JUVENÁLIA: KETTŐ–HÁROM

Eötvös József Collegium

Magyar műhely

2016

Juvenália: kettő–három

2016

A kiadvány az ELTE BTK Hallgatói Önkormányzatának támogatásával készült.

Eötvös Collegium, Magyar Műhely
Budapest, 2016
Kiadó: ELTE Eötvös József Collegium
Szerkesztők: Melhardt Gergő, Szabó Gergely
A kiadásban közreműködtek: Ballagó Júlia, Cser Nóra, Varga Virág
Borító: Palásty Anikó
Felelős kiadó: Dr. Horváth László, az ELTE Eötvös Collegium igazgatója
Copyright © Eötvös Collegium 2016 © A szerzők
Minden jog fenntartva!
A nyomdai munkálatokat a Séd Nyomda Nyomdaipari, Kiadói és Kereskedelmi Kft. nyomdaüzeme végezte.
7100 Szekszárd, Epreskert u. 10.
Felelős vezető: Katona Szilvia
ISBN 978-615-5371-51-6

Tartalomjegyzék

Előszó (Bengi László) 7

Ballagó Júlia
„*Mert mégis ő a tanár, én meg a diák*”
– Metapragmatikai tudatosság a tegező és a nem tegező formák használatában 11

Cser Nóra
„*lassankint vers lett a panaszból*”
A versírás motívumának szerepei Szabó Lőrinc *Különbéké*jében 29

Demeczky Ádám Péter
„*Miért nem hagytál meg engem főnixmadárnak*”
Sütő András három felvonásban 41

Fazekas Júlia
Zavaros tündérmese
Shakespeare *Cymbeline* című művének kérdése 49

Kovács Alexandra
A vallásos elemek megjelenése a *Szigeti veszedelem*ben 63

Kustos Júlia
Identitásépítés és a narratívák szerepe
Dragomán György *Máglya* című művében 71

Nowosielski Diána
Az ígéret beszédaktusa 81

Tóth Károly
A sztálinista barokk lehetősége az irodalomban
Egy modell alapvetése 93

Kötetünk szerzői 117

Előszó

Az Eötvös Collegium Magyar műhelye először 2013 tavaszán tartotta meg *Juvenália* konferenciáját, amely azóta minden évben megrendezésre kerül – hagyománnyá lett. A műhelytagok kezdeményezéséből indult hallgatói konferencia sikerességét emellett az is jelzi, hogy az előadások – tanulmánnyá formálva – kötetben is napvilágot látnak: az első konferencia anyaga 2014-ben jelent meg Szilvási Viktória és Varga Nóra szerkesztésében, *Juvenália: egy* címmel, most pedig azt a tanulmánygyűjteményt tartja kezében az olvasó, amelyet a második és harmadik tanácskozáson elhangzott előadásokból Melhardt Gergő és Szabó Gergely szerkesztettek.

Mi különlegesség van egy hallgatói konferenciában? A kérdésbe vegyülhet némi kétkedés, hiszen szerencsére nem egy ilyen rendezvényre akadunk az országban. Ugyanakkor egy lehetséges választ, a kétkedők meggyőzését szolgáló érvet már az elnevezés is sejtet: a *Juvenália* előadói a legfiatalabb hallgatók, elsőéves egyetemisták köréből kerülnek ki. Az utóbbi években egyre megerősödött tanári tapasztalatom, hogy számos kiváló diák – bármennyire ígéretes tehetségről tesz is tanúságot szemináriumi munkája során – nem mer belevágni önálló kutatásba. Vagy elakad a tudásának, már megszerzett ismereteinek és érdeklődésének egyaránt megfelelő téma kiválasztásánál, vagy a felsőbb éves, tapasztaltabb, netán magabiztosabban megnyilatkozó diáktársak ingatják meg önbizalmát, esetenként egy-egy keményebb – sokszor a nemzedéki romlás logikáját követő – tanári visszajelzés bátortalanítja el, és veszi el hitét abban, hogy érdemes az önálló kutatásra, és már hallgatóként is képes lehet releváns tudományos eredmények fölmutatására. A tehetséggondozás célja persze mindig is az volt, hogy a motivált és kötelező tanulmányokon túlmutató erőfeszítésekre is kész diákokat átsegítse ezeken az akadályokon, az olyan nehézségeken, amelyek szinte természetszerűleg adódnak a gimnáziumitól jelentősen eltérő egyetemi létbe történő átlépésből. Az utóbbi években szerencsés módon újfent előtérbe került és megerősödött a tehetséggondozás intézménye mind a felsőoktatásban, mind a középiskolában. Márpedig van ennek egy olyan, talán ritkábban emlegetett, pedig igencsak komolyan veendő hatása, hogy a tehetséggondozás munkájából, a kutatással való megismertetés és tutorálás feladatából – saját lehetőségeikhez és kompetenciájukhoz mérten – immár

maguk a hallgatók is részt kérnek, sőt vállalnak. Ezért tartottam fontosnak kiemelni, hogy a *Juvenália*nak nemcsak szervezői, de kezdeményezői is az Eötvös Collegium Magyar műhelyének tagjai közül kerültek ki. Mint ahogy azt sem gondolom véletlennek, hogy a *Juvenália* ötlete egy szakkollégium ösztönző légkörében vetődött fel, majd valósult meg példás gyorsasággal: egy olyan szellemi térben, ahol az egymást követő évfolyamokat összekötő kapcsok legalább annyira fontosak, mint az egykorú diáktársak közöttiek; ahol a szinte tapinthatóvá váló hagyomány az azt továbbvivő fiatalabbak iránti megbecsülésre és figyelemre indít; és ahol az intézmény szűkebb közössége jószerével közvetlenül állhat a sikerült hallgatói kezdeményezések mögé, biztos és segítő hátteret nyújtván az ötletek megvalósításához.

Lehet-e a tudományt elég korán kezdeni? A kérdésbe ismét vegyülhet némi kétkedés, ha úgy értjük, mint amely az elitképzés zártságának megőrzésére, az oktatásban korán jelentkező színvonalbeli elkülönülés „zavartalan" folytatására utal. Vagyis ha – Pierre Bourdieu oktatásszociológiai munkái nyomán – olyan tudás- és attitűdbeli, illetve átfogóbban társadalmi különbségekre vonatkoztatjuk, amelyek – növelve az iskoláztatás révén kialakuló távolságokat – nagy eséllyel vezetnek további egyenlőtlenségek kialakulásához, illetve azok újratermeléséhez. Ámde meggyőződésem, hogy a *Juvenália* éppen azért, mert hangsúlyosan elsőéveseket, nem kiforrott kutatói habitussal rendelkező diákokat szólít meg és juttat szóhoz, alkalmas lehet arra, hogy a tudományos gondolkodást ne csupán kevesek számára nyitott, kivételes területként mutassa be. Napjaink erősödő tapasztalata a tudománnyal való mind szorosabb együttélés, hiszen annak eredményei egyre jobban áthatják mindennapi életünket. Max Webert parafrazeálva akár a tudós tekintélyének egyfajta „varázstalanítását" is láthatjuk abban – még ha nem mentes is ellentmondásoktól a racionalizálódás eme folyamata –, hogy a tudomány immár nem annyira könyvtárakba vagy laboratóriumokba zárt tudásanyagként tornyosul fölénk, hanem jelenlévő, ám reflexióra szoruló, ebben az értelemben elsajátítandó tapasztalatként intéz hozzánk kihívásokat. Márpedig amennyire komoly és sokszor nehéz feladat lehet a tudománnyal egybeszövődött mindennapi gyakorlatok reflektálttá tétele, ez annyira természetes és magától értetődő módon következhet a gondolati elbizonytalanodásokból, sőt az önbizalom megingásaiból – azokból a tapasztalatokból, melyekre sokszor az egyetemi tanulmányaik kezdetén álló diákok a legérzékenyebbek, bizonyos értelemben a legnyitottabbak.

Végül még egy kérdés: miért érdemes olvasgatni ezt a kötetet? Kétség nem fér hozzá, képmutatás lenne elhallgatni, hogy az alábbi oldalakon nemegyszer

érződik egyfajta kiforratlanság. Nem itt van a helye az ügyetlenségek elsorolásának, utalva a néhol még iskolásabb leckefelmondásra, a figyelmet próbára tevő, mert a saját érvelést háttérbe szorító hosszabb idézetekre, a szerkezeti és érvelésbeli törésekre, a szakirodalom közvetve ismert vagy fel nem használt gondolataira, netán egy-egy kevésbé szerencsésen megfogalmazott kutatási kérdésre. Ehelyett a formálódó gondolkodói habitusok sokféleségére és sokszínűségére érdemes fölhívni a figyelmet, amely már e néhány dolgozatban is jelzi az eltérő irányokba tartó érdeklődést. Három dolgozat választotta témáját az elmúlt száz év magyar irodalmából. Demeczky Ádám hatalom és elnyomás problémája felől közelít a hetvenes-nyolcvanas évek erdélyi drámájához, az abban rejlő többszörös összetettséget hangsúlyozva. Cser Nóra a 20. századi magyar líra egy fontos kötetében vizsgálja versírás és kompozíció kérdésének egybekapcsolódását. Kustos Júlia a kortárs elbeszélésnek ahhoz az immár hagyománnyá szilárdult értelmezésmódjához fordul, amely a mágikus realista jegyek megállapítását tűzi ki célul napjaink regényirodalmában. Ehhez képest távolabbi korszak világának vizsgálatába fogott Kovács Alexandra, aki nagy barokk eposzunk vallásos elemeinek számbavételére tesz kísérletet. Két dolgozat is nem magyar nyelvű alkotás értelmezésének feladatát vállalja. Tóth Károly egy grúz mű bemutatása révén összpontosít a barokkot idéző, valamint mitikus és népi formák jelenlétére a sztálinista irodalomban. Fazekas Júlia az angol irodalom talán legnagyobb klasszikusának egy kevésbé ismert, vitáktól sem ment darabját választja témául, a szereplők alakja köré építve gondolatmenetét. Az irodalmi tárgyú tanulmányok mellett ketten szólnak nyelvészeti kérdésekről, egyaránt a pragmatikai kutatásokhoz kapcsolódva. Nowosielski Diána az illokúciós beszédaktusok egy lehetséges vizsgálatának kereteit igyekszik fölrajzolni. Ballagó Júlia a tanár–hallgató viszonyban megjelenő tegezést és magázást vette górcső alá a metapragmatikai tudatosság szempontjából.

A könyv tanulmányai talán éppen különbségeik révén válhatnak dokumentumává egy most induló, tehetséges tudósnemzedék útkeresésének és szárnypróbálgatásainak. Fiatal szerzőik vállalták a konferenciaszereplés megmérettetését, az előadás tanulmánnyá formálásának kihívását – erőfeszítéseikért cserébe pedig nem vállveregető, csupán megértő és nyitott olvasókat várnak.

2016 húsvétján

Bengi László

Ballagó Júlia

„Mert mégis ő a tanár, én meg a diák" – Metapragmatikai tudatosság a tegező és a nem tegező formák használatában

1. Bevezetés

Amikor diskurzus jön létre, azaz a nyelvi szimbólumokat használatba véve létrehozzuk a közös figyelmi jelenetet,[1] akkor a nyelvi rendszer alkalmazásba vételének és a figyelemirányításnak az interakciós jellege miatt időről időre előfordul, hogy valamilyen módon utalunk beszédpartnerünkre. A beszédpartnerre való utaláskor pedig egyúttal kifejezésre jutnak a diskurzus résztvevői közötti társas attitűdök és szerepviszonyok. Ezt szemléltetik a tegező és a nem tegező formák, amelyek a beszédpartnerre való utalás lehetséges módjai. Ez dolgozatom egyik kiindulópontja.

Ugyanakkor arról is említést kell tenni, hogy amellett, hogy képesek vagyunk tudati folyamatainkat ellenőrizni, irányítani, az is módunkban áll, hogy beszámoljunk mentális folyamatainkról. Ilyen kontroll, illetve reflexió tárgyává tehető tudati folyamat a nyelvi tevékenység is, amely mindezek alapján tehát a diskurzus tárgyává válhat.

Az elmondottak fényében dolgozatomban azzal foglalkozom, hogy a beszédpartnerre utaló, fentebb említett nyelvi elemek közül a tegező és nem tegező formák hogyan válnak nyelvi reflexió, diskurzus tárgyává, ha azokat egy megadott gyakorlatközösségben[2] vizsgálom, az egyetemi oktató és hallgató közötti

[1] Tátrai Szilárd, *Bevezetés a pragmatikába: Funkcionális kognitív megközelítés*, Bp., Tinta, 2011, 25–67.

[2] Penelope Eckert, Saly McConnel-Ginet, *Think Practically and Look Locally: Language and Gender as Community-Based Practice*, Annual Review of Anthropology, 1992, 464.; Petykó Márton, *Az internetes troll mint identitás kialakítása politikai blogok diskurzusaiban*, MNy, 137(2013), 276–278.

kommunikációban. Másképpen fogalmazva: jelen írásban a metapragmatikai tudatosság működését vizsgálom olyan metadiskurzusokban, amelyek tárgyát az egyetemi oktató és hallgató szóbeli kommunikációjában konstruálódó tegező és nem tegező formák képezik, amelyek a társas deixis körébe tartozó attitűddeixisként funkcionálnak.

Ami dolgozatom felépítését illeti, először felvázolom kutatásom elméleti keretét (2.), illetve az alkalmazott módszert (3.), majd rátérek a hallgatókkal, illetve oktatókkal készített interjúk részletes elemzésére (4.), amelyet öt tematikus alfejezetben mutatok be. Végül összegzem eredményeimet, valamint megfogalmazom a kutatáshoz kapcsolódó távlati elképzeléseimet (5.).

2. Elméleti keret

2.1 Metapragmatika – Metadiskurzusok és metapragmatikai tudatosság

Vizsgálatomat funkcionális pragmatikai keretben végeztem, tehát a nyelvre, illetve annak használatára úgy tekintettem, mint a társas megismerés tevékenységére, amelyet kognitív és szociokulturális tényezők együttesen befolyásolnak.[3] Ebben a megközelítésben egyértelműen látható, hogy a diskurzusok résztvevői reflektálnak a diskurzus során létrehozott nyelvi tevékenységre, valamint az annak közegében zajló dinamikus jelentésképzésre.[4] A reflexió irányulhat a diskurzus szerveződésére, magára a beszélőre, a beszédpartnerre, valamint a beszédeseményen kívül eső harmadik személyre, de ugyanakkor a diskurzust szervező szociokulturális elvárásokra és mintákra is.

Ennek a reflexív magatartásnak a vizsgálatával foglalkozik a metapragmatika. Ezt úgy is megfogalmazhatjuk, hogy a metapragmatika tárgya a saját pragmatikai jelentésére utaló nyelv, illetve nyelvi tevékenység, tehát a metanyelvnek egy sajátos funkcionálása.[5]

Vizsgálódásom azért metapragmatikai jellegű, mert a kutatás alapját egyetemi hallgatókkal és oktatókkal készített interjúk képezik, amelyekben az adatközlők saját és mások[6] nyelvhasználatára, illetve annak bizonyos sajátosságaira vonatkozó reflexiókat fogalmaznak meg.

[3] Tátrai, *i.m.;* Tolcsvai Nagy Gábor, *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*, Bp., Osiris, 2013.

[4] Tátrai, *i.m.,* 100–125.

[5] Elizabeth Mertz, Yonathan Yovel, *Metalinguistic Awareness = Cognition and Pragmatics*, eds. Dominiek Sandra, Jan-Ola Östman, Jef Verschueren, Amsterdam /Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2009, 250–271.

[6] „Mások" alatt egyrészt azon diskurzusok szereplői értendők, akikkel az adatközlő közvetlenül interakcióba kerül, másrészt pedig azon diskurzusok résztvevői, amelyeket az adatközlő csupán kívülállóként figyel meg.

Dolgozatom metapragmatika-értelmezése szerint, ha a gyakorlati térben történő evaluációhoz reflexivitás társul, akkor maga a reflexió már a mentális térben történik. Ez a mentális térben történő reflexív nyelvhasználat jelenti tulajdonképpen a metapragmatika tárgyát.[7] Értelmezésemben az is metadiskurzusnak tekinthető, amikor az adatközlő úgy fogalmaz meg reflexiókat a nyelvi szimbólumok alkalmazásba vételéről, hogy azt nem a saját megnyilatkozása mentén teszi, hanem más beszélő nyelvi tevékenysége alapján. A mentális térben történő reflexivitás ugyanis nemcsak az aktuálisan folyó diskurzushoz társulhat, hanem más diskurzusokhoz is, ami tulajdonképpen a gyakorlati terek különbözőségének lehetőségét jelenti.

Elemzésem szempontjából ugyanakkor az is kulcsfontosságú, hogy ezen reflexív viszonyulás által előhívódnak, illetve egyfajta értékítélettel társulnak a megnyilatkozóban azok a sémák, amelyek az ő megnyilatkozásait is alakítják, így az adatközlő végső soron nem tesz mást, mint a saját maga által alkalmazásba vett mintákra referál, amelyek szociokulturálisan meghatározottak, és annak a szociokulturális praxisnak[8] a részeként értelmezhetők, amelyben a diszkurzív tevékenység zajlik. Annak ellenére ugyanis, hogy beszélhetünk bizonyos sémákról, be kell látnunk, hogy azok diskurzusonként újrakonstruálódnak, újraértelmeződnek – mintegy a kontextualizáció[9] részeként –, és az adatközlők éppen emiatt tudnak ezekkel a mintákkal kapcsolatban metanyelvi reflexióiknak hangot adni.

Az interjúk mindezek alapján tehát metadiskurzusoknak tekinthetők, azaz olyan diskurzusoknak, amelyekben a beszélők arra reflektálnak, hogy a nyelvhasználatot milyen társadalmi és kulturális minták befolyásolják, és hogy a diskurzusban részt vevők mennyire felelnek meg ezeknek a mintáknak.[10]

Ebben a reflexív magatartásban ragadható meg a metapragmatikai tudatosság, vagyis az a reflexív gondolkodás, amely a nyelvhasználatra vonatkozik, illetve arra, hogy az egyes nyelvi viselkedések milyen meghatározott mintákat követnek. A metapragmatikai tudatosságban megnyilvánuló reflexív gondolkodás ugyanakkor a diskurzusban résztvevők által létrehozott társas és társadalmi

---

[7] Dániel Z. Kádár, Michael Haugh, *Understandig Politeness*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 73–80, 181–206.

[8] Tátrai, *i.m.*, 25–67.

[9] A kontextualizációt Tátrai Szilárd (Tátrai, *i.m.,* 63–67.) meghatározása alapján a kontextus létrehozásának folyamataként értelmezem, amely a kontextus diszkurzív tevékenység során való létrejöttét jelenti, így ezáltal magába foglalja a kontextusról kialakított elképzelések pontosítását, illetve módosítását is.

[10] Kádár, Haugh, *i.m.*, 181–206.

jelentésekre is vonatkozik.[11] A metapragmatikai tudatosság ilyetén értelmezése alapján láthatjuk, hogy a reflexivitás nem csupán az aktuális pragmatikai jelentésre vonatkozhat, hanem az aktuális pragmatikai jelentést mozgósító sémákra is, amelyek minden diskurzus folyamán újraértelmeződnek.

2.2 Deixis – A társas deixis és az attitűddeixis

Ha a nyelvhasználatra funkcionális pragmatikai keretben a társas megismerés tevékenységeként tekintünk, akkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül a nyelvi megismerés másik két alapvető tulajdonságát, az interperszonalitást és a kontextustól való függést sem.[12] Ebből a két tényezőből ugyanis levezethető, hogy miért éppen a deixis jelenségét választottam metapragmatikai vizsgálatom tárgyául.

Az interperszonalitás azt jelenti, hogy amellett, hogy a világ és mások megismerése érdekében a nyelvi eszközök használatba vételekor képesek vagyunk a közös figyelmi jelenet létrehozására, tehát beszédpartnerünk figyelmét a kontextus valamely elemére irányítani, mindezt úgy vagyunk képesek megtenni, hogy közben személyközi, társas viszonyainkat is alakítjuk.[13] Ami pedig a kontextust illeti: funkcionális kognitív megközelítésben a kontextus magában foglalja mind a diskurzus résztvevőit, mind pedig azok fizikai, társas és mentális világát, tehát valamennyi háttérismeretet, ami a referenciális jelenet feldolgozásához, valamint a nyelvi szimbólumok használatba vételéhez szükséges.[14]

Mindez pedig elvezet a deixis fogalmához: „a deixis nyelvi művelet, amely a diskurzus értelmezésébe bevonja a résztvevők fizikai és társas világát, vagyis azokat a kontextuális ismereteket, amelyek a beszédesemény tér- és időbeli, valamint személyközi viszonyainak feldolgozásából származnak".[15] Mindezek alapján tehát beszélhetünk tér- és időindexisről, társas deixisről, illetőleg diskurzusdeixisről.[16] Dolgozatom témája ezek közül alapvetően a társas deixis kérdésköréhez tartozik.

[11] *Uo*. 181–206.

[12] *Uo*.; Tátrai Szilárd, *Funkcionális pragmatika és kognitív nyelvészet*, MNy, 109(2013), 197–204.

[13] Vö. Tátrai, *Bevezetés..., i.m.*, 25–67.; Tolcsvai Nagy, *i.m.*, 133–139.

[14] Tátrai, *Bevezetés…, i.m.*, 25–67.; Laczkó Krisztina, Tátrai Szilárd, *A metapragmatikai tudatosság jelzései a számítógép közvetítette társalgási narratívákban*, Beszédkutatás, 23(2015), 120–132.

[15] Tátrai, *Bevezetés…, i.m.*, 127.

[16] Vö. Tátrai, *Bevezetés…, i.m.*, 126–150.; Jef Verschueren, *Understanding Pragmatics*, London /New York, Edward Arnold /Oxford Universtiy Press, 1999, 18–22.

A társas deixis kifejezőeszközei azon nyelvi elemek, amelyek a beszédesemény résztvevői között meglévő személyközi viszonyokra utalnak. Ezek a Domonkosi Ágnes[17] terminológiájában szereplő *beszédpartnerre utaló nyelvi elemekkel* azonosíthatók.

A társas deixis kifejezőeszközeinek egy sajátos csoportját képezi az attitűddeixis,[18] amely a diskurzusban részt vevő szereplők közötti viszonyok kifejezésére alkalmas eszközöket jelenti. Ezek feltárják a megnyilatkozók közötti társadalmi távolságot, a társas hierarchiában megragadható alá- és fölérendeltségi viszonyokat, illetőleg az egyenrangúságot, valamint használatukból következtethetünk egyes társadalmi és társas jelentésekre.[19]

Az attitűddeixis körébe tartoznak a dolgozatomban vizsgált tegező és nem tegező formák. Ezen nyelvi elemek metapragmatikai vizsgálatát azért tartom relevánsnak, mert az egyetemi hallgató és oktató között létrejövő diskurzusok esetén világosan meghatározható, hogy a szereplők oktatói vagy hallgatói identitással[20] lépnek-e interakcióba. Ezeket az identitásokat pedig az interakció során folyamatosan újrakonstruálódó, azaz újraértelmeződő, illetve specifikálódó tényezőkként értelmezem.

Ugyanakkor ezek a diskurzusok az attitűddeixis kifejezőeszközinek változatos előfordulását irányozzák elő, így alkalmassá válnak annak tanulmányozására.

3. Módszer

A kutatás során interjús módszert alkalmaztam. Az irányított interjúkban előre megkonstruált rövid szituációk kapcsán feltett kérdésekkel kívántam az egyes tegező, illetve nem tegező formák használatára vonatkozó oktatói és hallgatói viszonyulásokat feltárni.

Adatközlőimnek öt szituációra kellett reflektálniuk, amelyeket aszerint választottam ki, hogy a bennük előforduló attitűddeixis tekintetében az adott szerepviszonyok lehetőleg minél változatosabb társas attitűdöket irányozzanak elő, így adva lehetőséget adatközlőimnek a metapragmatikai tudatosság különböző motiváltságú működtetésére.

[17] Domonkosi Ágnes, *Megszólítások és beszédpartnerre utaló elemek nyelvhasználatunkban*, Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézete, 2002.

[18] Verschueren, *i.m.*, 18–22.

[19] Tátrai, *Funkcionális pragmatika…*, *i.m.*, 126–150.

[20] Az identitást Petykó Márton (Petykó, *i.m.*, 276–281.) nyomán résztvevői szerepként értelmezem, amely szerep a résztvevők elméjében a diskurzus mentális feldolgozásának eredményeként jön létre, és ezáltal a résztvevők egy-egy gyakorlatközösség tagjaként értelmezik önmagukat, illetve másokat.

Ezáltal adatközlőimnek elő kellett hívniuk azokat a szociokulturálisan meghatározott sémákat, amelyekről elméleti bevezetőmben már szót ejtettem, és az interjúk során létrejövő metadiskurzusokban az általuk minden egyes szituáció kapcsán előhívott aktuális kontextusnak megfelelően az adatközlőknek újra és újra értelmezésbe kellett venniük ezeket a sémákat, hogy mindezen tudásukat újrakonstruálva adjanak hangot attitűdjüknek, amely attitűd ennek megfelelően nem statikusként és determináltként értelmezendő.

Kvalitatív vizsgálatom során összesen kilenc hallgatóval és kilenc oktatóval készítettem interjút. Az adatközlők kiválasztásakor a hallgatók esetében[21] ügyeltem arra, hogy az interjúalanyok minél változatosabb képet mutassanak tanulmányaik tekintetében, az oktatók esetében[22] pedig arra, hogy az adatközlők minél szélesebb életkori skálát képviseljenek. Az így elkészült interjúk hanganyagát rögzítettem, majd ezekből lejegyzést készítettem.

4. Eredmények

Dolgozatom központi részét jelen fejezet képezi, amelyben az előre megkonstruált szituációk kapcsán született metadiskurzusok részletes elemzése kap helyet. Az öt tematikus alfejezetben először bemutatom az öt szituációt, amelyekre az adatközlőknek az interjú során reflektálniuk kellett, majd ezt követik elemző megállapításiam, amelyeket hallgatói, illetve oktatói interjúkból választott példák mentén rendszerezek, bemutatva rajtuk a legjellemzőbb metanyelvi reflexiókat. Ezt követően a konkrét példáktól elrugaszkodva nagyobb kitekintést lehetővé tevő elemző megállapításokat is teszek.

---

[21] A hallgatók kiválasztásakor az elsődleges szempont természetesen az volt, hogy az illető az interjú elkészítésekor rendelkezzen hallgatói jogviszonnyal. Emellett törekedtem arra, hogy adatközlőim között közel azonos legyen a nemek aránya (öt férfi és négy nő). Ugyanakkor figyelembe vettem egy olyan szempontot is, hogy adatközlőim tanulmányaikat tekintve minél változatosabb képet mutassanak (három bölcsész, három természettudós, egy társadalomtudós, egy informatikus és egy bölcsészeti, illetve természettudományi szakpárral rendelkező osztatlan tanárképzésben résztvevő hallgató). Utóbbi szempontomnak az előbb elkészült hallgatói interjúk tapasztalatai alapján nem volt jelentősége, így ezt az irányelvet már elhanyagoltam az oktató adatközlők kiválasztásban.

[22] Az oktatók kiválasztásakor az elsődleges szempontom az volt, hogy az adatközlő státusztól függetlenül tartson egyetemi órát. Fontosnak tartottam ugyanakkor, hogy a kiválasztott oktatók életkora minél szélesebb skálát írjon le (27–69 év), hogy így a kor független változójának a jelentőségre vonatkozó adatokat is kaphassak. Valamint szempont volt még, hogy – a hallgatói interjúkkal minél nagyobb összhangban – lehetőleg mindkét nem képviseltesse magát (hat férfi és három nő).

4.1. Első szituáció – A tegeződés felajánlása

H[23]: *Jó napot kívánok!*
O: *Jó napot! … De most, hogy Ön már doktorandusz, lassan kollégák leszünk, úgyhogy mostantól tegeződjünk.*
H: *Rendben. Köszönöm… Akkor Tanárnő el tudná … mármint el tudnád mondani a véleményed a kutatási tervemről?*

Az attitűddeixis tehát a beszédhelyzet személyközi viszonyainak feltárásából származó információkat fejezi ki. Ezt jól szemlélteti első szituációm, amely során a diskurzusban részt vevő személyek közötti társas viszony megváltozásáról van szó, ami egyúttal a tegező és nem tegező viszony megváltozásával is együtt jár.

(1) **12**[24] **H8**[25]: A tanárnő életkora szerintem igazából bármilyen lehet, mert bárki felajánlhatja, hogy tegeződjenek.

Az (1) hallgatói interjúrészletben az adatközlő arra referál, hogy ki kinek ajánlhatja fel a tegeződést, és ezt az életkorral kapcsolatos konvenciókkal hozza összefüggésbe, amely konvenciók valójában szociokulturálisan meghatározott viselkedési minták. Ezen metadiskurzusban az adatközlő rámutat arra, hogy ezeket a sémákat az életkor motiválhatja, ugyanis azt fejti ki, hogy a tegeződés felajánlása független az életkortól, mert *„bárki felajánlhatja, hogy tegeződjenek"*. Annak ellenére tehát, hogy ő ebben a szituációban nem tulajdonít szerepet

[23] A 4. fejezet alfejezeteinek elején azt az öt előre megkonstruált szituációt rögzítettem, amelyeket adatközlőim ugyanebben a formában megkaptak, majd elolvasásuk után válaszoltak interjúvezetői kérdéseimre. A fordulók elején lévő jelölések jelentése: H: hallgató, O: oktató.

[24] Lejegyzési rendszeremet Boronkai Dóra javaslatai (Boronkai Dóra, *Bevezetés a társalgáselemzésbe*, Bp., Ad Librum Kft., 2009.) alapján állítottam össze. Az idézett részletekben az elöl lévő, félkövérrel szedett szám az aktuális interjú azon fordulójának számát jelöli, amelyben az idézett megnyilatkozás elhangzott. Ezt követi a megnyilatkozás elején egy kód, amelyben az O, illetve H betű azt jelzi, hogy az adott részlet oktatói vagy hallgatói interjúból származik, majd a kód másik összetevője egy szám, amely pedig az aktuális oktatói vagy hallgatói interjú száma. A normál betűstílussal szedett rész a konkrét nyelvi adat, kettősponttal az elnyújtott fonémákat jelöltem, melynek hosszúsága alapján :, :: és ::: jelöléseket használtam. A (.) jellel a szünetet jelzem, amelynek hosszúsága alapján (.), (..) és (…) jelöléseket különböztettem meg. A nagykapitális részek a nagyobb nyomatékkal kiejtett részeket jelölik. Kettős zárójellel a metanyelvi elemeket jeleztem: például ((nevet)). Az elkülönülő szintaktikai egységeket a könnyebb olvashatóság érdekében vesszővel és ponttal választottam el, amikor pedig az adatközlő megismételte az interjúvezetőtől kapott szituáció egy részletét, ezt idézőjellel jelöltem, szintén a könnyebb értelmezhetőség miatt.

[25] H8: tizenkilenc éves hallgatónő.

az életkornak, rámutat arra, hogy a kor lehetne az attitűddeixis kifejezőeszközének megválasztását befolyásoló tényező.
Más adatközlők ugyanakkor azt fejtették ki, hogy a tegeződés felajánlásakor (a személyközi viszonyok megváltozásának nyelvi megjelenítésekor) fontos szerepe van a beszélők életkorának, ugyanis eszerint az elképzelés szerint egy fiatal oktató esetében az életkor tekintetében a beszélők között kisebb a távolság, ami pedig a közelebbi viszonyt feltételező tegeződés felajánlásához vezethet. Ezek alapján tehát a tegeződés a beszélők közötti kisebb társadalmi távolság megjelenítésére alkalmas, míg a nem tegezés nagyobb távolságot feltételez. Ezt a nézetet azért fontos itt rögzíteni, mert később valamennyi interjúban ennek mentén fogalmazódtak meg a metanyelvi reflexiók.

(2) **21 IV**[26]: Ühüm. Neked is nehézséget okoz?
22 H8: Van, amikor igen. Főleg amikor nem mondta, hogy tegezzük, vagy nem biztos, hogy mondta, hogy tegezzük, és nagyon fiatal, és akkor nem igazán leheteldönteni.

A (2) hallgatói interjúból vett példa még jobban szemlélteti az életkorra és az ehhez kötődő sémákra, viselkedési mintákra vonatkozó felvetéseimet, itt ugyanis az adatközlő azt fejti ki, hogy az életkor alapján konstruálódnak meg azok a minták, szabályszerűségek, amelyek a beszélők közötti szerepviszonyok kifejezését szolgálják. A részlet emellett arra is rámutat, hogy az életkor és a hierarchiában elfoglalt hely játssza a legnagyobb szerepet az attitűddeixis megfelelő eszközének a kiválasztásában, és ezek közül az egyik felülírhatja a másikat, ám arra vonatkozóan nincsenek stabil elképzelései, hogy melyik minta alapján kell kiválasztania a nyelvi eszközt.
Az oktatói interjúkban határozottabb elképzeléseket figyelhettem meg azokat a mintákat, társadalmilag meghatározott szabályszerűségeket illetően, amelyek az attitűddeixis megválasztásában adatközlőim számára irányelvként szolgálnak.

(3) **8 O6**[27]**:** A doktoranduszlét az hoz egy ilyen változást a kommunikációban. […]
10 O6: Hát azt látom, hogy a hogy nő a (.) az, aki felajánlja a tegeződést, és ezzel kapcsolatban nekem vannak tapasztalataim, hogy ö: (.) férfi kollégák, férfi professzorok ö: nem ajánlották ezt fel nekem, mert ö: mint kiderült,

[26] IV: interjúvezető.

[27] O6: harminckét éves oktatónő.

úgy gondolják, hogy a kollégák között már a nőnek kell ezt a lépést megtennie, mert különben ö ö:: vétenek a szabályok ellen.
11 IV: Tehát akkor abban az esetben is, amikor még doktorandusz az illető, de nő, akkor ő ajánlja fel a tegezést?
12 O6: Így van.

A (3) példában a harminckét éves oktatónő arról beszél, hogy a társadalom egészében elfogadott séma felülírja a társas hierarchia általam vizsgált speciális esetét, tehát az oktató-hallgató közötti alá-fölérendeltségi viszonyt. Tapasztalatai alapján ugyanis minden esetben, hierarchiától függetlenül a nőnek kell felajánlania a tegeződést. Ugyanakkor megfigyelhetjük, hogy a résztvevői szerepviszonyok megváltozását ezen adatközlő sokkal erőteljesebbnek érzékelte, valójában a kommunikációs, illetve hierarchiás viszonyok kiegyenlítődéseként, így ennek megfelelően hozott felszínre egy másik nyelvi mintát. Ezt támasztja alá, hogy a választott interjúrészletben központi szerepe van a „kolléga" szónak, amely jelentéséből fakadóan is egyenrangúságot sugall.
Ugyanakkor – ezzel a felfogással szemben – az oktatók metadiskurzusaiban is uralkodott az a nézet, amely szerint a társas hierarchiában megjelenő alá-fölérendeltségi viszonyoknak megfelelően az oktatónak kell felajánlania a tegeződést még abban az esetben is, ha az oktató férfi, a hallgató pedig nő.

4.2. Második szituáció – A hallgató tegezi az oktatót

O: *A szeminárium teljesítésének a feltétele az órákon való részvétel, maximum három hiányzás megengedett a félév során.*
H: *Tehát most azt akarod mondani, hogy már a mai órát is eszerint kezeljük?*
O: *Igen…*
H: *Akkor körbeküldenéd a jelenléti ívet, mert nem lennék túl boldog, ha valamit elkavarnál, és a végén még mára is beírnál hiányzónak.*

A második szituációban egy olyan viszonyt kívántam ábrázolni oktató és hallgató között, amikor a hallgató tegezi az oktatót, az viszont szándékosan nem derül ki a szituációból, hogy az oktató tegező vagy nem tegező formával él-e a hallgató irányában.
Ezzel a szituációval kapcsolatosan meglehetősen egybehangzó hallgatói és oktatói reflexiók kerültek felszínre, abban ugyanis minden adatközlő egyetértett, hogy a hallgató „udvariatlanul", nem a szituációnak megfelelő módon nyilvánul meg.

(4) **26 H7**[28]: Hát az első benyomás az az, hogy a tanár-diák viszonyba furcsa, hogy végig tegezik egymást. És ö:: a diák az egy kicsit m: udvariatlanul beszél.

A (4) példában az adatközlő a vizsgált attitűddeixissel kapcsolatban megfogalmazza, hogy számára a hallgató részéről „furcsa" a tegezés az oktató felé, ami arra a nézetre enged következtetni, hogy az oktató és hallgató közötti társas hierarchiából fakadó távolságot nyelvileg is explicitté kell tenni, mégpedig olyan módon, hogy a más interjúrészekben bizalmasabbnak minősített tegező forma helyett a beszélők közötti nagyobb távolságot előirányzó nem tegező formákat kell előnyben részesíteni.

(5) **60 H5**[29]: […] De szerintem elsőre azért azért nem nagyon illik letegezni egy tanárt.

A metapragmatikai tudatosság hasonló irányú megnyilvánulását láthatjuk az (5) példában is, amelyben az adatközlő azt fejti ki, hogy a sémának megfelelően a hallgató attitűdjének, illetve az ezt megjelenítő nyelvi formának alapvetően nagyobb távolságtartást kellene leképeznie, egészen addig, amíg a társas hierarchiában magasabban álló személy végre nem hajt valamely, ennek a távolságnak a dekonstruálására irányuló beszédaktust, például a tegeződés felajánlását.
Ez a szituáció hasonló reflexiókat váltott ki a többi hallgatóból is. Eltérés abban volt tapasztalható, hogy az adatközlők milyen mértékben érzékelték erősnek azt a mintát, hogy a hallgatónak prototipikus esetben nem tegező formával kell utalnia oktató beszédpartnerére. Ugyanakkor a hallgatók eltérő mértékben tartották elképzelhetőnek, hogy az oktatónak a fiatal, nagyjából a hallgatókéval megegyező kora miatt egy másik minta lép életbe, amely szerint az életkor felülírja a társas hierarchiában betöltött helyet, és ezért a tegező forma a szituációnak megfelelő attitűddeixisnek minősül.

(6) **40 O4**[30]**:** (..) A diák részéről azt gyanítom, hogy hogy fiú (.) tehát valahogy a hölgyeket valahogy mindig udvariasabbnak könyvelem el ((nevet)) nem tudom miért. Tehát lehet, hogy fiú. A tanár IS (.) inkább, tehát hogy azt gondolom, hogy e egy ilyen szintű ö ö hogy úgy mondjam, ha ennyit enged meg magának a a hallgató, azt gondolom, hogy férfi tanárral áll szemben, és fiatal ez a férfi tanár is.

[28] H7: huszonhárom éves férfi hallgató.

[29] H5: húszéves hallgatónő.

[30] O4: negyvennyolc éves férfi oktató.

41 IV: Ühüm. Miért fiatal a férfi tanár?
42 O4: Mert azt (.) úgy érzem, hogy ez a bizonyos tegeződés inkább a fiatalabbgenerációhoz tartozó tanárokra jellemző.

Ebben az oktatói interjúrészletben a hallgatói interjúkhoz képest nem a társas hierarchiára visszavezethető metanyelvi reflexiókat fogalmaz meg az adatközlő, hanem az életkor és a nem mentén különíti el a tegezéshez és nem tegezéshez kapcsolódó attitűdöket. Az interjúalany ugyanis az oktató életkorával hozza összefüggésbe a tegező forma használatát, hiszen a 42. fordulóban az az ideológia fogalmazódik meg, amely szerint a tegezés a „fiatalabb" oktatók, míg a nem tegezés az idősebb generációhoz tartozó oktatók sajátos nyelvhasználati jegyei közé tartozik. A beszélők közötti távolság egyik fontos összetevője tehát az életkorbeli távolság. Ez a nézet több oktatói metadiskurzusban felszínre került.

4.3. Harmadik szituáció – A nem tegező formák kölcsönös használata

H: *Meg tudná mondani, hol találok a testreprezentációval kapcsolatos szakirodalmat?*
O: *Épp sietek, most túl hosszú lenne elmagyarázni. Tudja mit, inkább írjon nekem egy e-mailt erről a kérdésről, majd abban válaszolok.*
H: *Rendben van, köszönöm… És akkor el tudná mondani, hogy milyen e-mail címre írhatok?*

A harmadik szituáció kapcsán az oktató-hallgató szerepviszonyban az adatközlők által prototipikusnak minősített attitűddeixisre láthatunk példát, ez a kölcsönös magázódás. Ennek prototípusként való értelmezését szemlélteti a (7) hallgatói interjúból származó példa.

(7) **58 H7**: […] Tehát hogy általában bármilyen fiatal az oktató, úgy magázni szoktuk.
(8) **65 H8**: Hát szerintem igen, mert annak ajánlod fel, hogy tegeződjetek, akivel úgy mindennapi kapcsolatban vagytok.

A (8) példában ezzel szemben a megnyilatkozók közötti távolságra vonatkozó reflexiót fejt ki az adatközlő, amely nem is feltétlenül kötődik szorosan az általam vizsgált gyakorlatközösség nyelvhasználatához, annál szélesebb hatókörre mutat. Ennek megfelelően azonban a metadiskurzus létrehozója az oktató-hallgató közötti kommunikációra is érvényesnek tartja. Ebben a megnyilatkozásban ugyanis az a nyelvi ideológia implikálódik, amely szerint a nagyobb társadalmi

vagy hierarchiabeli távolság a nem tegezést vonja maga után, és ebből arra következtethetünk, hogy ennek ellentéteként a kisebb távolság, a „mindennapi kapcsolat" a tegező formák használatával jár együtt. Lényegében ugyanígy működött a metapragmatikai tudatosság a többi hallgatói, valamint oktatói interjú esetében is, ezért ennél az attitűddeixis szempontjából prototipikus szituációnál nem emelek ki külön oktatói interjúrészletet.

4.4. Negyedik szituáció – A tetszikelés

O: *Nem tudom… Ezt így látják? Vagy ha ezen itt állítok, akkor úgy jobb valamivel?* (a fényerősség helyett a hangerőn állít a laptopján)
H: *Rosszat tetszett átállítani…*
O: *Tessék? Bocsánat, hogy mondja? Nem hallom.*
H: *Hogy a hangerőt tetszett átállítani a fény helyett.*
O: *Ja, jól van… Hát köszönöm… Úgy látszik, ezt megint elcsesztem…*

A negyedik szituációban a nem tegező formák egy sajátos, személytelen szerkezettel történő kifejezésére, a tetszikelésre látunk példát, amely elkerülhetővé teszi a beszédpartnerre való explicit utalást. Ebben az esetben a szituáció megalkotásához egy egyetemi előadáson valóban elhangzott párbeszédet választottam, amelyet az eredeti nyelvi formák pontos megtartásával emeltem be a kutatás anyagába. Ezzel magyarázható, hogy miért hagytam benne az oktató utolsó megszólalásában az *elcsesztem* szót, jelen dolgozatomnak azonban nem tárgya az ennek kapcsán született reflexiók elemzése.
Az interjúk alapján az a kép rajzolódott ki, hogy a vizsgált nyelvhasználói csoport a tetszikelést az idősebb generációba tartozó oktatók megjelölésére alkalmazott nyelvi elemnek minősíti, egyes adatközlők azonban kifejtették, hogy még az idősek felé sem alkalmaznák ezt a formát, mert a gyerekek nyelvhasználati jegyének tartják. Az oktató nemére vonatkozóan már nem mondható el, hogy ilyen egységes vélekedések alakultak ki, összességében azonban az állapítható meg, hogy a nemnek nem tulajdonítanak szerepet a tetszikelés kapcsán.

(9) **150 H2**[31]: Én nem feltétlenül alkalmaz alkalmaznám, szerintem az egyes szám harmadik személyű sima á ö hogy „a hangerőt állította át a fény helyett", szerintem az is megfelelő, de ez ez csak egy úgymond extra pozitívum.

[31] H2: tizenkilenc éves férfi hallgató.

A (9) példa két, a tetszikelésre vonatkozó attitűdöt is reprezentál. Ezek közül az egyik, hogy a tetszikelés helyett a társas hierarchiából adódó távolság és tiszteletadás nyelvi megjelenítésére „megfelelő” az egyes szám harmadik személyű forma használata, tehát a nem tegezés prototipikus kifejezőeszköze. A másik nézet szerint a férfi adatközlő „extra pozitívumnak”, mint ahogyan az interjú más részeiből kiderül, az udvariasság egyik megnyilvánulási formájának tartja a tetszikelést, amelyet az adott szituációban nem alkalmazna, de más esetben, például egy kérés megfogalmazásakor ő is a nem tegezésnek ehhez a formájához fordulna.
Ezzel az attitűddel kapcsolatosan fontosnak tartom kiemelni, hogy hallgató adatközlőim között egy kivétellel az összes férfi adatközlőnél hasonlóan működött a metapragmatikai tudatosság abban a tekintetben, hogy a tetszikelést egy különösen udvarias nem tegező formulának minősítették. Ezzel ellentétben az összes női adatközlő kerülendőnek, illetve kínosnak minősítette a tetszikelést függetlenül a beszédpartner nemétől és életkorától.
A valóban elhangzott diskurzus eredeti résztvevői, tehát egy húszéves hallgatónő és egy harmincas évei elején járó férfi oktató nemére és életkorára irányuló reflexiók tekintetében pedig jellemző volt, hogy nőtt azoknak az adatközlőknek a száma, akik ellenezték a tetszikelést, ahogyan a (10) példában is látható.

(10) **146 H6**[32]: Egy harmincéves férfi oktatónak nem mondom azt, hogy „rosszat tetszett”.

Ezek szerint tehát a nemnek és az életkornak nagy szerepe van a beszélők közötti távolság mértékének az alakulásában és ezek alapján a nem tegező alakok közötti választásban.

(11) **100 O8**[33]: Ühüm. (..) Hát n én egy nálam tíz évvel idősebb oktatót nem annyira tetszikelnék.
102 O8: Tehát a: a a tetszikelés az feltétlenül egy nagyobb korkülönbséget feltételezne. Ö::: m: tehát i ilyen szempontból nem helyénvaló a szóválasztás.
103 IV: Ühüm. És hogyha fiú lenne? (.) Mint ahogyan először elképzelte.
104 O8: Egy fiú egy férfi oktatóval?
105 IV: Igen.
106 O8: Akkor meg pláne nem. Tehát „elnézést, tanár úr, rosszat állított át”, ennyi.

[32] H6: tizennyolc éves férfi hallgató.

[33] O8: huszonhét éves oktatónő.

Az oktatói interjúkból választott (11) példa az imént elmondottakat összegzi, ugyanis az adatközlő előbb azt fejti ki, hogy a tetszikelés mindenképpen nagy korkülönbséget feltételez, a nők részéről pedig kifejezetten kerülendőnek tartja ezt a nem tegező formát, különösen akkor, ha kis életkorkülönbség áll fenn a beszélők között, akik emellett ellentétes neműek is.
Az oktatói interjúkról emellett összességében az mondható el, hogy a metadiskurzusokban sokkal gyakoribb volt az elítélő attitűd megnyilvánulása a tetszikelés kapcsán. Egyedül egy férfi adatközlő volt hasonló vélekedésen, mint a megkérdezett férfi hallgatók majdnem mindegyike, akiknek a reflexiói azt az ideológiát implikálták, amely szerint a tetszikelés egy bevett udvariassági formula, amelynek használata a beszélők közötti, hierarchiából fakadó távolság miatt adott esetben indokolt lehet.

4.5. Ötödik szituáció – A „csendőrpertu"

O: *Mit gondolsz, szerinted milyen hibákat követtél el a szemináriumi dolgozatban?*
H: *Nem is tudom… Ön szerint sokat hibáztam?*
O: *Ne érts félre, nem azért kérdezem, mert rosszul sikerült. De akkor felteszem máshogy a kérdést: te hányasra értékelnéd a dolgozatod?*
H: *Hát... azt hiszem, a négyest megérdemlem. Tanár úr hányast adott nekem?*

Végül az ötödik szituációban a tegezés- és nem tegezés használatának azt az esetét vizsgáltam, amikor egyenlőtlen kommunikációs helyzet alakul ki amiatt, hogy az oktató tegezi a hallgatót, míg a hallgató magázza az oktatót. A hallgatói metadiskurzusokban alapvetően kétféle attitűd fogalmazódott meg ezen szituáció kapcsán.

(12) **121 H8**: Hát ö: a diák ugye magázza a tanárt, de: a tanár tegezi a diákot, ami nekem elég fura, mert hogyha ő tegezi, akkor szerintem fel kéne hogy ajánlja, hogy a diák is tegezhesse őt vagy vagy ne tegezze, mert ez így nem nem elég tisz nem ad elég tiszteletet szerintem.

Az egyik vélekedést szemlélteti a (12) példa, amelyben a hallgatónő azt fejti ki, hogy a társas hierarchiában előirányzott alá-fölé rendeltségi viszony, illetve a beszélők közötti távolság ellenére meg kellene nyilvánulnia a kölcsönös tiszteletadásnak. Ez az ő felfogásának megfelelően azt jelenti, hogy a hierarchiában magasabban álló oktatónak vagy valamely nem tegező forma használata által kellene kiegyenlítetté tenni a kommunikáló felek közötti viszonyt, vagy pedig

az első szituáció kapcsán elmondott sémák mentén fel kellene ajánlania a kölcsönös tegeződést. A tegező- és nem tegező formák kiegyenlített használata tehát ezen nézet szerint a nyelvi tiszteletadás kifejezőeszköze.
Születtek azonban arra vonatkozó elgondolások is, hogy a kiegyenlítetlen kommunikációs helyzet a beszélők közötti hierarchiabeli távolság miatt természetes, ebből kifolyólag nem is bántó az oktató részéről az, hogy nem törekszik a szerepviszonyok kiegyenlítésére, attitűdje, és ennek megfelelően a tegező forma választása nem a tisztelet hiányából fakad. Ezt szemlélteti a (13) példa.

(13) **120 H5**: Ez már számomra egy kicsit így természetesebbnek tűnik egy ilyen kommunikációs forma. Egy diák ö:: magázza a tanárt, a tanár meg a diákot tegezi.

Egyes elsőéves adatközlők a középiskolára, illetve az azzal kapcsolatos, viszonylag friss élményekre hivatkozva indokolták ezt a vélekedésüket, saját bevallásuk szerint ugyanis ezek a tapasztalatok hatással voltak metanyelvi reflexióikra.
Az oktatói interjúk kapcsán összességében azt kell leszögezni, hogy nem figyelhető meg az imént tárgyalt kétféle attitűd (a kiegyenlítetlen kommunikációs viszonyokat elítélő, illetve helybenhagyó attitűd) megjelenése, egy kivételével ugyanis minden metadiskurzusban az hangzott el, hogy a szociokulturális, társadalmi szabályszerűségeknek megfelelően az oktató felelőssége lenne, hogy a beszélők közötti kiegyenlített szerepviszonyokra törekedjen a hierarchiából adódó egyenlőtlenségek ellenére is. Ezt a legtöbben azzal támasztották alá, hogy a kölcsönös tiszteletadásnak az oktató és a hallgató közötti kommunikáció alapvető vonásának kell lennie. Ezt szemlélteti a (14) példa.

(14) **120 O4**: […] az kiderül ugyebár a beszél a tanár úr ((nevet)) így van, férfi. Így van. Hát ha a hallgató ö hölgy, akkor az súlyosbítja a helyzetét a tanárnak, hogy őt letegezi. Ha fiú, akkor ugye hát ö: kiválthat ilyet, hogy hát még egyszer hangsúlyozom ez a tanári attitűd alapállástól függ, hogy most ő tegeződik, csendőrpertut tart, mer ezt hívják csendőrpertunak, vagy pedig tartja a formákat. Ha egy hölggyel szembel teszi, akkor az súlyosbító tényező.
121IV: Ühüm. És milyen életkorú lehet ez az oktató, hogy tegezi? Vagy ez ez egyáltalán
122O4: Igen, tehát abból, hogy a diák magázza, abból arra következtetek, hogy idősebb életkorú. Mert hogyha fiatal lenne talán, akkor könnyebben hárítani a hallgató, vagy viszonozná, vagy kialakulna a tegeződés,

> ez az a tipikus tényleg a jó terminus a csendőrpertu, hogy a nagytekintélyű, idős ö sebb ö: így áll hozzá, hogy ilyen lekezelő módon. Ezt ezt lekezelő dolognak tartom.

Ugyanakkor fontos kiemelni, hogy ebben az esetben az adott nyelvi minta követését az adatközlő a szereplők nemével és életkorával hozza összefüggésbe: először ugyanis egy olyan ideológiának ad hangot, amely szerint a nőkhöz a társadalmi szabályszerűségekkel összhangban nyelvileg is udvariasabban kell viszonyulni. Ennek megnyilvánulása pedig esetünkben az lenne, hogy a kommunikációs viszonyokat egyenlővé kellene tenni, figyelmen kívül hagyva a hierarchiából fakadó egyenlőtlenségeket.
Az idézett interjúrészlet kapcsán továbbá fontos kiemelni azt a fogalmat, amely szinte minden oktatói interjúban előkerült ezen szerepviszonyok és attitűd kapcsán. Ez a kifejezés a „csendőrpertu", amelynek az idézett részben az adatközlő pontos „definícióját" is megadja. A „terminus", valamint a szituáció kapcsán előkerülő nézet pedig az, hogy az ehhez hasonló egyenlőtlen kommunikációs helyzetekben a tegező formát használó magasabb életkora és tekintélye eredményezi az attitűddeixis beszélőnként eltérő kifejezőeszközeinek alkalmazását.

5. Összegzés, kitekintés

Dolgozatomban funkcionális pragmatikai keretbe ágyazottan vizsgáltam az egyetemi oktató és hallgató kommunikációjában konstruálódó tegező és nem tegező formákat, amelyek a társas deixis körébe tartozó attitűddeixisként funkcionálnak. Kutatásomról ugyanakkor elmondható, hogy metapragmatikai jellegű, hiszen elemzéseim alapját egyetemi hallgatókkal és oktatókkal készített irányított interjúk képezik, amelyekben metapragmatikai tudatosságukat működtetve fogalmazzák meg az adatközlők az általam vizsgált nyelvi műveletekre vonatkozó reflexióikat.

A dolgozat központi kérdésfelvetése az volt, hogy az attitűddeixis kifejezőeszközeinek használatára vonatkozó sémák, amelyek szociokulturálisan meghatározottak, hogyan módosulnak, illetve konstruálódnak, értelmeződnek újra a metadiskurzusokban.

Összegzésként az eredményekről az mondható el, hogy olyan hallgatói és oktatói attitűdökre világítanak rá, amelyek egyrészt jól megragadható, sémákat előhívó tényezők, a nem és az életkor alapján különülnek el, másrészt pedig a társas, illetve társadalmi hierarchia alá-fölé rendeltségi viszonyaira vezethetők vissza, így tehát szélesebb hatókörű társadalmi konvenciókra,

szabályszerűségekre is engednek rávilágítani. Ugyanakkor elemzésem azt is hangsúlyozni kívánja, hogy ezek a konvenciók és szabályszerűségek a kontextualizáció során dinamikusan újraértelmeződnek, alkalmazásba kerülnek, illetve módosulnak.

Jelen dolgozat távlati célja, hogy kiindulópontot, valamint elemzési, tájékozódási szempontokat nyújtson egy későbbi kutatáshoz, amely specifikusabban képes vizsgálni az oktató és hallgató részvételével létrejövő diskurzusokban a tegezés és nem tegezés problémakörét, illetve az attitűddeixis más kifejezőeszközeinek használatát.

Kutatásom tehát rámutat arra, hogy az attitűdddeixis kifejezőeszközei közé tartozó tegező és nem tegező formák metapragmatikai vizsgálat tárgyává tehetők, mégpedig olyan diskurzusokban is, amelyek előre meghatározott résztvevői szerepek mentén jönnek létre. Ennek megfelelően pedig hasonló vizsgálatok folytathatók más, szintén jól körülhatárolható diszkurzív szerepviszonyok mentén a tegezés, nem tegezés, valamint a nyelvi tiszteletadás más megnyilvánulási formáinak kapcsán.

Bibliográfia

Boronkai Dóra, *Bevezetés a társalgáselemzésbe*, Bp., Ad Librum Kft., 2009.

Domonkosi Ágnes, *Megszólítások és beszédpartnerre utaló elemek nyelvhasználatunkban*, Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézete, 2002.

Penelope Eckert, Saly McConnel-Ginet, *Think Practically and Look Locally: Language and Gender as Community-Based Practice*, AnnualReview of Anthropology, 1992, 461–490.

Dániel Z. Kádár, Michael Haugh, *Understandig Politeness*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Laczkó Krisztina, Tátrai Szilárd, *A metapragmatikai tudatosság jelzései a számítógép közvetítette társalgási narratívákban*, Beszédkutatás, 23(2015), 120–132.

Elizabeth Mertz, Yonathan Yovel, *Metalinguistic Awareness = Cognition and Pragmatics*, eds. Dominiek Sandra, Jan-Ola Östman, Jef Verschueren, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2009, 250–271.

Petykó Márton, *Az internetes troll mint identitás kialakítása politikai blogok diskurzusaiban*, MNy, 137(2013), 274–313.

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

Tátrai Szilárd, *Funkcionális pragmatika és kognitív nyelvészet*, MNy, 109(2003), 197–204.

Tolcsvai Nagy Gábor, *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*, Bp., Osiris, 2013.

Jef Verschueren, *Understanding Pragmatics*, London – New York, Edward Arnold – Oxford Universtiy Press, 1999.

Cser Nóra

„lassankint vers lett a panaszból"

A versírás motívumának szerepei Szabó Lőrinc *Különbéké*jében

1. Bevezetés

Szabó Lőrinc 1936-ban megjelent *Különbéke*[1] című verseskötetének jelentős szerepe volt mind a költő további pályája során, mind az életmű ívét tanulmányozók számára. A kötet 76 verséből hétben szövegszerűen is megjelenik a versírás motívuma, köztük a kötet nyitó- és záróversében is. Ez a motívum többféle szerepet tölt be, a lírai én hozzájuk való viszonya pedig nem egységes. Munkaként, pénzkereseti módként, kötelességként jelent-e meg, vagy felüdülésként, kikapcsolódásként, mely során kiteljesítheti művészetét? Fő kérdésfelvetésem, hogy milyen szerepet játszott a versírás motívuma a kötet végén megkötött különbékében, illetve azt tanulmányozom, hogyan változik a versírás megjelenése a költeményekben.

A szakirodalom sokat foglalkozott a kötettel. Kabdebó Lóránt monográfiájában felveti, hogy a költőnek áruba kell bocsátania verseit, mert ebből tud megélni.[2] Ez a „piac" azonban amellett, hogy nyomasztja mint művészt, ösztönzőleg is hat költészetére, hiszen a címként idézett verssor („*lassankint vers lett a panaszból*") előzményeként épp ez (ti. a pénzhiány) volt a panasz oka. A pénzért való küzdelem újra és újra előkerül a versekben. Azt szeretném megállapítani, milyen szerepekben jelenik meg az alkotás folyamata ebben a kontextusban. Ezért is érdekesek Radnóti Miklós szavai a kötetről: „*a tiszta formát a közlés új öröme ragyogja be, melyben több van a beszélgetés és a mesemondás egyszerű, mint a versalkotás komplex örömében.*"[3]

[1] Szabó Lőrinc *Összes versei*, kiad. Kabdebó Lóránt, Lengyel Tóth Krisztina, I, Bp., Osiris, 2003. A kötet verseit a továbbiakban az alábbi kiadásból idézem.

[2] Kabdebó Lóránt, *Szabó Lőrinc*, Bp., Gondolat, 1985, 118.

[3] Radnóti Miklós, *Próza,* kiad. és jegyzetek Réz Pál, Bp., Szépirodalmi, 1971, 280.

Vizsgálatom célja megállapítani, hogy a kötet verseiben hogyan jelenik meg a versírás, és ezen versek mutatnak-e összefüggést a különbéke megszületésével. Ehhez bemutatom a kötetet mint kontextust (**2.**), meghatározom, mit értek a versírás motívuma alatt (**3.**), majd összevetem a hét versírást megjelenítő költeményt, ezek kötetben elfoglalt helyének és szerepének figyelembevételével, a konkrét versbeli motívum elemzésével és értékelésével (**4.**), végül pedig levonom a konklúziót (**5.**).

2. A kötetről

A kötet 76 verse egy felnőtt, érett férfi világhoz való viszonyát jeleníti meg. Ezt a viszonyt a csalódás élménye határozza meg. Kabdebó Lóránt szavaival: csalódik a külső világban, és megtapasztalja a belső világ végességét.[4] A kötet világnézetét összességében pesszimizmus jellemzi. A versekben megszólaló viszonylag egységesnek tekinthető hang ennek a rabszolgájaként jelenik meg, és míg próbál minél többet szerezni, elszalad mellette az élet:

„*Szörnyű, hogy szaladnak az órák,*
a nap mily gyorsan elsuhan,
reggel indulok pénzt keresni
s mire megjövök, este van."

Így válik keserédessé a megörökített boldog pillanatok halmaza, például a Lóci-versek, a gyermekversek vagy az olyan apró, örömteli epizódok, mint a *Szivárvány Pest* fölött:

„*És sápad, kihűl a szivárvány,*
kialszanak a pocsolyák;
fájva és megbékülve, lassan
megyek a dolgomra tovább"

3. A versírás motívuma

Dolgozatomban azokkal a versekkel foglalkozom, melyekben megjelenik a versírás akár konkrétan, akár metaforikusan. Ezekre fogom a továbbiakban a *metapoétikus vers* kifejezést használni. A kötet 76 verséből hetet elemzek, melyek közül az egyik a nyitó-, a másik a zárórvers. A téma kiemelt helyen való megjelenítése mutatja a vizsgálat relevanciáját. A *Nincs idő* című nyitóversben még a feladás, a kétségbeesés kapcsolódik a versíráshoz:

[4] Kabdebó, *i.m.*,110.

„Jó volna tudni, elbeszélni,
mit látott, mit mond és miért;
de nincs időm rá: a világ
nem tart el a verseimért.

Milyen kár! mondom eltünődve.
Kinek kár? kérdem. Csak nekem!
És már örülök, ha beszélő
szívemről elfeledkezem."

A kötet utolsó, címadó versében azonban megszületett a különbéke,[5] mely elfogadja a versírást mint a béke egy alappillérét, így pozitív szerepben jelenik meg:

„különbékét ezért kötöttem
a semmivel,
ezért van, hogy csinálom, amit
csinálni kell,

ezért becsülök úgy egy-egy jó
pillanatot,
ezért van, hogy a háborúban
verset irok"

Dolgozatom azt az állítást kívánja bizonyítani, miszerint a kötet metapoétikus versei ívbe rendezhetők, a versírás motívumának versben elfoglalt szerepe, ábrázolási módja alapján, mégpedig a negatívtól a pozitív attitűd felé ívelően.

4. Elemzés

A kötetben a hét említett vers elszórva található, nagyjából egyenletesen oszlik el, ebben a sorrendben: *Nincs idő, Monológ a sötétben, Polyhymniához, Lóci verset ír, Vasárnap, Sivatagban, Különbéke*.

a. *Nincs idő*

A versben a beszélő szív jelenik meg a költői lét metaforájaként.

[5] A *Különbéke* ironikus értelmezésének vizsgálatát jelen dolgozat nem tartja céljának. További kutatási lehetőségeket vet fel a későbbi kötetek vizsgálata, esetleg az egész életmű átfogó, ilyen szempontú tanulmányozása.

„*Ez a szív megtanult beszélni*
és mindenre emlékezik
és engem persze érdekelne
tudni a történeteit,
[…]
Jó volna tudni, elbeszélni,
mit látott, mit mond és miért;
de nincs időm rá: a világ
nem tart el a verseimért."

A lírai énnek örömet szerezne a versírás, ezt tekinti az önkifejezés legelemibb módjának. A világot hibáztatja az időhiány miatt. Az „eltartani" kifejezéssel utal a pénztelenségre mint fő problémára. Ez az egyéni feszültség, hogy nem tud elegendő pénzt keresni művészetével, olyannyira szembeállítja a világgal, hogy harcként, háborúként kezdi értelmezni költői létét, ezzel meghatározva a kötet alaphangulatát.

b. ***Monológ a sötétben***

„*szeretném még megírni ezt-azt,*
de senkinek sem érdeke,

csak énnekem, hogy megmaradjak…
Költészet, álmok… Szép szavak!
Éppúgy küszködöm a világban,
mint akármilyen más anyag,

mint egy kis féreg, egy fa, egy ló,
és tudom: kár minden panasz"

A versben a „*megírni ezt-azt*" az utolsó túlélési módként jelenik meg. Nem maradt választási lehetősége, és ez elveszi a szépséget a saját művészetéből is: „*Költészet, álmok... Szép szavak!*" – kiált fel ironikusan. A költészet emelkedettségét állítja szembe azzal a küzdelemmel, melyet az életben maradásért folytat, melyben már elvész művésznek, sőt embernek lenni, csupán anyagnak, féregnek érzi magát. Az utolsó versszakban már a végső feladás jelenik meg, mely a kifogyó lélegzettel egy haldokló képét idézi elénk:

„– *Sötét a mindenség… Aludjunk…*
Elfogy a vers lélegzete…
Ha kész van, jó. Ha nem, fejezze,
kinek hogy tetszik, maga be."

Az olvasó különös pozícióban jelenik itt meg: mintha a költő felett állna, aki pedig daccal viszonyul hozzá. A közöny és a fáradtság dominál, hiszen olyan munkát, amire nincs szükség, nincs értelme befejezni.
A vers alapélménye, hogy műveit piacra kell bocsátania, hiszen ebből kénytelen megélni.[6] Így művészetéből mesterség lesz, verseiből pedig áru, amit termelni kell, mint egy robot, vagy árnyék (ahogy a *Komédia* című versében megjelenik: *„beállítottam a helyemre kulinak az árnyékomat, / megbékültem a butasággal, és teszem, amit tenni kell*"). Lászlóffy Aladár szerint pedig Szabó Lőrinc versében a 30-as évek magyar költőjének általános panasza szólal meg, aki csak úgy van, „mint fák tövén a bolondgomba".[7]

c. *Polyhymniához*

„*Dalt? Rólad, aki dal vagy s zene? Verset?*
Jönnél csak elém, Polyhymnia,
bottal, ököllel vernélek ki a
világból! – úgy gyűlöllek s irigyellek,

fuvolás Szépség, mert megszégyenítesz,
mert te ráérsz, mert – noha mese vagy –
tündéremléked is kínokat ad,
égi kínokat földi sebeimhez.

Énnekem is az Ég volt az apám
s anyám az édes Emlékezet; én is
tudnék merengeni a fuvolán.

Mégis itt öl s némít a munka, mégis
úgy élek, mint egy állat… Az vagyok…
Örülj, istennő, hogy elhallgatok!"

[6] Kabdebó, *i.m.*, 118.

[7] Lászlóffy Aladár, *Szabó Lőrinc költői helyzetei: Vázlat egy monográfiához*, Kolozsvár, Polis, 2005, 79.

Az antik témához hagyományos költői szerepkör párosul a versben: költészetét is saját valóságának tekinti, melyről tudósít a való világ felé, ezáltal megteremtve a kapcsolatot a két lét között. A kötet verseiben a versvilág is ugyanolyan helyszínként jelenik meg, mint a valóságos (vagy legalábbis realisztikusként interpretálható) helyek, az átjárás általában reflektálatlanul marad. Erre többek között például szolgálnak a keleti mítoszokat feldolgozó versei, mint a *Dsuang-Dszi álma*, vagy a *Szun-Vu Kung lázadása*. *Polyhymniához* című versében a két világ találkozik, ütközik, melyre a szonettforma és az ókori himnusz műfajának disszonanciája is utalhat. A *„noha mese vagy"* kiszólással azonban nyilvánvalóvá teszi, hogy ezúttal a valóság felől szemlél. A *Monológ a sötétben* című vershez hasonlóan itt is megjelenik az állati lét, a munka pedig (amibe a versírás is beletartozik) *„öl, s némít"*. Ebben a versben csúcsosodik ki a világgal szembeni dühe, az utolsó sor *elhallgatok* szava végső vereséget feltételez, ez azonban inkább ironikusan értelmezhető, hiszen a kötet (és az életmű) itt nem szakad meg.

d. *Lóci verset ír*

Ez a költemény kivételt képez, különbözik az eddigi versektől, mivel itt a költő versírása nem foglal el hangsúlyos helyet a versben, hanem kontextusba helyezi a versbeli történéseket:

„*én meg épp versbe igyekeztem*
fogni életet és halált,
mikor egyszerre nyílt az ajtó,
jött Lóci és elémbe állt"

Mindennapi cselekvésként jelenik meg, értékítélet azonban nem kapcsolódik hozzá. Ennek ellenpontjaként tűnhet fel a komolykodó kisgyerek, aki végül apja helyett írja meg a verset, aki így a vers szerint nem is tekinti azt sajátjának.

„*Ő elrohant… Kint ragyogott a*
tavasz, a bárány bégetett
s én eltünődve ezt a verset
írtam a magamé helyett."

e. *Vasárnap*

A *Vasárnap* elemzésem szempontjából kulcsfontosságú, mert ez a vers jelenti a fordulópontot a versírás szerepének ábrázolásában (ezért is választottam

dolgozatom címéül a vers egyik sorát). A pénz hatalma ugyanis a költemény elején a remény elvesztésével ideiglenesen megszűnt, így megteremtődött a béke lehetősége.

„Egész nap pénz után szaladtam,
a remény, mint a nap, fogyott.
Mi lesz? – kérdeztem és gyülöltem,
ami jön, a vasárnapot:

míg volt remény, mindent gyülöltem,
és nem jött pénz, és este lett.
Aztán az éj ezer virággal
hímezte ki a réteket,

s most itt vagyok az Ördögormon,
ünnep van, pénz nem lesz ma se,
[…]

túl kötelességen s reményen
egészen jól érzem magam:
holnapig már nincs mit csinálni,
örülök annak, ami van.

Egész nap pénz után szaladtam,
hajszolt és megcsalt a remény:
reménytelenül, megnyugodva
heverek a tisztás gyepén,

és oly jó ez a felelőtlen,
embertelen semmittevés,
hogy szinte fáj, hogy jön a hétfő
s a gond megint, hogy lesz-e pénz.

Szinte fáj, – de mire kimondom,
már tűnik is a fájdalom,
nincs tegnap, nincs igazi holnap
ezen a gyönyörű napon, –

s egyszerre, boldogan, felugrom,
hogyne! hisz már érezni, hogy
lassankint vers lett a panaszból,
amit a fejem forgatott:

vers lett! s holnap pénzt adnak érte!
Rendben van! És megyek tovább:
Jó reggelt, gyönyörű vasárnap,
jó reggelt, gyönyörű világ!"

A vers kulcsmondata – „*örülök annak, ami van*" –, és a semmittevés, fütyörészés motívuma (mely a *Különbéke* című versben is visszatér) azt jelzi, hogy a fiatalkorra jellemző világmegváltási vágy helyett most már az érett férfi belenyugvása dominál. A világ gyönyörű lesz, nem ellenség többé, a versírás pedig egészen különleges szerepet vesz fel a költeményben: a panasz versbe rendeződése menti meg a helyzetet, ez szolgáltatja a megoldást a pénzhiány problémájára. Visszatérni látszik tehát a művészet hatalma, melynek segítségével a reménytelennek tűnő küzdelem lassan győzelembe fordul, ezzel megszüntetve a harcot.

f. *Sivatagban*

A költemény az „*örülök annak, ami van*" verssorral kapcsolható össze, ennek mintegy kifejtéseként, továbbgondolásaként is értelmezhető.

„*S aki kérdez, annak a porba*
jeleket húzva felelek:
„Az örökkévaló világnál
többet ér egy perc életed.

Többet ér egy perc örömöd,
mint a Föld minden szenvedése!"
S betűim belevesznek a
futóbolond idő szelébe."

Itt a versírás metaforikusan jelenik meg: „*a porba jeleket húzva felelek*". A rejtélyes szfinx szavai nyomán újra célt talál az írásnak (a pénzkeresés kényszerű szükségén kívül), hiszen ókori bölcsként az élet élvezetére tanít. A szfinx szavait visszhangozva eggyé válik vele, így visszatérvén a *Nincs idő* című versben

említett millió éves szív képéhez. Kozmikus távlatokban gondolkodik, az eddigi énközpontú világ helyett túllát saját életén, szenvedésein, és már azt sem bánja, ha betűi „*belevesznek a futóbolond idő szelébe*".

g. *Különbéke*

A kötet címadó verse a túlélést állítja középpontba. Ez pedig olyan magabiztosan az eddigi küzdelmek fölé emeli, hogy megszülethet a különbéke.[8] Ez nem a külső világ megváltozásának a következménye. Egy újnak tűnő hang jelenik itt meg, melynél a cselekvés helyett a szemlélődés és a fütyörészés dominál, ezeket tekinthetjük a kibékülés aktusának is.

„Ha tudtam volna régen, amit
ma már tudok,
ha tudtam volna, hogy az élet
milyen mocsok,

nem fütyörésznék most az uccán
ilyen vigan:
valószínűleg felkötöttem
volna magam.
[…]
De valamit a sors, úgy látszik,
akart velem:
megmutatott mindent, de lassan,
türelmesen:

különbékét ezért kötöttem
a semmivel,
ezért van, hogy csinálom, amit
csinálni kell,

ezért becsülök úgy egy-egy jó
pillanatot,
ezért van, hogy a háborúban
verset irok"

[8] Lászlóffy, *i.m.*, 78.

Lászlóffy Aladár így fogalmaz: „a tehetségnek nem kiválni kell, hanem jelen lenni: intézni, a többi helyett is vállalni."[9] Az új szemlélet tehát feladja a küzdelmet, elfogadja a képet, amivel eddig hadakozott.[10]Azt nem tagadja azonban, hogy a harc továbbra is tarthat valamilyen fronton. Erre utalhat a metapoétikus verssor: „*ezért van, hogy a háborúban verset irok*". A világ lehet olyan, amilyen, akkor is itt kell szerepet találni a versírásnak. Ez a szerep pedig talán az egyetlen biztos pont a kötet során. A belső és a külső világot végül kompromisszummal sikerül kibékíteni: a belső változás hatására létrejöhetett a különbéke, mint az alkotás kontextusa.

5. Konklúzió

A vizsgálat eredményeként látható, hogy a kötet végére megszületik a különbéke a versírással, nem a küzdelem eszköze lesz többé, hanem visszanyeri eredeti, poétikai funkcióját, ez a folyamat pedig végigkövethető az elemzett verseken. Így a versek ívbe rendezhetők metapoétikai szempontból, ez az ív pedig lényegében egységben van a kötetkompozícióval.

[9] Lászlóffy, *i.m.*, 84.

[10] Ferencz Győző, *A költő alkuszik* = F. Gy., *A költészet mechanikája,* Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997, 161.

Bibliográfia

Ferencz Győző, *A költő alkuszik* = F. Gy., *A költészet mechanikája,* Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997, 161–189.

Kabdebó Lóránt, *Szabó Lőrinc*, Bp., Gondolat, 1985.

Kulcsár-Szabó Zoltán, *Metapoétika: Nyelvszemlélet és önreprezentáció a modern költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2007.

Lászlóffy Aladár, *Szabó Lőrinc költői helyzetei: Vázlat egy monográfiához*, Kolozsvár, Polis, 2005.

Rába György, *Szabó Lőrinc*, Bp., Akadémiai, 1972.

Radnóti Miklós, *Próza,* kiad. és jegyzetek Réz Pál, Bp., Szépirodalmi, 1971.

Szabó Lőrinc *Összes versei*, kiad. Kabdebó Lóránt, Lengyel Tóth Krisztina, I., Bp., Osiris, 2003.

Szabó Lőrinc, *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, kiad. Kabdebó Lóránt, Bp., Osiris, 2001.

Demeczky Ádám Péter

„Miért nem hagytál meg engem főnixmadárnak" Sütő András három felvonásban

Dolgozatom témája Sütő András három drámája: a *Káin és Ábel*, *Az álomkommandó* és az *Advent a Hargitán*. Jelen szöveg egy kutatómunka kezdő, kiinduló fázisa, így a központba állított hatalom és elnyomás kérdésén túl leginkább csak olyan tendenciákat fogok megjelölni, melyeknek a szerző állomása és alakítója volt, későbbi célom azok tágabb korpuszra támaszkodó, időbeni változásokat kimutató elemzése lesz. Időrendi sorrendben fogok beszélni a művekről. Először fabulájukat ismertetem, majd a központi kérdésekről beszélek, mint a hatalom és elnyomás viszonya, a szó és szöveg lehetőségei, a jelentéssíkok komplexitása, illetve Sütő értékelése, valamint elhelyezkedése és szerepe az erdélyi drámairodalomban.

A *Káin és Ábel*[1] a bibliai történetet dolgozza fel az azt körülölelő héber mítoszokat is felhasználva. Steinbeck *Édentől keletre* c. regényéhez hasonlóan a testvérgyilkosság előzményeit, a tettet és az utána következő állapotot mutatja meg.

A mű azonban gyökeresen eltér a történet hagyományos értelmezésétől. Isten egy megszólíthatatlan, elérhetetlen hatalom, aki feltétel nélküli behódolást és engedelmességet vár el az embertől. Ábel szinte aberráltnak nevezhető kényszeres önmegalázást gyakorol, amit egyedül puszta létéért tesz, nem ért meg semmilyen magasabb értéket, és nem is emeli fel tekintetét a földről. Káin viszont lázad, az elveszett Édent keresi, és nem fél haragját kifejezni Isten előtt. Ugyanakkor szavai és tettei hatástalanok. Isten meg sem bünteti rebellis voltáért, az Édenért folytatott harca pedig teljességgel reménytelen.

Az Úr egy nőt – egy démont – küld közéjük, akinek választania kell a két fivér közül. Arabella Ábelt választja, aki szép szavakkal elcsábítja őt, viszont mikor rájön, hogy megalázkodó, jellemtelen figura, Káinba szeret bele.

[1] A primer szövegeket a Digitális Irodalmi Akadémia kiadásában használtam. (Lásd: http://www.pim.hu/object.a01eb5ca-c949-49d4-82b4-87845bcacdf5.ivy)

Ezért Ábel már nem áldozza fel őt, mikor Isten azt kéri tőle, hogy a legkedvesebbet adja neki. Mikor mégis elszánja magát a gyilkosságra, Káin testvére életének kioltásával menti meg Arabellát.

Káin tehát egy autonóm és erkölcsi lényként jelenik meg, míg Ábel a hatalommal szembeni végtelen megalázkodást képviseli. Káin az elveszett Paradicsomba való bejutásra törekvéssel az elérhetetlen tökéletességet akarja elérni, cselekvő emberként egy magasabb célt tűz ki maga elé. Ábel, bár ő az, aki Isten akaratának rendeli alá magát, létének puszta megőrzésén és élvezésén túl semmit sem tesz, így nem értheti meg a szerelmet sem, pusztán kéjvágyának tárgyául csábítja el Arabellát „mézes" szavaival. Káinnak viszont *társául* kell a nő, hiszen így szállhatnak szembe a végtelen hatalommal, a determinációval, végső soron ez teszi őket emberekké. Bár a szakirodalom nem utal rá, véleményem szerint a dráma vége nyitva hagyja a lehetőséget, hogy Arabella már gyermeket vár. Így *Az ember tragédiájá*hoz hasonlóan a Káin és Arabella képviselte emberiség szembeszáll a legyőzhetetlennel és elindul izzadságtól és vértől iszamós útján.

A *Káin és Ábel*ben nem összemérhető súlyú alternatív világrendek vagy rivális világerők ütköznek meg. A klasszikus tragikus hős[2] eltűnik, helyette egy tragizált, heroizált pózban lévő főszereplő tűnik fel, aki azonban tehetetlen az ellene álló erőkkel szemben. A megoldhatatlan, antikatartikus helyzetből és Káin heroizálásának és tragizálásának illuzórikus voltából egyértelműen következik, hogy a klasszikus dráma lehetetlenné vált. A hatalmi erőkkel szembeni tehetetlenség így a műfajt kérdőjelezi meg, és a drámai szerkezet kizökkenő egyensúlya a hatalom rendszerének teljes megváltozottságára utal. Ezt Hegel egy mondatával lehetne illusztrálni, melyet Peter Szondi idéz *A modern dráma elmélet*ének bevezetőjében: „tartalom és forma abszolút viszonya […] van előttünk, ti. átcsapásuk egymásba, úgy, hogy a tartalom nem más, mint a forma átcsapása a tartalomba, s a forma nem más, mint a tartalom átcsapása a formába."[3]

Korábbi drámáiban, például az *Egy lócsiszár virágvasárnapjá*ban,[4] még megvan, de a *Káin és Ábelben* már teljes mértékben eltűnik a katarzis, és a későbbi művekben sem tér vissza. Ezek alapján Sütő műveiben a hetvenes évek első feléig datálhatnánk a tragédiára való utolsó lehetőséget, viszont ezek után

[2] Például Antigoné vagy Rómeó és Júlia, akik halálukkal bár, de helyreállították a felborult világrendet.

[3] Peter Szondi, *A modern dráma elmélete*, ford. Almási Miklós, Bp., Osiris, 2002, 8.

[4] Melyben Michael Kohlhaas történetét dolgozza fel.

már drámáiban a terror lelki meghaladása is képtelenség, így a fentebb vázoltak szerint a *Csillag a máglyán*ban és általában Sütő darabjaiban a bukás oka a „hősök” tragikus naivitása a hitben, azonban ez az erdélyi dráma, a modern stílus- és szemléletformák felé mozdul el.

A Káinnal szemben álló aránytalan hatalom már tudomást sem vesz róla. Nem hogy tenni nem tud ellene, de Istent káromló szavainak sincs semmilyen hatása. Így a cselekedet mellett a szó is elértéktelenedik. A fabula szintjén egyszerű művet Sütő az elmondás, a szavak szintjén próbálja dúsítani, a bibliai-mitologikus elemek mellett a moralitás, a romantika, az archaikum regisztereit, illetve a nyelvezet poétikus és esszéisztikus stilizáltságát használja fel. Az ebből következő harmónia pedig Bertha Zoltán Sütő-monográfiája[5] szerint oratórikus kompozícióba áll össze, mely kapcsolatot képez a korábbi híres emberiségkölteményekkel. Ez a zenei jellegű megkomponáltság összeköthető *A tragédia születése*[6] állításával, miszerint a világ létezése csakis esztétikai jelenségként igazolt, amiről pedig csak a zene adhat fogalmat.

Azonban Sütő szerint a színpadi szó: cselekvés – mint írja a drámához készített jegyzetében. A színdarabban abszurd mértékben tehetetlen cselekvés és beszéd a valóság síkján, a színpadon válik hatással bíró történéssé, a diktatúrában a fölemelt fő és a lehetetlennek látszóval való szembenállás morális imperatívuszának prezentálása a fojtogató elnyomással küzdő Erdélynek nyújt reményt, segítséget és iránymutatást.

*Az álomkommandó*ban már egy konkrét elnyomó hatalom, a náci diktatúra jelenik meg. Itt a korábbi drámáktól eltérően már nincs is semmi takaródzó, az emberi elaljasodás végső foka van jelen. Ez talán köthető ahhoz is, hogy az író minden korábbinál durvább vegzálást szenvedett el a Ceauşescu-rezsim részéről.

Sütő a színház a színházban eszközével él, egy Auschwitzről szóló színdarabot adnak elő egy fiktív diktatúra elnyomottjai. Az álmot, a végső menedéket gyalázzák meg Auschwitzban. Egy sonderes, azaz társai eltakarítását munkául kapott zsidó, Manó úgy próbálja ikergyermekei életét megmenteni, hogy álmaikat elmeséli egy embereken kísérletező náci orvosnak, ezért még egy ideig életben hagyják őket. Mikor egy felsőbb parancsnak engedelmeskedve mégis megölik fiát, Manó pisztolyt szegez az orvosra, de végül nem meri lelőni.

*Az álomkommandó*ban is ez jelenik meg. A diktatúrában a Manót játszó Juliusz fiát, Tomit keresik a belügyi biztosok (ez a megnevezés utalás

[5] Bertha Zoltán, *Sütő András*, Pozsony, Kaligramm,1998, 166.

[6] Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre, Bp., Európa, 1986, 198.

lehet a kommunista BM-esekre[7]) mert az Elnök elleni merénylettel vádolják. Bemenekül a színdarab délelőtti főpróbájára, az őt követő biztos SS-őrt játszva szintén beáll a színdarabba. A darab szövegéből kilépve szeretné kegyelmi kérvényét előadni, majd az Elnökhöz felrohanni, de lelövik. Manó pedig a darab cselekményét felrúgva azt játssza el, hogy lelövi a náci orvost, aki a való életben feljelentette a fiát. Azonban a kellék pisztolyok közé egy valódi kézifegyver is keveredett, ezért bár szándéktalanul, de megöli őt.

A szövegből való kilépés lehetetlensége, sőt teljes értelmetlensége – az Elnök végül el se jött az előadásra – a tettnek és szónak ugyanazt az értelmetlenségét mutatja meg, ami a *Káin és Ábel*ben is megjelenik. És talán itt érhető tetten leginkább az, hogy a művészetet teszi lehetetlenné a feloldhatatlan elnyomás. A művészet ugyanis megpróbálja megszólítani az elnyomó hatalmat, és nem hogy kudarcot vall, de eleve lehetetlen és értelmetlen is volt próbálkozása. Hiszen régebben, habár a főszereplő el is bukott, helyreállíthatta a felborult világrendet, változtathatott rajta, vagy legalább is a lehetősége megvolt rá és tudomást is vett róla a megváltoztatandó, ha nem is változott.[8]

Bertha Zoltán a mű hibájául rója fel,[9] hogy didaktikusan és manírosan próbálja meg fokozni a fokozhatatlant. Így a hatalmi rendszert horizontálisan megkettőzi, és a történelmi idő síkjára helyezi ahelyett, hogy a jelentéssíkok metaforikus vertikumába illesztené. Ugyanakkor tanulmányom ennek a nézetnek kétszeresen is ellentmond. Véleményem szerint a dráma az életrajzi szerző valóságán túli két síkja az elnyomó hatalom különböző tulajdonságait vagy éppen a mindenkori elnyomás archetípusát megjelenítve komplex jelentésszintézist hoz létre, és így a színház színházban rendszer éppenhogy nem a művészi értékek valamiféle devalválódása, hanem magasra értékelendő írói-művészi teljesítmény.[10]

Továbbá a didaktikusság és az érzelmi hatás végsőkig fokozása mögött az a retorikusság jelenik meg, melynek célja a magyar nép sorsának segítése, ami Sütőt egész élete során elkísérte.[11]

És ugyanaz a retorikusság jelenik meg bennük, mely a két világháború közt alkotó Helikoni írókör lírájában dominált. A túlzott célzatosságnak, művészi

[7] Romániai megfelelője a Securitate.

[8] Természetesen a korábbiakban már számos ilyen dráma jelent meg, amiért Sütő darabja e szempontból is különleges, hogy explikálja is ezt.

[9] Bertha, *i.m.,* 1998, 187.

[10] A színház a színházban rendszer jellemzően egy leleplező technikaként jelenik meg, vö. *Hamlet*, Pirandello *IV. Henrik*je.

[11] Görömbei András, *Sütő András*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1986, 7–18.

ügyetlenségnek betudott üzenet, nem csak, hogy magas művészi szinten valósul meg, de beleilleszkedik a magyar és erdélyi irodalom[12] társadalmi szerepet vállaló hagyományába.[13]

Az 1987-ben írt *Advent a Hargitán*ban Sütő a már tradíciónak mondható allegorikus székely népi játék formanyelvét használja. A dráma magvát adó realizmust a székely folklór és a paradigmatikus székely kifejezésmód köpenye fedi. A nyelvezet két híres művelőjének, Sütő két elődjének a hangja is megszólal a műben, Tamási Ároné[14] és Nyirő Józsefé. Míg Tamásihoz a nyelvi humor, a mókázás és a mágikus ősiség köthető – gondoljunk csak az *Ábel-trilógiára* vagy a *Jégtörő Mátyásra* –, addig a nyirői hang a balladisztikussággal, a komorsággal és a tragikussággal lopódzik be a szövegbe.

A darab a Hargitában játszódik, egy prototipikus székely ember,[15] Bódi Vencel házában és környékén. Itt mindenkit a Nagy Romlás fenyeget, egy hólavina, amit az első hangosabb szó rázúdít az alatta elmenőkre és élőkre. Egy szerelmespár, Gábor és Árvai Réka történetét ismerhetjük meg. Kiskoruktól fogva össze akartak házasodni, de anyja szavára Réka egy idősebb és anyagilag biztosabb talpakon álló ember menyasszonya lesz, és gyermeket is fogan tőle. A cselekmény kezdetén az újra összeforrt szerelmespár betlehemest játszani megy fel Vencelhez, azonban élcelődésük megkeseredik, felszínre buknak a sérelmek, és végül az elmérgesedett vitát megszakítva Gábor elrohan, és a Nagy Romlás betemeti.

Réka húsz éven keresztül keresi testét a jégben, és mikor megtalálja, csodák csodájára Gábor feléled álmából. Azonban a húsz évvel megöregedett Rékára inkább szánalommal, semmint szerelemmel tekint. Ő ezért volt vőlegényétől,

---

[12] Az *erdélyi irodalom* Trianon utáni fogalom (Czine Mihály, *Nép és irodalom*, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1981.) Mivel megkérdőjeleződhet, fontos leszögeznem, hogy jogos megkülönböztetni, de nem szabad teljesen elválasztani a magyar irodalomtól. Külön történetet vázoltak fel neki, (CZINE, *i.m.*; Schöpflin Aladár, *Erdélyi irodalom*, Nyugat, 1935/7. Letöltve: http://epa.oszk.hu/00000/00022/00594/18705.htm, 2016.02.17.), egyes tulajdonságaiban több-kevesebb mértékben különbözik a magyartól, más alapokra támaszkodva, más nyelvezettel más irányokat is kutat, önálló írói közösségekből állt és áll (például Helikon, Korunk stb.), ugyanakkor szerves része annak. (Vö. például Pomogáts Béla, *Reményik Sándor és a „skizma-pör"* = P.B., *Egy eszme indul*, Bp., Kairosz, 2011, 144–154.)

[13] „a dráma [...] műfaját egyaránt megújító művei esztétikai megalkotottságuk, művészi autonómiájuk és erkölcsi tartásuk révén az erdélyi magyarság létjogának, értékeinek, sajátosságának is a védőiratai" (Görömbei, András, *Azonosságtudat, nemzet, irodalom*, Bp., Nap, 2008, 68.)

[14] Vö. Jánosi Zoltán, *„Seb és koszorú.": Tamási Áron portréja Sütő András esszéiben,* Hitel, 2007, I, 148–159.

[15] A székely ember jellegzetes irodalmi alakja, például Uz Bence, Ábel, Tánczos Csuda Mózes.

Stég Antaltól született lányát, Stég Rékát mutatja be önmagaként.[16] A két „fiatal" egymásra talál, ám Árvai Réka nem tudja elviselni ezt a terhet, ezért magát s Gábort megátkozza. Gábort a volt szerető lövi le, Réka pedig magára zúdítja a Nagy Romlást. A darab Kisréka énekével fejeződik be: „[e]*ngem anyám megátkozott*."

Ez a siratóének-szerűség lengi be az egész művet. Az eddigi kettőben is számos jelentéssíkot tudtunk elkülöníteni, de az *Advent a Hargitán* talán mind közül a legkomplexebb. A fentebb idézett népdal egy népszerű formája így hallatszik: „[e]*ngem anyám elátkozott / mikor a világra hozott, / hogy a lábam meg ne álljon, / mind idegen földön járjon.*"[17] Ebben a székelyek több évszázados hányattatásai mellett a nyolcvanas évek kivándorlási hulláma felsejlik, mely összeomlással fenyegette a romániai magyar közösséget. Bódi Vencel is visszavárja lányát, aki a darab végekor már huszonhat esztendeje távol van hazájától, mert megszökött egy hajóskapitánnyal. Személyesen a lányban jelenik meg a széthulló közösség tragédiája.

Ugyanakkor természetesen Erdély másik tragédiája is részese a műnek. A Nagy Romlás alatti el nem múló, örök advent szinte beckettien abszurd helyzet.[18] A darab kezdetén is a karácsony estét próbálják ünnepelni, ám az soha nem jön el. Az advent éppúgy, mint az elnyomás, örök. A modern dráma szereplője pedig hiába vár Godot-ra vagy a megváltásra vagy a kommunista diktatúra összeomlására. Kitűzhető cél már rég nem látszik, és az egyetlen lehetőség a várakozás lehet. A Sütő-életműben fokozatosan tűnt el a szó jelentősége, majd lehetősége, és ennek kicsúcsosodása a mű. A *Káin és Ábelben* felvázolt istenképre is visszautal, mint Vencel mondja: „*Vigyázz, hogy mész el a Nagy Romlás alatt. Ha maga az Isten szólít, neki se válaszolj. Mert ő is csak próbát tesz velünk. Melyikünk ahogy kinyitja a száját, ereszti ránk a suvadást.*"

Itt megmutatkozik, hogy a szó teljesen lehetetlen. Bár a dráma végén feltűnik valamilyen halvány remény az újrakezdésre, *Az álomkommandó*val és *Káin és Ábel*lel ellentétben itt már egyik síkon sem jelenik meg pozitív végkifejlet.

A szerző tehát felteszi a kérdést, hogy lehet-e a szónak önmagán túli, társadalmi, etikai vagy akár politikai jelentése és jelentősége. Életműve nem ad egyértelmű választ a kérdésre, de a *Káin és Ábel*ben, illetve *Az álomkommandó*ban még a szó valóságot formáló ereje, sőt egyáltalán létlehetősége mellett

[16] Mivel ez esetleg kérdésesnek tűnhet, bár a szöveg egyértelműen mutatja, vö. Görömbei András, *Advent a Hargitán - az álomkommandó idején,* Hitel, 2007, I, 98.

[17] Ld. például: mezoseg.eloerdely.ro/nepi-kultura/nepdal/engem-anyam-megatkozott. Letöltve: 2015. 10.30.

[18] Vö. Ablonczy László, *Nehéz álom: Sütő András 70 éve*, Bp., Nemzeti, 1997, 353–356.

tett – noha egye halványuló – hit mutatkozik meg. Az akkortól máig domináló felfogással szemben tehát, melynek megnyilatkozása például a Székely Csaba-i hiánydramaturgia,[19] nem tagadja meg a szót és a cselekedetet, hanem megvizsgálja annak lehetőségeit, felteszi a kérdéseket és megteszi tétjeit.

Az utána következő fiatal drámaíró-nemzedék, köztük Székely Csaba vagy Pintér Béla (és Nádas, Kornis Mihály, Vámos, Spiró stb.) már egyértelműen állást foglal a tehetetlenség mellett. Katarzisról már szó sem esik, a Sütő-drámákat átjáró misztikummal, Erdéllyel mint idillikus tündérkerttel, a széthulló emberi sorsok újra irányba állásának lehetőségével ezek a drámák már lehetőségszinten sem foglalkoznak. Hogy valóban ilyen egyértelmű-e a helyzet, majd a kutatás későbbi fázisában szeretném elemezni.

Mint már korábban többször utaltam rá, tapasztalatom szerint sokan úgy tekintenek Sütő Andrásra, mint egy híres, nagy társadalmi szerepet vállaló íróra, akinek a kezei közül ugyanakkor egysíkú, kényelmetlen didaxis jellemezte művek kerültek ki. Én viszont megpróbáltam megmutatni, hogy kétségtelen és lényegükben tartalmazott társadalmi értékeik mellett komoly művészeti jelentőséggel is bírnak. Fő erényükként azt emeltem ki, hogy mennyire sok – és többszörösen összetett – réteg mutatkozik a vizsgált drámákban és általában a korpuszban. Ezek a rétegek összefüggenek, interakcióba lépnek egymással, és a művektől nem egyszerű, didaktikus kinyilatkoztatást kapunk, hanem komoly és létfontosságú kérdéseket, melyekre egyértelmű válasz a szövegből nem olvasható ki.

Természetesen azt sem hallgatható el, hogy Sütő az erdélyi irodalom egyik legnagyobb hatású szerzője volt, aki kitartást nyújtott és iránymutatást adott az elnyomás alatt szenvedő magyarságnak. De drámájának művészi értéke és fontossága nem tagadható vagy felejthető.

[19] Mint Radnóti Zsuzsa írja, a hiánydramaturgiában „[n]em is a cselekvés diszharmóniájáról van szó, hanem cselekvés hasznosságának megkérdőjelezéséről, vagy egyenesen a cselekvésképtelenségről” (*Hiánydramaturgia: Fiatal magyar drámaírók*, szerk. Vinkó József, Bp., Népművelési Propaganda Iroda, 1983, l.)

Bibliográfia

Ablonczy László, *Nehéz álom: Sütő András 70 éve*, Bp., Nemzeti, 1997.

Bertha Zoltán, *Sütő András (1927-2006)*, Pécs, Alexandra, 2002.

Czine Mihály, *Nép és irodalom*, Bp., Szépirodalmi, 1981.

Görömbei András, *Advent a Hargitán - az álomkommandó idején,* Hitel, 2007, I., 98.

Görömbei András*, Sütő András*, Bp., Akadémiai, 1986.

Hiánydramaturgia: Fiatal magyar drámaírók, szerk. Vinkó József, Bp., Népművelési Propaganda Iroda, 1983.

Jánosi Zoltán, *„Seb és koszorú." Tamási Áron portréja Sütő András esszéiben,* Hitel, 2007, I., 148–159.

Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre, Bp., Magvető, 2003.

Pomogáts Béla, *Reményik Sándor és a „skizma-pör"* = P.B., *Egy eszme indul*, Bp., Kairosz, 2011, 144–154.

Schöpflin Aladár, *Erdélyi irodalom*, Nyugat, 1935/7. Letöltve: http://epa.oszk.hu/00000/00022/00594/18705.htm, 2016.02.17.

Peter Szondi, *A modern dráma elmélete*, ford. Almási Miklós, Bp., Osiris, 2002.

Fazekas Júlia

Zavaros tündérmese[1]

Shakespeare *Cymbeline* című művének kérdése

1. Mi a *Cymbeline*?

„Könyvről könyvre… egyszer el kell jutni Shakespeare-hez is"[2] – fogalmazta meg Babits Mihály. Hogyha pedig a Shakespeare-életművet vesszük sorra, mondhatnánk, hogy egyszer el kell jutni a *Cymbeline*-hez is. Kérdés azonban, hogy valóban szükséges-e ennek a műnek az ismerete, illetőleg mennyiben fontos, hogyha Shakespeare-t ismerni akarjuk. És megfordítva is: hogyha a *Cymbeline*-t akarjuk értelmezni, szükséges-e hozzá, hogy Shakespeare-t ismerjük?

A kérdések feltevése azért tűnik lényegesnek, mert a tárgyalt mű Shakespeare egyik igen megosztó darabja. A szakirodalomban úgy tűnik, nem akad középút, ha a műről van szó: hol Shakespeare zsenialitását, hol pedig fércmunkát látnak benne. Konszenzusra jutni azonban nem csak az értékítéletek ellentmondása miatt nehéz.

A darab nem mondható közismertnek. A szerző késői munkái (mint ezen kívül a *Téli rege* vagy a *Coriolanus*) „még ma is kevésbé népszerűek, mint az alkotó évei közepén keletkezettek".[3] Színpadon is keveset van, talán azt mutatva, hogy már nem tud mit nyújtani egy újabb kornak.

Pedig a *Cymbeline* is minden morzsáig shakespeare-i munka, szerelemmel, politikával, méregkeveréssel és fejetlen halottal. A probléma sokrétű, és legalább annyira hibás érte a ránk maradt Shakespeare-örökség és a mindenben

[1] A Juvenália konferencián *Formálódó műfordításkutatás* címmel tartottam előadást, ebben a fordítói hozzáállást vizsgáltam nagyrészt Shakespeare-hez kapcsolódóan. A munka következő fázisában *Cymbeline* c. drámáját fordítom, ehhez kapcsolódik ez a tanulmány.

[2] Babits Mihály, *Shakespeare-fordítás = Magyar Shakespeare-tükör: Esszék, tanulmányok, kritikák*, szerk. Maller Sándor, Ruttkay Kálmán, Bp., Gondolat, 1984, 359.

[3] Bill Bryson, *Shakespeare: Az egész világ színház*, Bp., Akadémiai, 2013, 148.

több értéket kereső szakirodalom, mint az egyszeri olvasó, hogyha a mű elé mint egy Shakespeare-darab elé ül le.

A kérdést onnan kell kezdeni, hogy mi is a *Cymbeline*. A szerző összes művét tartalmazó kiadások általában műfaji csoportokba rendezik a munkákat – kezdve a komédiáktól a királydrámákon át a tragédiákig. A felsorolás végén helyezkedik el a regényes színműnek nevezett kategória, ebben található a jelenleg tárgyalt mű is. Már ez is mutatja az ellentmondásosságát, hiszen egyből üzeni, hogy valami olyasmivel van dolgunk, ami nem sorolható be könnyedén a drámai kategóriák közé. Hiszen a darab nem kiegyenlített, ha egy kicsit másként alakulna a cselekmény a végén (Cymbeline nem ismeri fel a fiait vagy Imogen nem ébred fel a mérgezett tetszhalálból), könnyedén tragédiává változhatna a történet. Amit látunk, természetesen nem komédia, hiába a boldog befejezés, hiába a több komikus elem, folyamatosan a kettő feszültsége között mozog. A regényes jelző ugyan tökéletesen ráillik a darabra, sok benne a csodálatos, fordulatos esemény, műfaji meghatározásként azonban mégsem elegendő, egyszerre egyvelege Shakespeare összes csoportjának.

Greenblatt az összkiadások tárgyalásakor[4] azt a megoldást sem tartja megfelelőnek, amikor a szerző munkáit keletkezés szerint állítják sorba. Megtévesztőnek nevezi, mert így nem látható át, mi fért meg a készítő fejében egymás mellett, a kor angliai közönsége hogyan tudott egyszerre sírni és nevetni, hogyan tudott Shakespeare Julius Caesar megölésének megverselése után egy pásztorjátékot megénekelni. A *Cymbeline*-t némelyek korai zsengének tartják, többnyire azonban kései munkának, a háromtételes hattyúdal kezdő tételének a *Téli rege* és *A vihar* előtt.[5] Ebből következően több elmélettel magyarázzák azt is, hogy miért olyan a mű, amilyen. Más lett a közönség, másik színpadra írt, megöregedett a költő vagy egyszerűen új műfajt és új hangot akart kipróbálni.[6] Nem tudjuk, hogy az idős megnyugvás vonta e felé a túlontúl boldog végkifejlet felé, vagy valamilyen technikai fogás.

A kérdést, hogy mi is a *Cymbeline*, nem lehet röviden megválaszolni. Egyszerre volna hasznos minden korábbi ismeret mellőzése és minden tudás, aminek a birtokába juthattak már előtte. Jó volna a művet függetleníteni Shakespeare-től, hiszen így nem nehezedne rá a rengeteg elvárás a hatalmas jelentőségű darabok miatt. De jó volna tudni, hogy hova is helyezzük el,

[4] Stephen Greenblatt, *Géniusz földi pályán: Shakespeare módszere*, Bp., HVG Kiadói Rt., 2005, 225.

[5] Cs. Szabó László, *A megenyhülő óriás: Cymbeline* = Cs.Sz.L., *Shakespeare: Esszék*, Bp., Gondolat, 1987, 302.

[6] *Uo.*

ismernünk kell, hogy mi a hozott alapanyag vagy mi másra világít rá egy-egy szereplő jelleme más alakok tükrében.

A megoldás talán abban rejlik, hogy úgy közelítsünk a mű felé, hogy megpróbáljuk mindkét irányt megvalósítani. Valahol egyszerre a középúton és mindkét oldal felé tekintve, a *Cymbeline*-t magát mint egy Shakespeare-darabot, de nem mint a világ egyik legjelentősebb szerzőjének a munkáját vizsgálni.

2. Vélemények – mesterműű vagy katasztrófa

Úgy tűnik, a *Cymbeline*-nel kapcsolatosan minden vitás, ráadásul végletek között mozogva. Korai vagy kései munka, zseniális vagy a szerzőtől meglepően gyenge darab. Természetesen senki nem várja el Shakespeare-től, hogy valamennyi munkája egyedi és tökéletes legyen. Nyilvánvalónak tűnik, hogy az életmű tartalmaz maradandóbb, és kevésbé megkapó darabokat. De „nincs Shakespeare-nek egyetlen darabja sem, mely felől a kritikusok oly ellenkező véleményeket hangoztattak volna, mint a *Cymbeline*”,[7]

Ez lenne akkor az ok? Jelentsük ki egyszerűen, hogy ez egy gyenge, vagy – kockáztassuk meg – rossz munka, amit történetesen egy jelentős szerző írt? Bernard Shaw „a leghitványabb melodrámák közé tartozó színpadi fércműnek” nevezte.[8] Ez megmagyarázná, hogy kevésszer van színpadon, kevésszer újítják fel, és azt is, hogy miért esik róla (más Shakespeare-darabokhoz viszonyítva) nagyon kevés szó a szakirodalomban.

De az a kevés szó nem ezt állítja. És nem ezt állítják a források sem, amelyek számtalan szerző kedvenceként nevezik meg a művet. Vagy ők tévednének? Elhomályosítaná őket az alkotó iránti szeretet és tisztelet? Olyan késő romantikusok, mint Tennyson és Swinbourne dicsőítették a darabot, utóbbi azt írja Imogenről: „aki minden dalok világában, minden idők árjában a legkedvesebb nekem”.[9]

Minél többet járjuk körül a témát, annál nehezebb hozzászólni. Hiszen az egyik oldal felmagasztalja és méltatlanul mellőzöttnek találja az alkotást, a másik pedig túlontúl zavarosnak, bonyolult szerkezetűnek és következetlennek. A szakirodalom *Cymbeline*-vitája, hiába nagyon halk és csöppnyi része a Shakespeare keltette kérdéseknek, megoldhatatlan és egyben átkos a mű értelmezésének tekintetében.

---

[7] Beöthy Zsolt, *Cymbeline = Magyar Shakespeare-tükör: Esszék, tanulmányok, kritikák*, szerk. Maller Sándor, Ruttkay Kálmán, Bp., Gondolat, 1984, 247.

[8] Kenneth McLeish, Stephen Unwin, *Kalauz Shakespeare drámáihoz*, Bp., Akkord, 2003, 119.

[9] Szenczi Miklós, Szobotka Tibor, Katona Anna, *Az angol irodalom története*, Bp., Gondolat, 1972, 136.

Hiszen valahol mindkét oldalnak igaza van, minden érvnek van létjogosultsága, mindkét állítás igaz. Azonban a két véglet annyira megnehezíti a műről való diskurzust, hogy nemcsak maga a darab lesz hírhedten nehéz,[10] hanem a vizsgálata is.

Mi okozza ezt a feszültséget? Elsősorban maga Shakespeare. Egy olyan szerzőről, akit nemcsak Angliában, hanem nálunk is kultikus tisztelet ölel körül, nem olyan egyszerű rosszat írni. Ez alatt nem pusztán az értékítéletet kell érteni, nem arról van szó, hogy bárhogyan ki kellene jelenteni, hogy a *Cymbeline* rossz lenne (ha esetlegesen úgy döntenénk, hogy annak tartjuk). Mégis úgy tűnik, inkább azokat a pontokat hangsúlyozzák, amelyek a művet többrétegűvé és értékessé tudják (tudnák) tenni, mint azokat, amelyek a gyengeségekre világítanak rá.

Úgy tűnik, a vita, hogy milyennek is tartsuk a *Cymbeline*-t, egy átláthatatlan burkot húzott a darab köré, mára hozzáférhetetlenné téve azt. Ezáltal egyre kevésbé ismert, mert nem tudjuk, hogyan nyúljunk hozzá – át kell-e dolgozni, vagy lecsiszolni, ha a zavarosságából valamilyen értékes és élvezhető munkát szeretnénk kihámozni, azt a mai olvasó- és nézőközönség elé tárni. Pedig a mű bőven hordoz magában elemeket, amelyek azzá tehetik.

A vita nyilvánvalóan eldönthetetlen. Nem azért, mert arról lenne szó, hogy szülessen egységes döntés, jónak vagy rossznak tartsuk a művet. Hiszen az értékítéletet szubjektív szempontok is meghatározzák. Annak a felismerése lenne fontos, hogy a *Cymbeline* több irányból nézve is érdekes – tele hibásnak és remeknek tekinthető megoldással (ennek a részletes mérlegelése lejjebb). A tárgyalása nélkül, a zavaros, rárakódott burokban úgysem állapítható meg, hogy mesterművel vagy katasztrófával van dolgunk. De minél többet foglalkozunk vele, annál inkább azt fogjuk tapasztalni, hogy valójában a darab nem tartható egyiknek sem, hanem sokkal inkább a kettő ötvözetének.

3. Szereplők, mesehősök

Hogyha közelebbről akarjuk tárgyalni a művet, érdemes a megjelenő figurákból kiindulnunk. A történet rengeteg mesei elemet hordoz, a történet maga összefoglalva is annak tekinthető. A mostoha mesterkedései miatt elüldözik a királylányt, aki bujdosása során álruhába bújik, majd végül újra látja a messziről jött, apja által korábban száműzött szerelmét. Ez a mesei jelleg a szereplőkön mutatkozik meg leginkább, maguk is olyanok, mintha egy-egy drámai alak és mesebeli figura keveredne bennük.

[10] McLeish, Unwin, *i.m.*, 117.

A mű címét hallva azt sejthetnénk, hogy a király áll a darab középpontjában. Hamar kiderül viszont, hogy Cymbeline tulajdonképpen csak a címét adja a műnek[11] – nem róla szól, hanem sokkal inkább a lányáról. Valódi jellemet nem is tudunk megállapítani nála. Az egész figura csak a keretet határozza meg, ő fogja össze ezt a többfelé ágazó cselekményt. Ahogyan a helyszínt is: ez alapján tudjuk, hogy Britanniában vagyunk az udvarban. Cymbeline jellemzése mondhatni ki is merül abban, hogy ő a király. Olyan, akinek történetesen van egy lánya, egy második felesége és két elveszett fia. Magánemberként (az alapján, amiket mások révén megtudunk) alakíthatunk róla valamilyen képet, de éppen arról, hogy királynak milyen, már sokkal nehezebb képet alkotni. Tulajdonképpen győztes, politikailag sikeres, de felmerül a kérdés, hogy egy ennyire befolyásolható jellem, aki valójában csak a közvetlen környezetében élők szempontjából határozódik meg, mennyire tekinthető vezető jellemnek, a csata megnyerése az ő sikere-e. Minden sejtésünk vele kapcsolatban esetleges. Feltehetően szereti a Királynét, hiszen az ő kívánsága szerint cselekszik, ő tudja a leginkább befolyásolni – vagy egyszerűen ennyire könnyen irányítható figura lenne? És milyen apa egyáltalán? A végén ugyan egy csapásra előtörnek belőle az atyai érzések, kérdés, hogy ez mennyire tekinthető hitelesnek Imogen korábbi kitagadása tükrében. Cymbeline sokkal inkább olyan, mint egy mesebeli király, aki a háttérben meghúzódik, a története a gyerekeié, de nem egy hús-vér, cselekvő figura.

Posthumus a mesei felosztás szerint a szegénylegény, aki idegen országba jött, hogy elnyerje a király lányának kezét. Ő az első szereplő, akinek a jellemzését megkapjuk, rögtön az ő történetének elmesélésével indul a darab. Később is hallunk róla részletesebb leírást Iachimo révén. Posthumusnak mindez alapján egy hősies vitéznek kellene lennie, Imogen méltó párjának, de amit látunk, az nem ezt fogja igazolni. Mások elmondása szerint kitűnő és remek férfi, sokat búsul elvesztett kedvese miatt, akinek az erényében annyira biztos, hogy fogadást is mer rá kötni. Itt már rögtön felmerül a kérdés – hogyan fér össze a nemes lélekkel ez a fogadás? Imogen szerelmében bízik, mégis elég Iachimo egyetlen szava és máris biztos az árulásban. A reakciója erre sem a szomorúság, hanem egyből a bosszú, ami ismét az Imogen iránt érzett szerelmét kérdőjelezi meg. A darab végéről nem is beszélve, amikor fel is pofozza a kedvesét őt apródnak nézve. Igazán különös, hogy pont az a szereplő viselkedik erőszakosan a férfiruhába öltözött királylánnyal szemben, akinek a legjobban kellene szeretnie őt. Posthumus így összességében nézve csak árnyéka marad apjának,

[11] Benedek Marcell, *Shakespeare*, Bp., Magyar Könyvklub, 2001, 306.

árnyéka annak a férfinek, akinek lennie kellene. Nem egy hős vitéz, nem egy igaz szerelmes – csak éppen ő az, akit Imogen választott, talán az apja elleni lázadásból. Igaznak tűnik az állítás, miszerint „Shakespeare képzelete nehezen bírt színpadra bűvölni olyan párokat, akik tartós boldogságnak nézhetnek elébe".[12] Posthumus sem jellemben, sem cselekedeteivel nem méltó az elnyert királylány kezére, akit soha sem fog igazán megérteni.

Különös kérdés lenne itt, hogy mi marad a drámák utolsó jelenete után. A boldog egymásra találás után, ahol itt is a fülünkbe cseng a tündérmesék záró passzusa. Imogen, aki annyi mindenen átesett vajon boldog lesz-e, tud-e az lenni ennek a férfinek az oldalán? Greenblatt az udvarlás és házasság tárgyalásakor felhívja a figyelmet, hogy Shakespeare nem kívánja velünk elhitetni a tökéletes boldog házasság valódiságát, „nem igyekszik meggyőzni minket, hogy a bemutatott ifjú párok a szabályon kívül álló kivételek",[13] megvan bennük az előrelátás. „Nézőként beléphetünk a szerelem varázskörébe, s bár jól tudjuk, hogy igencsak múló illúzió az, ami körülvesz, egy időre – a játék idejére – nem bánjuk."[14]

Azonban a mesékben sem ér mindenki ilyen véget. A *Cymbeline*-ben is ott a másik oldal, az egyértelműen gonosz figurák. A darabnak kevés megnevezett szereplője van, szám szerint tizennégy, ebből kevés a nő, mindössze három, közülük is az egyik, Helén, epizódszereplő.[15] (Ez a korabeli színjátszással függ össze, férfi színészek játszottak nőket is. Imogen esetén mindenképp érdekes megemlíteni, hogy mint annyi más shakespeare-i nőalak, ő is férfiruhát ölt magára, ezáltal az a furcsa helyzet áll elő, hogy férfi játszik egy nőt, aki egy férfit alakít.)[16]

A Királyné esetén különös, hogy amíg Cymbeline-nek szinte csak neve van, addig neki – még ha nem is túl árnyalt – tulajdonságai vannak, de neve nincs. A kevés női karakter egyike, mégsem mondható kimondottan feminin figurának. Törtető, irányító, számító és egyszerűen gonosz, aki Imogen helyébe a saját szeretett fiát kívánja ültetni. Azt a Clotent, aki mindenki számára egyértelműen együgyű, „olyan nyilvánvalóan hülye, hogy csak az elfogult anyai unintelligencia képzelhet a tökfejére koronát".[17] Természetesen a Királyné sem

[12] Greenblatt, *i.m.,* 99.

[13] *Uo.*

[14] *Uo.*

[15] Spiró György, *Shakespeare szerepösszevonásai*, Bp., Európa, 1997, 198.

[16] Bryson, *i.m.*, 80.

[17] Géher István, *Shakespeare*, Bp., Corvina, 1998, 348.

feltétlenül egy erőskezű politikus, sokkal inkább egy hataloméhes cselszövő, akinek egyszerűen azért kell a királyság, mert kell, mit számít, mi lesz a sorsa, ha egyszer elnyeri.

Clotent nem annyira a hatalom hajtja, inkább a puszta birtoklási vágy. Mint egy kisgyerek, aki kinézett egy játékot a boltban és mindenáron ragaszkodik hozzá – úgy ragaszkodik ő is Imogen, nem is elnyeréséhez (kiérdemléséhez), hanem egyszerűen a tulajdonlásához. Feltehetően az anyja révén teljesen hibás önképpel rendelkezik, magára mint hős vitézre tekint, és ez fogja a vesztét is okozni. Érdekes a szembeállítása Posthumusszal, akik egyrészt vetélytársakként, ellentétpárként jelennek meg, valahol mégis egy érem két oldala. Mindkettőjük sorsát a körülmények határozzák meg, csak míg Posthumusba beleszeret Imogen, addig Cloten balszerencsés helyzetbe kerül. Ne feledjük, fej nélkül a hősszerelmes királylány is összetéveszti a holttestét a kedvesével. Ott van ugyan a ruha, de siratójában a testi vonásokat is kiemeli. Különös, hogy Posthumus, akit mindenki nagyra tart és Cloten, akit még a szolgálók is kifiguráznak, ennyire hasonlítsanak. Ezáltal ez a szerencsétlen mostoha királyfi egyszerre játssza a bohóc és a veszélyt jelentő ellenfél szerepét a műben.

Ki lehetne térni Iachimóra, a bajkeverőre, valamint az elveszett királyfiakra és az őket nevelő Belariusra (ki tekinthető valódi apának?) is, érdemesebb azonban a darab központi alakját, Imogent megvizsgálni. A mű tárgyalása a szakirodalomban általában hozzá kapcsolódik. Nevezték őt már sokféleképpen. Van, ahol áttételesen benne látják Britannia lelkét,[18] Géher István színes elemzésében Imogent annak a Piroskának nevezi, „akinek a Farkas mondja el a mesét. S aki jó étvággyal meg is eszi utána a Farkast szőröstül-bőröstül".[19] Az állítás második felét kicsit túlzónak találom. Igen, ez a királylány nem vár a vártoronyban megmentőre, maga húz álruhát és indul el a viszontagságos úton – de bárkit felfalni, arra képtelen lenne. Imogenben a belső erő dominál, ez pedig annyira erős, hogy képes vele bárkit megszelídíteni. Sokkal inkább Imogen az a Piroska, aki annyira magához tudja édesgetni a Farkast, hogy az megszeresse, és elmondja neki azt a mesét.

A képektől eltávolodva megállapíthatjuk, hogy Imogen az egyetlen kidolgozottabb szereplője a történetnek. Benedek Marcell szerint nem nyújt újat Shakespeare korábbi nőalakjaihoz képest, ő is csak egy sokadik változata

[18] McLeish, Unwin, *i.m.*, 117–119. A szerző értelmezése szerint a Cymbeline egy metaforikus mű, ahogy „Shakespeare egy romantikus hősnő, Imogen történetével szimbolizálja a nemzet lelkének útját".

[19] Géher, *i.m.,* 351.

a középkori Grizeldisz-típusnak.[20] Ez ugyanakkor nem jelenti, hogy ne egy érdekes karakterrel lenne dolgunk. Egy olyannal, aki elveszi a darab főszerepét először Cymbeline, majd Posthumus elől (a kezdő jelenet bemutatása még sugallhatná ezt). A királylány mindent és mindenkit megnyer magának. Az erdőben vándorló elveszett fiúk testvérükké fogadják, nem küldik harcba, hanem Lucius apródja lesz. Az olvasó, a néző szívét és gondolatait is ő szerzi meg, rá még Bernard Shaw sem tudott „haragudni",[21] Imogen mintha egy bűvös tündér lenne, akit mindenki megkedvel, amerre jár. „Még Iachimo is, aki már-már megbecstelenítené, de végül mégsem viszi rá a lélek, hogy hozzáérjen",[22] a tisztasága megállásra készteti. Ez lehet vele kapcsolatban a kulcsfogalom – tiszta, és ami még fontosabb, minden viszontagság ellenére is az tud maradni. Hiába kényszerül álruhás vándorlásra a Milford-öbölben, hiába otthona és szerelme elvesztése, nem törik meg. Ezáltal a tisztasága hatalmas tűrőképességgel is párosul, ő az, aki igazán méltó lesz arra a boldog végkifejletre, ami végül bekövetkezik.

Kérdés marad, mint már feljebb is, hogy valóban ez az, ami neki a boldogságot elhozza? Géher Imogen elemének a domesztikumot nevezi, aki most végre hazamehet és főzhet-moshat Posthumusra.[23] Nem is sajnálja, hogy a királyságot elvesztette a megkerült fivérek javára. Pedig ők sokkal inkább magukba forduló, egyszerű élethez szokott emberek. Nem nekik való Britannia vezetése, hanem sokkal inkább egy ilyen erős jellemnek, mint amilyen a királylány. Talán mégis az Imogen hibája, hogy annyira tud szeretni. Fog majd főzni és mosni Posthumusra, elnézi az uralkodó bátyjait egy panasz nélkül. De valahol tudjuk, hogy ő ennél sokkal többre is képes lenne.

4. Kapcsolódások

Röviden érdemes számba venni, mennyi forrást gyúrt egybe a szerző, mikor a *Cymbeline*-t megalkotta. Ahogy Géher István fogalmaz „minél heterogénebb a nyersanyag, annál finomabb a végtermék".[24]

Elsőre szembetűnik, hogy több párhuzamos történet zajlik a szemünk előtt, csak éppen ugyanazokkal a szereplőkkel. A konfliktus elindítója Imogen és Posthumus szerelme, ami nem nyeri el a király tetszését. Emellett (illetőleg valamivel utána) következik a fogadás, Iachimo látogatása és cselei.

[20] Benedek, *i.m.*, 305.

[21] Cs. Szabó, *i.m.,* 304.

[22] McLeish, Unwin, *i.m.*, 114.

[23] Géher, *i.m.,* 351–352.

[24] Géher, *i.m.,* 346

Már a középpontba kerülő szerelmespár története is több forrásból, több eseménysorozatból tevődik össze. Ott van egy névtelen holland szerző *Frederyke van Jennen* című története; az ugyancsak ismeretlen színpadi románc, *A szerelem s a szerencse diadala*; az erényre történő fogadás pedig Boccaccio *Dekameron*jából származik.

Már a kettejük története is bőven kitöltene egy drámát, a szerző ezt azonban egy konkrét történelmi pillanatba helyezte – ezek a részletek Raphael Holinshed krónikáiból (*Chronicles*) valók.[25] A történelmi kort és a helyszínt ugyan meglehetősen szabadon kezeli Shakespeare – Posthumus elűzése során olaszokkal és franciákkal iszik együtt, egy emberöltővel Julius Caesar brit hódításai után.[26]

Mit látunk így? Egy szerelmi konfliktus apa és lánya között, másik irányból a lány és választottja között. Mellette politikai konfliktus több irányból – a Királyné az utódlás ügyén mesterkedik, ott van Belarius problémája és még a külpolitikai viszonyok is. A szálak, hiszen egy drámán belül vagyunk, kénytelenek összefonódni és tulajdonképpen egyesülnek Cymbeline-ben, mégis úgy tűnik, olyan zavaros csomót alkotva, hogy ne csodálkozzunk, alig van ideje szerepelni a róla elnevezett darabban.

5. Mérlegelés

Ahhoz, hogy megérthessük, miért is annyira mellőzött ez a Shakespeare-darab, érdemes mérlegre tenni és áttekinteni, mik az erősségei, illetve a gyengeségei.

A *Cymbeline*-ben, ahogy feljebb is látható volt, rengeteg elem van, ami jó darabbá teheti. Ha szétszedjük, mind a szerelmi történet, mind a cselszövések és a politikai konfliktusok rendkívül érdekesek. A jelenetek önmagukban nagyon jól működnek, különösen a darab elején. Azzal azonban, hogy enynyiféle irány találkozik, amelyeket a történet mind szeretne egy kerek egésszé gyúrni, kezdenek zavarossá válni. A politikai szál sem Belarius, sem az adózás és a hódítások tekintetében nem lesz elég kidolgozott, hiszen nincs rá idő és mondhatni szükség sem a szerelmi történet szempontjából, valahogy mégis hiányérzésünk támad.

Ami a karaktereket illeti, olvashatjuk Cs. Szabó Lászlónál, hogy „nini, ez új Jago, gondolja a néző vagy olvasó. De végül mégse lesz belőle az. Nini, ez új Lady

[25] McLeish, Unwin, *i.m.*, 112.

[26] Benedek, *i.m.*, 306.

Macbeth. S aztán mégse lesz azzá".[27] Mintha sem idejük, sem lehetőségük nem lenne a kidomborodásra. Nem segít rajtuk az sem, hogy sokszor furcsán és következetlenül cselekednek és viselkednek. Iachimo nem éri be Imogen szobájának a leírásával, majd a karkötővel sem, úgy ítéli, csak a testi jegy lehet meggyőző a szerelmesében annyira bízó Posthumusnak. Ő azonban már az első szóra összetörik, és Iachimónak kell őt győzködnie az első két bizonyíték hasztalanságáról – ha nem teszi, már a bútorok felsorolása is elég lett volna.

A Királyné annyira átlátszó a gonoszságában, hogy az orvosnak is rögtön feltűnik, lehet valami a mesterkedése mögött. Pisanio mindent megtenne, hogy segítse Imogent, mégis képes neki odaadni a rosszakarójától kapott szert. Mindez a cselekmény folyását segíti elő, így fog majd a királylány tetszhalálba zuhanni és felébredni halottnak hitt kedvese mellett, mégis furcsának tűnik, hogy Pisanio ennyire meggondolatlanul cselekszik.

A boldog végkifejletet segíti elő az is, hogy Cymbeline tudomást szerez felesége mesterkedéseiről. Eddig érthető volt, elvakította őt a gonosz asszony, ahhoz, hogy újra lánya felé forduljon meg kell tudnia az igazságot. A Királyné, aki eddig nagyszabású terveket szőtt a halálos ágyán, megvall mindent. Olyan dolgokat főleg, amelyeket még el sem követett. Kérdés, hogy mi oka volt erre? Ezzel végérvényesen megpecsételi mások Clotenhez való viszonyulását is.

Cymbeline ugyan először igazságot akar szolgáltatni a meggyilkolt Cloten ügyében és a törvények szerint kivégzésre ítéli a tettest. Amikor azonban kiderül róla, hogy a saját fia, rögtön keblére öleli és utódjának teszi meg elveszettnek hitt gyermekeit.

Az utolsó felvonás különösen bővelkedik a hasonló kacifántos elemekben. És ezzel még meg sem említettük a darab hitbeli vonatkozásait, Posthumus látomását, ahol Jupitert és a halott apját látja. Jupiter megjelenése egyébként a keresztény humanista értelmezés szerint a keresztény isten megnyilvánulása is lehet. Michael Wood így ezt többértelmű utalásnak tartja, melynek „eredeti jelentését már sosem bogozhatjuk ki" és felhívja a figyelmet arra is, hogy „Shakespeare utolsó darabjai radikálisan újrakeverik az eszméket".[28]

Jupiter jóslata a mű végén beteljesül, mindenkit elér a boldog vég, melyhez egyre különösebb fordulatok és döntések vezettek. Bernard Shaw ezek miatt vette a bátorságot, és írta újra az egész ötödik felvonást (*Cymbeline Refinished*), ahol például nem ébred egyből fiúi szeretet eddig sosem látott apjuk iránt.[29]

---

[27] Cs. Szabó, *i.m.,* 303.

[28] Michael Wood, *Shakespeare nyomában*, Pécs, Alexandra, 2008, 319.

[29] Benedek, *i.m.*, 310.

Fentebb úgy fogalmaztam, hogy rengeteg dolog van a műben, ami jóvá teheti. Ez hibás megközelítés, hiszen a jó és rossz egyrészt szubjektív értékítéletek, másrészt végletek is. Ahogyan pedig eddig látható volt, a *Cymbeline* nem tud két pólus között az egyiken maradni. Mondjuk inkább úgy, hogy sok oldala van a darabnak, ami értékessé és élvezhetővé tudja tenni. Ott van több Clotenhez kapcsolódó komikus jelenet, melyek még ma is nevettetni tudnak. Az előreutalások és sejtetések – például az elveszett fiúk története, vagy a „legrosszabb ruhája" kifejezés,[30] melyek csak később válnak hangsúlyossá – ezek mind átgondoltságot tükröznek. És legvégső soron ott van maga Imogen, akinek a jelentőségére már kitértem.

A *Cymbeline* mérlegre helyezve sem tud az egyik irányba mutatni. Ha valóban ráhelyeznénk egyre, az folyamatosan billegne az egyik oldal felől a másikra. Tarthatjuk értékes műalkotásnak vagy lényegtelennek, akár Shakespeare, akár az egész irodalom felől nézve. A vele való foglalkozás azonban tud érdekes kérdésekhez vezetni, és döntsünk úgy, hogyha el akarunk jutni Shakespeare-hez, akkor igenis el kell jutni a *Cymbeline*-hez is.

6. Mihez kezdjünk vele ma?

Továbbra is kérdés marad, hogy mit tud nyújtani nekünk ma a darab, van-e rá szükség, hogy felújítsuk, színházban is időről időre találkozzunk vele. A *Cymbeline*, jól interpretálva mindenképp érdekes lehet ma is. A szerelmi történet maga időtlennek tekinthető és a régi Britannia mint háttér sem maradna közömbös a színpadon. Amivel érdemes lenne foglalkozni, az a gubancok valamilyen szintű elsimítása. Ezalatt nem egyszerűsítést kell érteni, még csak azt sem, hogy bármelyik összekuszálódó történetszálat el kellene hagyni. Fontos lenne – és ez olvasáskor (különösen elsőre) nem érzékelhető – a komikus és tragikus elemek megfelelő keverése és adagolása. Clotent és a Királynét nem lehet valójában komolyan venni. Az előbbinél a szolgák kifigurázásában ez még látható, de erről később sem szabad megfeledkezni. Amennyiben egy tökelütött figura, aki szemmel láthatóan képtelen bárkivel is megküzdeni, mégis a legnagyobb vitéznek tartja magát igazán szórakoztatóan hat. A Királyné pozícióját is érdemes átgondolni, őt is hasonlóan komikus szerepben feltüntetni. Az ármánykodása annyira feltűnő, hogy az orvos nem adja oda neki a kért mérget, ő mégis kárörvendően örül a kapott üvegcsének. Később, mikor bevallja terveit, ezzel a tudattal akár mulatságosan is hathat, hogy valaki, akin mindenki keresztüllátott nyilvánvalóan képtelen lett volna ebből bármit is megvalósítani.

[30] Benedek, *i.m.*, 306.

Nem kell feltétlenül Shaw-val egyetértenünk, a tündérmese egy ilyen befejezéssel lesz kerek. Ahhoz, hogy ezt értékelni tudjuk, a tragikus eseteknek is ugyanekkora hangsúlyt kell kapniuk. A komikus jelenetből, ahogy Cloten küzdeni szeretne, át kell ugranunk a lefejezésén túl Imogen látszólagos halálához – ennek viszont már nem szabad komolytalannak hatnia, még akkor sem, hogyha tudjuk, a hősnő fel fog ébredni. Ha így teszünk, „Shakespeare-nek meg fogjuk bocsátani a cselekmény laza kapcsolatát (…), de annál inkább fogjuk méltányolni, hogy a rossz példák ellenére, mégis egységet tudott létesíteni meséi szövésében, ki tudta egyenlíteni a tragikum és komikum ellentétes elemeit, oly magas, oly mély jelentőséggel tudta fölruházni a különben csak cirkuszba való bohócot".[31]

Összességében a *Cymbeline*-t ma is érdemes olvasni és értelmezni. Hogyha megtaláljuk benne a megfelelő pontokat, adaptálni és vele másokat szórakoztatni, nekik üzenni, ha nem is egyszerű, de megfontolandó próbálkozás lenne.

Végső javaslatként: a *Cymbeline*, bármennyire hangzatos cím, mivel a darab nem túl ismert, elég semmitmondóan hat. Egy esetleges címváltoztatás ötletével érdemes lehet eljátszani.

Akárhogy lesz is, a *Cymbeline* egyszer kedvelt és sokat játszott mű lesz, vagy akár végleg a feledésbe vész – mivel mégiscsak Shakespeare írta, még ne temessük. Még akkor se, hogyha kissé zavarosnak tűnik, hiszen ma is szükség van ilyen tündérmesékre.

[31] [Névtelen], *Shakespeare bálványozása ellen = Magyar Shakespeare-tükör: Esszék, tanulmányok, kritikák*, szerk. Maller Sándor, Ruttkay Kálmán, Bp., Gondolat, 1984, 202.

Bibliográfia

Babits Mihály, *Shakespeare-fordítás = Magyar Shakespeare-tükör: Esszék, tanulmányok, kritikák*, szerk. Maller Sándor, Ruttkay Kálmán, Bp., Gondolat, 1984, 359–361.

Benedek Marcell, *Shakespeare*, Bp., Magyar Könyvklub, 2001.

Beöthy Zsolt, *Cymbeline = Magyar Shakespeare-tükör: Esszék, tanulmányok, kritikák*, szerk. Maller Sándor, Ruttkay Kálmán, Bp., Gondolat, 1984, 246–249.

Bill Bryson, *Shakespeare: Az egész világ színház*, Bp., Akadémiai, 2013.

Cs. Szabó László, *A megenyhülő óriás: Cymbeline* = Cs.Sz.L., *Shakespeare: Esszék*, Bp., Gondolat, 1987, 302–306.

Géher István, *Shakespeare*, [Bp.], Corvina, 1998.

Stephen Greenblatt, *Géniusz földi pályán: Shakespeare módszere*, Bp., HVG Kiadói Rt., 2005.*Magyar Shakespeare-tükör: Esszék, tanulmányok, kritikák*, szerk. Maller Sándor, Ruttkay Kálmán, Bp., Gondolat, 1984.

Kenneth McLeish, Stephen Unwin, *Kalauz Shakespeare drámáihoz*, [Bp.], Akkord, 2003.

William Shakespeare, *Cymbeline = The Complete Works of William Shakespeare*, bev. Sir Donald Wolfit, bev., jegyz. Dr Břetislav Hodek, London, Hamlyn, 1987, 812–836.

Spiró György, *Shakespeare szerepösszevonásai*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1997.

Szenczi Miklós, Szobotka Tibor, Katona Anna, *Az angol irodalom története*, Bp., Gondolat, 1972.

Michael Wood, *Shakespeare nyomában*, Pécs, Alexandra, 2008.

Kovács Alexandra

A vallásos elemek megjelenése a *Szigeti veszedelem*ben

1. A barokk Magyarországon

Magyarországon az 1600-as évek első felére jellemző a barokk térhódítása. A barokk kultúra előfutárai a jezsuiták voltak, így kialakulásának társadalmi alapját a katolikus egyház ellenreformációs tevékenységében lehet megtalálni.

A század elején a jezsuita rend és az ellenreformáció még élesen szemben állt a protestáns főurakkal, ám ezek az ellentétek egyre inkább kezdtek eltűnni; ezt bizonyítja Zrínyi Miklós édesapjának, Zrínyi Györgynek a katolikus hitre való áttérése is – ő Pázmány Péter hatására katolizált.

Pázmány a katolikus egyház ellenreformációs tevékenységében látta a nemzet egységesülésének megvalósítását. Mindezt pedig a Habsburg Birodalom támogatásával és a hozzá való hűséggel képzelte el.

Az egyház erős jezsuita befolyás alatt állt, illetve elkezdett kialakulni a katolikus barokk udvari kultúra és irodalom, amelynek szellemében a kor főnemesi ifjai nevelkedtek. A magyar barokk irodalom kialakulásában az ellenreformáció írói játszottak fontos szerepet, közülük is elsősorban a jezsuiták.

Ekkoriban az ország élén a magyar barokk szellemiség első két nagy alakja állt: Pázmány Péter, akit 1616-ban érsekké neveztek ki, valamint Esterházy Miklós, az 1625-ben megválasztott nádor.

Zrínyi Miklós az 1620–30-as évtizedekben élte fiatalkorát, és a korabeli politika, valamint a vallási mozgalmak és ügyek hatással voltak rá.

2. Zrínyi Miklós fiatalkora

A költő apja, Zrínyi György 1626-ban meghalt, fiai legfőbb gyámjául a királyt kérte fel, nevelésükkel pedig Pázmány Pétert bízta meg, bár a király döntése

alapján az árvák főgyámja Sennyey István váci püspök lett. Pázmány inkább közvetve szólt bele a Zrínyi fiúk nevelésébe, mégis ő volt a legfelső irányító – ő, az ellenreformáció vezéralakja és a barokk műveltség jelentős képviselője.

Sennyeynek jó kapcsolatai voltak a protestánsokkal, például Batthyány feleségével, Poppel Évával. Ez azért fontos, mert Poppel Éva az árvák anyjának szerepét vette át és sokat tartózkodtak a testvérek nevelőanyjuk udvarában.[1]

Az apa, Zrínyi György azt szerette volna, ha fiai tovább haladnak azon az úton, amelyen ő elindult, tehát a Habsburg-házhoz való hűség és a katolikus megújulás útján. A Zrínyi fiúk a jezsuiták egyik fő központjában tanultak, a grazi iskolában. Később Bécsben, majd a nagyszombati jezsuiták kollégiumában folytatták tanulmányaikat. A kor elvárásai érvényesültek tanításuknál, így előtérbe került a Habsburg-hűség, a katolikus egyház iránti fanatizmus, valamint a korszerű barokk műveltség elsajátítása. Azonban Zrínyi Miklós nem lelkesedett ezekért az iskolákért és a tanulásért. Ezzel korának egyik legműveltebb írójává vált, hiszen gyűjtötte és olvasta a könyveket, különböző nyelveken beszélt. Valószínűleg nem a tanulás ellen volt kifogása, hanem a jezsuita iskolák és tanítási módszerek nem nyerték el a tetszését.[2]

Zrínyi később tanulmányútra ment Itáliába – a kor katolizált főnemeseinél ez szokás volt – sőt VIII. Orbán pápát is meglátogatta, aki Zrínyinek ajándékozta saját verseskötetét.[3] Itt megismerte a barokk Velence szellemi életét és hatással voltak rá a különböző stílusok.

3. Szigeti veszedelem

A *Szigeti veszedelem* című eposzában több, a kor vallási jelenségeivel kapcsolatos momentum is felfedezhető, elsősorban a török kiűzésével kapcsolatos gondolatok, amelyeket a keresztényi gondolkodással kapcsolt össze. Bár a Szigeti veszedelem elsősorban nem vallásos eposz, de a téma és az eszmei mondanivaló miatt számos keresztény vallásos elem van benne.

Dédapjának, a várvédő Zrínyi Miklósnak a történetét írta meg, aki már maga is a kereszténység védelmét hangoztatta a szigeti vár ostrománál 1566-ban. Ezt a költő felhasználta művében, így a hős nem csak Magyarországot védi a töröktől, hanem a keresztény Európát a pogány hódítástól. Nádasdy Tamásnénak megírta a várvédő Zrínyi Miklós, hogy „eltökélt szándéka Szigetbe zárkózni, nem a maga javára, hanem a kereszténység hasznosabb megmaradására,

[1] Klaniczay Tibor, *Zrínyi Miklós*, Bp., Akadémiai, 1964, 25.

[2] Klaniczay, *Zrínyi Miklós*, *i.m.*, 27.

[3] Klaniczay, *Zrínyi Miklós*, *i.m.*, 29.

mindennek előtt a jóságos Istennek, aztán a császári és királyi felségnek, valamint a keresztyénségnek és végpusztulásra jutott édes hazájának kívánva szolgálni híven, állhatatosan, derült arccal, vére hullásával s ha sorsa úgy hozza, a feje vesztésével is."[4]

Zrínyi sokat olvasott és hallott elődeiről, a várvédő Zrínyi pedig a horvát epika egyik népszerű hőse lett, alakját számos históriás énekben megörökítették. Zrínyi művének egyedüli forrásaként nem lehet megnevezni konkrét művet, de több előzményre is támaszkodott. A magyar nyelvű költészetben a vitézi tárgyú hagyomány folytatójaként a históriás éneket fejlesztette eposszá. A reneszánsz gondolkodással hozható kapcsolatba a hősi halált halt vitézek égi és földi jutalmazása, így a humanizmus gondolatát vitte tovább e téren. Külföldi forrásként megemlíthetők Vergilius, Tasso és Marino eposzai.[5]

A Szigeti veszedelem politikai fogantatású eposz – itt jelenik meg először Zrínyi politikai programja – ezt Gyulai Pál is látta: „[a] Szigeti veszedelem az akkori politikai életnek egy magasabb felfogásából kiinduló államférfiúi kifejezése."[6]

4. Vallásos motívumok a műben

Paradox módon a katolikus Zrínyi által írt *Szigeti veszedelem* egyik legfontosabb eleme az a reformátorok által kifejtett gondolat, hogy a török pusztítás Isten bosszúja, mert a magyarság elhagyta Istent. Ez a gondolat, valamint az, hogy ha elhagyják bűneiket, akkor Isten megmenti őket, alkalmas kiindulópont volt a végvári vitézek harcainak csodás eposzi keretbe való illesztéséhez.

A XVI. századra a török csapásra vonatkozólag általános lett ez a bosszúval kapcsolatos magyarázat. Ezt a reformáció írói dolgozták ki, bár ők a feudális és a római egyházat ostorozó elméletté fejlesztették. A reformátorok a feudális bűnök megszüntetésében, és a római egyház eltávolításában látták az ország egységének előfeltételét. Az eposz első éneke is alapvetően a reformátorok koncepciójára épül: a reformátorok által megfogalmazott bűnlajstromot írja le Zrínyi is, valamint rámutat a magyar egység hiányára.

---

[4] Széchy Károly: *Gróf Zrínyi Miklós: 1620–1664*, II, Bp., Magyar Történeti Társulat, 1896, 126, idézi Klaniczay, *Zrínyi Miklós*, *i.m.*, 75.

[5] Klaniczay, *Zrínyi Miklós*, *i.m.*, 84.

[6] Gyulai Pál, *Gróf Zrínyi Miklós „Szigeti veszedelme"*: Dr. Gyulai Pál egyetemi előadásai után jegyzi s kiadja Váczy János, Bp., 1882, idézi Klaniczay, *Zrínyi Miklós*, *i.m.*, 60.

De sok feslett erkölcs és nehéz káromlás,
Irigység, gyülölség és hamis-tanácslás,
Fertelmes fajtalanság és rágalmazás,
Lopás, ember-ölés és örök tobzódás.[7]
(I. ének 10. strófa)

De Isten ostora mast szállott reájok,
Fösvénység, gyülölség uralkodik rajtok,
Nincs szeretet köztök, sem okos tanácsok,
Kiért esőben van fényös koronájok.[8]
(I. ének 58. strófa)

Azonban a reformátorok gondolatainak átvételében nehézséget jelentett a hithű katolikus Zrínyi számára, hogy a bűnök közül az egyik legjelentősebb, a „bálványozás", vagyis a katolikus vallás. Zrínyi ezen a ponton felülemelkedik, és nem minősíti sem a katolikusokat, sem a protestánsokat, minden felekezeti él nélkül beszél az igaz hit és a Krisztus hitének elhagyásáról, hiszen ezért bünteti Isten a magyarokat. Az első énekből kiderül, hogy Isten haragja a feudális anarchia bűneivel kapcsolódik össze. Például a már említett „fösvénységen a reformátorok óta a korlátlan pénzharácsolást, önző vagyongyűjtést értették".[9]

Zrínyi a vallásháborúk és vallási ellentétek ellen foglalt állást, hiszen ennek végzetes voltáról szerzett is tapasztalatokat a harmincéves háborúban. Az ország megosztottsága helyett – a lakosság egyik fele katolikus, a másik fele protestáns volt – nemzeti egységet akart, nem pedig felekezeti vitákat. Zrínyi az eposzában egy felekezeti ellentéteken felül álló nemzeti programot fejt ki, és úgy veszi át a reformátorok koncepcióját, hogy a katolikus vallás ellen irányuló vonásokat kiveszi, és csak az anarchiaellenes, az ország egységét sürgető gondolatokat helyezi bele.

További párhuzam fedezhető fel Farkas András és Szkhárosi Horvát András verseivel, amelyek a reformátoroktól átvett gondolatokat támasztják alá. Az első énekben jelennek meg ezek is elsősorban.

Zrínyi:
Maga te tekints meg körösztyén világot,
Nem találsz azok közt, kivel tettem több jót:

[7] Zrínyi Miklós *Összes versei*, szerk. Lator László, Bp., Unikornis, 1995, 25.

[8] Zrínyi Miklós *Összes versei, i.m.*, 29.

[9] Klaniczay Tibor, *Reneszánsz és barokk*, Szeged, Szukits, 1997, 35.

Kihoztam Scitiából, mely nékik szük vólt,
Az én szent lelkem is ű reájok szállott.[10]
(I. ének 13. strófa)

Szkhárosi Horvát:
Magyar nemzet ! Nagy sok jót tőn teveled az Isten,
El-kihozta Szittiából az jó kevér földre
Felűltete asztalfőre, minden tisztességre,
Pogánságból megfordíta az keresztény hitre.[11]

5. A Szigeti veszedelem forrásai

Zrínyi könyvtárában nem voltak meg a magyar reformáció fontosabb írásai, így más módon kellett beszereznie és elolvasnia a protestáns írók könyveit. Magyari István híres könyve valószínűleg Poppel Évánál megtalálható volt, és így Zrínyi is olvashatta. Magyari István *Az országokban való sok romlásoknak okairól*[12] című könyve a reformátorok elképzeléseit tartalmazta, ennek a műnek pedig közvetlen hatása kimutatható Zrínyinél.[13] Magyari a feudális anarchiát és a katolikus egyházat teszi felelőssé a török pusztításáért. Szerinte Isten nem azért bünteti a magyarokat a törökkel, mert elpártoltak a katolikus egyháztól, hanem a katolikusok „pápista bálványimádása" miatt.

Magyarinál a romlás okai a bálványozás, a keresztények üldözése, vagyis a protestánsüldözés, a „minden gonoszság" mint univerzális megnevezés (például gyilkosság, paráznaság, tolvajlás, kóborlás stb.), valamint a hadakozásban elkövetett hibák, a katonaság elhanyagolása és a katonai tudományok elvetése, amikre a reformátorok nem mutattak rá, csak Magyari; így még ez is kapcsolódási pont közte és Zrínyi között. Magyari amellett érvel, hogy az országot a magyarok saját erejükből szabadítsák fel és ne kérjenek külső, német segítséget. Zrínyi a prózai műveiben is ezt az álláspontot foglalta el – ezzel erősen szemben áll például Pázmány Péter Habsburg-hű beállítottsága.

A protestáns szerzőnél már megjelenik a török kiűzésének gondolata, mint később Zrínyinél is. Zrínyi kiemeli a vallásüldözést is, hiszen a magyar

[10] Zrínyi Miklós *Összes versei, i.m.*, 24.

[11] *XVI. századbeli magyar költők művei*, kiad. Szilády Áron, Bp., MTA, 1880 (RMKT XVI/2), 212., idézi Klaniczay, *Zrínyi Miklós*, *i.m.*, 99–100.

[12] Magyari István, *Az országokban való sok romlásoknak okairól*, kiad. Katona Tamás, Bp., Helikon, 1979.

[13] Klaniczay, *Zrínyi Miklós*, *i.m.*, 12.

katolikusok, ahelyett, hogy a pogány törökkel harcolnának, inkább a protestánsokat üldözik.

A mű vallásosságával kapcsolatban az irodalomtörténetben különböző álláspontokat lehet találni. Arany János szerint protestáns vonalakat, míg Toldy Ferenc, később pedig Beöthy Zsolt szerint katolikus vonásokat mutat a Szigeti veszedelem. Klaniczay Tibor szerint ezeket a sajátosságokat Zrínyi nem tudatosan írta bele a műbe, hiszen a költő köztudottan felekezeti él nélkül beszélt, a magyarság összefogására igyekezett felhívni a figyelmet.[14] Tehát nem nevezhetnénk vallásos műnek a *Szigeti veszedelmet*, azonban felfedezhetőek benne vallásos jelenségek; de fontos megjegyezni, hogy a költő-hadvezér itt már elkezdi politikai nézeteit kifejteni. Bár az eposz megírásával dédapjának és a szigeti hősöknek állított emléket, egyértelműen kimondja, hogy a magyaroknak felekezeteken túlmutató összefogásra van szüksége ahhoz, hogy a törököt kiűzzék az országból. Nem egymás ellen kell harcolniuk különböző vallási ellentétek miatt, hanem a közös ellenség ellen.

[14] Klaniczay, *Zrínyi Miklós*, *i.m.*, 156.

Bibliográfia

A magyar irodalom történetei I., A kezdetektől 1800-ig, szerk. Jankovits László, Orlovszky Géza, Bp., Gondolat, 2005.

A manierizmus, szerk. Klaniczay Tibor, Bp., Gondolat, 1975.

Klaniczay Tibor, Reneszánsz és barokk, Szeged, Szukits, 1997.

Klaniczay Tibor, Zrínyi Miklós, Bp., Akadémiai, 1964.

Magyari István, Az országokban való sok romlásoknak okairól, kiad. Katona Tamás, Bp., Helikon, 1979.

Szöveggyűjtemény a régi magyar irodalomból II., szerk., vál. Kovács Sándor Iván, Bp., Osiris, 2000.

Zrínyi Miklós Összes versei, szerk. Lator László, Bp., Unikornis, 1995.

Kustos Júlia

Identitásépítés és a narratívák szerepe Dragomán György *Máglya* című művében

1. Bevezetés

A dolgozat célkitűzése a regény mágikus realista jegyeinek feltárása, továbbá a regény narrációjának a vizsgálata. A narrációkra alapozva szeretném bizonyítani azt a felvetésemet, miszerint a személyiség, annak rehabilitációja és fenntartása (valamint ezeknek a cselekedeteknek a módjai) központi kérdései a regénynek. Az identitásépítést mágikus mozzanatok segítik a regényben; a dolgozat folyamán ismertetem ezeket a mágikus mozzanatokat (rutinokat), azoknak motivációját és kifutását.

Tisztázom a mágikus realizmus fogalmát különböző megközelítések alapján, majd a *Máglyá*ból[1] hozok példákat annak a felvetésnek az igazolására, hogy a regény magán viseli a mágikus realizmus írásmódjának jegyeit. A dolgozatban még ismertetem a narratológia alapvető fogalmait, bemutatom és jellemzem a regényben fellelhető két narrátort, vizsgálom azoknak egymáshoz viszonyított helyzetét, az identitásépítésre, valamint a történet alakulására gyakorolt hatását.

2. A szöveg és a narratíva viszonya

Az áltörténelmi jelleg ellenére a narratív elbeszélés kezdőpontja az utalásoknak köszönhetően a történelmi idő kontextusában elhelyezhető (rendszerváltás). A regény egyik központi szereplője, Emma, pár hónappal a fennálló diktatúra vezetőjének halála után kezdi el narrációját. Emma szülei halála után egy nevelőotthonba kerül – ott éri őt a rendszerváltás. („*a tábornok elvtárs arca, viaszsárgán és véresen fekszik a latyakban*" [19.]. ill. „*majdnem fél éve vagyok*

[1] A továbbiakban a regényből vett hivatkozásokat a főszövegben, zárójelben adom meg az alábbi kiadás alapján: Dragomán György, *Máglya*, Bp., Magvető, 2014. .

az intézetben" [7.].). A történet kezdőpontja összekapcsolódik az eddig Emma számára ismeretlen nagymama megjelenésével, aki miután értesül lánya haláláról, és megtudja, hogy van egy unokája, felkeresi Emmát, hogy magához vehesse. A lány hozzáköltözik, beiratkozik a helyi iskolába, s elkezdi új életét, melyet a nagyanyjáról, a nagyapjáról és a szüleiről szóló pletykák teljesen átszőnek. Többek között egy ki nem mondott kérdés az is, hogy Emma szülei vajon tényleg autóbalesetben haltak-e meg, vagy az apa nyílt rendszerellenességéért („*hangosan szidta a rendszert*" [176.], „*a könyvtárosnő még mindig beszél, most már Apa első illegális kiállításáról*" [176.]) fizettek életükkel. A történet Emma és a Nagymama identitáskeresésének a helyszíne, narrációik váltakozva jelennek meg a regényben. A regény különböző filozófiai és morális kérdéseket pedzeget, így a rendszerváltás nyomán felvetül az a gondolat is, hogy egy diktatórikusan elnyomott társadalom mit tud kezdeni a végül is kivívott szabadsággal és demokráciával. („*Akkor megérdemeljük majd, hogy megint a nyakunkra üljenek, és ha megint az lesz ott, ami régen volt, azt magunknak köszönhetjük*." 368.) A regény (az Emmára és a nemzetre szakadt váratlan önállóságon keresztül) főként a szabadság kérdésére van kihegyezve. A regényt két forradalom keretezi. Az első a szabadság megszerzéséért zajlik, a második pedig a titkok és besúgók felfedéséért és iratok felderítéséért robban ki. Egy, az identitásában bizonytalan nemzet bűnbakot keres a múltbéli események miatt – ez az, ami a levert és megsemmisített rendszert még mindig élővé teszi, amitől jelen van az osztálytermekben: „*a tábla fölött a falon három világos téglalap alakú folt van, egy nagy függőleges és két hosszú vízszintes*", amik a „*tábornok elvtárs fényképe*" (18.) alatt húzódnak.

3. Elemzés

3.1. A mágikus realizmus fogalmának definiálása

Különböző értelmezések vannak jelen az irodalomelméletben a mágikus realizmusról. Komoly múlttal bíró diskurzusa van a témának abból a megközelítésből, hogy műfajként vagy írásmódként kell-e kezelni. Bényei Tamás olvasata alapján jelen dolgozat értelmezésében a fogalom nem stílusirányzat vagy irodalomtörténeti korszak, hanem írásmód, amely „*posztmodern írásmód és irodalom egyik fontos részbeszéde*".[2]

Problematikus, de annál lényegesebb kérdés, hogy a mágia és a fantasztikum fogalma milyen mértékben kezelhető szinonimaként. Bényei és az általa

[2] Bényei Tamás, *Apokrif iratok*: *Mágikus realista regényekről*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Könyvkiadó, 1997. 14–15.

vizsgált értelmezések alapján nem helytálló a két fogalom párhuzamba állítása, mivel a fantasztikum komolyan lehatárolná az írásmód olvasatait, és bizonyos karakterjegyeitől megfosztaná azt. Roh nyomán a következőket fogalmazza meg az írásmód realizációjáról: „a mágikusság tehát értelmezés, átalakulás, átspiritualizálás pillanatában jön létre, a szubjektum alkotó tekintetének és a misztériummal teli világnak termékeny találkozásából".[3] Papp Ágnes Klára Bényei mágikusrealizmus-értelmezésével bizonyos pontokon vitába száll, de a fantasztikumtól azonban ő is elkülöníti, s a mágikus realizmust, s annak elemeit egy regényen belül a történetbe beilleszkedő, azt kiegészítő és elmélyítő jelenségként jellemzi, míg a fantasztikumot egy az irodalmi művekben mesterségesen reális, hétköznapi világ ellenpólusaként értelmezi.[4]

Marta Gallo véleménye szerint[5] a belső kettősség – a képzeletbeli és a hétköznapi együttélése –, ami a mágikus realista művek valóságát jellemzi, együtt élhet anélkül, hogy ez polaritás feloldást követelne meg. A mágikus realista regények közös jegye a fikció és a valóságos elemek elvegyülése tehát, továbbá a referenciális történelmi időtől és történelmi eseményektől elrugaszkodott áltörténelmi jelleg a szabad időkezelés (vö. Gabriel Garcia Márquez *Száz év magány* c. regényével).

3.2. A mágikus realizmus jegyei a regényben

A *Máglya* esetében a fent említett kettősség és annak kettéválása kevésbé figyelhető meg, hiszen amint Emma életének részévé válik a Nagymama mágikus világa, az ő mindennapjaiban is jelen lesznek a mágikus rítusok, elemek. Nem lelhető fel fokozatos áttérés, ellentmondás, kiábrándulás a mágikus vagy a valós világ felől – azaz bármilyen olyan cselekvéselemet, ami fordulópontként jelenik meg, ahol a két világ szükségszerűen egymást értelmező vagy egymást cáfoló célból szétválna. Ezt a szövegből vett két példa mutatja meg; rögtön a regény első oldalain megjelenik az első mágikus mozzanat: „*A kávézacc szövevényes, barna mintát rajzolt a csésze belsejére (…). A mintában egyszer csak meglátom az arcom. (…) A néni ráteszi az ujját a csésze peremére, körbehúzza rajta (…) Anya arcát látom (…) aztán ő is tovább öregszik (…) már a néni arcát látom, már ő néz rám a zaccból, néz és mosolyog*." (10.) A második mágikus mozzanatban

[3] Bényei, *i. m.*, 24.

[4] Papp Ágnes Klára, *A mágikus realista anekdota (A mágikus realizmus és a magyar elbeszélői hagyomány találkozása – a mágikus realizmus kronotopikus jellege)* = P. Á. K., *Átlátunk az üvegen?: Gondolatok a kortárs irodalomról*, Bp., Napkút, 2008, 118.

[5] Bényei, *i.m.*

Emma már úgy vesz részt, mint akinek teljesen természetes a rutin. Ez a rész az intézet elhagyása; a nagymama ekkor egy széndarabbal vonalakat húz Emma tenyerébe, majd „*azt mondja, ahogy kilépünk a kapun, dobjam a hátam mögé. (…) Nem nézek vissza, de hallom, hogy a földre esik.*" (21.) Tehát a lány olyan hamar magáénak érzi a mágikus világ vonásait, hogy nem töpreng a miérteken, nem is próbálja kontrollálni a történéseket.

Dragomán *A fehér király* c. regényében szintén problematikus (vagy még problematikusabb) kettéválasztani a mágikus réteget a regénybeli tényleges történések valóságától. A regényben Dzsátá, a főhős narratív hangjának változása figyelhető meg. Ezen a változáson keresztül az a folyamat modellezhető, minek folytán a naiv kisgyerekből egy a rendszer játékszabályait átlátó fiú serdül, aki képes a valóságot a fejében elültetett meséktől elkülöníteni. A választóvonal, ahol a narratíva átbillen a reális történések talajára, a következő:„*vártam, (…) csak a hátát láttam, de a mozdulata tényleg hasonlított az apáméra, az, ahogy a fejét tartotta,(…) léptem egyet a hajtó felé (…) felém fordult és rám nézett, (…) és akkor megláttam az arcát (…) egyáltalán nem is látszottak a vonásai mert a himlőhelyek nagyon mélyek voltak és egymásba folytak (…) ahogy meglátta hogy nézem rám mosolygott és én a szemét akartam csak látni és a száját és akkor már tudtam, hogy nem az apám, nem az apám, nem lehet az apám, de mégis léptem egyet felé, és mégis megszólaltam, és azt mondtam, hogy édesapám!, pedig tudtam, hogy nem az apámat látom, és a munkások hazudtak, de mégis kimondtam és attól, hogy ezt kimondtam egy pillanatra azt éreztem, hogy lehet hogy tévedek hogy mégiscsak az apám mert még mindig mosolygott és ettől még jobban megijedtem.*"[6]

A mágikus realista művek jellemzője a mágikus elemeknek a valósággal való elvegyülése, ezt alátámasztandó a *Máglya* világában ez a jelenség számtalan helyen jelentkezik – gondoljunk a Nagymama meséinek bizonyos elemeire, Emma plasztikusan leírt varázslatos kalandjaira, a forradalom kitörésére, valamint a Nagymama halálára, és a nagy kérdésre: mit is jelent a regény utolsó mondata? Hihetünk az emberek feltámasztásában – és ha nem, mit szimbolizálnak ezek a mozzanatok? Miklós feltámasztása)

Továbbá karakteres jegy az áltörténelmi jelleg, ami a *Máglyá*nak határozott alapvetése: a regénycselekmény helyszíne egyáltalán nem adott, az idő behatárolására csupán utalás történik (például. a II. világháború a zsidó deportálásból, a rendszerváltásra „a diktátor" halálából). Továbbá lényeges, hogy a történetmondás, a narratívák kulcsfontosságúvá válnak; a megtörtént

[6] Dragomán György, *A fehér király*, Bp., Magvető Kiadó, 2005. 57–58.

események történetbe rendeződnek,[7] és a nyomozás, az emlékezés, a mesélés, az alkotás visszaérő motívuma ezeknek a regényeknek.[8]

3.3. A szöveg narrációjának tulajdonságai és a mágia

A regény egészét két narratíva adja, melyek váltakozva jelennek meg, és nem lépnek közvetlen interakcióba egymással, azaz nem alakul ki párbeszéd a két réteg közt. A regény történetének alaprétegét Emma narratívája adja, amely egyes szám első személyű, jelen idejű, Emma az eseményeket átéli és belülről elemzi, szubjektív. Narrációja két részre tagolható: egyrészt Emma jelenét meséli el, amely az árvaházban töltött körülbelül hat hónap utáni költözése s beilleszkedése egy új környezetbe, a Nagymamához, továbbá az ottani mindennapos harcok és az igazság kutatása adja. Emma másik narratíváját visszaemlékezései alkotják, melyekben a szüleiről emlékezik, a halálukat dolgozza fel, és az események kontextusba helyezését segíti az olvasó számára (például a rendszerváltás: „*és látom, hogy jelenik meg a tábornok elvtárs arca, viaszsárgán és véresen fekszik a szürke latyakban*" [19.]). A választóvonal tehát a Nagymama érkezése Emma narratíváinak szempontjából. Emma jelen idejű történetét elmesélő narratívája kronologikus sorrendben halad, míg visszaemlékezései nem követnek határozott logikai rendet az időkezelés szempontjából.

Nagymama narratívája Emma narratívájába ágyazódva jelenik meg. A II. világháború pár hónapját, illetve a béke időszakát idézi fel. A világháborúra a zsidó gettósítás megjelenítése utal: „*fel kellett fércelni a kabátra a csillagot*" (137.), illetve „*az utca tele van emberekkel, nők és férfiak és gyerekek, öregek és fiatalok, mennek, gyorsan vonulnak, egyenruhások terelik őket*" (235). Az elbeszélt cselekmények alapját az őrület megtapasztalása, a józan ész feletti uralom elvesztése képezi. A narratíva egyes szám második személyű, jelen idejű, írásos reprezentációjában kurzivált, tömör, többoldalas tömbök a regényen belül. Ezekre a transz-jellegű megszólalásokra végezetükkel Nagymama nem reflektál direkt módon, Emma teszi ezt meg helyette. A keretet alkotó visszaemlékezések közt helyet foglaló további narratíva-tömbök kronologikusan követik egymást. A kerettörténetek egy a történet szempontjából időszerkezetet tekintve egy általános jelen idő; csupán a Miklósra való visszaemlékezés töri meg ezt a sorrendet: „*mész a kémény felé, nem ott vagy, a kisszobában vagy Miklós mellett*" (288.). (Ez a jelenet így tulajdonképpen visszaemlékezés a visszaemlékezésben.). Ez alól kivétel még

[7] Bényei, *i. m.*

[8] Pap, *i. m.*

az a megszólalás, amelyben Emma meglátogatásáról és az intézetből való elhozásáról van szó.

A *Máglyá*ban a narratívák identitásépítő jellegűek: Emma esetében a szülők halála után saját magát különböző viszonyítási pontokból való újrakonstruálás indokolja. Nagymama esetében ez az újrakonstruálás (szülők és a legjobb barátnő, s családjának halála következtében elvesztett identitás) még a regénycselekmény kezdete előtt megy végbe. Ez utóbbi esetben a felépített identitás fenntartásáért végzett cselekedetek fontosak; a visszaemlékező monológokban az első szám második személyű történetmondás eltávolít a megszólalótól, úgy nyilatkozik saját tapasztalatairól, mintha egy tőle idegen személlyel történtek volna meg. Elidegenít és határvonalat húz, megszólalásaival azt fejezi ki, hogy az elbeszélt történetet kívülről szemléli és elemzi a narrátor.

A narrációk egymásra gyakorolt hatása nem mutatható ki közvetlen a szövegből, hiszen a két szereplő egymás megszólalásaira nem reflektál. Mindeközben a Nagymama mágikus cselekedetei és történetei mégis cselekvésre késztetik Emmát abban az értelemben, hogy a saját identitását keresve nem feledkezik meg a realitásról sem (gondoljunk a regény zárójelenetére, ahol Emma felfedi az iratokkal kapcsolatos valóságot, megtalálja a forradalomban elesettek holttesteit, megmenti a Nagymama életét – mindezt kvázi Nagymama történetei motiválják) valamint a megszólalások érzelmileg is megragadják őt. Tehát a narrációk egymásra lélektanilag gyakorolt hatása érezhető, hiszen a megszólalások mégsem meddő narratívaként jelennek meg. A következő idézetekkel szeretném alátámasztani, hogy a két narratíva nem csupán közlések hálóját alkotja, válaszreakció nélkül:„*Nagymama elhallgat, a tányérokat már rég csontszárazra törölte és helyére tette (…). Elfordulok, bemegyek a szobába (…) Péterre akarok gondolni, de mind csak a földből kiálló törött üvegnyak jár a fejemben.*" (296.)

Emma Nagymama megszólalásai előtt több alkalommal is megjegyzi, hogy a hangjára „*muszáj odahallgatni*" (135.) vagy „*Beszélni kezd, nem akarok odahallgatni (…). Nagymama hangja éles, olyan szomorúság van benne, hogy nem tudom nem meghallani, nem tudok nem ráfigyelni.*" (335.);„*…olyan, mintha velem történt volna meg az, amit elmesélt (…). Meg akarom kérdezni, hogy aztán mi lett, de nem tudok megszólalni.*" (137.)

A megszólalások arra reflektálnak, hogy Nagymama történetei köré csoportosulnak a reakciók; Emma hiába nem akarja meghallgatni őket, vagy nem akar rájuk reagálni, nem tud fölé kerekedni annak, hogy azok mégis hatással legyenek rá.

Ahogy már említettem, a regény hőseinek személyiségében, egyáltalán mentális és lelki felépítésükben hangsúlyos szerepet játszik a mágia. A mágia szerepe a személyiség felépítésében és fenntartásában rejlik. Néhány példa a mágikus rutinokra: lisztbe rajzolás (az identitás visszahívásáért), a rossz álmok kivasalása a lepedőből, gombostű bökése az ujjba (ha valami fontosat kíván Emma; ez visszautal arra a jelenetre, amikor Nagymamával megegyeztek abban, hogy Emma megkaphatja Nagymama „tudását") stb. Ezzel kapcsolatban felmerülhet a kérdés, hogy a mágia hatalma meddig terjedhet; hol van az a határ a regényben, ahol a realitást komolyan fenyegeti a mágia jelenléte a történetvezetés szempontjából? A mágia személyiségépítő hatásának a regényben a kibontakozó identitásválságok adnak teret. Szatmári Áron olvasatában: „abban az értelemben is mágikusak a főhős világát alkotó dolgok és a hozzájuk kapcsolódó rítusok, hogy megváltoztatják, sőt a regény során megképzik Emma világát, hiszen a hozzájuk kapcsolódó emlékekből épül fel identitása. Innen nézve a mágia tulajdonképpeni allegóriája az emlékezet működése".[9]

Nagymama az őt ért trauma folytán elfelejt (vagy csak el akar felejteni) mindent – saját magával és a történtekkel kapcsolatban is. (*„Nem emlékszel az erdőre, nem emlékszel az odúra, a földre sem emlékszel, a legrégebbi dolog, amire emlékszel a (…) tükör, egy csapzott hajú, idegen nő néz vissza rá mögüle, azt se tudod, hogy ki az, azt se tudod, ki vagy.*" [197.]) Az emlékek visszahozásában (és elfogadásában) fontos szerepet játszik Nagypapa, mivel ketten együtt rakják össze a férfi törött vázáját. A darabok keresgélése és összerakása szimbóluma az identitás megtalálásának, hiszen az első két darab összeállása következtében kezd el Nagymama emlékezni az addig történt dolgokra, hallja meg Nagypapa szavainak értelmét. „*Éppen olyan hirtelen jut eszedbe minden, mint amilyen hirtelenséggel megértetted a férfi szavait, tudod már, hogy ki vagy tudod, hogy mi történt veled, és azt is tudod, hogy mi történt a többiekkel, azokkal, akiket szerettél. Sikoltva szalad kis belőled a nevük, Anyuka, Apuka, Miklós, Bertuka, egyetlen hosszú kiáltásba forr össze…*" (203.) Az identitás felépítésében a férj alakja tovább is terjed, hiszen ő tudatosítja Nagymamában hogy nem az ő hibája az elhunytak halála. (*„azt mondja, nézz rá, nézz bele a szemébe, hallod, nézz oda (…) nézz rá, maradj vele, ne menj el (…) rád kiált (…), nem a te hibád, kiáltja, érted? Azért, mert túlélted, nem te vagy a hibás*" [203-204.]) A történetmesélés mágikus aktusa és a lisztberajzolás napi rutinja már a személyiség rehabilitációját követi, és mintegy annak fixálásaként, fenntartásaként szolgál. A regény egyértelműen adja az olvasók kezébe, hogy Nagymama számára

[9] Szatmári Áron, *Nincs igazság*, Jelenkor, 2015/3, 369.

elengedhetetlen a történetmesélés aktusa, anélkül az addig felépített dolgok mind elvesznek, és az emlékek elvesztése egyenlő a halállal – valószínűleg azért, mert Emmán kívül Nagymamának már csak a történetei és a múltja van. („*Úgy ébredtél fel, hogy semmit se tudsz már, egyáltalán semmit, a saját neved se, azt se, hogy kicsoda vagy*"; „*a mutatóujjad a deszkára koppan, és húz a lisztbe egy vonalat (…) lassan minden eszedbe jut, először csak a neved, és az, hogy hol vagy*" [78.]; „*eljön majd egyszer az a reggel, amikor életében harmadszor fog mindent elfelejteni, amikor hiába próbál majd bármit is rajzolni a lisztbe, nem lesznek ott, csak krikszkrakszok. Az a nap a halála napja lesz.*" [79.]).

4. Összegzés

A mágikus realizmus, a narratívák szerepe és az identitásépítés elválaszthatatlanul összefüggnek a regényben, elemekre bontva a vizsgálat csak nehézkesen vagy egyáltalán nem valósulhat meg. A narratívák utat találnak egymáshoz, kölcsönös megértésre lelnek, az identitás felépítése kapcsán pedig elmondható, hogy Emma önkonstruálása a regény zárszavában, a történet bonyodalmainak csúcspontjában végbement. A mágikus rutinok jelenléte és szükségessége állandó a regényvezetés folyamatában.

Biblográfia

Bényei Tamás, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Könyvkiadó, 1997.

Dobos István, *Az elbeszélés elméleti kérdései*: *Narratológiai vázlat*, Debrecen, Csokonai, 2002.

Gérard Genette, *Az elbeszélő diszkurzus = Az irodalom elméletei I.*, szerk. Thomka Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996 61–98.

Papp Ágnes Klára, *A mágikus realista anekdota (A mágikus realizmus és a magyar elbeszélői hagyomány találkozása – a mágikus realizmus kronotopikus jellege)* = P. Á. K., *Átlátunk az üvegen?*: *Gondolatok a kortárs irodalomról*, Bp., Napkút Kiadó, 2008, 115–119.

Pólya Tibor, *Identitás az elbeszélésben,* Bp., Új Mandátum Könyvkiadó, 2007.

Szatmári Áron, *Nincs igazság*, Jelenkor, 2015/3, 367–371.

Nowosielski Diána

Az ígéret beszédaktusa[1]

1. Bevezetés

Kutatásomban a nyelvészeti pragmatika beszédaktusokkal foglalkozó elemzéseit tanulmányozom, valamint az illokúciós aktusokat elemzem a magyar nyelvhasználatban. Célom, hogy egy olyan magyar beszédaktust vizsgáljak meg, amit még nem kutattak behatóan, egy olyan módszerrel, amely lehetővé teszi az összehasonlítást a többi nyelv ugyanilyen típusú beszédaktusaival. Tanulmányomban az elméleti alapokat tekintem át részletesen, egy hagyományos és egy viszonylag újabb megközelítés vizsgálatával, valamint a leendő kutatásom módszertanát is kifejtem röviden.

Tanulmányom felépítése a következő: a 2. pontban egy rövid ismertetőt adnék a pragmatika tudományterületéről. A 3. pontban bemutatom a beszédaktusok elméleti hátterét, majd a következőben (4. pont) egy speciális beszédaktussal, az ígérettel foglalkozom. Fontosnak tartom a szilárd elméleti alapok pontos ismertetését, hiszen csak így tudok érdemben beszélni az adott problémáról. Az 5. pontban ezt az elméletet egy újabb megközelítéssel bővítem, Hickey tanulmányának részletes vizsgálatával. Végül egy lehetséges módszertani elemzést mutatok be a 6. részben, és kutatásom céljára is rávilágítok (7. pont).

2. A pragmatika tudományterülete

A pragmatikának mint a nyelvészet egyik fiatal ágának a kialakulása az 1930-as évekre tehető, azonban mint önálló tudományágról csak az 1960–70-es évektől beszélhetünk, amikor a nyelvfilozófia beszédaktus-elmélete behatolt a nyelvészetbe. Lényegében ekkor kezdték el meghatározni, hogy mi a pragmatika

[1] Szeretnék köszönetet mondani a hasznos megjegyzésekért, javításokért és tanácsokért Németh T. Enikő tanárnőnek.

tárgya.[2] Ez azonban egy igen összetett kérdés, röviden is többféle válasz adható rá: a pragmatika a nyelvhasználattal, a kontextussal (ezek kapcsolatával), a nyelvhasználókkal és a köztük lévő kommunikációval foglalkozik, valamint mindazon nyelvi jelenségekkel, amelyekkel a szemantikaelméletek nem (például szemantikai anomáliák). A pragmatika-kutatások a nyelvtudomány alapvető kérdéseiben is szerepet játszanak. Arra a kérdésre, hogy mi a nyelvtudás, a grammatikai kompetencia modellálása adja meg a választ, viszont azt, hogy hogyan használjuk a fejünkben lévő nyelvtudást, a pragmatikai kompetencia és a -performancia kutatása tudja megadni. A pragmatikai kompetencia „helyes nyelvhasználat feltételeinek és módjának ismerete céljainkkal összhangban".[3] A pragmatikai kompetencia a jobb agyféltekében lokalizálódik, leírása egységének a megnyilatkozás-típust tekinthetjük.[4] Ezzel szemben a performancia a nyelv konkrét szituációkban való aktuális használatát jelenti.[5] Ez nem csak egy agyféltekében zajlik, s egységének a megnyilatkozás-példányt tarthatjuk.[6] A beszédaktusok létrehozása és megértése a pragmatikai tudás részét képezi.[7]

3. A beszédaktusokról

Magát a fogalmat így írja le Szili Katalin: „[a] beszédaktus nyelvi cselekedeteink legkisebb, önálló funkcióval bíró egysége".[8] A beszédaktus-elméletet J. L. Austin alkotta meg, aki meghatározta az alapfogalmakat. Megkülönböztette a konstatívumokat és performatívumokat, megalkotta a beszédaktusok hierarchikus hármas szerkezetét (lokúciós, illokúciós és perlokúciós aktusok) és osztályozását.[9] Ezek közül a performatív megnyilatkozásokat emelném ki, melyeket „nem azért használunk, hogy leírjuk velük a valóságot, hanem, hogy változtassunk rajta".[10] Vagy más szavakkal: „a mondat kimondása (…) nem le-

---

[2] Stephen C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge Univery Press, 1983. Németh T. Enikő, *Pragmatika = Magyar nyelv*, főszerk. Kiefer Ferenc, Bp., Akadémiai, 2006, 225–35.

[3] Noam Chomsky, *Rules and representations,* Oxford, Blackwell, 1980, 47. idézi és ford. Nagy Katalin, *A pragmatika státusáról,* Magyar Nyelv, 2005/4, 440.

[4] Németh T. Enikő, *A szóbeli diskurzusok megnyilatkozás-példányokra tagolása*, Bp., Akadémiai, 1996 (Nyelvtudományi Értekezések, 142).

[5] Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, MA., The MIT Press, 1965.

[6] Németh T., *A szóbeli diskurzusok…, i.m.*

[7] Asa Kasher, *Pragmatics and Chomskyan research program* = A. K., The Chomskyan Turn, Cambridge, MA., Blackwell, 1991, 122–149.

[8] Szili Katalin, *Tetté vált szavak: A beszédaktusok elmélete és gyakorlata*, Bp., Tinta, 2004. 65.

[9] John L. Austin, *Tetten ért szavak,* ford. Pléh Csaba, Bp., Akadémiai, 1990.

[10] Szili, *i. m.*, 72.

írása annak, hogy mi mondható arról, amit akkor teszek, amikor ezt mondom ki, nem is annak leszögezése, hogy csinálom, hanem maga a csinálás".[11] Austin a performatívumokat öt osztályba sorolta, melyek a következők: ítélkezők, végrehajtók, elkötelezők, viselkedők és bemutatók. Ezek közül az ígéret az elkötelezők csoportjában foglal helyet, mely aktusok kimondása során a beszélő elkötelezi magát egy cselekvés végrehajtására. Például: *ígér, felvállal, megfogad, szavát adja* stb. Austin nevéhez fűződnek még az ún. boldogulási feltételek (felicity conditions), amelyek a sikeres beszédaktusok létrehozásának feltételeit[12] jelentik. Austin megállapításai ma is használhatók egy-egy beszédaktus leírásakor, azonban tanítványa, John R. Searle munkássága[13] is elengedhetetlen egy jó elemzéshez. Bár Searle máshogy osztályozta az illokúciós igéket, az ígéret aktusa az elkötelezők vagy komisszívumok csoportjába került, ahogy Austinnál is. Searle is háromféle aktusra bontotta fel a megnyilatkozásokat, de nála másféle tevékenységekből épül fel:

1. Megnyilatkozás-aktus, mely megegyezik Austin lokúciós aktusával: magában foglalja a morfémák, szavak, mondatok kiejtését.
2. Propozíciós aktus: ezzel a beszélő a propozíciót fejezi ki, vagyis azt, amit a mondat állít (referálás és predikáció)
3. Illokúciós aktus: tartalmazza azokat a tényleges tetteket, amiket végrehajtunk az aktus kimondásakor – kötődve a beszélő szándékaihoz, például ígéret, kérés, gratuláció, bocsánatkérés stb.

Searle azonban leginkább csak az illokúciós aktusok szerkezetére koncentrált, szerinte a nyelvi kommunikáció alapegysége egy illokúciós aktus véghezvitele.[14] Abból indult ki, hogy az illokúciós aktusokat mindig valamely szándék vagy cél irányítja, és szerinte a nyelv- és kommunikációelméletnek az a feladata, hogy megmutassa, hogyan jutunk el a kimondott hangoktól az illokúciós aktusokig.[15] (A nyelvet és a kommunikációt azonban nem szerencsés együtt kezelni, hiszen használjuk a nyelvet kommunikáció nélkül is, és fordítva, valamint nem is ugyanazokra a kompetenciákra épül a nyelvhasználat és a kommunikáció.) Az illokúciós aktus konkrét kontextusban, meghatározott feltételek mellett,

[11] Austin, *i.m.*,33.

[12] Szili, *i.m.*,77–79.

[13] J. R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, 1969.; J. R.Searle,*Az illokúciós aktusok szerkezete*, = *Nyelv, kommunikáció, cselekvés*, szerk. Pléh Csaba, Síklaki István, Terestyéni Tamás, Bp., Osiris, 1997, 43–62.

[14] Németh T. Enikő szíves szóbeli közlése alapján (2014).

[15] Németh T. Enikő szíves szóbeli közlése alapján (2014).

a beszélő meghatározott intenciójával valósul meg. Searle szerint az illokúciós aktusoknak is van szerkezete: megkülönbözteti a propozíciós tartalmat vagy propozíciós jelölőt (propozicionális tartalomindikátor) és az illokúciós értéket/erőt jelölő eszközt, amely magát az illokúciós aktust érinti (illokúciós erőindikátor). Ez függvényként is leírható: **F(p),** ahol az **F** az illokúciós erő jele, a **p** viszont a propozicionális tartalomé.

(1) *Megígérem, hogy holnap elmegyek veled kávézni.*

Saját példával illusztrálva: az (1) megnyilatkozásban a *Megígérem* az illokúciós erőt kifejező eszköz, vagyis az F, az ígéret tartalma viszont az, hogy *holnap elmegyek veled kávézni.* A konkrét szituációkban persze előfordul, hogy nem ennyire explicit egy megnyilatkozás, valamint az is gyakori, hogy valamelyik rész kimarad, például nincsen propozicionális tartalom (például *Jaj! Ó!*). Egy illokúciós aktushoz azonban – ahogy Szili[16] is írja – szükséges propozicionális és megnyilatkozási aktus is. Ugyanakkor egy illokúciós erőhöz többféle propozíciós tartalom is tartozhat, és fordítva is így van.

(2) *Hideg van*

Ugyanaz a propozíciós jelölő, például a (2)-ben, egyszerre több illokúciós erővel is rendelkezhet: állítás, kérés (nyisd ki vagy csukd be az ablakot), parancsolás stb. Sőt, nemcsak egyszerű, hanem összetett aktusok is léteznek, melyeket ún. illokúciós kötőszók kapcsolnak egybe. Többféle szerkezet létezik, elfordulhat, hogy megegyezik az illokúciós erő, vagy tartalom, vagy teljesen különböznek egymástól stb. Utóbbira egy példa:

(3) *Megígérem, hogy megcsinálom a vacsorát, de cserébe elmosogatsz?*

$F_1(p_1) \wedge F_2(p_2)$[17]. E szerkezetek és információk ismerete segítséget nyújthat az ígéret beszédaktusának felismerésében a kutatás során nyert adatok vizsgálatakor.

[16] Szili, *i.m.*,86.

[17] Németh T. Enikő szíves szóbeli közlése alapján (2014).

4. Az ígéret beszédaktusa a searle-i megközelítésben

Searle a tanulmányában ír az illokúciós aktusok szerkezetéről, s ezt az ígéret szerkezetének leírásával szemlélteti.[18] Maga az aktus végrehajtása valóban bonyolult módszer, ahogy a címben is állítja Searle. Amikor egy adott megnyilatkozást kiejtünk, mindenképpen létezniük kell olyan szükséges és elégséges feltételeknek, amelyek ha teljesülnek, akkor a végrehajtható illokúciós aktus a kiejtett mondat által sikeresen és elégtelenségektől mentesen végbe is megy. Amíg Austinnál szerencsefeltételek vannak, Searle sikerességi feltételekről ír, melyek egy propozícióhalmazként adhatók meg. Ebből a propozícióhalmazból von el egy szabályrendszert, amivel majd az illokúciós erőt (F) jelölő szerkezeteket vizsgálja. A megnyilatkozás részeit, szereplőit is külön felsorolja, így lesz: S – (speaker) beszélő, H – (hearer) hallgató, T– mondat, p – propozíció, A –aktus. Vizsgáljuk meg a következő – ígéretet tartalmazó –illokúciós aktus szerkezetét és sikerességi feltételeit:

(4) *Megígérem, hogy holnap elmegyünk kávézni.*

Az őszinte ígéret sikerességi feltételei:[19] Ha van egy S beszélő, aki egy H hallgató jelenlétében T mondatot ejt ki, akkor T szó szerinti kimondása esetén S őszintén és elégtelenségektől mentesen ígéri meg H-nak, hogy p, akkor és csak akkor, ha az alábbi feltételek teljesülnek:

1. „Az input és output feltételek normálisak" – Azaz a beszélő érthetően produkálja a megnyilatkozást, és a hallgató megértési feltételei is adottak.
Propozíciós tartalmi feltételek (2-3.):

2. S beszélő a „T kiejtése által fejezi ki, hogy p".

3. „P kifejezése által S állítja (predikálja) S egy jövőbeli A aktusát." – Fontos, hogy első személyben és jövő időre vonatkozóan ígérjünk.
Előkészületi feltételek (4-5.):

4. „H előnyben részesíti azt, hogy S megteszi A-t, azzal szemben, hogy S nem teszi meg A-t, és S is meg van győződve arról, hogy H előnyben részesíti A-t, azzal szemben, hogy nem teszi meg A-t." – Itt különíti el Searle az ígéreteket a fenyegetéstől. A fenyegetés tulajdonképpen „negatív ígéret", ahol S nincs meggyőződve arról, hogy H preferálja A megtételét. (Indirekt fenyegetés elhangozhat ígéret formájában, vagy az sem mindig egyértelmű, hogy a hallgató milyen szándékot tulajdonít a beszélőnek, minek értelmezi a megnyilatkozásait.)

[18] J. R. Searle, *Az illokúciós aktusok szerkezete*, *i.m.*

[19] Searle, *i.m.*, 45–50.

5. S és H számára nem nyilvánvaló, hogy normális körülmények között S meg fogja tenni A-t. – Tehát „az aktusnak céllal kell rendelkeznie".[20]
Őszinteségi feltétel (6.):

6. „S-nek szándéka, hogy megteszi A-t." – Itt húzható meg a határvonal az őszinte és az őszintétlen ígéret között. Az őszinte ígéret mögött mindig állnia kell egy valós szándéknak S részéről (ti. hogy tényleg meg akarja tenni azt, amit ígér).
Lényegi feltétel (7.):

7. S-nek szándékában áll, hogy T kimondásával kötelezettséget vállal A megtételére. – Searle szerint ez különbözteti meg az ígéreteket a többi illokúciós aktustól.

8. „S-nek szándékában áll (i_1), hogy H-nak tudomására (=K)[21] hozza azt, hogy T kimondása egyenértékű azzal, hogy S A megtételére kötelezettséget vállal. S-nek szándékában áll (i_2) az, hogy K-t i_1 felismertetése által érje el, és az is szándékában áll (i_3), hogy (i_1)-t H a kimondott T mondat jelentésére vonatkozó ismerete révén fogadja el." – Tehát ez majdnem ugyanazt mondja, mint a 7. feltétel, azzal a különbséggel, hogy az ígéretet magával a kimondott szó által akarja hatályba léptetni.

9. „S és H által beszélt »dialektus« szemantikai szabályai olyanok, hogy T-t akkor és csak akkor lehet pontosan és őszintén kimondani, ha 1–8. feltételek teljesülnek." – Tehát az a T mondat, amelyet kimondunk, a nyelv szemantikai szabályai révén pontosan arra használható, hogy ígérjünk vele.
Ebből a propozícióhalmazból Searle levonta az ígéret aktusára vonatkoztatható használati szabályokat, amelyek segítségével az illokúciós erőt vizsgálja. Így az őszinte ígéret szemantikai szabályai a következők:[22]

Propozicionális tartalmi szabály:
1. szabály: Az ígéretet „csak olyan T mondat kontextusában ejthetjük ki, amelynek kimondása a beszélő valamely jövőbeli A aktusát állítja."[23]

Előkészületi szabályok:
2. szabály: Az ígéret csak akkor mondható, ha H A megtételét előnyben részesíti A meg nem tételével szemben és erről B meg van győződve.

3. szabály: Az ígéret csak akkor nyilatkozható, ha S és H számára is nyilvánvaló, hogy az események szokásos menetében S nem fogja végrehajtani A-t.

[20] Searle, *i.m.,* 47.

[21] i= szándék, K= tudomás

[22] Searle, *i.m.,* 51.

[23] *Uo.*

Őszinteségi szabály:
4. szabály: „Az ígéret csak akkor nyilatkozható, ha S-nek szándékában áll, hogy megtegye A-t."[24]

Lényegi szabály:
5. szabály: Az ígéret kimondása egyenértékű azzal, hogy S kötelezettséget vállal A megtételére.

Ezek a szabályok, ahogy Searle is írja, sorrendezettek, tehát egymásra épülnek.[25] Bár Searle a propozícióhalmazból vonja le a szabályokat, úgy gondolom, hogy lényegüket tekintve az egyes feltételek tulajdonképpen ugyanazt állítják, mint az azokból levonható szabályok, csak jóval direktebbek, részletesebbek és konkrétabbak. Mindenesetre, ha el akarjuk különíteni az illokúciós aktusokat, mind a feltételek, mind a belőlük képzett egzakt szabályok teljes körű ismerete szükséges, hogy megpróbáljuk minél pontosabban körülhatárolni az adott beszédaktusokat. Nem véletlen a „megpróbáljuk" kifejezés, hiszen a hétköznapi kommunikációban nagyon gyakori, hogy nem találunk vegytiszta beszédaktust egy-egy megnyilatkozásban.

5. Az ígéret aktusának egy újabb megközelítése

Raymond Hickey *A promise is a promise* című tanulmányában egy másfajta, gyakorlatiasabb módon közelíti meg az ígéret, az ő terminológiájában kötelezettségvállalás (commitment) aktusát.[26] Hickey három dologgal foglalkozik cikkében: a szóbeli kötelezettségvállalás (verbalcommitment) természetével, azaz hogyan manifesztálódik mint beszédaktus, és az angol nyelvben hogyan jelenik meg; a szerencsefeltételek vizsgálatával; és a kötelezettségvállalás beszédaktusa és a többi beszédaktus közötti kapcsolattal. Együtt kezeli ezeket a jelenségeket, amelyek összefüggnek egymással, mint ahogy az ígéret beszédaktusa is rengeteg külső, a nyelvészeten kívüli tényezőtől függ. Habár a beszédaktusok lényege, ahogyan Hickey fogalmaz, hogy olyan performatív igével fejezzük ki őket, amelynek perlokúciós ereje van, a kötelezettségvállalás számos egyéb, indirekt módon is kifejezhető.[27] A kötelezettségvállalás fogalmát így definiálja: „Az elköteleződés alapvetően egy embernek a »kötődése«, hogy végrehajtson egy bizonyos cselekedetet. Ez a kötődés általában morális természetű, amit úgy

[24] *Uo.*

[25] *Uo.*

[26] Raymond Hickey, *A promise is a promise*, Studia Anglica Posnaniensia, 28(1986), 69–80.

[27] Hickey, *i.m.*, 69.

lát az ember, hogy neki erkölcsi felelőssége hogy teljesítse azt, amire önmaga kötelezte magát."[28] azaz egy olyan tett, ahol az egyén morális okokból köti magát egy bizonyos cselekedet megtételéhez. Persze ez lehet legális felelősségvállalás is, erre hívja fel figyelmünket a szerző. Ahogy sok beszédaktusnál, itt is kötelező „elem" a hallgató, aki verbálisan passzív résztvevője a kötelezettségvállalás aktusának, de az ő percepciója mellett a jóváhagyása szükséges, hogy sikeres legyen az ígéret (l. Searle1. sikerességi feltétele). Hickey utal Searle általam is ismertetett tanulmányára, amit ő is felhasznál, azonban a konkrét példákat hiányolja belőle.[29] Elsőként a direkt ígérettel foglalkozik.

(5) „*I promise not to forget your birthday.*"
magyarul: „*Ígérem, nem fogom elfelejteni a születésnapodat.*"

Ebben a megnyilatkozásban jól látszik a performatív *ígér* ige, és bár nincsen kontextus, ahogy Hickey írja, ebben az esetben érvényesül, hogy bizonyos nyelven kívüli tudás is közrejátszik, hogy ti. az emberek (ismerőseink, hozzátartozóink) születésnapját illik megjegyezni. Ez olyan közös tudásra vagy világtudásra épül, amit minden beszélő és hallgató ismer egy adott kultúrában. Az ígéret ezen típusát „megelőző kötelezettségvállalásnak" (prophylactic commitment) nevezte el. Hickey példákkal illusztrálja a negatív konnotációjú, ironikusan ható, vagy a negált igével kifejezett (például *nem fogok emlékezni)*, de pozitív konnotációjú direkt ígéreteket. Hangsúlyt fektet az olyan igealakokra, amelyek valamelyest felelősség- vagy kötelezettségvállalást fejeznek ki. Ilyenek például az *accept* (fogad, elfogad) és *assure* (meggyőz, biztosít) igék az angolban. Az ezekhez kapcsolódó példamondatokban gyakran áll mögöttük a responsibility, azaz felelősségvállalás szó. Ám ezek a megnyilatkozások nem tartalmaznak beszédaktust, hiszen nem egyes szám első személyben, jelen időben íródtak, csupán egyszerű kijelentéseknek számítanak.

(6) „*I assure you I'll be there ontime.*"
magyarul: „*Biztosítom, hogy időben ott leszek*"

Viszont a (6) már sokkal érdekesebb: nemcsak, hogy beszédaktus, de a magyarban is tudunk hasonlót mondani:

[28] „*Commitment is basically the binding of oneself to a certain course of action. This bindig is usually of a moral nature, that is one sees it as one's moral responsibility to fulfill that to which one has committed oneself.*" Hickey, *i.m.,* 69. (A szerző saját fordítása.)

[29] Hickey, *i.m.,* 70.

(7) *Biztosítalak, hogy nem fogsz kárt szenvedni.*

Ennél az igénél Hickey megjegyzi, hogy az angolban van verbális és financiális kötelezettségvállalás, az előbbit az *assure*-rel, míg az utóbbit az *insure*-rel (biztosít) fejezik ki, valamint egy olyan, harmadik fajta, az *ensure* (biztosít, gondoskodik), amelyben a beszélő megnevezi a feladatot, amit elvállalt.[30] Vagy egy másik kifejezéssel, ami szintén előfordul ígéretként a magyarban is: *szavamat adom…*

Hickey ezután olyan igéket sorol fel olyan megnyilatkozásokban, amelyek nagyon hasonló jelentésük ellenére mégsem fejezik ki az elköteleződést, az ígéretet. Ezeket többnyire a magyarban is használjuk, például *offer* (felajánl), *volunteer* (önként felajánl), *dedicate* (ajánl), *undertake* (elvállal, magára vállal), amelyek valamilyen önkéntes felajánlást, magára vállalást jelentenek, a *swear* (megesküszik, esküvel fogad) és *vow* (esküszik, bizonygat, megfogad), amelyekkel esküt lehet tenni, vagy a *guarantee* (biztosít, garantál) és a *pledge* (leköt, elkötelez, megígér), amelyek a magyarban a biztosít, kezeskedik igékkel rokonok. Ezek csak azért nem fejeznek ki Hickey-nél commitmentet, mert nem a performatív igés alakok szabályai szerint említi őket. Az ígéret aktusa csak és kizárólag akkor lép tehát érvénybe, amikor a beszélő egyes szám első személyben, kijelentő mód, jelen időben teszi a megnyilatkozást, ami a jövő időre vonatkozik. (L. Searle sikerességi feltételeit és a szabályait.)

Ezután Hickey a nem-komisszív igéket vizsgálja meg, amelyek gyakorlatilag indirekt beszédaktusai az ígérésnek. Az indirekt ígéretek olyan igét tartalmaznak, melyek a beszélő egy bizonyos viselkedésre utaló szándékát fejezik ki. Ám itt is kiderül, hogy csak a feltételek hiánytalan megléte eredményezheti a sikere beszédaktust. Ami még nem elhanyagolható Hickey tanulmányából, az a kötelezettségvállalás és bocsánatkérés (vagy jóvátevés) beszédaktusa közötti szoros kapcsolat említése. „A mentegetőzés/bocsánatkérés kifejezése után helyes (adekvát) a személyes elköteleződés/ígéret, habár az ígéret úgy tűnik, hogy megsérti az őszinteségi feltételt, tehát inkább sugall egy egyszerű óhajt, hogy lecsitítsa/megnyugtassa a partnerét, mintsem hogy megismételje a sértő cselekedetet."[31]A Hickey-tanulmány valóban jobban épít arra, hogy

[30] Hickey, *i.m.,* 72.

[31] „The personal commitment after the expression of apology is appropriate, whereas the promise seems to violate a sincerity condition, i.e. it suggests a simple wish to silence the partner rather than as a promise not to repeat the offending action". Hickey, *i.m.,* 78–79. (A szerző saját fordítása.) Hickey erre vonatkozó példamondata: (33a) *Okay. I'm sorry, it won't happen again*., magyarul: Oké. Bocsánat, nem fog előfordulni.

több példamondattal támassza alá elméletét, míg az absztraktabb Searle-cikk nem, így egymást kiegészítve széleskörű alapot, megfelelő támpontot adnak a további vizsgálataimhoz.

6. Az ígéret aktusának empirikus vizsgálati lehetősége

Kutatásom számomra legizgalmasabb és egyben legnehezebb része az adatgyűjtés. Ha empirikus nyelvészeti kutatást végzünk, többféle módszerből válogathatunk. A legjobb elemzéshez természetes, spontán nyelvi kommunikációs adatforrás szükséges. Azonban ez a módszer „rendkívül időigényes, megnehezíti a kontextuális változók ellenőrzését, és nem feltétlenül biztosít hozzáférést minden olyan kontextushoz, amely a kutató számára érdekes lehet".[32] A szociopragmatika egyéb eszközökhöz szokott fordulni – ahogy Suszczyńska ismerteti – szerepjátékhoz, telefonos kísérleti technikához[33] vagy írásos és szóbeli diskurzus-kiegészítéses teszthez. Habár a szóbeli, spontánabb adatforrások esetenként megnyerőbbek tűnhetnek, és több bizonyító erővel bírhatnak, nem biztos, hogy tartalmaznák az általam keresett beszédaktust, így az írásos diskurzus-kiegészítéses teszt mellett döntöttem. Ahogy Suszczyńska is emellett érvel, én is a nagyobb és gyorsabb adatmennyiség gyűjtésére törekszem, valamint nem utolsó sorban ez költséghatékonyabb és kényelmesebb mód is, mint például egy Turnbull-féle telefonos kísérlet. Ugyanezt a módot használja Szili Katalin is kérés, elutasítás, bocsánatkérés és bókra adott válaszstratégiák vizsgálására.[34]

A nemzetközi szociopragmatikai empirikus kutatások közül az első nagyszabású vállalkozás az 1980-as években kezdődött, pontosabban 1981 és 1989 között.[35] Ez a CCSARP (Cross-cultural Study of Speech-Act Realization Patterns) volt, ami több nyelvben vizsgálta a kérés (requesting) és a bocsánatkérés (apologizing) beszédaktusait azzal a céllal, hogy felfedjék a nyelvi viselkedés univerzális tulajdonságait, valamint hogy melyek azok a nyelvspecifikus jelenségek, amelyek csak bizonyos kultúrákban fordulnak elő. Az eredeti cél az volt, hogy összemérjék a beszédaktusok elméleti tanulmányait az empirikus

[32] Małgorzata Suszczyńska, *A jóvátevés beszédaktusai a magyarban = Általános Nyelvészeti Tanulmányok XX. Tanulmányok a pragmatika köréből*, szerk. Németh T. Enikő, Bibok Károly, Bp., Akadémiai, 2003, 272.

[33] Vö. William Turnbull, *An appraisal of pragmatic elicitation techniques for the social psychological study of talk: the case of request refusals*, Journal of Pragmatics 2001/1, 31–61.

[34] Vö. Szili Katalin, *i.m.*

[35] Małgorzata Suszczyńska, *Remedial Work in Hungarian*, (PhD dolgozat) Szeged, 2010, 47.

kutatásokkal, amelyek beszélt nyelvi adatokra épülnek. Suszczyńska szerint így három célja volt a projektnek: kutatni a kultúrák közötti, a szociopragmatikai és a nyelven belüli eltéréseket (például egyéni nyelvhasználat, anyanyelvi vagy nem anyanyelvi beszélő). Az általuk leggyakrabban alkalmazott vizsgálati módszer a DCT (Discourse Completion Task), azaz diskurzus-kiegészítéses teszt volt, amelyekben szándékosan úgy alakították ki a kontextusokat, hogy azok mindegyik kultúrában hasonlóak legyenek, tehát minél jobban összehasonlíthatóvá váljanak. Pontosan ezen okból is esett az én választásom is a diskurzus-kiegészítéses tesztre. Egy írásbeli kérdőív minimális adatokat kér a válaszolóktól, mint életkor, nem, születési hely, végzettség, foglalkozás. Ezek alapján kategorizálhatjuk a születendő válaszokat, vizsgálhatjuk nemek vagy kor, iskolázottság szerinti megoszlásban a mért adatokat. A tesztnek annyi kérdést/szituációt kell tartalmaznia, amely már elég ahhoz, hogy releváns adatok születhessenek. A megfogalmazásban maximálisan ügyelni kell arra, hogy nem alkalmazhat „manipulatív" eszközöket a nyelvész, tehát jelen kutatás esetében jövő idejű utalásokat, direkt felszólítást az ígéretre, túl sok kontextust, amely beszűkítené a válaszadás lehetőségét stb. Mindezek betartása mellett sem biztosított, hogy tökéletesen autentikus válaszok fognak születni, ám ezt elmondhatjuk akármelyik tesztről, amelyről az alanynak tudomása van. Mint ahogy már kifejtettem, a spontán adatok lekérése kockázatos és nem kifizetődő, hiszen természetesen egyrészt a személyiségi jogok megsértése miatt nincsen lehetőség ilyen vizsgálatokat végezni, másrészt viszont nem biztos, hogy tartalmaznák az általam vizsgált jelenséget.

7. Összegzés

Kutatásom nem öncélú, hiszen az ígéret aktusának a magyar nyelvhasználatban való vizsgálatával elméleti és empirikus szempontból is hozzájárul a magyar nyelvhasználat teljesebb pragmatikai leírásához. Továbbá a diskurzus-kiegészítéses módszerrel végzett vizsgálatok jó alapot teremtenek a más nyelvekkel való összehasonlításhoz.

Bibliográfia

John L. Austin, *Tetten ért szavak,*ford. Pléh Csaba, Bp., Akadémiai, 1990.

Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, MA.,The MIT Press,1965.

Noam Chomsky, *Rules and representations,* Oxford, Blackwell, 1980.

Raymond Hickey, *A promise is a promise*, Studia Anglica Posnaniensia, 28 (1986), 69–80.

Asa Kasher, *Pragmatics and Chomskyanresearch program* = A. K., The Chomskyan Turn, Cambridge, MA., Blackwell, 1991, 122–149.

Stephen C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge Univery Press, 1983.

Nagy Katalin, *A pragmatika státusáról,* Magyar Nyelv, 2005/4, 436–448.

Németh T. Enikő, *A szóbeli diskurzusok megnyilatkozás-példányokra tagolása*, Bp., Akadémiai, 1996 (Nyelvtudományi Értekezések, 142).

Németh T. Enikő, *Pragmatika* = *Magyar nyelv*, szerk. Kiefer Ferenc Bp., Akadémiai, 2006, 222–261.

Németh T. Enikő, *Pragmatikai kutatások Magyarországon*, Magyar Nyelv, 2013/2, 129–137.

Szili Katalin, *Tetté vált szavak: A beszédaktusok elmélete és gyakorlata*, Bp., Tinta, 2004.

J. R. Searle, *Az illokúciós aktusok szerkezete = Nyelv, kommunikáció, cselekvés*, szerk. Pléh Csaba, Síklaki István, Terestyéni Tamás,Bp., Osiris, 1997, 43–62.

J. R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, 1969.

Małgorzata Suszczyńska, *A jóvátevés beszédaktusai a magyarban =Általános Nyelvészeti Tanulmányok XX. Tanulmányok a pragmatika köréből*, szerk. Németh T. Enikő, Bibok Károly, Bp., Akadémiai, 2003,255–294.

MałgorzataSuszczyńska, *Remedial Work in Hungarian*, (PhD dolgozat) Szeged, 2010.

William Turnbull, *An appraisal of pragmatic elicitation techniques for the social psychological study of talk: the case of request refusals*, Journal of Pragmatics 2001/1,31–61.

Tóth Károly

A sztálinista barokk lehetősége az irodalomban[1]
Egy modell alapvetése

„*Ahogyan Olesa elvtárs találóan kifejezte magát,*
az írók az emberi lélek mérnökei."[2]

A sztálinista barokk megtűrt kifejezés a művészettörténetben, a klasszikus sztálinizmus időszakában született képzőművészeti és építészeti stílusra használják némi pejoratív jelleggel, akárcsak ahogyan ez a barokk esetében is történt, hiszen a *barocco* szót a XVII. századi francia klasszicisták a nyakatekert értelemben használták.[3] Mindemellett a köztudatban erősen él, így a denotátumát vizsgálva kell meghatározást adnunk a fogalomnak, hiszen a sztálini éra irodalmában vannak olyan igen ékes példák a barokk formák használatára, mint a concetto, azaz meghökkentő hatást keltő metafora fölbukkanása, a kantáta-

[1] A tanulmány megírásához nyújtott elengedhetetlen segítségükért köszönet illeti Dr. Hetényi Zsuzsát és Dr. Laczházi Gyulát. Külön szeretném megköszönni Cegelnyik Natália, Gyöngyösi Megyer, Koós János, Sebestyén Ádám és Dr. Tamás Ábel segítségét.

[2] „Viktor Sklovszkij mesélte nekem 1971 májusában Peregyelkinóban, hogy »Az írók az emberi lélek mérnökei« -szállóigét Olesa mondta azon az estén, mikor írók találkoztak Sztálinnal Gorkij házában. Később Sztálin pontosan idézte ezt, ebben a formában: »Ahogyan Olesa elvtárs találóan kifejezte magát, az írók az emberi lélek mérnökei.« Hamarosan az idézetet Sztálinnak kezdték tulajdonítani és Olesa alázatosan lemondott a szerzőségről." (Борев, Юрий Борисович: *Сталиниада*, Москва, Советский писатель, 1990, 23.) Borjev közlését megerősíti az a tény, hogy az *I. V. Sztálin Művei* 13. kötetében – amely az SZK(b)P főtitkárának 1930 július és 1934 január közötti időre eső írásait és egyéb megnyilatkozásait közli – csak a függelékben található *Életrajzi adatok* c. résznél közlik, hogy Sztálin 1932. október 23-án részt vett egy beszélgetésen szovjet írókkal Gorkij lakásán, ahol elhangzott a híres aforizma, de hasonló esetektől eltérően a kötet nem közli a beszélgetésről készült gyorsírói jegyzeteket (vö. *I. V. Sztálin Művei* 13., Bp., Szikra, 1951, 433.).

[3] Bán Imre, *A barokk költészet lényege és célja = A barokk*, szerk. Bán Imre, Bp., Gondolat, 1968, 5.

formának a szocialista dalkultúrában való revitalizálása[4] vagy az eposzműfaj életre hívása. Ám a lényeges pont nem ez, hanem a művek feltételezett ideologikus célja és a forma összekapcsolódásának mikéntje, így a forma vagy egyes alakzatok használatának a hatalom reprezentálása szempontjából betöltött szerepe.
Csakis a szocialista realizmus monolit interpretációja[5] teszi lehetővé a sztálinista barokk általános meghatározását. Az értekezés irodalomtudományi alapjául az az irodalompolitikai koncepció szolgál, melynek 1934. augusztus 17-én az első szovjet írókongresszuson történt kinyilatkoztatását Andrej Alekszandrovics Zsdanov kultúrpolitikus nevéhez köti a történetírás:

„Sztálin elvtárs a mi íróinkat az emberi lélek mérnökeinek nevezte. Mit jelent ez? Milyen kötelezettségeket ró ez az elnevezés az írókra?
Ez először is azt jelenti; ismerniök kell az életet, hogy azt helyesen tudják ábrázolni a művészi alkotásokban, hogy ne skolasztikusan, élettelenül, hogy ne egyszerűen »objektív realitás«-nak, hanem a valóságot a maga forradalmi fejlődésében [в её революционном развитии] ábrázolják.
Emellett a művészeti alkotások valószerűségének és történelmi konkrétságának összhangban kell lennie a dolgozó embereknek a szocializmus szellemében való átalakításával és nevelésével. A szépirodalomnak és az irodalmi kritikának ezt a módszerét nevezzük mi szocialista realizmusnak."[6]

A szocialista realizmus monolitikus értelmezésének segítségével megalkotható egy olyan elméleti modell, melyben a stílusjegyek különválasztásával

[4] „Az új műfaj, a kantáta egyik jellemzője: már nem egy társadalmi-politikai célra mozgósít, hanem »dicsőít« valamit vagy valakit. Az indulóból himnusz lesz. A mozgalmi dalok még lüktető, pontozott menetritmusa most lelassul, statikussá válik, csökken a szöveg aktivitása, harciassága, és ezt egyre inkább felváltja a lelkesedés, a magasztalás." (Polónyi Péter, *„… e törvény szavára dalol a szívünk": Személyi kultusz és dalkultúra*, História, 1987/5–6., 40.)

[5] „A »szocialista realizmus« monolit felfogása nem nyugati találmány. Éppen ellenkezőleg: maga a szovjet kultúratudomány közvetítette ezt az elképzelést, melyet aztán számos nyugati értelmező át is vett. A fogalom változhatatlan (ha úgy tetszik, ahistorikus) egysége sarkalatos pontját képezte ennek a szocialista realizmus-elméletnek: történetét a szovjet – és nyomában a többi kelet-európai – irodalomtudomány organikus kifejlésként ábrázolta." (Scheibner Tamás, *Sztálinizmus és desztalinizáció az irodalomtudományban: A szocialista realizmus és az irodalomról való beszéd az 1940-es és 1950-es években* [doktori disszertáció tézisei], Bp., ELTE BTK, 2011, 3.)

[6] Andrej Alekszandrovics Zsdanov, *Beszéd a Szovjet Írók Szövetségének első országos kongresszusán = A bolsevik párt útmutatása az irodalom feladatairól*, ford. ell. Surányi Magda, Bp., Szikra, 1950 (Marxista Ismeretek Kiskönyvtára, 124), 38.

halmazosan rendszerezhetővé válhat az irodalmi művek zöme, így pedig egy szinte végletes művészeti eklekticizmust tükröző, ám ideológiai funkcióját tekintve egységes szisztéma képe tárul elénk. A szocialista realizmus irodalmát tekinthetjük úgy, mint egy ólomüveg ablakot, melyben az egymástól különböző színű üvegdarabokat egységes egésszé illesztik össze a fémpántok. A modell értelmében amennyiben egy, a szocialista realizmus keretein belül stiláris ismérvek alapján leírható irányzati szál azonosítható a klasszikus sztálinizmus időszakában, valamint az rendelkezik prototipikusnak mondható művészi teljesítményekkel, akkor az tekinthető a „sztálinista stílusok" egyikének.
Tulajdonképpen ezen ponton oldódik föl a különböző művészeti ágakban azonos időben uralkodó azonos stílus korszakolási elképzelése, hiszen időbeli perspektívából rendszerezni, kategorizálni a sztálinizmus művészetét lehetetlenséggé válik. Szerepét a szocialista realista módszer jegyében született fluktuens irodalmiság sztálini szálai öltik magukra.
Az irodalmi realizmus ideológiai szempontból való tendenciózussá tétele és hagyományainak relativizálása, „megszüntetve megőrzése" jellemzi ezt a korszakot, mely tulajdon kánonjának politizált építése miatt képes mind a mai napig ellentmondásos indulatokat gerjeszteni.

1. A szocialista realizmus mint a sztálinista barokk művészetelméleti alapja

„*Elvtársak, a proletariátus ugyanúgy, mint a materiális és szellemi kultúra más területei is, egyetlen örököse mindannak, ami legjobbat a világirodalom kincstára tartalmaz. A burzsoázia eltékozolta irodalmi örökségét. A mi kötelességünk gondosan összegyűjteni azt, tanulmányozni, bírálva elsajátítani és így előrehaladni.*"[7]

A zsdanovi képlet szerint a kapitalizmusnak a marxi elmélet által fölvázolt szükségszerű bukása után a proletariátus válik a világirodalom értékeinek egyetlen letéteményesévé. De nem pusztán ezen értékek összegyűjtése, kiválasztása és megőrzése válik feladatává, hanem az ezek által képzett alapon való megteremtése az új felépítménynek, jelen esetben az új társadalom művészetének mint tudatformának kizárólagos megteremtése. A szocialista realizmusnak, tehát az új művészet mikéntjének deklarációja természetesen nem jelenthette annak azonnali megvalósulását. Zsdanov említett szereplésekor úgy beszélt a szovjet

[7] Zsdanov, *i.m.*, 40.

irodalomról, hogy „még nem felel meg korunk követelményeinek", „gyöngesége visszatükrözi a tudatnak a gazdasági élettől való elmaradottságát" stb.[8], ám az eljövendő proletárművészet kérdése körül folyó több mint negyedszázados vita végére pontot tett. Ezzel vette kezdetét a műfaj- és stílusfölöttiséget törvényi szintre emelő szocialista realista totalitás diadalútja.

„Nem lehet valaki az emberi lélek mérnöke, ha nem ismeri az irodalom technikáját. Emellett meg kell jegyezni, hogy az irodalom technikájának egész sor speciális sajátossága van. Az íróknak igen sokféle fegyverük van. A szovjet irodalomnak minden lehetősége megvan arra, hogy ezeket a különböző fegyvernemeket (zsáner, stílus, forma és az irodalmi alkotások különböző fogásai) teljes egészében alkalmazza, kiválasztva a legjobbakat, amit ezen a téren az összes előbbi korszakok alkottak. Ebből a szempontból az irodalom technikájának elsajátítása olyan feladat, amelynek megoldása nélkül önök nem válhatnak az emberi lélek mérnökeivé."[9]

„A szocialista realizmus nem valamiféle önálló, elkülönült művészeti mozgalom a szónak klasszikus vagy avantgárdista értelmében. […] A szocialista realizmus stílusok fölötti esztétika, az irodalmi fogások és klisék összességének enciklopédiája, ráadásul ezzel maga is tisztában van. A szocreál teoretikusok nem győzték hangsúlyozni, hogy a szocialista realizmus mint művészi módszer egysége csak és kizárólag a stílusok sokféleségén keresztül valósul meg […] a szocialista realizmus is sikeresen szimulálta az összes irodalmi stílust és irányzatot, kezdve az ókori eposzoktól és az óorosz bilináktól [былина, orosz {keleti szláv} népköltészeti alkotás[10] – T. K.] a kifinomult tolsztoji pszichologizmuson át a plakát és a jelszó futurista poétikájáig."[11]

Mihail Naumovics Epstejn kultúrtörténész, az orosz posztmodern talán leghíresebb teoretikusa 1996-ban *Az orosz posztmodern értelme és eredete* c. híressé vált esszéjében a szocialista realizmus sztálinizmus idején történt megalkotását a posztmodern valóság kiépítésének iskolapéldájaként említi. Epstejn szerint a szovjet valóság tulajdonképp olyan – baudrillardi fogalommal élve

[8] Uo.

[9] Uo.

[10] Vö. Dukkon Ágnes, *Folklór = Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*, szerk. Zöldhelyi Zsuzsa, Bp., Tankönyvkiadó, 1997, 18.

[11] Mihaul Naumovics Epstejn, *Az orosz posztmodern értelme és eredete*, ford. M. Nagy Miklós = Uö., *A posztmodern és Oroszország*, Bp., Európa, 2001, 24–26.

– hiperrealitás, tehát média hatására a valóságból és a fantáziából a közegben lévő emberek által összeállított tudati kép, amely tökéletesen képes volt elszakadni a mélyvalóságtól.

„A sztálini kor ideológiája és valósága szinte tökéletesen illeszkedik egymáshoz – nem azért, mert ez az ideológia hitelesen tükrözte a valóságot, hanem mert idővel az országban nem maradt semmilyen más valóság az ideológián kívül. […] A szocialista realizmus azért annyira fontos a szocialista valóság megértéséhez, mert teljes egészében a szocialista realizmus, vagyis a „jelvilág" olyan magas, „irodalmi" foka, ahol már nem maradt jelölt, s így a jelölők önnön körükbe vannak zárva, csupán egymásra vonatkoznak. A szovjet ideológia azért szorgalmazta annyira a realizmust, mert az egész valóság teljes szemiotizálására, szöveggé változtatására törekedett. […] Csak a realizmus tudott olyan mértékben összeolvadni a valósággal, hogy azt teljességgel magába építse, lenyelje az utolsó cseppig. A realizmus eszerint tehát nem a valósággal együtt élő hű másolatként, tükörképként értelmeződik, hanem mint a valóság felváltásának – jelekké és képekké való átalakításának – gépezete, amely működése folytán az eredeti valóság megsemmisül. A realizmus átalakul realitássá annak mértékében, ahogy azt átalakítja – és maga a valóság, a realitás realizmussá válik, azaz a valóságról szóló szöveggé."[12]

A módszeréből fakadó szintetizálásra és sokszínűségre való irodalmi törekvése teszi semmihez sem hasonlíthatóvá a szocialista realizmus – minden „gumifogalom"-jellege ellenére – szellemében született irodalmi műveket. Mindezidáig a szocialista realizmus művészetével és esztétikájával foglalkozók kiemelték a sztálini korszakban tapasztalható stílusjegy-keveredést, de az értekezés tág értelemben vett célja csupán a sztálinista barokk mint irodalmi kategória lehetőségének megalapozása és esztétikai jellemzőinek rövid leírása lehet. Az értekezés a prototípuskeresés eredményeként Giorgi Leonidze *Sztálin* c. grandiózus, de befejezetlen művének elemzése által igyekszik ezen elvárásoknak eleget tenni.

2. Prototípuselemzés

Giorgi Leonidze 1900-ban született egy kis kelet-grúziai településen, Patardzeuliban egy értelmiségi család második gyermekeként. Középfokú tanulmányait a Tbiliszi Teológiai Szemináriumban – ahonnan marxista agitációért

[12] Epstejn, *i.m.*, 10–12.

húsz évvel korábban kicsaptak egy Joszif Visszarionovics Dzsugasvili nevű diákot – végezte 1918-ig, majd a Tbiliszi Állami Egyetem bölcsészkarán tanult tovább. 1911-től kezdve publikálta verseit és kapcsolatban állt a „Kék Ivótülkök" nevű csoportban tömörülő grúz szimbolista alkotókkal. A forradalom alatt és a Szovjetunió megalapítása után különböző irodalmi folyóiratoknál dolgozott. „Jelentős költői munkásságának középpontjában mindvégig hazájának történelme és tájai álltak. […] Leonidze elbeszéléseket is írt. Irodalomtörténeti kutatásai is jelentősek."[13]

„A második és harmadik ötéves terv idején [1933 és 1941 között – T. K.] a szovjet írók egyre erősbödő felelősségérzettel igyekeztek bemutatni a párt vezető szerepét a szocialista állam fejlődésének valamennyi szakaszában. Ezen időszak irodalmában mind fontosabb helyet foglalnak el a Leninről és Sztálinról, a pártról szóló újabb és újabb kiváló alkotások, amelyek szerzői között ott találjuk a különböző köztársaságok költőit […] Georgij Leonidze Sztálinról szóló poémája (»Sztálin ifjúsága«. Gyermekkor, serdülőkor. 1939.), amelyet Ny. Tyihonov fordított oroszra, bekerült a szovjet irodalom kincsesházába: 1941-ben Sztálin-díjjal tüntették ki."[14]

A nemzetek önrendelkezési jogának lenini programja és a proletár internacionalizmus égisze alatt ekkortájt kezdődött meg a nem-orosz nyelvű szovjet

[13] Rab Zsuzsa, *Ivótülök: 100 grúz vers*, Bp., Európa, 1974, 168.

[14] Vaszilij Vasziljevics Novikov, *A párt és a szovjet irodalom*, Bp., Szikra, 1953, 36.

irodalom népszerűsítése, amely olyan Leonidzéhez hasonló költők és írók fölemelkedését eredményezte, mint a lezg Szulejman Sztalszkij vagy a kazah Dzsambul Dzsabajev, akiknek nemzeti irodalma addig nagyrészt csak a szóbeliségben létezett.[15] Leonidze az aktuális politikai irányvonalat és a sztálini „Nagy Terror" idejének fentebb vázolt művészi tendenciáit követve kezdett dolgozni *Sztálin* (სტალინი [Sztálini]) c. művén nagyjából az 1933 utáni három éves időszakban. Művéből az 1936-os első kiadásig csak a *Gyermekkor* (ბავშვობა [Bávsvoba]) és az *Ifjúkor* (ყრმობა, [Krmoba]) címet viselő részek készültek el.
1934-ben volt Lenin halálának tízéves évfordulója, melynek kapcsán immáron sokadik alkalommal adták ki Vlagyimir Vlagyimirovics Majakovszkij *Vlagyimir Iljics Lenin* c. poémáját, melyet a pártvezető emlékének szentelve és az Oroszországi Kommunista Pártnak ajánlva írt 1924-ben.

„Majakovszkij 1920-ban Vlagyimir Iljics c. költeményében ezt mondja: „*Én / Leninben / a Világ és a magam egyező / hitét / dicsőítem.*" (Kardos Pál fordítása). De mikor Lenin váratlan halála a nagy poéma megírására kényszeríti – Lenin eleven vonásait, konkrét emberi jellegzetességeit mutatja be. Majakovszkij szemében Lenin – „*Egészen olyan, / mint én, / te, / ő – … – minden emberek közt a legemberibb ember.*" Ugyanakkor jelkép is: „*Azt mondjuk: Lenin – / azt értjük: / a párt. / Azt mondjuk: a párt – / azt értjük: / Lenin.*" (ford. Radó György.) Nem mindegyik szovjet költőnek sikerült elérnie a forradalom vezetőiről szóló műveiben ilyen realisztikus egységet, de a személyi kultusz elburjánzása sem érinthette az igaz költő alkotásokat."[16]

Kétségtelennek látszik, hogy Majakovszkij nagyhatású epikus költeményét Leonidze is olvasta, jóllehet pusztán formai szempontú hasonlóságokat a két költő művei között nemigen lehet találni, ám a korabeli irodalmi trendben nagy szerepet kapott a Sztálin által így aposztrofált költő: „Majakovszkij volt és marad szovjet korunk legjobb, legtehetségesebb költője. Az emlékével és műveivel szemben tanúsított közöny: bűn."[17] Majakovszkij poémájának imitációja

[15] „Ebben szemléltetően megnyilatkozott a nemzeti köztársaságok irodalmának felvirágzása, ami a lenini-sztálini nemzetiségi politika győzelmének újabb meggyőző bizonyítéka." Novikov, *i.m.,* 36.

[16] Müller László, *Az orosz és a szovjet líra fogadtatása Magyarországon a felszabadulás után = Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből*, III., szerk. Keméný G. Gábor, Bp., Akadémiai, 1961, 419.

[17] id. Margarita Aliger, *Majakovszkij folytatódik*, ford. Szabó Mária, Szovjet Irodalom, 1983/6., 118.

hangsúlyos módon volt jelen mind a Leninről, mind a Sztálinról írt művészeti alkotásokban.

Giorgi Leon Kavtaradze, a tbiliszi Ivane Javakisvili Történeti- és Néprajzi Intézet tudományos főmunkatársának Leonidzéről írt rövid tanulmányában azt írja, hogy a költő a tisztogatások idején már dolgozott a művén, így kerülte el a hozzá közelállók sorsát.[18],[19] Leonidzének már tisztában kellett lennie a zsdanovi alapvetéssel a szocialista realizmust illetően, hiszen írása csakis ennek tükrében válhatott a sztálinizmus irodalmi diskurzusának kontextusában értelmezhető műalkotássá.

Amint láthatjuk, a *Sztálin* minden különlegessége ellenére jó beleillett korának és politikai környezetének irodalmi paradigmájába. Bár a grandiózus mű végül befejezetlen maradt, recepciója egyértelműen pozitív volt,[20] így 1939-ben Nyikolaj Szemjonovics Tyihonov fordításában megjelent oroszul. Érdekes adalék a mű irodalmi jelentőségének szempontjából, hogy a művet fordító Tyihonov tíz évvel később megjelent *Chneti 1939 őszén* c. költeményében meg is említi Leonidze művét:

„Foszlott az éj, derült a hajnal,
Mint rózsálló gím tűnt elő,
És indult zsongó, tarka dallal
Az új nap: ének és erő.
S bár nem alázta meg a verset,
A természet fölébe nőtt

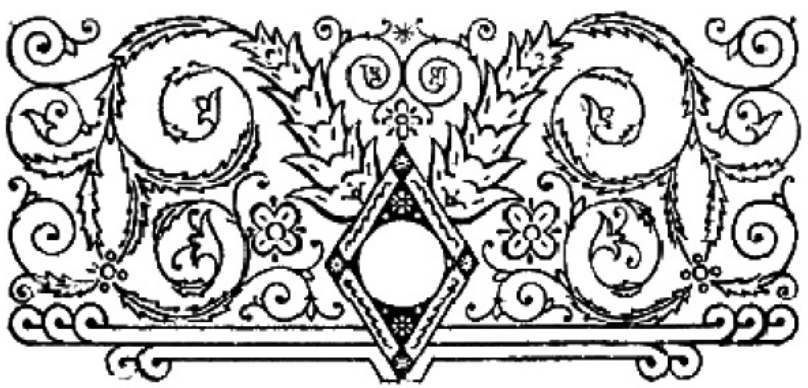
[18] „Legközelebb költő-barátai, Tician Tabidze és Paolo Jasvili éppúgy, mint bátyja Leon Leonidze professzor (mikrobiológus) áldozatai lettek az 1937-1938-as kommunista represszióknak. Az, hogy Leonidze már dolgozott egy Sztálinnak ajánlott poémán, *Sztálin, első rész: Gyermekkor és ifjúkor (1936)*, mentette meg az életét a hasonló sorsra jutástól." (Giorgi Leon Kavtaradze, *Giorgi Leonidze and his Poetry*; http://www.scribd.com/doc/2453191/G-L-Kavtaradze-Giorgi-Leonidze-and-his-Poetry, utolsó letöltés: 2014. október 5.)

[19] „Giorgi Leonidze volt az első azon néhány grúz iró közül, akik könyvet írtak Sztálin gyermekkoráról. Az ötlet jellemző volt Berija licitrendszerére, amelyben szinte minden író részt vett, s amelyben csak azok a tétek nyertek, amelyek nem voltak túlságosan újszerűek, sem túlságosan elcsépeltek." (Donald Rayfield, *Sztálin és hóhérai : A zsarnok, és akik neki gyilkoltak*, ford. Makovecz Benjamin, Bp., Park, 2011, 382.)

[20] „Kitűnő realista látással ír Grúzia múltjáról és jelenéről, lírai vázlatokban festi hazája tájait. Mind a kritika, mind az olvasóközönség elismeréssel fogadta […] »Sztálin ifjúsága« c. poémáját (1940)." (*A szovjet költészet antológiája*, szerk. Kardos László, Bp., ÚMK, 1955, 343.) A népszerűség kapcsán érdemes megjegyezni, hogy a világháború utáni időszakban újabb orosz nyelvű kiadások és több fordítása is napvilágot látott Leonidze művének, többek között angol és német nyelven.

S a dal, mit Leonidze szerzett,
Halkult az ős erők előtt.
Ezer fa rázta lombos ágát,
Ontotta arany záporát,
Mintha a »Sztálin ifjúságát«
Az erdő írná most tovább."[21]

Sztálin hetvenedik születésnapjára készülve 1949-ben megjelent Raics István (*Előhang* és *Gyermekkor*) és Kardos István (*Serdülőkor*) oroszból készült magyar fordítása is, mely *Sztálin ifjúsága* címmel jelent meg a Révai Könyvkiadó gondozásában.[22]



A grúz és az orosz nyelvű kiadások szerinti meghatározás értelmében *epopeia* (эпопея), de orosz nyelvterületen leginkább *poéma*ként definiálták a vele kapcsolatban értekező irodalomban, az egyetlen magyar nyelvű kiadás pedig *hőskölteményn*ek jegyzi. A műfaji lexikonok által közvetített csalóka statikusság a műfaji törvényeket illetően itt hullik darabjaira.

[21] Nyikolaj Szemjonovics Tyihonov, *Pohárköszöntő*, ford. Kardos László, Bp., Athenaeum, 1950, 116.

[22] „*Nem úszta meg viszont a felelősségre vonást Raics István, akinek ügyét azért utalták a párt Központi Ellenőrző Bizottsága elé, mert »többszöri (többek között írásbeli) ígérete ellenére« Leonidze Sztálin ifjúsága című eposzának csak a felét fordította le határidőre.*" (Murányi Gábor, Így *ünnepeltük Sztálin születésnapját*, mult-kor.hu, 2012. március 5.; http://mult-kor.hu/20120305_sztalin?pIdx=2„ utolsó letöltés ideje: 2014. október 5.)

„Az epopeia; így ebben a formában nem állandó jelentésű terminus. Arisztotelésznél, de a későbbiekben is változó a megítélése. Marót Károly epopeia terminusa a legkidolgozottabb, de nem általános érvényű. Annyi azonban egyértelműsíthető, hogy az epopeia »nemzeti heroikus nagyeposz«."[23]

„Szó szerinti értelemben »*eposzmű*«, az eposz sajátos, igen fejlett, jelentős foka. Már Arisztotelész *Poétikájában* előfordul, de még nem állandó terminusként. […] Magasabb rendű az egyes eposzonál, voltaképpen a nagyeposz, a nemzeti hőseposz megnevezése."[24]

A *Magyar Néprajzi Lexikon eposz* szócikke az epopeiát az említett maróti keretek segítségével is igyekszik megragadni és körvonalazni.

„Marót Károly terminológiája szerint, amely azonban a magyar folklorisztikában voltaképpen nem honosodott meg, minden epikai alkotás epikus ének, ezek közül a nagyobbak és jelentősebbek érdemlik meg az eposz nevet, míg a legigényesebb változatok, amelyek a legnehezebb költői feladatokat a legmagasabb fokon valósítják meg, az epopeia nevet nyerhetik."[25]

Az epopeia (эпопея) meghatározása az orosz, illetve a korábbi szovjet filológiában a magyar hagyomány ókortudományi kereteinél jóval tágabb, mondhatni kevésbé statikus, hiszen a verses és prózai formájú műveket funkcionális, azaz a kiemelt nemzeti vagy heroikus jellegük szerint sorolja ebbe a műfajba. Az eposzként (эпос) való értelmezés pedig egy még nagyobb halmaz elemeként kezeli a műveket, hiszen a népi epikus műveket[26] és a monumentális, nem föltétlenül verses formájú epikai alkotásokat tartalmazva kizárja a korstílussal való összeegyeztetés lehetőségét; így lehetséges a mű epopeiaként való önmeghatározása.

---

[23] Bajnóczi Sándor, *Még egyszer a „comica epopeá"-ról*, A magyar nyelv és irodalom tanítása, 1986/4., 170.

[24] *Vizualizáció és fogalmi rendszer a néprajzban*, szerk. Verebélyi Kincső, Bölcsész Konzorcium; http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Neprajz/82Vereb%E9lyi/folklorisztika_es_rokonteruleteinek_fogalmi_rendszere/epopeia.html

[25] Vö. Marót Károly, *Az epopeia helye a hősi epikában*, Bp., Akadémiai, 1964, 105-113.

[26] Példaként említhető ennek a sokrétűségnek illusztrálására a Jurij Matvejevics Szokolov által szerkesztett 1939-es *Самое дорогое: Сталин в народном эпосе* (A legdrágább: Sztálin a népi epikában) c. gyűjteményes kötet, melybe népművészeti és népies jellegű művészeti írásos alkotásokat egyaránt válogatott. (vö. *Самое дорогое: Сталин в народном эпосе*, под ред. Ю. М. Соколова, Москва, Советский писатель, 1939.)

„De mintha most valahogy születőben volna valami, eleddig hiába próbált új: a XX. századi ember világának éposza. A lelki regény és a naturalista regény dilemmája után a lényeges éposz, melyet rossz, agyoncsépelt szóval, de mégis úgy kell nevezni: kollektív éposz, népéposz. Még nincs meg, de látszik, hogy készül s a mai Oroszországban készül. Nem egy költő alkotása, hanem a népé, mely nép költőket hív életre, hogy az ő történetét, az ő valóságát számára kifejezzék. […] Az ember elfelejti, hogy »szépirodalmat« olvas, mert biztos érzése, hogy amit itt lát, azt csak valóság és soha emberi fantázia nem szülhette volna. Az események ereje és általánossága az individuális lehetőségeket minimálisra redukálja. És egy külső körülmény is határt szab a fantáziának, t. i. az, hogy ezek a könyvek a jelenről, a jelent élt kortársaknak, róluk magukról szól. Az éposz tárgya itt maga az olvasó közönség, író és közönség ezáltal páratlanul eggyé forrnak. A történetekben csupasz egyszerűség, semmi művészi raffinéria: az író tudja, hogy önmagukért érdekesek."[27]

Érdekes adalék a műfajt illető kérdéshez, hogy Sinkó Ervinnek a Nyugat hasábjain megjelent recenziója Fjodor Vasziljevics Gladkov *Cement* c. regényéről már az 1934-es program kihirdetése előtt jóval megjósolta az új típusú szocialista művészet igényét a nagy volumenű, a szovjet ideológia világképét tükröző és „*a valóságot a maga forradalmi fejlődésében*" ábrázoló művészi teljesítményekre.

[27] Sinkó Ervin: *Fjodor Gladkov „Cement"-je és az új orosz regény*, Nyugat, 1928/1.; http://epa.oszk.hu/00000/00022/00434/13567.htm (Utolsó letöltés ideje: 2014. október 5.)

A mű által közvetített egységes világkép, melynek gyújtópontja a mű mitológiai pozícióba helyezett főhőse, egységes megkomponálása, valamint az antik allúziók használata csak néhány Leonidze művének barokk eposzra hajazó sajátosságaiból. A tudatos szerkesztésmódra vall továbbá az a tény, hogy a két, közel azonos hosszúságú ének 9-9 „fejezetből" áll. Leonidze az *Előhang* mottójául egy Sophoklés-idézetet választott, melynek meglehetősen furcsa fordítástörténete az alábbi szemléltető ábrán követhető vissza.

Ógörögből készült (1.) fordítás	**Grúzból készült (2.) fordítás**	**Oroszból készült (3.) fordítás**	**Szophoklész: *Oedipus Kolonosban*[28]**	
აქ ჰფლობს ტიტანი ცეცხლის მომტანი, / – **ღმერთი** პრომეთე.	Тут властвует титан, огонь принесший, / – **бог** Прометей.	A titán uralkodik itt, aki lehozta a tüzet, / Prometheus, az **Isten**.	χῶρος μὲν ἱερὸς πᾶς ὅδ' ἔστ'· ἔχει δέ νιν / σεμνὸς Ποσειδῶν· ἐν δ' ὁ πυρφόρος **θεὸς** / Τιτὰν Προμηθεύς·	Itt ez az egész környék szent, mert védi a / Dicső Poseidon és a tűz-hozó titán, / Prométheus.
Giorgi Leonidze (?) fordítása, 1934-1936 k.[29] [életében grúz fordítás nem jelent meg]	Nyikolaj Szemjonovics Tyihonov (?) fordítása, 1939 [egyetlen addig kiadott orosz fordítás szövegével sem egyezik]	Raics István (?) fordítása, 1949		Babits Mihály fordítása, 1942 (*Szophoklész drámái*, Bp., Európa, 1983, 357.) 54–56.

A barokk műalkotások eszmei hátterét adó transzcendencia itt nem egy mitológiai apparátus mozgósítása vagy más fogások működtetése által jelenik meg közvetlenül, hanem magának a címadónak a mottó által sugalmazott a transzcendens létén keresztül interpretálódik, melynek a hatalom már említett reprezentálása érdekében áll annak szolgálatába. Itt világlik ki igazán a sztálinista barokknak a szocialista realizmuson belül elfoglalt kitüntetett pozíciója, hiszen a szimulációnak, tehát a valóság kreálásának olyan fokát érte el, hogy mögötte már „nincs semmiféle különálló valóság, mert maga helyettesíti a hiányzó valóságot."[30] A mottó megerősítő ekvivalenciát, szemiotikai megfeleltetést teremt a fordításban kiemelt *isten* szó és Sztálin személye között.

[28] Babits latinizált átírása.

[29] Leonidze rendelkezhetett olyan szintű ógörög nyelvtudással, hogy az idézett részt lefordítsa, hiszen a Tbiliszi Teológiai Szemináriumban nyilvánvaló módon tanulnia kellett a nyelvet, valamint *A szovjet költészet antológiájá*nak részlete – „1899-ben született Potardzeuli kahétiai falucskában egy falusi pap fiaként" (*A szovjet költészet antológiája*, 343.) – is enged erre következtetni.

[30] Epstejn, *i.m.,* 10.

„Azok az események [события], melyek létrehozásának egyetlen célja, hogy megmutassák valami olyasminak a realitását, ami nem létezik, mindig különös gonddal vannak megkonstruálva."[31]
Mindezen tények azonban még nem elégséges feltételei annak, hogy Leonidze művét egyértelműen a propagandaanyagok közé soroljuk, még ha funkcióját vizsgálva a felületes szemlélőnek nagyrészt annak tűnhet.

„Sztálin azon kevesek egyike volt, akik megengedhetik maguknak az állítást: Minden, amit tettem, azt az emberiség javára cselekedtem. Ő valóban nagyság volt. Még a személyes naplókban is úgy írtak róla az emberek, mint egy földi Istenről. És ez a »földi Isten«-érzés akaratuktól függetlenül jelent meg. [...] Mindez igaz. És feltűnő, hogy ennek az embernek a szülőföldje valami olyasmit szimbolizál, ami mintha eleve elrendelné nem mindennapi sorsát.
A Kaukázus, ez a csodálatos remekműve a természetnek, a kereszténységet megelőző korokban is vonzotta az embereket. Az antik mitológia dicsőíti mint az Aranygyapjú hazáját, a gazdag Kolkhisszal, a fenséges hófödte hegyekkel, amelyek mintha az özönvízből emelkednének ki, ahol, Sophoklés szavaival élve, »titán uralkodik [itt], aki lehozta a tüzet, Prométheus, az Isten«."[32]

Az elemzés nem nyújthat lehetőséget a Leonidze művének „őszinteségével" vagy „naivitásával" kapcsolatos vélekedéseknek, hiszen két analitikus nézőpont összekeverésével találkozhatnánk ilyen esetben. A korszaknak a művön keresztül való értékelése nincs kapcsolatban magával a művel és annak lehetséges esztétikai értékével, hiszen a kor lenyomataként tekintünk rá, így a két értékelésnek nincsen köze egymáshoz; vagy éppen fordítva, a művet igyekszünk értékelni a korszakon keresztül, ami érthetőbb koncepcióként hat, ám szigorú objektivitást kíván az adott korral szemben. „Soha, még a sztálini korszakban sem hallottam olyasmiről, hogy egy író azért írt volna, mert megparancsolták neki, hogy írjon."[33] – nyilatkozta Ilja Grigorjevics Ehrenburg Pierre Dumayet francia újságírónak 1964-ben.

---

[31] Epstejn, *i.m.,* 9.

[32] Константин Константинович Романенко, *Борьба и победы Иосифа Сталина*, Москва, Яуза-Эксмо, 2007, 5–6. A szövegvégi idézet fordításának formája egyértelműen alátámasztja, hogy a Sophoklés-idézet ebben a formájában hapax legomenon, hiszen Leonidze műve előttről nem található ilyen fordítása, tehát a tolmácsoló személy nem lehet más, mint ő.

[33] Pierre Dumayet: *Ilja Ehrenburg = Interjú!: Nagy írók műhelyében* I., vál. Kulin Katalin, Bp., Európa, 1965 (Modern Könyvtár 92), 163.

„A proletárforradalom vezetőinek, különösen Leninnek és Sztálinnak az ábrázolása a szovjet költészetben két irányba fejlődött. Egyik a vezetők egyszerű emberi tulajdonságainak reális rajzával mutatja be a nép és a vezetők együvé tartozását, azokét, akiket éppen emberi tulajdonságaik magasztossága tesz képessé vezetésre. A másik irány eszménnyé általánosítja emberi életüket, annyira, hogy nevük már-már, vagy teljesen jelképpé válik. […] Lion Feuchtwanger említi Moszkváról írott könyvében, hogy a szovjet nép Sztálinban látja és szereti önmagát s a szocializmust. Dzsambul költészete ékesen szóló példája ennek. A Sztálin-versek valódi hőse a nép, Lenin és Sztálin neve a költők nyelvezetében a szovjet nép, a párt, a proletariátus küzdelmének s az emberiség békeharcának jelképévé lett." [34]

„Itt a hegyek az égbe nőnek,
tán özönvíz mosta őket,
fejök búbját hó takarja,
sasok árnya beborítja.
Tiszta égen felhőtenger,
rajta keskeny rés sugárzik,
zúg az ég, az ár morajlik,
mintha vert párduc hörögne.
Bölényszarvak öklelőznek,
lavina robajjal omlik,
villámcsapás engeszteli
a csikorgó jég szilánkját."[35]

[34] Müller, *i.m.*, 418–419.

[35] Georgi Leonidze, *Sztálin ifjúsága: Hősköltemény*, ford. KARDOS László, RAICS István, Bp., Révai, 1949, 7.

Leonidze méltatói és későbbi bírálói egyaránt kiemelték brillírozását a tájfestést és a metaforák terén. „Leonidze költészetében példás egyensúlyban fonódnak össze a népi motívumok, a grúz folklór és a csiszolt, kulturált versforma, ami a költő mély érettségéről tanúskodik."[36] – olvashatjuk az első magyar nyelvű életrajzban, míg közel ötven évvel később az őt igen erősen, elsősorban elvi szempontból bíráló Donald Rayfield így ír róla: „Ritmusvezetése, fáradhatatlanul találékony metaforái és a kahét tájak és elődök kultusza biztosítottak Leonidzének nagy népszerűséget."[37]

A dolgozat keretei nem teszik lehetővé Leonidze művének teljeskörű filológiai és irodalomtudományi szempontú analízisét, így egy, a teljes mű szerkesztettségének szempontjából tipikusnak mondható részt (*Gyermekkor*, 6.) emelnék ki. *A véres föld* (სისხლიანი მიწა [Sziszhliáni mica]) címet viselő, édesanyja által mesélt történet a gyermek Joszif személyiségének kialakulásában, identitásának megteremtésében játszik szerepet.

A narráció és stílus szempontjából a mű többi részétől való jelentős eltérése – a formai különlegesség mellett – ellenére az egész kompozícióba harmonikusan, mi több hatásosan illő történet „stilizált metanarratívaként" értelmezve a bekövetkező történések kiváltó okait tárja föl az olvasó előtt, másrészt pedig a gyermek jövőjét is sejteti.

„*Kunyhóban a mécs alig gyúl*
űzni téli est sötétjét,
már a gyermek kucorodik:
– Édesanyám, mondj mesécskét!

Mért oly bús a pásztor sípja,
Mért zizeg a topoly ága?
Mért visel a mák szemölcsöt?
Mért piros a galamb lába?

Hogy jutott a madás-se-járta
úton a napig az árva,
s igazsággal győzve hogy lett
fönn a napnak jó barátja?"[38]

[36] *A szovjet költészet antológiája*, 343.

[37] Donald Rayfield, *The Literature of Georgia: A History*, Oxford, Clarendon Press, 1994, 256. (Saját fordítás – T.K.)

[38] Leonidze, *i.m.*, 59.

A didaktikus mondanivalót Leonidze egy egyszerű aktusba, mondhatni zsánerképbe helyezi, mikor az édesanyját meséltető kisgyermeket mutatja az olvasónak. A harmadik strófa egyszerre utalhat egy ismert népi történetre, ám egyszersmind vonatkoztatható a gyermek eljövendő sorsára is, tekintettel arra, hogy az elmesélt történet végül nem reflektál a gyermek egyik kérdésére sem, kivéve a választ már szinte magában hordozó utolsóig.

„A német szakirodalom, valamivel helyesebben, »Bildungsdichtung«-nak nevezi ezt a fajta poézist, mert egy évezredes műveltségi anyag körén belül variál, s igazán csak az érti, aki az alapját alkotó művelődési anyag (pl. mitológia) birtokában van."[39]

A barokkra hajazó spekulatív retorikai-logikai eljárás itt érhető tetten, hiszen pusztán sejteti a háttértudással nem, ám a mű megszületéséig ívelő korszak ismeretével feltétlenül rendelkező olvasó számára azokat az összefüggéseket, melyek mindig ismétlődő csatlakozásokként azokkal az értékekkel rokonítják a művet, melyek között a népi epika alkotásait találjuk Sophoklés és Majakovszkij munkáival egyetemben. Ám mindez egy új típusú, szocialista realista kánon meglétét feltételezi, hiszen a szelekció a proletariátus által örökségként nyert és felfogott értékekre utal, melyek jelen esetben tendenciózusként értelmezhetőek a sztálinizmus valóságában.

… Egyszer volt, igaz se volt tán,
éhínség volt a faluban,
aszály ölte kinn a szántót.
Nyikora, a bika bömbölt
tikkadt, sárguló göröngyön.

Felhő nem lengett az égen,
nem látni egy csöppnyi foszlányt,
mintha az ég nem akarná,
hogy a föld is oltsa szomját.

Repedez a föld göröngye,
esője a paraszt könnye,
föld a szemet, csecsemőjét,
nem öleli, hanem öli.

[39] Bán, *i.m.,* 30–31.

Elhervadt a kert, s lakója,
a csalogány, messzeröppent,
urmuli se szólt a földön,
lakoma sem zengett többet."[40]

A mitikus múlt időtlenségébe népmesei motívumok használatával emelve a mese általános érvényű igazság hordozójaként értelmezhető. A korábban már említett leonidzei tájleírás valóban plasztikus módon képes megjeleníteni azt az általános pusztulást, elsősorban az élő és az élettelen komponensek szembeállításával.

„*Hószakállú vén a szirten –*
róla szól a régi nóta,
becsületes, igaz ember,
maga élt ott évek óta.

Úgy ellepték most az aggot,
mint a mézet szomju méhek:
– Váltsd örömre bánatunkat,
okosítsd fel itt a népet.

Tengervízből lesz a felhő,
folyamokat nyel a tenger,
búzánk, földünk mind kiégett –
hogy marad meg így az ember?

Bölcs öreg, szívedre ontjuk
titkon omló könnyeinket,
adj a népnek, adj varázsszert,
pusztulástól ments meg minket. –

S szól az agg: – Ura az éhség
minden úrnak. Itt az óra,
mossátok meg jól a földet,
mossátok le a vért róla."[41]

[40] Leonidze, *i.m.*, 59–60.

[41] Leonidze, *i.m.*, 60–61.

Már Majakovszkij poémájában is nagy szerepet kap az ún. „érettségi fok", a tömegekkel mint a történelmet alkotni képes társadalmi erővel kapcsolatban. Az útmutatást kérő nép szó szerint értelmezi a „hószakállú vén" tanácsát, hiszen a lehetetlen helyzetet egy még lehetetlenebb, ám mitikus fordulatok között tipikusnak tekinthető megoldással (hegytetők felszántása, folyómeder kutatása stb.) kívánják közvetlenül feloldani. A vér által nem szennyezett föld keresése a hazájukon belüli bolygó sorsra kárhoztatja a grúzokat, akik még nem érthetik meg, hogy az „éhes, rossz élet" csakis az eltűrt zsarnokság okozata. A kiasztikus alakzatok halmozásával végül nyilvánvalóvá válhat a végső ok, ami miatt a nép szenvedésre van ítélve.

„Mentek, s völgyeken, mezőkön
minden vérfoltot lemostak,
két kezük közt terméketlen,
kongó, setét kő maradt csak.

– Szántsuk fel a hegytetőket –
ezt kiáltják – szűz a föld ott! –
S ellep most a nép rohanvást
minden zöldellő hegyormot.

De a hegy is vértől tarka.
Ki ontotta vérét rajta?
Fácánt tépett a sas karma,
az csurrant ki a homokra.

Párduc mancsa közt bölénynek
mállt a húsa, tört a csontja,
az erős a gyengét itt is
irgalmatlan marcangolta.

[…]

Utálkozva állt az ember,
s otthagyta a szörnyű bércet,
egy reményük volt csupán már:
széles folyóvízhez értek.

Bűntelen a föld a mélyben,
nem locsolta vérnek szennye,
jaj, de itt is azt találták,
gyilkosságok estek benne.

Víz alól földet kapartak,
s leltek abban embercsontra,
vízfeneken összetörve
állt, a hullám elsodorta.

A nép búsan felkiáltott:
– Vér fertőzte meg a földet,
véres-veres a kenyerünk,
pernye üli árva sorsunk...

S álltak, sírtak…"
– Anyám, miért véres a föld?
Miért éhes, rossz az élet?"[42]

A kádenciaszerű lezárás kontrasztba állítható az anya előbbi megnyilatkozásának végével („*S álltak, sírtak…*") hangsúlyossága folytán, valamint – a mű további részének cselekményéből adódóan – a társadalmi ellentét megoldására irányuló megoldás keresésére is készteti a gyermeket. A Marcel Raymond svájci irodalomtörténész által összegyűjtött fő barokk stílusjegyek közül itt erős dominanciával jelenik meg a nagyítás, a felfüggesztés és a belső feszültség ellentétekben megnyilvánuló volta, valamint az egymással ellentétes erők összeütköztetése.[43]

Aprót a nagyok marják,
keselyű a szajkóra száll,
állathúsra les az ember,
a hiéna hullát zabál

Földesúr parasztot öldös,
gazdag a szegényt kínozza,

[42] Leonidze, *i.m.*, 61–62.

[43] Vö. Bán, *i.m.*, 24.

özvegyek és árvák könnye
minden útunkat kimossa.

Nincs a nagyvilágra mérték,
mellyel végét megtalálod,
kapzsi, elnyomó kezektől
pusztul itt az ember, állat.

Fiam, ezért véres a föld,
ezért éhes, rossz az élet.[44]

„Wölfflin tehát, ismételjük, a barokkot a reneszánsz művészettel szembeállítva határozta meg, de nem tartja elfajulásnak, hanem természetes továbbfejlődésnek. Inkább arra utal nyomatékosan, hogy a barokknak nincs önálló formanyelve (mint pl. a gótikának a románnal szemben), hanem a reneszánszban megújított antik elemek felhasználásával alakítja ki a magáét, ezeket rendeli új célok, új mondanivaló szolgálatába. Ma már, több évtized távlatából, világosan látjuk, hogy a stílusirányoknak ilyenfajta szembeállítás révén nyert meghatározása sok tekintetben mesterkélt, s Nietzsche eszméinek igézetében keletkezett, aki a görög kultúra lényegét akarta az egymással küzdő apollóni (tudatos) és a dionysosi (ösztönös) princípiumok segítségével magyarázni. Mindez, elszakítva a történelmi és társadalmi fejlődés talajától, éppen az új stílus keletkezésének lényegét nem tudja megragadni. Wölfflin elmélete is, amely egyébként a művészi tények bámulatosan pontos megfigyelésén alapszik, hamarosan utat nyitott a szellemtörténet olykor ragyogó, de alaptalan konstrukcióinak. A formai jegyekkel megelégedő elemzések során csakhamar arról kezdtek beszélni, hogy a barokk történeti időhatárok közé nem szorítható jelenség, minden korban, sőt minden kultúrkörben felbukkan […] Mondanom sem kell, hogy egy stílusfogalom ilynemű kitágítása valójában használhatatlanná teszi azt, mert műalkotás és stílus mindig pontosan meghatározott társadalmi viszonyok között keletkezik, s jól körülírható célkitűzések, szellemi igények szolgálatába áll. […] Jellemzi ezt a művészetet a pátosz, az ünnepélyes reprezentáció, a hősiesség kultusza […] A barokk világban minden színpadias: nem véletlen, hogy az illúziókeltés művészete […] Ha két szóba kellene sűríteni a lényeget, azt mondhatnánk: a barokk a propaganda és a reprezentáció művészete."[45]

[44] Leonidze, *i.m.*, 62–63.

[45] Bán, *i.m.,* 9–13.

Az irodalomtudomány vitáira és eredményeire, valamint döntésére vár a szövegben említett ellentét feloldása. A dolgozat célja a barokk elemek használatának vizsgálata a szocialista realista módszer keretein belül, ezen túlmenően pedig a sztálinista barokk mint irodalmi fogalom létjogosultságának megállapítása. S habár mindez nem nyilatkoztatható ki abszolút igazságként, mégis az alcímben jelölt modell alapvetése a prototípus elemzésén keresztül megtörtént. Az irodalomelméleti alkalmazhatóság és a más művek vizsgálata esetében való gyakorlati haszon kérdése azonban még megválaszolatlan maradt.

„Könyveink arra hivatottak, hogy megváltoztassák az életet. Csupán az igazi művészet képes erre, az álművészet sohasem. Nagy elődeink azt a feladatot hagyták ránk, hogy az ige erejével gyújtsuk lángra az emberek szívét. E feladat teljesítéséhez kevés az Írószövetség tagsági igazolványa, ehhez lángoló szív kell: ehhez írónak kell lenni."[46]

Az illusztrációk N. V. Iljin munkái és az 1944-ben a tbiliszi Заря Востока kiadónál megjelent orosz nyelvű kiadásból származnak.

[46] Ilja Grigorjevics Ehrenburg, *Az író és az élet = A világirodalom ars poeticái*, szerk. Lengyel Béla, Vincze Flóra, Bp., Gondolat, 1965, 924.

Biblográfia

A barokk, szerk. Bán Imre, Bp., Gondolat, 1968.

A szovjet költészet antológiája, szerk. Kardos László, Bp., ÚMK, 1955.

Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig, szerk. Zöldhelyi Zsuzsa, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2002.

Margarita Aliger,, *Majakovszkij folytatódik*, ford. Szabó Mária, Szovjet Irodalom, 1983/6., 118.

Bajnóczi Sándor, *Még egyszer a „comica epopeá"-ról*, A magyar nyelv és irodalom tanítása, 1986/4, 170–172.

Pierre Dumayet, *Ilja Ehrenburg = Interjú!: Nagy írók műhelyében* I., vál. Kulin Katalin, Bp., Európa, 1965 (Modern Könyvtár 92), 157–166.

Ilja Grigorjevics Ehrenburg, *Az író és az élet = A világirodalom ars poeticái*, összeáll. Lengyel Béla – Vincze Flóra, Bp., Gondolat, 1965, 924.

Mihail Naumovics Epstejn, *Az orosz posztmodern értelme és eredete*, ford. M. Nagy Miklós = Uö.: *A posztmodern és Oroszország*, Bp., Európa, 2001, 5–70.

Sheila Fitzpatrick, *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, New York-Oxford, Oxford UP, 1999.

Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton UP, 1992.

Ilja Ilf, Jevgenyij Petrov, *Az irodalmi villamos* = Uő., *Hogyan született Robinson*, Bp., Magvető, 1958, 100–108.

Giorgi Leon, Kavtaradze, *Giorgi Leonidze and his Poetry*; http://www.scribd.com/doc/2453191/G-L-Kavtaradze-Giorgi-Leonidze-and-his-Poetry (Utolsó letöltés: 2014. október 5.)

Kenéz Péter, *A Szovjetunió története a kezdetektől az összeomlásig*, ford. Sisák Gábor, Bp., Akkord, 2008.

Leonidze, Georgi, *Sztálin ifjúsága: Hőskölteméný*, ford. Kardos László, Raics István, Bp., Révai, 1949.

Lukács György, *Bevezetés Marx-Engels: Művészet, irodalom c. kötethez* = L. Gy., *Marx és Engels irodalomelmélete*, Bp., Szikra, 1949, 122-163.

José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.

Vaszilij Vasziljevics Novikov, *A párt és a szovjet irodalom*, Bp., Szikra, 1953.

Marót Károly, *Az epopeia helye a hősi epikában*, Bp., Akadémiai, 1964.

Murányi Gábor, Így *ünnepeltük Sztálin születésnapját*, mult-kor.hu, 2012. március 5.; http://mult-kor.hu/20120305_sztalin?pIdx=2 (utolsó letöltés: 2014. október 5.)

Müller László, *Az orosz és a szovjet líra fogadtatása Magyarországon a felszabadulás után = Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből* III., szerk. Kemény G. Gábor, Bp., Akadémiai, 1961, 403–462.

Polónyi Péter, *… e törvény szavára dalol a szívünk": Személyi kultusz és dalkultúra*, História, 1987/5-6, 32-33, 38–40.

Rab Zsuzsa, *Ivótülök: 100 grúz vers*, Bp., Európa, 1974.

Donald Rayfield, *Sztálin és hóhérai: A zsarnok, és akik neki gyilkoltak*, ford. Makovecz Benjamin, Bp., Park, 2011.

Donald Rayfield, *The Literature of Georgia: A History*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

Sinkó Ervin, *Fjodor Gladkov „Cement"-je és az új orosz regény*, Nyugat, 1928/1.; http://epa.oszk.hu/00000/00022/00434/13567.htm (Utolsó letöltés: 2014. október 5.)

Scheibner Tamás, *Sztálinizmus és desztalinizáció az irodalomtudományban : A szocialista realizmus és az irodalomról való beszéd az 1940-es és 1950-es években* (doktori disszertáció tézisei), Bp., ELTE BTK, 2011.

Szilágyi Ákos, *Dívány és per* = Sz. Á., *Halálbarokk: A semmi polgárosítása*, Bp., Palatinus, 2007, 91–132.

Szilágyi Ákos, *A temetés temetése* = Sz. Á., *Halálbarokk: A semmi polgárosítása*, Bp., Palatinus, 2007, 371–435.

Szolláth Dávid, *A kommunista aszketizmus esztétikája: Kontextuális vizsgálatok a huszadik századi magyar irodalom néhány munkásmozgalom-történeti vonatkozásáról*, Bp., Balassi, 2011.

The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature, edit. Evgeny Dobrenko, Marina Balina, Cambridge, Cambridge UP, 2011.

Nyikolaj Szemjonovics Tyihonov, *Pohárköszöntő*, ford. Kardos László, Bp., Athenaeum, 1950.

Véghelyi Balázs, *„De hol az ág…”: Zelk Zoltánról* = V. B., *Huszonhárom lépés: Esszék, jegyzetek, kritikák*, Bp., Hungarovox, 2010, 62–68.

Vizualizáció és fogalmi rendszer a néprajzban, szerk. Verebélyi Kincső, Bölcsész Konzorcium; http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Neprajz/82Vereb%E9lyi/folklorisztika_es_rokonteruleteinek_fogalmi_rendszere/epopeia.html (Utolsó letöltés ideje: 2014. október 5.)

René Wellek, Austin Warren, *Az irodalom elmélete*, Bp., Osiris, 2006.

Zelk Zoltán, *A hűség és a hála éneke*, Bp., Athenaeum, 1949.

Andrej Alekszandrovics Zsdanov, *Beszéd a Szovjet Írók Szövetségének első országos kongresszusán = A bolsevik párt útmutatása az irodalom feladatairól*, ford. ell. Surányi Magda, Bp., Szikra, 1950 (Marxista Ismeretek Kiskönyvtára, 124), 31–42.

Юрий Борисович Борев, *Сталиниада*, Москва, Советский писатель, 1990.

Георгий Леонидзе, *Сталин: Детство и отрочество*, пер. Тихонов, Николай, Москва, Госиздат, 1947.

Ленин и Сталин в творчестве народов С.С.С.Р., Москва, Советский писатель, 1938.

Константин Константинович Романенко, *Борьба и победы Иосифа Сталина*, Москва, Яуза-Эксмо, 2007.

Самое дорогое: Сталин в народном эпосе, под ред. Ю. М. Соколова, Москва, Советский писатель, 1939.

Kötetünk szerzői

Ballagó Júlia 1994. október 1-jén született Egerben, érettségijét a helyi Gárdonyi Géza Ciszterci Gimnázium angol–magyar két tanítási nyelvű tagozatán szerezte. 2014 szeptembere óta az ELTE BTK magyar főszakos, francia minor szakos hallgatója. Egyetemi tanulmányai kezdete óta tagja az Eötvös Collegiumnak, ahol előbb a Magyar mellett a Francia műhelyben is tagságot vállalt, majd 2015 szeptembere óta a Magyar műhely titkáraként tevékenykedik. Nyelvtudományi érdeklődése elsősorban funkcionális pragmatikai irányultságú, főbb érdeklődési területe a metapragmatika, a társas deixis, valamint az identitásképzés kérdésköre.

Cser Nóra 1996-ban született Szolnokon, itt, a Verseghy Ferenc Gimnáziumban érettségizett. 2014 szeptembere óta az ELTE BTK magyar BA képzésének hallgatója, és az Eötvös Collegium Magyar műhelyének tagja. 2015-től az egyetemen szerkesztői ismeretek minor képzésen tanul. Főbb érdeklődési területei Szabó Lőrinc költészete mellett a klasszikus magyar irodalom.

Demeczky Ádám Péter az Eötvös Collegium Magyar Műhelyének tagjaként írta meg a kötetben olvasható tanulmányát, a tanulmány elkészültéig drámákkal foglalkozott. Legfőbb érdeklődési területei az irodalomelmélet és a 20-21. századi regényirodalom.

Fazekas Júlia 1993-ban született Budapesten. 2013-tól az ELTE BTK magyar szakos hallgatója, irodalomtudomány, valamint művelődéstudomány specializációt végez. Eddigi munkái főleg a 19. századi magyar irodalom területére irányultak, emellett műfordítással foglalkozik.

Kovács Alexandra 1993-ban született. 2013-ban kezdte el az ELTE BTK magyar szakot, ahol most harmadéves hallgató. Vallástudomány minoros, a különböző művekben (irodalom, zene) megjelenő vallással kapcsolatos motívumok és problémák érdeklik.

Kustos Júlia 1996. február 9-én született Szombathelyen, a Nagy Lajos Gimnáziumban érettségizett. 2014 szeptemberétől az ELTE BTK osztatlan tanárképzésén hallgató angol nyelv és kultúra – magyar nyelv és irodalom szakpárral. Az Eötvös József Collegium Magyar műhelyének tagja három szemeszteren keresztül. Főbb érdeklődési köre a kortárs magyar prózairodalom.

Nowosielski Diána 1992-ben született Budapesten. 2012-ben kezdte meg tanulmányait a Szegedi Tudományegyetem magyar szakán. 2013-tól nyelvtechnológia szakirányos, valamint aktív tagja a szegedi Eötvös Kollégium Nyelvészeti Műhelyének. 2015-től felvételt nyert az SZTE elméleti nyelvészet mesterképzésére. Tanulmányai mellett művészi festéssel is foglalkozik.

Tóth Károly 1994-ben született Budapesten. 2013-ban érettségizett az I. kerületi Petőfi Sándor Gimnáziumban, majd felvételt nyert az ELTE BTK-ra, ahol magyar főszakos hallgatóként orosz és esztétika minort végez. Fő kutatási területe a realizmuselmélet, kiváltképpen a szocialista realizmus kérdései.