

A stíluskohézió eszközei
a modern és posztmodern szövegekben

A DEBRECENI EGYETEM
MAGYAR NYELVTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK
KIADVÁNYAI

89. szám

Szerkeszti: RÁCZ ANITA

89. szám

*A stíluskohézió eszközei
a modern és posztmodern szövegekben*

Szerkesztette:

SZIKSZAINÉ NAGY IRMA

DEBRECEN, 2011

Lektorálta:

KOCSÁNY PIROSKA

A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.
Készült a Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Tanszékén.



© Debreceni Egyetemi Kiadó, beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát, 2011.

ISBN 978-963-318-124-9

ISSN 1588-6433

Kiadja a Debreceni Egyetemi Kiadó, az 1975-ben alapított Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesületének a tagja.

Felelős kiadó: Dr. Virágos Márta főigazgató

Technikai szerkesztő: Szikszainé Nagy Irma

Készült a Debreceni Egyetem sokszorosító üzemében.

11-240

Tartalom

Előszó.....	7
Domonkosi Ágnes: <i>A stíluskohézió szerepe az énblogokban</i>	10
Eöry Vilma: <i>Különbözés és egység Márai San Gennaro vére című regényének stílusában (A narratív viszonyok és a stíluskohézió)</i>	27
Fehér Erzsébet: <i>Az „érzékletes rendezettség” poétikája (Vázlat Nemes Nagy Ágnes versértelmezéséről)</i>	41
Heltainé Nagy Erzsébet: <i>A népi konceptualizáció mint stíluskohéziós eszköz a sinkai költészetben</i>	63
Cs. Jónás Erzsébet: <i>Szövegszerkezeti sajátosságok Spiró György dráma szövegeinek és Csehov-fordításainak tükrében</i>	80
Kabán Annamária: <i>Intertextualitás és szövegkohézió (Kovács András Ferenc: Babitsolás)</i>	105
Kemény Gábor: <i>Krúdy Szindbádja és a Márai-Szindbád a számok tükrében</i>	114
Kiss Sándor: <i>A szöveg benső összefüggése és a stílus (Guillevic: Art poétique)</i>	133
Kornyané Szoboszlai Ágnes: <i>A korabeli szó- és kifejezőképesség kohéziós szerepe Zsigray Julianna néhány társasági/társadalmi regényében</i>	141
Máthé Dénes: <i>Szemponatok a szürrealista szöveg olvasásához</i>	158
Nagy Andrea: <i>„félíg kihunyt emlékek parazsa” – Stíluskohéziós eszközök és szövegjelentés Anna Gavalda egy regényében</i>	167
Pethő József: <i>Alakzat és szövegkoherencia. Az alakzatok szövegbeli szerepe Krúdy N. N. című kisregényében</i>	176
Porkoláb Judit–Boda István Károly: <i>Stíluskohéziót megvalósító szó- és kifejezőképességek Orbán Ottó verseiben</i>	192
V. Raisz Rózsa: <i>Az irónia alakzata. Márai Sándor Egy boldog ember című elbeszélésében</i>	202
Skutta Franciska: <i>Az ismétlés mint a kohézió eszköze modern francia elbeszélő művekben</i>	208
Szikszainé Nagy Irma: <i>A nyelvhasználat funkcionális varianciája és a stíluskohézió</i>	223
Tátrai Szilárd: <i>Stílus, nézőpont és irónia – Szerb Antal két elbeszélésében</i>	239

Előszó

A szöveg- és stílusvizsgálat sajátos irányai című kutatóegyetemi program *A stíluskohézió eszközei a modern és posztmodern szövegekben* című konferenciájának anyagát adja közre ez a kötet. Ez a konferencia azzal a céllal szerveződött, hogy a stíluskohézió fogalmát körüljárják országunk ismert stilisztikusai: vagy megerősítsék Szabó Zoltán sokat idézett meghatározását (a stiláris kohézió „a szöveg stílusát alkotó elemek összetartó ereje” 1988: 105), vagy megváltoztassák. De még inkább azért, hogy részletesen kibontsák a stíluskohézió fogalmát, elemzésekkel kimutassák, hogy mely nyelvi-stiláris elemek összefüggésrendszerbe, szövegegészbe és jelentésbe való szerves beépülése járul hozzá egy szöveg/a szövegek stíluskohéziójának megteremtéséhez.

A konferencia és az előadásokból szerkesztett kötet igazolta: szükséges volt a stíluskohézió konferencia-témaként való kijelölésére, mert tisztázásra vár a fogalom kérdésessége miatt. Konferenciaszervezőként nem kívántam körülhatárolni ezt a fogalmat, mert arra voltam kíváncsi: ki mit ért a stíluskohézió fogalmán. Ennek egyenes következménye lett az a tarkaság, amely a konferencia előadásai-ban megjelenik. A lektori véleménnyel egyetértve a tarkaság a következő okokra vezethető vissza:

1. Egyes dolgozatok tudatosan kerülni látszanak a stíluskohézió fogalmát, helyette szövegkohézióról, szövegkoherenciáról, szövegszerkezeti sajátosságról beszélnek (Cs. Jónás Erzsébet, Kiss Sándor, Pethő József, Skutta Franciska).

2. Mások (részben ugyanők) a stílus fogalmából indulnak ki, és a stíluskohéziót alapjáiban véve azonosítják a stílus fogalmával (Kiss Sándor, Tátrai Szilárd).

3. További (és részben a már említett) szerzők megpróbálnak elméleti síkon, többnyire bevezetésképpen többé-kevésbé töredékesen szembesülni a stíluskohézió fogalommal és párhuzamot vonni hasonló fogalmakkal (Fehér Erzsébet, Heltainé Nagy Erzsébet, Kornyané Szoboszlay Ágnes, Máthé Dénes, Pethő József).

4. Ismét mások (és részben a már említett szerzők) stíluskohézióról szólva olyan sajátosságokat ragadnak meg, amelyek valóban egyénitenek korszakokat, szerzőket, szövegeket, ebben az értelemben egyfajta összefüggésrendszerben szemlélhetők, tehát akár a stíluskohézió megvalósulásaként is értékelhetők. (Ide sorolható Nagy Andrea tanulmánya, amely a stíluskohéziót alakító nyelvi eszközökről szól úgy, hogy ezeket az eszközöket összefűzi a szövegértelem kibontásával és a szöveg interpretálhatóságának, illetve az interpretálhatóság problémáinak tárgyalásával. Cs. Jónás Erzsébet és Kemény Gábor a stílus(kohézió) egyénítéséhez két szerző összehasonlításával jut el. Stíluskohézió címen stílusjelenségek célszerű csoportosítása jellemzi Máthé Dénes dolgozatát egy egész stílusirányzat: a szürrealista művek olvasatáról.)

5. Külön csoportot képeznek azok a dolgozatok, amelyek egy-egy jelenséget ragadnak meg adott szövege(ke)n belül és a jelenség „funkciójára” kérdeznek rá (bármit értsünk is ezen a fogalmon). (Pethő József egyes alakzatokra, V. Raisz Rózsa az irónia bizonyos típusára, Skutta Franciska az ismétlésre, Kabán Annamária az intertextualitásra tér ki.)

6. A stíluskohézió fogalmának kérdésessége szempontjából szimptomatikus az a jelenség, hogy néhány szerző jelentésbeli vagy egyenesen lexikológiai-tárgyias jelenségekre fókuszál (Heltainé Nagy Erzsébet, Kornyané Szoboszlai Ágnes, Porkoláb Judit–Boda István Károly).

7. Van olyan dolgozat is, amely bár következetesen stíluskohézióról szól, de igazából véve egy szövegtípus (az énblog) jellemző stílusjegyeit gyűjti össze (Domonkosi Ágnes), azzal a summázó meglátással, hogy a blog műfaját az internetre jellemző stíluspluralitás mellett/ellenére bizonyos stiláris egység (= stíluskohézió) megléte jellemzi.

Ebben a színes kavalkádban elférnek a kivételek is. Kivételnek tekinthetők azok a munkák, amelyek egyéb szempontot érvényesítenek oly módon, hogy a hangsúly a stíluskohézió helyett (mellett?) elsősorban erre a szempontra esik. Ezek a szempontok a következők:

— Az egyik dolgozat stíluskohézióról szólva egy költő teoretikus munkásságában vizsgálja az illető költő explicit vagy vélhető, kikövetkeztethető véleményét a stílussal (is) kapcsolatban. (Ezt teszi Fehér Erzsébet.)

— Egy másik dolgozat specifikus, de jól kifejtett, ellentmondásmentes elméleti háttér előtt foglalkozik (többé-kevésbé érintőlegesen) a stíluskohézió bizonytalan fogalmával (is). (Ez Tátrai Szilárd tanulmánya, amely tényszerűen a címben megadott témáról szól.)

— Hasonló ehhez az a dolgozat is, amely a narrativika nézőpont-elméletének szemléltetésére vállalkozik Márai egyik regényének bemutatása kapcsán. (Így jár el Eőry Vilma.)

— Két dolgozat egy-egy költő munkásságát veti alá érzékeny, filozofikus vagy érzelmi felhangokkal gazdagított interpretációnak. (Az előbbit Kiss Sándor, az utóbbit Porkoláb Judit–Boda István Károly dolgozata példázza.)

— Minden említett szemponton túlmutat Kornyané Szoboszlai Ágnes dolgozata, amely három feladatot tűz ki maga elé: 1. röviden megpróbálja áttekinteni a stíluskohézió és a rokon fogalmak irodalmát; 2. stíluskohézión gyakorlatban a témával és a mű keletkezési körülményeivel összefüggő, azokra jellemző tárgyi-as-lexikális jelenségek összegyűjthetőségét érti; a 3. végképp kimutat a jelen kötetből, a szerző ugyanis céljának tekinti Zsigray Julianna életútjának és munkásságának bemutatását is.

A dolgozatok értékes és fontos hozzájárulást jelentenek a napjainkban folyó stilisztikai kutatásokhoz, ugyanakkor ez a konferencia jól mutatja, hogy az interpretatív stilisztikák fogalmai képlékenyek, ezért valóban szükség van bizonyos

alapfogalmak közös tisztázására. A dolgozatok sokfélesége arra is felhívja a figyelmet, hogy a választott fogalom a stilsztika művelői körében vagy összecsúszni látszik más fogalmakkal, vagy megmarad szabadon értelmezett köznapifogalomnak.

Néhány dolgozattól azonban kirajzolódni látszik egy „mégis” megragadható vagy annak tűnő stilsztikai fogalom. Szabó Zoltán több dolgozatban (meg)idézett definíciója minden kérdésessége (metaforikus mivolta, a cirkularitás veszélye) ellenére elvezet egy olyan értelmezési lehetőséghez, amely nem pusztán a jellemző (mert újra és újra felbukkanó) stílusjegyek (alakzatok, lexémák vagy egyéb, bármilyen nyelvi jelenségek) sokaságát vagy összességét tekinti stíluskohézióknak, hanem ezen a statisztikai megállapításon túllépve a stílusjegyek összefüggésrendszerét és a mű egészébe (jelentésébe, interpretációjába) való szerves beilleszkedését érti ezen az egyébként roppant képlékeny fogalmon.

A kötet dolgozatai tehát nem zárják le a stíluskohézióra vonatkozó kérdéskört. Érdemes tehát kutatni:

Egyet jelent-e a stílus kohéziója a stílus homogenitásával?

Hogyan hat a stílus összetartó erejére a stílus rétegzettsége, a stílus pluralizmusa?

Kifejti-e hatását a stíluskohézió ellenében a stílusvegyülés, a stílustörés?

Megbontja-e a stíluskohéziót az eltérő stílusárnyalatok egymásmelletisége?

Van-e a szöveg témájának, szemantikai oldalának stíluskohéziót indukáló szerepe?

Miként érinti a stíluskohéziót a nyelvhasználat funkcionális varianciája?

Szétválik-e a stíluskohéziót a stílárius evokáció?

Mindezeket a kérdéseket különösen érdemes feltenni a modernnek és posztmodernnek minősített szövegek kapcsán, mert így egyben fogódzókat találhatunk a modern és a posztmodern stílus elkülönítésére. Hozzájárulhatunk a modernség és a posztmodernség mibenlétének, valamint kapcsolatának tisztázásához. Vizsgálatokkal kimutathatjuk: miként ragadhatók meg ezek a stílusirányok a stíluskohézió szempontjából; a posztmodern a modern kiterjesztése vagy ellenhatása.

Így tehát kettős cél érdekében folyhatnak tovább is a kutatások, és ezek összekapcsolása révén kideríthetők: a modern és a posztmodern stílussajátságok mennyiben függenek vagy nem függenek össze a stíluskohézióval.

Sziksainé Nagy Irma
a Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Tanszékének
kutatóegyetemi csoportvezetője

Domonkosi Ágnes
Eszterházy Károly Főiskola

A stíluskohézió szerepe az énblogokban¹

1. A blog kommunikációs sajátosságai

Az internet mint kommunikációs szintér új megnyilatkozási formákat, műfajokat, szövegtípusokat teremtett. A hálózott, multimédiás, interaktív kommunikáció közléshelyezeteiben ugyanis a korábbiakhoz képest megváltoznak a beszélő, a címzett, a hallgatóság, a csatorna, a téma és az elrendezés közötti kapcsolatok (vö. Labov 1979: 366), ezáltal újfajta beszédeseményeket hozva létre.

Az internetes kommunikációs formák között előfordulnak olyan szövegtípusok, amelyek szinte változtatás nélkül örökítődnek át a közvetett kommunikációból, másrészt olyanok, amelyek részben módosulnak a technikai lehetőségek révén, harmadrészt pedig teljesen új, a technológiából sarjadzó szövegformák is (vö. Domonkosi 2005: 147).

A blog Shepherd és Watters (1998) osztályozása alapján hagyomány alapú új műfajnak tekinthető. Bódi úgy látja, hogy „rendelkeznek offline (napló, publicisztikai műfajok, szótári szócikkek stb.) és online (wiki, fórum) örökséggel is, ám ezeknek a hagyományán alapulva egy teljesen új műfajt hoztak létre” (2010). Legfontosabb műfaji sajátosságai Weinberger szerint így foglalhatók össze: „...általában olyan gyakori frissítésű, fordított időrendű bejegyzéseket tartalmazó weboldalak, amelyeken linkek vannak elhelyezve. Ezek a linkek vezérlik a beszélgetés fonalát. Minden blog sajátos hangvétellel rendelkezik, ez bennük a legmeghatározóbb” (idézi Tarsoly é.n.).

A blogok tematikailag és funkcionálisan sokszínű világát számos kísérlet igyekszik rendszerezni (vö.. Tarsoly é.n.; Csala 2005: 91–94), és bár ezekben a kategorizációkban a téma szerinti felosztás szempontjai keverednek a médiatípus és a szerzőség szempontjával (részletesen: Juhász 2010), a személyes blogok, vagy az ún. énblogok mindegyik felosztásban nagy szerepet kapnak. Az énblogoknak azért is van a blogok között sajátos szerepük, mert ezek viszik tovább legegységesebben a naplóírás hagyományát, illetve ezekben érvényesül leginkább érzékelhetően a blogokra átfogóan érvényesnek tartott egyéni hangvétel.

¹A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1/B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg. A tanulmány a 81315 sz., Kognitív stilisztikai kutatás című OTKA-pályázat keretében készült.

A blogok népszerűsége magával hozta a blogkutatás népszerűségét, nemcsak kommunikációelméleti, szociológiai, szociálpszichológiai elemzések, hanem átfogó, a műfaj sajátosságait nyelvészeti szempontból is részletesen jellemző (Csala 2005, Bódi 2010, Tarsoly é.n., Juhász 2010, Szűts 2010) és sajátos nyelvi szempontokat előtérbe helyező (Dér 2007) írások is születtek. Dolgozatom célja ezért nem a műfaj átfogó nyelvi elemzése, hanem arra szeretne rámutatni, hogy a blog és ezen belül is elsősorban az énblog műfajában a stílusnak, az egyéni hangvételnak miért és hogyan van meghatározó szerepe.

2. A blog és a stílus

Az internet által nyújtott kommunikációs lehetőségek nagy része – a posztmodern elméleteknek megfelelően – a töredezettséget, a szubjektum disszemináltságát erősíti, sőt egyes játékok lehetővé teszik a többszörös identitással vagy személyiséggel való kísérletezést, megengedve, hogy az emberek átéljék az én rugalmasságát és sokszorozhatóságát (vö. Miller–Shepherd 2006).

A blog jelensége is tipikusan posztmodern, a különféle blogok az életstílusok és nyelvjátékok sokaságát mutatják fel, a blogok tükrében hétköznapijaink mint sok egymás melletti, alternatív történet jelennek meg. A blogoszféra stílusa is stíluspluralizmust mutat, ha a blogok nyelvhasználatát, stílusát egészében tekintjük, nehéz bármilyen átfogó stílusjellemző megragadása, ugyanis a bloggerek sokfélesége számtalan egyéni nyelvhasználatot jelenít meg az emelkedett irodalmiságtól egészen a durva közlésmódokig (példákkal: Csala 2005: 106). Átfogó stílusjellemzőként csak a bejegyzések viszonylagos rövidségét, közvetlenségét (Tarsoly é.n.), illetve az írott beszélt nyelviség (Bódi 2010) egyes jellemzőinek érvényesülését lehet említeni.

A stílust tekintve azonban a blog műfaja és azon belül is elsősorban az ún. énblog abban különbözik számos más internet közvetítette kommunikációs formától, hogy egy-egy blog önmagában tekintve mégis igényel egyfajta egységet, ugyanis – bár lehetővé teszi a valóságtól eltérő személyiség nyelvi megalkotását – a személyiség egysége köré szerveződik. A blogok bejegyzéseinek rövidsége ugyan töredezettséget sugall, azonban a kronologikus rend révén ezek mégis egy nagy történetté állhatnak össze, lehetőséget teremtve az egységes narratív én megalkotására. Az énblog működésének előfeltétele tehát a nyelvileg megkonstruált, egységesnek tételvezhető személyiség, és ehhez jelentősen hozzájárul a bejegyzések egységes, de legalábbis összetartó, sajátos, egyéni vonásokat mutató stílusa, azaz az egyéni stílus felismerhetőségének és a stílus kohéziós erejének az énblogokat tekintve kiemelt szerepe van. Miller és Shepherd (2006) így fogalmaznak: „A bloggereket azonban kevésbé érdekli a szerepjáték, inkább megpróbálnak lokalizálni, megépíteni maguk és mások számára egy olyan identitást, amit egységesnek, reálisnak lehet felfogni. Ezért, úgy tűnik, a blog a posztmodern destabilizáció egyik ellenmozgalma, »fordított irányú mozgás a forrás fe-

lé», ahogy a költő Robert Frost fogalmazott. Vagyis, mivel a blog egy széles körben használt és elfogadott retorikai konvenció, viszonylagos stabilitást nyújt.”

A személyes blogok szövegében fontos szerepe van tehát a szerző jelenléte által biztosított diszkurzív középpontnak, amelynek megléte némileg ellentmond a posztmodern poétikáknak (vö. Szűts 2010). A sajátos, egyéni hangvétel mint a blogok megkülönböztető jegye, ahogy egy, a blogok sajátosságaival foglalkozó blogbejegyzés fogalmaz: *egy blog = egy hang*. Tarsoly Ildikó (é.n.) pedig részletes kommunikációelméleti elemzésében a blog elengedhetetlen feltételeként mutatja be a személyes hangvételt: „Ha ez hiányzik, máris csak egy weboldallról vagy egyéb írásról, nem pedig blogról beszélünk. Nem blog, ha valaki egy weboldalon csak tényszerű leírást közöl egy eseményről. Attól kezdve azonban, hogy személyes elemekkel tűzdelve, naplószerűen ír le valaki egy eseményt az interneten, máris blognak nevezhetjük.”

Az egységesnek, hitelesnek tűnő személyiség képének igénye mellett azonban a blogok működése a nyelv révén megalkotódó identitás dinamikus jellegét is jelzi: „Az aktív blogok esetében hangsúlyosabbnak érződik az alkotás folyamatjellege (nem befejezett napló), amit a szövegre tett észrevételek, hozzászólások ellensúlyoznak. Az archivált tartalmak »eredményei« az események/leírások rögzítésén túl a személyiség fluens identitáskonstrukcióinak pillanatképei. Ezek a megőrzött lenyomatok további dialogikus viszonyt generálnak mind az olvasóban, mind az íróban a saját identitásának további formálásában” (Juhász 2010).

A blogokban a nyelvhasználat és a történetmondás révén megalkotódó személyiség ugyanis a blogok összekapcsoltsága, a kommentelés lehetősége miatt állandó interakcióban alakul, összhangban azzal, amit a posztmodernnt jellemezve Lyotard mond: „Az *önmaga* kevés, de nem elszigetelt, ma minden korábbinál összetettebb és változékonyabb viszonyok szövevényében találhatók. Bármilyen jelentéktelen legyen is, fiatal vagy öreg, férfi vagy nő, gazdag vagy szegény, egyaránt a kommunikációs áramkör »rezgési pontjain helyezkedik el«” (1993: 38).

A blogban nyelvileg megalkotódó személyiséget az ún. stilizálás műveletének eredményeként értelmezhetjük, Eckert szerint „egy stílus létrehozása építkezési folyamat: a stilisztikai ágens egy széles szociolingvisztikai táj különböző forrásaiból válogatva, az elemeket újra összekombinálva alkot saját stílust” (Eckert 1996: 3). A „stilisztikai ágens” itt maga a blogger, aki a nyelvi variáció által elérhetővé tett jelentésekre építve egy sajátos beszédmódot állít össze, azaz ebben az értelemben „stilizálja” önmagát, illetve a blogban megalkotott identitást.

Coupland értelmezésében napjaink későmodern világában a stílus, a stilizálás szabadsága az önazonosság cselekvő lehetősége, és központi kérdésnek számít az, hogy hogyan stilizáljuk önmagunkat. Értelmezésében a variáció mint az identitások és a társas jelentések megalkotási folyamatának része jelenik meg

(2007: 108). A nyelvi viselkedés, és így a blogok nyelvhasználata is identitásjelző aktusok sorozata, amelyben nyelvileg létrejöhet a személyes identitás, és akár egy-egy társadalmi szereppel való azonosulás is megvalósulhat.

A blogok térhódítása vallomásos jellegük révén átrajzolta életünk privát és publikus dimenzióit (vö. Weinberger 2002), az intim, személyes, társadalmi, közéleti kommunikációs terek határainak átalakítása révén új stílusformákat, stílusminőségeket is teremtett.

3. A stilizált identitás egysége: a stíluskohézió lehetséges eszközei egy blog példáján

A különböző blogok stilisztikai sokfélesége nem teszi lehetővé, hogy általánosan érvényes stilisztikai sajátosságokat állapítsunk meg, az azonban feltételezhető, hogy a személyes blogok többségére jellemző, hogy a stílus felismerhetősége, a stílus egyedisége nagymértékben hozzájárul a blog egységéhez, azaz véleményem szerint egy-egy blogon belül a stílusnak igen erős összetartó szerepe van.

Napjainkban „...10 milliós nagyságrendben léteznek blogok, és az 1990-es évek végétől napjainkig szinte folyamatosan jönnek létre újabbak, ennek az a következménye, hogy a blogok nagy többségét kevesen olvassák. Legnagyobb részükben nem tapasztalható különösebb interakció” (Bódi 2010). Az olvasottabb, látogatottabb blogok népszerűségének egyik oka éppen a stílus: „Gyakran az írás élvezhetősége tesz egy blogot sikeressé” (Tarsoly é.n.), ugyanis egy személyes történet iránti folyamatos érdeklődés fenntartásához jelentősen hozzájárul a nyelvileg hitelesen, szórakoztatóan megformált karakter.

A stíluskohézió egyes lehetőségeinek szemléltetésére kiválasztott blog elérhetősége: *nesztelencsiga.hu*, címe: *settenkedve lopakodó*. Ez a webnapló egy csaknem 6 éve, 2005 augusztusától folyamatosan íródó, nagy olvasottságú, egyes időszakokban napi 1500 olvasót is számláló (www.freeblog.hu/nok/archives/2010/04/05/Interju_egy_noi_bloggerrel_-_Lucia), gyakran és változatosan kommentelt szöveg.

Egy-egy blog stílusának egysége mellett érzékelhetők a blogírás időbeliségében a stílus változásai, alakulása is, vagyis az, ahogy egy-egy blogger megtalálja a saját hangját, azaz az olvasottság függvényében, illetve az írás funkcióinak változása révén alakul, módosul maga a stílus is.

Az illusztrálásra választott blog szerzője például úgy ítéli meg, hogy az elején sokkal tömörebb és frappánsabb volt a stílusa (freeblog.hu/nok/archives/2010/04/05/Interju_egy_noi_bloggerrel_-_Lucia).

A stílus dinamikus alakulásának figyelembevétele mellett dolgozatom célja elsősorban mégis az állandó, a visszatérő, az egységben tartó elemek bemutatása.

3.1. A blog címe és állandó elemei mint a stíluskohézió eszközei

A blog domainneve és címe valójában keveset árul el a szöveg tematikájáról, talán csak a stílus játékosságát, könnyedségét előlegezi meg mindkettő. A *nesztelencsiga* immutációs hangalakzatként felidézi a paronim *meztelen csiga* kifejezést; a blog szövege pedig egy alkalommal kitér arra, hogy a *csiga* egy másik szövegtől inspirálva, rejtett intertextuális utalásként került a blog nevébe:

- (1) *És bár nem vagyok Kispál-rajongó, de a blogom címe úgy lett csigás, hogy akkoriban nemrég jelent meg az Én, Szeretlek, Téged c. albumuk, amin a számok fele akkoriban nagyon tetszett, vagy csak betalált, és a Csiga címűnek (amit a búcsúkoncerten is előadtak) az volt az utolsó pár sora, hogy ebben a tájban él egy festő, aki / olyan ügyesen festi / ezt a tájat, hogy ennek a tájnak aztán / olyanná kell lenni / amilyen a festmény stb., meg hogy mindenki fél, hátradőlni csak istennek ér, na szóval ezért.*

A *settenkedve lopakodó* cím pedig két hasonló jelentésű, eltérő hangrendű szót hoz pleonazmuszerű játékba, és e nyelvi játék révén leginkább reklámszerű, hiszen a jelentése nem kapcsolódik közvetlenül a blog témájához. A blog keretét, minden bejegyzés körül megjelenő környezetét alkotja a domainnéven és címen kívül még néhány elem, így például a más oldalakra: például a barátok blogjaira, a szerző más tevékenységeire mutató kapcsolódások, az ún. blogroll, illetve a blog régebbi részeinek elérhetőségei. Ezek az elemek, amelyeket a blog paratextualitásaként (vö. Genette 1996: 86) értelmezhetünk, a szöveg „határain” helyezhetők el, s közvetítenek a szöveg és a szöveg külső környezete között, és a szöveg befogadását is nagymértékben befolyásolják.

A blog kapcsolódásainak külön címük is van, amelyek nyelvileg hozzájárulnak a blogger képeinek kialakításához, és mivel mindig láthatók, jelenlevők, ezek stílusa a szöveg olvasásának bármely pontján hatással lehet. Bódi Zolán (2010) a külső linkeket, a blogger által kedvelt más blogok csatolását, ezáltal a blogger hitvallásának, érdeklődési körének a jellemzését a blogok lehetséges retorikai mozzanatainak tartja. Néhány közömbös kifelé mutató cím (*nonprofit reklám, kiemelt kategóriák*) mellett ezekben a megfogalmazásokban is felfedezhető az egyéni hang. A blog narrátoraként megnevezett *luciá*-ról harmadik személyben szólva kapcsolódnak a saját érdeklődést megjelenítő egyéb oldalak: *lucia játszik, lucia fordít, lucia dolgozik, lucia olvas (mer okos is)* címekkel. Az egyes szám harmadik személyű megfogalmazások néhol a szövegben is visszatérnek, sőt a zárójeles megjegyzés már előre jelzi a blog stílusának egyik legmeghatározóbb jellemzőjét, az öniróniát, másrészt a hangelhagyásos (*mer*) forma a beszélnyelviségnek a blogban való megjelenését vetíti előre.

Az olvasott, hivatkozott blogokra utaló felsorolás címe *így írtok ti*, amely a Karinthy-mű felidézése révén illeszkedik a blog intertextuális világához, hasonló

szerkesztésmódú a bloghoz fűzött megjegyzések címe: *így kommenteltek ti*. A saját korábbi bejegyzések címe: *ilyenek voltam*, amely az egyeztetés elcsúsztatása révén válik feltűnővé, figyelmet keltővé, az *ilyenek voltunk* film- és dalcímként is ismert kifejezést is előhíva.

A blog külső megjelenésére utaló litotészes megjegyzés ironikus hangvételű, összhangban a blog egészének hangnemével: *A nem hibátlan design a Yummie kreatív ügynökség szállította*. A minden bejegyzést lezáró aláírás is visszatérő elem, például: *Ezzel lucia 16:22-kor szórakoztatta magát*, a blogírás funkciói közül azt hangsúlyozza, amelyet Foucault úgy nevez, hogy „gondját viselni az énnel” az írás révén (1988: 16–49).

3.2. A bejegyzések címének összhangja

A bejegyzések címadásának szokása nem elengedhetetlen velejárója a blogoknak, egy részükben pusztán a dátumok, illetve az ún. címkék rendezik a szövegeket. Az elemzett napló esetében a bekezdések többségét kisbetűvel írott cím nyitja meg, és ezeknek a címeknek a megformáltsága, összhangja láncolatot alkot a szövegben, a stilisztikai egységhez is hozzájárulva. A bejegyzések címei legtöbbször címkeszerepűek, esetleg témamegjelölők. Nyelvi megvalósulásukat tekintve a legtipikusabbnak a *-ról/-ről* raggal szerkesztett, rövid, hiányos mondat számít, amely Márai *Füves könyvének* címadási gyakorlatát is felidézi (vö. Raisz 2008: 111): *a hagyományokról; az áldozati ajándékokról; a kádár lányairól; arról, amikor kaptam enni*. Ez a címadási megoldás a cím témamegjelölő jellegét sugallja, de a cím és a bejegyzés között a téma egyszerű megadásánál általában összetettebb viszony valósul meg. A határozott névelős címek ugyanis azt a várakozást ébresztik fel, hogy a címben megjelölt dolgokról általában, átfogó jellemzést adva lesz szó, azonban a blog ilyen jellegű címei általában úgy működnek, hogy a szöveg egy elemét kiemelik, előtérbe helyezik. Például az *anna karenináról* című 5 bekezdéses bejegyzés második bekezdésében a szereplők a regény filmváltozatáról beszélgetnek néhány sorban, a bejegyzés egésze viszont egy barátnővel közösen eltöltött napról szól. Egy másik, a *munkaköri leírásokról* című bejegyzés munkatársi konfliktusokról szól, valójában nem érinti a munkaköri leírások kérdését, a *bonbonokról* című hosszú, karácsony előtti tevékenységeket részletező bekezdés pedig csak egy tagmondatban tér ki a bonbon-csomagolásra. Tehát ezek a hasonló nyelvi felépítésű címek játékba lépnek az olvasó elvárásaival: az ilyen jellegű címadási hagyományhoz igazodva témamegjelölés lenne várható, ezek a címek viszont általában csak jelzésértékű címkék. A blog egészének címadási gyakorlata pedig átírja a korábbi elvárásokat, és a címadási mód a blog egységéhez hozzájáruló lényeges stíluselemmé válik.

Az ilyen szerkezetű címek nem egészen a blog kezdeteitől vannak jelen, a legelején még nincsen következetesen minden bejegyzésnek címe, illetve példá-

ul a munkahellyel kapcsolatos több bejegyzés viseli a *work* címet, aztán fokozatosan ez válik a legtipikusabb megoldássá, szinte stílusjeggyé.

3.3. A beszélt nyelvi sajátosságok érvényesülésének szerepe

A bejegyzések gyakori kezdésének számít a *ja* interakciós mondatszó, amely az élőbeszéd közvetlenségének képzetét kelti fel, és mivel társalgásszervező- és jelölő szerepű elemként tipikusan a szó átvételét jelöli (vö. Lanstyák 2009: 133), a blogot olvasva úgy hat, mintha egy társalgás folytatásába csöppennénk:

(2) *Ja, és a tipikus magyar gyalogos úgy közlekedik (lehetőleg a bicikliút közepén), mint azok az ó-egyiptomi ábrázolások, ahol az ember feje jobbra néz, a teste szembe, a lábfejei meg balra.*

(3) *Ja, és a nappali egyik fala mászófal lesz, úgy néz ki. Áthajlással, meg minden.*

Ez a bejegyzéskezdet a blog kezdete óta változatlanul gyakori, található olyan poszt is, amelynek mindkét bekezdése így indul (2006. november 26.: *még az építkezésről*). Ez a beszélt nyelvet idéző megszólalásforma azért lényeges stílus-sajátossága a blognak, mert a párbeszédesség képzetét teremtve a nyelv alapvető dialogicitását hangsúlyozza (vö. Bahtyin 1988).

A hangzásformát utánozó fonetikus írásmódú formák ritkának számítanak a blogban, de pl. az *asszem* ('azt hiszem') kifejezés rendszeresen ismétlődik. Ennek a könnyebb kiejtést segítő, a kétnyíltszótagos tendenciának köszönhető elíziós formának Lanstyák szerint a lexikalizálódását mutatja, hogy az informális írott nyelvben is használatos (2009: 94):

(4) *A depressziós szakaszból asszem átléptem a mániásba.*

A beszélt nyelvi sajátosságok és a párbeszédesség sajátos kapcsolatát mutatja, hogy a *nemtom* egybeolvadásos forma (vö. Lanstyák 2009: 98) a blog főszövegében nem, csak egy olvasói kommentre válaszolva fordul elő:

(5) *azért annyira durván nem vagyok vékony (a barátaim és ismerőseim nem azzal szoktak fogadni, h de vékony vagyok), biztosan csak a pulcsi soványít, vagy nemtom.*

Mivel a bejegyzések szövegére e néhány sajátosság mellett a kifejtettség, sőt a nagyfokú retorizáltság jellemző, a digitális írásbeliségben elfogadott rövidítés-forma *h* ('hogy') is csak itt, a kommentekben fordul elő, illetve például egy *ké-*

rés-kérdés című, *Most csak gyorsan* indítású posztban, magukban a fő bejegyzésekben általában nem.

3.4. Az írásképp visszatérő stíluselemei

Az áthúzott szövegrészek, mint az élőbeszédbeli elszólások imitációi visszatérő eszközei a szövegnek. A „ál-elírás is az értelemképzés részét alkotja” (Szikszainé 2007: 547), a közvetlen önfeltárás mintha még közelebb engedné a befogadót a blogban stilizált személyiséghez, a titkos gondolataiba is bepillantást engedve:

- (6) *Ma bent sürgölődöm a munkahelyemen, ~~mert már nagyon le vagyok maradva a kedvence fórumaim olvasásával~~ hogy ne felejtsek el az arcomat (...).*

A szöveg általában az áthúzott részek kihagyásával is jól szerkesztett marad grammatikailag, van azonban olyan példa is, ahol a kihúzott szövegrész miatt zavarossá válik a mondat szerkesztés, mintha a szerző tanácstalanságát éreztetné abban a tekintetben, hogy mit mondjon el, és mit ne:

- (7) *Állítólag az alkohol előhossa az ember valódi énjét, ezt nem tudom, én simán csak ~~bárkivel smárolok~~ már nem, mert már nem vagyok szingli, szóval simán csak rendkívül szellemes vagyok, és nagyon szeretek min-denkit.*

A bejegyzések vehiculumának megformálásához tartoznak még a néha előforduló lábjegyzetek, amelyeket felső csillaggal jelöl a szerző, és amelyek általában személyes kiegészítéseket, módosításokat tartalmaznak. Létezik például olyan bejegyzés is (*bejegyzés sok lábjegyzettel*), amelyben egészen a nyolc csillagig eljut a lábjegyzetek száma.

3.5. A hangnem állandósága

Az önirónia a blog átfogó és egységbe szervező eszköze, érvényesülését mutatja például a F1-világbajnok nevét fonetikusán író, a pilótát a blogíró ironizáló metaforájaként megnevező *sumaher* című bejegyzés is:

- (8) *Ja, a kocsival nem értem haza szürkület előtt, de napközben úgyis mindig az zavar, hogy nem látom az autó széleit, így nem tudom betájolni, hol van a járdaszegélyhez képest. A szürkület miatt tegnap viszont a járdaszegélyt sem láttam, úgyhogy ez nem volt probléma.*

Az ironikus humor sokszor képtelen, már-már abszurd elemekre építkezik, mint a következő példában:

- (9) *Arról ugyanis megfeledkeztem, hogy nekem pocsék az arcmemóriám, vagy jobban mondvá elég jó, feltéve, hogy mindig mindenki ugyanolyan ruhát visel, és ugyanolyan pózban áll ugyanolyan háttér előtt.*

Ez a hangvétel a blog egészét végigkíséri, a következő pontokban tárgyalandó alakzatok és trópusok nagy része szintén a történet iróniával átszőtt, szórakoztató jellegét szolgálja.

3.6. Alakzatok a szórakoztató történetmondás szolgálatában

A blog nyelvhasználatára nagyfokú kidolgozottság, retorizáltság jellemző. Ön-ironikus, szórakoztató hangneméhez nagymértékben hozzájárulnak az alakzatokra épülő elbeszéléstechnikai megoldások is. A kérdés-feleletes formájú kifejtést egy elliptikus sejtetés egészíti ki a következő bejegyzésben:

- (10) *Egyébként meg régen Izoldával mindig csilingelve kacagtunk azokon a részeken, ahol arra figyelmeztetik a felhasználót, hogy semmilyen körülmények között ne álljon a tévékészüléke tetejére. Na ki volt az, akinek ösztönösen lendült ma a lába, hogy rápipiskedjen a tetejére a kampót beverendő? Hát nem Izolda.*

A blogra jellemző, retorizált, szerkezetileg megkomponált, kerekre formált bejegyzések egyik hatásos példája a következő:

- (11) *Tegnapelőtt azt álmodtam, hogy szétrúgtam a volt pasim fejét. Mezítláb. Naturális volt, hallottam (éreztem) a fogak reccsenését, porcok csikorgását, ilyesmi.*
Tegnap azt álmodtam, hogy most már mindenképpen gyerek kell nekem. Naturális volt. Kiszámoltam például, hogy május-júniusban kéne teherbe esnem, mert a vízöntők-halak még egészen elviselhetőek (megnyugtató, hogy azért álmomban is megvannak a prioritásaim), és megterveztem, hogy melyik sarokban legyen a babaágy.
Ma azt álmodtam, hogy abortuszt hajtanak végre rajtam (néha kicsit túlkompenzálók álmomban). Naturális volt. Kötőtűvel csinálták.

A három paralel szerkezetű bekezdés mindegyikére jellemző a mondatokat részekre tördelő írásmód, és a bekezdések egyik mondatának változatlan ismétlése még szorosabbá fűzi a viszonyukat.

A késleltetett kifejtés gyakori eszköze a bejegyzések megszerkesztésének. A késleltetés révén történő érzelmekeltés megvalósulhat mondathasadással, ad-nektív emfázissal, amelyet a következő példában még az új sorba tördelés is kiegészít:

- (12) *Az meg nem igaz, és csalóka remény a rendszergazda részéről, hogy először a fiúm, majd a bicikli kitörölte belőlem a görény iránti vágyat; szerintem a görény és a bicikli egyáltalán nem inkompatibilisek, az ilyen áramvonalas állatok szeretik a sebességet, és nagyon jól elvannak ilyen görényhordó-táskákban vagy mikben. Vagy ha nincsenek jól el, akkor is kibírják, megszokják idővel. Remélhetőleg.*
A saját érdekükben.

A mondathasadással megvalósuló késleltetés arra is alkalmas, hogy a visszájára fordítsa, elbizonytalanítsa a mondottakat. A következő bejegyzésrészletben ez a művelet kétszer is megismétlődik. A második példában a két ellentétes értelmű főmondat között feszülő ellentmondás hatását fokozza a kontextuális ellipsis, a második főmondat után nem szükséges megismételni az azonos mellékmondatot, ugyanis kikövetkeztethető.

- (13) *...mostanság leült velem szemben a főnököm, és beszélgettünk, és hát eléggé kifelé áll a titkárnő szekere rúdja, pedig próbáltam vele kapcsolatban jólelkű meg toleráns lenni. Tényleg. Mármost magamhoz képest.*
Kicsit félek, hogy most valami véresszájú, irgalmat nem ismerő démonként fogok elhíresülni az üzleti világban, aki nagykanállal eszi a titkárnőket. Kicsit meg remélem.

Az elbeszéltség reflektáltsága és a retorizáltság még azokban a bejegyzésekben is megfigyelhető, amelyeket a beszélt nyelv közvetlensége jellemez, olyan újfajta, kevert stílusminőséget teremtve meg ezáltal, amelyben a kidolgozott, alakzatosszöveg sajátosságai vegyülnek a beszélt nyelv kötetlenebb szövegformálási jellemzőivel. A következő bejegyzésszöveg, amelyet a blogban egy sajtortó fényképe illusztrál, nyitó- és záró interakciós mondatszávainak, nyelvi játékaiknak és prétericiós szerkesztésmódjának összjátéka mutatja ezt a sajátos stílust:

- (14) *Ja, azt nem is említettem, hogy C. Eastwood ezzel a kezében (vagyis a kezében, mert rögtön belenyomta) állított be hozzám. Azt viszont nem véletlenül nem említettem, és nem is fogom, hogy két nap alatt végeztem vele (mármost a sajtortóval (alternatív vélemények szerint túró-), C. E. nem bírta addig).*
Nem rossz nekem, na.

3.7. A perszonifikáció és a tárgyiasítás szerepei

A blogban felismerhető fogalomalkotási módok között kiemelt helyet foglalnak el az élő–élettelen fogalmi tartományok közötti leképezések. A tárgyi és az élő-világ átjárhatósága történetformáló erejű is lehet. A perszonifikáció egyik többször visszatérő szerepe az érzelmek tárgyi világba való vetítése, a kerékpár vagy a számítógép érzelmeinek megjelenítése az emberi érzelmek intenzív jelenlétének kifejezését szolgálja. Ezeknek a megszemélyesítéseknek a háttérben való-jában egy metonimikus leképezés áll, az ember tárgyai jelenítik meg az ember érzelmeit, viselkedését:

(15) *Én nagyrészt nem kaptam levegőt, de a lefelé gurulás állapot volt, a bicaj is nagyon élvezte, most meg a raktárban a rács mellől nézegeti vidáman a kamionokat, és feszít büszkén, mert mindenki mondja neki, hogy milyen szép piros bicikli, meg csengetik a csengőjét (egy óvodában dolgozom, komolyan). Éjszakára itthagynom majd szerintem, de valószínűleg nem fog félni, mert lesz körülötte egy csomó targonca. Meg amúgy sem félős típus.*

(16) *A notebook meg nagyon kedves és aranyos még mindig, szinte magától megcsinálta azt a kb. 100 oldalnyi fordítást, amit bevállaltam a hétvégére.*

Szintén metonimikus viszony fedezhető fel a diéta megszemélyesítésében, a diéta által okozott emberi viselkedés magának a diétának tulajdonítódik, mint egy önállóan cselekvő, viselkedő személynek:

(17) *Aztán egy jóakaróm elküldte nekem tegnapra a Touching the Void című kedvenc hegymászós történetem megfilmesítését, amit az étrendem úgy hállalt meg, hogy kritizálta a helyesírása külalakját, mert a diéta az ilyen, fennhéjázó és szereti éreztetni mindenkiel, hogy hol a helye.*

A fogalmak és tárgyak megszemélyesítése a hétköznapi dolgok elevenségét is megteremti, azt a képzetet keltve, hogy azok irányítják az ember életét. A következő példában az idő megszemélyesítése az ÉVEK SZEMÉLYEK fogalmi metafora kidolgozása, amely a hétköznapi nyelvhasználatban olyan kifejezésekben valósul meg, mint *érkezik az új év, búcsúztatjuk az elmúlt évet* stb. A szövegben azáltal válik egyénivé és hatásossá, hogy a megszemélyesítést a dologhoz intézett beszéd hívja elő, majd az elmúlt év szokatlan módon, mint hulla nyér kidolgozást:

(18) *Továbbá ezúton üzenném 2010-nek, hogy van még két és fél hónapja arra, hogy összeszedje magát, mert bár sok szempontból irigylem magam mostanában, és nagy átlagban pluszban vagyok, de azért rengeteggel lóg*

még nekem, ha nem akarja, hogy 2011 a vendetta éve legyen (melynek során 2010 meggyalázott hullájának darabjait a kapura szegelem, okulásul az utána jövő éveknek).

Az élő és élettelen dolgok közötti átjárhatóság mellett az eltérő funkciójú forgatókönyvek egymásba játszása teszi szórakoztatóvá a következő példa tárgyiasítását. A feledékenység megjelenítésére önmagát mint eltűnt tárgyat mutatja be a szerző, az eltűnt dolgok keresésének forgatókönyvét használja fel, de ráadásul ennek elemeit részben megfordítva: előbb ad egy részletes leírást, azután késleltetve a megokolást. Az eltűnt tárgyak keresésére használt szövegsablon révén a személy tárgyként jelenik meg, azaz a humor egy forgatókönyvnek a nem megfelelő helyzetben való alkalmazásából, illetve a szokványos szövegelemeknek a helyzettel való összeférhetetlenségéből adódik.

(19) *A megjelenésemről bővebben*

Tekintettel arra, hogy orosz napok vannak úgyis, ma narancssárga, matrjoska mintájú, pántos pólóban jöttem dolgozni (szeretek tematikusan élni), ehhez szintén narancssárga nadrágot, illetve sárga pólót viselek. Piros hajamat (azért piros, mert a fiúm számára egyértelműsíteniem kell a színeket, különben nem ismeri fel őket, szóval visszafogott árnyalatok nem nagyon játszanak) ma két copfban hordom.

Mindezt nem elrettentésül teszem közzé, hanem mert az előbb hosszú percekig nem jutott eszembe az egyik közvetlen kollégám neve, és nem vagyok benne biztos, meddig romlik még az állapotom. Amennyiben bekövetkezne a legrosszabb, megkérném a becsületes megtalálót, hogy hiánytalanul adjon le engem a telefonomban szereplő címen, köszönöm.

3.8. Az intertextualitás szerepei

A blog műfajára, mint minden internetes műfajra jellemző a hipertextualitás jelensége, azaz a más oldalakra utaló kapcsolatok megjelenítése. Landow (1992) úgy látja, hogy „A hypertext, amely egy alapvetően intertextuális rendszer, alkalmas az intertextualitás olyan módon történő előtérbe helyezésére, melyre a könyvben az oldalakhoz kötött szöveg nem képes” (idézi Józsa é.n.). A hipertext, a linkelhetőség révén megvalósuló intertextualitás azonban csak egy sajátos módja a szövegek közötti párbeszédnek, a genette-i (1996) értelemben vett transztextualitástól a linkek által biztosított kapcsolatok több tekintetben is különböznek: a linkek felismerése nem függ az olvasói kompetenciától, a linkekés nem érzékelteti az utalások erősségét, nem ad lehetőséget a többszörös asszociációkra, és nemcsak szövegekre, hanem például képekre is utalhat, a szövegek közötti kapcsolat nem szemantikai, egy link segítségével két teljesen különböző szöveg is összekapcsolható (Józsa é.n.).

A más oldalakra való utalás egyrészt a blog paratextuális részében, az állandóan, bármely bejegyzés körül látható keretében történik, másrészt az egyes bejegyzések is tartalmazhatnak linkeket más szövegekhez. Az elemzett blog is sok ilyen továbbvezető linket alkalmaz, sajátos például a szerző másik saját, tematikailag elkülönülő, a gyermekéről szóló blogjára utaló link. Ezek a szövegek nemcsak a linkek révén lépnek egymással kapcsolatba, hanem ki is egészítik egymást, valódi transztextualitást is mutatnak, tartalmilag is összefüggnek, utalhat az egyik a másikra:

(20) *Ezt talán igazából a gyerek blogjába kellene rakni, de Lamot (nem járunk, vagy ilyesmi) nincs szívem egy Muciblogba száműzni, úgyhogy akit nem érdekel, az ugorgyon.*

Ez a példa is mutatja, hogy „egy digitális szövegben békésen megférnek egymás mellett a linkek és a transztextualitás markerei, anélkül, hogy lefedjék egymást: a digitális szövegben a transztextualitás nem csak linkek révén jelentkezhet” (Józsa é.n.). Az *ugorgyon* forma megidézi a móríci *Légy jó mindhalálig!*-ot is.

A más blogokra való utalás megteremti annak a lehetőségét is, hogy ugyanazt a történetet egy másik nézőpontból, egy másik blogger elbeszélésében, stílusában is megismerhessük, a szövegek közötti párbeszéd dinamizmusa révén.

Az elemzett blog stílushatásához jelentősen hozzájárulnak a transztextualitás egyéb formái is, a más szövegekre való utalás állandó jelenléte érvényesül meghatározó posztmodern stílusjegyként. Az intertextualitás annak ellenére jellemzi a blogok világát, hogy a műfaj maga részben a modernitáshoz visszakapcsoló személyiségközpontú napló hagyományának továbbvivője, és így a szerzőnek kiemelt szerepe van benne, a posztmodern intertextualitást viszont éppen a szövegnek a szerzőhöz képest való felértékelődésével magyarázzák.

Előfordulnak szinte frazémaértékű intertextuális jelzések, amelyek egy-egy ismert szövegrészlet szó szerinti idézése révén lépnek kapcsolatba egy-egy másik szövegnek egy apró részletével úgy, hogy közben összekacsintanak a közkeletű szövegrészletet minden bizonnyal ismerő olvasóval. Például a József Attila *Mamá*-jára való utalás a valami utáni vágyakozás visszatérő jelölője:

(21) *Most nem nagyon érek rá írni, mert mindig a leendő bringámra gondolkok meg-megállva (holnap lesz, ha minden jól megy).*

(22) *Delhibe Moszkván keresztül utaztunk (otthagytam a reptéri könyvesboltban két Lukjanyenkót, azóta is rájuk gondolok mindig, meg-megállva, itt egyszerűen nem ismerik sehol).*

Az intertextuális utalások egy részének felfedésében maga a szövegkörnyezet segít, például: az *egy messzi-messzi fürdőszobában* bejegyzéscím a *Csillagok háborúja* legendás filmposzta kezdő soraira utal, amit az indokol, hogy filmrajongó barátaitól a blogger gyermeke egyik főhős alakját mintázó tusfürdőt kapott. Szintén a szövegbeli utalások segítségével fejthető fel a következő látszólag nehezen érthető szövegrész:

(23) *Azután azért nagyon sok minden történt, volt olyan is, hogy ide csak műanyag állatok jártak, meg tengeralattjáró, és már nagyon rég volt minden, de azért a gyökerek (a születésnapját úgyis mindig elfelejtem a blognak, szóval pár hétre előre boldog ötödiket).*

A bejegyzés korábbi részei ugyanis azt tárgyalják, hogy a blog címébe egy *Kispál és a borz*-számtól ihletve került a csiga, és a bejegyzés további részei is erre a dalszövegre utalnak, például: *Itt akkora boldogság van / Hogy ide már csak műanyag játékok járnak.*

3.9. Stílusimitáció – az egységes stílus megbontása

A más szövegekkel való játék a történetelbeszélésbe is beléphet, stílusimitáció révén megtörve, kiegészítve a blog már megszokott stílusát. Az ilyen jellegű stílusimitáció, amely a blog stílusának megtörését is jelenti, a blog történetében viszonylag későn jelenik meg. A következő bejegyzés címe egyértelmű eligazítást ad abban a tekintetben, hogy Virginia Wolf-imitációról van szó, a reakcióként érkező kommentek pedig mutatják, hogy a blogolvasók a harmadik személyben megjelenített lányt egyértelműen az eddigi elbeszélővel azonosítják:

(24) *mrs. dalloway*

Most már igazán írnom kellene valamit a blogomba, kár, hogy velem nem történik soha semmi, gondolta a lány, aki kicsit egyhangúnak érezte az életét, majd kisétált a hóesésben a kapuhoz, és átvett egyenél valamivel több cápát a csomagpostástól.

A stílus jellegzetességei révén megteremtett egységes identitás mellett posztmodern vonásként megjelenik tehát a szerepjáték is. Az elemzett blog bejegyzéseinek címkéi között megtalálható a stílusra vonatkozó *noir* kategória. (A *noir* kifejezés eredetileg filmstílusra utal, olyan bűnügyi történetre vagy gengszterfilmre, amelynek a képi világát erős kontrasztok, a fény-árnyék lehetőségeinek végletes kihasználása, nyomasztó atmoszféra jellemzi.) Az ezzel a címkével ellátott bejegyzések csak a blog életének hatodik évében jelennek meg, amikor a felismerhető stílusú szerző képe már kiforrott, ismert; érzékelhető tehát, hogy a stílus szándékos megváltoztatásáról, megtöréséről van szó. Ezekből a bejegyzé-

sekből hiányzik a történet folytonosságát megteremtő egyes szám első személyű elbeszélő, a kommentek tanúsága szerint az olvasók mégis azonosságot teremtenek az elbeszélő, illetve az ezekben a bejegyzésekben egyes szám harmadik személyben megjelenített szereplő között.

(25) *A szlávos arcú lány kifizette az eladónak a nyírfalevet és a kvaszt, majd autóval elment a megadott címre. Nem írta fel. Soha nem szokta. Megjegyezte.*

A férfi, akinek egybetűs neve volt, később érkezett. Vodka is volt nála, azt mondta, mindig tart magánál vodkát. Internetet is, de mindig mindenkinek megkérte az árát, az a fajta volt. Mostantól mindig a közelemben kell maradnod, mondta a szlávos arcú lánynak, akit a nehezen becézhető Contact néven tárolt el.

A lány valamivel később, amikor már nem bírta angolosan távozott.

A harmadik személyű szereplő és más bejegyzések elbeszélője közötti azonoság megteremtésében olyan szövegbeli utasítások is segítenek, mint a következő bejegyzéscím: *az egybetűsnek, aki szereti, ha noirban írom meg, mi történt, mert úgy sokkal érdekesebb.* Az ilyen jelzések pedig a stílusegység felbontása mellett is segítik az egységes diszkurzív központ megőrzését.

Az első *noir* kategóriával ellátott bejegyzésnek még csak a fele ilyen stílusú, aztán a megszokott hangnemben folytatódik, a későbbi bejegyzések már egységesek. Ez a vendégstílus ugyanis egyre több bejegyzésben tér vissza, mutatva a blogok stílusának interaktív alakulását, hiszen az olvasók pozitív visszajelzései is hozzájárulnak az újabb bejegyzésekhez, az egyiknek például az a címe is, hogy *a nagy sikerre való tekintettel*, sőt a blogra reagáló kommentek között is megjelennek hasonló stílusimitációk.

4. Összegzés

A „globális falu” információs piacterének nyelvi sokszínűségét a blogok számtalan árnyalattal gazdagítják, a bennük megvalósuló sokszor újszerű stílusminőségekről szinte lehetetlen átfogó képet adni. Az egyes blogokat – főként a személyes jellegűeket – önmagukban tekintve azonban úgy tűnik, hogy a blog műfaját a többi új, hálózati kommunikációs formánál nagyobb stílárius egység jellemzi. Az egyes szövegek „stílusát alkotó elemek összetartó ereje” (Szabó 1988: 105) révén egy-egy blog egy-egy önálló szubjektumot feltételező sajátos megszólalási módot mutat. Miller és Shepherd (2006) vélekedésével összhangban „a blogot fel lehet fogni egy sajátos reakcióként a szubjektum-áramlás ellen, tehát a szubjektum egy olyan belső intellektuális működéseként, ami létrehozza a viszonylagos stabilitás állapotát. Egy olyan kultúrában, ahol a valóság egyszerre publikus és mediatisztált, a blog »reálisá» teszi az én kísérleteit, hogy a kapcsolatépítés, az

önkifejezés, önfeltárás révén ellenálljon a töredezettség erőinek.” Az illusztrációként választott blog retorizáltan humoros, szórakoztató stílusa, sajátos nyelvi megoldásai, illetve a más szövegekhez és a kommentekhez való viszonya meggyőzően igazolja, hogy a blogban megszólaló hang egyéni hang, de a közösségbe tartozó, hálózatba kapcsolt egyén hangja.

Forrás:

www.nesztelencsiga.hu

Szakirodalom:

- Bahtyin, Mihail 1988. A beszéd műfajai. (Ford.: Könczöl Csaba.) In: Kanyó Zoltán–Síklaki István (szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Tankönyvkiadó. Budapest. 246–280.
- Bódi Zoltán 2010. A blogok nyelvészeti aspektusai.
<http://e-nyelvmagazin.hu/2010/09/10/a-blogok-nyelveszeti-aspektusai>
- Coupland, Nikolas 2007. *Style: Language variation and identity. (Key Topics in Linguistics)*. Cambridge University Press. Cambridge–New York.
- Csala Bertalan 2005. Van olyan műfaj, hogy blog? In: Balázs Géza–Bódi Zoltán (szerk.): *Az internetkorszak kommunikációja*. Gondolat–INFONIA. Budapest. 89–110.
- Dér Csilla Ilona 2007. Blog, gender és nyelv – magyar bloggerek nyelvhasználatának vizsgálata. In: Heltai Pál (szerk.): *Nyelvi modernizáció. Szaknyelv, fordítás, terminológia*. II. XVI. Magyar Alkalmazott Nyelvészeti Kongresszus. Gödöllő 2006. április 10–12. MANYE–Szent István Egyetem. Pécs–Gödöllő. 1221–1230.
- Domonkosi Ágnes 2005. Az internet nyelvhasználatának empirikus kutatási lehetőségei. In: Balázs Géza–Bódi Zoltán (szerk.): *Az internetkorszak kommunikációja*. Gondolat Kiadó. Budapest. 143–158.
- Eckert, Penelope 1996. *Vowels and nail polish: The emergence of linguistic style in the preadolescent heterosexual marketplace*. Stanford University/Institute for Research on Learning. Stanford.
- Foucault, Michael 1988. Technologies of the Self. In: Martin, Luther H.–Gutman, Huck–Hutton, Patrick H. (eds.): *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*. University of Massachusetts Press. Amherst. 16–49.
- Genette, Gerard 1996. Transztextualitás. *Helikon* 1–2: 82–90.
- Józsa Péter é.n. Irodalom a digitális közegben v1.
<http://mek.niif.hu/02300/02313/html/index.htm>
- Juhász Valéria 2010. A blog műfaji attribútumai.
[www.juhaszvaleria.hu/wp-content/.../04/A-blog-műfaji-attribútumai.doc](http://www.juhaszvaleria.hu/wp-content/.../04/A-blog-mufaji-attributumai.doc)
- Labov, William 1979. A nyelv vizsgálata társadalmi összefüggésben. In: Pléh Csaba–Terestényi Tamás (szerk.): *Beszédaktus – kommunikáció – interakció*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont. Budapest. 365–398.

- Lanstyák István 2009. *A magyar beszélt nyelv sajátosságai*. Stimul. Pozsony–Bratislava.
- Lyotard, Jean-François 1993. A posztmodern állapot. (ford. Bujalos István–Orosz László) In: Habermas, Jürgen–Lyotard, Jean-François–Rorty, Richard (szerk.): *A posztmodern állapot*. Századvég. Budapest. 7–146.
- Miller, Carolyn R.–Shepherd, Dawn 2007. *A blog-írás mint társadalmi tevékenység. Műfaji elemzés*. Fordító: Péter Zoltán.
<http://www.ahet.ro/irodalom/szoveg/a-blog-iras-mint-tarsadalmi-tevekenyseg.-mufaji-elemzes-497-85.html>
- V. Raisz Rózsa 2008. *Szövegszerkezet és stílus Márai Sándor kisprózai műveiben*. Pandora Könyvek 11. Líceum Kiadó. Eger.
- Shepherd, Michael A.–Watters, Carolyn R. 1998. The evolution of cybergenres. In: *Proceedings of the Thirty-First Annual Hawaii International Conference on System Sciences (HICSS '98)*. Hawaii. vol. II, 97–109.
- Szabó Zoltán 1988. *Szövegnyelvészet és stilisztika*. Tankönyvkiadó. Budapest.
- Sziksainé Nagy Irma 2007. *Magyar stilisztika*. Osiris Kiadó. Budapest.
- Szűts Zoltán 2010. Írjuk a blogomat. Ki a szerző?
<http://enyelvmagazin.hu/2010/09/10/irjuk-a-blogomat-ki-a-szerzo/>
- Tarsoly Ildikó é.n. A weblogok mint az internetes társadalom új kommunikációs eszközei. *Szabadpart* 21. szám.
http://www.kodolanyi.hu/szabadpart/21/21_komm_tarsoly.htm
- Weinberger, David 2002. *Small Pieces Loosely Joined (A Unified Theory of the Web)*. Perseus Publishing. Cambridge.

Eőry Vilma
Eszterházy Károly Főiskola

Különbözés és egység
Márai San Gennaro vére című regényének stílusában
(A narratív viszonyok és a stíluskohézió)¹

1. A dolgozat témája, célja, módszere

Márainak a *San Gennaro vére* című regényét választottam elemzésre. A szöveg-választás oka az, hogy a konferencia témamegjelölésének megfelel, hiszen mindenképpen a modernizmus alkotása, másrészt viszont a többi Márai-epikától lényegesen eltér, stílusában is. A változatos életműben is kitűnik a maga szabályszerűtlen, nem tipikusan márais megoldásaival. S amiben különbözik tőlük, abban talán „modernebb” is náluk. Kézenfekvőnek látszik tehát a regény stílusának vizsgálata, elsősorban az elemzésekben már ismert Márai-stílus továbbdifferenciálása érdekében, de azért is, hogy lássuk, a nyelvi megformálás erősíti-e a mű megítélésével szembeni bizonytalanságokat, avagy csökkenti.

Az elemzés – amely természetesen csak részleges lehet – célja tehát annak kimutatása, hogy ebben a tematikájában, ábrázolásmódjában és némileg stílusában is feltűnő kettősséget mutató műnek van-e egysége, van-e stílusegysége. Egy széteső, egységgé össze nem álló kísérletről van-e szó, vagy egy rejtettebb, mélyebb egységű műről?

Az elemzéshez természetesen felhasználom a regényről szóló irodalomtörténeti értelmezéseket, stílusértelmezéskor a gondolkodásmód, a világlátás, a konkrét világlátási problematika, valamint a műnemiség-műfajiság szempontjából erre feltétlenül szükség van. Egyébként H.-R. Jaussnak (1980, 1981) az esztétikai befogadásra vonatkozó hermeneutikai modelljét tekintem kiindulópontnak, amelyet például Tolcsvai Nagy Gábor (1996: 256) és a Fehér Erzsébet (2009) is lehetséges kiindulásnak tart, olyannak, amelyre ráépülhet a stílusértelmezés, a nyelvi megformáltság vizsgálata. (A módszerről bővebben itt nem beszélek).

Egy regény stíluselemzése esetében a teljesség csak relatív lehet. Kiindulásként röviden egy lehetséges irodalmi recepciójáról, Márai stílusáról általában, a regény műfajáról és a mű első olvasatáról. A részletesebb elemzés azonban csak részleges stíluselemzés, csupán egy, de a mű egészének szempontjából lényeges

¹ A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

szempontot választ ki. Arra keresi a választ, hogy a mű jelentésének a narrációban és a szerkezetben kódolt összetevői milyen nyelvi megformáltságban jelennek meg, milyen stílust hoznak létre. A regény stílusának (részleges) leírásán kívül az is célja az elemzésnek, hogy megállapítsa, milyen jellegű és mértékű a szerkezeti-narrációs viszonyokkal összefüggő stíluskohézió.

2. A mű és műfaja

A *San Gennaro vérét* az irodalomtörténet csaknem egyöntetűen Márai egyik legkiválóbb, de sajátos regényének tartja (Kulcsár Szabó 1990 – az európai irodalom egésze felől közelít hozzá, Szegedy-Maszák 1991, Lőrinczy 1997 – ön-életrajzi és világszemléleti vonatkozásait vizsgálja, Rónay 1998, vö. Botka 2002: 526), de olvasható róla negatív értékelés is: „A regény nem tartozik az életmű jelentős alkotásai közé: problematikája történeti, szerkezete is megoldatlan” (Legeza). S bár ez utóbbi vélemény nem kifejezetten „szakvélemény”, egy ismertetőben olvasható, mindenképpen elgondolkodtat. Az elemzés írójának is jó, érdekes műnek tűnt a regény első olvasásra, de csak azzal a megkötéssel, hogy igazán az első része tetszett, a második rész mintha egy kicsit „túl lenne írva”.

Értékelői szerint műfaja kétségtelenül regény, ezt elsősorban narratív viszonyai igazolják, ahogy később látni fogjuk, bár a mű egy részében mintha a szerző önvallomását olvasnánk. Látszólag még fikcionális is, bár tudjuk, hogy nagyrészt a szerzőről szól. Tartalmát jól összefoglalni nem lehet, hiszen tartalma csak részben epikus cselekmény, kisebb részben inkább távolságtartó elbeszélés, leírás, nagyobb részben belső történet: emlékezés, vívódás, töprengés. Nincs tehát valódi szüzséje, egyébként a 20. század egyéb epikai műveivel és Márai többi epikai művével is hasonlóan. A „külső” történet nagyon röviden az, hogy Nápoly Posillipo negyedében az ottani szegények között fel-feltűnik egy idegen pár, akikről azt beszélnek, Kelet-Európából jöttek. Közben a nápolyiak várják, hogy szentjükkel, Szent Januariussal (San Gennaróval), illetve általa megtörténjék az évente többször esedékes, éppen soron levő csoda. A férfi leesik egy szikláról és meghal. Halála után a nyomozó, a szerzetes és a férfi asszonya beszél arról, mit is tudnak a férfiról, aki állítólag azt mondogatta, hogy meg akarja váltani a világot. A „belső” történet ennél természetesen jóval bonyolultabb, de összefoglalható: „a regény központi alakja egy férfi, aki a második világháborút követően egy szovjet övezetbe esett országból távozott, mert úgy érezte: a fasiszmus diktatúráját követően nem tudta volna szellemi tartását megőrizni a kommunizmus keleti terrorjában. Korábbi pesszimizmusára, amely már a háború előtti évtizedben kialakult, és a kultúra eltömegesedésével függött össze, az emigrációban új rétegek rakódnak, amelyek a hontalansággal és létbizonytalanságával függnek össze. Úgy érzi, nemcsak az európai kultúra van eltűnőben, ő maga is – mint ember – elvesztette tartását, személyiségét. Ráadásul a menedéket adó ország sem hajlandó befogadni – Európa elhagyására kényszeríti. A

kiutat az önkéntes megváltásban, életének az emberiségért való feláldozásában látja, és öngyilkos lesz” (Botka 2002).

Lőrinczy Huba, Szegedy-Maszák Mihályra is hivatkozva, kiemeli, hogy a regény álcázott önéletrajz, az álcázás a harmadik személyű elbeszélés és annak a hangsúlyozása a regény elején, hogy a szereplők az „író képzeletének alkotásai, és nem ábrázolnak eleven személyt”, miközben a könyv autobiografikus jellege nyilvánvaló. Az álcázás oka pedig az, hogy „a San Gennaro vére egy jelképes halál, egy szimbolikus pusztulás (gyaníthatóan öngyilkosság) tényét és – indirekt módon – a hozzá vezető utat tárja elénk [...] A lelki válság legyűréséhez, a személyes túléléshez [...] [Márainak] kellett a szimbolikus véráldozat (Lőrinczy: 1997: 336–337). S miközben hangoztatja a szereplők költött voltát, csak látszólag, egyáltalán nem nagy igyekezettel határolódik el tőlük, sőt, a valóban alig látható főhősbe szinte bele is költözik, különösen a második rész vallomásaiban, amelyekben emigrációs naplóinak és memoárjainak gondolatai térnek vissza. Lőrinczy már a *Napló 1945–1957* alapján egyértelműnek látja, hogy ugyanaz a vidék, ugyanazok az események, ugyanaz a hangulat, tehát ugyanaz a tényanyag jelenik meg a regény első részében, mint a nápolyi tartózkodás naplóiban. Ezenkívül azonosnak látja a naplószerző, a történetmondó és a mások elbeszéléseiből ismert regényalak nézőpontját, természetesen időnkénti eltávolodásokkal. A regény négy fejezetre tagolt szerkezetét két nagyobb részre bontja. Az első kettő a főhős halála előtti időből való, Nápoly hétköznapijait, jellegzetes alakjait írja le, a *férfi* és a *nő* csak szóbeszéd tárgya, vagy peremfiguraként tűnik föl. Itt az elbeszélő szemszögéből látjuk a világot: a jeleneteket, a képeket, a hangulatokat. A második két részben a főszereplő halála után a főszereplőről beszélnek azok, akik távolabbról vagy közelebbről ismerték: a fiatal nyomozó és a ferences barát a helyettes rendőrpapancsnoknak, az élettárs pedig egy papnak gyónásként. Itt a narrátor fokozatosan háttérbe szorul, a párbeszéddek pedig egyre inkább monológok lesznek. Az áldialógusok, mint Márai több más regényében, például a *Béke Ithakában* címűben a „krízis utáni” szituációban jelennek meg. „Ott is, itt is egy már eltávozott alakra emlékeznek a monológok, illetve az áldialógusok, ott is, itt is a tünemény, az öntörvényű, a rendkívüli személyiség titkát akarnák megragadni s megfejteni a vallomástevők, s ott is, itt is kiderül, hasztalan a próbálkozás. [...] Csupán sejtelmeink, föltevéseink lehetnek az emberről – sugallja egybehangzóan a két regény, s a San Gennaro vére megtoldja ezt a tanulással: a csodák, az természetfölötti erők dolgában nincsen végső bizonyosság, hiánytalanul racionális magyarázat” (Lőrinczy 1997: 344).

A két nagy rész összefüggését nem látja harmonikusnak Lőrinczy sem. Az első kissé elnyújtott bevezetőnek, előkészítésnek tartja a második részhez: a nyomor csodavárását egy másfajta megváltás utáni sóvárgáshoz. De az ismétlődő helyszínek és szereplők önmagukban is szervessé teszik ezt a részt, miközben sorsuk a főhős sorsában sűrűsödik. Különösen azé a családé, amelyiknek rokona

az a szerzetes, aki közelebbi kapcsolatban van a magyar emigránssal. Az egész regény fő kérdéséhez, hogy „lehet-e megváltani a világot?” ez a rész is hozzájárul. Inkább a vallásos csodavárás, a San Gennaro vérének évenként többszöri felbuzgása a tárgya, amelyhez az elbeszélő szkeptikusan, néha ironikusan viszonyul, de nem utasítja el teljesen. A második rész fejti ki a számkivetettség, a boldogtalanság egyéni rettenetét, de összekapcsolja az emberiségével. S a megváltás kérdésére a válasz: csak egyén műve lehet, hiszen „semmiféle rendszer nem tudja megváltani a világot [...] sem társadalmi, sem vallási rendszer” (185–186). Ezért emelkedik ki Szent Ferenc alakja, aki meg tudta szólítani a világot, amely azzal felelt, hogy jobbá vált. A regény hőse azonban önfeláldozásával nem old meg semmit, a világ tehát megválthatatlan (vö.: Lőrinczy 1997).

3. Márai stílusa és a San Gennaro vére

Szabó Zoltán tárgyas-intellektuális stílusnak tartotta a Máraiét (Szabó 2000). Ha a minősítő kategóriákkal óvatosan bánunk is, valószínűnek látszik, hogy e stílusforma valóban jellemző Máraira. Az ebből következő „fegyelmezettség, nagyfokú rendezettség (megszerkesztettség, megalkotottság), igényes kifejezőmód” (Szabó 2000: 201.) érvényes létkérdéseken elmélkedő, töprengő műveinek stílusára, amelyek kirajzolják a gondolkodó alkotói világképét. A meditáció, a reflexió, az érvelés stb. azonban mindig a tárgyasból indul ki, s a ráció talaján állva törekszik az „igazság” felé. A konkrét és elvont jelentések síkváltakozása kisebb és nagyobb szövegegységekben, az összefüggések által tagolt szerkezet (alakzatai: az ismétlés, az ellentéttel társuló ismétlés, a párhuzam és ezek különböző szerkezetformái), valamint a tényszerű, a sűrítő és az egyszerű, csaknem szikár, később klasszicizálódó stílus: ezeket tartják a Márai-művek legjellemzőbb vonásainak (vö. Szabó 2000: 202–208). Számos stíuselemzés mutatott ki ilyen stílussajátságokat elsősorban a naplók, ill. a rövidprózai írások, például a *Füves könyv* szövegeiben (elsősorban Raisz Rózsa elemzései, különösen Raisz 2008, ill. Czetter 2001, 2002).

Milyen a fentiekben bemutatott regény nyelvi megformáltsága? Hogyan képződnek le a mű nyelvében azok a tartalmi, elsősorban perspektivikus és szerkezeti jelentésviszonyok, amelyeket a fentiekben láttunk? Mennyiben érvényes rá a Márai-stíluskép? Hogy valamelyest is átfogó és hiteles képet alkothassunk a regény stílusáról, a mű meghatározó narrációs, szerkezeti viszonyaihoz szükséges igazodnunk a nyelvi-stilisztikai elemzésben is, miközben kétségtelen, hogy maga a nyelvi megformálás hozta létre a fönti értelmezési lehetőséget.

4. A szerkezet, a szereplők, a hely, az idő és a nyelvi megformálás

A regény négy nagyobb fejezetből, négy tételből áll. Az első a nápolyi *Posillipó* szegényei között játszódik, ahol a főhős és társa mint *idegenek* néha beszédtéma, sőt sétájuk közben vagy a templomban néha láthatók is, nagyon ritkán meg is

szólalnak. A második rész a szegények csodavárását írja le: egyrészt a szentekhez, különösen saját szentjükhöz, San Gennaróhoz való viszonyukat, másrészt a csodavárásukat általában, ami segíthetne kilátástalan életükön (l. pl. az Amerikából hazalátogató fiatalember csodálata, majd a csalódás abban, amit elmond, és amit ajándékba hozott), valamint a San Gennaro vérének csodáját. E rész végén az *idegen férfi* meghal. A harmadik rész a *férfi* halála miatti nyomozásról szól, először az *agens* mint az idegenekkel kapcsolatot tartó rendőr tisztviselő, majd a *padre*, aki régebbiről és közelebbiről ismerte az *idegent*, beszél arról a *questurán*, mit tudnak a férfiről. A negyedik részben a *nő*, az idegen társa beszél kettőjükről, a *férfiről* egy gyónás keretében. Ez a négy rész azonban két nagyobb egységre oszlik tematikailag is, de a szereplők, a hely és az idő is különböző. Az első kettőben a posillipói szegények életét, a városrész mindennapjait és csodavárását látjuk, újra meg újra megjelennek a *halárus*, a *pacalárus*, a *kövér boros*, a *báró*, a *tengernagy* stb., az *idegenek* azonban csak ritkán, séta közben tűnnek fel, inkább a szegények emlegetik őket. És nem utolsósorban az első két rész végén van vége a szüzsének is: itt hal meg a *férfi*: ami eddig történt, az tehát a *férfi* életben levésének az ideje, illetve abból egy pontosan meg nem határozható töredék. Előtte nem ismertük őt, csak tudtunk róla, utána az elbeszélésekből, vallomásokból megismerhetjük, akkor, amikor már nem él. A megváltás, amiről részletesebben a második nagy részben olvasunk, az első részben még lehetséges, még beszélnek a csodáról, a második részben már csak azt tudjuk meg, hogy a férfi meg akarta váltani a világot. A második két rész a rendőrségen, illetve a *templomban* „játszódik”, néhány nap alatt a *férfi* halálát követően, és más személyek kerülnek előtérbe: a *vicequestor*, aki a kihallgatást vezeti, és nem ismerte a halott *férfit*, majd az *agens*, a *padre*, végül a *nő*, akik ebben a sorrendben egyre közvetlenebb kapcsolatban voltak vele. S itt válik egyre konkrétabbá, személyhez kötöttebbé az idegenség, amely az első két részben a szegényeknek inkább általános, az otthon szemszögéből nézett, de nem állandó beszédtemája. A második rész általános fejtegetései az idegenségről már nem annyira általában az idegenekről szólnak, egyre inkább az *idegenről*, a meghalt férfiről. Szűkül tehát mind a szereplők köre, mind a helyszín, mind az idő, mintha a felvevőgép, amely a láttatott képeket veszi, az első részben lassan pásztázna, néha a táj egy-egy részén, többször az embereken megállna hosszabb-rövidebb időre, sőt belátogatna a szegények otthonába is. Első olvasatra úgy látszik, mintha a felvevőgép a második rész konkrétabb, meghatározottabb idejében fokozatosan hozná közelebb, csaknem premier plánba a főszereplőt, miközben egy másik kamera az egyes beszélő személyekről állóképet készít.

A nyelvi megformálás szempontjából fontos, hogy a két részben azonos, múlt az elbeszélés ideje, kivéve az első rész néhány élénk, mozgóképszerű fejezetét, de a második rész emlékezéseinek a múltja általában régebbi múlt: az elvesztett otthonra és a Posillipón töltött évekre vonatkozik.

5. A narratív viszonyok „árulkodó” nyelvi jelei

A regény narratív viszonyai egy teljesen klasszikus elbeszélői nézőpontra épülnek: a narrátor látszólag a háttérben marad: direkt módon nem azonosul főhősével. Ennek nyelvi formája a 3. személyű elbeszélő szöveg, és ez alól egyáltalán nincs kivétel. Értelmezői szerint az elbeszélői perspektíva azonban a regény folyamán egyre inkább közelíteni látszik a főhős perspektívájához. Az elbeszélő és a hős különállósága látszólag végig megmarad ugyan, de a távolság csökken, ezzel együtt a narratíva a szemlélődő elbeszélő nézőpontból átfordul a töprengő, vívódó vallomásosságba. A második részben is megmaradnak az epikai keretek, de a narráció a minimálisra csökken, a dialógusok fokozatosan monológokká válnak, s ezeknek a formáknak az arányai szinte kiiktatják, megszüntetik a narrátor és a főhős közti távolságot.

Ezt az arányváltozást mintha az elbeszélői perspektívára utaló nyelvi formák hoznák mégis valamiféle egyensúlyba. Mert bár a harmadik személyű elbeszélés következetessége valóban végig megmarad, tehát ő-elbeszélésről van szó, az elbeszélő azonosulása vagy majdnem azonosulása a főhőssel – legalábbis a nézőpont szempontjából – a nyelvi elemek tanúsága szerint éppen ellenkezőjét mutatja a fent leírt tendenciának: az első részben a legtöbb az árulkodó nyelvi jel a narrátor és a főhős perspektívájának egybeesésére, a másodikban már nincs ilyen, a főhős emlegetése is ritka, a második nagy egységben, ezen belül a harmadik és negyedik részben ugyanígy nincsenek (vagy alig vannak, l. majd a IV. rész inkluzív duális T/1. személyét) a perspektivikus közeledésre, azonosulásra utaló nyelvi elemek, itt is csak az emlegetés fordul elő, bár ez sajátos és folyamatos. Ha különbséget teszünk „a narráció (*ki beszél?*) és a fokalizáció (*kinek a nézőpontjából látjuk az eseményeket?*) kérdése között” (Tátrai 2002: 141), és nem azt vizsgáljuk, hogy az elbeszélő részese-e az eseményeknek, hanem azt, hogy kinek a nézőpontjából látjuk az eseményeket, várhatóan közelebb jutunk ehhez a sajátos elbeszélői módhoz és stílushoz.

5.1. Az olyan, a deiktikus centrumhoz viszonyított irányjelölő, mégpedig közelítést jelentő igék, mint a *jön*, *visszajön*, *hoz* egy belső elbeszélői nézőpont origóját jelölik ki deiktikus centrumnak, amelyet a narrátor nem foglalhat el a főhőssel való azonosulás nélkül:

I. rész, 1. fejezet: távolít

**Először Anastasia beszélt erről, a kertész leánya, aki délutánonként a frissen fejt tejet hozta. (7)*

Ha későn hozza a tejet [...], Anastasia mindig énekel a lépcsőn, mert fél. (7)

3. fejezet: közelít

Először Pasqualino csenget, reggel hatkor. A szeméért jön. Szótlanul megy el, aztán néhány perc múltán visszajön. (15–16)

Nyolc felé **jön** a tojásárus. [...] Az alsó, kerti kapu felől **jön**, és fején **hozza** a tojásokkal megrakott kosarat. (16)

[...] **most**, amikor nyílik az ajtó, megáll a küszöbön. (16)

A táskát, melyben a leveleket **hozza**, vállára vetette, panyókára. (18)

Ezt mindennap megkapja, akkor is, ha nem **hoz** mást, csak egy áruház körlevelét. De ha igazi postát **hoz** – több levelet, külföldi bélyegekkel –, akkor többet is kap. (19)

Úgy érzi, ő, a levélhordó, sokat tehet a mindennapos posta érdekében.

Hozhat jó levelet. **Hozhat** közömbös és utálatos levelet. (20)

6. fejezet: közelít

Néha a kertész leányai csengetnek, Giulia vagy Valéria. Virágot **hoznak**, vagy mimózát, vagy vörös kaméliát. [...] A virágot úgy **hozzák**, ahogy más elmenőben rámosolyog egy járókelőre az utcán. [...] Virágot **hoznak**, mert semmi egyébük nincs. (28)

Minden másodnap **jön** egy kicsi, erősen angolkóros és tudóbajosan fénylő szemű. (31)

7. fejezet: közelít

A halas korán reggel **jön** Pozzuoliból. Ő is énekel, a kert aljában, mint a postás, mint az ember, aki a főzeléket és a gyümölcsöt **hozza**, mint a másik, aki fején **hozza** a kenyereskosarat [...] [a halas] (32)

Most énekel, a kert aljában, fején a deszkavederrel, melyben [...] az apró, sütnivaló cigányhalat **hozza**. (33)

A halas **most** [...] énekelni kezd. [...] **Most** vigyorog. (34)

8. fejezet: közelít

Szemközt már nyílik egy ablak. [...] Aki **itt** veszekszik, nem meggyőzni akar, hanem megnyilatkozni. (34–35)

Most beretválkozik. (36)

9. fejezet: közelít

Most leül, lábát nagyvilágian keresztbe veti, s pihen kissé. (38)

***Most** már megtett mindent, amit családja, a közérdek, a közhasznú tevékenység és a szakmai becsület érdekében tehetett. Ezért pihen. (39)

Most enni kezdenek. (40)

A nap **most** erős, kegyetlen. (41)

10. fejezet: távolít

*Az idegen házaspár **most** megint feltűnt a Marechiare lejtőjéhez vezető út fordulója sarkán. (45)

***Most** többen cihelődtek. (48)

13. fejezet: közelít

*De **most** megbetegedett Antonio. (55)

*Egy pillanatig sem kételkedtek benne, hogy **most** már minden jóra fordul. (59)

14. fejezet: távolít

A sarkon **most megjelent az idegen házaspár. (61)*

A deiktikus centrumot feltételező *szemközt* (8. fejezet, 34) egy emeleti lakást s annak lakója helyzetét jelöli ki viszonyítási pontként, amelyhez képest van szemben a *szemközt*, és amelyet az *itt* (8. fejezet, 35) deiktikus centrumot jelölő határozószó ki is fejez. Az idézett szövegrészekben a *most* ugyancsak a deiktikus centrum kijelölésének szerepét tölti be: ez is csak annak az origója lehet, akinek szemével látjuk a történeteket. A kiemelt nyelvi elemeket tartalmazó mondatok (és általában környezetük is) jelen idejű. Az 1., 3., 7., 8. fejezetben a lakóházban történeteket látjuk, az 1. fejezetben még múlt idejű narráció részeként, a 3., 7., 8. fejezetben azonban már a teljes narráció jelen idejű: az elbeszélő nézőpontjának belsővé válása, az elbeszélőnek ezáltal bent léte a történetben ezekben a részekben, ezeken a pontokon nyilvánvaló. Ráadásul az I. rész egyes fejezeteiben sajátos ritmust alkot ezeknek az elbeszélői nézőpontot az elbeszélés tárgyához közelebb hozó nyelvi elemeknek a megjelenése. Részben azoknak a fejezeteknek a ritmusa adja ezt a lüktetést, amelyekben szerepelnek a deiktikus centrumra utaló elemek:

1. (2.-) 3. (4.- 5.-) 6. 7. 8. 9. 10. (11.- 12.-) 13. 14.

A rész elején a közelítő perspektíva lassan indul: közbe van ékelve egy, majd két fejezet, amelyekben ilyen nincs. Majd öt fejezetben egymás után folyamatosan jelen van, itt a legteljesebb tehát a közelítés. A rész végén azonban a két záró, közelítő fejezetet két nem közelítő perspektívájú fejezet előzi meg. Tehát 2–5–2 szimmetrikus előfordulást szakítja meg a rész elején az 1+2, a vége előtt a 2 fejezet, amelyekben nincsenek ilyen közelítő elemek.

Nagyobb a narrátor távolsága a történettől azokban a részekben, azokon a pontokon, ahol az elbeszélő jelenlétére utaló nyelvi elemek múlt idejű mondatokban (a*-gal jelölt részletek), illetve szövegben találhatók. Az első fejezet a főhősre való utalással nyit egy teljesen múlt idejű narrációjú fejezetben:

*Tavaszi elején híre **kelt**, hogy a Possilipo kerti házában él egy ember, aki meg akarja váltani a világot. Először Anastasia **beszélt** erről, a kertész leánya, aki délutánonként a tejet **hozta**. Amíg **beöntötte** a tejet az alumíniumbögrébe, fahangon, közömbösen **mondotta**:*
– *Idегenek. (7)*

A fokozott rejtőzködést itt az *idegen* szó kimondása/kimondatása jelzi mintegy távolításként olyan környezetben, amelyben a szemlélődő jelenléte más eszközök által (*hozta*) joggal feltételezhető.

A 9. fejezet a mogyoróárus családjának életét, napi tevékenységét írja le jelen időben. Az elbeszélő a jelen idő és a többször ismételt *most* által kerül közelebb a történethez. A múlt idő itt nem is időbeli távolságot, csak befejezettséget, eredményt jelöl:

***Most** már **meg tett** mindent, amit családja, a közérdek, a közhasznú tevékenység és a szakmai becsület érdekében **tehetett**. Ezért pihen.* (39)

A 10. fejezet múlt idejű, és feltűnően sokat van benne jelen az idegen pár (*idegenek, idegen emberek, idegen házaspár, idegen férfi, idegen pár*). Ismét felerősödik a narrátor és a narráció távolítása (*most – idegen: közel – távol*):

*Az idegen házaspár **most** megint **feltűnt** a Marechiare lejtőjéhez vezető út fordulója sarkán.* (45)

***Most** többen **cihelődtek**.*

*Az idegen pár is **elindult**.* (48)

A 13. fejezet egy szegény családról szól, egy olyan családról, amely a szerzetes által közelebbi kapcsolatban van az „idegenekkel”, mint a többi posillipói szegény. A múlt idejű történetet a **most** deiktikus határozószó közelíti a narrátorhoz:

*De **most megbetegedett** Antonio* (55)

*Egy pillanatig sem **kétkedtek** benne, hogy **most** már minden jóra fordul.* (59)

A 14. fejezet, az első rész utolsó fejezete egy szegény házmester haláláról szól távolságtartóan, múlt időben. A *most* az utolsó bekezdésben olvasható:

*A báró biccentett. Sütött a nap. A sarkon **most** megjelent az idegen házaspár. A férfi nagyon sovány volt, és belekarolt az asszonyba. Mindketten fekete szemüveget viseltek. Lassan mentek az öböl felé.* (61)

A narratív távolságnak-közelségnek sajátos formája az, amikor az elbeszélő a főhőssel azonos perspektívából szemléli ugyan az eseményeket (közelítés), de közben *idegenként* meg is nevezi a főhőst (távolítás) (l. főntebb a 7. és a 45., 48. oldalról vett szövegrészeket). Ezzel a többszörös közelítéssel-távolítással (a deiktikus középpontot jelző vagy feltételező elemek megléte vagy hiánya, valamint a jelen és a múlt idő váltakozása a szubjektívabb szövegrészekben) a tárgyias leírások is bizonytalanságot közvetítenek. Ez a kettősségen, ellentétben alapuló feszültség, amely a regényben mind lineárisan (a két nagy szerkezeti

egység ellentétessége), mind horizontálisan (a narratív viszonyok nyelvi jelöltsége és jelöletlensége) jelen van, sűrűsödik a következő bekezdésben is:

*A postás, mikor felhaladt a lépcsőkön, csenget, s az **idegen** ilyenkor viszszafafojtja lélegzetét. Nem rohan kinyitni az ajtót, mert elárulná, hogy nem tudja türtőztetni magát. De mégis siet, mert a posta nélkül nincs már életének semmiféle értelme ... Két cigarettát kap és húsz papírlírárt ... de ha igazi postát hoz – több levelet, külföldi bélyegekkel –, akkor többet is kap... (19)*

A hoz közelít, de az *idegen* megnevezése távolít. Pedig olyan, közelítő dolgokat tudunk meg róla, amelyeket csak ő tudhat: *viszafafojtja lélegzetét, elárulná, hogy nem tudja türtőztetni magát, nincs már életének semmiféle értelme*.

5.2. A II. rész múlt idejű elbeszélés: a posillipóiak és a szentek viszonyát írja le, azt, mit gondolnak a római szentekről, a saját szentjeikről, a szentekhez kapcsolódó csodákról, különösen saját szentjükről, San Gennaróról, hogyan próbálják befolyásolni, hogy tegyen csodát, milyenek a templomok, a papok. A posillipóiak beszélnek is a szentekről, az idegenekről általában, s utalást tesznek az előző részben már látott idegen párra is, némi iróniával:

– Azok az **angolok, akik lengyelek** ... Itt vannak még?
– A **szentszagúak**? ...
– **Nem** voltak **szentszagúak** – mondta komolyan a szerkesztő. – Figyelik őket. (83)

Aztán szó van viharokról, földrengésekről, a szegénység mélységéről, a kivándorlás gondolatáról, egy Amerikában élő olasz kivándorló látogatása okozta csalódásról. És közben megjelenik újra az *idegen pár*, titokzatosan, szinte árnyékként (109). A második rész utolsó fejezetében egy hatalmas viharral járó (valószínűleg) víz alatti vulkánkitörés szimbólumként készíti elő az *idegen férfi* halálát. Ebben a részben hiányzik a narrátor és a főhős akár csak rejtett közeli-dése is, itt már alig emlegetik az *idegeneket* (83), egyszer jelennek meg együtt (109), és a rész végén az *asszonyt* látjuk, amikor hírül viszik neki, hogy ő (122) meghalt. A közlés mód 3. személyű elbeszélés és a szegények dialógusa, csak a rész végén beszélget az asszony más idegenekkel, valamint az ágenssel. A távolítás perspektívája érvényesül ebben a részben, nyelviileg egyértelműen. Csak az utolsó fejezetben nő meg a személyesség az *asszony* személyében és a *férfi* halálának említésével.

5.3. A III. rész a *vicequestor* és a fiatal *agens* beszélgetése a halálesetről (1–8. fejezet), majd az *agens* és a *szerves* beszélgetése (9–22. fejezet). A *vicequestor* és az *agens* valódi dialógust folytat, amelyben a hosszabb beszédlépések (turnök) azonban az *agens* szavai, akinek közelebbi élményei voltak a *férfiről*, akit még *ez az emberként* is emleget, de általában nem nevezi meg, hiszen folyamatosan róla beszél. Amikor a legintimebb találkozásuk kerül szóba, mikor is a férfi meghallgatta őt, és megnyugtatót egy beteg gyermeket, *professorának* nevezi. A meghalt férfiről egyre többet tudunk meg az ágenstől, de a narráció folyamatosan távolságtartó: nem is lehet más, hiszen a főhős már halott.

A 9.-től a 22. fejezetig a *padre* beszél. Szövege szinte teljesen monológ, az egyes fejezeteket is csak néha vezeti be idéző mondat. A *vicequestor* el nem hangzott, csak valószínű kérdéseit ismétli meg a pap némely fejezet elején:

- *Mit feleltem?* (14. fejezet, 163)
- *Megkérdeztem tőle, mit képzelsz megváltásnak?* (15. fejezet, 168)
- *Megkérdeztem, akar-e pártot alapítani?* (18. fejezet, 175)

Máskor a válasz nem ismétli a kérdést, csak ki lehet belőle következtetni:

- *Iparkodok felelni. Ahogy tudok. Először a tények.* (9. fejezet 147)
- *Természetes, hogy gyanakodtam – mondta nyugodtan a pap.* (11. fejezet 154)

Az áldialógus, amely a továbbiakban egyre inkább kiteljesül, valóban a monológ hatását kelti. S ahogy Lőrinczy megfigyelte, a Márai-művekben ezek az áldialógusok „krízis utáni” szituációban jelennek meg (Lőrinczy 1997: 344). A San Gennaro vérében is a főszereplő halála után következő részeknek válik uralkodó közlésmódjává.

5.4. A IV. rész egészére jellemző az áldialógus: a gyónásban, ahogy ez lenni szokott, a pap ritkán szólal meg, szinte csak az asszony beszél. Nagyon kis szerepe van a narrációnak, legtöbbször az asszony turnjét bevezető idéző mondatból áll csupán (1., 3., 9., 11., 13., 15.), néhányszor az idéző mondat előtt egyetlen, esetleg két, sokszor a nő leírását tartalmazó másik mondat jelenik meg (2., 4., 12.), pl.:

A nő két kézzel eltakarta arcát, és hallgatott. Aztán ezt mondta, az ujjain át: (191)

Hosszabb, a papot és a nőt leíró, viselkedésüket elbeszélő narratív szakasz előzi meg néhányszor az idéző mondatot (7., 8.), pl.:

A pap nem felelt. Előrehajolt felsőtesttel, mozdulatlanul ült. Szemét elfödte tenyerével. A nő várt egy kis ideig. Amikor nem hallott semmiféle választ, beszélgető hangon, nyugodtan mondta: (206)

Van olyan fejezet, amely még bevezető idéző mondatot sem tartalmaz, a 6. Van azonban három olyan fejezet is, amelyek rövidek ugyan, a többi, áldialógusos fejezetnek terjedelmükben csak töredékei, de valódi dialógust tartalmaznak narrációval (10., 14., 16.). Ezekben a gyóntató pap hangját is halljuk: a beszéd folytatására biztatja az asszonyt (10.), megkérdezi tőle: – *Megölte?* (14: 229), bűnbánatra szólítja fel (16.). És az 5., ugyancsak rövid fejezet csak leírást: a papét, a templomét és az asszonyét tartalmazza. Az utolsó fejezet (17.) mintegy függelékként a szimbolikus Vezúv, a tenger és a szél monológja.

A perspektíva és a közlésmód váltakozása az első fejezetéhez hasonló közelítést-távolítást mutat, csak lassúbb ritmusban: az 1–4., a 6. és a 9–15. fejezet (a 10. kivételével) nyitása a rövid idéző mondattal vagy a nőről szóló bevezető mondattal és idéző mondattal a nőre fókuszál. Ő mint a főszereplőhöz legközelebb álló személy a közelítést jelenti, s ennek nyelvi megnyilvánulása az *ő* emlegetése, mindig a férfira vonatkoztatva, de még inkább ezt jelenti a többes szám első személyű beszéd gyakori visszatérése. A *mi*, illetve a névmás nélküli többes szám első személy mindig a férfival való közösséget jelöli (tulajdonképpen inkluzív duális T/1.), ezáltal a lehetséges legnagyobb mértékben bevonja őt monológjaiba, nézőpontja ilyenkor azonos az övével. A közbeeső fejezetek (5., 7., 8., 10.) pedig ezt az összpontosítást oldják, a perspektívának az elbeszélő vagy a pap irányába való eltolását, a férfi személyétől való távolítását szolgálják. Míg az utolsó fejezet a természeti szimbólumokkal (*Vezúv, tenger, szél*), amelyek tulajdonképpen a négy archetipikus öselemből háromnak a fogalmi tartományába tartoznak (*tűz, víz, levegő*), átlép egy, csak a természeti törvényeken alapuló világba, amelyben az ember csak parány.

6. Narráció és stíluskohézió

A két nagy rész különbsége az elemzés után kevésbé látszik élesnek: a nyelvi megformálás némileg kiegyenlíti a képet. A kiegyensúlyozó tendencia ellenére azonban végig megmarad az ellentét a férfi jelenléte és már jelen nem léte között. Az ellentét alakzata szervezi tehát a szerkezetet, a narratív, illetve perspektivikus viszonyokat s az ezeknek megfelelő közlésformákat, csak hogy az ellentétnek mindegyik szempontból van némi ellensúlya is. A két nagy rész nem szöges ellentétben, tehát nem „szervetlenül” kapcsolódik egymáshoz, hanem a szerkezeti-narrációs szinten is nagyon sok finom, a különbségeket csökkentő szállal. A férfi életében játszódó rész naplószerűségét, különösen az I. fejezetben, az elbeszélő és a főhős gyakori és periodikus majdnem azonosulása erősíti, regényszerűségét pedig a hasonlóan gyakori és periodikus távolodása ugyanitt,

míg a II. fejezetben, a fordulóponthoz közeledve a távolodás érvényesül. A második részben a narrativika távolságtartó, a szereplő azonosulása a főhőssel azonban folyamatosan nő. Formailag epikus ugyan ez a rész is, de az áldialógusokban, tehát valójában túlnyomórészt monológokban az elbeszélő be tudja vonni az elbeszélte történetbe, az emlékezésbe a már jelen nem levő férfit is. Ez a közelítés azonban relatív, hiszen a férfi már nem „én”, legföljebb a *mi* része. Rejtőzködés ez is, folyamatos, sőt folyamatosan csökkenő, mégis végleges az első nagy rész rejtőzködésével szemben, amely különösen eleinte, szinte játékos. Mindez a regény I. és IV. fejezetében látszik a legtisztábban: az I. részben sokszor már-már megjelenik az elbeszélő-főhős, a IV. részben, amikor a lehető legközelebről látjuk, akkor is messze van, illetve már nincs.

A két nagy rész közlésformái, bármennyire különböznek is, ugyancsak közelednek egymáshoz, stílusukban is. Az egyszerű képlet az lenne, ha az első rész életképeinek tárgyiasságával állna szemben a második rész meditatív-emlékező stílusa. De inkább csak dominanciáról van szó, hiszen az első rész naplószerű fejezeteiben is van reflexió, meditáció, érvelés, és a második rész monológjaiban is megjelenik a tárgyas stílus. Ez a folyamatos egyensúlyozás azonban nem szünteti meg azt a bizonytalanságot, amelyet a különböző módon megnyilvánuló narratív rejtőzködés okoz. Az ellentét és egységesség kettőssége nyilvánul meg a regényszöveg stílusának összetettségében is: a stíluskohéziót éppen a hasonlóság és a különbség, az egyensúlyozás és a bizonytalanság ellentéte adja, és ez bizonyára érvényes a többi, itt nem tárgyalt stílusösszetevőre is.

Forrás:

Márai Sándor é.n. [2004] *San Gennaro vére*. Helikon Kiadó. Budapest.

Szakirodalom:

Botka Ferenc 2002. A San Gennaro vére keletkezéséhez. *Irodalomtörténeti Közlemények* 5–6: 526–542.

Czetter Ibolya 2001. *Az ismétlés gondolatalakzatainak értelmezése Márainak a Napló 1943–1944 és a Napló 1984–1989 című műveiben*. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest.

Czetter Ibolya 2002. *Márai Sándor naplóinak nyelvi világa a retorikai alakzatok tükrében*. Akadémiai Kiadó. Budapest.

Fehér Erzsébet 2009. Az irodalmi stílus néhány kérdéséről újabb megközelítésben. *Acta Academiae Pedagogicae Agriensis. Sectio Linguistica Hungarica* 120–136.

Jauss, Hans Robert 1980. Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika (Ford.: Bernáth Csilla) *Helikon* 117–128.

Jauss, Hans Robert 1981. Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához (Ford.: Bonyhai Gábor) *Helikon* 188–207.

- Kulcsár Szabó Ernő 1990. Klasszikus modernség – karteziánus értéktávtatban. *Új Írás* 5: 101–113.
- Legeza Ilona: Márai Sándor: San Gennaro vére <http://legeza.oszk.hu/index.html>
- Lőrinczy Huba 1997. „...lehet-e megváltani a világot?” In: Lőrinczy Huba: *Ambrustól Máraihoz*. Savaria University Press. Szombathely. 335–350.
- Raisz Rózsa 1997. Az ellentét mint szövegszervező elv (Márai Sándor Füves könyvének néhány maximájáról) In: Péntek János (szerk.): *Szöveg és stílus*. Szabó Zoltán köszöntése. Kolozsvári Egyetemi Nyomda. Kolozsvár. 367–371.
- Raisz Rózsa 1998. Szövegtípus, szövegszerkezet és retorizáltság. Márai Sándor Füves-könyvéről. In: Szathmári István (szerk.): *Stilisztika és gyakorlat*. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest. 295–312.
- V. Raisz Rózsa 2008. *Szövegszerkezet és stílus Márai Sándor kisprózai műveiben*. Líceum Kiadó. Eger.
- Rónay László 1998. *Márai Sándor*. Korona Kiadó. Budapest. 194–199.
- Szabó Zoltán: A tárgyias-intellektuális stílus Márai Sándor prózájában. In: Czetter Ibolya–Lőrinczy Huba (szerk.): „Este nyolckor születtem...” *Hommage à Márai Sándor*. BÁR Könyvek. Szombathely.
- Szegedy Maszák Mihály 1991. *Márai Sándor*. Akadémiai Kiadó. Budapest. 140–142.
- Tátrai Szilárd 2002. *Az 'ÉN' az elbeszélésben*. Argumentum. Budapest.
- Tolcsvai Nagy Gábor 1996. *A magyar nyelv stilisztikája*. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest.

Fehér Erzsébet

Eötvös Loránd Tudományegyetem

*Az „érzéketes rendezettség” poétikája
(Vázlat Nemes Nagy Ágnes verselméletéről)¹*

1. Ha számba vesszük a szövegnyelvészet és az alapjául szolgáló nyelvelméletek stilisztikai hozadékát, a legfontosabbnak azt tekinthetjük, hogy hatásukra a jelenség természetének megfelelő elméleti alapozást kapott a 'nyelvi stílus' fogalma. Ennek folyományaként a stílusvizsgálat elszakadhatott a retorikai hagyományú elokúciós rendszer által kijelölt szövegektől, és kibővült nyelvészeti eszközeivel módja nyílt arra, hogy a stílust, amely „minden természetes nyelv univerzális jelensége” (Frank 2001: 216), a maga természetes közegében: a mindennapi nyelvhasználatban tanulmányozza. Megszületett tehát a nyelvészeti pragmatika egyik ágazataként a nyelvészeti stilisztika, amely a funkcionális nyelvváltozatok stiláris sajátosságai mellett a gyakorlati célú szövegek leírására is alkalmassá vált. (A 'nyelvi stílus', 'nyelvészeti stilisztika' fogalmakat Péter Mihály nyomán használom, aki az esztétikai hagyományt követve, a mindennapi nyelvhasználatot mint a gyakorlati élet és gondolkodás sajátos vetületét, megnevezéssel és módszertanilag is elkülöníti a művészi megismerést tükröző művészi/költői nyelvtől és annak stílusvizsgálatától, elismerve ugyanakkor a két terület szoros kölcsönhatását. Vö. főként Péter 1996; 2006: 128, 145–146.)

1.1. A fentiek figyelembe vételével vizsgálhatjuk meg azt a kérdést, hogy mit adott az irodalmi műelmélet, benne az eredendően is szövegelvű irodalmi stilisztika számára a nyelvészet új ága?

A stílusjelenség pragmatikai-kognitív megközelítésén túl mindenekelőtt azt, hogy immár a szöveg szintjén mérhető össze a nyelv működésmódja a mindennapi és az esztétikai nyelvhasználat keretei közt, amire a mondatnyelvészet és a rendszerstilisztika csak korlátozottan adott lehetőséget. Kiemelve néhány további szempontot: pragmatikai-tipológiai alapokat kínált a műfajelméletnek; nyelvi megközelítésmódokat és fogalmakat az elbeszélő és a drámai műfajok beszédhelyezeteinek, valamint a mindennapi nyelvhez közel álló, többszólamú szövegeinek szöveg- és stílusvizsgálatához, amelyeket az alakzatstilisztika nem tudott

¹ A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

megfelelő módon kezelni. Az alakzatos költői nyelv, kivált bizonyos modern költői szövegek (így az avantgárd utáni szakadozott versbeszéd vagy az elvont tárgyas-hermetikus líra) stílusának leírására azonban nem annyira a szövegtan által alkalmazott nyelvi módszerek, mint a szövegértelelem és a szövegstílus szoros összefüggésének kimondása és igazolása van hatással, ami egy kiterjesztett stílusértelmezés felé nyit utat. Az említett művek esetében ugyanis a szövegértelmet számos, különböző: nyelvi és nem nyelvi tényező együttese alakítja, s gyakran nyelvi összetevőik szemantikai, szintaktikai és logikai viszonyai is hézagosságok, ami az esztétikai megértés szükségszerű nyitottságán túl, az értelmezések „szabad játékát” teszi lehetővé. Az ilyen szövegek stílusát tehát mindazonk a hatástényezőknek és eljárásoknak az egymásra hatása – Roger Caillois szerint „interferenciája” – adja (idézi Goffin 1972: 44; hasonlóan Vas 1967: 278), amely az adott szövegértelemből levezethető, illetve amellyel az aktuális értelmezés igazolható. – Nemes Nagy Ágnes alkotói nézőpontú verselmélete a homályosnak tartott modern versbeszéd megértéséhez nyújt támpontokat, amelyet a stilisztika hagyományos eljárásaival nehezen lehet megközelíteni. Mielőtt erre rátérnék, összevetésül röviden utalnék két olyan stilisztikai módszerre, amely szövegtani alapozással vizsgálja a modern költői nyelvet, illetve a versszövegek stílusát.

1.2. Szabó Zoltán nagyhatású elemzési módszertana (1988) elsősorban zárt és hierarchikus szerkezetű versszövegekre építette elméleti modelljét. Stíluszemléletének forrása és meghatározója a nyelvészeti szövegkutatás kezdeti időszaka, amikor még termékeny kölcsönhatás volt a grammatikai szempontú szövegnyelvészet és a nyelvészeti módszerekkel operáló működőpontú irodalomtudomány műelmélete és elemző módszerei között, s amikor a stíluselemzés és a poétikai megközelítés elhatárolására a stilisztika nem fordított gondot. (Az összemosódás a későbbiek során nem segítette a stilisztika saját feladatkörének kijelölését sem a nyelvészetben, sem az irodalomtudományon belül.) Ennek a szemléletnek köszönhető, hogy Szabó Zoltán vizsgálatait és elméleti következtetéseit kizárólag szépirodalmi művekre korlátozódnak (49, 93), és nem érintik a mindennapi nyelv stíluskérdéseit. Munkáját annyiban tartja szövegnyelvészetnek, hogy módszerét és elméleti alapjait a szövegnyelvészetből vonta el (163), valójában a szöveg és stílus egységéből kiindulva a szövegtan fogalmait viszi át a szöveg stílusára, így alkotva közöttük párhuzamot. Miként a szöveg „egységes egész”, „szerves összetettség”, rétegelt globális struktúra, úgy a stílus is többféle alkotóelem szerves egysége: „globális részstruktúra” (98). A szöveg egységét biztosító kétféle: mondatközi és átfogó kohézió közül a stílus az utóbbihoz kapcsolódik, s a szöveg hierarchikus rendszerében mindkettő egy elvontabb „szövegszervező elvnek” rendelődik alá (47), amelyet olyan struktúraképző viszonyok jellemeznek, mint az ismétlődés, ellentét, fokozás stb.

Elemzési módszere deduktív jellegű: a szöveg egészéből indul ki, a szöveg-szervező elv megállapításából. Vers esetében a globális kohézió szerepét az integráló mondat vagy fókuszmondat tölti be; mivel belőle mind a szövegértelem, mind a stílus valamennyi eleme levezethető, a jelenséget fókuszkohézióknak tekintik. (Ilyen funkciója lehet még – főleg elbeszélő szövegekben – a tematikus hálózatnak, a nézőpontnak, ám három novellaelemzésében a globalitást nem ezek, hanem az általánosabb szintű szervezőelvek képviselik.) Az ingardeni modell nyomán, bár azt erősen módosítva, az irodalmi mű három rétegét különbözteti meg: a valóságra utaló tartalmat, a szövegben megjelenített valóságot és a nyelvi formát: a stílust. A három réteget a globális kohézió fogja össze, de mindegyik külön kohézióval is rendelkezik, így a stílusrétegé a stíluskohézió, ami „az irodalmi mű stílusát alkotó elemek összetartó ereje” (100–107).

Szabó Zoltán stílusfelfogása átmenetet képez a hagyományos stilisztika és a szövegnyelvészet elméleti alapjaira épülő stíluskonceptió, valamint a realizmus elvű irodalomfelfogás és a strukturalista műszemlélet között. (a) A stílus vizsgálatát (mint a korábbiak is) az irodalmi formanyelvre korlátozza (nagyobb arányban versekkel foglalkozik). (b) A stílusrétegnek viszonylag önálló létet tulajdonít a szövegben belül (105), amit objektív módon leírhatónak ítél. (c) Hierarchikus szerkezetű szövegekre alapozza módszertani következtetéseit, amelyekben érvényesülhet a fókuszkohézió. (d) A vizsgált versek legtöbbje leíró jellegű, így megfeleltethető az ábrázoló funkciójú irodalomkonceptiónak (106–107). (e) Módszertanát befogadói szemléletűnek tekinti (163), ami azt is jelentheti, hogy a szöveg- és stílusértelmezést befolyásoló fókusz eltérő módon jelölhető ki.

1.3. Szikszainé Nagy Irma leíró szövegtana és stilisztikája, amely az utóbbi évek új eredményeire is épít, megtartja, de több ponton módosítja a Szabó Zoltán által bevezetett 'stíluskohézió' fogalmát. (a) A szöveg nyelvi összetevőinek integrációjából adódó jelenséggént értelmezi; (b) Kiterjeszti a mindennapi szövegekre; (c) Viszonyfogalomként hozzákapcsolja a pragmatikailag meghatározott szöveg és stílus szintekhez: a szövegértelemhez, szövegtípushoz, a stílusváltozathoz stb. (1999: 297 és kk.; 2007: 53, 116, 704). Ennek megfelelően módosul az általa bemutatott stílusvizsgálati módszer is. A szerző által elemzett példák tanúsága szerint a szöveg szemlélettel megújított funkcionális megközelítés induktív eljárása, amely a nyelvi szintek eredményeit egymásra rétegezve integrálja, nyitottabb módszernek mutatkozik mind a prózai, mind például a kevésbé koherens posztmodern (vers)szövegek stílusának leírására, mint a hierarchikus szerkesztésmódot általánosító szemlélet.

A fentiek alapján megkövethető az a feltevés, hogy a különböző stíluskonceptiók és elemzési módszerek nem csupán nyelvelméleti kötődésűek (Anderegg 1995: 236), hanem kapcsolhatók valamilyen szövegmodellhez is, irodalom esetében műfajhoz, irányzathoz vagy egy adott szöveg alkotásmódjához.

hoz. Továbbá igazat kell adnunk Pfeiffernek, aki szerint a stilisztika az elemzés során a „művekre visszavetített stílusfogalommal” dolgozik, amely megadja „egy mű vagy korszak totális benyomását”, valamint, hogy a modern irodalmi alkotások „leblokkolják a hagyományos módon végzett stíluselemzéseket” (1995: 292–293, 282). Hasonlóan vélekedik Nemes Nagy Ágnes, aki úgy ítéli, „hogy a 20. századi stilisztika új épületszárnyat igényel” a „legalább 2000 esztendő európai stílusán” épületében, miközben semmit nem kívánna törölni „a stilisztika szép logikájából, régi és új felismerésekből, ebből a remek, élesen metszett arabeszkrendszerből” (1982: 25–27)², csupán megújítaná és gyarapítaná azt, az alkotóművész tapasztalatából kiindulva. A vers formatörvényeinek tudományos és költői megközelítése ugyanis ellentétes irányú: míg az előbbi nézőpontja külső, az utóbbi „látószöge a belülről kifelé irány” (1982: 158, 59).

2. A XX. században jelentősen megszáporodtak a modern költészet nagy újítói-tól származó esztétikai, művészetelméleti írások. (A legfontosabbakra utal Goffin 1972. és Somlyó 1980.) Az alkotók fokozottabb tudatosságát és teoretikus hajlamát ez éppúgy jelzi, mint annak felismerését, hogy a bonyolult korunk élményeit kifejező, a szokottól eltérő vagy elvont művészi formák elfogadásában és megértésében segíteniük kell olvasóikat, esetleg a szakkritika ellenében is. Az írások legtöbbje műhelyproblémákkal és/vagy formakérdésekkel foglalkozik, közvetlenül és hitelesen érzékeltetve azt a mély, szükségszerű kapcsolatot, amely egy sajátos világlátás, érzékelésmód és a mű formavilága között van. A központi téma rendszerint a költői nyelv mint művészi kifejezőeszköz. Nemes Nagy Ágnes verselmélete is ilyen kérdésekkel foglalkozik, eredeti szempontokkal járulva hozzá a modern versbeszéd jellemzéséhez. Munkáinak akkori hazai viszonyaink között művészetpolitikai hatásuk is volt: polgárjogot szereztek egy olyan lírai beszédmódnak, amely korszerű eszközökkel az emberi lét alapkérdéseiről szól, és amelyet a hatalommal bíró ízlés évekre kiiktatott az irodalmi életből.

Az irodalomba való költői visszatérését követően az 1970-es évek közepétől jelentek meg kötetben különös hangulatú és nagy bizonyítóanyagra épített esszéi, tanulmányai, verselemzése, interjúi.

Vallomása szerint már egyetemi éveiben érdeklődött a költői nyelv iránt: szakdolgozata és elkészült, de meg nem védett disszertációja a fiatal Babits költészetét elemezte stilisztikai és nyelvésztétikai szempontból. Ekkor alapozta meg történeti mélységű retorikai-stilisztikai ismereteit. Később, már elismert költőként olyan alapkérdéseket boncol, hogy (a) mi a versjelenség a modern költői tapasztalatok felől nézve; (b) milyen lelki szükséglet tartja fenn a verset az em-

² Ezúttal és a továbbiakban is Nemes Nagy Ágnes forrásként megjelölt köteteire és nem az egyes tanulmányokra vagy interjúkra hivatkozom.

beriség története során, főként pedig a modern kor világgépi változásai és érzelmi megrázkódtatásai közt. A két tárgykör valójában a költészet ontológiai és ismeretelméleti vonatkozásait érinti. Erre mutat, hogy a kidolgozott részletkérdések – a művészet-, nyelv- és fordításelméletiek, a verstaniak, stilisztikaiak, az anyagmégmunkálás kognitív és gyakorlati folyamatairól vallók – két, egymást feltételező sűrűsödési pontra irányulnak. Az egyik kulcskategóriája: az „érzékletes rendezettség” különböző eljárásainak keretet adó versszerkezet, a másik: a művészi megismerés érzékletességét a nyelv elvont közegében biztosító költői kép. Hangsúlyozza, hogy elméleti vizsgálódásai költői és olvasói tapasztalatain alapulnak, a szaktudományt csupán saját gondolatai ellenőrzésére használja (1987: 126–131). A *költői kép* című esszéjéről írott kritikájában Fodor András ugyan fölveti, hogy „kánonná teheti-e valaki saját ars poétikáját, ha a költőmesterség egy fontos részletéről általános érvénnyel akar szólni?”, de a maga tapasztalatai alapján is úgy ítéli: költőtársa „olyan fontos evidenciák megfogalmazásáig jutott el, amelyekkel a széptudományok illetékes hazai művelőinél nemigen találkozhatunk” (1978: 267). Ugyanígy juttat elsőbbséget az alkotói látásmódnak a szakkritikával szemben T. S. Eliot is: „Bevallom, engem sokkal jobban érdekel, hogy mit gondol a költészetről egy költő, mint az, hogy mit mond róla a nem költő kritikus” (1981: 526).

2.1. A személyes élmény közvetlensége és a nyelvészeti, az irodalomtudományi szakszerűség adja a Nemes Nagy-esszék meggyőző erejét. Bár hangsúlyozza, hogy írásai nem tudományos jellegűek, szemlélete, érvanyaga hivatkozások nélkül felismerhetővé teszi elméleti forrásait, köztük a kortársi nyelvfilozófiák vagy irodalomelméleti irányzatok beható ismeretét. Nyilvánvaló az is, mely látásmódok és módszerek állnak közel a bevallottan ténytisztelő, racionális gondolkodásmódjához (2004. II. 416). Így sokat ígérő kísérletnek tartja az irodalmi mű formanyelvét elemző nyelvészeti és irodalomtudományi iskolák objektív módszereit, mert mint írja: „[A]z objektív tény, ami előttünk áll, a mű, ami pedig művé teszi az a megformáltsága.[...] Ha egyáltalán bármit is mondani akarunk a betű művészetéről, legokosabb a szövegbe fogózni” (1982: 156–157, 190). A szemléleti rokonság mellett lényegesen eltér a tárgykezelésük módja. A szöveg belső viszonyainak leírására és a strukturális funkciók meghatározására a költő nem tartja alkalmasnak a szegmentáló módszert. Ő ugyanis gyakorlatból tudja, hogy az ún. „formai” és a „fogalmi” aspektus nemcsak azért szétbonthatatlan, mert a vers közegében minden apró elem jelentéssel, hanem azért sem, mert már az alkotásfolyamatban, a költői megismerés természetéből adódóan egységet alkot. Úgy véli, az objektív módszerek csak akkor tudnak a költészet vonatkozásában releváns eredményhez jutni, ha versértő alkalmazza őket (1982: 156–158). Nem tette magáévá a strukturalizmus merev tárgyszemléletét sem, amely csupán a szöveg nyelvi megmunkálásának módjára korlátozta a művészi hatást. Az esz-

tétika évezredes tapasztalata nyomán Nemes Nagy Ágnes is azt vallja, hogy a „belső végtelent” kutató formáló akarat és a ráismerés megrendülése nélkül nincs művészet. Ha szemléleti irányát az irodalmi iskolák valamelyikéhez kívánnánk hasonlítani, talán az irodalomszemiotikát kellene említenünk, amely a szerző–szöveg–befogadó hármass viszonyrendszerében vizsgálja tárgyát. „Nem tudjuk a verset létrehozni emocionális-tartalmi vezetettség nélkül és a befogadóban emocionális-tartalmi hatás nélkül, mert a vers nyelvben, tartalomhordozó közegben testesül meg” (1982: 184).

2.2. Esszéinek beszédmódját „egyfajta stilizált köznyelv”-ként jellemzi monográfusa (Schein 1995: 122). A költő azonban másként vall erről: szándéka szerint olyan prózát kívánt írni, amely elkerülve a líraiságot, bonyolult elméleti kérdésekről szól a mindennapi beszéd közvetlen, természetes hangján, időnként humorral, öniróniától sem mentesen. Műfaji mintái közt Kosztolányit, Illyést, Ottlikot említi, de stílusának közvetlenségét Mikszáthtól tanulta: „Rám stilisztikailag hatott Mikszáth [...] vonzónak, egészségesnek tartom az ő közismert természetességét [...] ezt a természetességet valami nagyon bonyolult tárgyra, nagyon elvont, fogalmi intellektuális tárgyra alkalmazni – ebben érzek valami érdekeset” (1987: 24).

A prózához – mint írja – egy másfajta nyelvkezelést kellett megtanulnia, mint amit a versírásban megszokott. A költő ugyanis „versül tud”, annak törvényeit követve figyelmen kívül hagyhatja a nyelvi és a nyelvhelyességi szabályokat, amit a prózaíró nem tehet meg. Itt egyszerre kell szabályt követni és az egyéni hangnem megtalálása érdekében túlhaladni azt. Míg a versben a szó, a prózában a mondat „az igazi próbatétel”, kivált, ha elevenséggel akarja felruházni az elméleti mondanivalót, de a legkisebb gondolati egység mégsem az, hanem a bekezdés. A vers és a próza között nagyobb különbséget lát, mint a vers és más művészetek között, amivel az elméleti és a művészi megismerés eltérésére utal (1987: 128–131; 2004. II. 463).

3. Verselméletének kiindulópontja a vers, illetve a „versszerűség” fogalmának újraértelmezése a líra újabb kori alakulástörténetének figyelembevételével.

A XIX. század végétől a versnyelv jelentősen megváltozott, ami a XX. század elején radikálisan felgyorsult. A hagyományos technika kezdeti lazítását a metrikai kötöttség elhagyása, majd a mondat szerkezet logikai viszonyainak különféle módszerű megbontása követte. A formális versfogalmat, amelynek kritériumát a szótag szintjéig ható ritmikai rendezettségben jelölik meg bizonyos verstanok (vö. Szerdahelyi 1972: 43; SzepesSzerdahelyi 1981: 15.), már az avantgárd szabad vers is kétségessé tette. Ezért javasolta Kassák (1916: 18), hogy a metrikus verssel szemben az ő szabad lírai formáikat költeményeknek nevezzék, amelyekben ugyancsak megtalálhatók „a poétika és a stilsztika szent-

szerei”, vagyis a művészi formálás kritériumai. Nemes Nagy Ágnes megkísérli rendszerezni a lírai formanyelvre vonatkozó fogalmakat a metrizáltság és művészség megléte vagy hiánya alapján. E szerint a költészet a tágabb fogalom, kritériuma a művészség, vagyis „bizonyos formai hatások érvényesítése az adott anyagban, olyan hatásoké, amelyek megvannak vagy meglehetnek az életben is, kiélelésük viszont a művészetre vár” (1982: 144); a költészet szövege lehet metrikus és nem metrikus. Vele szemben a metrizált vers nem mindenkor művészi (1982: 185; 1975: 46; 1987: 295 és kk.).

Esszéiben ő maga legtöbbször a ’vers’ fogalmát használja a költészetről mondottak kiterjesztett értelmében. Mibenlétére a költői verselméletek antikvitásig visszanyúló meghatározását adja, ami elválasztja a versbeszédet a nyelv más funkcióitól: „[V]ers az, amit nem lehet prózában elmondani [...] elsősorban önmagával azonos [...] in se ipso totus teres atque rotundus, önmagában teljes, sima és kerek, ahogy Horatius mondja”. Korszerű átfogalmazásban: „A vers elsősorban struktúra [...] minősége az egészben gyökerezik.” Kétarcú jelenség, mivel hatását kétféle minőség egysége adja, ami nyelvi anyagának természetéből következik: az egyik a fogalmi hatás, vagyis, hogy értelme van, a másik a művészi hatás, amit ugyancsak az anyag (az anyanyelv) fizikai és strukturális-szemantikai lehetőségei határoznak meg. A vers fő karakterjegye: a formáltság, valamint a tényleges és átvitt érzékletesség (1975: 260–261; 2004: 432; 1982: 188).

4. A filozófiai esztétikák egyik alaptétele, hogy a költészet az ismeretelméleti gondolkodás egy fajtája. Szenzuális-emocionális jellegénél fogva a költői megismerésben a preverbális képzet a kiindulás, „az emberi tudat nyelv előtti vagy nyelven túli” birodalma (Nemes Nagy 1982: 379) úgy is mint tapasztalati élmény, úgy is mint a kifejezési késztetés koncentrált állapotában megtalált adekvát nyelvi-művészi forma. A költői gondolkodásmód Pilinszky szerint újra a semmi felé nyúl, „hogy a csecsemő szemével nézzen a világra, ne összefüggéseiben, hanem keletkezésükben lássa a dolgokat” (1983: 213). A magasabb idegtévékenységet vizsgáló kognitív tudományok és a mentalista nyelvelméletek igazolják azt, hogy létezik a megismerésnek ez a nyelv előtti szakasza, ahol a fogalomképződés alapja a külvilágot érzékelő emberi szervezet közvetlen tapasztalata, valamint a saját érzékelő tevékenységéről való tudása és a hozzá való viszonyulása. A gyermeki nyelvelsajátításnak is ez a többretegű preverbális tapasztalat a kiindulópontja (Szécsi 2003: 10–15, 34–36).

Nemes Nagy szerint a művészi megismerés érzelmi eredetű, így célja is az, hogy az emberi lélek ismert és nem ismert érzelmi tartományainak felderítésére indítson „ismeretelméleti hadjáratot”, elsősorban „a névtelenek senkiföldjére”, hogy megnevezéssel vagy sejtetéssel „polgárjogot” szerezzen a tudat és a nyelv előtti tapasztalatoknak (1975: 165–166; 1982: 383–384; 1987: 230).

A költői gondolkodás sajátos minőségére jellemző, hogy kifejeződése kettős aspektusú. Egyrészt kifejezi azt, amit a költő gondol, érez, másrészt kifejezi, hogy verset gondol, vagyis gondolatai „versgondolatok”. Sarkított megfogalmazásában: „A vers: homonima, ugyanegy alakban közli a költő aktuális érzelmeit és a vers vers-mivoltát, *a versjelenség emócióját*.” A kettő nem választható szét. (1982: 183–184; 2004. I. 688. Kiemelés az eredetiben.)

5. „A vers a tudás és a nem tudás közötti sávban készül”, egyfajta „között”-állapotban: a megnevező szó és a tagolatlan, nem fogalmi szférájában (1984: 20, 1975: 34, 38). A kiváltó lelki élmény egy erős, kifejezésre készítő érzelmi impulzus, „lét-feszültség”, koncentráció, amelyben „minden intenzívebb”, sűrítetten jelentéssé. Ennek az emocionális nyomásnak a hatására tudja elérni a költő tudati szinten a formálódó versnek megfelelő jelcsoportot: „szavakat és nem-szavakat”, vagyis a vers saját „kódját”, amely a még tagolatlan indító képzetnek „szerves versalakot” ad (1975: 54–56; 1982: 178–179). Nemes Nagy szerint a vers alkotásfolyamatának első fázisa: „az anyag megragadása” nem bontható időbeli szakaszokra; az alaksejtelem és a kidolgozás (vö. Weöres 1939: 25) egyidejű emocionális állapot és tudati tevékenység. Az elkészült művön végzett utómunka, már tisztán racionális, és a művészi igényesség biztos mutatója (1984: 21).

Más költők egybehangzó állítása szerint is a versírás indító mozzanata egy homályos képzet, sejtelem, amit Arany János (1888–1889: II. 147) érzékletes szóalkotással „neszmé”-nek (vagyis fél-eszmének) nevez, ebből emelkedik ki az a képzetcsoporthoz, amely a formálódó munka célját kijelöli (Weöres 1939: 26). Szerzőnk szerint a versírás folyamata, noha részben tudattalan, mégis célirányos cselekvés „a vezetettség állapota”; a formálódó vers „kész, preegzisztáló mintát követ” az egyetlen lehetséges érzéki forma kimunkálásában, ami a mű hitelességének záloga (1975: 53, 56; hasonlóan Pilinszky 1983: 205; vö. Fehér 2009: 133). A homályos, ám mégis kényszerítő minta alapján tudja eldönteni a költő, hogy mi a jó a készülő versben. Példaként említi Pilinszky elkeseredettségét az *Apokrif* befejezése után, amiért a mindenki által korszakos jelentőségűnek ítélt verset ő maga nem tartotta sikerültnek. Az első változat ugyanis négy soros versszakokból állt. Majd amikor néhány nap múlva tematikus tömbökbe rendezte a változatlan szöveget, meg volt elégedve (1975: 51–52). Lengyel Balázs emlékezése szerint (1996: 31) a tagolás módosítása Nemes Nagy Ágnes ötlete volt.

6. A modern művészi formák kétségessé tették az antik esztétikai értékelvek általános érvényét. Az arisztotelészi miméziselv csak az ábrázoló művészetekben érvényesülhet, sem a zene, sem az építészet anyaga erre nem ad lehetőséget, miközben a bennük kifejeződő harmóniaelv megjelenhet az ábrázoló művészetekben is. Nemes Nagy Ágnes szerint ez az ellentmondás feloldható, ha felismer-

jük azt az általános értékelvet, amely bizonyos fizikai, geometriai, biológiai természettörvények alakbeli tulajdonságaként minden művészetnek is alapja, ez pedig a rendezettségelv: az anyagnak meghatározott aránytörvények (ismétlődés, ellentét, variáció, konszonancia, szimmetria stb.) szerinti elrendeződése. Ezt a nézetet támasztja alá a szimmetria természeti előfordulását elemző tanulmány, amely szerint „a szimmetria [...] segítségével az ember hosszú korokon át igyekezett környezetében a rendet, a tökéletességet, a szépséget megérteni és megalkotni” (Takács 1999: 83).

A természet és a művészet között léttani gyökerű kapcsolat van, ami nem a tartalomban, hanem a forma érzéki alakzataiban jelenik meg mint formaelv és mint hatástényező. A művészi élmény tehát egyfajta ráismerés: a belsőleg is tapasztalt minőségre adott érzelmi válasz. Nemes Nagy meghatározása szerint: „A művészet pszichénk léttanilag meghatározott formáinak érzékletes vetülete” (1982:147; 1975: 27–28; 1987: 229, 223).

6.1. A művészet lényegének megértéséhez szükségesnek tartja megkülönböztetni a mű két, minőségileg eltérő alkotórészét: a tartalommal bíró, tényvonatkozású anyagot és annak érzékletes rendezettségét megvalósító hatástényezőket. Ez a megkülönböztetés nem a tartalom-forma fogalmak más szavakkal való kifejezését jelenti, hanem a kettős viszonynak új értelmezését. Nemes Nagy szerint valódi műalkotás esetében a két minőség már az alkotásfolyamatban szétválaszthatatlanul összekapcsolódik, pontosabban a homályos sejtelem a művészi formában válik művészi tartalommal. (L. a fentebb mondottakat.) A két összetevő megkülönböztetésére azok a modern művészi kísérletek, illetőleg a közérthetőséget megcélzó törekvések adnak jogalapot, amelyek egyfelől a hatástényezőket („a szint, arányt, hangot, jelentést”) programszerűen választották le a „hordozó anyagról”, a „tartalomról” vagy amelyek az ún. „mondanivalót” fontosabbnak tartották a művészi megformáltságnál. A fenti példák tanulsága: a csak formatényezőkkal operáló alkotás anyagszerűtlen, a tényhatásra összpontosító pedig művészietlen. „[A] művészi hatás optimuma viszont az érzékletes rendezettség optimuma” (1982: 142–144; 1975: 30–31).

Az irodalom, különösen a költészet sajátos helyzetét az adja, hogy más művészetektől eltérően olyan anyaggal dolgozik, amely önmagában jelentéssel, és a lényegét tekintve elvont: fogalmi jellegű. A nyelv az irodalmi műalkotás kettős funkciójú komponenseként egyszerre tartalmat hordozó anyag és az anyagot érzéki formává alakító közeg. A költészet érzékletes rendezettsége paradoxon eredménye: nyelv által jön létre, de nem kizárólagosan nyelvi. S ahogy szerzőnk fogalmazza: A „láthatatlanból teremt láthatót, a nyelv elvont közegén át foghatót – a pszichénkben is egész bizonyosan jelen lévő »geometria« törvényei szerint” (1982: 146).

6.2. Az anyag és formaelv felosztásnak megfelelően a költői hatástényezőket is két nagyobb kategóriába sorolja: (1) A „szótényezők” olyan nyelvi elemek, amelyeknek önmagukban jelentésük, tényvonatkozásuk van. (2) A „nem-szótényezők”, a formális struktúrák, sémák, egyéb eljárások, technikák, amelyeknek önmagukban nincs vagy alig van jelentésük, de a vers szövegében jelentéssé válnak.

Az utóbbi csoport igen gazdag, ide tartoznak a verstani eszközök, műfajok, szerkezetalkító tényezők, a hatástényezők szövegbeli eloszlása, a sorképzés, versszakozás, ritmustörés stb. Közéjük sorolja a költő a vers belső dinamikáját, indulatmenetét, amely szavakhoz ugyan nem köthető, de fontos tényezője a szerkezetnek és a verstípusnak. Ugyanaz a lentől induló, folytonosan emelkedő érzelmi-indulati mozgás jellemzi például Petőfi Arany Jánoshoz írott verses levelét és Kosztolányi *Hajnali részegség* című versét; mindkettő a köznapi élménytől jut el az elragadtatásig. Erre a struktúraalkotó tényezőre eddig kevés figyelmet fordítottak. A hagyományos poétikák ugyan az érzelmek fajtája, ereje, típusa szerint rendszerezték a lírai műfajokat, az egyes költői szövegekben aktualisan megvalósuló indulati mozgás azonban ritkán igazodott a műfaji szabványokhoz. A Nemes Nagy által bevezetett dinamika fogalma olyan emocionális hatástényezőket is magában foglal, amelyek egy adott vers feszültségkeltő eszközei lehetnek, mint például az áthajló mondat, a rímhívó-rímválasz közelségtávolsága, a váratlanság vagy bármi más. „Ahol a feszültség bármely eszköz által megnő, ott a vers sűrűsödési pontja van, a vershatásban döntő” (1982: 162–172).

A költői hatástényezők jelentéssé, tehát anyagként funkcionáló csoportját a szótényezők alkotják.

A szó költészeti szerepére vonatkozóan két, egymásnak ellentmondani látszó állítást idézhetünk a szerzőtől: „A szó [...] a költészet legnagyobb ellensége” (1975: 50), „[K]öltőnél – talán-talán – mégis a szavak hatalma a legfontosabb” (2004. I. 628). A két kijelentés azonban nem ugyanarra a jelenségre vonatkozik: az első a köznapi jelentésű szóra, ha úgy tetszik: az „alapanyagra”, a másik a vers közegében átszemantizálódott költői szóra. Az átalakító művelet lényegét érzékletes hasonlat írja le: „[A] szavak héját meg kell bontanunk a versben, mint az elektrónhéjat, hogy új kötést hozzunk létre közöttük” (1982: 174). Az új kötés a többretegű versi szöveg valamennyi viszonylatához való kapcsolódást jelenti. Mivel a szó jelentésével és fizikai tulajdonságaival együtt csomópontja a versnek, nemcsak megnevezi, fogalmi szférába emeli a névtelen és tagolatlan emocionális tartalmakat, hanem alkotóeleme a költői szöveg hangzásszerkezetének, a versstruktúra egészét átfogó különféle láncolatoknak is, miközben viszonyítási pontként megtartja mindennapi használatának felismerhető jegyeit. A költői szó egyszerre kell, hogy megfeleljen valamennyi funkciónak. A formaadás döntő akusa a megfelelő szinonima kiválasztása, ami lehet egyetlen szó, de szintagma is.

„[A]z elkerülhetetlen szinonima [...] olyan nagy energiájú helye a versnek, ahol összeforrad, forradhat a betű művészetének két alaprétege, a nyelvi-fogalmi és az alaki-rendezett, a szemantikai és a sokértelműen érzékletes” – írja a költő (1982: 178). A ’szinonima’ fogalma itt jelentéstani értelménél gazdagabb tartalmú, vagyis nem csupán szavak azonos vagy hasonló jelentésen alapuló viszonyát jelenti, sokkal inkább a versi gondolatnak, a még homályos képzetnek való megfelelést, annak pontos, az adott költőre jellemző fogalmi leképeződését. Olyan szavakat és szókapcsolatokat, „amelyekkel a költő önmagává válik, amelyekkel elmoshatatlanul bevésszük az irodalom emlékezetébe” (2004. I. 359).

A fentiek alapján új értelmezést kap a versbeli szövegösszefüggés fogalma, amit a szótényező és nem-szótényező kölcsönviszonyaként határoz meg. Nem azonos a grammatikai-szemantikai összefüggéssel, ami esetleg hiányozhat is egy adott versből (1982: 172; vö. Schein 1995: 42). A tudattalan természetét, a belső beszéd rematikus jellegét feltárni és bemutatni törekvő modern költészet szakadozott struktúrája éppen a logikai összerendeződés nehézségeit képezi le. Nemes Nagy Ágnes költőként az 50-es évek kezdetétől fokozatosan alakítja ki a korabeli világlíra megszólalásához hasonló töredezett versbeszédét: a versforma elhagyásával, a tárgyiasítással, az asszociáció tágításával, végül – mint írja – „a rációs kapcsot tépdستم”, kihagyva hol az alanyt, hol az állítmányt (1975: 138). Ő tehát leginkább az ellipszis retorikai formáit, a különböző élményanyag egymásra vetítését használja eszközül (vö. Bárdos 1983: 287–288), kortársai közül Pilinszky a léttapasztalatok intenzív sűrítését, Rába György a „nyitott szintagmákat”, amelyek szemantikailag nem, csupán grammatikailag kapcsolódnak előre és hátra, így jelzik, hogy „a létezés folyamatának kiszakított darabja” tűnik a versben (Rába 1982: 5).

7. Egy szabad versről szóló verstani vitán foglalta rendszerbe Nemes Nagy Ágnes a modern költői szöveg szerkezeti jellemzőit, amelyekről részleteiben már szóltak korábbi tanulmányai. A szerkezet egymást átfedő, valójában szétválaszthatatlan fő tényezőit három minőség köré rendezi: (1) Kiemeltség: a szöveg vizuális megjelenése; a központosítás elhagyása (ez megkülönbözteti a prózától); a grammatikai viszonyok föllazítása, ami „szókonstellációk” létrehozására is módot ad. (2) Rendezettség: a tematikus anyag elrendezése; a stilisztikai eszközök elhelyezése, sorrendje, minősége (ezek megléte vagy hiánya); a természeti-lélektani hatástényezők: arányok, szimmetriák, sorozatok, ellenpontok és még sok hozzájuk kapcsolódó elem. (3) Érzékletesség: akusztikai-verstani, valamint stilisztikai-jelentéstani eszközök. Mivel a modern költészet sajátossága pusztán verstani szempontokkal nem írható le, komplex megközelítést tart szükségesnek, ezen belül a verstan és a stilisztika közötti határ megszüntetését. A három minőség közül a rendezettséget tekinti döntő fontosságúnak. „Ha egy (két) szóval

kellene felelnem arra, hogy mi a költészet (művészet), azt mondanám, hogy az érzékletes rendezettség” (1987: 303–308).

7.1. A versstruktúra a szövegértelmezés legfőbb hordozója. Alakításában részt vesz valamennyi hatástényező, amelyről korábban szó esett: a fogalmi anyag mellett a grammatikai szerkezet: a logikai viszonylánc hossza, sűrített vagy hiányos volta; a ritmus fajtája, a rímközelség, a rímtávolság; az egyensúlyviszonyok megoszlása; az érzelmi dinamika váltakozása és még számos egyéb tényező. Hatókörük: átfogó vagy részletfunkciójuk, fokozó vagy ellenpontosító szerepük mindig az egyes versekben valósul meg. A hatástényezők kettős értelemben is helyhez kötöttek, egyfelől az adott vers szerkezetén belüli viszonyok függvényeként, másfelől versegyedenként. Ami az egyik helyen jó, nem biztos, hogy a másikon is az – írja a költő (1982: 161; 2004: 360).

Elemzései érzékletes példákat mutatnak be annak igazolására, hogy a legformálisabb eszköz is értelmi sűrűsödési pontja lehet a versnek. Ilyen egyebek között a rím, amely „az esetleges és a szükségszerű keresztezési pontja”. Esetlegessége maga a puszta szóképzési adottság, a nyelvi véletlen, szükségszerűvé a vers szövege teszi: „az az út, ahogy a rímig eljut a költő” (2004. I. 341). Ilyen szerkezeti csomópont Szabó Lőrinc *Semmiért Egészen* című versének rímpárja: *Mint lámpa, ha lecsavarom, / ne élj, mikor **nem akarom***. Ez a hely ritmustöréssel vonja magára a figyelmet; a jambikus lejtés a legkritikusabb ponton: a sorvégi ütemekben vált rövid morás ütemekre (szerintem inkább proceleusmatikus kolonra), amit még inkább kiemel az erős értelmi-érzelmi hangsúly. Továbbszöve Nemes Nagy gondolatmenetét, nem közömbös az sem, hogy az idézett rímpár a szöveg zárlatában egy hasonlatszerkezetet köt össze. A vizsgált részlet valóban fontos eleme az értelemstruktúrának, mivel: „magában hordja érzelmileg az egész verset” (1982: 167). Azt, hogy egy ritka rím a vers kiváltója is lehet, szellemesen mutatja be egy kísérlettel, amelyben rekonstruálni próbálja Csokonai *Tartózkodó kérelem* című versének alkotásfolyamatát, meggyőző eredménnyel (1975: 205–213).

7.2. A pragmatikai nyelvelméletek implikátúra-felfogásával rokon megállapításokat tesz a költő, amikor arról beszél, nem mindig a kimondott, szavakba foglalt tartalom a legfontosabb a versben. Lehet, hogy jobban kell figyelni a hiányra, a sor- vagy szakaszközökben elhallgatott „mögöttes tartalomra” (ilyen József Attila *Eszmélet* című versének szalagszerkezete), illetve olyan sugalmazott értelemre, amely „szavakon át, szavak által jelenti magát, illetve fojtódik el”. A rejtett tartalomra akár egyetlen szó is utalhat, mint Berzsenyi *Osztályrészem* című versében. Ha valaki elsiklik fölötte, csak a horatiusi megelégedettség ódájaként értelmezi a révbe jutott boldogság képeinek sorozatát. Am az utolsó előtti szakaszban egy szintagma disszonáns jelzője fordítja a figyelmet a mögöttes

tartalom felé: *Csak te légy vélem, te szelíd Camoena! / Itt is áldást hint kezed életemre, / S a vadon tájék kiderült virány lesz / Gyöngé dalodra*. Egy pillanatra látni engedi a költő azt a belső világot, amit az idill eltakar, s már tudjuk, a magány, az elvágyódás versét olvastuk (1975: 263; 2004. I. 290–291; II. 433). A nyílt és a rejtett tartalom közötti ellentmondás itt irányzati különbséget is takar: az előbbi a klasszikus életérzés példája, az utóbbi a romantikáé. — A mögöttes tartalom megléte minden műalkotás esztétikai értékének mutatója. A versben „lehet, hogy jobban kell figyelni arra, ami nincs kimondva: a mögöttes tartalomra, az érzelmi sugallatra, ami nemegyszer hiányokból, a jelen nem lévőből áll” (Lengyel–Domokos szerk. 1996: 390).

Az ellenpontosító technika mellett a sugallt értelem kifejeződhet olyan szerkezetben is, amelynek valamennyi fogalmi és érzéki összetevője egy irányba mutat. Ilyen Babits *Örök folyosó* című versének látszatra zárt (mert keretes), de valójában nyitott struktúrája végeláthatatlan oszlopsorával, a befejezhetetlen tercinaival, az üzött, célját el nem érő lírai hőssel szinte fizikai leképeződése a kockázatvállalás és újrakezdés örök emberi drámájának (1984: 70–74). — A szerkezet ugyanakkor a költői gondolkodásmód lenyomata is. Szerzőnk több példán mutatja be a fiatal Babits gondolat- és érzelmvilágára oly jellemző késleltetett szövegépítkezést, amelyben közlés (kijelentés) és részletezés: szilárd logikai váz és asszociációs áradás váltja-ellenpontoszza egymást (1984: 48–49 és k.).

Az elliptikus, töredezett nyelvezetű modern költészet leginkább a szerkezet által sugall többsikű jelentéseket. Nemes Nagy Ágnes kutató figyelme ezért tér vissza újra és újra a szerkezetre, ami Goethe szerint is a művészi formaadás legbiztosabb mutatója. „A szerkezet érdekelt – írja – [...] a vers, a mű rendje, tagolása, mint a kifejezés néma, de annál égetőbb jelentést hordó eszköze. [...] A versnek terve van velünk, fel akar épülni általunk, és egy idő óta hajlok rá, hogy ezt tekintsem benne a leglényegesebbnek: szerkezetének mondanivalóját” (1982: 443–444).

8. Míg a szerkezet biztosítja a szükséges keretet a művészi ’rendezettség’ számára, addig a nyelv elvont anyagából építkező modern vers ’érzékletességének’ fő hordozója a költői kép. „A kép, ez az átvitt értelmű látvány, a költői szöveg legmerészebb, legnagyobb nyújtózása az érzékelhető felé” (1982: 19).

8.1. Nemes Nagy Ágnes képeleméletének látószögét saját tárgyias költői módszere és képtechnikája határozza meg, ezért célszerű előbb annak néhány meghatározó vonását kiemelni.

Egyik vallomása szerint költői alkatának fő jellemzői: a konkrétumhoz való ragaszkodás és az elvontsághoz húzó hajlam. Ebből adódnak téma- és gondolatkörei: a tárgyak, helyszínek, a természet szeretete, a történetiség iránti érdeklő-

dés, az etikai problémák: a jó és rossz viszonyának kérdése (1987: 8–16; 2004. II. 404–405). Amit verseiben a pályatárs „az elvontnak és a súlyosan anyagszerűnek” kettőségeként érzékel, azt maga a költő egységnek tudja: a számára adott, mindig az érzékletes, amiből a gondolati (a filozófiai, etikai) elvonása történik. „Az elvontságnak az én szememben teste van” – írja (1975: 100; Lator 1980: 242). Már első kötetének kritikusa is úgy látja: „nyugtalanul bonyolult, túlsúlyfolt” képeiben „elvonja a valóság lényegét, esszenciát gyárt belőle, nem azért, hogy kevesebb, hanem hogy több valóságot, életet, élményt nyújtson át” (Vas 1974: 790). Lengyel Balázs szerint „a képek áramlása” „a kontemplatív belső építkezésnek” a következménye, „mely hol elvont problémában, hol látványban és látomásban ragadja meg a világot, járja körül egzisztenciális léte alapkérdéseit” (Lengyel–Domokos szerk. 1996: 375). Tellér Gyula „kettős tartalmú képekről” beszél, amelyeket „az emberit a tárgyiba kivetítő szemlélet” hoz létre: „Kisugározza, belevetíti, ráfényképezi magát a tárgyra, ami által a kettős – dologi és emberi – tartalmú kép roppant intenzitást nyer” (1986: 309, 311). Nemes Nagy képei kétarcúak abban az értelemben is, hogy egyfelől ábrázolnak, vagyis tárgyi megjelenítésük is pontos („a tárgyat, a testet az anyagot szinte test szerint tudta beletenni a versbe” Lator 1993: 57), másfelől „hermetikusan allegorizálódva” utalnak valami megfoghatatlanra, „ami ugyanolyan, mint a megjelenő, csupán más dimenzióban lakozik” (Schein 1995: 53, 61, 117). – A költő maga így vall erről: „Hozzám főképp a tárgyak közvetítik [...] az ismeretlent, azért igyekszem én a tárgyakat közvetíteni az olvasónak” (1982: 388). A költői megismerés sajátos természetéről van itt szó; a még homályos és tagolatlan művészi gondolat: a „preegzisztáló minta” keresi a tárgyi világban az érzékileg és fogalmilag neki megfelelőt. „[A] művészet birodalma benti, látószöge a belülről kifelé irány” (1982: 59; ugyanígy 158, 160). Ami tehát tárgyi vagy képi a versben, az nem más, mint a belső érzelmi és preverbális tapasztalat fogalmilag kifejezett érzéki formája.

8.2. Nemes Nagy Ágnes tanulmánya a szerző célja szerint a költői kép „stilisztikai vetületét” (1982: 90) vizsgálja. Ez a megközelítés elsődlegesen a fogalom körülhatárolását, a képi szerkezet, a belső jelentéstani viszonyok leírását, a kép szövegbeli helyzetének, a költői megismerésben betöltött szerepének vizsgálatát jelenti. Bár a történeti szemléletet elhárítja, a tárgyalás tematikus sorrendje, a magyar és a világirodalmi példaanyag mégis a képalkotásmód változásának olyan ívét rajzolja fel, amely a romantikától a realizmuson, a szimbolizmuson át a szürrealizmusig, majd a tárgyas szemléletig és az objektív líráig terjed, utalva korábbi megoldásokra is. Az áttekintés tanulsága, hogy miközben a költői kép ismeretelméleti funkciója állandónak mutatkozik, az emberi tapasztalatok időbeli változását követő módosulásai a világ megismerhetőségében való kételyt épp

úgy jelzik, mint az ismeretlen meghódításáért folytatott meg-megújuló küzdelmet (1982: 91–92).

Abból kiindulva, hogy a modern költészet új szemléletű stilisztikai megközelítést igényel, átértelmezi a hagyományos fogalmakat: a 'kép' fogalma magában foglalja az összes trópuszt, valamint a leírást, majd további lépésként a 'kép' mint analógiás eljárás beépül a 'hasonlat', a 'hasonlítás' fogalmába. Az általánosítás fokozataira láthatóan azért volt szüksége, hogy a költői kép analógiás funkcióját, besorolja a világ megismerését szolgáló logikai módozatok közé. „[A]z emberi elme tulajdonsága, hogy ismereteit összehasonlítással is szerzi”, a következtetés, az analízis, szintézis és más formális eljárások mellett. Ebből levezethető az a gondolat, hogy a hasonlat „olyan-mint” sémája „mintha a művészet egészének funkcióját formázná kicsiben”, vagyis a 'költői kép = hasonlat' kiterjesztett fogalmát ezzel az esztétika szintjéig általánosítja (1982: 25–27, 149–150, 84). Ugyanakkor a művészetek közül egyedül az irodalom rendelkezik a hasonlat nyelvi struktúrája által olyan speciális művészi eszközzel, amelyben a fogalmat és az érzelmet egyszerre tudja kifejezni: „[A]z »olyan-mint«-nek ez a bámulatos formulája mintegy összeköti bal és jobb agyféltekénket, a nyelvi-értelmit és a képi-érzéketest bennünk, szervezetünk kettősségének hídjaként” (1982: 85).

A kép = hasonlat általánosított fogalmából két egymással összefüggő gondolatmenet indul ki: (a) Annak bizonyítása, hogy a költői kép az emberi megismerőtevékenység szerves része; (b) A tapasztalatok időbeli változása szükségszerűen vonja maga után a kép szerkezetében és jelentésviszonyaiban bekövetkezett változást, vele a versstruktúra módosulását.

8.3. Nemes Nagy felfogása a költői kép megismerő funkciójáról számos ponton érintkezik a kognitív metaforaelmélettel, de bizonyos pontokon el is tér attól, mivel ez utóbbi elsősorban a mindennapi nyelv metaforáival foglalkozik. Filológiai kapcsolataikra nem találtam nyomot. Az időbeli adatok arra utalnak, hogy a költő tanulmánya (1978) megelőzte a kognitív szemantikusok első összefoglaló alapművét (Lakoff–Johnson 1980). A szemléleti rokonság nyilván a közös neurobiológiai és pszichológiai forrásokra vezethető vissza. Nemes Nagy Ágnes szellemi érdeklődésében jelentős helye volt a természettudománynak is („Az Élet és Tudomány hű olvasója vagyok. Az megfelel az én természettudományos színvonalamnak” – mondta erős visszafogottsággal egyik interjújában. 1975: 93.)

Néhány párhuzam:

(1) NNÁ: „A hasonlat ismeretszerző képességünk egyik metaforája” (1982: 84). „[A kép [...]] emberi világérzékelésünk egyik formája. Sőt, gondolkodásunk

egyik formája” (90). – KME:³ A metaforák⁴ nagy szerepet játszanak az emberi megismerésében. A fogalomalkotás módja alapvetően metaforikus.

(2) NNÁ: „[A]világot kombinációkban fogjuk fel [...] előbb fogjuk fel, fogadjuk be a struktúrákat vagy struktúradarabokat és utóbb bontjuk le őket” (83). – KME: Tudásunk szervezésében a komplex struktúráknak (idealizált kognitív modell) van szerepük.

(3) NNÁ: A hasonlatban két tárgy „összefényképezése”, illetőleg „két jel egymásba áramlása” történik, amelyek össze is olvadnak és szét is tartanak (86). – KME: A metaforizációs folyamat két fogalmi tartomány (a forrás- és a céltartomány) összekapcsolása és bizonyos tulajdonságaik megfeleltetése egymásnak.

(4) NNÁ: „A hasonlat [...] folyamat, a részleges összeolvadás folyamata két tárgy között” (86). – KME: A forrástartomány csak részlegesen felel meg a céltartománynak.

(5) NNÁ: „A kép nem két tárgy közti ideiglenes kapcsolat, hanem új komplex jel.” „Egy új lelki tény, amely megnevezhetővé teszi a világ addig névtelen árnyalatát” (87). – KME: A két fogalmi tartomány közötti megfelelés új összefüggést sugall.

(6) NNÁ: „[A]z igazi kép mindig heurisztikus”. „Az igazi kép mindig úgy hat, mint egy tapasztalat” (32, 33). – KME: A fogalmi metaforák heurisztikusak.

(7) NNÁ: A kép (a hasonlat) nem díszít, hanem közöl. (10, 42, 43). – KME: A fogalmi metaforák értelmező funkciójuk.

A vázlatos összevetés rávilágít arra, hogy a költői kép megismerő funkcióját ugyanaz a lelki mechanizmus vezérli, mint a fogalomalkotását általában. Ám van néhány lényegi különbség közöttük:

(1) KME: A fogalmi metaforák alapja: a perceptív (vagyis külső) tapasztalat. A metaforizáció a konkrét céltartományból indul az elvont forrástartomány felé, az irány nem cserélhető fel. – NNÁ: Mivel a költői megismerés érzelmi eredetű, a vers útiránya „a belülről kifelé irány”. A belső, a preverbális tapasztalat az érzékletes, hozzá képest annak nyelvi-fogalmi kifejezése az elvont. A „dimenzióváltás” okozza a szavakba való áthelyezés nehézségét. A megismerés eredeti: konkrét→absztrakt iránya a költészetben megfordítható (1975: 43–44, 48; 1982: 158, 160).

(2) KME: A metaforikus leképezés során az átvitt elemek nem változnak. – NNÁ: „A hasonlat szüntelenül folyik.” Lélektani hatása épp az, hogy elemei hol összeolvadnak, hol szétválhatnak (86).

³ A rövidítés a kognitív metaforaelméletet jelöli, összefoglalóan az alábbi forrásmunkákat: Lakoff 1987; Lakoff–Johnson 1980; Lakoff–Turner 1989; Kövecses 2005.

⁴ A ’metafora’ fogalma, mint a korábbiakban szó volt róla, része Nemes Nagy Ágnes általánosított ’hasonlat’ fogalmának. Az összevetésben mindkettőt ’analógia’-ként értelmezzük.

8.4. Annak ellenére, hogy a megismerés analógiás természetét szinte azonos módon írja le a költő és a kognitív szemantikusok, a költői kép eredetéről (és ami ebből következik: megismerő funkciójáról) másként vélekednek. A kognitív szemantika közvetlenül a fogalmi metaforákból vezeti le a költői metaforákat (képeket) bizonyos formális műveletek (kiterjesztés, kidolgozás, összekapcsolás, kétségbevonás) segítségével. Ebben a megközelítésben a költői kép közvetett, származtatott megismerésmód. Vele szemben a gyakorló költő a világhoz való benső: érzelmi-tudati viszonyulás érzéki, egyben fogalmi lenyomataként éli meg a képalkotás folyamatát, amelynek hitelességét az eredetiség és a ráismertetés evidenciája adja. Emellett vannak olyan költői alapmetaforák, amelyek a lélektani jelképekben is továbbélő archetipusokra vezethetők vissza (1982: 47, 169; hasonlóan Borges 2002: 26 és kk.). Míg a szemantika képszemlélete statikus, addig a költőé dinamikus: a képszerkezet s vele összefüggésben a versstruktúra történeti alakváltozatait a külső-belső tapasztalatok időbeli változásának következményeként értelmezi. (A költői metafora kognitív elméletét más szempontból bírálja Fónagy 1998: 147–149; vö. még Kemény 2002: 70–71; Fehér 2004).

A költői kép megújításának folyamatát a hasonlatszerkezet sémájának segítségével mutatja be Nemes Nagy Ágnes. A hasonlat három összetevős (hasonlított–hasonló–hasonlóság) szerkezetét „stilisztikai absztrakciónak” tekinti, modellnek, amely megkönnyíti a vizsgálatot (1982: 64–65). Mivel a költői hasonlat a belső világot tükrözi, a kép megújulásának folyamata is onnan indul. Az egyensúlyos szerkezetű és leképező funkciójú hasonlatok fokozatos változása a romantikával, szimbolizmussal kezdődik. Az alapszerkezet a következő módokon alakulhat át: (a) Az összetevők közötti súlypont eltolódik a kép irányába: egy hasonlítottat hasonlók sorozata ír körül; (b) Megfordul a konkrét→elvont irány, megszületnek az absztrakt hasonlatok; (c) A hasonlat elemei között egyre nagyobb a szemantikai távolság; (d) Bonyolult, több elemű hasonlatstruktúrák jönnek létre, a hasonlóság különböző típusaival és fokozataival. Az új szerkezetű képek leírásához részben átértelmezte a stilisztika hagyományos fogalmait, részben újakat vezetett be. A legátfogóbb újítása a ’modern kép’ fogalma, amely elsősorban a XX. századi képalkotási módokat jelöli, de visszautal a szimbolista szimbólumig. Jellemzője: az összetevők közti szemantikai távolság növekedése, a meglepetés és a képzettársítás gyorsasága.

A hasonlatszerkezet módosulásaiból vezeti le a modern kép különböző változatait, amelyek szerkezetalakító tényezőként egy líratípus vagy egy költői alkotásmód meghatározói is lehetnek. Ilyen egyebek mellett a hasonló önállósulásból eredő tárgyiasság (az objektív líra eljárása), amely a belső élményt egy hozzárendelt képen keresztül fejezi ki. A tartalomhordozó képi elem lehet tárgy, helyszín, áttételes személy(ek), esemény stb. (1987: 111–113), amiből következik, hogy ebben a verstípusban a „költői én” háttérbe szorul. Különbözik a szimbólumtól: ott az érzéki kép lefordítható egy elvont fogalomra, itt ez nem lehet-

séges, mivel a tárgyi elemek helyettesítenek. „Olyan lelki tények jelei, amelyek más módszerrel ábrázolhatatlanok” (1982: 205, 51). – A hasonlóság különböző módjaival és fokozataival összekapcsolt többdimenziós képszerkezet jellemzi az összetett hasonlatot és a víziót. Míg az előbbinél nincs közös mozzanat a szemantikailag széttartó, diszparát elemek között (más jelenség, mint a stilisztikában számon tartott komplex kép vö. Kemény 2002: 119), az utóbbinál szükség van arra, hogy a sokféleség egységes képzetet alkosson (1982: 65, 68, 70).

A modern képköltésben jelentős fordulat hoz a szabadasszociáción alapuló szürrealista kép, amely nem csupán a kép technikáját újítja meg, hanem azon keresztül kihat a versszerkezet átalakulására is. Költőnk szerint az újnak akkor van értelme a költészetben, ha valami lényegeset tesz hozzá a régihez (1982: 71–72). A mai ún. „homályos vers” tudatost és tudattalant leképező töredezett beszédmódja, a reális látványelemeket szabadasszociációs képzetekkel összekapcsoló struktúrája nem jöhetett volna létre a szürrealizmusnak a tudattalan feltárására irányuló kísérlete nélkül. „A vers homálya nem könnyelműen vagy divatosan összelapátolt szóhalomból szivárog, hanem valami lényegeset fed, sőt fed *fel* azzal, hogy eltakarja. [...] Hiszen a kettő összetartozik” (1982: 80–81). [Kiemelés az eredetiben.]

A költői kép változásfolyamatát áttekintve azt a következtetést vonja le, hogy a költői kép kettős értelemben is jel: egyfelől része a nyelvi rendszernek, másfelől a versben is jelként kíván hatni annak érzékeltetésével, hogy más és több annál, mint amit ábrázol. A szimbolizmustól kezdve egyre elvontabbá váló modern kép eszköz, az emberi lélek ismeretlen rétegeinek feltárására.

9. Nemes Nagy Ágnes sokat foglalkozott verstannal, azzal az eszköztárral, amely a versszöveg érzékszervileg is felfogható érzékletességét adja. Azok közé a ritka kivételek közé tartozott, akit nem csupán érdekelt a költői mesterségnek ez a legelvontabb és legformálisabb vetülete (1982: 163, 441–442), de alkotó módon hozzá is járult vitás verstani kérdések megoldásához. Egyrészt mint műfordító – szembesülve a különböző nyelvek eltérő verselési lehetőségeivel –, kereste azokat a ritmikai megoldásokat, amelyeken (a magyar műfordítás formahűsége vonatkozó szabályát betartva) az idegen költő az eredeti hangjához híven szólalhat meg. Másrészt mint gyakorló költő, aki az 50-es évektől kezdve, nemzedéktársaival együtt, új formanyelvet teremtett, olyan rugalmas verselési mód mellett érvet, amely megfelelt a töredezett szintaxisú, többdimenziós képkel operáló versbeszédnek. A kétféle tapasztalattal új megvilágítást kaptak a régebbi költők verstani megoldásai is. Ennek példája a *Keveháza* versformájáról Vas Istvánnal folytatott vitája, amelynek a végén szerzőnk megállapítja: Arany költeményében háromszoros ritmusréteg ismerhető fel: a magyar jambus mellett az angol középmetrumos jambus és lappangva a kétütemű magyar nyolcas (1982: 106–114).

A vers anyanyelvhez kötöttsége evidencia. A bonyolult kapcsolatnak csupán egyike a nyelv hangzati sajátosságaiból eredő verstechnika. „A magyar nyelv költészetre kivételesen alkalmas” – írja, utalva arra, hogy lehetővé teszi különböző versrendszerek alkalmazását külön-külön, de szimultán módon egyidejűleg is, valamint hogy agglutináló jellege miatt rímkészlete kifogyhatatlan. Feltételezi, hogy ezért maradt meg modern költészetünkben is a sokféle módon újítható kötött vers, miközben nyugaton a szabadvers-forma vált általánossá (1975: 105–111). Ugyanakkor tudatosítja, hogy „minden formának megvan a maga gátrendszere”. Így például bizonyos görög időmértékes formában a szótaghosszúság eltérése miatt nem használhatók egyes szavak, vagyis a formakényszer megköti a mondanivalót, amiből következik, hogy a költészetben a formabontás elkerülhetetlen (1982: 438–440). Nemzeti versidomunknak a hangneme kötött történetileg egy bizonyos népies stílushoz. Mai használata archaizálásnak, szándékos stilizálásnak hat például már Ady vagy József Attila népies verseiben is (123, 125) Weöres „lángelméjű találománya” az ún. gyermekverseiben a magyar népdalritmusból és bonyolult görög időmértékes formákból kikevert szimultán versforma, fűszerezve szürrealisba hajló képanyaggal, amellyel a hangsúlyos vers hangnemét is sikerült megújítania (2004. I. 625).

A fentiekből következik, hogy a mai, irányzatokhoz nem köthető „homályos versnek” olyan versformára van szüksége, amely beszédmódját szabaddá teszi, teret ad diszparát képeinek, ugyanakkor megadja a kötöttség illúzióját is. Ezt az igényt a megújított (mértékkal és nyomatékkal képzett), magyar jambus elégíti ki. Nemes Nagy Ágnes nyelvi, poétikai és stilisztikai érvekkel bizonyítja ezt. A jambus idegenszerűségéről hosszú vita folyt a magyar verstani szakirodalomban (vö. Szepes–Szerdahelyi 1981: 248–254), mely szerint az emelkedő versláb ellentétes nyelvünk ereszkedő hanglejtésével. Érdekes ellentmondás: míg költőink régóta sikeresen alkalmazták (pl. Arany és Vörösmarty is), a szaktudomány harcolt ellene. Nemes Nagy, mint korábban Babits (1923), utal arra, hogy magyarban sem ritka a nyomatéktalan (névelős, kötőszós) mondat- vagy szólamkezdet, illetve szókapcsolódás, tehát a jambus lehetősége benne van nyelvünk természetes lejtésében. Nyomós érve a ritmusforma kivételes hasznossága mellett poétikai és stilisztikai. A jambikus versnek egyetlen szabálya az utolsó teljes versláb tisztasága, ezen kívül befogadhat minden ritmusfajtát, szót, fogalmat, minden stílusréteget. „Szövege laza”, ennél fogva nem gátolja a szabad képzettársítást, a költői gondolatnak megfelelő szerkezet kialakítását. Költőnk a jambikus sort afféle „fél-szabadversnek” tekinti, amely nem szünteti meg a ritmust a modern versben, csupán átértelmezi azt (1982: 116–123, 165). – A versszerkezet, a beszéd- és képalkotásmód, a hangnem, stílus és a verstani megoldások ebben a felfogásban kölcsönösen meghatározzák egymást.

10. Vizsgálatainak summázataként, jelelméleti megközelítéssel kísérletet tesz a vers ontológiai és ismeretelméleti aspektusának meghatározására:

„*Első kísérlet:* a vers szótényezők és nem-szótényezők együttese; mindkét fajta tényező héja a verssé-levésben megolvad és új, rendezett egységet, új érzéketes jelet alkot. A vers közlendője – saját magán kívül – közölhetetlen.

Második kísérlet: a vers, mint egységgé forrad, érzéketes jel, nemcsak más-képp közölhetetlen közlendőjét mondja, hanem a versjelenség emócióját is. Mint ilyen, más művészi jelekkel együtt, az emberi tudat igénye és szükséglete” (185–186).

Módszertani következtetésként a költői kifejezőmód változása miatt szükségesnek tartja egyfelől az új versalkotó tényezők bevonásával a vers fogalmának újraértelmezését, másfelől a vonatkozó hagyományos szabályrendszerek (stilisztika, retorika poétika, verstan) érvényének mérlegelését, és az új formák igényének megfelelő helyük kijelölését „szélesebb szabályrendszerekben” (165, 190–191). Ő maga, mint láttuk, erre adott példát.

Ha Nemes Nagy Ágnes verselméletének stilisztikai, elsősorban a költői formanyelvre vonatkozó hozadékát akarjuk megjelölni, akkor pontosított vagy kiterjesztett fogalmakon túl, a stílusjelenség két meghatározó értelmezésére kell fölfigyelnünk:

(1) Amikor az örökölt esztétikai értékelveket egy olyan általános értékelvnek rendeli alá, mint amilyen az anyag bizonyos aránytörvények szerinti érzéketes rendezettsége, akkor a stílust mint a szöveg megformálásának módját, közvetlenül az esztétikai szintű formaelvvel köti össze.

(2) Amikor a műalkotás megformáltságáról: stílusáról szerzett fenomenológiai tapasztalatot, amely befogadói aspektusú, visszavezeti az eredetig: a művészi aktusig, akkor azt, a formáló akarat intencionális gesztusaként értelmezi.

Források:

- Nemes Nagy Ágnes 1975. *64 hattyú. Tanulmányok.* Magvető Kiadó. Budapest.
Nemes Nagy Ágnes 1982. *Metszetek. Esszék, tanulmányok.* Magvető Kiadó. Budapest.
Nemes Nagy Ágnes 1984. *A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról.* Magvető Kiadó. Budapest.
Nemes Nagy Ágnes 1987. *Látkép, gesztenyefával. Esszék.* Magvető Kiadó. Budapest.
Nemes Nagy Ágnes 2003. *Összegyűjtött versei.* (Szerk.: Lengyel Balázs) Osiris Kiadó. Budapest.
Nemes Nagy Ágnes 2004. *Az élők mértana. Prózai írások I–II.* (Szerk.: Honti Mária) Osiris Kiadó. Budapest.

Szakirodalom:

- Anderegg, Johannes 1995. Irodalomtudományi stíluselmélet. (Ford.: Schreiner Orsolya) *Helikon* 3. szám 232–251.
- Arany János 1888–1889. *Levelezése író-barátaival I–II. (Arany János hátrahagyott iratai és levelezése. 3–4.)* Ráth Mór kiadása. Budapest.
- Babits Mihály 1978. [1923.] Magyar ritmus. In: B. M.: *Esszék, tanulmányok*. (Szerk.: Belia György) Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest. I. kötet 730–741.
- Bárdos László 1996. [1983.] Az átmenetiség alakzatai. Nemes Nagy Ágnes két prózaverse. In: Lengyel–Domokos (szerk.): 283–297.
- Borges, Jorge Luis 2002. [2000.] *A költői mesterség*. (Ford. és jegyz.: Scholz László) Európa Könyvkiadó. Budapest.
- Eliot, Thomas Stearns 1981. *Káosz a rendben. Irodalmi esszék*. (Szerk.: Egri Péter) Gondolat Kiadó. Budapest.
- Fehér Erzsébet 2004. A „költői kép” és a megismerés – belső nézőpontból. In: Ladányi Mária, Dér Csilla, Hattyár Helga (szerk.): „... még onnét is eljutni túlra...” *Nyelvészeti és irodalmi tanulmányok Horváth Katalin tiszteletére*. Tinta Könyvkiadó. Budapest. 404–411.
- Fehér Erzsébet 2009. Az irodalmi stílus néhány kérdéséről újabb megközelítésben. In: Árpád Zimányi (szerk.): *Acta Academiae Pedagogicae Agriensis. Nova Series Tom. XXXVI. Sectio Linguistica Hungarica*. Eger. 120–136.
- Fodor András 1996. [1978.] Nemes Nagy Ágnes és a költői kép. In: Lengyel–Domokos (szerk.): 265–268.
- Fónagy Iván 1998. A kognitív metaforáról. In: Zoltán András (szerk.): *Nyelv, stílus, irodalom. Köszöntő könyv Péter Mihály 70. születésnapjára*. ELTE BTK Keleti Szlav és Balti Filológiai Tanszék. Budapest. 140–153.
- Frank, Manfred 2001. *A stílus filozófiája*. (Vál. ford.: Weiss János) Janus–Osiris. Budapest.
- Goffin, Robert 1972. [1964.] *A költészet Ariadné-fonala*. (Ford.: Timár György) Gondolat. Budapest.
- Kassák Lajos 1975. [1916.] „A rettenetes nagy hamu” alól Babits Mihályhoz. In: K. L.: *Csavargók, alkotók. Válogatott irodalmi tanulmányok*. (Szerk.: Fencz Zsuzsa) Magvető Könyvkiadó. Budapest. 15–19.
- Kemény Gábor 2002. *Bevezetés a nyelvi kép stilisztikájába*. Tinta Könyvkiadó. Budapest.
- Kövecses Zoltán 2005. *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Typotex. Budapest.
- Lakoff, George 1987. *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. The University of Chicago Press. Chicago–London.
- Lakoff, George–Johnson, Mark 1980. *Metaphors We Live By*. The University of Chicago Press. Chicago–London.

- Lakoff, George–Turner, Mark 1989. *More than Cool Reason. A Fieldguide to Poetic Metaphor*. University of Chicago Press. Chicago.
- Lator László beszélgetése Nemes Nagy Ágnessel 1996. [1980.] Ekhnáton éjszaka. In: Lengyel–Domokos (szerk.): 236–245.
- Lator László 1996. [1993.] Nemes Nagy Ágnes arcképéhez. In: Lengyel–Domokos (szerk.): 54–58.
- Lengyel Balázs 1996. Két Róma. Emlékezés, 1948–1993. In: Lengyel–Domokos szerk. 7–50.
- Lengyel Balázs–Domokos Mátyás (szerk.) 1996. *Erkölc és rémület között. In memoriam Nemes Nagy Ágnes*. Nap Kiadó. Budapest.
- Péter Mihály 1996. Stílusok és stilisztikák. *Magyar Nyelvőr* 375–379.
- Péter Mihály 2006. *Nyelv, stílus, költői beszéd. Válogatott tanulmányok*. Tinta Könyvkiadó. Budapest.
- Pilinszky János 1983. *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*. (Szerk.: Török Endre) Magvető Könyvkiadó. Budapest.
- Pfeiffer, K. Ludwig 1995. [1986.] Produktív labilitás. A stílusfogalom funkciói. *Helikon* 278–305.
- Rába György 1982. Próbaidő. (Nádor Tamás interjúja.) *Könyvvilág*. XXVII. évf. 4. sz. 5.
- Schein Gábor 1995. *Nemes Nagy Ágnes költészete*. Belvárosi Könyvkiadó. Budapest.
- Somlyó György 1980. *Philoktétész sebe. Bevezetés a modern költészetbe*. Gondolat. Budapest.
- Szabó Zoltán 1988. *Szövegnyelvészet és stilisztika*. Tankönyvkiadó. Budapest.
- Szécsi Gábor 2003. *A kommunikatív elme. A nyelvi kommunikáció fogalmi alapjai*. Áron Kiadó. Budapest.
- Szepes Erika–Szerdahelyi István 1981. *Verstan*. Gondolat. Budapest.
- Szerdahelyi István 1972. *Költészetesztétika*. Kossuth Könyvkiadó. Budapest.
- Szikszaíné Nagy Irma 1999. *Leíró magyar szövegtan*. Osiris Kiadó. Budapest.
- Szikszaíné Nagy Irma 2007. *Magyar stilisztika*. Osiris Kiadó. Budapest.
- Takács Gábor 1999. Szimmetria a természetben. *Iskolakultúra* IX. évf. 8. sz. 83–88.
- Tellér Gyula 1996. [1986.] A magyar Föld egy igen fontos emléke. In: Lengyel–Domokos (szerk.) 305–313.
- Vas István 1967. *A félbeszakadt nyomozás*. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.
- Vas István 1974. *Az ismeretlen isten. Tanulmányok 1934–1973*. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.
- Weöres Sándor 1986. [1939.] *A vers születése. (Meditáció és vallomás)*. Dunántúl Pécsi Egyetemi Könyvkiadó és Nyomda. Pécs.

Heltainé Nagy Erzsébet

MTA Nyelvtudományi Intézet — Károli Gáspár Református Egyetem

***A népi konceptualizáció mint stíluskohéziós eszköz
a sinkai költészetben¹***

Tanulmányomban Sinka István költészetében a népi konceptualizációt mint fontos stíluskohéziós eszközt kívánom bemutatni. Értelmezem a címben is szereplő fogalmakat, és a konceptualizáció megjelenését vizsgálom a sinkai kontextus konkrét nyelvi formáiban. Végül röviden összegzem megállapításaimat.

1. Szövegösszetartó erő, koherencia, stíluskohézió

A stilisztikának, a szövegtannak, nota bene a szövegstilisztikának is lényegi kérdésköre a szöveg összefüggéseinek rendszere, benne a szöveg- és stílusalkotó elemek (együttesének) szövegalkotó, szövegépítő, szövegösszetartó ereje.

1.1. A szövegösszetartó erő

A szövegösszetartó erőt a korábbi és az újabb funkcionális szövegtani megközelítések általában a morrisi szemiotikai rendszerből eredeztetően hármass felosztásban – konnexitás, kohézió, koherencia – tárgyalják; alapvetően szintaktikai, szemantikai és pragmatikai szintek szerint, illetve ezeket tovább bontva. Szabó Zoltán például (1988: 11) szövegfonetikai, -grammatikai, -szemantikai és -pragmatikai szinteket, Tolcsvai Nagy Gábor (1994: 15–41) pedig pragmatikai, szemantikai és grammatikai szintet különböztet meg. Szikszainé Nagy Irma a szövegösszefüggést eredményező szövegszervező erők fajtái szerint – didaktikus megokolással – nyolc szintet választ szét (1999: 58–59), hangsúlyozva, hogy egy szöveg textualitása „többféle szövegösszetartó erő működésének következménye” (1999: 59). Majd ezt megerősíti: „kétségtelen, hogy a szöveg szerves értelmi egység, és minden az értelemadásnak és funkciónak rendelődik alá: a szöveg formája, típusa, értelemszerkezete, szemantikai és grammatikai megformáltsága, stílusa, illetve más szövegekhez kötődése. Nyilvánvaló tehát, hogy a szövegben együtt és összefonódva jelennek meg a szöveget összetartó elemek, így a nyelvi szintek is” (Szikszainé Nagy 2005: 63).

Mi a szövegszervező erő, és mik tartoznak a körébe? – idézzük föl erre nézve Szathmári István kérdését (2003: 191) és válaszát: „Mint ismeretes, a szövegre, a

¹ A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

kommunikáció természetes egységére, szerkezeti keretére nagyon röviden az jellemző, hogy egységes, kerek, lezárt egész; hogy bizonyos folytonosság nyilvánul meg benne; hogy van belső tagolódása; és hogy nyelvi és nem nyelvi összetevők alkotják. A szövegnek, a műnek a jelzett szerves egységét a szövegösszetartó erő biztosítja. Anélkül, hogy ezúttal belemennénk megnyilvánulásai-megnyilvánulásainak, a globális és lineáris kohéziónak a tárgyalásába, lássuk felsorolásszerűen, melyek a szövegyszervező erő fontosabb eszközei. Ilyenek a cím, a téma, a cselekmény (a helyszínekkel, az idővel, az események közötti okozati kapcsolatokkal stb.) a kitűzött cél stb. és a nyelvi-stilisztikai eszközök, amelyek egyébként a szemantika felől a kohéziónak, a szintaxis felől a konnexiónak, a pragmatika felől a koherenciának a tartozékai” (Szathmári 2003: 191).

1.2. A koherencia

A szövegösszetartó elemek megnevezésére átfogó értelemben a szövegtanokban használatos a *koherencia* fogalma is (Pethő 2003: 171). A koherencia általában jelöli a szöveg értelmi összetevőinek összefüggésrendszerét (Tolcsvai Nagy 2001: 34, Fehér 2000: 65–66). A proceduális-kognitív szemléletű feldolgozások, amelyek a szöveget nemcsak szerkezetnek, hanem műveletnek is tekintik (Kocsány 1996: 161, Tolcsvai Nagy 2001: 30) a koherenciát helyezik magyarázatuk középpontjába (Pethő 2003: 171). Ebben a szemléletben, a mai funkcionális-kognitív megközelítésekben a szöveg stílusa a szövegértelem részeként értelmeződik. Tolcsvai Nagy Gábor szövegtanában így fogalmaz: „A stílus mélyen beépül a mindenkori közlésbe, annak összetett nyelvi, szituációs és szociális szerkezetébe” (2001: 322).

1.3. A stíluskohézió

A szövegösszetartó elemeket – a korábbi funkcionális értelmezések alapján is – „belülről és kívülről is” a stílus fogja egybe, benne és általa jelennek, jelenítődnek meg az adott szövegvilágban. A teljes szövegkoherenciának nyilvánvalóan lényeges összetevője a stílus koherenciája, amely a stíluskohézió, a *stílus* *összetartó erő* révén valósul meg.

Szabó Zoltán klasszikussá vált meghatározása szerint a stíluskohézió „a szöveg stílusát alkotó elemek összetartó ereje” (1988: 105). Ezt a meghatározást fogadja el, és ennek alapján bontja ki a stíluskohézió főbb stílus eszközeit Szikszainé Nagy Irma is (1999: 58–59). Hasonlóképpen értelmezi Szathmári István is a fogalmat: a stíluskohézió „az egyes stílus eszközöknek, ezek részrendszereinek, illetve az egész szöveget átható stílus eszközöknek az összetartó ereje” (2003: 191). A funkcionális stilisztika alapján Szathmári István két csoportban tárgyalja a stíluskohézió eszközeit mint „a szövegjelletet és egyben a szövegösszetartó erőt is kisebb-nagyobb mértékben képviselő stilisztikai eszközöket: a)

a mondaton túlmutató jelenségek (néhány példa a hangzás területéről: a hangszimbolika, az enjambement; a szókészlet szintjéről: a kapcsoló elemek [konjektorok], a szinonimák, a kulcsszavak; az alak- és mondattan köréből: az utalás [korreferencia], az aktuális tagolás; a képi szintről: a komplex kép; az alakzatok közül az ismétlés, a fokozás és az ellentét bizonyos fajtái, a halmozás), továbbá b) a szöveg egészére kiható eszközök, néhány példa a hangzás területéről: a szövegfonetikai és verstani jelenségek; a szókészlet szintjéről: az izotópia; a szintaxis eszközei közül a konstrukciótípusok, a szabad függő beszéd; a képi szintről: a képrendszerek, a szimbolista ábrázolás; az alakzatok közül: az ellentét, az ismétlés, a paralelizmus bizonyos fajtái és egyéb: stílusréteg, stílusárnyalat, műfaj, korstílus stb.” (Szathmári 2003: 191–192; részletesebben Szathmári 1983: 338–355).

1.4. A stíluskohézió vizsgálata

Mindezek alapján elmondható, hogy a stíluskohézió vizsgálata fontos, aktuális és sokat ígérő tárgyválasztása a jelen konferenciának. A modern és posztmodern szépírói szövegek – a konferencia programjából is jól láthatóan – a stíluskohézió más-más megközelítését teszik lehetővé. Különbő stílusértelmezések, stílusvizsgálatok alapján középpontba kerül(het)nek egyes, részben az iménti felsorolásban is szereplő stilisztikai és retorikai eszközök (grammatikai, szemantikai és szövegszintű kohéziós eszközök; az intertextualitás; az ismétlés, az ellentét; az ironia alakzata stb.). Az egyéni, művészi stílussal foglalkozó vizsgálatok hozzájárul(hat)nak a stíluskohézió általánosa(bb) összetevőinek, sajátosságainak a megjelenítéséhez. Miként ezt szolgálták korábbi tematikus és/vagy monografikus megjelenésű munkák ilyen tárgyú (rész)fejezetei is (Kemény 2002; Szathmári 2003; Pethő 2003), amelyek eltérő stílusértelmezések és szempontok alapján vizsgálták az adott mű(vek) stílusát és/vagy a stíluskohézió mibenlétét.

Témaválasztásommal a stíluskohéziós eszközök vizsgálatának azon köréhez csatlakozom, amelyek a stíluskohéziót nem csupán a „külső” formában, a nyelvi megjelenésben keresik, hanem – hangsúlyosabban – a stílust létrehozó „belső” értelemösszetevőkben is. Megjegyzem, hogy a „külső és belső forma” megnevezés azokra a műalkotásmodellekre utal, amelyek a művet mint nyelvi műalkotást a szöveg struktúrájának vizsgálatakor rétegekre bontják, és a stíluseszközöket általában az ún. külső (nyelvi) forma területére utalják (Kemény 2002: 151–152).

2. A sinkai költészet és a népi konceptualizáció

2.1. A Sinka-stílus jellegzetességei

Sinka István költői nyelvének és prózájának stílusával hosszú ideje foglalkozom. A funkcionális stilisztika és szövegnyelvészet módszereivel és eszközeivel vizsgáltam verseinek szövegszövését, nyelvi képeit, egyedi névvilágát, balladáinak

műfaji sajátosságait (Heltainé Nagy 1986, 1998, 2002, 2008). Egyes prózai műveiben a szövegszervező erő fontosabb eszközeit, amilyen a műfaj, a cím, a téma, a cselekmény (a helyszínekkel, az idővel, az események közötti okozati kapcsolatokkal stb.); bennük a különféle nyelvi-stilisztikai eszközöket és alakzatokat, az ismétlést, az ellentétet, a paralelizmust (Heltainé Nagy 2001, 2003). Már az első monografikus feldolgozásban (Heltainé Nagy 1986) és a további elemzésekben is megmutatkozott számomra Sinka szövegvilágának és stílusának két alapvető jellegzetessége: egyfelől a konkrétság, tárgyiasság, másfelől a jelentéshálózaton, a szövegteremtésen keresztül a metaforikusság, jelképiség.

Szabó Zoltán stílustörténetileg a 20. századi tárgyas-intellektuális stíluskörbe helyezi Sinka líráját (1998). Besorolásával egyetértek, e stílustípus szempontjából is fontosnak tartom annak vizsgálatát, hogy az egyes (külső) jól megragadható nyelvi-stilisztikai-retorikai jellegzetességek milyen (belsőbb) értelemösszetevőkből és kohéziós elemekből teremődnek, miképpen működnek, mi a szerepük a befogadás folyamatában.

2.2. A sinkai stílus újabb megközelítése

A jelentést és a hangzást – a mindennapi nyelvhasználat és a költészet két alapvető terrénumát – előtérbe állító funkcionális-kognitív szemléletű szemantikai és stilisztikai kérdések és eredmények újra ráirányították figyelmemet a Sinkastílus kérdéseire. Mindenekelőtt azzal, hogy előtérbe helyezik a stílus (belső, működésbeli) értelemösszetevőit, köztük magának a konceptualizációnak a folyamatát; a fogalomalkotást, a konceptuálás mikéntjét, amelynek minden esetben – így vizsgált költőkre nézve is – meghatározó érvényű nyelv- és stílus-teremtő ereje van (kell hogy legyen).

Újabb Sinka-kutatásaimban ezért a magyar beszélőközösségben ma is jelentős értékösszetevővel, a népi konceptualizálással mint jelentésképző és stílusalkotó tényezővel foglalkozom (Heltainé Nagy 2008, 2009). Tágabb értelemben két kérdésre is keresem a választ: Hogyan vonhatók be a szépirodalmi stílus vizsgálatába a kognitív szemantika szempontjai és eredményei? A vizsgált stílusnak vannak-e olyan specifikus jellemzői, amelyek ebben az elméleti és módszertani keretben az eddigieknél pontosabban felderíthetők és leírhatók.

A népi konceptualizálás működését Sinka István költészetének kontextusában vizsgálom az ott előtérbe kerülő belső értelemösszetevők és a külső nyelvi horizont alapján, kiemelve a *sensus communis* szerepét a jelentés és a stílus tartományában. Kiindulópontom, a funkcionális-kognitív stílusértelmezés, olyan szövegfelfogásból következik, amely a szöveget nemcsak szerkezetnek, hanem műveletnek is tekinti (Kocsány 1996: 161; Tolcsvai Nagy 2001). Ennek értelmében a stílus a szövegértelmennek a nyelvi megformáltságból eredő összetevője; és a stíluselemek általában összhangban vannak a szöveg más értelemösszetevőivel (Tolcsvai Nagy 2001: 324).

2.3. A konceptualizálás szemantikai értékösszetevő

Öröndetes, hogy míg korábban inkább csak egyes stíluselmzések, különösen az ún. népi vagy népies stílus kapcsán, direkt vagy indirekt módon foglalkoztak „nyelv mögötti” értékösszetevőkkel, köztük konceptualizálási sajátosságokkal, az utóbbi időben e kérdések nyelvelméleti igényű, értékközpontú megközelítése a tudományos diskurzus részévé vált. Egyfelől az egyetemes és specifikus nyelvi hagyományok kutatásával összefüggésben, másfelől és kiemelten a jelentéstani kutatásokban, a funkcionális-kognitív szemantika kérdésfelvetéseiben.

Tolcsvai Nagy Gábor *Nyelv, érték, közösség* című tanulmánya (2004) rámutat arra, hogy a nyelvről való magyar tudományos diskurzusban is régóta jelen van az a hermeneutikai indíttatású nyelvfilozófiai látásmód (is), amelyet leginkább Humboldt, majd Heidegger és Gadamer neve fémjelez. Eszerint a nyelvről való folyamatos beszéd „lényege abban ragadható meg, hogy a világot megismerő, és így ahhoz viszonyuló egyén mint szubjektum többek között az anyanyelvével való tevékeny, alkotó kapcsolata révén válik azzá, aki. Nyelv, egyén és közösség ezért egymással való viszonyában alakul. A nyelv a hagyományozott kultúra részeként hatást gyakorol az egyén kialakulásához. De ez a nyelv, miképp Humboldt megállapította, soha nincsen teljesen kész, hiszen a beszélő egyén részlegesen újra és újra alkotja” (Tolcsvai Nagy 2004: 13–14).

2.4. A népi konceptualizáció

A megismerés és a nyelvi (ön)megalkotás folyamatában teoretikusan is jelentős értékelméleti összetevő tehát a konceptualizáció, a világleképezési és világteremtési mód, amelynek révén képes a személyiség és az adott közösség is önmagát az anyanyelvével való érintkezésben folyamatosan megalkotni. Működési és megnyilvánulási forma, amelyet az egyén és a közösség együttesen alakít ki, általa a közösség tagjai egyedi, de mégis közösségi módon látják a világot, hozzak létre újabb és újabb egyedi/közösségi világukat, teremtik maguk számára a nyelvet, a nyelv által létező nyelvi világot. A konceptualizáció bizonyos mértékig egyetemes, de – ez éppen a humboldti hagyomány egyik sarkköve – specifikus is. Az általános érvényű hagyományon túl egy-egy nyelvközösségre, nemzetre, népre, népcsoportra jellemző sajátosságokat mutat (Tolcsvai Nagy 2004: 12).

Erre utal gondolatmenetemben a népi konceptualizáció megnevezés. Tágabb értelemben általában a magyar nyelvi konceptualizációt, nyelvi világteremtési módot jelent számomra, szűkebb értelemben pedig ennek a magyarságnak egy máig jelentős, bár nagymértékben átalakult, megváltozott rétegét, a hagyományos népi közösségi világ- és nyelvszemléletet. E kettős értelmezést kívánom Sinka István nyelv-, illetve szövegalkotásán, közelebbről stíluskohéziós eszközeiben keresztül bemutatni.

2.5. Konceptuális tartalom és stíluskohézió

Abban a folyamatban, amelyben „a nyelvi formák jelentése valamilyen alapvetően szimbolikus alapú konceptuális tartalmat strukturál”, „formája (pedig) valamilyen alapvetően ikonikus vagy nem (esetleg részlegesen) ikonikus alapú szociális eredetű tartalmat strukturál” (Tolcsvai Nagy 2001: 322), az alkotó, de még inkább a befogadó nézőpontjából fontos szerepe van az adott szöveg stílusát „alkotó elemek összetartó erejé”-nek, a stíluskohéziónak (Szabó 1988: 105). A meghatározó stílustípusnak pedig többnyire alárendelődik minden stílusjegy (Szikszainé Nagy 2007: 53).

3. Sinka szövegvilága. A konceptualizáció a sinkai kontextus konkrét nyelvi formáiban

A sinkai szövegek, amelyek közül most a balladisztikus (sors)versekkel foglalkozom, egyenként közvetlenül és a líra egészét nézve közvetetten is igazolják ezt az összefüggést. Sinka költészete konceptualizálási szempontokból azért érdemel figyelmet, mert verseiben, balladáiban saját nyelvi világot teremt, egyedi-ből általános érvényűt hoz létre, úgy, hogy a nyelv, érték, közösség összefüggés-rendszerében költészete mint a közösség emlékezete és hagyománya teremődik újjá, egyedivé. És mert azt a népi, természetes, naiv, ősi, szintetikus, parataktikus (viszonyításában egymás mellé rendelő) világleképezési módot emeli irodalom-má és hagyományozza tovább, amelyet a magyar nyelvközösség valamikor kialakított, és amellyel – részben legalábbis – mind a mai napig azonosítja önmagát.

3.1. Népiség

Ez a kontextus balladákban, sorsversekben a népi kultúra történelmileg és lelki-leg egyaránt mélyen rejtőzködő rétegeit, emlékeit szintetizálta ösztönösen, azokat, amelyeket felülről vagy kívülről nem lehet megközelíteni. Pásztornemzedékek gyűjtötték föl Sinka idegrendszerében azt az élet-, sors- és halálsemléletet, amely elemi erejű lírává teszi verseit. Balladáit a népnyelv, a népköltészet, az Arany-balladák nélkül nem jöhettek volna létre, miként Kodály kompozíciói sem a magyar népzene nélkül.

És ha már a zenei párhuzamot emlitem: Bartók Béla *A parasztzene hatása az újabb műzenére* című tanulmányában a népzenei hatás három fokozatát különböztette meg. (1) A legegyszerűbb forma az, amikor a szerző „a parasztdallamokat minden változtatás nélkül vagy csak alig variálva” veszi át. (2) Másodszor „nem használ fel valódi parasztdallamot, hanem helyett maga eszel ki valamilyen parasztdallamimitációt”. Végül (3) harmadszor „sem parasztdallamokat, sem parasztdallam-imitációkat nem dolgoz föl zenéjében, de zenéjéből mégis ugyanaz a levegő árad, mint a paraszzenéből. Azt lehet mondani ilyenkor: a zeneszerző megtanulta a parasztok zenei nyelvét, és rendelkezik vele oly tökéle-

tes mértékben, amilyen mértékben egy költő rendelkezik anyanyelvével” (Farágó 1997: 129). Bartók tanúnak erre a 3. fokozatra Sinka István költői nyelvét nevezte meg.

3.2. Stíluskohéziót teremtő aspektusok és eszközök

Sinka stílusának, nyelvi építkezésének, szövegvilágának teljességét is szem előtt tartva, a stíluskohéziót középpontba helyezve a nyelvi világteremtésének csupán néhány aspektusára kívánok rámutatni, előbb egyenként, szinte felsorolásszerűen megnevezve őket, majd szövegbe ágyazottan, komplex módon bemutatva szövegépítő és stílussteremtő szerepüket. Ilyen aspektusok: a jelentés tartománya; a nevek mint elemi nyelvi egységek; a nyelvi képek és szövegépítő alakzatok; nép(nyelv)iség, (gyakorlati tudás, *sensus communis*).

3.2.1. Megnevezés, jelentés, hangzás

Ebben a szövegvilágban a (szó)jelentés mibenléte közvetlenebbül összefügg a megnevezés természetes, ma már archaikusnak tűnő, de működő folyamataival; azzal, hogy a világ dolgait hogyan érzékeljük, hogyan észleljük (percepció); illetőleg hogyan dolgozzuk fel (kogníció, konceptualizáció). A jelentés lényegét a nyelvi kifejezések és a megismerés kapcsolatrendszere adja. A legalapvetőbb megismerési forma, a megnevezés – kognitív aktus; a névadásban szerepet játszó jelentésváltozások, a metaforizáció és a metonimizáció, vagyis a trópusok mint megismerési formák.

A kognitív nyelvészet és a névelmélet (onomasziológia) szerint a legalapvetőbb megismerési forma a megnevezés, az emberi viselkedés, az emberi logika és a beszéd teremtő erejének a felismerésén és megtapasztalásán alapul (Szilágyi N. 1997, Horváth 2008). A szó megnevezés, a megnevezés nominális állítás. Valamely entitás (létező) egy jellegzetes összetevője révén nevet kap. Majd ez a név *köznévként* kiterjed(het) más egységekre, egységek csoportjára. Az egyediség, a konkrét vonatkozás a *tulajdonnevek* esetében megmarad. A személynév esetében meg különösen, a személynév elemi nyelvi egységként (ismert, begyakorolt, egyszerű formaként) értelmeződik a szövegalkotóban és a befogadóban (Tolcsvai Nagy 2008).

A hangzás és a jelentés tartománya a kognitív nyelvészeti megközelítésmód két kiemelt területe. Egyben tartják a nyelv természetes funkcióját, a mindennapi használatot, a beszédet és a művészi, irodalmi funkciót. Sinka költészetében a kettő találkozása irodalmi szövegvilágot teremt. Olyan kontextust, amely egyfelől a nyelvi megnyilatkozások (szójelentések) tematikai és konceptuális hálója, másfelől, a szöveghez kapcsolódó világismeretekből eredő összetevőkből áll (vö. Szilágyi N. 1997).

A kontextus megalkotásához és bizonyos fókig befogadásához az egyén és a közösség számára közös tapasztalati tér és közös elváráshorizont szükséges. A

tapasztalati tér gyakorlati tudást ad, olyan tudásrendszert, amely fogalmi kategóriarendszer és a rá épülő indoklás nélkül is dönteni, ítélni tud adott cselekvés, szituáció és kontextus közegében. Az elváráshorizont pedig egy közösség nyelvi rendszerének azon részére utal, amelyet egy anyanyelvi beszélő működtetni tud vagy meg tud érteni; amit a másik emberhez viszonyulva előismeretei, személyisége stb. alapján joggal feltételez, elvár. Az a közös érték, közös értelem pedig, amelyben egy közösség hallgatólagosan vagy tudatosan megegyezik, a *sensus communis*. (Ezen terminusokról l. Tolcsvai Nagy 1996: 263–264.)

3.2.2. Konkrétság és metaforizációs jelentéstágítás. Valós név és metaforizáció

Sinka költészetének két fontos alapeleme – miként már említettem – a konkrétnokban megragadható tárgyiasság és a teremtett nyelvben megvalósuló jelképiség, általánosság. Az előbbi könnyebben megfogható, az utóbbi nehezebben: általánosságnak ugyanis a térben és időben kitágított végtelenséget, egyetemesiséget, transzcendenciát értem, amelyben az örök emberi és a mai, modern individuum életérzése egyszerre van jelen. A tárgyi világ és a transzcendenssel jelzett egyetemesesség között a személynevek és a helynevek jelentik az átjárást, az összekötő kapcsot: a sinkai névanyag a világ valódi része, de a specifikáció és az általánosítás révén az egyetemes-sel, a transzcendens-sel teremt kapcsolatot. A sinkai név valódi, nem költött, a hősök közvetlenül, saját nevükkel lépnek át a földi valóságból a transzcendensbe. Ez a sinkai költészet egyik elemi igazsága és különössége.

Példaként álljon itt a legrövidebb ballada (*Szóljon, aki látta*), amelyben megmutatkozik ez a kettősség. A valós név egyfelől a metaforizáció, jelentéstágítás másfelől. A Sinka-hősök az elmúlásba úgy viszik magukkal a nevüket, ahogy az evilági életben viselték

*Dús András juhász volt,
már fekete a képe,
leásták pihenni,
le a fák tövébe.*

*Fiatal volt, mégis
görbe volt a háta –
... Istenem, magyar volt:
szóljon, aki látta.*

Közös tapasztalati térben mozogva megértjük, miért természetes, hogy a fiatal juhásznak görbe volt a háta, és élete észrevétlenül hullhat a semmibe. Különösebb indoklás nélkül is dönteni, ítélni tudunk a tekintetben, hogy igazság-e az

állítás, mert ez a gyakorlati tudás a költővel és a versbeli sorstársakkal együtt számunkra is a *sensus communis* része.

A juhász múltidejűsége, a *már fekete a képe*, a *leásták* csupa negatív kategóriák a *pihenni*, a *mégis görbe volt a háta*, az *Istenem* kezdetű sóhajtás ugyancsak. Mindez társítva a *magyar*hoz erősíti az értékjelentést, a *magyar* szóhoz tapadó fájdalmasan negatív asszociációs kört. Nem a szóra irányul az értékjelentés, hanem a szóval megnevezett dologhoz való viszonyulásra. Az is látszik, hogy kialakulnak bizonyos előfeltevések és ezeknek megfelelő elvárások. Ha valami valamilyen tekintetben negatív (vagy pozitív), hozza magával azt a feltevést, hogy más tekintetben is az lesz: *Leásták pihenni, le a fák tövébe*. A pozitív jelentésű *pihenni* negatív jelentésbe fordul, a *fák töve* (sírhely) jelentéskomponensei meg a *leásták* ige irányultsága ugyancsak ide, a negatív tartományba konvergál.

Dús András juhász volt / már fekete a képe / leásták pihenni, / le a fák tövébe. / Fiatal volt, mégis / görbe volt a háta – / ... Istenem, magyar volt: / szóljon, aki látta. Íme tehát a szociográfiai pontosság: *Dús András* fiatal magyar ember, juhász, korán meghalt. És a költészet, a fikció: az ige jelentéshálózatában (*elásták*), a *pihenni* metaforikus jelentéskörében, a *le-* igekötők 'lefelé tartó' irányultságában; a névszói részek: a *fekete* és a *fák töve* 'sírhely' metonimikusságában; a *mégis*-sel szembeállító ellentétben és az emlékéllítés szándékában.

3.2.3. A nyelvi kép kohéziós szerepe egy tipikus Sinka-balladában

Erdei liliom

*Villog az őszi domb, könnyű kék szél dongja.
Hajlong a gyertyánfa, sárgállik a lombja.
Szi-Gyalogos Imre arra bújdosott el.
Suhogó gyertyánfák, közöttük veszett el.*

*Lehet, fejsze vágta, a halál úgy lepte.
Golyó érte, lehet, s elporladt a teste.
Szi-Gyalogos Imre lázadó magáért
Futott az erdőbe, nem cifra szép lányért.*

*Vívódott tán szegény, egyre hangosabban.
Magába roskadt tán, mind magányosabban.
Nevét kimondani törvényes tilalom.
Híre mégis örök erdei liliom.*

Tipikus ez a Sinka-ballada, balladás sorsvers, mert a kezdő szakaszban ott van a paraszthős jó hangzása, de nem költött, a közösségben is viselt, valódi neve: *Szí-Gyalogos Imre*. Miként *Dús András*, másutt *Virág András*, *Sallai Mihály*; *Bondár Márta*, *Simon Virág*, *Mados Zsuzsa* stb. Majd néhány pontos drámai képben megjelenik a szép nevű szegényember keserves élete, tragédiája, idő előtti halála: (*elbújdosott, elveszett, fejsze vágta, golyó érte, vívódott*). A záró képben talán a holtak, szeretteik vagy az olvasó vigasztalására szeretett növény, síron nyíló (*vad*)virág oldja a tragédiát: *erdei liliom*, másutt *vadmályva*, *ibolya*, *viola* stb. Betyárok, igazságkereső szegénylegények, megesett lányok, elválasztott szerelmesek, bábák, javasasszonyok, lázadó cselédek és némán tűrő nincstelének a balladák tragikus hősei.

A konkrét megnevezés a fikcióban metaforikus és metonimikus jelentésváltozás lesz. A név egyfelől konkrét (referenciális), így is megmarad, de az emlékéllítésben szemantikai (főként enciklopédikus tartalma) metaforizálódik, a név absztrahálódik is (jelképivé válik): a *Szí-Gyalogos Imre* egyedi, konkrét vonatkozású, az *erdei liliom* pedig általánosító, típusjelölő, megnyitva a *bújdosó legény* és az *erdei liliom* közös fogalmi tartományait, amilyen a magány, a törékenység, árvaság, tisztaság stb. A metaforizációt metonimizáció, szinekdoché kíséri, a név egész és rész is egyidejűleg.

A *liliom* metafora mint a vers fő nyelvi képe ott van a címben, indítja a szöveget, és ott van a záró sorban, lezárja a szöveget, azaz a valós névvel együtt konkrétan és metaforikusan is keretbe foglalja – népdalokra, népballadákra emlékeztető módon. Olyan stílusesszköz, amely már elhelyezkedésével stíluskohéziót teremt, összetartja a szöveget. Ugyanakkor a *liliom*, és itt, Sinka természetközeli képi világában a bújdosáshoz társuló *erdei liliom* szimbólum nemcsak egyedi stílusesszköz, nem csupán a szöveg belső nyelvi képe és keretet alkotó motívuma, hanem – tágabb értelemben – embléma, toposz is, a konkrét szövegen messze túlmutató mozzanatokkal. A *liliom*, akárcsak a *rózsa* az egyházi szimbolikában a hit és (a krisztusi) tisztaság, a fény és az élet, a világi szimbolikában pedig például a fiatalság és lovagiasság jelképe. (Pl. az *Énekek énekében*: *Én vagyam a mező virága és a völgyek lilioma*.) A *liliom* az adott Sinkaszövegben mint nyelvi kép stíluskohéziós eszköz, a szövegen kívüli közös tudásból adódóan ugyanakkor több is annál: általános(abb) szövegszervező, kohéziós eszközként is funkcionál.

A *liliom* nyelvi kép tehát a sinkai kontextusban szövegszervező tényező és mint ilyen, egyúttal stíluskohéziós eszköz is. Kemény Gábort idézve: „a képanyag és a kompozíció kölcsönösen hatnak egymásra, és ennek révén a kép szövegszervező jelentőségre tesz szert” (1993: 128). Miként *A nyelvi kép mint szövegszervező tényező* című könyvfejezetében megállapítja – kiindulva a nyelvi képpel kapcsolatos rétegmodellekből, amelyek „a nyelvi képet (képalkotást) általában a külső forma körébe utalják, mert az ún. stílusesszközök egyikének

tekintik” (Kemény 2002: 152), – hogy „az ismétlődő képek sajátos hálózatot alkotnak a szövegben, és ezzel növel(hetik) annak szemantikai és stilisztikai kohézióját. Az ilyen kép több mint stílus eszköz: szövegszervező tényező” (Kemény 2002: 162). Gondolatmenetének befejezését is egyetértéssel idézem: „Akár el is fogadhatjuk tehát, hogy a kép általában csupán külső formai elem („stílus eszköz”), ha fenntartjuk annak lehetőségét, hogy egy bizonyos kép egy adott szövegben belső formai jelentőségre tegyen szert, szövegszervező tényezőként funkcionáljon. Miként Móricznál a *pillangó*, Babitsnál a *rózsa* és Krúdy novellájában a *kis fazék*” (Kemény 2002: 163). Készséggel és egyetértéssel elfogadom ezt, és örömmel sorolom ezen nyelvi képek, főként a *rózsa* mellé a *liliumot* is Sinka verséből.

3.2.4. További specifikáció: személynév és fogalmi metaforizáció

Érdekes olyan metaforákat is megidézni, amelyek megmaradnak egyedi stílus eszköznél az adott szövegben. Így is kohéziós szerepűek.

A szép fiatal lányok: *Dé Nagy Erzsé, Bondár Kati, Bondár Márta, Kajtor Zsófi, Farkas Panni, Küllös Eszter, Zima Julcsa, Turbucz Sára, Kálmánci Katalin – kenyér, virág, rózsa vagy kankalin* köznevekké „metaforásodva” mennek át a másvilágra. Nem sokáig őrzik fiatalságukat, hamar *tört bodzavesszők* lesznek, idejekorán *megfáradt anyókák*; a korai halál (többnyire tüdőbaj, öngyilkosság) áldozatai. Van kivétel is:

*Sinka nagyanyám, Mados Zsuzsa
virág szemű kis pásztorasszony
elérte vénen, szegényen
Szalontán a hetven évet.
(Sinka nagyanyám)*

A tánc, a fény, a színek mint a boldogság kognitív tartományai jelennek meg:

*Egyszer volt szép az anyám tánca,
mikor kendőjét gyepre hánnya,
a Korhány vizénél, Pusztapáncdon,
s bokázó lába pásztortűznél,
öles apám öröme
szállt, mint illat a virágon.
(Anyám balladát táncol)*

Vagy mint a megbékélt emlékezésé, nyugodt öregségé felesége, *Magdal(éna)* mellett:

*Keresem Énát és nem találom.
Fény nélkül maradtam, ahogy a völgy maradt.
Ó, jaj, Sinka István, bújj át a halálon,
mint madár búvik által a csipkebokor alatt.
(Mint madár a csipkebokor alatt ...)*

3.2.5. A kohéziót növelő jelentésspecifikáció a balladában

A kognitív szemantika megkülönbözteti a dolgokat és a viszonyokat megnevező kifejezéseket és szemantikai szerkezetüket. A dolgokat jelölő, megnevező kifejezések tipikusan a főnevek, jelentésmátrixuk elemi tapasztalatok bázisartományából áll, a folyamatokat, viszonyokat pedig igék, igenevek, határozók jelenítik meg (Tolcsvai Nagy 1996: 224–225).

A versbeli főnevek: *liliom, domb, szél, gyertyánfa, lomb, fejsze, golyó, halál, erdő, lány, neve, híre, tilalom*. A főnévi bázisartományokban – a konceptuális potenciál tovább nem redukálható reprezentációs tereiben – ugyancsak otthonosan mozognak az ezt a világot tapasztalatból ismerők. Más oldalról pedig ezek is stíluskohéziós eszközökként funkcionálnak.

Ilyen az idő tapasztalata. Az idő folyamatos, tartós, benne az emberi élet csak átmeneti, továtűnő: *Suhogó gyertyánfák, közöttük veszett el. Híre mégis örök erdei liliom*.

Ilyen a térbeliség általános és konkrét érzékelése: *erdőbe; suhogó gyertyánfák, közöttük veszett el; magába roskadt tán, mind magányosabban*.

Megjelennek az egyes érzékeléssel kapcsolatos tartományok, amilyen a szín- vagy a hőmérséklet-érezékelés: *könnyű kék szél, sárgállik a lombja, cifra szép lány*. És legalább részben idetartoznak az olyan mindennapi, legelemibb tapasztalások, mint az *élet*, a *halál* metaforikusan megjelenítve: *híre mégis örök erdei liliom*. E bázisartományok nemcsak mint a dolgok elemi tulajdonságai, hanem mint a jelentés alkotóelemei jelennek meg.

A folyamatokat és a viszonyokat kifejező elemek – az igék, a melléknevek és a határozók az álló-mozgó tényező (landmark-trajektor) kettőségében értelmeződnek, miként ezt a fentebbi *leásták* kapcsán már némileg megfigyelhettük. A versbeli igék: *villog, dongja, hajlong, bújdosott el, veszett el, fejsze vágta*, (halál) *lepte*, (golyó) *érte, elporladt, futott, vívódott, magába roskadt* – mind-mind valamiféle negatív, lefele tartó, lefele ható, lefele irányuló értékskálán helyezkednek el.

A melléknevek ugyancsak az *elmúlás* konnotációját erősítik: *ősz, könnyű kék, suhogó, lázadó, magányos, törvényes, örök, erdei*.

3.2.6. Az igekötők mint stíluskohéziót teremtő eszközök

Mindehhez, mint említettem, közös tapasztalati tér és elváráshorizont szükséges: olyan közös érték, közös értelem, amelyben egy közösség, ezúttal a szerző és a

mű befogadói hallgatólágosan vagy tudatosan megegyeznek. A versszövegek befogadási mértéke jelen esetben is nagymértékben függ attól, hogy bennünk megvan-e még ez a bizonyos *sensus communis*. Például az az elemi, ősi, tapasztalati szemlélet, hogy az aktív-passzív értékdimenzióban a *le* igekötős igék és önmagukban a *le* igekötők jelentésstruktúrái mind az elmúlást, a lefelé tartó irányt erősítik: *Dús Andrást... leásták pihenni, le a fák tövébe...* A költői hitvallás szerint ezért kell az emléknek a közösségi hagyományba, az irodalomba *fel-emelnie* a hőst.

A *le*-, és a *fel*- igekötők irányultsága kapcsán érdemes megemlíteni azt az általánosabb megfigyelést is, hogy Sinkánál nagyon gyakori az *el*- igekötős igék metaforikussága is: *elmegy, elfut, továbbmegy, eltűnik, elvész, elfonnyad, elnémul, elfakul, elporlad; eltávozik a semmibe, elmosódik az időbe* stb. – mind az elmúlás, a halál metaforáiként szerepelnek a balladákban. Itt is a mozgás térbeli elemi kogníciójának alapkategóriájával van dolgunk, amely mozgó és álló összetevőkből áll. Az egyes entitások közti kapcsolatok a térben és a hozzá tartozó időben helyezkednek el: a mozgó és az álló szomszédsági viszonya megváltozik, az igék jelentése ezt a megváltozást reprezentálja. Az igekötős igékben mint nyelvi egységekben igekötő és ige kapcsolata nem formális, hanem jelentéstani szerkezete révén alakul ki, konceptuális és tapasztalati eredetű (Tolcsvai Nagy 2005: 27–28).

A szó szerinti és a metaforikus megjelenés, miként a mindennapi beszédben, itt a sinkai lírában sem elkülöníti a jelentéseket, hanem strukturálja: az olvasó felfogja saját térbeliségi tapasztalatai alapján a hasonlítás elemeit. Azt, hogy a konkrét *elmenés* és a *meghalás* álló-mozgó összetevőiben közös elemek találhatók. A metafora, még ha ilyen egyszerű is, mint az *elmegy*, hasonlításra alapuló kognitív művelet, tehát procedurális jellegű. A megértésben ugyanakkor strukturális is, a hasonlítás elemeit egyetlen szerkezetben kapja és fogja fel a befogadó.

A szó szerinti és a metaforikus jelentésben egyaránt a térbeli tájékozódás kognitív folyamatai reprezentálódnak nyelvi alakokban. És ugyanígy az időbeliség is, a konkrét, emberi időből a végtelen időbe *megy át, megy tovább* az, aki *meghal*:

*Én megnőttem már, szólnék érte,
de ő, hogy soha meg ne mentsék,
sárga szentmihály-szekéren
tovább ment örök fehéren.
(Sinka nagymamám)*

Az igekötőkben megjelenő, megélt tapasztalat konceptualizálási mozzanatai a versben egyúttal stíluskohéziós eszközként (is) működnek.

3.2.7. Topológiai dimenziók: *kint – bent, elöl – hátul*

Másik megnyilvánulása az alapvető konceptualizálási folyamatoknak a sinkai lírában az, hogy a térdimenziókban a *bent–kint* fogalomkörében a szociális terek elöl konkrétak, jól láthatók, hátul láthatatlanok, ismeretlenek, megfelelően egyébként a konkrét-absztrakt kettősségnek is:

*Kis kospásztorlány
élt a Körözs mellett,
s szoknyája vígan a
kék időbe lengett...
(Kospásztorlány ködkék szoknyában)*

*Néha ma is látom:
nagy kosai előtt
ködkék szoknyájában
átsírja az időt.*

A *kispásztorlány*, a *Körözs*, a *szoknya*, a *kosok* a térdimenzióban elöl helyezkednek el, konkrétak, míg a távolabbi *kék idő* és az *átsírja az időt* hátrébb, és ezek absztrakt kategóriák, itt metaforák. Hasonlóan a következő részletekben is:

*Dé-Nagy Erzsébetről
ítéltek odafent
s csirkét ültetni
egy másik csillagra ment.
(Hazátlan Sallai)*

*Zsellér János sarjut kaszál,
s libavirág porzója közt
integet neki a halál.
Sebeihez kéne nyúlni,
Kár neki sebbel lehullni.
(Kár neki sebbel lehullni)*

*Rongyos kis Péteres Áron
Jó szalmacsósz volt Inándon:
Pók szőtt kunnyójában hálót...*

*Vajon, hol járhat ma szegény?
Idegen csillagok között,
útas a Göncöl szekerén.
Rongyos kis Péteres Áron
Nagy úr most. Csósz volt Inándon.
(A Göncöl útasa)*

3.2.8. Alakzatok

Stíluskohéziót teremtő eszközök az alakzatok is. Az idézett példákban is megjelent az ismétlés, az ellentét, és megjelennek a paralelizmusok is:

*Két anyóka feketében
gyászol a Körözs mentében.*

...

*Két anyóka feketében
Sír a nagy Körözs mentében.
(Ballada a Körözs mentén)*

*... Katona-dűlőn magába
zúg egy vereslombú nyárfa.
Ágait szél nem ringatja,
hollóit mégis ringatja.
(Gonosz bíró balladája)*

4. Összefoglalásul

Kiindulópontunk a Sinka-líra két kulcsfogalma volt: a tárgyiasság, szociográfiai pontosság egyfelől és a jelképiség, egyetemesség másfelől.

A valós nevek szövegvilágai tényfeltáró szociológiaként is olvashatók, mégis és ugyanakkor a fikció tágabb dimenziójában értelmeződnek. Hűséges tárgyi leírás, jelentéstágítás és metaforizáció. A sok-sok egyedi névre rávetül az összes többi egyedi értelme is, ettől lesz az egyedi tipikussá is. Az irodalmi névadás különös esetével van dolgunk: a hősök saját nevükkel együtt lépnek át a végtelemben, nevüket viszik magukkal; megmaradhatnak a közösség emlékezetében.

A hatás egyik forrása és egyik eszköze a népi konceptualizálás. Megalapozza és átfogja, összetartja ezt a kontextust. A jelentés tartományában, a nevekben mint elemi nyelvi egységekben, a nyelvi képekben és az alakzatokban és az itt most nem tárgyalt további nyelvi szinteken (mellérendelő szerkezetek, mondatok, mezoszintű egységek). Úgy, hogy közben a stílus- és a szövegkohézió eszközévé is válik.

A sinkai stílus *természetes, egyszerű*. A közös(ségi) hagyományra, a beszélt nyelvre épül, ezért a szövegek jelentéstartományai igen közel állnak az ismerős, megszokott, élő nyelvi szövegekhez. Az alkotó a jól begyakorolt, alapvető szimbolikus kapcsolatokról álló szövegeket különösebb erőfeszítés nélkül létrehozza, a befogadó pedig könnyen megérti őket. Ilyenek a nevek; ilyenek a közös tapasztalati térben a jelentéstartományok, ilyen a népköltészeti, természeti képi metaforizáció (virágok, növények, csillagok).

A sinkai stílus *egyeti és általánosító*. Erőteljesen metaforikus, teremtett, fikatív, egyéni, költői. Az imént természetesnek nevezett (hétköznapi) metaforizáció

vagy például a sok egyedi általánosító, típusalkotó sajátosság tágítja az általános felé a stílust. Ez a tény pedig a szövegeket megemeli, a hétköznapi nyelvhez képest jelentésszisztematikailag igen nagy mértékben egyedíti, eltéríti a közömbös-től.

E szöveg- és stílussteremtés egyik forrása és egyik eszköze a népi konceptualizálás. Szemantikailag átfogja, összetartja ezt a kontextust, vagyis stíluskohéziós eszköz, a szöveg stílusát alkotó elemek legfőbb összetartó ereje.

Forrás:

Sinka István 1993. *Nagy útról hazatérve. Összegyűjtött versek. I—II.* Püski Könyvkiadó. Budapest.

Sinka István 2010. [1943.] *Balladaskönyv.* Magyar Élet kiadása. Budapest. Hásonmás kiadása: é. n. Püski Kiadó kft. Budapest.

Szakirodalom:

Faragó József 1997. Sinka István balladái. In: Sinka István: *Balladák.* Kriterion Könyvkiadó. Bukarest–Kolozsvár. 119–142.

Fehér Erzsébet 2000. *A szövegkutatás megalapozása a magyar nyelvészetben.* NytudÉrt. 147. sz. Akadémiai Kiadó. Budapest.

Heltainé Nagy Erzsébet 1986: *Nyelvi építkezés Sinka István balladáiban.* Nyelvtudományi Értekezések 122. szám. Akadémiai Kiadó. Budapest.

Heltainé Nagy Erzsébet 1998: A nevek és az elmúlás stilisztikája Sinka István költészetében. In: Szathmári István (szerk.): *Stilisztika és gyakorlat.* Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest. 84–98.

Heltainé Nagy Erzsébet 2001. *Az ismétlés és az ellentét alakzatai Sinka István: Kadocsa, merre vagy? című kisregényében.* In: Szathmári István (sorozatszerkesztő): *Az alakzatok világa 5.* Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest.

Heltainé Nagy Erzsébet 2002. A ballada nyelvi-stiláris jegyei Sinka István balladái alapján. In: Raisz Rózsa–Zimányi Árpád (szerk.): *Feladatok és módszerek az anyanyelvi nevelésben a XXI. század elején.* Magyar Nyelvtudományi Társaság Kiadványai. Budapest. 253–272.

Heltainé Nagy Erzsébet 2003. Az ismétlés nyelvi-pragmatikai rétegei egy Sinka-kisregényben. In: Szathmári István (szerk.): *A retorikai-stilisztikai alakzatok világa.* Tinta Könyvkiadó. Budapest. 81–88.

Heltainé Nagy Erzsébet 2008. Jelentésspecifikáció és képiség a sinkai névvilágban. In: Bölskei Andrea–N. Császi Ildikó (szerk.): *Név és valóság.* (A VI. Magyar Névtudományi Konferencia előadásai. Balatonszárszó, 2007. június 22–24.) (A KRE Magyar Nyelvtudományi Tanszékének Kiadványai I.) Budapest. 548–556.

Heltainé Nagy 2009. A népi konceptualizáció mint jelentésképző érték és stílusalkotó tényező Sinka István költészetében. *Magyar Nyelvőr* 275–294.

- Horváth Katalin 2008. Etimológia – onomasziológia – névelmélet. In: Bölcskei Andrea–N. Császi Ildikó (szerk.): *Név és valóság*. A VI. Magyar Névtudományi Konferencia előadásai (Balatonszárszó, 2007. június 22–24). (A KRE Magyar Nyelvtudományi Tanszékének Kiadványai I.) Budapest. 557–564.
- Kemény Gábor 1993. *Képekbe menekülő élet. Krúdy Gyula képalkotásáról és a nyelvi kép stilisztikájáról*. Balassi Kiadó. Budapest.
- Kemény Gábor 2002. A nyelvi kép mint szövegszervező tényező. In: Kemény Gábor: *Bevezetés a nyelvi kép stilisztikájába*. Tinta Könyvkiadó. Budapest. 151–163.
- Kocsány Piroska 1996. Szövegnyelvészet és szövegtan. In: *Hol tart ma a stilisztika?* In: Szathmári István (szerk.): Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest. 152–163.
- Pethő József 2003. Koherencia és adjekció. In: Szathmári István (szerk.): *A retorikai-stilisztikai alakzatok világa*. Tinta Könyvkiadó. Budapest. 169–182.
- Szabó Zoltán 1988. *Szövegnyelvészet és stilisztika*. Tankönyvkiadó. Budapest.
- Szabó Zoltán 1998. *A magyar szépirói stílus történetének fő irányai*. Corvina Kiadó. Budapest.
- Szathmári István 1983. Beszélhetünk-e szövegstilisztikáról? In: Rácz Endre–Szathmári István (szerk.): *Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből*. Tankönyvkiadó. Budapest. 325–355.
- Szathmári István 2003. Az alakzat mint szövegszervező erő. In: Szathmári István (szerk.): *A retorikai-stilisztikai alakzatok világa*. Tinta Könyvkiadó. Budapest. 191–200.
- Szikszainé Nagy Irma 1999. *Leíró magyar szövegtan*. Osiris Kiadó. Budapest.
- Szikszainé Nagy Irma 2005. Reflexiók szövegnyelvészeti részkérdésekről vallott nézetekre. In: Petőfi S. János (szerk.): *Adalékok a magyar nyelvészet szövegtani diszkurzusához*. Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Tanszék. Debrecen. Officina Textologica 11. 62–63.
- Szilágyi N. Sándor 1997. *Hogyan teremtsünk világot?* Erdélyi Tankönyvtanács. Kolozsvár.
- Tolcsvai Nagy Gábor 1994. *A szövegek világa*. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2001. *A magyar nyelv szövegtana*. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2004. Nyelv, érték, közösség. In: uő: *Nyelv, érték, közösség*. Gondolat Kiadó. Budapest. 10–34.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2005. Kognitív jelentéstani vázlat az igekötős ígéről. *Magyar Nyelv* 27–43.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2008. A tulajdonnév jelentése. In: Bölcskei Andrea–N. Császi Ildikó (szerk.): *Név és valóság*. (A KRE Magyar Nyelvtudományi Tanszékének Kiadványai I.) Budapest. 30–41.

Cs. Jónás Erzsébet
Nyíregyházi Főiskola

***Szövegszerkezeti sajátosságok Spiró György drámaszövegeinek
és Csehov-fordításainak tükrében¹***

Narratív hasonlóság Csehov és Spiró színpadi műveiben

Azok a fordítók, akik maguk is szépirodalmi művek alkotói, feltételezhetően egyéni nyelvi stílusukban is nyomon követhető világlátásukat, képi ábrázolásmódjukat, szövegalkotási technikájukat alapvetően nem változtatják meg a maguk választotta művek fordítása során sem. Különösen érvényes ez akkor, ha saját műveikben is fordítóként a világirodalom általuk választott darabjaiban az ember nembeli lényegének azonos sorsdöntő kérdéseire keresik a választ a bizonytalanság, a talajvesztettség létérzésének ábrázolásával.

Spiró nemcsak drámaíró, de végzettségénél fogva felkészült szlavista is, orosz nyelvi tudásához nem fér kétség. Mégis azt látjuk, hogy Csehov-fordításaiban helyenként eltér az eredeti szövegtől. Kihagy bizonyos nyelvi elemeket, megváltoztatja a szövegszerkezetet, a megnyilatkozások tagolását egyéni módon jelzi, olykor beszélt nyelvi elemeket épít be ott, ahol ezek egyike se szerepel Csehovnál. Arra keressük a választ, mi az oka a változtatásnak. Hipotézisünk szerint nem a szöveg félreértése, hanem e mögött Spiró egyéni kognitív világlátása, mintakövetése, saját maga kialakította szövegépítési technikája áll.

Spiró színpadi műveiből olyan dialógusokat kerestünk, amelyek kommunikatív szituációja, kommunikatív témája azonos a fordítások párbeszédeinek kommunikatív feladatával. Az egyik ilyen szituáció az elutasítás indirekt beszédaktusa. A másik a dialógusba beépülő betét- és mellékszekvenciák, amelyek meg nem tervezett monológgá terebélyesednek. Ezek párhuzamba állításával keressük a választ a szövegszerkezeti eltérésekre.

Kontrollként – a nyelvi variativitás alternatíváját felmutatva – a nyelvileg hiteles Elbert János-féle Csehov-fordításokat hívjuk segítségül. Elemzésünk a drámaíró és a fordítót egyszerre jellemző szövegszerkezeti sajátosságokat keresi Spiró György drámaszövegeinek és Csehov-fordításainak összevetésében.

A színpadi dialógus – a megnyilatkozás – nemcsak a hiányzó beszélt nyelvi elemekkel, hanem állandó funkcionális kapcsolódásaival is jellemezhető. Mint

¹A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

beszédre szánt szöveg kapcsolatban áll: a) a társalgási nyelv, tehát az élőbeszéd általános normáival, b) a hallgatóval, a színpadon lévő többi szereplővel, c) magával a beszélővel, azaz a megszólaló hős önmagával. Az élő nyelvvel való kapcsolat a kiejtés (dikció) szempontjából a jól mondhatóság, a stilisztika szempontjából a színpadi nyelv. A hallgatóval való viszonyt a replikák céltudatossága és a címzettek sokaságának (nézők) feltételezése jelenti. A beszélő viszonylatában a replika, a megnyilatkozás akkor tölti be a funkcióját, ha nemcsak a tárgyról szóló adatokat tartalmazza, hanem ugyanakkor őt, a megszólalót is jellemzi: valamiről beszélve a hős önmagáról vall.

A műalkotásoknak a társadalmi objektivitása mindig viszonyhálózat a mű és társadalmi környezete közt. Mégpedig nemcsak alkotó ↔ mű, egykorú társadalom ↔ mű, a mű ↔ és az egykorú befogadók közötti viszony, hanem a mű ↔ és a későbbi befogadók közti is (Török 1990: 42–43). A művészi szöveget sajátos kommunikációnak foghatjuk fel a szerző és a címzett, a mindenkor olvasó között, aki saját kora kulturális, társadalmi, erkölcsi, esztétikai stb. normáit vetíti rá az alkotásra, s így akár természetesnek találhatja azokat az elemeket, amelyeket talán korábban elutasított (Lotman 1970: 89; Tamás 1984: 70–83).

Mint a drámai dialógust és a társalgási nyelvet összevető szakirodalom hangsúlyozza, a társalgási nyelv csak stilizáltan, finomítva jelenik meg a drámában. Ez vonatkozik mind a lexikális, mind a szerkezeti, prozódiai felépítésére. J. Levý szerint „a drámai dialógusban a társalgási nyelv átalakul, a funkcionális stílusok érezhetően eltolódnak” (1974: 184).

Esetünkben azt vizsgáljuk, miben különbözik a drámai dialógus a beszélt nyelvi társalgástól.

A színdarab ugyanis egyszerre művészi szöveg, tehát épít a nyelv esztétikai formai jelértékére, s felhívó szöveg is egyben, amely a néző befogadási szintjéhez igazodik. Nyelvi eszköztára mellett döntő fontosságú a prozódia, a jól mondhatóság ismérve. Pragmatikai célja a nézővel való azonos kommunikatív hullámhossz megteremtése, amelyhez a nyelven kívüli, színházi megjelenítő eszközöket (díszlet, jelmez, koreográfia stb.) hívja segítségül. A fordítandó szövegnek tehát, mindezt figyelembe véve, a színpad szolgálatába kell állnia, ha a kor nézőjéhez akar szólani. Ugyanakkor nem kétséges, hogy a világirodalom azáltal épül be egy nemzeti kultúrába, hogy a fordító révén a befogadó, kulturális asszociációs bázisára építve, a befogadás valamelyik fázisában „sajátjának” fogadja el a művet. Ezért van az, hogy a világirodalom értékei koronként újrafordításra ösztönzik az interpretációval foglalkozókat.

Spiró színpadi dialógusainak szövegszerkezeti sajátosságai

A szövegszintű stiláris eszközök azt jelzik, hogy milyen a szereplőkben megszülető gondolat, gondolattöredék vagy annak teljes hiánya, minthogy egy szöveg a születő gondolatot szolgálva alakul olyanná, amilyen. Ilyen módon nem esetle-

ges, hanem általában jól tipizálható szövegnyelvészeti szempontból. „A gondolat modellálásának s egyáltalán a szövegalkotásnak több és többféle domináns módja van, amely kortól, műfajtól, témától, szerzőtől függően változik. Így a szöveg épülhet mondatok közötti grammatikai kapcsolatokra, kihagyásokra, asszociációra, ritmusra, témafejlődésre stb.” – állapítja meg Békési Imre (1986: 7).

Spiró színpadi alkotásainak korpuszát vizsgálva a következő jellegzetes vonásokat állapíthatjuk meg:

- Spiró szereplőinek párbeszédei sorra megsértik az együttműködési alapelveket. Ezek közül is leginkább a mennyiségi, a relevancia és a stílus alapelvei sérülnek (vö. Grice 1975). A mennyiségi posztulátum abban, hogy látszólag lényegtelen dolgokról fecsegnek. A relevancia alapelve abban, hogy látszólag eltérnek a témától. A stílus abban, hogy kifejezésmódjuk látszólag nem világos, nem szabatos.
- A témafejlődés jellegzetes típusa az előreivő lineáris fejlődés helyett az egy helyben topogó, a témához fészkesen hozzákapcsolódó rematikus elemek sora. Az indító témához folyvást csak a szubjektum saját információját fűzik hozzá. A többfokú dialógus nem tartalmaz témafejlődést kínáló szerepcserét, ahol az egyik szereplő új témát elővezetve vinné tovább a párbeszédet. A párbeszéd aktuális tagolás szerinti sémája azt mutatja, hogy a témafejlődés nem előre vivő, hanem „fészkesen fejlődő”, a szubjektumon keresztül kapcsolódik a közös témához (vö. Huszár 1983: 136).
- Domináns jegy a kommunikatív készség hiánya, az üres párbeszéd túlsúlya. A szekvenciapárok között a betét- és mellékszekvencia igen gyakori. Ezek kitérnek az eredeti témától, a szereplők társalgása más irányt vesz.
- A beszélt nyelvi elemek egész sorát használja az író a spontán megnyilatkozások, az elemi erővel feltörő indulatok érzékeltetésére.

A spontán beszéd jellemzői közül a következők figyelhetők meg Spiró színpadi párbeszédeiben is:

a) Az *előkészítetlen* (spontán) beszélt nyelvi szöveg szerkezetében a mellérendelések, a tartalmi kapcsolódások nem következtethetők ki a meglévő vagy feltételezett nyelvi kulcsszavakból (pl. *kötőszók*).

b) A beszélt nyelvi szöveg számos *logikai ugrást* tartalmaz.

c) A befogadást két alapvető mozzanat teszi lehetővé. Egyfelől a *hallgató aktívan részt vesz* a beszélő által számára meghagyott logikai műveletek elvégzésében. Másfelől állandóan értékelnie kell a szöveget annak koherens és logikus volta szempontjából, miközben a *tartalmi logikai tévesztéseket figyelmen kívül kell hagynia*.

d) A spontán beszéd előállításakor a beszélőt egy *globális gondolat* együttes irányítja, ugyanakkor az állítások szóállománya és az ahhoz tartozó tartalmi asszociációk sora közben *módosíthatja* a globális gondolatot.

e) A *logikai ugrások* (a gondolatsorban előreszalad) és a *gyakori redundancia* (a tartalom több, azonos értékű megfogalmazása) a globális és a részleges gondolatsorok együttes felszínre törésével magyarázható.

f) A *pragmatikus gondolatközvetítés* előadási *stratégiáit* követve a beszélő kész a *megformáltság* követelményeit *háttérbe szorítani* (vö. Fábricz 1988: 86–87):

Mind a dialógusok szövegszerkezeti szintjén, mind az itt nem részletezett egyénítő szókincs megválasztásában és annak hol konnotatív, hol denotatív tartalmára utaló írott jelölésbeli megkülönböztetésében (vö. Török 1990: 18) Spiró nyelvi stílári eszközei a művészi szövegben „stilizált beszédként” megjelenő személyközi kommunikációnak a megszokott szépírói szövegalkotási módoktól eltérő visszaadását kínálják.

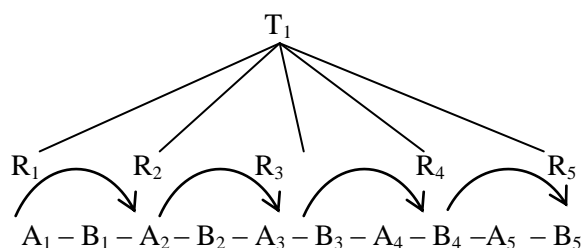
A „látható nyelv” Spiró párbeszédeiben: kiejtés szerinti nyelvi kép, közpon- tozás és mondattagolás, a szintaktikai struktúra lebontása

Spiró György drámái közül a *Csirkefej* (1985) és a *Kvartett* (1996) hasonló szövegépítésű jegyeket mutat, mint az általa készített két Csehov-fordítás. Ezekben a drámái dialógusok szövegszerkezeti vizsgálatával nemcsak arra kapunk választ, hogy a párbeszédetek milyen formai jelzéseken keresztül válnak Spiróra jellemzően sajátos művészi eszközzé, korról, életérzésről üzenetet közvetítő jellé, hanem vélhetően arra is, miért és milyen módon változtatta meg a fordításokban Csehov dialógusait. A drámái dialógus néhány olyan Spiró drámáira jellemző szövegszerkezeti sajátosságra világítunk rá, amely a szerző fordítói szövegalkotó koncepcióját is jellemzően és kimutathatóan befolyásolta.

A dialógus szerkezeti vázát egy-egy azonos téma felvetése és megoldása által körülhatárolható párbeszédes szövegszakaszban vizsgálhatjuk. Ez a kommunikatív téma a *Csirkefej* esetében egy monologikus közlés és a meghallgatás elutasítására tett kísérletek sora az öregasszony és a tanár között. A másik kommunikatív téma egy kérés és annak sorozatos indirekt elutasítása a *Kvartettben*, ahol a vendég szeretné a köszönetét kifejezni az öreg házaspárnak. Ugyanezen kommunikatív témák variációját találjuk a *Cseresznyéskertben* és az *Ivanovban*, Csehov két Spiró által lefordított darabjában.

A megszólalások, másképp a turnusok vagy turn-ök száma egy téma kibontása során általában 3-4 beszélőváltást jelentenek. Spirónál is ezt látjuk. A kiválasztott példáinkban szereplőket A-val és B-vel, a beszélőváltások sorrendjét arab számokkal jelöljük. A *Csirkefejből* vett első szövegmintánkban valójában nem beszélhetünk lineáris témafejlődésről, mert sem a tanár, sem az öregasszony szavai valójában nem viszik előre a megoldást. A tanár csupán az aktív jelenlét szógesztusaival próbálja megteremteni a lehetőséget a párbeszédből való kilépésre, miközben az öregasszony részéről egy szaggatott monológ adja a témához kapcsolódó rematikus szakasz kifejtését. A megőrzött témához minden megszö-

lalás újabb információt tesz hozzá – várható megoldás nélkül. A téma is csak a tanár harmadik megszólalásából konkretizálódik: A vénasszony megtudta, hogy a cicája elpusztult, felakasztották a porolóra. Minden megszólalás az öregasszony részéről a megőrzött témához a szubjektumon keresztül kapcsol újabb rematikus elemet. A téma fészkes kifejtése a lélektani ábrázolás tipikus eszköze Spiró darabjaiban. A kiemelt szövegrészben a beszélt nyelvi elemeket, a sajátos nyelvi formákat félkövér ritkított betűszedéssel emeljük ki:



Spiró György: Csirkefej (1985)

A₁ TANÁR *Háziköntösben, papucsban kijön az ajtaján, megáll, nézi. **Kezi-csókolom.***

Vénasszony hüppög.

Valami baj van?

B₁ VÉNASSZONY Még meleg volt! Még meleg volt! – Ha csak tíz perccel hamarabb hazaérek – ha jön a villamos – Most én mihez kezdjek a napjaimmal?! *Sír. Kis csönd.*

A₂ TANÁR Elnézést kérek –

B₂ VÉNASSZONY Jövök haza, tanár úr – hozom neki a piacról – hozom neki a csirkefejet – fél órát álltam sorba – és nem jött a villamos – **aszittem**, már nekem nem jut – álltak sorba – és vártam – és kiolvadt a csirkefej – nézték – akkor hazaérek, hívom, szólítom, nem jön – **aszittem**, eltekergett pedig nem is evett reggel – és akkor meglátom – *Zokog.* Ott lóg – felakasztották – a porolón – minek van itt ez a poroló – minek van itt – a kicsi, vékony nyakán – spárga a nyakán – tanár úr – a vékony, kis nyakán – *Zokog.*

A₃ TANÁR Borzasztó.

Kis csönd.

De legalább szép élete volt.

Vénasszony felzokog.

Mindent meg tetszett érte tenni, ez a legfontosabb – Igen – Nehéz ilyenkor bármit is mondani – Nagyon szép cica volt, egészséges, kedves, csinos kis állat – én is igen kedveltem.

Vénasszony zokog.

Én szundítottam, hogy még az óra előtt kipihenjem magam – nagyon sajnálom, hogy ilyesmi – elítélem – de hát most már nincs mit tenni –

Vénasszony zokog.

De igen szép élete volt, ez a legfontosabb, egy macskának nem is lehetett volna szebb élete – mint neki volt –

B₃ VÉNASSZONY Aljas – utolsó gyilkosok – mind –

A₄ TANÁR Ne tessék haragudni, nekem fel kell készülnöm az órára – dél előtt öt órám volt – egyetlen lyukasórával – nagyon sajnálom –

Nő megjelenik az ajtóban, figyel.

B₄ VÉNASSZONY Mennyit vártam – a csarnokban – az orvosnál – mennyit vártam, amikor beteg volt – fohászkodtam érte – amikor bent tartották, vittem neki csirkefejet – és ha nem volt – nem lehet mindig kapni – **mer** bedarálják – takarmánynak – amikor nem volt, májat vittem – marhamáját – **mer** disznómáját nem szabad – szereztem neki nyugati gyógyszert – amikor kellett – **mer** nekik ott bent nem volt – mennyit törődtem vele – szép fényes volt a szőre – vittem oltásra – és akkor megfogják – megfogják azt a kis állatot megfogják – azt az ártatlan kis állatot – és felhúzzák – a nyakába spárga – felhúzzák – biztos engem hívott – amikor – és én nem voltam – nem segíthettem rajta – mit gondolhatott akkor – mit gondolhatott – *Zokog.*

A₅ TANÁR Hát ha nem tetszett itthon lenni – el tetszett menni – éppen neki tetszett vásárolni –

B₅ VÉNASSZONY Pedig még reggel is – eszembe jutott – még lett volna neki két napra – nem kellett volna – éreztem valami hang mondta, hogy van még neki két napra – hogy ne ma – akkor most is élne – de én nem hallgattam – a hangra

Betét- és mellékszekvenciák a *Csirkefej* dialógusában

A₁



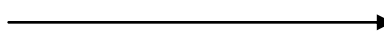
B₁



A₂ (betétszekvencia)



B₂ (mellékszekvencia)



A₃...

A párbeszéd témája nem halad előre, a tanár mindvégig igyekszik kilépni a dialógusból. Mind az öt megszólalása kísérlet a kilépésre. Az egész dialógus így részéről mellékszekvenciák sora, amely a vénasszony monológját szakítja meg. A tanár turnjei az indirekt elutasítás ellenére is az aktív jelenlétet közvetítik.

Az indulatok visszaadására épülő, nem megtervezett beszéd, a formálódó, közben csapongó gondolatok Spiró drámai dialógusaiban a szövegszerkezet és a nyelvi jelek szintjén kapnak képi lenyomatot. A dialógusok rövidek, szaggatott lüktetésűek. A rövid párbeszédnek alappillére a megnyilatkozás aktuális tagolásának hű visszaadása. A megszólalásokban a rematikus csúcs kiemelésével a párbeszédnek lendületesek lesznek. A logikai kapcsolódás, az ok-okozati összefüggések és az idő- és térvizonyok jelöletlenül hagyása a befogadó értelmező készenlétének folyamatos működését követeli meg, hiszen csak így tudja a mel-lérendő szerkezeteket helyesen kapcsolni egymáshoz. Így válik optikailag is láthatóvá a beszélt nyelv. A „látható nyelv” hegeli terminusát ma is használja a szakirodalom, szembeállítva a szöveg akusztikai és optikai oldalát. Ilyen megközelítésből „a látható nyelv csak mint jel viszonylik a hangzó nyelvhez; az elme közvetlenül és feltétlenül a beszéd által nyilatkozik meg” (Nagy 1995: 20). A stilisztika számára a „látható nyelv” elemei stílusalakzatokként írhatók le.

Stílusalakzatok a nem megtervezett beszélt nyelv érzékeltetésére

A „látható nyelv” nyelvi formái az irodalomban a költői, írói szabadság, a *licencia* részei. A nyelvi egyénítés sajátos módja ez, amely a sztenderd nyelvi rendszerbe sem hangalakilag, sem szerkezetileg nem illik bele. Ezek a nyelvi formák a nyelvhasználat eddigi egyezményes szabályainak felbomlásával jellemezhetők. A mai magyar széppróza számos példával szolgál arra, hogy a „látható nyelv” a „láthatatlant”, a fonációt, a hangzó, beszélt nyelvet akarja láthatóvá tenni minden beszélt nyelvi sajátosságával egyetemben. Ilyen például a kiejtés szerinti írás olyan esetekben is, amikor az írott nyelv ezt nem engedi meg, hanem a szóelemző vagy a hagyományos írásmódot követelné. Ugyanígy a megnyilatkozások szavakra, mondatokra való tördelése, a szóhatárok és mondathatárok elhagyása illetve egyéni jelölése is sajátos módon tér el az írott magyar nyelv szabályaitól, s azt a levegővétel ritmusának rendeli alá. A szövegkoherenciát biztosító logikai utalások, kötőszók, anaforikus, kataforikus, deiktikus elemek is elmaradnak. Ezek az eltérések, mint minden művészi értéket képező eszköz, stilisztikailag jelértékűvé válnak.

A teljes átírásra való törekvéssel szemben a stilisztikai jelfunkció azzal bizonyítható, hogy a helyenkénti hozzáadó, adjekciós, de még gyakrabban detrakciós, elhagyásos alakzatok nem vonulnak teljesen végig a szövegen. A beszélt nyelvre jellemző szabályszerűség szövegbeli tükröztetése csak jelzésértékű, az egyénítés kelléke. Ilyenek a szó belsejében a mássalhangzó-kiesések. A szóvégi hangelhagyás, az *apokopé* (*kezicsókolom, mer [a mert helyett]*), két szó határán

összeolvadó két szótag mássalhangzó-összeolvadása a *szinkopé* és *szinerézis* (*aszittem, legalássabban*), a szóhatárt figyelmen kívül hagyó egybeírás (*kezicsókolom, aszittem*), az ellipszisek.

A megnyilatkozás spontaneitásának jelölése – Spiróra jellemző módon – a mondatkezdő nagybetűk és a mondatvégi írásjelek elhagyásával, csupán a gondolatsort tagoló gondolatjelekkel történik. Külön kell szólnunk a szintaktikai struktúra lebontásának stílusfunkciójáról. A csapongó gondolatok szétválasztása Spirónál tipikusan a hiányos szerkezetekkel, a logikailag nem összerendezett mondatelemekkel történik. A szituatív ellipszisek a dialógusokban az azonos élethelyzetből értelmezhető laza megnyilatkozási töredékek halmazát adják (*Pedig még reggel is – eszembe jutott – még lett volna neki két napra – nem kellett volna – éreztem valami hang mondtá*).

A szavak összefüzésekor így a nyelvi normától eltérő felépítésként, a *szolecizmus detrakciós* alakzataként szituatív és kontextuális ellipszis jön létre. A befejezetlen mondategységek gondolatjelekkel történő összekapcsolása különösen a felfokozott expresszivitású monológban követhető nyomon (*– azt az ártatlan kis állatot – és felhúzzák – a nyakába spárga – felhúzzák – biztos engem hívott – amikor – és én nem voltam – nem segíthettem rajta – mit gondolhatott akkor – mit gondolhatott*) (vö. Szathmári 2008). A magyar stilisztika külön is foglalkozik a gondolatjelek és a kötőjelek emóciók leképezésére alkalmas funkciójával. Ilyenkor a jel funkciója túllépi a helyesírási szabályok kereteit (vö. Szikszainé 1999: 200–274, Szikszainé 2007: 555–556).

E sajátosságok – a beszélt nyelv írott tükröztetése és a gondolatjelek szerepe, a tagolás, a központosítás – a Spiró-féle fordításokra is kihatással vannak.

A fenti stílusesszéközök nem kimondottan egy szociális réteg megkülönböztetését jelentik, szembeállítva a tanár választékos és az öreg néni szaggatott, impulzív, iskolázatlan mondatalkotását, hiszen a tanár megnyilatkozásai között is láttunk a beszélt nyelvi jelenségekre példát. A szövegen végigfutó beszélt nyelvi jelenségek a spontaneitás érzékeltetésével a néző és a színpad közötti válaszfalat hivatottak lebontani, azt próbálják elhitetni, hogy annyira közeli és igazi ez a történet, hogy akár egy dokumentumértékű videofelvétel képi-hangzó élményének része is lehetne.

Szekvenciapárok, betét- és mellékszekvenciák

A kötelező szomszédsági párok a dialógusban a kommunikáció egymást kiváltó mozzanatai. Ilyenek a köszönés és annak fogadása, a kérdés és az arra adott válasz, a felszólítás, a kérés és az arra adott, gyakran a kérés teljesítésével vagy a nem teljesítés indoklásával adott direkt vagy indirekt válasz. A szekvenciák mellett azonban gyakoriak a betét- és a mellékszekvenciák, amelyek Spiró dialógusait tipikusan jellemzik. Ezek ugyan nem viszik előre a téma kibontakozását, ugyanakkor a helyzet- és jellemábrázolás kiváló eszközei.

A betétszekvencia a diskurzus szekvenciális rendezettségét megtörő, a társalgásba tematikusan nem illeszkedő beszédlépés, amely a kommunikációs célok megvalósításában nem tölt be releváns szerepet. A szekvencia egy szituatív körülményre való reagálással általában megtöri a társalgásban felépített szövegvilágot (vö. Jefferson 1972). Gyakran szoros kapcsolatban áll a hibajavítások társalgásszervező szerepével. Alábbi példánkban, a *Kvartett*ben a feleség és a vendég párbeszédében a feleségnek a lányára vonatkozó megszólalása ilyen betétszekvencia:

- A₁ FELESÉG (*A mosogatóba vizet enged, és a csokrot belerakja*) Nehéz ilyen **ízét** kapni, dugót – ami nem lötyög –, kinek hozta **eztet**, a lányomnak?
- B₁ VENDÉG Maguknak hoztam – mást is majd később – (*izgatottan kuncog*) de a lány ma jön magukhoz, ugye?
- A₂ FELESÉG Jön, hogy vigye a paprikás csirkét – a Papa a tévét nézi – **őt**etetszik keresni?
- B₂ VENDÉG Igen – sajnálom, hogy így kellett, **hogymondják**, bejelentkezés nélkül, de a meglepetés – (*Nevet*)

A mellékszekvencia önálló szerkezetű kiegészítő rész, a metapragmatikai tudatosság (Verschueren 1999: 187–198) megnyilvánulásaként célja a megértés biztosítása, a magyarázatok, félreértések tisztázása vagy a szókereső folyamatok jelölése. Kapcsolódik a fő témához, de nem folytatja szekvenciáját, hanem elhagyja vagy megszakítja a tematikus folyamatot, hogy valamilyen más aspektusra irányítsa a figyelmet. Ilyen a tanár folyamatosan ismétlődő megnyilatkozása arról, hogy nem ér rá, órára kell készülnie:

- B₃ VÉNASSZONY Aljas – utolsó gyilkosok – mind –
- A₄ TANÁR Ne tessék haragudni, nekem fel kell készülnöm az órára – délután öt óráig volt – egyetlen lyukasórával – nagyon sajnálom –
Nő megjelenik az ajtóban, figyel.
- B₄ VÉNASSZONY Mennyit vártam – a csarnokban – az orvosnál – mennyit vártam, amikor beteg volt – fohászkodtam érte – amikor bent tartották

A szekvenciális rendezettség ilyen típusú megtörése a betétszekvenciákhoz képest a spontán beszélgetésekben ritkábban fordul elő. Spiró *Kvartett* című darabjában mind a betétszekvenciára, mind a mellékszekvenciára látunk példát. A feleség és a vendég párbeszéde betétszekvenciával indul a mosogató dugójáról, majd arról, hogy a lány a paprikás csirkéért jön haza. A párbeszéd második felében a *Csirkefej*hez hasonlóan mellékszekvenciaként az öreg részéről a párbe-

szédből való kihátrálás sorozatát látjuk. Példánkban a beszélt nyelvi elemeket itt is félkövér ritkított szedéssel emeltük ki:

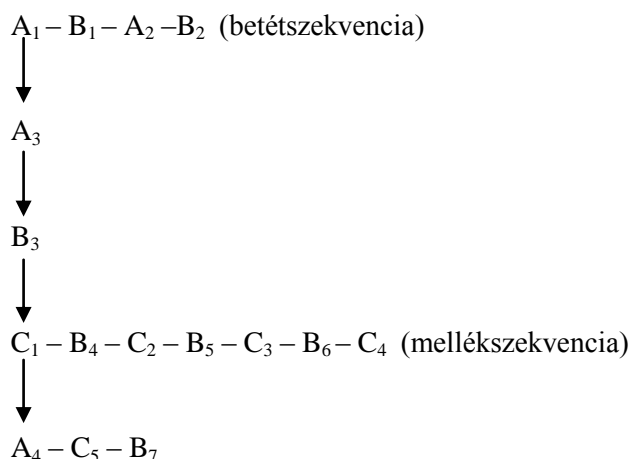
Spiró György: *Kvartett* (1996)

- A₁ FELESÉG (*A mosogatóba vizet enged, és a csokrot belerakja*) Nehéz ilyen **ízét** kapni, dugót – ami nem lötyög –, kinek hozta **eztet**, a lányomnak?
- B₁ VENDÉG Maguknak hoztam – mást is majd később – (*izgatottan kuncog*) de a lánya ma jön magukhoz, ugye?
- A₂ FELESÉG Jön, hogy vigye a paprikás csirkét – a Papa a tévét nézi – **őt**et tetszik keresni?
- B₂ VENDÉG Igen – sajnálom, hogy így kellett, **hog**y **mondják**, bejelentkezés nélkül, de a meglepetés – (*Nevet*)
(*Feleség benyit a nappaliba*)
- A₃ FELESÉG **Papaaa**, jött valaki, biztosítás, téged keres.
(*A nappaliból kijön öreg, egyszerű, fakult kék, márkajelzés nélküli, vedlett tréningruhában és papucsban*)
- B₃ VENDÉG Jó napot.
- C₁ ÖREG Jó napot.
- B₄ VENDÉG Elnézést, hogy bejelentés nélkül – de nincsen telefonjuk –
- C₂ ÖREG Telefonunk, az nincs. – Mi nem kötünk biztosítást. Velünk nem is kötnek, öregek vagyunk.
- B₅ VENDÉG Nem azért jöttem – én azért jöttem – azért jöttem – hogy megköszönjem – Nagyon régen meg kellett volna köszönnöm – de nem tudtam – most végre megköszönöm – (*Csönd, majd Feleséghez*) A maga férje – ő mentette meg az életemet! (*Csönd*)
- C₃ ÖREG Én magát nem ismerem.
- B₆ VENDÉG Hát mert megöregedtem – (*Nevet*) Negyven éve! – Maga is megöregedett – biztos nem ismerném fel az utcán –
- C₄ ÖREG Mit akar maga?
- A₄ FELESÉG Tessék leülni – mi a **konyhába** élünk – van **micsoda, gyümölcs**lé –
- C₅ ÖREG Én magát sose láttam.
- B₇ VENDÉG Megöregedtem – várjon – (*A belső zsebéből elővesz egy csomó papírt, levéltárcát, egyebet*) van egy régi fényképem – arról fel fog ismereni – tessék – nézze meg –

(Spiró 1997: 407)

A betét- és mellékszekvenciák leállítják a társalgás témafejlődését. Az alábbi ábrán jól látható, hogy a *Kvartett* hét fordulós párbeszéde csupán egy lépéssel halad előre, amikor a feleség helytel kinnálja a vendéget. A többi megszólalás a

témához nem tartozó betétszekvencia, vagy a köszönés kötelező szomszédsági párja, vagy az öreg elutasítást ismétlő „*Én magát nem ismerem*” megszólalásának variációjaként értelmezhető mellékszekvencia:



Spiró Csehov-fordításai: *Ivanov* (1990), *Cseresznyés kert* (2001)

Spiró nemcsak drámaíróként, hanem a szláv kultúrában járatos fordítóként is számon tartott személyisége az irodalomnak. A Kosztolányi, Tóth Árpád, Háy Gyula, Makai Imre nevéhez fűződő Csehov fordítások után a mai magyar beszélt nyelven megszólaló átültetések Elbert János mellett Spiró György nevéhez fűződnek. Elbert János irodalomtörténészként és tolmácsként is biztos kézzel nyúlt az orosz nyelvű szövegekhez az 1970-es években. Ezért Spiró fordításainak vizsgálatakor Elbert fordításait használjuk fel kontrollszövegként, minthogy mind a két Spiró által fordított darab megjelent Elbert fordításában is. Az *Ivanov* 1973-ban, a *Cseresznyés kert* 2001-ben kapcsolható Elbert nevéhez. Spiró fordításai a Színháztudományi Intézet tulajdonában vannak, eddig még nem jelentek meg publikálva, illetve a *Cseresznyés kert* fordítása a Debreceni Egyetem kiadásában egy Csehov-tanulmánykötet fejezeteként 2011-ben megjelenés alatt áll.

Csehov *Ivanov* című darabja (1887–1889) magyarul több fordításban is megjelent. Az 1970-es Nemzeti Színházbeli bemutatón Elbert fordítását használták, amelyről Spiró ezt írta: „A Nemzeti színészei formálta alakok *tenyeres-talpas vígjátékhősök, vérbő, kegyetlen humorukat szívesen csillogtatják*, és erre nagyszerű alkalmat nyújt Elbert János *mai köznyelvi fordulatokat használó*, jól mondható fordítása” (kiemelés tőlem – Cs. J. E.) (Spiró 1971). Az alábbiakban vessük egybe az eredeti orosz szöveget, Spiró szövegszűkítő interpretációját s vele szemben Elbert szövegbővítéseit az *Ivanov* fordításában! Az eredeti orosz szövegben félkövérrel kiemeljük azokat a részeket, amelyeket Spiró elhagy, illetve Elbert népiesen kiszínezve fordít:

А. Р. Csehov: Иванов (1887–1889)

А₁ ИВАНОВ (*увидев Боркина, вздрагивает и вскакивает*). Миша, бог знает что... вы меня испугали... **Я и так расстроен, а вы еще с глупыми шутками... (Садится.) Испугал и радуется...**

В₁ БОРКИН (*хохочет*). Ну, ну... виноват, виноват. (*Садится рядом.*) Не буду больше, не буду... (*Снимает фуражку.*) Жарко. Верите ли, **душа моя**, в какие-нибудь три часа семнадцать верст отмахал... замучился... Пощупайте-ка, как у меня сердце бьется...

А₂ ИВАНОВ (*читая*). **Хорошо после...**

В₂ БОРКИН. **Нет, вы сейчас** пощупайте. (*Берет его руку и прикладывает к груди.*) Слышите? Ту-ту-ту-ту-ту-ту. **Это значит, у меня** порок сердца. Каждую минуту могу скоропостижно умереть. Послушайте, вам будет жаль, если я умру?

А₃ ИВАНОВ. Я читаю... после...

В₃ Боркин. Нет, серьезно, вам будет жаль, если я вдруг умру? Николай Алексеевич, вам будет жаль, если я умру?

А₄ ИВАНОВ. Не приставайте!

В₄ БОРКИН. **Голубчик**, скажите: будет жаль?

А₅ ИВАНОВ. Мне жаль, что от вас водкой пахнет. Это, **Миша**, противно.

В₅ БОРКИН (*смеется*). Разве пахнет? Удивительное дело... Впрочем, тут нет ничего удивительного. В Плесниках я встретил следователя, и мы, признаться, с ним рюмок по восьми стукнули. В сущности говоря, пить очень вредно. Послушайте, ведь вредно? А? Вредно?

А₆ ИВАНОВ. Это наконец невыносимо... **Поймите, Миша, что это издевательство...**

В₆ БОРКИН. Ну, ну... виноват, виноват!... **Бог с вами, сидите себе...** (*Встает и идет.*) Удивительный народ, даже и поговорить нельзя. (*Возвращается.*) Ах да! Чуть было не забыл... Пожалуйста восемьдесят два рубля!..

А₇ ИВАНОВ. Какие восемьдесят два рубля?

В₇ БОРКИН. Завтра рабочим платить.

А₈ ИВАНОВ. У меня нет.

В₈ БОРКИН. **Покорнейше благодарю!** (*Дразнит.*) У меня нет... Да ведь нужно платить рабочим? Нужно?

А₉ ИВАНОВ. Не знаю. У меня сегодня ничего нет. Подождите до первого числа, когда жалование получу.

В₉ БОРКИН. **Вот и извольте разговаривать с такими субъектами!..** Рабочие придут за деньгами не первого числа, а завтра утром!..

A₁₀ ИВАНОВ. Так что же мне теперь делать? Ну, режьте меня, пилите... И что у вас за отвратительная манера приставить ко мне **именно тогда, когда я читаю, пишу или...**

B₁₀ БОРКИН. Я вас спрашиваю: рабочим нужно платить или нет? Э, да что с вами говорить!.. (*Машет рукой.*) Помещики тоже, черт подери, землевладельцы... Рациональное хозяйство... Тысяча десятин земли – и ни гроша в кармане... Винный погреб есть, а штопора нет... Возьму вот и продам завтра тройку! Да-с!.. Овес на корню продал, а завтра возьму и рожь продам. (*Шагает по сцене.*) Вы думаете, я стану церемониться? Да? **Ну нет-с, не на такого напали...**

(Csehov 1967)

Spiró fordításába az eredeti szöveg elhagyott részeit szögletes zárójelben félkövér betűkkel tettük vissza. A beszélt nyelvet követő nyelvi lejegyzés, a kiejtést követő fonetikus írásmód az orosz eredetiben nincs, de a fordításban jelen van, az ilyen szóhasználatát félkövér ritkított betűkkel jelezzük:

A. P. Csehov: *Ivanov* (ford. Spiró György 1990)

A₁ IVANOV: (*meglátva Borkint, megrázkódik és felugrik*) Misa, az istenért... **[megijesztett... Így is rossz a kedvem, maga meg még...,]** ilyen buta viccek... (*leül*)

B₁ BORKIN: (*nevet*) Na, na... bocsánat, bocsánat... (*leül melléje*) Többé nem teszem, soha többé... (*leveszi a sapkáját*) Micsoda hőség! Akár hiszi, akár nem, **[édes lelkem,]** 18 kilométert gyalogoltam le három óra alatt... kikészültem... Tapintsa meg, hogy ver a szívem...

A₂ IVANOV: (*olvas*) **[Jó, majd később...]**

B₂ BORKIN: **[Nem, most]** Tapintsa meg. (*megfogja a kezét és a mellére helyezi*) Érzi? Tu-tu-tu-tu-tu-tu. Ez **[azt jelenti, nálam itt a]** szívbjaj. Bármelyik pillanatban váratlanul meghalhatok. Mondja, sajnálni fog, ha meghalok?

A₃ IVANOV: Most olvasok... majd később...

B₃ BORKIN: De nem, komolyan, sajnálni fog, ha hirtelen meghalok? Nyikolaj Alekszejevics, sajnálni fog engem, ha meghalok?

A₄ IVANOV: Hagyjon már békén!

B₄ BORKIN: **[Kis galambom,]** Mondja meg őszintén: fog sajnálni?

A₅ IVANOV: Azt sajnálom, hogy búzlik a vodkától. Ez **[Misa,]** undorító.

B₅ BORKIN: (*nevet*) Hát búzlok? Fura... Különben, nem is fura. Plesznyikiben összeakadtam a vizsgálóbíróval és vagy nyolc vodkát bedobtunk. Alapjában az ivás rendkívül ártalmas. Mondja, hát nem ártalmas? Mi? Ártalmas?

- A₆ IVANOV: Ez már kibírhatatlan. **[Értse már meg, Misa, ez kész gúnyolódás.]**
- B₆ BORKIN: Na, na... bocsánat, bocsánat... **[Isten vele, üldögéljen itt magának.]** *(feláll és indul)* Fura egy népség maga, még beszélgetni se lehet. *(visszafordul)* Ja. Majdnem kiment a fejemből. Adjon nyolcvankét rubelt!...
- A₇ IVANOV: Miféle nyolcvankét rubelt?
- B₇ BORKIN: Kifizetni holnap a munkásokat.
- A₈ IVANOV: Nekem nincs.
- B₈ BORKIN: A **legalásabban** köszönöm. *(gúnyosan)* „Nekem nincs...” Most ki kell fizetni a munkásokat vagy sem?
- A₉ IVANOV: Nem tudom. Egy vasam sincs. Várjon elsejéig, amikor megkapom a fizetésemet...
- B₉ BORKIN: **[Na, hát így beszéljen az ember ilyen személyekkel!]** A munkások nem elsején jönnek a pénzért, hanem holnap reggel!...
- A₁₀ IVANOV: És akkor mit csináljak? Vágjon szét, aprítson fel... És micso-da egy undorító szokás, hogy folyton nyaggat **[pontosan akkor, amikor olvasok, írok vagy...]**.
- B₁₀ BORKIN: Én azt kérdezem: kell fizetni a munkásoknak vagy nem kell? Ugyan, mit beszélek itt magával... *(legyint)* Ezek aztán földbirtokosok, a fenébe, ezek aztán urak... Racionális gazdálkodás... Ezer hektáros birtok, fitying meg egy szál se... Van temetés, de nincs hozzá ásó... Na majd holnap eladom a trojkát! Igen!... Már eladtam a zabot lábon, holnap meg fogom és eladom a rozst. *(járkál)* Azt hiszi, sokat teketóriázok? Igen? Na nem. **[Bennem emberére talált...]**

Csehov dialógusának szerkezete itt ugyanaz, mint a *Csirkefej* vagy a *Kvartett* betét- és mellékszekvenciákkal dúsított párbeszédéé. Az első hat megszólalás Csehnál betétszekvencia, az témától független kitérő az ivás ártalmasságáról és a zaklatás modortalanságának elviselhetetlenségéről. Borkin hatodik megszólalása vezeti be a főtemát: az arra vonatkozó kérést, hogy a munkások kifizetendő béréhez Ivanov adjon pénzt. Igazából innen számítható a párbeszéd végül eredménytelenül záruló, ám kommunikatívan mégis értékelhető szakasza. Ez nem több az átlagos négy-öt fordulónál. Benne Ivanov folyamatosan a dialógusból való kilépést, a válasz előli kitérést keresi. Ezek mellékszekvenciák. Az aktívizáló, továbbvivő elem mindig Borkin megszólalásaiban lelhető fel. Keressük a választ a kimaradt szövegelemek indoklására. Megfigyelhető, hogy ezek a stilisztikailag színező expresszív nyelvi elemek, a megszólítások, a redundanciát tartalmazó tartalmi ismétlések. Spiró itt rövidít, főleg a mellékszekvenciákban hagyja el ezeket. A témafejlődést előre vivő párbeszédfordulókban csak akkor marad el szövegrész, ha redundancia áll fenn, ha a nyelvi elemnek informatív

funkciója nincs, csupán aktív jelenlétet kifejező szógesztus vagy a kommunikatív viszonyt értékelő, halmozottan gazdagító minősítés. Az *Ivanov* idézett részletében a szekvenciák szerkezete így alakul:

A1 –B1 –A2 –(B2 – A3 – B3 –A4 –B4 – A5 –B5 –A6) (betétszekvencia)

↓

B6

↓

A7

↓

B7

↓

A8

↓

B8 – A9 – B9 – A10 – B10 (mellékszékvencia)

Kontrollszöveggként álljon itt a másik fordítás 1973-ból. Elbert fordítása nem az elhagyás, hanem a „népi bővérűség” jegyében megmutat egy másik interpretációs szemlélethől eredő szövegépítést. Spiró szavaival, ahol a „*tenyeres-talpas vígjátékhősök, vérbő, kegyetlen humorukat szívesen csillogtatják*”. A fenti részlet fordításában ismét az eltérést emeljük ki szögletes zárójelben félkövérrrel, de itt ezek a fordító által betoldott szövegelemek:

A. P. Csehov: *Ivanov* (ford. Elbert János 1973)

A₁ IVANOV (*észreveszi Borkint, összerenzen, felugrik*) Misa, hirtelen azt se tudtam... egészen rám ijesztett... Úgyis olyan rosszkedvű vagyok, és akkor jön ezekkel a sületlen tréfáival. (*Leül*) **[És most még]** örül, hogy így rám ijesztett?...

B₁ BORKIN (*[harsogva] nevet*) Na jó, jó... bűnös vagyok, bűnös vagyok. (*Leül Ivanov mellé*) Nem teszem többé, soha többé... (*Leveszi az ellenzős sapkát*) **[Hű, de]** melegem van. **[Ha hiszi, ha nem,]** aranyos szívem, három óra alatt tizenhét versztát kutyagoltam... **[halálosan]** elfáradtam... Fogja csak meg, hogy ver a szívem...

A₂ IVANOV (*tovább olvas*) Jó, majd aztán...

B₂ BORKIN Nem, most azonnal **[fogja meg.]** (*Megfogja Ivanov kezét, és a szívéhez vonja*) **Hallga?** Ta-ta-ta-ta-ta-ta. Ez **[csak egyet]** jelenthet: itt a szívbaj. Bármelyik pillanatban **[szörnyű váratlansággal elragadhat]** a halál. Mondja csak, legalább szomorú lenne, ha elragadna a halál?

A₃ IVANOV Olvasok. Majd... aztán...

B₃ BORKIN Na de komolyan kérdem: szomorú lenne, ha **[szörnyű váratlansággal elragadna]** a halál? Nyikolaj Alekszandrovics, szomorú lenne?

- A₄ IVANOV Ne zaklasson!
- B₄ BORKIN Galambocskám, [**csak annyit mondjon,**] szomorú lenne?
- A₅ IVANOV [**Inkább az a**] szomorú, hogy dől a vodka magából. Jaj, Misa, ez undorító!
- B₅ BORKIN (*nevet*) Tényleg dőlné belőlem? Különös egy dolog... Bár [**ha jobban meggondolom,**] nincs benne semmi különös. Plesznyikiben öszszefutottam a vizsgálóbíróval, és [**ami igaz, az igaz,**] megittunk vagy nyolc pohárával, fejenként. Pedig [**tulajdonképpen és alapjában**] az ivásnak [**kizárólag**] káros kihatása van. Figyeljen [**már, na.**] Ugye, hogy káros?! Na? Káros?
- A₆ IVANOV De hát ez tűrhetetlen... Misa, hát nem látja be, hogy maga gúnyt űz belőlem...
- B₆ BORKIN Na jó, jó... bűnös vagyok, bűnös vagyok... Isten áldja, csak üldögéljen nyugodtan... (*Feláll és indul*) Furcsa társaság, még beszélgetni se lehet [**tisztességesen.**] (*Visszajön*) Ja, igen, majd elfelejtettem... Adjon csak nyolcvankét rubelt!
- A₇ IVANOV Hogyhogy nyolcvankét rubelt?
- B₇ BORKIN Holnap fizetni kell a napszámosoknak.
- A₈ IVANOV Nincs pénzem.
- B₈ BORKIN Köszönöm alássan. (*Gúnyolja*) Nincs pénzem!... A napszámosokat csak ki kell fizetni? Vagy nem?
- A₉ IVANOV Nem tudom. Egyelőre semmi pénzem nincs. Várjon elsejéig, akkor kapok fizetést.
- B₉ BORKIN Az ilyenek aztán beszélhet az ember... A napszámosok nem elsején jönnek a pénzükért, hanem holnap reggel!...
- A₁₀ IVANOV Akkor mondja meg, hogy mit csináljak? [**Tessék, itt vagyok,**] öljön meg, hasítsa ki [**a bőrömből.**] Egyáltalán micsoda undorító szokás ez, hogy épp akkor zaklat, amikor olvasok, amikor írok vagy...
- B₁₀ BORKIN [**Én meg**] azt kérdezem: ki kell fizetni a napszámosokat, vagy sem? Á, érdemes is beszélni magával!... (*Legyint*) Szép kis földbirtokos, hogy az ördög vinné el, ez aztán a földesúr!... Racionális gazdálkodás!... Ezer holdja van, mégis üres a zsebe... Van itt borospince, de egy dugóhúzó sincs a háznál. Holnap eladom a trojkát, és kész! Úgy bizony!... A zabot eladtam lábon, holnap eladom a rozsot is. (*Föl-alá jár a színen*) Azt hiszi, sokat teketóriázom? Nem én, bennem aztán emberére talált!

A két fordítást összevetve kiütközik, hogy Spiró a saját darabjaiban is alkalmazott szövegszerkezeti felfogását, szövegszűkítő, minimalizáló koncepcióját érvényesítette a fordítás során is.

Spiró Csehov másik darabját, az 1903–1904-ben íródott *Cseresznyéskertet* 1993-ban fordította. A *Cseresznyéskert* fordításában a szövegszűkítés mellett az

eredeti szöveg mondatszintű dekonstrukciója is tetten érhető – bár Csehovnál erről szó sincs –, ugyanezt láttuk, mint a *Csirkefej* és a *Kvartett* szövegépítésében. A gondolatjelek, kötőjelek – mint a születendőben levő megnyilatkozás, a hezitálás, a nem megtervezettség látható hordozói – a Csehov-szövegbe csak Spirónál kerülnek be. A szögletes zárójelek az eredeti oroszban a Spiró-féle fordítás betoldásainak helyét mutatják. A ritkított szedés egy népnyelvi szólást jelöl, a „nem odaillő” dolgokról szólva a piaci kereskedők életéből vett fordulattal. Ennek szó szerint fordítása: „*disznófej a kalácssoron*”:

A. P. Csehov: *Вишневый сад* [Cseresznyés kert] (1903–1904)

A₁ ЛОПАХИН. Пришел поезд, слава богу. Который час?

В₁ ДУНЯША. Скоро два. *(Тушит свечу.)* Уже светло.

A₂ ЛОПАХИН. На сколько же это опоздал поезд? Часа на два, по крайней мере. *(Зевает и потягивается.)* Я-то хорош, какого дурака сваял! Нарочно приехал сюда, чтобы на станции встретить, и вдруг проспал... Сидя уснул. Досада... Хоть бы ты меня разбудила.

В₂ ДУНЯША. Я думала, что вы уехали. *(Прислушивается.)* Вот, кажется, уже едут.

A₃ ЛОПАХИН. *(прислушивается).* Нет... Багаж получить, то да се...

Пауза.

Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, [] не знаю, какая она теперь стала... Хороший она человек. Легкий, простой человек. Помню, [] когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный – он тогда здесь на деревне в лавке торговал – ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу... Мы тогда вместе пришли зачем-то во двор, [] и он выпивши был. Любовь Андреевна, [] как сейчас помню, [] еще молоденькая, такая худенькая, [] подвела меня к рукомойнику, вот в этой самой комнате, [] в детской. «Не плачь, [] говорит, мужичок, до свадьбы заживает...»

Пауза.

Мужичок... Отец мой, [] правда, [] мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках. **Со свиным рылом в калашный ряд...** Только что вот богатый, [] денег много, а ежели подумать и разобраться, [] то мужик мужиком... *(Перелистывает книгу.)* Читал вот книгу [] и ничего не понял. Читал и заснул.

Spiró fordításában a betoldott gondolatjeleket és a szünetek kipontozott jelzését a szögletes zárójeleket kitöltve, félkövérrel kiemelve adjuk meg az orosz eredetiben is jelzett helyeken. Ritkítottan szedett egy Spiró által önállóan betoldott kiejtést követő igealak és a fentebb idézett szólás találó adaptálása:

A. P. Csehov: Cseresznyéskert (ford. Spiró György 1993)

A₁ LOPAHIN: Megjött a vonat, hála isten. Hány óra?

B₁ DUNYASA: Mindjárt kettő. *(Eloltja a gyertyát)* Már világosodik.

A₂ LOPAHIN: Mennyit is késett ez a vonat? Két órát, legalább. *(Ásít és nyújtózkodik)* Én is milyen hülye vagyok! Idejövök, hogy kimenjek eléjük az állomásra, és erre elalszom... ülök – elalszom. Bosszantó. Legalább felkeltettél volna.

B₂ DUNYASA: Azt hittem, hogy már elment. *(Hallgatózik)* Úgy látszik, jönnek is.

A₃ LOPAHIN: *(fülel)* Á. Míg a poggyászt megkapják, meg minden... *(Szünet)* Ljubov Andrejevna öt évig volt külföldön [–] Nem tudom, milyen lehet most? Kedves, egyszerű ember. Emlékszem[...]15 éves gyerek voltam, amikor megboldogult Apám, – itt volt a boltja, a faluban – úgy képen vágott ököllel, hogy megindult az orrom vére... Együtt jöttünk ide a birtokra valamiért, és **[hát...]** nem volt éppen józan. Ljubov Andrejevna meg [–] emlékszem [–] fiatalka volt, vékonyka, [–] odavitt a mosdóhoz, ugyanebben a szobában, a gyerekszobában **[! –]** „Ne sírj, te parasztfiú, **[– aszongya, –]** beforr, mire megnősülsz!” *(Szünet)* Parasztfiú... Az apám [– igaz –] paraszt volt, de hát rajtam már fehér a mellény és sárga a cipő. **Elefánt a porcelánboltban.** Csak hát gazdag vagyok [...] sok a pénzem, de ha jól meggondoljuk [–] a paraszt az paraszt... *(Lapoz a könyvben)* Olvasom itt a könyvet [–] és semmit sem értek. Olvasom és elalszom.

Spiró másik Csehov-fordítása, a *Cseresznyéskert* dialógusának szerkezeti modellje megegyezik a *Csirkefej* szövegszerkezeti felépítésével:



A dialógus meghatározó része valójában egy monológ, amelybe a beszélőpartner csak jelenlétének szögesztusaival kapcsolódik be. A monológ nem megtervezettségét, a gondolatok szaggatottságát a központosítás, a gondolatjelek és a kipontozott szünetek jelzik.

Kontrollszövegként Elbert fordítását megfigyelve (2001) ugyanazt a bővítő szövegépítési technikát találjuk, mint Elbert 1973-as *Ivanov*-interpretációjában. A változtatásokat, itt a bővítő betoldásokat szögletes zárójelben félkövér betűkkel emeljük ki. Megjegyezzük, hogy a „*disznófej a kalácssoron*” reália fordításával Elbert meg sem próbálkozott:

A. P. Csehov: Cseresznyeskert (ford. Elbert János 2001)

A₁ LOPAHIN Csak megjött a vonat, hála istennek. Hány óra?

B₁ DUNYÁSA Mindjárt kettő. (*Eloltja a gyertyát*) Már virrad.

A₂ LOPAHIN Mennyit kétek **[végülis]**? Legalább két órát. (*Ásít, nyújtózkodik*) Jó firma vagyok, **[mondhatom, bolondot csinállok magamból]**! Azért jöttem ide, hogy az állomáson várjam őket, hát nem elalszom... **[Ültőhelyemben]** elaludtam. A mindenségit... Felkelthetnél volna.

B₂ DUNYÁSA Azt hittem, kiment elébük. (*Füfel*) Ha jól hallom, jönnek.

A₃ LOPAHIN (*füfel*) Dehogy... mire megkapják a poggyászt, ez az... (*füfel*) Ljubov Andrejevna öt esztendeig volt külföldön, vajon milyen lehet most? Derék asszony. Egyenes természetű, közvetlen. Jól emlékszem, tizenöt éves forma **[suttyó]** kölyök voltam, megboldogult édesapám – boltja volt akkor itt a faluban – úgy képen törölt az öklével, hogy az orrom vére is eleredt... Éppen valami dologban jártunk itt az udvarban, **[mellesleg jól]** be volt rúgva **[az öreg]**. Ljubov Andrejevna, mintha most is látnám, fiatalka, törékeny teremtes volt, **[mindjárt behozott a házba], [egyenest]** a mosdóhoz, éppen ide, a gyerekszobába. „Ne sírj, parasztfiúcska, azt mondja, mire vőlegény leszel, nyoma se marad...” (*Szünet*) Parasztfiúcska... igaz, **[ami igaz,]** az édesapám paraszt volt, én meg fehér mellényt, sárga cipőt viselek. [itt a helye „*disznófej a kalácssoron*” reáliának] Gazdag vagyok, a pénzem, mint a pelyva, de ha megkaparjuk a dolgot, paraszt vagyok a javából... (*Belelapoz a könyvbe*) Ezt is olvasom, de egy szót se értek belőle. El is aludtam rajta.

A *Cseresznyeskert* Spiró-féle fordítása a drámaíró Spiró másik jellegzetes szövegépítési technikáját, a dekonstrukciót, a mondatok szabályos formáinak gondolatjelekkel történő széttagolását alkalmazza ott, ahol ez Csehovnál nincs jelen. Ugyanakkor a beszélt nyelvi fordulatok – *aszongva, elefánt a porcelánboltban* – továbbra is megmaradnak.

Szövegszerkezeti sajátosságaik hasonlósága alapján a vizsgált Spiró-darabokat és Csehov-fordításokat az alábbiak szerint lehet párba állítani:

Dialógusszerkezeti párhuzamok Spiró darabjai és Csehov-fordításai között

Gondolatjelek betoldása, logikai ugrások, dekonstrukció a szerkesztetlen mondatok, mondattörések között	Csirkefej <i>Pedig még reggel is – eszembe jutott – még lett volna neki két napra – nem kellett volna –</i>	Cseresznyés kert <i>Ljubov Andrejevna meg [–] emlékszem [–] fiatalka volt, vékonyka, [–] odavitt a mosdó- hoz, ugyanebben a szobában, a gyerekszobában</i>
A betét- és mellékszke- venciák nem informatív elemeinek törlése	–	Ivanov <i>[Nem, most] Tapints meg. (megfogja a kezét és a mellére helyezi) Érzi? Tu-tu-tu-tu-tu. Ez [azt jelenti, nálam itt a] szívbj.</i>
A beszélt nyelv fonetikai és idiomatikus sajátossá- gainak megjelenítése	Csirkefej <i>kezicsókolom, aszitterem, mer</i> Kvartett <i>eztet, ötlet, hogymondják, konyhába</i>	Ivanov <i>legalássabban</i> Cseresznyés kert <i>hát, aszongya, elefánt a porcelánboltban</i>

Külön figyelmet érdemelnek stíluseszközként a beszélt nyelvi elemek alakzatai. Ezek Csehovnál egyáltalán nem jelennek meg, de a fordítások jelzésértékűen használják a magyar szövegben ahhoz hasonlóan, ahogy Spiró saját szereplői nyelvi egyénítésénél is megteszi.

Beszélt nyelvi alakzatok Spiró darabjaiban és Csehov-fordításaiban

Metabola <i>(retorikai alakzat)</i>	Spiró-darabok	Spiró Csehov-fordításai
Apokopé <i>(szóvégi hang(ok) elhagyása)</i>	Csirkefej <i>kezicsókolom, mer</i>	Ivanov <i>hallga</i>
Szinkopé, szinerézis <i>(szótag összevonása, hang vagy szótag kihagyása)</i>	Csirkefej <i>aszitterem</i>	Cseresznyés kert <i>aszongya</i>
Paragógé <i>(hang, szótag hozzáadása)</i>	Kvartett <i>eztet, ötlet</i>	–
Szolecizmus, ellipszis <i>(nyelvi normától eltérő szófü- zés a megnyilatkozásban)</i>	Csirkefej <i>– azt az ártatlan kis álla- tot – és felhúzzák – a nyakába spárga –</i>	Cseresznyés kert <i>Csak hát gazdag vagyok [...] sok a pénzem, de ha jól meggondoljuk [–] a paraszt az paraszt...</i>

Németh László, aki maga is kiváló műfordító volt, a Nyugat nemzedékéhez tartozó egyik költő műfordítóról szólva jegyezte meg: „*A műfordítás az, amelyben az egyéniség legellenállhatatlanabbul gyónja ki magát. Az, hogy kitől, s mit fordít, még inkább: kit hogyan hamisít meg: szinte grafikonon mutatja ösztöne irányát*” (Németh 1928). Nem elmarasztaló ez az állítás, hanem inkább az alkotó ember művészetpszichológiai jellemrajzának adaléka. Amit Németh László ösztönös megnyilatkozásnak tartott, azt Spiró képzett filológusként, a fordításelmélet és a színpad törvényeit ismerve, tudatosan vállalta: a színpadra szánt drámaszöveg szerkezeti, prozódiai sajátosságait a befogadó közönség általa feltételezett értelmező reakcióinak megfelelően – s főleg a saját világlátása, egyéni szövegszerkezeti mintakövetése szerint – alakította. Dialógusainak szerkezete ezért vetődik rá a fordítások dialógusépítésére is.

Spiró György Csehov-fordításainak sajátos dialógusszerkezete

Spiró Csehov-fordításainak nyelvi sajátosságait elemezve olyan vonásokat emelhetünk ki, amelyeket saját drámáiban is jellegzetes technikának minősíthetünk. Az egyik az *informatív szűkszavúság*, a lényegre szorító szövegszerkesztés, amely a mondatszerkesztés elnagyoltságával s a központozás elhagyásával csak fokozódik. Ezeket a szövegszerkesztési technikákat a dekonstrukció, a széttagozás, eredményeként mind Spiró saját darabjaiban, mind Csehov-fordításaiban fellelhetjük. A másik jellemző sajátosság a *nyelvi jelek díszítetlenítése*, amely az expresszív elemek elhagyásával a mai szürke, sietős társalgási beszédstílushoz idomítja a dialógusok szövegét. A harmadik sajátosság a *beszélt nyelvi fordulatok* helyenkénti beépítése alakzatok használatával, a reáliák adaptálásának formájában.

Fordításelméleti szempontból a fordító munkájában nemcsak az a feladat, hogy értelmezni tudja az eredeti stílusjegyeket, hanem hogy a célnyelvi stílus-eszközöket is megfelelő módon hozzá tudja illeszteni a befogadó nyelvi mintáihoz. Spiró saját világlátásának kognitív terébe helyezi el a dialógusokat, s saját mintáit követi, amikor széttagozza, leszűkíti Csehov szövegét ott, ahol ez az eredetiben nincs. Ez a dekonstrukciós minta a referenciális, a kontextuális és a funkcionális egyenértékűség közül a két utóbbira hat. A szépirodalmi szövegekre jellemző stilisztikai újítások a nyelvi variabilitás lehetőségeként sohasem kerülnének át az egyik irodalomból a másikba – Spiró esetében itt az önálló szerzői dialógusszerkesztésből a fordításba –, ha a forma nem válna a referenciális szint részévé. A referenciális szint a valóság szeletére vonatkoztatható (vö. Klaudy 1994: 77–78). A kontextuális egyenértékűség a műfaj szövegszintű megfeleltetéseiben realizálódik. Valamennyi együttesen a pragmatikai funkcióban összpontosul. Ám itt Spiró egyéni látásmódja mindenképp meghatározó. Spiróé, aki saját darabjaiban a lecsupaszított lét kilátástalanságát érzékelteti a töredezett gondolatok, szétesett megnyilatkozások, félbehagyott szavak segítségével. Ő ilyennek

látja Csehov világát is az azonos kommunikatív témák felbukkanásakor, ezért alakítja át saját technikájával a szövegszerkezetet.

A fordításstilisztika számára fontos jelenséggel állunk szemben az újabb, formabontó, hagyományt elutasító nyelvi stílusesszközök megjelenése kapcsán. Ezek a stílusesszközök azok, amelyek mind formailag, mind szerkezetileg felborítják az irodalmi mű stílusáról összegyűjtött ismereteink eddigi rendszerét. Az újabb stilisztikai kutatások a kognitív világgép aspektusából valamely entitás konceptuális háttere iránt is érdeklődnek. Ahogy Spiró és Elbert másképp rendezték el fogalmi világgépüket s benne az azonos kommunikatív típusú párbeszéd lehetőséges felépítését, ugyanúgy jártak el a fordítások szövegszerkezeti rekonstruálásában is. Megközelítésünk módszereivel a fordításstilisztika számára új lehetőségeket nyit, hiszen „a stílusjelenségeket abban a nyelvi és szociokulturális hálózatban tárja elénk, amelyben a beszélő – itt fordító – azt működteti, és amelyben a hallgató megérti azt” (Tolcsvai Nagy 1996: 16).

Összefoglalás

A stílus nem örök kommunikációs kategória, hanem maga is történeti meghatározottságában jelenik meg. A teljes nyelvközösség s az annak részeként működő beszélőközösség nyelvi szokásrendszerének többségében változatlan, kisebb részében változó (rugalmasan stabil) továbbhagyományozódása (vö. Tolcsvai Nagy 1996: 15).

Ez a sajátos befogadói magatartás nehezen viseli el a narratív szövegeket, az elbeszélés lassú folyását. A közönség ma már nem tud kitartóan figyelni, csak ha minden pillanatban újabb mozgalmas, érdekfeszítő, hatásvadászó részlettel bombázzák. Csehov újabb fordításokban színpadra vitt darabjai a bizonyítékok mellett, hogy akár a hetvenes évek magyar színpadszövegei is lassúnak, nehezen mondhatónak, fárasztónak tűnhetnek a mai, látványon és nem verbalizmuson nevelkedett közönségnek.

Elbert Jánosnak, a hetvenes évek elismert orosz fordítójának tolmácsolásában 1973-ban jelent meg Csehov *Ivanov* című darabja. Bár 1983-ban a kiváló irodalmár, esztéta, műfordító váratlanul elhunyt, 2001-ben a jogutódok gondozásában a korábbi Tóth Árpád-féle szövegváltozat helyett új, Elbert-féle fordításban jelent meg a *Cseresznyés kert* (Csehov 2001: 265–312). Az ő általa a huszadik század utolsó harmadának városi népnyelvi stílusát képviselő magyar szövegváltozat – a Spiró Györgytől kapott újrafordítások kapcsán – ma már túlmagyarázottnak, bőbeszédűnek érződhet. Jelzői, szóképei miatt lassúvá vált a mai néző számára. Spiró György fordításaiban arra kerestük a választ, hogy milyen irányban és milyen eszközökkel változtatta meg az eredeti Csehov-dialógusok szövegszerkezeti sajátosságait.

Spiró fordításai – ellentétben a nyugatos Kosztolányi és Tóth Árpád tollából ismert Csehov-interpretációkkal – a stílus expresszív és emocionális elemeit, s a

szöveg szintaktikai felépítésének jelentéseit változtatta meg (vö. Papp 1979, Péter 1991). Már Nida kutatásai is elfogadják a fordítástudomány által ismert pragmatikai adaptációt, amely az eredeti szöveg és a fordítás kommunikatív hatásának egyenlőségén alapul (1964). A kommunikatív cél azonosságának a szintjén megvalósuló ekvivalencia után a szituáció identitását, a szituáció leírásának a módját, majd a nyelvi szinteken a szintaktikai és a nyelvi jelek szószemantikai megfeleltetéseit lehet az eredeti és a fordítás összevetésének alapjául tekinteni. Spiró fordításai e két utóbbi szinten – a szintaktikain és a lexikain – változtatják meg az eredeti szöveget. Mintegy adaptálják az eredeti szövegépítést Spiró saját darabjaiban is tapasztalt szövegalkotási mintáira.

A mű és a befogadó folyamatos párbeszédben áll egymással, hiszen nemcsak a fordító tesz fel értelmező kérdéseket, hanem a célnyelvi olvasó is hasonló interaktusba kerül a művel és a fordítójával egyaránt.

Elemzéseink a műfordítás területén három új jelenségre világítanak rá:

- a) Bemutattuk a dialogikus szépirodalmi műnem néhány nyelvtől független, egyetemes szövegszerkezeti sajátosságát,
- b) láttattuk az egyéni művészi stílus és fordítói magatartás szembesítésével az egyéni minta szövegformáló hatását, s végül
- c) az új szövegalkotási technikák mögött a konceptuális világkép egyéni látásmódja kapcsán rávilágítottunk a fordításstiliztika újabb lehetséges elemzési irányára.

Források:

- Чехов, А.П. 1967. Иванов. In: Чехов, А.П. *Избранные произведения в трех томах*. Том третий. Художественная литература. Москва. 266–328.
- Чехов, А.П. 1967. Вишневый сад. In: Чехов, А.П. *Избранные произведения в трех томах*. Том третий. Художественная литература. Москва. 555–606.
- Csehov, Anton Pavlovics 1973. Ivanov (Elbert János fordítása). In: Csehov, Anton Pavlovics. *Sírály*. Színművek / 1887–1904. Magyar Helikon. Budapest. 21–120.
- Csehov, A. P. 1990. *Ivanov*. (Spiró György fordítása). Kézirat. Színháztudományi Intézet. Budapest. 121 gépelt oldal.
- Csehov A.P. 1993. *Cseresznyés kert* (Spiró György fordítása). Színháztudományi Intézet. Budapest. 101 gépelt oldal.
- Csehov, A. P. 2001. *Cseresznyés kert* (Elbert János fordítása). In: Csehov, A. P. *Drámák és elbeszélések*. Fekete Sas Kiadó. Budapest. 265–312.
- Spiró György 1987. *Csirkefej*. Darabok. Magvető. Budapest. 293–381.
- Spiró György 1997. Kvartett. In: Spiró György. *Mohózat*. Drámák. Helikon. Budapest. 403–462.

Szakirodalom:

- Békési Imre 1986. *A gondolkodás grammatikája*. Tankönyvkiadó. Budapest.
- Fábricz Károly 1988. A beszélt nyelvi szövegalkotás kérdéseihez. In: Kontra Miklós (szerk.): *Beszélt nyelvi tanulmányok*. MTA Nyelvtudományi Intézete. Budapest. 76–89.
- Fábricz Károly 1992. Beszédszöveg és szövegnyelvészet. In: Petőfi S. János–Békési Imre–Vass László (szerk.): *Szövegtani kutatás: témák, eredmények, feladatok*. Szemiotikai szövegtan 5. JGYTF Kiadó. Szeged. 51–58.
- Grice, H. P. 1975: Logic and Conversation. In: Cole, P.–Morgan J. L. (eds.): *Syntax and semantics* Vol. 3. Speech acts. Seminar Press. New York. 41–58.
- Huszár Ágnes 1983. Az aktuális mondattagolás szövegépítő szerepe drámai művekben. In: Rácz Endre–Szathmári István (szerk.): *Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből*. Tankönyvkiadó. Budapest. 124–151.
- Hámori Ágnes 2006. A társalgási műfajokról. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Szöveg és típus*. Tinta Kiadó. Budapest. 157–181.
- Jefferson G. 1972: Side Sequences. In: D. Sudnow (ed.): *Studies in Social Interaction*. Freeprint. New York. 294–338.
- Klaudy Kinga 1994. A fordítás elmélete és gyakorlata. Scholastica. Budapest.
- Levy, J. 1974. *Искусство перевода*. Просвещение. Москва.
- Лотман, Ю. М. 1970. *Структура художественного текста*. Искусство. Москва.
- Moles, Abraham Antoine 1973. *Információelmélet és esztétikai élmény*. Gondolat Kiadó. Budapest.
- Nagy Pál 1995. *Az irodalom új műfajai*. ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézet – Magyar Műhely. Budapest.
- Németh László 1928. *Tóth Árpád*. Erdélyi Helikon. Budapest. 485–491.
- Nida, E. 1964. *Toward a Science of Translating*. Brill. Leiden.
- Papp Ferenc 1979. *Könyv az orosz nyelvről*. Gondolat. Budapest.
- Péter Mihály 1991. *A nyelvi érzelm kifejezés eszközei és módjai*. Tankönyvkiadó. Budapest.
- Szathmári István (szerk.) 2008: *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*. Tinta Könyvkiadó. Budapest.
- Sziksainé Nagy Irma 1999. *Leíró magyar szövegtan*. Osiris Kiadó. Budapest.
- Sziksainé Nagy Irma 2007. *Magyar stilisztika*. Osiris Kiadó. Budapest.
- Spiró György 1971. Ivanov a Nemzetiben. – *Színház* 1971. ápr. 11–15.
- Tamás Attila 1984. A nyelvi műalkotás jelentése. *Studia Litteraria*. KLTE. Debrecen.
- Tolcsvai Nagy Gábor 1996. *A magyar nyelv stilisztikája*. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest.
- Török Gábor 1990. *Pontok és kérdőjelek az általános stíluselméletben*. Tankönyvkiadó. Budapest.

- Veres András 1992. Irodalomértelmezés és értékorientáció. In: Szili József (szerk.): *A strukturalizmus után*. Akadémiai Kiadó. Budapest.
- Verschueren Jef. 1999. *Understanding pragmatics*. Arnold. London–New York–Sydney–Auckland.

Kabán Annamária
Miskolci Egyetem

Intertextualitás és szövegkohézió
(Kovács András Ferenc: Babitsolás)¹

1. Bevezetés

A szövegkohézió megteremtésében az intertextualitásnak igen fontos szerepe van, hiszen a maga intertextuális hálójában szövődik, alakul minden szöveg. Ez a megállapítás érvényes a modern irodalmi alkotásokra is, de a posztmodern irodalmi alkotások esetében az intertextualitásnak még hatványozottabb a szerepe. A szövegköziség ugyanis ezen alkotások létalapja, minden szöveg más szövegek bekebelezésével és átalakításával jön létre. Eltérő szinteken, eltérő módon jelennek meg korábbi szövegek az adott műalkotásban, amelyben át is alakulnak a szelektálás, a hangsúlyeltolás, az átértelmezés, a nézőpontváltás következtében (l. Genette 1996, Holthuis 1994, Mózes 2001). Ilyen értelemben az intertextualitás az olvasó aktív közreműködését is igénylő, dinamikus szövegszervező erővé válik.

Dolgozatomban Kovács András Ferenc *Babitsolás (Egy lírikus epilógja)* című versét vizsgálom, amely intertextuálisan Babits-versekkel és kiemelten a *Balázsolás* című költeménnyel, de mások műveivel is dialogizál. Babits alkotó munkája során maga is nyitott volt a magyar és a világirodalom „tér- és időbeli égtájai felé”, „a magyar költészetben ő az Arany János-i hagyomány folytatója” (Kardos Pál 1972: 520). Kovács András Ferenc tehát azáltal, hogy Babits-szövegekre játszik rá, azokat imitálja, egyben azt a gazdag kulturális, irodalmi, verselési hagyományt is beemeli költészetébe, amely Babitsnál fellelhető.

2. Intertextuális kölcsönhatások a versben

A vers főcíme Babits Mihály *Balázsolás*, alcíme pedig *A lírikus epilógja* című költeményét idézi intertextuálisan. A vers szerkezete Babits *Balázsolás* című költeményének szerkezetét imitálja, 16 sorral hosszabban, mint előképe. Azonos a versforma is: klasszikus időmértékes jambusi trimeter és dimeter, 12 és 8 szótagos sorok váltakozása. Kovács András Ferenc úgy könyörög, és kéri Babits Mihály segítségét, ahogyan Babits Szent Balázst. Nem akárkihez, hanem a

¹ A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

költészet nagy mesteréhez fordul a költő. A verset az ötször visszatérő *segíts* egyes szám második személyű felszólítás tagolja, akárcsak Babits költeményét. Ötször tér vissza más-más mondat- és szövegkörnyezetben, egyre erősödő intenzitással. A vers architektúrája ugyanakkor el is tér a Babitsétól. Babits gyermekkori emlékeitől jut el a kínzó jelenig, torokbetegsége felpanaszolásáig, Kovács András Ferenc viszont a jelen gondjaival indít, és csak ezután villantja fel az ifjúkori emlékeket.

Az alcím azt a tematikai váltást jelzi, amely a másik Babits-költeményhez, *A lírikus epilógjához* közelíti a verset, hiszen Kovács András Ferenc nemcsak egyéni gyötrelmeinek ad hangot, mint Babits a *Balázsolásban*, hanem szűkebb közössége és az ember általános létkérdései is foglalkoztatják. Epilógusnak szánja ő is a verset, nemcsak abban az értelemben, hogy kötetzáróként szerepelteti, hanem abban is, hogy búcsúzik vele a mestertől.

Megszólító típusú vers: könyörgés, fohász a nagy költőelődhöz. Első sora szinte szó szerint ismétli Babits *Balázsolás* című költeményének első sorát.

Babits: *Szépen könyörgök, segíts rajtam, Szent Balázs!*

Kovács András Ferenc: *Szépen könyörgök, megsegíts, Babits Mihály!*

A különbség a megszólításban, illetőleg a *segíts rajtam* és a *megsegíts* szóhasználatban érhető tetten. Babits egyéni bajában, betegségében kéri a szent segítségét, ezt jelzi a *rajtam* egyes szám első személyű, ragozott személyes névmás. Kovács András Ferenc nem hangsúlyozza kérelme egyéni voltát, hiszen sokkal tágabb összefüggésben igényli a költő segítségét, eligazítását. Már a vers első leütése jelzi tehát a tematikai váltást. A *meg* igeikötő pedig meg is változtatja a *segíts* szó alapjelentését. A *megsegít* szó jelentése: 'nyomorúságban levő személynek, csoportnak hathatósan, kellő mértékben segítséget nyújt' (*A magyar nyelv értelmező szótára*). Ilyen hathatós segítséget vár tehát a nagy költőelődtől Kovács András Ferenc, de sokkal nyomatékosabbá és határozottabbá is teszi kérését azáltal, hogy a *meg* igeikötőt az ige elé helyezi. A vers második sora: *Megint, mint eddig annyiszor*, jelzi, hogy a már oly sokszor megtapasztalt hathatós segítséget kéri. A kérésben tehát benne rejlik a hit és bizalom is abban, hogy újból számíthat a nagy költőelődre, akárcsak Babits Szent Balázusra, aki őt gyermekéveiben megóvta a torokbetegségektől:

*te meghallgattad és megóvtad gyermeki
életem a fojtogató
torokgyíktól, s a veszedelmes mandulák
lobjaitól, ...*

Babits torokbetegsége okán kéri a szent segítségét:

*Mert orv betegség öldös íme engemet
és fojtogatja torkomat.*

Kovács András Ferenc átvitt értelemben a költői hang elvesztésére utal:

*Ha torkom elszorult, ha épp szorongtam én,
Hogy írni renyhe, képtelen
Vagyok, s talán nem is tudok többé sosem –
Nem is tudtam borzong belém,
Átjár, akár a szél a fát, ...*

A szenvedés, a fájdalom verse tehát a Kovács András Ferencé is, hiszen az írás, az alkotás személyes gyötrelmeiről vall, de ez a személyesség szinte észrevétlenül válik a közösséggel azonosuló költő vallomásává:

*...s fölrezenek,
Miként kihűlt, madártalan
Ágak közén a csillagok, hogy mennyi kín,
Hány gond kering, hány görcs kötöz,
Rándít magányba, s hány bolyong a bénuló
Törzsben, tagokban, gémberegt
Valónkban, így, kimondhatatlanul, ha már
Magunkra hagynak mindenek:*

Felgyorsul a tempó, felsorolás, ismétlés, fokozás jelzi a kitörő indulatot. A 'milyen sok' jelentésben ismétlődő *mennyi, hány* kérdő névmás egyre fokozódó intenzitással sorolja a gyötrelmeket, amelyek nemcsak a költő gyötrelmei már, hanem szűkebb közössége létét is fenyegető egzisztenciális tények. Ezt jelzi a *valónkban* szóalak birtokos személyjelének többes szám első személyűvé változása, illetőleg a *magunkra* többes szám első személyű névmás is. A kitörő indulat a *Mert elhagyatnak akkor mindenek* Pilinszky-sor zártságát folyamattá oldó *Magunkra hagynak mindenek* sorban jut tetőfokára. A verssort a *magunkra* szó fókuszhangsúlya és dallamemelkedője nyitja, és az ennél is hangsúlyosabb *mindenek* pozitív univerzális kvantor zárja. A rövid mondat emiatt két intonációs frázisra oszlik, az első intonációs frázis a *magunkra hagynak*, a második pedig a *mindenek*. A két intonációs frázist pedig szünet választja el egymástól, és ez lelassítja a mondat tempóját, ami még inkább kiemeli a gondolatot. De ilyen kiemelő szerepet kap a sorzáró kettőspont is, amely jelzi, hogy a gondolat részletezése következik. A tempó ismét gyorsul a felsorolás, fokozás hatására:

*Megszégyenít a szó s a nyelv, ha tántorul,
Ha némaság szakad, temet,*

A gyötrellem bénító hatásának legborzasztóbb következménye a némaság, amely a közösség és a költő létét egyaránt fenyegeti, hiszen a költő épp a közösség szószólója lehetne. Majd apokaliptikussá tágul a kép:

S a menny süket... Nem küld jelet. ...

A szövégek összezsúrolása – *temet, süket, nem küld jelet* – kétségbeesett felkiáltásként hat.

A költemény első szerkezeti egysége tehát egyetlen óriási, 18 soros mondat terebélyesedő kérés, könyörgés, amelynek súlya, intenzitása egyre erősödik.

Az indulatkitörést Babitshez intézett újbóli kérés zárja:

*...Babits Mihály,
Te értheted, segíts nekem.*

A *Te értheted* megfogalmazás újból ráirányítja a figyelmet az eddig felsorolt panaszokra, és mintegy ezek tudójától, ismerőjétől kéri a segítséget. A kitörő indulatot a racionális indoklás váltja fel 'értheted, ezért segíts' jelentésben.

Értheti is, hiszen a *Jónás imájában* ő is hasonló gondolatokat fogalmazott meg:

*Hozzám már hűtlen lettek a szavak,
vagy én lettem mint túláradt patak
oly tétova céltalan parttalan*

*...
Óh bár adna a Gazda patakomban
sodrának medret, biztos úton
vinni tenger felé, bár verseim
csücskére Tőle volna szabva rim*

*...
hogyan ki mint Jónás,.....
..... megtaláljam
...
a régi hangot...*

Kovács András Ferenc megváltozott szórendű mondatokkal, a költő és közössége gondjait értő Babits Mihályt szólítja tanúként, és ilyen értelemben fordul hozzá segítségért. Az egyes szám első személyű *nekem* ragos személyes névmás mint-

egy jelzi, hogy a költő Babits Mihálytól a költő Kovács András Ferenc kér ez alkalommal segítséget.

Ennek indoklásaképpen idézi fel ifjúkorát, akárcsak Babits a maga gyermekkorát:

*Csikókoromtól vagy velem, mint teljes ön-
Magam, te titkos mesterül!
Azóta tőled, általad hoz hírt, üzen
Megannyi könyv...*

Meghitt vallomás ez Babits Mihályról, a mesterről, de utalás azokra a kulturális, irodalmi információkra is, amelyek intertextuálisan Babits művein keresztül jutottak el hozzá, és tegyük hozzá, most Kovács András Ferenc versein át hoz-
zánk, a mai olvasókhhoz.

Majd egyfajta költészettani összegzés következik, amely ironikus hangon idézi a posztmodern alkotók viszonyát Babits Mihályhoz, az „erény és arány” mesteréhez. Egyfajta szaggatottság jellemzi ezt a részt, amit a gyakran használt három pont (...) jelez, érzékeltetve, hogy nem a teljesség igényével készült a leltár, olyan mintha emlékeiből próbálná előhívni a költő a klasszikusokat meg-
szóló irodalmárok szavait:

*.....s rólad beszél
Ma még az is, ki ellened zsörtöl, leszól
Barbár divatból, mert nyomaszt,
Nehéz a műgond – kőkemény, ki klasszikus
Komor szobor!... S a régi láz
Nem lázadás, s az áldozat sem érthető
Poéta-póz!... Tűzadásba vitt
Aszkéta-máz, rögeszme lett a Szép, megunt
Erény s arány, rideg fölény
Fitogtatása, mit sem ér: kimért, fölös
Tudás a forma!... Pim-pa-pamm.
És kutykurutty. És így tovább. ...*

A klasszikus komor szobor utal Babits *Klasszikus álmok* prológuisversére, amelyben álmainak áldozatvivő ókori görög leányok alakjában megszemélyesített képe áll szemben az istennő szobrával, aki az örök eszmény elérhetetlenségét jelképezi. A *nehéz műgond*, *poéta póz*, *askéta máz* pedig arra utal, hogy a túlzó tagadással szemben a hagyományos, klasszikussá vált formák felhasználásával, kifejezések, szövegrészletek egybedolgozásával, nagy példák áldozatos követésével lehet egyénit és modernet alkotni.

A versben harmadszor visszatérő segítségkérés nem véletlenül szól tehát Babitshoz, a tanárhoz, akitől mindenki tanulhat:

..... *Segíts, Babits*
Tanár úr! Engedd szellemed
Cikázni még a süllyedő sziget felett!

A kérések sorozatában, harmadik nekifutásra Shakespeare *A vihar* című színművének főszereplőjét, Prosperót szólítja meg, a bölcs és emberséges varázslót, aki csodás hatalmával leszereli a gonosz ármánykodást, boldoggá teszi az arra érdemeseket, majd kettétört varázspálcaját. A kettétört varázspálca nemcsak Prospero búcsúját jelzi, hanem azt is jelképezi, hogy Prosperóval alkotója, Shakespeare is búcsúzik az írástól.

De nem véletlenül idézi őt Kovács András Ferenc sem, hiszen ő is, a „*fonák tanítvány*”, egyfajta búcsúra készül mesterétől. Prospero tehát valójában Babits Mihály, akinek fordításában jutott el a magyar közönséghez Shakespeare drámája. De Babits nemcsak a fordítás révén került mély kapcsolatba Prosperóval, hanem a „duk-duk” és más afférok folytán az ő gondjai is hasonlóak lehettek Prospero gondjaihoz.

Az előző részben tapasztalt ironia itt önironiába megy át:

Bocsáss el újra, Prospero,
Fonák tanítványt, szolga bókolót, vadat,
Kilesni azt, mit nem lehet,
Hisz láthatatlan, s nem tanulható anyag:

A költő fel is oldja az önironiát, hiszen tudja, hogy a forma mögött meghúzódó lényeg nem megtanulható tananyag. A lét nagy kérdései foglalkoztatják, és itt ismét többes szám első személyre vált. De a többes szám itt már általában az emberre vonatkozik, arra, hogy kik vagyunk, miért és mivé leszünk:

Szórt képzeteknél könnyedebb,
Viharlapozta példatár, hogy kik vagyunk,
Miért, miképp s mivé leszünk,
Mint pille súlya s sziklahegy, ha boldogan
Csapong, lebeg, magasba száll!
Világ szerelme vonzza föl, vibrál, s a gőg
Alázatába, messze tart,
De visszafáj a földre, mint az angyalok
Tömegetlen sok rendjei;
S mert vágyakozni szenvedés – az ember oly

*Személyesen személytelen
Fegyelmezett, vak megfeszült, mint ógörög
Tragédiák tört metruma;
S a sors sorokban bujdokol: talált szerep!*

A negyedszer visszatérő segítségkérés *Segíts, Babits Mihály!* formában Babitsot, az embert szólítja meg. Ez a szerkezeti egység vallomás a férfikorról, amely *a minden és a semmi* közt törik meg.

Németh G. Béla írja Babits *Balázsolás* című verse kapcsán, hogy a gyermek a jelenben él, nincs még távlata, és végességérzete sincs, mint a felnőttnek (1984). Nem zökkenésmentes tehát az átmenet – vallja a költő:

*Váratlan ért a férfikor,
Hol égi pályák fénygerince ködbe vész
Csikordulón – s meg is törik
A minden és a semmi közt. ...*

Majd ismét Babitshoz fordul, a tőle már megtapasztaltakra hivatkozik:

*.....Te csak tudod
Milyen tünékeny szerkezet
A lélek, és miféle légi szerzetes
A költő, hogyha hallgatás
Szélére lép, leszédül, és dadogva sír,
Akár a tárgyak s dolgaink.*

Intertextuális utalás következik két Babits-vers címére a *Szimbolumok* ciklusból: *Ne mondj le semmiről* és *Nunquam revertar*, illetőleg az *In Horatium* című vers egyik sorának parafrázisa: *elégeld már meg a meglelégedést.*

*Ne mondj le semmiről. Ne légy elégedett!
Nunquam revertar!...*

– hangzik a két Kovács András Ferenc-verssor. A *Nunquam revertar* Babits versében Dante egyik leveléből vett szókapcsolat, jelentése: 'nem térek vissza soha' (l. Rába György 1969: 113). Kovács András Ferenc áttételesen tehát Dante-szövegrészletet is beépít a versébe.

A vers zárlatában ötödször hangzik fel a segélykérés, immár a mesterhez intézve s szó szerint ismételve a *Balázsolás* egyik sorát:

..... Mesterem
Segíts! Te már mindent tudsz, túl vagy mindenem.

Ez a szó szerinti idézet egyben a segítségkérés babitsi és Szent Balázs-i indítástásának egylényegűségét is jelzi.

*Bocsáss utamra, s megbocsáss, Babits Mihály,
Gazdám, hogy úgy tegeztelek,
Miképpen egymást koldusok, Jónás az Úrt,
Ahogy csak szenteket szabad.*

Ötször ismétlődik tehát a segélykérés a *Balázsolás*ban, ötször a *Babitsolás*ban. Az ismétléseknek ez az ismétlődése a babitsi megnyilatkozásra is érvényesen nyomtatékosítja Kovács András Ferenc költői vallomását az egyéni, a közösségi és az emberi sorskérdések elválaszthatatlan összefonódásáról.

3. Összegzés

Összegzőképpen elmondható, hogy Kovács András Ferenc versében az intertextualitás igen fontos szerepet játszik a dinamikus jelentésképzés folyamatában, és ezzel a szövegkohézió megteremtésének is sajátos eszközévé válik. Mind a *Balázsolás*, mind pedig a *Babitsolás* című vers klasszikus időmértékes jambusi sorpárokból, horatiusi epodosz formában épül. Az epodosz hozzáéneklést jelent, azaz Babits is, Kovács András Ferenc is hozzáéneklei a 12 szótagos sorhoz a 8 szótagosat, de Kovács András Ferenc emellett más szövegeket is hozzáénekel verséhez. Már a vers alcíme is – *Egy lírikus epilógja* – egy másik Babits-verset, *A lírikus epilógja* című szonettet vonja be a maga szövegvilágába, de ez a szövegvilág Babits *Jónás imája*, *Ne mondj le semmiről*, *Nunquam revertar*, *In Horatium* című versének szövegvilágával, illetve Pilinszky János *Apokrif*, valamint Shakespeare – magyarra Babits fordította – *A vihar* című művével is kapcsolatban áll.

Ha a bevezetőben Kardos Pálnak azt a megállapítását idéztem, hogy Babits „az Arany János-i hagyomány folytatója”, akkor ehhez most hozzáfűzhetem, hogy Kovács András Ferenc viszont versének intertextuális beágyazottsága folytán hangsúlyozottan a Babits Mihály-i és ezzel együtt természetesen az Arany János-i hagyománynak a folytatója és továbbbéltetője.

Forrás:

Babits Mihály 1997³. *Összegyűjtött versei*. Osiris Kiadó. Budapest.
Kovács András Ferenc 2001. *Téli prézli*. Jelenkor Kiadó. Pécs.

Szakirodalom:

- Genette, Gérard 1996. Transztextualitás. *Helikon* XLII. 1–2. 82–90.
- Holthuis, Susanne 1994. Intertextuality and Meaning Constitution. In: Petőfi János S.–Olivi, Terry (eds.): *Approaches to Poetry*. Walter de Gruyter. Berlin–New York. 77–93.
- Kardos Pál 1972. *Babits Mihály*. Gondolat Kiadó. Budapest.
- Mózes Huba (szerk.) 2001. *A próza intertextualitásának retorikája és pragmatikája*. Miskolci Egyetemi Kiadó. Miskolc.
- Németh G. Béla 1984. *11+7 vers. Verselemzések, versértelmezések*. Tankönyvkiadó. Budapest.
- Rába György 1969. *A szép hűtlenek. (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai.)* Akadémiai Kiadó. Budapest.

Kemény Gábor
Miskolc–Budapest

Krúdy Szindbádja és a Márai-Szindbád a számok tükrében¹

1. Előadásom témaválasztásának az lehetne az ürügye – bár Krúdy Gyula ebben a körben nem szorul rá semmiféle ürügyre –, hogy az idén lett százéves Szindbád, a 20. századi magyar irodalom egyik meghatározó fontosságú önarcképalteregója (az *egyik* itt úgy értendő, hogy a kettő közül az egyik; a másik ugyanis Esti Kornél). Az első Szindbád-novella, az *Egy kis tánciskola* (alcíme: *Szindbád első útja*) 1911. január 17-én jelent meg a Világ című polgári radikális napilap hasábjain. Csak emlékeztetőül: ez az a novella, amelyben a kisvárosi „intelligencia” a létra alá állva gyönyörködik a létrára mászó (és szoknyájuk alatt „nadrágot” nem viselő...) leánykák bájaiban. Jegyezzük meg: ezzel a fanyarul ironikus kicsengésű novellával veszi kezdetét, épp száz évvel ezelőtt, az „igazi” Krúdy. Mindaz, ami addig volt, csak előkészület volt ehhez.

De nem szorul rá erre az ürügyre előadásom másik „hőse”, Márai sem, akiről köztudomású, hogy rajongója volt Krúdynak (vö. Szathmári 2004). Még utolsó, már stilizálatlan naplókötetében is több ízben említi, például 1985. december 29-én, felesége haláltusájának napjaiban: „Éjjel Krúdy újonnan közzéadott [sic!], hátrahagyott, hírlapokba írt elbeszéléseit, újságcikkeit olvasom. *Semmi mást nem bírok olvasni*” (Napló 1984–1989. Vörösváry Publishing C^o Ltd., Toronto, Canada, 1997. 111; én emeltem ki, K. G.).

Több mint fél évszázaddal korábban, az Újság című lapban közreadott nekrológjának, egyszersmind feltehetőleg temetési beszédének végén ezt mondja Márai Krúdyról: „Egy korban, amikor a betű teljesen megbukott, tántoríthatatlan tisztaságú művész tudott maradni. [...] Életem legnagyobb kitüntetésének tartom a ritka órákat, melyeket társaságában tölthettem. Egyszer meg akarom írni, amit tudok és sejtek felőle. Ezt meg is ígértem neki, s ő szavamat vette. Ravatalánál nem tehetek mást, mint homályos szemmel megismételni ígéretemet.” (Márai Sándor: Krúdy Gyula. Újság, 1933. május 13; 108. sz. 3). Hogy Krúdy valóban „szavát vette-e” a fiatal Márainak, hogy írni fog róla, abban, Krúdy személyiségének ismeretében, kételkedem, a fontos azonban nem ez, hanem az, hogy Márai állta – talán csak saját magának – adott szavát, és hét évvel később megírta a *Szindbád hazamegy* című regényét, amely Krúdy utolsó napjának történetébe

¹ A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

sűriti mindazt, amit „a hajósról” és világról, „a másik Magyarországról” elmondani szükségesnek tartott.

2. A *Szindbád hazamegy* első megközelítésben pastiche, azaz stílusimitáció. A pastiche, olaszosan *pasticcio*, eredetileg festészeti szakkifejezés: olyan festmény, amelyet sem eredetinek, sem másolatnak nem lehet minősíteni, mivel „egy másik festő ízlésének jegyében készült olyan ügyességgel, hogy néha még a legjártasabbakat is megtéveszti” (a nagy francia Enciklopédiából idézi Angyalosi 1986: 102). Az irodalmi pastiche-t legalább kétféle kódznak az összjátéka hozza létre: „az ilyen szöveg nem egy elbeszélő alanyra utal elsősorban, hanem egy másik szövegre” (uo. 103). A Márai-pastiche azonban „árulkodóbb Máraira, mint Krúdyra nézvést” (uo. 111), mert valójában interpretáció pastiche formájában. Más szavakkal: Márai alapjában véve a maga képére formálja, a saját értelmiségi és polgár-ideológiájának képviselőjévé stilizálja Krúdyt. A *Szindbád hazamegy* „regényszerű írásmóddal álcázott önértelmezés” (Szegedy-Maszáék 1991: 74). „Márai úgy teremti újjá Krúdy világát, hogy közben – indirekt módon – a magáéről is beszél” (Lőrinczy 1993: 175). A regény főalakjáról már Lovass Gyula megjegyezte 1941-ben (idézi Rónay 1990: 278), hogy „a Krúdy-alak mögül Márai-hangok szólnak, s máraias kérdésekre kapunk krúdys hangszerelésben Márai-válaszokat”. Ez a kettősség, az tehát, hogy Szindbád alakján keresztül a saját írói karakterét és világnézetét is kifejezésre juttatja, feltehetően befolyásolja a regény nyelvezetét, stílusát. Erre kíván fényt deríteni az alább következő, statisztikai módszerű vizsgálat. A regény egyes stíluszeszközeit (mondatszerkesztés, prózaritmus, alakzatok, nyelvi képek stb.) korábban alaposan és kitűnően elemezte Czetter Ibolya (1994, 1995), ezért ezekre most nem térek ki.

A *Szindbád hazamegy* az újabb szakirodalom véleménye szerint Márai legjobb művei közé tartozik (vö. Szegedy-Maszáék 1991: 88; Fried 2007: 207). Hogy ez valóban így van-e, nem tudom megítélni (nem vagyok, s alighanem már nem is leszek Márai-szakértő). Az azonban bizonyos, hogy engem ez a könyv vezetett be Krúdy írói univerzumába, amikor 18 évesen, az érettségire készülve (vagy inkább: ahelyett) ezt olvastam, mégpedig előbb, mint magától Krúdytól bármit is. Ezért nekem mindig ez marad a legkedvesebb Márai-könyvem, mert részben ennek köszönhetem kutatói életem nagy témáját.

3. A Krúdy- és a Márai-szövegek statisztikai összehasonlítása a következőképpen történt: a Kozocsa Sándor által sajtó alá rendezett, az összes Szindbád-novellát, a két Szindbád-regényt (*Francia kastély*, *Purgatórium*) és a nehezen meghatározható műfajú *Álomképek* ciklust tartalmazó, *Szindbád* című gyűjteményből (Magyar Helikon, Bp. 1975), a *Szindbád hazamegy* első kiadásából (Révai, Bp. 1940), továbbá kontrollanyagként Márai *Vendégjáték Bolzanóban* című regényének első kiadásából (Révai, Bp. é. n. [1940]) három, nagyjából

egyenlő terjedelmű mintát képeztünk oly módon, hogy e szövegekből számítógépes (ál)véletlenszám-generátor segítségével kiválasztottunk annyi bekezdést, hogy szövegenként 15 000 szavas mintákat kapjunk ($\pm 0,5\%$ tűréssel). A minták kialakításában és a további számítások végzésében Mártonfi Attila kollégám, az MTA Nyelvtudományi Intézetének munkatársa volt segítségemre.

Az így nyert korpusz mennyiségi adatait az alábbi táblázatban foglalhatjuk össze:

1. táblázat: a korpusz adatai (a három minta)

	Szótag	Szó	Me	M	Bekezdés
Krúdy: SZ.	34 260	14 994	2464	964	389
Márai: SZH.	33 665	14 961	2200	545	129
Márai: VB.	31 063	14 950	3155	915	85

A Krúdytól vett minta és a kontrollként vett Márai-minta kiválasztását azzal indokolhatom, hogy

a) Márai számára, éppen úgy, mint valamennyi más olvasója és kritikus számára, Krúdy írói világát és stílusát elsősorban a Szindbád alakjához köthető szövegek reprezentálják;

b) kontrollanyagként természetesen adódott a Krúdyt megidéző művel közel egy időben keletkezett és ugyanabban az évben megjelent *Vendégjáték Bolzanóban* című Márai-regény mint az „igazi”, a „saját” stílus megtestesítője.

A kiválasztott három mintát három szempontból vizsgáltam meg és hasonlítottam össze:

A. Szintaktikai sajátosságok, úgymint

1. a szavak hossza szótagban mérve,
2. a mondategységek (Me) hossza szószámban mérve,
3. a mondategységek (M) hossza Me-ben mérve (az ún. mondat szerkesztettség),
4. az M-ek hossza szószámban mérve,
5. a bekezdések hossza M-ben mérve (az ún. szövegszerkesztettség),
6. a bekezdések hossza Me-ben mérve.

Ezek közül a 4. és a 6. számú alapján véve redundáns, mert megkapható a 2. és a 3., illetve a 3. és az 5. szorzataként is, de ezeket is érdemesnek látszott kiszámítani, mert más szakirodalmi szerzőknél az adatok olykor ilyen módon vannak kifejezve, és ez lehetővé teszi a velük való összehasonlítást.

B. Szófajok aránya: melléknév/főnév, főnév/ige, melléknév/ige (a szófaji kódolást a MorphoLogic által kifejlesztett HUMor morfológiai rendszeren alapuló elemzőprogrammal végeztük; a gépi kódolás emberi munkával történő finomításakor a tulajdonneveket, a főnévi és a melléknévi névmásokat, valamint az igeneveket nem vettük figyelembe, kivéve az olyan melléknévi igeneveket,

amelyeknek nem volt tárgyi vagy határozói bővítményük, ennél fogva már melléknévnek tekinthetők; mindezek indoklását l. Kemény 2009: 179).

Nyelvi képek sűrűsége (az elemi képek száma osztva a Me-ek számával). Fontos tudni, hogy képnek csak az eredeti (önálló, kreatív, kifejező) képeket tekintettem, a köznyelvivé váltakat vagy képszerűségüket elveszítetteket nem (l. uo. 186).

4. A három minta szintaktikai sajátosságaira kapott adatokat a következő táblázatban foglalhatjuk össze (az egyes sajátosságok adatait tartalmazó 2–7. táblázatot, továbbá az adatok átlagát, szórását és variabilitását bemutató adatsorokat l. a függelékben):

8. táblázat: a hat szövegsajátosság összesítése

	Krúdy: SZ.	Márai: SZH.	Márai: VB.
Szóhossz szótagban	2,28	2,25	2,08
Me-hossz szóban	6,08	6,79	4,74
M-hossz Me-ben (M-szerkesztettség)	2,55	4,04	3,45
M-hossz szóban	15,55	27,45	16,33
Bek.-hossz M-ben (SZ-szerkesztettség)	2,48	4,22	10,76
Bek.-hossz Me-ben	6,33	17,05	37,12

A fenti táblázat adatai értelmezésem szerint azt mutatják, hogy Márai bizonyos vonásokat fölerősít Krúdy nyelvi portréján, de nem mint a karikaturista, hanem mint a portrérajzoló, aki arra törekszik, hogy a legjellegzetesebb vonásokat kiemelje. Ezeket persze egy kissé el is túlozza, de nem annyira, hogy nevetségessé tegye őket, hanem csak annyira, hogy a karaktert „megfogja”. Ezáltal rámutat például arra, hogy Krúdy kedveli a több szóból álló Me-eket; mondatai bonyolultak, általában sok Me-ből, illetve szóból állnak; hogy előnyben részesíti a hosszabb, de nem feltűnően hosszú bekezdéseket; stb. Ennek megfelelően Márai a pastiche-ban a Me-hosszt, a mondat szerkesztettséget és a szóban mért mondat-hosszt mind a SZ.-hoz, mind a VB.-hez képest elég markánsan megnöveli, a M- és Me-számban mért bekezdéshosszúságot pedig „saját magához” képest körülbelül a felére csökkenti (az alacsonyabb nyelvi szinteken bizonyára tudattalanul, de minél feljebb halad a nyelvi szintek között, annál tudatosabban).

Márai tehát annyira beleéli magát Krúdy stílusába, hogy szinte „krúdysabban” ír, mint maga Krúdy. A hat szövegsajátosság közül négyben a pastiche adatai közelebb járnak a SZ.-éhoz, mint a kontrollul szolgáló saját regényéihez. Ezt az alábbi táblázattal szemléltetjük (az adatpárok kisebbik tagját félkövérrel kiemeltük):

9. táblázat: Kr ↔ M₁ ↔ M₂ közötti különbség a hat szövegsajátosságban

	Szótag/Szó	Szó/Me	Me/M	Szó/M	M/Bek.	Me/Bek.
Kr ↔ M ₁	0,03	0,71	1,49	11,9	1,74	10,72
M ₁ ↔ M ₂	0,17	2,05	0,59	11,12	6,54	20,07

Vegyük azonban észre, hogy van a szövegsajátosságok között két olyan is, amelyek tekintetében (noha ezekben is „túlírja” mintáját) még mindig közelebb áll a saját írói gyakorlatához, mint Krúdyéhoz. Ezek egyike a Me-ben mért M-hossz, a Me-ek és M-ek hányadosa, a Deme László által bevezetett szerkesztettségi mutató (vö. Deme 1971: 136). Ebben a Kr ↔ M₁ különbség 1,49, az M₁ ↔ M₂ különbség csupán 0,59. Tehát itt valójában nem egy Krúdy-sajátosságot hajt túl, hanem a saját mondatszerkesztési gyakorlata érvényesül még nagyobb mértékben.

Herczeg Gyula már 1951-ben rámutatott arra, hogy mondatszerkezetében a pastiche közelebb áll Márai saját műveihez, mint az imitálni szándékolt Krúdyéhoz. Krúdy és Márai mondateszménye ugyanis gyökeresen különbözik egymástól: Krúdy ritmikus prózája kerüli az alárendelést, inkább mellérendelő jellegű, míg Máraié a cicerói, boccacciói körmondathoz hasonlóan inkább alárendelő, sőt többszörösen alárendelő jellegű (Herczeg 1951: 424). Ezen a téren a saját ízlés és írói rutin erősebbnek bizonyul a stílusutánpótlás szándékánál. Márai Herczeg szerint „nem tud ellentálni a kísértésnek, [...] és a párhuzamosan elhelyezkedő mondatokból egyszerre csak minden oldalon primér és szekundér mellékmondatok kezdenek kinőni. [...] A módszer, a váz és az alapgondolat Krúdyé. A bonyolultság, a ritmikus prózát klasszicizáló körmondatba átesúsztatni akaró törekvés azonban Márai stílusötleit tükrözi” (uo.). Ez tényszerűen igaz (pl. a mondatszerkesztettségi érték majdnem kétszer akkora, mint Krúdynál), ám az *akaró*-t meg a *törekvés*-t vitatnám. Inkább megfordítva: a pastiche-t alkotó, Krúdyt imitáló szándék a *törekvés*, amelyen akaratlanul áttűnik, sőt áttör a saját stílusnorma.

Végül pedig: amit Herczeg Gyula gyöngeségként marasztalt el Márai regényében, az valójában annak erejét, Márai stílusának karakterességét bizonyítja. Márai az egyéni szépírói stílus egyik legfontosabb összetevőjében, a mondatszerkesztésben akkor is önmaga marad, amikor egy másik, általa rajongva tisztelt íróelőd bőrébe kíván bújni. Ez az erőnek és az eredetiségnek a jele, nem pedig az imitációs szándék kisiklásának.

5. A másik szempont, amelyből az „eredeti” Szindbádöt és Márai Szindbádját összehasonlíthatjuk, a három fő szófaj, a főnév, a melléknév és az ige használati aránya. Ezeknek értékét a következő táblázat összegezi (az egyes arányokat l. külön is, a függelék 10–12. táblázatában):

13. táblázat: a szófaji arányok összesítése

	Ige	Fn	Mn	Mn/Fn	Fn/Ige	Mn/Ige
Krúdy: SZ.	2243	3807	1676	0,44	1,70	0,75
Márai: SZH.	1970	4006	1985	0,49	2,03	1,01
Márai: VB.	2457	3646	1358	0,37	1,48	0,55

A Mn/Fn arány tekintetében a három minta között nincs értékelhető különbség, ezért ebből stilisztikai következtetéseket nem is tudunk levonni. Annál érdekesebb a Fn/Ige és a Mn/Ige mutató, amely egyaránt $M_2 < Kr < M_1$ értéket mutat, vagyis Márai, Krúdyhoz hasonlítani kívánva, annyira megnöveli fogalmazásának nominalitását, hogy az nem csupán eléri, hanem jócskán meg is haladja a Krúdyét. Ez a „túlstylizálás” különösen a Mn/Ige arány, az ún. Busemann-együttható esetében feltűnő. Ez a mutató annak mérésére szolgál, mennyire statikus, illetve dinamikus az adott szöveg kifejezésmódja. Márai jól ráérez arra, hogy a statikuság, a leíró jelleg elsőbbsége a cselekedtető jelleggel szemben milyen fontos sajátossága Krúdy stílusának, de azzal, hogy a Mn/Ige arányt szokatlanul nagyra, 1 fölé növeli, a pastiche-t valójában a paródia felé tolja el. „A Szindbád hazamegy hódolat és imitáció, vallomás és paródia egyszersmind” – állapította meg találóan Lőrinczy Huba (Lőrinczy 1993: 177). „[M]inél hívebb, sikerültebb a mímelés, annál jobban kelti a tudatos paródia benyomását” (uo. 182). Ez a helyenkénti parodisztikus jelleg azonban nem csorbítja Márai stílusimitációjának értékét, hiszen a stiláris ironia és önironia, a parodisztikus jelleg egyáltalán nem áll távol Krúdytól. Maga Márai állapította meg róla egy naplójegyzésében: „[É]ppen azt nem lehet lefordítani, ami Krúdy írásaiban jellegzetes: a paródiát” (Napló 1958–1967. 295; idézi Lőrinczy 1993: 183).

A szófaji arányok terén nagyobbak a különbségek M_1 és M_2 , mint M_1 és Kr között. Ezen a külsőbb nyelvi szinten tehát Márai jobban tud alkalmazkodni Krúdyhoz, mint a mélyebb, mondatszerkezeti szinten, ahol sokkal erősebben érvényesül saját modora. Jól mutatja ezt az alábbi táblázat, amely szerint a Márai-Szindbád mind a három szófaji arányban közelebb áll a KrúdySzindbádhoz, mint a kontrollként alkalmazott másik Márai-regényhez:

14. táblázat: Kr ↔ M_1 ↔ M_2 különbségek a szófajok arányában

	Mn/Fn	Fn/Ige	Mn/Ige
Kr ↔ M_1	0,05	0,33	0,26
M_1 ↔ M_2	0,12	0,55	0,46

Más szóval a szófajok használatában, azok egymás közötti arányában Márai határozottabban idomul Krúdy stílusához, mint a mondatszerkesztésben. A melléknevek és főnevek arányának növelésével és a fogalmazás igei jellegének csökkentésével a pastiche kifejezésmódját nominálisabbá, ezáltal pedig statiku-

sabbá és leíró jellegűvé teszi. Persze itt sem akaratlagos választásról van szó a szófajok között, mégis erősebben érvényesül az írói tudatosság, az imitáció szándéka, mint a különféle mondatszerkezetek közötti választás során.

6. A harmadik szempont, amelyből a három mintát, Krúdy Szindbádját és Márai két regényét összehasonlítottam, a képtelítettség volt. Ezt úgy határoztam meg, hogy az elemi képek számát elosztottam a Me-ek számával (ennek indoklását l. Kemény 2009: 185).

A képtelítettségre kapott adatok az alábbi táblázatban összegezhetők:

15. táblázat: képtelítettség

	Kép	Me	Átl. képtel. K/Me	%-os képtel. K/Me%
Krúdy: SZ.	139	2464	0,05	5,64
Márai: SZH.	176	2200	0,08	8,00
Márai: VB.	122	3155	0,03	3,86

Mint e táblázat első sorából láthatjuk, a SZ.-minta képtelítettsége (0,05) *A vörös postakocsi*éhoz (0,06) áll legközelebb. Ez is a VP. közbülső, köztes, „sztenderd” jellegét húzza alá (vö. Kemény 2009: 176).

A SZ. és a SZH. képtelítettségét egybevetve ugyanazt állapíthatjuk meg, mint a szintaktikai és a szófajhasználati összehasonlítások során: a pastiche mintájában mért értékek szembeötlően meghaladják az eredetiét. Márai jól érzékeli – éppen úgy, persze, mint Krúdynak bármely figyelmes olvasója – a képalkotás erőteljességét, stílusjellemző voltát, ezért „ráerősít” erre is, és imitációjában ezen a téren (mármint az elemi képek mennyiségében) is felülmúlja Krúdyt. A SZ. 0,05-ös átlagos képtelítettségével szemben a SZH.-é 0,08, vagyis a mondategységeknek kerekén 8%-ában található elemi kép, míg Krúdynál csak 5,64%-ában. Ez a 8% igen magas érték: magánál Krúdynál is csak az 1913-ban írt, az „édes új stílust” kipróbáló tíz novella mutat ennél valamivel nagyobb értéket (8,36%). A kontrollként vizsgált VB. pedig – noha tartalma és jellege folytán bővelkedhetne képekben – a pastiche képtelítettségének a felét sem éri el (0,03, illetve 3,86%).

Mindehhez két megjegyzést szeretnék hozzáfűzni: 1. mint említettem, a statisztika készítésekor csak az egyedi-egyszeri, eredeti képeket vettem figyelembe, a köznyelvívé váltakat, sőt a konvencionális használatúakat (pl. szerelem = *láng*) nem; 2. abból, hogy Márai jóval több nyelvi képet alkalmaz a SZH.-ben, mint Krúdy a SZ.-ban, természetesen nem vonhatunk le semmiféle érdemi következtetést e művek stilisztikai értékére nézve. Az itt alkalmazott szempontból minden elemi kép 1-nek számít, függetlenül attól, hogy mekkora a művészi értéke. Mivel azonban a képeknek már a mennyisége is befolyásolja a stílus jellegét, nem

érdektelen meghatározni, hogy az egyes szövegmintáknak mekkora a képgyakorisága.

7. Statisztikai vizsgálódásaim eredményét abban foglalhatom össze, hogy Márai Krúdy-imitációja mind a szintaxis, mind a szófajhasználat, mind a képgyakoriság terén határozottan magasabb értékeket mutat, mint feltehető „mintája”, a SZ. Ennek a – részben öntudatlan, részben szándékos – eljárásnak nyilvánvalóan az a célja, hogy nyomatékosabbá tegye Krúdy stílusának legjellegzetesebbnek vélt vonásait. Ezáltal a pastiche némiképp a paródia felé tolódik el, de azt csak súrolja, el nem éri, hanem egy tömény stíluskivonat, egy Krúdy-esszencia benyomását kelti. Ezzel hozzájárult Krúdy írásművészetének megismertetéséhez, népszerűsítéséhez, és sokakat készítetett Krúdy olvasására és tanulmányozására. (Ahogyan ezt az én esetem is bizonyítja.)

A formai „túlírás”, túlstilizálás ténye azonban nem fedheti el azt a fontos, ellenkező előjelű körülményt, hogy Márai a Krúdy-stílus burkában a saját gondolatvilágát is markánsan kifejezésre juttatja („a másik Magyarország” eszmeköre, l. SZH. 41, 53, 106), ami pedig a mondat szerkesztettségét (a mondat egy-
ség/mondat egész arányt) illeti, saját írói beidegzettségai erősebbnek bizonyulnak, mint a Krúdy-minta utánzása. Ez azonban nem fogyatékosága a pastiche-
nak, mint Herczeg Gyula vélte, hanem erénye, mivel a szuverén írói személyiség folyamatos jelenlétéről tanúskodik. Ez teszi lehetővé és egyben indokoltá, hogy ezt a regényt Márai legsikerültebb alkotásai közé soroljuk.

Forrás:

Krúdy Gyula 1975. *Szindbád*. (Sajtó alá rendezte Kozocsa Sándor.) Magyar Helikon. Budapest.

Márai Sándor 1940. *Szindbád hazamegy*. Révai. Budapest.

Márai Sándor é. n. [1940] *Vendégjáték Bolzanóban*. Révai. Budapest.

Szakirodalom:

Angyalosi Gergely 1986. A pastiche mint interpretáció – Márai Sándor: *Szindbád hazamegy*. *Literatura* 1–2: 101–111.

Czetter Ibolya 1994. A „szemfényvesztés regénye” (Márai Sándor: *Szindbád hazamegy*). *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények* 3–22.

Czetter Ibolya 1995. A „szemfényvesztés regénye”. Márai Sándor: *Szindbád hazamegy*. *Magyar Nyelvőr* 14–27.

Deme László 1971. *Mondatszerkezeti sajátosságok gyakorisági vizsgálata* (Magyar szövegek alapján). Akadémiai Kiadó. Budapest.

Fried István 2007. *Író esőköpenyben* (Márai életének, pályájának emlékezete). Helikon Kiadó. Budapest.

- Herczeg Gyula 1951. Mondatszerkezetek Krúdy stílusában. [II.] *Magyar Nyelvőr* 420–425.
- Jenei Teréz–Pethő József (szerk.) 2004. *Stílus és jelentés*. Tanulmányok Krúdy stílusáról. Tinta Könyvkiadó. Budapest. (Segédkönyvek a nyelvészet tanulmányozásához XXXI.)
- Kemény Gábor 2009. Próza stílus-jellemzés kvantitatív módszerrel (Krúdy Gyula három regénye és tíz novellája 1913-ból). *Magyar Nyelvőr* 155–196.
- Lőrinczy Huba 1993. „...személyiségnek lenni a legtöbb...” Márai-tanulmányok. Savaria University Press. Szombathely.
- Rónay László 1990. *Márai Sándor*. Magvető Könyvkiadó. Budapest.
- Szathmári István 2004. Krúdyról – a Márai szemével. In: Jenei Teréz–Pethő József (szerk.) 69–74.
- Szegedy-Maszák Mihály 1991. *Márai Sándor*. Akadémiai Kiadó. Budapest.

FÜGGELÉK

I. További táblázatok

2. táblázat: szóhossz szótagban

	Szó	Szótag	Átl. szóhossz Szótag/Szó	Szórás s	Variabilitás V
Krúdy: SZ.	14 944	34 260	2,28	1,23	0,54
Márai: SZH.	14 961	33 665	2,25	1,26	0,56
Márai: VB.	14 950	31 063	2,08	1,16	0,56

3. táblázat: Me-hossz szóban

	Me	Szó	Átl. Me-hossz Szó/Me	Szórás s	Variabilitás V
Krúdy: SZ.	2464	14 994	6,08	3,15	0,52
Márai: SZH.	2200	14 961	6,79	4,47	0,66
Márai: VB.	3155	14 950	4,74	3,23	0,68

4. táblázat: M-hossz Me-ben (M-szerkesztettség)

	M	Me	Átl. M-hossz Me/M	Szórás s	Variabilitás V
Krúdy: SZ.	964	2464	2,55	1,81	0,71
Márai: SZH.	545	2200	4,04	3,26	0,81
Márai: VB.	915	3155	3,45	3,13	0,91

5. táblázat: M-hossz szóban

	M	Szó	Átl. M-hossz Szó/M	Szórás s	Variabilitás V
Krúdy: SZ.	964	14 994	15,55	12,37	0,80
Márai: SZH.	545	14 961	27,45	26,95	0,95
Márai: VB.	915	14 950	16,33	18,08	1,11

6. táblázat: bekezdéshossz M-ben (szövegszerkesztettség)

	Bek.	M	Átl. Bek.-hossz M/Bek.	Szórás s	Variabilitás V
Krúdy: SZ.	389	964	2,48	2,40	0,96
Márai: SZH.	129	545	4,22	5,20	1,23
Márai: VB.	85	915	10,76	31,02	2,88

7. táblázat: bekezdéshossz Me-ben

	Bek.	Me	Átl. Bek.-hossz Me/Bek.	Szórás s	Variabilitás V
Krúdy: SZ.	389	2464	6,33	7,27	1,14
Márai: SZH.	129	2200	17,05	25,98	1,52
Márai: VB.	85	3155	37,12	104,65	2,82

10. táblázat: Mn/Fn arány

	Mn	Mn%	Fn	Fn%	Mn/Fn
Krúdy: SZ.	1676	11,18	3807	25,39	0,44
Márai: SZH.	1985	13,27	4006	26,78	0,49
Márai: VB.	1358	9,08	3646	24,39	0,37

11. táblázat: Fn/Ige arány

	Fn	Fn%	Ige	Ige%	Fn/Ige
Krúdy: SZ.	3807	25,39	2243	14,96	1,70
Márai: SZH.	4006	26,78	1970	13,17	2,03
Márai: VB.	3646	24,39	2457	16,43	1,48

12. táblázat: Mn/Ige arány (Busemann-együttható)

	Mn	Mn%	Ige	Ige%	Mn/Ige
Krúdy: SZ.	1676	11,18	2243	14,96	0,75
Márai: SZH.	1985	13,27	1970	13,17	1,01
Márai: VB.	1358	9,08	2457	16,43	0,55

II. Az adatok átlaga, szórása és variabilitása a három mintában

1. Krúdy: SZ. – szóhossz szótag-számban

	37	0,25%
1	4855	32,40%
2	4389	29,29%
3	3165	21,12%
4	1743	11,63%
5	572	3,82%
6	166	1,11%
7	43	0,29%
8	2	0,1%

Átlag: 2,29

Szórás: 1,23

Variabilitás: 0,54

2. Krúdy: SZ. – mondategység-hossz szószámban

1	58	2,35%
2	166	6,72%
3	261	10,57%
4	360	14,57%
5	371	15,02%
6	332	13,44%
7	272	11,01%
8	198	8,02%
9	149	6,03%
10	85	3,44%
11	73	2,96%
12	48	1,94%
13	35	1,42%
14	24	0,97%
15	10	0,40%
16	8	0,32%
17	8	0,32%
18	3	0,12%
20	2	0,8%
21	2	0,8%
22	2	0,8%
24	1	0,4%
27	1	0,4%
29	1	0,4%

Átlag: 6,07

Szórás: 3,15

Variabilitás: 0,52

3. Krúdy: SZ. – mondategység-hossz mondategység-számban

1	278	28,66%
2	310	31,96%
3	176	18,14%
4	115	11,86%
5	39	4,02%
6	26	2,68%
7	14	1,44%
8	6	0,62%
9	2	0,21%
12	1	0,10%
13	1	0,10%
15	1	0,10%
29	1	0,10%

Átlag: 2,55

Szórás: 1,81

Variabilitás: 0,71

4. Krúdy: SZ. – mondategység-hossz szószámban

1	6	0,62%
2	17	1,75%
3	35	3,61%
4	53	5,46%
5	60	6,19%
6	46	4,74%
7	52	5,36%
8	39	4,02%
9	42	4,33%
10	42	4,33%
11	45	4,64%
12	51	5,26%
13	40	4,12%
14	39	4,02%
15	33	3,40%
16	24	2,47%

17	28	2,89%
18	24	2,47%
19	23	2,37%
20	27	2,78%
21	19	1,96%
22	21	2,16%
23	17	1,75%
24	16	1,65%
25	14	1,44%
26	15	1,55%
27	19	1,96%
28	17	1,75%
29	12	1,24%
30	6	0,62%
31	9	0,93%
32	5	0,52%
33	6	0,62%
34	6	0,62%
35	8	0,82%
36	5	0,52%
37	4	0,41%
38	5	0,52%
39	6	0,62%
40	2	0,21%
41	2	0,21%
42	2	0,21%
43	4	0,41%
44	1	0,10%
45	3	0,31%
46	1	0,10%
47	2	0,21%
48	2	0,21%
49	2	0,21%
50	1	0,10%
51	1	0,10%
54	1	0,10%
55	1	0,10%
61	1	0,10%
62	2	0,21%
63	1	0,10%
67	1	0,10%

74	1	0,10%
79	1	0,10%
85	1	0,10%
179	1	0,10%
Átlag:		15,45
Szórás:		12,37
Variabilitás:		0,80

**5. Krúdy: SZ. – bekezdéshossz
mondategységyszámban**

1	186	47,81%
2	85	21,85%
3	36	9,25%
4	27	6,94%
5	17	4,37%
6	17	4,37%
7	4	1,03%
8	3	0,77%
9	4	1,03%
10	3	0,77%
11	3	0,77%
12	2	0,51%
14	1	0,26%
22	1	0,26%
Átlag:		2,49
Szórás:		2,40
Variabilitás:		0,96

**6. Krúdy: SZ. – bekezdéshossz
mondategységyszámban**

1	53	13,62%
2	66	16,97%
3	46	11,83%
4	48	12,34%
5	25	6,43%
6	32	8,23%
7	20	5,14%
8	10	2,57%
9	10	2,57%
10	11	2,83%
11	6	1,54%
12	10	2,57%
13	10	2,57%

14	8	2,06%
15	5	1,29%
16	5	1,29%
17	3	0,77%
18	3	0,77%
19	2	0,51%
20	1	0,26%
21	2	0,51%
22	3	0,77%
25	1	0,26%
27	1	0,26%
30	2	0,51%
31	2	0,51%
32	1	0,26%
33	1	0,26%
37	1	0,26%
88	1	0,26%
Átlag:	6,35	
Szórás:	7,27	
Variabilitás:	1,14	

7. Márai: SZH. – szóhossz szótag-számban

	334	2,23%
1	4696	31,42%
2	4201	28,11%
3	3238	21,67%
4	1696	11,35%
5	583	3,90%
6	146	0,98%
7	34	0,23%
8	4	0,3%
9	1	0,1%
10	1	0,1%
Átlag:	2,25	
Szórás:	1,26	
Variabilitás:	0,56	

8. Márai: SZH. – mondategység-hossz szószámban

1	60	2,73%
2	164	7,45%

3	255	11,59%
4	276	12,55%
5	259	11,77%
6	242	11,00%
7	204	9,27%
8	160	7,27%
9	139	6,32%
10	102	4,64%
11	82	3,73%
12	56	2,55%
13	50	2,27%
14	36	1,64%
15	22	1,00%
16	23	1,05%
17	14	0,64%
18	12	0,55%
19	7	0,32%
20	6	0,27%
21	7	0,32%
22	6	0,27%
23	2	0,9%
24	4	0,18%
27	1	0,5%
28	3	0,14%
30	2	0,9%
32	1	0,5%
34	1	0,5%
36	1	0,5%
37	1	0,5%
40	1	0,5%
58	1	0,5%
Átlag:	6,79	
Szórás:	4,47	
Variabilitás:	0,66	

9. Márai: SZH. – mondategység-hossz mondategység-számban

1	86	15,78%
2	117	21,47%
3	107	19,63%
4	68	12,48%

5	48	8,81%	19	11	2,02%
6	36	6,61%	20	16	2,94%
7	20	3,67%	21	13	2,39%
8	20	3,67%	22	7	1,28%
9	13	2,39%	23	10	1,83%
10	4	0,73%	24	7	1,28%
11	10	1,83%	25	6	1,10%
12	2	0,37%	26	11	2,02%
13	4	0,73%	27	11	2,02%
14	2	0,37%	28	8	1,47%
15	1	0,18%	29	12	2,20%
16	1	0,18%	30	5	0,92%
18	1	0,18%	31	2	0,37%
19	1	0,18%	32	2	0,37%
20	1	0,18%	33	6	1,10%
21	1	0,18%	34	8	1,47%
25	1	0,18%	35	4	0,73%
26	1	0,18%	36	6	1,10%
Átlag:	4,04		37	4	0,73%
Szórás:	3,26		38	7	1,28%
Variabilitás:	0,81		39	1	0,18%
10. Márai: SZH. –			40	5	0,92%
mondategészhossz szószámban			41	5	0,92%
1	1	0,18%	42	2	0,37%
2	2	0,37%	43	3	0,55%
3	9	1,65%	44	2	0,37%
4	11	2,02%	45	2	0,37%
5	13	2,39%	46	3	0,55%
6	21	3,85%	47	6	1,10%
7	27	4,95%	48	4	0,73%
8	14	2,57%	49	3	0,55%
9	23	4,22%	50	1	0,18%
10	12	2,20%	51	1	0,18%
11	19	3,49%	52	5	0,92%
12	16	2,94%	53	3	0,55%
13	23	4,22%	54	7	1,28%
14	17	3,12%	55	1	0,18%
15	14	2,57%	56	5	0,92%
16	15	2,75%	57	2	0,37%
17	15	2,75%	58	2	0,37%
18	20	3,67%	59	4	0,73%

60	1	0,18%
61	4	0,73%
63	3	0,55%
64	3	0,55%
65	1	0,18%
66	1	0,18%
67	2	0,37%
68	1	0,18%
69	1	0,18%
70	1	0,18%
71	1	0,18%
72	1	0,18%
73	1	0,18%
74	2	0,37%
76	2	0,37%
81	1	0,18%
82	1	0,18%
83	1	0,18%
84	1	0,18%
85	1	0,18%
86	2	0,37%
89	1	0,18%
90	1	0,18%
91	1	0,18%
92	1	0,18%
94	1	0,18%
97	1	0,18%
100	1	0,18%
114	1	0,18%
117	1	0,18%
122	1	0,18%
135	1	0,18%
136	2	0,37%
147	1	0,18%
157	1	0,18%
171	1	0,18%
204	1	0,18%
227	1	0,18%
Átlag:	27,42	
Szórás:	26,95	
Variabilitás:	0,98	

11. Márai: SZH. – bekezdéshossz mondategységyszámban

1	40	31,01%
2	33	25,58%
3	18	13,95%
4	7	5,43%
5	2	1,55%
6	5	3,88%
7	5	3,88%
8	4	3,10%
9	1	0,78%
10	1	0,78%
11	1	0,78%
13	3	2,33%
15	2	1,55%
16	1	0,78%
18	1	0,78%
20	1	0,78%
21	1	0,78%
24	2	1,55%
28	1	0,78%
Átlag:	4,22	
Szórás:	5,20	
Variabilitás:	1,23	

12. Márai: SZH. – bekezdéshossz mondategységyszámban

1	6	4,65%
2	14	10,85%
3	11	8,53%
4	15	11,63%
5	9	6,98%
6	8	6,20%
7	8	6,20%
8	7	5,43%
9	4	3,10%
10	4	3,10%
11	2	1,55%
12	2	1,55%
13	1	0,78%
14	2	1,55%
15	3	2,33%

16	2	1,55%
17	2	1,55%
18	1	0,78%
19	1	0,78%
21	1	0,78%
22	2	1,55%
26	1	0,78%
29	1	0,78%
30	2	1,55%
32	1	0,78%
37	1	0,78%
40	1	0,78%
46	2	1,55%
50	1	0,78%
51	2	1,55%
54	1	0,78%
58	1	0,78%
61	1	0,78%
64	1	0,78%
68	1	0,78%
71	1	0,78%
75	1	0,78%
91	1	0,78%
92	1	0,78%
103	1	0,78%
143	1	0,78%
144	1	0,78%
Átlag:	17,05	
Szórás:	25,98	
Variabilitás:	1,52	

13. Márai: VB. – szóhossz szótag-számban

	353	2,36%
1	5388	36,03%
2	4285	28,65%
3	3043	20,35%
4	1409	9,42%
5	364	2,43%
6	79	0,53%
7	12	0,8%

Átlag:	2,08
Szórás:	1,16
Variabilitás:	0,56

14. Márai: VB. – mondategység-hossz szószámban

1	210	6,65%
2	497	15,75%
3	598	18,95%
4	534	16,92%
5	396	12,55%
6	296	9,38%
7	182	5,77%
8	128	4,06%
9	91	2,88%
10	59	1,87%
11	45	1,43%
12	26	0,82%
13	30	0,95%
14	18	0,57%
15	5	0,16%
16	6	0,19%
17	5	0,16%
18	5	0,16%
19	7	0,22%
20	5	0,16%
21	2	0,6%
22	3	0,10%
23	1	0,3%
24	1	0,3%
25	2	0,6%
26	1	0,3%
28	1	0,3%
34	1	0,3%
37	1	0,3%

Átlag:	4,74
Szórás:	3,23
Variabilitás:	0,68

15. Márai: VB. – mondategység-hossz mondategység-számban

1	299	32,64%
---	-----	--------

2	196	21,40%
3	112	12,23%
4	72	7,86%
5	55	6,00%
6	56	6,11%
7	29	3,17%
8	29	3,17%
9	22	2,40%
10	11	1,20%
11	7	0,76%
12	7	0,76%
13	5	0,55%
14	4	0,44%
15	3	0,33%
16	4	0,44%
17	1	0,11%
18	1	0,11%
19	2	0,22%
23	1	0,11%
Átlag:	3,45	
Szórás:	3,13	
Variabilitás:	0,91	

**16. Márai: VB. –
mondategészhossz szószámban**

1	27	2,95%
2	62	6,77%
3	89	9,72%
4	84	9,17%
5	44	4,80%
6	53	5,79%
7	37	4,04%
8	30	3,28%
9	26	2,84%
10	25	2,73%
11	17	1,86%
12	24	2,62%
13	26	2,84%
14	21	2,29%
15	16	1,75%
16	20	2,18%
17	13	1,42%

18	14	1,53%
19	15	1,64%
20	16	1,75%
21	14	1,53%
22	9	0,98%
23	10	1,09%
24	14	1,53%
25	9	0,98%
26	13	1,42%
27	11	1,20%
28	13	1,42%
29	11	1,20%
30	6	0,66%
31	8	0,87%
32	5	0,55%
33	9	0,98%
34	14	1,53%
35	4	0,44%
36	8	0,87%
37	6	0,66%
38	6	0,66%
39	4	0,44%
40	4	0,44%
41	3	0,33%
42	7	0,76%
43	3	0,33%
44	6	0,66%
45	2	0,22%
46	6	0,66%
47	4	0,44%
48	1	0,11%
49	2	0,22%
50	2	0,22%
51	6	0,66%
52	1	0,11%
53	2	0,22%
55	1	0,11%
58	1	0,11%
59	2	0,22%
60	1	0,11%
61	1	0,11%

62	1	0,11%
63	2	0,22%
66	1	0,11%
67	3	0,33%
68	2	0,22%
69	1	0,11%
75	1	0,11%
76	1	0,11%
77	1	0,11%
78	1	0,11%
80	2	0,22%
82	1	0,11%
83	1	0,11%
84	2	0,22%
90	1	0,11%
94	1	0,11%
98	1	0,11%
102	2	0,22%
104	1	0,11%
110	1	0,11%
194	1	0,11%
Átlag:		16,33
Szórás:		18,08
Variabilitás:		1,11

**17. Márai: VB. – bekezdéshossz
mondategységsszámban**

1	24	28,24%
2	12	14,12%
3	8	9,41%
4	7	8,24%
5	5	5,88%
6	5	5,88%
8	1	1,18%
9	3	3,53%
10	3	3,53%
11	1	1,18%
13	2	2,35%
14	1	1,18%
17	2	2,35%
19	2	2,35%
20	2	2,35%

22	1	1,18%
29	1	1,18%
30	1	1,18%
45	1	1,18%
66	1	1,18%
68	1	1,18%
273	1	1,18%
Átlag:		10,78
Szórás:		31,02
Variabilitás:		2,88

**18. Márai: VB. – bekezdéshossz
mondategységsszámban**

1	11	12,94%
2	11	12,94%
3	6	7,06%
4	7	8,24%
5	3	3,53%
6	4	4,71%
7	2	2,35%
8	1	1,18%
9	2	2,35%
10	2	2,35%
14	1	1,18%
15	4	4,71%
18	2	2,35%
19	2	2,35%
20	3	3,53%
27	2	2,35%
35	1	1,18%
39	1	1,18%
44	2	2,35%
45	2	2,35%
48	1	1,18%
50	1	1,18%
53	1	1,18%
55	1	1,18%
57	1	1,18%
58	1	1,18%
60	1	1,18%
65	1	1,18%
72	1	1,18%

80	1	1,18%
92	1	1,18%
93	1	1,18%
208	1	1,18%
295	1	1,18%

312	1	1,18%
866	1	1,18%
Átlag:		37,13
Szórás:		104,65
Variabilitás:		2,82

Kiss Sándor
Debreceni Egyetem

A szöveg benső összefüggése és a stílus
(Guillevic: *Art poétique*)¹

Stílusról itt a szó legáltalánosabb értelmében fogok beszélni: az üzenet közlésének módját értem rajta, vagyis a denotatív jelentéshez a közleményben szükségképpen csatlakozó konnotációk összességét. A konnotáció forrásai a jelnek a jelrendszerben elfoglalt helye és a kommunikációban történő felhasználásának sajátosságai, továbbá mindaz, ami a közleményben közvetlenül kelt érzéki benyomásokat (mint a ritmus) vagy a szemantikai tartalmak szövegbeli eloszlására vonatkozik (mint a koherens vagy inkoherens kapcsolódások). Joggal tételezzük fel, hogy az irodalmi szövegben megjelenő konnotatív vonások összefüggnek, és részét képezik a művészileg szervezett üzenetnek. A közlésmód – és így a konnotatív vonások által alkotott hálózat – természetesen a művészi szöveg minden szintjén jelen van, tehát a fonológiai, grammatikai és lexikai szinten kívül magában a szövegformálásban is: a szövegdarabok egymáshoz mért elhelyezkedésében és a szövegkohézió megteremtésének típusaiban. Ezért a stílust tekinthetjük úgy, mint a művészi forma legkülsőbb rétegét, ahonnan fokról fokra a formai szervezettség mélyére hatolhatunk.²

A korpusz, amelyet az egységes költői stílus példajaként szándéksom bemutatni, Guillevic (1907–1997) *Art poétique* című kötete (1989).³ Nem tételes „költészetanról” van szó természetesen: ez a százhatvankilenc cím nélküli, néhány soros vagy legfeljebb néhány strófából álló vers a költői mesterség szubjektív foglalat, az ihlet és az alkotási folyamat mindig újrakezdett története. A szöveg külső kerete szerint is egységes, hiszen a kötet alcíme „költemény” (*poème*) egyes számban; itt a megformálás benső egységét szeretném megragadni, amely kialakul e dísztelen „versdarabok” egymásutánjából, egymásra vonatkozásuk révén, egy nagy tudatossággal megszerkesztett ciklusban. A vizsgálat két lépésben

¹ A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg. A kutatást az OTKA (K 81913-as pályázat) támogatta.

² A művészi szöveg rétegeivel kapcsolatban idézzük fel Fónagy Iván véleményét: „A külső forma (...) csak annyiban jelentős, amennyiben a szó szoros értelmében »jelentésteljes«, kifejezés és egyszersmind tartalom” (1972: 132).

³ A kötet tematikai elemzését korábban elvégeztem egy tanulmányban (Kiss 2009).

történhet, amelyek egy-egy olvasói élményt kívánnak igazolni. Egyrészt úgy tűnik, hogy mind az egyes versdarabok, mind az egész ciklus sokértelműen, mintegy virtuálisan vezetnek be egy tárgyat vagy helyzetet, majd ezeket rögzítik és értelmezik: így kérdés-felelet játék jön létre, amely ebben az analitikus formában hordozza az alapvető üzenetet. Másrészt a szövegben ily módon megadott értelmező válaszok révén a versdarabok közt szövődő viszonyokból kialakul a szimbólumok hálózata, amelynek felfejtése során az üzenet lényegét meghatározó koherens rendszerhez jutunk.⁴

Jellegzetesen rögzítetlen s ezért sokféleképpen folytatható egy olyan halmozás, amelynek tagjai a 'ha' kötőszóból és egy határozott névelős főnévből felépülő kapcsolatok, megannyi félbehagyott feltételes mellékmondat: *Si la pervenche – // Si le ciel – // Si la source – // Si l'arbre – // Si la pierre – // Si le lac – // Si les ongles – // Si –* (229)⁵. Ezek a természeti létezők (amelyeknek sora még folytatható volna, mint az utolsó töredékes *si* jelzi), mintegy felkínálkoznak és hívnak; értelmük a folytatásból adódik, amely egyben a szöveg vége: önmagához intézett mondatával a beszélő elfogadja a dolgok kezdeményezését és hajlandó a társulásra: *Et tu es toujours / Partie prenante*⁶. A kommunikatív tagolás szempontjából a vers első nyolc soráé a tematikus, utolsó két soráé a rematikus szerep; a szövegkohéziót a lebegéstől a rögzítésig vezető út valósítja meg, és a kibontakozó jelentés a világ dolgai iránt mutatott hajlandóság, a részvétel vágya. A költemény szimbolikus szintjén az 'én' és a 'természet' között létesül bensőséges viszony.

Hasonló felépítésű és az előző költeménnyel szimbolikus üzenetében is rokon a fához intézett szöveg (245), amelynek előrehaladásába azonban explicit módon beépül az 'én' és a 'természet' megkülönböztetése. A tematikus szerepű rész most is a létezésről szól, két egymást követő szinten: az 'én' megállapítja a léte-zést – virtuálisan elhelyezi a létezőt –, a 'természeti lény', a fa pedig megéli, azonosságként és bizonyosságként (első hat sor): *Je sais / Que tu es un arbre. // Toi tu sais / Que tu es toi, // Ferme en toi, / Rayonnant*. A kettejük közötti viszony – rematikus – rögzítése az utolsó (hetedik) sorban most az egyszerű hajlandóságnál több: a bebocsátás kérése (*Ne me repousse pas*).

⁴ Hogy a modern költői szövegek olvasásakor az esztétikai öröm egyik forrása éppen a felfedezett koherencia-hálózat, arról más szerzőknél is meggyőződhetünk. A francia költészetnél maradva l. pl. Kiss 2002 (Pierre Jean Jouve 1931-es *Les Noces* [= *Me-nyegző*] című verseskötetéről).

⁵ *Ha a télizöld – // Ha az ég – // Ha a forrás – // Ha a fa – // Ha a kő – // Ha a tó – // Ha a köröm – // Ha –*. A felhasznált kiadás oldalszámára hivatkozom. A sorok elválasztására egy (/), a strófákéra két (//) törtvonalat használok. A szöveget magyarul saját fordításomban idézem. A folyamatos szövegből kiemelt részletek teljes versek fordításai.

⁶ *És te mindig / Hajlandó vagy*.

*Tudom,
Hogy fa vagy.*

*Te tudod,
Hogy önmagad vagy,*

*Magadban szilárd,
Sugárzó.*

Ne taszíts el.

A megnevezett s így létezésbe hívott természeti tárgy vezethet a magasság és teljesség felé. A felhők felkeltik az emelkedés vágyát (240): *Je monte vers eux / Et vais avec eux / Longtemps*⁷. A találkozásból, a pontos és kitartó tekintetből most megszületik, ami az előző két szövegben lehetőségként volt jelen: egy magasabb lét, az ekstázis. A rögzítés immár a beszéd segítségével történik – a rémában megjelenik a Guillevic számára döntő fontosságú metanyelvi dimenzió; a lezáró strófa szerint a természeti tárgy a költői megszólalás szükségletét elégíti ki (*Je ne trouve à dire / Que l'extase*)⁸. De ez az alapviszony a rögzítetlenség és a megszilárdulás között egészen elvont kifejezést is ölthet: a dolgok tárházából véletlenszerűen kiválasztott elemek a megragadás aktusa révén a világ „minőségévé” alakulnak. A két szélső pont között a híd a birtokbavétel, a tulajdonképpeni költői gesztus: *Tant de choses / Dans le monde // [...] // Alors tu prends / Une chose ou plusieurs // [...] // Et parfois ça te réussit : / Ces choses / Te qualifient le monde* (239)⁹. A keresés, a vágyakozás, a megtalálás fölötti öröm és az absztraktn átélt minőség motívumait a szövegformálás egy szintre helyezi, és a stíluskohézió eszközeivel egyfajta költői út rajzolódik ki.

Bizonytalan, lebegő lét, majd rögzítés (mondhatnánk: kérdés és válasz) – a versdaraboknak ezt az építkezését megtaláljuk, mintegy kiszélesítve, a ciklus egészében, ahol az egyes szövegek között tárul fel rejtett kapcsolat: egy felvetődő kérdés másik verstől várja a feleletet, és a szövegeket nem csupán lineárisan, hanem mintegy keresztirányban is olvasva a koherenciának egy magasabb fokára jutunk. A „hívó-költeményre” felelő „visszhang-költemény”¹⁰ felismerése

⁷ *Emelkedem feléjük / És megyek velük / Sokáig.*

⁸ *Mást nem mondhatok, / Mint az ekstázist.*

⁹ *Annyi dolog / A világban // [...] // Akkor megfogsz / Egy dolgot vagy többet // [...] // És van úgy, hogy sikerül: / Ezek a dolgok / Minősítik számodra a világot.*

¹⁰ Suzanne Allaire (2003: 44) kifejezései (*poème-appel* és *poème-écho*) a szöveget meghatározó „mentális hálózattal” kapcsolatban. Ugyanez a szerző beszél – teljes joggal – a guillevic-i „intertextusról”, amelyet a kötet különböző irányokban haladó olvasásával fedezhetünk fel.

közelebb visz a költői működés lényegének megértéséhez: a költő világ felé tett lépéseit ellenpontozza a világ indulása a költői szöveg felé, a dolgok beköltözése a versbe. Az út mentén ott sorakoznak a nyárfák, látványuk érthetetlen szorongást kelt, és bizonytalanságukkal kiváltják az azonosulás vágyát: *Peupliers alignés / Sur les bords de la route // [...] // Je ne peux rien pour vous / Qu’être pareil à vous* (199)¹¹ – de egy ilyen versdarab, mely eljut a csak létében adott tematikus elemtől egy teljesebb, rematikusan kifejezett jelenlétig, egészében egy másik jelentésviszonyba is beléphet, hiszen visszhangozzák ellentett irányú versdarabok. Ha az írás célja lehet azonosulni a nyárfával vagy a felhővel, fordítva is igaz, mivel a dolgok az írás tárgyaiként ébrednek önmagukra (149): *Quand j’écris, / C’est comme si les choses, // Toutes, pas seulement / Celles dont j’écris, // Venaient vers moi / Et l’on dirait et je crois // Que c’est / Pour se connaître.*

*Amikor írok,
Olyan, mintha a dolgok*

*Mind, és nem csupán
Amikről írok,*

*Jönnének felém,
És azt hiszem, azért,*

*Mert ismerni akarják
Önmagukat.*

A kötet stiláris kohéziójának megteremtéséhez tartozik annak megmutatása, hogy a költő bebocsátást kér ugyan a világba, de a világ értelme is a tudatosan használt nyelv univerzumában tárul fel.¹² Ellenpontok köré szerveződik a kötetben a mozgás – keresés, törekvés, megragadás – megjelenítése: érkezés és indulás visszhangként felelnek egymásnak a metaforikus mozgástérben, ahol meg kell történnie a világ felfedezésének és versbe vételének. Így ami ebben az univerzumban fontos, az a szót érlelő idő és az út a talányosan sűrített térrétegek között: érkezés (*Je viens du pays noir / Où se forment les sources.* 298 – *A fekete országból jövök, / Ahol születnek a források*), és indulás egy felfedezésre váró birodalomba (*Aller dans le règne / Où faire mes découvertes,* 297), belé hatolva, amennyire csak lehetséges (*Dans ces zones / Où je m’enfonce / Tant que je*

¹¹ *Nyárfák, sorakoztok / Szegélyén az útnak // [...] // Miben segíthetek? / A másotok leszek.*

¹² Ahogyan Serge Gaubert mondja az idézett versgyűjtemény előszavában, Guillevic „újra meg újra végigjárja a nyelvet, és így találkozik a világgal” (2001: 7).

peux). Persze, nincs igazi, végleges megérkezés (*il n'y a pas // [...] L'arrivée, // La vraie, / La définitive*, 301) – e rejtélyes, resignált mondatra válasz a kifejtő visszhang-költemények ismert játéka szerint a kötet egyik középpontinak mondható szövege az „egyetlen”, mindent magába foglaló vers álmáról (303): *Rêvé / D'un seul poème // Qui dirait la somme / De tes rapports avec le monde / Et ce toi-même en toi. // La somme que le tout / Doit dire à travers toi*.

*Álom
Egyetlen versről,*

*Mely elmondaná összegezve
Viszonyod a világgal
És magadban önmagadat.*

*Az összegezést, mit a mindennek
El kell mondania rajtad át.*

Erre a megérkezésre vágyik tehát a költő: megérkezésre a világhoz, önmagához, a vershez. Ez az „álom” fölébe kerekedik a kételynek, a szintézis szükségességét tárja fel; mint sok más versdarabban, valami rögzítetlen lebegésből kiindulva, hogy aztán ez az ábránd átadja helyét a költői igény pontos megfogalmazásának. Ez maga is két lépésben történik: a kapcsolatok elemzésére van szükség először („én és a világ”, „én és én”), majd arra, hogy a világ immár törések nélkül, a maga egészében váljék megformálttá és így mondhatóvá.

Most, amikor a lebegések rögzítésén és az egymással párbeszédet folytató versek hálózatán át megrajzoltunk két útvonalat, a költőtől a viláig és a világtól a versig, a formák kohéziójának nyomozásában magasabb szintre érünk. Az alkotás folyamatának érzékeltetése a ciklusban szimbólumok tudatos összekapcsolásával történik; ezek a végső viszonyítási pontok sűrítik magukba a ciklus mondanivalóját, új pályákat jelölve ki a szavak és így a dolgok között a befogadó számára. Az alkotás fokozatosan eggyé lesz az alkotásról szóló beszéd folyamával, és a poézis egyértelműen metapoézissé emelkedik: a dogok szavakká lényegültek, és a szöveg a szavak között támadó feszültséget mondja el, amely szükségképpen vezet a megszilárdult formákhoz, tehát – ismét – a bizonytalan lebegést lezáró rögzítésig. *Quand ils arrivent / Ils sont arrimés / Irrévocablement // Par un silence / Qui ne sera / Jamais rompu* (280)¹³: a rögzítést paradox szimbólumon keresztül értjük meg, hiszen a szavak a csendbe hullanak, a végső forma mozdulatlanságához érkeztek. Megannyi lebegés és

¹³ *Amikor megérkeznek, / Lekötözi őket / Visszavonhatatlanul // Olyan csend, / Mely nem törik meg / Soha már.*

bizonytalanság után nyugvóponthoz jutunk, ahol véget ér a rezgőmozgás; a ciklus szervező középpontja ez, és két szimbólum, a „csend” és a „zene” összekapcsolása koherens térben helyezi el a költői alkotás eredményét (177): *Comme certaines musiques / Le poème fait chanter le silence, // Amène jusqu’à toucher / Un autre silence, // Encore plus silence.*

*Mint némely zenék
A vers is énekre bírja a csendet,*

*Oda visz, ahol érinthetsz
Egy másik csendet,*

Még csendebb csendet.

A verseskötet meghatározó szférája tárul fel tehát előttünk, ahol kibontakozik az üzenet lényege a szimbólumok továbbszövődése révén. A csendbe mélyülő csendhez koherens módon társul a „közeppon”, amely szilárdságra utaló szimbólum, de igény és vágyakozás hordozója is egyben: *Le silence / Parle du centre* (219)¹⁴. Ám ennek a középpontnak az időt kell legyőznie, és meg kell haladnia saját imaginárius, dimenzió nélküli voltát. „Szoborként” testesül meg tehát, és a szobor a mozgás megállítójaként lép a szimbólumok sorába, hogy magába gyűjtse, magához hasonítsa minden külső és belső rezdülést és szökkenést, átemelve őket egy öntörvényű, időtlennek vágyott világba (202): *Tous ces frémissements / Que tu sens en toi, / Autour de toi: // Les ramasser, / Les rassembler, / Avant qu’ils ne se perdent, // En faire / Comme une sculpture / Qui défiera le temps.*

*Ami szökkenést csak érzel
Magadban,
Magad körül:*

*Összeszedni,
Egybevonni,
Míg el nem enyészik,*

*Mintegy
Szoborrá alakítani,
Mely dacol az idővel.*

¹⁴ „A csend / A középpontról beszél.” A középpontról mint Guillevic költészetének egyik szervező szimbólumáról l. Richard 1964: 205–206.

És valóban: a csendnek, középpontnak és egységnek ebbe a szavak által teremtett világába az idő jelképének kell még beilleszkednie. A semlegesen futó és mégis bizonytalansággal terhes időt is a szavak kötik meg, a világra és egymásra emlékező szavak: nem fosztják meg súlyától, hanem beemelik a szimbólumok rendjébe, ahol középponti maggá sűrűsödve, már nem fenyegetésként, inkább ígéretként találja meg helyét (222): *Avec des mots / Et leurs souvenirs, // Faire un noyau / Que l'on puisse, ou presque, / Tenir dans la main, // Un noyau de temps.*

*Szavakkal
S emlékekkel*

*Készíteni magot,
Amit lehessen
Szinte kézbe fogni,*

Idő-magot.

Így jön létre az önmagára visszautaló szöveg szimbolikus szintjén az a magasrendű formai koherencia, amelyet a lebegés és rögzítés stiláris játéka kezdettől fogva ígért.

Forrás:

Guillevic: *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*. Collection Poésie. Gallimard. Paris. 2001. Az *Art poétique* oldalszáma ebben a kiadásban: 143–317.

Szakirodalom:

Allaire, Suzanne 2003. « La quête acharnée du poème » entre creusement et rumination. In: Guillevic, *La passion du Monde*. Textes réunis par Jacques Lardoux. Presses de l'Université d'Angers. Angers. 33–45.

Fónagy Iván 1972. A kifejezés mint tartalom: Egy funkcionális poétika szempontjai. In: Telegdi Zsigmond (szerk.): *Hagyományos nyelvtan – modern nyelvészet*. Tankönyvkiadó. Budapest. 105–133.

Gaubert, Serge 2001. Préface. In: Guillevic: *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*. Gallimard. Paris. 7–17.

Kiss Sándor 2002. Szövegkoherencia és szövegértelmezés a lírában. In: Andor József–Benkes Zsuzsa–Bókay Antal (szerk.): *Szöveg az egész világ. Petőfi Sándor János 70. születésnapjára*. Tinta Könyvkiadó. Budapest. 312–317.

Kiss Sándor 2009. A szavak emlékezete. Láthatatlan kötelékek Guillevic *Art poétique* című kötetében. In: Gorilovics Tivadar (szerk.): „A mi francia köl-

- tőnk, Guillevic. Konferencia Guillevic születésének századik évfordulója alkalmából.* Kossuth Egyetemi Kiadó. Debrecen. 97–106.
- Richard, Jean-Pierre 1964. Guillevic. In: Jean-Pierre Richard: *Onze études sur la poésie moderne.* Seuil. Paris. 183–206.

Kornyáné Szoboszlai Ágnes
Debrecen Egyetem

*A korabeli szó- és kifejezőkészlet kohéziós szerepe
Zsigray Julianna néhány társasági/társadalmi regényében¹*

Édesanyám emlékének

1. A stíluskohézióról

A stíluskohéziót tárgyaló konferenciára készülve előljáróban a kohézióval, koherenciával, stíluskohézióval kapcsolatos ismereteimet igyekeztem a konferencia kitűzött feladata fényében áttekinteni. A kép a szakirodalomban rendkívül változatos.

Szabó Zoltán² megállapítja, hogy „már eléggé általános vélemény az, hogy a szöveg nem az őt alkotó mondatok pusztá halmaza, hanem egy olyan szerves struktúra, amelyet leglényegesebb sajátossága, a globális kohézió jellemez. És ennek része a minket közelebbről érdeklő stilisztikai kohézió: a stíluseszközöket összetartó erő” (1977: 189–191). Különböző véleményeket felsorakoztatva megállapítja, hogy „Jó néhány vélemény a stilisztika számára is fontos. Így például az integráló mondat. [...] Megtaláljuk ezt például Ady néhány olyan versében, amelyet az »intonálás« jellemez, az, hogy a költemény első sorába belesűrítődik a költemény tartalmi és stiláris jellege: *Párizsba tegnap beszökött az ősz*” (1977: 184). Ez az elemzés és ugyanitt József Attila *Nyár* című versének a stiláris kohéziót feltáró, mintaszerű elemzése közismert, és sokat segít(ett) a konkrét elemzésekben.

Károly Sándor³ megkülönböztet lineáris és globális kohéziót. „A szöveggel való foglalkozásnak valóságos varázsszava a koherencia, az az összetartó erő, struktúra, amely a szöveget egységessé, folytonossá, lezárttá, integrálttá teszi” (1979: 24). „A szemantikai koherencia jól kitapintható elemei azok a szavak, amelyek ugyanarra a valóságelemre, személyre, tárgyra vonatkoznak. [...] A szöveg kohéziója, folytonossága és egysége megteremtésében a szavaknak ez a közös valóságra utaló szerepe (amit izotópiának neveztek el a szövegnyelvészeti szakemberei) jelentős. [...] A szöveg szemantikai összefogó

¹ A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

² Szabó Zoltán 1977. *A mai stilisztika nyelvelméleti alapjai*. Dacia. Kolozsvár.

³ Károly Sándor 1979. A szöveg és a jelentés szerepe kommunikációs szemléletű nyelvészeti törekvéseinkben. MNyTK. 154. 23–33.

elemei között mindazok a szótári, lexikai egységek szerepelnek, amelyek a szövegben megismétlődnek” (1979: 28).

Gáspári László⁴ felfogása közel áll Szabó Zoltán (1977) véleményéhez: „A szövegstilisztika feladata a szöveg esztétikai egyneműségét biztosító globális kohézió jellegének megragadása – amely stilisztikai kohézióként tulajdonképp a szöveg stílusával azonos –, valamint e kohézió nyelvi-stilisztikai eszközeinek számbavétele” (1989: 94). A lineáris és globális kohézió megkülönböztetése Károly Sándor (1979) gondolataival áll rokonságban.

Török Gábor⁵ szerint „vizsgálhatjuk, melyek a szöveg összetartó, egyesítő erői, eszközei a különféle stíluskörökben, mit használnak föl a kódok adta lehetőségekből. A továbbiakban nem tartom szükségesnek elkülöníteni a *kohéziót* a *koherenciától*, mint némelyek javasolják” (1990: 212).

Tolcsvai Nagy Gábor⁶ viszont elkülöníti a két fogalmat, „a kohézió a szemantikai szinten érvényesül, a koherencia pedig a pragmatikai szinten” (2001: 30). Ez a gondolat is nagyon emlékeztet Károly Sándor lineáris és globális kohéziójára.

Még egy véleményt idézek. Szikszainé Nagy Irma⁷ Szabó Zoltán 1988-at idézi: „A szöveg »stílusát alkotó elemek összetartó ereje« a stíluskohézió” (2007: 53). Az idézett helyen Szabó Zoltán megkülönbözteti a tartalomnak megfelelő tematikai kohéziót és a stílus rétegének megfelelő stíluskohéziót. Ez alátámasztja az én mostani témaválasztásomat. Szikszainé Nagy Irma az erős stíluskohéziót mintaelemzésben is bemutatja József Attila *Hazám* szonettkoszorújának egy részletén (*Az éjjel hazafelé mentem...*). Ez hasonlóan szemléletes és tanulságos, mint a Szabó Zoltán már említett elemzései költői szövegeken.

A stilisztikai szakirodalom ma már klasszikusnak számító alapműve⁸ *Stílus és stilisztika* címet viselő bevezető fejezetének 1. pontjában (*A stílus mivolta*) számba veszik a szerzők a stílus alakulását befolyásoló tényezőket: „...a nyelvi stílus az írásos vagy élőszavas megnyilatkozás jellegzetes módja, amely a nyelvi elemeknek a megnyilatkozás funkciójától, tárgyától és a megnyilatkozó mivoltától függő sajátos felhasználása folytán valósul meg” (1958: 4). A 2. pontban ezeket a tényezőket más sorrendben (tárgy, eredet, funkció) bővebben magyarázzák.

⁴ Gáspári László 1989. *Stilisztika*. Egységes jegyzet. Kézirat. Tankönyvkiadó. Budapest.

⁵ Török Gábor 1990. *Pontok és kérdőjelek az általános stíluselméletben*. Tankönyvkiadó. Budapest.

⁶ Tolcsvai Nagy Gábor 2001. *A magyar nyelv szövegtana*. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest.

⁷ Szikszainé Nagy Irma 2007. *Magyar stilisztika*. Osiris Kiadó. Budapest. Az idézett mű: Szabó Zoltán 1988. *Szövegnyelvészet és stilisztika*. Tankönyvkiadó. Budapest.

⁸ Fábrián Pál–Szathmári István–Terestyéni Ferenc 1958. *A magyar stilisztika vázlata*. Tankönyvkiadó. Budapest.

Most én – ugyancsak más sorrendben megvizsgálva – úgy gondolom, hogy mind a három tényezőnek kohéziós szerepe *is* van a kohézióról, stíluskohézióról kialakult vélemények alapján. Itt különösen fontos számomra a Szabó Zoltán által elkülönített *tematikai kohézió* és *stíluskohézió*.

A megnyilatkozó (az eredet) minden nyelvbeli tevékenységére lehetnek közös jellemzők. A durva, vulgáris; az igénytelen; a gondos, kiművelt; a finomkodó, affektáló megnyilatkozás lehet olyan stiláris bélyeg, amely alapján ráismerhetünk az eredetre. Károly Sándor globális kohézióknak nevezi azt az összetartó erőt, amit a stilisztika vizsgál, szemben a lineáris kohézióval, ami a szövegnyelvészeti területére tartozik. Mint mondja, „A szövegnyelvészeti legnagyobb vizsgált egysége a szöveg, a stilisztika már eddig is kiterjesztette a figyelmét az életműre” (1979: 30). Egy-egy írói életműnek az elhelyezése korszakokban, irányzatokban a jellemző stílusjegyek alapján történik. De fordítva is igaz, e jegyek alapján lehetséges, hogy a korszaktól az irányzaton át eljutunk az egyes szerzőkig. Felvételi vizsgákon mindig nagyon élveztem, amikor az irodalmár kérdezők a jelöltnek azt a képességét mérték fel, hogy rövid idézet alapján el tudja-e helyezni korban, irányzatban a szerzőt. Az ügyesebbeknek, a stílusjegyekre érzékenyebbeknek ez egészen a szerzőig sikerült. Ezt „játsszák” tulajdonképpen a tv-beli Lyukasóra műsor résztvevői is.

A megnyilatkozás tárgyának tekintem egy-egy szépirodalmi mű témáját, témakörét. Ez fogja egybe az olyan műveket, amelyek egy körülhatárolható kor társadalmi problémáival foglalkoznak (Gárdonyi falusi novellái, Kodolányi ormánsági gyökerű művei, Móricznak a magyar vidék életét bemutató regényei, Németh László társadalmi drámái), de a szerző kiléte a választott téma kifejtésének stílusára mindenképpen rányomja a bélyegét. Az azonos téma, mint a költői versenyek esetében, a szerzőre jellemző alkotást eredményez.

A megnyilatkozás funkciója lehet a művészi ábrázolás, a mélyebb összefüggések feltárása, dokumentálás, az egyszerű történetmondás, élvezetes, könnyed olvasmány (lektűr) alkotása. Ez utóbbi hull ki a legkönnyebben az idő rostáján bármilyen népszerűségnek örvendett is megjelenésekor.

Én ezt – bizonyára önkényesen – úgy értelmezem, hogy a stílust alakító három tényezőnek kohéziós szerepe van, amit a különböző vélemények látenszen tartalmaznak is.

2. A szerző kiválasztásáról

A konkrét vizsgálathoz az 1930–40-es évek egyik igen népszerű íróijének, Zsigray Juliannának nagy példányszámban megjelent művei közül választottam.

Választásomnak – nem is akarom titkolni –, igen erősen szubjektív oka van. Azok, akik a Szathmári István vezette Stíluskutató csoportban figyelemmel kísérték a munkámat, emlékezhetnek rá, hogy több ízben is foglalkoztam Kós

Károllyal⁹. Ennek az érdeklődésnek az állt a háttérében, hogy Kós Károly-műveket gyerekkoromban az édesapám könyvei között találtam, és ezek egy életre szóló olvasmányélményt jelentettek számomra. A Kós Károllyal foglalkozó írásaimat úgy is tekintem, mint tisztelgést édesapám és a szülői ház olvasásra ösztönző emléke előtt.

A mostani választásomat az motiválta, hogy édesanyám egyik kedves könyve Zsigray Juliannának *Lázadó szív* című regénye volt.

3. Az író nő témáinak kohéziós szerepe

Ahhoz, hogy a szerző választott témáinak az életműben betöltött kohéziós szerepéről beszélhessünk, nem ártana, ha lennének életével és pályájával összefüggő részletesebb ismereteink. Sem részletes, de még pontos adatok sem állnak a rendelkezésünkre. Még abban a kérdésben is ellentmondanak az adatok, hogy mikor született, 1903-ban vagy 1908-ban.¹⁰

Különböző szűkszavú forrásokból (lexikonok, interjúk, nekrológ¹¹, *Kortárs magyar írók*, *Új Magyar Irodalmi Lexikon*) szerezhettünk életrajzi adatokat.¹² 1908. február 15-én született Törökszentmiklóson. (Meghalt Kiskunhalason 1987. február 21-én.) Polgári neve Serák Julianna, de írói munkásságát Zsigray Julianna néven folytatta, felvéve anyja, Zsigray Mária családnevét. Tanulmányait Budapesten a Sacré Coeurben végezte. Első írásai a *Nyugat*-ban jelentek meg.¹³ 1929-ben megnyerte az *Új Idők*¹⁴ novellapályázatát. 1930-ban a lap legfi-

⁹ Nyelvi–stilisztikai megjegyzések Kós Károlyról és a *Varju nemzetség*-ről: *Stilisztika és gyakorlat*. Szerk. Szathmári István. Budapest. 1998. 194–213. A további négy, Kós Károly nyelvről és stílusáról írt dolgozatom adatai: Kornáné Szoboszlai Ágnes tudományos és publicisztikai munkássága. *Magyar Nyelvjárások* 2008: 192–198.

¹⁰ Polner Zoltán: Írókról, művekről – bizalmasan. Csongrád Megyei Hírlap 1985. július 6. Az interjút adó Zsigray az 1908-as dátumot valószínűsíti.

¹¹ Sárospataky Mihály: Bizalmas beszélgetés Zsigray Juliannával. *Új Idők* 1942/II. 49. sz. 667–669.

Halász Géza Ferenc: Zsigray Julianna egy beszélgetés tükrében. *Forrás* 1974. 4. 75–82. Újra közölve: In: *Arcukon a történelem – Beszélgetések alkotókkal Bács-Kiskunban*. Kecskemét. 1986. 217–236. A kötetben az interjú címe *A szépek nem rosszak, legfeljebb unalmasak*. Az interjút a *Forrás* szerkesztőségében támadónak és sértőnek vélték. Az újraközlésben ehhez a vélekedéshez fűz utólagos reflexiókat Halász Géza Ferenc. Veszprémi Miklós: Zsigray Julianna estéje. *Magyar Nemzet* 1985. április 22. 4.

Antal Gábor: Meghalt Zsigray Julianna. *Magyar Nemzet* 1987. február 25. 47. sz. 4.

¹² Az életrajzi adatok keresésében támogatott dr. Kun András, a DEENK ny. tudományos főmunkatársa. Segítségét ezúton köszönöm.

¹³ Állítólag Babits jelentette meg néhány versét a *Nyugat*-ban. De a repertórium szerint az 1927-es évfolyamban (II. 99–103) egy *Álmok* című novella van, vers pedig egyáltalán nincs. „Úgy kezdtem a pályám, hogy lejegyeztem három álmomat, és nagy szenttelenül elvittem abba a kávéházba, ahol Osvát Ernő és Gellért Oszkár üldögélt. Elolvasták, majd novellaként megjelent a *Nyugat*-ban” (Halász 1974: 222).

atalabb munkatársa, korrektor, majd a Singer és Wolfner Kiadónál is dolgozott 1944. március 19-ig, Magyarország német megszállásáig. Ekkor megtagadta a további munkát, zsidómentő tevékenysége is volt, ezért üldöztetésben volt része. A náci megszállás idején Törökszentmiklósról ment, de miután itt a nyomára bukkantak, visszament a fővárosba, és a Hűvösvölgyben egy SS-kaszárnya szomszédságában levő villa manzárdjában vészelte át az ostromot. A koalíciós időkben még kiadták néhány művét, majd évekig nem jelenhetett meg. Hosszas elhallgattatás után sikeres zenészeletrajzokkal jelentkezett (Erkel Ferencről *A Sugár úti palota* 1957; Lehár Ferencről a *Tragikus keringő* 1959; Reményi Edéről a *Tékozló élet* 1963), de írt történelmi munkákat is (*Csendességi fogadalom* 1971, *Merénylet Napóleon ellen* 1978; mindkettő a Móra Ferenc Könyvkiadónál). Budapesti lakását eladva 1970-ben Kiskunhalason telepedett le¹⁵ egy kun parasztházban, majd amikor ezt egy lakótelep építése miatt eldózerolták, egy lakótelepi másfélszobában élt haláláig – bezsúfolva bútorait, könyveit, kéziratait.¹⁶ Néhányszor megfordult a szigligeti alkotóházban. De itt is és otthonában is nagyon zárkózott életet élt. Írt, és foglalkozott visszaemlékezéseivel (ennek nem bukkantam a nyomára). A Halász Géza Ferencnek adott interjúból így összegezte életútját „a Horthy-rezsimben azt mondták, zsidó vagyok, a személyi kultusz éveiben grófnő voltam, most pedig nincs más, tehetségtelen vagyok” (l. a 11. számú jegyzetet! 222. lap). A három állítás közül az első kettőre nincs bizonyíték (még 1944-ben is közölte tőle az *Új Idők* a *Visszhang* című regényt folytatásokban), a harmadik az önirónia terméke, mert ábrázoló készségét elismerték. A 30-as és 40-es években sikeres író, természetesen, hogy az *Új Idők*ben elismeréssel szólnak róla, de későbbi sikerei, a zenész életrajzi kötetek többszöri kiadása, nagy könyvtári forgalma és még az irodalomtörténeti óvatos megbecsülés

¹⁴ *Új Idők*. Szerkeszti Herczeg Ferenc. Szépirodalmi, művészeti képes hetilap. 1944-ben az 50. évfolyamnál tartott. Az alcíme később Szépirodalmi, művészeti képes hetilap és kritikai szemle. „Az *Új Idők* elbeszéléspályázatának nyertese: »Az áldozat« című elbeszélés. Szerzője: Zsigrai [!] Julianna [...], akinek ugyan már régebben is megjelent egy-két elbeszélése, tehetsége azonban a maga teljességében mégis csak az *Új Idők* hasábjain bontakozott ki. Az *Új Idők* szerkesztősége a maga felfedezettjének tartja Zsigrai Juliannát és ő is annak tartja magát. Minthogy igen sokan érdeklődnek személyi adatai felől, közölhetjük, hogy innen van a harmincon, régi nemesi család sarja, Törökszentmiklóson él s édesapja egy főúri birtok intézője volt. Az *Új Idők* szerkesztőségébe ismeretlenül állított be mint oly sok más” (*Új Idők* 35. évf. 23. szám, 1929/I. június 2. 710).

A lap címét a címlapján és szövegben is mindig *Új Idők* formában írták. A hivatkozások gyakorlatát követve én mindig *Új Idők* formában használom. Az alcíme az idők folyamán változott.

¹⁵ Veszprémi, l. a 11. számú jegyzetben.

¹⁶ Majtényi Zoltán szíves szóbeli közlése, aki a Móra Könyvkiadónál szerkesztőként Zsigray Julianna több művét gondozta.

sem tagad meg tőle minden értéket, mint azt az *Új Magyar Irodalmi Lexikon* (2000) szócikkében olvashatjuk: „Történelmi, életrajzi regényei szórakoztatóan kínálnak ismereteket, és irodalmi értéket is képviselnek.” (Az én kiemelésem. K. Sz. Á.) Az életmű csak címszerűen vagy általam valóságosan is ismert és olvasott darabjai nem mind, illetve főleg nem történelmi/életrajzi munkák, hanem felvonultatják a 20. század első felének dzsentrí alakjait, a nagypolgárság és a művészeti élet figuráit, amelyeket a szerző nagyon jól ismert. Az a kérdés ezen a ponton, hogy ezekben, az író által „társasági regényeknek” nevezett művekben (vö. Halász 1974: 232) minden tehetsége elhagyta, és nem tudott volna irodalmi értéket teremteni? Halász Géza Ferenc igazán nem bánik a szerzővel kesztyűs kézzel, mégis meg kell állapítania: „Sok mindent okkal vitathatnak el tőle a bírálatok: de biztos, hogy mesteri kézzel bonyolítja a cselekményt, szövi a fordulatokat. A történéseket úgy csoportosítja, hogy a legérzékenyebb pontra, az emberi érzelmekre hat. Ha valaki belekezd egy-egy regényének vagy novellájának olvasásába, bizony nehezen teszi le, még ha néha mosolyog is a váratlan találkozásokon, a – prózában furcsa – megismerkedés leírásokon. Az olvasóban olyannyira él a mások sorsa iránti érdeklődés, hogy a helyzetek, jellemek előforduló ismétlődései sem csukátják be a könyvet” (Halász 1974: 219).

Fellépésétől kezdve (1927?) 1986-ig „Az író [...] 30 regényt fejezett be, megjelent egy novelláskötete [talán a *Kristálymuzsika* című kötetre gondol az interjú készítője], kilenc filmhez készített forgatókönyvet. A magyar és idegen nyelvű kiadások példányszámai több milliót [!] tesznek ki. Aradi Eszter néven verseket is publikált. Az utóbbi két évtizedben született a Sugárúti palota, a Tragikus keringő, az Eltékozolt élet [helyesen: Tétkozló élet¹⁷], és az ifjúságnak szánt, halasi témájú Csenedességi fogadalom.”¹⁸ Antal Gábor szerint „1945 után – természetesen megint az Új Idők Rt. kiadásában – még megjelenik több könyve [ezek talán a Halász-interjú 225. lapján emlegetett *Visszhang*, a *Májusi eső* és a *Hűség* című regények] de aztán már csak 1957-ben az Erkel Ferencről szóló *Sugár úti palota* [az Operaház], amelynek szomszédságában évtizedeket töltött [tehát itt volt a szerkesztőség vagy a kiadó, de lehet, hogy mind a kettő]... az év egy részét Szigligeten töltötte ... és dolgozott önéletrajzán”.¹⁹

Az *Új Idők*nek szorgalmas munkatársa volt. Folytatásos regények, elbeszélések, kisebb írások, versek, könyvismertetések igazolják munkabíráását. A *Pacsirta énekel* című regényt Ebeczky György néven adta ki 1941-ben, és ezen a néven színházi kritikák jelentek meg tőle az *Új Idők*ben. Ennek a rovatnak másik, szintén szorgalmas munkatársa például Benedek Marcell volt.

¹⁷ Megjelent erről a regényről egy levágó kritika *Eltékozolt órák* címmel. Ez visszhangozhat a cím téves felvételében.

¹⁸ Halász I. a 11. számú jegyzetet. 220. lap.

¹⁹ Antal Gábor: Meghalt Zsigray Julianna. *Magyar Nemzet* 1987. február 25. 4.

Írói munkásságának számontartása igen változatos és pontatlan. Minden forrásom más listát közöl, de van a tulajdonomban olyan műve is, ami egyik helyen sem szerepel: *Diana*. Móra Ferenc Könyvkiadó. 1990.²⁰ Ez egy igen fordulatos, angol tárgyú krimi. A kötet végi ajánlásban olvassuk: „A nemrégiben elhunyt kiváló író művét lenyűgözően érdekes cselekményvezetés jellemzi. Élvezetes szellemi összpontosítással követhetők az ok-okozati összefüggések. Az angyalian kedves történet lebilincselően jó olvasmány.” (Az csak természetes, hogy a jó reklám érdekében dicsérik a könyvet. Az *angyalian* határozóval nem értek egyet, mert inkább az ördögi ravaszság vezet majdnem tragédiához.)

A filológiai számontartáshoz hasonlóan szélsőségesek a műveiről megjelent kritikák is. Mivel a Singer és Wolfner Rt. üzleti vállalkozás volt, érdekükben állt, hogy a kiadásukban megjelentetett műveknek és szerzőiknek jó sajtója legyen. A számos recenzió közül lássunk néhányat pro és kontra ugyanarról a műről.

A sok vitára okot adó *Szüts Mara házassága* Zsigray első regénye, amelyet eredeti formájában még gimnazista korában írt, többször átjavított, és a lap anyagiánya miatt (a közölni kívánt regényt nem tudták indítani, mert nem készült el) folytatásokban megjelentették az *Új Idők*ben. (A regényből az író közreműködésével készült filmadaptáció csak halvány visszfénye az eredetinek.)

„A tiszaháti nemesi kúria története kitűnően kiválasztott, remekbe rajzolt alakjaival, úri hangulatával, az árnyakat is átszövő, világító színeivel, friss forrásvíz üdítő erejével hat az olvasóra. Nincs itt semmi erőltettség, semmi meszterkeltség [...]. Az író nyitott szemmel jár az élet mélységei fölött, [...] a regény nem szirupos tintatartóból, hanem az élet sokszínű kalamárisából íródott”.²¹

A *Napkelet* recenzense szerint, „Aki első regényében ilyen hajlékony adaptáló ösztönrel sajátított el egy formát, az tudna talán egyéni formát is teremteni magának”. Ijjas Antal írása Zsigray művét összességében idejétműltnek és egy-sikúnak látja.²²

Hasonlóképpen elismerő a belső kritika a két folytatásról (*Utolsó farsang* 1934; *Marci* 1936), pedig a század első évtizedének vidéki életéről alkotott idillikus képtől (a *Szüts Mara*-történetben), az első világháborút közvetlenül megelőző farsang – az utolsó – ábrázolása már a vészterhes időket is bemutatja. A harmadik nemzedéket képviselő *Marci* (Margittay Mária) története azt a kiáb-

²⁰ A magyar irodalomtörténet bibliográfiája (Bp., 1989) 7 nyilatkozatot, vallomást vesz fel és 17 olyan művet, amelyekről megjelent híradás, recenzió. Az elsőként megjelent kötet itt is a *Szüts Mara házassága*, és az utolsó 1963-ból a *Tékozló élet*.

²¹ Falu Tamás: *Szüts Mara házassága*. Zsigray Julianna regényéről. *Új Id.* 37. évf. 1931/II. 43. sz. 476. A regény helyszínében inkább Szolnok és Törökszentmiklós vidékére ismerünk, mint a Tiszahátra. A szerző szerint ez „valójában törökszentmiklósi történet” (a Veszprémi Miklósnak adott interjúból).

²² (i-s a-l.) Zsigray Julianna: *Szüts Mara házassága*. *Napkelet* 10. évf. 1932/I. 1. sz. 63.

rándultságot sugallja, amit az író a harmincas évek közepén a saját társadalmi közege iránt érzett, elsősorban a szívtelen karrierépítés, a jó házasság reményében kötött kompromisszumok és lehetőleg a komoly munka nélküli érvényesülési törekvések miatt.

Az *Utolsó farsang* alakjain „már most érezni, hogy »irodalomtörténeti pályafutás« vár rájuk. [...] Nemcsak azt érezni minden során, hogy milyen tehetséges, de azt is, hogy a tehetségnek valami kimeríthetetlen készletéből merít állandóan”.²³

„Zsigray Julianna írói varázsának éppen az a titka, hogy egyesíti magában a férfi- és női érényeit s a férfi és a nő szemével egyszerre nézi a világot. [Alakjai] a tehetség forró műhelyében született emberek, akikről beszélni lehet, és akiket szeretni és gyűlölni kell. [...] A földről, a parasztokról, az aratásról, a vidéki dzsentrikről éppen olyan színesen, meggyőzően, hitelesen ír, mint a pesti társasági élet útvesztőiről, a szalonok titkairól, a kifinomult és egyéni életet élő »hisztérikákról«”.²⁴

Az első és sokáig egyetlen Zsigray-olvasmányomat, a *Lázadó szív* című regényt az *Új Idők* 1942-ben a magyar könyvpiac eseményének tartja. Többször is hirdetik, és Zsigray hűséges és elismerő recenzense, Hámos György így összegzi mondanivalóját: „Zsigray Julianna pompás és merész feladatot vállalt, amikor életének meghatóan szürke keretei közül kiemelte az egyszerű asszonyt és hősnővé avatta. De bravúrosan oldotta meg ezt a feladatot. Ez a meglepően újszerű regényfigura, ez a fénylő, meleg asszonyi lélek, ez a szelíd lázadó méltó arra, hogy elbeszélő irodalmunk legismertebb, legvonzóbb, a művet is túlélő regényhősei közé lépjen”.²⁵

Zimándi Pius teljesen lehúzza a keresztvizet a vitathatatlanul sikeres és olvasott szerzőről. Az egyetlen elismerő megjegyzése, hogy „Zsigray otthon van a nagyvilági környezetben”, ezt úgy értelmezem, hogy jó rajzát is adja.²⁶ „Korunk Beniczkyé Bajza Lenkéje”, ami már egyértelműen leértékelő. A regényről írva: „Könnyű fajsúlyú, szórakoztató regény, kis mézeskalácsos változattal”.²⁷

Most megpróbálom megfogalmazni a magam véleményét: fordultatos meseszöveg, jó szerkesztés, olvasmányosság, kitűnő tárgy- és környezetismeret. Egy- séges, szemléletes nyelvezet. Vitathatatlan alak- és hangulatteremtő képesség.

²³ Hámos György: Utolsó farsang. Zsigray Julianna regénye a Magyar Regények sorozatban. *ÚId.* 40. évf. 1934/II. 28. sz. 48. Hát nem lett irodalomtörténeti pályafutásuk!

²⁴ Hámos György: Marci. Zsigray Julianna regényéről. *ÚId.* 42. évf. 1936/I. 8.sz. 286–287.

²⁵ Uő. *Lázadó szív*. Zsigray Julianna új regénye. *ÚId.* 48. évf. 1942/II. 49. sz. 680–681.

²⁶ A Polner Zoltán megjegyzésére, hogy témáit az úri világból meríti, Zsigray válasza: „Mit mondjak erre? Azt az osztályt ismertem, nyilvánvaló, hogy róluk írtam.”

²⁷ Zimándi Pius: Zsigray Julianna: *Lázadó szív*. (Singer és Wolfner.) *Diárium* 13. évf. 1943. 4. sz. 93.

Olvasása közben szinte érezni a forró alföldi nyarat, a vidéki élet szépségét, de nehézségeit is, a pesti szalonok előkelőségét vagy füstös félhomályát. Kora társadalmának alakjairól igen széles körképet ad. Az „egyszerű” paraszt sokarcúan jelenik meg: az uraságon jogos vagy vélt sérelme miatt elégtételt vesz az egyik, lopja földesurát a másik, híven szolgálja vagy kihasználja munkaadóját, lehet, hogy romantikusnak kell kikiáltani, hogy a társadalmi különbségek emelte fel, és a szerelem öngyilkosságba sodorja, vagy a munka áldozatává válik, mert ha itt az idő, aratni kell. És ezek csak a parasztok. De felvonultatja arisztokraták, vidéki urak és hölgyek, a karrierista, nősülni jól akaró, a minisztériumok hátsó szobáiban hivatali előmenetelről álmodó, unatkozó fiatal emberek, a gazdagságtól megszedült fiatal lányok sorát, a mások szorult helyzetéből hasznot húzó üzso-
rást, aki éppen azoknak a zsírján hizott, akiket most kopaszt. Unatkozó, dologtalan úrinők, művészek, orvosok, tanárok, papok egészítik ki ezt a társaságot. És még mennyi mindenkit nem tudok itt felsorolni a megesett, öngyilkos paraszt-lánytól a cselédeit kipletykáló és gyűlölő falusi nagyságáig.

4. A tematikus kohézió

A „társasági regényeket” – ezek felsorolását megtalálni írásom függelékeként – tematikusan egybetartja, hogy a 20. század első felének társadalmával – falun, pusztai birtokon élő középosztállyal, a fővárosi/nagyvilági élet alakjaival foglalkoznak.

Részletes vizsgálatra két művet választottam ki, a trilógiának tekintett három mű utolsó darabját (*Marci* 1942, illetve *Lázadó szív I–II.* 1942). Ezek cselekményideje nagyjából megegyezik: az 1930-as évek. Az összbenyomás kialakításában a művek jegyzékében szereplő többi regénynek is szerepe van.

A szókincs kohéziós ereje. Ez abban a vonatkozásban mutatkozik meg a leginkább, ami a két mű cselekményidejének korára utal.

Ilyen néhány, a regények cselekményidejére utaló lexikális eszköz, kifejezés: *a békebeli évek a háború előtt, békebeli kávéház, a háború utáni konszolidáció, két forradalom, kilencszázharmincöt (évszám), őszirózsás forradalom, pengő* (fizetőeszköz), *világválság, az új Zweig-életrajz* (mint akkor megjelent könyvúj-donság). „Valami új rekord? [...] – Sajnos, nem – legyintett a fiú – a futók nagyon leégtek Finnországban.” (L I, 173)

A társadalmi életre/megoszlásra vonatkozók: *az aranyifjúság gyöngye, arisztokrata, bandagazda, béres, béresgazda, comm-il-faut ember, csarnoki hordár, cseléd, cselédlány, dáma, dühös fajmagyar, elnökigazgató, egy jó szmoking* (fiatalember), *estély, elit fiú, előkelő család, fogadónap, főispán, főkomornyik, főrend, főrendi ház, gazdatiszt, gentleman, gigoló* (parkett-táncos, selyemfiú), *gentrylány, gróf, grófné, inas, ispán, kasznár, komorna, komornyik, kulcsár, libériás kocsis, mágnás, modern lány, paraszt, parasztasszony, parádéskocsis, jó parti, partiképes fiatalember, pesti aranyifjúság, részes arató, szemtelen kis*

gentrykölyke, szolga, szolgabíró, társadalmi előkelőségek, társaságbeli stréber, társaságbeli ember/úriasszony, tisztartó, úricsalád, úriember, úrvezető/grófi úrvezető. A megszólítások: kegyelmes, méltóságos, nagyságos, tekintetes asszony/úr, kis méltósága.

A cselekmény korára utaló, elsősorban a házassággal kapcsolatos igényekre utaló elemek: *hozomány, legrendezettebb anyagi és vallási viszonyok* (ugyanis az a kívánatos férj- vagy feleségjelölt, aki ilyen viszonyok között él. Vö. *dühös fajmagyar*).

Színterek: *az angolkert, Aszpázia* (szépségszalon), *a belváros* (a társasági események színhelye), *a birtok* (legalább ezer hold), *a falu* (ahol a gróf a kegy-úr), *estély, a fácános* (vadászterület), *forgalmas, előkelő utca* (Dorottya utca), *a gentryklub, a kastély/grófi kastély* (szigorúan elszigetelve a falutól), *a kúria* (vastag, fehér falakkal, az ősök arcképcsarnokával a pusztai birtokon), *a magaslati kastélyszálló, a szalon/kisszalon, a pipázó, pólóklub, az úrvezetők klubja, a vármegye*. „És látta az Ubul palotáját. A márvány télikertet, a gobelines hallt, a szürke paliszander könyvtárt, a zöld brokát függönyökkel, az indiai és kínai perzsaszőnyegek gyülekezetét, a faragott ébenfa ebédlőt” (M 144). (Ez a látvány elég ahhoz, hogy a szerelmében csalódott fiatal nő egy „öreg, kellemetlen és ostoba” férfi közeledését szívesen fogadja.)

A korabeli divatra utalnak: *belépő, bíber bélés* (hódprém), *diszmagyar, fehér ésarp* (?ingmell), *girardi* (kalap), *nagyvestélyi, festőszoknya, kepp, lengyel bunda, libéria* ’inasruha’, *monokli, műselyem harisnya, nyersselyem ing, panamakalap, tigaun* (pongyolaféle), *városi bunda, zöld vadászuha*. „A fiatal gróf lengyelbundát viselt, zöld vadászkalapot, a kezében bőr kutyakorbácsot. Már átalakult a vidékhez. [Juci] Remek rókaszínú antilopkabátja szétnyílt, megmutatta az alatta levő zöld homespune kosztümöt” (L I, 268). „Margittay Mária fehér csipkeruhát visel, rózsaszín virágdísszel. A fiatal grófon remek huszáratilla feszül” (M 183–184).

Néhány, fonetikailag a társas élet zsargonjára utaló lexikális eszköz: *átmoszféra, balkón, espressó, fotőj, görlice* (konzumnő), *grammofon, gramofon, gram-mofónszekrény, pártty, szakszofón, szakszofónozott, szalón, szezón, szmóking, telefon, mannekin* (ez valószínűleg hibás), *mótor, mótorkerékpár-bajnok, póstás-kisasszony, prömier, röfren, telefon, bridgeszalon, buffét, gentleman, jazz, jazz-karmester, pullover, renaissance, sofför* vagy *Gerbeaud, Edith* (írásképükkel) az előkelősködő modor eszközei. Egy részletesen nem vizsgált műnek a társasági kiejtésre jellemző részletét idézem: „– Nem, méltósága! A révésznek nem szokott migrenje lenni. [...] Katalin felkapta a fejét. Kutatva nézett a lovas arcába. Mulatságos. A migrent tökéletes társaságbeli e-vel mondta. Furcsa lovas ez. Lehet, lovász volt, vagy parádés kocsis és az urak között ragadt rá a jó akszan” (*Csillagos ég*. 1937: 24).

Jellemzően a korra utaló kifejezések és szövegrészletek: *bankösszeköttetés, bemutatgatja magát, bevezeti a társaságba, búzát részel* (a részes arató); „Amikor az őszirózsás forradalom kitört [...] mind a két forradalmat a birtokán várta be [Szűts Kornélia], aztán kapott még a tizenkilences árvízből és a földreformból is” (M 6–7); „Ő [Simaházy Tamás], bár délmagyarországi birtokai elvesztek, még mindig nagyon gazdag ember volt. De a forradalom óta nem kívánt a Tisza-vidékre jönni. A forradalmi csőcselék tönkretette a mesebelien szép többholdas orgonaligetét” (M 9); [Kornélia] „még a háború alatt, amikor az ura elesett, eladta a bihari Margittay-birtokot. Így az ura vagyonát sikerült átmenteni a határon” (M 24); [A birtokos apa] elvázott a kommunizmus, a román megszállás és az infláció alatt, [...] Mici jómódú birtokos kisasszonynak nőtt fel és szegény köztisztviselő felesége lett belőle” (L I, 171); (utalások a háború, a forradalmak és Trianon hatására. M 24); *flott légkör, túl hangos flört, nagy/nyílt házat visz, jukkerasszony* ’férfiasan viselkedő nő’, *kitűnő nevelés* (lehetőleg külföldön: „Egy évig voltam Svájcban intézetben, egy évig San Remóban, egy évig Londonban” (M 72)²⁸; *klubjába hajtat, klubból kigolyóz, lovagias útra terel, merészen öltözik, a nője úrilány, pesti színészpletykák, örült gazdag, örült gazdag pali, táncos teák, társasági botrányok, törvényes házibarát, az új magyar kormány Szegeden, valcert táncol*. „A gentryfiúk Pesten körmölnék díjnoki rangban, orvosok beteg nélkül, mérnökök állás nélkül” (M 36). „Tízkor nyitjuk a büffét. Frakkot vegyél” (M 147).

Keresztnév kötődése a cselekményidőhöz. Mariska nevét az ura „modernizálta” Mici formában. Húsz évvel később: „És maga, kedves Mariska? – Talán szólítson Máriának. A Mariskához már kissé öreg vagyok. – Sőt, túl fiatal. Ma már csak öreg Mariskák vannak” (L II, 12).

A dzsessz divatba jövele is korjelző. Több helyen is utal a szaxofon, a rikoltozó néger zene hatására:

„Már a szakszofón is óbégatott” (L II, 121).

„A szalonban már szólt a zene, mézes, alattomos jazz buja színkeveréssel, ezer apró zenei ötlettel fűszerezve. A ma zenéje volt, könnyelmű, részeg, hazug és szenvedélyes. De mulékony, mulékony, mint minden szenvedély” (L II, 133).

A társasági zsargonra utaló szavak, kifejezések: *egy igen szép párnásajtajú szobában manikűrözött* (M 26), de a hivatali szobában való manikűrözés gyakran jellemzi az összeköttetések révén beajánlott dzscentri ivadékok munkastílusát: *Remek pártit csinál*.

²⁸ Németh László *Villámfény*nél drámájának Bakos Satája is svájci nevelőintézetből érkezik haza. Igaz, egy jó néhány évvel korábbi példa Csinszka svájci tartózkodása is. Ezek a nyelvtanulás céljából külföldön töltött évek a politikai orientáltságot is mutatják: Svájcban német, francia; olasz, angol.

A társasági zsargonra utaló szövegrészek:

„– Az én nagybátyám úriember. Eszébe sem juthatott, hogy a bérlője nincs tisztában azzal, hogy egy úriembernek hogyan kell viselkednie a birtokos szomszédaival” (M 12).²⁹

„[...] gyakran viselt díszmagyart, ezért megszokta, hogy kardja is van. Megszokta a kardverő mozdulatot is, mert gyakran szónokolt. A szónoklatai is díszmagyarban jártak” (M 22).

„Itt mindenkiről tudjuk, hogy kicsoda. Pesten a mai világban még a walesi hercegről is kiderülhet, hogy hamisítvány” (M 31).

„Persze: a nagy kérdés, hogy: ki a barátja elhangzik ilyenkor és Pesten felelnek is rá” (M 42).

„Bonifác szegény gentryfiú módjára élt akkor a helyenkint igen vidám és gazdag Pesten” (M 59).

„– Mi az apja?

– Nem tudom. Gondolom, zord ősnemes, aki kardját csörtetve és pipázva jár kúriája fehér oszlopai között. Iván [a fia] így szokta őt idézni” (M 96).

„– Ott van a birtokunk, ahol olyan nagyot kanyarodik a Tisza.

– És nem szédülnek abban a nagy kanyarban? [...]

– Mit csinál maga mindég? [...]

... a zenét én szerződtettem” (M 101).

„Megint nevettek.

– Maga rettenetesen okos – jelentette ki Marci tisztelettel.

– Ó, kérem, kérem... – háritotta el a fiú a dicséretet és nagyképűen köhögött. Ez olyan rendkívüli szellemesség volt, hogy percekig nevettek rajta” (M 102).

„Elmentek a kártyaszoba mellett. [...] Jóska csupa ismerős arcot látott. Politikai, társadalmi kiválóságokat. [...] ott ült a bankjának elnöke. Ez olyan nagy úr volt a bankban, hogy a Jóskaféle kis hivatalnok, legfeljebb egy évben egyszer látta. [...] Magasságos Egek! Micsoda pompás protekció ül együtt ebben a szobában” (M 148).

„– A választók már megszokták Kecskéssy [képviselő] szakállát. Bár sohasem látták legszebb formájában, amikor piros pezsgőbe mártogatta” (L I, 78).

„Legalább negyven pengőbe került itt egy nap [...]. Vannak helyek, amelyek azért mennek nagyon jól, mert nagyon drágák. Aki gazdag ember volt, vagy aki azt szerette volna, hogy nagyon gazdagnak tartsák, legalább egy hónapig muto-gatta itt magát. A kastélyszállóban töltött hetek éppenúgy emelték az ember társadalmi és közgazdasági hitelét, mint a hozzátartozó hölgy platinaróka kabátja és diónagyságú drágaköve” (L II, 51).

„Egy új asszony jött le a lépcsőkön, előbb csak a lábát látta, két finom karcsú lábat, remek selyemharisnyában – a harisnya hétről hétre finomabb lett – és

²⁹ M = Marci; L = Lázadó szív és a lapszám.

raffináltan, művészien otromba világos délelőtti sportcipőben, vagy raffináltan finom magassarkú délutáni cipőben. Azután a sötét kis ruha, amely éppen olyan egyszerű volt, mint a régi ruhái, de az egyszerűségében tökéletes szabászati remekmű, kevés fehér csipkével, vagy egy-egy érdekes ötvösmunkájú tűvel” (L II, 100).

„...láthatta benne az egész vacsorázó társaságot. A külföldi minisztert, a hipohonder bankelnököt, a légiesen finom szép lányt, a jókedvű asszonyokat, az életnek, a pénznek, a nyugalomnak, a megállapodottságnak ezt a fénylő tükörképét” (L II, 109).

5. Az ún. társasági szereplők jellemzése

5.1. Egyenes beszédben

„– Legalább kétszáz éppen ilyen csinos fiú van még a társaságban. Senkik. Van egy fekete nadráguk, egy szmoking kabáttal, meg egy frakk-kabáttal. Ez a befektetésük a mindennapi vacsorához. Majd minden napra esik Pesten egy estély, házibál, vagy kisebb vacsora” (M 85).

„– Remek fehér autóval vacakoltak, és egy ragyogó pofa, nagyságos asszony, egy szédületes pali volt vele. [...] Kérem szépen az autóról bög, hogy külföldi márka, ilyent még nem is láttam Pesten. Hófehér. Akkora mint a kastélyszálló. Csupa ezüst veret, belül a legszebb krokodilbőr, de az is fehér, tessék elhinni. No és az a pali, akarom mondani az az úr, magas, a haja kicsit őszül és az arca és a kesztyűje és a pulloverje, – ordít róla, üvölt róla a pénz” (L II, 115).

„– Őt vegyem el? Adjam neki a nevemet? – És fáradtan a szalon felé intett [...]. – Nekem már volt ilyen feleségem, a világ minden táján ilyenek most a fiatal nők. Én másmilyen asszonyra gondoltam. Telefon, vendégek, virágkosarak, számlák, barátnők, minduntalan feltűnő fényeshajú, fényesbajuszú sportbajnokok, táncosok... Ő nem” (L II, 139).

Egy másik helyen a fiatal nőket így jellemzi egyenes beszédben az idősödő gavallér: „a lánya senki. Egy abból a sokmillió nőből, aki benépesíti a világot, finom rongyokban jár, divatlap van a fejében és jazz-muzsika a szívében” (L II, 153).

„– Nem angyalom, nem szabad a dolgokat tragikusan venni. Az élettel tegeződni kell és nem magázódni. Köszönts az eseményeket szervusszal és ne csinálj előtűk mély meghajlást” (L II, 145).

„Mucus nem óriási párti, de összeköttetéssel embert csinálunk belőle” (L II, 146).

5.2. Narrációban

„Nagyobb csoport közepén magas, vékony fiatalember vitte a szót. [...] Jól fésült, jól ápolt, remekül öltözött, kínosan korrekt jelenség volt. Monoklit nem

viselt, nem raccsolt. Bonifác megesküdt volna rá, hogy az egyetemet kitüntetéssel végző, dupla diplomás fiatal mánások egyike” (M 94).

„Azt mindnyájan rokonszenvesnek találták, hogy úricsaládot mondott és nem jó családot, vagy nemesi családot. Ebben a szerénységben sok ízlés nyilvánult meg. Az is kellemes volt, hogy a Simaházy-palota nyomasztó pompája, múzeumszerű gazdagsága nem lepte meg. Otthonosan mozgott, nem zavarta a vajba tett kristálykés, amely műkincs volt, nem zavarta a kompótos üvegtálka alatt a máltai csipkével fedett aranytányér sem. Látszott, hogy ez a fiatalúr ilyen tárgyakkal már otthon megbarátkozott” (M 128).

„Ilyen, huszonnégy–huszonhat éves, csinos bajszú, enyhén púderesképű, monoklis, brillantinoshajú, szélesvállú, szürkeruhás, kékinges, bordónyakkendő fiatalember sok van ma Pesten s olyan egyforma a külsejük s olyan egyformák belül is, mintha tucattal kerültek volna ki egy nagy embergyárból »Jócsaládból való úrifíú, Budapest 1934« jelzéssel. Havi jövedelem 80 pengőtől 150-ig. Melékjövedelem: kosztot-lakást ad a papa, vagy a pesti nagynéni, nagybácsi. Úszik, teniszeznek, táncol” (M 129).

„Ezek a fiatal úrilányok mind egyformák, az illatuk is ugyanaz. Fürdősók, szappanok s egy előkelő parfüm illata” (M 176).

„De a pestiek ismerték azt a pár szólásformát, amit tánc közben a hangulatvilágításos szalonban, vagy hajnalban búcsúzkodáskor a hallban mondani kellett. »...Bombanó...« »Öreg szivar...« »Isteni pofa...« »Angyali pofa...« »Tündéri pofa...« »Tornádó nő...« »Dögvész nő...« »Szoanyirt...« »Szekszepil...« »Mágát nekem rendelte a doktor...« Nem volt bő a szótárunk, de ezzel a néhány szó-lammal átbukdácsoltak három-négy szezonon” (L I, 211).

6. Az alakzat mint kohéziós eszköz

Bárhol üjtük fel a Zsigray-regényeket, bőven találkozunk a halmozás, ismétlés, mondatpárhuzam, figura etymologica, fokozás alakzataival. Ezek két-, három- és többtagúak is lehetnek. Közöttük is feltűnő a háromtagúak nagy száma. Ezt az alakzatot Adamik Tamás *Retorikai lexikon* trikolon ’háromtagú’ címszó alatt taglalja.³⁰ A *Világirodalmi Lexikon* csak a három tagmondatból álló körmondatot tartja trikolonnak.

Háromszori mondatismétlés a nyomósítás kedvéért: „Marci rossz parti. Marci rossz parti. Marci rossz parti” (M 178).

A névmással kifejezett alany háromszori ismétlése: „ő már nem jó anyja, ő elhagyta a lányát, ő rossz anya” (L II, 118). A *jó anya* jelzős szerkezet a trikolont mintegy keretbe foglalja: „amikor *jó anya* volt [...] A *jó anya* ott marad a kereszt alatt” (L II, 118).

³⁰ Adamik Tamás 2010. *Retorikai lexikon*. Kalligram. Pozsony.

Az állítmány névszói részének háromszori megismétlése: „Tudom, hogy rossz vagyok, rossz is leszek, rossz is maradok” (L II, 129).

Hármas mellérendelés: „A kis Mici halálsápadt volt, a szeme sötéten tüzelt, a két keze mereven egymást markolta” (L II, 127). „A férfi nem védte meg, nem állt mellé, nem segített kimagyarázkodni” (L II, 128). „Mit mondjon Micinek? Hogyan állítsa meg? És egyáltalán lehet-e még arról beszélni, hogy megállítsa?” (L II, 121). „Miért szomorú ez a férfi? [...] Miért szomorú? Miért megy ilyen bizonytalanul az alkonyatban, amelyre éjszaka következik?” (L II, 123).

Hármas felsorolások: „Tőle függött [a bálrendezőtől] a bálozó lányok *híre, neve, boldogulása*” (M 125). „...olyan igazi gazdag ember autója. Csupa *ezüst veret, metszett tükör, préselt drága bőr*” (L I, 112). „*Olyan gazdagság, olyan jólét, olyan biztonság* áradt ebből a nesztelen eltűnésből...” (L I, 113). „A tavasz *szép volt, illatos, megnyugtató*” (L II, 119). „Itt minden *szép, elegáns, mozgalmas*” (L II, 131). „A lány *kacagott, ragyogott, sütkérezett* a gyors hódításban” (L II, 136). „Sándor arra tanította, hogy a vendégekkel *hűvösen, udvariasan, mindig kifogástalan modorban* beszéljen” (L II, 126). „a *szenvetéssel, gonddal, áldozattal* felépített új élete egyszerre összeomlana” (L II, 133). „tűnődve kúszott végig a tekintete *szőke haján, fehér nyakán, csipkeruháján*” (L II, 135). A következő példában kombinálódik (alakzattársulás) a hármas mellékmondati kérdés és a kétszer háromszoros felsorolás: „Nem tudta biztosan, hogy *hol van most, mi a valóság és mi a révület*. Ezt a kastélyszállót álmodja, *az évszázados falakkal, a drága butorokkal és a drága vendégekkel*, vagy pedig a régi életét álmodta, *a tiborszállási házzal, a kispulykákkal* és kezén a lemoshatatlan *hagymaszaggal*” (L II, 133–134).

Négyes felsorolás: Egészen közélről látta, *furcsa barna arcát, apró ráncokkal szegett szemét, magas homlokát és őszbevegylő fekete haját*” (L II, 118).

„Nem zavarta meg *vállvonásokkal, ajkbiggyesztésekkel, kis kacajokkal és gyors sikolyokkal* színesített előadását” (L II, 145).

A halmozás elvileg akárhány tagból állhat. Sok tagból áll a következő példa: „Táncversenyeket rendezett és ismerkedési teákat, karuszelt és élő sakkpartit, táncosmatinét »úrilány görlokkal«, vízigardenpartyt, hajókirándulást, jégünnepelejt, biedermeyeruzsonnát, tenniszversenyt, mindent, mindent, de mindezeknek csak zene és tánc lehetett a lényege!” (M 126).

Kérdő mondatok négyes párhuzama: „Valamit tennie kell, de *mit* tegyen? *Hogyan* induljon el? *Mire* hivatkozzék? *Hogy* ragadja ki a lányát ennek a tavasznak és ennek a férfinak az ígézetéből?” (L II, 118)

„*Mit* fog mondani még ez az ember? *Mit* mondhat még ennek az elszédült lánynak, *milyen* távoli tájakra, *milyen* álomi színekkel átfestett távlatokba viszi el?” (L II, 125)

A mutató névmás többszöri ismétlés és közben megismételt tagmondat: „*Ez* volt tehát az élete célja, *ez* a nagy ház, a délutáni fényben ragyogva, *ez* a sok

ablak mindegyik mögött egy-egy pihenő ember, ez volt az élete célja, ez volt minden” (L II, 119).

Mi lehet a funkciója az említett rokon alakzatok feltűnően nagy számának? Lehet a megnyilatkozás eredetére, az íróra jellemző kifejezőeszköz, főleg a nyomósítás szolgálatában. De azt is feltételezhetjük, hogy nem bízott az egyszerű eszközök (egyszeri szavak, mondatok, kifejezések) elégséges hatásában. Az első feltételezés mellett szól, hogy a részletek megelevenítésével szemléletessé válik a stílusa.

7. Összefoglalásul: a kiemelt lexikális eszközök, kifejezések és szövegrészletek híven tükrözik a 20. század harmincas-egyvenes éveinek társadalmát, beszéd- és gondolkodásmódját. A tárgyalt eszközök egy olvasmányos, könnyű stílusba simulnak bele, s egyúttal kohéziós szerepet is betöltenek. Az olvasmányos, könnyed stílus – ezt a szerző szerint csak komoly, elmélyült munkával lehet csak megteremteni – volt a biztosítéka, hogy a Zsigray-regények megjelenésük idején igen népszerűek voltak. Gondolom, ma is van olyan olvasói réteg, amely – ha csak nosztalgiából is – szívesen veszi kézbe ezeket a köteteket. De még az olvasóvá nevelés terén is jobban járunk, ha ezek vezetnek be sokakat az olvasás örömébe, mintha a könyvpiacot ma nagyszámban előzőnlő, idegen szerzők tolalából botrányos magyarsággal fordított, lélekromboló műveken csámcsog valaki. Még ha irodalomtörténeti szempontból egyet is értünk azzal, hogy Zsigray Julianna korának Beniczkyné Bajza Lenkéje volt, de/vagy talán éppen ezért hiteles képét találjuk az általa nagyon jól ismert úri középosztálynak, szélesebb értelemben az akkori Magyarország társadalmának.

A felhasznált Zsigray-művek jegyzéke némi kommentárral:

- 1) *Szüts Mara házassága* (először 14 folytatásban az *Új Idők*ben 1931 első három hónapjában, majd kötetben is ?1931-ben) a 20. sz. legelejének rajza. Ez a könyv az 1942-es kiadás szerint már a 33–37. ezredik példányszámnál tart.
- 2) *Utolsó farsang* (1934; az *Új Idők* 1934-es évfolyamában az 1. szám hírt ad a regény közléséről; 15 folytatásban jelenik meg) az első világháborút közvetlenül megelőző fél esztendő története (az én példányaim: egy 1942-es kiadás; 9–11. ezer példánynál, illetve a Pannon Könyvkiadónál 1992-ben).
- 3) *Marci*, (az *Új Idők*ben 15 folytatásban 1935-ben); 1936 (valószínűleg kötetben; az én példányom 1942; 7–9 ezer példány) a harmadik nemzedék, a Radnóti-Szüts unoka, Margittay Mária történetén mutatja be a háború és Trianon után az elszegényedő középbirtokos osztályt.

Az eddig felsorolt három művet mint egy trilógiát fogja össze a központban álló Radnóti-Szüts familia története. Úgy látszik, a sikerre való tekintettel 1942-ben mindhárom mű újra kiadásra került. Néhány év alatt (ez öt évet jelent) olyan

nagyot változott a világ, hogy a századelő idillikus rajzától eltávolodva erős kritikáját tapasztaljuk ugyanannak a társadalmi rétegnek

4) *Csillagos ég* (1936-ban 13 folytatásban az *Új Idők*ben; 1937-ben könyv alakban azt a félelmetes társadalmi távolságot tárja fel, ami az úr és paraszt között van, és az áthidalhatatlanság tragédiához vezet.

5) *Féltékenység*. A © szerint 1942, de egy ajándékozó kézzel írt ajánlása 1941 karácsonyát adja meg dátumnak. A színház világába kalauzol. Az *Új Idők* 1941/II. 45. száma „Nagy magyar társadalmi regény”-ként hirdeti,

6) *Lázadó szív* először folytatásokban az *Új Idők*ben, majd több kiadásban könyv alakban. Az 1942-es könyvpiac eseményeként hirdeti az *Új Idők* (48. évf. 48. sz.), 1943-ban már a 3. kiadása került az olvasók kezébe. A regény hitelessége, levegője, a falu társadalmának gyerekkori élményként megismert rajza ragadott meg, és mindig csodálkoztam, hogy írója nem kap nagyobb figyelmet. Illetve amint mostani kutakodásaimból látom, az *Új Idők*ön kívül elmarasztaló volt a kritika.

7) *Két világ* (második kiadása 1944) a szerző műveit tárgyaló egyik listában sem szerepel. Itt a vidéki birtokos osztály rajza már éppen úgy negatív, mint a trológia 3. részét alkotó *Marci* című regényben. A pesti művészvilággal – elsősorban a filmmel is – megismerkedünk.

Máthé Dénes
Babeş-Bolyai Egyetem

Szemponatok a szürrealista szöveg olvasásához¹

Bevezető gondolatok

Nyelvi műalkotás és stílusirányzat viszonyának a vizsgálata számos olyan kérdést vet fel, amelyek megválaszolása eleve problematikus. Ez a helyzet – talán legfőképp – abból adódik, hogy ez a két kategória a valóságnak és/vagy a gondolkodásnak más-más régiójához, szintjéhez tartozik. A nyelvi műalkotás konkrét szöveg. Ezzel szemben az irányzat – legyen az irodalmi és/vagy stílusirányzat – teoretikus képződmény, gondolati absztrakció, működésében pedig olyan séma, amely egyfajta normaként hat.

Deduktív megközelítésben valamely stílusirányzat sajátos jellemzőinek ismeretében olvassuk a műalkotást. Vagyis a szöveget alárendeljük egy fölöttes kategóriának: az irányzatnak. Induktív megközelítésben a közös stílusjellemzőket (is) tartalmazó szövegekből elvonunk egy fogalmat, amely valamely irányzat ismertető jegyeit fogja tartalmazni, s egy következő fázisban ezt a fogalmat vetítjük rá a műalkotásra.

Témánk egyik vetületére az előbbi mondatban levő (*is*) világít rá. Az kétségtelen, hogy két vagy több *használó* műalkotásban, illetve e szövegek stílusában különbségek is vannak. Ebből az elemi helyzetből következik az a kérdés, hogy miként viszonyuljunk ezekhez az eltérésekhez. Ha deviánsaknak tekintjük őket, valamely stílusnorma függvényében és annak az elvárásnak a szellemében tesszük ezt, amely valamely szöveg stílusát homogénnek tekinti. Pontosabban: annak az elvárásnak a szellemében, amely valamely szöveg stílusát abban az esetben minősíti adekvátnak, ha az homogén.

Ezekre a kérdésekre, nyilvánvaló feszültségekre a(z ókori) retorika és a stílustörténet kétféleképpen válaszolt. Az előbbi a stílusnemek és a stíluserejűek kategóriában próbálta megragadni a stílus „síkos gyöngyeit”, az utóbbi a stílusirányzatok fogalmaiban. Az előbbi egyebek közt a tárgyhoz és a helyzethez *illőség* normája szerint tartotta jónak vagy rossznak valamely szöveg stílusát, az utóbbi valamely stílusirányzat jegyeinek dominanciája alapján sorolja egyik vagy másik irányzathoz a műalkotást; ha pedig irányzatok jegyeinek közös elő-

¹ A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

fordulását konstatálja, akkor ezt stílusterésnek, eklekticismusnak, másfelől pedig a műalkotásban realizálódó stíluszintézisnek nevezi.

A fentebb jelzett kérdésekre adható válasz tehát nem szükségszerű, hanem a befogadó szemléletétől is függ. Ez a strukturalizmus után közhelyszerűvé vált megállapítás akkor kaphat némi fényt, ha tekintetbe vesszük: a humaniorákra alkalmazott tudományos paradigmák vizsgálata és érvényesülése összefüggésben áll a kutatói attitűddel is. Azzal, hogy az egyes kutatók személyiségére az analitikus, az antitetikus vagy éppen a szintetikus gondolkodásmód jellemző-e.

A szürrealizmus programjáról

A szürrealizmus esetében a műalkotás és az irányzat stílusának a vizsgálata számos sajátos kérdést vet fel. A fentiek értelemben itt is kimutatható egyfajta összefüggés e két kategória között, ami alapján valamely szürrealista mű elhatárolható más avantgárd vagy egyéb irányzatokba sorolható műalkotásoktól. Esetünkben figyelembe kell vennünk a szürrealista kiáltványokban megfogalmazott „alkotói” elveket is, amelyek lényegesen különböznek más avantgárd irányzatok elveitől (itt csak a dadaizmus, másfelől pedig a konstruktivizmus tekinthető más-más értelemben kivételnek). Ezt támasztja alá magának az irányzatnak bretoni megnevezése is: „Hiszek benne, hogy eljön az idő, mikor az álom és a valóság, ez a két, látszatra oly nagyon ellentétes állapot összeolvad valamilyen tökéletes valóságfelettségben, *szuperrealitás*ban, ha szabad így mondanom” (Breton 1968: 162). A szürrealizmus esetében tehát az úgynevezett „valóságfelettség” mellett az irányzat képviselői által elképzelt „igazi valóságossággal/valódisággal” is számolnunk kell.

A szürrealistáknak más irányzatoktól való programszerű elhatárolódása a következő premisszákra épült: a) a költői létforma művészetté transzponálásának s ezzel együtt a művészség igényének elvetése, b) értelemellenesség, c) a nyelv szerepének előtérbe állítása:

a) A szürrealisták túlságosan közvetlennek érezték élet és művészet viszonyát. „Breton már a mozgalom korai szakaszában kijelentette (...), hogy egy olyan gyakorlattal akarnak szakítani, amely a közönség elé bizonyos létforma irodalmi lecsapódását találja” (Benjamin 1995: 303). Ez azt is jelentette, hogy a költő „témáját most már nem kívülről kapja, nem ennek vagy amannak az egyes dolognak nyomán támadt érzéseit fogja kifejezni akarni az újban, hanem egész érző lényét, melyben a számára létező összes dolog benne van” (Gáspár Endre Kassák-értelmezéséből idézi Bori 1971: 206). Ebből az elképzelésből származott az a türelmetlenség, amely szerint a kritikus számára „nincs bocsánat, ha a legfelületesebb látszat szerint ‘művészinek’, ‘költőinek’ tartja a [szürrealista] mozgalmat” (Benjamin 1995: 303).

b) André Breton szerint a szürrealizmus „a léleknek olyan zavartalan önműködése, melynek célja szóban, írásban vagy bármi más módon kifejezni a gondol-

kodás valódi működését. Tollbamondott gondolat, függetlenül az értelem bármiféle ellenőrzésétől s minden esztétikai vagy erkölcsi törekvéstől” (Breton 1968: 174–175).

c) André Breton, miközben arra vállalkozott, hogy alkotás közben az ébrenlétből az „álomba” jusson át, ezt írta: „Csöndesen. Oda igyekszem átjutni, ahová még senki sem jutott át, csöndesen! Csak Ön után, kedves nyelv!” A szöveget idéző Walter Benjamin (1995: 304–305) ebből azt a következtetést vonta le, hogy a szürrealizmus nemcsak az értelem, hanem az *én* fölé helyezte a nyelvet.

A szürrealista élményellenességről

A szürrealisták mesterkéltnek, hamisnak tartották azt a költői gyakorlatot, amelyben az alkotói élmény és tapasztalat a műalkotás egyik lehetséges forrásaként működik. A szürrealista költőnek ezzel szemben arra kellett törekednie, hogy ne létformában gondolkodjék, ne valamilyen élettapasztalatot írjon meg, hanem állítson félre minden külső és belső korlátot tudatalattija útjából.

Vizsgáljuk meg ennek az álláspontnak a bírálataként József Attila *A bőr alatt halovány árnyék* című versét (Karafiáth Judit könyvében – 1999: 6 – ezzel a címmel szerepel a vers, máshol viszont a verskezdő sorral – [*Egy átlátszó oroszlán*] – indul):

*Egy átlátszó oroszlán él fekete falak között,
szívemben kivasalt ruhát hordok amikor megszólítlak
nem szabad hogy rád gondoljak munkám kell elvégeznem,
te táncolsz,
nincsen betevő kenyerem és még sokáig fogok élni,
5 hete, hogy nem tudom mi van veled
az idő elrohant vérvörös falábakon
az utak összebújnak a hó alatt,
nem tudom, hogy szerethet-e téged az ember?
néma négerek sakkoznak régen elcsendült szavaidért.*

József Attilának erről a költeményéről Karafiáth Judit azt állítja, hogy „magyarul és később franciául is megírta azt a verset, mely életművében egyértelműen szürrealistának mondható” (Karafiáth 1999: 6). Ha elfogadjuk ezt a megállapítást, a vers kijelentéseinek sorokra szabdalt töredékessége ellenére is elmondhatjuk, hogy mind tematikailag, mind konkrét szemantikájában viszonylag koherens, s mondatai szintaktikailag jól formáltak. A beszédhelyzet is jól körülhatárolható: a magányos lírai én a falaknak mondja kedveséhez intézett, kapkodó monológját, s ezt a szerelmi líra mintázatait követve teszi. Vagyis: költészetté transzponálja saját élményeit, ami ellentmond annak, amit a szürrealista programnyilatkozatok meghirdettek. Szempontunkból ennél fontosabb, hogy a

vers képi anyagában sem homogén, néhány képi kijelentése ugyanis inkább expresszionista vagy szimbolista. Kontextuálisan arra következtethetünk, hogy az *átlátszó oroszlán* a lírai én metaforája, a *fekete falak* a magány sötétségét szimbolizálják. A *vérvörös* falákon elrohanó idő többszörös sebzettségre utal, és/de politikai célzatú is lehet. A *hó alatt összebújó utak* a meghittség utáni vágyat sejtetik. A záró, groteszk kép bizonyos cselekvések céltalanságát sugallja.

A szürrealista értelemellenességről

A szürrealizmus kutatója ellentmondásos helyzetben van, mert olyan szöveghez próbál valamiféle értelmet rendelni, amely deklaráltan az értelem felfüggesztése nyomán született. Ha kiemeljük Breton *b)*-ben közölt idézetének egyik legfontosabb állítását, vagyis azt, hogy a szürrealista szöveg *tollba mondott gondolat*, akkor máris azt a konklúziót vonhatjuk le, hogy önellentmondást tartalmaz. A *gondolatból* ugyanis nem hiányozhat az értelem valamilyen formája, akkor sem, ha például az archetipikus vagy akár a groteszk képi gondolkodásra szűkítjük figyelmünket.

De nemcsak ezzel a belső, logikai érveléssel gyengíthetjük Breton érvelését, hanem Louis Aragonnak az automatikus írásmódot bíráló kifakadásával is: „a szürrealista szöveg *alapja* nagyon is fontos dolog, mert ez az *alap* ad a feltárásnak értékes jelleget. Ha a szürrealista módszert követve szomorú hülyeségeket írtok le, az még szomorú hülyeség marad... És különösen akkor, ha azoknak az egyszerű alakoknak a fajtájához tartoztok, akik nem ismerik a szavak értelmét, nagyon is lehetséges, hogy a szürrealizmus gyakorlata nem mutat ki mást, csak vaskos tudatlanságokat” (Louis Aragontól idézi Láng 1993: 132; l. még Bajomi 1968: 38).

Ebben az idézetben nemcsak a szürrealista szöveg *alapjáról* van szó, hanem a nyelvről és a nyelvben gondolkodó emberről is. A szavak szótári és kontextuális jelentésének viszonyát vizsgáló későbbi szemantikai vitákra is gondolva érdemes felfigyelnünk arra, hogy a szürrealista Aragon kijelenti: a szavaknak *értelme* van, s ha a gondolkodás valódi működésének a feltárása a tét, akkor a szavak értelmét ismerni kell. Ha ezeket a gondolatokat összevetjük Breton idézetének belső ellentmondásosságával, akkor be kell látnunk, hogy a szürrealizmus ars poeticája a programnyilatkozatok, belső kritikák kontextusában is ellentmondásos. Ez önmagában is figyelmeztet e nyilatkozatok korlátozott használhatóságára (bár ez nem zárja ki azt, hogy ismerni kell őket). Ennél azonban fontosabb, hogy a szürrealista műalkotások egyik jelentős része *értelmezhető*.

Röviden abban összegezzhetjük az elmondottakat, hogy nem az értelem hiányzik a szürrealista versből, hanem az értelem, a logika egyik típusa, illetve az alternatívák közül mindig csak egyetlen lehetőséget megvalósító gyakorlat logikája, a világ *anyagi ténszerűségének logikája*. A szürrealista szöveg a racionális logikát és a világ fizikai ténszerűségét függeszti fel a spontaneitás, a fantázia, a

nyelvi szabadság szellemében. Ez azonban nem jelent teljes szemantikai kötetlenséget, vagy jelentésnélküliséget, vagy teljes értelmetlenséget.

Figyeljük meg a következő szemelvényt Déry Tibor *Párizs! Néhány strófa az üvegfejű borbély életéből* című alkotásából:

Az üv.f.b. egy késhegyen sétál. Szél fúj, a mikrokozmosz csodáin álmélkodik. A kés élén találkozik családjával. Az egyensúly felborul, valamenynyien lezuhannak a négyszobás udvari lakásba.

Talán nem kétséges, hogy ebben a szövegrészben egyfajta szürrealista ironia fejeződik ki. Ez először is a *fent* eszméjére irányul, amely itt a töprengő-mélázó egyedüllét nagyszerűségének gondolatát sugallja. És ironikus vagy inkább groteszk derű fejeződik ki abban a ki nem mondott állításban is, hogy töprengeni-álmélkodik a kés hegyén is lehet. Ehhez képest is fokozásnak tekinthető az, hogy a késhegyen sétáló borbélyt a családjával való találkozás billenti ki belső egyensúlyából, amit a tárgyi valóságba való „visszazuhanás” követ.

A szürrealizmus és a nyelv

A szürrealista programnyilatkozatok és a szürrealista szövegek között tehát többszörös ellentmondás van, ami azonban nem függeszti fel e szövegek olvashatóságát, értelmezhetőségét, tematikai-stilisztikai koherenciájuk bizonyos fokú kimutathatóságát. De ha sikerülhet is a szürrealista alkotónak az a törekvése, hogy elforduljon a külvilágtól, és a minimálisra csökkentse saját élményeinek (költői) tematizálását, ezt nyelv nélkül nem teheti meg. A tudattalan felszabadításához és kibeszéléséhez is nyelvre van szüksége. Ezt a szürrealisták is jól tudták, sőt Breton, Aragon és Benjamin idézeteiből azt is láthattuk, hogy a nyelv szerepét nem korlátozni, hanem ellenkezőleg: érvényesíteni, sőt eltúlozni akarták.

A c)-ben idézett szemelvény szerint André Breton az alkotás folyamatában „maga elé engedte”, követte a nyelvet. Hagyta, hogy a nyelv beszéljen. Ő csupán lejegyezte, amit a nyelv mondott. Vagy ha ez a megközelítés így *ad absurdum*-nak tűnik, azt is mondhatjuk, hogy tudatalattiját, tollba mondott gondolatait a nyelv segítségével hozta felszínre.

Ebből a szürrealista premisszából olyan következmények adódnak, amelyek az irányzat nyelvfelfogásának árnyalását teszik lehetővé, s ezzel együtt újabb érveket szolgáltatnak a szürrealista szövegek olvashatóságához. Az a nyelv ugyanis, amelyre Breton hivatkozik, nem valami általánosság, s nem Saussure *langue*-ja, hanem a különféle közösségek szövedékében élő egyén nyelve. Az a nyelv, amelyet az egyén megtanult, évtizedeken át használt spontánul vagy tudatosan, az eszmélkedés különféle fokain, néha kreatívan, máskor nyelvszokásokat, normákat is követve. Vagyis az a nyelv, amelyet az egyén a nyelvi

érintkezés változatos helyzeteiben, a beszédközösségek szókincsétől, nyelvi mintáitól is befolyásoltan alakítgatott és használt.

Kétségtelen, hogy ezek a nyelvi, gondolkodásbeli, nyelvhasználati cselekvések hatással voltak a szürrealista szöveg grammatikájára is. Ennek egyik legnyilvánvalóbb jele, hogy a szürrealista mondat – a többi avantgárd irányzattól eltérően – normakövető. Egy példa:

Megrázhatom fáimat, már közelednek a testvéreim.

*Ívlámpák vagyunk egymás szívei fölött, a kicsi
madarakat látod-e vállainkon?*

Mi vagyunk azok és szelíd arcunk is egymáshoz ér –

*Nyissuk ki egészen magunkat, egyszerre jusson
mindenki a szeretetbe.*

(József Attila: Érik a fény)

Szürrealista képtípusok

Különös ellentét, hogy miközben a szürrealista mondat formai szerkezete normakövető, addig a szürrealista képnek valóban a szélsőségek tartományában van a helye. E kérdés felvázolásához először André Breton képtipológiájának szempontjait idézem, majd egyik korábbi munkám néhány konklúzióját mutatom be (Máthé 2005: 120–126). Megjegyzem, csak azért hivatkozom saját publikációmra, mert az általam ismert szakirodalomban nem találkoztam a szürrealista képek átfogó csoportosításával.

André Breton logikaellenes, az álmot és a képzeletet magasztaló felfogásában „a legönkényesebb kép a legértékesebb; az, amelyet a legnehezebb lefordítani a gyakorlati nyelvre” (Breton 1968: 189). *Alkalmi szürrealista képtipológiáját* is erre az elvre alapozza. De miközben felsorolja a szürrealista képek fajtáit, nem a saját elvét alkalmazza, vagyis nem a kép lefordíthatóságának nehézségi fokozatait sorakoztatja fel, hanem egyszerűen néhány stilisztikai, szemantikai képszervező elvet említ meg, különösebb rendszerezés nélkül. A legértékesebb kép tehát szerinte az, amelyet a legkevésbé lehet lefordítani a „gyakorlati nyelvre, akár azért, mert roppant adag látszat-ellentmondás rejlik benne; akár, mert az egyik elem különösen rejtélyes; vagy mert bár szenzációsnak ígérkezik, látszólag csak gyengén csattan (hirtelen zárja össze a körző két szárát); vagy pedig, nevetséges és *formális* önindoklásra támaszkodik; vagy mert a hallucinációval rokon; vagy mert nagyon természetesen ölti fel elvont mivoltában a kézzelfogható álarcát; vagy, megfordítva, valamilyen elemi fizikai tulajdonság tagadásával jár; vagy mert kacajt fakaszt” (Breton 1968: 189).

Ezzel szemben ha figyelembe vesszük azt, amit a szürrealizmus értelemellenessége kapcsán mondtunk, akkor a következő szürrealista képszervező el-

veket határolhatjuk el: a) a mikro- és makrovilág közti szabad átjárás (a tudat térszerű, a tér tudatszerű kezelése, a tér virtuálissá tévése); b) az ok-okozati viszony felfüggesztése; c) a célszerűség felfüggesztése; d) az időbeliség felfüggesztése.

1) A belső és a külső világ közti szabad átjárás képei a valóság szféráinak virtuális és egyben homogén kezeléséből születnek:

*Betűs mondataidon át lelkedből szelek fújnak el hozzám,
meleg viharok,
de én
letördelem a lombokat, amiket megzengetnének
és felhasogatom a vitorlákat, ahova belekaphatnának.*
(Tamkó Sirató Károly: *Nem kellesz*)

2) Az okozatiságot felfüggesztő képszerkezetek közt a motiváltság szempontjából fokozatok állapíthatók meg.

2a)

Ha eszébe jutnak gyerekevei, sántít.
(Déry Tibor: *Párizs! Néhány strófa az üvegfejű borbély életéből*)

A józan ész szerint az emlékezés nem lehet a sántítás előidézője. Pszichológiai-lag azonban a bicegés mégis motiválttá válhat, ha feltételezzük, hogy valakiben nagyon mély nyomot hagyott egy gyermekkori lábtörés vagy betegség.

2b) Ennél nagyobb fokú az önkényesség, azaz a kép szemantikája kevésbé motivált a következő idézetben:

*Ha szemem behunyom, az eroplánok lezuhannak
és azok is,
melyek belőlem szállnak föl naponta.*
(József Attila: *Keserű*)

Itt a látás hiányából eredő bizonytalanság a forrása a repülőgépek lezuhanásának. Csak feltételezhetjük, hogy ebben az esetben a sötétség, illetve a sötétségtől való félelem a forrása ennek az archetipikus jegyet is hordozó szerkezetnek.

2c) A következő szemelvényben a fentiekhez képest a legkevésbé motivált a két predikátum feltételes összekapcsolása:

*A gyémántból jó, meleg dalok nőnek, ha elültetjük
a szívünk alá.*
(József Attila: *József Attila*)

E kép rejtélye talán úgy oldható meg, ha a *szív* szóhoz társított pozitív előjelű szimbolikus jelentésre figyelünk.

3) A célszerűséget felfüggesztő képszerkezetek

Néma négeres sakkoznak régen elcsendült szavaidért.
(József Attila: *A bőr alatt halovány árnyék*)

Ez a kép azért tekinthető szürrealistának, mert cselekvéseink köznapi motivált-sága és célszerűsége hiányzik belőle: olyasmit tesznek valakik, aminek nem lehet kapcsolata az adott cselekvés céljával: *sakkoznak* egy másik személy tava-lyi szavaiért.

4) Az időbeliséget felfüggesztő képszerkezetek

*Csodálatos, hogy más nem vette észre feje fölött a
virágokat,
pedig én láttam, hallottam is, színes harangokat
dobálnak jobbra-balra,
belőlük mosolyognak föl jövőbeli gyerekei,
köztük jár, nagy gonddal ügyel rájuk, de erről
sem tud,
azt hiszi ilyenkor, hogy takarít vagy hogy engem
kínál meg vacsorával*
(József Attila: *Riának hívom*)

Ebben a képsorban témánk szempontjából az a fontos, hogy a narrátor/lírai én a jelenbeli cselekvésekben (takarít, vacsorát főz) a jövőt szemléli („*belőlük moso-lyognak föl jövőbeli gyerekei, / közöttük jár, nagy gonddal ügyel rájuk*”). E két idő valóságosságát azonban megfordítja: a jövőt tekinti realitásnak, a jelenbeli cselekvéseket pedig Ria „hitéből” eredezteti, Ria képzelődésének tulajdonítja.

Összegzésként: az itt megvizsgált képtípusok valóban szürrealista sajátosságokat mutatnak mind szemantikai, mind szintaktikai szempontból. Ez a minőség nem-csak a különféle terjedelmű és szerkezetű nyelvi képekre, hanem rendszerint valamely szürrealista műalkotás egészére jellemző, anélkül azonban, hogy a szöveg egyes elemeihez ne lehetne egyetemesebb-általánosabb jellemzőket tár-sítani. Az itt röviden bemutatott szemelvények azt igazolják, hogy az egyes mű-vekben nem annyira az irányzati homogenitás, hanem inkább különféle stílusok szintézise figyelhető meg, a szürrealista alkotástechnika és művészetszemlélet jellemzőinek dominanciájával.

Szakirodalom:

- Bajomi Lázár Endre (szerk.) 1968. *A szürrealizmus*. Gondolat Kiadó. Budapest.
- Benjamin, Walter 1995. A szürrealizmus. In: Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Ikon Kiadó. Budapest. 303–318.
- Bori Imre 1971. *Az avantgarde apostolai*. Forum. Újvidék.
- Breton, André 1968. A szürrealizmus kiáltványa. In: Bajomi Lázár Endre (szerk.): *A szürrealizmus*. Gondolat Kiadó. Budapest. 149–178.
- Karafiáth Judit 1999. *Szürrealizmus*. (Matúra. Izmusok) Raabe Klett Kiadó. Budapest.
- Láng Gusztáv 1993. *Kiskatedra*. Komp-Press. Kolozsvár.
- Máthé Dénes 2005. *A költői kép szemiotikai és irányzati vizsgálata a két világ-háború közti magyar költészetben*. Expresszionizmus, szürrealizmus, tárgyi-as-intellektuális stílus. Erdélyi Tudományos Füzetek 252. Az Erdélyi Múzeum-Egyesület kiadása. Kolozsvár.

Nagy Andrea
Debreceni Egyetem

*„félig kihunyt emlékek parazsa”
Stíluskohéziós eszközök és szövegjelentés
Anna Gavalda egy regényében¹*

1. A vizsgált szöveg és az elemzés módszere

Előadásomban a stíluskohéziós eszközöket szövegtani szempontból vizsgálom. A stílust ugyanis úgy tekintem, mint a szöveg egy értelemösszetevőjét, amely Tolcsvai Nagy szerint „a szöveg mindhárom szintjén jelentkezhethet, és a szöveg értelemszerkezetét, illetve az egyes szövegrészek értelmét („jelentését”) támogathatja, erősítheti, vagy azzal ellentétes hatást kelthet a hallgatóban” (2001a: 324). A stílus tehát nem egy olyan önálló nyelvi szintnek tekinthető, amely a szöveg többi szintje fölé rétegződik, hanem inkább egy olyan dinamikus viszonynak, amely egyrészt a szöveg mikro-, mezo- és makroszintjének nyelvi formái által strukturált szimbolikus tartalma, másrészt a szöveg egészének jelentése között van. A szöveg nyelvi megformáltságához a szöveg minden szintjén különböző nyelvi elemek járulnak hozzá, alakítják azt, az pedig szintén visszahat a szövegrételem egészére. Stilisztika és szövegtan ezért csak együtt, egymást kiegészítve képes minél teljesebb szövegelemzést nyújtani, amint erre Szikszai-né Nagy is rámutat: „[...] szöveganalizálás nem lehetséges stilisztikai nélkül, de a stilisztikai vizsgálódás is lehetetlen szövegelemzés nélkül – egymásra utaltságukat: a stilisztika és a szövegtan közötti szoros kapcsolatot érdemes figyelembe venni” (2004: 303).

Szövegtani szempontból fogok tehát elemezni egy irodalmi szöveget. Anna Gavalda *La consolante* (*Vigaszág*) című regényének első formai-értelmi egységében tekintem át a stíluskohéziót alakító nyelvi eszközöket, s megvizsgálom, milyen módon járulnak hozzá a szövegrételemhez, hogyan adnak a szövegnek a szemantikai jelentésen túl egy jelentős többletet, s hatnak erőteljesen a befogadóra. Irodalmi szövegről lévén szó, figyelmen kívül hagyhatom a stílust alakító egyéb pragmatikai tényezőket, s kizárólag a szövegtestet helyezem az elemzés középpontjába. Vizsgálni fogom a szöveg mikroszintjén a névmási és konceptuális koreferenciát, valamint a hiányos szerkezetű mondatokat, makroszinten a szöveg általános szerkezetét, a tér- és időviszonyokat, nézőpontváltásokat, a

¹ A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

szövegtest formai jegyeit, a szöveg mezoszintű jelenségei közül pedig az izotópiákat, a referencialáncokat és a mondatsorozatokat vagy kisebb-nagyobb szövegegységeket átfogó stílusalakzatokat. Természetesen ezek a jelenségek, melyek egyúttal a vizsgált szöveg stíluskohéziós eszközei is, igen komplex, dinamikus módon épülnek egymásba, s egyidejűleg a szöveg több szintjén hatnak.

A *La consolante* középpontjában Charles áll, egy 50-es éveiehez közeledő építész, aki megtudja, hogy gyermekkori barátjának édesanyja meghalt. Ez a hír teljesen letaglózza, és egy csapásra kibillenti monoton, kiüresedett hétköznapijaiból. A regény első része visszafordulás a múltba: Charles jelenét állandóan emlékek szakítják meg, külső és belső világ, jelen és múlt idősíkjá váltakozik rapszodikusán. Eric Neuhoﬀ² a regényről írt kritikájában Gavalda elbeszélőmódját találóan Maurice Pialat filmrendező technikájához hasonlítja: mint Pialat filmjeiben, itt is rövid, töredékes jelenetek, hirtelen váltások, meghökkentő ugrások, kihagyások teszik próbára az olvasót.

A mű párhuzamosan futó vezérfonala az emlékezés, a „félíg kihunyt emlékek paraszának” felszítása és Charles széthullott énjének, életének összerakása. Gavalda magával a regény írásmódjával is e két szorosan összefonódó folyamat érzelmi lenyomatát adja: a regény első részében, amikor a főszereplő megkérdőjelezi addigi életét, és elkezd emlékezni, a történet ritmusa lassú és nagyon szagatott. A főszereplő belső káosza kivetül az őt körülvevő világra, s az emlékezéssel járó töredékesség, épp csak felvillanó jelenetek és történeti kitérések sora még inkább felerősíti az olvasóban a kaotikusság érzését. Komoly szellemi erőfeszítést kíván mind a szereplők, mind az időviszonyok értelmezése, és általában a szövegjelentés kibontása. „Azt mondanánk, mivel a főszereplő építész, hogy a regény alapja egyáltalán nem tűnik aládúcoltnak az első oldalakon, hanem csak apránként, ahogy a történet kinő a földből, és ahogy az elemek egyenként egymáshoz illeszkednek” – írja Michel Vagner.³

A regény második részében Charles az elvesztett gyermekkori baráthoz visszavezető utat teszi meg, s a külső utazást egy belső utazás kíséri, amelynek során lépésről lépésre újra rátalál valódi önmagára. Gavalda itt is a főszereplő érzelmi állapotának rendeli alá a szöveg struktúráját, dinamikáját és stílusát:

² <http://www.ledilettante.com/fiche-livre.asp?Clef=1042>: « *À coups de scènes brèves, à la Pialat, Gavalda dissèque le malaise du mâle occidental en ce début de siècle. Il est rare qu'une femme réussisse ce genre d'exploit.* », Eric Neuhoﬀ, *Madame Figaro*, mars 2008.

³ <http://www.ledilettante.com/fiche-livre.asp?Clef=1042>: « *On dira, puisqu'il s'agit, comme personnage principal, d'un bâtisseur, que les fondations du livre ne paraissent guère étayées dans les premières pages mais au fur et à mesure que l'histoire sort de terre, et que les pièces s'ajustent, une à une* », Michel Vagner, *L'Est Républicain*, mars 2008.

ahogy közeledik Charles a gyerekkori barátához és egyben önmagához, a történet egyre koncentráltabb és összetartóbb lesz, az utolsó részben pedig kifejezetten sodró és lendületes. A dőlt betűs szedés tipográfiailag is felerősíti ezt.

A regény elején a stíluskohéziós eszközök a szöveg minden szintjén az emlékek felidézésének mentálisan is nehéz és érzelmileg is fájdalmas folyamatát érzékeltetik. Az erre irányuló stíluskohéziós eszközök nagy koncentrációja zúdul az olvasóra, s ez az interpretációs nehézség indirekt módon járul hozzá a szándékolt szövegjelentéshez.

2.1. A névmások stíluskohéziós szerepe

A szöveg különböző szintjein ható stíluskohéziós eszközök számba vételét a mikroszinttel kezdem. A vizsgált szövegrész, a regény első öt oldala önálló szövegegységet alkot, amely láthatóan elkülönül a regény többi részétől. Noha a szövegvilágba még csak most lép be az olvasó, a következő incipitet látja:

<i>Il se tenait toujours à l'écart.</i>	<i>Mindig félrehúzódva állt.</i>
---	----------------------------------

A kotextuális, anaforikus referenciájú *il* személyes névmás nyitja a szöveget, holott szövegelőzmény híján sem explicit antecedens nincs, sem már ismert információkra, előfeltevésekre nem támaszkodhatunk az *il* interpretálása során. Az egyetlen információ, ami rendelkezésünkre áll, az *il* deskriptív tartalmából fakad: a névmás neme és száma alapján egy férfiről lehet szó. Ez a referenst burkoló kezdeti homály a következő mondatokban sem oszlik, továbbra is csak az *il* névmás utal rá, sőt később már az sem.

<i>[Il] Nous bravait tous mais [il] ne regardait personne. [Il] Cherchait la silhouette d'un seul petit garçon en tenant fermement un sachet en papier contre son coeur.</i>	<i>Dacolt mindnyájunkkal, de nem nézett senkire. Egyetlen kisfiú alakját kereste egy papírzacskót szorítva erősen melléhez.</i>
<i>[Il] Se penchait en silence, [il] touchait ses cheveux...</i>	<i>Csendesen lehajolt, megérintette a haját...</i>

A mikroszintű névmási kötés ilyen mértékű mellőzése meglepő, hiszen a francia nyelvben kötelező az alanyi hangsúlytalan névmás használata az igével. A **klitikus névmás hiánya** a tematikus kontinuitás szándékos gyengítésének fogható fel, amelynek következtében a szöveg képtörédekekre esik szét: mozdulatokat látunk, az ezekhez tartozó személyt nem. A visszaemlékezés során először csak részletek idéződnek fel, így mi is, Charles szemével, eleinte csupán a felidézett személy alakjának egyes részeit látjuk a **rész-egész viszonyon alapuló anaforák** segítségével a 2. szövegegységben:

<i>À l'époque, il me faisait peur. Ses chaussures étaient trop pointues, ses ongles trop longs et son index trop jaune. Et ses lèvres trop rouges. Et son manteau trop court et bien trop serré. Et le tour de ses yeux trop sombre. Et sa voix trop bizarre.</i>	<i>Akkoriban féltém tőle. A cipője túl hegyes volt, a körme túl hosszú, és a mutatóujja túl sárga. És az ajka túl piros. És a kabátja túl rövid és túl szűk. És a szeme túl karikás. És a hangja túl furcsa.</i>
--	---

A 3. szövegegységben az *il* névmás egy sajátos, **asszociatív alapú koreferenciális viszonyban** olyan főnevekkel kerül kapcsolatba, amelyek szemantikai távolsága, noha ugyanarra a személyre utalnak, amelyekre az *il* névmás, túl nagy, s így ahelyett, hogy segítenének a referens azonosításában, épp ellenkezőleg: még zavarosabbá teszik a képet.

<i>Alexis, avec son extraterrestre en talonnettes, son monstre de foire, son bouffon des primaires, se sentait plus en sécurité que moi, et était mieux aimé. Croyais-je.</i>	<i>Alexis, a magassarkú földönkívülijével, vásári szörnyetegével, színes bohócával nagyobb biztonságban érezte magát, mint én, és jobban szerették. Gondoltam.</i>
--	---

Ezek után természetes a 4. szövegegységben felmerülő kérdés:

<i>– Mais, euh, c'est... c'est un monsieur ou une dame ?</i>	<i>– De hát, izé... az egy úr vagy egy hölgy?</i>
--	---

Charles kis barátjának, Alexisnek a válasza pedig tovább fokozza a bizonytalanságot.

<i>Un monsieur bien sûr. Mais qu'il appelait sa nounou. Et elle, sa nounou, elle avait promis par exemple de lui rapporter des osselets en or et il me les échangerait contre cette bille-là, si je voulais, ou, tiens... elle est en retard, ma nounou aujourd'hui...J'espère qu'elle n'a pas perdu ses clefs...Parce qu'elle perd toujours tout, tu sais...Elle dit souvent qu'un jour, elle oubliera sa tête chez la coiffeuse ou dans une cabine du Prisunic et après elle rit, elle dit que heureusement, elle a des jambes ! Mais un monsieur, tu vois bien.</i>	<i>Persze, hogy egy úr. De akit Nounounak, a dadájának hívott. És ő, a dadája, megígérte, hogy aranycsontocskákat hoz neki, és aztán ő majd azokat elcseréli velem erre a golyóra, ni, vagy nocsak... ma késik a dadám... Remélem nem vesztette el a kulcsait... Mert tudod, mindig mindent elhagy... Gyakran mondogatja, hogy egy nap a fodrásznál vagy a Prisunic áruház egy próbafülkéjében fogja hagyni a fejét, és aztán nevet, és azt mondja, hogy még szerencse, hogy van lába! De látod, hogy egy úr.</i>
---	--

Ez az 5. szövegegység kompozicionálisan is érdekes: a nyitó és a záró eleme egyaránt a férfira vonatkozó *un monsieur* főnév, a kettő között azonban háromszor a nőnemű és általában valóban nőkre vonatkozó *sa nounou* (dadája) szó, valamint kilencszer a nőnemű *elle* személyes névmás szerepel. Az *il* névmással azonos referensre utaló koreferencialáncban tehát egyaránt van férfira és nőre utaló elem is. A helyzet zavarosságára magyarázatot adhat az a tény, hogy a francia főnevek neme önkényes, s a nőnemű egyeztetés kizárólag a *nounou* (da-da) főnév nőneméből fakadó grammatikai kényszer: a beszélő hol a neme szerint férfiként, hol pedig szerepe, foglalkozása szerint dadaként azonosítaná ugyanazt a személyt, tehát az első esetben referenciálisan, a másodikban pedig attributív módon utalna egy férfire. Ugyanakkor a *fodrásznál* és a *Prisunic áruház egy próbafülkéje* kifejezések a vásárlás, szépítkezés fogalmi sémákat aktiválják, amelyek tipikusan a női lét jellemző tevékenységeinek számítanak. A referens személyére vonatkozó kérdőjelek tehát továbbra is fennmaradnak.

A rejtély csak a 8. szövegegységben oldódik meg, a következő mondattal:

<i>J'ai besoin de lumière pour retrouver le nom de ce vieux travelo.</i>	<i>Fényre van szükségem, hogy megtaláljam ennek az öreg travesztinek a nevét.</i>
---	--

Hasonlóan **homályos névmási utalás** a 12. szövegegységben is van, amikor az *elle* személyes névmás jelenik meg minden előzmény nélkül.

<i>Et elle. Elle. Elle parlait tout le temps de la mort. Tout le temps...</i>	<i>És a nő. Ő. Ő állandóan a halálról beszélt. Állandóan...</i>
--	--

Ezt az új szövegegységet az *et* kötőszó indítja, aminek itt szövegszervező funkciója van: új szereplő megjelenésére irányítja a figyelmet. Az *elle*-nek azonban nincs antecedense, és a megelőző kontextusból sem következtethető ki a lehetséges referens. Az egyetlen információ itt is a névmás deskriptív tartalmából származik: egy nőről lehet szó.

2.2. Mondatszerkezeti sajátosságok, mint stíluskohéziós eszközök

A szöveg mikroszintjén létrejövő másik jellegzetes stíluskohéziós eszköz ebben a regényben az **elliptikus mondat**, amely a már említett filmes montázstechnikának nagyon expresszív verbális megfelelője. Mivel legtöbbször az igei rész hiányzik, leltárszerűen sorjáznak a hosszú nominális felsorolások.

<i>Des bouches amères, plissées, cassées, tordues, des lits, de la cendre, des visages défaits, des heures à pleurer, des années et des années de solitude, mais pas de souvenirs.</i>	<i>Keserű, összeszorított, összetört, eltorzult szájak, ágyak, hamu, szétesett arcok, átsírt órák, magányos évek és újabb évek, de semmi emlék.</i>
--	---

Az emlékek szilánkjai kaotikus, széteső világ képét idézik, ami óhatatlanul a főszereplő belső énjének is tükrözi egyben. Vívódását, érzelmi zaklatottságát, és az emlékek felidézésének nehézségét sugallják a rendkívül gyakori **félbehagyott mondatok** is, a három pont pedig tipográfiai is a gondolatok töredékességének, a főszereplő kimerültségének, enerváltságának hatásos kifejezője.

<i>Un nom comme Gigi Lamor ou Gino Cherubini ou Rubis Dolorosa ou...</i>	<i>Valami olyasféle név, mint Gigi Lamor vagy Gino Cherubini vagy Rubis Dolorosa vagy...</i>
<i>Je n'ai pas fermé l'oeil depuis tellement long... et je...</i>	<i>Le sem hunytam a szemem olyan régó... és én...</i>
<i>Mais je... Plus tard. Je le dirai plus tard.</i>	<i>De én... Később. Ezt később mondom el.</i>
<i>C'est sa voix et je... je l'entends encore.</i>	<i>Ez az ő hangja és én... még mindig hallom.</i>

3. Makroszintű stíluskohéziós eszközök

A szöveg makroszintjén a regény legszembeesőbb jellemzője a **szerkezeti töredezettség**. A szövegtest tipográfiai is kisebb-nagyobb szövegegységekre tagolódik, amelyekben többször **tér-, idő- és nézőpontváltás** történik. Az első öt szövegegységben emlékek elevenednek meg, a következő háromban a főszereplő jelenében vetítődnek ki belső gondolatai, a 9. ismét emlék, a 10. a főszereplő gondolatai, a következő három újból emlék, amelyek közül az utolsó már áteszűszik a jelenbe, a két utolsóban pedig egy külső narrátor szemszögéből látjuk a főszereplőt. Az emlékek távoliságát a szövegvilág térbeli elrendezése is sugallja: Charles egy repülőn utazva küszködik az emlékeivel, így azokat nemcsak időben, hanem térben is nagyon távolról szemléli: „*À plus de trente mille pieds, si haut dans le vide*” (Több, mint tízezer méter magasan az űrben). Ezt a tér- és időbeli hullámzást szemlélteti az alábbi ábra:

					jelen	jelen	jelen		jelen			jelen	jelen	jelen
múlt	múlt	múlt	múlt	múlt				múlt		múlt	múlt			

4. Mezoszintű stíluskohéziós eszközök

A repülő kis kerek ablakán kinézve Charles csak sötétet lát, pedig nagy szellemi erőfeszítést tesz, hogy megvilágosodjanak majdnem elfeledett emlékei. „A fogalmi sémán kívül több olyan jelentéstani kategória van, amely a mondaton túl a szövegben is érvényesül, képes a szöveg értelemszerkezetéhez hozzájárulni. Ilyen gyakran előforduló jelenség a metafora, amely a szöveg mezoszintjén fő koherenciaszervezőként is érvényesül” – állapítja meg Tolcsvai Nagy (2001a: 282). Ilyen mezoszintű koherenciaszervező a 7. szövegegységben a „*félig kihunyt emlékek parazsa*” **metafora**, amely azonban nem zárul le ebben a szöveg-

egységben, hanem a fénnel kapcsolatos különböző kifejezések továbbviszik azt, és a következő szövegrészekben végigvonulva olyan izotópláncot alkotnak, amely már a szöveg teljes értelemszerkezetéhez járul hozzá.

<i>À plus de trente mille pieds, si haut dans le vide, je lutte encore comme un imbécile à tisonner des souvenirs mal éteints. Et plus je souffle plus les yeux me piquent, et moins j'y vois, plus bas je m'agenouille encore.</i>	<i>Több, mint tízezer méter magasan, oly magasan az űrben, még mindig azért küszködök, mint egy hülye, hogy felszítsam a félig kihunyt emlékek parazsát. És minél jobban fújom, minél jobban csípi a szemet, és minél kevésbé látok, annál közelebb guggolok hozzá.</i>
<i>Ma voisine m'a déjà demandé à deux reprises d'éteindre ma veilleuse. Pardon, mais non. C'était il y a quarante ans, madame... Quarante ans, vous comprenez? J'ai besoin de lumière...</i>	<i>A mellettem ülő nő már kétszer kérte, hogy oltsam el az olvasólámpát. Bocsánat, de nem. Negyven éve történt, asszonyom... Negyven év, érti? Fényre van szükségem...</i>
<i>J'ai besoin de sommeil et j'ai besoin de ma loupiote. tout s'embrasait.</i>	<i>Alvásra van szükségem és az olvasólámpára van szükségem. minden porig égett</i>
<i>Des bouches amères, plissées, cassées, tordues, des lits, de la cendre, des visages défaits, des heures à pleurer, des années et des années de solitude, mais pas de souvenirs. Surtout pas. Les souvenirs, c'était pour les autres.</i>	<i>Keserű, összeszorított, összetört, eltorzult szájak, ágyak, hamu, szétesett arcok, átsírt órák, magányos évek és újabb évek, de semmi emlék. Az főleg nem. Az emlék, az a többi embernek való.</i>
<i>« Mettez le feu, les gosses. Mettez-moi le feu à tout ça. »</i>	<i>„Gyűjtátok fel, gyerekek. Ezt mind gyűjtátok fel.”</i>
<i>Il ne peut pas éteindre. Ni fermer les yeux.</i>	<i>Nem olthatja le. A szemét sem hunyhatja be.</i>

A **tűz**, a **fény** szemantikai mezőjéhez tartozó **képek** lényeges stíluskohéziós eszközök, a szöveget plasztikusabbá teszik, s a pusztulást és újjászületést szimbolizáló tartalmukkal a szövegjelentést erősítik. A tűz pozitív és negatív konnotációja egyaránt jelen van a szövegben: Charles életébe fényt, meleget hoz az emlékek lángra lobbantása, s ez egy olyan katartikus élmény, amelynek hatására újjá tud születni.

A mezoszint a szöveg legkomplexebb egysége, s talán ettől a legérdekesebb is. Itt olyan stíluskohéziót adó nyelvi eszközök találhatók, amelyek szoros kapcsolatban vannak a szöveg mikro- és makroszintjével. Ilyen dinamikus, kölcsönös viszonyt hoz létre például a fent bemutatott, mikroszintről kiinduló névmási

referencia, amely 8 mezoszintű szövegegységen ível át, vagy a makroszintű töredezettséget megvalósító mezoszintű szövegegységek sajátos láncolata.

Gavalda ezek mellett több olyan **stilisztikai alakzattal** él, amelyek mondat-sorozatokat vagy kisebb-nagyobb szövegegységeket fognak át. Ismétlés, gondolatritmus, kötőszó sorjázás: mind hatásos kifejezője az emlékszilánkok összerakására való többszöri próbálkozásnak, és az érzelmi zaklatottságnak.

<i>À l'époque, il me faisait peur. Ses chaussures étaient trop pointues, ses ongles trop longs et son index trop jaune. Et ses lèvres trop rouges. Et son manteau trop court et bien trop serré. Et le tour de ses yeux trop sombre. Et sa voix trop bizarre.</i>	<i>Akkoriban félttem tőle. A cipője túl hegyes volt, a körme túl hosszú és a mutatóujja túl sárga. És az ajka túl piros. És a kabátja túl rövid és túl szűk. És a szeme túl karikás. És a hangja túl furcsa.</i>
---	--

„A feleslegesnek, jellegtelennek érzett kapcsolatos kötőszók mondatok élén való kitétele sokféle szerepű lehet” – állapítja meg Szikszainé Nagy (2004: 309). Ebben az esetben az **és kötőszók sorjázása** az akkori gyerek félelmét, szorongását érezteti, és azt az egyszerű mondatkapcsolási eszközt valósítja meg, amely talán a legtipikusabb szövegszerkesztési szokás kisgyerekeknél.

A következő szövegegységben az **állandó témára épülő struktúra** válik stíluskohéziós eszközzé: a tematikus alany, az egyes számú személyes névmás ismétlődik makacs monotonitással, ami a beszélő önmaga körül forgó gondolatait, belső vívódását, zaklatottságát sugallja.

<i>Je n'arrive pas à me souvenir de son nom. [...]</i> <i>Je ne sais plus et j'enrage de ne plus savoir. Je suis dans un avion pour le bout du monde, je dois dormir, il faut que je dorme. J'ai pris des médicaments pour ça. Je n'ai pas le choix, je vais crever sinon. Je n'ai pas fermé l'oeil depuis tellement long... et je...</i> <i>Je vais crever.</i>	<i>Nem bírok visszaemlékezni a nevére. [...]</i> <i>Már nem tudom, és dühös vagyok, hogy nem tudom. Egy repülön vagyok, ami a világ végére visz, aludnom kell, muszáj aludnom. Még altatót is vettem be. Nincs más választásom, különben beledöglök. Le sem hunytam a szemem olyan régó... és én...</i> <i>Bele fogok döglenni.</i>
--	---

A szövegben igen gyakori **gondolatritmusok** szintén ezt az érzelmi többletet közvetítik:

<i>Nounou qui était apparue dans leur vie en ruine, un soir d'hôpital.</i>	<i>Nounou, aki egy kórházi estén jelent meg romokban álló életükben.</i>
--	--

<i>Nounou qui nous avait gâtés, pourris, nourris, gavés, consolés, [...] et Nounou qui en était sorti un matin de façon dramatique.</i>	<i>Nounou, aki kényeztetett, elrontott, táplált, tömött, vigasztalt minket, [...] és Nounou, aki egy reggel drámaian lépett ki belőle (az életből).</i>
<i>Dramatique comme il se doit. Comme il se le devait. Comme tout se devait avec eux.</i>	<i>Drámaian, ahogy azt kell. Ahogy azt kellett. Ahogy mindennek kellett lennie velük.</i>
<i>J'ai besoin de sommeil et j'ai besoin de ma loupiote. J'ai besoin de tout ce que j'ai perdu en cours de route. De tout ce qu'ils m'ont donné, et repris. Et puis gâché aussi...</i>	<i>Alvásra van szükségem meg az olvasólámpára van szükségem. Mindarra szükségem van, amit elvesztettem útközben. Mindarra, amit adtak nekem, és amit visszavettek. És amit tönkre is tettek.</i>

Ezek a struktúrateremtő alakzatok mezoszintű szövegdarabokat fognak egybe, ugyanakkor időnként több szövegegységen is átívelnek, s így hozzájárulnak a szöveg magasabb szintű kötéseéhez, a szövegegész jelentéséhez is.

5. Konklúzió

A *La consolante* tehát nem véletlenül jelent szellemi megpróbáltatást az olvasónak: a szöveg minden szintjén minden olyan stíluskohéziós eszközt mozgósít, amely az emlékfelidezés szellemi erőfeszítését képes kifejezni, s a töredékesség olyan fokát valószínűsíti meg ezzel, hogy a szöveg interpretálásakor a befogadó is komoly szellemi erőfeszítésre kényszerül. A stíluskohéziós eszközök indirekt módon kiváltott hatása tehát lényeges jelentésszervező Gavalda e regényében.

Forrás:

Gavalda, Anna 2008. *La consolante*. Le dilettante. Paris.

Szakirodalom:

Adam, Jean-Michel 1997. *Le style dans la langue, Une reconception de la stylistique*. Delachaux et Niestlé. Paris.

Szikszainé Nagy Irma 2004. *Leíró magyar szövegtan*. Osiris Kiadó. Budapest.

Tolcsvai Nagy Gábor 2001a. *A magyar nyelv szövegtana*. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest.

Tolcsvai Nagy Gábor 2001b. A szöveg mezoszintjének jelentősége. In: Csátár Péter–Maitz Péter–Tronka Krisztián (szerk.): *A nyelvtantól a szövegtanig. Tanulmányok Kocsány Piroska tiszteletére*. Kossuth Egyetemi Kiadó. Debrecen. 273–284.

<http://www.ledilettante.com/fiche-livre.asp?Clef=1042>

Pethő József
Nyíregyházi Főiskola

Alakzat és szövegkoherencia
Az alakzatok szövegbeli szerepe Krúdy N. N. című kisregényében¹

1. Bevezetés

„Krúdy azok közé az összetéveszthetetlen stílusú írók közé tartozik, akikre néhány mondatukból vagy akár sorukból nyomban ráismerünk” – állapítja meg (sokunk olvasói tapasztalatával egyezően) Kemény Gábor *Szindbád nyomában* című könyvének egyik, Krúdy stílusáról szóló fejezetében (1991: 25). A Krúdy-próza felismerésének, azonosításának – és hozzátehetjük: kivételes értékének – az alapja valóban a nyelvi megformáltság sajátos módja, az az egyéni stílus, amely szinte összetéveszthetetlenül megadja az író szövegeinek karakterét. A „ráismerés” azonban nem lenne lehetséges, ha a stíluskohézió (l. Szikszainé 2004: 305–333, Szikszainé 2007: 53–54, 116) nem teremtene egységet a szövegeken és az életművön belül. Az alábbiakban az egységet, azaz a stíluskohéziót, illetve a stílus- és szövegkoherenciát megteremtő tényezők közül kiemelve az alakzatokat fogom vizsgálni. Korpuszom Krúdy egyik legismertebb és legjelentősebb műve, az *N. N.* című kisregény². A célkitűzéshez azt is hozzá kell tennem, hogy mivel Krúdy kitüntetett szerepű stílusa természetszerűleg a jelentéskonstruálásban is kitüntetett szerepet kap, az alakzatokat is a jelentésképzéssel, a szövegértelemmel való összefüggésükben mutatom be.

2. Fogalomértelmezés: kohézió, konnexitás és koherencia

A kohézió, koherencia és konnexitás fogalmakat a szövegtani – és vele együtt a stilisztikai – szakirodalom egy része élesen elválasztja egymástól. A fogalmi hármasság a nyolcvanas évek közepétől jelentkezik, „amikor a szöveg koherenciáját új szemszögből láttató kommunikatív pragmatikai kutatások elválnak a kohezív szöveget mint jelentések egymásba illeszkedését tételező jelentéstani kutatásoktól, így létrehozván a »pragmatikai« indíttatású koherencia fogalmat egyfelől, és a kohézió »jelentéstani« fogantatású értelmezésével elősegítvén a

¹A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg. A tanulmány a 81315 sz., Kognitív stilisztikai kutatás című OTKA-pályázat keretében készült.

²A kisregény legújabb, a narratológia felől közelítő, de több szempontból is tanulságos recepciótörténeti áttekintését adja Törő Norbert dolgozata (2009: 20–23).

»grammatikai« indíttatású konnexitás fogalmat másfelől” (Kocsány 1996: 156). A szövegösszetartó elemek Morris szemiotikai rendszeréből eredeztethető hármas felosztása azonban – egyebek mellett – felveti a szintaktikai, a szemantikai és a pragmatikai szint egyértelmű elhatárolásának problémáját is (vö. Kocsány 1989: 31, Tolcsvai Nagy 2001: 116). Mindez ugyan távolról sem jelenti e hármaság (ti. a konnexitás, kohézió és koherencia) megkülönböztetésének indokolatlanságát, sőt, mondhatni, ez a megkülönböztetés módszertani szükségszerűség volt, ugyanakkor azt is látni kell, hogy ez a megkülönböztetés „előremutat a kommunikációs és procedurális feldolgozások felé. Ez az irányulás végül napjainkra egy tényezőt emelt ki és helyezett a magyarázat középpontjába, a koherenciát” (Tolcsvai Nagy 2001: 30). Magam is, mivel az alábbiakban Krúdy prózájának alakzatait különösképpen a „kommunikációs és procedurális” szempontból kívánom tárgyalni, a koherencia fogalmát, illetve kérdéskörét emeltem ki, és azt – ebben egyfelől a „hagyományos” szövegtant (l. Bellert 1970: ismerteti Kocsány 1996: 155, van Dijk 1972: összefoglalja Tolcsvai Nagy 2001: 21–22) követve, másfelől az újabb szövegtani szakirodalom idevonatkozó eredményeit (összegzően l. Vater 1994: 32–45 és passim, Tolcsvai Nagy 2001: passim) is figyelembe véve – a szövegösszetartó elemek egészét átfogó értelemben használok, beleértve tehát a stíluskohéziót is.

3. Az alakzatok jelentősége a Krúdy-prózában

Ha a Krúdy-próza karakterét – az egyes korszakok kisebb-nagyobb különbségeitől most eltekintve – a stílus szempontjából legfontosabb pontokon akarjuk megragadni, összegzően minden bizonnyal két fő jellemzőt mindenképp ki kell emelnünk:

- a nyelvi képek
- és a (tulajdonképpeni) alakzatok³ kitüntetett szerepét (vö. Kemény 1974, 1991, 1993, 2002: passim, Pethő 2004).

Jelen esetben az utóbbi jellemzővel kívánok foglalkozni, mint azt már említettem, az alakzatoknak a szövegkoherencia lérejtésében betöltött szerepét előtérbe helyezve.

³ Nem térek itt most ki annak a meglehetősen bonyolult kérdéskörnek a tárgyalására, hogy a nyelvi képek (szóképek) az alakzatokhoz tartoznak-e (az újabb szakirodalomból erre l. Bencze 1996: 268, Kocsány 2008), csak annyit jegyzek meg ezzel kapcsolatban, hogy magam az alakzatokhoz sorolom a nyelvi képeket, azonban megkülönböztetve őket az ún. „tulajdonképpeni alakzat”-októl (vö. Kemény 2002: 60).

4. Alakzat és jelentés az *N. N.*-ben

4.1. A vizsgált alakzatok

Az *N. N.*-ben Krúdy egyéb szövegeihez hasonlóan számos alakzat és alakzattípus fordul elő, a számomra itt adott keretekhez igazodva azonban most csak három, a saját – természetesen a vonatkozó szakirodalom általam ismert része által is irányított – befogadói stílustulajdonításom alapján különösen fontosnak ítélt alakzatot, illetve típust vizsgállok a fent megnevezett szempontokból:

- az ellentétet,
- az ismétlés alakzatait és
- az iróniát.

(Megjegyzem, negyedik pontként ezek összefüggését sem lenne érdektelen vizsgálni, de most erre nincs lehetőségem.)

4.2. Ellentét⁴

A strukturalista alapoottságú, de a funkcionális stilisztikában is gyakran alkalmazott fogalmat használva azt mondhatnánk, hogy a kisregény **szövegszervező elve** az ellentét⁵. Az ábrázolt világ szintjén, illetve a szövegértelem egészében ez például a következő releváns ellentétpárokból jelenik meg:

elvágyódás ↔ haza-/visszavágyódás
nagyváros ↔ vidék (Nyírség)
szeretethiány ↔ igazi szeretet, szerelem
színlelés, hazugság ↔ őszinteség

Az ellentétet mint retorikai-stilisztikai alakzatot az *Alakzatlexikon* nyomán (l. „antitézis vagy ellentét” szócikk, Rozgonyiné 2008a: 108–112, vö. Fónagy 1970, Fónagy é. n. [1999]: 36–39, 51 és passim, Szikszainé 2007: 492–496) tágan értelmezem. Ennek az értelmezésnek a lényege így foglalható össze: az ellentét

⁴ Megjegyzem, magam az ellentétet a halmozás egyik szemantikai altípusának tekintem (vö. Pethő 2004: 89–90), bár a retorikai-stilisztikai szakirodalom hagyományosan önálló alakzatként kezeli.

⁵ Ilyen szempontból figyelmet érdemel az is, hogy az elbeszélés idejéről ezt olvassuk: „Újhold volt – farsangban –, és *N. N.*, ennek a történetnek ismeretlen hőse, azzal töltötte idejét, hogy a városon kívül, egy kocsmában üldögélt...” (*N. N.* 81). Tudnivaló, hogy a zsidó naptár (a luáh) hónapjai a holdciklushoz igazodnak: újholdtól újholdig tartanak. (Krúdy ezt a naptárt, felteszem, jól ismerhette: különösen első felesége révén, akinek apja rabbi volt, de emellett sok más forrásból is.) Újhold ideje tehát határhelyzet: régi és új elválasztója. Régi és új, azaz múlt és jelen kettőssége jelenik meg a kisregény mottójában is: „Emlékl ifjúságomnak”.

különböző szemantikai és szintaktikai formákban valósulhat meg, ezeknek összekötő tulajdonsága a szemantikai szinten megjelenő ellentét, vagyis Rozgonyi-né megfogalmazásával: az „antitézis két tetszés szerinti szintaktikai terjedelmű gondolat szembeállítás. Jellemzőjük többnyire a párhuzamos szerkezet. Az antitézis nyelvi realizációja a lexémák, szintagmák vagy mondatok közötti szemantikai ellentét” (2008a: 108–112).

Az ellentét különböző alakzataiban a fent említett, a szövegegészt átható ellentéteesség kisebb szintaktikai-szemantikai egységekre lebontva és kifejtve számos helyen, stílus- és koherenciateremtő tényezőként jelentkezik. Nézzünk erre néhány példát:

- (1) Vannak fiatal napok, vannak öreg napok, jönnek és mennek ködök, szomorgó esők, májusok, novemberek, jó és rossz kedvek, ájtatosságok és káromkodások, betegségek és ropogó egészségek. (83)

Életkorok, időszakok, évszakok, természeti, lelki és testi állapotok: tulajdonképpen az élet teljességének ellentétei szerepelnek a fenti idézetben:

*fiatal napok ↔ öreg napok,
jönnek ↔ mennek,
ködök, szomorgó esők, novemberek ↔ májusok,
jó ↔ rossz kedvek,
ájtatosságok ↔ káromkodások,
betegségek ↔ ropogó egészségek*

Az ÉLET ÚT fogalmi metaforához/toposzhoz (vö. Törő 2009: 27) kapcsolódnak a következő ellentétek:

- (2) Ment, ment⁶ a gyalogösvény s rajta az emberek, akik felejteni kívántak *múltat és jelent*, mindent... (115)
- (3) A lányomok összekeverednek az országúton, *a jámborok és gonoszok* egymás sarkába lépnek. (160)

Az ellentét olykor különösen kiélezett, sajátos formákban: oxymoronban⁷, paradoxonban jelentkezik, mint például a következő mondatokban:

⁶ Külön figyelemre méltó lehet ebben a részletben a *ment* ige két különböző: egyezést és eltérést is mutató jelentést aktiváló, a szillépsziszre emlékeztető megjelenése, ti. (1) *ment a gyalogösvény* – (2) [*mentek*] *rajta az emberek*. Az (1)-ben az ige jelentése ez: 'valamilyen irányban tovább visz, valamerre való menésre alkalmas, használatos', a (2)-ben: 'saját lábán (mértékelt ütemben) halad valahova, vmeddig' (vö. ÉrtSz.).

- (4) A riadt hangodat fogtam a két meleg karommal, midőn *hideg tűzzel* álmodtál. (130)
- (5) Nem kért tőlünk egyebet ez a szem, mint egy kis jóságot, amellyel *legkönnyebben és legnehezebben* rendelkezünk. (181)
- (6) Az öregember beszéde alatt Juliska természetesen könnyezni kezdett. *Jó sírás* volt ez. (181)

4.3. Az ismétlődés alakzatai

Császár Elemér (1919: 285–287) a Krúdy stílusát bíráló, sőt élesen kigúnyoló írásában a következőket írja: [Krúdy] „eltanulta és teljes sikerrel alkalmazza a nyugatosok kedvelt eljárását, a halmazást, az egy gondolathoz fűződő, de egymással sem logikai, sem pszichológiai kapcsolatban nem álló képzetek vég nélküli felsorolását; az agyában hirtelen tudatossá vált, de egymással nem asszociálódó képeket mintha kabátja ujjából rázná ki, s azok a legkezdetlegesebb módon rendeződnek el: azonos funkciójú, egymás mellé rendelt mondatrészekké, akár csak a falusi vegyeskereskedések címtábláin a föliratok: bab, borsó, ostornyél, kocsikenőcs és egyéb hüvelyesek. [...] Csak arra az egy kérdésre szeretnék választ kapni, akad-e magyarul tudó ember, a szedőn, korrektoron és a kritikuson kívül, aki ezt [...] el bírja olvasni?” Valószínűleg ma már senki nem osztja (vagy legalábbis igen kevesen osztják) ezt a negatív véleményt. Ugyanis nem tarthatjuk öncélú stíluselemnek a megformáltságnak a Császár által bíralt, valóban jellemző sajátosságát, azaz a halmazások gyakoriságát, hanem a „képzetek vég nélküli felsorolás”-ának különböző jelentésképző szerepét ismerjük fel⁷. Ezek közül most egyet kívánok kiemelni és bemutatni, azt, amelyik Krúdy ciklikus időszemléletével függ össze. Ezért, mielőtt magukról az alakzatokról szólnék, röviden Krúdy időszemléletéről, időkezeléséről kell néhány összegző megállapítást tenni. Kiindulópontom itt Bezeczky Gábornak *Az ismétlődés szerepe Krúdy „mikszáthos” korszakában* (1987/1988) című tanulmánya, amelyben a szerző meggyőző érvekkel alátámasztva fejti ki gondolatait Krúdy **ciklikus időszemléletéről**. Ennek az időszemléletnek röviden szólva az a lényege, hogy Krúdy műveiben „nem megismételhetetlen, hanem ciklikusan visszatérő események tagolják az időt. Ebben a világban folyton ugyanaz történik [...]. Az ismétlődések közt eltelt idő nem hagy nyomot, mindig az éppen adott ismétlődés értelmezi és tölti meg értelemmel a világot” (Bezeczky 1987/1988: 424).

⁷ Az oximoronban „olyan jelentések, fogalmak kapcsolódnak [...] össze, melyek a világról alkotott reális ismereteink szerint összeférhetetlenek” (Cs. Jónás 2008: 432; vö. Rozgonyiné 2008b).

⁸ Vö. Szauder: „felsorolásban rohannak egymás után az azonosságot kifejező és valami végtelen egyidejűséggé kiterjedő, mert hosszú-hosszú mondatok” (1980 [1965]: 153).

Más szempontból közelítve Krúdy prózájához és egy másik szöveget, *Az úti-társ* című kisregényt elemezve sokban hasonló meglátásokat fejt ki Tolcsvai Nagy Gábor: „Külön említendő az idő ebben a hullámzóan imaginatív beszédben. Az úti-társ elbeszélője rendszeresen kilép a prototipikus történet elbeszélő múlt idejéből, amelyre egyrészt az általános befejezettség jellemző, másrészt a befejezettségen belül a kezdet, a kifejlődés és a várható vég szerkezete. Az elbeszélés monológ jellege, a kisregény utazásban megadott kerete olyan kezdő- és végpont nélküli időfolyamatot jelez, amely meghaladja az emberi végességet, valamint a társadalmi idő múlt-jelen-jövő egymásra következő sorrendjét” (2004: 101).

Nézzünk erre az időszemléletre és -kezelésre egy példát az *N. N.*-ből:

- (5) Az élet körülbelül örökké tart. [...] a halottak sem látszottak örökre elmenni. Csak egy kicsit félreálltak, megengedték, hogy örököljenek utánuk, osztozkodjanak maradékaik, s életük történetét apróra megbeszélhessék az élők. Elmentek, lepihenni egy kissé. Bizonyos, hogy húsz-harminc esztendő múlva visszatérnek, miután jól kinyugodták magukat. S előlről kezdik az egész életet. (85)

Beveczky idézett tanulmányában az időkezelés jelentőségéről a következőket mondja: „Az elbeszélő művekben testet öltő időszemlélet és időábrázolás jelentőségét nehéz lenne túlbecsülni. Az időszemlélet határozza meg az ábrázolás kereteit (például azt, hogy mi számít elbeszélésnek, kerek történetnek) és belső lehetőségeit (az elbeszélte események összekapcsolódásának formáit, a cselekményt és a jellemábrázolást), **hatása kimutatható a nyelvi szerkezetek, az értékek és a világkép szintjén**” (1987/1988: 424; a kiemelés tőlem: P. J.). A továbbiakban – a bevezetőben megfogalmazott célkitűzésnek megfelelően – azt vizsgálom, hogy a fent jellemezett időszemlélet, -kezelés hogyan jelenik meg **a nyelvi szerkezetekben, nevezetesen az ismétlés alakzataiban.**

A következő idézetben, a (6)-ban például a halmozások grammatikai szerkezeinek egyformasága ikonikusan képezi le az évszakoknak, általában az idő egységeinek lényegi egyformaságát, azaz magát az állandó ismétlődést:

- (6) Boldog emberek között éltem, akikre szívesen sütött a nap. *Nyár pirosa, ősz fakója, tavasz lilája, tél fehére* az élet színei voltak. Az udvarházban élet volt, amely mindig a külső természeti rendhez igazodott. (84)

A következő részletekben, a (7)-ben és (8)-ban is, az ismétlések különböző formáit látjuk. A (7)-ben például figura etymologicát: *álmos álmodozó*, felsorolást: *álmos álmodozó, ködös, szeles, egyhangú*, szinonimikus halmozást: *félíg elva-*

dulva, eldugaszolva, megecetesedve (ezen belül az *elvadulva, eldugaszolva* viszonya anaforikus igekötőismétlés is).

(7) Ez az *álmos álmodozó, ködös, szeles, egyhangú* vidék nagyon alkalmas arra, hogy magányos embereket neveljen, akik *félíg elvadulva, eldugaszolva, megecetesedve* éldegélik napjaikat. (93)

(8) [A „vásáros asszony”-ok] mennek *új városokba, új vásárookra, új emberek közé, mindig* frissek, *soha* el nem fáradnak, jó étvágyuk s egészségük van, *mindig* hangosan beszélnek, *soha* nem búsulnak (még a rossz vásáron sem), *soha* *sinces* egy percük, amikor kételkednének magukban, erejükben, jókedvükben, az életben... S a gyerekeik, akik születnek, éppen úgy kívánják a vándoréletet, az utazás szabadságát, a levegő változásait, az emberek napról napra való jövését-menését, a haragtalanságot, a néma búbanatnélküliséget, az élet gyors és gondolkodás nélküli lefolytatását: mint maguk a szülők.⁹ (135)

A (8)-ban leginkább a halmozások sokasága, összetett formái kerülnek előtérbe, de emellett az anaforikus ismétlések ritmusa is az értelemképzés lényeges összetevője: az örök ismétlődés, körforgás nyelvi jelölőjeként.

Az N. N. fentiekhez hasonló **szinonimikus halmozásait** egy korábbi elemzésemben (Pethő 2004) az emlékezés folyamatával hoztam összefüggésbe, most az ilyen típusú halmozások egy másik funkcióját hangsúlyoznám: a lényegi egyformaság, másképpen szólva az örök ismétlődés ikonikus kifejezését. A (9)-ben például ilyen alakzat a *vágyakozás, sóvárgás, epedés*, tág értelemben szintén szinonim halmozásnak tekinthető a *zene vibrál – peng – flótázik*; a halmozások funkcióját erősíti a *peng, peng* szóismétlés (a klasszikus retorika szerint: a *geminatio* alakzata).

(9) Valaki, egy rejtelmes idegen, egy kósza, gyönyörű szellem szólal meg hirtelen a tücsök hangjában. Elképzelhetetlenül édesded *zene vibrál*, olthatatlan, örök szerelem, kimondhatatlan *vágyakozás, sóvárgás, epedés*, boldogság *peng, peng, flótázik...* (89)

Hasonló, azaz szinonimikus halmozásokat tartalmazó részek például az alábbiak is:

⁹ A generációkban bekövetkező ismétlődés, „ciklikusság” érdekes példája az N. N.-ben például az, hogy egyaránt Jella szerelmes hódolója három generáció: az ifjú N. N., apja és nagyapja.

(10) Furcsa, hetyke, legénykedő, virtuskodó Magyarország itt hortyogott, ásított, unatkozott, dologtalankodott, nyomorgott legtovább. [...] A fantasztikus tervek, légvárak, szépen kicirkalmazott remények, édesded ábrándok jól kifejlődtek ezen a mocsaras, ködös, szegényes, kidőlt-bedőlt tájon. (93)

Itt, a (10)-ben némi ellentét is van az első mondat jelzőinek aktivitásra utaló és állítmányainak teljes passzivitást kifejező jelentése között, ezért aztán ironikus színezete is van az idézett résznek.

(11) Azok találták meg a csillagodat, kocsma, az égboltozaton, akiknek sok okuk volt arra, hogy benned *bízzanak és reménykedjenek!* (115)

4.4. Az irónia

Az iróniát a retorikai hagyomány olyan helyettesítésen alapuló, azaz immutációs alakzatnak tartja, amely gondolatalakzatként és szóalakzatként is megjelenhet: az előbbi esetben az irónia nagyobb szerkezeti egységet fog át, az utóbbiban azonban csak egy szót érint (Tátrai 2008). Az alábbiakban magam az irónia gondolatalakzatként való megjelenését fogom vizsgálni.

Az irónia az *N. N.*-ben a szövegértelmezés összetevőjeként a gyerekkor édenében, a Nyírségben keresett, az idealizált múltba épülő idillikus, tökéletes harmóniát biztosító életlehetőség¹⁰ megvalósíthatóságát kérdőjelezi meg finom, de erőteljes hangsúllyal, úgy, hogy végső soron ennek az életlehetőségnek a megvalósíthatatlan voltát jelzi. Éppen ezért különösen a nyírségi, valamiképpen a múltba kötődő alakok: például a sóstói fürdőzők (*N. N.* 136–140), a Boldogfalván (!) élő Ónodi kisasszonyok vagy a beszélő nevű Szomjas úr ábrázolása ironikus. Mielőtt azonban ezeket a részeket megnéznénk, röviden érdemes néhány támpontot keresnünk annak értelmezéséhez, hogy mennyire jellemző és milyen jelentéseket is hordoz Krúdy prózájában az irónia.

A hétköznapi vagy éppen a romantikus-regényes életszemlélet ironikus értékelése és megjelenítése mindig (vagy legalábbis gyakran) jelen van Krúdy írásaiban. Márai is lényegében ezt emeli ki, amikor Krúdy írásainak német fordításáról szólva a következő jellemzést adja: „Krúdy, németül. Az idegen nyelv perspektívájában kitetszik, hogy éppen azt nem lehet lefordítani, ami Krúdy írásaiban jellegzetes: a paródiát. Ahogyan ez a nagy író – mindenről és mindenkiről – örökké parodisztikusan beszélt. Ahogyan az író feltételezte az olvasó cinkosságát, azt, hogy együtt röhögnek, író és olvasó, mindazon, amit az író

¹⁰ Orosz Sándor szerint az *N. N.* fő szimbóluma, a tücsök (egyebek mellett) „azt a rendíthetetlen nyugalom, a természetes életszemléletet [képviseli], amely a századforduló »békebeli« világában egy bizonyos vidéki rétegnek annyira sajátja” (1961: 428).

férfiakról és nőkről mond, és azon is, ahogy mondja... Amikor Krúdy hősei és hősnői sóhajtoznak, szemüket forgatják, fennkölteket vagy érzelmeseket mondanak, az író feltételezi, hogy az olvasó tudja: mindez csak paródiája a valóságnak. És ez a varázsos Krúdy írásaiban, magyarul. De az idegen olvasó mindezt valóságosnak, igazinak kell olvassa... és akkor visszájára fordul az egész” (1992: 295–296).

Valószínűleg ennél még összetettebb az irónia jelenléte Krúdy írásaiban: egy állandó **ide-oda játék jön létre az ironikus és a nem ironikus között**. Bezecsky Gábor például a *Hét szilvafa* című elbeszélés elemzésében utal erre a kettősségre, amely véleményem szerint jellemző módon megjelenik Krúdy egyéb műveiben is¹¹. „A Hét szilvafa elbeszélője egyszerre – és ugyanazért – gúnyolhatja és magasztalhatja Somodi Pált. Egy töről fakad a hősnek kijáró pátosz és a hóbortos öregurat illető irónia. [...] Somodi Pál, a környezetéből kiemelkedő hős, az eleven múlt, minden áldott nap nyelvcsettintve veszi tudomásul a tényt, hogy történetesen ürüporékolt van ebédre. A groteszk hatás feltehetően nem jönne létre, ha a szereplő életformáját az elbeszélő pusztán egy begyepesedett öregúr nyomorúságos mániájaként mutatná be. Erről azonban nincs szó, sőt az elbeszélés közepe táján az irónia tűnik el a szövegből, s az elbeszélés végére Somodi Pál alakja egyértelműen felmagasztosul, és diadalmaskodik az a valószínűség, amelyre Somodi Pál az életét tette” (1987/1988: 427).¹²

Az irónia önmagában is valamiféle kettősséget, elbizonytalanítást, bizonytalanságot tartalmaz, Krúdy szövegeiben azonban az irónia a fent jellemzett kettősségbe, illetve elbizonytalanításba is beleágyazódik. Az *N. N.*-ről szólva Márai például az 1945 és 1957 között írt *Naplójának* alább idézendő soraiban az **értéktelítő-patetikus** réteget emeli ki, és ez különösen a fent idézett, ezzel ellentétes állításával összevetve érdekes, ti. hogy Krúdy „mindenről és mindenkiről – **örökké parodisztikusan** beszélt” (a kiemelés tőlem: P. J.). „Éjjel Krúdy: *N. N.* Az élet, a szellem, a költészet régi ízei élnek ebben a prózában, oly égető, nemes tűzzel, mint az ópálkákban a régi nyarak diófáinak ereje, illata. A tücsökről ír, a betyárokról, nádasokról, céda nőkről, akik temetőbe járnak szeretkezni a diákokkal – mindenről szól, aminek valami értelme volt az életben. Egy nagy író úgy őrzi meg a világot, amelyből származott, amihez tartozott, mint az eltévedt meteor anyaga árulkodik a világmindenség titkairól. Csillagpor ragyog minden

¹¹ Kemény Gábor Krúdy időkezelését elemezve (1991: 62) mutat rá arra, hogy egyszerre jelenik meg a nosztalgikus és az ironikus „retrospektivitás”.

¹² Az öreg Somodi Pál „vesszőparipája”, „rögeszméje”, hogy kis „hét szilvafás” birtoka az utolsó nemesi birtok. Görcsös ragaszkodása ehhez a birtokhoz, egyéb hóbortjai először ironikus színben tüntetik fel, de aztán az ábrázolt világbeli környezet (például a birtokot megvenni akaró új szomszéd vagy Somodi Amerikából hazatérő fia) és az olvasó előtt is nyilvánvaló lesz az ebben a ragaszkodásban, hűségben megnyilvánuló morális érték, sőt nagyság.

során” (Márai 1990: 77–78). Mindezek alapján tehát, pontosítva az eddigieket, azt mondhatnánk, hogy nem is az irónia, hanem az irónia és az értéktelítő-patetikus megformáltság kettőssége az egyik lényeges összetevője a Krúdy-szöveg stíluskohereciájának.

És most nézzünk néhány példát az irónia megjelenésére, illetve a fent vázolt kettősségre:

- (12) Hosszú, hosszú, kíváncsi estéken hányszor jártam be a várost, hogy valamit észrevehessek e nyírségi nagyfalu éjszakából! Csak egyetlen éjszakai regényt láthassak, amelyekről a szép színdarabok szólnak, költők énekelnek! Egy érzelmes hangot szerettem volna felfogni a nyíregyházi éjszakákból. Legfeljebb részeg emberrel találkoztam a Rózsa táján, aki öklendezve szidta a fekete szakállú Frid borát. A tornyok csodálatos nyugalommal nézegették az alant elterülő házakat, udvarokat, mintha bizonyosak lehettek volna arról, hogy odalent nem történhetik semmi rendellenesség. Mindenki ágyában van, a részeg ember is hazavergődik, nagyot csattan a kapu a háta mögött, a Kocsma-csillag egyedül marad az égen, idelent kialszik az utolsó világosság is a csárdásleány pacsuliillatú, rossz kis szobájában. (95)

Az irónia alapja a (12)-ben főként az a kontraszt, amely a hős romantikus vára-kozásai (*éjszakai regény, amelyekről a szép színdarabok szólnak, költők énekelnek*) és a valóságosan látottak, átéltek (öklendező részeg, a *nagyfalu* korán fekvő lakói, *csárdásleány pacsuliillatú, rossz kis szobája* stb.) között feszül.

Az Ónodi-kisasszonyok – például a (13)-ban megvalósuló – ábrázolásában az irónia fő forrása a szereplők (a kisasszonyok) sajátos nézőpontja, értékelése és a történetmondói/befogadói nézőpont és értékelés közötti ellentmondás: az életvitelüket tekintve lényegében az elbeszélés idejéhez viszonyított múlt században, azaz a XIX. században élő, évtizedekkel azelőtti, hírértékükben elavult eseményekre vonatkozó ismeretekkel rendelkező Ónodi kisasszonyok „időtévesztő” nézőpontjából a modern, nagyvárosi életet élő N. N. tűnik tudatlan, „múlt századbeli ember”-nek. A helyzet fonák voltát, ironikus értékelését elmélyíti, hogy **éppen** az Ónodi-kisasszonyok oktatnak ki valakit a „modernség”-ből, és **éppen** N. N ez a valaki.

- (13) – És ön mit szeret? – kérdezte Zsanett, s előkelőség céljából elővette lorgnette-ját, amelynek egyik üvege hiányzott.
– A napfelkeltét a szabadban – feleltem.
Csodálkozva néztek rám, mint valami bolondra. Tini türelmetlenül és epésen szólt közbe, mintha igen sértő dolgot mondtam volna.

– Maga nyilván múlt századbeli ember, amikor a nőknek udvarlására a férfiak a mindennapi természetből vették képeiket. A nagyanyánk idejében volt az divatban, hogy a férfiak a csillagokat, a holdakat rángatták le az égről, a mezőkről, elővették a kék lenvirágot, a tavasz első lepkéjét, a patakból a könnyed pisztrángot. S a nők úgy tettették magukat, mint a lucernásban ülő nyúl. (190)

N. N. alább, a (14)-ben idézendő válaszában a fent vázolt kettősség jelentkezik bonyolult módon összefonódva: egyfelől a pozitív értékelés és ezzel együtt az értéktelítő stílus, másfelől az értékmegvonó irónia. Az irónia azonban nemcsak az adott szituációra és az Ónodi kisasszonyokra vonatkozik, hanem arra az ideálképre is, amelyet N. N. egy korábbi korszakhoz, az eszményített XIX. századhoz köt. Ennek oka az, hogy az adott helyzetben, a hős életvitelének ismeretében túlzónak hat, és így veszít a hiteléből, átértékelődik mindaz, amit N. N. mond. A kontextus nem hitelesíti a mondottakat: N. N. egy korábbi szöveghelyen ugyanis maga minősíti így – az általa hangoztatott ideálvilág eszményeitől igencsak eltérő – életét: „*furcsa, eszméletlen*” (145). Másutt meg ezt mondja magáról: „Azok közé a boldogtalan férfiak közé tartoznék magam is, akikkel duttyánokban és városvégén meglapuló csárdákban poharat koccintottam, akik [...] tiszta asszonyok rozmaring illata mellől elszökdöstek a gajdoló leányokhoz, akik az ördög öreganyjának a házában mindig táncolnak. Akik otthagyták a gazdag nemzetes-asszonyt, és egy vándorkomédiásné festékes skatulyája után beutazgatták a fél országot...” (187). A szövegértelmezésem szempontjából lényeges, a stílus tulajdonítást meghatározó elem a (14)-ben, hogy N. N. válaszában nyelvi megformáltsága szóhasználatában, mondatformálásban hangsúlyozottan eltér a reálisnak: pontosnak, objektívnek, valósághűnek tartott megformálás szokásos formáitól, és a szépirodalmias, költői stílushoz közelít (a szépirodalommal szemben általában és konvencionálisan megfogalmazódó stíluselvárások szerint). Vagyis feltűnő módon választékos, enyhén archaizáló (*fotográfia, divatlap, hölgyeink* stb.); idetartozó fontos stílusképző tényezők az alakzatok, a nyelvi képek (például: „*Bő, földig érő szoknyáikban megannyi fejedelemlők*”) és a hangzás sajátos, ritmikus-rímes formája is: „*a homlokukról sugárzó fény, a szemükben látható szérenység, az arcukon felírt hűség*”. Az így létrejövő két minőség (ti. az értékmegvonó és az értéktelítő) valójában felfejthetetlen, de **nem is felfejtendő** módon fonódik össze a szövegrészben, és éppen ez a kettősség, ez a „termékeny bizonytalanság” itt a stílus és a jelentéskonstruálás lényege.

(14) – Szemérmes, felejthetetlen korszak – feleltem meggyőződéssel. – Csak nézzük meg a fotográfiákat, leveleket, sőt divatlapokat, amelyek a múlt századból maradtak hölgyeinkről. Egy másik ország, egy messze eltávolodott tartomány alakjai ők, akiknek mintha nem maradtak volna gyerme-

keik. A homlokukról sugárzó fény, a szemükben látható szerénység, az arcukon felírt hűség és önfeláldozás a mai nőkön már nem található. Leveleiket mindig oly gondosan és szemérmesesen írták, hogy azt meglophatta a postamesterné. Divatjuk méltóságteljes, tiszteletet parancsoló. Bő, földig érő szoknyaikban megannyi fejedelemlé. A test bűnös formáit eltakarja a ruha, hogy a férfiak szerelmük jutalmául valóban egy ismeretlen, gyönyörű szigetre érkeznek meg. Ki látta nagyanyáink lábát, karját? Igazában csak az, aki a koporsófedelelet rájuk szegezte. (190–191)

A kisasszonyok dühös reakcióját leíró rész – a (15) – a komikum kiélezettebb formáig viszi az iróniát: ennek a fokozásnak fontos tényezői a sajátos stílusértékkel a szövegből szóstilisztikai szempontból kiemelkedő elemek. Az idő mentén (feltehetően a szöveg keletkezése idején is) archaikusnak ható elemek leleplezik a „modern hölgyek”-et. Ilyen elem a *szalongavallér*, idesorolható a különös hangzású tulajdonnév: a *vizenkei Török-Gyolcs Kazimir*. Idejétmúlt a *Jambónóta* is: mint azt a Vasárnapi Újság 1896. évi 46. számából¹³ megtudhatjuk, 1897-re jelent meg *Jambó* címmel egy kalendárium, melyet a „Borsszem Jankó kapacitásainak közreműködésével Mokány Berczi” szerkesztett, „a címlap is a Jambó jól ismert olasz énekesét mutatja, amint Mokány Berczinek éneklí a híres nótát”.

(15) Zsanett sziszegett:

- Maga a fővárosból jött közénk? Talán a Nemtudom utcában lakik ott? Sohase járt Andrássy útján, amelyet azelőtt Sugár útnak neveztek? Úgy beszél, mint egy falusi mester. Kunfalvi szalongavallér volt.
- Talán nem is hallotta még életében a Jambónótát? – kérdezte gúnyosan Tini, a jambót zsambónak ejtvén.
- És Küry, Pálmai, Hegyi ismerősei önnek, mint Kunfalvinak, aki órákig tudott beszélni Pestről? Ó, mi mindent tudunk, ami Pesten történik, holott csak Boldogfalván lakunk. Tudjuk, hogy lett öngyilkos Nagy Imre, és halottuk, hogy Szirmai Imre milyen kunsztokat tud az ötkoronással. Olvas-tuk a fehér kaméliás nő történetét, aki mellbe lőtte magát egy íróért. Tudjuk Satanello kalandjait a népszínházi színpalak között, és Baligovics Bojár Terus arcképét asztalunkon őrizzük¹⁴. [...] Itt kiment a divatból az

¹³ Forrás: <http://epa.uz.ua/00000/00030/02230/pdf/02230.pdf>. Letöltés: 2011. február 5.

¹⁴ A felsorolt színészek, színésznők közül Nagy Imre 1893-ban (!) lett öngyilkos (Schöpflin [szerk.] 1929–1931, III: 318), Bojár Terus az 1900-as évek legelején volt a Népszínház tagja (Schöpflin [szerk.] 1929–1931, III: 218), Satanello (Márkus József író) 1911-ben halt meg (Schöpflin [szerk.] 1929–1931, III: 206); tehát ők, illetve a velük történtek az *N. N.* keletkezése idején (az *N. N.* folytatásokban 1920-ban jelent meg, kötetben 1922-ben) már nem éppen „aktuális” témák.

álmoskönyv, uracskám, azért bánjon velünk úgy, mint modern hölgyekkel illik.

– Talán azt sem tudja kicsoda vizenkei Török-Gyolcs Kazimir? – vágott közbe Tini. (190–192)

Szomjas úr ábrázolásában ironikus például az, ahogyan az alábbi részletben, a (16)-ban egy sajátos, irreális nézőpontból: kívülről, másba projektálva jellemzi saját sötét oldalait. Az a gúnyos kritika, az az irónia, amelyet az N. N. és az olvasó előtt könnyen lelepleződő Szomjas úr kitalált szomszédaira irányít (például: Az volt a változatossága, hogy télen vörös bort ivott, nyáron fehérét; Sült bolond volt, mondom, azt hitte, hogy szép nők, akiket sohasem látott, véle álmodnak. Lehet, hogy csak hímszamár képében.), visszafordul magára a szereplőre. Így valósul meg „az irónia lényegi ismérve, [ti.] hogy kétségbe vonja az adott reprezentáció kiindulópontjának megfelelőségét, helyénvalóságát az adott diskurzusban, és egy másik kiindulópontot implikál, ahonnan az adott jelenet adekvátanban jeleníthető meg” (Tátrai 2010: 249).

(16) – Mikor én ide kerültem – mondta darab idő múltán, egy hosszú rab szomorúságával –, nemigen akadt művelt ember a környéken, akivel érdemes lett volna megismerkedni. Az egyik szomszédom éjjel-nappal rézszeg volt. Korán reggel kezdte a borivást, hogy végigélhesse a napot. Az volt a változatossága, hogy télen vörös bort ivott, nyáron fehérét. Délutánonként elhitte magáról, hogy kastélyban tölti az életét, pedig a házába befolyt az esővíz. Estefelé azt képzelte, hogy messze a nagyvilágban a nők és férfiak mindig azt kérdezzetik egymástól: »Ugyan hová lett Sonkoly, mostanában soha sem látni?« [...]

(Én nem szóltam semmit, ámde jól tudtam, hogy ez az összeférhetetlen Sonkoly senki más nem volt, mint maga Szomjas úr, aki hibáját szerette másra kenni.)

– A másik szomszédom olyan sült bolond volt, hogy Mihály arkangyalnak képzelte magát. Ellenállhatatlannak hitte magát, mindig a nők meghódításán törte a fejét, és csupán azért nem indult el a gyümölcs leszakítására, mert nem volt jóra való lábbelije. [...] Sült bolond volt, mondom, azt hitte, hogy szép nők, akiket sohasem látott, véle álmodnak. Lehet, hogy csak hímszamár képében.

(Csendesen bólintottam. Ez a Mihály arkangyal se lehetett messze Szomjas úrtól. No de halljuk a harmadikat.)

– A harmadik szomszédomnak az volt a szerencsétlensége, hogy egyszer megfordult Monte-Carlóban, néhány aranyat nyert, ám a nagyváradi Popper, aki abban az időben az utazótársaságokat szervezte és vezette, még Egyiptomba is: indulást vezényelt. Szomszédom nem merészelt egyedül

maradni az idegenben, ahol mukkanni se tudott, fájó szívvel követte útitársait, ámde húsz esztendő múlva is, midőn adóvégrehajtással zaklatták, a vörös Poppert emlegette, aki szerencséjének útjába állott. Képzeteiben annyi kincssel rendelkezett, mint Monte Christo, csak a kezét kellene kinyújtani. [...] Ámde sohase tett szert annyi pénzre, hogy Monte-Carlóba mehetett volna, pedig oly alapossággal kidolgozott nyerési szisztémát állított fel, hogy három hét alatt bizonyosan tönkreteszi a bankot. És késő öregségig nem mond le a reményről, hogy valaha gazdag ember lesz. Lehet ilyen bolonddal érintkezni? – kérdezte Szomjas úr, és erősen a szemembe nézett.

(Ez az utóbbi bolond szomszéd, ez volt az igazi. Szomjas úr, aki téli időben hosszú leveleket írt Magyarországon mindenkinek, akinek a nevét hallotta, aki nyert, örökölt vagy egyéb szerencsét csinált, s felszólította a társulásra a Monte-Carló-i bank megdöntéséhez. [...])

Természetesen: érdeklődtem a csálhatatlan szisztéma iránt... (198–200)

A (16)-ban domináns az irónia, ugyanakkor meg kell jegyezni azt is, hogy összességében Szomjas alakjában: végletes szerencsejáték-mániájában, a biztos nyerést garantáló, csálhatatlan módszerbe vetett megingathatatlan hitében mint ha lenne valami hasonlóság Somodi Pál végül morálisan „megemelkedő” megrogzottságával.

5. Összegzés

A fentiekben az *N. N.* példája által azt kívántam bemutatni, hogy a tárgyalt három alakzat: az ellentét, a halmozás és az irónia fontos összetevője a Krúdy-szövegek koherenciájának és ebből következően Krúdy egyéni stílusának. A koherens stílus-, illetve szövegszerkezettel összefüggésben a stilisztikai megközelítésben mindenekelőtt a tárgyalt alakzatoknak a szövegértelem alakításában betöltött, lényeges szerepét kell hangsúlyoznunk.

Forrás:

Krúdy Gyula: *Az útitárs* – *N. N.* Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest. 1959.

Szakirodalom:

Bencze Lóránt 1996. A trópusok, az alakzatok és a metaforaalkotás. In: Szathmári István (szerk.): *Hol tart ma a stilisztika?* Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest. 234–309.

Beveczky Gábor 1987/1988. Az ismétlődés szerepe Krúdy „mikszahtos” korszakában. *Irodalomtörténeti Közlemények* 422–439.

Cs. Jónás Erzsébet 2008. Oximoron. In: Szathmári István (főszerk.): *Alakzatlexikon*. Tinta Könyvkiadó. Budapest. 432–433.

- Császár Elemér 1919. Krúdy Gyula: Napraforgó. *Irodalomtörténet* 3–10: 283–287.
- van Dijk, Teun A. 1972. *Some Aspects of Text Grammars*. Mouton. The Hague.
- Fónagy Iván 1970. Antitézis. In: Király István (főszerk.): *Világirodalmi lexikon*. I. Akadémiai Kiadó. Budapest. 357–360.
- Fónagy Iván é. n. [1999] *A költői nyelvről*. MTA Nyelvtudományi Intézet–Corvina. Budapest.
- Kemény Gábor 1974. *Krúdy képalkotása*. Akadémiai Kiadó. Budapest.
- Kemény Gábor 1991. *Szindbád nyomában*. MTA Nyelvtudományi Intézete. Budapest.
- Kemény Gábor 1993. *Képekbe menekülő élet. Krúdy Gyula képalkotásáról és a nyelvi kép stilisztikájáról*. Balassi Kiadó. Budapest.
- Kemény Gábor 2002. *Bevezetés a nyelvi kép stilisztikájába*. Tinta Könyvkiadó. Budapest.
- Kocsány Piroska 1989. Szövegnyelvészet vagy szövegtípusok nyelvészete? *Filológiai Közöny* 26–43.
- Kocsány Piroska 1996. Szövegnyelvészet és szövegtan. In: Szathmári István (szerk.): *Hol tart ma a stilisztika?* Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest. 152–163.
- Kocsány Piroska 2008 Metafora. In: Szathmári István (főszerk.): *Alakzatlexikon*. Tinta Könyvkiadó. Budapest. 390–402.
- Márai Sándor 1990. *Napló 1945–1957*. Akadémiai Kiadó–Helikon Kiadó. Budapest.
- Márai Sándor 1992. *Napló 1958–1967*. Akadémiai Kiadó–Helikon Kiadó. Budapest.
- Orosz Sándor 1961. Krúdy Gyula szimbólumairól. *Magyar Nyelvőr* 421–435.
- Pethő József 2004. „Az emlékezet, amely váratlanul valahonnan idetévedt”. Emlékezés és halmozás Krúdy N. N. című kisregényében. In: Pethő József–Jenei Teréz (szerk.): *Stílus és jelentés. Tanulmányok Krúdy stílusáról*. Tinta Könyvkiadó. Budapest. 54–61.
- Rozgonyiné Molnár Emma 2008a. Antitézis vagy ellentét. In: Szathmári István (főszerk.): *Alakzatlexikon*. Tinta Könyvkiadó. Budapest. 108–112.
- Rozgonyiné Molnár Emma 2008b. Paradoxon vagy látszólagos képtelenség. In: Szathmári István (főszerk.): *Alakzatlexikon*. Tinta Könyvkiadó. Budapest. 437–439.
- Schöpflin Aladár (szerk.) 1929–1931. *Magyar színművészeti lexikon I–IV*. Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete. Budapest.
- Szauder József 1965/1980. Szindbád megtérésétől a Purgatóriumig. In: uő.: *Tavaszi és őszi utazások*. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest. 124–169.
- Szikszainé Nagy Irma 2004². *Leíró magyar szövegtan*. Osiris Kiadó. Budapest.
- Szikszainé Nagy Irma 2007. *Magyar stilisztika*. Osiris Kiadó. Budapest.

- Tátrai Szilárd 2008. Irónia. In: Szathmári István (főszerk.): *Alakzatlexikon*. Tinta Könyvkiadó. Budapest. 311–320.
- Tátrai Szilárd 2010. *A pragmatika nézőpontja – a nézőpont pragmatikája*. Kézirat.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2001. *A magyar nyelv szövegtana*. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2004. A képzeleti jelentéstana Krúdy műveiben. In: Jenei Teréz–Pethő József (szerk.): *Stílus és jelentés. Tanulmányok Krúdy stílusáról*. Tinta Könyvkiadó. Budapest. 93–105.
- Törő Norbert 2009. „Talán elvesztem valahol ezen a tájon...?” A rögzíthetlenségben/bizonytalanságban megalkotott én modellje Krúdy Gyula N. N.-jében. *Studia Litteraria XLVII. Tanulmányok a XX. századi irodalom köréből*. Debreceni Egyetemi Kiadó. Debrecen. 19–35.
- Vater, Heinz 1994². *Einführung in die Textlinguistik*. Wilhelm Fink Verlag. München.

Porkoláb Judit–Boda István Károly
Debreceni Egyetem

Stíluskohéziót megvalósító szó- és kifejezőkészletek
***Orbán Ottó verseiben*¹**

„Az időt úgy képzelhetjük magunk köré, mint végtelen mezőt, melyen az ősztől fullasztó füstköd ül.”
(Orbán Ottó: *Az emberi állapotról*)

1. A számokkal kifejezett idő mint jellegzetes stíluskohéziós elem Orbán Ottó verseiben

Orbán Ottó egyike azon modern költőinknek, akiknek stílusát nehéz egységes kategóriába sorolni. Prágai Tamás például három költői stratégiát különböztet meg nála (2010: 212–215), Kulcsár Szabó Ernő pedig megjegyzi, hogy „a magyar vershagyományak – Aranytól Illyésig, Vörösmartytól Vas Istvánig – annyi formája és modális eleme hat itt már együtt Orbán versbeszédében, hogy a poétikai folytonosság elve a költészetalkotás előfeltételeként jelenik meg előttünk” (2003: 181). Verseiben azonban fellelhetők olyan jellegzetes *stílus* eszközök, amelyek egy versszövegen belül, illetőleg meghatározott versszövegek között sajátos *stíluskohéziót* valósítanak meg. Jelen tanulmányunkban arra teszünk kísérletet, hogy Orbán Ottónak a különböző *időket* jelölő, jellegzetes szó- és kifejezőkészletét mint a stíluskohézió stílus eszközeit vizsgáljuk néhány kiválasztott versében.

„Sokszor a stílus a szöveg szemantikai elemeiből adódik, illetve ennek a fordítottja is igaz: a jelentés stílus is. Valóban sok esetben a kellő szó lép elő stílust szervező erejűvé” (Szikszainé 1999: 299). A kellő szó, nevezhetjük kulcsszónak, jelen esetben a többnyire *számokkal jelzett idő*, amely Orbán Ottó verseiben sajátos szemantikai tartalommal telítődik, ezáltal az általa használt költői nyelv integráns részévé válik. Ennek jelentőségét fejezi ki Du Bos is, aki azt írja: „A költői művészetnek ez (mármint a költői nyelv) a legfontosabb, egyszersmind a legnehezebb része. Megtalálni azokat a képeket, amelyek jól ábrázolják a költő mondanivalóját, megtalálni azokat a sajátos kifejezéseket, amelyek gondolatai-

¹ A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

nak *érzékletes* formát adnak: ez a nagy művészet, amelyhez isteni ihlet kell...” (Idézi Szathmári 1961: 40).

Orbán Ottó költői nyelvében halmozottan fordul elő az időfogalom a költő létérzésének nem egy megnyilvánulásában, különböző szó- és kifejezőkészséggel. A mottóként választott idézet információgazdag költői képe kifejezi, hogy az ember számára a tér-idő mennyire végtelen és megfoghatatlan. Tanulmányunkban olyan versszövegeket választottunk, amelyekben a költői én mégis a „lehetetlenre” vállalkozik: megállítani a múltó időt, de legalábbis egyes életszakaszonként megállni és elemezni a „véges végtelent” (József Attila), az egyes ember által belátható, „megfogható” időegységeket. Orbán Ottó verseiben az életkorok és évszámok mint állandóan vissza-visszatérő stiláris elemek fix pontokat rögzítenek a megállíthatatlanul hömpölygő időfolyamban – egy-egy kiválasztott alkalommal, például egy-egy születésnapra írott versében, mintegy megállítják az időt, hogy majd egy újabb évfordulón ismételten jelezzék, hacsak egy versnyire is, hogy a költőnek még van ideje és ereje alkotni, gondolatait és érzéseit megírni.

Orbán Ottó költői nyelvében az életkorokat és éveket jelző számok a múltó idő létérzésének sajátos, érzékletes és sokszor szimbolikus kifejezései. Tekintsünk egy rövid listát a költő versekben megjelenített életkorairól, születésnapjairól:

- | |
|--|
| 11 (<i>Kabala</i>) [1991] |
| 22 (<i>Kabala</i>) [1991] |
| 33 (<i>Kabala</i>) [1991] |
| 44 (<i>Kabala</i>) [1991] |
| 45 (<i>Születésnap vers</i>) [1981] |
| 46 (<i>Haiku</i>) [1982] |
| 50 előtt (<i>Helyzetjelentés ötven előtt</i>) [1984] |
| idestova 50 éve (<i>Kőbölcsőm körül</i>) [1984] |
| 50 felé (<i>Betegség, gyógyszerek: élet ötven felé</i>) [1984] |
| a közelgő 50 (<i>Az élők világa</i>) [1985] |
| 50 (<i>Ötvenedik évére írott verse</i>) [1986] |
| 50 (<i>Ötvenedik születésnapomon</i>) [Tokió. 1986] |
| 50 (<i>Tóth Árpád</i>) [1986] |
| 50 éves hideglelés (<i>Hó</i>) [1987] |
| 51 (<i>Ötvenegyedik születésnapomon</i>) [Minneapolis, 1987] |
| 55 (<i>Kabala</i>) [1991] |
| 62 (<i>Magára igazítja Arany János négy sorát</i>) [1998] |

A fenti versek a múlt idő kifejezését egyebek között az *élettel*, a *költéssel*, a *jövővel* és a *reménnyel*, mint kulcsszavakkal kapcsolják össze. Az alapotí-
vum az *élet*, amely elmúlik, „elszívárog”, mint a múlt idő, megállíthatatlan:

*Valami füst használja kéménynek a torkomat,
és előgomolyog az élet, ahogy éltük:
az őrült áramlás, az össze nem illő részletek,
a rögzíthetetlen változatosság izzó anyaga,
mely a korok öntőformáit újból és újból kitöltve
a láthatatlan repedéseken keresztül mindig elszívárog,
(Helyzetjelentés ötven előtt) [1984]*

Az elmúlással Orbán Ottó a *költészetet* állítja szembe 1981-ben a makacs „élni akarás” eszközeként, miközben „káromkodva és szédelegve” harcol a sorssal:

*Negyvenöt éves vagyok,
hivatásos költő,
akiből nem sugárzik az ártatlanság bája;
[...]
s a verses élni akarás káromkodva és szédelegve,
csapattestétől elszakadt katonaként
botorkál a sötétben: ki és mi vagyok?
(Születésnap vers) [1981]*

Majd 1984-ben már némileg letargikusabban, az élni akarás „színes gyógyszer-
ként” beszél a költészetről:

*az átgondolt jövő... a kacsalábon forgó vár...
Most, hogy megvan, tudhatom azt is, nem jó semmire.
A költészet színes gyógyszerét szedve nézem
a véren vett házhely gyöpén forgó lángoszlopot.
(Betegség, gyógyszerek: élet ötven felé) [1984]*

A költészet azonban mintha csak a jelenben segítene, a jövőben már nem – a lángoszlop bibliai képe egy másik versben a sivataggal egészül ki:

*Nem épp vonzó a pályabér, az üres égből izzó tűzgolyó,
dehát mit várjunk ötven évesen a sivatagban –
húzok egyet a verses kulacsból, szememben káprázó jövőkép.
(Tóth Árpád) [1986]*

A „káprázó jövőkép” akár a *reményt* is jelenthetné; azonban a „hepehupás pusztaságban” bolyongó-borongó költő esetében erről szó sincs:

*bízzam talán én is abban, hogy jön a hó s minden mocskot befed?
Késő takaró lenne ez az ötven éves, hazai hideglelésre.
Az én telemben Lear király bolyong egy hepehupás pusztaságon,
s valami érthetetlen, idegen nyelven üvölti,
fújj, szél, és karjában az új világ reménye,
a jószándékú, együgyű, kenderkötéssel megfojtott királyné.
(Hó) [1987]*

De azért Orbán költői szelencéjében valahol mélyen megbúvik a *remény* is, vagy ironikus-groteszk módon:

*Én idestova ötven éve lődörgök Budapest házai közt,
mintha egy kiismerhetetlen nővel élnék együtt,
akit épp ezért már túl jól ismerek...[...]
Míg élek, emlékszem, hogy rázta meg magát negyvenöt tavaszán –
a fényszoknyában strichelő, kis kurva, a remény
kacsint s rossz matracára hívja a jövőt: NA GYERE, ÖCSI!
(Kőbőlcsőm körül) [1984]*

vagy – amikor már a *költészet* sem segít – rögeszmeként:

*Egy vaspántos várkaput akartam betörni kéziratlapokkal;
bokám körül patakzó papír képében locsognak végigverselt éveim,
a föld mélyéről dübörög a közelgő ötvenedik...
S mindig a remény zárósora, a rögeszmés „csakazértis”...
(Az élők világa) [1985]*

A „rögeszmés csakazértis” jellemzően mutatja, hogy Orbán Ottó tudatos költő, aki önmagát keresi és próbálja meghatározni verseiben. „A kilencvenes évek elején megjelent köteteiben Orbán Ottó számos önarckép-verset ír, groteszk-önironikus metaforákat ad magának („ kozmikus gavallér”, „kelj föl jancsi”, sőt monogramja alapján: két nulla). Utóbbi pedig már átvezet minket Orbán Ottó *Kabala* című verséhez.

2. A számok használata a sorsszerűség kifejezésére a *Kabala* című versben

Orbán Ottó a 90-es években érkezett el életének és művészetének fordulópontjára. Betegsége súlyosbodott: „Több, mint öt éve küszködöm egy lassú, de kitartó gyilkossal, egy homályos betegséggel, amelyet az orvosok nem tudnak azonosí-

tani. Az egész életemet úgy kellett elrendeznem, hogy bírjam a küzdelmet, s hogy ez a harc minél kevésbé látszódjék meg a munkámon” — nyilatkozza Orbán Ottó 1988-ban (Eszéki 2003: 137). *A keljfeljancsi jegyese* című kötet (1992) vallomásszerű címéből pedig akár azt is kiolvashatjuk, hogy szimbolikusan a „keljfeljancsi” szereptől vár erőt, sorsa és költészete szétválaszthatatlanul összefonódott, és végleg eljegyezte magát a művészettel: „versem a keljfeljancsival jár jegyben”.

Az 1990 utáni kötetekben megjelent verseket értékelve Katona Gergely így összegezi: „Orbán Ottó újabb köteteinek erőteljesen hangsúlyozott beszédhelyezete a távlatból visszatekintő értékelés és összegyűjtés, a versek beszélője megszólalása újabb alkalmát egész történetének összegzésére, újraírására hivatott pillanatnak látja” (1995: 595). Ez fejeződik ki *A keljfeljancsi jegyese* című kötetben szereplő *Kabala* című versben is, amelyben tetten érhetjük a különböző idők összefonódását: az életkort jelölő számoknak mint a szubjektív és a történelmi dátumoknak mint az objektív időnek a szintézisét:

Kabala

*11 éves 47-ben voltam —
apám a földbe kaparva holtan.*

*22 éves 58-ban lettem —
másokat kötöttek fel helyettem.*

*Könyvemet hízlalom 33 évesen —
India, csoda és szörnyűség, nincs még egy éve sem.*

*80-ban vagyok 44 éves —
a betegség már a koponyám felé les.*

*55 éves lettem 91-ben —
versem a keljfeljancsival jár jegyben.*

*Amúgy meg csak 0 előttem, 0 utánam —
a nevemet is: 0. 0., a porban találtam.*
[1991]

Láttuk, hogy a *Kabala* című versben alkalmazott évszámoknak, mint stíluskohéziós elemeknek számos előzménye van Orbán Ottó költészetében. Saját életkorának számbavétele többször megtörténik, ilyenkor pontosan jelzi, hogy hányadik életévben van, és mintegy születésnapot „köszönt magának”. Sajátos

látásmódján keresztül írja hozzá mindehhez a korszak legfontosabb irodalmi, politikai, társadalmi kérdéseit. Szinte dialógusok ezek a versbeszédék a jelen-múlt-jövő idővel, és egyben önértelmezések. A szavakat és a kifejezéseket a lírai én tematikusan az alkalomhoz választja, de a belőlük építkező szám-, illetve képvariációk mögött sokrétű jelentés lehetséges. Ezek elvezethetnek a *Kabala* vers „számfogalmaihoz”.

A *Kabalában* tárgyiasabban vallanak a számok, mint Orbán Ottó más versszövegeiben. A lírai én ebben is életkoráról vall, de költői leleménnyel kettőzött számokat „válogat ki” a múlt és jelen időből. Játékosan, öniróniával? Mindket-tővel. És jóval szélesebb időhorizontban: 11 éves, 22 éves, 33 évesen, 44 éves, 55 éves lettem, 0 előttem, 0 utánam. (Ez utóbbiban pedig ismét felsejlik a „kód” allúziója az idő kontextusában – ugyanúgy, mint a mottóban).

De a vers címe vajon miért *Kabala*?

kabala²

1. (filozófia) Misztikus, okkult zsidó tan – titkos tudomány.

2. Babonás hit szerint: szerencsét hozó tárgy, dolog stb.

(*Magyar értelmező kéziszótár*. A–K 1992.)

Vizsgáljuk meg Orbán Ottó versét a *kabala* szó első jelentését alapul véve (a továbbiakban a *kabbala* szóalakot használjuk). A kabbala szerves része a numerológia: „A kabbalisták az évszázadok során mindig is gyakorolták a „gematriát”, amely a héber ábécé 22 betűje alapján egyes szavakhoz és kifejezésekhez számértékeket rendel. [Bek.] Az egyik leggyakrabban használt módszer szerint egy szó betűinek számértékét össze kell adni, és ha az összeg nagyobb, mint 10, ismét össze kell adni a számjegyeket; ezt addig kell ismételni, amíg 1–10 közötti értéket nem kapunk” (Whitehouse 2009: 66).

Ezek után szeretnénk megmutatni, hogy Orbán Ottó majdnem bizonyosan a fenti módszer szerint építette fel versét:

11 éves $1+1 = 2$	47-ben $4+7 = 11$, $11 > 10$ tehát $1+1 = 2$
22 éves $2+2 = 4$	58-ban $5+8 = 13$, $13 > 10$ tehát $1+3 = 4$
33 éves $3+3 = 6$	[itt nincs hozzárendelt évszám]
44 éves, $4+4 = 8$	80-ban $8+0 = 8$
55 éves, $5+5 = 10$	91-ben $9+1 = 10$
monogram: 00	[nem rendelhető hozzá érték]

² Megjegyzés: az első jelentés szóalakja más források szerint „kabbala” (amely a héber KBLH „fogadni” vagy „fogadott bölcsesség” szóból származik).

A táblázatból világosan látszik, hogy **minden, a versben feltüntetett életkor és a hozzá tartozó (két számjegyű) évszám a kabbala fent részletezett számítási módszere szerint összetartozik.** Ez aligha lehet véletlen – különösen, hogy azok az évszámok, amelyekre a misztikus összetartozás nem teljesül, hiányoznak a versből. Tehát kimondhatjuk: a *Kabala*-ban Orbán Ottó saját sorsának, élete sorsszerűségének misztikus kifejezését kódolta, és a gondosan megválogatott számokkal ezt nemcsak megjelenítette, hanem egyszersmind el is rejtette az átlagos olvasó elől.

Tegyük ehhez még hozzá, hogy egy életkor hiányzik a *Kabala* felsorolt évszámai közül ahhoz, hogy teljes legyen a lista: Orbán Ottó 66 éves korában hal meg. Megdöbbentő párhuzamot vonhatunk Arany Jánossal:

*Életem hatvanhatodik évébe'
Köt engemet a jó Isten kérébe,
Betakarít régi rakott csűrébe,
Vet helyemre más gabonát cserébe.*
(Arany János: *Sejtelem*) [1882. március 2.]

3. Epilógus?

Arany János versét nem véletlenül idéztük – maga Orbán Ottó is megidézte a nagy előd szellemét egy későbbi versében, amely a *Lakik a házunkban egy költő* című kötetében (1998) jelent meg:

*Életem hatvankettedik évébe³
fojt engem a jó sorsom tévébe,
nem takarít be régi rakott csűrébe,
vet helyette döggesejük csűrébe.*
(*Magára igazítja Arany János négy sorát*) [1999]

Orbán Ottó és Arany János négysorosa között nemcsak az mutat egyezést, hogy „Arany utolsó verse a halálközelség költészeti hagyományához tartozik, melynek alaptémája a közelgő halál megmaradt idő latolgatása” (Dávidházi 2009: 1341), hanem az is – ami tanulmányunk szempontjából talán még fontosabb –, hogy Arany Jánost „utolsó éveiben főként születésnapja körül foglalkoztatta, hogy mennyi ideje van még hátra, s pár nappal a hatvankettedik után (1879. március 8-án) egy hasonlóan négyes rímű, egyetlen versszakból álló versben már azért latolgatja a nyugodt számbavétel hangján, hogy mennyi van még hátra, mert évei számát már viszonylag soknak érzi. »Ma hatvankét esztendeje annak, /

³ Vajon véletlen-e, hogy 62. év (6+2=8) és a hozzá tartozó évszám, 98 (9+8=17, 17>10 tehát 1+7=8) szintén misztikus egyezést mutat?

Mikor engem megtettek Johannak, / Esztendeim hát bővibe' vannak, / Nem sok időt igérek magamnak« (*Évnapra I.*)” (Dávidházi 2009: 1341).

Mindazonáltal a költői személyiségek, attitűdök alapvetően mások, a történelmi kor és kultúra pedig szintén különbözik – mindez leginkább Arany János és Orbán Ottó versének harmadik sorában tükröződik. Aranyéban a finoman jelzett haláltudat zenei alliterációval jelenik meg, Orbánnál pedig ugyanez egy ritmikai „döccenővel” hangsúlyossá tett tagadásban (és egy utána következő szójátékban) nyilvánul meg: *Betakarít régi rakott csűrébe / vet helyemre...* (Arany) és *nem takarít be régi rakott csűrébe, / [hanem] vet helyette...* (Orbán). A csattanók teljesítik be a különbséget. Most válik világossá Orbán Ottó szándéka: magára igazította Arany négy sorát, de valójában a különbséget emelte ki kettőjük életsorsa és gondolkodásmódja között. Arany reménykedése egy újabb nemzedékben nem is hasonlítható Orbán reménytelenségéhez, amelyet a halál ilyen éles metaforája („dögkeselyűk csőrébe” vettetik) még teljesebbé tesz.

Benne van azonban mindkét alkotóban egy „valódi kétségbeesett gesztus: begyűjteni, megőrizni és megmutatni mindent, szemben az öregedés, a betegség, a halál rémével. Ha minderről az olvasónak Arany jut eszébe, az talán nem véletlen” (Kálmán 2003: 220). A költő célja tehát: megállítani az időt négy verssornyi búcsúzással. És bár a fenti négysorosból valóban a kétségbeesés és a reménytelenség árad, Orbán Ottó sokkal szélesebb érzelmi skálán mozog annál, hogy ne találjunk költészetében szebb, emelkedettebb búcsúsorokat:

*s bár hihetetlen, mindez megtörtént, emlékszik a test, amely egy
percig maga volt Isten fiatalsága, az élet, az út, a dicsőség.
(Himnusz az őszülő földhöz) [1992]*

Az idézet emelkedettsége egy *újszövetségi allúzióban* teljesedik ki.

Az ember szükségszerűen csak időben tudja elgondolni a saját létezését. Születünk, meghalunk, létünk e két gondolat közé van beszorítva, és tennivalóink megvalósításához ez ad ösztönzést vagy egy idevágóbb szóval: ihletet. Az alkotásnak ez a bölcsője, amely a műveket dajkálja. Kurt Vonnegut írja az *Ötös számú vágóhíd*-ban, idézve Erika Ostrovsky *Céline és látomása* című könyvét, hogy „*semmilyen művészet nem jöhet létre, ha alkotója nem táncolt a halállal*” (Vonnegut 2009: 25). És az sem véletlen, hogy az idézett mű főszereplője, Céline, aki háborús koponyasérülése után nappal orvossá és éjszaka íróvá vált, „az idő megszállottja” lett.

Tanulmányunkban arra tettünk kísérletet, hogy megmutassuk, a számokkal jelzett idő és ennek sajátos kifejezésmódjai Orbán Ottó költészetének meghatározó elemei. Annak állandó tudatában, hogy „*fejünk fölött süvöltve köröz a zsákmányát leső madár az idő*” (*Ginsberg-variációk I. Gyászdobok és süvöltés*. 1992), Orbán Ottó költészete állandó küzdelem az idővel és a közelgő halállal.

Verseiben a használt évszámok, életkorok pedig olyan stíluskohéziós elemek, amelyek ennek a küzdelemnek fontos állomásai, mérföldkövei. Az idő múlására érzékeny lírai én időnként egy-egy fontosabb dátummal jelzi, hogy mi történik körülötte, érzékeny szeizmográfként éli meg az egyéni és társadalmi változásokat, miközben az évszámok az idő szimbólumává válhatnak.

Költőink közül többen is versbe vették születésnapjaikat hasonló vagy Orbán Ottótól teljesen különböző szándékkal, változó szó- és kifejezőkészséggel (Petőfi Sándor, Arany János, Ady Endre, József Attila, Radnóti Miklós, Illyés Gyula – hogy csak néhányukat említsük). Közös bennük az összegzés igénye, ebben megegyeznek Orbán Ottó szándékával. Orbán Ottó így illeszkedik be az életidőt a történelmi idővel párhuzamba állító verseivel irodalmi kánonunkba.

Forrás:

HUNLIT, A Magyar Könyv Alapítvány Többnyelvű Irodalmi Adatbázisa

<http://www.hunlit.hu/orbanotto>

Orbán Ottó digitalizált művei. Petőfi Irodalmi Múzeum – Digitális Irodalmi Akadémia.

<http://www.pim.hu/object.9adac6a4-9aba-4b91-8e2f-95953230d784.ivy>

Szakirodalom:

Dávidházi Péter 2009. A Sejtelem, avagy a költészet vigasza. *Holmi* 21, 1326–1347.

Eszéki Erzsébet 1988. február 20. Líra anyó talányosan mosolyog. Orbán Ottóval Eszéki Erzsébet beszélget. *Magyar Nemzet* 1988. február 20. In: Lator László (szerk.) 2003. *Ostromgyűrűben. In memoriam Orbán Ottó*. Nap Kiadó. Budapest. 137–143.

Kálmán György 1995. május 13. Költői kalózkodások. (Orbán Ottó: Kocsmában méléz a vén kalóz.) *Magyar Hírlap* 1995. május 13. (Ahogy Tetszik melléklet). In: Lator László (szerk.) 2003. *Ostromgyűrűben. In memoriam Orbán Ottó*. Nap Kiadó. Budapest. 218–220.

Katona Gergely 1995. Orbán Ottó költészete 1990 után. *Irodalomtörténet* 593–608.

Kulcsár Szabó Ernő 2003. Orbán Ottó. (részlet uő.: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum Kiadó. Budapest. 1993. című könyvéből.) In: Lator László (szerk.): *Ostromgyűrűben. In memoriam Orbán Ottó*. Nap Kiadó. Budapest. 2003. 179–182.

Prágai Tamás 2010. *Kivezetés a költészetből. Hogyan olvassunk kortárs verset?* Napkút Kiadó–Cédrus Művészeti Alapítvány. Budapest.

Szathmári István (írta és szerk.) 1961. *A magyar stilisztika útja*. Gondolat Kiadó. Budapest.

<http://mek.niif.hu/06500/06592/html/index.htm>

- Szikszaíné Nagy Irma 1999. *Leíró magyar szövegtan*. Osiris Kiadó. Budapest.
- Vonnegut, Kurt 2009. *Az ötös számú vágóhíd avagy a gyermekek keresztes hadjárata*. (Kétnyelvű ünnepi kiadás.) Maecenas Kiadó. Budapest.
- Whitehouse, Maggy 2009. *Misztikus történelem. A kabbala*. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest.

V. Raisz Rózsa

Eszterházy Károly Főiskola

Az irónia alakzata
*Márai Sándor Egy boldog ember című elbeszélésében*¹

Irodalomtörténész elemzői szerint Márai Sándornak már magyarországi tartózkodása idején alkotott műveiben is egyre fontosabb tényező az irónia. Rónay László megállapítja: „Elbeszéléseinek hőseit mind több nézőpontból ábrázolta, egyre felszabadultabban ironizált a látottakon” (2005: 112). Az 1930-as évektől pedig politikai cikkeiben is jól felismerhető elemként jelenik meg az irónia (2005: 164). Lőrinczy Huba nagy tanulmányban (2002: 13–36) elemezte *A szegények iskoláját*: „Ez tiszta irónia”; részletes fejtegetését így zárta: „A szegények iskolája a nyelvészeti-stilisztikai értelmű iróniának úgyszintén valóságos tárháza. Ennek bemutatása, elemzése azonban nem áll módunkban, s nem is tartozik feladataink közé” (2002: 36). *A szegények iskolája*, a *Csutora* iróniájáról és öníroniájáról Rónay László is beszél (2005: 113), Fried István a *Bolhapiac*-beli írói önmeghatározásról s egyúttal annak ironizálásáról szól (2007: 203), sőt megállapítja: „A Füves könyvben a hazafiságot, az írói szerepet körülíró passzusokhoz olyan részletek járulnak, mint például a répafogyasztás, a reszelt alma előnyeiről szólók [...]. Mindezt azonban olyan dramaturgiával teszi, amely megszólaltatván szkepszisét és sztoikus szempontjait, a drámait humorossal, a szónokiaszt és fennköltet az ironikussal ellenpontoszza” (2007: 186–187).

A fentiekből kiemelhetünk két megállapítást. Az egyik az, hogy Márai több műfajba sorolható műveiben egyaránt fellelhető az irónia: a szépirodalmiban, a bölcséletiben, a publicisztikaiban. A másik: az iróniának legalább kétféle értelmezése lehetséges: „filozófiai értelemben az ironikus magatartás voltaképpen egy sajátos életstílus (*ironia vitae*), amely általánosságban jellemzi az ezzel élő személynek az élet különböző dolgaihoz, eseményeihez való viszonyát, irányulását” (Tátrai 2008: 312), ez központi vonása például Thomas Mann művészetének, s ezt a bölcséleti értékű iróniát elemzi Lőrinczy Huba *A szegények iskolájában* (2002); másrészt a irónia retorikai-stilisztikai szempontból szó- és gondolatalakzat, immutációs (helyettesítésen alapuló) alakzat, „implicit értéke-

¹ A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

lés” (Tátrai 2008: 311). Ellenkezőjét fejezi ki annak, amit szó szerint értelmezve gondolnánk, a látszólagos dicséret elítélés, az elítélés dicséret lehet, ha az iróniát felismeri a befogadó (Szathmári 2004: 56). Az irónia pedig olyan stiláris összetartó erő lehet, amely megvalósítja a mű stiláris egységét: a stíluskohéziót. (Szabó Zoltán 1976: 163–172; továbbá Szikszainé 2007: 116–168).

A jelen dolgozat egy olyan Márai-mű elemzésére vállalkozik (címe: *Egy boldog ember*), melyet szerzője (vagy a *Lomha kaland* című kötet szerkesztői) elbeszélésnek minősítettek, azonban – mint annyiszor Márainál – nehezen választható el egymástól a széppróza, a bölceleti szöveg és a publicisztikai írás. Szegedy-Maszák Mihály (1991: 45) rokon műnek tartja *A szegények iskoláját* és a *Füves könyvet*, s ez az „elbeszélés” is sok hasonlóságot mutat a fenti alkotásokkal.

Hogy szépirodalmi vagy publicisztikai jellegét tartjuk-e erősebbnek, az vitatható. A szöveg keletkezési idejét nem jelzi a kötet, de meglehetősen pontosan meg tudnánk állapítani akkor is, ha nem abból indulnánk ki, hogy 1928–1937 közötti írásokat tartalmaz, hanem a szövegből. Sok történelmi eseményt említ benne Márai: Walter Rathenau német liberális politikust, külügyminisztert 1922-ben gyilkolta meg egy nacionalista terrorista; ez a német jobboldal előretörését jelentette, mintegy a nácizmus előszeleként fogható fel. Márait más műveiben, így az *Idegen emberek* című regényben is foglalkoztatta az esemény. Stefan Grossmann (1875–1935) osztrák szociáldemokrata újságíró volt, említi továbbá a szöveg a leszerelési konferenciát. A fiktív „hős”, akiről beszélnek, de aki nem jelenik meg a szövegben a maga valóságában, Péter Károly az I. világháború utáni fogságából már hazatért. Ezek a történelmi tények és célzások a 20. század első harmadára utalnak. A két beszélgető fél, az elbeszélő és „barátja” fel-alá járkálnak a Vérmező mellett, érintik a Csaba utca sarkát, ott meg is állnak beszélgetés közben. Ez az író budai lakásának, az általa sokat emlegetett Mikó utcának közvetlen környezete. Említi még a berlini Meister-Saalt mint a Rathenau-émlékünnepély helyszínét.

Az időbeli és térbeli utalások, bármennyire konkrétak is, ne tévesszenek meg bennünket: a szépirodalmi jelleg mégis dominánsabb a publicisztikainál, hiszen a párbeszéd, az elbeszélő személyén kívül a szereplők egyaránt írói fikciók, a párbeszédes forma lehetőséget ad a boldogságról-boldogtalanságról való ambivalens érzések-gondolatok kifejtésének. Az elbeszélés nem cselekményes: elmélkedő-vallomásos, önmagával vitázó, töprengő.

Mint Márai egyéb műveiben más témák és gondolatok is ismétlődnek, a *boldogság* szintén témája az *Ég és föld* című kötetben és a *Füves könyvben* egy-egy írásnak:

A komor emlékek erősebbek, mindent eltakarnak. Mégis, mikor voltam hát boldog?... Most már tudom: a pillanatban, mely oly közömbös volt, hogy nem is emlékszem rá.

Ez a szkeptikus nyilatkozat az 1942-es *Ég és föld* darabja (*Boldogság*. 2001: 60), s az 1943-ban keletkezett *Füves könyvben* ez áll:

*Mintha a boldogság más is lenne, mint vágy az elérhetetlen után.
(A boldogságról) [1991: 53]*

Regényeiben is találunk hasonló passzusokat:

*Írni sokféleképpen lehet. Van, aki egy szobában ül és ír, nem csinál semmi mást. Ezek a boldogok. Életük talán boldogtalan, mindig magányosak, úgy néznek a nők után, mint a kutyák a holdra, panaszosan világgá vonítják bánatukat, keseregve adják elő, hogy minden fáj nekik, a nap, a csillagok, az ősz és a halál. Életük boldogtalan, mégis ők a boldog írók.
[1991: 46]*

Az itt idézett szöveg az 1940-ben keletkezett regény, a *Vendégszobák Bolzanóban* részlete, s hasonlóan az elemzendő novellához, a boldogság-boldogtalanság relativizálása olvasható ki belőle.

Az *Egy boldog ember* című írás előadásmódja és értelmezhetősége egyaránt ironikus. A címben az *Egy* még határozatlan névelő, tehát nem zárja ki, hogy több boldog embert is ismert a beszélő. A szövegben azonban ez áll: *nekem is úgy tűnik, ő volt az egyetlen boldog ember*. Nem más ez tehát, mint a boldogság megkérdőjelezése, a maga számára talán tagadása.

A szövegegész az említett filozófiai értelemben tehát ironikus; ironikus megoldásai emellett nyelvészeti-stilisztikai értelemben is elemezhetők. Az iróniának ugyan nincsenek saját, csak rá érvényes nyelvi struktúrái, általában a szituáció és a kontextus alapján értelmezhető valamely megnyilatkozás ironikusnak. Azonban vannak alakzatok, amelyek jellemzően szerepelnek az irónia jelentésképzésében, sőt sokszor alakzattársulásokként jelennek meg (Rozgonyiné 2002: 21–29).

Mindenfelől boldogtalanság vesz körül – indítja az elbeszélést; a szöveg lezárása ezzel keretet képez, mivel [Péter Károly boldog lett volna abban a pillanatban is]: az elbeszélő erre gondolt, *szomorúan*. Ez a reddíció alakzatához áll közel (nem szó szerinti ismétlődés), másrészt pedig nem teljes az elbeszélő szomorúsága: felidézi „boldog ember” hőse alakját „nevetni kezdtem, s nekem is könnyebbnek tűnt az egész”. Ez is relativizálás tehát.

A záró részlet tehát nem azonos, csak rokon a kezdő bekezdéssel, egy kissé megenyhült lelki állapotot jelez az első bekezdéshez képest.

A szöveg legjellemzőbb alakzattípusai az ismétlések különféle formái: szó-csoportok, szavak ismétlése, *boldogtalanság*, *boldog* – ez utóbbi főnévként is: *valahol külföldön él, ahol a boldogok* – *A boldogok egyszerűen a Boldogok Szigetén élnek*; melléknévként is: *kávéházban ül, és boldog* – *Akkor is boldog volt – felelte ő boldogan* stb. Ez az epizeuxis adjekciós alakzata. Kiemelő szerepén kívül itt a fiktív beszélők indulatának kifejezése lehet.

Az indulat nemcsak a két fiktív beszélgetőre jellemző, hanem az egyik beszélő – maga az elbeszélő – szövegében „*egy ember*” jelenik meg; ezt általánosítva a közhangulatra vonatkoztathatjuk: „*leül, néz, szórakozottan mond valamit, másról beszél*” halmozás után megszólal a szintén fiktív „ember”: „*Jaj apám, jaj anyám, jaj feleségem, jaj gyermekeim, jaj szeretőm, jaj istenem*”. E halmozott tagok szemantikailag egymástól különböző értékeket jelenítenek meg, hiszen a *jaj szeretőm* bizonyára más minőség, mint a korábban felsorolt családtagok, a *jaj istenem* pedig frazeológizálódott felkiáltásként értelmezhető (ezt az *isten* kis kezdőbetűs írása jelezheti). Bármennyire érzékletes is itt a „boldogtalan” ember megjelenítése, nem meghatározott egyedről van szó, „*már nem egyéni*” a boldogtalansága – mondja a szerző.

Grammatikailag egyenrangú tagok, tagmondatok között jön létre ez a halmozás, szemantikai okból fokozásnak nem tekinthető, társul azonban egy másik alakzattal: anaforával, ez a *jaj* ismétlése minden egység elején; az érzelemkifejezés szava itt az ironia eszköze. Fokozza az ironiát, sőt szarkazmussá erősödik az elbeszélő gúnyos-indulatos reagálása, nyilvánvalóan hatástalan tanácsa: „*Szopogasson pasztillát.*”

A Vérmezőn sétálva beszélgetők fiktív dialógusának tárgya és „hőse” Péter Károly, az egyetlen boldog ember, akit mindkét fél ismert, s aki mindig boldog volt.

Az előző bekezdésbeli „*egy ember*”, aki mindig boldogtalan és Péter Károly mentalitása között tehát szöveg szinten ellentét (antitézis) érvényesül, ez itt szöveg-szervező elv. „Mindenfelől boldogtalanság” – ezt képviseli az „*egy ember*”, szemben Péter Károllyal, aki ironikus túlzással (hiperbola) és komikus metaforával „*már életében boldoggá avatta önmagát*”.

Az ironia pragmatikai alapon ismerhető fel a továbbiakban jelentkező halmozásban: a „*hős*” boldog volt télen 18 fokos hidegben, vékony ruhában, ellenben új cylinderben. Boldog volt a Rathenau-émlékünnepélyen, boldog volt, mikor bevonult az első világháborúban, boldog volt, sőt a legjobban érezte magát orosz fogságban, majd boldogan jött haza. Boldog volt, mikor megnősült, s boldog volt, mikor elvált.

A világról való ismereteink szerint pozitív érzelmet válthat ki a fogságból való hazajövetel és a nősülés, bár ennek az utóbbinak örömtelességét azonnal

elveszi a szöveg: elvált. Sőt, az orosz hadifogságból való hazajövetel örömét is csökkentheti az, hogy – mint kiderül – itthon otthontalanság és ismeretlen emberek társasága várja csak. Ez az irónia bizony nem humoros, hiszen tragikus, nehezen elviselhető vagy kellemetlen események és helyzetek a „hős” boldogságának tényezői.

A szöveg párbeszédes szerkezete csak erősíti töprengő-vitázó mivoltát, ezt segítik a sűrűn előforduló kérdések. Ezek valódi kérdéseknek látszanak, hiszen válasz is követi őket, pragmatikailag értelmezve mégsem kérdések: valódi funkciójuk – a szövegfoltonosság elősegítésén kívül – a tépelődés, a tűnődés kifejezése: az író kételyei fogalmazódnak meg a kérdésekben *Mi lehet a titka?* (Péter Károly boldog mivoltának). Ez a kérdés megismétlődik később: *Mi lehet a titka – firtattam csökönyösen*. A reddíció alakzata jön így létre, a két kérdés mégsem azonos funkciójú. Az első kérdés után választ kap a beszélő, ez nem elégíti ki, a második már dubitáció: nem kap, s nem vár feleletet, maga folytatja az elmélkedést a „boldogságról”. „*Vagy boldog az ember vagy nem boldog*” – mondta a beszédpartner, s hozzáteszi: „*Mit segíthet ezen Péter Károly?*”, aki „hivatásszerűen boldog”. Ez tehát interrogáció: kijelentés kérdés formájában. Mire „*Gondolod?*” dubitáció a tűnődő kérdő válasz.

További kérdés Péter Károlyra, a boldog emberre vonatkozólag: talán ostoba ember; de nem: okos ember. Ez az antitézis mintha azt a nézetet erősítené, hogy okos a boldog ember, okosabb, ha nem boldogtalan, bármilyen külső körülmények között él is. Az elbeszélő azonban kedvetlenül néz mindarra, ami a boldog ember boldogságát elősegíti vagy legalább nem zavarja: a csillagok, a leszerelési konferencia, a kínai–japán háború.

A szöveg stíluskohézióját az irónia és az önirónia hozza létre: ironikusan szemléli az elbeszélő a bevezetésbeli boldogtalan embert (s vele együtt a körülvevő boldogtalanságot), ironikusan (s talán egy kissé irigykedve) a minden körülmények között boldog Péter Károlyt, valamint saját magát, aki nem tud boldog lenni, bár a boldog emberre gondolva „*nevetni kezdtem, s nekem is könnyebbnek tűnt az egész*”. A boldogság és boldogtalanság ellentéte mint alakzat a fő retorikai-stilisztikai eszköz az irónia kifejezésére.

Világszemlélet és beszédmód tekintetében egyaránt ironikus ez az elbeszélés, és ez valósítja meg stílárius egységét, azaz a stíluskohéziót (Szikszainé 2007: 116).

Forrás:

Márai Sándor 2001. [1942.] *Ég és föld*. Helikon Kiadó. Budapest.

Márai Sándor 1991. [1943.] *Füves könyv*. Akadémiai Kiadó–Helikon Kiadó. Budapest.

Márai Sándor 1991. [1940.] *Vendéjáték Bolzanóban*. Akadémiai Kiadó–Helikon Kiadó. Budapest.

Szakirodalom:

- Fried István 2007. *Író esőköpenyben. Márai Sándor pályaképe*. Helikon Kiadó. Budapest.
- Lőrinczy Huba 2002. „Ez tiszta irónia”. Kézikönyv a szegénynevelés ügyében. A szegények iskolája. In: uő. *Világkép és regényvilág*. Savaria Universiti Press. Szombathely.
- Rónay László 2005. *Márai Sándor*. Akadémiai Kiadó. Budapest.
- Rozgonyiné Molnár Emma 2002. *Alakzattársulások egy szépprózai műalkotásban (Szomory Dezső: A párizsi regény)*. In: Szathmári István (szerk.): *Az alakzatok világa*. 8. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest.
- Szabó Zoltán 1976. Az irodalmi mű stílári kohéziójáról. *Magyar Nyelvőr* 163–172.
- Szathmári István 2004. *Stilisztikai lexikon*. Tinta Könyvkiadó. Budapest.
- Szerb Antal 1981. *Gondolatok a könyvtárban. Tanulmányok, úti jegyzetek*. Gondolat Kiadó. Budapest.
- Szegedy-Maszák Mihály 1991. *Márai Sándor*. Akadémiai Kiadó. Budapest.
- Szikszainé Nagy Irma 2007. *Magyar stilisztika*. Osiris Kiadó. Budapest.
- Tátrai Szilárd 2008. **irónia**. In: Szathmári István (főszerk.): *Alakzatlexikon. A retorikai-stilisztikai alakzatok kézikönyve*. Tinta Könyvkiadó. Budapest.

Skutta Franciska
Debreceni Egyetem

*Az ismétlés mint a kohézió eszköze modern francia elbeszélő művekben*¹

Amennyiben az ismétlés fogalmát tágran értelmezzük, elmondhatjuk, hogy az ismétlésnek bármely nyelvi közlemény megformálásában központi szerepe van. Egyrészt „a nyelvi közlés véges számú jelelemből, jelből, szabályból álló *kódon* alapul, s így az elemek ismétlődése a verbális érintkezés folyamán elkerülhetetlen” (Fónagy 1977: 397). Másrészt a leghétköznapiabb szövegben is biztosítanunk kell a tartalmi elemek bizonyos fokú ismétlődését, hiszen enélkül nem valósul meg a szöveg belső összefüggését kialakító referenciális folytonosság. Utalhatunk itt – egy nyelvi elem szó szerinti ismétlésén túl – a tartalmi ismétlés olyan, sokkal gyakoribb jelenségére, mint az anafora (illetve a katafora), amely egy szöveg két vagy akár több eleme között teremt teljes vagy részleges referenciális azonosságot. Ez a szövegszerkesztési eljárás annyira általános, hogy szinte minden szövegben megtalálható, függetlenül annak a nyelvi rétegre vagy a szövegtípusra utaló stílusjegyeitől. Kétségtelen azonban, hogy az „elkerülhetetlen” ismétléseken túl bizonyos szövegtípusok gyakrabban élnek a szabályos időközönként megvalósuló – s így a szöveg tagolását elősegítő – ismétlés eszközeivel, amely ilyenkor stilisztikai alakzatként is működik. „Statisztikai vizsgálatokból tudjuk, hogy az irodalmi nyelvben, a költői műben az elemek visszatérése gyakoribb, szabályosabb; az ismétlés formái ugyanakkor változatosabbak” (Fónagy 1977: 397). Az itt következőkben tehát az irodalom terén, közelebbről modern francia elbeszélő művekben szeretnénk bemutatni a tudatosan alkalmazott ismétlés változatait és ezek szerepét a szöveg kohéziójának megteremtésében.

Mindenekelőtt el kell azonban ismernünk, hogy kézenfekvőbb lenne az ismétlést a költészetben vizsgálnunk, hiszen – különösen a kötött formájú verselésben – a hangzó elemek szabályos ismétlődése a költői mű lényegéhez tartozik: a sorvégi hangcsoportok (rím), a szókezdő hangok (alliteráció), a strófakezdő szavak vagy sorok (retorikai anafora), a strófák végén vagy a köztük elhelyezkedő sorok (refrén) ismétlődése, továbbá a strófán belül a sorok azonos

¹ A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1/B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg. A kutatást az OTKA (K 81913-as pályázat) támogatta.

vagy szabályosan váltakozó szótagszáma (ritmus) megannyi közvetlenül érzékelhető formai megoldás, amely többek között arra hivatott, hogy a vers zeneiségén túl felhívja a befogadó figyelmét a szöveg „irodalmiságára”. Ugyanakkor e formai jegyek természetesen szoros kapcsolatban állnak a vers tartalmával: egy rímképlet például szinte ikonikusan ábrázolhatja a jelentést, mint Baudelaire *Esti harmónia* című versének alábbi részletében, melyben az *a b b a / b a a b* rímek és a szabályosan visszatérő verssorok hullámzó mozgása érzékelteti az illatok szédítő hullámzását az esti légben:

*Már jó a perc, midőn a rezge szár konyultán
minden virágkehely tömjént füstölve ég;
párfömmöt és zenét hintáz az esti lég:
óh, lenge, méla tánc, szédítő sodru hullám!*

*Minden virágkehely tömjént füstölve ég;
hegedűszó remeg, mint tört szív, üdve multán;
óh, lenge, méla tánc, szédítő sodru hullám!
Nagy, díszes ravatal a csendes esti ég.²*

A verssel ellentétben a prózai művek szerkezete ritkábban épül az ismétlésre, vagy ha mégis, a jelenség rejtettebb marad, s így nehezebb feltárni. Meglehetősen szokatlan ugyanis, hogy egy prózai elbeszélésben vagy más műfajban a szöveg hangzó elemei s az általuk keltett hanghatások oly mértékben előtérbe kerüljenek, hogy önmagukban is szövegszervező erővé váljanak. Az irodalomban persze előfordulhatnak szélsőséges esetek, ilyen például Georges Perec 1972ben megjelent *Les revenentes* (= *A kísértetnők*) című regénye: ebben csak olyan magánhangzók szerepelnek, melyeket a francia nyelv helyesírása az *e* betűvel jelöl.³

² *Voici venir les temps où vibrant sur sa tige / Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir; / Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir; / Valse mélancolique et langoureux vertige! // Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir; / Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige; / Valse mélancolique et langoureux vertige! / Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.* (Baudelaire: *Harmonie du soir*, ford. Tóth Árpád)

³ Éditions Julliard. Paris. Meg kell jegyeznünk, hogy a cél érdekében Perec néha önkényesen változtat a francia nyelv szabályain. A címbeli főnév – azonos kiejtés mellett – helyesen így íródik: *revenantes*. Hogy megőrizzük az eredeti szöveg követelményét, fordíthatnánk a címet régiesen: *Kísértetek*. A regény „válasz” a szerző egy korábbi, 1969-es regényére, melyben minden magánhangzót jelölő betű szerepel, kivéve az *e* betűt (*La disparition* [= *Az eltűnés*], Denoël. Paris).

Az ilyen – főképp a francia OULIPO-csoport⁴ kísérletező munkásságára jellemző – játékos írásmód azonban nem általános a prózairodalomban, ahol az ismétlés jelenségét sokkal inkább a jelentéses elemek, a szavak, kifejezések, mondatok, néha egész bekezdések szintjén kell keresnünk, s ahol az ismétlés a szövegben történő tájékozódást segítheti.

Ugyanakkor ezen a szinten is előfordulhatnak olyan makacs ismétlések, amelyek már-már túlfeszítik a húrt, és szándékosan megzavarják az olvasót. Ez történik a francia „újregény” egyik vezető egyénisége, Alain Robbe-Grillet műveiben, s leginkább talán 1959-es *Dans le labyrinthe* (*Útvesztő*) című regényében.⁵ A beszédes cím egyaránt vonatkozhat a cselekmény helyszínére, egy névtelen város néptelen, behavazott utcáira, sarkok és kereszteződések, járdák és lámpaoszlopok, egyforma házak és kapuk végtelen sorára és arra az elveszettség-érzésre, amely az olvasót már az első lapokon hatalmába keríti. Az ismétlés ugyanis nem kizárólag a tér elemeiben mutatkozik meg, hanem magában a cselekményben is, ahol a körvonalak nélküli szereplők – „a katona”, „a gyerek”, „a fiatalasszony” és mások – ugyanazokat az apró mozdulatokat ismétlik anélkül, hogy a cselekmény határozott irányban fejlődne: a főszereplőnek tűnő, az utcákon és egy ház folyosóin bolyongó katona soha nem fogja tudni eljuttatni a rá bízott csomagot annak ismeretlen címzettjéhez. A felfokozott ismétlés a szöveg szintjén a szavak („ugyanaz”, „ugyanilyen”), mondatok („Odakint havazik”) és hosszabb bekezdések (pl. a regény kezdete és vége) sokszori, alig módosított előfordulásában nyilvánul meg, ami bizonyos mértékig erősíti a kohéziót, hiszen lehetetlen nem felismerni az ismétlődő szöveghelyeket. Azonban az így kialakuló belső szövegösszefüggést rendre megbontja az ismétlésben mégis bekövetkező variáció – az „el” és a „vissza” fordított mozgása, a hasonló „kint” és „bent” egymásba csúsztatása –, a variáció pedig gyakran paradoxonhoz vezet.

Már a regényt indító leírásban (és később is) ellentmondás feszül az egyetlen rövid bekezdésben ábrázolt látványok között: *Odakint esik, odakint lehajtott fejjel megy az ember az esőben, egyik kezét a szeme elé emeli [...]* *Odakint süt a nap, nincs egy árnyat adó fa vagy cserje, az ember a vakító napon gyalogol, egyik kezét a szeme elé emeli [...]* (Robbe-Grillet 1970: 7).⁶ Azon túl, hogy a

⁴ Az OULIPO mozaikszó az *Ouvroir de Littérature Potentielle* (= a lehetséges irodalom műhelye) nevű francia irodalmi csoportosulás közkeletű megnevezése. A csoport 1960-ban alakult, nagyjából a francia „újregénnyel” és a filmes „újhullámmal” egy időben. Tagjai – akik közül a legismertebbek Raymond Queneau és Georges Perec – az írást az önmagukra kényszerített, sokszor meghökkentő nyelvi-szerkesztési szabályok közé szorítva teljesítik ki.

⁵ Magyarul Farkas Márta fordításában jelent meg 1970-ben.

⁶ *Dehors il pleut, dehors on marche sous la pluie en courbant la tête, s'abritant les yeux d'une main [...]* *Dehors il y a du soleil, il n'y a pas un arbre, ni un arbuste, pour*

kinti és benti világ furcsán áttűnik egymásba – nem feltétlenül egy szereplő mozgása, hanem a havas járdán és a poros padlón hagyott nyomok asszociatív felidézése következtében –, az egész regényvilág megkettőződik, midőn egy falikép szereplői (így egy vagy a katona is) mintha átlépnének a cselekménybe, majd ebből visszatérve a képkeretbe ott folytatnák létezésüket. Ugyanígy nem tudható, hogy mindez vajon nem az elgyötört katona lázálmában történik-e. A folytonos „határsértések” nem tisztázódnak, egyik világ a másiknak végtelenül ismétlődő tükörképe, akárcsak a bennük található tárgyak alkotta látvány: *a ház sarka következik, aztán erre derékszögben újabb, ugyanolyan ablak- és ajtó sor, ezek mintha az előzők képmásai volnának, mintha tükröt állítottak volna oda [...]; és ugyanaz a sorozat ismétlődik* (Robbe-Grillet 1970: 15).⁷ A tájékozódáshoz az olvasó nem várhat segítséget az elbeszélőtől sem, aki szintén alakot vált, s ezért azonosíthatatlan. Ugyanis az *Itt most egyedül vagyok, védett helyen* [egy szobában] (Robbe-Grillet 1970: 7)⁸ első személyű regénykezdet után a narrátor többé nem beszél magáról (hacsak nem azonos a harmadik személyben emlegetett katonával, aki gyakran megfordul ugyanabban a szobában), s csak a regény utolsó, szemantikailag nehezen elfogadható, bekezdésnyi mondatában tűnik fel ismét: [...] *de a tekintet megzavarodik [...], mint amikor a falak tapétázatát díszítő, nagyon apró rajzolatot nézi [...], és aztán ha kilép az ember a kijárat ajtón, a hosszú folyosók sorát, a csigavonalú lépcsőt, az épület kölépcsős kapuját, és mögöttem az egész várost* (Robbe-Grillet 1970: 154–155).⁹ Az első betűtől az utolsóig marad tehát – Gérard Genette szavaival élve – az „állandó szédülés”, amit azonos című tanulmányában (*Vertige fixé*) a szerző azzal a különös szövegszerkesztési eljárással magyaráz, hogy Robbe-Grillet művében az ismétlés során az egymáshoz hasonló, de egymást elvben kizáró elemek együttesen vannak jelen, és hosszú láncolatot alkotnak.¹⁰ A zárómondatban „megzavarodó tekintet” az egész regény olvasói befogadására érvényes megfogalmazás.

donner de l'ombre, et l'on marche en plein soleil, s'abritant les yeux d'une main [...] (Robbe-Grillet 1964: 9).

⁷ *il y a [...] l'arête de la maison, puis dans la direction perpendiculaire une nouvelle succession de fenêtres et portes identiques, qui paraissent être l'image des premières, comme si un miroir avait été dressé là [...]; et la même série se répète* (Robbe-Grillet 1964: 22).

⁸ *Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri* (Robbe-Grillet 1964: 9).

⁹ [...] *mais la vue se brouille à vouloir en préciser les contours, de même que pour le dessin trop fin qui orne le papier des murs [...], puis, la porte d'entrée une fois franchie, la succession des longs corridors, l'escalier en spirale, la porte de l'immeuble avec sa marche de pierre, et toute la ville derrière moi* (Robbe-Grillet 1964: 239). (Kiemelés tőlem, S. F.)

¹⁰ « il dispose en série les termes d'un choix, il transpose une concurrence en concaténation » (Genette 1964: 298). – Hasonló elvet fogalmaz meg 1960-ban közölt híres

A variációs ismétlésre épülő szövegszerkesztés valószínűleg tovább már nem fokozható, szinte háborzongató példáját azonban Samuel Beckett egy 1970-ben megjelent műve, a *Le dépeupleur* (*Az elveszejtő*) című elbeszélés adja.¹¹ A homályos jelentésű cím talán arra a különös térre vonatkozik, amelyben a nem kevésbé szokatlan cselekmény szereplői – ha egyáltalán van itt értelmük ezeknek a hagyományos kategóriáknak – mértani pontossággal irányított, ismétlődő és kilátástalan mozgásukat végzik, míg végül el nem jutnak a teljes mozdulatlan-ságig (a halálig?): *Színhely, ahol testek járnak-kelnek elveszejtőjüket keresve. Elég tágas hozzá, hogy hiába keressék. Elég szűk, hogy reménytelen legyen minden menekülés* (Beckett 1989: 218).¹² Ez a színhely, egy pontos méreteivel jellemzett, kis fülkéket és alagutakat tartalmazó hengeridom és a hozzá tartozó létrák együttese olyan zárt és üres teret képez, amelynek leírása kevés szót igényel. Hasonlóképp a szereplők arctalanul és élettörténet nélkül jelennek meg, jellemzésük szinte csak mozgásuk és néhány önkéntelen fizikai reakciójuk leírására szorítkozik. Így az ismétlés már a szövegnek ezen az alapvető szintjén erőteljesen érzékelhető, hiszen az elbeszélés szókinccse szükségképpen korlátozott, ebből adódóan viszont rendkívüli gyakorisággal fordulnak elő olyan szavak, mint *hengeridom, fülke, alagút, létra, fény, hőmérséklet, testek, lények, szemek, (létra)mászók, (létra)keresők, nemkeresők, mászik, áll, ül, szabály, szabálysze-gés*, továbbá a tárgyak és lények mennyiségére és méreteire utaló számok, vala-mint a köztük fennálló viszonyokat kifejező számtani műveletek.

Az ilyen elemekből felépülő világ azonban áttekinthetetlen (mondhatnánk, „elveszejtő”) marad az olvasó számára, egyrészt a dolgok konkrét, egyénített jellegétől történő erős elvonatkoztatás miatt, másrészt a folytonos apró variációk és a gyanítható, de nehezen megragadható belső ellentmondások következtében. Ennek ellensúlyozására az elbeszélő – mintha csak tudományos szöveget alkotna – gyakran ismétel bizonyos összefoglaló mondatokat: *Első megközelítésre ilyen a színhely / Ennyit összefoglalóan és első megközelítésben ezekről a testekről / Íme, a létramászók törvénykönyve, első megközelítésben* (Beckett 1989: 221, 222, 228).¹³ Ezeknek a tárgyilagos közléseknek a hitelét viszont újra csak gyen-

tanulmányában Roman Jakobson (1969: 224): „A poétikai funkció az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti”.

¹¹ A művet magyarra fordította Tellér Gyula, megjelent a Barkóczi András válogatásában összeállított Beckett-kötetben, 1989-ben. – A francia cím szó szerinti fordítása: ’az elnéptelenítő’. A szó nem található a francia nyelv nagyszótárában (*Trésor de la Langue Française*); bizonyára Beckett alkotta a *dépeupler* (’elnéptelenít’) igéből.

¹² *Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine* (Beckett 1970: 7).

¹³ *Voilà un premier aperçu du séjour / Voilà en gros pour ces corps vus sous un premier angle / Voilà un premier aperçu du code des grimpeurs* (Beckett 1970: 12, 14, 24).

gítik az olyan, az eredeti szövegben szó szerint ismétlődő értékelő megjegyzések, mint: *Mindez első látásra különösnek tűnhet / Ez csakugyan furcsa / Érdekes látni* (Beckett 1989: 226, 228, 229)¹⁴ vagy a szinte kínos aprólékossággal szerkesztett leírásokat cáfoló mondatok: *De ez így nem pontos / Bár ez így nem teljesen pontos* (Beckett 1989: 221, 223).¹⁵ Az ilyen elbeszélői megnyilvánulások egyúttal azt sugallhatják, hogy e komor hangulatú szöveg értelmezésében szerepe lehet akár az iróniának is, amit alátámaszthatnak többek között a sivár tér „harmonikus látványára” vonatkozó, nyilvánvalóan ironikus megjegyzések: [a hengeridom] *kerülete ötven méter, a magassága, a kellemes összhatás érdekében, tizenhat / körös-körül mintegy húsz, a kellemes összhatás kedvéért ötszögekbe rendezett fülke* (Beckett 1989: 218, 223).¹⁶ A szöveg elvontsága, a variációs ismétlések és az elbeszélő komoly, illetve ironikus megszólalásai állandó lebegésben tartják a szöveget – ahogy a hengeridomban vibrál a fény –, s mindez az értelmezések sokaságát villantja fel anélkül, hogy bármelyiknél megállapodhatnánk,¹⁷ hiszen az elbeszélő maga is rendszeresen kétségbe vonja a saját maga által használt fogalmakat: *Ennyit [...] a testekről, valamint erről a fogalomról és következményeiről, ha ugyan ilyesmi még egyáltalán fenntartható / [...] az első férfi, ha csakugyan férfi volt, az elképzelhetetlenül távoli múltban egyszer elsőként hajtotta le a fejét, ha ez a fogalom egyáltalán fenntartható* (Beckett 1989: 222, 249).¹⁸ Az elbeszélésnek ez az utolsó mondata ugyanolyan homályos és nyugtalanító, mint a mű egésze, amely – többek között a felfokozott ismétlések kohéziós ereje által – ritkán tapasztalható egységes hangulatot sugároz, talán az „elérhetetlen” és az „elmondhatatlan” állandóan jelen lévő, szoron-

¹⁴ *Cela est fort curieux à première vue / Cela est curieux en effet / Il est curieux de noter [...] (Beckett 1970: 19, 23, 25).*

¹⁵ *Cela n'est pas tout à fait exact* (Beckett 1970: 12, 15). – Többször előfordul, hogy a fordító nem „merte” vállalni a szó szerinti ismétlés – Beckettnél nyilván szándékolt – egyhangúságát.

¹⁶ [...] *cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie / sur tout son pourtour disposées en quinconce pour l'harmonie une vingtaine de niches* (Beckett 1970: 7, 16).

¹⁷ Az elemzők szerint a mű lehetséges értelmezései többek között: az emberi lét allegóriája, illetve a lét szimulációja tudományos megfigyelés céljából; utalás a *Genezisre*, Dante poklára (Dante neve szerepel a műben), Auschwitzra, Antonioni *Napfogyatkozás* című filmjének tözsdei jelenetére, a római Pantheon épületének szerkezetére, William Blake metszeteire. Ezek összefoglalását l. Weber-Caflisch 1994: 39–49. E mű szerzője Beckett elbeszélését a modern szobrászat egy műfajához, a mobilhoz hasonlítja (Weber-Caflisch 1994: 49).

¹⁸ *Voilà en gros pour ces corps [...] et pour cette notion et ses suites si elle est maintenue / [...] un premier si ce fut un homme dans un passé impensable baissa enfin une première fois la tête si cette notion est maintenue* (Beckett 1970: 14, 55).

gató és fájdalmas érzését: *Mindent nem mondtunk el, és nem is fogunk soha* (Beckett 1989: 242).¹⁹

Georges Perec játékos-formai ismétlései és azok a mélyebb tartalmi ismétlések, melyek Robbe-Grillet és Beckett írásait sűrűn átszövik, az ismétlés kétségtelenül szélsőséges megvalósulásai, s ezért inkább kivételes, bár hatásos szövegalkotó eljárásnak tekinthetők. A prózai elbeszélő művek többsége azonban az ismétlés mérsékeltebb, kevésbé feltűnő változataival él a szöveg kohéziójának erősítésére. Az ilyen művekben az ismétlés felfedezését minden bizonnyal nehezíti a szövegek rendszerint hosszabb terjedelme, pontosabban az, hogy e terjedelmen belül az ismétlődő elemek gyakran egymástól távol, ugyanakkor nem feltétlenül egyenlő távolságra helyezkednek el. Felismerésük akkor könnyebb, ha a szöveg olyan kitüntetett pontjain fordulnak elő, mint a fejezetek kezdete és vége, ahol egyébként általában az olvasó figyelme is élénkebb. Viszonylag gyakran találkozunk ezzel a megoldással Marguerite Duras műveiben. Az író nő „zenei” szerkesztésű elbeszéléseiben²⁰ az ismétlések – kisebb változtatásokkal – vonatkozhatnak az események külső körülményeire, mint az 1969-es *Détruire dit-elle* (= *Lerombolni, mondta*) című regény rövid szakaszainak elején az egyhangú napok múlását idéző hiányos mondatok: *Napsütés. Hetedik nap. [...] Nappal. Nyolcadik. Napsütés*; később: *Alkony a hotelben. [...] Kilenc óra, alkony, alkony a hotelben és az erdő fölött*.²¹ Máskor az ismétlések a szereplők lelkivilágára utalnak, mint a megismételt mondatok, sőt majdnem teljes bekezdések az 1953-as *Les petits chevaux de Tarquinia* (= *A tarquiniai lovaskák*) egyes fejezeteinek végén, ahol esténként a főhősnő, Sara a tikkasztó olaszországi hőségtől elcsigázottan „más nyaralásokról álmodott”, „jóleső frissességről”, „remélve, hogy végre megjön az eső”, és végül *ebben a reményben aludt el*.²²

A fejezetkezdő és fejezetzáró ismétlések nagyon világosan kijelölik az idő, a helyszínek és a cselekmény határpontjait; esetleges monotonijuk – amely az említett regényekben egyúttal a szereplők életének egyhangúságát jelzi – távolról sem kelt unalmat, hiszen a figyelmes olvasót arra készíti, hogy az azonos elemek révén kapcsolatot keressen a szöveg különböző részei között. Ily módon

¹⁹ *Tout n'a pas été dit et ne le sera jamais* (Beckett 1970: 45).

²⁰ Az elemzők előszeretettel alkalmazzák ezt a jelzőt Duras műveire, részben mert a zene gyakran megjelenik témaként, de még inkább az elbeszélésekben visszatérő motívumok miatt.

²¹ *Soleil. Septième jour. [...] Jour. Huitième. Soleil.* (Duras 1969: 11–12); *Crépuscule dans l'hôtel. [...] Neuf heures, crépuscule, crépuscule dans l'hôtel et sur la forêt* (Duras 1969: 14). – A magyarul meg nem jelent művekből vett idézeteket a főszövegben saját fordításomban közlöm (S. F.).

²² *Elle s'endort dans cet espoir* (Duras 1953: 52, 168, 221). – A fejezetzáró mondat harmadik (s egyben utolsó) előfordulásához az elbeszélő hozzáfűz egy rövid megjegyzést: *très tard* (= *nagyon későn*), amellyel magát a regényt is hangsúlyosabban zárja le.

az ismétlésnek ez a típusa formailag is feltűnően járul hozzá a szöveg kohéziójához.

Vannak azonban a szövegszerű ismétlésnek ennél rejtettebb fajtái is, és Marguerite Duras gyakran él ilyen megoldásokkal. Az ő – tudatosan nem balzaci – stílusában ugyanis az egyes szereplőkről kialakuló olvasói benyomás néhány, a szerző szavával élve „ecsetvonás”²³ eredménye, ezek viszont ismétlődhetnek, és esetleges variációik révén egyre erőteljesebbé válhatnak, mintegy ellensúlyozva a részletező leírások hiányát. Az ilyen, általában egy mondatnyi ismétlések fontos jellegzetessége, hogy nem kötődnek a szöveg egy-egy formailag kitüntetett pontjához, tehát kevésbé járulnak hozzá a ritmikus tagoláshoz, de annál inkább segítik a tartalom érvényre jutását. Azonosításuk ellenben – épp bizonytalan előfordulási helyeik miatt – nehezebb feladat, hiszen az elkövetkező ismétlésre semmi nem készíti fel az olvasót. Valahol a szövegben felbukkan egy mondat, amelynek nem tulajdonítunk nagyobb jelentőséget, mint környezetében bármely más mondatnak, elsiklunk fölötté, s csak akkor figyelünk föl rá (amennyiben rendelkezünk bizonyos olvasói emlékezettel), amikor másodszor vagy harmadszor kerül a szemünk elé. Ekkor azonban olyan izgalmassá válhat ez a mondat, hogy hajlandók vagyunk akár visszalapozni, és újra végigkövetni az útját. Az alábbiakban erre a jelenségre hozunk példákat Duras regényeiből.

A már említett *Détruire dit-elle* című műnek viszonylag az elején olvasható egy ártatlannak tűnő mondat, mellyel az elbeszélő egy meg nem nevezett szereplő hangját jellemzi, aki a cselekmény helyszínéül szolgáló hotelben csak egy a vendégek közül: *De a délutáni pihenés zsibbadtságában felcsattan egy férfihang, éles, szinte durva.*²⁴ Másnap a hotel parkjában mond valamit az egyik (szintén névtelen) vendég, majd az elbeszélő hozzáfűzi: *Ugyanaz az éles, szinte durva hang.*²⁵ S miközben a szereplő kiléte továbbra is homályban marad, az olvasó megsejti, hogy ez a szereplő előbb-utóbb kiválik a többiek közül, nevet és egyéni vonásokat kap. Röviddel a parkbeli jelenet után az étteremben folytatódik a cselekmény, ahol – mint már egy hete – egy magányos férfi néz egy másik asztalnál ülő magányos nőt. Váratlanul párbeszéd indul, udvarias „megengedi?” kérdéssel, s az olvasó joggal gondolja, hogy a férfi végre megszólította a nőt. Ám a kérdést követő narratív szakaszból kiderül, hogy itt két férfi – az asztalnál ülő és egy ismeretlen – beszél, s nem egyszerűen névtelenek, hanem megkülönböztetésük is szinte lehetetlen, mert a francia szöveg mindkettőre kizárólag az egyes szám 3. személyű *il* személyes névmással utal. Igen aprólékos szöveg-

²³ *A touches de couleur* kifejezést Duras saját írásmódjának jellemzésére alkalmazta. Vö. Knapp 1971: 655.

²⁴ *Mais dans la torpeur de la sieste une voix d'homme éclate, vive, presque brutale* (Duras 1969: 12).

²⁵ *C'est la même voix vive, presque brutale* (Duras 1969: 13).

elemzést kíván, hogy a két szereplőt elkülönítsük, azonban a párbeszéd egy pontján, az egyik megszólalás után segítségünkre jön az elbeszélő kommentárja: *Hangja éles, szinte durva.*²⁶ A mondat harmadszori előfordulása, vagyis az ismétlés tehát lehetővé teszi, hogy a korábbi szövegrészek figyelembe vételével az olvasó azonosítsa e hang tulajdonosát a parkbeli megszólalóval, s ebből megértse, hogy az étteremben ülő férfi mellett újabb fontos szereplő lépett színre, aki egyébként nemsoká nevet is kap (*Stein*), és valóban az események mozgatója lesz. Ez az ismétlés – bár nem kitüntetett szöveghelyeken és nem szabályos időközönként fordul elő – határozottan erősíti a szöveg kohézióját: míg a hang egyszeri említése csak „ecsetvonás” lett volna a szereplőről festett képben, addig a mondat ismétlése más fontos funkciót is betölt, hiszen pillanatnyilag ez az egyetlen módja annak, hogy ezt az új szereplőt legalább részben azonosítsuk, a másik férfitől elkülönítsük, s ezáltal bizonyos megnyugtató referenciális folytonosságot fedezzünk fel a szövegben.²⁷

Az ismétlés természetesen hosszabb részleten, szinte a teljes szövegen is átívelhet, és egyúttal ötvöződhet párhuzam és ellentét, illetve fokozás kifejezésével. A változatos ismétlések gazdag tárházát nyújtja Marguerite Duras egyik legismertebb és legszebb regénye, az 1958-ban megjelent *Moderato cantabile*,²⁸ amely már címével is előlegezi a műnek részben az ismétlésen nyugvó zeneiségét. Ismétlésre épül a mindössze egy hétig tartó cselekmény szerkezete: egy gazdag gyáros felesége, miközben a délutáni zongoraóraára viszi kisfiát az otthonától távoli munkásnegyedbe, véletlenül tanúja lesz egy szerelmi gyilkosságnak. Felindultságában betér a szomszédos kávéházba, s egy pohár bor mellett szóba elegyedik egy férfival, aki történetesen a férje gyárában dolgozott, míg el nem bocsátották. Miközben a kisfiú kint játszadozik a tengerparton, Chauvin és Anne Desbaresdes a gyilkosságról beszélgetnek, majd – a bor hatása alatt – lassanként egyre inkább saját érzéseikről. Amikor megszólal a gyár szirénája, és a munkaidő végeztével a munkások előzönlik a kávéházat, a férfi és a nő elbúcsúznak, és Anne kisfiával hazaindul a hosszú Tengeri Körúton az előkelő villanegyedbe. Ugyanez az eseménysor történik (már zongoraóra nélkül is) egy héten át, amíg egyszer Anne a kisfia nélkül érkezik a kávéházba: férje nem enged, hogy ezentúl is ő kísérje a gyermeket az órára, miután előző este a házukban összesereglett elegáns és igen jól nevelt vacsoravendégek szeme láttára Anne késve és részegen érkezett haza. Chauvin és Anne utolsó beszélgetésükkor még egyszer átélük a

²⁶ *Sa voix est vive, presque brutale* (Duras 1969: 15).

²⁷ E kérdésről bővebben l. Skutta Franciska 2002.

²⁸ A regény magyarul – azonos címmel – Gyergyai Albert fordításában jelent meg (két másik Duras-regénnyel együtt a *Naphosszat a fákön* című kötetben) a Magvető Kiadónál 1966-ban. Jelen tanulmányban az idézetek forrása egy 1973-as kiadás.

gyilkosságot, és saját életükre vonatkoztatva töredékes szavaikkal és mozdulataikkal szinte eljuttatják a jelenetet, majd Anne hazaindul az alkonyi fényben.

Az események ismétlődésén, vagyis a fejezetek párhuzamosságán túl itt már megjelenik az ellentét is, elsősorban a helyszínek és a hozzájuk kapcsolódó emberek és viselkedési szabályok ellentéte: Anne gazdag nagypolgári környezetből érkezik a munkásnegyedbe, az egyszerű embereknek fel is tűnik idegensége a kávéházban. Ugyanakkor az otthoni – metsző gúnnyal ábrázolt – vacsorajelenetben, ahol minden az előkelő társasági élet előírásai szerint történik, Anne az „övéi” között válik idegenné, s ha nem hagyja is el azt a világot, a Chauvin-nel történt találkozás felkavaró élményt nyújtott számára. Ezt az érzelmi vihart az elbeszélő rendkívül szűkszavúan és minden érzelmességtől mentesen tárja fel – nem véletlen, hogy a kritikusok a regényt Racine tragédiáival állították párhuzamba –, és épp ezért kap magában a megfogalmazásban is különös hangsúlyt az ismétlés, amely a fokozással ötvöződve egyre erőteljesebben fejezi ki az érzelmi dráma izzását. Apró visszatérő mozzanatokról – szinte wagneri vezérmotívumokról – van szó, mint Anne kezének remegése,²⁹ az alkonyi fénysugarak változása vagy a gyár szirénájának hangja. Ez az éles hang, amely nem csak a munka, de a titkos találkozások végét is jelzi, először semleges hangnemű kommentárban jelenik meg: *Sziréna hangzott fel odakinn, a munka végét jelezte a szombati dolgozóknak* (Duras 1973: 82).³⁰ Később már erőteljesebb a kifejezés (sőt, a sziréna „ismerősként”, határozott névelővel jelenik meg): *A sziréna felhangzott, egyformán és határozottan, elkábítva zajával az egész kikötővárost* (Duras 1973: 99).³¹ Végül, az utolsó találkozáskor a sziréna hangja – egyre inkább a főhősök nézőpontjából jellemezve – mindent betölt, könnyörtelenül emlékeztet a búcsú elkerülhetetlenségére: *A sziréna felhangzott bődületes erővel, s a város minden kis zugából igen könnyen hallhatták, sőt messzebből is, a külvárosokból, a közeli falvakból, oly messze vitte a tengeri szél [...] A sziréna ezen az estén el sem*

²⁹ A szereplők tétova mozdulatai gyakran szinte „lassított felvételként” jelennek meg az olvasó szeme előtt. Ennek nyelvi megoldásában is az ismétlés a főszerep: az elbeszélő valamely igével megnevezi a cselekvést, majd ugyanannak az igének egy másik nyelvtani alakjával a cselekvés befejezett voltára utal. Példaként célszerű a francia szövegből kiindulni: *Elle se leva, se leva avec lenteur, fut levée* (Duras 1958: 63) = *Anne Desbaresdes próbált felkelni, nehezen, lassan, végre felkelt* (Duras 1973: 93). – Duras stílusáról, így többek között a szavak és a rövid – gyakran mellérendelő szerkezetet tartalmazó – mondatok ismétléséről l. Noguez 1985.

³⁰ *Une sirène retentit qui annonçait la fin du travail pour les équipes du samedi* (Duras 1958: 40).

³¹ *La sirène retentit, égale et juste, assourdissant la ville entière* (Duras 1958: 78).

akart már hallgatni (Duras 1973: 132).³² A *Moderato cantabile* aprólékos gond-
dal megszerkesztett szövege így válik a kohéziót erősítő ismétlések sűrű szöve-
tévé.³³

Ha az imént – mellékesen – említést tettünk a nézőpontok váltakozásáról,
meg kell jegyeznünk, hogy ez az alapvető narrációs eljárás más módon is össze-
függhet az ismétléssel azáltal, hogy ugyanazon esemény bemutatható különböző
szereplők szemszögéből. Az eljárás természetesen nem új, hiszen legalább a
XVIII. században felvirágzott levélregény szerkezetére vezethető vissza. Más
regényformában ugyan, de Marguerite Durasnál is találunk példát a nézőpont
ilyen alkalmazására.

Az 1967-es *L'amante anglaise* (szó szerint: „az angol szeretőnő”; a mű ná-
lunk *Oroszlánszáj* címmel jelent meg)³⁴ egy a valóságban megtörtént, különös
kegyetlenséggel elkövetett gyilkosság okait próbálja felderíteni. A regény azon-
ban nem krimi, nincsenek meg benne annak szokványos kellékei. Itt ugyanis a
gyilkos – egy középkorú nő, Claire Lannes, aki férje tudta nélkül megölte a ná-
luk lakó és a háztartásban segédkező süketnéma unokanővérét – a legkisebb
ellenállást sem tanúsítva már a mű elején feladja magát. Nincs tehát szükség a
gyilkos utáni nyomozásra, s így a zseniális detektív alakjára sem; ehelyett a nar-
rátor az oknyomozó riporter szerepében készít beszélgetéseket három szereplő-
vel: először a házaspárt régóta ismerő kávéház-tulajdonossal, majd a férjjel,
végül a gyilkos nővel. Mindhárom beszélgetés témája ugyanaz – a gyilkosság
körülményei, Claire jelleme, addigi élete és érthetetlen tettének lehetséges ma-
gyarázata –, s a beszélgetések felépítése is hasonló, amennyiben a tárgyyszerű
bemutatkozástól és adatközléstől haladnak egyre személyesebb megnyilvánulá-
sok felé. Ugyanakkor ehhez az alapvető ismétléshez a legtermészetesebb módon
kapcsolódik a variáció és a fokozás. Variáció, mert három különböző megvilági-
tásban szerzünk tudomást az eseményekről, de egyúttal fokozás, mert a beszél-
getések egyre hosszabbak, és mind mélyebbre hatolnak az okok keresésében, az
érzelmek kibogozásában, mígnem apránként megismerjük Claire múltját, magá-
nyát, csalódásait. A regény végén tetteire nincs – mert nem is lehet – elégséges
magyarázat, sem pedig felmentés, de a nézőpontváltások révén árnyalt bemuta-
tás felé bresztheti az olvasóban a felelősség kérdését: vajon figyelt-e a környezet

³² *La sirène retentit, énorme, qui s'entendit allégrement de tous les coins de la ville et même de plus loin, des faubourgs, de certaines communes environnantes, portée par le vent de la mer. [...] La sirène, ce soir-là, fut interminable* (Duras 1958: 152).

³³ A nézőpontok, valamint az objektív és szubjektív értékelések szerepéről e regényben l. Skutta 1981: 10–56.

³⁴ A regény Farkas Márta fordításában jelent meg 1969-ben; jelen tanulmányban az 1986-os kiadást idézzük. – A franciától ennyire eltérő magyar cím a főhősnő által emlegetett virágra utal.

a gyilkossá vált sérült lelkű nőre? Az ő utolsó szavai mindenesetre nem azt sugallják: *Én a maga helyében figyelnék. Figyeljen rám.* (Duras 1986: 119).³⁵

Míg ebben a regényben tehát egyazon esemény három különböző nézőpontú megközelítése révén jön létre ismétlés, Duras egy másik művében a „bűvös” hármas tagolás bizonyos értelemben fordított módon valósul meg. Az 1962-es *L'après-midi de Monsieur Andesmas (Andesmas úr délutánja)*³⁶ című regény eseményei csak egyetlen szereplő, a címbeli főhős nézőpontján át jutnak el az olvasóhoz, ám itt maguk az események – pontosabban azok jellege és jelentése – ismétlődnek és válnak egyre nyomatékosabbá a rövid cselekmény során. Az idős, már csak a lányának élő Andesmas úr egy kora nyári délutánon kertjükben ülve várja lányát, Valérie-t és az építész, akivel Valérie kedvéért teraszt építtet tengerre néző házukhoz. A szinte mozdulatlan várakozásban három váratlan esemény töri meg az öregúr magányát: először egy kutya tűnik elő az erdőből; nem sokkal később egy kislány bukkan fel, végül egy nő jön, mert valami fontosat akar közölni Andesmas úrral, amit már részben a kislány, az ő kislánya is említett, s ami nem más, mint hogy férje, az építész csak késve fog érkezni. A jelenet közben a lenti faluból, ahol bál van, felhallatszik a zeneszó s Valérie éneke, és a nő egyre kétségbeesettebb szavaiból lassanként kiderül, hogy férje azért késik, mert minden mást feledve a gyönyörű lánnyal táncol. A cselekmény le is zárul, mielőtt a szerelmespár megérkezne, s közben – mintegy szimbolikusan – leszáll az alkony a csüggedten várakozókra.

A cselekmény e hármas tagolásán túl az ismétlés itt részben épp az idő múlására utaló narrátori megjegyzésekben mutatkozik meg, melyek nem elsősorban az objektív időt rögzítik – hiszen Andesmas úr, várakozásba merülten, szinte megfeledkezik róla –, hanem a fény hanyatlását, az árnyék növekedését jelzik, számtalan változatban, attól kezdve, hogy az öregúr nézte a *napos és üres térséget*, majd a tenger felett a *fényörvényt*, egészen addig, hogy *az árnyék már [...] a tengert is elérte*, és végül a ház melletti szakadék megtelt *valami egyformán fakult fényességgel* (Duras 1973: 136, 149, 200, 201).³⁷ A fény és árnyék hangtalan „küzdelse”, amely messze túlmegy a környezet pusztá leírásán, hiszen a várakozás egyre növekvő kínját fejezi ki, összekapcsolódik egy másik – ezúttal „hangzó” – motívummal, Valérie távoli énekének csengésével. Az időről időre felhallatszó dal a tavaszt, a fiatalságot, a szerelem kivirágzását idézi, s így első

³⁵ *Moi à votre place, j'écouterais. Écoutez-moi* (Duras 1967: 195).

³⁶ Fordította Gyergyai Albert, Magvető, 1966 (l. 28. jegyzet). Itt is az 1973-as kiadást idézzük.

³⁷ *ce même espace vide illuminé / le gouffre de lumière / l'ombre a atteint [...] la mer elle-même / le gouffre rempli d'une lumière uniformément décolorée* (Duras 1962: 10, 34, 126, 128). – Az első mondat fordítása nem adja vissza az *illuminé* ('fényes', 'fénylő') hangulatát, és ugyanakkor elvész a szónak az utolsó mondatban szereplő – egyébként a magyarnál semlegesebb – *lumière* ('fény') szóval fennálló kapcsolata.

hallásra ellentéte a fény-árnyék motívumnak: *Nyílik az orgona, érzed? / Nyílik az orgona, érted. [...] Reményünk nem lesz mostoha / Reményünk nem száll el soha...* (Duras 1973: 139, 144).³⁸ Azonban a refrén többszöri ismétlésekor változás következik be, a sorok széttöredeznek, az igék eltűnnek, már csak foszlányokat hallani: *Quand les lilas... / ...mon amour / Quand notre espoir...* (Duras 1962: 101),³⁹ és ez szinte előrevetíti a fiatalság és a boldogság végét. Akár a fokozatos reményvesztés regénye is lehetne ez a három órába sűrített, drámai feszültséggel teli és költői szépségű mű.⁴⁰

Az idézett regényrészletek talán érzékeltetik, mennyire jellemzi Marguerite Duras írásmódját az ismétlődő szerkezetek alkalmazása, történnék az a konkrét nyelvi megfogalmazás vagy az elvontabb regényszerkezet szintjén. Ám az ismétlés jelentősége még ennél is nagyobb az író munkásságában, hiszen megteremti az egyes művek közötti átjárást is azzal, hogy a fontosabb szereplők gyakran több regényben felbukkannak. Ez persze önmagában szintén nem új jelenség az irodalomban: elég, ha Balzac vagy Zola összetett és teljességre törekvő regényvilágára gondolunk. Duras regényeinek azonban nem célja, hogy az állandó szereplőket újabb és újabb történetekbe helyezve róluk gazdag jellemzést és teljes pályaképet nyújtsanak.

Különös módon a Duras-hősök ugyanabban a történetben tűnnek fel újra, de annak egy második vagy harmadik változatában, s ezáltal maguk is egyszerre ugyanazok és mások. Erre valószínűleg a legismertebb példa Duras 1984-es Goncourt-díjas önéletrajzi jellegű regénye, *A szerető (L'amant)*,⁴¹ melynek hősnője egyes szám első személyben meséli el egy gazdag kínaival folytatott viszonyát, s amelyben az olvasó ráismerhet az események egy jóval korábbi, tisztán fikatív feldolgozására az 1950-es *Gát a Csendes-óceánon (Un barrage contre le Pacifique)*⁴² című regényben, majd még egyszer találkozhat a történettel és szereplőivel az 1991-es *Az észak-kínai szerető (L'amant de la Chine du Nord)*⁴³ című regényben. Míg ezekben a művekben az elbeszélő személyének és maga-

³⁸ *Quand le lilas fleurira mon amour / Quand le lilas fleurira pour toujours [...] Quand notre espoir sera là chaque jour / Quand notre espoir sera là pour toujours...* (Duras 1962: 15, 24). – A fordítás csak részben adja vissza a francia verssorok ismétlődő szerkezetét.

³⁹ Célszerűbbnek láttuk az eredeti szöveget megadni, mert a fordítás kevésbé elliptikus: *Nyílik az orgona / ... én szép szerelmem / Reményünk nem lesz...* (Duras 1973: 186).

⁴⁰ A regény időszerkezetéről és a motívumok – így az árnyék és a refrén – szerepéről ad rendkívül alapos, szövegközpontú narratológiai elemzést Bal 1977.

⁴¹ Éditions de Minuit. Paris; magyarul Ádám Péter fordításában jelent meg a *Nagyvilág* 1985/12. számában, majd kissé átdolgozva az Európa Könyvkiadó Modern Könyvtár sorozatában 1987-ben.

⁴² Gallimard. Paris.

⁴³ Gallimard. Paris. Fordította Fázsy Anikó (Vaste Monde. Pomáz. 1995).

tartásának változásai az elbeszélés hitelességének gyakran feszegetett alapkérdését vetik fel, addig más történetek újraírásai Duras művészetének egészen eredeti vonását mutatják meg: az újraírt történetek itt a korábbi, „realistább” formák elvont, letisztult, „éteri” változatai, melyekben az állandó szereplők, Anne-Marie Stretter, Lol V. Stein és mások szinte már csak fantomokként lebegnek, miközben megpróbálják újra átélni egy-egy korábbi regényből ismert történetüket.

S végül: a szövegek ilyen szoros összefonódása, egymásba olvadása más műfajokban is megtörténik, amelyekben – különösen a filmművészet terén – Marguerite Duras szintén jelentős, olykor meglepően egyéni műveket alkotott. Ugyanazon történetek és szereplők tehát nemcsak regények között vándorolnak, hanem színdarabból regénybe, regényből filmforgatókönyvbe, majd az író nő maga rendezte filmjeibe is. Az ismétlés – mint eredetileg a stíluskohézió eszköze – így módon már a teljes életmű egységét és kohézióját szolgálja.

Forrás:

- Beckett, Samuel 1970. *Le dépeupleur*. Éditions de Minuit. Paris.
- Beckett, Samuel 1989. Az elveszejtő. Ford. Tellér Gyula. In: Beckett, Samuel. *Előre vaknyugatnak*. Válogatott kispróza. Európa Könyvkiadó. Budapest. 218–249.
- Duras, Marguerite 1953. *Les petits chevaux de Tarquinia*. Gallimard. Paris. Collection Folio 187.
- Duras, Marguerite 1958. *Moderato cantabile*. Éditions de Minuit. Paris.
- Duras, Marguerite 1962. *L'après-midi de Monsieur Andesmas*. Gallimard. Paris.
- Duras, Marguerite 1967. *L'amante anglaise*. Gallimard. Paris.
- Duras, Marguerite 1969. *Détruire dit-elle*. Éditions de Minuit. Paris.
- Duras, Marguerite 1973. *Naphosszat a fákon*. Három kisregény (*Naphosszat a fákon, Moderato cantabile, Andesmas úr délutánja*). Ford. Gyergyai Albert. Kriterion Könyvkiadó. Bukarest.
- Duras, Marguerite 1986. *Oroszlánszáj*. Ford. Farkas Márta. Európa Könyvkiadó. Budapest. Európa zsebkönyvek.
- Robbe-Grillet, Alain 1964. *Dans le labyrinthe* (1959). Union générale d'Éditions. Paris. Collection 10/18. 7–239 (az azonos című kötetben).
- Robbe-Grillet, Alain 1970. *Útvesztő*. Ford. Farkas Márta. Európa Könyvkiadó. Budapest. Modern Könyvtár 170.

Szakirodalom:

- Bal, Mieke 1977. Durées. In: Bal, Mieke. *Narratologie*. Klincksieck. Paris. 113–171.
- Fónagy Iván 1977. Ismétlés. In: *Világirodalmi lexikon* V. Akadémiai Kiadó. Budapest. 387–423.

- Genette, Gérard 1964. Vertige fixé. In: Robbe-Grillet, Alain. *Dans le labyrinthe*. Union générale d'Éditions. Paris. Collection 10/18. 271–306.
- Jakobson, Roman 1969. [1960] Nyelvészeti és poétika. In: Jakobson, Roman: *Hang – Jel – Vers*. Szerk. Fónagy Iván és Szépe György. Ford. többen. Gondolat Kiadó. Budapest. 211–257.
- Knapp, Bettina L. 1971. Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin. *The French Review* XLIV/4. 653–664.
- Noguez, Dominique 1985. La gloire des mots. *L'Arc* 98: *Marguerite Duras*. 25–39.
- Skutta Franciska 1981. *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*. Kossuth Lajos Tudományegyetem. Debrecen (= *Studia Romanica. Series Litteraria* VIII).
- Skutta Franciska 2002. A személyes névmás – elválaszt vagy összeköt? A névmási utalás jellegzetességei egy Duras-regényben. In: Andor József–Benkes Zsuzsa–Bókay Antal (szerk.): *Szöveg az egész világ – Petőfi Sándor János 70. születésnapjára*. Tinta Könyvkiadó. Budapest. 448–462.
- Weber-Caflisch, Antoinette 1994. *Chacun son dépeupleur. Sur Samuel Beckett*. Éditions de Minuit. Paris.

Szikszainé Nagy Irma
Debreceni Egyetem

A nyelvhasználat funkcionális varianciája és a stíluskohézió¹

1. Az összehasonlító stíloselemzés kiindulópontja

Parti Nagy Lajosnak a *van utcarím van mintamondat* kezdetű verse Kosztolányi Dezső *Boldog, szomorú dalának* evokációjaként hatott rám. Ezért a két szöveg hasonló vagy eltérő stíluskohézióját meghatározó nyelvi-stiláris elemeket és a mögöttük meghúzódó okokat kívánom felderíteni, vagyis azt: miként hat az alkotók nyelvhasználatának funkcionális varianciája műveik stílusára.

A Nyugat nagy költőegyéniségének, Kosztolányi Dezsőnek, a modern magyar líra egyik megteremtőjének *Boldog, szomorú dalát* az ismétlésekkel tagolt struktúrában a megszerzett javak felsorolása uralja:

*Van már kenyerem, borom is van,
van gyermekem és feleségem.
Szívem minek is szomorítsam?
Van mindig elég eleségem.
Van kertem, a kertre rogyó fák
suttogva hajolnak utamra,
és benn a dió, mogyoró, mák
terhétől öregbül a kamra.
Van egyszerű, jó takaróm is,
telefonom, úti bőröndöm,
van jó-szívű jót-akaróm is
s nem kell kegyekért könyörögnöm.
Nem többet az egykori kód-kép,
részegje a kódnek, a könnynek,
ha néha magam köszönök még,
már sokszor előre köszönnek.
Van villanyom, izzik a villany,
tárcám van igaz szinezüstből,
tollam, ceruzám vigan illan,*

¹ A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

szájamban öreg pipa füstől.
 Fürdő van, üdíteni testem,
 langy téa, beteg idegemnek,
 ha járok a bús Budapesten,
 nem tudnak egész idegennek.
 Mit eldalolok, az a bánat
 könnyekbe borít nem egy orcát
 és énekes ifjú fiának
 vall engem a vén Magyarország.
 De néha megállok az éjen,
 gyötrődve, halálba hanyatlón,
 úgy ásom a kincset a mélyen,
 a kincset, a régít, a padlón,
 mint lázbeteg, aki föleszmél,
 álmát hüvelyezve, zavartan,
 kezem kotorászva keresgél,
 hogy, jaj, valaha mit akartam,
 mert nincs meg a kincs, mire vágytam,
 a kincs, amiért porig égtem.
 Itthon vagyok itt e világban
 s már nem vagyok otthon az égben.

Parti Nagy Lajosnak – a legünnepeltebb posztmodern magyar költőnek, aki
 számtalan díj és kitüntetés birtokosa – a *Szódalovaglás* című kötetében a *van*
utcarím van mintamondat kezdetű műve intertextualizáló formában a Kosztolá-
 nyiéhoz hasonló ismétlésstruktúrára játszik rá a maga sajátos szövegvilágába
 tartozó dolgok felsorolásával:

van utcarím van mintamondat
vakírás mómormímelő
almaborág eperfaajtó
üvegcserép műmézdarázs
van alkonybibor napszakácsnő
molnársziták van cinkejég
van sócipő üvegnyalóka
epedasírás ragtapasz
van nyomtatoló környösörgés
bőröndpiros szív rákshirom
van sompoly csillag krumpliszobrász
hattyak kinderlied krémselyem
van téglavér van cédruserdő
szárazjég hírgyár gyárvigas
van konyhagőz gilisztacirkusz

*van műlovarnő jeltenye
égzúg pufó düh műlesiklás
tündértetűk lórongyolat
van dudvadal szájjár pedalnok
dönögve rigmuslincahad*

Parti Nagy a gondolatritmust adó retorikus szerkesztést imitálva, nyilvánvalóan dialogizál Kosztolányival. Ez a posztmodern irodalom ismeretében nem meglepő, hiszen ennek a stílusirányzatnak meghatározó stílusjegye az intertextualitás, mert a posztmodern művészek alkotásaiban „nem mű és valóság, hanem mű és mű, szöveg és szöveg párbeszédéről van szó” (Kulcsár Szabó 1987–1988: 137).

2. Stíluskohéziót szolgáló jelentésszerkezetek és stílusstruktúrák

Nemcsak a szövegértelemnek és a szövegszerkezetnek, hanem a stílusnak is van kohezív szerepe és hatása, stiláris kohéziója, vagyis a stílusjegyeknek olyan összefüggésrendszere, amely mint konstelláció a mű jelentésének és működésének (értelmezésének, hatásának) egészébe illeszkedik, tehát szerepe van. Ennek a vizsgálata azért szükséges, mert a „stiláris összetartó erő felfedezése nélkül az elemzés nemcsak csonka, hanem megalapozatlan és széteső is” (Szabó 1976: 163).

Az elemzendő, intertextualitást mutató versekben a szövegközöttiséggel teremtetett kapcsolat ellenére a funkciótól függő változatokban nyilvánvalóan eltérő a stíluskohézió megjelenési módja. A teendő tehát ennek a feltárása.

2.1. Az intertextualizáló alakzatok

Azt a tényt, hogy Parti Nagy verse alludál a Kosztolányiéra három alakzattípus: az ismétlés, a paralelizmus és a felsorolás szembevetően jelzi. Ezek az alakzatok azonban eltérően működnek az alkotásokban, ezért eltérő jelentéslehetőségeket szabadítanak fel.

2.1.1. A *van* ige ismétlése mint stíluskohéziót teremtő alakzat

A két vers között a hasonlóságot adó legfeltűnőbb vonás az, hogy a *van* ige mint ismétlődő szemantikai elem átszövi őket.

A klasszikus modernség alkotója, Kosztolányi költeménye első részében az unalomig ismételt, egyidejű birtoklást kifejező *vanok* sora, amely látszólag lápossá teszi a szöveget a változatlan elemismétlődéssel, valójában erős stíluskohéziós szerepet tölt be. A *van* ugyanis kulcsszóvá válva szemantikai fókusz: a polgári jólét megszerzett dolgaival, kellékeivel való elégedettség bizonygatásának, esetleg önmeggyőzésnek ható tényező:

*Van már kenyerem, borom is van,
van gyermekem és feleségem.*

Jellemző módon az alkotónak az életmódjával való személyes megelégedettségét nem kizárólag a birtokolt dolgok felsorakoztatása jelzi, hanem ezek birtokos személyjelezése is (*kenyerem, borom* stb.). Hiszen ennek tizenötszöri előfordulása nyomatékosítja a birtoklást kifejező *van* tízszeri szerepeltetését.

Kétségtelen stiláris összetartó eszközként hat a Parti Nagy-műben is az imitativ jelleget adó *van* ige sokszori változatlan ismétlése. Nála azonban az intertextusnak ez a nyoma nem birtoklást, hanem egyidejű létezést jelöl:

van utcarím van mintamondat

Így ebből a leltárból hiányzik a birtokos személyjeles formával történő személyhez kötés. A grammatikai személytelenség mögött eltűnik az individuum, a lírai én, alighanem személyiség-, illetve értékválságot sejtetve.

Tehát miközben a retorikus ismétlés allúziót keltő, reprodukciós technikának tetszik, mert a (genette-i értelmű) pretextus kijelöli Parti Nagy versének retorikáját, megadva ezzel a szövegteremtés keretét, aközben a posztmodern lírikus sajátosan írja újra a stílusmintát – azaz a Nyugat művészei által alkotott, kanonizált nyelvhasználatot –, de kifordító technikája ellenére is lehetővé teszi a két szöveg közötti átjárást.

Nyilvánvaló, hogy mindkét műben a *van* az ún. egyszerű ismétlés fő rendező elveként funkcióssá válik, hiszen párhuzam elemeként egységbe fogja a felsorolás fogalmilag vagy hangulatilag széttartó összetevőit is, illetve igei állítmányként magához vonzza az összes többi stílusjellemzőt. Így az alakzattársulásokból stílusstruktúra szövődik, szolgálva a jelentésszerkezetet.

2.1.2. A paralelizmus mint stíluskohéziót teremtő alakzat

Kosztolányi versében a *van* anaforikus ismétlése szövegbeli elhelyezése miatt az esetek többségében (hétszer) mondat- vagy tagmondat élén állva komma típusú paralelizmust ad. Az ismétlés alakzata a párhuzam összetevőjeként tartalmi egybevágóságot sugall, és stiláris változatlanságot sejtet, de egyben négy soros jelentésegységeket is képez:

*Van kertem, a kertre rogyó fák
suttogva hajolnak utamra,
és benn a dió, mogyoró, mák
terhétől öregbül a kamra.
Van egyszerű, jó takaróm is,
telefonom, úti bőröndöm,
van jó-szívű jót-akaróm is
s nem kell kegyekért könyörögnöm.*

A posztmodern lírikus versében a *van* kilencszeri szerepeltetése sor eleji helyezettű, háromszor pedig sorközépi. Csak míg a Kosztolányi-versben a központosítás

következtében egyértelmű ennek előismétléses alakzat és paralelizmust indító volta, addig Parti Nagynál az interpunkció elhagyása miatt ez kétségesse válik, mert lehet anafora, hiszen sor élén állva ezt a hatást kelheti:

van nyomtatoló környösörgés

de értelmezhető epiforaként is, mert a *van* ige a sor eleji helyzete ellenére tartalmilag az előző sorhoz is vonódhat:

epedasírás ragtapasz
van

A *van* tehát mindkét műben többnyire párhuzamos mondat szerkezeteket indít, összetartva ezzel az felsorolás elmeit.

2.1.3. A felsorolás mint stíluskohéziót teremtő alakzat

Mindkét műben a szöveg ismétlésszerkezete – mint retorikai struktúra – nemcsak lehetőséget nyújt egy másik alakzat: a felsorolás megjelenésének, hanem azt egyenesen magával vonja. Így a *van* sokszori ismétlésére épített jelentésszerkezetekben az alárendelt – vagyis grammatikailag vonzott – felsorolás nem öncélú stíluselem, hiszen ez is szöveg- és stíluskohéziót teremtő hatású. Ám a felsorolás megvalósulása nem szükségszerűen azonos módon jön létre a két költeményben.

Kosztolányi verse első részében a felsorolás alakzata valójában a mindennapok világába tartozó fogalmak egymás mellé rendelése és a túlnyomórészt mellérendelő mondatok sorában stílárius összetartó erő. Ezáltal leltár készül a legtermészetesebb szükségletektől kezdve (*Van kenyérem, borom is van*) a városi polgári kényelem kellékein át (*villany, telefon*) a luxus éreztetéséig (*tárcám van igaz színezüstből*). Ez a részletező számvetés a klimax alakzatával jut el a tárgyi világ mindennapi dolgai tulajdonlásának felsorolásától (*Van mindig elég eleségem. / Van kertem, a kertre rogyó fák / suttogva hajolnak utamra*) az ismertség említésén át (*már sokszor előre köszönnek*) a beérkezett költői öntudatra valló jelzéséig (*és énekes, ifjú fiának / vall engem a vén Magyarország.*).

A formaimitációnak tetsző felsorolás a Parti Nagy által kreált „lehetséges” nyelvi világban is struktúraszervező elvvé lép elő, de művében nem érződik a Kosztolányiéhoz hasonló fokozás, esetlegesen tűnik a felsorolás elemeinek egymásutánisága, mert az alkotó azonos szinten lebegtetni az enumeráció mellérendelt elemeit, a posztmodernnek megfelelően teljesen szubjektív módon:

van alkonybíbor napszakácsnő
molnárszíták van cinkejég

A Nyugat költőjének művében tehát az enumeráció alakzata nemcsak a repetícióhoz és a paralelizmushoz kapcsolt alkotóelem, hanem szervesen beépül a fokozás alakzatába is, és így a stiláris szervezethez meghatározódását váltja ki. A posztmodern lírikus alkotásában a felsorolás csak az ismétlés és a párhuzam része. Láthatóan mindkét esetben az intertextualizáló alakzatok összefüggésszerkezte szerves része a művek egészének, szolgálva a szövegértelmet.

2.2. Jelentéseltérés – stílusváltás

2.2.1. Szemantikai felépítés és nyelvhasználat

Kosztolányi költeményében a fókuszmondatnak megfelelően a szöveg két világosan szembenálló jelentésegységre különül el. Művében a polgári létmód tükrözése szinte hierarchizált koncentrikus körökbe rendezetten jelenik meg: a közhasználatú tárgyak körén túllépve a XX. század elején inkább még a luxus jelentésmezéjébe tartozó dolgok emlegetése (*telefon, színezüst tárcsa*) kap hangsúlyt, majd a társadalmi megbecsültség fogalmkörébe tartozó szavak (*énekes ifjú fiának / vall engem a vén Magyarországot*) jelzik a megelégedettséget, a beérkezettséget, de végül is ezeket a földi javakat túlszárnyaló földöntúli kincs fogalma adja a betetőzést.

Az ember tárgyi világának megjelenítését adó tartalmi egység végét jelzi a lírai én költő mivoltának előtérbe kerülése mintegy a felfelé ívelő pályát sejtetve. Ez a gondolat valójában átmenetet képez a következő versrészhez, amely az alkotónak a külső elismeréssel szembeni belső elégedetlenségét, sőt lelkiismeretfurdalását fogalmazza meg.

Ellentétre építkező struktúra jellemzi tehát ezt az alkotást, amelyben a felsorolás szétaprózó jellegét az antitézis mint stilisztikai alakzat struktúráteremtő volta fogja egységbe. Kosztolányi versének fő szövegszervezési alapelve: az ellentétezés az integráló erejű fókuszmondata a valóság és a vágy oppozíciójaként a mű utolsó mondatában így jeleníti meg:

*Itthon vagyok itt e világban
s már nem vagyok otthon az égben.*

Az *itthon* és az *otthon* ebben a szövegkörnyezetben nem a tartózkodási helytől való távolság jelzésére szolgál, hanem a megfelelően *otthonos* légkör meglétét és hiányát állítja oppozícióba. Az *itthon*, az *e világ* képéhez kapcsolódnak az első versegységnek az elégedettségre okot adó tényezőket sorjázó szemantikai elemei. Az otthonatlanság érzését pedig a második versrész „égbeli” otthonosságért küzdésének kincsásó képe érzékelteti. Tehát a *Boldog szomorú dalban* érezni mind a boldogság, mind a szomorúság okságon alapuló voltát.

Nyilvánvaló tehát, hogy az irodalmi mű egységét – mint ebben a versben is – stíluselemeinek (az ismétlésnek, a paralelizmusnak és a felsorolásnak) összefüggésszerkeztébe illesztése segítheti, és ez a rendszer az ellentétképzés is lehet.

A stílusban is meglevő ellentét támogatja meg ennek az alkotásnak a szemantikai ellentétét: a nyugodtságot árasztó külső világ és a zaklatott belső világ szembenállását. Ugyanis a valóság és a vágy oppozíciója mint legfőbb rendező elv nemcsak a költemény szemantikai elmeit rendezi két egységbe, hanem mondatalkotását is. Szenvedélymentességet árasztó az első rész mellérendeléseinek sora, viszont szorongásról, gondterheltségről árulkodnak a második rész többszörös alárendelési viszonyai.

Az egymásra utaló alakzatok játékában nem jön létre a két szöveg beszédmódjának kontinuitása, mert a Parti Nagy-versben felszámolódik a tradicionális beszéd átlátszósága. Szövege szemantikailag diszkontinuus, hiszen nem észlelhető jelentésbeli összerendezettség a fogalmak ötletszerűnek tetsző sorában, a nyelvi elemek egymásutániségében nem azonos jelentésmezőbe tartozó szavak szerepelnek, és ezek között nem érzékelhető alá- vagy fölérendeltség, ehelyett heterogenitás, össze nem illés érvényesül.

Találgatásokra ad okot ugyanis a vers sok szava: *utcarím, mintamondat, rák-szirom* stb. Mozgósítódik a befogadó jelfejtési technikája, stratégiája. A jelentés-ses (*ragtapasz, csillag*), az alig (*epedasírás* talán metaforikusan 'az epeda rúgó nyikorgása') vagy egyáltalán nem értelmezhető szóelem-kombinációkból adódó összetett szavak (*napszakácsnő, cinkejég, lórongyolat* stb.) felsorolása csak a sorjázás szintjén marad. Ezek a szójelentés-típusok regiszterkeverésnek hatóan felváltva követik egymást, a különböző regiszterek intreakcióiból teremődik meg a szöveg jelentésalkotó játéka, azaz elemei nem alkotnak klimaxot vagy antiklimaxot, antitézist vagy valamiféle logikusnak látszó elrendezést, posztmodern sajátságként stíluspluralizmust eredményeznek.

Így többértelmű asszociációk kapcsolhatók a sokszor ironikus felhangú felsorolásokhoz, miközben a szerző nem magyaráz, nem von le következtetést, és így „az értelmezés számára többféle olvasatot is kínál” (T. Tedeschi 1986: 474). Ezzel a megnyilatkozási móddal nyilván egy teljesen újfajta jelentésképzést valósít meg, nyitottá teszi a jelentést, nem adva vezérfonalat az értelmezéshez. A posztmodern alkotás interpretálásakor tehát a befogadónak sokkal nagyobb kreativitására és aktivitására van szüksége, mint a nyugatosok modern művészetének appercipiálásakor.

Ráadásul olyan dolgok létezését állítja a szerző, amelyek csak ebben a szövegben jönnek létre a nyelv által, nem konvencionális fogalmak. Tehát ezek óhatatlanul is megtörik a szemantikailag értelmezhető jelentésmező egységét. A szuverén jelhasználat, az areferens jelentésképzés: hapax legomenon szóképzés és szóösszetétel nem teszi lehetővé a jelek denotatív jelentésének megfejtését. Ez az önkényes jelteremtés jellemző a posztmodernre, hiszen a „mondhatóság és a közölhetőség válsága a nyelvhasználat különböző formáival való kísérletezéshez vezet” (Kulcsár Szabó 2001: 134). Így a Parti Nagy-féle posztmodern szövegvilágban az önkényesen létrehozott szavak nem utalnak dologra, nem ezeknek a jelentéssége az értelemképző, hanem kontextusfüggősége, szövegbe épülése.

Szembetűnő, hogy ebben a dialogikus térben nem a gondolatok pontos kifejtése vagy legalább körvonalazása, lezárása a jellemző jelentésszerkezetet és egyben stílusstruktúrát – vagyis a stílus eszközök, a stílusértelmet meghatározó nyelvi-stiláris elemek felépítettségét, a képek, az alakzatok egymásra épülését – formáló eszköz, hanem éppenséggel az elmosódottságot sugallás. Általában soronként egy jelentéses és a logika felfüggesztéseként egy nem lexikalizálódott szó követi egymást, így ezek szemantikai mezeje nem is érintkezhet, a befogadó feltételezni sem tudja az egymást követő versszakok közötti jelentésbeli kapcsolatot, így a megszakítottság jellege érvényesül. Különben még a jelentéses elemekből sem rajzolódik ki izotópsík (*vakírás, eperfaajtó, ragtapasz, konyhagőz, műlovarnő* stb.). Tehát a heterogén jelentéssík és az automatikus írásmódot idéző szövegvilág miatt a jelentés elbizonytalanítása a jelentéslehetőségek sorát szüli, és utat nyit a többértelműségnek, de éppen ez járul hozzá a szöveg értelemszerkezetéhez. Így a versből inkább csak sejthető az, hogy a dolgok mindennapi szokásos menetébe (*vakírás, üvegcserep, konyhagőz* stb.) abszurditást, értelmetlenséget érzékeltető elemek (*jeltenye, pedalnok*) vegyülnek. És a befogadó összbenyomása valami olyasmi: a posztmodern világunk irracionális, instabil, szabálytalan, értéktelen (*krumpliszobrász*), kaotikus (*hattyak kinderlied krémselyem*), és a dolgaink funkciótlanok (*műmészdarázs, sócipő*). Így ez a mű az értékválságot mutató posztmodern kortudat megtestesítője.

A Kosztolányi-mű szemantikai összefüggései lineárisan bomlanak ki, míg végül az utolsó két sora a *világi* és az *égi* oppozícióba állításával egyértelmű zárlatot nyújt. Parti Nagy versében azonban az értelmezést megnehezíti a vers konstrukciójának nem homogén jelentéssíkja és véletlenszerűnek tetsző lezárása is, amely a végtelen folyamatjelleg sugallásával a posztmodernre jellemző nyitottságot szolgálja:

*tündértetűk lórongyolat
van dudvadal szájjár pedalnok
dönögve rigmuslincabad*

Bár az utolsó két sorban érezhető némi szemantikai összefüggés, mert hangadásal kapcsolatos szavak sorolódnak egymás után, de ezekből sem teremődik koherens szöveg a szavak mondattá összefűzése híján és a szótorzítások miatt (*pedalnok, rigmuslincabad*). Így ezek úgy hatnak, mint felötlő mondattöredékek, mert a posztmodernnek megfelelően eltűnik az okozatiság. Holott „nyelvileg nagyon is kimunkált” (Borbély 2003), és ezzel is reflektál a Kosztolányi-féle rendezett világra.

Ennek a versalkotási technikának az értékét Németh Zoltán így magyarázza: „a »nyelvhus«-paradigma a Parti Nagy-életmű legnagyobb hatású poétikai és szemléleti váltása. [...] a szétszedhető, összerakható, tetszés szerint gyúrható, »mancsolható« nyelv poétikája ez: felszabadító, produktív költészetfelfogás” (2006: 49, 51).

Parti Nagy versére mintha nem állna Péter Mihály állítása, mely szerint a költői nyelv ráépül a mindennapi nyelvhasználatra, mert „a költészet nyelve nem képes teljesen elszakadni a mindennapi nyelvtől” (1996–97: 153). A posztmodern lírikus sok hapax legomenon szóalkotásával eltávolodik a mindennapi nyelvhasználat átlátható jelentésadásának szükségességét kívánó igénytől. Pedig Péter Mihály véleménye szerint „minden olyan kísérlet, amely a költői nyelvet le akarja választani a mindennapi nyelv köldökzsinórjáról, szükségképpen esztétikai zsákutcába vezet” (1996–97: 153).

Hogy Parti Nagy mennyire tudatosan követ el erőszakot a nyelven, mutatja egy interjúban adott nyilatkozata: „»Külön« játékosság számomra sose létezett a verscsinálásban, csak alakítás volt, véresen komoly tárgyak (ironikus) alakítása. Játék a nyelvvel, rontása, törése, nyüstölése. De hát minden nyelvi mű létrehozása ez, játék a nyelvvel, kirakósdí, térbeli, időbeli dominó. Elemek megfelelése, viszonya, anyag, gyűrhető, alakítható, kiismerhetetlen és csodálatos anyag. Nyelvhus. Teremtés, munka, melyből és mely által létrejön, ha létrejön valami, ami működni kezd és működtében elhagy, több, legalábbis más lesz, mint amire szántad, szánódott. Valami, ami még konszenzuális, tehát hagyományozható, de már egyszeri, egyedi, sosemvolt. Nyelvhus, amely beretvaél, Isten áldja a képzeletet» (Keresztury 1991: 168).

A befogadónak az az érzése: a posztmodern alkotók nem a szavak elrendezésének, összekapcsolásának újat teremtő erejében hisznek – noha Kassák Lajos ezt fontosabbnak ítélte a választásnál (1972: 8) –, hanem a köznyelvi normától eltérő szóvarázsban: szóválasztásban, szóalkotásban, amely nem újítja meg a közösség nyelvét, csupán az alkotó „nyelvhus” marcangoló technikájának következményeként egyedi képzett vagy összetett hapax legomenonnak marad meg.

Mennyire más Kosztolányi vallomása a költő és a nyelv viszonyáról: „A költő, aki alkot, pillanatról pillanatra a maga céljához képest idomítja a nyelvet, de barátságosan, nem ellenkezve vele, gyakran engedve is neki. Ők voltaképpen társszerzők” (1999 [1931]: 460).

Láthatóan eltér a két mű jelentésstruktúrája és stílusszerkezete, vagyis a szöveg stílmáinak összefüggése. A Kosztolányi-alkotás stílusstruktúrája homogén, hiszen felhasznált nyelvi-stiláris elemeinek értéke azonos/hasonló. A Parti Nagy-vers stílusszerkezete viszont heterogén, mert jelentéses és jelentéstelen elemek eltérő stílusértékűek.

2.2.2. A képiség

Míg a Kosztolányi-vers első tartalmi egységében a párhuzamos mondat szerkezetbe, klimaxba épülő és felsorolást vonzó *van* ismétlése a stíluskohéziót biztosító elem, addig a *De* ellentétes kötőszóval induló második szerkezeti részben a szövegösszetartó nyelvi elem a *kincs* kulcsszó. Bár az első részben a *kincs* szó nem szerepel, mégis a két strukturális összetevőt szerves egységbe a *kincs* szemantikai mezejének két szintje fűzi össze: a földi kincsek: az előteremtett min-

dennapi javak és az égi kincsek: az elérni kívánt, remélt magasabb rendű célok. Az utóbbi az előbbire épülve sugallja a klasszikus modernség emberképét: a polgári jólét elemeinek birtoklása még nem teszi a művészt boldoggá.

A Kosztolányi-vers tehát képileg sajátosan épül fel: az első részében a kincs fogalmát „képtelen képek” egymást követő, egybevágó sora jeleníti meg, hiszen ezek nem szó szerinti képek, de a vers egésze felől tekintve mégiscsak a földi kincs képi megjelenítői. Ezekre is áll Kemény Gábor megállapítása: „az ismétlődő képek sajátos hálózatot alkotnak a szövegben, és ezzel növel(het)ik annak szemantikai és stilisztikai kohézióját. Az ilyen kép több mint stílusesezköz: szövegszervező tényező” (2002: 162).

A költemény második részében allegóriává továbbszótt kép bomlik ki úgy, hogy a *De*-vel induló ellentétes tartalmi egység képileg is ráépül a szövegelményre: a ház tartozékainak felemlegetését követi a *padló* és a padló alatti kincsásás motívuma. Ez a metaforikus kép érteti meg a mű jelentését, amely szerint a pályája csúcán álló lírai én számvetése szerint a földi dolgok nem valódi kincsek, hanem a mélyben rejtőzök, a külszín mögöttiek az igaziak. Látható, hogy „a képanyag és a kompozíció kölcsönösen hatnak egymásra, és ennek révén a kép szövegszervező jelentőségre tesz szert” (Kemény 1993: 128).

Parti Nagy versében a Kosztolányi-féle mondatfelsorolás helyébe lépő szófelsorolás nemcsak a szövegvilág, hanem a képi világ töredezettségét is eredményezi. Hiszen a költő a mondatban kifejlő képek helyére a szavak által felidézett képiséget lépteti, mert a szavak szintjén bevillan(hat)nak képek a szürrealizmusra emlékeztető merész társítások révén (*téglavér, epedasíras*), de ezek nem alkotnak egységes képet.

2.2.3. A lírai én nézőpontját megjelenítő stílusárnyalatok

Köztudott tény, hogy a stílusárnyalat – vagyis a szöveg hangnemétől függő, stílusváltozatot színező lehetőség mint a szövegértelem fontos összetevője – híven leképezi a lírai én nézőpontját. Sajátos ennek megjelenése az elemzett alkotásokban, erősítve a szövegjelentést.

Kosztolányi költeményének két egységre bomlása megfelel két stílusárnyalat elkülönülésének: az első részben a mindennapi tárgyi világ elemei a közhasználatú szavak révén a mindennapi társalgás stílusát idézik fel, a második rész fogalmi viszont komplex metaforikus képlánccá fonódottan magasztos stílusárnyalatot teremtenek. Ráadásul a versegész ismeretében az első egység ironikus színezetet kap, mert ebben a józanul összeállítottnak látszó leltárban önironikusnak tetsző a legmindennapibb dolgokkal dicsekvés (*Van egyszerű, jó takaróm is.*). De mivel fájdalmasan patetikus hangvétellel zárul a szöveg, sajátos metamorfózis révén a vers egésze emelkedetté és vallomásossága miatt bensőséges hangulatúvá is válik.

Parti Nagy versében viszont nem különülnek el ilyen módon a stílusárnyalatok, hanem keverednek, hiszen egymás mellé helyeződnek a külső világot jelezve a semleges (*üvegcserep, eperfaajtó, konyhagőz*), a magasztosnak tűnő

(*alkonybíbor, mámormímelő*) és az ironikus stílusárnyalatot sejtető szavak (*krumpliszobrász, gilisztacirkusz, tündértetűk*). Egyes esetekben az összetett (*műmézdarázs*) vagy a képzett (*lórongyolat*) formák a közömbös stílusminősítéstől eltérően ironikusnak tetsző hangulatot keltenek, illetve a versben szereplő nagy számú hapax legomenon (25) kontextusba ágyazottan ironikus távolítást jelez. Így a nyelvi regiszterek keveréséből születő értelemképző játék – stílusparódiába illően – fogja egységbe a verset, amelyből végül is az ironikus nézőpont emelkedik ki:

*van alkonybíbor napszakácsnő
molnárszíták van cinkejég
van sócipő üvegnyalóka
epedasírás ragtapasz*

2.2.4. A grammatizáltság megléte és hiánya

A grammatikai időhasználat mint az időszemlélet letéteményese kohéziós erejű minkét műben. A Kosztolányi-számvetés első felében kizárólagos a jelenidejűség, a múltba visszatekintő másodikba ellenben múlt idejű formák is vegyülnek. Parti Nagy viszont végig jelen időben beszél: a csupán létezést jelentő *van* hatására állóképszerűséget sugallva. Tehát egyértelműen a funkciónak alávetetten érvényesül az igeidő-használat.

A művek versgrammatikája lényegesen eltér a két vers közti hasonlóságot jelző *van* ige paralelizmusokban való gyakori szerepeltetése és a felsorolás alakzatának használata ellenére is. Kosztolányi birtoklást állító *van*-jai köré szabályos mondatok épültek. És ezeknek a versmondatoknak a hossza az indulatosság fokához igazodva formálódott: az első egység mondatai két- vagy négysoronként ponttal lezárulnak, a második részben viszont a kincskeresés megállíthatatlanságának nyelvi lenyomataként, egy tíz soron áthúzódó többszörösen összetett mondat a belső feszültség jele.

Parti Nagy szövegét olvasva a befogadói dilemma feloldhatatlan: az írásjelzés hiánya miatt megszűnik a tradicionális mondatalkotás, így felbomlik a zárt mondat szerkezet. Feltételezhetően alany-állítmányi a viszony a *van* és a főnévnek tetsző formák között, hiszen főnévi szófajúnak, alanynak látszó a *van* igei állítmányhoz kapcsolódó sok szó. Nincsenek jelölve toldalékolással más mondatrészek, hiányoznak a szemantikai összetartozást mutató, nyelvi jelölt grammatikai kötések. Esetleg két jelzőnek látszó alak (*bőröndpiros szív; pufó düh*) és egy határozó (*dönögve*) valószínűsíthető. Hogy értelmezhető például *bőröndpiros szív rákszirom* sor? Jelzője-e *bőröndpiros* a *szív* főnévnek? Metaforikus megfeleltetés-e *szív rákszirom* szintagma? Egyáltalán ez a két szó szintagmát alkot? – Csupa megválaszolatlan, fejtörést okozó kérdés. Az alany-állítmányi viszonyra lecsupaszított, egybevágó szerkezetek mondattöredékeknek hatnak, így ehhez a befogadónak kell a szövegvilágot hozzárendelnie. Ezért style coupé-ra emlékeztető a szöveg fragmentáltsága.

Parti Nagy versében a létezést állító *van*-ok ellenére nincs mondatszerű tagolás. A mondatformát jelölő nagybetűs írás, az írásjelezés mellőzése, a tér-, a mód- és az állapotbeli elhelyezés hiánya miatt a szöveg – látszólagos folyamatossága ellenére – töredezettség hatását kelti: a széteső világ megjelenítése a filmszerű montázstechnikát idézi fel. Ady Endre óta kétségtelenül szokás a „minden egész eltörött”-ség érzésének megszólaltatásáról beszélni, és Parti Nagy mintha a számára töredezetté vált világot képeznél le, vetítené az olvasó elé ezzel a technikával. A szerző láthatóan elrugaszkodik a mondataalkotás grammatikai szabályaitól, hiszen az egyes szám harmadik személyű *van* állítmányhoz nem is egyszer többes jeles alanyként valószínűsíthető forma kapcsolódik: *molnárszíták, hattyak*. A helyesírási normát is felfüggeszti az *égzúg* egybeírt forma. Ezért óhatatlanul is a pszichológusok által a betegeknek ajánlott automatikus írásmód (a szabad asszociációk freudi módszere) rémlik fel ennek a versnek az olvastakor József Attila *Szabad ötletek jegyzéke két ülésben* című füzetéből: *bál, bála, hála, hala, hal, meghal, meghallgat [...]* *Nem fáj, fáj, kár, rák, rokka, rokkant...* (Gyertyán 1966: 171, 173).

Míg tehát az egyik verset grammatikai jól formáltsága mondatok láncolatával szövegegésszé formálja, addig a másik alkotás minimális szerkesztettségű egyszerű mondatokra szétesőnek tűnik.

2.2.5. Az központosítás vagy annak elhagyása

Kosztolányi költeményében az egyértelmű írásjelezés megkönnyíti a szöveg befogadását, Parti Nagy versében viszont az interpunkció elhagyása, a valószínűsíthető mondatvégi írásjel mellőzése lezáratlannak jelzi a megállapításokat, és nem segíti az értelmezést. Mert míg a XIX–XX. század fordulóján az anakoluthon csupán a mondat szerkezet fellazítását jelentette (például a közbeékelésekkel és közbevetésekkel), a posztmodern irodalomban a mondat széttzilálás, szétrombolását eredményezi, és ennek nyilvánvaló jele a központosítás hiánya.

2.2.6. A vizuális megjelenítés

Mindkét vers tartalmi-szerkezeti egységét erősíti az a kohéziót sugalló vizuális megjelenítés, amelyben a szövegek strófákra nem tagolódnak, egyetlen tömböt képeznek. Pedig a mondatvégi írásjelezésnek és a keresztrimes formának megfelelően a Kosztolányi-műben elkülöníthetők lennének négysoros tartalmi egységek.

2.2.7. A nyelvi játék

Kosztolányi művében játékosság a bravúros rímkezelésben érhető tetten, amely egyben a keresztrimes rímképlettel négysoros egységeket szervez. Végtelenül könnyed rímelés (*utamra – kamra; villany – illan; égtem – égben*) és ugyanakkor keresettség tükröződik a négy vagy öt szótagosra kiterjesztett rímpárok (*feleségem – eleségem; jó takaróm is – jót-akaróm is; idegemnek – idegennek*)

létrehozásában. Ezzel a virtuóz játékos rímtechnikával szemben áll az elégikus-ságot sejtető anapestusos ritmus.

Parti Nagy versében a rímelés nem szövegszervező elem. Mégis a posztmodernre jellemzően az egész szövegre kiterjed a nyelvvel való játék: az intertextualizáló jelleggel, a felsorolásokba épített hapax legomenon szóképzésekkel (*pedalnok, lórongyolat*) és szóösszetételekkel (*dudvadal, bőrröndpiros*), az érthető és az érthetetlen állandó keverésével. És miközben az alkotó a szokásos szerkesztésmódot és grammatikai törvényszerűségeket megszegi, aközben „aláveti” magát a poetikai szabálynak – alighanem remek nyelvi játékként –: és tökéletes jambusokat formál.

2.2.8. A műfaj szerepe

A Kosztolányi-vers dal műfajmegjelölése egységes hangulatiság megjelenítését előlegezi, ám ennek már a cím két ellentétes érzelmet jelölő szava és majd a költemény egésze is ellentmond, ugyanis az első tartalmi egység a boldogság, a második a szomorúság hangulatát árasztja. A két rész hangulati görbéje ellentétes: az első fokozatosan erősödő, felfelé ívelő érzelmi telítettségű, a másodiké lefelé irányuló, tehetetlen belenyugvást, megadást sejtető. Különben még a felhőtlen boldogságot sugalló részbe is belevegyül negatív életérzés, hiszen a lírai én beteg *idegeit* említi, és Budapestet *bús* jelzővel illeti. Ezzel az eljárással a költő valójában kitágítja a műfaj keretét, mert ellentétes érzelmeket fog egybe dalában.

A Kosztolányi-művel dialógusba lépő Parti Nagy-vers műfaját és hangulatiságát nem lehetséges ilyen egyértelműen megállapítani, hiszen alapvetően vagy semleges jelentésű szavak (*üvegcserep, ragtapasz*), vagy hapax legomenon voltak miatt hangulatilag nem minősíthető szavak (*téglavér, gyárvigas*) a felsorolás részei. Ennek következtében ez a posztmodern vers inhomogén stílusú és hangulatú lírai alkotás.

3. Az irodalmi közlésmódnak megfelelő funkcionális variancia

Úgy vélem, mindkét mű értelmezése a másik szöveggel összevetve mélyebben interpretálható.

Látható a két vers összehasonlításából, az újraírt hagyomány és az intertextuális összefüggés vizsgálatából: a hasonlónak tetsző retorikai-grammatikai struktúrában más nyelvi-poétikai magatartásforma fogalmazódik meg; az igénybevett stílusesszók szervesen összefüggnek az alkotók nyelvfelfogásával és a poétikai funkciót szolgáló stílusváltozattal: azaz a normatív és nem normatív nyelvezettel, valamint a nyelvhasználat egyéni sajátosságaival. Hiszen a nyelvnek tulajdonított/szánt szerep és a szövegek sugallt gondolatisága megteremtette a funkcionális varianciát, a kifejezésbeli változatokat, így mindkét vers bár stílárisan kohezív, de másként. Áll ez természetesen nemcsak erre az eltérő stílusirányzatokat képviselő két prototipikusnak tekinthető alkotásra, sőt nem csupán a klasszikus modern és a posztmodern irodalomra.

Míg a nyugatosok a világ, az emberi tudattartalmak megjeleníthetőségét, a lélek hangulatainak kifejezhetőségét vallják, és érzékletes képek révén felfedik emberi létezésük és költői mivoltuk, addig a posztmodern alkotók épp ellenkezőleg: a nyelvi közlés tökéletlenségét, elégtelenségét hangoztatják. És ennek nyelvi lenyomata a stílusukban a szóválasztásuk, a mondat- és a szövegszerkesztésük. Kosztolányi a poéta életének, munkásságának summáját szemléletesen érzékelteti, Parti Nagy viszont a befogadóra hárított újfajta jelentésképzéssel feszegeti azt a határt, ameddig még értelmezhető egy szöveg, hiszen az alkotó szinte rejtvényt ad fel a befogadónak, hogy ő tulajdonítson jelentést a szövegnek.

Igy azon túl, hogy a *van* ige anaforikus ismétlése, a paralelizmus és a felsorolássalleg hasonlóságot sugall, a Parti Nagy-versnek a stíluskohéziója nem hasonlítható a Kosztolányi-költemény sok szálon egységet mutató voltaához. A nyugatos költőnk művében a szemantikai, strukturális, grammatikai, pragmatikai, verstani, stiláris és vizuális megjelenítés szintjén is erős az összefüggést jelző és egymást erősítő sajátságok sora, ezek egymásba és a műegészbe szervesen épülve teremtik meg a stíluskohéziót, azaz a funkcióssá váló stiláris jegyek összefüggésrendszerét.

A Parti Nagy-vers viszont úgy hat, mint a modernség versnyelvének depoetizált változata, amelynek posztmodern rendező elve a kötetlenség. Olyan intertextuális „hálót sző” a művész, amelynek „szálai” különböznek az előszövegétől, ezzel valósítva meg a különbözést, a másságot. Egyértelműen kirajzolódik: a posztmodern alkotói aspektus nem a folytatás, hanem a szembenállás, a különbözésből adódó másság a kortudatban, a jelhasználatban. Hiszen a költészeti hagyomány elvetése, a megnyilatkozási mód átalakulása miatt a posztmodern műnek nem hagyományos a szövegszerveződése, sajátos a stíluskohéziója. A szokásos szemantikai kapcsoltság felfüggesztésével és a minimálisra egyszerűsített grammatikai szerkesztéssel szemben – amelyben szinte törlődnek a mondatrészi szerepek – a versjelleg csak a sorokra tördelés, a szabályos időmértékes versforma és a sorpáronként 9-es és 8-as szótagszámú sorok mutatják. Mégis az a tény, hogy a versegésznek jelentést tudunk tulajdonítani, az ismétlés, a paralelizmus és a felsorolás egymásba szövődő alakzatai stiláris összetartó erőként működnek, mutatja, hogy a kohezív jelleget mégsem tagadhatjuk meg a Parti Nagy-verstől, mert a posztmodernista írásmódban másként érvényesül a funkciónak megfelelő stílusváltozat, és épp ez a következetes másként-érvényesülés teremt stíluskohéziót. Vagyis a nyelvet dekonstruáló alkotó láthatóan nyelvtelentővé lép elő, mert a posztmodernségben éppen az ilyen típusú innovációnak van kánonformáló hatása.

Ezt a normaképzővé vált költői kreatív írásmódot így értékeli Szirák Péter: „A nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján az egyidejű megértésben előbb Kukorelly Endre és Parti Nagy Lajos, majd utóbb Kovács András Ferenc írásművészetének recepciója vált kánonmeghatározó érvényűvé. Mindhármajuk kapcsolatba hozható a lírai posztmodernség valamilyen variációjával. Parti Nagy Lajos a Tandori-féle – neoavantgarde – hagyományból a szóelemkombinációk

játékát és a szövegtörmelékek, önidézetek kompilációját viszi tovább, ugyanakkor az utóbbi évtized meghatározó jegyeként az ő költészetére is jellemző a szerepvers-alakzatnak, a »maszkjátéknak« a nyelvi megelőzőtség, az én-eredet elvesztése jegyében való újraértelmezése, nála elsősorban poentírozó formaimitációk alkalmazásával, valamint a lírai beszédhelyzetnek az elődök idézetein keresztüli alakításával, a továbbírás játéklehetőségeinek (stílusparódia, szövegkiegészítés) kiaknázásával” (2001: 50–51).

Mivel az evokáció egyenesen formateremtő hatású Parti Nagy versében, és „a posztmodern felfogás szerint a mű eredetisége paradox módon éppen abban áll, hogy átvételek függvénye” (Szabó 1998: 246), ezért alapvetően egyetérthetünk Kosztolányival: „Minden keresés, minden kísérlet jogosult, mely ismét összekapcsol bennünket az eleven művészettel. Áldott az, aki az újat hozza” (1999 [1925]: 426).

Forrás:

Kosztolányi Dezső összes versei. 1998. Osiris Kiadó. Budapest.

Parti Nagy Lajos 1990. *Szódalovaglás. – mintamondatok nulla –*. Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó. Pécs.

Szakirodalom:

Borbély Szilárd 2003. június 20. Kádáriában élten én is! *Élet és Irodalom* XLVII. Évfolyam 25. sz.

Domonkosi Ágnes 2008. *Az alakzatok szöveg- és stílussteremtő szerepe Parti Nagy Lajos költészetében*. In: Szathmári István (szerk.): *Az alakzatok világa* 20. Tinta Kiadó. Budapest.

Gyertyán Ervin 1966. *József Attila*. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.

Kassák Lajos 1972. *Az izmusok története*. Magvető. Budapest.

Kemény Gábor 1993. *Képekbe menekülő élet. Krúdy Gyula képalkotásáról és a nyelvi kép stilisztikájáról*. Balassi Kiadó. Budapest.

Kemény Gábor 2002. A nyelvi kép mint szövegszervező tényező. In: Kemény Gábor: *Bevezetés a nyelvi kép stilisztikájába*. Tinta Könyvkiadó. Budapest. 151–163.

Keresztury Tibor 1991. *Félterpeszben. (Arcképek az újabb magyar irodalomból.)* Magvető. Budapest.

Kosztolányi Dezső 1999 [1931]. Műhely. In: *Nyelv és lélek*. Osiris Kiadó. Budapest. 460–462.

Kosztolányi Dezső 1999 [1925]. Káté. In: *Nyelv és lélek*. Osiris Kiadó. Budapest. 426–427.

Kulcsár Szabó Ernő 1987–1988. A különbözőség esélyei. Szempontok a posztmodern fogalmának meghatározásához. *Literatura* 1–2.

- Kulcsár Szabó Ernő 2001. A másság mint jelenlét. Posztmodern kortudat és irodalmiság. In: Szirák Péter (szerk.): *A magyar irodalmi posztmodernség*. Kossuth Egyetemi Kiadó. Debrecen. 117–140.
- H. Nagy Péter 2000. A szöveghatárok feloldódása. In: Bednaries Gábor–Bengi László–Kulcsár Szabó Ernő–Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*. Osiris Kiadó. Budapest. 221–239.
- Németh Zoltán 2006. *Parti Nagy Lajos*. Kalligram. Pozsony.
- Péter Mihály 1996–97. Szükség van-e stilisztikára? *Nyelvtudományi Közlemények* 149–155.
- Szabó Zoltán 1976. Az irodalmi mű stiláris kohéziójáról. *Magyar Nyelvőr* 163–172.
- Szabó Zoltán 1988. *Szövegnyelvészet és stilisztika*. Tankönyvkiadó. Budapest.
- Szabó Zoltán 1998. *A magyar szépírói stílus történetének fő irányai*. Corvina. Budapest.
- Szirák Péter 2000. Nyelv, történet, képzelet. In: Bednaries Gábor–Bengi László–Kulcsár Szabó Ernő–Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*. Osiris Kiadó. Budapest. 171–186.
- Szirák Péter 2001. A magyar irodalmi posztmodernség értelmezéséhez. In: uő. szerk.: *A magyar irodalmi posztmodernség*. Kossuth Egyetemi Kiadó. Debrecen. 9–53.
- T. Tedeschi Mária 1986. „Manieristák” – A mai magyar próza egyik tendenciájáról. *Irodalomtörténet* 466–476.

Tátrai Szilárd

Eötvös Loránd Tudományegyetem

***Stílus, nézőpont és ironia – Szerb Antal két elbeszélésében
(Szerlem a palackban, Cynthia)¹***

E rövid dolgozat célja, hogy a laikus és hivatásos olvasók közismert tapasztalatának, miszerint a Szerb-szövegek egy jelentős részének stílusát lényegileg hatja át az ironia, funkcionális kognitív kiindulópontú újraértelmezését kezdeményezze. A dolgozat ugyanis két Szerb-novella: az először a Nyugatban megjelent *Szerlem a palackban* (1935) és a kéziratban, töredékként fennmaradt *Cynthia* (1932) című novellák vázlatos elemzésével a stílus, a nézőpont és az ironia kapcsolatának egy releváns megközelítési módját kívánja felvillantani. A terjedelmi korlátok következtében a dolgozat nem adhatja e kapcsolat részletes elemzését a két novellában, csupán az elemzés lehetséges szempontjaira szándékozik ráirányítani a figyelmet. A dolgozat a következőképpen épül fel. Elsőként a stílus fogalmát értelmezi röviden, mégpedig a diskurzus résztvevőinek közös figyelmi tevékenységéből kiindulva (1.). Majd ezzel összefüggésben arra összpontosít, hogy mi jellemzi a nézőpont szerveződését a vizsgált szépirodalmi narratív diskurzusokban (2.). Mindez ugyanis keretet ad ahhoz, hogy az ironiát – egyfelől a konstruálás és a perspektivizáció, másfelől a távolítás és a relativizálás fogalmaival összefüggésben – úgy mutassa be, mint az említett két Szerb-novella értelmezését alapvetően meghatározó, koherenciateremtő stílustényezőt (3.).

1. Stílus és figyelemirányítás

Funkcionális kognitív kiindulópontból a nyelvi megismerést az interszubjektív figyelemirányítás triadikus viszonyrendszere jellemzi: a nyelvi szimbólumok alkalmazásba vételével (1) valaki (2) valakinek (3) valamire irányítja a figyelmét (l. Tomasello 2002; Sinha 2001). E viszonyrendszert jelöli átfogóan a diskurzusvilág fogalma, amely magában foglalja:

- A közös figyelmi jelenetet, annak résztvevőivel és azok fizikai, társas és mentális világával együtt, amelyet e közös tevékenység során dolgoznak fel.

¹A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg. A tanulmány a 81315 sz., Kognitív stilisztikai kutatás című OTKA-pályázat keretében készült.

- A közös figyelmi jelenet során alkalmazásba vett és így a fentebb jelzett interszubjektív kontextusba helyezett nyelvi szimbólumokat.
- A nyelvi szimbólumok segítségével megfigyelhetővé, illetve megérthetővé tett referenciális jelenetet, vagyis a nyelvileg mások számára hozzáférhetővé tett világbeli tapasztalatokat.

A fentiekkel összefüggésben ki kell emelni a nyelvi szimbólumok perspektivikus természetét, vagyis azt, hogy a nyelvi szimbólumok a tapasztalatok fogalmi megkonstruálásának különböző lehetőségeit teremtik meg (l. Tomasello 2002, valamint vö. Langacker 2008: 55–89, Tolcsvai Nagy 2010: 30–48). Mivel mindez a figyelemirányítás interszubjektív aktusához kötődik, fontos szem előtt tartani azt is, hogy a nyelvi szimbólumok perspektivikusságának diskurzusbeli kiaknázása az éppen aktuális megnyilatkozó perspektívájának érvényesítéseként valósul meg. A diskurzus során alkalmazásba vett nyelvi szimbólumokkal a megnyilatkozó arra készíti a befogadó(ka)t, hogy a referenciális jelenetet, annak dolgait és eseményeit az azok által felkínált módon, ne pedig másképpen értsék meg.

Funkcionális kognitív kiindulópontból a stílus is a nyelvnek a fentebb jelzett variabilitásából kiindulva közelíthető meg. Ám annak, hogy a világgal kapcsolatos tapasztalatokat különbözőképpen lehet megkonstruálni, még nincs feltétlenül stilisztikai vonatkozása. A stílus a megformálásbeli különbségeken alapul: akkor válik felismerhetővé, azaz jelöltté, amikor az adott nyelvi konstrukció megformálása előtérbe kerül, mégpedig más megformálásbeli lehetőségek viszonylatában (l. részletesen Tolcsvai Nagy 2005, valamint 2004, továbbá vö. még Szikszainé 2007). A diskurzus során alkalmazásba vett nyelvi szimbólumok stilisztikai funkciójának értelmezése tehát nem egy elvont, meghatároz(hat)atlan grammatikai normarendszerhez képest történik. Az adott nyelvi kifejezések stílusértéke, azaz stilisztikai jelöltsége – e használat alapú modellben – a mindenkori diskurzusban, az éppen aktivált stílusmintához mint orientáló mintához (sémához) viszonyítva írható le. A nyelvi praxisban a stílusminták kontextusérzékenységgel és probabilitásukkal jellemezhető nyitott prototípuselvű kategóriák, amelyek tipikus szituációkhoz, cselekvésekhez, témákhoz, és ezekkel összefüggésben tipikus szövegekhez (azaz műfajokhoz) kötődnek. Mindez azt jelenti, hogy a diskurzus résztvevőinek stílustulajdonítása – a dinamikus jelentésképzés mindenkori összetevőjeként – a stílusminták aktiválásához és a stíluselemek ezzel összefüggő feldolgozásához kötődik.

2. A nézőpont szerveződése a szépirodalmi narratívákban

Mivel a vizsgálat középpontjában két szépirodalmi elbeszélés (narratív diskurzus) áll, érdemes abból kiindulni, hogy a bennük történetként megjelenő referenciális jelenet megértésére alapvető befolyással van az, ahogy a történetmondó

a befogadói figyelmét irányítja (l. részletesen Tátrai 2010). Ezzel kapcsolatban az alapvető kérdések a következők:

- Hogyan válik hozzáférhetővé a történet konceptuálisan feldolgozható fizikai világa – a maga tér- és időviszonyaival együtt?
- Hogyan válik hozzáférhetővé a történet konceptuálisan feldolgozható társas világa – a maga személyközi viszonyaival együtt?
- Hogyan reprezentálódik a történet szereplőinek mentális világa – azok mentális állapotaival (szándékaival, vágyaival, vélelmeivel, érzelmeivel) együtt?

A történet világának megteremtésében tehát központi szerepet játszik a történetmondó kontextusfüggő nézőpontja (l. Tátrai 2005, valamint vö. még Sanders–Spooren 1997). Ahogy ugyanis arról korábban szó esett, a nyelvi szimbólumok általános perspektivikusságának diskurzusbeli kiaknázása a megnyilatkozó perspektívájának érvényesítésével valósul meg. Az alábbiakban a kontextusfüggő kiindulópontok két alaptípusával számolunk. A történetmondó egyfelől a referenciális tájékozódás központjaként jelenik meg. E kiindulópontból végezhető el a történet térbeli és időbeli, valamint a személyközi viszonyainak a szituatív lehorgonyzása, a „cselekvés mezeje”-nek (Bruner 1986), vagyis a történet fizikai és társas világának a feldolgozása. A történetmondó másfelől a tudatosság szubjektumaként is pozicionálja magát. E kiindulópontból válnak hozzáférhetővé a történet szereplőinek tudati folyamatai, és válik feldolgozhatóvá a „tudatosság mezeje” (Bruner 1986), vagyis a történet mentális világa. A két kontextusfüggő kiindulópont működését lényegileg befolyásolja annak a kapcsolatnak a milyensége, amely a beszédesemény (a közös figyelmi jelenet) és az elbeszélt események (a referenciális jelenet) között jön létre. E tekintetben az alapvető kérdés az, hogy tételezhető-e a beszédesemény és az elbeszélt események között térbeli-időbeli kontiguitáson alapuló deiktikus kapcsolat, avagy nem (l. bővebben Tátrai 2005, 2010). A deiktikus kapcsolat akkor jellemzi a narratív diskurzusokat, amikor a történetmondóként fellépő megnyilatkozó olyan eseményekről számol be a partnerének, amelyek ugyanabban a világban történtek, ahol ők is élnek. Mindez azt jelenti, hogy a történetmondó az elbeszélt eseményekhez képest meghatározott és rögzített helyzetből teszi megfigyelhetővé és megérthetővé a történet térbeli és időbeli, valamint személyközi viszonyait. Mindez nem hagyja érintetlenül a történet mentális világának a feldolgozhatóságát sem. A befogadónak ugyanis számításba kell vennie a történetmondó korlátozott megismerői horizontját is, aki az események felidézésekor csak arra támaszkodhat, amit saját maga megtapasztalt vagy tapasztalatai alapján kikövetkeztetett, illetve arra, amit másoktól megtudott, illetve azok alapján kikövetkeztetett. Ennek következtében számon kérhetővé válik, hogy a történetmondó hogyan fért hozzá a közölt információkhoz, köztük azokhoz, amelyek a szereplők mentális állapotait

érinti. Ám a narratív diskurzusok arra is lehetőséget adnak, hogy a történetmondó eltekintsen a fentebb jellemzett deiktikus kapcsolattól és annak következményeitől. Egyszóval, hogy a történetet fikcióként jelenítse meg.

A két Szerb-novella nemcsak szépirodalmi, hanem fikcionális elbeszélés is egyben. Olyan eseményekről számolnak be, amelyekről befogadóként nem tételezzük fel, hogy a mi világunkban történtek volna. Másképpen szólva: nem létesítünk deiktikus kapcsolatot az elbeszélt események és a között a beszédesemény között, amelynek olvasóként mi is a részesei vagyunk. Ám ahogy e két kiválasztott novella is szemlélteti, a fikció létrejöttének is két alapvető módjával lehet számolni. A *Szerelem a palackban* a tér- és időbeli kontiguitás egyértelmű hiányát példázza.

- (1) *Lancelot-n nagyon megesett a szíve. Megfoghatatlan volt előtte, hogy valaki ennyire szenvedjen a szerelem miatt. Ifjúkorában ugyan ő maga is sokat nyájaskodott az asszonyokkal; de amióta egy zordon férj oly kegyetlen és ma már pirulás nélkül le nem írható módon állott bosszút rajta, már el is felejtette, hogy mi a szerelem, és határozottan jobban érezte magát nélküle.*

(*Szerelem a palackban*. 284)

Az (1)-ben jól látható, hogy a történetmondó ún. auktoriális elbeszélőként eltekint saját megismerői horizontja korlátaitól, és így – azon túl, hogy minden probléma nélkül hozzáfér a főszereplő, Lancelot lovag gondolataihoz – Klingsor varázsló mentális világa is nyitott könyv a számára. A *Cynthiát* viszont az jellemzi, a fikcióként megjelenő referenciális jelenetbe beágyazódik egy fiktív közös figyelmi jelenet, amelynek fiktív történetmondója olyan referenciális jelenetre irányítja a maga befogadójának figyelmét, amelyben – ahogy ezt a (2) is mutatja – maga is megjelenik szereplőként:

- (2) [...] *de szeretném valahogy megőrizni a történelmi egymásutánt, amennyire ez lehetséges. És különben is Doris nem fontos, akkor már kiféleltem ebből az egész atmoszférából, csak azt akarom róla elmondani, hogy az autóban, amikor hazafelé vittem – de inkább nem mondok róla el semmit.*

(*Cynthia*. 162)

A *Cynthia* tehát azt az alapvető lehetőséget példázza, amikor a beszédesemény és az elbeszélt esemény között térbeli-időbeli kontiguitáson alapuló deiktikus kapcsolat a fikció részévé válik. Mindez pedig azt vonja maga után, hogy a fikció keretében számolnunk kell a deiktikus kapcsolat következményeivel.

Habár a fentebb jellemzett deiktikus kapcsolat, illetve annak hiánya kihatással van mind a referenciális központnak, mind a tudatosság szubjektumának a működésére, a továbbiakban csak az utóbbi szerepére összpontosítunk. Nagyon úgy tűnik ugyanis, hogy az irónia megértése lényegileg összefügg a tudatosság szubjektumának működésével.

3. Az irónia mint stíluselemző a két Szerb-novellában

A fentebb jelzett funkcionális kognitív kiindulópontból nézve az ironikus értelmezés alapvető feltétele és velejárója, hogy felismerjük: az aktuális beszélő az adott nyelvi reprezentáció erejéig elhárítja magától, hogy az ott mondottakért felelősséget vállaljon, vagyis hogy ő jelenjék meg a tudatosság szubjektumaként. Az irónia működéséhez szükséges tehát a tudatosság szubjektumának áthelyezéseként értett perspektivizáció (l. Sanders–Spooren 1997) felismerése, ámde nem elégséges. Szükség van annak az értelmezés- és értékelésbeli távolságnak a tudatosítására is, amely az éppen szóba kerülő dolog vonatkozásában elválasztja egymástól a megnyilatkozó perspektíváját és az adott reprezentációban érvényesülő perspektívát. Az irónia ennél fogva metapragmatikai reflexióként nyer értelmezést. Azon nyelvi lehetőségeknek a körébe tartozik ugyanis, amelyekkel a diskurzusok résztvevői reflexíven viszonyulhatnak önmaguk és/vagy mások nyelvi választásaihoz, azaz amelyek felhívhatják a figyelmet magára a nyelvi tevékenységre, és így metapragmatikai tudatosságról árulkodnak (l. Verschueren 1999: 187–198). Az irónia egy nyelvileg kifejtett reprezentáció felülírása egy olyan – inkább implicit, mint explicit – metarepresentáció segítségével, amely a maga kiindulópontjából megkérdőjelezi, de legalább is relativizálja az adott reprezentációhoz kapcsolódó kiindulópont értelmezés- és értékelésbeli megfelelőségét a diskurzus résztvevői által feldolgozott kontextuális körülmények között (l. még Tátrai 2008; Curcó 2000, Livnat 2004, vö. Gibbs–Colston eds. 2007).

3.1. Az irónia mint újrakonstruálás és perspektivizáció

3.1.1. *Szerelem a palackban* – játék a konstruálással

E novella első mondata már rögtön a történet ironikus értelmezése előtt nyitja meg az utat azzal, ahogy a középkori lovagok megtisztelő elnevezését, a *gáncs nélküli lovag* kifejezést a maga sajátos módján újrakonstruálja.

(3) *Lancelot, a lovag, akit nem érhet semmiféle gáncs, Chatelmerveilnek, Klingsor varázsló várának vendége volt.*

(*Szerelem a palackban*. 280)

Amíg a *gáncs nélküli lovag* konstrukció konvencionális értelmezésében a *lovag* ágensként szerepel, aki a lovagi erkölcs alapelveit tiszteletben tartva 'nem él a gáncsvetés eszközével', addig a (3) jelentős mértékben átpozicionálja a *lovag*

szerepét. Ebben az újrakonstruált változatban a *lovag* már nem ágensként jelenik meg, hanem páciensként. E kifordított, újrakonstruált értelmezés diskurzusbeli adekvátságát egyébiránt erősíti, hogy a mondatban ugyancsak szereplő *varázsló*-hoz kapcsolódó tudáskeretből könnyen aktiválhatók olyan összetevők, amelyek a varázslók „gáncsvetési hajlandóságával” függnek össze. E gáncsoknak pedig – mint tudjuk – gyakran egyes lovagok is áldozatul eshetnek.

A (3)-ból kiemelt konstrukció értelemképző szerepének fontosságára felhívjuk a figyelmet, hogy a későbbiekben két alkalommal is megjelenik a *gáncs nélküli lovag* kifejezés.

- (4a) – *Adjon Isten – köszöntötte illedelmesen Lancelot. **Gáncs nélküli lovag** lévén, elve volt, hogy mindig előre köszönt a nőknek, még a polgárasznoknak is. A pékné viszonzta a köszöntést. [...]*
 – *Most már eleget nyájaskodtunk – mondta Lancelot. Leszállt a lóról, az asszony szamarát egy fához kötötte, és az asszonyt leemelte a samárról. A kenyerek kétoldalt ottmaradtak.*

(Szerellem a palackban. 288)

- (4b) – [...] *Fő dolog, hogy elhoztad a cipőmet. Add ide!*
 – *Igenis, asszonyom – dadogta Lancelot. – Illetve, azaz hogy a cipőt otthon felejtettem a szállásomon.*
 – *Otthon felejtetted? – kérdezte Guinevere hihetetlen magasra emelve a szemöldökét.*
 – *Tulajdonképpen precízebben nem is otthon, hanem...*
 – *Hanem?*
 – *Tudniillik útközben kiraboltak ...*
 – *Téged, a **gáncs nélküli lovagot**?*
 – *Már úgy értem, kártyázás közben. Kénytelen voltam a cipőt zálogba adni egy izmaelitának.*

(Szerellem a palackban. 293)

A (4a) a *gáncs nélküli lovag* konvencionális értelmezését (‘lovag, aki nem él a gáncsvetés eszközével’) hozza játékba, ám annak erkölcsi vonatkozásait ironikusan meg is kérdőjelezi azzal, hogy a gáncsnélküliség jellegadó tulajdonságaként egy formáságot, a nőknek történő előre köszönést nevezi meg. Sőt a későbbiek a kérdőjel még hangsúlyosabbá válik. A péknével létesített testi kapcsolat ugyanis még formai szempontból sem egyeztethető össze azokkal az erkölcsi elvekkel, amelyek jó esetben egy gáncs nélküli lovagot jellemeznek. A (4a)-val szemben a (4b)-ben a kifordított értelmezés (‘lovag, akit nem érhet gáncs’) is relevánsnak tűnik. Guinevere ugyanis Lancelot azon szavaira reagál ezzel a kifejezéssel, amelyekkel a lovag a kirabolásáról számol be. Ám a tágabb kontextusból az is

kitűnik, hogy a *gáncs nélküli* jelzővel éppen akkor illetik Lancelot-t, amikor – a lovagi erkölcsökhöz nem egészen illő módon – éppen átlátszó és százalmas hazudozásba bonyolódik.

3.1.2. *Cynthia* – játék a perspektivizációval

E novellában az irónia működésére lényegi kihatással van az, hogy a szépirodalmi narratíva olyan fiktív történetmondó elbeszélését foglalja magában, aki részese volt az általa elbeszélte eseményeknek.

(5) *Miután Cambridge-ből kidobtak egyetlen nyakkendőviselőt és erkölcstelen üzelmek miatt, a londoni University Colledge-be iratkoztam be, melynek az a legfőbb nevezetessége, hogy a dékánnak elvben jogába áll kiutasítani minden papot, aki az egyetem területére merészkedne. De ezt a jogot titokban tartják.*

(*Cynthia*. 157)

Az (5)-ben a megnyilatkozó annak az álláspontnak a helyénvalóságát vonja kétségbe, amelynél ugyanolyan, de legalábbis hasonló súllyal esik latba az *egyetlen nyakkendőviselőt*, mint az *erkölcstelen üzelmek*. Ezt az álláspontot, illetve ennek képviselőit illeti kritikával, teszi nevetség tárgyává. Mindazonáltal a londoni University Colledge képviselői sem járnak jobban, akik intézményük *legfőbb nevezetességét* kénytelenek *titokban tartani*. Ugyanakkor, mivel az idézett rész egy szépirodalmi elbeszélés fiktív történetmondójától származik, az irónia irányulhat magára a fiktív történetmondóra is (vö. Chatman 1978: 228–236). Az olvasó ugyanis a mondottakat értelmezheti úgy, hogy a szerző – számítva a közös háttérismeretekre – implicit módon megkérdőjelezi a mondottak hitelességét, legalábbis ami az *egyetlen nyakkendőviselőt* szerepét illeti, azaz kritikusan viszonyul a történetmondó verziójához. Így a történetmondó megbízhatósága már a legelején kétségessé válik.

Mindehhez ráadásul azt is hozzá kell venni, hogy a fiktív történetmondó saját korábbi önmagához is viszonyulhat ironikusan.

(6) *Az ige hirdetéshez folyamodtam. Széttártam a karomat, a jelenlévőket testvéreimnek nyilvánítottam, amint illik, és bizonyos revelációkról kezdtem beszélni, melyeket állítólag London és Liverpool között kaptam a gyorsvonaton a mennyország berendezésére vonatkozólag [...].*

(*Cynthia*. 157–158)

A (6)-ban a fiktív történetmondó úgy jeleníti meg a szereplő 'én' tevékenységét, hogy az egy külső elváráshoz igazodik (*ahogy illik*), és ezzel kétségbe vonja a cselekvés őszinteségét is. Sőt a továbbiakban is egy külső nézőpontból kiindulva

közvetíti a szereplő 'én' beszédét. E perspektivizációt az *állítólag* evidencialitást kifejező szó egyértelműsíti, amely a tudatosság szubjektumaként nagy valószínűséggel a beszéd alatt *sportszerűen sütkérező* (Cynthia. 157) hallgatóságot jelöli ki.

3.2. Az ironia mint távolítás és relativizálás

3.2.1. Az ironikus távolítás a két novellában

A *Szerelem a palackban* című novellában a beszédmódok ironikus keverése mint lényeges stíluselem jelenik meg. E novella ugyanis aktiválja a középkori lovagi és/vagy szerelmi történetekhez (regényekhez, mondákhoz, széphistóriákhoz stb.) kapcsolódó stílusmintát, amely az archaizáló és az értéktelítő viszonyulás elvárását váltja ki az olvasóból (vö. Tolcsvai Nagy 1996: 134–158). Ezen elvárásnak az auktoriális történetmondó – a szereplői szövegek egyenes idézésekor ugyanúgy, mint magában a narrátori szövegben – részben meg is felel (l. például a *sokat nyájaskodott az asszonyokkal*, illetve a *most már eleget nyájaskodtunk* kifejezéseket a korábban idézett részekből). Ám e beszédmódot folyamatosan felülírja egy olyan beszédmód, amely mind az időbeli, mind értékelői viszonyulás tekintetében meglehetősen távol esik a középkori lovagi és/vagy történetek elvárható stílusától.

(7a) – *Én boldog? Cipelem magammal a gyötrelmet, és néha lefekszem a földre, úgy üvöltök. Napjaim kétharmadát aktív boldogtalansággal töltöm, maradék harmadában pedig csodálkozom, hogy hogy is bírom elviselni.*
(*Szerelem a palackban*. 282)

(7b) *Tudta jól, hogy Guinevere Lancelot hölgye. Abban az időben még nem találták fel a diszkréciót, és a nevezetesebb szerelmekkel országról országra házaltak a lantosok.*
(*Szerelem a palackban*. 282)

A (7a)-ban, amely Lancelot szavainak szó szerinti idézete, az *aktív boldogtalanság* kifejezés esik távol attól az archaizáló stílusregisztertől, amely a szöveg feldolgozásaikor viszonyítási alapként funkcionál. A (7b)-ben pedig a narrátori szöveg részeként jelenik meg olyan megformáltságú konstrukció (*abban az időben még nem találták fel a diszkréciót*), amely ugyancsak egy eltávolító funkciójú értékelői pozíciót hoz játékba.

Mindezt tovább árnyalja, hogy az ironikus eltávolítás a kulturális hagyomány, illetve hagyománymondás viszonylatában is érvényesül.

(8) *Az öreg varázsló alapján véve igen jóindulatú ember volt, és Wolfram von Eschenbach éppúgy félreismerte, mint a középkoriak általában.*
(*Szerelem a palackban*. 283)

A (8)-ban a történetmondó azzal a *Wolfram von Eschenbach*-hal száll vitába, aki a német középkor legnagyobb epikusa volt, és aki 13. századi verses regényében, a *Parzival*-ban – egyéb korábbi francia forrásokra támaszkodva – ugyancsak az Artus-mondakörrel foglalkozik (l. Vizkelety 1994). Ezzel a történet többszöri, egymásba ágyazódó elbeszéltségére, a valóságillúzió áttételeességére és ezzel párhuzamosan az események többféle kiindulópontú megjeleníthetőségére (l. Haiman 1998: 18–27) hívja fel a figyelmet: a kiindulópont térbeli, időbeli, valamint kulturális és – nem utolsó sorban – értékelői dimenzióját ideértve.

Mindez azonban nem csak a *Szerelem a palackban*-t jellemzi. A *Cynthia* központi motívumaként jelenik meg az a késő középkori – ugyancsak nem előzmények nélküli – spanyol lovagregény, amely az Artus-legendák légkörét idézve a walesi király törvénytelen fiáról, *Amadis*-ról szól, és amely nem mellesleg Cervantes *Don Quijote*-jának is alapjául szolgált (l. Inotai–Tavaszy 1974).

(9) *Tudtam, hogy az ég küldte az embert, akire szükségem van. Nem az Amadis miatt – mit nekem Amadis és én Amadisnak? az embert láttam, akinek Amadis 1930-ban mond valamit, az embert, aki felett nyom nélkül múltak el az épeszű századok, az embert, akinek még van érzéke a kecses, váratlan és heroikus hülyeség iránt, ami valaha Európa volt.*

(*Cynthia*. 160)

A (9) – azzal szoros összefüggésben, ahogy a fentebb vázolt időbeli és kulturális távolítást is tematizálja – a hangnemek keveredését is példázza. Az idézett részlet megformálásában az *embert, aki(re/nek)* szerkezet négyszeri ismétlődése egy pátosszal teli, értéktelítő viszonyulást implikál. Ám ezt lényegében vissza is vonja az az értékmegvonó, pontosabban: értékrelativizáló attitűd, amelyet a *századok főnév épeszű* jelzője, valamint a *kecses, váratlan, heroikus* jelzők *hülyeség* főneve tesz számunkra egyértelműen felismerhetővé.

Az *Amadis*-regény a címszereplő előkelő angol lánnyal, *Cynthiával* összefüggésben válik igazán központi motívummá, mégpedig az ironikus eltávolítás műveletének lényeges összetevőjeként.

(10a) *Egy ideig rendkívül élveztem ezt: a száját, ami nem az ő szája, hanem talán csak egy műszer a gondos filológus számára, hogy az Amadis-regények Orianáját jobban el tudja képzelni magának [...].*

(*Cynthia*. 164)

(10b) *Amikor aludt, merev és ünnepélyes arccal, végtelen messze tőlem, aki néhány perccel előbb még a karjaimban tartottam: kétségkívül ő volt Oriana, Amadis lovag szerelme.*

(*Cynthia*. 165)

Ahogy azt a (10a) és a (10b) is példázza, a fiktív történetmondó a Cynthiához fűződő hajdani kapcsolatát is beágyazza a folytonos hagyományértelmezés folyamataiba, amely így *a meleg, meghitt, mélyről jött mosollyal* (Cynthia. 160) jellemzett filológusok szerelmi életét az (ön)irónia távlatából teszi hozzáférhetővé.

3.2.2. A nézőpontok ironikus relativizálása a két novellában

A fentebb mondottak olyan iróniaértelmezést kezdeményeztek, amelyben az ironikus távolítás voltaképpen egymástól meglehetősen különböző értelmezői-értékelői centrumok együttes érvényesülését jelenti a diskurzusban. Mégpedig olyan módon, hogy az egyik – inkább implikált, mint explikált – kiindulópont kétségbe vonja a másik relevanciáját az aktuálisan feldolgozott kontextuális körülmények között (vö. még Sperber–Wilson 1990, Wilson–Sperber 1992). Mindez pedig az irónia relativizáló jellegét vonja maga után.

A *Szerelem a palackban* című novellában az irónia működésének kulcsa Lancelot mentális világának megjelenítéséhez kötődik. Az auktoriális történetmondó a tudatosság szubjektumaként nagyon gyakran Lancelot-t jelöli ki. Mégpedig olyan módon, hogy a gáncs nélküli lovag tudati folyamatairól – ellentétben a szavaival – általában szabad függő módon számol be. Így – szemben az egyenes idézés adta lehetőségekkel – nem válik jelöltté a tudatosság szubjektumának áthelyezéseként értett perspektivizáció (erről bővebben l. Csontos–Tátrai 2008).

(11a) *Egy új világban élt, ahol minden kedves és barátságos volt, és éppen ez volt a félélmetes és érthetetlen. Ebben az új világban olyan reménytelen volt a tájékozódás, hogy inkább beszüntette a gondolkodást. Úgy érezte magát, mint aki nagyon sok sört ivott. Nem egészen ok nélkül, mert útközben minden fogadóban felhajtott egy korsó sört.*

(*Szerelem a palackban*. 291)

(11b) *Lancelot ott állt behúzott nyakkal. Elvesztette a királyné kegyét! Várta a villámcsapást, várta, hogy megnyílják alatta a föld. Várta, hogy lelke sisteregve és szikrázva kettészakadjon a leírhatatlan fájdalomtól. De a villám nem sújtott le, a föld és a lélek nem hasadt meg. Az új világban, ahol Lancelot most volt, úgy látszik, nem voltak villámok, csak kicsi mókusok a fákon és fecsegő patakok a fák alatt és belül a sörivők boldogsága. Rettegetes volt.*

(*Szerelem a palackban*. 291)

A (11a) és a (11b) példák egyaránt szabad függő gondolatként értelmezhetők. Mindamellet azt is megmutatják, hogy a varázslat után Lancelot egyszerre két

perspektívát érvényesít. A varázslattal nem szűnik meg az a kiindulópont, amelyből korábban a világ dolgait és eseményeit feldolgozta. Ez belülről is motivált elvárások kényszerítő terheként nehezedik rá. Ugyanakkor működik az a kiindulópont is, amelyből a varázslat után az *új világgal* kapcsolatos tapasztalatait feldolgozza, megkonstruálja. E két együttesen működő kiindulópont teszi reménytelenné számára a tájékozódást. A varázslat feloldása után tehát azért éli meg boldogságként a jól ismert boldogtalanságot, mert visszanyeri a tájékozódás képességét. Mindeközben természetesen működik a történetmondó kiindulópontja (értelmezői-értékelői centruma) is, amely a történeten kívülről szemléli és engedi szemlélni a *sörivők boldogságát* ugyanúgy, mint a *gáncs nélküli lovagok* boldog(talan)ságát.

A *Cynthiában* még összetettebbnek tűnik az ironia működése. Mint arról szó esett, e novellát – szemben a *Szerelem a palackban*-nal – az jellemzi, hogy a narratívába beágyazódik egy olyan fiktív beszédesemény, amelyet deiktikus kapcsolat fűz az elbeszélte eseményekhez. E deiktikus kapcsolat alapja a beszédesemény és az elbeszélte események közötti tér- és időbeli kontiguitás, amelyet az is hangsúlyossá tesz, hogy a fiktív történetmondó olyan történetet mond el, amelynek maga is szereplője, sőt egyik főszereplője volt. Ennek következtében a *Cynthiában* elsősorban a szereplő 'én' mentális világa kerül előtérbe, amely elég sajátos képet mutat.

(12) *Amióta nagybátyám Verne-könyvbe illő végrendelete a tudományos elfoglaltságra ítelt, szinte második természetemmé vált, hogy könyvtárba járjak. Holott az igazi természetem talán az lett volna, hogy pusztákon lovagoljak, vagy mozdonyt vezessek. Egyébként nem tudom. Sosem sikerült kinővekednem abból a kamaszkori állapotból, amikor az ember szinte kísérletezve ölti magára a különböző személyiségeket. Magam is megdöbbenek olykor, ha végignézem lelki gardróbom gazdagságát.*

(*Cynthia*. 158–159)

A (12)-ben az tematizálódik, ahogy a szereplő 'én' folyamatosan változó személyiségek álarcába bújik, amely folyamatosan változó, és így egymást folyamatosan relativizáló értelmezői-értékelői pozíciókat eredményez. Ezen még a történetmondói pozíció megléte sem változtat lényegesen, hiszen az sem jelenik meg olyan kitüntetett pozícióként, amely kontroll alatt tartaná a szereplői kiindulópontokat. Nem azért, mert nem tudná azokat felülről, hanem azért, mert saját kiindulópontját is folyamatosan felülírja.

4. Összegzés

E rövid dolgozat két Szerb Antal novella, a *Szerelem a palackban* és a *Cynthia* vázlatos elemzésén keresztül igyekezett rámutatni arra az összefüggésre, amely a stílus, a nézőpont és az ironia között tételezhető a szépirodalmi narratív diskurzusok megértése során. A stílus fogalmát a nyelvi szimbólumok perspektivikus természetéből kiindulva értelmezte, és azt vizsgálta, hogy a perspektivizációban rejlő lehetőségeket rejtett metapragmatikai reflexióként kiaknázó ironia – a különböző nyelvi reprezentációk megformáltságát előtérbe helyezve – milyen módokon jelenhet meg a narratív diskurzusok egészét átfogó, koherenciateremtő stílustényezőként.

Forrás:

Szerb Antal 1963. *Szerelem a palackban*. Szerk. Poszler György. Magvető Kiadó. Budapest.

Szakirodalom:

- Bruner, Jerome 1986. *Actual minds, possible words*. Harvard University Press. Cambridge MA.
- Chatman, Seymour 1978. *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press. Ithaca–London.
- Curcó, Carmen 2000. Irony: negation, echo, and metarepresentation. *Lingua* 110: 257–280.
- Csontos Nóra–Tátrai Szilárd 2008. Az idézés pragmatikai megközelítése (Az idézési módok vizsgálatának lehetőségei a magyar nyelvű írásbeliségben). *Általános Nyelvészeti Tanulmányok XXII*. 59–119.
- Gibbs, Raymond W., Jr.–Colston, Herbert L. (eds.): *Irony in language and thought*. Lawrence Erlbaum. New York–London.
- Haiman, John 1998. *Talk is cheap. Sarcasm, alienation, and the evolution of language*. Oxford University Press. Oxford.
- Inotai András–Tavaszy Sándor 1974. Amadís de Gaula. In: Király István (főszerk.): *Világirodalmi lexikon I*. Akadémiai Kiadó. Budapest. 247–248.
- Langacker, Ronald W. 2008. *Cognitive grammar. A basic introduction*. Oxford University Press. Oxford.
- Livnat, Zohar 2004. On verbal irony, meta-linguistic knowledge and echoic interpretation. *Pragmatics and Cognition* 12: 57–70.
- Sanders, José–Spooren, Wilbert 1997. Perspective, subjectivity, and modality from a cognitive point of view. In: Liebert, Wolf-Andreas–Redeker, Gisela–Waugh, Linda (eds.): *Discourse and perspective in cognitive linguistics*. John Benjamins. Amsterdam–Philadelphia. 85–112.
- Shina, Chris 2001. The epigenesis of symbolization. In:
http://www.lucs.lu.se/ftp/pub/LUCS_Studies/LUCS85/Sinha.pdf

- Sperber, Dan–Wilson, Deirdre 1990. Rhetoric and relevance. In: Wellbery, David–Bender, John (eds.): *The ends of rhetoric: history, theory, practice*. Stanford University Press. Stanford. 140–155.
- Sziksainé Nagy Irma 2007. *Magyar stilisztika*. Osiris Kiadó. Budapest.
- Tátrai Szilárd 2005. A nézőpont szerepe a narratív megértésben. *Általános Nyelvészeti Tanulmányok XXI*. 207–229.
- Tátrai Szilárd 2008. Irónia. In: Szathmári István (főszerk.): *Alakzatlexikon*. Tinta Kiadó. Budapest. 311–320.
- Tátrai Szilárd 2010. „...hogyan mondani lehessen majd...” A nézőpont szerveződése Mészöly Miklós *Szárnyas lovak* című elbeszélésében. In: Szabó Erzsébet–Vecsey Zoltán (szerk.): *Nézőpont és jelentés*. Studia Poetica Supplementum 4. Grimm Kiadó. Szeged. 143–186.
- Tolcsvai Nagy Gábor 1996. *A magyar nyelv stilisztikája*. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2004. A nyelvi variancia kognitív leírása és a stílus. In: Büky László (szerk.): *A mai magyar nyelv leírásának újabb módszerei VI*. SZTE Általános Nyelvészeti Tanszék, Magyar Nyelvészeti Tanszék. Szeged. 143–160.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2005. *A Cognitive theory of style*. Metalinguistica 17. Peter Lang. Frankfurt am Main.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2010. *Kognitív szemantika*. Konstantin Filozófus Egyetem. Nyitra.
- Tomasello, Michael 2002 [1999]. *Gondolkodás és kultúra*. Osiris Kiadó. Budapest.
- Verschueren, Jef 1999. *Understanding pragmatics*. Arnold. London–New York–Sydney–Auckland.
- Vizkelety András 1994. Wolfram von Eschenbach. In: Szerdahelyi István (főszerk.): *Világirodalmi lexikon 17*. Akadémiai Kiadó. Budapest. 638–640.
- Wilson, Deirdre–Sperber, Dan 1992. On verbal irony. *Lingua* 87: 53–76.