A JÁTÉK

Művészeti, társadalom- és bölcsészettudományi tanulmányok

A sorozatban eddig megjelent:

SZÁZÉVES SZÁZADELŐ (2010)

ROMANTIKA TEGNAP ÉS MA (2012)

A JÁTÉK

Művészeti, társadalom- és bölcsészettudományi tanulmányok

Bessenyei Könyvkiadó • Nyíregyháza, 2013

A Nyíregyházi Főiskola Bölcsészettudományi és Művészeti Kara
HANGSZÓKÉP rendezvénysorozatának kiadványai III.

*A kötet megjelenését a Nyíregyházi Főiskola
Tudományos Tanácsa támogatta*

Sorozatszerkesztő:
Nagyné Schmelczer Erika

Szerkesztette:
Cs. Jónás Erzsébet és Pethő József

Lektorálták:
Ajtay-Horváth magda
Barta Róbert
Cs. Jónás Erzsébet
Huszti Ilona
Jenei Teréz
Kecskés Mónika
Kerekes Eszter
Kiss Lajos András
Mester Béla
Mihalovics Árpád
Pethő József
S. Fenyő Sarolta
Turbuly Éva

ISBN 978-615-5097-79-9
ISSN 2062-8358

Nyíregyházi Főiskola, Bessenyei Könyvkiadó
www.nyfjegyzetbolt.hu
Nyíregyháza, Sóstói út 31/B
Kiadóvezető: Száraz Zoltán
IMI Print Kft. Nyíregyháza

Tartalomjegyzék

Egy sorozat záró konferenciájához (A játék) 7

I. JÁTÉK ÉS IRODALOM 9

Ajtay-Horváth Magda
Játék, humor és életbölcsesség
Tibor Fischer Megváltás Miamiban című regényében 11

Gávai Anita
Az „elvarázsoló játék" Bárdos Artúr kritikai írásai a színészi alakításról 25

Kádár Judit
Egy Edward-kori írónő a gyarmatokról: Elizabeth von Arnim élete (és kutyái) 33

Karádi Zsolt
Szép Ernő játékversei 45

Kiss Zsuzsánna
Víg és szomorú: ellentétek és átlényegülések játéka a *Szentivánéji álom*ban 57

Tukacs Tamás
„Kisded játékok":
trauma, ismétlés, melankólia és játék a klasszikus detektívtörténetekben 69

II. JÁTÉK ÉS TÖRTÉNELEM 85

Kiss Lajos András
Politika és retorika 87

Óbis Hajnalka
A kocka el van vetve? A kockajátékról ókeresztény szemmel 99

Reszler Gábor
Totalitárius diktatúrák és a játékos ember 109

Szoboszlay György Cs.
A sorshúzás szerepe a morva testvérek egyházi és magánéletében 121

III. NYELVI JÁTÉKOK 133

Bárány Erzsébet
Játék a szavakkal (Magyar–ukrán nyelvi interferencia Kárpátalján) 135

Cs. Jónás Erzsébet
Játékos szerzők – kínlódó fordítók (A nyelvi játékok tolmácsolása) 149

Nagyné Schmelczer Erika
Modernitás és archaizmus
C. F. Ramuz elbeszélés-technikája és ennek fordítása 163

Pethő József
Szójáték és blending a reklámokban 177
Veres Ferenc
Szójátékok a műfordításban – Játék a szavakkal? 189
IV. ZENE ÉS JÁTÉK 197
Bíró István – Könczei Bálint
Harmóniajáték az alapfokú művészetoktatásban 199
Pintér-Keresztes Ildikó
Játék az érzelmekkel
Minore-maggiore váltások Schubert *Winterreise* című dalciklusában 215

Egy sorozat záró konferenciájához (A játék)

2012. november 14. A Bölcsészettudományi és Művészeti Kar HANGSZÓKÉP sorozatának harmadik éves, novemberi konferenciájára készülődve, a hagyományőrzés jegyében nagy elszántsággal lendültünk munkába.

Dolgozószobák, alkotóműhelyek csöndjében, a korpuszok és módszerek változatossága révén sorra nyíltak meg a kapuk a valóság térben és időben más-más darabkájára. A HANGSZÓKÉP korábbi rendezvényeihez hasonlóan kaleidoszkóp ez a konferencia is: egy *szép formákat néző* „játék", melyben ezúttal a „játék" maga a tematika, az ötletadó és a rendező elv. A játék, „a tét nélküli, bárki számára választható stratégia", melynek célja a „kísérletezés, a felfedezés, az érdek nélküli örömszerzés", mely „szertartás" – Huizingát idézve tovább szabadon – a ritmuson és harmónián épülő rendezettsége és zárt formája révén. Kilépés a közönséges hétköznapokból egy „értelmi, esztétikai és kultikus szabályokkal létrehozott különleges világba", mely a szabadság élményét kelti.

A kutató-alkotó homo ludens megragadja az alkalmat a világ egyéni módon történő átrendezéséhez a szemiotika, a narratológia, a stilisztika és fordításstilisztika segítségével. Az irodalmi alkotás jelentésrétegeinek ily módon történő feltárása a valóság újrarendezésében rejlő játékosságot villantja fel.

Másoknak a játék térbeli-időbeli elhatároltságát erősítő, a tökéletlen világban harmóniát teremtő belső rend a témája, legyen szó a zenei mű maggiore – minore játékos váltakozásáról vagy az irodalmi mű szomorú – víg hangulati váltások előidézte ritmusáról.

A feltétel nélküli szabálykövetés ellen hat a nyelvi játék gyakorlata, melynek formáit eredményesen használja a reklámipar. Másfajta játék a szavakkal a politikai argumentáció birodalma. Nyelvészek és filozófusok ötletadója, témája ez a konferenciához.

A játék a társadalmi létünk egyik formája, melyhez a mindenkori hatalomnak is viszonyulnia kell: szabályozással, tiltással, avagy a hatalmi érdekeknek történő alárendeléssel. Az ókori görög és ókeresztény világ, valamint a modern diktatúrák játékgyakorlatán keresztül jelenik meg a játék tevékenységének történeti aspektusa a történészek előadásaiban.

Ezen a novemberi napon a zene, az irodalom, a nyelvészet, a történelem és a filozófia kutatásai révén kiléptünk a hétköznapok világából. Játszottunk érdek nélkül, örömmel, szertartásosan. Alkottunk, kifejeztünk és – ritka, értékes pillanat – megtapasztaltuk a szellem emberének együttélés-, együttmunkálkodás-eszményét. Akkor még nem tudtuk, hogy ez egy korszak záró konferenciája is lesz.

Nyíregyháza, 2013. november 30.

Nagyné Schmelczer Erika
sorozatszerkesztő

I.
JÁTÉK ÉS IRODALOM

Ajtay-Horváth Magda

Játék, humor és életbölcsesség
Tibor Fischer Megváltás Miamiban című regényében

Ajtay-Horváth Magda
Angol Nyelv és Irodalom Tanszék
ajtayhm@nyf.hu

A játék a komoly, nem játékos cselekedetek, történések álarca, az „akár meg is történhetne" vagy a „megtörténhetett volna, de nem történt meg", a „megtörtént, de nem tudok róla, csak elképzelem, hogy megtörtént", a „megtörtént, de éppenséggel másvalakivel, nem velem". A tapasztalhatót megtoldom, kiterjesztem a meg nem tapasztalttal, játszom, eljátszom, megjátszom, túljátszom, sőt kijátszom, bejátszom, lejátszom, úgy teszek mintha.... Színlelek, utánzok, s közben tanulok, és tanulsággal szolgálok másoknak. Éppen ennél a pontnál hasonlít a játék a fikcióhoz (az irodalomhoz), hiszen nem a valóság, annak csupán az „égi mása", azaz a valóság közvetett, áttételes reprezentációja.

A játék mint emberi tevékenység, de tegyük hozzá, hogy nem is csupán emberi, hiszen az állatokra is jellemző, több nézőpontból is megközelíthető: a játék a tanulás, a szocializáció eszköze, és így a pszichológusok kutatási területe vagy éppenséggel a pedagógusoké, vagy a módszertanosoké, gondoljunk csupán a nyelvi játékok szerepére az idegen nyelv oktatásában, mely téma olyan közkedvelt volt egykori tanárhallgatóink körében. A színpadi játék az irodalom egyik műnemének létezési formája, a nyelvi játék a nyelvi kreativitás és az emberi szellemesség megnyilvánulása, a humor fontos eszköze, melyet a legtehetségesebb költők, írók műveltek a legmagasabb szinten. Freud (1983: 194) is utal a játék és a művészi tevékenység párhuzamára: „A költő ugyanazt teszi, mint a játszó gyermek: fantáziavilágot teremt, amit nagyon komolyan vesz, azaz igen nagy affektusmennyiséggel ruház fel, miközben élesen elkülöníti a valóságtól".

A játék és játékosság életfilozófiai kérdés, az a mód, ahogyan az egyén értelmezi és megközelíti saját életét: „Színház az egész világ. És színész benne minden férfi és nő: Fellép s lelép, s mindenkit sok szerep vár Életében" (Shakespeare Ahogy tetszik. II. felvonás 7. szín, fordította Szabó Lőrinc). Másképpen fogalmazva: sok játék vár

minden emberre. A „játék az élet" megközelítés egyfajta distanciát, távolságtartást, a felülemelkedés szkepszisét jelenti, de ugyanakkor a cselekvő bevonódást sem utasítja el, hiszen a játékába belefeledkező a rá mért szerepet is felvállalja. A „homo ludens" az emberré válást és az emberiség történetét végigkísérő cselekvési mód. A játék és az élet ilyenszerű azonossága Kosztolányi *Akarsz-e játszani* című versében is egyértelmű: „Akarsz-e játszani mindent, mi élet,… Akarsz-e játszani boldog szeretőt (…) Akarsz-e élni, élni mindörökkön, / játékban élni, mely valóra vált? / (…) s akarsz, akarsz-e játszani halált"? Kosztolányi esetében egyszerre tudatosan vállalt életforma és alkotói módszer is a játék: „csak a játékban igazán ember az ember, csak ez felel meg igazán szellemének" – vallja (Kosztolányi 2002: 300).

Politikai foglyok visszaemlékezéséből tudjuk, hogy a humorérzék a börtönévek túlélésének is jelentős eszköze volt. Aki képes volt a megalázott és kiszolgáltatott helyzetben meglátni a groteszket, az abszurdumot, az felül is tudott emelkedni a helyzeten. A játék, a humorhoz hasonlóan a túlélési stratégia fontos része volt: a rabok karácsonyt játszottak, játékból főztek, tudományos előadásokat tartottak, azaz a civil élet valamennyi tevékenységét próbálták a fogságban „eljátszani", így tartani fenn az emlékét annak az életnek, amelytől megfosztották őket.

A humor és a játék általában párost alkot, aki játszik, az humorizál, aki humorizál, az játszik. Kosztolányi a következőképpen definiálja a humor tartalmát, a szó jelentésrétegeit fejtegetve: „A humor fő jellemvonása az állandóság. Állandó lelkiállapot ez, kedélyhullámzás, életszemlélet, mely szomorúan-vidáman – »könnyek közt mosolyogva« – elfogadja az életet úgy, amint van, s megérti gyarlóságaival együtt, tudomásul veszi békésen, anélkül, hogy furcsaságait kihegyezné. Együtt érzi a nagyot és a kicsit. Nem mér, mint a gúny, csak összehasonlít, egybevet, ezáltal tünteti fel a dolgok örök viszonylagosságát. A nagyot olykor kicsinynek látja, a kicsinyt nagynak" (Kosztolányi 2002: 377). Az élet apróságait emlegetni kisszerűség, de a kisszerűség mellett meglátni a nagyszerűséget is, ez már humor. A humort „a lélek alázatának" nevezi Kosztolányi, s ítéletszerűen hozzáteszi: „humortalannak lenni annyi, mint emberietlennek lenni" (Kosztolányi 2002: 388).

Irodalmi művekben, kivált hosszabb prózai művekben, jelesül regényekben, a játék a tartalom, azaz a történet szintjén és a nyelvezet szintjén (nyelvi humor) is megjelenik. Legtöbbször együtt, egymástól elválaszthatatlanul.

Tibor Fischer *Megváltás Miamiban* című regénye (fordította: Vajda Tünde, Helikon Kiadó, 2011) mint a legtöbb jó fikció a legképtelenebb játék és humor vegyülete, amely egyben a legmélyebb életbölcselet, a szkepszis és az azon való felülemelkedés példázata is. A történetek szerkezeti felépítésében és az alkotói módszerben tetten érhető játékosság, valamint a nyelvi szinten megjelenő játék megnyilvánulási formáit (szójáték, alliteráció) a magyar fordítás szövegéből vett példákkal illusztrálom,

úgy, hogy nem utalok az eredeti szövegben megjelenő kifejezésekre, azaz vizsgálatom nem összehasonlító stilisztikai jellegű.

A regény kerettörténete az, hogy egy egzisztenciáját, állását vesztett világítástechnikai ügynök tönkrement házassága után hogyan próbál egy képtelen ötlettel: a barátjától kölcsönkapott személyigazolvánnyal és bankkártyával szerencsét próbálni Miamiban, méghozzá a hitbizniszben. A regény hőse a véletlen folytán kerül kapcsolatba egy olyan vallási közösséggel, amelynek vezetője, egy vietnámi háborút megjárt veterán, hosszabb időre elutazik, így a gyülekezetét a főhősre: Tyndale Corbettre bízza. Ezen a kerettörténeten belül aztán több tucat humoros történet és epizód sorjázik, amelyeket a hős egyes szám első személyben, beszélt nyelvi fordulatokkal ad elő a ma annyira divatos dumaszínházak (stand-up comedy) stílusában. Tyndale többszörösen is szerepet játszik, először volt iskolatársa Nelson helyett jelenik meg Miamiban, egy bilincsgyártó cég ügynökeként, ezt követően pedig a bölcs vallási vezető szerepét is elvállalja, végül megrendezi a világmegváltókra jellemző csodát, meghal és feltámad. Viszont valamennyi bonyodalom, amelyet igyekszik megoldani, magától oldódik meg, ő maga – akárcsak, a mesehősök – mindig győztesen kerül ki szorult helyzetéből. Az alaptörténeten belül, melynek egyébként nincs vége, csak abbamarad, számos apró, szarkazmussal, iróniával és humorral jellemezhető történetet mond el a főhős, akinek alapállása: „ha az ember peches, legalább anekdotázni tudjon róla" (2011: 14). A hős tudatosan kondicionálja magát arra, hogy nemtörődöm módon új életet kezdjen: „ha pedig az ember tesz a problémáira, az majdnem olyan, mintha nem lennének"; „Hogy szól a mondás: hiába utazol el, a gondjaid úgyis veled mennek? Nagy tévedés" (2011: 17).

Tyndale elmúlt negyvenéves, megpróbált tisztességesen élni, „jó sokáig … mindent megtett, de nem sikerült" (2011: 7), életét „szerencsétlen fordulatok sorozatának nevezi" (2011: 32). Filozófiai dimenziókban próbálja értelmezi helyzetét, de nem tud elvonatkoztatni kicsinyes énközpontúságától: „Meglehet, hogy a nagy egészben mindenki nulla, de nem akarja ezt érezni is" (2011: 40). Hősünk a kisember, „a kudarc szakértője" (2011: 253), aki, bár mindig az elvárások szerint élt, mégis kudarcba fullad igyekezete. A következő felsorolásban a humor forrása az, hogy a kispolgári élet kicsinyes elvárásaival szembesíti az olvasót, ezáltal annak a belátásával is, hogy valóban, ilyen az élet: „…követtem az előírásokat. Férfiasan fogtam kezet. Szemébe néztem az embereknek. Mindenkit meghívtam egy italra. Segítettem elmosogatni. Megmondtam az igazat. Segítettem idős szomszédaimnak. Nem feledkeztem el a születésnapokról. Udvarias voltam. Tettem félre pénzt. Nem vezettem ittasan. Szelektíve dobtam ki a szemetet"(2011: 45). Tyndale az átlagemberek egyike, akik „aggódnak a számlák miatt, aggódnak a családjuk miatt, aggódnak az egészségük miatt" (2011: 255).

A keserű önirónia konokul vissza-visszatérő és variálódó gondolati egysége a 277 oldalnyi regénynek. A következő bekezdés patikamérleg pontossággal megfogalmazott önjellemzés: „Egész életemben csak két hibát követtem el: a túlt és a nem eléggét. Vagy túl elszánt voltam, vagy nem eléggé. Vagy túl megbíztam valakiben, vagy nem eléggé. Vagy túl optimista voltam, vagy nem eléggé. Vagy, ha tetszik, egész életemben egyetlen hibát követtem el: sosem találtam el" (92).

A regény másik jellemző motívuma az emberi tisztesség hiábavalóságának gondolata, sőt ezt még fokozza is a szerző, amikor azt állítja, hogy a tisztesség éppen olyan ártalmas az ember számára, mint a kokain és az abszint (2011: 180).

A kiábrándult főhős, miután rendes ember volta rendre kudarcba fulladt, a keresztényi elvek tagadójává válik, és megcáfolhatatlan erővel sorolja az anti-keresztény imperatívuszokat: „Ne segíts senkinek. Több okból. Először is: azt a tíz percet, amíg átsegíted az öreg nénit az úttesten vagy segítesz cipelni a szomszéd hangversenyzongoráját, karriered előmozdításával is eltöltheted. Sok tíz perc sokra megy. A lojalitás bűn. Ha egy barát bajba kerül, ejtsd. Ne fecséreld az idődet tanácsadásra, ne kínálj vigaszt, ne adj kölcsön. Olyanokkal barátkozz, akik viszik valamire. A bajba került barát csak gát" (2011: 200). A pontosságról és a nagylelkűségről filozofálva másutt Fischer a következőket állítja: „Ha pontos az ember, oda lyukad ki, hogy élete jó részét várakozással tölti. Ugyanígy a nagylelkű ember is kiteszi magát a hálátlanságnak. Aki viszont senkin nem segít, az nem csalódik; aki nem ad kölcsön pénzt, azzal nem fordulhat elő, hogy nem adják vissza" (2011: 225). A sikeres ember ezzel ellentétben az, aki „leselejtezte a szívét", vagy akinek „a szívét be sem üzemelték" (2011: 211).

Tyndale, engedve a sors véletlen játékának, a vallási pályát választja a megkapaszkodás utolsó lehetőségeként, hiszen úgy gondolja, hogy már elég idős ahhoz, hogy élettapasztalatát elfogadják. Noha semmit nem tud a „vallási bizniszről" (2011: 34), de ez az egyetlen olyan vállalkozás, ahol „sikk a szegénység" (2011: 34), s ő valóban szegény. A vallás ugyanolyan áru, mint bármilyen más szabadpiaci termék, azzal a különbséggel, hogy „nagyon vonzó, hogy az ember a semmit árulja, és nincs termék, amibe be kell fektetni, nincs, aminek a működőképességéről meg kell győződni. Aki isten katonájául szegődik, annak csupán meggyőzően ki kell tudni jelentenie: – Igen, rendben lesz –, amikor azt kérdezik tőle: – Gondolja, hogy ez így rendben lesz?" (2011: 34).

Az élet színe és fonákja

Fischer írástechnikájára jellemző az élet ellentmondásosságának, abszurditásának a megragadása. A következő idézet egy élethelyzet lehetetlenségét és csapda vol-

tát példázza: „Munkát alig kapok. Az állástalanok mindig gyanúsak: *miért* vannak ezek munka nélkül? Állást akkor szoktak kínálni az embernek, amikor van neki" (2011: 23).

Mivel Tyndale tisztességes élete mindig kudarcba torkollott, eldönti, s ez is játékainak, illetve szerepeinek egyike, hogy tisztességtelen lesz, abban a reményben, hogy ez az életfilozófia végre sikert hoz számára. A logika teljesen érthető, ha mindig vesztes volt tisztességesen, megpróbál tisztességtelen lenni, hátha ez a sikeresség titka. „…levetkezem a józan észt, és megszabadulok a becsülettől. Fantasztikus érzés. Úgy döntök, ezentúl köpök olyan értékekre, mint a megbízhatóság, együttérzés, pontosság, türelem, szorgalom és őszinteség" (2011: 24). „…már megtanultam, az ember nem sokra megy vele, ha igaza van. Annyit javul tőle az életminősége, amennyit a sárga zokni hordásától" (2011: 27).

A vallásbiznisz az emberek hiszékenységére épít: az egyes gyülekezetek „templommozgalmassági" versenyen szerepelnek, és a „templom-becsüsök titokban látogatják a templomokat" (2011: 247), hogy megállapítsák, hányan járnak templomba, s milyen a hívek aktivitása. Tyndale „csináld magad" vallásnak nevezi azt, amiben a megöröklött gyülekezet hisz, s kijelenti, hogy „a kereszténységben az a zseniális, hogy az alapja egyszerű hitvallás: »Hiszek«" (2011: 175). Ahhoz, hogy kivételes csodával bizonyítsa a megváltásra alkalmas földöntúli képességeit, Tyndale elhatározza, hogy halált színlel, majd bejelenti feltámadását, hiszen az emberek buták és hiszékenyek, s elvárják a bibliai csodára való képességet a vallási vezetőtől. Miközben egy olyan hulla szállításánál működik közre, akit kölcsönvesz önmaga hullája helyett, hősünk így humorizál: „Átfut az agyamon, milyen komikus lenne, ha hullarablás közben halnék meg" (2011: 236).

A hittérítő lámát hallgatva Tyndale az eszmék árulása, rátukmálása (hittérítés) és az áruk népszerűsítése közötti azonosságot fogalmazza meg: „Persze ahol többen vannak, megindul a civakodás. Nincs üzlet, amelyik üzletről szól: majdnem mindig mások üzletének rontásáról van szó. Mindegy, mit árulsz: megvilágosodást vagy kutyaeledelt, a legfontosabb kitaposni a riválisok belét" (2011: 27).

A szabad piacgazdaság kritikáját olvashatjuk a következő szlogenszerű hirdetésben, melyben a deklarált humor a temetkezés szomorúságát ellenpontozza a hirdetők szándéka szerint. A gazdasági élet megkérdőjelezhetetlen jellemzői: a drágulás, az infláció és a mindenáron történő fogyasztásnövelés a temetkezésre és a halálra vonatkoztatva bizarr és ironikus. A humoros megfogalmazás azonban itt is az éles látás bizonyítéka: „A temetkezés évről évre drágul. Jóval meghaladja az inflációt. Fizessen most, meghalni ráér – átnyújt a lánynak egy névjegyet –, mi humort viszünk a temetkezésbe" (2011: 198). Egy másik helyen „hullaszerviznek" (2011: 233) nevezi a temetkezési vállalkozást.

Szentenciaszerű életbölcsességek

Fischer írásművészetére jellemző, hogy egy-egy hosszabb történetet, mintegy summázatképpen, egy-egy rövid, szentenciaszerű életbölcsességgel zár:

„…a világban az izomerő uralkodik" (52)

„A lelkiismeretesség szexi" (52)

„Minden őrület Miamiba csekkol be" (59).

„Mindennek megvan a maga ideje, a maszlagnak is" (76).

„Könnyű isteni jóakaratról beszélni, amikor süt a nap, és hízik a bankszámla, nem könnyű, amikor gyötrelmet látunk" (76).

„Mondd azt a hallóknak, amit hallani akarnak" (80).

„A vallás egyik erőssége az, hogy kész válaszokat ad, nem kell gondolkodni meg beszélni tovább. Ha mást nem, időt és energiát spórol meg az embernek" (140).

„Ez összeesküvés. Úgy hívják: világ" (88).

„Az ember erkölcsi mérlege egy fabatkát sem ér" (89).

„Tehetségekkel mindenki tud dolgozni. Hogy gyagyákkal sikerül-e: itt válik el a világítótest a világító bogártól" (109).

„…mert ha máglyán égetik az embert, nem zaklatja fel, ha valaki még egy gallyat dob a tűzre, legfeljebb meglepődik, ki dobja" (139).

„De ha a balszerencse nem bosszantja az embert, akkor az már nem is igazi balszerencse" (144).

„A cselekvés nem más, mint felgyorsult várakozás. Várni kell, mást nem tehetünk" (145).

„Isten ingyen dolgozik… Isten ingyen viszi házhoz az árut" (147).

„A koldust ugyanúgy utálom, mint a bankárokat és az ügyvédeket, ugyanazon okból: másokon élősödnek" (163).

„A düh a legtöbb érzelemhez hasonlóan időpocsékolás" (208).

„Mindig gyanítottam, hogy ami drága, inkább a fizetség öröméről szól, kevésbé a vásárolt áruról" (211).

A hajléktalan pólóján olvasható „Kerüld a tévutat!" a felszólítás abszurditására hívja fel a figyelmet, hiszen az ember úgy választja az utakat, hogy nem tudhatja, melyik a tévút: „Ha egy útnál ki lenne írva az útjelző táblára. hogy »Tévút«, ki a fene indulna el rajta? Az utakkal az a gond, hogy ritkán vannak jelölve, s akkor is olvashatatlanul és megbízhatatlanul" (2011: 187).

„Azok a sztorik, amikor az ember önmagával találkozik, mind rosszul végződnek" (2011: 192) – jegyzi meg a szerző nyilvánvalóan arra utalva, hogy önmagunk alapos megismerése legtöbbször kiábrándításhoz vezet.

Mély lélektani megfigyelésekről gyakran árulkodik a szöveg, akárcsak a következő részlet is, amelyben az emberi életet nagy leplezésnek nevezi a szerző, amely

során az egyén arra törekszik, hogy többet mutasson, mint amennyit valójában ér: „Földi létük többnyire harc a leplezésért. Leplezni akarjuk a szagunkat, a kiábrándító tulajdonságainkat. Van testi és van lelki leplezés: el akarjuk rejteni kapzsiságunkat, gyűlöletünket, gyengeségünket. A civilizáció szellemi öltözék. Látszat, hogy jobbak vagyunk, mint amilyenek, szellemi mez, szellemi dezodor" (2011: 203).

Az emberi kapcsolatokat, kiváltképpen a munkahelyi kapcsolatokat is csupán a színlelés jellemzi: „Úgy teszünk, mintha megvolnánk egymással, de igazából mindenki utál mindenkit" (2011: 236). Ugyanez a gondolat másutt így hangzik: „a legfontosabb készség, amit el kell sajátítanunk az életben: olyan emberekkel dolgozni, akiket gyűlölünk" (2011: 261).

Az emberi szembesülések legnagyobbika, amikor az ember rájön, hogy nem másokat, hanem önmagát lopta meg, ráadásul saját jövőjét (2011: 260) – állapítja meg egyik vallási vezető.

Tyndale filozófiája szerint minden emberi cselekedet kudarcra van ítélve, s az ember, ha elég bölcs, belátja, ha más utat választott volna, azok is „katasztrófasújtotta utak lettek volna", s ha tíz másodperc alatt kellene egyetemes érvényű üzenetet küldeni az utókor számára, valószínű csak annyi bölcsesség jutna az ember eszébe, mint a könyvbéli Sixtónak, aki örök érvényű üzenetként csak ennyit fogalmaz meg: „Legtöbb macska nem szereti, ha mikrózzák" (2011: 267).

Humor a névadásban

A nyelvi humor megnyilvánulásnak egyik jellemző módja a névadás, azon belül is különösen a ragadványnevek területe. A ragadványnév úgy egyediesít, hogy a személy legjellemzőbb tulajdonságát nevezi meg, gyakran metaforikusan. Tibor Fischer regényének magyar változatában a titkosrendőrt Rehabnak hívják, kollégái pedig Puncitöltőnek, Serpenyőnek, Fülmúzeumnak, Félszemöldöknek, Frissentartónak és Célzóbajnoknak. Találkozunk még Kanapéfigyelő, Dörzsölt Dave, Bozsolé és Muskotály nevezetű szereplőkkel, a két utóbbi operett-figura bűnöző, a vallásbiznisz és jótékonykodás leple alatt gyilkoló Fixico nővérekkel, akik „Isten dílereinek" nevezik magukat.

Hasonlóképpen humorosak a gyülekezetek vagy egyesületek nevei, például a „Felfegyverzett Krisztus temploma" (148) vagy a „Határtalan Bőség temploma" (2011: 253).

Humor a különleges foglalkozásokban

Fischer a különleges nevek mellett hőseinek – kivétel nélkül – különleges foglalkozásokat választ, s e foglalkozások szintén a humor hatásos eszközeivé válnak. Nelson egy bilincsgyártó cégnél dolgozik, egyesek „pisztrángkeltetőben, gránátalmakonzervben, újfajta golfzsákban fialtatják pénzüket" (2011: 29), egy szomszéd „skorpiórögzítő szerkezeteket gyártó vállalatba" fektetett be, valakinek a barátja katicabogár-tenyésztéssel foglalkozik (144), egy kedves nő lábujjelválasztókkal kereskedik (149), egy másik epizódszereplő golflabda-adagoló automatákat gyártó cégnél dolgozik stb. A gyülekezet leggazdagabb tagjának cége, amely a legnagyobb adományokat adja a templomnak, pici ejtőernyőket készít pezsgősdugókhoz, hogy azok az üvegből történő kirepülésük után az emberek szórakoztatására lassan ereszkedjenek vissza.

Egyéni hasonlatok

A stílus érzékletessé tételének és ezzel együtt a humornak fontos eszköze a hasonlat. Minél távolibb a hasonló és a hasonlított kognitív tartománya, annál meglepőbbnek, eredetibbnek és hatásosabbnak érzékeli az olvasó a hasonlatot.

Az egymás nyelvét nem jól beszélők például „úgy próbálnak vitatkozni, mintha két bokszoló három méterről püfölné egymást" (2011: 36).

„Végső soron mindenki egy rakás nulla, de nem jó érzés, ha az orra alá dörgölik. Olyan ez, mint kosztümös próba a halálhoz" (70).

Határozós és jelzős szerkezetek

A meglepő, szokatlan határozós és jelzős szerkezetek szintén élénkítik Fischer stílusát:

„Naplam nem fenyegetően vagy érdekesen ronda. Csak használhatatlanul ronda" (2011: 44).

Másutt „értelmetlen gyöngeség"-ről (2011: 46), „haszontalan csodák"-ról (2011: 53) beszél a szerző.

Egyéni szóhasználat (hapax legomenonok)

A hapax legomenonok olyan az író által létrehozott szavak vagy szófordulatok, amelyek az adott nyelv szótárában nem találhatóak meg, az író egyéni szóleleményei, s csupán egyetlen szövegben bukkannak fel, egyszer használatos szavakként.

A szerző a Miami helynevet egy életérzés kifejezésére használja, amely a nagy-

stílű, könnyed, nemtörődöm élet szinonimájává válik. A város hatalmába keríti az odalátogatót és átalakítja. Erre az erőre utal a következő két kifejezés:

„Aki idejön, *megmiamisodik*" (59)

„Új, *miamisabb* szerelésre van szükségem" (125).

Az emberi halandóságot így fejezi ki a fordító: *halékony,* azaz halálra, betegségre hajlamos.

„Nem voltunk különösebben halékonyak. De most már jönnek az infarktusok és a rákok" (2011: 202); azaz az azonos generációhoz tartozó barátok közül nem halt meg mostanáig senki.

Sajátos szó az egykori amerikai elnök nevéből képzett *kennedyzés,* ez a *ki* igekötővel is megjelenik, jelentése ekkor 'kitolni valakivel, átejteni valakit':

„Én nem akarok *kikennedyzni* veled" (110, 115).

A fokozás egyéni módjával találkozhatunk a következő részletben, amelyben a főnévhez kapcsolódó középfokjel a bankok anyagi hatalmát érzékelteti:

„Nagy pénzek forogtak, mert a bank *márványabb márványt* akart, mint a többi, és az előcsarnokba sem nagy fikuszokat meg osztályon felüli aranyhalakat szereztek be, hanem importáltak három japántölgyet" (172).

Az alábbi példában szintén egy fokozást láthatunk, amely azt hangsúlyozza, hogy Dave meghatározó jelensége volt a bárnak, azaz attól volt a bár igazán bár, hogy Dave is ott volt:

„A bár sokkal *bárszerűbbnek* tűnik Dave jelenlététől" (2011: 186).

Szójáték, paronomázia

A paronomázia részleges ismétlésen alapuló adjekciós alakzat, melyben egy szót hasonló hangzású vagy azonosan hangzó, de részben eltérő jelentésű szó követ. Erre az alakzatra épül például a következő szlogen:

„Kell a rítus, kellő rítus" (75).

Egy hosszú nominális szerkezetekből álló felsorolás végén, mely az élet mindennapi cselekvéseit sorjázza, a következő szójátékot olvashatjuk:

„Vitatkozni, hogy nyest-e a nyuszt, karalábé vagy takarmányrépa. Jobbra befordulni, vagy balra. Régi sóder, új fószer. Ugyanaz a borsó, más falra" (112).

Alliterációk

A szerző (Fischer) és a fordító (Vajda Tünde) gyakran használ alliterációt, ami nem csupán a legrégebbi versek rímformája, hanem a legmodernebb újságírói és közírói stílus kedvelt eszköze is. Gyakran fordul elő hatásos újságcímekben vagy reklám-

szlogenekben. Kiemel, figyelmet fókuszál, nyomatékosít, vagy éppen ellenkezőleg, amennyiben a két alliteráló szó tartalmilag ellentéte egymásnak, feszültséget indukál, esztétikai élményt fokoz, azaz mindenképpen entrópiát ad a szókapcsolatnak. Példáim a következők: „önelégült önfényező" (92), „eszméletlenül eszetlen"(146), „mézesmadzag módszer"(147), „békét s boldogságot ígér" (147). De alliterációt tartalmaz a mű címe is: „Megváltás Miamiban". Idézeteim közül az első kettő magánhangzó-összecsengésre példa, amely – a Stilisztikai lexikon szerint is (Szathmári 2004: 19) – ritkábban fordul elő a magyar nyelvben mint a mássalhangzós alliteráció.

Összegzés

Fischer könyvének ellentmondásossága, mint ahogyan az a fentebbi bő idézetgyűjteményből kiderülhetett, pont abban áll, hogy csupán játékból, fikciós hipotézis talaján, úgy beszélteti a kudarcra predesztinált hősét, és úgy viszi bele egy kitalált, képtelenebbnél képtelenebb történetekből álló cselekménysorozatba, hogy művének apró részletei, szereplőinek apró megfigyelései mind-mind szembesítő erejűek: igen mindez csak játék, de tartalmazza az élet legkomolyabb és legmélyebb megfigyeléseit. A regény, deklarált pesszimizmusa ellenére, a kiszerű életet elfogadó optimizmus forrásává válik. Mert minden igaz, s annak fordítottja is, csupán nézőpont kérdése. Hasonlóképpen a fontos is lehet jelentéktelen, a jelentéktelen is lehet fontos. Attól függ, hogy kinek és mikor.

„Az élet egyik nagy hiányossága az, hogy nincs bekezdésekre osztva, hiányoznak belőle a képleírások, az írásjelek, nincs csengőhang, mely figyelmeztetné az embert, hogy sorsdöntő fordulat következik. A sorsdöntő fordulatok rendszerint megbújnak a jelentéktelen, hétköznapi események között. […] Most őszintén: mire jó a világ? Miért kell ilyen nagynak, zsúfoltnak és zavarosnak lennie, amikor az ember számára végső soron pár másik emberre korlátozódik vagy talán egyetlen egyre?" (2011: 277)

Fischer prózájában a kisszerűség mélyén jelentőség rejlik, a regény humora mindig önszembesítő.

Felhasznált irodalom

Freud, Sigmund (1983) A költő és a fantáziaműködés. In: Halász László (szerk.). *Művészetpszichológia*. Budapest: Gondolat. 193–200.

Kosztolányi Dezső (2002) *Humor és írás*. In: K. D.: Nyelv és lélek. Budapest: Osiris Kiadó. 386–388.

Szathmári István (2004) *Stilisztikai lexikon*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.

Forrás

Tibor Fischer *Megváltás Miamiban*. Fordította Vajda Tünde. Budapest: Helikon Kiadó. 2011.

Gávai Anita

Az „elvarázsoló játék”
Bárdos Artúr kritikai írásai a színészi alakításról

Gávai Anita
gavai.anita@freemail.hu

Miért mondjuk azt, hogy a színészi alakítás játék? Mi köti össze gyermeki létünk egyik alaptevékenységét és a színházat, a művészetet?

A kérdésre a válasz egyszerűbb, mint gondolnánk: a gyerekek fejlődésében fontos mérföldkő, hogy képessé válnak az utánzásra, a mimézisre; ekkor próbálnak belehelyezkedni más élethelyzetekbe, (szerep)játékuk során a felnőttek világát reprezentálják. Egy világot, amely nem a sajátjuk. Éppúgy, mint a színész, aki minden előadás alkalmával másik dimenzióban él, lélegzik és cselekszik.

Eric Bentley egyszerű, de sokatmondó definíciója szerint a színjátékban „A” megszemélyesíti „B”-t, miközben „C” figyeli (Bentley 1998). Ez a megközelítés felhívja a figyelmet arra, hogy a szerepet élettel kell megtölteni, valamint arra is, hogy a publikum nélkülözhetetlen.

Gadamer szerint „a színjáték […] a játék ama struktúrájával rendelkezik, hogy önmagában zárt világot alkot […] A maga teljes jelentését a színjáték mindenekelőtt csupán a nézőben nyeri el […] a színjátékot leghitelesebben az tapasztalja – és annak a számára mutatkozik meg »eredeti szándéka« szerint –, aki nem játszik a többiekkel, hanem néző, aki figyeli a játékot. A játék ebben a nézőben tesz szert úgyszólván a maga idealitására” (Gadamer 2003: 141).

Hasonlóan vélekedik Bárdos Artúr (1929a) is; a színháznak csak egyik része a színpadi produkció, a másik, amely nélkül nincs színház: a nézőtér. Nem lehet úgy befogadni egy színdarabot, mint egy könyvet vagy folyóiratot, a színháznak már természeténél fogva is szüksége van a közönség eleven jelenlétére.

„A forma szemszögéből […] a játékot a szabad, *fiktív*ként érzékelt, a mindennapi életen kívül álló cselekvésként határozhatjuk meg, amely mégis képes teljesen magával ragadni a játékost; egy minden anyagi érdektől és gyakorlati haszontól megfosztott cselekvés, amely pontosan körülhatárolt időben és térben zajlik, megadott szabályok szerint megy végbe, és az életben olyan csoportosulásokat hoz létre, ame-

lyek szívesen veszik körül magukat titkokkal, illetve külsőségeikben hangsúlyozzák különlegességüket a hétköznapok világához képest – írja Huizinga" (Pavis 2006: 200). A közönségnek együtt kell játszania a színészekkel, úgy kell tennie, mintha nem tudná, hogy színházban van, s előadást néz, mert csak így képes tovább sodródni a darab cselekményével és érzésvilágával.

*

Bárdos Artúr Budapesten született, és mint sok más híres írónk, költőnk, jogot tanult. Publikáció elsősorban folyóiratokban, napilapokban jelentek meg, így például a *Nyugat*ban és a *Színházi élet*ben. Megalapította a *Színjáték* című folyóiratot, mely színházi és zenei hetilap volt; ezt két évig szerkesztette (Cenner 1975).

Bár maga is azt vallja, hogy tapasztalatait, élményeit írja le, tulajdonképpen az új színház elméletét, az új színpad tulajdonságait, az új dráma igényét veti papírra, mindezt vegyítve szépírói megoldásokkal és némi iróniával. A *Színházi napló*ja négy részben jelent meg a Nyugatban. Bizonyos alapgondolatokat már megtalálhatunk az 1911-ben kiadott *Az új színpad* című munkájában is, melyet a németországi tartózkodása után írt, főleg Max Reinhardt rendezéseit véve alapul; nem véletlen tehát, hogy az egyik fejezet címe *Reinhardt műhelyében* (Bécsy 2001).

Bárdos egyediségét, sőt egyéniségét éppen ez a tanulmányút határozta meg, hiszen megismerte a nyugati színházi kultúra elemeit; ezeket próbálta kamatoztatni Magyarországon.

Aztán már nemcsak a látottakról, hanem a tapasztalatairól is szólni kívánt, hiszen maga is színházat alapított Új Színpad néven, majd később több teátrumnak is a direktora lett. 1942-ben jelent meg a *Játék a függöny mögött* című kötete, mely a *legszépirodalmibb* alkotása; de emellett teljes értékű önéletrajzi írás is: igazgatói pályafutásának élő bizonyítéka. Az 1943-ban kiadott *A színház műhelytitkai* a színpad rejtelmeibe kalauzolja el az olvasót, miközben elméleti kérdéseket is fejteget. A kötet bevezetésében megemlíti, hogy bár a könyv a *Nyugat*ban megjelent *Színházi napló* kibővített változata, nem idézet formában közli azazonos szövegrészeket (Bárdos 1943).

(Érdekes az a szövegazonosság is, amelyet Gajdó Tamás említ monográfiájában: Bárdos az *Új színpad* kötetében megjelent írásai már korábban napvilágot láttak a *Színjáték* című folyóiratban [Gajdó 2002]).

Miért éppen új színpad? Mert a teátrumokra Bárdos Artúr dolgozatainak keletkezésekor a naturalizmus volt a jellemző; az ebből történő kiábrándulás hívta életre a stilizáló színpadot. Bárdos szerint a naturalizmus az élet egy kis szeletét képes csak megjeleníteni: hiszen hogyan is foglalhatna magába egy pár órás előadás egész életeket, emberi tragédiákat. Szerinte a színházat nem itt kell keresni, mert lényege az optikai és fonetikai hatásokban rejlik. Ezek pedig a hang, a mozdulat és a kulisz-

sza (Bécsy 2001). A naturalizmusban a hangsúly a mondaton volt, majd a stilizáló színpad is elkezdett foglalkozni a fonetika hatásaival – ebben az értelmezésben a hangsúly a szavak zenei összhangjára került. Az egyik optikai hatás a mozdulat: a naturalizmus, bár összhangot teremtett a szó és a mozgás között, a természetesség és a hétköznapiság medrébe terelte azt. A stilizáló színpadon a gesztus a színpadi összkép alárendeltje; a mozdulatnak ebbe a képbe kell elsősorban illeszkednie (Bárdos 1911). A másik optikai hatás a kulissza: a naturalizmus hatására a kulissza a valószerűségre törekedett, bár ezt a funkciót nem tudta betölteni. A stilizáló színpad itt is az egységre törekszik: „a színész gesztusának, öltözékének ad harmonikus keretet és velük együtt a darab legbensőbb tendenciáit segíti érzékelhető és egységes kifejeződésre” (Bárdos 1911: 32).

A színházi előadás lényege tehát a stilizáló színpadon az összhang, a zenei egység, ugyanakkor fontos az emberábrázolás – hiszen ez a színész legfontosabb feladata. Ezt írja le Bárdos Artúr *Az új színpad* egyik fejezetében is. A színjátszás alapvetően naturalisztikus művészet – hiszen a színészek utánoznak bizonyos mozgásokat, kifejeznek gondolatokat, eljátszanak bizonyos érzéseket. Tehát a művésznek testi, pszichológiai és lelki mivoltában kell állnia a színpadon, és az előre megfogalmazott, rögzített szöveget kell előadnia úgy, ahogyan a rendező és a szerző elvárja: ilyen értelemben valós emberábrázolásról már nem beszélhetünk (Bárdos 1911).

Ez a gondolat jelenik meg a *Színházi napló* második részében, illetve *A színház műhelytitkai*ban. Kifejti, hogy bármely színész, amikor a színpadra lép, már bizonyos beidegzettségeket, konvenciókat vállal magára. „A színpadi játék már lényege szerint is stilizált. Mihelyt színpad, mihelyt játék” (Bárdos 1929b). Bárdos felhívja a figyelmet a színészi gyakorlat egyik hátulütőjére. Értelmezésében gyakorlott, nagy színészeink gyakran eshetnek ebbe a hibába egy-egy szerep megformálásakor: bizonyos karakterekhez motívumokat kapcsolnak, és ezeket újabb és újabb jellemek megformálása esetén újra előhívják. Ez az önismétlés, a megszokott formákba merevedés, a modorosság. Amibe, ha egy színész beleesik, menthetetlen (Bárdos 1943). Talán ezzel az elvvel is magyarázható, hogy rendezőként, direktorként Bárdos mindig hallgatott a megérzéseire; ha egy-egy szerepre nem volt gyakorlott színésze, egyszerűen keresett egy kezdőt, és új színészt avatott.

Ezt írja *Játék a függöny mögött* című munkájában: „Igen, a színpadra készültem, talán már tudatalatti énemmel is, talán már gyerekkoromban is, amikor még lírai költőnek és miegymásnak tudtam magamat” (Bárdos 1942: 7). E könyvében beszél arról, hogy költői szárnypróbálgatásai után kritikával foglalkozott, majd rendező lett, illetve színházigazgató. Izgalmas szöveghasonlóságra bukkanunk, ha a mű nyitányát összevetjük Karinthy Frigyes *Találkozás egy fiatalemberrel* című novellájával. A kötet párbeszédes formával indul: a színházigazgató Bárdos találkozik

huszonöt éves önmagával, aki az „ideális követelményekkel" állítja szembe a most már a valóság világában élő direktort… (Az azonos című Karinthy-novelláskötet 1913-ban jelent meg, Bárdos Artúr nyilván ismerhette…)

Később Bárdos mesél színházi élményeiről, rendezéseiről, a színészekkel való kapcsolatáról. Így ismerhetjük meg például Jászai Marit: „Egy próba-kihallgatás egyszer egy nagytehetségű kis színésznőt hozott elém: megrázó erő és gyönyörű, mély felzaklatóan szép hang, mint a Jászai Marié. De a Jászai hangja egy pöttöm kis testből tört elő, meghatóan és groteszkül: reménytelen színpadi eset. Nem volt tehetsége? Alapjában véve: nem. Mert színészi tehetség csak a testi és lelki adottság egységében jelentkezhetik" (Bárdos 1929c).

Tőkés Anna felfedezésének történetét szinte novellisztikusan ábrázolja: az aradi színésznő bekopog a direktorhoz, aki rendre utasítja; egy kis pityergés, szipogás, valamint lényének és hangjának varázsa, és láss csodát: Tőkés Anna a *Csodaszarvas* főszereplőjeként hagyja el a szobát (Bárdos 1942). Olyan nagy neveket kell még megemlítenem a színésznők közül, mint Harmos Ilona (később Kosztolányi Dezsőné), Judik Etel (Karinthy Frigyesné), Bulla Elma, Simonyi Mária vagy Somogyi Erzsi (Gajdó 1991).

Bárdos Artúr *A színház műhelytitkai* című kötetében foglalkozik a művelt színész és az ösztönszínész között fennálló különbségekkel is. Az ösztönszínész az, aki könnyedén, ösztönei segítségével jelenít meg bonyolult lelki folyamatokat a színpadon, míg másoknak ez nehézséget okozna; tanulmányozniuk kellene a szerep mélységét és irányultságát. Az ilyen színész könnyedén érez és éreztet. Ez a színészi ösztön nélkülözhetetlen, műveltséggel sem pótolható.

Ugyanakkor a műveltség hozzátartozik minden ember fejlődéséhez. A színészre ez különösen igaz: emberi fejlődése, művészetének a fejlődése is. A színész testi-lelki valójában kiáll a közönség elé: tekintetéből, mozdulataiból megismerhető; kitárulkozik a színpadon. A színészi pályához nemcsak tehetség, műveltség is kell (Bárdos 1943).

Bárdos Artúr a társulat esetében megemlíti az egység fogalmát a *Színházi napló* második részében. Fontosnak tartja az *ensemble*-t, az állandó társulatot, amely a gazdasági és ipari hatások miatt halálra van ítélve. Pedig a színpadon a színészeknek egységet kell alkotniuk, és egyes elemeket nem lehet csak úgy kicserélni, mivel a harmónia, mely létrejött, azonnal felbomlik (Bárdos 1929b). Ezzel szemben említi az *ad hoc társulatokat,* melyeket a gazdasági körülmények és a sztárkultusz jellemeznek. Az együttes középpontjában a sztár áll, aki a figyelmet magára irányítja, s akinek a nevéhez a produkció fűződik. A mellékszereplőket csak egy-egy előadás erejéig szerződtetik. Azonban az előadás hitelességét az *ensemble* biztosította (Bárdos 1929c). Nem elég, ha egy színdarab esetén csak a sztár vonja magára a figyelmet,

az együttesnek vele együtt kell működnie. Ha ez nincs meg, akkor az előadás harmóniája is elvész (Bárdos 1929b).

Bárdos Artúr munkáiban taglalja a dramaturg, a rendező, a közönség, az író, illetve a dráma kapcsolatát, foglalkozik a rendező és a színész viszonyával is.

A legtöbb rendezőn megfigyelhető szerinte az a transzállapot, ami a színészt is jellemzi, minden alkalommal, amikor a színpadra lép. A színész elengedi és kiélheti magát szerepében, a rendező ebből elfogadja azt, ami jó, ezekből az eszközökből formálja az előadás stílusát. A színész saját előadói stílusát csak úgy tarthatja meg a maga rugalmasságában, ha odafigyel magára, és önmagát lelki tornával képzi: így elkerülheti a modorosságot. Ez a lelki torna, az állandó felfrissítés a rendező feladata (Bárdos 1929b).

A rendező és a színész közötti kapcsolat rendkívül izgalmas téma. „Akinek a zenekarában a kisebb tehetségű színész is jól játszik, az: jó rendező. Akinél a nagyobb tehetségű színész is csak önmagát ismétli, az: rossz rendező” (Bárdos 1929c). A rendező Bárdos Artúr szerint azt tudja előhívni a színészből, ami benne megtalálható, ám nem biztos, hogy minden színészre alkalmazható egy bevált stratégia. Van, akinek csak egy alaphangot kell megadni, van, akinek a karakter szemszögéből kell érzékeltetni a szerepet. Ezt igényli a színészi alapanyag, mely nagyon érzékeny matéria. A rendező a társa a színésznek, hiába érzi úgy sokszor *őfelsége,* hogy a rendező megakadályozza, sőt elnyomja a színpadon. A rendező feladata, sokszor még önmaga ellen is, megvédeni a színészt, és játékát az előadásnak megfelelő irányba terelni. A színész irányítása igazán különleges feladat. De talán ennél is nagyobb felelősség a színész felfedezése. Mert létigénye a felfedezés. A színész nem bontakozhat ki, egyedül, színpad nélkül, egy üres szobában. Igényli, hogy fölfedezzék, hogy megmutathassa kicsoda, hogy ezerarcúságát megcsillogtathassa a közönség előtt. Ezért van nehéz dolguk a színházigazgatóknak, mikor a gátlásokkal rendelkező színészt, egymagában a színpad közepére állítják és utasítják: *Tessék! A színpad az Öné!* A direktornak, a rendezőnek egy-egy mozdulatból, gesztusból kell rájönnie, hogy mi lakik a színész lelkének legmélyén. „Hányszor mondja a próbán a tehetséges színész: ezt nem tudom; és a kevésbé tehetséges hányszor nem mondja […]” (Bárdos 1929c). De végül a tehetséges színészen nem látszik meg rendező munkája (Bárdos 1943)

„A színész egy szerep eljátszásával vagy egy alak megtestesítésével a színházi esemény középpontjában áll. Élő kapocs a szerző szövege, a rendezői instrukciók és a néző befogadása között”– írja a *Színházi szótár* (Pavis 2006: 393). De nem mindegy, hogyan teszi ezt. Beszélhetünk az őszinte színészről, aki az általa megformált karakter minden lelki rezdülését átérzi és átéli. Az is lehet azonban jó színész, aki „übermarionettként” képes érzelmeit uralni és tettetni (Pavis 2006).

Bárdos Artúr rendezőként, színházigazgatóként, kritikusként a kulisszák mögé tekintve meglátta a színészek közötti különbségeket; tudta, kihez hogyan kell viszonyulnia, és kiváló érzékkel tapintott a lényegre egy-egy szereposztás alkalmával. Nagyszerű színházszervező és elméletíró volt, éppen ezért fontos, hogy a színháztörténet végre felfedezze jelentőségét.

Irodalom

Bárdos, A. 1911. *Az új színpad.* Budapest: Nyugat.
Bárdos, A. 1942. *Játék a függöny mögött.* Budapest: Dr. Vajna és Bokor.
Bárdos, A. 1929a. Színházi napló I., *Nyugat.* 6 szám. http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm
Bárdos, A. 1929b. Színházi napló II., *Nyugat.* 7 szám. http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm
Bárdos, A. 1929c. Színházi napló III., *Nyugat.* 8 szám. http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm
Bárdos, A. 1943. *A színház műhelytitkai.* Budapest: Stílus.
Bentley, E. 1998. *A dráma élete.* Pécs: Jelenkor.
Bécsy, T. 2001. Dráma és színházelmélet a századelőn. In: Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar Színháztörténet II.* Budapest: Magyar Könyvklub.
Cenner, M. 1975. Bárdos Artúr emlékezete. *Színház* 8. évf. 8. szám. 46–48.
Gadamer, H. G. 2003. *Igazság és módszer.* Budapest: Osiris.
Gajdó, T. 2002. *Az új színpad művésze.* Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó.
Gajdó, T. 1991. Direktorsors Magyarországon. *Színház* 24. évf. 5. szám. 45–48.
Pavis, P. 2006. *Színházi szótár.* Budapest: L'Harmattan.

Kádár Judit

Egy Edward-kori írónő a gyarmatokról: Elizabeth von Arnim élete (és kutyái)

Kádár Judit
Angol Nyelv és Irodalom Tanszék
kadar.judit@nyf.hu

A dolgozat Elizabeth von Arnimnak, az edwardiánus kor népszerű, ám fél évszázadra feledésbe merült, mostanában újra felfedezett ausztrál származású írónőjének életrajzát és önéletrajzát mutatja be, mely utóbbi műben – Roger Caillois-nak a *Les jeux et les hommes* című könyvében kifejtett elmélete szerint – a játék egyik fő típusának, a mimikrinek segítségével ábrázolja saját élete történetét. A játék Caillois felfogásában bináris oppozíciókkal is leírható: a játékos párja a komoly, a játék haszon nélküli, ellentétben a hasznos tevékenységekkel, képzelt, szemben a valóságossal, s kiindulópontja a valóság. E „racionalista" szemléletmóddal szemben a „globális" játékelmélet képviselői, köztük Jacques Derrida szerint nincsen olyan objektív valóság, mellyel a játék párba állítható lenne. A valóság nem elsődleges, mert csak a kultúra által, azon belül tud megnyilvánulni. Mivel a valóság mibenléte a kultúra problematikájához tartozik, a játék nem egyszerűen a valóság egy variációja vagy értelmezése, nem mimézis: „Le problème du jeu n'est donc pas lié au problème de la 'réalité' qui serait lui-même lié au problème de la culture. … il serait méthodologiquement faux de faire comme si le jeu était une variation, un commentaire sur, une interpretation de cette réalité" (Ehrmann 1992: 44). Elfogadva a racionalista elmélet e posztmodern kritikáját, jelen írás, mivel célja nem mutat túl egy Magyarországon ismeretlen írónő bemutatásán, kiindulópontnak beéri a korábbi megközelítésmóddal, tehát azt feltételezi, hogy Elizabeth von Arnim önéletírásának ironikus játékossága, sőt a saját névválasztásaiban is megnyilvánuló játék mégis valamiféle általa tapasztalt „valóság"-ra válasz, egyszerre leplezés, leleplezés és kísérlet az olvasók véleményének befolyásolására.

*

„Először is, azt szeretném mondani, hogy bár a szülőkkel, férjekkel, gyerekekkel, szeretőkkel és barátokkal minden rendben van, ők nem kutyák.

> Annak idején és módján ezek mindegyike lévén – kivéve, hogy férjek helyett feleségek voltam –, tudom, hogy miről beszélek, és nagyon is jól ismerem azokat a hullámvölgyeket, napi hullámvölgyeket, érzékenyebb lények esetén néha szinte óránkénti hullámvölgyeket, melyek az emberi szeretet és szerelem, úgy tűnik, elkerülhetetlen velejárói.
> A kutyáknak nincsenek ilyen ingadozásaik. Ha egyszer valakit megszerettek, folyamatosan, stabilan szeretik, az utolsó leheletükig.
> Én is éppen így szeretem, ha szeretnek.
> Ezért fogok most kutyákról írni." (Arnim 1996: 3; saját fordítás – K. J.)

E szavakkal kezdte hetvenévesen írt *All the Dogs of My Life* – „Életem összes kutyái" – című önéletrajzát Elizabeth von Arnim, s elgondolásához tartotta is magát. Pedig lett volna kiről s miről írnia. Íme, élete története, melynek konkrét eseményeiről és szereplőiről a könyvében nem árult el szinte semmit:

Mary Annette Beauchamp 1866. augusztus 31-én született Sydney-ben, Ausztráliában. Apai ágon ősei évszázadokon át londoni arany- és ezüstművesek voltak, ám a tizenkilencedik század közepén a gyarmatokra kivándorolt Beauchamp fivérek már kereskedők, bankárok lettek, a leszármazottak közt pedig akad egy másik írónő is. Igaz, új-zélandi unokahúga, Kathleen sem eredeti nevén vált ismertté: ő a Katherine Mansfield írói nevet használta. Mary Annette csak hároméves koráig élt Ausztráliában, ekkor szülei a hat gyerekkel visszaköltöztek Európába, először Lausanneba, aztán Londonba. Tizenöt évesen beíratták Nagy-Britannia egyik legnagyobb középfokú lányiskolájába, az actoni Queen's College Schoolba, és orgonálni is tanult. 1889-ben apjával olaszországi utazást tettek, ahol 23 évesen megismerkedett egy nála tizenöt esztendővel idősebb német arisztokratával, Henning August von Arnim-Schlagenthin gróffal. Miután a feleségét gyászoló férfi hallotta őt Bachot orgonálni, beleszeretett, és két év múlva Londonban összeházasodtak. Először Berlinben laktak, majd négy lányukkal és a gróf által várva várt fiukkal von Arnim pomerániai birtokán, a Berlintől hetven mérföldnyire északra fekvő Nassenheidében éltek. A Balti-tengerhez közeli, ma Lengyelországhoz tartozó nassenheidei kastélyban (Rzędziny) a gyerekek mellé francia és angol nevelőket fogadtak, utóbbiak közt volt a londoni irodalmi élet két későbbi kiválósága, a Bloomsbury csoport tagjaként ismertté vált E. M. Forster és a bestsellerszerző Hugh Walpole is. Von Arnim mezőgazdasági vállalkozásai sok pénzt emésztettek fel, s hogy a családfenntartásból kivegye a részét, Mary Annette írni kezdett.

Első könyve, az 1898-ban közreadott *Elizabeth and Her German Garden* („Elizabeth és az ő német kertje") rögtön akkora sikert aratott, hogy egymás után tizenegyszer újra kellett nyomni, és 1899 közepén már a huszonegyedik kiadásnál tartott. Ez az első regény önéletrajzi vonatkozású mű, melyben von Arnim grófné azt

a pár hónapot örökíti meg, amit öt év házasság után Nassenheidében végre egyedül tölthetett, hogy a tizenhetedik században épült, ám már negyedszázada lakatlanul álló kastély körül burjánzó vadont, ezt az „elhagyott paradicsomot" kertté szelídítse. Az egyszerre szomorú és szatirikus művet a korabeli kritika is kedvezően fogadta, amint azt a *The Times* írta róla: „zseniális, humoros [könyv], néhol kicsit különös és szeszélyes, de tele ragyogó természetábrázolással és eleven társadalomkritikával" (Howard 1985: viii).

A névtelenül megjelent regény sikerén felbuzdulva haláláig még húsz könyvet írt, ám egy sem akadt, amit saját néven publikált volna. A névváltoztatás gyerekkoráig nyúlik vissza, amikor a kislányt a hosszú Mary Annette helyett a családban May-nek nevezték. Később a választott nevek, maszkok mögé bújás játéka egyszerre szolgálta, hogy a brit gyarmatbirodalom legtávolabbi részéből Európába visszatelepülő nő új társadalmi státusát a külvilág elfogadja, ugyanakkor általuk valódi identitását is védte. A szigorú porosz füleknek talán frivol hangzású May-t már Berlinbe költözésekor az arisztokratikusabb Elizabethre cserélte (Európában ekkoriban az egyik legismertebb Erzsébet valószínűleg Ferenc József császár és király felesége, Sissi lehetett). De első regénye megjelenésekor még új nevét is csak félig-meddig vállalta – a könyvön nem szerepelt a szerző neve, csupán a cím alapján vélték az olvasók, hogy az önéletrajzot „Elizabeth" írta. Álnév mögé rejtőzése érthető, hiszen a tizenkilencedik század végi patriarchális porosz közegben a családjáról megfelelően gondoskodni nem képes férje, akit ráadásul autoriter természete miatt a regényben, bár játékosan, a „Harag urának" nevezett, s aki nem is tudott May-Elizabeth próbálkozásáról, alighanem rossz néven vette volna, ha felesége „kereskedelmi" célból írt könyvének borítóján az arisztokrata von Arnim családnév szerepel (Maddison 2012: 14). Miután bebizonyosodott, hogy írásai kedvező fogadtatásra találnak, a könyvborítókon szerzői névként is megjelent az „Elizabeth", s később már az Elizabeth von Arnim nevet is használta. Ezzel a házasságkötése következtében valódinak számító vezetéknévvel, ami mégis eredeti családnevének és ausztrál, gyarmati identitásának megtagadását jelenti, egyszerre kapcsolódott férje családjának múltjához, valamint a német irodalmi – s azon belül az egyelőre gyér nőirodalmi – hagyományhoz, hiszen a gróf egy oldalági őse, Achim von Arnim (1781–1831), és felesége, a Goethével levelező Bettina von Arnim (1785–1859) is a német romantika kiemelkedő alakjai voltak. Írói keresztnevét talán éppen Bettinától kölcsönözhette, az ő valódi neve volt Elisabeth. Efféle, nevek segítségével formált maszkok mögé bújt unokahúga is, aki az írás mellett feltehetően az álnevek – Katie Schönfeld, Boris Petrovsky, Katherine Mansfield – használatát illetően is von Arnimtól nyerte az inspirációt (Séllei 2004: 25; Alpers 1980: 74, 136).

Az *Elizabeth és az ő német kertje* anyagilag is gyümölcsözőnek bizonyult: a szer-

ző már az első évben több mint 10 000 fontot keresett vele (Maddison 2012: 15). A pénzre szüksége is volt, mert férjét csalásért egy időre börtönbe zárták. Elizabeth hiába aratott sikert újabb és újabb regényeivel is – köztük a *Priscilla hercegnő (kalandos) két hete* (The Princess Priscilla's Fortnight) című, 1905-ben megjelent társadalmi szatírával – , férje mégis arra kényszerült, hogy a pomerániai kastélyt anyagi nehézségei következtében eladja, s 1908-ban a brit fővárosba költöztek, ahol a gróf két év múlva, 49 éves korában meghalt. Ekkoriban már az írónő – Elizabeth néven – a londoni irodalmi élet egyik jól ismert alakja: a nők szavazati jogáért küzdő neves szüfrazsett költőnő, Alice Meynell szerint ő volt „kora három legszellemesebb intellektusainak egyike". 1910 körül, amikor az utóbbi regényéből, saját maga által színdarabbá átdolgozott *Priscilla Runs Away* („Priscilla elszökik") című színdarabját nagy sikerrel játszották Londonban, megismerkedett a „sci-fi atyjaként" számon tartott, népszerű íróval, H. G. Wells-szel –, s három éven át tartó viszonyt folytatott a vele egykorú, egyébként házasságban élő férfival. Wells hosszabb időt töltött nála Svájcban, ahol von Arnim a déli Valais kantonban, Randogne sur Sierre-nél építettetett magának és gyakori illusztris vendégeinek házat, amit Napfény kastélynak (Château Soleil) nevezett.

1914-ben megint egy arisztokratába, John Francis Stanley Russellbe, a filozófus Bertrand Russell bátyjába szeretett bele (utóbbi pedig Katherine unokahúgának nem hagyta hidegen a szívét, bár Mansfield kapcsolata plátói természetű volt [Mohay 1985: 164–5]).

Elizabeth 1916-ban másodszor is férjhez ment, de ez a házassága még az elsőnél is rosszabbul sikerült, s a korábban bigámiáért börtönbüntetésre ítélt, a kortársak által csak „bűnös grófnak" (*„the Wicked Earl"*) nevezett egoista és önkényeskedő férje elől az Egyesült Államokba menekült. Itt érte egyik lánya halálának híre, aki tizenhét évesen Németországban hunyt el. Az ő emlékére írta *Christine* című regényét, s bár hivatalosan ekkor már Russell grófnénak hívták, tovább folytatta játékos rejtőzködését a nevek mögé: ez a műve Alice Cholmendeley álnéven jelent meg. Ezúttal az írónő minden korábbinál hevesebben tagadta szerzőségét, még barátai előtt is. Az újabb álnév használatára ismét jó oka volt: az 1917-ben, a New York-i Macmillan által kiadott mű a háború előtti porosz társadalomnak – egy Berlinben zenei tanulmányokat folytató fiatal angol lány özvegy anyjához írt naiv leveleiben tükröződő – éles kritikája (De Charms 1958: 189). A *Christine* számos irodalmár szerint egyenesen fekete propaganda, azaz olyan agitatív céllal írt szöveg, melynek információforrása hamis, s célja hogy valótlan közlések felhasználásával tudatosan befolyásolja az emberek véleményét (vö. Juhász 2010: 10). Ugyan a könyvből kiolvasható gúny nyilvánvalóan első, kudarcos házasságának és a lánya halála fölötti bánatának is köszönhető, a vád nem volt alaptalan, hiszen Christine fiktív személy,

akinek sommás és sztereotip megállapításai – mint például, hogy a berliniek „mindent kritikátlanul és engedelmesen imádnak, ami német", s hogy a német álláspont, a *„deutsche Standpunkt"* „lényege az, hogy ha a németek tesznek valamit, az helyes, ha más emberek teszik, az rossz, még akkor is, ha ugyanarról a cselekedetről van szó" – alkalmasak voltak a német nép elleni hangulatkeltésre, attól függetlenül, hogy a háborúért valóban Németországot terhelte a felelősség (*Christine,* 1914. jún. 21-i levél). Von Arnim e kötete állítólag a történelem alakulására is hatással volt. Annak köszönhetően, hogy az olvasók valóságnak tekintették a benne leírtakat (még a korabeli *New York Times* kritikusa is azt állította, hogy az állításai igazak, bár tisztában volt vele, hogy fikciós alkotásról van szó), a regény szerepet játszott abban, hogy az amerikaiak támogassák országuk belépését az első világháborúba (Germany, Vividly Portrayed…1917. aug. 5.).

Elizabeth von Arnimnak nem a *Christine* volt az első levélregénye; ebben a felvilágosodás kora óta divatos, írónő elődje és (név)rokona, Bettina von Arnim által is kedvelt formában írta még 1907-ben a *Fraulein Schmidt and Mr Anstruther* című, ugyancsak ironikus hangvételű könyvét is, melyben az angol anyától, német apától született, Jénában letelepedett hősnő életét szintén a nőket elnyomó, német nyárspolgári társadalom keseríti meg. Fiatal angol nő, akit Németországba vet a sorsa, s szembesül a két kultúra különbözőségével, a német társadalom férfiközpontúságával, patriarchalizmusával – ez a saját életéből merített motívum, különféle variánsok formájában számos regényében felbukkan.

Az akkulturáció nehézségeiről szól a *Priscilla hercegnő (kalandos) két hete* is, bár itt a főhős (az írónő alteregója), az Európa szívében található fiktív állam, Lothen-Kunitz nagyhercegnője nem angol, hanem „kunitzi"német, s Angliába menekül, hogy megszabaduljon az élete minden pillanatát meghatározó előírásoktól és szabályoktól, amelyeknek huszonegy éves koráig engedelmeskedett. „Azt tette, amit mondtak neki, sőt, még ennél is többet, mindenféle utasítás nélkül tette meg mindazt, amit elvártak tőle. … Soha nem adott hangot véleményének, ami azt sugallta, hogy egyáltalán nincs is minek hangot adnia. Nem kritizált, nem vitatkozott, engedelmes, szófogadó, szelíd ifjú hölgy volt" (1–2).

A „független és senki előtt meg nem hajló szellemű" (7) Priscilla azonban, akinek elege lett „a folyamatos alkalmazkodásból" és a „vég nélküli szerepjátszásból"(3), megszökik a Kelet-Poroszországtól – a narrátor szóhasználatával – „fantasztikus távolságra" található Kunitzból (15), hogy a történetmondó és olvasója szemszögéből mulatságos események során át megtanulja a keserű leckét, miszerint a világon másutt sem „a szabadság szeretete, az egyszerű dolgok szépsége, a nyugalom és a szellemi dolgok fontossága" tölti be az emberek lelkét (8). Vele szökő idős nevelője, a nagyhercegség udvari könyvtárosa, Herr Fritzing hiába okította, hogy „az ember

egyetlen nyilvánvaló kötelessége, hogy szabadon rendelkezzék a tulajdon lelkével, és életét ennek megfelelően élje le", Priscilla kénytelen belátni, hogy fiatal, egyedülálló nőként nem boldogul, s vissza kell térnie Kunitzba (11). Szabadságvágya és önmegvalósításra törekvése arról tanúskodik, hogy az Ausztráliából származó írónőnek Bettina von Arnim a házassága révén nem csak névrokona volt; valódi szellemi rokonság kötötte össze őket: mindketten a német romantika individuumfelfogását képviselték. Elizabeth hasonlóan gondolkodott a személyiség kiteljesedéséről, mint tizennyolcadik század végén született elődje: Bettina írásainak egyik fő témája az egyén önmegvalósítása volt, s úgy vélte, „az igazi nevelés abban áll, hogy a bennünk lévő képességeket kiteljesítsük" (Kuhn 1990: 27). Bár a *Priscilla hercegnő* társadalomkritikája egyetemes, Elizabeth von Arnim játéka a földrajzi nevekkel ezúttal nem a rejtőzést szolgálta; épp ellenkezőleg, az lehetett a szándéka, hogy felhívja olvasói figyelmét, a mű valójában a kelet-poroszországi társadalmi viszonyokra alapozza az emberi kondíció bírálatát.

Az írónő 1919-ben végleg szakított Russell gróffal, akinek ellenvetést nem tűrő, erőszakos természetét, önzését, a sokak által legjobb művének tekintett *Vera* (1921) című thrillerben figurázta ki. Második férje, akivel egyébként hivatalosan soha nem váltak el, annyira megbántódott, hogy rágalmazásért be akarta perelni (Savage 1996: 81). Ebből a regényből való a két sikertelen házassága tapasztalatait összegző, viccnek is beillő, maliciózus párbeszéd: „Mi lehet jobb annál, ha valakinek egy ragaszkodó férje van? – Az, ha egy sincs." (*Vera,* 10. fejezet)

Miután a gróftól megszabadult, a kistermetű (százötven cm-nél alig magasabb) és még mindig kislányos külsejű Elizabeth von Arnim, akiről Katherine Mansfield azt írta, hogy „az egész élete, az egész lénye, a tehetsége, a vitalitása, minden, ami őt jelenti, abból fakad, hogy soha nem adja meg magát" (*„Her very life, her very being, her gift, her vitality, all that makes her, depends upon her not surrendering"* – Alpers 1980: 316), ötvennégy évesen beleszeretett egy nála éppen harminc évvel fiatalabb könyvkiadói szerkesztőbe, s éveken át tartó viszonyukat 1925-ben *Love* („Szerelem") című regényében örökítette meg. Ugyan az eredetileg tervezett, ám végül elhagyott játékos és önironikus alcím – *Ebbe soha nem kellett volna belemennem* – arra enged következtetni, hogy az ügyet nem vette egészen komolyan, a valóságban az Alexander Stuart Frere Reeves-zel a férfi megházasodása után is még egészen 1932-ig folytatott, az idő múlásával egyre zaklatottabb kapcsolata nagyon megviselte (White 1988: 9). A regényben a saját magáról mintázott főszereplő, Catherine „csak" negyvenhét éves, szerelme, akihez férjhez is megy, huszonnégy, ám von Arnim a konvenciók szempontjából valamivel elfogadhatóbbra igazított életkoruk ellenére az asszonyt a környezetével mégis elítélteti. Középkorú veje így fakad ki alig felnőtt, gyereklány feleségének: „»Nem érted, milyen szörnyű, hogy

valaki annyira fiatal emberhez megy hozzá, aki a fia lehetne?« … És ő azt válaszolta: »De bármennyivel szörnyűbb-e, mint olyasvalakit elvenni, aki akár az illető lánya lehetne?«" (White 1988: 11).

Elizabeth von Arnim egy olyan korban őrizte szellemi függetlenségét, szabadságát, amelyben a nőknek a nyugati civilizáció országaiban is kevés szava volt: amikor első könyve megjelent, Európában még sehol sem rendelkeztek szavazati joggal, s a felsőoktatás is csak ekkoriban nyílt meg néhányuk, kiválasztott kevesek előtt. Az írónő ironikus-szatirikus műveinek társadalomkritikája mindig a nőket elnyomó, a század első felében javában viruló patriarchális szemléletmód ellen is irányult; a képmutatás, ostobaság, gonoszság, embertelenség elleni kiállása mellett a női egyenjogúságért is szót emelt. Ebben is az ő követője volt Katherine Mansfield, akinek első, feminista és a „kisstílű kispolgárokat" szatirikusan ábrázoló elbeszéléskötete, az *In a German Pension* („Egy német panzióban", 1911) az *Elizabeth és az ő német kertje* nélkül aligha született volna meg (vö. Mohay 1985: 101–103). A két írónő fellépése bizonyára nem független attól, hogy olyan országokból települtek vissza Európába, ahol a nőket nagyobb szabadság illette meg: elsőként a világon, 1893-ban éppen Új-Zélandon kaptak választójogot, s Ausztrália a példát 1902-ben követte. Elizabeth von Arnim szellemi ősének, Bettina von Arnimnak úttörő feminizmusára támaszkodott, a francia felvilágosodás eszméiből merítő német romantika egalitárius elveit az ő művei közvetítették Katherine Mansfieldnek, akinek hatását Virginia Woolfra, a huszadik század első, feministaként is elismert angol írónőjére, már feltárta az iro-dalomtudomány. Elizabeth színvonalas populáris regényeket írt, melyek ma is élvezetes olvasmányok, azonban írónői teljesítményénél is fontosabbnak tűnik szerepe a női irodalmi hagyomány továbbadásában.

Halála előtt öt évvel, 1936-ban írta meg *Életem összes kutyái* című önéletrajzát, melynek fent idézett bevezető részében ő is megkötötte az irodalomtudós Philippe Lejeune által „önéletírási paktumnak" nevezett szerződését az olvasóval, ám rendhagyó ajánlatot tett. Bár autodiegetikus elbeszélést ígért, melyben a szereplő azonos a szerzővel, s az így létrejövő szöveg referenciális (valóságra vonatkozó) jellegére is utalt, ám az ajánlatot rögtön vissza is vonta, minek következtében műve a „hűtlen önéletírás" kategóriájába sorolható, mert „a bemutatott szereplő különbözik a szerzőtől" (Lejeune 2003: 28). Saját életrajza helyett ugyanis időrendi sorrendben haladva egyes kutyái – összesen tizennégy – életét és halálát írja le. A mű látszólag nem is önéletrajz, hanem kedves állatainak életrajza, melyeknek fókuszba állításával háttérbe szorul az írónő élettörténete, és nyilvánvaló referencialitása is a kutyák történetének van. Ez azonban csak játék, mert a kutyák történetei megszakadásakor (többnyire elpusztulásukkor) keletkező réseket, összekötő szövegként egy-egy, az ő történetükhöz kapcsolódó, számára fontos esemény felidézésével tölti ki, s ezek-

ből a mellékesen a főszálhoz kapcsolódó információkból konstruálja meg „önmaga egészelvű szubjektumát", a szöveg által létrehozott saját „textuális mását" (*'textual double'*) (Lejeune 2003: 240; Bell – Yalom 1990: 2). A tizennégy kutyáról szóló fő narratívába ékelődő fragmentumok funkciójukat illetően ironikusak (az írónő életének fordulatai csak összekötő szerepet töltenek be), tartalmukat tekintve azonban tragikusak, amint némely kutya története is, melyet emberek gyilkolnak meg, minden ok nélkül, de nem függetlenül gazdájuk női mivoltából származó kiszolgáltatottságától. Egyébként szófogadó dán dogja a dámvadaknak nem tud ellenállni, kiugrik a hintóból, amellyel Nassenheide környékén a fiatal írónő gyakorta kikocsikázott, s lelövik egy rozsföldön:

> „Hogy volt képes rá – ó, hogy *tehette!*" – kiabáltam magamon kívül a vadásznak, aki maga elé bámult, és rágyújtott egy cigarettára.
> *„Er jagte"* – válaszolta közönyösen.
> És miért is ne lett volna közönyös? Csak egy rozzant öreg kocsis és egy nyilvánvalóan külföldi fiatal nő állt előtte. Öreg férfiak és nők. Ilyenekre nem fecsérelte a szavait, nem ajánlott segítséget. Ha Johann és én egyenruhát viseltünk volna, és nem azok vagyunk, aminek látszottunk, tehetetlen személyeknek, akik csak tiltakozni tudnak, … akkor valószínűleg elnézést kért volna ... (Arnim 1996: 40; saját fordítás – K. J.)

Könyvében az életében fontos szerepet játszó társakat, családtagokat nem nevezi meg, szemben a kutyákkal, amelyek emberi névre hallgatnak – Cocónak, Corneliának, Ingrabannak, Ingulfnak stb. hívják őket. „Amikor az én első babám megszületett, Corneliáé is akkor jött világra, de neki mindjárt hat volt" – írja, érzékeltetve, hogy a kutyákat szinte emberi lényeknek tekinti (34). Miközben kedvenc ebe elpusztulásának több oldalt szentel, első férjének, öt gyermeke apjának halálára egyetlen mondatban utal, s lánya elvesztését meg sem említi, mindössze sejteti, hogy időnként, főként „kutyátlan" időszakaiban, depressziótól szenvedett. E rejtőzködés eredménye egy sajátos, pszichológiai életrajz, amelyben nem a konkrét események a fontosak, hanem hatásuk az írónő lelkiállapotára. Műve az önéletírás, életrajz és fikció sajátos keveréke, dacolás a hagyományos műfaji osztályozással (Bell – Yalom 1990: 5).

Az *Életem összes kutyái* egy rezignált, az önzetlen szeretetben hinni nem tudó nő kiábrándultságát lelki adottságainak (és társadalmi állásának) megfelelően elegánsan – humorral, iróniával – palástoló könyv. Élete során szerzett tapasztalatait összegző mű, melyben nagy szatíraíró elődjének, Jonathan Swiftnek 'vad felháborodását' *(savage indignation)* ugyancsak az állatok szeretete mögé rejtve, nőhöz méltó „szelíd felháborodássá" *(mild indignation)* enyhítve ábrázolja az emberi esendőséget.

Elizabeth von Arnim a harmincas évektől egy mougins-i villában élt Dél-Franciaországban, de a II. világháború kitörésekor az USA-ba menekült. A dél-karolinai Charlestonban halt meg 1941-ben. Sírfelirata így szól: *„Parva sed apta" – „Kicsi, de alkalmas".*

Irodalom

Alpers, Antony 1980. *The Life of Katherine Mansfield.* London: Jonathan Cape.

Bell, Susan Groag – Yalom, Marilyn 1990. Introduction. In: Bell – Yalom (eds.) *Revealing Lives. Autobiography, Biography and Gender.* Albany, N. Y.: State Uni-versity of New York Press.

De Charms, Leslie [Elizabeth von Arnim Butterworth] 1958. *Elizabeth of Her German Garden.* London: Heinemann.

Ehrmann, Jacques 1992. Jeu. In: *Encyclopaedia Universalis.* Corpus 13. Paris: Enc. Universalis.

Germany Vividly Portrayed in Fiction. *The New York Times,* August 5. 1917. (Web. 2012. október 27.)

Howard, Elizabeth Jane 1985. Introduction. In: Elizabeth von Arnim: *Elizabeth and Her German Garden.* London: Virago.

Juhász Bianka 2010. „A propaganda virágkora és hanyatlása." Budapest: Budapesti Gazdasági Főiskola. (Szakdolgozat) (Web. 2012. nov. 2.)

Kuhn, Anna K. 1990. The 'Failure' of Biography and the Triumph of Women's Writing: Bettina von Arnim's *Die Günderode* and Christa Wolf's *The Quest for Christa T.* In: Bell – Yalom (eds.) *Revealing Lives. Autobiography, Biography and Gender.* Albany, N. Y.: State University of New York Press.

Lejeune, Philippe 2003. *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatott tanulmányok.* Budapest: L'Harmattan.

Maddison, Isobel 2012. A Second Flowering. *The London Library Magazine,* Spring issue. (Web. 2012. október 21.)

Mohay Béla 1985. *Katherine Mansfield világa.* Budapest: Európa Kiadó.

Savage, Gail 1996. „'…Equality from the Masculine Point of View…' The 2nd Earl Russell and Divorce Law Reform in England." (Web. 2012. október 28.)

Séllei Nóra 2004. Maszk és idill. *Élet és Irodalom,* december 10.

White, Terence De Vere 1988. Introduction. In: Elizabeth von Arnim: *Love.* London: Virago.

Források

Arnim, Elizabeth von 1996. *All the Dogs of My Life*. London: Virago. (First published by William Heinemann in 1936.)

Arnim, Elizabeth von 1905. *Priscilla hercegnő (kalandos) két hete*. Fordította Signorelli Gabriella. Sopron: Artemisz Kiadó, megjelenés előtt. (A szövegben található oldalszámok a kéziratéi.)

Arnim, Elizabeth von 1921. *Vera*. http://www.online-literature.com/elizabeth-arnim/vera/ Letöltés: 2012. október 18.)

Karádi Zsolt

Szép Ernő játékversei

Karádi Zsolt
Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet
karadizs@nyf.hu

„Mit tehet a költő? Azt teszi, amit a gyermek.
Megígéri a közönségnek, […],
hogy soha életében nem fog dolgozni,
csak játszani.”
(Kosztolányi Dezső)

„…a műalkotás igazi léte abban áll, hogy tapasztalattá válik, mely megváltoztatja a tapasztalót. A művészet tapasztalatának a »szubjektuma«, az, ami megmarad és megőrződik, nem annak a szubjektivitása, aki tapasztalja, hanem maga a műalkotás. Ez az a pont, ahol jelentőssé válik a játék létmódja. Mert a játéknak saját lénye van, függetlenül azoknak a tudatától, akik játsszák.”

(Hans-Georg Gadamer)

Ha a Nyugat-korszak és a játék viszonyáról gondolkodunk, óhatatlanul Kosztolányi verse, az *Akarsz-e játszani?* tűnik föl az emlékezetben. (A kérdés annál inkább érdekes, mert a költemény **nem** a Nyugatban jelent meg először… Mégis éppúgy jelképévé vált a kornak, mint Kosztolányi pályakezdésének.) Az 1912-es keltezésű mű a maga szecessziós szerepjátszó attitűdjével nemcsak *A szegény kisgyermek panaszai*t alighogy befejező költő nosztalgikus, az élet-halál kérdését a játék szférájába utaló magatartását hivatott kinyilvánítani, hanem annak megvallását is, hogy a beszélő számára a lét csak mint játék viselhető el.

Ez a homo ludensi létezésmodell egyszerre kinyilatkoztatás és egyszerre menekülés. Kinyilatkoztatása ama esztétikai alapállásnak, amely az emberi lét alapkérdéseit a műalkotásban kizárólag a játék felől kívánja értelmezni. És menekülés is persze, amennyiben a Kosztolányit egész pályáján a legmélyebben érintő kérdésnek,

a halálnak a tragikusból a játékosba történő átfordításával a döbbenetet feloldhatóvá teszi.

A Nyugat története során tíz alkalommal közölt játékverseket. (E fogalmon olyan műveket értek, amelyeknek a címében szerepel a *játék* szó, avagy a költemény hangsúlyozottan utal az efféle cselekvésre, mint például a híres Babits-mű, a *Játszottam a kezével*). A folyóirat[1] 1910 és 1941 között a megjelölt témában többek között Forgács Antal, Sárközi György, Lesznai Anna, Illyés Gyula, Kassák Lajos és Szép Ernő verseit közölte.[2] A következőkben mindenekelőtt Szép Ernő két lírai megnyilatkozására összpontosítunk, s elemezzük az 1908-ban közzétett *Játék,*[3] illetve az 1910-es keletkezésű, *Gyermekjáték*ként ismert, a Nyugatban azonban *Nem volt játékom*[4] címmel megjelent alkotást.

*

Az 1884-es születésű Szép Ernő egy 1902-ben, Mezőtúron kiadott kis kötet után költőként csak 1912-ban jelentkezett. Az *Énekeskönyv* számos kortársát ihlette szólásra. Valamennyien kiemelték áttetsző szépségét, a gyermeki szemlélet érvényesülését, a tiszta hangon megszólaló lírai ihletet. „Szép Ernő nem a múltját – írja Lesznai Anna –, de a múltjára visszaemlékező vágyálmait ajándékozza nekünk" (Lesznai 1934). Jász Dezső szintén elragadtatottan beszél a gyűjteményről: „Szép Ernő ma nálunk az egyetlen író-művész, aki ízléssel és hozzáértéssel kelti életre a mókákat és a magyar nép szent és bájos poézisét" (Jász 1912).

A Nyugat vezéregyéniségei, Babits Mihály és Kosztolányi Dezső is elismerően nyilatkozik az *Énekeskönyv* értékeiről. E szövegek nem kritikák, nem recenziók, inkább szerzőik számára lehetőséget teremtenek arra, hogy szépírói hevülettel szóljanak – tulajdon esztétikájukról. Érdemes őket hosszabban idézni:

„Hallottam szülőkről, akiknek gyermekeik egész kiskorukban, könnyű korukban, visszaröpültek az égbe, és a szegény szülők akkor bezárták a gyerekszobát, és úgy hagytak ott mindent, minden csodálatos, tarka, zavart holmit, amilyent a gyermekek szoktak összegyűjteni, bűbájos rendetlenségben, ahogy elhányta hajdan az elillant boldog kicsinyek szeszélye. Drága szép játékok és szomorú törött bábúk, érthetetlen

[1] A Nyugat textusainak idézésekor a lap elektronikus változatát használtuk: http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm A szövegek letöltve: 2012. október 12.

[2] Forgács Antal: *Játék I-II.*, Győry Dezső: *Játék,* Lesznai Anna: *Játék*, Mindszenti István: *Játék,* Sárközi György: *Játék,* Szép Ernő: *Játék,* Környey Zoltán: *Játék a szavakkal,* Kassák Lajos: *Játék-foszlány,* Babits Mihály: *Játszottam a kezével,* Illyés Gyula: *Játszottam…*

[3] Nyugat, 1908. 24.

[4] Nyugat, 1910. 1. Dolgozatunknak nem célja a filológiai nyomozás. Mindazonáltal megjegyezzük, hogy a folyóiratban és a forrásként is használt kötetben (Szép Ernő: *Hét szín.* Vál. Réz Pál. 1989) közzétett versek szövege számos eltérést mutat.

haszontalanságok, hiába tűnődnél, honnan kerültek ide, tarka meséskönyvek, mindig feledhetetlen meséikkel, pici csengők és pici trombiták, melyek mint apró pénzes zacskók és pénzes tubusok, őrzik és rejtik régi hangjuknak ezüstjét, aranyát – arany a trombita hangja, ezüst a csengőé – ó, mindez a sok csodálatos cókmók rád néz és muzsikál neked az üres szobából, mint képzelt madár hangja az üres kalitkából: sírva muzsikál arról, hogy meghalt, meghalt egy kisgyerek.

Szép Ernő költészete egy ilyen gyerekszoba, ahol egy meghalt kisfiú fennhagyott drágaságai vannak bűbájos összevisszaságban szétszórva szemednek. Szeretem ezt a tarka, és mégis mélabús szobát. Szeretem ezt a kedves, szomorú kis öreget, aki meghalt, vagy akit a felnőttek közt feledtek, vagy akinek az apja elengedte a kezét. Szeretem ezt a bájos szomorúságot, ezt a gyöngéd gyámoltalanságot, ezeket a naivul, halkan csilingelő verseket. Szeretem ezeket a drága, finom, vékonyszálú rajzokat, amelyek olyanok, mint egy tarka és tolongó városnak valami lassú, tiszta, halkzenéjű folyócska szürke selymes tükrében látszó képei. Szeretem ezeket az édes apró dalokat, melyekben a tiszta és ezüst könnyek kis csengőinek csilingelését hallom. Szeretem a költőt, ki ennyire őszinte, egyszerű és kedves hozzám" – vallja Babits Mihály (1912).

Az *Énekeskönyv* legszebb méltatását Kosztolányi Dezső írta: „Szép Ernő boldog lírikus: egy ponton megállott. Akkor fejlődött ki az egyénisége, midőn a lírikusok valami láztól elkapva, türelmetlenül kerestek egy új jelzőt, egy rímet, és minthogy az újszerűség minden lehetőséget kimerítettek már, nem találtak. Mit lehet tenni? Elkoptak a szavak, a zsonglőröket meguntuk, a költők már ott tartottak, hogy csak félálomban tudtak írni, epileptikus sírás tépte a szájukat, az arcukra foltokat és koravén ráncokat pingáltak, csakhogy valami rendkívüli maszkot kapjanak. Szép Ernő egyszerűen érkezett ide. Túlkiabálni őket nem tudta. Halkította a hangját, elnémult, míg ráfigyeltek. Primitív tónusával tűnt fel. Azzal, hogy nem akart újat. Azaz előkelő és választékos érzéseit köznapi szavakban bújtatta, amelyek részint újak voltak. Sokat olvasta népdalainkat. Észrevette, hogy a legmaibb életünkhöz pikánsul illenek a naiv formák és az együgyű refrének. Hiszen a nép is azért selypít, amiért mi. Sokkal nagyobb idegéletet él, semhogy a szavai futnának arra, amit ki akar fejezni. Szép Ernő kalászt hozott a líra meddő mezeire, s egy búzavirágot, hogy furcsa ékességül a frakkjára tűzze. A kabarék és a napilapok közönsége ezermesternek és gaminnek ismeri. De a gaminben mindig egy gyerek is van, és a gyerek csak mások előtt tréfál. Ha egyedül van, magába száll, elkomolyodik és bámul. Íme, Szép Ernő ebben a kötetében csak bámul. Lírája egyetlen egy nagy csodálkozás. Tudom, hogy nem egyszerű, de az egyszerűség látszatát izgató raffinement-nal kelti fel, s bizonyára neki van igaza, és nem annak a parasztnak, aki tudatlanságból és butaságból naiv. Ő élvezi a naivitást. Mulat a précieux ötletein, s anda, méla, a bá-

jolt szavait már öntudatosan írja le és jellemzésül, nem pedig szegénységből, mint elődei: Francis Jammes, a régi almaillatú almáriumok költője és Elskamp a dadogó neoprimitizmusával a testvérei lehetnének. Igazi mivoltát mégsem a belga tájakon keressük. Itt van nálunk, valamelyik körúton, egy budapesti színinövendék vagy táncosnő közelében, egy kávéházban, egy orfeumban, egy városligeti cirkuszban. Szép Ernő a romantikusok módjára szereti elvinni a bánatát különös pagodákba. Az orfeumba megy sírni. Annál érdekesebb, hogy nem veszti el a közvetlenségét, a lírája tisztán cseng, s az ívlámpák fényében is tud délibábot látni. Kölcsönkérte a népdal naivitását, de kölcsönkérte a dekadencia virágait is. E két dologgal játszik ő, kacérkodva mindennel, ami távoli, távoli emlékekkel, távoli leányokkal, távoli gyerekkorral, az érzéseivel, amelyek lassan sétálnak mellette, és most már ámulás tárgyai, lírai játékszerek lette. Még a halállal is játszik. Édes borzongással kukucskál át hozzá. Egyik versének a címe: Játék. Olvasván, ünnepélyes megdöbbenés fog el. Érzem, hogy ez a vers minden poklon keresztül megmarad, és száz év múlva is idézik fáradt és törékeny lelkek. Szép Ernő költészete csodálkozó líra. Amikor első énekeit hallottam, gyakran gondoltam Schumann friss muzsikájára, vigasztaló melankóliájára, imponálóan megkomponált műdalaira, amelyeket otthon, gyerekkoromban gyakran hallottam. Deres halántékkal, egy csalódott élet után, az apám zongorázta. Ezeket a verseket ma már semmihez sem tudom hasonlítani. Minden sornak egyéni verete van. Hogy kritikát is mondjak a könyvre, amelyet szívvel, feltétlenül szeretek, meg kell állapítanom, hogy kétféle versek vannak benne. A régebbieket egy szín, egy hangulat, egy csendélet vagy egy tájkép babonázza meg. Csodálkozott az író a világon, azon, ami körülötte van. Nekem az újabb, befelé mélyülő versek tetszenek különösképpen, amelyekben a teljes líra énekel. Szép Ernő itt mély és nemes lírikus. Csodálkozik önmagán." (Kosztolányi 1912, idézi Vida 2007: 58–59).

Babits Mihály a „bájos szomorúságba" mélyedt (öreg) gyermek édeskés világát érzi közel magához. Kosztolányi Dezső számára a Szép Ernő-kötet alkalom arra, hogy szabadjára engedje szépírói ihletét, s ide-odacsapongó mondatainak szecessziós indáival fonja körül a „mély és nemes lírikust". Kosztolányi szövegében azonban fontos az a gesztus, amellyel kiemeli Szép Ernőt a kabarék és a napilapok közegéből; világirodalmi párhuzam gyanánt Francis Jammes és Max Elskamp költészetét említi. Figyelemre méltó asszociációként emlékeztet Schumann-nak – a Kosztolányi-pályán egyébként is jelentős szerepet játszó zeneszerzőnek – a gyermekkort idéző muzsikájára (vö. Szegedy-Maszák 2010: 52–53).

Kosztolányi majdhogynem rajongó írásából felerősítendőnek érezzük azt a néhány sort, amelyet éppen a *Játék*kal kapcsolatban mond. Szerinte Szép Ernő „még a halállal is játszik. Édes borzongással kukucskál át hozzá. Egyik versének címe: Játék. Olvasván, ünnepélyes megdöbbenés fog el. Érzem, hogy ez a vers minden

poklon keresztül megmarad, és száz év múlva is idézik fáradt és törékeny lelkek."

A költemény száznégy esztendővel ezelőtt jelent meg: illő tehát, hogy beváltsuk Kosztolányi jövendölését:

Mikor a lámpámat eloltom,
A zuhogó nehéz sötétben
Elalvás előtt nap-nap, folyton
Halált játszom magamba szépen.

Kinyujtom testemet az ágyon
Ünnepélyesen, katonásan,
Szemem szigoruan lezárom...
Szép játék ez kéremalásan.

Fejem keményen hátravágom,
Kezem mellem fölött keresztbe -
Itt volt, leszúrt az én halálom,
Ó szörnyüszép, egyetlen este.

Ki benn szivem dobját ütötte,
A dobverőt letette mostan
S fáradt sóhajjal omlik össze,
Hisz annyit ugrattam, kinoztam.

Állam magaslik gőggel, fönnen,
Nyugodt mellem szép drága márvány,
Nincs forró vérem s langyos könnyem
Csodálatos forrása zárván.

És minden elveszett most innen,
Mint az elfujt gyertyák világa,
Az ég és a szerelem... minden,
Reggel bánata, esték vágya.

Apám szakállas, halvány arca,
Szép útam Páris városába,
Kusza életem láza, harca,
Emlék, szándék, most mind hiába.

Sétálni még egy nő utcáján,
Mosni küszöbét könnyeimmel...
Gyermekkorom, kis fejér bárány
Messzi hajnalból idecsilingel.

A holtak mily szépen feküsznek,
Meghódolt hercegnőknél szebben,
Mint a hó, mint az alvó szűzek:
Százszor tisztábban, hidegebben.

Két gyertya hogyha most kigyúlna,
Két gyertya fejtől, jobbra-balra,
Fényük az arcomhoz simúlna
És én igy maradhatnék, halva

A vers nemcsak a Szép Ernő-i oeuvre-be illeszkedik beszédesen, hanem a korai Nyugat tematikai-hangulati ívébe is. A gyermeki *én* felfedezését ugyan Kosztolányihoz szokás kapcsolni, ám a *Játék* két esztendővel előzi meg *A szegény kisgyermek panaszai*t. Veres András (2004: 296) szerint e versfüzérben „Kosztolányi szerencsés módon talál rá a gyermekkori nézőpontban arra az optikára, amely méltán látja és láttatja a jelentéktelent is rendkívülinek".

Ez az optika Szép Ernőnél is működik, igaz, a biedermeier-szecessziós, nosztalgiával telt mű nem egyszerűen a gyermeki pozíció verssé válása, hanem a felnőtt élethalál játéka, amelyben a gyermekkor inkább csak motívum, mint műcentrum. A *Játék* mintha az „akarsz, akarsz-e játszani halált" sor pretextusa lenne, hiszen a nyitó strófa („Mikor a lámpámat eloltom, / A zuhogó nehéz sötétben / Elalvás előtt nap-nap, folyton / Halált játszom magamba szépen") halállal kacérkodó, magányos

*én*t mutat. (A magány és a gyermek-képzet összefonódása egy, a Nyugat 1910/18-as számában cím nélkül megjelent versben jól tetten érhető: „Mint magányos lovast az este, / Úgy ér a bánat engemet, / Gyereksírás jön fel szivemből, / Könnyeim kis csengői csengenek. / Apám után szeretnék futni, / Ki a városba vezetett, / S míg a boltok közt bámészkodtam, / Egyszer elengedte a kezemet". Idézi Vida 2007: 55.) A halál 1908–1912 tájban nemcsak Szép Ernő líráját tematizálja, hanem Ady, Kosztolányi, Juhász Gyula költészetében is jellemző, a szecesszió által is táplált világérzés. Szép Ernő olyan művekben, mint a *Nyújtózás,* a *Szonett, Álmatlanul* a képzelt-várt halálról töprengő, önmagát siralomházba képzelő versalanyt mutat.

A tízstrófás, epizáló *Játék* nem kevés manírral láttatja az esetenként halottat játszó ént, aki a totális veszteség tudatában szólal meg. Kifejezéskincse meglehetősen egyenetlen, a kuplé és a lélektanilag hiteles önvallomás között lebeg. (Tandori Dezső [2008: 27] mondja a verssel kapcsolatban, hogy „a legesendőbb anyagok közvetlen tőszomszédságában is növekedhet abszolút világlíra…") Keveredenek benne a századvég-századelő modoros kijelentései („szép játék ez, kéremalássan", „a holtak mily szépen feküsznek", „nincs forró vérem") és az Adyra emlékeztető megoldások. A „Százszor tisztábban, hidegebben", a „Kusza életem láza, harca, / Emlék, szándék, most mind hiába" halmozásai, a „Nyugodt mellem szép drága márvány" büszke öntanúsítása éppúgy Adyt evokálja, mint a hetedik strófa panasza: „És minden elveszett most innen, / Mint az elfujt gyertyák világa, / Az ég és a szerelem... minden…". A strófa különös érdekessége az, hogy az olvasóban törvényszerűen felidézi a „Minden Egész eltörött, / Minden láng csak részekben lobban, / Minden szerelem darabokban, / Minden Egész eltörött" Adyját. A *Kocsi-út az éjszakában* azonban nyolc hónappal később, a Nyugat 1909/16-os számában jelent meg. Hatásról így Szép Ernő esetében nem beszélhetünk. Legfeljebb azt mondhatjuk, hogy a költői lelkek érzékenysége, az általános kiüresedést panaszló alapérzés hasonló. Azonban addig, amíg Ady tudatverse tizenkét sorban egy élet és egy kor, egy világállapot sűrítményét nyújtja, addig Szép Ernő munkája az önkifejezést kereső, olykor szentimentális, olykor szecessziós túlírtság csapdájába esik. Az expresszív sor („A zuhogó nehéz sötétben") hatását a későbbiekben gyengíti a „Gyermekkorom, kis fejér bárány / Messzi hajnalból idecsilingel" jámborsága. A vershelyzet (vagy inkább időszelet) az esti lefekvés perceit, a műzárlat pedig a kigyulladó gyertyafényt jeleníti meg. A két strófa között „történik" az élettel-halállal évődő játék. A mű íve az estéből a gyertyafénnyel szimbolizált „örök világosság" időtlenségébe vezet. Azaz a viszonylag konkrét időből a halál időnélküliségébe jutunk. A versi *én* saját múltjában a felnőttségből a gyermekkorba érkezve az egyetemes hiány bevallója lett. A *Játék* végül is átmeneti vers a tiszta hangot intonáló gyermekszerep és a felnőtt értékvesztést tapasztaló önkimondása között. (A két gyertya motívuma, s a mű végén

halva maradó én képzete emlékeztet *Az ős Kaján*ra. Ady verse a *Vér és arany*ban látott napvilágot 1907-ben…)

A föntebb említett túlírtság jellemzi Szép Ernő legismertebb költeményét, a „szándékolt naivitás versét" (Purcsi 1984: 27), a *Gyermekjáték*ot is.

Mikor én kis fiu voltam,
Kis lovon nem lovagoltam,
Nem volt nékem ponnilovam,
Ponnilovam,
Ponnilovam,

Pedig de szép mikor rohan.
Ponnilovon sose ültem,
Kis biciklin se repültem,
Nem volt szép kis kerékpárom,
Kerékpárom,
Kerékpárom,

Pedig de jó rajta nyáron.
Nem volt képes meséskönyvem,
Nem volt csak iskoláskönyvem,
Pedig de jó otthon este,
Otthon este,
Otthon este

Lapozni ábrát keresve.
Sohase volt színes kockám,
Kis kastélyom, kis tornyocskám,
Kis hajócskám, kis vasútam,
Kis vasútam,
Kis vasútam,

Kiállok majd a tejútra,
Arra visz az isten útja,
Az újjamat majd felnyújtom,
Majd felnyújtom,
Majd felnyújtom,

Ha elsétál a tejúton.
Észrevesz az isten engem,
Megszólalok szépen, csendben:
„Kérem én még nem játszottam,
Nem játszottam,
Nem játszottam,

Játszani akarok mostan."
Megfogja majd a kezemet,
Angyalok közt maga vezet
Szegény gyerek otthonába,
Otthonába,
Otthonába,

Mennyei gyerekszobába.
Megkapom ott kardom, csákóm,
Szép sárgaréz messzilátóm,
Képes könyvem, színes kockám,
Szines kockám,
Szines kockám,

Elutazni sose tudtam.
Én nem kaptam kardot, csákót,
Szép sárgaréz messzilátót,
Sose vittek hippodromba,
Hippodromba,
Hippodromba,

És lyukas se volt a ponyva.
Az a ponyva szétment régen,
Elmult az én gyermekségem,
Én már régen felserdültem,
Felserdültem,
Felserdültem,

A nagyok közzé kerültem.
Én játékot már nem kérek,
A gondoktól rá se érek,
De meghalok én is egyszer,
Én is egyszer,
Én is egyszer
S a mennyországba megyek fel.

Lesz kastélyom, lesz tornyocskám.
Ami nem volt, lesz ott jócskán,
Kis vasútam, kis hajócskám.
Beültetnek hippodromba,
Hippodromba,
Hippodromba,
Csak én élvezem magamba.
Hogyha kedvem abban telik,
Ponnilovam megnyergelik,
Kis biciklim előhozzák,
Előhozzák,
Előhozzák,

Úgy járom a mező hosszát.
Égmezőben alkonyatban
Szép pillangót fogok ottan,
Ujjamon lesz arany pora,
Arany pora,
Arany pora,
Le nem mosom róla soha.

A gyermekség minden kellékétől megfosztott kisfiú szerepében megszólaló lírai *én* monológja az elzsongító ütemhangsúlyos felező nyolcasok zeneiségébe oldva éri el a befogadói tudatban azt, hogy a fájdalmas kisemmizettség katarzis és giccs között egyensúlyozó, olykor negédes vallomása esztétikai élménnyé váljon. Az istennek a sosem volt játékok hiányát panaszló, majd az angyalok közé, a szegény gyerekek otthonába, a mennyei gyerekszobába eljutó beszélő az evilági hiány okán csak a transzcendens elégtételben bízhat. A vershangulat megteremtésében a strófánkénti ismétlések éppúgy részt vesznek, mint a *ponnilovam* és a titokzatos *hippodrom* (lóversenypálya) szavak. A finomkodó kesergés, a sajgó boldogtalanság érzését a záró strófa égmezői alkonyatában megfogott pillangójának aranypora szitája be, fölidézve a szintén 1910-ben megjelent Kosztolányi-kötetet, *A szegény kisgyermek panaszai*t:

megfogom egy percre, ami örök,
lepkéket, álmot, rémest, édeset:

Mint aki a sínek közé esett.

A gyermek-szerep s a játékmotívum összevetése Kosztolányi Dezső és Szép Ernő pályáján izgalmas komparatisztikai feladat. Most csak annyit emelünk ki, hogy Kosztolányinál a gyermekség szinte életműszervező, világszemléleti alap. A gyermekkor nála a gazdagság világa („régen elsüllyedt menyország"), Szép Ernőnél a veszteség, a minden emberitől való megfosztottság állapota. Kosztolányi ciklusában a szegény kisgyermek rácsodálkozik a létre, előtte feltárul a titokzatos világ. Szép Ernő gyermeki *én*je a hiányt panaszolja. Kosztolányi megteremti a kisgyermeket, s

többnyire őt beszélteti; Szép Ernő vallomása közelebb áll a versalanyhoz. Ezáltal a két játékvers nála markánsabb önvallomásnak tekinthető.

1910-ben született Kosztolányinak *A játék* című költeménye, amely helyet kapott *A szegény kisgyermek panaszai*ban is. (A ciklus tizenhét darabja 1910-ban a Nyugatban jelent meg. Veres 2012: 48.) Az identitásképző költemény (vö. Györfi 2005) a fizikai mivoltában megfogható gyermekjáték mögötti gondolatiságból nyeri energiáit; ehhez fogható filozófia nincs Szép Ernő mögött: itt utóbb a századforduló lírai divatja találkozik az *Énekeskönyv* szerzőjének világérzésével. (Kosztolányi sora „játszom ennen-életemmel" rá vonatkoztatva is igaz, nála ez azonban kizárólag az elveszettséggel szinonim.)

„Szeretek verseket mondogatni, de senkiét sem úgy, mint Szép Ernőét" – írta Babits Mihály (1912). Az *Énekeskönyv* költőjének titkára roppant precizitással érez rá Fenyő Miksa, mondván: „…a nyomorúságos üres kezű jelen és a gyermekévek képzelt mesevilága szövődik egybe Szép Ernő költészetében, melyet arany-fekete brokáttal terít be a melankólia" (Fenyő 1914). Hasonló éleslátással nyilatkozik Tóth Árpád: Szép Ernő líráját „valami feminin lágyság jellemzi" (Tóth 1918: 4). Később hozzáteszi: „az ifjúi elvágyódás és ifjúi csüggedés versei" (Tóth 1918: 4) alkotják az *Emlék* című kötet anyagát. Bő másfél évtizeddel később Lesznai Anna pontosan tapint rá a költői életmű lényegére, midőn azt állítja: „Szép Ernő vállalja azt, amit mások rejtenek, és a legjobb igazolása, hogy olvasói boldog hazavágyódással tartanak vele saját gyerekkorukba" (Lesznai 1934).

Irodalom

Babits Mihály 1912. Szép Ernő »Énekeskönyv«-e. *Nyugat*. 4.

Fenyő Miksa 1914. Szép Ernő: Az egyszeri királyfi. *Nyugat*. 1.

Györfi Lívia 2005. A tükör által születő szubjektum. Kosztolányi Dezső A játék című verséről. *Alföld*. 8: 88–101.

Jász Dezső 1912. Szép Ernő »Énekeskönyv«-e. *Nyugat*. 4.

Kosztolányi Dezső 1912. Szép Ernő. *A Hét*. február 11.

Lesznai Anna 1934. Dali dali dal. Szép Ernő könyve – Pantheon-kiadás. *Nyugat*. 12–13.

Purcsi Barna Gyula 1984. *Szép Ernő*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Szegedy-Maszák Mihály 2010. *Kosztolányi Dezső*. Pozsony: Kalligram.

Tandori Dezső 2008. *Szép Ernő*. Budapest: Pro Die.

Tóth Árpád 1918. Szép Ernő: Emlék. *Nyugat*. 4.

Veres András 2004. A „homo aestheticus". Kosztolányi Dezső vázlatos pályaképe. *Literatura*. 3–4: 293–307.

Veres András 2012. *Kosztolányi Ady-komplexuma*. Budapest: Balassi Kiadó.
Vida Lajos 2007. *Szép Ernő-könyv. Szép Ernő élet- és pályarajza*. Debrecen: Csokonai Kiadó.

Források

Gadamer, Hans-Georg 2003. *Igazság és módszer.* Budapest: Osiris Kiadó.
Kosztolányi Dezső 1999. A költő. In: *Nyelv és lélek*. Budapest: Osiris Kiadó.
http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm
Szép Ernő 1989. *Hét szín*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

Kiss Zsuzsánna

Víg és szomorú: ellentétek és átlényegülések játéka a *Szentiványéji álom*ban

Kiss Zsuzsánna
Angol Nyelv és Irodalom Tanszék
drkisszs@t-online.hu

A Tudomány Napján, 2012-ben Nyíregyházán tartott előadásomban a *Szentiványéji álom* játékosságát: az összeférhetetlen ellentétek tündéri-mesteri összeolvasztását, valamint a (szín)játék átlényegítő erejét igyekeztem tetten érni Shakespeare vígjátékának Arany János által fordított (1864) szövegében, illetve Benjamin Britten azonos című operájában (1960), pontosabban Robert Carsen 1991-ben bemutatott operaelőadásának 2009-ben Harry Bicket által vezényelt, Francois Rousillon által filmezett változatában. A hangzó zenei idézeteket e dolgozat nem adhatja vissza, csupán a leírás eszközeivel, s ezért a *Szentiványéji álom* játékosságát taglalva magam is elmondhatom, mint Shakespeare kedvenc alakja e vígjátékban, aki különös álomkalandjából ébredve így szól:

> *„Uraim, csodát beszélek; de ne kérdjétek, mert ne legyek becsületes athéni ember, ha megmondom. Különben előadok mindent úgy, ahogy történt. [...] Tőlem ugyan egy szót se." (4.2.)*

A *Szentiványéji álom* Shakespeare szerelmi vígjátékai között különleges helyet tölt be. A darabok keletkezési sorrendje alapján ez a komédia az 1590-es évek derekán készült és a tisztán vígjátéknak nevezhető Shakespeare-drámák középső darabjaként egyrészt a shakespeare-i szerelmi vígjáték mintapéldánya, másrészt a komikus és a tragikus színek olyan együvé keverése, amely a bohózati szerepek elkomolyodó tartalommal való feltöltődését is jelzi. Köztudott, hogy a *Szentiványéji álom*mal szinte egy időben kísérletezi ki Shakespeare a tragédia számára járható műfaját, ekkor írja a *Romeo és Júliá*t, s hogy e két dráma egy pár. Az ikerdarabok víg változatába nem véletlenül kerül egy tragikus szerelmi betét-történet, annak előkészületei, próbája, majd előadása. A *Szentiványéji álom* játék a súlyossal és a könnyűvel. Boldog derűt és kételyt, elborzadást és felszabadító nevetést egyaránt előcsalva arról a

„szent őrületről" szól, amelynek elszánt művelője *„az őrült, a szerelmes, a poéta"* (5.1.), s amely az emberi vágyak és helyzetek zűrzavarát, a valóság hol vidítóan, hol tébolyítóan összekuszált drámáját, a birtoklás szokását, az erőből, ösztönből vagy indulatból cselekvés tragikomédiáját, a kényszer és szükség korlátai közé zárt örömvágy csalódásait átlényegítheti: a játékról.

A színház maga is játék, amely egyfelől a képzelet és tehetség munkáját feltételezi, másrészt egyezményes szabályokat, amelyek alapján a nézők részvételével a színészi munka játékból valóságosan megélt élménnyé változik. A *Szentiványéji álom*ban jó néhány szereplővel egy vagy több ízben is csodás átváltozás történik, ráadásul hat szereplő maga is játszó személy, azaz amatőr színészkedéssel foglalkozik a darab cselekményén belül. A teljes világot képviselő „fa O", vagyis az angol reneszánsz színpad (a „wooden O" kifejezést Shakespeare használta először az *V. Henrik* Prológusában) kedvelte a komikum és a tragikum minden arányban való keverését, hiszen vegyes összetételű közönségnek játszott, a királynőtől a matrózlegényig bárkinek kedvére való darabokat kellett bemutatni. *„Vígabb könyűt sosem facsart még jóízű kacaj"* (5.1.) – ígéri Philostrate Athén magas rangú urainak, mentegetvén a bemutatás előtt álló színjátékot. Az egyszerű kézművesek amatőr előadása mégiscsak telibe talál: a cselekmény az athéni szerelmesek kezdeti fenyegetettségét idézi, bár a szökés „náluk" tragédiához vezet. A tragikus történet felgyorsított epizódjai eleinte ugyan kacajra fakasztják a halálos fenyegetettségüket éppen felejtő, immár párra talált ifjakat, de amint a megszégyenüléstől és sikertelenségtől rettegő amatőr színészek feloldódnak szerepükben, színpad és nézőtér egyaránt beleéli magát az együgyűen előadott drámába.

A határátlépések izgalmáról többször szól Zuboly, a takács, aki az összes szerepet el akarja játszani egyedül, akarnokságával minduntalan hátráltatva a próbát. Britten humoros szófestéssel jeleníti meg Zubolyt, amint Pyramust próbálva elharsogja, hogy inkább zsarnokot szeretne alakítani, majd tíz hangköznyit bucskázik hangja lefelé: *„Ez egyszer a fellengős!"(This was lofty. 2.1.)* Az operában Zuboly szamárrá változását oktáv-glissandók kísérik. A rezeken fortissimók harsannak, majd a Tündérkirálynő előtt előadott szeretnivaló gyermekdal, a *„Girls and boys come out to play"* kezdetű dal a közönség még közvetlenebb odacsalogatását célozza a holdfényes erdei nyáréjhez. Shakespeare szamárfejet viselő takácsa úgy merül álomba a legszebb tündérasszony oldalán, hogy nincs szenvedélye, sőt végre akarnokság sem bántja. S míg Tytania és a szerelmesek mind elborzadnak attól, ahogyan magukra emlékeznek a bűvös virág hatalma alól ébredve, egyedül Zuboly próbálja álmát élvezettel felidézni: szamárfej és/de tündérasszony nélkül, enyhülten fogadja el önmagát olyannak, amilyen, már nem akar mindenáron több lenni, mint amennyi, sőt abba is beletörődik, hogy nem képes rendesen beszámolni csodás kalandjáról! Az átlagem-

berré visszaváltozott takács jókedvű szinesztéziák sorába bonyolódik, hogy tudatos szintre hozza fel kibeszélhetetlen álmát:

> *„Azt álmodtam, hogy − ész legyen, aki megmondja, micsoda álom volt az. Az ember csupa sült szamár, ha azt az álmot meg akarja fejteni. [...] Ember szeme nem hallott olyat, ember füle nem látott olyat, ember keze nem képes azt ízlelni, se nyelve felfogni, se szíve kimondani, milyet álmodtam én." (4.2.)*

Határokat lép át Athén hódítója, Theseus is, aki hangnemváltást ígér már a komédia első jelenetében, hiszen karddal hódított, de a továbbiakban gyöngédséget ígér a legyőzött amazonok királynőjének.

Shakespeare drámáiban a *valóság* szó szinte egyáltalán nem fordul elő, ezzel szemben álmok, kísértetek, jó és rossz szellemek, tündérek gyakran toppannak színre. Nem láttak-e Erzsébet királynő angoljai oly éles határt valóság és nem-valóság között? Választ keresve vegyük számba a vígjáték szereplőinek, illetve a cselekmény képzelt tereinek egymásra halmozott rétegeit.

A kérlelhetetlen rend világából kimenekülő tapasztalatlan szerelmesek egy értelmüket és érzékszerveiket egyaránt próbára tevő „fordított" világban találják magukat, ahol nem érezhetik magukat nagyobb biztonságban, mint ott, ahonnan elfutottak. Az erdőn szenvedélyekkel és rögeszmékkel rendelkező, egymással vetélkedő, hibázó és vitázó tündérek játszanak egymással és velük, odatévedt halandókkal. A Szent Iván-éj holdfényes ünnepidejében bármi megtörténhet. Athénban viszont a patriarchális törvény értelmében halál fenyegeti Hermiát, aki nem az apja választotta fiatalemberbe szerelmes, a legyőzött amazonkirálynő, Hyppolita kénytelen férjéül elfogadni országa hódítóját, a viszonzatlanul szerelmes Helena helyzete szánalmas. Négy nap a darab ideje, ennyit vár − türelmetlenül − nászára a legendás Theseus, ennyi idő áll az összes szereplő rendelkezésére, hogy ki-ki szökjön el vagy helyzetébe nyugodjon bele, illetve, hogy a közemberek sorsuk jóra fordultát remélve egy színdarabot betanuljanak.

Az erdő tündérei az angol népköltés alakjai, félelmetesek és kedvesek egyszerre, kicsinyek, gyermekiek, de nem ártatlanok, nincs távol tőlük a durva erőszak, a csalás, a bántás sem. Oberon, az árnyak királya nemesebb szellemnek tekinti magát szolgáinál. Parancsait Puck sebtiben teljesíti, ám közben *„bakot lő, vagy készakarva is dévajkodik"* (2.2.). Tévedéseivel az élet rendezetlenségét mintázza: *„Nincs nekem oly mulatság, / Mint az összevisszaság"* (2.2.). Puck siet, mert reggelre el kell tűnnie, csak Oberon vegyülhet el nappal is az emberek között láthatatlanul. Míg a tündérpár együttérzése, sőt szenvedélye és élete is folyton összekapcsolódik az emberi világgal, Puck nem sokra becsüli a megtréfálandó halandókat: *„Be bolond az emberi*

faj!"(3.2.), de a virágokban fellelt tündéri varázserőt sem: *„Ámor úrfi nagy zsivány,/ Tőle ily bolond a lány."(3.3.)* A tündérek legkülönbje Titania, kit Shakespeare az angol folklórból, Edmund Spenser *Tündérkirálynő*jéből és a maga költői ábrándjaiból szőtt: szerelembe esik egy szamárfejjel. Oberon csak e durva bosszúval fordíthatja vissza maga felé élete párját, megtörve annak a váltott gyermek, az indián fiú iránt táplált imádatát. A tündérek mindenkit látnak, de őket senki sem. Puck tévesztéseitől egyre ziláltabb a szegény szerelmes fiatalok helyzete. Oberon úgy sürgeti Puck csodatevéseit, mint Theseus a nászt. Puck tréfái bántanak is, gyógyítanak is, mint ahogyan a *Romeo és Júliá*ban Lőrinc pap tudja, hogyan lehet a természet ugyanazon füveiből mérget avagy orvosságot készíteni. A leghajmeresztőbb átváltozások Zubolyt, a takácsot érik.

Mennyire valóságszerű az athéni ifjak ébredése kusza erdei kalandjukból? A bizonytalanság érzetével ébrednek, de az új helyzet megfelel érzelmeiknek, így a szigorú felnőttvilágba hármas esküvőre térnek vissza. Athén újdonsült ura, Theseus antik legendabéli alak, sorsában, jellemében találunk jót és rosszat is. Nem kimondottan rokonszenves, Hermia fenyegetettsége az ő szigorából adódik, a tündérpár közti féltékenység egyik oka is ő. A hatalmat és a józan észt képviseli, bár párja, a legyőzött Hyppolita általában érzékenyebb és intelligensebb nála. Három óra várakozást nem bír ki tánc vagy álcajáték nélkül, de kételyei, fenntartásai vannak a készülő produkcióval szemben − oxymoronok serege érzékelteti ezt:

„Unalmas kurta színmű: Pyramus
És Thisbe; szörnyű víg tragédia.
Tragédia s víg! kurta és unalmas!
Az annyi, mint tüzes jég, barna hó.
Hogy fér meg együtt e megférhetetlen?" (5.1.)

Ötödik, legfelső emeletén a képzeletnek ott a „darab a darabban". Shakespeare kedvenc költője Ovidius, aki az *Átváltozások* negyedik könyvének második énekében örökítette meg *Pyramus és Thisbe* történetét. Egy mini *Romeo és Júlia,* két egymástól tiltott szerelmes félreértések miatt bekövetkező tragikus haláláról. Az antik történet tragikus, ám most Shakespeare mesterembereinek kezén az előadásmód és a díszletezés (rés a falon, holdfény, szederfa, hűség fátyla, oroszlán, vér, kard) bohózati. A valószerűség oltárán odavész a lényeg? A „Szín-rázó" („the only Shakescene") akarata szerint a mesteremberek produkciója a korabeli színház görbe tükre és biztos kasszasiker.

Shakespeare finom iróniájára jellemző, hogy a *Szentiváneji álom* műfaji, stilisztikai és tematikai kétértelműségeinek csúcspontját nem is a fő cselekményszálnak tűnő hármas-négyes szerelmi történet mentén helyezi el, hanem az amatőr színészet-

tel foglalkozó mesteremberekre bízza a csattanót. A *„rongyon-gyűlt lármás had”* (5.1.) próbára teszi a képzeletet. A bumfordi próbákat megakasztja ugyan Zuboly szamárrá változtatása, de mindez a végső előadás sikerét nem csorbítja: a tündérszerelemből ébredő szamár-takács már nem ugyanaz az együttműködni, alkalmazkodni képtelen, minden szerepet egyedül magának akaró pukkancs energiabomba, hanem a társaiért és közös játékuk sikeréért izguló, cselekedni kész figyelmes kolléga. Az égő szerelem-virággal megtréfált-meggyógyított szereplők előbb vonakodnak, végül mégis meghatódnak, vérmérsékletük függvényében, a színdarabon, amelyet a legkevésbé arra hivatottak mutatnak be, és tündérek sincsenek jelen, helyettük érvényesül a költészet, a „színház a színházban”. A képzeletet működtető erőfeszítés tapsot érdemel. Végül visszatér a keret, Athén, a vasnyelvű éjfélre visszatérnek a tündérek megáldani a halandók házasságait, és a dévaj kobold-színész Puck meghajol, ki, a valódi nézők felé.

Shakespeare leglégiesebb vígjátékának, a *Szentivánéji álom*nak keletkezésétől fogva máig harminckilenc zenei színpadra álmodott feldolgozása született. Maga az eredeti drámaszöveg jó néhány zenei utalást tartalmaz. A zene minden megjelenésével, az éjjeli erdő neszeivel, tündérek, emberek és állatok hangján álomra hív, s az álom, ma már tudjuk, elvégzi a képzelet és vágyak szintjén azt a munkát, amely naponta felszabadít a valóság – szükséges cselekvések sora − szorongatása alól. A szereplők átlényegüléseinek ritmikus ismétlődései, az állandó átjárás ébrenlét és álom állapota között egyfajta zenei hullámzást idéz. Ugyanakkor, a zene néhány jelenetben éppen az illúziót oszlatja, a valóság kontúrjainak élesebb érzékelésére hív.

A zene igazi ereje abban áll, hogy az érzelmek életét úgy tudja visszaadni, ahogyan a nyelv nem tudja (Susanne Langert idézi Godsalve 1995: 196−209). Dráma- és zenekritikusok egybehangzó véleménye alapján és a színháztörténet iróniájaként (Moelwyn Merchant állítja, őt idézi Godsalve 1995: 19−39) Benjamin Britten operája az, amely a leghűségesebben és legteljesebben megőrzi, újraértelmezi és a legvonzóbban színpadra állítja az eredeti *Szentivánéji álmo*t.

Brittennek 1959-ben sürgősen írnia kellett egy operát az Aldeburgh-i Koncertterem (Jubilee Hall) kibővítésének megünneplésére. Kamaraoperára volt szükség a nézőtér kicsiny volta (316 szék) miatt. Shakespeare vígjátékának olvasásakor azonnal megszólalt Brittenben a zene. A librettót Peter Pears tenor készítette el, zseniális húzásokkal felére csökkentette a szöveget, de összesen csak hat szót toldott be, a többi mind Shakespeare-től való, és ebben egészen bámulatosan egyedülálló ez a librettó. (Pears az első Dudás, fúvó-foldozó szerepét énekelte az elkészült operában.) A librettó forrása az első Kvartó (1600) és az első Fólió (1623) volt, az utóbbiból származik Tytania nevének y-os írásmódja. Britten maga egy 1953-as kiadású Penguin-szöveget olvasott. Kilenc hónap alatt elkészült az opera. Az első előadáson

Alfred Deller énekelte Oberont, a kontratenor szerepet, és Puckot egy tizenöt éves fiú játszotta, Leonid Messina akrobata gyermeke. Vegyes fogadtatás övezte a bemutatót, Auden (aki máskor librettóírója volt Brittennek) kis érdeklődést keltő, arisztokratikus darabnak minősítette (*„pure Kensington"*), mégis többen voltak, akik ünnepelték a művet, melynek zenei szövete csodálatosan helyettesíti Shakespeare zseniális költészetét. Érdekes adalék kultúra és politika viszonyáról, hogy a bemutató estjén az US légierő felfüggesztette légi gyakorlatait Aldeburgh felett (Cooke 1999: 129–147).

Britten sajátos viszonyban állt az éjszakával: vidéki ember volt, éjjel soha nem dolgozott, de megszállottan és sokat komponált titokzatos éjekről és a nyári hőség érzékszerveket túlhevítő, transzcendens élményéről. A *Szentiványéji álom* témái közel álltak hozzá: ártatlanság és tapasztalás, tündérek, szerelmesek és munkások elvarázsolt és összekuszált világa, ébrenlét és álom, halandók és halhatatlanok, természet és természetfelettiség összeolvadása. Britten felismerte a dráma másik főtémáját, a metaszínházat, a tréfacsinálást, annak enyhébb és élesebb formáit. Felismerte Shakespeare abbéli szándékát, hogy a paródiáját is megírja a hagyománytiszteletnek, a kortárs színháznak és önmagának. Ennek megfelelően Britten is többféle zenei-operai hagyományt idéz és gúny tárgyává tesz, nem utolsósorban önmagát is.

Az operában az erdő a központi helyszín, a tündérek nyitják és zárják az operai cselekményt. Athén kevésbé hangsúlyos szerepet tölt be, mint az eredeti vígjátékban: csak a szerelmesek összebékülése után, az opera az operában csúcsjelenetben van szükség Athénra. Hyppolita szellemi fölénye Theseus fölött a zenében nem észlelhető. Három napba sűrűsödik négy helyett a cselekmény, az arisztotelészi egységek szabálya (három jelenet – három nap) érvényt nyer. Hiányzik Hermia fenyegetettsége az athéni törvény által, és a tündérpár vitájában az indián fiú miatti feszültség, illetve a féltékenység is kevésbé éles. De Britten zenéje távolról sem sugall idilli harmóniát. Operájából hiányzik ugyan a szülői tekintély vagy a társadalmi szorongatottság, ehelyett az ifjúság, a szerelem és az egyéniség győzedelmeskedik, de ugyanakkor a kiszámíthatatlan tündérek nagyon is szoros keretbe foglalják a cselekményt, ők okozzák a bűvös virággal azt a szerelmi szenvedélyt, amely valódi szeretet helyett hamis önazonosságra épül (mint a szeretet – imádat: *loving – doting* ellentétpár).

Ellentétekre épít Britten is: ártatlanság és tapasztalatok, rend és káosz, biztonság és veszély, imádat és szeretet, tragikus és komikus, férfi és nő, zsákmányejtő és áldozat, házasság és szenvedély, éjjel és nappal, látható és láthatatlan, szellemek, halandók és árnyak, szerepek és személyek, hősök és bohócok, beszéd és ének, gyermekkor, felnőttkor, félelem és bizalom pólusaira. E kettősségeket Britten a vokális és hangszerelési megoldásokban, a hangnemiségben, a diatónia és kromatika

egymásmellettiségében, zenei képfestéssel, ismétléssel, augmentációval, a zenei formák, az utalások váltogatásával, a retorika és a líra eszközeivel, motívumokkal és ritmikai változatokkal jeleníti meg. Shakespeare-hez hűen Britten érzékeltetni tudja a legfinomabb váltásokat érzelmek, helyzetek és hangulatok között. A sok egymásnak ellentmondó zenei szövet és szerkesztési elv együtthatása révén Britten operája újrateremti azt a sokszínűséget, ami jellemezte Shakespeare-t és a Shakespeare-korabeli színpadot, ahol egy boldogan végződő vígjáték is magában hordozta boldogtalan történetek ironikus sugallatát.

Az opera szereplőit Britten a hangszerelés és az énekhang eszközeivel rétegzi. Tündérei félig szeszélyes, félig komoly szereplők, mindig telve érzelmekkel, ők a leghatározottabban és legegyénibben jellemzett hősei az operának. A legföldöntúlibb hang: barokkos kontratenor az Oberoné, Tytania koloratúr szoprán, a tündérek fiúszopránt énekelnek. A tündérkart tíz év körüli gyermekek alkotják, akiken frakk, nyakkendő és álbajusz: ez éles iróniát fejez ki mind a tündérpár, mind a halandók irányában. Oberont a cseleszta különleges hangja kíséri, a tündéreket két hárfa, csembalók és hangolt ütőhangszerek: vibrafon, xilofon, harangjáték jelenítik meg, illetve furulyák, cintányérok, fagongok. Oberon a purcelli és handeli kasztrált énekesekre emlékeztet, féltékeny, sivár, hatalmától megszállott uralkodónak tetszik. Hangja nem emberi, nyugtalanítóan vágyakozó és dekadens. Oberon és Puck kettőse a romantikus operai hagyománynak mond ellent: Oberon nem a wagneri hőstenor, segédje pedig nem ifjú bariton, hanem öregecske, és ami ennél is különösebb: csak beszélő szerep. Puck erkölcsi semlegességét jelzi, hogy nem énekel. Beszédét D-re hangolt pergődob és trombita kíséri, jellemzői még az élénk mimika és az akrobataszerű mozgás (Godsalve 1995: 156–173).

A tűéles tündérzene unisono kórusa óriási feszültséggel keretezi be az operát. Fisz hangnemben a vonósok portamentókkal, ötször egymás után bizonytalan hangfekvésekkel indítanak, diatonikus és kromatikus egymásmellettiségben tisztázatlan hangnemek sejtelmes világát alapozva meg, ahol ártatlan gyermekek férfiruhába öltöztetve szopránt énekelnek, és a felnőttek kicsinyes világát lesik. E feszült zenei alapon leitmotívumként a *Three blind mice* kezdetű angol gyemekdal mi-re-do ereszkedése hangzik.

Amint a kínzóan kimért és ideges Oberon jön, a tündérkar érzi a veszélyt, hogy a szívélyes, nyájas Tytania lesz a zsákmány (bár az indián fiú itt csak egy bíborszínű rongyba csavart baba, azaz kellék). Oberon belép Tytania Fisz-hangnemébe, de énekelt dallama fordítottja a Tytaniáénak, és ezt a zenekar ostinatóval kíséri: a távolságot üstdob, nagybőgő és hárfa jelzi együtt. A zenekar enharmonikus akkordokat játszik, A-dúrt és b-mollt, ebből nagy feszültség támad. Amit Tytania eredetileg egyedül mond, a librettó kettéosztja a tündérpárnak: veszekedésük okozta a ter-

mészet és az emberi világ zűrzavarát. Szófestés jeleníti meg a terhe alatt görnyedő állatot: *„hiába vonta jármát az ökör" („oxen downcast with the yoke"2.2.)*, és nyolc hangjegyre terjedő melizma érzékelteti a mocsárba fulladás görcsét: *„múlta felül partjait"*-ra *(„drowned fields"2.2.)* (Godsalve 1995: 173–196).

A szerelmesek a tizenkilencedik század nagyoperai bel canto-hagyományt idézik, Hermia–Lysander mezzoszoprán és tenor kettőse, hagyományos hangszerelés, fuvolák és oboák kísérik éneküket. Természetesen, amikor Hermia eltéved az erdőben, vagy amikor rémálmából ébred, a lágy hangzást heves accelerando, illetve monteverdis tremolo váltja fel. Helena–Demetrius pedig szoprán és bariton, vonóskísérettel. Ugyanakkor , Helenát és Demetriust szaggatott, hangos vonósok jelzik, és üldözést, megaláztatást, neheztelést és méltatlankodást kifejező zene. Theseus basszus, Hyppolita kontraalt. A mesteremberek szintén a romantikus zenéből nőttek ki, de többféle zenei anyagból épített karakterek, a gregoriántól Schönbergig, a mixolídtól Griegig és Wagnerig terjedő utalásokat jelenítenek meg, Zuboly öröm-felkiáltásai többszörösen Beethoven Örömódájára utalnak. Ő baritonbasszus, Vackor basszus, Dudás tenor, Orrondi basszusbariton, Gyalu tenor, Ösztövér bariton, közös zenei kíséretük a rézfúvósok. Mind a szerelmesek, mind a mesteremberek előadásmódja a bel canto stílust idézi, de hamar szembesülnek az atonalitással, a kakofóniával, a bohózatok helyzetkomikumával, a börleszk groteszkjével, és stílusuk csak ritkán marad érzelmes vagy emelkedett. Tehát a tizenkilencedik századi nagy opera stílusparódiáját is előadják.

Britten operájában a diatonikus és kromatikus szemben-, illetve együttállások a bálványozás és a valódi szeretet tematikus megjelenéseit, illetve az iróniát és az öniróniát fejezik ki. G a halandó szerelmesek hangneme és a C dominánsa is. C a szerelem hangneme: C-dúr az elfogadott szerelemé, önbizalmat és diadalt sugall („I swear to thee" / *„Esküszöm Ámor legfeszesb ívére" 2.1.*), fúga-szerkesztésű duett-ária (eredetileg csak Hermia mondja), c-moll a megbántott szerelemé (Hermia–Lysander egyet nem értése az éjjeli pihenőhelyük közelségét illetően). C-mollban áradozik Demetrius a varázsvirág hatására Helénának szerelméről, és c-mollban csap össze Lysander és Demetrius Helenáért. Amikor Lysander a bűvös virág hatására Helenát kezdi el imádni, Gesz-hangnemben énekel, a Gesz a Fisszel enharmonikus, a Fisz a természetfeletti erőknek való alávetettséget fejezi ki, a tündérek hangneme. Az atonalitás a szentiváneji bűvöletet fejezi ki. Oberon más hangnemekben „lakik", de Fiszbe modulál, amikor Tytaniához fordul. Tytania. *„Ez úrnak szépen udvarolni kell" („Be kind and courteous to this gentleman"3.2.)* éneke Fiszben indul, de a dallam hamarosan elhagyja a tündérhangnemet, minthogy a Tündérkirálynő szerelembe esett a szamárfejű halandóval, és C-dúrba modulál, azaz világos, derűs tonalitásba vált. Ugyanakkor a diadalmas C-dúrban énekelt szerelmi hódítás nevetséges

is, mert a hagyományos értékrend szerint rendkívüli, hogy nőtől eredjen, aki tündér létére rabul esett a szerelmi láznak. C-dúrban szól Zuboly felszabadult szamár-éneke is, aki már nem akar uralkodni társain, csengő hangon furulyák kísérik. Egyazon fényes és egyszerű hangnemen belül érzékelhető a komikus aránytalanság, egyúttal a szellemi távolság is a Tündérkirálynő és a takács között. Az operában Tytania és Zuboly a *Girls and boys, come out to play* kezdetű angol gyermekdalra táncot lejtenek még C-dúrban, aztán Zuboly elálmosodásával Desz-be váltanak, a mély álom hangnemébe, amely enharmonikus a Cisszel, és innen még erőteljesebben kifejezést kap a feszültség, a furcsa pár össze nem illése.

Cisz a Desz enharmonikus párja, ez az operai második felvonás fő hangneme, a bűvös álmot jelző tonalitás. Az A-dúr az ártatlanságot, a tiszta szerelmet fejezi ki sok Britten-műben, de tonális párja, a fisz-moll ambivalensebb, így Helena „Vadászebed vagyok" *(„I am your spaniel" 2.1.)* áriájában a Fisz a megalázkodást fejezi ki. Ugyanakkor Helena további éneke dallamával és szövegével egyaránt Zerlinára utal Mozart Don Giovannijából, a *„Batti, batti"* kezdetű áriára; Helena így énekel: *„rúgj, üss engemet, / mellőzz, veszíts el" („Beat me, spurn me" 2.1.).* Demetrius, hogy elmeneküljön Helena áradó érzelmei elől, dúr tonalitásból atonalitásba vált, kromatikus futamokkal menekül. Ezt teszi Helena is, amikor egyszerre mindkét fiú neki csapja a szelet. Helena és Tytania alaphangnemük alapján nagyon közel állnak egymáshoz, mert a fisz-moll az A-dúr párhuzamos párja. Ugyankkot, enharmonikus akkordok A-dúrban és B-mollban a félhangnyi különbség nagy feszültségével a tündérpár közti feszültséget fejezik ki, ezt a diszharmóniát közvetíti az ostinato is üstdobon, nagybőgőn és hárfán. A második felvonást állandóan változó tonalitások jellemzik, a négy szerelmes összegabolyodásának mintájára a hangszerelés és az énekhang egyaránt összekuszálódik. Britten a reneszánsz cambiata-motívumot ismétli: három ereszkedő lépést egy váratlan nem harmonikus fellépés követ a motívum hangsúlytalan végén (pl. do-ti-so-la). A szerelmi szál csúcspontjaként bontakozik ki a szerelmesek csatája: egy kvartett, a fúga szatírája, kromatikus zene vad hangváltásokkal, a két férfi c-mollban énekel, a hangszerelés Gesz-ben hangzik, a Gesz a Fisznek alávetetett állapot zenei képe. Ironikus szófestéssel is találkozunk, Helena törpének nevezi Hermiát emelkedő hanglépésekben. Az ifjak kapcsolataikba bonyolódva panaszkodnak, kívánnak, tisztázni akarnak, zenéjük soha nem feszültségmentes, még a kibékülés-jelenetben sem.

A harmadik felvonás elején még egy négyrészes fúga hangzik fel a vadászkürtökre ébredő szerelmesek száján. Sostenuto, elsimító gyógyító hangenemekkel, nyugalom, lassú ritmus jellemzik: *„Enyém és mégsem enyém" („Mine and not mine own" 4.1.)*, a kései Shakespeare-színművek ambivalenciáját fedezhetjük itt fel mind az eredeti drámaszövegben, mind az operában. Vonósok és fafúvósok lágy, nem kro-

matikus dallamot játszanak, de a szöveg hozza a bizonytalanságot. Az operalibrettó Helena Shakespeare-től kapott szavait mind a négy szereplő szájába elosztva ismétli.

A mesteremberek megjelenítésekor, már láttuk, humoros szófestéssel él Britten. Harsona festi az oroszlánt, amikor azonban Dudás (Flute, aki Thisbét alakítja) előadja, hogy félti a hölgyeket az általa játszandó oroszlántól, piccolók és fuvolák pityergése jelzi e gyöngédséget. Gyalu (Snug) izgalmát ezzel szemben a lassított ritmus érzékelteti, amikor arra kéri a rendező-színészt, Vackort (Quince), hogy szerepét, az oroszlánbőgést leírja neki, mivel lassú felfogása miatt nem tud rögtönözni. Az opera az operában jelenet éppúgy az átlényegítő játék pillanata, mint a shakespeare-i eredeti vígjátékban. Az egyszólamú középkori melódiát idéző prológus mind Shakespeare minden logikát felborító szövegével, mind a ritmusból kieső énekeseivel a nagy felsülés példázata. Thisbe háromszor nem találja el a kellő hangfekvést, C-dúrból Ász-dúrba, majd B-dúrba vált, hogy végül Esz-dúrba jusson. Ösztövér a hold ívét egy merészen felugró szext hangközzel jelezné, de a bosszantásig ismételt ugrás egyszer sem tiszta, így hát inkább az érzelmesség megtréfálása lesz belőle. Végül Thisbe halálakor a zenekar egy tizenkét fokos skálába kezd, félúton azonban megáll, zűrzavar támad, az ovidiusi történet a dodekafónia zűrzavarába fullad: és tapsot várnak a játszó személyek (Godsalve 1995: 112–125).

Az ellentétek játékát az operában is kétféle befejező atmoszféra zárja: a tündérpár áldását, majd Puck szavait előbb stabil, dallamában könnyen felfogható zene, aztán kusza hangzavar keretezi be. Nagybőgő, üstdob, harsona, harangok, a kezdőjelenet ide-oda csúszkáló fémes akkordjai együtt hangzanak, mint láthatatlan és előre nem látható következményei a helyzetnek, amelyet ember szeme nem hallott. Két világ: a házasság hűvös, és a szenvedélyek forró világa feszül egymásnak, amint a foglalkozását űző ripaccsal a láthatatlan örök szellem a porondon meghajol.

Irodalom

Cooke, Merwyn 1999. *Britten and Shakespeare's Midsummer Night's Dream.* Cambridge Companion to Benjamin Britten. Cambridge: Cambridge University Press.

Godsalve, W. H. L. 1995. *Britten's Midsummer Night's Dream: Making an Opera from Shakespeare's Comedy.* London: Associated University Press.

Forrás

Shakespeare, William: *Szentiványéji álom.* Ford. Arany János. In: Shakespeare, William: Összes művei. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1964, 1. kötet, 1267–1322.

Tukacs Tamás

„Kisded játékok”: trauma, ismétlés, melankólia és játék a klasszikus detektívtörténetekben

Tukacs Tamás
Angol Nyelv és Irodalom Tanszék
tukacst@nyf.hu

1. Bevezetés

Első hallásra meglepőnek tűnhet kapcsolatba hozni a detektívtörténet és a játék fogalmát, ugyanis semmi nem állhat távolabb a játéktól, játékosságtól, mint – egy szó szerint – „véresen” komoly bűnesetnek, gyilkosságnak, esetleg áldozattal járó rablásnak, betörésnek az irodalmi formába öntése. Ennek ellenére – valljuk be –, ugyanúgy vonzódunk a detektívtörténetekhez, mint a játékhoz, és ha netalán a könyv befejezése vagy a film vége előtt rájövünk arra, ki a tettes, olyan megelégedettséget érzünk, mintha legalábbis valamely bonyolult, játékos rejtvényt oldottunk volna meg. Jelen dolgozatban a játék fogalmát, a „játékosságot” próbálom összefüggésbe hozni a (klasszikus) detektívtörténet némely pszichoanalitikailag is értelmezhető sajátosságával, különös tekintettel az ismétlésre és a melankóliára. Ezt az összefüggést két példán, Arthur Conan Doyle „Lady Frances Carfax eltűnése” című novellája (1911) és Agatha Christie *Öt kismalac* (1943) című regénye segítségével mutatom be.

2. Ismétlés

A detektívtörténetet és a játékot összekötő fontos kapocs az ismétlés. Egy élvezetes játék során a gyermek szinte a végtelenségig képes ismételni az adott játékfolyamatot, a felnőttek is sokszor csaknem mániákusan játszanak egy-egy játékot, és a buzgó detektívregény-olvasók közül is sokan szinte falják az ilyen jellegű szövegeket. Köznapi tapasztalat, hogy az olvasók egy része képtelen letenni egy-egy izgalmas történetet, sőt, azt időről időre újraolvassa, illetve az adott műfajon belül

vagy adott írótól származó regényekben számolatlanul merül el. Hiába tudja, hogy lényegében ugyanazt az élményt fogja átélni, és ugyanazzal a cselekményvázzal fog találkozni – bűntett, nyomozás, gyanú, a bizonyítékok rendezése, gyanúsítás, leleplezés, magyarázat –, ez nem tántorítja el újabb és újabb szövegek beszerzésétől és befogadásától. Ha nem detektívtörténetről, hanem „klasszikus" szépirodalomról lenne szó, akkor a kényszeresen ismétlődő cselekményelemeket felvonultató regényeket megunnánk és félretennénk. Ennek a fajta ismétlésnek az oka természetesen az, hogy az olvasó tudja, hogy mivel szinte mindig ugyanazt fogja kapni, nem szükséges a cselekmény vázának a kibogozása, mint ahogy játék közben is lényegében ugyanazt a játékot játsszuk, végtelen számú variációval. A detektívtörténet és a játék összefüggésének egyik lehetséges megközelítési módja tehát az, hogy a játékból származó és mindig ugyanolyan élvezet és az élvezet megismétlésének kényszerítő vágya mozgatja detektívtörténet olvasását.

A játék és az annak élvezetéből fakadó kényszeres ismétlés (sőt ismétléskényszer) és a detektívtörténet kapcsolatának feltárásához a (klasszikus, freudi) pszichoanalízis fogalomkészlete nyújthat segítséget. A detektívtörténet és a pszichoanalízis kapcsolata közismert; mindkettő körülbelül egy időben, a tizenkilencedik század utolsó harmadában születik meg, és ugyanúgy bizonyos egyedi „esetekkel" foglalkozik. A trauma fogalma alkalmazható a detektívtörténetre is, hiszen maga a történet (illetve annak utólag rekonstruált leírása) annak nyomán születik meg, hogy traumát (sebet, sérülést, megrázkódtatást, sérelmet) szenved egy adott, szűkebb kör, átvitt értelemben az egész rendezett, civilizált társadalom élete. A freudi „ősjelenet" a gyilkosság, amely látszólag feledésbe merül, egyes esetekben hamis nyom alapján ártatlan embert ítélnek el, azonban ez a trauma a bűntett megoldásáig végig kísért, zavart kelt a közösség életében. A detektív/pszichoanalitikus feladata ennek a zavarnak a kiküszöbölése és a probléma lezárása, ezzel utat nyitva a feldolgozás és a felejtés előtt.

A trauma és a bűntett közötti további összefüggés, hogy mindkettő értelmezésre váró, kontextus nélküli jeleket, nyomokat (tüneteket) hagy maga után. A traumatikus eseményt követően Freud szerint „lappangási időszak", vagy ahogy többször nevezi, látencia, illetve „inkubációs idő" lép fel (1987: 108), tehát a leendő páciens „látszólag sértetlenül hagyja el azt a helyet, ahol valami borzasztó szerencsétlenséget élt át" (1987: 107). Ezután azonban a beteg a neurózis jeleit kezdi el mutatni, ami nem közvetlenül, hanem számos módon, álmokban, fantáziákban, visszatérő képekben, elszólásokban, konverziós tünetekben (testi tünetekben, pl. köhögés), és más, megmagyarázhatatlan cselekvésekben nyilvánul meg. A nyomok, illetve tünetek olvasása és értelmezése a pszichoanalitikus feladata. A bűntény struktúrája hasonló: a tett után az olvasó és a nyomozó összefüggés nélküli, megmagyarázhatatlan jelek-

kel, nyomokkal találkozik, s ezek utólagos megszűrése, rendezése, egymáshoz és az eredeti traumához való viszonyának tisztázása, olvasása képezi a nyomozás folyamatát.[1]

A nyomozás és a terápia tehát egyaránt bizonyos események rekonstruálásán alapszik; alapfeltevésük, hogy amennyiben eljutunk az eredeti, traumatizáló eseményhez, vagyis elérjük, hogy az tudatosan jelenjen meg az én számára, akkor megnyílik az út a feldolgozáshoz és a felejtéshez. Ebben az értelemben mindkét művelet rekonstrukció, vagyis ismétlés. A nyomozás megismétli a bűntényt azzal, hogy nyomokat derít fel, és az elszórt történetelemekkel együtt ezeket összerakja. A formalista kritika szókincsével élve ezen történet-fragmentumok összessége a „story", „szüzsé" vagy „histoire", amelyből a nyomozónak/analitikusnak cselekményt („plot," „fabula," „récit") kell felépítenie. Ennek a munkának a legemlékezetesebb példája a csaknem minden Poirot-történetben megjelenő nagy finálé, amikor a nyomozó az egybegyűlteknek, a gyanúsítottaknak és a tettesnek elmeséli a bűntény igazi történetét.

3. A „fort-da" játék és a melankólia

A trauma fogalmából eredő ismétlés-értelmezés mellett létezik a freudi pszichoanalízisen belül egy másik ismert ismétlésfogalom, amely a detektívtörténetek elemzésénél is igen hasznos lehet. Freud 1920-ban, nagyrészt az első világháború szörnyű élményei hatására adta közre *A halálösztön és az életösztönök* (*Jenseits des Lustprinzips,* azaz „Túl az örömelven") című, hosszú tanulmányát. Ebben a egyik legspekulatívabb szövegében Freud arra tesz kísérletet, hogy az elméletében addig uralkodó örömelvvel leszámolva bevezesse a halálösztön fogalmát. Erre, többek között, az adott neki okot, hogy a háborúból hazatérő harctéri idegsokkos katonák rémálmait és egyéb súlyos pszichikai tüneteit semmikképp nem tudta összefüggésbe hozni azzal, hogy a tudatost megkerülő lelki folyamatok, például az álomműködés, törvényszerűen az örömelvet (a vágyteljesítést) szolgálják. Az esszé egyik, talán legismertebb részében ismerteti egyik unokájának, az akkor másfél éves kisfiúnak egy kedves játékát. Freud megfigyelte, hogy a kisfiú minden keze ügyébe kerülő apró tárgyat elhajított, a dobás közben hangos „ooooo!" kiáltással kísérve a mozdulatot, amely Freud értelmezésében a „fort" szót („el") jelentette. Majd egy faorsó segítségével „továbbfejlesztette" a játékot, s miután átdobta a kiságya szélén az orsót, a már ismert kiáltás kíséretében, visszahúzta, és egy boldog „daaaaa!" („itt")

[1] Az más kérdés, hogy a detektívtörténetekben ezen nyomok olvasása mindig (vagy majdnem mindig) sikeres, a terápia során ez a siker viszont nem garantált. Freud pályája vége felé egyre többet elmélkedett a „lezárhatatlan" terápia problémájáról.

szóval üdvözölte azt (1991: 23–24). Ez lenne a híres „fort-da" játék, amelyről azóta rengeteg elmélet született.

Először is a legmeglepőbb a játékban az, hogy ugyan miért játssza el egy kisgyermek a számára talán legkínosabb, legmegrázóbb élményt, a szeparációt – amely ebben az esetben elsődlegesen az anyától való elválás –, még ha később ezt a hiányt be is tudja tölteni? A másik kérdés, amely Freud számára az örömelv feladásához vezetett az volt, hogy sokszor miért csak a játék első részét, a veszteséget viszi színre a kisgyerek. Hogyan férhet össze mindez az örömelvvel? Az első két válasz az lehet, hogy így a gyerek aktív ellenőrzést szerez a veszteség felett, immár ő irányítja ezt a bizarr játékot, ugyanakkor a tevékenységet lehetséges egyfajta bosszúvágy kivetülésének is értelmezni. Freud harmadik válasza – meglehetősen bonyolult neurobiológiai fejtegetések után – azonban az, hogy minden élő organizmus a lehető legkisebb aktivitást igénylő, passzív állapotba, egyfajta önmegsemmisítésre törekszik, amit „halálvágyként" foglalhatnánk össze. Így válik a korábbi tudatos-tudattalan ellentétpár Erosz (a libidinális energiák) és Thanatosz (a halálvágy) küzdelmévé.

Visszatérve a kisgyermek játékához: nyilvánvaló, hogy a veszteség előidézése, annak megtapasztalása, a hiánnyal való szembesülés, majd ennek a hiánynak a betöltése, a veszteség eltörlése az egyik legalapvetőbb emberi tapasztalat. Nem csoda, hogy az irodalomtudományra is megtermékenyítően hatott az az elmélet. Az eltűnés és megtalálás, a hiány és a teljesség drámájának színrevitele modellként szolgálhat a narratológia számára is (lásd Bényei 2000: 66). E szerint tehát minden elbeszélő szöveg magját „olyan ismétlésként [foghatjuk fel], amelyben a vágy munkál, s amely a hiányzó tárgy lehetetlen visszaszerzése helyett a tárgy szimbolikus eltűnését és visszanyerését állítja színpadra" (Bényei 2000: 66). A narratíva (konkrétan az olvasás aktusa) azért szolgál kielégüléssel, mert éppen ezt a hiányt képes szimbolikusan betölteni. Itt valóban a narratíva egyik alapvető képletével állunk szemben: a kezdeti rendezett állapotot megzavarja valami, hiány keletkezik, majd ez a hiány helyreáll. Terry Eagleton szavaival: „Valaminek minden narratívában hiányoznia kell, vagy el kell tűnnie, hogy a történet kibontakozzék: ha minden ugyanúgy maradna, nem lenne mit elmesélni. Ez a veszteség lesújtó, ugyanakkor izgalmas is: vágy keletkezik attól, amit nem tudunk teljesen birtokolni, és a narratív kielégülésnek ez az egyik forrása. Azonban ha *sosem* tudnánk birtokba venni, ez az izgalom az elviselhetetlenségig fokozódna, és fájdalmat okozna; tehát tudnunk kell, hogy a végén mindenképpen visszakapjuk az elveszett tárgyat, hogy Tom Jones visszatér Paradise Hallba, és Hercule Poirot elkapja a gyilkost" (2008: 161). Jelen esetben a *fort-da* játék narratív alkalmazásának a tanulsága a detektívtörténet esetében tehát az, hogy egy bekövetkező (episztemológiai) hiányt kell betölteni a közösségnek a nyomozó segítségével és a gyilkos megtalálásával. Mindaddig, amíg ez nem történik meg,

addig a „fort”, a halálvágy által vezérelt traumatikus állapot uralkodik, a megoldás pedig a „da” állapot, a hiány betöltése, a halott testének szimbolikus visszaszerzése, és a trauma (és az emlékezéskényszer) megszüntetése.

A veszteség fogalma logikusan vezet el a freudi elmélet egy újabb kulcsfontosságú fogalmához, a gyászhoz és a gyászmunkához. Elizabeth Bronfen szerint a detektívtörténetet kétféle logika, a gyász és a nyomozás narratív és figuratív logikája irányítja: „Amíg a gyilkos kilétére fény nem derül, az áldozat még nem teljesen halott, nincs teljesen a másik oldalon, visszajáró kísértetként bomlasztja a élők világát és időbeliségét. A második gyilkosság tehát ebben az értelemben is az első megismétlése, »újratemetés«, a Bronfen által pszichoanalitikus értelemben felfogott gyászmunka sikeres befejezése” (Bényei 2000: 68). A gyászmunka fogalmát Freud „Gyász és melankólia” című tanulmányában fejti ki legteljesebben, amelyben megkülönbözteti a sikeres gyászmunkát (lényegében a felejtést) és a sikertelent, amely következménye a melankólia pszichikai jelensége. A pszichoanalízis nyelvén fogalmazva arról van szó, hogy a Freud által „tárgymegszállásoknak” (kathexis) nevezett energiát a szubjektum az első esetben, a gyászmunka esetében visszavonja az elvesztett tárgyról, majd egy másik tárgyra helyezi át. A második esetben a páciens ugyan visszavonja ezt a megszállást a tárgyról, de azt képtelen áthelyezni, ehelyett ez a kathexis a saját egójában halmozódik föl: „A melankolikus komplexum olyan, mint a nyílt seb, mindenhonnan megszállási energiákat von magához […], s az ént a teljes elszegényítésig kiüríti” (Freud 1997: 139). Mivel ez a megszállási energia az énbe húzódik vissza, a melankolikus azonosítja magát az elvesztett tárggyal, s innen ered a melankolikus komplexumra jellemző gyakori levertség, önvád, önlekicsinylés, önsanyargatás, sőt öngyilkosság is. A melankolikus szubjektum éppen az elvesztett tárgyat szeretné büntetni, amiért az elhagyta, viszont ambivalens módon magának is akarja megtartani, s egyes esetekben – ha már az enyém nem lehet, senkié se legyen alapon – a tárggyal együtt elpusztítja önmagát is. Freud szerint a melankolikus „farkaséhesen törekszik új tárgymegszállásokra” (1997: 141). Ez úgy valósul meg, hogy a gyászmunkát elvégezni képtelen szubjektum az elvesztett tárgyhoz *metonimikusan* kapcsolódó újabb tárgyakra próbálja áthelyezni ezeket a megszállásokat. Azonban mivel ezek a tárgyak csak érintőlegesen, közvetetten kapcsolódnak az eredetileg elvesztett tárgyhoz, természetesen nem képesek pótolni ezt a veszteséget (lásd pl. Kristeva 1992: 14).

A detektívtörténetben tehát a gyászmunka nemcsak azt a folyamatot jelenti, melynek során eljutunk a szimbolikus újratemetéshez (a fentebbi logika szerint ez a folyamat „melankolikusnak” nevezhető), amely után következhet a gyászmunka, tehát a tárgymegszállások valódi áthelyeződése (és lényegében a veszteség feldolgozása, a felejtés), hanem abban az értelemben is alkalmazható Freud koncepciója

a gyászmunkáról, amennyiben a nyomozás folyamatának lényege, hogy a tettes keresése során hozzá (és az áldozathoz) *metonimikusan,* érintőlegesen kötődő jelek, *nyomok* gyűjtögetése, olvasása történik. Egy-egy nyom, eldobott cigaretta, elvesztett csíptető, ruhafoszlány, lábnyom stb. mind a sikertelen gyászmunka során felmerülő újabb tárgy, amely „megszállható". Természetesen önmagában egyik nyom sem vezet a megoldáshoz, hiszen ezek a tárgyak nem a gyilkos vagy áldozat helyett állnak (ez a *metafora* trópusa lenne), hanem csak *érintkezés* útján kötődnek hozzá (Peirce szemiológiai elméletében ez lenne az indexikus jel). Amikor a rekonstrukció megtörténik, a közösségben (szubjektumban) szabadon lebegő és oda időlegesen visszavont kathexis felszabadul és immár átvihető az áldozatról a tettesre. Ezáltal az áldozat konkrétan és szimbolikusan is „eltemethetővé" válik. A freudi gyászmunka alapján tehát azt mondhatjuk, hogy a nyomozás allegorikusan először egy sikertelen, majd (a legtöbb esetben) a sikeres gyászmunka narrációja, egyben az eredeti bűntény szimbolikus megismétlése.[2]

4. Élve eltemetve, első változat

A fentebbi elméleti alapvetés után először Arthur Conan Doyle egy Sherlock Holmes-történetét („Lady Frances Carfax eltűnése") mutatom be. Már a cím is jelzi, hogy a nyomozás tárgya egy személy eltűnése, szimbolikus elvesztése lesz, Holmes feladata pedig ennek az űrnek a megszüntetése, a hiány felszámolása és a rend helyreállítása. Az ügy fontosságát jól jelzi Holmesnak a történet kezdetén az eltűnt személyről adott jellemzése, amely kiemeli, hogy mivel a lady hajadon, szabadon mozog a világban, nincs helye, következésképpen gyámoltalan és könnyen veszélybe sodródhat (446). Ebben az értelemben Lady Frances a tárgymegszállás visszavonása után szabadon lebegő libidinális energiákat jelképezi, amelyeket vagy vissza kell

[2] Meg kell jegyeznünk, hogy talán nem véletlenül maguk a nyomozók, legalábbis Conan Doyle és Agatha Christie történeteiben is mutatnak némi melankolikus vonást. A melankolikusok „helytelen", deviáns szubjektumok, akik „egy rejtélyes társadalmi nem-helyet" foglalnak el (Sánchez-Pardo 2003: 19), a társadalmilag elfogadott viselkedési normák eszközeit és céljait elutasítják, egyfajta passzív lázadók, mintha a társadalomban szellemként lebegnének (Kraepelin 2000: 274). Ezek a nyomozók is tipikusan különcök, kívülállók, nőtlenek, bogarasak, lelkiállapotukban gyakran váltják egymást a levertség és az egzaltáltság, sőt mániás depresszió szakaszai. Különösen Sherlock Holmes mutat számottevő mértékben önpusztító vonásokat (köztudottan a kokain rabja). Poirot, bár sokkal konszolidáltabbnak látszik, ugyanolyan bogaras, és ha nagyon erőltetjük a pszichoanalitikus nézőpontot, tisztaságmániája és beteges rendszeretete akár análerotikus vonásként is felfogható (a melankólia retentív jellegéhez lásd Földényi 1992: 261).

vonni, le kell kötni, vagy másik tárgyra kell áthelyezni, különben súlyos roncsolódás következik be a közösség szövetében.

A nyomozás célja, mint minden detektívtörténetben (és minden pszichoanalitikus kezelés során), az előzmények rekonstruálása, jelképes megismétlése és a nyomok helyes értelmezése. Lady Frances éppen „fort” azaz „elment” állapotban van, a nyomozás kezdete a tárgyvesztés utáni pillanat, a cél pedig a „da”, „itt” állapot helyreállítása. Ha a nyomozást egy tárgyvesztés során bekövetkező melankolikus folyamatnak fogjuk fel, a nyomok ebben az esetben is az áldozathoz, illetve az elkövetőhöz metonimikusan köthető lehetségesen megszállható tárgyként funkcionálnak. A történet első felében hét ilyen nyom található: először is Lady Frances egykori nevelőnője értesíti Holmesot, hogy mivel volt növendéke minden második héten írt neki, és már öt hét telt el azóta, hogy levelet kapott a nőtől, valami baj történhetett (első nyom). Mivel igen elfoglalt, Holmes segítőjét, dr. Watsont küldi el a hölgy felkutatására. Ő először Svájca utazik, de ott azt az információt kapja, hogy a lady sietve elutazott (második nyom). Watson utánamegy Badenbe, Németországba, ahol megtudja, hogy a hölgy egy bizonyos Schlessinger házaspárral továbbutazott Londonba (harmadik és negyedik nyom). A házaspár férfitagja állítólag egy Dél-Amerikában tevékenykedő, tolókocsihoz kötött misszionárius. Az ötödik nyomot Lady Frances értékes ékszerei jelentik, amelyeket mindig magával visz. Watson arra az információra is szert tesz, hogy a hölgy korábbi szobalánya az út során kilépett a lady szolgálatából, és közelgő esküvője alkalmából ötven fontot kapott tőle (ez a hatodik, félrevezető nyom). A hetedik nyom a lady környezetében időről-időre felbukkanó szakállas, vad tekintetű, igen gyanús férfi, akivel kutatásai során Watson össze is találkozik, sőt összeverekedik vele, azt gondolván, köze van Lady Frances eltűnéséhez. Mint később kiderül, ez is hamis nyom, hiszen a Philip Green nevű szereplő valójában jó szándékú, és érdekelt a lady felkutatásában, sőt a lady udvarlója és feleségül szeretné venni. Tehát a tárgyvesztés során szabadjára engedett kathexist eddig hét, az áldozathoz különféle módokon kötődő *személy* (nevelőnő, a régi komorna, a Schlessinger-házaspár, az udvarló), *tárgy* (a nevelőnő levele, a pénz, az ékszerek) és *hely* (a svájci és német hotel) köthetné le, azaz szolgálhatna a bűntett megoldásául.

Tulajdonképpen itt veszi kezdetét a nyomozás, hiszen Holmes és Watson a verekedés során találkozik, majd Greennel együtt mennek vissza Londonba. A nyolcadik nyomot a hölgy ékszerei jelentik: hír érkezik, hogy a hölgy egyik ékszerét értékesítették egy zálogházban. A zálogos leírása alapján Holmes azonosítja Schlessingert, aki veszedelmes bűnöző. A hölgy udvarlója is bekapcsolódik a nyomozásba, Schlessingerné a nyomába ered, majd egy temetkezési vállalkozóval folytatott beszélgetését hallgatja ki, s megtudja, hogy a házaspár „különleges” koporsót

rendelt (kilencedik, és kulcsfontosságú nyom). Kicsivel azután, amikor megérkezik a koporsó, Holmes és Watson behatolnak a házaspár otthonába, és erőszakkal felnyitják a koporsót, de abban az asszony egykori, idős dajkájának a holttestét találják, aki természetes módon halt meg (tizedik, félrevezető nyom).

Az ügy megoldása a kihallgatott beszélgetés: Holmes fejében összeáll a megoldás: a „különleges" koporsó valójában egy mély koporsót jelent, amiben két személy is elfér. Ebben az értelemben az idős dajka holtteste a szó szoros értelmében metonimikus nyomként szolgál, hiszen az az alá élve eltemetett és elkábított Lady Frances szó szerint *érintkezésben* van ezzel a nyommal. Sikerül megakadályozni a temetést, és kiemelik az elkábított ladyt a koporsóból. Lady Frances tehát megmenekül, az idős dajkát illendően eltemethetik, és visszaáll az eredeti állapot.

Ami miatt mégis különleges ez a Sherlock Holmes-történet az az, hogy a gyászmunka valójában nem megy végbe. A hiány látszólag megszűnik, a hölgy megkerül, de a megszokott sémával ellentétben – azaz amíg nem teljesedik be a nyomozás, addig az áldozat emléke visszatér, pontosabban végig jelen van – ebben az esetben éppen az ellenkezője történik: Lady Frances visszatér a „da" állapotba, de mint élőhalott, aki/amely semmiképpen nem illeszthető be a társadalom szimbolikus rendjébe. Mivel egyszer már eltemették, így sem élő, sem holt, és továbbra is a történet elején említett meghatározhatatlan pozícióban „lebeg". A Jeremy Brett főszereplésével készült filmváltozat még jobban kihangsúlyozza ezt a traumatikus jellemvonást: a zárójelenetben a ladyt és udvarlóját látjuk, a hölgy tolószékben ül (mintegy a tettes, a szintén rokkant Schlessinger pozícióját elfoglalva), kifejezéstelen arccal. Ráadásul Schlessingerék is elmenekültek, a rendőrség keresi őket. Ebben az értelemben a bűntett rekonstruálása és megismétlése nem vezetett eredményre, a megmenekült áldozat hátborzongató jelenléte továbbra is traumatikusan hat. A tárgyvesztés után bekövetkező gyászmunka, illetve terápia csak a hölgyet ért sokkhatás analízisével – esetleg újabb nyomok feltárásával – lenne elvégezhető. Conan Doyle „Lady Frances Carfax eltűnése" című története így éppen a sikertelen gyászmunka, azaz a melankólia kialakulásának, kórtörténetének allegóriájaként olvasható.

5. Élve eltemetve, második változat

A sikertelen gyászmunka másik példája Agatha Christie *Öt kismalac* című regénye. Ebben a fiatal Caroline Crale különös megbízással keresi meg Hercule Poirot-t: tisztázni szeretné végre, hogy tizenhat évvel azelőtt édesanyját jogosan ítélték-e halálra (majd életfogytiglani börtönre) férje megöléséért. (Anyja, akinek a neve szintén Caroline Crale, egy évvel a tárgyalás után meghalt.) Poirot természetesen vonakodva vállalja el a feladatot, hiszen képtelenségnek tűnik ilyen hosszú idő után tisztázni,

hogy valóban az anya volt-e a tettes, vagy ha nem, akkor ki követte el a bűncselekményt.

A regény a „fort-da” játék allegorikus megfelelőjének is felfogható, hiszen a tét nem más, mint az elsődleges tárgyvesztés kitüntetett alanyának, az anya figurájának szimbolikus visszaszerzése, a tisztázatlan ügy feletti irányítás átvétele és a hiány megszüntetése. Ahogy Poirot a regény végén, a nagy finálében fogalmaz: „Én… úgy nevezem, hogy… kirándulás a múltba. […] [N]eki is láthatunk… eltemetni a kísérteteket” (2011: 272). Amint majd látjuk, érdekes viszony bontakozik ki tettes és áldozata között, hiszen az áldozat éppen „fort” állapotban van, a feladat visszahozni, és jelképesen méltón eltemetni, a tettes pedig még mindig jelen van, „da” helyzetben. A nyomozás célja éppen ennek a nyomasztó jelenlétnek a felszámolása (ami egyébként nem jár sikerrel).

A szöveg első részét a felejtés vágyának és a múlt fájdalmas jelenlétének ellentéte határozza meg. Mint várható, a legtöbb érintett személy ellenvetése az, hogy szerintük értelmetlen „felkavarni” egy lezárt ügyet. A két fő motívum ennek megfelelően a „megpiszkálás”,a „felkavarás” metaforája, ezzel szemben áll a „tisztázás”, a „tisztán látás” trópusa. A fiatal ügyvéd szerint „hosszú idő telt már el ahhoz, hogy újból megpiszkálják” az ügyet (2011: 41); a rendőrfelügyelő szerint értelmetlen „felkavarni a múltat” (2011: 53); Philip Blake úgy véli, „sajnálatos, hogy ezt a kellemetlen ügyet ismét felkavarják” (2011: 80); Meredith Blake szintén kifakad: „Tizenhat éve már! Miért nem hagyják feledésbe merülni? […] Mi értelme felkavarni az ügyet?” (2011: 96). Később Meredithet továbbra is a felejtés vágya motiválja: „Adja isten, hogy ha sikerült megértetnie a kis Carlával, hogy tulajdonképpen mi is történt, elfeledhessük, és soha többé ne jusson eszünkbe!” (2011: 220). A múlt lezárásának lehetetlenségét azonban az érintettek azon kijelentése kérdőjelezi meg, miszerint tisztán és világosan él emlékeikben az eset és annak számos részlete (ami, valljuk be, tizenhat év elteltével igen különös): a védőügyvéd „nagyon is jól” emlékszik az esetre (2011: 18); Poirot felvetésére, hogy „bámulatosan jól emlékszik mindenre. Úgy beszél, mintha tisztán látná maga előtt az egészet”, az ügyész így felel: „Igen, igaza van… előttem van az egész… teljesen tisztán” (2011: 37). Philip Blake beszámolójában a következőt olvashatjuk: „Másnap későn mentem le reggelizni. Az ebédlőben nem volt egy lélek sem. Érdekes, mikre emlékszik az ember. Tisztán emlékszem például a szalonnás vese ízére” (2011: 196). Annak ellenére tehát, hogy a legtöbb érintett „tisztán” emlékszik a legtöbb részletre, a kis Carla is tisztán szeretne látni az ügyben. A feladat tehát egyfajta metaforikus „megtisztítás”, az eltelt idő során az esetre rakódott felesleges nyomok, téves értelmezések eltávolítása.

A feladat teljesítése – mint a legtöbb detektívtörténetben – ismétléssel, az esemé-

nyek rekonstruálásával érhető el.[3] Poirot módszere sok tekintetben a pszichoanalízis módszerére hasonlít. Már rögtön a regény elején elutasítja, hogy Sherlock Holmes módjára különféle tárgyi bizonyítékokat gyűjtsön, empirikus módszerrel, a fűben hajlongva keresse a bizonyítékokat; kijelenti, hogy nála elég, ha csak gondolkodik (2011: 8–9). A rendőr-főfelügyelő felveti, hogy az ügy rekonstrukciója képtelenség, hiszen a nyomozó öt különböző változatot fog hallani, mire Poirot megjegyzi: „Pont erre számítok" (2011: 75). Philip Blake is azzal az ellenvetéssel él, hogy a beszámolója nem lesz pontos, a nyomozó azonban így válaszol: *„Nem puszta tényeket szeretnék. Azt szeretném, amit ön kiválasztott.* A válogatásban az idő és az ön emlékezőtehetsége működött közre" (2011:90-91). Hasonlóan a freudi „beszélő kúrához", Poirot arra koncentrál a beszámolókban, ami nincs bennük, illetve arra, hogyan formálják meg az egyes szereplők a mondanivalójukat. A Meredith Blake-kel folytatott beszélgetés során megjegyzi, hogy a beszámolók segítenek felidézni az esemény atmoszféráját (2011: 120). Ez a mozzanat kulcsfontosságú lesz abban a levélben, amit Caroline Crale a féltestvérének, Angelának a börtönből ír. Poirot-nak feltűnik, hogy a levélben az asszony nem bizonygatja ártatlanságát, következésképpen azt kellett feltételeznie a címzettnek, hogy Caroline ártatlan, ez pedig csak úgy lehetséges, hogy az asszony szerint maga Angela követte el a mérgezést.

A hiány uralásában, az elveszett anyafigura szimbolikus visszaszerzésében hangsúlyos szerepet kap tehát az ismétlés, a rekonstrukció, és a trauma (egyes prousti felhangoktól sem mentes) alakzata. Jellemző az a mozzanat, amikor a nyomozó Meredith Blake-kel bejárja a tett színhelyét, és ezzel mintegy megidézi a „szellemeket", persze legfőképpen a halott anya szellemét: Meredith azt javasolja, hogy egy másik úton menjenek le, „ugyanis… azon az ösvényen minden az eszembe jut. Kísértetek. Mindenütt kísértetek" (2011: 125). Utána ellátogatnak a laboratóriumba, ahonnan eltűnt a méreg, s a férfi megjegyzi: „Milyen könnyen visszatér a múlt. Itt állok, érzem

[3] Az ismétlés egyébként már eleve jelen van a történetben, hiszen a Poirot-nak megbízást adó Caroline Crale ugyanazt a nevet viseli, mint az anyja; egy ízben a nyomozó megjegyzésére, miszerint „Caroline Crale" szeretné kideríteni az ügyet, Meredith Blake megdöbben, hiszen félreérti a nevet (2011: 118), és az áldozatra gondol. Cecilia Williams, a nevelőnő beszámolójából kiderül, hogy a tragédia napján a kamasz Angela „hozzávágott egy papírnehezéket Mr. Crale-hez, és kirohant a szobából" (2011: 241). Az epizódnak a jelentősége az, hogy sok évvel azelőtt Angela azért lett a fél szemére vak, mert féltestvére, Caroline féltékenységből szintén egy papírnehezéket vágott hozzá (ez fontos lélektani motívum, ugyanis attól kezdve Caroline a rajongásig szerette a húgát, és mint kiderül, azért vállalta magára a bűncselekményt, mert azt hitte, Angela az igazi tettes). Ez a két példa az ismétlés freudi „hátborzongató" *(unheimlich)* kategóriájába tartozik, amikor egy cselekvés, alak, motívum, tárgy kontextus nélkül, látszólag motiválatlanul tér vissza, ezzel jelentős pszichikai energiát mozdítva meg.

a jázminillatot… és beszélek… beszélek…" (2011: 126). Ez az ártatlan megjegyzés a pszichoanalitikus módszerrel dolgozó Poirot-nak azonnal szemet szúr, hiszen a bűntett elkövetésének idején, szeptemberben a férfi nem érezhetett jázminillatot. Ez csak úgy volt lehetséges, hogy a Caroline Crale által ellopott mérget egy üres jázminkölnis üvegbe töltötték, és Meredith erre emlékezett. A trauma ismétlődésen alapuló mechanizmusát még jobban megvilágítja Angela Warren egy megjegyzése, amit két példával is illusztrál: egyszer egy viccet hallott, amelynek nem értette a csattanóját, majd körülbelül két éve színházban járt, és egyszerre eszébe jutott a korábban hallott vicc, megértette a lényeget, „pedig közvetlenül semmi nem utalt rá a darabban" (2011: 179). A második példája a bűntetthez kapcsolódik: akkor, tizenöt évesen nem tudta értelmezni a Philip Blake szobájából kijövő Caroline bűnbánó és riadt arckifejezését, csak később jött rá a jelentőségére, amikor egy szállodában hasonló jelenetet élt át. A traumatikus tapasztalat lényege sokszor abban áll, hogy a páciens az első élményt nem tekinti traumatikusnak, látencia-periódus következik, majd egy hasonló élmény felidézi az elsőt, és valójában innen visszatekintve válik az első élmény traumatikussá (ez Freud egyik legkorábbi, traumával kapcsolatos koncepciója, a *Nachträglichkeit,* lásd Leys 2000: 20). A regény egészében a második eseményt a kis Caroline szimbolizálja, aki mintegy szellemként visszatérve „felkavarja" a tizenhat évvel azelőtti eseményeket, amelyek így szükségképpen traumatikus tartalommal ruházódnak fel.

Érdekes párhuzam bontakozik ki ezen kívül a tettes, Elsa Greer és áldozata között: mindketten élőhalottak, a múltból itt maradt fenyegető kísértetek. Az ügy megoldásával ugyan Caroline Crale ügye tisztázódik, de Elsa Greer továbbra is „élve eltemetve", mintegy élőhalottként él a közösségben, ugyanis bűnösségének bizonyítására csak közvetett bizonyítékok állnak rendelkezésre. A helyzet hasonló, mint a fentebb elemzett Sherlock Holmes-történetben, a gyászmunka sikertelen, és mindkét női főszereplőnek szembe kell néznie az átélt események traumatikus hatásaival (Lady Frances), illetve a sikertelen gyászmunkát követő melankóliával (Elsa Greer).

6. Összefoglalás

A „játék" fogalma és a klasszikus detektívtörténet számos módon hozható egymással összefüggésbe. A játék és az ismétlés kapcsolata elvezet e két fogalom pszichoanalitikai értelmezéséhez is. A történet olvasása és az olvasás (már-már kényszeres) ismétlése az ismétlésfogalom vágyteljesítő aspektusára világít rá, azonban ennél is fontosabb a nyomozás és a pszichoanalízis módszereinek párhuzamba állítása. Mindkét esetben nyomozásról beszélhetünk, amennyiben a cél a nyomok/tünetek kontextusba illesztése, és a trauma, illetve gyilkosság emlékének megszün-

tetése, ezzel a szubjektum/közösség normális, „törvényes" állapotának helyreállítása. Ebből a szempontból négy kulcsfogalmat kell szemügyre vennünk: a trauma, a „fort-da" játék, illetve a gyász és melankólia fogalmait. Mindegyik esetben egy seb, sérülés, károsodás, illetve hiány helyreállításáról, felszámolásáról van szó. Ez a hiány egyes elméletírók szerint elvezet a narratíva alapképletéhez is, s mivel a detektívtörténet a maga pőreségében, mintegy lepárolva jeleníti meg a narratíva alapképletét, a freudi „fort-da" játék, illetve a melankólia fogalmai különösen élesen világítják meg eme összefüggéseket. Értelmezésemben a nyomozás folyamatát a veszteségből táplálkozó „fort-da" játékkal és melankóliával hozom kapcsolatba, kiemelve a „tárgyvesztés" és a veszteséget követő „tárgymegszállások" metonimikus jellegét. Az elemzett két mű érdekessége, hogy a freudi „gyászmunka", azaz a tárgymegszállás visszavonása és rögzítése, valamint az áldozat szimbolikus visszaszerzése sikertelen, amit a két női főszereplő, Lady Frances és Elsa Greer „élőhalott" állapota jelképez.

Irodalom

Bényei T. 2000. *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern.* Budapest: Akadémiai.

Eagleton, T. 2008 [1983]. *Literary Theory: An Introduction. Minneapolis:* University of Minnesota Press.

Földényi L. 1992. *Melankólia.* 2., bőv. kiad. Budapest: Akadémiai.

Freud, S. 1987 [1939]. *Mózes.* Ford. F. Ozorai Gizella. Budapest: Európa.

Freud, S. 1991 [1920]. *A halálösztön és az életösztönök.* Ford. Kovács Vilma. Budapest: Múzsák.

Freud, S. 1997 [1917]. „Gyász és melankólia." In: *Ösztönök és ösztönsorsok: Metapszichológiai írások.* Szerk. Erős Ferenc. Ford. Berényi Gábor. Budapest: Filum. 129–143.

Kraepelin, E. 2000. [1909-15]. From „Manic-Depressive Insanity". In: Radden, Jennifer szerk. *The Nature of Melancholy – From Aristotle to Kristeva.* Oxford: Oxford University Press. 259–280.

Kristeva, J. 1992. *Black Sun – Depression and Melancholia.* New York: Columbia University Press.

Leys, R. 2000. *Trauma, A Genealogy.* Chicago: University of Chicago Press.

Sánchez-Pardo, E. 2003. *Cultures of the Death Drive – Melanie Klein and Modernist Melancholia.* Durham (N. Car.): Duke University Press.

Források

Christie, A. 2011 [1943]. *Öt kismalac*. Ford. Szíjgyártó László. Budapest: Európa.

Conan Doyle, Sir A. 2003 [1911]. „The Disappearance of Lady Frances Carfax.” Loren Estleman, intr. *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories. Vol. II.* New York: Bantam Dell. 444–465.

II.

JÁTÉK ÉS TÖRTÉNELEM

Kiss Lajos András

Politika és retorika

Kiss Lajos András
Történettudományi és Filozófiai Intézet
kisslaj@nyf.hu

A)

Az „ad hominem" argumentáció Chaïm Perelman és Lucie Olbrechts-Tyteca *Új Retorikájában*

Az utóbbi évtizedek modern retorikai irodalmának egyik speciális kérdése az ún. *ad hominem* érvelés problémájához kapcsolódik. Akik járatosak ezen a területen, azok számára közismert, hogy Chaïm Perelman és Olbrechts-Tyteca álláspontja szerint nagy tévedést követ el az az ember, aki összekeveri vagy összetéveszti egymással az *ad hominem* és az *ad personam* érvet. Ugyanis, mondják a szerzők, csak ez az utóbb megnevezett érv tekinthető olyannak, amely „személyében támadja a vitapartnert, s lényegében diszkvalifikálni, azaz hitelétől megfosztani szeretné az illető személyt."[1]

Kérdés persze, hogy miben áll ennek a tévedésnek a lényege ? Perelman és Olbrechts-Tyteca úgy látják, hogy ettől a zavartól úgy tudunk megszabadulni (s a Nouvelle Rhétorique szellemiségének éppen ez a felfogás felel meg), ha minden olyan argumentációra, amely az ember nevezetű értelmes lénytől ered, úgy tekintünk, hogy az szükségszerűen az „ad hominem" érvelés körébe tartozik. Egyszerűen fogalmazva : az ember nem tud nem emberként érvelni. Ilyenformán a valódi ellentét (vagy oppozíció) az univerzális hallgatóságot megcélzó *ad humanitem* argumentáció (ezt olykor *ad rem argumentáció*nak is nevezi a szerzőpáros), illetve az *ad personam* érvelés között áll fenn, mivel csak eme utóbbi formát lehet olyannak tekinteni, amely közvetlenül a beszélgetőpartner *személyének diszkvalifikálására* irányul.

Csakhogy – ha lehet így mondani – a szituáció ennél még sokkal összetettebb. Ugyanis Perelman a következő lépésben egy újabb megkülönböztetést is bevezet: egyrészről beszél egy olyanfajta érvelési módról, amely az aktuálisan (vagy potenci-

[1] Perelman, Chaïm, Olbrechts-Tyteca, Lucie 2008. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles. 150.

álisan) jelenlévő hallgatóság egészét szeretné meggyőzni a maga igazáról, mégpedig racionális érvek segítségével (ez lenne az *általános értelemben* vett ad hominem argumentáció); másrészt megemlít egy másfajta érvelési lehetőséget is, nevezetesen: a *szűkebb értelemben* vett ad hominem érvelést. Az elsőként említett érvelésre a filozófiai diskurzus példáját hozza fel Perelman, míg az utóbbit a gazdasszony és a szolgálólány között lezajlott párbeszéddel illusztrálja (ez utóbbira rögtön rátérek.) Gilles Declercq értelmezését követve azt lehetne mondani, hogy „az általában vett ad hominem argumentáció egy olyan generikus szükségszerűség elérését célozza meg, amelynek eredményeképpen egy kezdeti egyetértés jöhet létre a hallgatósággal. Ennek az egyetértésnek az a funkciója, hogy a hallgatóság eleve mint valószerűeket fogadja el a szónok kijelentéseit."[2]

Ami mármost a szűkebb értelemben vett *ad hominem* érvelést illeti, Perelman egy egyszerű példán keresztül mutatja meg, hogy miképpen működik ez az érveléstípus (most térek vissza a fent említett példához). Vegyünk egy rövid beszélgetést, amely a gazdaasszony és a cselédlány között zajlik le. Idézem Perelmant: „»Marie, terítsen meg tizenegy személyre!«" A cselédlány felkiált: »Jaj, ez szerencsétlenséget jelent!« Az ugyancsak elfoglalt háziasszony a következőképpen válaszol: „»Nem Marie, ön téved: a tizenhárom az, ami szerencsétlenséget jelent.«"[3] A helyzet világos; a gazdaasszony nem akar belekeveredni egy hosszan tartó vitába a cselédlánnyal azért, hogy meggyőzze az efféle babonás hit értelmetlenségéről (hiszen őt magát is lefoglalják a vendégvárással kapcsolatos teendők); ezért aztán látszólag elfogadja a cselédlány álláspontját, s maga is egy olyan interpretációs keretben kezd el érvelni, amely megfelel a beszélgetőpartnere pozíciójának.

Gilles Declercq idéz egy hosszabb passzust J. J. Robrieux *Eléments de rhétorique et d'argumentation* című munkájából, amelyben Robriuex ugyancsak néhány egyszerű példa segítségével teszi világossá az érvelési típusok közötti különbségek értelmét. Vegyünk egy különösen babonás embert, aki – miután eltört egy tükröt – azt hiszi, hogy a törött tükör darabjai szerencsétlenséget hoznak a fejére, és, mondja Robrieux, „valaki úgy próbálja megvigasztalni ezt az embert, hogy azt mondja neki: »Hidd el barátom, ennek a törött tükörnek nincs semmilyen gonosz szándéka.«" Az effajta érveléssel ellentétben „az *ad rem* típusú érvelés arra mutatna rá, hogy az efféle babonaságok teljesen megalapozatlanok; noha bizonyos esetekben mégis célszerűbbnek tűnik »belemenni a játékba« s a hatékonyság érdekében limitálni lehet az argumentáció célját."[4]

Az ilyen argumentum (vagy inkább látszat-argumentum) nem vár választ a part-

[2] Declercq, Gilles. *Avatars de argument ad hominem.* In: Declercq, Gilles et al. 2003. *La parole polémique.* Paris: Honoré Champion Éditeur 338-339.
[3] Perelman/Tyteca, i.m. 149.
[4] Cite Declercq, i.m.. 335.

nertől, inkább az a célja, hogy rövid úton véget vessen a dialógusnak. Perelman retorikájának szellemében azt is mondhatnánk, hogy ez az utóbb említett argumentáció lehetne az *ad hominem* érvelés legtipikusabb formája. Az ilyen esetekben a szónok vagy a beszélő mintegy osztja a hallgatósága vagy a beszélgetőpartnerei *doxikus* előfeltevéseit, s a gyors siker érdekében egy kicsit „hülyének tetteti magát". Robrieux néhány szemléletes példán keresztül mutatja be, hogy miképpen működnek ezek az érvelési típusok. Például „egy fösvény apának, aki egy gengszterhez szeretné férjhez adni a lányát, jobban megéri azt mondani, hogy ezzel a lépéssel kockára teszi az egész vagyonát, mintsem hosszadalmas morális prédikációkba kezdeni. Vagy kifizetődőbbnek tűnik egy vallásos választópolgárnak úgy érvelni, hogy a szóban forgó képviselőjelölt egy megrögzött ateista, mintsem arról győzködni, hogy az illető semmit sem ért a közügyekhez."[5]

Idáig eljutva, mindenképpen érdemes megemlíteni, hogy nem lényegtelen az a különbség, amely elválasztja egymástól Robrieux és Perelman álláspontját az effajta érvelés értékelésével kapcsolatban. Ugyanis amíg Perelman szemében a *doxikus argumentáció* az egyik legitim formája lehet az *ad hominem érvelésnek,* addig Robrieux ezt szofisztikusnak és szándékosan félrevezetőnek tekinti. Declercq a következő mondatot idézi Robrieux könyvéből: „hátat fordítva az igazságnak [mármint a doxikus érvelés – K. L. A.] cinikusan játszik a beszélgetőpartnerek hiszékenységével, és igyekszik őket minél jobban elcsábítani és alávetni saját céljainak." [6]

Ami mármost az *ad personam* (azaz a tisztán személyeskedő) érvelést illeti, maradva továbbra is a széttört tükör példájánál, a következőképpen lehetne érvelni: „Ön teljesen idióta ! Manapság, a huszonegyedik század elején, hogyan adhat még hitelt az efféle babonás nézeteknek ?" De Perelman szerint létezik egy harmadik változata is a tágabb értelemben vett ad hominem érvelésnek, nevezetesen arról az argumentációról van szó, amely az objektív igazságra tart igényt. Ez az *ad rem* (azaz a tárgyi igazságra irányuló) argumentáció. Jürgen Habermas kommunikatív cselekvéselméletében ez felel meg a *konstatív* nyelvi aktusnak. Az ilyen esetekben a beszélő az eseményekre, az objektív tényekre referál.[7] A mi példánkban a következőképpen lehetne érvelni: Az efféle hülozoisztikus kijelentéseket (mármint hogy egy széttört tükör „rossz szándékkal" bírna) eddig még senkinek sem sikerült tudományosan igazolnia. Egyszerűen megfogalmazva : a dolgokhoz nem rendelhetünk semmiféle intenciókat (se jókat, se rosszakat).

Összefoglalva az eddigieket, Gilles Declercq néhány mondatát szeretném idézni, amely tömören bemutatja az ad hominem érveléssel kapcsolatos lényeges problémá-

[5] Declercq, i.m. 335.
[6] I.m. 335.
[7] Voir Dupeyrix, Alexandre 2009. *Comprendre Habermas*. Paris: Armand Colin 39.

kat. Declercq szerint a perelmani argumentációs elméletben az ad hominem érvelésnek legalább két (de inkább három) egymástól eltérő változata lehet:

- „általános értelemben véve az *ad hominem* érvelés az, ami valószerűnek tűnik egy adott hallgatóság számára, azaz megfelel azon doxikus reprezentációknak, amelyet a hallgatóság elfogad *(ex concessis)*. A valószerűségen alapuló reprezentációnak ez az elve olyan „racionális" argumentációként működik, amely egy „egyetemes hallgatóságot" céloz meg;
- szűkebb értelemben véve az ad hominem argumentáció csak azon hallgatóság számára bír értékkel, amelyet a szónok közvetlenül megcéloz, amelynek a *doxája* tehát izolálva van attól a doxától, amelyet a szónok az univerzális hallgatóságnak tulajdonít, s amely doxához maga a szónok is csatlakozik;
- a szűkebb értelemben vett *ad hominem* érvelés specifikus vonása abban lelhető fel, hogy a szónok egy olyan érvet fejleszt ki, amely *kizárólag* a beszélgetőpartnere doxájához van igazítva; azaz itt olyan érvről van szó, amely csakis a beszélgetőpartner doxája számára rendelkezik értékkel, tehát olyan érvről, amely az univerzális hallgatóság racionális doxája szempontjából nem bír értékkel."[8]

Ruth Amossy úgy látja, hogy retorikai perspektívában az ad hominem érv a meggyőzés érvényes eszköze lehet, amennyiben az „nem kizárólag a *logos*-szal és *phatos*-szal, de lényegileg inkább a szónok diszkurzív *ethosz*ával van kapcsolatban: ugyanis éppen ez az, ami megkérdőjelezi a szónok hitelességét és legitimitását."[9] Ugyan érvényes, de erkölcstelen eszköz, amennyiben jól értem az izraeli/holland retorikus észjárását.

B)

Áttérve a politikai argumentáció közvetlenebb kérdéseire, nyilvánvalónak tűnik, hogy ezen a területen aláaknázott területen kell járnunk. Először is szeretnék emlékeztetni Hanna Arendt elhíresült kijelentésére, amely szerint a politikai beszéd egy *„par exellence cselekvés."*[10] Az itt felmerülő első kérdés az *egyetemes hallgatóság* versus *partikuláris hallgatóság,* illetve a *rábeszélés* (persuasion) versus *meggyőzés* (conviction) kérdésével kapcsolatos. Perelman megpróbálja újradefiniálni a rábeszélés és a meggyőzés közötti megkülönböztetést. A belga retorikus a következőket mondja: „Az olyan beszéd, amelynek a partikuláris közönség a címzettje, *rábeszélni*

[8] Declercq, Gilles, i.m. 342.

[9] Amossy, Ruth: L'argument *ad hominem* dans une perspective interactionelle. In: *La parole*…, i.m. 413.

[10] Voir Breton, Philippe 2006. *L'incompétence démocratique. La crise de la parole aux sourses de malaise (dans la) politique.* Paris: Éditions La Découverte 31.

szeretne, ellenben az a beszéd, amely az univerzális hallgatóságnak van címezve, *meggyőzni* szándékozik."[11]

Pierre-André Taguieff úgy látja, hogy Perelman imént idézett distinkcióját tekinthetnénk az elsődleges kritériumnak, amely lehetővé teszi a politikai diskurzus elkülönítését (elsősorban is a tudományos diskurzus ideáltípusának tekintett filozófiai diskurzustól). Mégpedig azért, mert az ilyen argumentáció mindig alkalmazkodik a partikuláris hallgatóság értékeihez, és a „szónok ezeket igyekszik is adaptálni a maga beszédéhez, míg a filozófiai érvelés egy ideális hallgatóságot céloz meg, s elsősorban arra törekszik, hogy az egész hallgatóságot a kompetens címzett státuszára emelje."[12]

Véleményem szerint az ilyen megközelítés ugyan sok igazságot tartalmaz, de korántsem a teljes igazságot. Hogy miért? Azért, mert a politikai diskurzus *totálisan bekebelező* jelleggel bír. Mindent és mindennek az ellenkezőjét szeretné magába foglalni, talán sokkal inkább, mint a filozófiai érvelés. Éppen ezért nagyon nehéz eldönteni, hogy vajon a politikai beszédek címzettje partikuláris vagy pedig univerzális hallgatóságnak tekintendő-e? (Úgy tűnik számomra, hogy Perelmannál az univerzális közönség fogalma nem azt jelenti, hogy abba minden lehetséges ember beletartozik, hanem inkább a tisztán racionális – azaz tudományos vagy filozófiai – argumentáció címzettjét kell ezen a fogalmon érteni. Ebben az értelemben az univerzális közönség csak egy kis részét foglalja magába az empirikusan létező embertársainknak, tehát csak azokat, akik fogékonyak a racionális argumentációra. Ilyformán az univerzális közönség nagyon is *partikuláris közönség*nek tekintendő, mivel csak az a feltételezés teszi ezt a kisebbséget univerzálissá, amely szerint, „ha mindenki tisztán észlény lenne, akkor hasonló módon látná a világot". (Egyébként Szabó Márton *Politikai tudáselméletek* című könyvében jól érzékeli és érzékelteti, hogy itt a *Traité*... szerzői nem tisztázták megfelelőképpen azt itt felmerülő problémákat.)[13]

Ahhoz, hogy a politikai érvelés során megjelenő speciális kérdéskört megértsük, érdemes egy kis kitérőt tenni, és röviden megismerni korunk egyik legismertebb politikafilozófusának, nevezetesen Claude Lefort-nak a modern politikai demokrácia működési elvével kapcsolatos fejtegetéseit. Lefort szerint a demokratikus politikai rendszerekben – elvben legalábbis – minden ember és minden párt csak az igazság

[11] Perelman, Chaïm 1977. *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*. Paris: Vrin. 31. Cité par Taguieff, Pierre-André 1990. *L'Argument politique. Analyse du discours et Nouvelle Rhéthorique.* Hermes,. 8/9. 271.

[12] Taguieff, i.m. 271

[13] Szabó Márton 1998. *Politikai tudáselméletek*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, Universitas, 147-172.

egy meghatározott szeletétét birtokolja, s a teljes igazság (és a totális hatalom) helye, miként azt a francia filozófus mondja, *üresen marad*. Claude Lefort szerint ugyanis a modern demokráciák természetét, illetve ezek működésének logikáját akkor tudjuk megérteni, ha a „demokrácia-találmányt" a történelmi előzményének tekinthető középkori monarchiával, illetve a modern totalitárius rendszerekkel vetjük össze. Lefort felhasználta, illetve továbbfejlesztette Ernst Kantorowicz híres könyvének a király „két testére" vonatkozó tételét, amely szerint a középkori monarcha rendelkezett egy evilági testtel, amely korrodálódhatott, vagyis érvényesülhetett rajta – mint minden más „normális testen" – a keletkezés és az elmúlás körforgása. Ezen túl viszont a király rendelkezett egy immateriális, úgynevezett szent testtel is. De hiba volna azt gondolni, hogy a király e világi teste csak valamilyen időleges inkarnációja, érzékileg is megtapasztalható szimbóluma volt a király másik, anyagtalan, szublimált és szent testének. „Sokkal inkább arról van szó – mondja a szlovén filozófus, Slavoj Žizek –, hogy ameddig egy adott személy »királyként funkcionált«, a maga hétköznapi és megszokott tulajdonságai »transz-szubtancializálódáson« mentek keresztül, és egyfajta bűvöleti tárggyá olvadtak össze." XVI. Lajos lefejezése mind valóságosan, mind pedig szimbolikusan véget vetett a szakralizált hatalom korszakának, és a hatalom véglegesen levált a király testéről. Lefort koncepcióját az ismert (legalábbis Nyugat-Európában ismert) másik szlovén filozófus, Rado Riha ritkán tapasztalható tömör eleganciával foglalja össze: „Lefort felfogását követve röviden így határozhatnánk meg a demokratikus forradalom »találmányát«: a demokratikus forradalomban a hatalom legitimációja a beszédaktusban jön létre, ahol az már kizárólag önmagára, a saját kijelentésaktusára támaszkodik, és a továbbiakban nem kezeskedik semmiféle transzcendenciáért. A francia forradalomban a hatalom leválik a király testéről, melyben a társadalom összes közigazgatási szerve is benne foglaltatik, azért, hogy egy meghatározhatatlan, bizonytalan helyre költözzék, amely csak a kijelentés aktusában mutatkozik meg. A hatalom azokhoz tartozik, akik képesek a nép nevében beszélni vagy egyáltalán lehetőségük van erre, miközben a nép úgyszólván csak az ő beszédeik révén lesz az, ami, azaz formálódik ki az empirikus lakosságból."[14] A modern demokráciák alapját képező népszuverenitás egyszerűen ábrázolhatatlan, mert a hatalom voltaképpen nem tartozik senkihez, semmilyen emberi lényhez. A demokratikus forradalom eredményeképpen a hatalom egy *üres helyre* költözött, mondja Lefort. Kétségtelen, a nép ugyan birtokolja a szuverenitást, de ténylegesen egyetlen individuum, egyetlen osztály vagy csoport se birtokol belőle annyit, hogy egyértelműen meghatározott alakzatot adhasson az éppen aktualizált hatalomnak. Ez pedig azért lehet így, mert a modern demokrácia

[14] Lásd Kiss, Lajos András 2009. *Haladásparadoxonok – bevezetés az extrém korok filozófiájába*. Budapest: Liget 240–241.

egy feloldhatatlan paradoxonra épül : *a minden ember elvi egyenlőségének* és a *csak némelyek által történő hatalomgyakorlás* faktumának paradoxonjára. A demokrácia tehát az állandó bizonytalanság állapotában él, a bizonytalanság úgyszólván beköltözött a demokrácia szívébe, amiként ezt – némi költői túlzással – Hugues Poltier megfogalmazza. Mindebből következik, hogy a modern demokráciáknak állandó legitimitáskényszerrel kell szembenézniük, amely egyúttal az állandó *beszédkényszerrel* is társul. S ez a kényszer olykor a szakadék szélére sodorhatja azokat a modern demokráciákat, amelyek különben – hol jól, hol rosszul – kezelni tudják a fent említett dilemmát. Mégpedig úgy, miként az imént már említettem, hogy a hatalom helyét üresen hagyják. De éppen ez az üres hely az, ami gyakran elviselhetetlennek tűnhet a politikus számára. A politikus általában az univerzális közönségnek címzi a maga üzeneteit, s polgárok lehető legszélesebb körével szeretné felvenni a kapcsolatot azért, hogy meggyőzze őket a maga igazáról, és hogy mondanivalójával elnyerje a hallgatóság tetszését. Számára voltaképpen közömbös, hogy rábeszélésről vagy pedig meggyőzésről van-e szó: a politikus mindenáron (vagy majdnem mindenáron) győzni szeretne. S valóban, a *Traité*-ben nem nehéz olyan megfogalmazásokra bukkanni, amelyek ezt a feltételezést támasztják alá. Például nézzük a következő passzust: „Ha az érvelés az egyetemes közönségre irányul, és az érvelő számol azzal, hogy mégsem tud mindenkit meggyőzni, gyakran folyamodik a *makacskodó* személy *diszkvalifikáláshoz,* hülyének és abnormálisnak tekintve őt."[15] Habár az imént idézett szövegben egyetemes közönségről és *racionális meggyőzés*ről (s nem pedig *doxikus rábeszélés*ről) van szó, azaz a perelmani gondolatok inkább filozófiai, s nem pedig a politikai diskurzusról szólnak, látható módon még ezen az *emelkedettnek* tekintett területen is számot kell vetnünk a másik ember személye szándékos negligálásának lehetőségével. Pedig a tudományos diskurzus komoly és univerzalizáló, s szónok mégis gyakran igyekszik kitaszítani a vitapartnerét az emberi közösségből. Ha az efféle, a másik ember személyét durván sértő megnyilatkozások olykor még a tudományban is előfordulnak, akkor a politikai szférában szinte természetesnek tűnhet a másik kirekesztése és a verbális sértegetése. Maga Taguieff is elismeri, hogy „a politikai szónok nemigen tudja elkerülni azt a gyakorlati szükségszerűséget, hogy ne próbáljon meg mindenáron befolyásolni és meggyőzni (persuader), röviden: nem tud nem demagóg lenni (egyszerűen ösztönözve van arra, hogy higgyen minden hatékonyan bevethető eszköz lehetőségében: az instrumentális hazugságokban és a beválthatatlan ígéretekben)".[16]

[15] Perelman/Tyteca, i. m. 43. Ugyancsak ezt a passzust idézi Szabó Márton is. Lásd Szabó Márton 1998. *Politikai tudáselméletek*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó. 155.
[16] Taguieff, i. m. 271.

Lakoff és Johnson szerint az „argumentáció maga a háború."[17] S ez a metafora (a háború) kiváltképpen a politika szférájában tud kiteljesedni. Igaz ugyan, hogy verbális agresszió a mindennapi életben is folyamatosan megjelenik, de a politika diskurzusába úgyszólván funkcionálisan „épült be". Ami a mindennapi életet illeti, ott a sértő szavak és kifejezések korpusza mégiscsak limitált, tehát egy viszonylag zárt kört alkot. Ezzel ellentétben a politikai diskurzusban nincsenek „ártatlan" szavak és kifejezések. S itt nem is feltétlenül csak a szónok intenciójáról van szó, de legalább olyan mértékben a közönségéről is. Némelyek szemében bizonyos dolgoknak a puszta szóba hozása is az elfojtott metaforák legkülönbözőbb fajtáit idézheti fel. Vannak olyanok, akik például a csapvíz fluorral való kezelésének már csak a megemlítését is magával a kútmérgezéssel azonosítják, míg megint mások a kézi lőfegyverek viselésének korlátozását a kasztrációval vagy az impotenciával tekintik egyenértékűnek.[18] A mindennapi beszéd tele van poliszemikus és metaforikus kifejezésekkel. Itt valóban igaza lehet Perelmannak, amikor azt mondja: „lehetetlen pontosan elkülöníteni egymástól az *értékítéleteket* és a *tényítéleteket*."[19]

Voltaképpen ezen a területen az jelenti az igazi problémát, hogy a politikai argumentáció úgyszólván „hivatásszerűen" alkalmazza a rábeszélés és a befolyásolás eszközét azért, hogy elcsábítsa a közönséget. Miként azt Taguieff mondja: „A rábeszélés kényszere eredményezi azt, hogy a politikai szónok, amennyiben a szimbolikus hatékonyságát szeretné fokozni, nem hajlandó szakítani azzal a hétköznapi erőszakkal, amelyik egyszerre szabályozza *(règle)* és megzavarja *(dérègle)* az emberekhez fűződő kapcsolatát: a szónok fordít és átfordít (vagy éppen kiforgat), és ennél fogva elkendőzi azt, amit valóban akar"[20]

Végezetül szeretném föltenni a következő kérdést: Vajon a politikai diskurzusban lehetséges-e egyértelműen megkülönböztetni egymástól az ad hominem érvelés valóban durva formáját *(ad personam)* és a tárgyszerű érvelést *(ad rem)*? S ehhez csatlakozik még egy kiegészítő kérdés is: vajon a politikai rendszerek (beleértve a demokratikusnak mondott rezsimeket is) képesek-e elválasztani egymástól a verbális agressziót és a pacifikált diszkussziót, és vajon képesek-e egy olyan irénikus vitát megteremteni, amely a konfliktusok szelíd megoldásául szolgálhat?

Magam úgy látom, hogy a politikai szférában mindig újratermelődik egy „szürke zóna", amelyen az érvek az egyik oldalról a másikra csúszkálnak, s végső soron

[17] Cité par Plantin, Christian: Des Polémistes aus polémiqueurs. In: *La parole*..., i.m. 382.
[18] Vö. Edelman, Murray: Metafora és nyelvi formák a politikában. In: Szabó Márton/Kiss Balázs/Boda Zsolt (szerk.) 2000. *Szövegváltozatok a politikára. Nyelv, Szimbólum, retorika, diskurzus.* Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 215. Ford. Erdei Pálma.
[19] Voir Vignaux, Georges 1999. *L'argumentation*. Paris: Hatier, 9.
[20] Taguieff, i. m. 271.

egyéni ízlés kérdése, hogy ki minek tekinti az éppen szóban forgó érvet.

Ha Carl Schmittnek igaza van, és „a specifikus politikai megkülönböztetés, melyre a politikai cselekvések és motívumok visszavezethetők, a barát és ellenség megkülönböztetése", akkor ebben az esetben igencsak csekély esélyünk van arra, hogy eliminájuk a sértő és a másik ember személyét megalázó kifejezéseket a politikai diskurzusból. Noha Schmitt úgy folytatja érvelését, hogy a „politikai ellenségnek nem szükséges erkölcsileg rossznak, nem szükséges esztétikailag rútnak lennie; nem kell gazdasági versenytársként fellépnie, és talán akár előnyösnek is tűnhet üzletet kötni vele. Az ellenség éppen a másik, az idegen, és lényegéhez elegendő, hogy különösen intenzív értelemben egzisztenciálisan valami más és idegen, úgy hogy szélsőséges esetben konfliktusok lehetségesek vele, melyek nem dönthetőek el sem előzetesen meghozott általános normatív szabályozással, sem a konfliktusban »részt nem vevő« és ezért »pártatlan« harmadik ítéletével."[21] Mindez nagyon jól hangzik, csakhogy az élő beszédben úgyszólván lehetetlen tiszteletben tartani ezeket a distinkciókat. Ugyanis ott, ahol az ellenségről kezdünk beszélni (vagy az ellenséggel kezdünk el beszélni), a logosz, a pátosz és az ethosz egy olyan amalgámja jelenik meg, amelyben a részeket úgyszólván lehetetlen egymástól elkülöníteni.

[21] Schmitt, Carl 2002. *A politikai fogalma*. Budapest: Osiris/Pallas Stúdió/Attraktor, 19; Ford. Cs. Kiss Lajos. Ha jól értem, akkor Carl Schmitt voltaképpen a Max Weber-féle, az „értékszférák elkülönítésére" irányuló törekvést szeretné folytatni. akkor, amikor a fentiekben látható módon határozza meg a politikát. Közismert, hogy Weber szerint „lehet valami igaz, annak ellenére és azért, mert nem szép, nem szent és nem jó." Weber Max: A tudomány mint hivatás. In: *Tanulmányok*. Osiris Kiadó, Budapest, 1998. p. 147; ford. Wessely Anna. Persze, amíg Webernél az értékszférákat elkülöníthetjük egymástól úgy, hogy az egyes szférák totalizáló „intencióitól" viszonylag egyszerűen megszabadulhatunk, addig Schmitt esetén a barát/ellenség megkülönböztetés totalizáló jellegétől szinte lehetetlen lekapcsolódni. Ha valakit valóban az ellenségemnek tekintek a politikában, akkor nagyon nehéz dolog minden más területen objektív ítéletet alkotni róla. Ezért van az, hogy a polgári demokráciában a rivalizáló pártok szereplői egymást inkább *ellenfelek*nek, mintsem *ellenségek*nek tekintik. Az ellenség fogalmán leginkább a *háborús ellenség* értendő (egyébként úgy tűnik, mintha Carl Schmitt is így gondolná), ebben az esetben pedig nem sok értelme van egy önálló értékszféraként felvenni a politikát a modern társadalom alrendszerei közé, még akkor sem, ha egyébként a háborúnak is lehetnek szabályai (pl. háborús jog). Tisztában vagyok vele, hogy ezek nagyon asszociatív megjegyzések, és az a kérdés ennél sokkal elmélyültebb tárgyalást érdemelne.

Óbis Hajnalka

A kocka el van vetve?
A kockajátékról ókeresztény szemmel

Óbis Hajnalka
Történettudományi és Filozófiai Intézet
ohajnalka@yahoo.com

Az ókori görögök és rómaiak kedvelt társasjátékának számított a kockázás. Ezt a játékot a maihoz hasonló hatoldalú kockával *(kübosz, tessera, alea)* vagy az *asztragalosz*nak vagy *talus*nak nevezett, állati bokacsontból készült, négyoldalú, a szakirodalomban csontkockaként emlegetett tárggyal játszották[1]. Nem gondolkodtató, hanem szerencsejáték volt, amelyről számos irodalmi és képzőművészeti forrás tájékoztat bennünket. Feketealakos vázaképeken, költői, filozófiai, történeti szövegekben, jogi határozatokban egyaránt felbukkannak utalások vagy leírások erre a szórakozási módra vonatkozóan[2]. Felnőttek lakomákon, kocsmákban, bordélyházakban vagy otthon kockáztak[3], de kisgyerekek is játszottak vele más-más szabályok szerint[4]. A múzeumokban ma is láthatunk az ókorból fennmaradt kockákat, melyek közül néhányat akkor is „cinkeltek" a biztosabb nyerési esélyek elérése végett.

Hérodotosz történeti művében a kockajáték feltalálását a lüdeknek tulajdonítja[5], akik Atüsznek, Manész fiának az uralkodása idején ilyen szórakozásokkal tették

[1] Régi görög hétköznapok, szerk. Ritoók Zsigmond, Balassi Kiadó, Budapest, 1999, 114–115. old. A kockajátékra vonatkozó ókori görög forrásokból szemelvények találhatók ugyanennek a kötetnek 127–128. oldalain.

[2] Az ókori játékok forrásai és csoportosítása: Németh György: Ókori játékok könyve, Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1994, a Suetonius-féle csoportosítás pedig Németh György: Játékos ókor című tanulmányában, in A zsarnokok utópiája, Antik tanulmányok, Atlantisz, 1996. 268. old.

[3] A rómaiak mindennapi szórakozásairól részletesebben ír Jérôme Carcopino: La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'Impero, Editori Laterza, Bari, 1999, 287. old.

[4] A gyermekek játékairól ír Németh György: Ókori játékok könyve, Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1994, 102–104. old.

[5] Hérodotosz: A görög-perzsa háború, 1. könyv, 94.

elviselhetővé az éhínséget tizennyolc éven át. Majd a nép egy része kivándorolt, és Hérodotosz szerint a későbbi etruszkok őseivé váltak, akik örökölték a kedvenc időtöltéseiket is. Fennmaradtak dobókockák a számok etruszk nyelvű felirataival[6], bizonyítván ennek a népnek a játék iránti vonzódását. A görögök és a rómaiak nemcsak otthon játszottak, hanem háborúkban, a harcok szünetében is. Ezt ábrázolja egy Vulciból előkerült feketealakos görög váza, amelyet Kr. e. 540—530 közé datálnak[7], és amelyen Akhilleusz és Aiasz a trójai háború szünetében egy kis asztalka fölé hajolva kockázik. A hősök dárdájukra támaszkodva, páncélban játszanak, Akhilleusz még a sisakját sem vette le a képen, mert a harc bármikor folytatódhat. Az ellenség legyőzése után azonban már nyugodtan lehet játszani és a kedvteléseknek hódolni a rómaiak szerint, akik kockadobó poharat vagy bronzból készült kockadobó-tornyot használtak a játékhoz, mint ahogy ezek egyikének felirata (PICTOS VICTOS HOSTIS DELETA, LUDITE SECURI) is utal erre[8].

A játék derűs, vidám és pozitív arca mellett azonban annak árnyoldalai is megjelennek már a római forrásainkban. Bár Rómában decemberben, a Saturnalia ünnepén volt szabad kockázni, ezt általában nem tartották be, és egyesek ugyanúgy a szerencsejáték rabjaivá váltak akkoriban is, mint manapság. A császárok életrajzírói gyakran írnak az ábrázolt politikusok szenvedélyeiről, az ábrázolt személyek jellemvonásait játékszokásaik segítségével festve le. Tudjuk, hogy Augustus[9], Nero[10] és Caligula szerfelett rajongott ezért a játékért, Claudius császár pedig egy könyvet is írt róla[11], amely sajnos nem maradt fenn. Közérthető hasonlatnak számítottak a rómaiak között a kockázás világából származó mondások, elegendő csak arra a szál-

[6] Az etruszk dobókocka feliratainak megfejtése megtalálható: Giuliano Bonfante – Larissa Bonfante: Lingua e cultura degli etruschi, Editori Riuniti, Roma, 1985, 110. old.

[7] Exekiasz vázafestményét részletesebben mutatja be: Németh György – Ritoók Zsigmond – Sarkady János – Szilágyi János György: Görög művelődéstörténet, Osiris Kiadó, Budapest, 2006, 235. old.

[8] Ezt a dobótornyot a bonni régészeti múzeumban őrzik, feliratának pontos fordítása (a DELETA helyett DELETE olvasandó, a HOSTIS helyett pedig HOSTES): „A legyőzött pikteket mint ellenséget semmisítsétek meg, s játsszatok biztonságban!" A dobótornyot IV. század második felére datálják, mivel a rómaiak 342–343-ban és 368–369-ben arattak győzelmet a piktek ellen. Németh György: Ókori játékok könyve, Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1994, 103. old.

[9] Suetonius: A caesarok élete, Az isteni Augustus, 70–72.

[10] Suetonius: A caesarok élete, Nero, 30.

[11] Suetonius: A caesarok élete, Az isteni Claudius, 33. Seneca, a filozófus pedig Claudiusról írott művében a császár számára olyan túlvilági büntetést helyez kilátásba, amely szerint lyukas fenekű pohárral kell kockáznia a túlvilágon, hasztalan remélve a sikeres dobást. (Seneca: Játék az isteni Claudius haláláról, 15.)

lóigévé vált mondatra gondolnunk, amelyet Suetonius Iulius Caesarnak tulajdonít: „A kocka el van vetve”[12]. Caesar ezt mondta állítólag, mikor csapatai élén átlépte a Rubicont, és megindult Róma felé. A modern kutatás szerint azonban valószínűleg nem hangzott el, vagy nem így és ekkor hangzott el ez a híres mondat[13].

Bár a római törvényhozás is igyekezett néhány intézkedéssel kordában tartani a szerencsejátékokat, az ókeresztény korban lesz olyan fontos problémává ez a szokás, hogy a kockajátékosok szenvedélyéről a patrisztikus irodalomban egy önálló mű születik: a *De aleatoribus*. Ennek a Cyprianus, karthagói püspök neve alatt hagyományozódott latin szövegnek a keletkezési ideje bizonytalan. A szöveg elemzése megmutatja, hogy a katolikus egyház milyen etikai és morális kifogásokat emelt a kockajáték szokása ellen, egészen annyira, hogy az elvirai zsinaton már határozat is született a pénzben játszók egyházi kiközösítéséről.

A *De aleatoribus (A kockajátékosokról)* datálása és szerzője bizonytalan, a hipotézisek kialakításában is csak magára a latin szövegre, annak stílusára és szöveghagyományára támaszkodhatunk. Két pszeudocyprianusi homiliával együtt hagyományozódott, a *De centesima* és a *De duobus montibus* cíművel. J. Paméle, B. Davanzati és Bellarmino már a XVI—XVII. században kétségbe vonták Cyprianus szerzőségét a szöveget illetően, és úgy vélték, a műben szereplő *vicarius Christi* szókapcsolat alapján, hogy egy római püspök írhatta. Ez a megnevezés azonban az antikvitásban nem csak Róma püspökeit jelölte. Harnack kritikai kiadásában[14] azt írja, hogy egy Victor nevű africai eredetű[15] római püspök írhatta a II. század végén, aki Róma 13. püspöke volt Alexander Severus császár idején. Ő tehát Cyprianus előttre datálja ennek a pszeudocyprianusi műnek a születését. Wölflin a mű nyelvét, különösképpen a *sermo vulgaris* afrikai nyelvi elemeit vizsgálva arra a következtetésre jutott, hogy Cyprianus kora után keletkezhetett, és egy africai püspök írhatta. Koch szintén egy Cyprianus utáni, IV. századi africai püspökre gondolt mint szerzőre. Miodoński szerint Miltiades római püspök írhatta Kr. u. 300—314 között. C. Nucci nemrég megjelent szövegkiadásában[16] azt állítja, hogy a szerző mindenképpen egy

[12] Suetonius: A caesarok élete, Az isteni Iulius, 31–33.

[13] A Caesarnak tulajdonított mondásról részletesen értekezett: Dubuisson, Michel: Verba uolant. Réexamen de quelques «mots historiques» romains. In: R*evue belge de philologie et d'histoire*. Tome 78 fasc. 1, (másképp: 78/1,) 2000. Antiquite – Oudheid. 147–169.old, ezen belül: 154–155 (itt a források és a szakirodalom részletesen megtalálható), magyar nyelven hasonló tanulmány olvasható Németh György: Karthágó és a só, Korona Kiadó, 2002 könyvében.

[14] A. Harnack: Der pseudocyprianische Traktat De aleatoribus, Leipzig, 1888, 45.old.

[15] Az „africai” itt is, mint a tanulmány más részeiben, a római uralom alatti Africa provinciából származót jelent.

[16] Pseudo Cipriano: Il gioco dei dadi, Centro Editoriale Dehoniano, Bologna, 2006,

püspök lehetett (nem feltétlenül római), és mivel történelmi utalások, nevek, események említése a szövegben nem teszik lehetővé a pontos datálást, az elvirai zsinathoz képest igyekszik a művet időben elhelyezni. Az elvirai zsinatot Hispania Baetica nevű provinciájában tartották 300 és 303 között, és öt ibériai provincia püspökei vettek részt rajta. Határozatot hoztak a kockajátékosok ellen is (ez a 79. kánon), amely tiltja a pénzben való játékot, és csak egy év kiközösítés után engedi újra a keresztény közösségbe azt a hívőt, aki kockázott, persze csak ha ez alatt az egy év alatt őszinte bűnbánatot tanúsított. Azt a püspöki aggodalmat tehát, amely a *De aleatoribus* megírásához vezethetett a zsinat előtti időszakra és Cyprianus működése utánra tehetjük, ezért a III. század második felére vagy a IV. század elejére datálhatjuk a művet. C. Nucci nyelvi érvek és a Szentírásból vett idézetek vizsgálata alapján az afrikai eredetet meggyőzőbbnek tartja a római eredetnél.

Nemcsak a mű datálása, hanem műfaja is számos kérdést vet fel. A kéziratos hagyomány *epistula*ként tartja számon, Harnack *libellus*nak, más kutatók *homiliá*nak, *sermo*nak, *oratio*nak vagy *tractatus*nak nevezik, és valóban elhangzott beszédnek tartják, még ha felosztása retorikailag nem is felel meg teljesen a beszédeknél megszokott részeknek[17]. Hasonlóan nehéz eldönteni, kikhez is szól a mű szerzője: a mű címzettjének tekinthetők általában a *fideles,* a hívők, az összes keresztény. A *servi Dei* és a *nos* szavak azonban arra engednek következtetni, hogy az író a klérus tagjaihoz, püspöktársaihoz is fordult mondanivalójával, vagyis ők sem voltak mentesek a kockajáték bűnétől, vagy megengedően nézték, ártalmatlannak tartották híveik körében ezt a szórakozást, és ők is intésre és útmutatásra szorultak ezzel kapcsolatban. Talán egy olyan egyházi botrány lehetett a mű közvetlen megírásának az oka, amelyben püspökök vagy presbyterek keveredtek a hazárdjáték bűnébe.

A *De aleatoribus* szerzője a játéknak csak az árnyoldalait sorolja fel, előbb azokat, amelyeket a pogány görög-római forrásokból is ismerünk[18], majd a keresztény etika és morál kifogásait részletezi. Az őrültség és az esztelenség irányítja a játékosok tetteit, elveszítik a fejüket játék közben, hamis esküket tesznek. Ezeket a kifogásokat a túlzott játékszenvedéllyel kapcsolatban a korábbi, pogány forrásokból

Intruduzione, testo, traduzione e commento a cura di Chiara Nucci, 21. old.

[17] Pseudo Cipriano: Il gioco dei dadi, Centro Editoriale Dehoniano, Bologna, 2006, Intruduzione, testo, traduzione e commento a cura di Chiara Nucci, 22. old.

[18] A játékszenvedélyről írt pl. Iuvenalis római költő: „Volt-e akármikor is burjánzóbb, mint ma a vétek? / Volt-e a fösvénység zsebe tágabb, s jobban a kocka / láza mikor tombolt? Ma a játszók asztala mellett / már nem is erszény kell, de a pénzesláda is ott áll! / Látnád itt a csatát, melyben pénztáros a fegyver- / hordó! S egyszerűen nem tébolyodott-e, ki elver / ezreket, ám vacogó szolgájának nem ad inget?" (Iuvenalis, 1. szatíra, 87–93.sor, Muraközi Gyula fordítása)

is ismerjük, keresztény adalékként járul hozzá az a következtetés, hogy ez a szenvedély megfosztja az embert a szabad akaratától és méltóságától. A nyerni akaró játékosok lelkét a fösvénység és a birtoklási vágy keríti hatalmába, a sorsot, a véletlent kísértik, ahelyett, hogy az isteni gondviselésbe helyeznék a hitüket. Aki játszik és veszít, elfecsérli a pénzét, vagyonát, ahelyett, hogy szétosztaná szegényebb keresztény testvérei között a közösség javát szolgálván vele. A kockajátékot a Szentlélek elleni bűnként határozza meg (De aleat. 10,4 caput), amellyel kapcsolatban hiba a megengedő álláspontra helyezkedés az egyház részéről. A kockajátékos ugyanis – a mű szerzője szerint – a bálványimádás bűnébe esik azzal, hogy az Isten iránti hitet a sorsban vagy a szerencsében való hitre cseréli fel, és a játék feltalálója, pontosabban annak képmása iránt is áldozatot, bálványimádó tiszteletet mutat, mint a pogányok. Erről a bálványról csak annyit tudunk meg a műből, hogy férfialakban ábrázolták, játéktáblával a kezében és szokás volt áldozatot bemutatni neki a sikeres játék érdekében. A kutatók Palamedésszel, Hermésszel vagy Mercuriusszal próbálják azonosítani ezt a pogány istenséget. Palamedészről azt tartja az antik hagyomány, hogy Euboia királya volt és a trójai háború szünetében találta fel unaloműzőként a kockajátékot, Mercurius vagy Hermész pedig a tolvajok, csalók, kereskedők és a haszonszerzés isteneként kaphatott funkciót a kockajáték nyerési esélyeinek fokozásában az ókoriak szerint. A keresztény szentségek tisztelete és a pogány isteneknek szóló áldozatbemutatás összeegyeztethetetlenségéről így ír az ismeretlen szerző:

> „Számtalan kísértése van, (...) közéjük tartozik a kockajáték is. Ebben nyilvánvalóan megmutatkozik az ördög cselvetése, amely a kígyó gyilkos mérgét bocsátja áldozatába. Egy olyan csábítás ez, amely romlásba dönt, mert bár semmiségnek tűnik, de behálózván áldozatát nagy romlásba taszítja. Ezért kérlek titeket, híveim, hogy azt a kezet, amely már (a keresztelés szentsége révén) a bűnöktől megtisztult, és meg van engedve számára, hogy az Úrnak áldozatot mutasson be, és így, Isten jósága révén elnyerje azt az üdvösséget, amely az egész emberi nem számára megadatott, azt a kezet, amely az imádság helyén Isten dicséretére emelkedik fel, magát azt a kezet, amellyel a hívők Krisztus jelét írják a homlokukra, amely megvédelmez bennünket, és az isteni szentségeket szolgáltatja ki számunkra, azt a kezet ne kötözzétek ismét meg az ördög cselvetései segítségével, hogy amitől már egyszer megszabadult, most ismét kárhozatra jusson! A kockajátékos kezéről beszélek, amely rászokott eme bűnös elfoglaltságra, a kockázásra, amely ördögien rossz dolog és gyógyíthatatlan sebet okozó élvezet.”
> (Pseudo Cyprianus: A kockajátékosokról, 5, Óbis Hajnalka fordítása)

A játékszenvedélyben a hívők lelkének megrontóját, az ördög kísértéseit látja. A játékos elveszíti szabad akaratát, méltóságát, gazdasági és szociális romlásba taszíthatja a játék, mert összevész a családtagjaival, barátaival, kölcsönt vesz fel, elveszíti az atyjától örökölt vagyonát, amelyet nemesebb célokra is használhatna vagy gyarapíthatna. De nem csak minden vagyonát, hanem a lelkét is elveszítheti a keresztény ember a játékszenvedély miatt, spirituális értelemben halálba taszítva önmagát. A játékasztalnál a bálványimádáson kívül más bűnbe taszító körülmények is az ördög kezére játsszák a keresztény hívőt: a részegeskedés és a bujálkodás együtt járnak a játékkal, mivel italozás közben, néha szajhák társaságában folytak a játékok:

> „Máskor a kockajátékosok felbujtójuk szeme láttára zárt ajtók mögött szajhákkal töltik az éjszakáikat. Azok a szerencsétlenek, eltelve az ördög lelkével, saját maguk ellen ragadnak fegyvert, és ebből eredően kettős vagy ikerbűnt követnek el. Egyrészt a kockadobás hangja visszhangzik, másrészről csendben beférkőzik a bujálkodás, egyrészt nem tisztelik saját méltóságukat, és gyászos szenvedélyük miatt minden ok nélkül megfosztják magukat javaiktól, más részről titokban halálos mérget isznak." (Pseudo Cyprianus: A kockajátékosokról, 6, Óbis Hajnalka fordítása)

A szerelmi csábítás és a játékok összefüggése az antik irodalomban is ismert volt, Ovidius *A szerelem művészete* című költeményében arra buzdítja az olvasókat, hogy ha el akarják csábítani a kiszemelt kedvesüket, dobjanak rosszul[19], hagyják, hogy nyerjen, vagy ha meg akarják ismerni igazi jellemét, figyeljék meg játék közben, hátha kiderül róla, milyen ember is valójában[20]. „Játssz! Játék közben tán jön egy új szerelem" – írja Ovidius[21]. A *De aleatoribus* szerzője szerint azonban ne játsszon a hívő keresztény, így mentes maradhat a paráznaságra csábító szituációktól és magától a paráznaságtól is, amivel az ördög bűnre csábítja a játék közben.

Ha pedig már bűnbe esett, a bűn és a bűnbánat a keresztény közösség számára nem individuális, hanem mindig közösségi ügy. A hívők felelősséggel tartoznak egymásért és feladatuknak tartják mások visszatartását a bűnös cselekedetektől. A bűnbánat nyilvánosan zajlik a keresztény közösség előtt, és az elvirai zsinat határozatának értelmében csak egy évig tartó bűnbánat után fogadják vissza a közösségbe azt a hívőt, akit a játékszenvedélye miatt távolítottak el és ítéltek feddésre méltónak. A *De aleatoribus* szerzője a hívőket egy olyan gyerekhez hasonlítja, aki hatalmas vagyon örököse, de még nem áll készen arra, hogy az örökségét át tudja venni, igazgatni és gyarapítani tudja, ezért gyámságra szorul. A püspökök ezt a gyámságot

[19] Ovidius: A szerelem művészete, 2. ének, 202. sor
[20] Ovidius: A szerelem művészete, 3. ének, 370–374. sor
[21] Ovidius: A szerelem művészete, 3. ének, 368. sor

gyakorolják a hívők lelke felett, felügyelik a keresztény hívőket, megvédik az ördög csábításaitól azáltal is, hogy a kockajátékról azt prédikálják nekik, ne gyakorolják, kerüljék, vessék el ezt a bűnös pogány szokást lelki üdvük érdekében, ha igazi keresztényhez méltóan akarnak élni.

Reszler Gábor

Totalitárius diktatúrák és a játékos ember

Reszler Gábor
Történettudományi és Filozófiai Intézet
reszlerg@nyf.hu

Jelen írásomban a totalitárius rendszerek és a játékok, azokon belül is a szerencsejátékok viszonyát vizsgálom. Többek között arra keresem a választ, hogy miként viszonyult az olasz fasizmus és a németországi nácizmus a különböző nyereményjátékokhoz. Miért változtatta meg álláspontját a bolsevik hatalom a kezdetben „burzsoá csökevényként" kezelt és betiltott lottósorsolásokkal kapcsolatban? Végül a második világháború után szovjet érdekszférába került Magyarország szerencsejáték történetéből két kérdésre keresek választ. Miért vált a totó olyan gyorsan népszerűvé, és valóban hangulatjavító intézkedésként értelmezhető-e a lottó újbóli bevezetése az 1956-os forradalmat követő megtorlás időszakában? A játékoknak különféle csoportosítása ismert. Írásomban az alea típusúakra szorítkozom, melyekhez többek között a rulett, a kocka, a lottó vagy a baccara tartozik. Közös vonásuk, hogy a játszó felek nem befolyásolhatják az eredményt, az a szerencsétől, a sors kegyétől függ. „Az alea a totális kegyvesztettség vagy kegyeltség terepe, amely tagadja az akaratot, a felelősséget és a feladás lehetőségét a sorsszerűség javára" (Gyuris 2009: 18, Hankiss 1998: 153–156).

„Minden játék először is és elsősorban szabad cselekvés" – hangsúlyozza a játéknak, mint kultúrjelenségnek lényegét és értelmét kereső holland történész, Johan Huizinga (1990: 16). A totális állam a hatalom kizárólagos birtoklásával a társadalmat alkotó egyént teljes ellenőrzése alá kívánta vonni, úgy a közéletben mint a magánéletben. Jutott-e tér és idő, lehetőség a játékra, amely más vonatkozásban „kilépés az életből, időleges, saját céllal bíró aktivitás" (Huizinga 1990: 16)? A szélsőséges világlátáson, ideológiákon nyugvó XX. századi totalitárius rendszerekben teret kaphatott-e egyáltalán a játékos ember, akinek a játék valóban maga volt a szabadság? Az emberiség a totalitárius berendezkedéseket szülő XX. századba érve már egyébként is másként tekintett a játékra, mint ahogyan néhány évszázaddal korábban élt elődei. A sport a XIX. század utolsó negyedére szigorú szabályok közé szorult, sokat veszített a tiszta játéktartalomból. A sport és a kultúra elkülönült, és

elveszítette az archaikus időkben még természetes szent ünnepi jellegét. A modern sport „teljesen áhítatmentes, nincs már organikus kapcsolata a közösség szervezetével, még akkor sem, ha valamely kormányzó hatalom írja elő gyakorlását" (Huizinga 1990: 207). De a „modern idők" egyéb változásokkal is együtt jártak. A XX. század a mozgásba lendült, a politikába belesodródott „félművelt tömegek" koraként is jellemezhető. Ezek a mozgásba lendült széles rétegek az első világháború nyomán kirobbant forradalmak szereplőiként, a szélsőséges ideológiákat zászlajukra tűző tömegpártok bázisaként hagytak nyomot a történelemben. Olyan magatartás győzedelmeskedett színre lépésükkel, amiből hiányzik a nevelés, a jó minták és a hagyomány vezérelte józanság – írta Huizinga (1990: 216). Véleménye szerint a homo ludensről szóló könyve keletkezésekor, az 1930-as években a nyilvános véleményalkotás nagy területeit kormányozták „növésben lévő fiúk temperamentumával és gyermekklubok bölcsességével". Példaként egy szovjet esetet hozott fel. 1935 elején az egyik helyi hatóság három kollektív gazdaságot úgy büntetett, szégyenített meg a gabonaszállítások elmaradása miatt, hogy Lustának, Szabotőrnek és Semmirekellőnek keresztelt át. A központi párthatóság visszavonta ugyan a rendeletet, de a szellemi magatartás Huizinga szerint így is világos: a nevek eltorzítása tipikusan politikai feszültségekre utal. S valóban, a hátérben ott találjuk az erőltetett kollektivizálást, a milliókat éhezésbe taszító túlfeszített gabonakivitelt, a politikai ellenfelekkel szembeni kíméletlen fellépést, leszámolást.

Olyan szélsőséges, radikális hatalmi rendszerek épültek ki a XX. század folyamán, melyek vulgarizálták, leegyszerűsítve értelmezték az embert, és játékszerként kezelték. Mussolini az örök állam színpadának szereplőiként tekintett az egymást követő nemzedékekre, Hitler a faji meghatározottság szabályai szerint szelektált, míg a sztálinizmus az osztályhoz tartozás determinizmusával kiretusálta az egyént az így arctalanná vált tömegből. A diktátorokat csak a tömegfelvonulások és a díszlépésben való menetelések gyönyörködtették. Játékmesterekké váltak, akik bábukként mozgatták alattvalóikat, hazardíroztak az életükkel. Önnönmagukat a sors által kiválasztott népvezéreknek tartották, és mindent megtettek küldetésük beteljesítéséért.

A sors, a szerencse, a véletlen a szélsőséges jobboldali ideológiák túlvilági léttel is számoló világképével összeegyeztethető volt, de a marxizmus-leninizmus objektív törvényszerűségeket kizárólagossá lényegítő történelmi materializmusa, és különösen annak dogmatikus változatai az emberi akaraton túli világ esetlegességét kizárták. Ahogyan a marxisták a vallást a tanulatlan nép ópiumaként kezelték, és neveléssel, oktatással kiiktathatónak vélték, ugyanígy a vakszerencsébe vetett hitet is a kommunista ember gondolkodásából száműzendőnek ítélték. Az egyenlőségeszmével átitatott kommunista erkölcsökkel összeegyeztethetetlen volt a sze-

rencsének köszönhető gyors gyarapodás, meggazdagodás, miként a spekuláció, az ügyeskedés, a nyerészkedés is. „A szovjet ifjúság nem ismeri a meggazdagodási vágyat, a kispolgári csalárdságot, az alacsonyrendű egoizmust" – jelentették ki a Komszomol X. kongresszusán 1936 áprilisában (Trockij 1989: 158). A szélsőjobboldali és szélsőbaloldali ideológiáknak hatalomra kerülés előtti közös eleme volt az antikapitalizmus (Almási 1976: 105). A fasizmus és a nácizmus képviselői a hatalom birtokába jutva már engedékenynek bizonyultak a magántulajdonon nyugvó viszonyokkal kapcsolatban, míg a hatalmi pozícióba jutott bolsevikok hozzáláttak a kapitalista rendszer felszámolásához, a „kisajátítók kisajátításához". Az államosítás a földek, gyárak, bankok össznépi tulajdonba vételén túl elérte a szerencsejátékok, sorsjátékok világát, betiltva azokat. De hogyan viszonyult az olasz fasiszta állam és a Harmadik Birodalom ezekhez a játékokhoz? Igen gyakorlatias viszony figyelhető meg. Olaszországban 1922 után, a fasiszta hatalomátvételt követően is rendre követték egymást a lottósorsolások, virágoztak a kaszinók. Erre példa a sanremói kaszinó létrehozása. A város frissen kinevezett polgármestere a bürokráciával szemben kitartóan küzdve, Benito Mussolini közvetlen beavatkozását is igénybe véve elérte az 1927. december 22-i királyi dekrétum kiadását, amely hivatalosan szentesítette Sanremóban a kaszinó megszületését, ahol attól kezdve legálisan lehetett hazárdjátékot folytatni. (Sanremo, é. n. – Köszönet Óbis Hajnalkának a fordításért.) A Duce közbenjárását motiválhatta az a remény, hogy a kaszinó idegenforgalmat élénkítő hatásával növekszik az olasz állam devizabevétele. Ahogyan a két világháború közötti években is fontos volt az állami devizatartalék szempontjából az Amerikába kivándorolt olaszok által a hozzátartozóknak hazaküldött dollár. Az 1942-es világkiállítást is azért akarta megrendezni Olaszország, hogy valutatartalékot szerezhessen (Almási 1976: 559). Adolf Hitler politikusként hajlamos volt olykor nagy kockázatot vállalni. A „második hétvégi meglepetésként" emlegetett Rajna-vidéki bevonuláskor hazardírozott, mindent egy lapra tett fel bízva az angol diplomácia higgadtságában és a franciák bátortalanságában. Képletesen fogalmazva Hitler 1936. március 7-én tizenkilencre még lapot kért, amikor parancsot adott csapatainak a demilitarizált övezetbe való bevonulásra. Végül nyert, mert valóban elmaradt a brit és a francia határozott diplomáciai, illetve katonai ellenlépés. A két nyugat-európai hatalom szemet hunyt a versailles-i és a locarnói szerződések egyoldalú megszegése felett.

A mindennapokban Hitler a szerencsejátékok engedélyezését a pénzügyi célszerűség alapján ítélte meg. „Egy napon Baden Gauleitere odajött hozzám: Baden-Badent az a veszély fenyegeti, hogy elveszíti létalapját!" – olvashatjuk az 1942. január elsején feljegyzett beszélgetésben. „A zsidók, akik korábban odajártak, 1933 óta elmaradtak. Szubvenciókat nem tudtam adni. A fürdőhely azonban csak akkor életképes, ha van játékkaszinója. Nem volt számomra kétséges, hogy helyesen járok

el, ha engedélyezem a játékkaszinó működését." (Hitler 1999: 157.) Az sem vont retorziót maga után, ha náci vezetők hódoltak a szerencsejátékoknak. Ernst Udetről, az első világháború egyik legeredményesebb német pilótájáról jegyezték fel, hogy Herman Göring árnyékában egyre inkább a német vezérkar fényűző életet élő parancsnokaihoz kezdett hasonlítani. Elhanyagolta repülőgépgyárát, és sokkal jobban érdekelték a nők, a szerencsejáték és a drog. Adolf Hitler a majdan egész Európát irányító birodalom új fővárosában, Germániában a Körtéren építtetett volna tiszti kaszinót, amelyben minden bizonnyal szerencsejátékoknak is hódolhattak volna a vendégek. A Harmadik Birodalomban lottósorsolásokat is tartottak. Ez a szerencsejáték az osztálysorsjáték kategóriájába tartozott. A számsorsjátékokkal szemben az osztálysorsjátékot játszók sorsjegyekkel vettek részt a sorsoláson. A Németalföldről a XVIII. század elejétől elterjedt játék lényege, hogy eleinte 3, majd 4, végül 5 osztályból (húzásból) állt. A sorsolásokat bizonyos időközönként tartották, és a következő nyereményhúzáson (osztályban) csak azok a sorsjegyek vehettek részt, amelyekre befizették az újabb osztályra szóló betétet. A közelmúltban interneten eladásra kínált birodalmi lottószelvénnyel (sorsjeggyel) az 1938-ban rendezett játékon lehetett részt venni. A sorsoláson az össznyeremény 1 750 000 márka volt. A két főnyeremény egyenként 50 ezer márkát ért.

Míg a radikális szélsőjobboldali ideológiák békésen megfértek a szerencsejátékokkal, addig a bolsevik hatalom korántsem volt ilyen engedékeny, különösen az 1917. októberi bolsevik hatalomátvételt követő hónapokban. 1918-ban az új hatalom a lottót burzsoá csökevénynek minősítette és betiltotta. A nagyon rossz termés, az intervenció és polgárháború okozta károk és az elhibázott hadikommunista gazdaságpolitika következményeinek felszámolását szolgáló NEP, az új gazdaságpolitika bevezetésével 1921-től ismét visszaállították a nyereményjátékokat. A lottójátékok szervezése és lebonyolítása állami monopóliumként éledt újjá. Tekintettel az állandósult áruhiányra, nem pénz-, hanem az árunyereményekben reménykedhettek a sorsoláson résztvevők. Az önkéntességet a sztálini rendszerben felváltotta az „önkéntes-kötelező" jelleg, azaz a hatalom elvárásának megfelelően a fizetésből, prémiumból, ösztöndíjból és nyugdíjból „illett" lottót vásárolni. A lottószelvényeket szakszervezeti aktivisták, komszomolisták és pártmunkások árusították. A nyereményjáték részévé vált az „eredeti szocialista felhalmozásnak", kiegészítette mindazokat az ugyancsak hatalmi szóval kikényszerített egyéb egyéni felajánlásokat, amelyeket az erőltetett iparosítás finanszírozására használtak fel. 1926 szeptemberében néhány nap leforgása alatt túljegyezték a 30 millió rubel értékben kibocsátott államkölcsönt. 1927-ben 200 millió rubel értékben bocsátottak ki iparosítási kölcsönkötvényt (Dolmányos 1971: 291).

A nyerészkedés, a csak szerencsének köszönhető gyors meggazdagodás elítélése a sztálini ideológiában és az irigykedésre hajlamos közvélekedésben megmaradt, de a „szükség törvényt bont" pragmatizmusa is gyakorlat volt. „Általában a régi világot jellemző bűnök vagy hibák – akinek tetszik, másképp is nevezheti ezeket s az élet szépségei közé sorolhatja –, mint prostitúció, csempészés, hazárdjáték, zugkereskedés, spekuláció, kuruzslás, minden él tovább, de minimumra csökkent mértékben, s kedvezőtlen feltételek között. Inkább arról lehet szó, hogy a bajok is újak, újfélék, mint maga a rendszer. Amikor is tovább vitatkozhatik ki-ki a hajlamossága szerint azon, hogy a bajok ideiglenesek-e, vagy kiküszöbölhetetlenek, s legföljebb még újabb bajoknak adnak helyet" – jegyezte fel Nagy Lajos író szovjetunióbeli tapasztalatait (Nagy 1989: 162).

A második világháború végén szovjet érdekszférába került Magyarországon a belpolitikai változások nyomán módosult a legálisan játszható nyereményjátékok világa. Az osztálysorsjáték túlélte a második világégést, és a sorsjegyeket vásárlók reménykedhettek szerencséjükben. 1947 októberében a Szabolcs-Szatmár megyei napilapban megjelent hirdetés csekély kockázatot és óriási nyereményt ígért. Az egész sorsjegy ára 32 forint volt, de lehetett kapni fél, negyed és nyolcad értékben is. Az akkor soron következő húzáson elérhető legnagyobb nyeremény félmillió forint volt, ami bő esztendővel a forint bevezetése után mesés összegnek számított. Éppen azokban a napokban indult útjára Magyarországon az új sportfogadási játék, a totó. „Akar nyerni? Tippeljen! Vegyen sport-totó szelvényt a Magyar Nép kiadóhivatalában" – olvasható a hirdetés a megyei lapban (Magyar Nép, 1947. október 29. 4.). A Magyar Nép kiadóhivatala Nyíregyházán vállalta a szelvények árusítását és beérkeztetését. A totó 1947. október 19-i útjára indítását hivatalos magyarázat szerint – több európai országhoz hasonlóan – az 1948-as londoni olimpiára készülő nemzeti csapat támogatása indokolta. Kezdetben angol mintára 12 meccsre lehetett tippelni, a kéthasábos szelvény ára 3 forint 30 fillér volt. A sportfogadási játék gyorsan népszerű lett. 1947. november elején már több mint 100 ezer szelvényt nyújtottak be. „A múlt heti sportfogadások során ismét a fogadókat érte nagy meglepetés. Most azonban nem a mérkőzések nem várt eredményei, hanem a találatok nagy száma miatt" – kommentálta az eredményeket a megyei napilap (Magyar Nép 1947. november 4. 1.). Telitalálatot 37 fogadó ért el, ami egyenként csak 1100 forintot ért. A tízesek 11 forint 20 fillért értek. A következő hét újabb drámai fordulatot hozott. 500 totózó örült, majd bosszankodott a telitalálata miatt. A főnyeremény összege csupán 150 forint volt. Egy héttel később azonban egyetlen tippelőnek volt 12 találatos szelvénye, ami 45 ezer forintot ért. A totó gyors és tartós népszerűségét a remélt nyeremények mellett ösztönözte a labdarúgást „népsporttá" emelő politika is, a sporthatalommá válás ígérete, majd az ötvenes évektől az „aranycsapat" sikerei. 1948

februárjában már 890 ezer szelvény futott be a postatakarékpénztárhoz, és egyetlen telitalálat félmillió forintos főnyereményt ígért. Az izgatott újságolvasók a húzást követően a következő közleményt olvashatták: „A postatakarékpénztár hivatalos jelentése szerint az elmúlt héten 890 111 tippszelvény érkezett be. A főnyereményt egyetlen 12 találatos szelvénnyel Szűcs Károly hajdúszoboszlói kereskedő nyerte. Nyereménye közel félmillió, pontosabban 445 000 forint. 11 találatos szelvény 44 darab futott be, egyenként 10 000 forintos nyereménnyel. 634 darab 10 találatos szelvényre egyenként 700-700 forintot fizetnek ki." (Magyar Nép 1948. február 17. 1.) A napilap ára akkor 60 fillér volt. Az a múlt homályába vész, hogy vajon a nyertes meddig örülhetett a főnyereményének. 1948 tavaszán elkezdődtek az államosítások, és ez a folyamat elérhette a hajdúszoboszlói kereskedőt is veszélyeztetve akár az önálló vállalkozáson nyugvó egzisztenciáját.

A kiépült pártállami diktatúra meghagyta a sportfogadási játékot, de 1949 őszétől speciális nyereménykötvényeket vezetett be. A meghirdetett első ötéves terv költségeinek részbeni fedezésére először 750 millió forint értékben tervkölcsönt bocsátott ki az állam, majd 1950 és 1955 között évente újabb államkötvények jelentek meg (História 2004. 1. szám). Az Országos Takarékpénztár látta el a kölcsönnel kapcsolatos teendőket. A kötvények lehettek kamatozó vagy nyereménykötvények. Az előbbiekre ötéves futamidő után évi 5% kamatot ígért a kincstár. A tervkölcsönt felváltó békekölcsönök már csak nyereménykötvények voltak. Félévente tartott nyereménysorsoláson vettek részt, ahol 200 forinttól 100 ezer forintig terjedő nyereményeket húztak ki. A terv- és békekölcsönökkel beköltözött a magyar lakosság mindennapjaiba is a sztálini típusú „önkéntesség", azaz a hatalom mindenkitől elvárta, hogy jövedelméhez mérten jegyezzen. A meggyőzés, a propaganda változatos eszközeit alkalmazták. A vállalatoknál hangosbemondón felolvasták a dolgozók névsorát, havi keresetét, és javaslatot tettek a jegyzés összegére. A lakosságtól származó bevételek közel egynegyede a békekölcsönökből folyt be. A hét év alatt mintegy 7 milliárd forintot jegyeztek az emberek a „haza javára". A jegyzésben élenjárók neve felkerült a dicsőségtáblára, a vonakodók pedig minden átmenet nélkül osztályellenséggé váltak annak valamennyi következményével együtt (Burget 2008: 40–41).

Az 1956-os forradalom után kockázatos lett volna a békekölcsönhöz hasonló államkötvényekkel próbálkozni. Az állami bevételek növelésére és egyben a lakosság hangulatának javítására határozta el a kormány a lottó bevezetését. Kossa István pénzügyminiszter 1957. január 17-én bízta meg az Országos Takarékpénztárt a nyereményjáték megszervezésével. Magyarországon a lottójáték nem volt előzmények nélküli. A Habsburg Birodalomban Mária Terézia már 1762-ben engedélyezte ezt a szerencsejátékot, a kiegyezés után 1868-ban a lottó (lutri) hazai kézbe került. A Magyar Királyi Lottóigazgatóság évente 3 millió forinttal gazdagította az államkincs-

tárat. A játékot erkölcsromboló hatása miatt azonban sokat támadták, ezért 1895-ben beszüntették, helyét az osztálysorsjáték foglalta el. (Kétszázötven éves, 2012. március 24.) Az 1957/4. számú pénzügyminiszteri rendelet a genovai rendszert vezette be, azaz 90 számból ötöt kellett megtippelni, és két találattal már garantált volt a nyeremény. A játék eredetéről annyit, hogy a kereskedővárost irányító képviselőtestületbe minden esztendőben öt új tagot emeltek be 90 jelölt közül választva. A genovaiak fogadtak a győztesekre, és minél több képviselőt találtak el, annál több pénzt vagy ajándékot nyertek a fogadási pénzből.

A totóhoz hasonlóan a lottó szintén gyorsan népszerűvé vált. Míg 1957 márciusában a totó tizedik fogadási hetén több mint egymillió szelvény érkezett be, lottószelvényből az első héten százezernél több, az ötödik heti sorsolásra pedig két és félmillió „szerencsejegyet" töltöttek ki. Az első húzást 1957. március 7-én, csütörtökön tartották Budapesten a Móricz Zsigmond Kultúrotthonban. A Szabolcs-Szatmár megyei napilap másnap így számolt be az eseményről: „Lottózók figyelem! Vegyük elő a rózsaszínű lottószelvényünket és egyeztessük. Megtörtént a húzás, melyen a következő számokat sorsolták ki: 16, 61, 71, 77, 89. Ha most nem sikerült, meg kell próbálni a jövő heti (zöld) szelvénnyel. Tehát: zöld a remény!" (Kelet-Magyarország 1957. március 8. 3.) A sorsolásokat csütörtökönként tartották, a szelvények 3 forint 30 fillérbe kerültek. Mivel a hatodik hétig nem volt telitalálat, felerősödtek a szkeptikus hangok, hogy az ötös lottón túl kicsi az esély a főnyereményre. 1957. április 11-én azután megszületett az első telitalálat. 23, 26, 33, 37, 66 – ezekkel a számokkal Ring Sándorné, egy 66 éves, hatgyermekes özvegyasszony nyerte meg a 850 ezer forintos álomnyereményt. Az átlagjövedelem sokszorosát kitevő nyeremények újra felerősítették a lottóellenességet. Ellenérzéseket szült, hogy a politika által hirdetett egyenlőség eszméjével szemben néhányan a szerencséjüknek köszönhetően hirtelen meggazdagodhattak. Másfelől a húzások tisztaságával kapcsolatban adott volt a társadalom bizalmatlansága annak ellenére, hogy a sorsolások nyilvánosak voltak, a hetvenes évektől a rádió, a nyolcvanas évektől a televízió is élőben közvetítette az eseményt. A bizalom erősítése érdekében a hatalom „reklámarcokként" használta a nyerteseket. Az ötvenes-hatvanas években a Népszabadság mindig közölte a nyertes nevét, foglalkozását, riportban tudósítottak a szerencsések életkörülményeinek változásáról (Múlt-kor 2012. január 18.). A hatvanas-hetvenes években azután megtörtént a gondolati átrendeződés. A „fridzsider-szocializmus" eszméjét elfogadó magyar társadalom a szerencsével elért magasabb fogyasztási szintet és a tulajdont is természetesnek vette (Valuch 2001: 262–265). A többmilliós nyeremény kifizetése azonban társadalompolitikai okokból a hetvenes években sem volt a hatalom számára kívánatos. A pártállami vezetés nagyon fontosnak tartotta, hogy ne növekedjenek a vagyoni és társadalmi különbségek, az anyagi differenciálódás ne

járjon a társadalmi közérzet romlásával. Ezért 1978-tól kiegyenlítettebbé tették a nyereményeket. A négytalálatosokét duplájára emelték, az ötösökét csökkentették. Míg az induláskor a lottószelvények árának fele adta a nyereményalapot, tíz százalékát pedig a tárgynyereményekre fordították, addig 1978-tól a szelvényeladásokból befolyó összegnek mindössze 10 százalékát osztották ki a nyertesek között.

A lottójáték kezdettől fogva összekapcsolódott a tárgynyereményjátékkal. Hogy a havi tárgynyeremény-sorsoláson eséllyel indulhassanak a nyeretlen szelvények tulajdonosai, ahhoz minden héten játszani kellett. A kisorsolandó javak között kezdetben a lakóház volt a legértékesebb, azután a személygépkocsi-nyeremény jelent meg ilyen csábító lehetőségként. 1957-ben az áprilisi szelvényekre Wartburg személyautót, öt Pannónia motorkerékpárt, tíz Csepel kerékpárt, 5 kerékpárt Dongó-motorral, egy Sirály csónakmotort, egy túracsónakot és öt hálószobabútort sorsoltak ki többek között. Nyereményként szerepelt még hűtőszekrény, vetőgép, sőt tangóharmonika. Könyvutalványok, vásárlási utalványok is gazdára leltek 1–2 ezer forintos értékben (Kelet-Magyarország 1957. május 4. 5.). Néhány korabeli árucikk értékéről: 1957-ben egy „középszuper" rádió 1650, egy férfiöltöny 1180 forintba került, míg a 125 köbcentis motorkerékpár ára 7 ezer forint volt. A korabeli fizetések: egy bányász havi fizetése 1800–2000 forint, a tanítónőé 950 forint volt. Bár a többi szerencsejátékot legálisan továbbra sem lehetett űzni, a hatvanas évektől újabb engedményeket tett a hatalom a Magyarországra látogató turisták kedvéért. Az Országos Idegenforgalmi Hivatal 1964-es előterjesztésében az idegenforgalom legsürgetőbb feladataival kapcsolatban a következőket fogalmazták meg: „Forgalmas helyeken teniszpályákat, minigolf pályákat kell létesíteni, a szükséges anyagi alapok biztosításával lehetővé kell tenni a vitorlázás és a vízisí, játékautomaták és a rossz időben igénybe vehető egyéb szórakozási lehetőségek beállítását. Budapesten és a Balaton partján játékszalonok létrehozásáról is kell gondoskodni" (Rehák 2011: 161). Így lassan a szerencsejátékok megítélésénél is feltűnt a hatalom részéről a „3T", a tiltás, tűrés és támogatás. Az államilag ellenőrzött szerencsejátékok legálisak voltak, a külföldiek által látogatott üdülőhelyeken megjelentek a játéktermek, de a turisták által felkeresett helyektől eltekintve tilos maradt ezt követően is például a pókerezés.

Összegezve megállapítható, hogy a homo ludens örök, a játék iránti szenvedély a történelem legkegyetlenebb pillanataiban is megőrződött. Még a totalitárius rendszerek sem tudták kiiktatni ezt az emberi vágyat, sőt olykor részleges engedményeket tettek, részben jól felfogott gazdasági, részben politikai érdekből. Az ideológiai alapon erkölcsi megújulást hirdető sztálini államszocializmus lépett fel a leghatározottabban a vakszerencse vezérelte játékok ellen. Bár a hazárdjátékok nagy részét tiltották a Szovjetunióban, azért minimális lehetősége megmaradt a forgandó szerencse megkísértésének. A puha diktatúra magyarországi évtizedeiben tovább nőtt

az államhatalom engedékenysége, hogy a „bolondok adójából" folyamatosan pótlólagosan kiegészítse a kiadásoktól egyre jobban elmaradó költségvetési forrásait.

Irodalom

Almási János 1976. *Nyugat-Európa és az Egyesült Államok 1918–1939. Új- és legújabbkori egyetemes történeti szöveggyűjtemény* 2/1. kötet. Szerkesztette: Almási János, Girus Károly, Kis Aladár. Budapest: Tankönyvkiadó.

Burget Lajos 2008. *Retró szótár. Korfestő szavak a második világháborútól a rendszerváltásig.* Budapest: Tinta Könyvkiadó.

Dolmányos István 1971. *A Szovjetunió története.* Budapest: Kossuth Könyvkiadó.

Gyuris Gergely 2009. Szerencsejáték és kultúra. *Debreceni Disputa* 11–12. szám. 17–23.

Hankiss Elemér 1998. *Az emberi kaland. Egy civilizáció-elmélet vázlata.* Budapest: Helikon Kiadó.

História 2004. G. M.: „A haza javára, a magad hasznára jegyezz békekölcsönt!" *História* 2004. 1. szám. http://www.historia.hu/archivum/2004/0401gm_beke.htm Letöltés ideje: 2012. október 11.

Hitler, Adolf 1999. *Asztali beszélgetések. Monológok a vezéri főhadiszálláson 1941–1944.* Budapest: Ármádia Kiadó.

Huizinga, Johan 1990. *Homo ludens: Kísérlet a kultúra játék-elemeinek meghatározására.* Máthé Klára fordítása. Szeged: Universum.

Kétszázötven éves 2012. Kétszázötven éves a lottó Magyarországon. 2012. március 24. http://www.dehir.hu/bulvar/ketszazotven-eves-a-lotto-magyarorszagon/2012/03/24/ Letöltés ideje: 2012. augusztus 15.

Múlt-kor 2012. *Össznépi búfelejtő – 55 éves a lottó.* Múlt-kor történelmi portál http://www.mult-kor.hu/20120117_ossznepi_bufelejto_ Letöltés ideje: 2012. november 11.

Nagy Lajos 1989. *Tízezer kilométer Szovjetoroszország földjén.* Budapest: Interart Szépirodalmi Könyvkiadó.

Rehák Géza 2011. *Turizmuspolitika Magyarországon különös tekintettel a Kádár-korszak első tíz évére.* Doktori (PhD) értekezés. Kézirat. Debreceni Egyetem, BTK.

Sanremo é. n. http://it.wikipedia.org/wiki/Casin%C3%B2_di_Sanremo Letöltés ideje: 2012. szeptember 14.

Trockij, Lev Davidovics 1989. *Trockijtól, Trockijról.* Budapest: Barométer Kiskönyvtár.

Valuch Tibor 2001. *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében.* Budapest: Osiris Kiadó.

Szoboszlay György Cs.

A sorshúzás szerepe a morva testvérek egyházi és magánéletében

Szoboszlay György Cs.
Történettudományi és Filozófiai Intézet
szogyo@nyf.hu

1. A sorsvetés, sorshúzás a zsidó-keresztény hagyományban

A **sorsvetés, sorshúzás** kifejezések a keresztény közvélekedés szerint nem éppen pozitív jelentéstartalommal bíró fogalmaknak számítanak. Ennek egyik alapvető okaként az az evangéliumi történet jelölhető meg, mely szerint a keresztre feszített Jézus köntösére a katonák sorsot vetettek, így döntve el, hogy melyiküké legyen ez az értékesnek tartott ruhadarab. És ahogy János evangéliumában is olvashatjuk, így teljesedtek be a Zsoltárok könyvének szavai: *„Megosztoznak ruháimon, köntösömre sorsot vetnek”* (Zsolt 22,19).

Azonban nem szabad szem elől téveszteni, hogy a bibliában több tucat utalás található a sorsvetés intézményére, szokására vonatkozóan (túlnyomó többségük az ószövetségben, néhány hivatkozás az újszövetségben lelhető föl) és ez mindenképpen arra figyelmeztet, hogy a sorsolást semmiképpen nem szabad valamiféle „rendszeridegen” elemnek tekinteni a zsidó-keresztény vallási, kulturális örökség kontextusán belül. Erre a tényre nagyszerűen rávilágít egy, a közelmúltban lezajlott esemény: a 2012 márciusában elhunyt kopt pápa, III. Szenuda helyére ugyanazon év novemberében választották meg az új egyházfőt, II. Tavadroszt, ugyanúgy, azon a módon, ahogy elődeit is: az ő és még két másik jelölt nevét egy-egy papírszeletre írták föl, amelyeket egy lepecsételt üvegurnába zártak. A megfelelő személy nevét tartalmazó papírdarabot egy bekötött szemű fiú húzta ki. A gyermek választásán keresztül azonban, ahogy a hívek ezt hiszik és vallják, Isten akarata nyilvánult meg (http://nol.hu/kulfold/tavadrosz_az_uj_kopt_papa; időpont: 2012. 12. 09.)

És valóban: a bibliai hagyomány alapján a sorsvetés nem a véletlen segítségül hívása **sorsdöntő** kérdésekkel, eseményekkel kapcsolatban, hanem az Istennel való kommunikáció instrumentuma, Isten akaratának közvetlen megtudakolása. A sorsvető, sorshúzó személy kezét mindenkoron Isten irányítja, és a cselekményen ke-

resztül az ő akarata nyilvánul meg. *„Az ember végzi a sorsvetést, de mindig az Úrtól való a döntés”*– ahogy a példabeszédek könyvében olvashatjuk (Péld 16,33). A teljesség igénye nélkül néhány közismert példát szeretnék röviden felidézni a Szentírás lapjairól.

Kánaán földjét sorsvetéssel osztották föl az egyes izraeli törzsek között (4Móz 26,55–56). Izrael első királyát, Sault (többlépcsős) sorsolás révén választották ki Benjámin törzséből (1Sám 10,19–21). Jónás is sorsvetés eredményeképpen került ama bizonyos nagy hal gyomrába: *„Az emberek meg ezt mondták egymásnak: Gyertek, vessünk sorsot, és tudjuk meg, ki miatt ért bennünket ez a veszedelem! Sorsot vetettek, és a sors Jónásra esett.”* (Jón 1,7). Eszter könyvének elbeszélése alapján Xerxész gonosz minisztere, Hámán, sorsot, pur-t vetett annak eldöntésére, hogy mely napon kerüljön sor a zsidók kiirtására. Terve végül meghiúsult, és ennek köszönhetően a *Purim* máig a zsidóság egyik legjelesebb ünnepének számít. A *pur* egyébként akkád eredetű kifejezés; héberül a sorsvetés: *goral,* amely szó tulajdonképpeni jelentése ’kavics’, „kő”, és ez a jelentés rámutat a sorsvetés eszközeiként használt két tárgy, az *Urim* és a *Tummim* eredeti megjelenési formájára. (Az *Urim* és a *Tummim* etimológiáját, alkalmazásuknak módját illetően lásd: Lindblom 1962: 170-től.)

És hogy végezetül egy szintén jól ismert újszövetségi példát is felhozzak: Júdás öngyilkosságát követően az apostolok sorsvetéssel emelték maguk közé Mátyást: *„Ekkor sorsot vetettek rájuk* [mármint Mátyásra és a másik jelöltre, a Barsabásként is említett Józsefre; Sz. Gy. Cs.]: *a sors Mátyásra esett, és a tizenegy apostol közé sorolták őt”* (ApCsel 1,26).

A történetet másfél évezreddel követően, a protestáns egyházatyák értelmezésében is a sorsvetés szakrális jelentésére esik a hangsúly. A Jónás könyvéhez írott kommentárjában Luther Márton kifejti, hogy a sorsvetés *„igaz hitbéli cselekedet”*, és hangsúlyozza, hogy az aktusban nem valamely ember, hanem Isten döntése nyilvánul meg. Luther itt a szerencsejátékok analógiájával operál, rámutatva, hogy az embernek nincs ráhatása a végeredményre (Sommer 1998: 271).

Nem sokkal később Kálvin az *Apostolok cselekedetei*hez fűzött magyarázatainak első részében Mátyás apostollá sorsolásának fentebb idézett epizódjához a következő fejtegetéseket fűzte:

> *„Egyet kellett Júdás helyére választani, mégis kettőt állítottak fel. Felmerül a kérdés, hogy miért nem elégedtek meg eggyel. Talán mert annyira egyenlőek voltak, hogy nem lehetett megállapítani, melyikük az alkalmasabb? Ez bizonyára nem lett volna elég erős ok, hogy ezért a sorsra bízzák az ítéletet. [...] Talán mert megoszlottak a vélemények? Ez a legkevésbé valószínű, és ezt nem is engedi meg az egyetértésnek az a nagyon szép tanúbizonysága, amelyet az imént adott róluk Lukács. Végül képtelenség*

lett volna ilyen meghasonlással bemocskolni az apostol megválasztását. Hanem inkább azért bízták a sorsra a választást, hogy tudják meg, és bizonyságuk legyen arról, hogy nem annyira emberi szavazatokkal választották meg Mátyást, mint inkább az isteni akarat döntött abban. Az apostolok ugyanis abban különböztek a pásztoroktól, hogy míg ez utóbbiakat egyszerűen megválasztotta a gyülekezet, azokat isteni akarat kellett hogy elhívja. Ezért jelenti ki Pál a Galatákhoz írott levél bevezetésében, hogy ő nem emberektől, nem is emberek által kapta apostoli elhívását. Tehát, minthogy ennek a tisztségnek különös méltósága volt, illő volt Mátyás megválasztásában Istenre hagyni a legfőbb döntést, bármiként is megtették az emberek a kötelességüket. [...] Így a sorsolás eredménye által Isten jelenti ki, hogy Mátyás apostolságát ő határozta el. De úgy tűnhet, hogy a tanítványok meggondolatlanul és helytelenül cselekszenek, amikor egy ilyen fontos dolgot a sorsra bíznak, mert milyen bizonyosságra lehetett ebből következtetni? Azt válaszolom erre, hogy ők csak a Lélek ösztönzésére fordultak a sorsvetéshez.

[...]

Itt nem kell hosszasan vitatkozni a sorsolásról. Akik úgy vélekednek, hogy a sorsolás teljesen megengedhetetlen, azok részint tudatlanságban szenvednek, részint nem fogják fel a szó jelentőségét. Semmi sincs, amit a hiúságukkal és a vakmerőségükkel el ne rontanának az emberek. Innen van az, hogy a sorsolással visszaéltek és babonasággá tették. Sorsolásból jósolni ugyanis egyenesen ördögi. Amikor azonban a hivatalnokok a tartományokat, a testvérek pedig az örökséget sorsolják ki egymás között, akkor megengedhető, és ezt világosan bizonyítja Salamon, amikor a sorsolás eredményét Istennek tulajdonítja." [...] (Kálvin 2010: 53–55.)

A sorsvetés ily módon elnyerte a maga kijelölt helyét a protestáns teológiai rendszereken belül. Ugyanakkor, a doktrína helyett annak gyakorlata felől közelítve a kérdéshez, nem ismerünk még egy olyan egyházat, vallási mozgalmat, különösen az újkor hajnalán, amelynek egyházszervezeti rendjét, rítusait és nem utolsó sorban a hívek mindennapi életét a sorsolással kapcsolatos tradíciók olyan mértékben határozták volna meg, mint amennyire ezt a **morva testvérek** egyháza esetében megfigyelhetjük.

2. A Morva Egyházról, röviden

A morva testvérek (másként *cseh-morva testvérek,* latinul: *Unitas Fratrum,* csehül: *jednota bratrská*) története két egymástól élesen elkülöníthető szakaszra osztható, de talán helyénvalóbb két önálló, egymáshoz csak kevés és vékony szálakkal kapcsolódó egyházról beszélni. Az első Unitas története meglehetősen jól ismert; hazánk történelmében, művelődéstörténetében egyik utolsó püspökük, Comenius alakján keresztül játszotta a közösség a legnagyobb szerepet. A morva testvérek gyülekezete a huszitizmus mérsékeltebb, utraquista irányzatából önálló életre kelt szerveződésnek tekinthető; a hagyomány szerint 1457-ben jött létre a csehországi Kunvaldban, a huszita kormányzó, Pogyebrád György birtokán. A XVII. század első éveire tehető rövid virágkort követően az Unitas számára (is) a katasztrófa az 1620-as fehérhegyi csatával érkezett el.

A vereséget követő kíméletlen protestánsüldözés elől a testvérek a szélrózsa minden irányába menekültek. Legnagyobb közösségük a lengyelországi Leszno (Lissa) városában jött létre (Hutton 1909: 160). A Magyar Királyság és Erdély területén Bethlen Gábor, I. Rákóczi György és mellettük még jó néhány magyarországi protestáns főúr adott otthont kisebb-nagyobb csoportjaiknak (Dienes). A testvéreknek természetesen Morvaországban is maradtak fenn kisebb közösségeik, amelyeket „rejtett mag”-ként fognak emlegetni.

Az egyház újjászületésére Fehérhegyet követően majdnem pontosan száz évvel, ennek a „rejtett mag”-nak köszönhetően került sor. 1722-ben a morva testvérek egy kisebb csoportja érkezett a Szászország délkeleti csücskében, a morva határ szomszédságában fekvő Berthelsdorf településére, amely település a hallei pietizmus egyik meghatározó 18. századi alakja, *Nikolaus Ludwig von Zinzendorf* (1700–1766) birtokát képezte. Zinzendorf otthont nyújtott a menekülteknek, akik Berthelsdorf mellett hamarosan létrehozták saját településüket, Herrnhutot. Az Unitas új életre keltését ily módon a grófnak tulajdoníthatjuk, aki pietista alapokon, lényegében a lutheránus egyház részeként szervezte újjá a közösséget, és 1727-re sikerült egységes konfesszionális alapokra helyeznie azt. Hamarosan látványos expanzió vette kezdetét, és a herrnhutiak missziós tevékenysége kiterjedt a korabeli Európa protestáns területeinek a nagy részére, valamint az Újvilágra is.

A testvérek történetük során nem ekkor kerültek először kapcsolatba a lutheranizmussal. 1532-ben maga Luther írt előszót a testvérek hitvallásához (Bost 1848: 70). Ekkor azonban még lényegi kérdésekben másként foglaltak állást, mint Luther: többek között ragaszkodtak a papi nőtlenség dogmájához és a hét egyházi szentséghez (de Schweinitz 1885: 234–235). Ezt követően viszont a kezdeti szigor enyhült, és így kerülhetett rá sor, hogy 1575-ben a cseh lutheránusok, kálvinisták mellett ők

is csatlakoztak az utraquisták által megfogalmazott *Confessio Bohemica*-hoz, ami viszont az ágostai hitvalláson alapult.

3. A morva testvérek és a sorshúzás

Kevés olyan adattal rendelkezünk, amelyek révén közvetlen kapcsolatot lehet teremteni a herrnhutiak és a Fehérhegy előtti Morva Egyház között (Sommer 1999: 3). Az egyik ilyen kapocs *lehet* a sorsolásnak a mindkét közösség életében betöltött meghatározó szerepe. A sorshúzással kapcsolatban már a kezdetektől állnak rendelkezésre adatok. És ezek tanúsága szerint a testvérek egyrészt sorshúzás révén választották meg pásztoraikat, mint történt első alkalommal 1467-ben, emellett akkor folyamodtak ehhez az eszközhöz, ha a közösség egy alapvető jelentőségű, mondhatni, sorsfordító kérdésben tartott igényt az isteni iránymutatásra. Így pl. 1465-ben ennek révén került sor a kelyhesekkel való szakításra.

A sorshúzás eme korai példáiról a morva testvérek történetével foglalkozó valamennyi fontosabb összefoglaló munka említést tesz. Az 1467-es eseményt az egyház tanításairól, szokásairól írott egyik legkorábbi beszámoló, Comenius szavait kölcsönvéve, a következőképpen adja elő:

> *„A vezető személyiségek Cseh- és Morvaországból, mintegy hetvenen, összegyűltek Richnow mellett, egy Lhota nevű faluban és Istenhez való sok imádkozást követően (azért, hogy Ő kegyesen jelét adja, hogy jóváhagyja tervüket) úgy döntöttek, hogy Isten akaratát sorshúzás révén fogják kifürkészni. Ezért szavazással kilenc férfit választottak maguk közül, olyanokat, akiket ők különösen alkalmasnak tartottak a papi szolgálatra és egy gyerek kezébe tizenkét összehajtogatott papírszeletet téve, utasították a gyermeket, hogy adjon közülük egyet-egyet a kilenc férfinak. Mármost a tizenkét papírdarab közül kilenc üres volt, s csak háromra írták fel azt, hogy:* **VAN,** *így előfordulhatott volna, hogy mind a kilencen üres papírt kapnak, ami Isten elutasító akaratának a megnyilvánulása lett volna. De úgy történt, hogy a három írott papír három kiválasztott kezeibe került [...].”* (An Account of the Doctrine... 1751: 122.)

Ugyanakkor nincs egyértelmű bizonyíték arra, hogy a morva testvérek szétszórt csoportjai Fehérhegy után is őrizték volna a sorshúzás hagyományát, illetve hogy a herrnhutiak maguktól, külső ösztönzés nélkül tértek volna vissza ehhez a hagyományhoz. Ugyan Zinzendorf naplójában pontosan ezt állítja, de korántsem biztos, hogy szavainak feltétlenül helyt kell adnunk. Elbeszélése szerint a gróf 1731-ben elhatározta, hogy a morva testvéreket átváltoztatja „színtiszta” lutheránussá, rábír-

va őket arra, hogy adják föl reguláikat, egyházi alkotmányukat. A közösség természetesen nem fogadta el Zinzendorf javaslatát, és végül közös megegyezéssel, sorshúzás révén döntötték el a kérdést. Ez alkalommal két cédula közül húztak ki egyet egy dobozból, és Isten a testvérek javára ítélt: nem kellett feladniuk vallási identitásukat. Zinzendorf megjegyzése szerint a herrnhutiak álltak elő a sorshúzás ötletével (Hutton 1909: 229–230). Akár el is fogadható, hogy ez valóban így volt, ugyanakkor figyelembe kell venni, hogy Zinzendorf maga jól ismerte Luther fentebb idézett Jónás-kommentárját, és annak a sorsvetésre vonatkozó részét később, az 1740-es években külön ki is nyomtattatta (Sommer 1998: 270). 1731-et megelőzően csak egyetlen esetét ismerjük a sorolásnak Herrnhutban, méghozzá 1727-ből, amikor az első vezetők megválasztására sor került (Hamilton 1900: 44).

Mint láttuk, a sorshúzás már az első Unitas Fratrum történetében is fontos szerepet töltött be, de igazi, az élet minden lényeges pillanatát meghatározó jelentőségre a herrnhuti közösségben tett szert. A mélyen hívő gróf és a nem kevésbé mélyen vallásos testvérek Isten mindenütt jelenvalóságát szó szerint értelmezték. Pontosan úgy, ahogy ez a herrnhuti menekültek egyik vezetőjének, Christian Davidnak a szavaiból kiviláglik: *„Mi biztosan tudjuk, hogy az Úr kegyes hozzánk és, hogy közöttünk lakozik”* (Sommer 1998: 271). Zinzendorf felfogása szerint az értelem csak halványan pislákol az isteni kinyilatkoztatás mellett, és Isten akarata sokkal inkább megismerhető a sorshúzás révén, mint az emberi ítélőképességre hagyatkozva. *„A sorshúzás és Isten akarata számomra egy és ugyanazon dolog. Nem vagyok elég bölcs ahhoz, hogy Isten akaratát saját értelmem révén próbáljam megfejteni. Inkább bízom magam egy ártatlan papírdarabra, mint saját érzéseimre”* – írta egy levelében (Hutton 1909: 274). (Az idézett szavaknál némileg árnyaltabb fest életrajzi munkájában a Morva Egyházat Zinzendorf halála után irányító August Gottlieb Spangenberg a grófnak a sorsoláshoz való viszonyulásáról. Elmondása szerint Zinzendorf számára az alapvető igazodási pont a Biblia volt, és csak akkor folyamodott ehhez a megoldáshoz, amikor a Szentírás betűi nem nyújtottak neki elég világosságot egy-egy bizonytalan értelmezésű eset kapcsán. Ugyanakkor Spangenberg is hangsúlyozza Zinzendorfnak a sorshúzás iránti feltétlen bizalmát. Lásd: Spangenberg 1838: 92–93.)

Ezen álláspont miatt a felvilágosodás századában már meglehetősen anakronisztikus jelenségnek számítottak a morva testvérek. S ez a felfogás ugyan bizonyos mértékig levezethető a pietista felfogásból, de csak bizonyos mértékig. A hallei pietizmus központi alakja, August Hermann Francke (1663–1727) Zinzendorfhoz hasonlóan hangsúlyozta a kinyilatkoztatás útba igazító, mindent megvilágító erejét. Ugyanakkor ő azt vallotta, hogy a Szentlélek közvetlenül kommunikál a hívővel, és nincs szükség külsődleges eszközökre az isteni akarat megismeréséhez. A XVIII.

század derekán Friedrich Christoph Oetinger lutheránus teológus már nyíltan bírálta a testvéreket a sorshúzásba vetett abszolút hit, illetve az egyéni szabadság ennek révén való korlátozása miatt. Ahogy az egyház történetének egyik jelenkori kutatója, Elizabeth Sommer megfogalmazta, a herrnhutiak sokkal inkább voltak a XVI–XVII. század gyermekei, mint saját évszázaduké (Sommer 1998: 271–273).

Mint fentebb jeleztem, a testvérek a sorshúzáshoz folyamodtak az egyház és az élet minden fontosabb kérdésében. Nemcsak pásztoraikat, „véneiket" választották ki ily módon, de segítségével döntöttek egy jelöltnek a közösség soraiba való befogadását illetően is. És a sorsolás kikövetelte a maga helyét a magánélet, így a házasság terrénumát illetően is, a jövendőbeli személyének a kiválasztása révén. Hangsúlyozottan üzleti ügyeket, kérdéseket is Isten ítélőszéke elé bocsátottak ilyeténformán, pl. amikor egy vállalkozás új vezetőjét kellett megtalálni. A misszionáriusi tevékenység sem egyéni vállalás kérdése volt: ha valakire ráesett Isten választása, mennie kellett.

A sorshúzásnak nem alakult ki egy egységesen szabályozott formája. Általában egyszerű eldöntendő kérdések szerepeltek a papírosokon, de előfordult, hogy szentírásbeli helyek révén utaltak az adott szituációra. Az 1731-es sorsolás alkalmával például az egyik papírra a következőket írták föl: *„Ezért tehát, testvéreim, álljatok szilárdan, és ragaszkodjatok azokhoz a hagyományokhoz, amelyeket akár beszédünkből, akár levelünkből tanultatok"* (2Thessz 2,15). A másik cédulán ez állt: *„A törvény nélkülieknek törvény nélkülivé lettem – pedig nem vagyok Isten törvénye nélkül, hanem Krisztus törvénye szerint élek –, hogy megnyerjem a törvény nélkülieket"* (1Kor 9.15) (Hamilton 1900: 47). Az első idézet jelentette az egyház eredeti reguláinak a megtartását, a második az azzal való szakítást. A rációnak tett engedményként értékelhetjük azokat az eseteket, amikor nem két, hanem három papíroson végezték el a sorsolást. A harmadik cédulát üresen hagyták: ennek kihúzása azt jelentette, hogy az adott kérdés, probléma elrendezése későbbre halasztódott (Hutton 1909: 269).

4. Lázadás és a sorshúzás alkonya

A XVIII. század második felében már nemcsak kívülállók illették kritikával a sorshúzáshoz való dogmatikus ragaszkodást, de a hívek új generációinak a körében is egyre határozottabb, idővel már lázadással felérő ellenállás alakult ki a hagyománynyal szemben. A felvilágosodás százada lassan kezdetét vette a Morva Egyházon belül is. A kibontakozó disputa alapvetően a hatalomhoz való viszonyulás kérdését, szubordináció és szabadság, hit és értelem egymáshoz való viszonyát érintette. Milyen mértékig szükséges alárendelni életünket a sorshúzásnak? Zinzendorf számára magától értetődő volt a válasz: a sorshúzás eredményének megkérdőjelezése Isten

akaratának a kétségbe vonását jelentette. De valóban Isten irányítja a sorshúzó kezét? Egyes sajátos, időről időre elkerülhetetlenül előálló eredmények kételyt ébresztett a hívekben ezt illetően. Pl. hogyan kell értelmezni az olyan eseteket, amikor egy házaspárnak a közösségbe való felvételét bízták Istenre, és a sorshúzásnak köszönhetően a férj bebocsátást nyert, a feleség pedig nem? Isten akarta, hogy így legyen? Idővel már a manipuláció vádja is megfogalmazódott egyes hívek részéről (Sommer 1998: 282).

Különösen a párválasztás kérdésének sorshúzás által való megoldását illette egyre erősödő kritika. Tegyük hozzá, nem véletlenül, hiszen a sorshúzás, ha tisztán játszották, nemcsak a házasulandók szabad akaratát, érzelmeit, de a szülők gyermekeik fölötti hatalmát is negligálta. A század utolsó harmadában a herrnhuti közösségből különböző okok miatt kiközösítettek között egyre több olyan személyt találunk, akiknek bűne az volt, hogy a sorshúzás mellőzésével kötöttek házasságot (Sommer 1998: 282). Meglehetős port vert fel 1787-ben Heinrich Reuß gróf esete: a fiatal arisztokrata kilépett az egyházból, és lutheránussá lett: nem kis részben azért, mert nem óhajtotta jövőjét egy papírdarab függvényévé tenni és nősülni szándékozván, saját maga akarta megtalálni feleségét (Sommer 1998: 278–279).

A lázadásban élen jártak az amerikai gyülekezetek. Az egymás után tartott zsinatok pedig évtizedeken keresztül ellenálltak a sorshúzásnak a házasság terrénumáról való kigyomlálására irányuló követeléseknek, okkal: a házasság intézménye a Morva Egyház értelmezésében nem egyszerűen két ember életközösségét jelentette. A házastársak egységbe forrt harcosai voltak a Megváltónak, ezért kellett az Úr kezébe helyezni a döntést, hogy kiket rendel egymás mellé harcostársul (Hamilton 1900: 116, Sommer 1999: 70). Végül 1819-ben elfogadható kompromisszum született: ettől kezdve csak a papok és misszionáriusok esetében volt kötelező sorsoláshoz folyamodni a párválasztást illetően. Mint sejthető, nem lehetett félúton megállni. 1825-ben a papok, 1836-ban pedig a misszionáriusok is mentesültek a sorshúzás előírása alól (Hutton 1909: 432).

Az első tégla kihullt a falból, hamarosan követte azt a többi is. Küzdelem indult a sorshúzásnak a különböző céllal megejtett választások alkalmával való mellőzése érdekében is. 1789-ben, az egyház 21. herrnhuti zsinatára az angol küldöttek már sorsolás nélkül lettek delegálva (Hamilton 1900: 234). A XIX. század derekától az amerikai és angol gyülekezetek nem folyamodtak többé a sorshúzáshoz új tagok felvétele során (Hutton 1909: 437), és végül 1889-ben a szokásra való minden hivatkozást töröltek a regulákból (Hutton 1909: 477). Innentől kezdve a Morva Egyház papjait, püspökeit is választás – ember általi választás – révén emelték hivatalba.

Irodalom

1751. An Account of the Doctrine, Manners, Liturgy, and Idiom of the Unitas Fratrum. London: Sold by J. Beecroft, at the Bible and Crown.

Bost, A. 1848. *History of the Bohemian and Moravian Brethren*. London: The Religious Tract Society.

Dienes D. I. Rákóczi György és a cseh-morva atyafiak. http://patakarchiv.hu/wa_files/cseh-morva.pdf; időpont: 2012. 12. 09.

Hamilton, J. T. 1900. *A History of the Church Known as the Moravian Church, or the Unitas Fratrum, or the Unity of the Brethren, during the Eighteenth and Nineteenth centuries.* Betlehem, Pa.: Times Publishing Company.

Hutton, J. E. 1909. *A History of the Moravian Church*. London: Moravian Publication Office.

Kálvin J. 2010. *Az Apostolok cselekedetei magyarázata*. I. kötet. Budapest: A Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója.

Lindblom, J. 1962. Lot-Casting in the Old Testament. *Vetus Testamentum* XII. 164–178.

De Schweinitz, E. 1885. *The History of the Church Known as the Unitas Fratrum or the Unity of the Brethren, Founded by the Followers of John Hus, the Bohemian Reformer and Martyr.* Betlehem, Pa.: Moravian Publication Office.

Sommer, E. 1998. Gambling with God: The Use of the Lot by the Moravian Brethren in the Eighteenth Century. *Journal of the History of Ideas* Vol. 59. No. 2. 267–286.

Sommer, E. W. 1999. *Serving Two Masters. Moravian Brethren in Germany and North Carolina,* 1727–1801. Lexington: The University Press of Centucky.

Spangenberg, A. G. 1838. *The Life of Nicholas Lewis Count Zinzendorf, Bishop and Ordinary of the Church of the United (or Moravian) Brethren*. London: Samuel Holdsworth.

III.

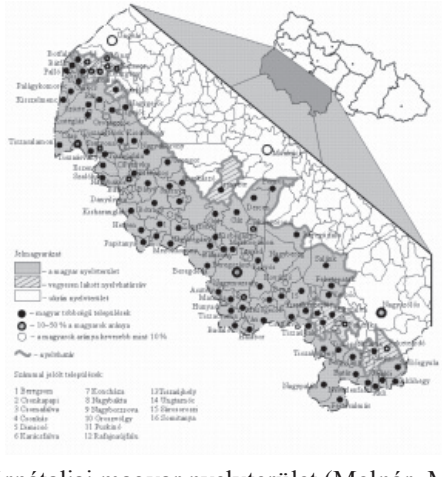
NYELVI JÁTÉKOK

Bárány Erzsébet

Játék a szavakkal
(Magyar–ukrán nyelvi interferencia Kárpátalján)

Bárány Erzsébet
Szlavisztika Intézet és KEKK
baranye@nyf.hu

A nyelvi közösségek különböző módon érintkeznek, kicserélik kulturális vívmányaikat. Az ilyen kulturális csere nyelvi közeledést jelent (a nyelvtudományban a k o n v e r g e n c i a vagy i n t e g r á c i ó megjelölést is használják; vö. Horálek 1967: 11). A nyelvi konvergencia érvényes a magyar és a szláv nyelvekre is, amelyeket a közeli szomszédság, a közös múlt, a széles körű kapcsolatok kötnek össze (Kniezsa 2000: 137–150; Zoltán 1996: 634–648). Az egyik legmélyrehatóbb kapcsolata a magyaroknak a kárpátaljai keleti szlávokkal volt (korábban *kisoroszoknak, ruténeknek, rusznyákoknak, uhroruszoknak,* azaz magyaroroszoknak, manapság *ukránoknak, kárpátukránoknak, kárpátaljai ukránoknak, ruszinoknak* nevezik őket és önmagukat). Ez a kapcsolat ma is élő, hiszen több évszázadon át egy államrendszerben éltek és jelentős részük ugyanahhoz az egyházhoz tartozott és tartozik ma is.



1. sz. térkép. A kárpátaljai magyar nyelvterület (Molnár–Molnár D. 2005: 31)

Az évezredes magyar–ruszin együttélés természetes következménye a kölcsönös egymásra hatás, melynek iránya és intenzitása koronként és területenként változott, folytonossága azonban napjainkig tart. Ennek a két, nyelvileg egymástól igen messze álló népnek a szókincséből olyan mélyreható kapcsolatokra következtethetünk, amilyeneket még egész közeli rokon népeknél is csak kivételesen tudunk kimutatni. Figyelembe véve a magyar etnikai területtel szomszédos szláv nyelvjárásokat, kétségtelen, hogy a kárpátaljai ruszin nyelvjárásokban a magyar jövevényszavak találhatók talán a legmagasabb számban mind mennyiségben, mind időbeli jelenlétüket illetően, sőt mondattani és frazeológiai hungarizmusok is itt terjedtek el a leginkább (vö. Bonkáló 1934: 43; Baleczky 1961: 248; Oros 1963: 52). Ezt bizonyítják a Kárpát nyelvatlasz adatai is (vö. Posgay 2000: 369). Településtörténeti, művelődéstörténeti tényezők azt bizonyítják, hogy a gyakran használatos hungarizmusok jelentős hányada már a XIV. században bekerült a kárpátaljai ruszin nyelvjárásokba (Dezső 1989: 24).

A ruszinban meghonosodott magyar szavak mennyisége jelentős. A Petro Lizanec monográfiájában feltüntetett magyarból átvett szavak száma meghaladja a kétezret (vö. Lizanec 1976: 106), amire korábban Bonkáló Sándor is utalt (1916: 465). Területi eloszlásukat illetően Ivan Pan'kevyč (1938: 26) megállapította, hogy a magyar elemek aránytalanul vannak szétszórva a ruszin nyelvjárásokban: sokkal erőteljesebben képviseltetik magukat a magyar etnikai területhez közelebb eső vidékeken, mint a távolabbiakon. A magyar nemcsak átadó, hanem közvetítő nyelvként is szerepelt, így német, török, latin, olasz, román s más nyelvek közvetítőjeként is juttatott szavakat a kárpátaljai ruszin nyelvjárásokba, ahonnan azok az irodalomba is bekerültek.

A mai kárpátaljai ruszin népnyelvű irodalom képviselői nem zárkóznak el – ahogyan korábban a galíciai és bukovinai írók sem – az idegen elemek használatától, sok német, lengyel, román, szlovák és magyar eredetű szó gazdagítja a népnyelv szókincsét, amelyek nagyobb része regionális szinten használatos és a helyi nyelvjárási szókincs részét képezi. Köztudott, hogy különböző történelmi korszakokban a legtöbb ukrán író nem zárkózott el az általa ismert nyelvjárási, s ezen belül más nyelvekből kölcsönvett szavak használatától: leginkább stilizálási célzattal használta ezeket Taras Ševčenko, Lesja Ukrajinka, Mychajlo Kocjubyns'kyj, Mychajlo Stel'mach, Oles' Hončar, Jaroslav Halan, Dmytro Pavlyčko és mások (vö. Bilodid szerk. 1973: 192–195). Ezért szükségesnek éreztük a művekben talált hungarizmusok feltérképezését, elemzését, létrehoztuk a hungarizmusok értelmező-etimológiai szótárát. Az általunk vizsgált kárpátaljai irodalom legidősebb képviselői Fedir Potušnjak és Ivan Čendej. Mindkettőjüket a XX. század első felének kiemelkedő kárpátaljai írójának tekintik. Fedir Potušnjak irodalmi tevékenységének kezdete a XX. század 20-as éveinek második felére esett, folyamatosan jelentek meg mű-

vei egészen 1960-ban bekövetkezett haláláig (tevékenységéről vö. Chlanta 1995: 592–603). Elismerésben részesült az író prózai tevékenysége: 1946-ban az Ukrán Írószövetség tagjává választották. Ivan Čendej későbbi korosztály képviselője (tevékenységéről vö. Chlanta 1995: 776–790). Az 50-es években kezdte irodalmi tevékenységét, számos elbeszélés, kisregény és karcolat szerzője. 1987-ben Andrij Holovko-díjat kapott, 1991-ben a «Калина під снігом» ('Kányavirág a hó alatt') című regényéért Volodymyr Vynnyčenko-kitüntetéssel díjazták, 1950-ben pedig az Ukrán Írószövetség tagjává választották.

Jurij Stanynec hosszú ideig ismeretlen volt a széles olvasóközönség számára (tevékenységéről vö. Chlanta 1995: 670–672). Ő azon kárpátaljai értelmiségiek egyike, akik a XX. század 20–40-es éveiben alkottak. Stanynec műveinek nyelvezete számos nyelvjárási elemet tartalmaz (vö. Al'brecht 2000: 7–13), az általunk elemzett műveiben a hungarizmusok száma eléri a negyvenet (vö. Bárány-Komári 2008: 167–171).

A 90-es években a kárpátaljai írók egy része felhagyott az ukrán irodalmi nyelv használatával. A XX. század végén s a XXI. század elején újjászületett a kárpátaljai ruszin népnyelven való írás hagyománya. Az írók gyakran saját falujuk nyelvjárási sajátosságát vonják be műveik nyelvezetébe. Dmytro Kešelja író, Pavlo Čučka, Ivan Petrovcij, Petro Midjanka költők a standard nyelv használata mellett a saját nyelvjárásukon is jelentettek meg szépirodalmi műveket. Dmytro Kešelja (irodalmi tevékenységéről vö. Chlanta 1995: 308–310; Udvari 1996: 580) szatirikus elbeszélései a kárpátaljai népi filozófiát tükrözik, melyet szelídség, jólelkű humor, meseelemek és folklórmotívumok használata jellemez. Az író gyakran folyamodik a hungarizmusok használatához, esetenként az irónia fokozása céljából. Ivan Petrovcij (irodalmi tevékenységéről vö. Chlanta 1995: 551–555) többnyire patriotikus jellegű verseket ír ruszin nyelven. Udvari István (1996: 836) megállapította, hogy Petrovcij művei a ruszin–magyar együttélésnek állítanak költői emléket. Petro Midjanka Shevchenko díjas költő, az Ukrán Írószövetség tagja, a modern költészet kiváló alakja (irodalmi tevékenységéről vö. Chlanta 1995: 487). Posztmodern költészetében számos olyan hungarizmus található, amely nem elterjedt a kárpátaljai ukrán nyelvjárásokban, némely közülük egyáltalán nem használatos (vö. pl. *аняорсáг* < m. *anyaország, кóруш* < m. *kórus, пішпийк* < m. *püspök, шáргань* < m. *sárhányó*). Mindez a szerző egyéni nyelvezetét tükrözi, amely feltehetően a kétnyelvűsége produktumaként ötvöződött irodalmi műveibe. Pavlo Čučka az ungi nyelvjárás sajátosságait mutatta be szatirikus verseskötetében. A verseskötet utószavában megjegyzi, hogy sok olyan szóval találkozik az olvasó, amelyek Ukrajna más megyéinek lakói számára érthetetlenek. Ez elsősorban a magyar, szlovák és német eredetű kölcsönszavak megléte miatt van (Čučka 1992: 117).

A vizsgált művek nyelvezete gyakran egyedi jellegű, mivel a szerzők Kárpátalja különböző régióiban élnek és részben eltérő nyelvjárásokat beszélnek. Ennek következtében a jövevényszavaknak – ezen belül a hungarizmusoknak is – használati szférája, illetve gyakorisága eltérő. A szépirodalmi művek lehetőséget nyújtanak a kárpátaljai ruszin nép életkörülményeinek megismerésére különböző történelmi időszakokban. Elképzelhető, hogy ezeknek a műveknek megértése nehézséget okoz az Ukrajna más régióban élő olvasók számára, amennyiben hiányzik a szómagyarázat. Nyelvészeti szempontból viszont igen értékes vizsgálati anyagot nyújtanak számunkra. Megállapítható, hogy Fedir Potušnjak, Ivan Čendej, Jurij Stanynec, Petro Midjanka, Dmytro Kešelja, Pavlo Čučka, Ivan Petrovcij műveinek nyelvezete napjaink élő kárpátaljai nyelvjárási sajátosságait mutatja, s számos más jellegű dialektológiai munka kutatási tárgyát képezheti.

Hungarizmusok a galíciai és a bukovinai irodalomba is bekerültek. A galíciai ukrán nyelvjárás hungarizmusaira elsőként Baleczky Emil figyelt fel «О некоторых венгерских заимствованиях в украинском языке (венгерские заимствования в произведениях Н. Л. Устияновича)» c. tanulmányában (1963: 337–386). A szerző megvizsgált 23 szót, és arra a következtetésre jutott, hogy a *балта* ’balta’, *вать* ’vagy’, *ґазда* ’gazda’, *гляба* ’hiába’, *дуган* ’dohány’, *леґінь* ’legény’, *маржина* (< *марга*) ’marha’, *куртий* ’kurta’, *гир* ’hír’, *пугарчик* (< *пугар*) ’pohár’, *теметів* ’temető’, *тирх* ’teher’, *хосен* ’haszon’, *шарканці* ’sarkanytú’ a magyarból kölcsönvett szavak. „Feltehetően a magyar nyelv hatása alatt kapták alakjukat, némely esetben a jelentésüket is: *ватас* ’vadász’, *лаба* ’láb’, *ланц* ’lánc’ és *јрок* ’árok’. Nem magyar kölcsönszavak a *бекеш* ’bekecs’, *пушка* ’puska’, *трумбета* ’trombita’, *цундравий* ’cundra’ és *ярóк* ’árok’ (uo. 382). Így tehát Baleczky Emil irányt mutatott a hungarizmusok további vizsgálatához.

Petro Lizanec (1964: 37–48) figyelme az Ol’ga Kobyljans’ka bukovinai írónő műveiben található hungarizmusokra irányult. A korabeli kutatások eredményeire hivatkozva Lizanec 11 szót vizsgált meg (*банда* ’banda’, *банувати* ’bán’, *газда* ’gazda’, *готар* ’határ’, *ланц* ’lánc’, *маржина* ’marha’, *паприка* ’paprika’, *пугарик* ’pohár’, *пуста* ’puszta’, *хосен* ’haszon’, *шатро* ’sátor’), amelyek vagy a magyar nyelvből származnak, vagy magyar közvetítéssel kerültek a bukovinai nyelvjárásokba. A galíciai irodalom hungarizmusainak kutatása során 13 olyan szót vizsgáltunk meg, amelyek Baleczky Emil és Petro Lizanec munkáiban nem adatoltak. Ezek a következők: *бізівно* ’bizonyára’, *бізувати* ’bízik’, *бирувати* ’bír’, *бунда* ’bunda’, *габа* ’hab’, *гайдук* ’hajdú’, *гонвед* ’honvéd’, *дараба* ’tutaj’, *дудурувати* ’dúdorodik’, *кабата* ’egyenruha’, *кібзувати* ’tud’, *рунтати* ’elmozdít, hozzányúl’, *салаш* ’szálláshely’. Jurij Fed’kovyč, Vasyl’ Stefanych, Tymofij Borduljak, Osyp Makovey, Les’ Martovyč, Marko Čeremšyna műveiben összesen 23 hungarizmust

adatoltunk (*банно* 'bánatosan', *банувати* 'bánkódik', *бізівно* 'bizonyára', *бізувати* 'bízik', *бірувати* 'bír', *бунда* 'bunda', *видудурувати* 'kidúdorodik', *габи* 'vízesés', *газдувати* 'gazdálkodik', *гляба* 'hiába', *гонвед* 'honvéd', *дараба* 'tutaj', *кабат* 'egyenruha', *кібзувати* 'tud', *лаба* 'láb', *легінь* 'legény', *марга, маржина* 'marha', *паприка* 'paprika', *порунтати* 'elmozdít, hozzányúl', *пугар* 'pohár', *салаш* 'szállóhely', *хісно, хосен* 'haszon', *хітар* 'határ'). Ezek a szavak már a XIX. században használatosak voltak Nyugat-Ukrajna területén, mivel a felsorolt írók munkássága a XIX. közepétől a XX. század elejéig tartó időszakra esett. A fentebb sorolt szavak mindegyikéhez ukrán irodalmi magyarázatot adnak a szerkesztők ezeknek a szövegeknek a modern kiadásaiban. A megadott ukrán magyarázatoknál néha jelentésbővülés, illetve több vagy eltérő jelentés észlelhető. Például, a *не бізувати* 'betegeskedik', *габа* 'vízesés a folyó medrének keskeny helyén'; *гляба* 'hiába', 'elég', 'nem szabad'; *дараба* 'tutaj'; *кабат* 'katonai egyenruha'; *кібзувати* 'tud'; *порунтати* 'elmozdít, hozzányúl'; *салаш* 'ház, udvar'. A szerkesztők az említett nyelvjárások ismerete hiányában olykor a szövegkörnyezetből próbálták megfejteni a szó jelentését, amely eseteként eltér az átadó nyelv szójelentésétől, de az esetek többségében az átadó és az átvevő nyelv szójelentései között asszociatív kapcsolat van.

Az általunk vizsgált irodalmi művek alapján létrehoztuk a hungarizmusok értelmező-etimológiai szótárát, amelyből néhány példát közlünk:

аняорса́ґ *fn* 'anyaország' < m. *anyaország* 'ua.' (vö. ukr. irod. *країна у відношенні до її відділених територій*): Ти видиш, Петросе, П'ятру-Нямц на Волощині, бачиш Повчпетрі в цім *аняорсаґу…* — MidZel 113. — Az ukr. N. *óрса́к* 'ország; országút, kikövezett út' a m. *ország* 'ország' átvétele (ESUM 4: 214). A m. *anyaország* összetett szó: az első része *anya:* a szócsalád tagjai származékszavak; az *any-* alapszó valószínűleg ősi gyermeknyelvi szó a finnugor, esetleg az uráli korból (vö. TESz. 1: 159–160), az ország származékszó: alapszava az *úr* főnév *uru* előzménye, képzője a *-ság, -ség* névszóképzőnek *-ság* alakja (vö. TESz. 2: 1095);

а́по *fn* 'apa' < m. *apa* 'ua.' (vö. ukr. irod. *батько*). A m. apó is szóba hozható forrásszóként, vö. апо < m. *apó* (ukr. irod. *дядько*) : То Ілліч, наш *апо* Ленін, вун такий близький мені. — Čučka 7. — N. *апо, оно* (DA 1: № 44), az *апо, оно* 'apa' Ungvár nyugati részén adatolt, korábban Kárpátalja más részein is elterjedt volt a magyar beállítottságú értelmiség körében mint „úri" szó (vö. Dzendzelivs'kyj 1957: 5), *áno, ány, óнуко* (csak megszólításként) (Lizanec 1976: 574). — A m. *apa* és a szócsalád tagjai származékszavak; **ap-* alapszó vagy ősi, ugor kori örökség, vagy magyar gyermeknyelvi szó, a szóvégi *-a* vagy kicsinyítő képző, vagy 3. sz. birtokos személyrag (vö. TESz. 1: 161–162). — Vö. még rusz. (B.) *апо* (Latjak 1997: 111), k.-szlk. *apo* (Király 1964: 224), szb.-hv. *japa* (Hadrovics 1985: 281);

арса́г, арса́к *fn* **1.** 'országút' < m. *ország* 'країна' (vö. ukr. irod. шосе). A jelentés szóalaktévesztés útján jött létre: az *országút* főnevet az *országot* tárgyragos alakjával tévesztették össze, s elhagyták a „ragot", vö. *арсаг, арсак:* Там, де сплять старі дерева, Што м йих скіпцями щи знав, Сїв над арсагом, и – реву, Ги м николи ни ревав. –– Petrovcij 5; – Сюды протопчеш ты *арсак* […] –– Petrovcij 76; На пішачках грунковых, На утоптаных *арсагах,* На пяцах тынтавых Пишу твоє имня. –– Petrovcij 125. **2.** орса́ґ 'ország' < m. *ország* 'ua.' (vö. ukr. irod. *країна*): Тут *орсаґ* був, попшаґ і газдашаґ. –– MidZel 129. — N. *орсагъ* (Csopey 1883: 236), *горсак* 'út' (Oros 1963: 53), *орсаґ* 'országút' (Lizanec 1976: 614), *гарсаґ, горсаґ, орсаґ, оросаґ* 'kövezett- vagy országút' (DA 2: № 212), *горса́ґ* 'főút; országút' (Sabadoš 2008: 51); — R. *ország* (1835: 9 v), *орсаґ, orsad, orsag* 1. 'ország', 2. 'táj', vidék', 3. 'országút' (17. sz., Dezső 1961: 168). — Az ukr. N. *о́рса́к* 'ország; országút, kikövezett út' a m. *ország* 'ország' átvétele (ESUM 4: 214);

бізова́ти, бізува́ти *ige* 'bízik' < m. *bízik* 'ua.' (vö. ukr. irod. *довіряти, покладатися*): Були би ай ми пропали наохтема, як вони, коби'сьме са збізували лем на свої катуни. — Čučka 14; Багато їх маєш, мабуть, та не *бізуєш* годувати? — Fed'kovyč 275 – a szerkesztő a 'nincs rá lehetőség' jelentést adja meg. Поїхала би, синку, з радної душі, – кажуть мама, – але гей *не бізую.* Fed'kovyč 191 – a szerkesztő ez utóbbi esetben a *не бізувати* 'betegeskedik' jelentést közli; véleményünk szerint azonban itt — akárcsak az első Fed'kovyč idézetben is — a 'nem képes' jelentésről van szó, amit az ESUM (1: 194) galíciai forrásokra hivatkozva is igazol. A szerkesztő nyilván a bukovinai nyelvjárás ismerete hiányában a szövegkörnyezetből próbálta megfejteni a szó jelentését; a *не бізувати* 'nem képes' jelentés történetileg éppen a gyengélkedés következtében is keletkezhetett, de a 'betegeskedik' jelentés az idézett kontextusban már biztosan kizárható. — N. *бизовати* 'bízni, rábízni, megbízni valakit', *-ся* 'bizakodni, megbízni valakiben (Csopey 1883: 12), *бизувати* (Hrinčenko 1: 55), *бізувати* 'kezeskedik valakiért, jóváhagy; képes valamire; tutajt vezet', *бізуватися* 'hozzáfog valamihez' (Hrinčenko 1: 63), *бизовати* 'rábíz valakire valamit, megbíz valakit valamivel', *бизоватися* 'bizakodik' (Hodinka 1991: 8), *бизоватися* (Baleczky 1963: 338), *бизовати, бизувати, бізовати, бізувати* (Lizanec 1976: 577), *бизовати* 'bízik', *бизоватися* 'magabiztos lenni' (RUR: 11), *бізова́ти, бізова́тися* 'biztos valamiben', 'büntetlenséget érez a vétke miatt' (Sabadoš 2008: 25); — R. *бѣзоватися, бизоватися, bizovati sja* 'bízik' (16/18. sz., 17. sz., Dezső 1961: 161). – Az ukr. N. *бізува́ти, бизува́ти* 'felelősséget vállal, alátámaszt, megerősít; képes valamire; tutajt vezet' a m. *bízni* 'bízik, reménykedik' átvétele; a *бізува́ти* román közvetítéssel is juthatott az ukrán nyelvjárásokba; vö. rom. *bizui* (Tamás 1966: 123–124) (ESUM 1: 194). – Vö. még. rusz. (B.) *бизовац (ше)* (Latjak 1997: 114), k.-szlk. *bizovac* (Király 1964: 226);

га́ба *fn* ’hullám; hullámverés’ < m. *hab* ’hullám’ (vö. ukr. irod. *піна, морська хвиля*): *Габами* вода тче сон. — Petrovcij 99; Всі ми замішані на Тиси течії – *габа* ласкава в неї шовкова… — MidZel 49; На морю быв ковчег. Ковчег быв на плаву. Він жив на габах. — FedSlyz 39. 2. га́ба ’vízesés a folyó medrének keskeny helyén’ (vö. ukr. irod. *водопад у вузькому руслі ріки*): Потужили ми швайки на дарабі та й кермами, єк грудьми, боремося із *габами*. — Čeremšyna 243. — N. *га́ба* (Želechivs’kyj 1: 133), *габа* (nn), *габ* (hn) 1. ’folyó hulláma’; 2. ’hajóút, a folyó középső folyása’ (Lizanec 1976: 586), *габа* (RUR 21), *габа́* ’hullám’, *габова́ти* ’hullámzik’, *габова́тый* ’hullámos; egyenlőtlen’ (Sabadoš 2008: 43); — R. *háb* (Dóhovics 1835: 5). — Az ukr. N. *га́ба* ’hullám’ a m. *hab* ’ua.’ átvétele (ESUM 1: 444). A m. *hab* ősi örökség az uráli korból (vö. TESz. 2: 7–8). — Vö. még rom. *hop* (Tamás 1966: 440), *габ* ’hullám’ (Bevka 2004: 45), rusz. (B.) *габа* (Latjak 1997: 118), k.-szlk. *habi* (Király 1964: 232);

га́йтів *fn* ’erdőkerülő’ < m. hajtó, N. *hajtó* Ä ’ua.’ (vö. ukr. irod. *польовий сторож, лісник*): Ми ґаздове Чи не ґаздове? Рибарі чи не рибарі? *Гайтови* чи не гайтови? — MidZel 9. — N. *гайтів* (Baleczky 1693: 338), *гайтів, гайтўв, гайту* (в) ’hajtó a vadászaton’ (Lizanec 1976: 586), *гайтев* (Sabadoš 2008: 44). — Vö. még rom. *haitău* ’hajtó’ (Tamás 1966: 398), szlk. *hajtov, hajtol* 1. ’kerülő, csősz, kisbíró’; 2. ’a vadat a vadász felé terelő személy’; 3. ’juhászkutya, pásztorkutya’ (Gregor 1993: 44). Г а й т о в а́ т и *ige* ’hajt’ < *hajt, kerget* ’ua.’ (vö. ukr. irod. *гнати*): Пси *гайтовали оленя* І гайник цілу нічку не спав. — MidZel 67. — N. *гайтовати, гайтувати* ’kerget vkit’, ’üldöz vkit, vkinek a sarkában van’ (Lizanec 1976: 587), *гайтова́ти* ’kergeti a madarat, lovat és a vadászokra a vadat’ (Sabadoš 2008: 44). — Az ukr. N. *гайтува́ти* ’vadászik’, *га́йтів* ’mezei őr; erdész’ *гайтове́, гайто́ви* (tb. sz.) ’vadászat’ a m. *hajt* ’hajt, kerget’ átvétele (ESUM 1: 454). A m. *hajt* (ige) és a *hajtó* (fn) képződménye vitatott eredetű (vö. TESz. 2: 28–29). — Vö. még *гайтовати* 1. ’vkit kerget’; 2. ’vad állatot kerget’ (Bevka 2004: 45), rom. *hăituí* ’hajt’ (Tamás 1966: 413–414). З г а й т о́ в а н и й *mn-i ign* ’kihajtott’ < m. *kihajtott, meggyötört* ’ua.’ (vö. ukr. irod. *виснажений*): Ще не божевільні й богадільні – Замордована, *згайтована* душа… — MidZel 119;

дара́ба *fn* ’tutaj’ < m. *darab ’шматок, скибка’* (vö. ukr. irod. *пліт*): В нижніх селах зупинявся пліт. Бокор, пліт, по-галицьки – *дараба*, Фарканів на ньому і камрат. — MidFar 13; …Усе далі та все далі *Дарабу* кочує. — Fed’kovyč 56; Але женемо ми раз з-під Чивчина *дараби*. — Čeremšyna 242. — N. *дара́ба* (Želechivs’kyj 1: 172), *дараба* ’dereglye’ (Boksay et al. 1928: 73), *дараба* ’tutaj’ (Hrinčenko 1: 358), *darába* ’tutaj’ (Bonkáló 1916: 472), *дараба* (Baleczky 1963: 338). — Az ukr. N. дара́ба ’egyenletes fából készült tutaj’ valószínűleg a m. *darab* ’szelet, falat’ E/3. sz. > *darabja* alakból képződött. A jelentésbővülés feltehetően

ukrán nyelvi talajon keletkezett, mivel az egyenletes fát „darabokra” mérték (ESUM 2: 12–13);

капу́ра *fn* ’kapu’ < m. *kapu* ’ua.’ (vö. ukr. irod. *ворота*): Покладу нову *капуру* у Нижніх Вортах... — Čučka 25. — N. капура (Csopey 1883: 143), *капурка* ’kis kapu’ (DA 1: № 30), *капура* ’nagy kapu, amelyről az udvar nyilik’ (DA 2: № 135), *капура* (Lizanec 1976: 600), *капура* (RUR: 48). Mokány Sándor önálló cikket (1970: 281–285) szentelt a kelet-szlovák és a kárpátukrán *капура* ’kapu’ szó etimológiájának. A szerző által vizsgált máramarosi ukrán nyelvjárásokban ’az iskola vagy börtön nagy kapuja’ jelentésben ismert (uo. 281). Baleczky Emil (1958: 35) úgy véli, hogy a magyar eredetű *капура -ura* szuffixumot kapott a *цапура* ’kecskebak’, *шашура* ’sásfajta’ főnevek mintájára. Több kutató véleménye szerint azonban a *kapura* főnév a magyar *kapu+ra* szublativusi határozóragos szóalak átvétele lehet, amely feltehetőleg egy *kapura!* (értsd: *dobolj, támadj*) régi katonai vezényszófélére vezethető vissza (ESUM 2: 378). Az előző érvekkel ellentétben Mokány szerint, mivel a *ворота* ’kapu’ a nagy mérettel asszociálódott, a *капура* főnévben az *-ura* szuffixum is a nagy mérettel hozható összefüggésbe, a nőnemhez tartozás pedig jól egyeztetődik a *porta, brama* ’kapu’ hasonló jelentésű szavakkal. „A kelet-szlovák nyelvjárásokba valószínűleg a kárpátukrán nyelvjárásokból kerülhetett át a *капура* ’kapu’ főnév” – állapította meg Mokány (1970: 285); vö. szlk. *kapura, kapurka* (Gregor 1993: 68–69). Mokány egy későbbi tanulmányában visszatér a *капура* etimológiai vizsgálatának kérdéséhez (vö. Mokány 2005: 77–80); a végső etimon meghatározása azonban még további kutatásokat igényel. — Vö. még *капура* ’megfigyelő részleg a határon’ (Bevka 70), rusz. (B.) *капура* (Latjak 1997: 130), k.-szlk. *kapura* (Király 1964: 234), rom. *căpút* (Tamás 1966: 179); не заперта / отворена *капура* ’pimasz, neveletlen’ (Laver 1992: 28);

кібзува́ти *ige* ‘gondolkodik, elmélkedik’ < m. *képzel* ’уявляти’ (vö. ukr. irod. *думати, міркувати*): То ти меш *кібзувати,* шо гріх, і шо ні, за шо карбуєси карби. — Čeremšyna 51; – Ну, ну, та я то ніби *кібзую,* побережника кожде має в селі. — Čeremšyna 116. — N. *кебзувати* (Želechivs’kyj 1: 340), *кібзувати* ’tud’ (uo. 1: 344). — Az ukr. N. *кебзува́ти* ’tud’ a moldvai (vagyis román) *кибзуи* ’megfontol, elmélkedik’ átvétele (ESUM 2: 419–420); vö. rom. *chibzuí* ’ elmélkedik, mérlegel, megfontol’ a m. *képez* R. ’elképzel, gondol’ átvétele (Tamás 1966: 200–201). Feltételezhető, hogy az ukr. *кебзувати* ige a román nyelv közvetítésével a bukovinai nyelvjárásokon át kerülhetett a nyugat-ukrajnai nyelvjárásokba.

A magyar nyelv hatása a személynevekben is megmutatkozott. „A magyar eredetű személynevek közhasználatúak a kárpátaljai ukrán nyelvjárásokban, amelyek leginkább szóbeli úton kerültek át” – állapította meg a szerző (Čučka 1965: 34). Ivan

Petrovcij, Dmytro Kešelja, Pavlo Čučka, Petro Midjanka többször folyamodtak a magyar személynevek használatához. Kicsinyítő képzős alakban használatosak a következő személynevek: *Йовшка* 'Jóska', *Жофіка* 'Zsófika', *Ферко* 'Ferkó'. Pavlo Čučka leggyakrabban ironikus árnyalattal használja a magyar személyneveket. A magyar eredetű női személynevek – miután a ruszin nyelvjárásokba kerültek – nyelvtani nemhez (nőnem I. deklinációcsoporthoz) igazodtak. Így *-a* flexiót kaptak a m. *-a, -e* végű és a mással-hangzóra végződő női nevek: Б*оріша, Ержіка, Жофіка, Котія, Монція, Морішка.* Ehhez a deklinációcsoporthoz soroljuk a változatlan alakban meghonosodott, a ruszin nyelvjárásokban *-o* végű *Марго* és az *-i* végű *Жужі* női nevet. A *Бейла, Йовшка, Пішта* férfineveket az I. deklinációcsoportba soroljuk, míg a *Тібій* és *Ферко* neveket a II. deklinációcsoportba. A magyarból átvett *Арпі, Гобі, Дюрі, Йончі, Лоці, Шоні* férfinevek *-i* vége szokatlan a ruszin személynévrendszerben, de nyelvjárási szinten ugyanúgy deklinálható, mint a mássalhangzóra végződő férfinevek, vö. *Йончіку* (vocativus).

Vizsgálataink igazolják, hogy a hungarizmusok napjainkban is aktív rétegét képezik a kárpátaljai ruszin regionális irodalomnak. A fiatalabb írónemzedék képviselői használják a népnyelvet, nem zárkóznak el az idegen nyelvi elemektől, amelyeket leggyakrabban stilizálási célzattal vagy egyéni írói jelleggel vonnak be műveik nyelvezetébe, úgy, ahogyan tették ezt a XIX. század végén, a XX. század elején a galíciai és bukovinai írók. Ezeknek a műveknek a megértése nehézséget okozhat az Ukrajna más régióiban élő olvasók számára, ha nincs hozzájuk szómagyarázat; hungarológiai szempontból viszont értékes adatokat szolgáltatnak. A legtöbb hungarizmus mélyen megrögződött a kárpátaljai és egyes nyugat-ukrajnai nyelvjárásokban. Az irodalomban való funkcionálásuk kiváló bizonyítéka ennek.

Irodalom

Al'brecht 2000 = Альбрехт А., Закарпатська діалектна стихія у мові художніх творів Ю. Станинця. In: *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Збірник наукових праць.* Випуск 3. Ужгород, 2000. 7–13.

Baleczky 1961 = Балецкий Э., Венгерское kert в закарпатских украинских говорах. In: *Studia Slavica Hung.* 6 (1961) 247–265.

Baleczky 1963 = Балецкий Э., О некоторых венгерских заимствованиях в украинском языке (Венгерские заимствования в произведениях Н. Л. Устияновича). In: *Studia Slavica Hung.* 9 (1963) 337–386.

Bárány-Komári 2008 = Барань-Комарі Є., Лексичні гунгаризми у мові художніх творів Ю. Станинця. –– In: Josef Anderš (red.), *Ucrainica III. Současná ukrajinistika.* 1. část. Sborník článků. Olomouc, 2008. 167–171.

Bevka 2004 = Бевка О., Словник–пам'ятник. Діалектний словник села Поляни Мараморошського комітату. Nyíregyháza, 2004.

Bilodid (szerk.) 1973 = *Сучасна українська літературна мова. Лексика і фразеологія.* / За ред. І. К. Білодіда. Київ, 1973.

Bonkáló 1916 = Bonkáló Sándor, Beiträge zur ukrainischen Wortforschung. In: *Archiv für slavische Philologie* 36 (1916): 464–475.

Bonkáló 1934 = Bonkáló Sándor, Magyar elemek a rutén irodalomban. In: Beke Ödön, Benedek Marcell, Turóczi-Trostler József (szerk.), *Emlékkönyv Balassa Józsefnek*. Budapest. 1934. 42–45.

Bonkáló 1940 = Bonkáló Sándor, *A rutének* (ruszinok). [Budapest], 1940.

Chlanta 1995 = Хланта І. В., *Літературне Закарпаття у XX столітті. Біобібліографічний покажчик.* Ужгород 1995.

Csopey 1883 = Csopei László, Rutén–magyar szótár. — Чопей Л., *Русько мадярский словарь.* Budapest, 1883.

DA 1–3 = Дзендзелівський Й. О., *Лінгвістичний атлас українських народних говорів Закарпатської області України.* Т. 1–3. Ужгород [–Львів], 1958–1993.

Dezső 1961 = Дэже Ласло, К вопросу о венгерских заимствованиях в закарпатских памятниках XVI–XVIII вв. In: *Studia Slavica Hung.* (1961) 139–176.

Dezső 1989 = Dezső László, A XVI–XVIII. századi kárpátukrán nyelvemlékek magyar jövevényszavai. *Nyelvtudományi Értekezések* 128 sz. Budapest, 1989.

Dóhovics 1935 = Dóhovics Bazil, Kijegyzése azon szóknak, amellyek hason hangzatuak v[agy] és érteményűek is mind a magyar, mind az orosz nyelvben. Видано: Дзендзелівський Й., Сак Ю., Штернберг Я., *Василь Довгович — зачинатель досліджень угорсько-українських та угорсько-російських лексичних сходжень.* Ужгород, 2003.

Dzendzelivs'kyj 1957 = Дзендзелівський Й. О., Лексика українських говорів Закарпатської області. In: *Наукові записки*. т. 26. Діалектологічний збірник. Вип. 2. Ужгород, 1957. 3–36.

ESUM = *Етимологічний словник української мови.* В 7 томах. За ред. О. С. Мельничук. Т. 1–5. Київ, 1982–2006.

Hadrovics 1985 = Hadrovics László, *Ungarische Elemente im Serbokroatischen*. Budapest, 1985.

Hodinka 1991 = Hodinka Antal, *Ruszin–magyar igetár.* Kiadásra előkészítette, szerkesztette Udvari István. Nyíregyháza, 1991.

Horálek 1967 = Horálek Karel, *Bevezetés a szláv nyelvtudományba*. Budapest, 1967.

Hrinčenko = *Словарь української мови.* Зібрала редакція журнала «Киевская старина». Упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко. У 4 томах. Київ 1907–1909. Перевидання фотомеханічним способом. Київ, 1958.

Király 1964 = Király Péter, *Die ungarischen Lehnwörter einer ostslowakischen Gemeinde*. In: Studia Slavica Hung. 10/3–4 (1964) 221–236.

Kniezsa 2000 = Kniezsa István, Magyar–szláv nyelvi érintkezések. In: Szekfű Gyula (szerk.), *A magyarság és a szlávok*. Budapest, 2000. 137–151.

Latjak 1997 = Латяк Д., Толковий словнїк словох та їх значеньох пожичених з мадярского, або прейґ нього. In: *Наукові дослідження в галузі української та русинської філології.* Nyíregyháza, 1997. 111–164.

Laver 1992 = Лавер В. І., Трансформація гунгаризмів у фраземіці українських говорів Карпатського регіону. In: *Acta Hungarica*. 1992. 24–32.

Lizanec 1976 = Лизанец П. Н., *Венгерские заимствования в украинских говорах Закарпатья. Венгерско-украинские межъязыковые связи.* Будапешт, 1976.

Lizanec' 1964 = Лизанець П. М., До питання про мадьяризми в українській мові (На матеріалі творів Ольги Кобилянської). In: *Тези доповідей та повідомлення до наукової конференції, присвяченої 100-річчю з дня народження О. Ю. Кобилянської.* Ужгород, 1964. 37–48.

Mokány 1970 = Мокань А. А., Замечания к этимологии восточнословянского и закарпатско-украинского *kapura* 'ворота'. In: *Советское финно-угроведение* IX. Таллин, 1970. 281–285.

Mokány 2005 = Мокань Ш., Две кукушкины детки: *болташ* и **капура*. In: *Dissertationes Slavicae* 26 (Szeged 2005). 77–80.

Molnár–Molnár D. 2005 = Molnár József, Molnár D. István, *Kárpátalja népessége és magyarsága a népszámlálási és népmozgalmi adatok tükrében*. Beregszász, 2005.

Oros 1963 = Орос В. І., До питання українсько-угорських мовних взаємозв'язків. In: *Тезисы докладов и сообщения к Всесоюзной конференции по вопросам финно-угорского языкознания* (сентябрь – октябрь 1963 г.). Ужгород, 1963. 52–54.

Pan'kevyč 1938 = Панькевич Іван, Українські говори Підкарпатської Русі і суміжних областей (З приложенням 5 діялектологічних мап). Част. І. Звучня і морфологія. Praha, 1938.

Posgay 2000 = Posgay Ildikó, A Kárpát nyelvatlasz magyar lexikai elemei. In: *Magyar Nyelv* 96 (2000) 368–371.

Sabadoš 1982 = Сабадош І. В., Типологія назв Rosa Canina L. в говорах української та інших слов'янських мов. – In: *Дослідження лексики і фразеології говорів Українських Карпат.* Ужгород. 1982. 54–70.

Tamás 1966 = Tamás Lajos, *Etymologisch-historisches Wörterbuch der ungarischen Elemente im Rumänischen*. Budapest, 1966.

TESz. = *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. Benkő Loránd (főszerk.). 1–4. Budapest, 1967–1984.

Udvari 1996 = Udvari István, A ruszin–magyar együttélés nyelvi tükröződése Vaszil Petrovaj: Ruszinok című regényében. In: Hattinger Gábor, Dr. Viga Gyula (szerk.), *Az interetnikus kapcsolatok kutatásainak újabb eredményei* (Mályi konferencia ruszin témájú előadásai). Budapest, 1996. 61–69.

Želechivs'kyj = Желехівський Є., *Малоруско-нїмецкий словар.* Т. 1 А–О. Т 2. П–Я з С. Недільським. Львів, 1886.

Zoltán 1996 = Zoltán András, A magyar–szláv nyelvi érintkezések kezdetei és fázisai. In: *Életünk* 6–7. Szombathely, 1996. 634–648.

Források

Čeremšyna = Черемшина Марко, *Вибрані твори*. Ужгород 1952. – 358 p.

Čučka = Чучка Павло, *Вичурки по-баранинські. Закарпатська застільна книга у 2-х томах* (том перший і останній). Баранинці–Ужгород, 1992. – 120 p.

Fed'kovyč = Федькович Юрій, *Вибрані твори.* Львів, 1953. – 308 p.

FedSlyz = Фединишинець *Володимир, Мы – слызинка на земли.* Ужгород, 1999. – 78 p.

MidFar = Мідянка Петро, *Фараметлики*. Ужгород, 1994. – 64 p.

MidZel = Мідянка Петро, *Зелений фирес*. Поезії. Ужгород, 1999. – 138 p.

Petrovcij = Петровцій Іван, *Наші и нинаші співанкы,* Ужгород, 1999. – 144 p.

Cs. Jónás Erzsébet

Játékos szerzők – kínlódó fordítók (A nyelvi játékok tolmácsolása)

Cs. Jónás Erzsébet
Szlavisztika Intézet és KEKK
jonase@nyf.hu

1. Mi a nyelvi játék vagy szójáték?

Az ismert filozófus, Ludwig Wittgenstein felteszi a kérdést: *„Mi a játék?”* Meggyőzően fejti ki, hogy bármilyen jellemvonást fedezünk fel, nem lesz érvényes a játékok valamennyi fajtájára. Mindez azonban nem zavar bennünket a *játék* értelmezésekor és használatakor. Néha úgy érezzük, hogy a nyelvi játék szójáték. Valójában a lexikai több jelentés (poliszémia) és azonos alakúság (homonímia) felhasználásával jönnek létre a nyelvi játékok legtipikusabb formái. Ilyen pl. a *kalambur* (fr. calembour). A szójáték más megnevezése a *paronomázia* vagy *annomináció,* amely azonos vagy hasonló hangzású, de eltérő jelentésű szavak váratlan társítását, egymásmellettiségét, összevonását vagy felcserélését jelenti (Szathmári 2008: 569–573). A szójáték megjelenhet *fonetikai, grafikai, ortográfiai, morfológiai, szintaktikai* és *stilisztikai* szinten. A *pragmatikában* is gyakran előforduló hétköznapi nyelvi jelenség. Egyes szavaknak, szólásoknak, mondatoknak eltorzítása, esetleg egyszerűen nyelvi, formai játék a humorkeltés eszköze. Az író, a beszélő segítségükkel valamit kiemel, jellemez vagy kritizál. A szójáték lehet köznyelvi, de lehet költői is. Stílushatásának alapja rendszerint a váratlan ellentét, a szó tárgyias és átvitt értelme, az azonos vagy hasonló alakú szavak jelentései a szó állandó és eltorzított alakja között. Néha csupán a nyelvi formai játék kelt humort, pl. „Hogy *ityeg a fityeg?*” A szójáték igen lényeges, szinte nélkülözhetetlen stíluseleme a tréfás, humoros, szatirikus, ironikus és gúnyos stílusnak, a társalgásnak, s napjainkban a reklámnak is (pl. „Suzuki, *jól jár vele*”) (Szathmári 2012: 136–137).

A szó- és írásbeliségben megvalósuló verbális humor sok sajátos nyelvi eszközt használ. A stilisztika azt vizsgálja, hogy a nyelvi komikumnak – (*humor* és *szatíra*) mint nevetést kiváltó esztétikai minőségnek – milyen jellegzetes kifejező eszközei használatosak. Általános megfigyelés, hogy a szatíra és a humor megvalósulása-

kor a fogalmak jelentésének és a beszédhelyzetnek az ellentmondása ad komikus kontrasztot. A leggyakoribb humoralkotó eszköz a *homonímiára, poliszémiára, antonímiára* épülő szójáték, amely azonos vagy hasonló hangzású, de különböző jelentésű szavak játékos összekapcsolódásából adódik. A szavak többértelműsége is lehetőséget ad a humoros félreértésre. A hasonló alakúvá tett szó *(paronima)* ötletes szöveget teremt, mert sajátos asszociációkat kelt. Az idegen szó jelentésének nem ismerése is humoralkotó tényező. Ugyanígy egy idegen szó magyarítása is. A *makaróni nyelv,* vagyis az egy mondaton belüli nyelvkeveredés szintén lehet a komikum forrása. Szokásos dolog a közmondások humoros elferdítése. A *szólások, szállóigék* átírása hasonló funkciót tölt be. A rímek kiváló humorforrások. A *rossz helyesírás,* a *tréfás stílus* nevetteti az olvasót. A stílusutánzás is humoreffektus lehet (Szikszainé Nagy 2007: 627–641). Minden humorra épülő, szójáték alapja a nyelvhasználók közös nyelvi és mentális kognitív előismerete, amelyben a váratlan egymásmellettiség mosolyt fakaszt, a nyelvi alak megváltoztatása játékosságot sugall. A befogadó a normához képest észlelt eltérést értékeli szójátékot teremtő stíluseszközként. A szójáték egy új fogalmi keretbe (blend) helyezi a váratlan egymásmellettiség révén a nyelvi egységeket. E jelentésképzés a célnyelvi szövegben is – ha nem is azonos helyen – ugyanilyen változtatásokat követel (vö. Tolcsvai Nagy 2010: 96–103).

2. A szójáték mint fordítói feladat

A szójáték vagy nyelvi játék visszaadása a műfordító számára az egyik legnehezebben megoldható nyelvi feladvány. A hangok, szavak, szótagok összecsengő egymásmellettisége az eredeti szövegben a szerző játékos leleményét, humoros vagy ironikus tartalmú nyelvi találékonyságát bizonyítja. Akár már készen kapott szólások, közmondások, rigmusok felhasználásáról, akár alkalmi kitalációról van szó, valamennyi az eredeti mű nyelvén az olvasó nyelvi kompetenciáját és a valóságra vonatkozó előismereteit feltételezi, a kollektív kulturális emlékezetre támaszkodik. A fordítás ugyanakkor nem a forrásnyelvi, hanem a célnyelvi olvasó befogadói horizontján mozog. Más nyelven, más kulturális háttérrel rendelkező célnyelvi olvasónak kell ugyanezt a stílushatást átadnia. Megpróbálhatja az eredeti szövegrész olvasói élményét hasonlóan szójátékkal, jóllehet más szavakkal visszaadni, kitalálhat körülíró, magyarázó megoldást. Sokszor mégis lefordíthatatlan reáliának tekinthetjük az adott játékos nyelvi fordulatot, amely a fordítás szintjén mindenképp jelentésbeli veszteség marad. Dolgozatunkban a nyelvi játékok fordítási megoldásaira mutatunk példákat: arra, hogy az orosz szerzők magyar fordítói hogyan birkóztak meg a nyelvi játékok adta helyzetekkel.

2.1. Humor a fonetika szintjén

Csehov *Ivanov* című darabjában (1887–1889) a család barátja, a mindig csúfolódó gróf úgy próbálja felvidítani Sárát, más néven Anna Petrovnát, Ivanov feleségét, hogy zsidós akcentussal beszél:

Csehov: Ivanov

(1) Анна Петровна:Это вы, граф?
Шабелский: Что такое?
Анна Пктровна смеётся.
(Еврейским акцентом.) ***Зачиво вы шмеетесь?***
(Чехов 1967: 273)

Elbert János:
Anna Petrovna: Maga az, gróf?
Sabelszkij: Mi újság?
Anna Petrovna nevet.
Sabelszkij: *(zsidós akcentussal)* ***Ezen muszáj neked nevetni?***
(Csehov 1973: 34).

Spiró György:
(Az eredeti két megszólalás Spiró fordításában kimarad.)
(Anna Petrovna nevet.)
Sabelszkij: *(zsidós hangsúllyal)* ***Nevetgélünk? Nevetgélünk?***
(Spiró 1990: 15)

Ahhoz, hogy a stílushatás az olvasóhoz illetve a színházi nézőhöz is eljusson, közös előismerettel kellene rendelkezniük a „zsidós akcentus vagy hangsúly" mibenlétéről. Ennek hiányában elvész a kiejtésben rejlő humor eszköze.

2.2. Rímelő szólások, csúfoló rigmusok

A humort keltő tréfás szólások önmagukban is nehéz feladatot jelentenek, hiszen a fordítás célnyelvi kultúrájából általában hiányoznak a funkcionálisan megfelelő frazeologizmusok. Szintén Csehov *Ivanov* című darabjában egy ilyen tréfás rímelő szólást hallunk Sabelszkijtól, az epés megjegyzéseiről híres gróftól, aki a nevettetéssel leplezi a sajnálatát Ivanov beteg feleségének sorsa felett:

Csehov: Ivanov

(2) Анна Петровна: Я вспомнила одну вашу фразу. Помните, вы говорили за обедом? Вор прощеный, лошадь... Как это?
Шабелский: ***Жид крещеный, вор прощеный, конь леченый – одна***

цена. (Szó szerint: „Kikeresztelkedett zsidó, felmentett rabló, kikúrált ló – egyet ér.”)
Анна Петровна: *(смеётся)* Вы даже простого каламбура не можете сказать без злости.
(Чехов 1967: 273)

Elbert János:
Anna Petrovna: Az előbb eszembe jutott egy aforizmája. Emlékszik, mit mondott az ebédnél? Kikúrált ló… milyen rabló? … Hogy is van?
Sabelszkij: ***Kitért zsidó, kijött rabló, kikúrált ló – egyik se jó.***
Anna Petrovna: (nevet) Még egy szójátékot se tud csinálni gonoszkodás nélkül.
(Csehov 1973: 34).

Spiró György:
Anna Petrovna: Eszembe jutott egy vicce. Rabló, disznó… hogy is volt?
Sabelszkij: ***Kikeresztelt zsidónak, kieresztett rablónak, kibelezett disznónak egy az ára…***
Anna Petrovna: (nevet) Maga még egy viccet se bír gonoszkodás nélkül el mondani.
(Spiró 1990: 15)

Elbert János fordítása nem csak a lexikai-szemantikai egységeket őrzi meg, hanem a szótagszámot is, sőt a rímek számát eggyel növelve igazi magyar négysorost talált ki. Spiró a paralelizmust alkotó három jelzős szerkezet utolsó tagjában a lexikai szinten hajt végre változtatásokat, a „kikúrált ló” helyett a „kibelezett disznó” fordulattal él. Ám a magyar olvasónak a „kibelezett disznó” valójában nem valamilyen „rosszul megjavított, már értékét vesztett dolgot” jelent, mint a többi metafora, hanem a feldolgozásra előkészített értékes, felbontott állatot.

Következő példánk is Csehovtól származik. *A Három nővér* című darabban (1900) Csebutikin, a mindig tréfálkozó katonaorvos modoros stílusát gyakran kíséri vicces versbe szedett kiszólás. A darab az ő ironikus „Minden mindegy” jelentésű szavaival ér véget.

Csebutikin Csehov több szereplőjéhez hasonlóan a mindig adomázó, viccelődő nyelv mögött a lelkileg üres, céltalanul leélt élete vége felé közeledő ember típusát hozza elénk:

Csehov: Három nővér

(3) Чебутыкин: ***Тара … ра … бумбия … сижу на тумбе я …*** *(Читает газету)* ***Все равно! Все равно!*** (Чехов 1967, 554) (Szó szerint: „Tarara, bumsztata, ülök a zsámolyra!”)

Kosztolányi Dezső:
Csebutikin: ***Tarara bumtié ...*** (Újságot olvas.) **Mindegy! Mindegy!**
(Csehov 1973: 573)

Háy Gyula:
Csebutikin: ***Taram ... ra ... bumsztara ... üljünk a sámlira ...*** (Újságot olvas) ***Mindegy! Minden mindegy!***
(Csehov 1955: 112)

Fordítási szempontból két egyaránt elfogadható lehetőség látszik. Az egyik, Kosztolányié ugyanúgy semmit sem jelent, csupán a húszas évek kupléiból nálunk is ismert töltelékszavak. Hangulati tartalma: *„vidáman kell felfogni az élet dolgait”*. A másik lehetőség Háyé, aki még a rímet is visszaadja a frázis második felében, de funkcióját tekintve az *„üljünk a sámlira”* így sem több mint a megszólalás első, hangulatilag jelentést hordozó, de egyébként értelmetlen fele.

2.3. Etnokulturális szójátékok fordítása

Solohov a *Csendes Don* című regényében (1928–1940) a kozákság életét, 20. század eleji történelmét mutatja be. A szereplők nyelve gazdag olyan szófordulatokban, rigmusokban, amelyek a népnyelv stílus jegyeit viselik. Ezek visszaadása különösen nehéz feladat. Makai Imre, a magyar fordító szülőföldje tájnyelvét, a Debrecen környéki tiszántúli nyelvjárást választotta a magyar nyelvű változathoz. A népnyelvi idiómák, frazeologizmusok mellett megjelennek a paraszti világ rímes csúfolódói is. A kozákság és a hohol lakosság közötti nyelvi civódás a magyar olvasó számára mind tartalmilag, mind nyelvileg idegen, ezért a humor eszköze egészen más lexikai szinten valósulhat meg a magyar fordításban:

Solohov: Csendes Don

(4) **– Хохол-мазница, давай с тобой дражниться!** Хохол!.. Хохол!.. Дегтярник!.. – верещала детвора, прыгая вокруг мешочных широких шаровар Гетька (Шолохов 1962: I. 92). (A kiemelt rész szó szerint: „Hohol-kulimáz, gyerünk, verekedjünk meg!”)

Makai Imre:
– Hohol, hohol, kulimász, a képibe belemássz! Hohol!… Kulimászos! – kiabálta a gyermekhad, és pajkosan ugrándozott Hetyko zsáknyi széles, bugyogós nadrágja körül
(Solohov 1966: I/120).

Következő Solohov-részletünk arra mutat példát, hogy a nyelvi játék a fordító

fejéből is kipattanhat, ha az általános stílushatás érdekében máshol lefordíthatatlan szójátékot saját leleményével kompenzálni akar.

(5) Сидел он на лошади присущей неказакам неловкой посадкой, болтал на рыси рваными локтями и, провожаемый назойливыми криками игравших на проулке казачат, ехал шибкой рысью.

– ***Хохол-мазница!*** (Szó szerint: Hohol-kulimáz!)

– ***Хохол!.. Хохол!..*** (Szó szerint: Hohol!.. Hohol!..)

– ***Упадешь!..*** (Szó szerint: Leesel!...)

– ***Кобель на плетне!..*** – вслед ему кричали ребятишки. (Szó szerint: Kutya a sövényen!..)

Вернулся с ответом он к вечеру. Привез синий клочок оберточной сахарной бумаги; вынимая его из-за пазухи, подмигнул Наталье (Шолохов 1962: I. 192).

Makai Imre:

Meglátszott, hogy nem kozák: ügyetlen tartással ült a lovon, nyargaltában rázkódott rongyos könyöke, és az utcán játszó kozák kölykök szemtelen kiabálása közepette sebesen ügetett.

– ***Hohol!… Hohol!***

– ***Disznó lohol!***

– ***Lelök a lú!***

– ***Macska a köszörűkövön…*** – rikkantották utána a gyerkőcök.

Estefelé jött meg a válasszal. Süvegcukor kék csomagolópapírjának darabkája volt a levél. Mikor kivette az inge alól, rákacsintott Nataljára.

(Solohov 1966: I. 250).

A magyar fordítás ilyen stíluskompenzációja azért is szükséges és fontos, mert más helyen lefordíthatatlan a rímelő idióma: Hasonló lenne, ha a magyar kérdésre: „Hogy vagy?” Ezt a választ kellene idegen nyelvere fordítani: *„Csehül vagyok.”*

Solohov: Csendes Don

(6) За несколько дней он особенно близко сошелся с Григорием; койки их стояли рядом, и они уже после вечернего обхода шепотом подолгу разговаривали.

– Ну, козак, ***як дила?*** (Szó szerint: Hogy vagy?)

– ***Как сажа бела*** (Szó szerint: Mint a fehér korom.)

(Шолохов 1962: I. 360).

Makai Imre:

Grigorijjal ágyuk egymás mellett állt, és már az esti körvizit után, persze csak halkan, suttogva, sokáig elbeszélgettek:
– Na, kozák, *hogy* ***ityeg a fityeg?***
– Pocsékul, komám!
(Solohov 1966: I/466).

A népnyelv a kollektív gondolkodás és közös kulturális és történelmi emlékezet leképezője a csúfolódó versek szintjén is. A kozák-hohol ellentét ugyanúgy a történelmi kor sajátja, mint a Mátyás király kori magyar-cseh ellentét, amelyre a *„Csehül vagyok”* fordulat utal. Makai Imre nem csak jól érzékelte ezeket a kozák nyelvi frazeologizmusokat, de maga is szerzőtársként lépett fel a szövegben, adott helyen maga „magyarította” a metaforákat, rímes szövegeket is. (vö. Péter 1991: 65–79; Hadrovics 1995: 157–204; Kiss 2001: 257–375; Klaudy 1997: 35; Makai 1981: 574).

2.4. Makaróni nyelv (nyelvkeveredés) és a fordítás

A humor sajátos kifejező eszközeit használja a mai orosz posztmodern irodalom képviselője, Akszjonov, aki a Nagy Katalin és Voltaire románcáról írt *Volterjánosok és volterjankák* című regényében (2006) a prózát és a verset, az oroszt és a franciát, az archaizmusokat és a mai szlengfordulatokat keveri, igazi stíluskontaminációt teremt:

Akszjonov: Volterjánosok és volterjankák

(7) «Бешеный галоп выветривает вчерашнюю данцигскую пьянку из глав и телес двух ***шевалье,*** Николя и Мишеля. Слава тебе Господи, что лошади не пьют! ***Как это не пьют, как это не пьют? Водки не пьют, водки не пьют, водки не пьют! И пива не потребляют! И рейнского сладкого не глотают! Не пьют, потому что им нет, не дают, нет, не дают, нет, нет, нет! Только воду пьют, пьют, только воду пьют!*** Вровень несутся верные кони, взращенные в гвардейской ***Ея Императорского Величества*** конюшне, четырехлетние боевые жеребцы, два брата ***Тпру и Ну,*** ныне именуемые на ***французский манер Пуркуа-Па и Антр-Ну.*** Так скачут, будто ***и пить не хотят, пить не хотят, пить не хотят, воды не хотят, воды не хотят и по пиву не грустят,*** не грустят, будто не останови, так и протарабанят всю тыщу верст до столицы французского королевства!»
http://magazines.russ.ru/october/2004/1/aks.htm (2012-04-05).

Soporoni András:

> «Az őrült vágta kisöpri a tegnapi danzigi tivornyát a két ***chevalier,*** Nicolas s Michel fejéből s testéből. Hála néked, Uram, hogy a lovak nem isznak! ***Hogy-hogy nem isznak, hogy-hogy nem isznak? Vodkát nem isznak, vodkát nem isznak, vodkát nem isznak! És sört se nyakalnak! És édes rajnait se szlopáznak! Nem isznak, mert nem kapnak, nem kapnak, de nem kapnak! Vizet isznak, mert azt kapnak, azt isznak, mert azt kapnak!*** Sebesen nyargalnak a hűséges lovak, az ***Ő Tsászári Felsége*** gárdájának istállójában felnevelkedett két harci mén, a két testvér, ***Tpru s Nu – magyarán Gyi s Hóha*** –, a'kik azonban most ***Francúz manér*** szerint így neveztetnek: ***Pourquoi-Pas s Entre-Nous***. Úgy vágtatnak, mintha ***inni se kérne, inni se kérne, inni se kérne, sör se hiányzik, asse hiányzik,*** s ha meg nem állítják őket, így trappolják végig mind az ezer versztát a Francúz Királyság székvárosáig!»
> (Akszjonov 2006: 8)

Az eredeti orosz szöveg és a magyar fordítás legfeltűnőbb stilisztikai eszközei a grammatikai archaizálások mellett az idegen szavak használata, a mai szleng betoldása, s a régies helyesírás keltette archaizmus. A kétszeres és többszörös ismétlés a versre jellemző. Akszjonov végig alkalmazza a prózába beépített versformát, amely a szöveg ritmusosságát, zeneiségét biztosítja. Ez utóbbi stilisztikai alakzatot *epiforának* nevezzük. Az ismétlés az expresszivitás kifejező zenei eszköze (Szathmári 2008). Az adott helyeken ez a ritmikus ismétlés a történetmondás regős énekbe való átcsapását, a próza és a líra műfajkeveredésének benyomását váltja ki. Mindezt Soproni fordítása a magyar nyelvben is vissza tudja adni.

Szembetűnő stíluseszköz a társalgási szlengkifejezések keveredése az archaizmusokkal (fentebb és a következő idézetben ritkítottan szedett kiemelések). Ez a stíluskontamináció, a régies és a mai nyelvhasználati stílus kontrasztos keveredése. Ilyenek a *nyakalnak, szlopáznak* szavak, oroszul: *потребляют, глотают.* Az oroszban és a magyarban egyaránt fellelhetők az alkalmi archaizmusok, az okkazionalizmusok: *Ő Tsászári Felsége (Ея Императорского Величества), Francúz manér (французский манер).*

Külön figyelmet érdemel a szavak hangutánzó fonetikai alakjára épülő szójáték, amely a két követ lovainak hívónevében figyelhető meg. Az orosz *Тпру,* magyarul *Hóha,* a *Hy* megfelelője a *Gyí,* mindkettő hangutánzó szónak tekinthető. A stilisztika ezt az alakzatot *onomatropiának* nevezi. Az orosz szerző az orosz hívónevek hangalakját követve franciául hasonló hangzású, de egészen más jelentésű szavakkal adja meg a megfeleléseket: *Pourquoi-Pas (Пуркуа-Па) 'Miért ne?', Entre-Nous (Антр-Ну) 'Közöttünk'.* Ezt a szójátékot a magyar fordítás sajnálatosan nem tudja

folytatni, hiszen a *Gyí* és *Hóha* hangalakjában és kiejtésében erre rímelő francia szavakat kellett volna találnia a lovak hívóneveire.

Akszjonov: Volterjánosok és volterjankák

(8) «***Воцарился,*** словом, "воздух всеобщей влюбленности", как через сто лет после этого ***куршлюза*** написал ***Лев (не золотой, но) Толстой.*** Обе ***курфюрстиночки запали*** на ***Мишеля, Николя завострился*** на обеих, Мишель же избрал Клаудию, хоть и невозможно было ея отличить от Фиоклы.» http://magazines.russ.ru/october/2004/1/ aks.html (2012-04-05).

Soproni András:

„Egyszóval, »úrrá lett a szerelmesség légköre«, amint száz esztendővel e ***história*** után egy másik ***Oroszlán, Lion, Leo, avagy Lev, mármint Tolsztoj lészen írandó.*** Mindkét ***Kurfürst kisasszonyka belézúgott Michelbe, Nicolas rákattant*** mindkettőre, ami pedig Michelt illeti, ő Claudiát választotta,ámbár a kisasszonyt szinte lehetetlenség lett volna megkülönböztetni Theoklától." (Akszjonov 2006: 15)

A fenti szövegrészben Lev Tolsztoj, klasszikus orosz író nevével játszik a szerző. A két főhős szálláshelye a gdanski *Arany Oroszlán (Золотой Лев)* fogadó. A szöveg arra utal, hogy fiatalok között szövődő szerelmi szálak a „szerelmesség légkörét" árasztják, amelyet jól ismerünk Lev Tosztoj regényeiből. Az orosz olvasó számára egyértelmű, hogy az író keresztneve, Lev oroszlánt jelent, s a Tolsztoj családnév jelentése Kövér. Ezért hangzik el ez az orosz mondat *„Ahogy száz évvel később egy Oroszlán (ha nem is arany, de) Kövér írta volt."* A fordítás, mint látjuk, ezt a szójátékot nem tudta követni, hiszen még a Lev 'Oroszlán' jelentését is elég volt körülírnia. Ugyanez a szójáték figyelhető meg az orosz tudós, Lomonoszov nevének francia értelmezésében. Az igealakok archaizálása és a latin eredetű idegen szavak használata mellett figyelmet érdemel a francia fordítás magyarra átültetése, ahol az orosz számára világos Lomonoszov név jelentését, tudniillik *'orra törött'*, be kellett építeni a magyar szövegbe. Apró megjegyzés csupán, hogy az orosz szövegben használt francia fordulat nyelvileg nem korrekt. De nem is ez a célja, csupán az a jelzés, hogy Lomonoszov nevét érdekesnek találták a francia jelenlevők:

Akszjonov: Volterjánosok és volterjankák

(9) «Эко как ***полыхнули*** очи Вольтера, не ***дашь*** ему и пятой части хронологического возраста! Быстрым разумом своим он ***мигом оценил*** исключительность сей экспедиции и, чтобы сбить с толку ***востроухих слухачей*** правительства, тут же ***запустил*** вдохновенную ***тираду*** об исторических шагах Санкт-Петербургской Академии в сторону

просвещения, о достойных всяческих похвал достижениях ученых россиян, в частности, ***пейзанина месье*** Ломоносова: а правда ли, что ***славное имя*** переводится на язык Корнеля: ***„comme casse le nez”***? – ах-ха-ха, клянусь Мельпоменой, иные носы в наш век заслуживают ***доброй ломки!***» http://magazines.russ.ru/october/2004/1/aks.html (2012-04-05).

Soproni András:
„Hogy' kigyúlt e szavak ***hallatán*** Voltaire szeme! Valóságos korának szinte ötödét se lehetne ***reá-fogni!*** Fürge elméjével ***tüstént felfogá*** az expedíció rendkívüliségét, s hogy félrevezesse a kormányzat fülüket hegyező ***ispionjait,*** tüstént lelkes ***tirádába*** fogott a Szent-Pétervári akadémiának a felvilágosodás irányába tett történelmi lépéseiről, az orosz tudósok s kiváltképp a ***parisztokrata monsieur*** Lomonoszov minden dicséretet érdemlő eredményeiről, s ***kérdé:*** igaz-é, hogy a ***dicső név*** Corneille nyelvén annyit tészen: ***„comme casse le nez”, magyarán orra-törött?*** – ha – ha ha, Melpomenére esküszöm, akadnak orrok, amelyek megérdemelnék, hogy ***alaposan bé-töressenek!***” (Akszjonov 2006: 55)

2.5. Kvázi-közmondások a fordításban

A szabadszájúságáról ismert mai orosz író, Viktor Jerofejev a *Férfiak* című elbeszéléskötetében (1998) többek között a nőket is a nevetség tárgyává teszi. Elbeszélésének az *„Elveszi az Úr a bábát, százat ad helyette”* címet adta. A számos csúfoló rigmus közül verssé összeálló két kitalált közmondást figyeljünk meg a fordíthatóság szempontjából:

Jerofejev: „Elveszi az Úr a bábát, százat ad helyette”

(10) ***Сорок лет - бабий век.*** (Szó szerint: Negyven év – egy asszonynak [egész] évszázad.)
Сорок пять. Баба ягодка опять. (Szó szerint: Negyvenöt. Az asszony újra [zamatos] bogyótermés.) (Ерофеев 1998/a: 23)

Gy. Horváth László:
Ha elmúlt negyven éves, a bába már vénséges.
Nem baj, ha a bába negyvenöt éves – ha megcsípte a dér, a kökény is akkor édes. (Jerofejev 1998/b: 27)

A kvázi-közmondások fordításából az is kiderül, hogy a *„bába”* szó homonima. Az orosz népnyelvben *'asszony'* jelentésű, míg a magyarban ugyanez a szóalak *'fa-*

lusi szülésznő', vagyis *'egy bizonyos foglalkozású idős nő'* értelemben ismert. A helyes megoldás a *„bába"* magyar fordítására tehát *„nyanya, banya"* legfeljebb *„[vén] asszony"* lehetne (de: a mesékben szereplő *„vasorrú bába"* az egyetlen kivétel).

3. Összegzés

A nyelvi játékok fordítása a műfordítás speciális esete. A fordító feladata, hogy a „leglehetetlenebb lehetőség"-gel élve, Kosztolányi szerint „gúzsba kötve táncoljon", s hasonló nyelvi játékokkal teremtse meg azt a stílushatást, amelyet az eredeti szöveg. A nyelvi potenciál, a nyelvi készlet variabilitása erre legtöbb esetben lehetőséget ad, de fel kell készülni arra is, amikor lefordíthatatlan az eredeti idióma vagy frazeologizmus, mivel a célnyelvi olvasó nem rendelkezik az eredeti szöveg forrásnyelvi befogadójának szociokulturális háttérismereteivel. Ilyenkor a fordító adaptál, célnyelvi világba ülteti át a nyelvi játékot vagy kompenzál, más helyen, más módon csempészi be a nyelvi játékot a fordítás szövegébe. Tökéletes fordítás nincs, de koronként újra meg újra kísérletek születnek az eredeti szövegek célnyelvi variánsainak hiteles megteremtésére.

A fordítástudomány nem nélkülözheti a nyelvben rögzült kulturális emlékezettel összefüggő társadalomtudományok, kulturológiai határtudományok jelenlétét a célnyelvi szövegek születésének követéséhez, elemzéséhez. Nincs olyan fordítás, amely mögött ne lenne valamely kultúrához kötötten sajátos előismeret, legyen az a szakfordítás, publicisztika, avagy szépirodalmi interpretáció.

Mi magyarok sokkal képszerűbben, köznyelvi metaforákban gazdagabban jelenítjük meg ugyanazt, amit mások szikárabb stilisztikai eszköztárral rögzítenek. Mi ennek a magyarázata? Minden bizonnyal a fordító Kelet és Nyugat határán ötvöződő, világról alkotott képe, az a tudás, amely a megnevezéshez, a nyelvhasználathoz, röviden a nyelvhez kapcsolódik. A hermeneutika olyan tudomány, amely a nyelvben rögzült megismerést, a világról alkotott tudást, a szövegértelmezést vizsgálja. A 20. század 60-as éveiben Gadamer, a hermeneutika ókortól ismert tudományának egyik megújítója fogalmazta meg: A világban „benne levéshez" a nyelvben „benne levésen" mint médiumon keresztül juthatunk el. A világ csak a nyelven keresztül megnevezhető. Annyit tudunk a világból, amennyit a nyelv rögzít. A többiről sejtéseink lehetnek, de nem tudunk beszélni róla (vö. Gadamer 1994: 111–140). A nyelvben „benne levésnek" kiemelt példája a szójátékok fordítása, amely mindkét nyelv magas szintű ismeretét, s a kulturális háttér kifinomult érzékelését követeli meg a mindenkori műfordítótól. A nyelvi játék fordítása egyaránt bizonyíték a forrásnyelvi szerző találékonyságára, s a műfordító egyenértékű mesteri nyelvkezelésére, amikor a célnyelvi olvasó felé nemcsak tolmácsoló segítőtársa, de társszerzője is az eredeti műnek.

Irodalom

Аксенов, В. 2004. Вольтерьянцы и вольтерьянки. Старинный роман. Опубликовано в журнале: *«Октябрь»* 2004, №1. http://magazines.russ.ru/october/2004/1/aks.html (2012-04-05)

Akszjonov, Vaszilij 2006. *Volterjánosok és volterjankák* (Fordította Soproni András). Budapest: Európa Könyvkiadó.

Gadamer, H. G. 1994. *A szép aktualitása.* Budapest: T-Twins Kiadó.

Hadrovics L. 1995. *Magyar frazeológia.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Ерофеев, В. 1998/a. *Мужчины*. Москва: Издательский Дом „Подкова".

Jerofejev, V. 1998/b. Férfiak. Budapest: Európa Könyvkiadó.

Kiss J. (szerk.) 2001. *Magyar dialektológia*. Budapest: Osiris.

Klaudy K. 1997. *Fordítás I.* Budapest: Scholastica.

Makai I. 1981. Solohov. In: Bart István, Rákos Sándor (szerk.): *A műfordítás ma.* Budapest: Gondolat. 566–580.

O. Nagy G. 1985. *Magyar szólások és közmondások.* (4. kiadás) Budapest: Gondolat.

Péter M. 1991. *A nyelvi érzelemkifejezés eszközei és módjai.* Budapest: Tankönyvkiadó.

Szathmári I. (főszerk.) 2007. *Alakzatlexikon*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.

Szathmári I. 2010. *Stíluseszközök és alakzatok kislexikona.* Budapest: Tinta Könyvkiadó.

Szikszainé Nagy I. 2007. *Magyar stilisztika.* Budapest: Osiris Kiadó.

Tolcsvai Nagy G. 2010. *Kognitív szemantika*. Nyitra: Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara.

Források

Csehov, A. 1955. *Három nővér.* Budapest: Új Magyar Kiadó.

Чехов, А. П. 1967. *Избранные произведения в трех томах.* Том 3. Москва: «Художественная литература».

Csehov, A. P. 1973. Sirály. *Színművek (1887–1904)* Budapest: Magyar Helikon.

Шолохов, М. 1962. *Тихий Дон.* Роман в четырех томах. Москва: «Советский писатель».

Solohov, M. 1966. Csendes Don. (Fordította: Makai Imre) Budapest – Uzsgorod: Európa Könyvkiadó – Kárpáti Kiadó.

Spiró Gy. 1990. *Ivanov fordítása kéziratban.* Oldalszámozott, gépelt példány. (A Vígszínház tulajdona.)

Nagyné Schmelczer Erika

Modernitás és archaizmus
C. F. Ramuz elbeszélés-technikája és ennek fordítása

Nagyné Schmelczer Erika
Szaknyelvi és Idegen Nyelvi Kommunikációs Központ
schmelcz@nyf.hu

1. Bevezetés

A huszadik század meghúzta a vészharangot a regény műfaja fölött. Nem az első elbizonytalanodással és gyanakvással övezett korszak a műfaj életében. A 18. század a hitelesség, a valószínűség hiányát vetette a korabeli regényírók szemére, és e kategóriákból épített esztétikai normák köré fogalmazta meg az új epikai műfajt a memoárirodalom és a levélregény kanonizálásával.

A huszadik század többek között éppen a dokumentarista funkciójának megkérdőjelezésével (hogyan is versenyezhetne a fényképpel, a filmmel, a dokumentumirodalommal?) késztette a műfajt új poétikai eljárások keresésére. A regény műfaji kereteit értelmezve, feszegetve jut el esztéta s alkotó az elbeszélés mint tevékenység és a megjelenített valóság közötti határok megrajzolásához, valamint a narráció mint tevékenység művészi üzenetet hordozó funkciójának feltárásához, tudatosításához. Röviden: nem a történet, hanem a mód, ahogyan megjeleníti a valóságot, válik izgalmas kérdéssé az alkotó és a befogadó számára egyaránt.

A múlt század hatvanas éveitől kibontakozó, szövegnyelvészeti alapokon nyugvó narratológia megteremti a kutatói módszereket és eszközöket a regény új szempontú vizsgálatához. Az új szempontú regényelemzés egyik lényeges felismerése, hogy az elbeszélői hang megválasztása a mindenkori művészi szándék függvénye. A narratív megnyilatkozás létrehozásának és befogadásának folyamatában meghatározó szerepet játszik, hogy ki a mesélő, és milyen helyzetből szemléli az eseményeket. Az első személyű elbeszélés vitathatatlan előnye az átélt valóság élményének erősítése, de a harmadik személy használata sem zárja ki személyességet. A narrátor, mint minden nyelvi tevékenységet folytató ember, képes arra, hogy belehelyezkedjen mások helyzetébe, azok nézőpontjából láttassa, érzékeltesse a megjelenített világot. A regénybeli nézőpontszerkezet létrejötte szempontjából tehát fontos mozzanat, hogy

a narratív megnyilatkozás deiktikus centruma nem állandó, áthelyeződhet az elbeszélt világ szereplőire és a beszédszituáció másik résztvevőjére is (Tátrai 2005). Az ilyen módon létrejövő nézőpontváltást részben a helyre, az időre és a személyre utaló deiktikus kifejezések teszik követhetővé. A beszédesemény személy-, hely- és időviszonyaira utaló deiktikus elemek átváltási műveletei természetesen nem elhanyagolható kérdései a műfordításnak sem. Ezek közül csupán a személydeixis és fordításának kérdésével kívánok foglalkozni a dolgozatban.

C. F. Ramuz, 20. századi svájci francia nyelvű író művészi programjának központi eleme egy olyan narrációs forma kimunkálása, melynek narrátora leginkább egy archaikus népi mesemondó alakját idézi. Olyan narrációs formát alkot, melyben a beszédesemény és a megjelenített világ közötti határ feloldódni látszik a történetmegjelenítés referenciaközpontjának gyakori és szokatlan változtatásával, illetve megosztásával. Az egyedi nézőpontszerkezet a narratív szakaszokban feltűnően gyakran megjelenő nous, vous többes szám első és második személyű névmások használatában, valamint az on személyes névmás utalásrendszerében ragadható meg. Egy korábbi előadásomban[1] már tárgyalt jelenséget a homodiegetikus (Genette 1972: 253), első személyű narrációban megjelenő névmáshasználat sajátosságaival kívánom kiegészíteni.

Ramuz diszkréten önéletrajzi indíttatású regényeiben a domináns narrációs hang az első személyű elbeszélőé. A homodiegetikus, ezen belül is az önéletrajzi (autodiegetikus) elbeszélések egyik ismérve, hogy a narrátor önmagát, az idő távlatával igazolva, kívülről, harmadik személyként is láttathatja. Az így megjelenő gyermekkori „én" és a narrátor személye ezért elválik egymástól. Az elbeszélés átcsap harmadik személyűbe. Az első és harmadik személyű narrációs hang váltakozása mellett a harmadik személyű elbeszélésekre jellemző deiktikus változások is megfigyelhetők.

Az eredeti, francia nyelvű művekben megjelenő, a névmások utalásrendszerében megbúvó játék első szintű olvasata után tegyük fel a kérdést: ezzel az egyéni névmáshasználattal jellemezhető narrációs mód megjelenik-e a magyar fordításban? A forrásnyelvi kultúra finom szegmense, a szándékos oralitás és archaizálás milyen módon jön át a célnyelvbe? Mennyire tudatos a fordító számára az eredeti mű e jelentésrétege? Ez utóbbi kérdés annál is inkább helyénvaló, mert maga Ramuz is kifejezte aggodalmát fordítójához, Gyergyai Alberthez intézett levelében: értelmezhető-e az a nagy gonddal kiművelt, a hegyi emberek lépésének és észlelésének, gondolkodásának ritmusát idéző előadásmód egy olyan nép számára, amely síkvidéken él (Ramuz 1959: 324–326).

[1] 2011. Narrációs nyelvi jegyek átváltása C. F. Ramuz elbeszéléseinek fordításában. MANYE XX. II. kötet CD

Ramuz érett írói korszakából választott két regényt, az *Adam et Eve* (1932) *Ádám és Éva* (1983) címmel Gyergyai Albert által készített fordítását, valamint a *Paris, notes d'un Vaudois* (1938) Örvös Lajos fordításában megjelent *Párizs (Egy vaud-i fiatalember jegyzetei)* (1971) című fordítást vetettem össze a fenti kérdések megválaszolásához.

Az elsőként vizsgált heterodiegetikus, harmadik személyű elbeszélésben a személydeixis viszonyítási alapja, a degré zéro, az *il/elle* egyes szám harmadik személy. A homodiegetikus, annak is az „erős változatában"[2], az önéletrajzi indíttatású, autodiegetikus (Genette 1972: 253) elbeszélésben, az első személy, a je 'én' tekinthető a domináns elbeszélői hangnak. Ezekhez képest kívánom a narratív szakaszokban megjelenő személydeixis narratológia vonatkozásait és fordítási problematikáját néhány példával megvilágítani.

2. Az *on* névmás használata és átváltása a heterodiegetikus elbeszélésben

Ramuz feltűnő gyakorisággal használja a harmadik személyű, a történeten kívülálló narrátorú elbeszéléseiben a kaméleon természetű *on* névmást, mely természeténél fogva egyszerre tartozik a határozatlan és a személyes névmások csoportjába (Dubois 1965: 111–114). Jóllehet az *il* (egyes szám harmadik személy) morfológiai és szintaktikai tulajdonságait átveszi, a szövegben nem úgy viselkedik, mint a többi anaforikus tulajdonságú személyes névmás: felvállalva más személyes névmások utalását, bárkire vonatkozhat, de specifikusan senkire sem. Fordítása nehézséget jelent, mert a magyar nyelvben ennek a névmásnak nincs megfelelője.

A francia köznyelvben leginkább a *mi* többes szám első személy referenciájával azonosítható *on* használatával megszakad a névmási sor a harmadik személyű elbeszélésben azáltal, hogy új jelentésmozzanatot hoz a közleménybe. A beszélő „belép" a történetbe, vagyis a beszédesemény és a történet között referenciális kapcsolatot létesít (Tátrai 2005: 219–220). A deiktikus centrumot megosztja a történet befogadójával vagy a történet szereplőjével, illetve mindkettővel egyszerre anélkül, hogy explicitté válna bármelyik személy. Ramuz rendszeresen alkalmazza főképp a látást, hallást jelentő operátor-igéjű főmondatokban. Az olvasó/befogadó bizalmatlanságát oszlatja el akkor, amikor tanúnak hívja az események észleléséhez. Egyfajta „bizalmasság", „cinkosság" (Parris 1996: 33) szövődik narrátor és olvasója között a tapasztalás ilyen formájú megosztásával.

(1) ***On*** *le voit qui sort dans le corridor;* (Ramuz 1978: 19).
Látni, *ahogy a folyosónak tart;* (Gyergyai 1983: 140)

[2] A Genette által használt kifejezés: *le degré fort* (Genette 1972: 253).

Első idézetünk kontextusából kiderül, hogy a főhőst csak a narrátor és a hallgatója „láthatja". A magyar fordításban a nézőpont történetbeli rögzítettségét és megosztottságát főnévi igenév hivatott érzékeltetni. A következő példánkban a magyar ikes ige tölti be ugyanezt a szerepet. A „látszik-látja" oppozíció hangsúlyozza, hogy a szereplői pozícióból két látvány nyílik attól függően, ki érzékel: a mesélő és esetlegesen a látványban osztozó olvasója vagy a hős.

(2) *D'où il se tient,* ***on*** *voit tout le vallon: il voit seulement qu'elle n'est pas là.* ***On*** *voit la pente (...) il voit seulement qu'elle n'y est pas.* (Ramuz 1978: 26)
Ahol áll, onnan az egész völgy ***látszik;*** *de csak azt látja, hogy ő nincs sehol.* ***Látszik*** *a lejtő (...) de csak azt látja, hogy ő nincs ott.* (Gyergyai 1983: 145)

A fenti, (1), (2) idézetek forrásnyelvi szövegében az *on* névmás által implicit módon megjelenő első és második személyt a névmási rendszer különbsége miatt a magyar olvasó nem érzékeli. Legfeljebb az alany határozatlanságát közvetíti számára a fordítás: *'látszik, látni'*, vagyis *'az ember látja'*. Más esetben, ha az észlelés tárgya értelemszerűen a kérdéses szereplő által is érzékelhető, a hasonló operátor-igéjű szerkezetek magyar fordítása érvényesíti a szereplő nézőpontját. Az alábbi idézetben a fordító, feltételezhetően a kontextusban megjelenő szubsztitúciós sor hatására *(il, lui)*, egyes szám harmadik személyre váltja át a francia határozatlan személyes névmást.

(3) ***On*** *entend un merle.* ***On*** *entend le bruit de la Sorge.* ***On*** *entend les appels (...)* (Ramuz 1978: 27)
Hall *egy rigót. Hallja Sorge locsogását. (...) tülkölését is* ***idehallja***. (Gyergyai 1983: 147)

Gyergyai explicitté tette azt, amit Ramuz csak sejtet. Más kérdés, hogy az érzékelés központjának a harmadik személlyel történő azonosításával elveszítette a magyar szöveg azt, amit az eredeti sugall: a nézőpont olyan megosztását, melyben egyszerre vesz részt a beszédhelyzet mindkét résztvevője (megnyilatkozó és befogadó), de még a megjelenített világ szereplője is. A pontosság kedvéért jegyezzük meg, hogy a magyar szövegben megjelenő helydeixis ***(ide****hallik)* viszont érzékelteti ezt. Fenti példáinkban a beszédhelyzet szereplőinek jelenlétére utal az is, hogy a predikátum jelen idejű ige. Amennyiben narratív megnyilatkozásról van szó, a jelen idejű ige mint a beszédszituáció harmadik deiktikus eleme, a történetet megjelenítő narrátort és befogadóját helyezi a tájékozódás központjába.

A ramuz-i elbeszélő szakaszok megszokott jelensége, hogy egy mondaton belül keveredik az *on* névmás és a többes szám első vagy második személy. Az *on* nyelvtani különlegességével magyarázható, hogy egy mondaton belül névmásvál-

toztatás történhet, miközben a névmások referenciája változatlan marad. A csakis alanyi helyzetben álló *on*-nal bevezetett személy(ek) helyettesítése az alanytól eltérő esetekben vagy hangsúlyos formában egy, a referenciának megfelelő másik személyes névmással történik. Ennek megfelelően a következő példánkban finom eltérés jelentkezik az eredeti szöveg és a fordítás üzenete között. Az előző a befogadó és a szereplő közösségét, míg a magyar változat névmáshasználata a narrátor és az előbbiek összességét, illetve „általában az emberek" jelentést sugallja.

(4) *(...) il avait été travailler au jardin. Il faut bien se défendre contre les choses, quand même* ***on*** *sait qu'elles sont plus fortes que* ***vous*** *(...)* (Ramuz 1978: 17)
(...) kiment a kertbe, hogy dolgozhasson. A dolgok ellen védekezni kell, ha ***tudjuk*** *is, hogy erősebbek, mint* ***mi,*** *(...)* (Gyergyai 1983: 137)

Az *'az ember, az emberek általában'* jelentéssel is bíró *on* névmás használatában, az előírás jellegű maximák tipikus személytelen szerkezete, a *kell* hatásától nem függetlenül, első megközelítésben a távolságtartás, az „objektiválás" (Meleuc 1969: 75) képzete jelenik meg. Ezt a benyomást sugallja a magyar fordítás *tudjuk* igealakja, mivel a magyar többes szám első személy inkluzív formája vonatkozhat általános alanyra is *'az ember'* jelentésben. A *vous 'ti, maga, maguk,'* személyes névmás felbukkanása a harmadik tagmondatban viszont azt sejteti, hogy használatával a történetbefogadó tudására, az általa már átélt élményekre hivatkozik a narrátor: (…) *erősebbek, mint ti/mint maga* – fordíthatnánk, mivel a vous többes szám második személy a magázó forma is.

Gyergyai a magyar nyelvben erősen a beszédszituációhoz kötődő második személyt, fenti kontextusbeli szokatlansága miatt, a többes szám első személlyel helyettesíti. A Ramuz-elbeszélésekben pedig feltűnően gyakori jelenség, hogy a mesélő az érzékelés folyamatába bevonja az olvasót, megosztva vele az élményt, vagy tőle várva igazolást az elmondottakhoz. Ennek a „deiktikus kivetítésnek" (Tátrai 2005: 217) gyakran használt jele az *on* névmás, melynek referenciáját a tágabb vagy szűkebb kontextusban explicitté is teheti a *vous* és a *nous* személyes névmás.

3. Az on névmás használata és átváltása az autodiegetikus elbeszélésben

Az első személyű, önéletrajzi írások elbeszélői szakaszaiban is gyakran találkozunk az *on* névmással, melynek két, a művészi üzenetnek megfelelő funkcióját figyelhetjük meg.

Az *on* használatában rejlő játék lehetőségét használják ki azok a szakaszok, melyekben az első személyű elbeszélői sort úgy szakítja meg a határozatlan névmás, hogy egymás mellett két különböző személyre vonatkozik: felváltva az első és a har-

madik személyre. Idézetünkben a hős, a vaud-i fiatalember egy papírraktárba megy, hogy ambiciózus tervének megvalósításához, a doktori dolgozat írásához, illetve az írói karrier elindításához papírt vásároljon. A vizsgált szakasz előzménye az emlék egyes szám első személyű felelevenítése:

„Talán két-három hónap is eltelt, s egy nap például elmentem papírt venni (...) Most aztán kiderül, hogy semmit sem tudok abból, amit kellene,...”

(5/a) *(...)* ***on*** *est profane encore,* ***on*** *ne fait qu'un vague geste;* ***on*** *dit:*
– Je voudrais voir.

(6/a) ***On*** *vous dit:*
– Vergé ou vélin?

(7/a) ***On*** *ne sait toujours pas,* ***on*** *répond au hasard: (...)* (Ramuz 1994:66)

(5/b) *(...) (...) de ha az* ***ember*** *avatatlan még, csak egy bizonytalan kézmozdulatot tesz.*

(6/b) *S akkor azt mond****ják*** *neki:*
– Merítettet vagy simítottat?

(7/b) *Még mindig nem tud****om,*** *csak találomra válaszol****om:*** *(...)* (Örvös 1971:184–185)

Az (5/b) mondatban a magyar fordító a nyelvünkre jellemző általános alannyal ***(az ember)***, és a harmadik személyű állítmánnyal tolmácsolja a francia *on* névmást, illetve nem fordítja az ***on dit,*** *'azt mondja az ember'* tagmondatot és a *Je voudrais voir. 'Szeretném látni'* szereplői megszólalást (5/a). Ez utóbbit kikerüli a kézmozdulatra utaló tagmondattal. A (6/b) sorban, a francia határozatlan névmást a többes szám harmadik személyű igealakkal közvetíti Örvös. A magyar szöveg is jelzi, hogy a mesélő nem kívánja meghatározni a cselekvő személyét. A (7/b) jelű magyar változat viszont explicitté teszi az első személyű elbeszélőt. Egy árnyalatnyi veszteséget okozva a magyar szövegben még akkor is, ha tudjuk, hogy nyelvünkben nincs megfelelője a kaméleon természetű *on* névmásnak. Az *on* névmásnak ugyanis üzenetértéke van: a fenti sorokban nem a deiktikus kivetítés, végső soron az élmény megosztásának az eszköze, mint ahogy láttuk a harmadik személyű elbeszélésben, hanem az eltávolodásé. A szereplő-narrátor kilép az első személyből, eltávolodik szereplői (korábbi) énjétől. A határozatlan névmás használatával kifejezett távolságtartásban esetleg kritikát vagy éppen finom szánalmat fogalmaz meg a költői pályát építgető fiatalkori Ramuz-vel kapcsolatban. Ez a narrátori magatartás gyakran megfigyelhető az önéletrajzi írásokban, köztük az író Naplójában. Az önmagát kívülről kritikusan figyelő ember alakja tökéletesen beépül abba a képbe, melyet kialakított az utókor a svájci szerzőről, aki ars poétikáját saját kudarcait megszenvedve, azokon fölülemelkedve, belső vívódásokon, vitákon épülve alakította ki.

Következő idézetünkben a francia határozatlan névmás – a harmadik személyű elbeszélésformában már értelmezett módon – a deiktikus megosztás eszköze. Az elbeszélésbeli szituációban a Párizsba érkező vaud-i fiatalember méri fel Párizs csodáit. Az első személyű narrátori hangot felváltja az *on* névmás, azt a benyomást keltve, hogy a nézőpont (az észlelés, a tapasztalás) megosztása révén az olvasó tapasztalatára kíván hivatkozni. Ahogyan fent megfigyelhettük, ez esetben is a főleg a *voir, entendre,* 'látni, hallani' tehát az érzékelést, a tapasztalást kifejező igék esetében él ezzel a lehetőséggel.

(8) ***On*** *voit tout d'abord que c'est vieux: ça a terriblement servi.* (Ramuz 1994: 92)
És először is látszik, hogy ódon: már rettenetesen kiszolgált. (Örvös 1971: 198)

A magyar fordításban a passzív szerkezet érzékelteti a Ramuz-nél gyakran megfigyelhető elbeszélői attitűdöt, melynek lényege, hogy nem teszi nyilvánvalóvá, kivel osztja meg az élményt. Az olvasó befogadóval, a fikció valamelyik szereplőjével vagy mindegyikkel?

Ugyanaz a szerepe az *on* névmásnak a következő idézetünkben is. Az érzékelést megosztja, de a szövegösszefüggésből érezhető különbséggel. A névmás referenciája megváltozik. Az *on* már nem *bárkit* jelent. Ez már egy konkrét közösség: valakik, akik azáltal körülhatárolhatóak, hogy nem azonosak a jelenetben bemutatott párizsi néppel.

(9) *Je voyais qu'à Paris les hommes pensent bien, mais* ***on*** *ne les entend pas penser;* ***on*** *ne s'entend pas penser soi-même.* (Ramuz 1994: 35)
Láttam, hogy Párizsban az emberek gondolkodnak ugyan, de nem hallani, amikor kifejezik gondolataikat; saját magát sem hallja gondolkodni az ember. (Örvös 1971: 68)

Az *on* ez esetben a mesélőt és azt a csoportot takarja, akikhez származásánál fogva tartozik. A svájci kantonból érkezőket, akik anyanyelvük révén a francia nyelvű közösség részét képezik, de mégis vidéki idegenek, szemlélődők maradnak a párizsi világban.

A jelenség magyarázatához egy műfajtörténeti, poétikai kitérőt kell tenni. A dolgozatom elején említett új regény hulláma a lélektant és a szociológiai dokumentarizmust egyformán száműzi a regényből. Ettől függetlenül él a szociológiai érdeklődés az írókban, de Ramuz is igyekszik megszabadulni a flaubert-i és a zolai hagyományokon, valamint a szigorúan vett tudományos eredményeken felépülő lélektani és szociológiai regény műfajától. Ugyanakkor legelső regényétől

kezdve, az elején ösztönösen, majd egyre tudatosabb eszközválasztással egy adott közösség létét, lényegét, lélektanát kívánja papírra vetni. Egyik, 1914-ben keletkezett elméleti művében *(Adieu à beaucoup de personnages)* búcsút mond az egyéni szereplős világnak, hogy figyelmét a közösség létében megmutatkozó szellemi, hit- és viselkedésbeli mozgásoknak szentelje. Úgy építi fel műveiben a közösség életét, annak történelmét, hogy az embert hétköznapi tevékenységében vizsgálja. Írásaiban olyan közösséget alkot, „melyben megnyilvánul a szükségletek, a vágyak, az étvágyak, a szenvedélyekből összeálló egyéni életek sokasága. A *mi* szükségleteink, a *mi* étvágyunk, a *mi* szenvedélyeink."[3] Politikai, gazdasági, népi hagyományokon kiforrott közösség ez, név nélkül, egyediségében is egyetemes, hívja fel a figyelmet az elemző a Ramuz-féle szociológiai érdeklődés sajátosságaira (Parris 1996: 19).

A fenti gondolat teljes fényességében azokban a narratív szakaszokban jelenik meg, melyekben a szövegösszefüggésen túl a szubsztitúciós sor is nyilvánvalóvá teszi a narrátor és az általa felépített közösség egységét.

(10) *(...)* ***on*** *les contemple et* ***on*** *se satisfait d'eux, mais ils ne* ***nous*** *doivent rien. Tant de grandeur a fin par* ***nous*** *intimider.* ***Nous*** *nous taisons devant* ***nos*** *montagnes.* (Ramuz 1994: 77–78)
(...) mi pedig elnézzük őket (a hegyeket), betelünk velük, de ők nem tartoznak nekünk semmivel. Ennyi nagyság végül is megfélemlített minket. Hallgatva álltunk a hegyeink előtt. (Örvös 1971: 191)

Utóbbi idézetünkben az *on* nem jelenthet *'bárkit'*: csak az író és övéinek közösségét, akik a nagy hegyek világában élnek, s akik számára Párizs, a maga csodáival „csupán" emberi kéz teremtménye. A francia határozatlan névmás többes szám első személlyel *(mi pedig...)* történő fordítását bizonyára a többes szám első személyű névmás „cas oblique"[4] alakja, majd alanyként történő megjelenése is irányította.

Végezetül vizsgáljuk meg a heterodiegetikus és a homodiegetikus elbeszélésformában egyaránt gyakran megjelenő, a személydeixis kérdéséhez kapcsolódó különlegességet, melyet az ősi mesemondás helyzetét idéző narrátori magatartás hoz létre!

[3] *„(...) qui est la vie collective, qui n'est donc que l'expression d'une multitude de vies particulières, faites de besoins, de désirs, d'appétits, de passions. Nos besoins, nos appétits, nos passions."* (Ramuz, 1967: 56.) Fordítás tőlem.19

4 Az *on* névmás ugyanis csak alanyi esetben létezik. Minden alanytól eltérő nyelvtani esetben az általa helyettesített személy (én, te, ő, mi, ti, ők) megfelelő esetű névmási alakja áll.

4. A *vous* személyes névmás használata, vagyis az olvasó megszólítása a narratív szakaszokban

A fenti, (4)-es számú idézetünkben található vous (többes szám második személy, *'ti', 'maga', 'maguk'*) nemcsak a határozatlan névmással párban, annak alanytól eltérő eseteként (cas oblique) jelenik meg a tisztán narratív szakaszokban. A nem szereplői megszólalásban – szokatlan módon – akár alanyi pozícióban is állhat. Ezek az esetek megerősítik az olvasóban azt az érzést, hogy a narrátor közvetlenül neki szól, bevonva őt a történésbe.

(11) *(...) il y a la rencontre d'une chose avec une chose, et le plasir qu'elles y prennent. Elles* ***vous*** *le disent. Il écoute, (...)* (Ramuz 1978: 18)
(...) két dolog összetalálkozott, s mind a kettő örül neki. ***Meg is mondják.*** *Odahallgat, (...)* (Gyergyai 1983:138)

A magyar változat nem érzékelteti az olvasó megszólítását. Gyergyai Albert nem vállalja fel azt, amit később, a ramuz-i narratíva újszerűségének tudatában, Örvös Lajos bátrabban megtesz Ramuz-fordításaiban (Az elbocsátott szolgálólány 1971): a névmások kétségtelenül szokatlan, de a művészi szándékot érzékeltető tolmácsolását.

A következő idézetünk névmási referenciái is csak részben jönnek át a magyar fordításba, hiszen Gyergyai az első személyt igen, a második személyt nem fordítja.

(12) *(...) le vent prend le son en passant et il* ***vous*** *l'apporte en cadeau, disant la présence des hommes au delà des régions désertes qu'il y a entre eux et* ***nous.*** (Ramuz 1978:18)
(...) ma nyugatról fúj a szél, útközben elfogja a hangot, ***magával hozza*** *ajándékba, s mesél arról, hogy emberek laknak túl e puszta tájakon, amelyek itt terpeszkednek közöttük és* ***közöttünk.*** (Gyergyai 1983:138)

Mint korábbi idézeteinkben láttuk, a ramuz-i narratíva másik gyakori névmása, a többes szám első személy használata nem idegen a magyar fordító számára. Időnként a vous névmás szokatlanságát korrigálja, illetve az *on* fordításaként a gondolat általános igazságát fejezi ki vele. Szöveghű a fordítás akkor is, ha a történetmesélő átlépve a beszédszituáció és a megjelenített világ határvonalát, osztozik szereplővel a nézőponton:

(13) *L'hiver se tient réfugié dans* ***nos*** *maisons particulières (...)* (Ramuz 1978: 12)
A tél most is ott bujkál még ***házainknak*** *a belsejében, (...)* (Gyergyai 1983 132),

vagy a történetbefogadóval, miként a fenti, (12)-es idézetben láthattuk.

Az *on* névmáshoz kapcsolódó *vous* (cas oblique vagy alany) használata még gyakoribb az önéletrajzi regényben. A *vous* által megszólított befogadóként a szereplővel és a narrátorral egyszerre válunk tapasztalóvá, érzékelővé. A szereplői nézőpont ilyen formában történő megosztása az olvasóban azt az élményt kelti, hogy a regény belső világában, a megjelenített valóságban mozog ő maga is. Mintha abból a vidéki környezetből jönnénk, ahonnan ő, s azok közül valók lennénk, akikkel sorsközösséget vállal.

(14) *Paris n'a pas de ménagements pour* ***vous;*** *il ne se pare, ni ne se prépare pour* ***vous*** *recevoir; on ne peut compter que sur soi-même. On y est comme se promenait nu dans la campagne; (...)* (Ramuz 1994: 38)
Párizs nem kíméli az embert; nem aggaszt magára díszt, s nem faggat egy érkezőt sem; az ember ott csak önmagára számíthat. Saját védtelen bőrén érzi mindazt, ami csak körülveszi; (...) (Örvös 1971: 170)

Ramuz a játékos és merész névmáshasználat révén, mint oly sok esetben, a tapasztalást az olvasó/befogadó saját élményeként kívánja közvetíteni.

A magyar fordításból ez az olvasói személyesség elmarad. A fordítás általában *az ember* élményeként jeleníti meg a szövegösszefüggésből egyébként sugallt üzenetet: a franciául beszélő vaud-i, a hegyvidéki ember másodrangú idegenként mozog a párizsi világban.

Összegzés

A teljesség igénye nélkül a személydeixis nyelvi jegyei segítségével kívántam felhívni a figyelmet arra a narrációs módra, mely élve a francia névmási rendszerben rejlő játék lehetőségével feloldja a határokat a mesélés és a mese világa között. Legyen szó a mindentudás bélyegétől tartózkodó harmadik személyű vagy az önéletrajzban a hőssel azonosuló, első személyű narrátorról, az elbeszélés mint tevékenység szintjén semmi nem esetleges. Minden egy modern, tudatosan felépített, az ars poétikát megvalósító narrációs eljárásról tanúskodik, mely felidézve az ősi mesemondás helyzetét, tapasztalati és lelki kapcsolatot létesít a narrátor, a szereplő és a befogadó között.

A magyar fordítással történő egybevetés rávilágít az átváltási nehézségekre, és arra, hogy az elbeszélés mint tevékenység átváltási műveletei legalább olyan fontos részét képezik a műfordításnak, mint maga a megjelenített valóság, az elbeszélt történet.

Irodalom

Dubois, J. 1965. *Grammaire structurale du français: nom et pronom*. Paris: Larousse.
Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.
Meleuc, S. 1969. Structure de la maxime. *Langages 13*. Paris: Larousse.
Parris D. L. 1996. *Les Signes et les choses*. Tours: Les Amis de Ramuz.
Tátrai Sz. 2005. A nézőpont szerepe a narratív megértésben. *Általános nyelvészeti tanulmányok XXI.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Források

Ramuz, C. F. 1978. *Adam et Eve.* Suisse: Edition L'Age d'Homme.
Ramuz, C. F. 1983. *Üldözött vad – Ádám és Éva*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
Ramuz, C. F. 1994. *Paris, Notes d'un Vaudois.* Cossinay, Svájc: Plaisir de lire.
Ramuz, C. F. 1971. *Az elbocsátott szolgálólány.* Budapest: Európa Könyvkiadó.
Ramuz, C. F. 1968. *Découverte du Monde, Oeuvres complètes,* Lausanne: Éditions Rencontre, Tome V.
Ramuz, C. F. 1959. *Lettres,* 1919–1947. Lausanne: La Guilde du Livre.

Pethő József

Szójáték és blending a reklámokban[1]

Pethő József
Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet
pethojos@nyf.hu

1. Bevezetés: a reklám napjainkban

A reklám napjaink kommunikációjának egyik igen gyakori és egyre nagyobb jelentőséget kapó formája, illetve sajátos szövegtípusa. Elsődleges funkciója gazdasági jellegű: az értékesítés előmozdítása érdekében a potenciális fogyasztók befolyásolása. Ahhoz, hogy ezt a szerepét betöltse, a következő főbb kognitív feladatokat kell teljesítenie (vö. Trombitás 2004: 48–51, Sas 2007: 30–31):

- **figyelemorientálás** (a figyelem felkeltése, irányítása és megtartása),
- **emlékezetorientálás** (az információ rögzítése, emlékeztetés),
- **érzelemorientálás** (meglepetés keltése, érzelmi kötődés kialakítása, megnyugtatás a döntés helyességéről),
- **akaratorientálás** (a választás befolyásolása, vásárlásra történő mozgósítás).

Manapság a címzettek célnak megfelelő kognitív aktiválásához a reklámoknak egyre inkább figyelemfelkeltőknek, meglepőknek kell lenniük, merthogy különben észre sem vesszük őket, az agyban található retikuláris aktiválórendszer nem indítja meg az információfeldolgozást. Tehát – ahogy Sas István (2007: 30), a neves reklámszakember írja – „a figyelem felkeltése a minimális követelmény, amit a reklámmal szemben támasztunk. Az a reklám, amely képtelen kiemelkedni a környezetéből és […] megragadni az emberek figyelmét, az tulajdonképpen nem is reklám".

A figyelem megragadása azonban egyre nehezebb és nehezebb feladat: amíg a 70-es években átlagosan körülbelül **50 reklámüzenettel** bombázták az embereket, addig ma – a leginkább elfogadott statisztikák szerint – naponta nagyjából **3000 rekláminger** ér mindenkit (vö. pl. Sauvant 2002: 20, Zschiesche–Errichiello 2009: 29)! Példaként nézzünk csak rá most az alábbi két képre. Az első egy New York-i utcarészle-tet mutat, a másodikon egy hírportál egyik oldalát láthatjuk:

[1] A tanulmány az OTKA támogatásával, a 81315. sz., „Kognitív stilisztikai kutatás" című pályázat keretében készült.

utobytel.com
Turn here.
TIMES SQUARE GALLERY
maxell
MARQUIS

1. kép

Buszbaleset Borsodban - Egy ember meghalt, többen megsérültek
BOON SZIRÉNA
Buszbaleset - Egy ember meghalt, tizennégyen sérültek meg
Egy ember meghalt és tizennégyen sérültek meg, amikor egy távolsági busz és egy személyautó összeütközött szombaton Rudabánya és Ormosbánya között – közölte a rendőrség a korábbi információkat pontosítva a honlapján.
Helyreállt a vonatközlekedés a gázolás után a miskolci vonalon
HIRDETÉS
Karácsonyi készülődés a Tescóval!
Nézze meg a Tesco legújabb katalógusát és találja meg a legjobb ajándékokat családjának! Illatszerek, Italáruk és ajándékcsomagok nagy választékban. Ne hagyja ki, nézze meg most!
TESCO
MAGYARORSZÁG
NEM
0% THM
10 HÓNAPRA
MINDEN TERMÉKRE!
Érvényes: 2012.12.05-től 12.24-ig!
Media Markt
Mert hülye azért nem vagyok.
TopÁr.hu
WESTERN DIGITAL ELEMENTS DESKTOP (WDBAAU0020HBK) MEREVLEMEZ
2 TB, 3.5", USB 2.0 csatlakozó, fekete
27.999 Ft
NIKON COOLPIX P510 DIGITÁLIS FÉNYKÉPEZŐGÉP
16.1 Megapixel felbontás, 41.7x optikai zoom, vörös
92.309 Ft
NISSAN
CSÓ
TÉLI AUTÓZÁS, AGGODALMAK NÉLKÜL

2. kép

A figyelem felkeltésére, a megfelelő aktiváló funkciók megvalósításához a reklámkészítők a képi eszközök mellett igen gyakran különböző nyelvi eszközöket használnak fel, így **a szójáték** különböző változatait.

Szójátéknak itt Némethné Varga (2008: 570) nyomán „az azonos vagy hasonló hangzású, de különböző szavaknak meglepő, váratlan összekapcsolását, valamint … egyes szavaknak, szólásoknak, közmondásoknak, mondatoknak [sajátos célú, illetve jellegű] eltorzítását" tekintem (vö. még Szathmári 2004: 218–219). A szójátékok típusairól röviden szólva – szintén Némethné Varga (2008) nyomán (vö. Wagenknecht 1965) – a következők mondhatók el összegzésképpen: kifejtettség szempontjából, vagyis abból a szempontból, hogy egy vagy több szó hozza-e létre a jelenséget: egytagú és többtagú szójátékot különböztethetünk meg, abból a szempontból pedig, hogy realizálódik-e az asszociációképzésben részt vevő elemek mindegyike, horizontális, illetve vertikális szójátékot. Horizontális szójáték esetében az assszociációképzésben részt vevő elemek mindegyike realizálódik, a vertikális szójáték esetében pedig csak egyetlen szóalak képviseli az alakzatot a szövegben.

2. A fogalmi ötvözéselmélet (Blending Theory)

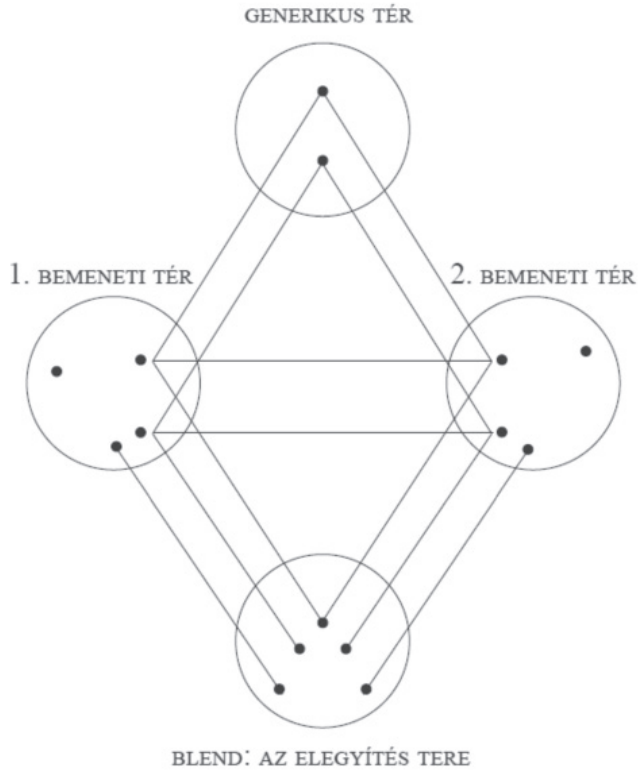
A reklámszlogenekben megvalósuló szójátékalakzatok egyik jellegzetes típusában, abban, amellyel itt foglakozni kívánok, különböző jelentésszerkezetek ötvöződnek: **egy blendet** egy újabb jelentésszerkezetet létrehozva. Az ebbe a kategóriába tartozó szlogenek legfőképp éppen erre, vagyis az eltérő jelentések egymás mellé helyezésére, és ezeknek a jelentéseknek a befogadó általi szerves összekapcsolására építenek. Ennek a folyamatnak a bemutatásához először is célszerű röviden tárgyalni a **kognitív metaforaelméletet,** ezen belül is az ún. fogalmi ötvözéselméletet.

A Lakoff–Turner-i „klasszikus" kognitív metaforaelméletet továbbfejlesztő fogalmi ötvözéselmélet (a „Blending Theory", vö. pl. Fauconnier–Turner 1996, Kövecses 2010: 267–283) az eredeti kognitív metaforafelfogást a következőképpen alakította át: a metaforán alapuló kijelentések esetében úgy jutunk el a szándékolt, illetve a tényleges jelentéshez, hogy megfeleltetések alapján fogalmi hálózat kialakításával, mentális terek integrációja révén konstruáljuk meg a jelentést. (Tehát itt nem egyszerűen két konceptuális tartomány, hanem azoknál tágabb határú mentális terek kerülnek kapcsolatba.) Fontos hangsúlyozni a jelentésképzés folyamatszerűségét is: ebben a folyamatban, a jelentéskonstruálásban a két mentális tér mint két input a jelentésmátrixok tényezői szerinti megfelelésekben kapcsolódik össze egy generikus tartomány elvei szerint, negyedik tartományként létrehozva a blendet (vö. Kövecses 2010, Tolcsvai Nagy 2010).

A blendingelmélet tehát négy mentális térből álló modellt alkalmaz:

- generikus (általános) megfeleltető tér,
- két bemeneti (input) tér,
- a negyedik pedig az elegyítés, a vegyítés (blending) tere.

A négy mentális tér viszonyát Fauconnier – Turner (1998/2006: 313 és 2002: 46) alapján egy egyszerű sémával így ábrázolhatjuk:

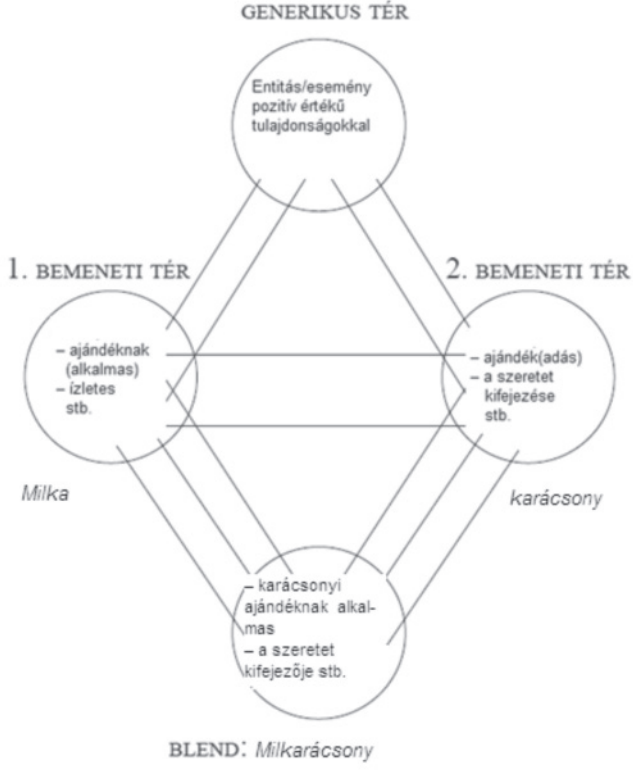


1. ábra

Mint ezen a sematikus ábrán is látjuk, mindkét mentális tér esetében vannak a jelentésmátrixoknak olyan elemei, amelyek átkerülnek a blendbe, és vannak olyanok, amelyek nem.

3. Szójáték és blend

Nézzük meg először ezt a fajta jelentésképzést a *Milkarácsony* példáján! A Milka csokoládé *Milkarácsony, nagykarácsony* reklámszlogenjének (vö. Forgács 2001: 88) első eleme, a *Milkarácsony* a csokoládéra vonatkozó és a karácsony fogalmához tartozó tudáskeretet vegyíti, így hozva létre „blend”-et. Mi az, ami átvihető, sőt a reklám funkciója szempontjából mindenképpen átvivendő a karácsonyra vonatkozó tudáskeretről a Milka csokoládéra vonatkozó tudásunkba? Néhány idetartozó elemet emelek ki a karácsony jelentésmátrixából: HELYZET: ÜNNEPI, BENSŐSÉGES; ÉRTÉK: (KÜLÖNLEGESEN) POZITÍV; ESEMÉNY: AJÁNDÉKOZÁS, TALÁLKOZÁS; ÉRZELEM: SZERETET; stb.



2. ábra

A blendben a *Milka* már egy új jelentésben jelenik meg: nem mint egyszerűen egy csokoládé, bonbon vagy más Milka termék nyelvi jele, hanem a *Milkarácsony* része-

ként mint a MILKA-KARÁCSONYI-AJÁNDÉK fogalom nyelvi reprezentációja. Az elegyítés terében ezáltal új tulajdonságok is megjelennek mint pl. „A SZERETET ADEKVÁT KIFEJEZŐJE", „ÜNNEPI, ÜNNEPHEZ MÉLTÓ" stb.

Szemantikai szempontból hasonló, azaz blendet létrehozó példa a következő:

A teremtés Corollája

Itt a *Corollája (Corolla)* és a hangalaki hasonlósággal való játékban előhívott *teremtés koronája* nyelvi kifejezések vegyítése hozza létre a fogalmi integrációt (a blendet).

Gut. Besser. Gösser.

Ez a széles körben ismert reklámszlogen egy sajátos fokozásos szerkezettel hívja fel magára a figyelmet. A szlogen egy immutációval, behelyettesítéssel teremti meg a szójátékot, illetve a reklámban kifejezni kívánt jelentést, ti. hogy „a legkiválóbb sör a Gösser". A szabályosan, a begyakorlottság szintjén következő *(am) beste(n)* ('legjobb'/'legjobban') helyett álló Gösser formálisan nem illeszkedik be az első két elemmel megkezdett sorba, ám a (német nyelvet akár csak kicsit is ismerő) befogadó nyelvi tudása szerint mégis könnyen értelmezhető. A megszokott formától való eltérés „blikkfang"-jából adódó stílushatás, a rejtvényszerű jellegből következő, a megszokottól eltérő mentális művelet teszi emlékezetessé, hatásossá ezt a szlogent (vö. Forgács 2001: 87). Blendként a 'legjobb sör' jelentés áll elő.

Hejnekem – HEINEKEN (SÖR) – [VALAMI, AMI] KELL NEKEM

A népetimológiára rájátszó szlogen plakátjának grafikai jegyei: a márka attribútumaiként alkalmazott színek, elemek (piros csillag, zöld háttér, fehér betűk), a felirat betűtípusa is hozzájárulnak az „eredeti" nyelvi kifejezés, illetve jelentés a *Heineken* felidézéséhez (vö. Schirm 2006: 173):

3. kép

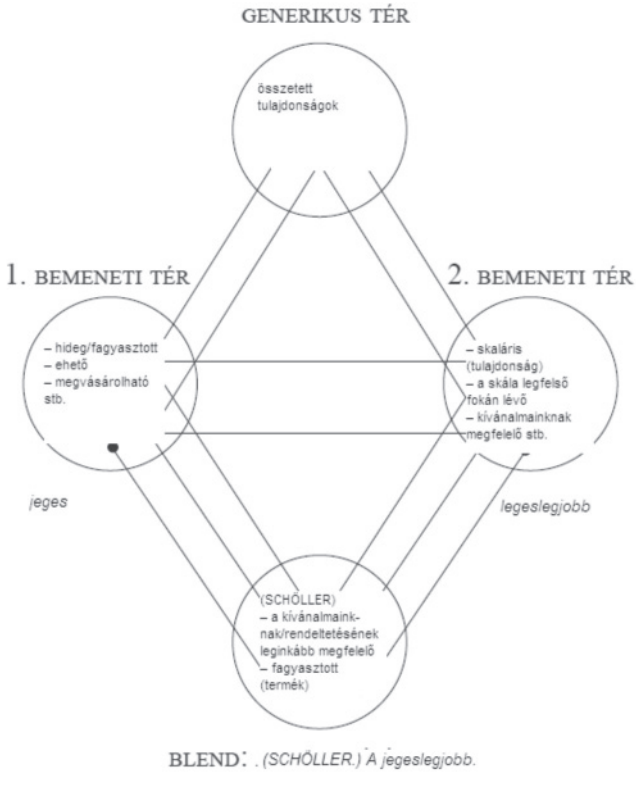
Még néhány példát hadd idézzek:

La Dolce Visa – ÉDES ÉLET – A VISA BANKKÁRTYA (HASZNÁLATA)

Tix Bio Color – színesen Tixtább. – TIX MOSÓPOR – TISZTASÁG

Schöller. A jeges legjobb!

A Schöller-szlogen jelentésképzése, illetve jelentésszerkezete sematizálva így ábrázolható:



3. ábra

4. Összegzés

Végezetül, rövid összegzésként arra a kérdésre szeretnék választ keresni, hogy miért jók, miért hatásosak a fenti, illetve a fentiekhez hasonló, szójátékon, ezen belül pedig blendingen alapuló szlogenek.

Általában igaz az, hogy különösen lényeges a blending szerepe azokban a kifejezésekben, amelyeknek a jelentése két mentális tér alkalmi vegyüléséből emergens módon, tehát nem begyakorolt, nem megjósolható módon jön létre egy új jelentésszerkezet kialakulásával (vö. Tolcsvai Nagy 2011: 103). – A szójátékon alapuló szlogenek esetében is ez kognitív törvényszerűség, illetve folyamat a hatás legfőbb alapja.

Irodalom

Fauconnier, Gilles – Turner, Mark 1996. Blending as Central Process of Grammar. In: Goldberg, Adele E. (ed.): *Conceptual Structure, Discourse and Language*. Stanford: Center for the Study of Language and Information. 113–129.

Fauconnier, Gilles – Turner, Mark 1998/2006. Conceptual integration networks. In: Geeraerts, Dirk (ed.): *Cognitive linguistics: basic readings*. Berlin – New York: Mouton de Gruyter. 303–371.

Fauconnier, Gilles – Turner, Mark 2002. *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books.

Forgács Erzsébet 2001. Nyelvi játékok a reklámban. In: Salánki Ágnes (szerk.): *A reklámról – ma – Magyarországon*. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó. 81–110.

Kövecses Zoltán 2010. *Metaphor. A practical introduction*. Second Edition. Oxford, New York etc.: Oxford University Press. 267–284.

Némethné Varga Andrea 2008. Szójáték. In: Szathmári István (főszerk.): *Alakzatlexikon*. Budapest: Tinta Könyvkiadó. 569−573.

Sauvant, Nicola 2002. *Professionelle Online-PR*. Frankfurt/Main, New York: Campus-Verlag.

Sas István 2007. *Reklám és pszichológia*. Budapest: Kommunikációs Akadémia.

Schirm Anita 2009. Az óriásplakátok nyelve. In: Balázs Géza – H. Varga Gyula (szerk.): *Ikonikus fordulat a kultúrában*. Budapest – Eger: Magyar Szemiotikai Társaság – Líceum Kiadó.168–184.

Szathmári István 2004. Szójáték. *Stilisztikai lexikon*. Budapest: Tinta Könyvkiadó. 218–219.

Tolcsvai Nagy Gábor 2011. *Kognitív szemantika*. Nyitra: Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara.

Wagenknecht, Christian Johannes 1965. *Das Wortspiel bei Karl Kraus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Zschiesche, Arnd – Errichiello, Oliver 2009. *Erfolgsgeheimnis Ost: Survival-Strategien der besten Marken – und was Manager daraus lernen können*. Wiesbaden: Gabler Verlag.

Jegyzetek

1. Az 1. kép forrása: http://www.google.hu/imgres?q=advertisements+New+York&num=10&um=1&hl=hu&sa=X&biw=1280&bih=909&tbm=isch&tbnid=U63DxxIP4GNjBM:&imgrefurl=http://wallpapersfor.me/times-square-advertisements/&docid= V4T1mVoCduWP-M&imgurl. Letöltve: 2012. november 8.
2. A 2. kép forrása: http://www.szon.hu. Letöltve: 2012. december 16.
3. A 3. kép forrása: http://letterhuntercard.kepeslap.com/Hejnekem...._IMAGEshow.asp?imageid=195860. Letöltve: 2012. december 16.

Veres Ferenc

Szójátékok a műfordításban – Játék a szavakkal?

Veres Ferenc
Szaknyelvi és Idegen Nyelvi Kommunikációs Központ
veresf@nyf.hu

„Az ideális fordítást zavartalan, lineáris, automatikus átkódolási folyamatként kell elképzelnünk, amelyet különféle rendellenességek akaszthatnak meg" – mondta Kappanyos András: *Görcs, lyuk, folt: a fordíthatatlanság formái* című előadásában, az MTA 2011-ben tartott, Nyelvek között című interdiszciplináris dialógusán.

A szerző szerint – rendszerezve a leggyakrabban előforduló „rendellenességeket" – három kategóriát különíthetünk el: 1. leggyakrabban a paronomázia-jellegű akadályok (szójáték, rím, metanyelv illetve különböző forrásnyelvi normaváltások) okozhatnak fejtörést a fordítónak; 2. előfordulhat a *lacuna* jelensége (a fordító a célnyelvben nem talál ekvivalenst), 3. vannak a forrásnyelv kontextusában észrevehetetlen hibák, amelyek a célnyelv kontextusban súlyt kapnak.

Tanulmányomban az üzenetközvetítés oldaláról vizsgálom az első két kategóriát, azon belül is a szójátékok fordíthatóságának/fordíthatatlanságának kérdéskörét, különös tekintettel arra, hogy a műfordító döntései milyen mértékben okozhatnak „rendellenességet".

A szójáték a bilingvális környezetben

A kétnyelvű környezetben élők, anélkül, hogy fordításelméleti kérdésként gondolnának a mindennapi kommunikációra, a nyelvi játékokban rejlő lehetőségeket egyszerű játékként élik meg, mintegy kedvtelésből „gyártanak" alaki egybeesésre épülő, de nyelvenként különböző jelentésű szerkezeteket. A magyar-román nyelvi együttélés számos példája bizonyítja, hogy az eltérő nyelvcsaládokhoz tartozó – hivatalos és kisebbségi – nyelvek ismerete a szójátékok kommunikációban való érvényesítésének határtalan lehetőségét eredményez(het)i.

„Ez egy ember" – mondja a magyar kisdiák a padtársának, arra célozva, hogy unalmasnak találja a román nyelvtanárt. A szójáték mögött a román *un om* ('egy

ember') határozatlan névelős szerkezet és a magyar *unom* jelen idejű ige hangalaki azonossága áll.

A nyelvi kölcsönzés sokszor cacemphaton-jellegű annominációt eredményez, az eltérő két szótestben rosszul hangzó játékot produkál. Főleg a szleng használja előszeretettel. A román *a se descurca* (megoldást talál valamire, talpra esik) ige az erdélyi magyar nyelvhasználatban gyakran *deszkurkálódik (deszkurkálja magát)* kölcsönszó-alakot ölt, amely egyetlen mássalhangzó cseréjével hangzásbeli változást (is) produkál: A házasságtörésen ért férj akkor deszkurkálódik, ha gyorsan deszkurválódik.

Ugyancsak játék a szavakkal a román fizetőeszköz, a *lej* jelentésátvitellel használt *lejebb* (drágább) konkatenatív alakzata, amely a főnévi szótövet melléknévként fokozza, amplifikálja: Minél *lejebb* az élet, annál lejjebb élek. (Minél drágább az élet, annál szegényebben élek.)

A szójáték a műfordítás bilingvális környezetében

Ellentétben az előbbi példákkal, ahol a szójáték az aktív, elsődleges (primer) kommunikáció egyik eszköze, a műfordítás másodlagos (szekunder) irodalmi kommunikáció, ugyanis a kommunikációs láncban nem két (beszélő), hanem három szereplő van: a műfordító, a lefordított mű és a fordítás olvasója.

A műfordító az eredeti mű elsődleges befogadója, de – közvetítő szerepénél fogva – csupán másodlagos szerző. A lefordított mű a forrásnyelvi (eredeti) alkotás célnyelvi újra-, illetve átértelmezett változata, amelynek befogadója a fordítás olvasója lesz.

A műfordításnak, mint célnyelvi kommunikációnak azt a nehézséget kell, többek közt, megoldania, amit a forrásnyelvi mű szövege mögött rejlő valóság és hagyományrendszer jelent. Vagyis a bilingvális környezet a műfordítás esetében más természetű: az elsődleges kommunikációban készült művet kell másodlagos kommunikációban újraalkotni, átmenteni lefordított műként. Sokkal többről van szó, mint két idegen nyelven kifogástalanul kommunikálni, mivel az elsődleges kommunikációban természetszerűen alkalmazott történelmi, társadalmi és irodalmi háttérismeretet továbbítani kell a másodlagos (célnyelvi) kommunikáció befogadója felé.

A műfordítás eredményezhet kommunikációs veszteséget. Klasszikus realista prózaírónk, Mikszáth, jellegzetes (maga alkotta) szójátékai – a szerkezeti és nyelvtani jellemzőkön túl – éppen a homonímiákban rejlő hangulatteremtés verbális eszköztárának használata miatt nehezen fordíthatóak. A Noszty fiú esete Tóth Marival című regényében például szójátéka a kakas kukorékolásának olyan jellegzetes értelmezést kölcsönöz, amely a fordító számára megoldhatatlan maradt. Az eredeti

szöveg kétlépcsős mechanizmussal éri el a kívánt hatást. Elsődleges információként a szójáték nominális elemével ismerkedünk:

„...egyenesen ráemelte a pisztolyt, elcsattantotta a *kakast* és most jön már a csodálatos, mert a pisztoly nem sült el (persze nedves is lehetett a puskapor)..."

A magyar olvasónak nem jelent értelmezési nehézséget a *kakas* szó használata az idézett kontextusban, közismert, hogy a puska kakasa (ravasza) azt a célt szolgálja, hogy elindítsák segítségével a robbanást. A műfordító a tárgy megnevezésére két francia ekvivalens közül választhatott (*la détente* illetve *la gâchette*), döntése az előbbire esett:

„Levant sur lui son pistolet, il en pressa *la détente* et c'est alors que survint un miracle: le coup de pistolet ne partit pas (la poudre peut-être était mouillée)... " (J. N. 273)

A másodlagos információ már gondot okoz a fordítónak, mert Mikszáth szójátékának verbális eleme (a hangutánzó *kukorékol* ige) alkotja a szójáték értelmezhetőségének igazi magvát:

„...szóval a kakas nem teljesítette a *pisztolybeli kakasok* kötelességét, hanem az igazi eleven kakasokét – *elkukorékolta* magát." (N. F. 246.)

A fordító lacunaként kezeli a szójátékot, a körülírásos mondatfűzés helyett egyszerű következtetést von le, amely képtelen visszaadni a magyar szóhangulatot:

„Au lieu du bruit attendu, Velkovics entendit *le cri d'un coq*." (J. N. 273)

A műfordítás kétszeres veszteséget mutat: a célnyelvi olvasó más alaphelyzettel találkozik, mint a forrásnyelvi változatban volt: ha a pisztoly kakasa csak *elkukorékolta* magát, de nem indította be a robbanást, akkor az *elkukorékolja magát* szinonimája az *elcsattan* igének (= zajt , kattanó hangot adott). Ezzel szemben a francia regény úgy tolmácsolja ezt a helyzetet, hogy Velkovics a várt zaj helyett *kakas kukorékolását* hallotta (entendit *le cri d'un coq*). Ez tehát az eredeti teljes átírása.

Másrészt a műfordító nem osztozhat a „nyelvújító" sikerében, nem érzékelhető az igekötős *elkukorékolja magát* tömörsége, pillanatnyisága. Vagyis a fordító nem teheti túl magát a nyelvi sajátosságok különbözőségeiből adódó nehézségeken.

Alaposabb célnyelvi ismeretekkel talán érzékelhetőbb lehetett volna a szójáték kommunikációs értéke, van ugyanis a franciában egy – ugyancsak állat-motívummal jelölt – ekvivalens is: *le chien* d'un fusil (a pisztoly *kutyája*), amit feltételezhetően a fordító nem ismert. A *kutya-kakas* analógia kapcsán a verbális elem *ugat-kukorékol* analógiája természetszerűen adódik. A gondolatsor fordítható lett volna például

egy olyan előzetes forrásnyelvi transzformációval, mint: *a kutya nem teljesítette a pisztolybeli kutyák kötelességét, hanem, az igazi eleven kutyákét – elugatta magát.*

Következtetések

A műfordítás reproduktív, ugyanakkor kreatív tevékenység, amely a célnyelv magas szintű ismeretén túl rátermettséget és szakmai tudást egyaránt igényel a fordítótól. Az idézett bilingvális környezetben használt szójátékok fordítása a példaként említett két nyelv bármely irányában azért lehetséges, mert a forrás-, illetve célnyelv egyidejű isme-rete lehetővé tette, mondhatnánk: motiválta létrejöttüket. Ugyanakkor harmadik nyelvre fordítani majdnem lehetetlen, vagy a kiegészítő magyarázatokkal bonyolított megoldások valamelyikét kellene alkalmazni (pl. beékelés, lábjegyzetelés).

Amennyiben a fordítás – a másodlagos kommunikáció – végeredményét akarjuk szemügyre venni, az egyéntől – a fordítótól – vissza kell térnünk az üzenetközvetítést befolyásoló tényezők rendszeréhez, amelynek egyik tényezője sem független a nagyobb társadalmi, művelődéspolitikai, nyelvi és kulturális hatásoktól: ki a fordító, anyanyelvre vagy idegen nyelvre fordít, olvasói vagy egyéni igény motiválta stb. Az említett Mikszáth mű fordítója, Körössy József magyar műfordító, aki franciára (idegen nyelvre) fordít, a példaként idézett szójáték kapcsán nem érzi fontosnak a nyelvi fordulat hangulati elemének legalább érintőleges visszaadását.

Fordításelméleti megközelítésben a vizsgált korpuszra is igaz az az általános megállapítás, hogy az adott/létrehozott oppozíció folyamatos feloldásával születik meg a műfordítás.

A fordító nem nyelveket fordít, hanem szövegeket, a fordítás alapvetően nem a szöveget alkotó szavak idegen nyelvi jelentésének megkeresését jelenti, hanem azok diszkurzív értelmezését. A fordítási folyamatban a diszkurzív elemzés nem más, mint állandó játék a szavakkal, intenzitása a szójátékok fordításakor még hatványozottabb.

Irodalom

Albert Sándor 2003. *Fordítás és filozófia*. Budapest: Tinta Kiadó, 2003.

Benő Attila 2010. A fordíthatóság és a fordíthatatlanság kérdése. In: Gábor Csilla – Korondi Ágnes (szerk.) *A fordítás kultúrája – szövegek és gyakorlatok*. Kolozsvár: Verbum Kiadó, 9–22.

Benő Attila 2011. Modalitás, nyelvi kategorizálás, fordítás. In: Bárdosi Vilmos (szerk.) *Tegnapi filológiánk mai szemmel*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 33–52.

Jeney Éva – Józan Ildikó 2011. *Nyelvi álarcok. Tizenhárman a fordításról*. 2011. év 54. évfolyam 2. szám, 226.

Kappanyos András 2011. Görcs, lyuk, folt: a fordíthatatlanság formái. In: *Nyelvek között*. Interdiszciplináris dialógus, MTA 2011. nov. 24–25.

Kálmán Mikszáth (J. N.) 1977: *L'histoire du jeune Noszty avec Marie Tóth*. Ford: Körössy József, Corvina Kiadó, Budapest, 501.

Mikszáth Kálmán (N. F.) 1972: *A Noszty fiú esete Tóth Marival*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

IV.
ZENE ÉS JÁTÉK

Bíró István – Könczei Bálint

Harmóniajáték az alapfokú művészetoktatásban

Bíró István – Könczei Bálint
Ének-Zene Tanszék
biroistvan@nyf.hu – balint.konczei.szikesband@gmail.com

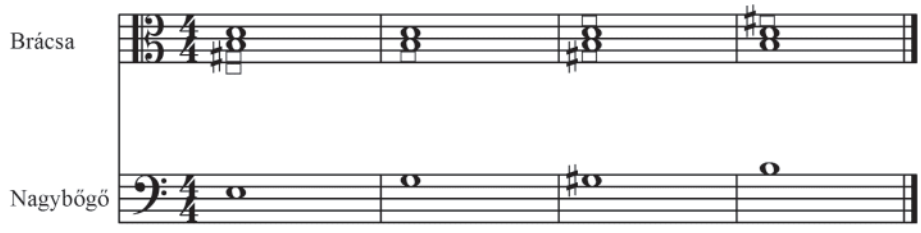
Az intézményesült népzeneoktatásban tanító tanárok munkáját segítő kiadványok sora mára már szinte megszámlálhatatlan. A kiadványok többsége, valamint az azokhoz szorosan kapcsolódó mellékletek többsége feltételez egy bizonyos fokú általános zenei ismeretet, valamint alapszintű hangszerismeretet.

Ez a tanulmány csupán egy apró szelete egy terjedelmében és részleteiben lényegesen gazdagabb munkának, mely kiadvány az alapoktól építkezve – zenei ismeretek, hangszerkezelés – kívánja bemutatni a népzenében használatos négyhúros brácsa- és nagybőgőkezelést, valamint a két hangszer közötti szoros kapcsolatot. Megfigyeléseink és megállapításaink a *tonika-domináns* harmóniakapcsolatra irányulnak.

1. Alapismeretek

A népzenében használatos négyhúros brácsa – a továbbiakban brácsa – fizikai értelemben nem, csupán funkcióját tekintve tér el a műzenében használatos brácsától. A műzenében többnyire egy szólamban szólaltatják meg, a népzenében többnyire két- vagy három szólamban. Pontosabb tehát, ha úgy fogalmazunk, hogy a brácsa a műzenében dallamhangszerként, a népzenében pedig harmóniahangszerként jelenik meg.

A brácsán található négy húrból (c-g-d-a) csupán a c-g-d húrokat használjuk, mégpedig a szomszédos húrokat kettesével összehúzva. Az így kialakuló húrsíkok: c-g és g d. A kialakult húrsíkok egyszerre két hang egyidejű megszólaltatását teszik lehetővé, tehát a megszólaló harmóniák minden esetben hiányosan szólalnak meg. Ebből egyenesen következik, hogy egy harmóniához több fogás is társul, valamint hogy egy fogás több harmóniát is jelenthet. Az utóbbi megállapításra láthatunk példát a következő kottán.



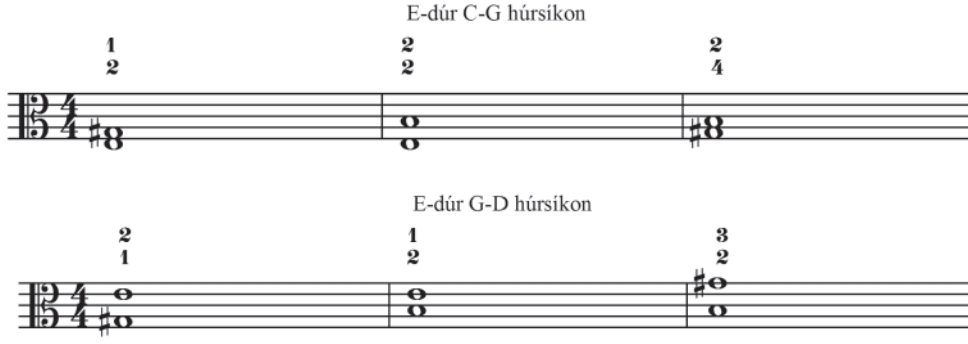
A brácsaszólamban kétféle ábrázolásmódot alkalmaztunk: a hagyományos kottafejek a harmóniát alkotó és ténylegesen meg is szólaló hangokat jelentik, a téglalapok pedig a teljes harmóniát alkotó, de megszólalásra nem kerülő hangokat ábrázolják. A brácsaszólamban megszólalásra kerülő *h-d* hangok jelenthetnek – a nagybőgő szólamban feltüntetett hangoktól függően – például: *E-dúr szeptim, G-dúr, gisz-szűkített szeptim, h moll* harmóniákat.

A fent említett hangszersajátosságok miatt fontos tehát tisztázni az egyes harmóniák bontásait. Egy hármashangzatnak húrsíkonként legalább három bontása használatos, a négyes hangzatok esetében a lehetőségek száma ennél magasabb.

Az alábbiakban tekintsük át az *E-dúr* és az *a-moll* hármashangzatok felbontását húrsíkonként. Nem véletlen, hogy ez a két harmónia került kiválasztásra, hiszen a népzenében az *(A)* tonalitás az egyik leggyakrabban használt tonalitás. *(A)* tonalitásban értelmezve a két harmóniát, funkciójukat tekintve domináns-tonika kapcsolatot figyelhetünk meg közöttük.

1.1. Hármashangzat-felbontások

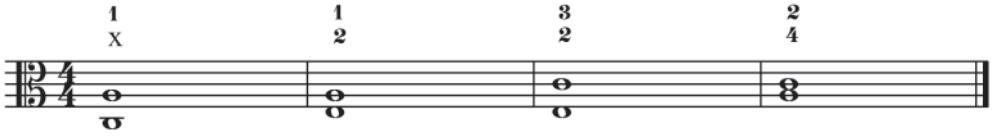
Az *E-dúr* hármashangzat felbontásai az egyes húrsíkokon:



Megjegyzés: a kottapéldákban található *x, 1, 2, 3, 4* jelzések a fogásokhoz tartozó ajánlott ujjrendet jelölik. *x-üres húr, 1-mutatóujj, 2-középső ujj, 3-gyűrűsujj, 4-kisujj*

Az *a- moll* hármashangzat felbontásai az egyes húrsíkokon:

a-moll C-G húrsíkon



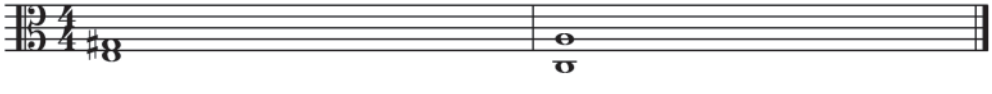
a-moll G-D húrsíkon

1.2. Harmóniafűzések

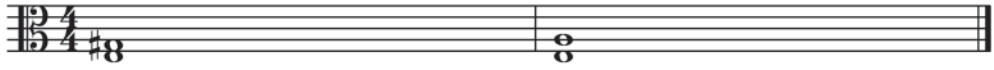
A harmóniák fűzését tekintve nagyon sok lehetőség áll a rendelkezésünkre. Megfigyelhetjük azonban, hogy a hangszerüket magas technikai szinten kezelő brácsások törekednek a szólamsorok lehető legkisebb mozgatására. Ha az előzőekben ábrázolásra került két hármashangzatot használjuk a továbbiakban is, jól megfigyelhetővé válik, hogy melyik *E-dúr* bontás után melyik *a-moll* bontást vagy bontásokat használjuk.

1.2.1. E-dúr – a- moll kapcsolat

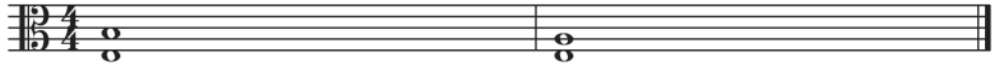
E-dúr - a-moll kapcsolat C-G húrsíkon



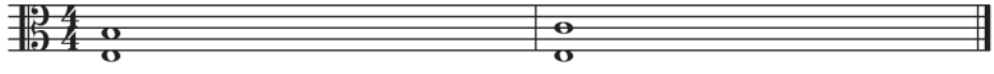
E-dúr - a-moll kapcsolat C-G húrsíkon



E-dúr - a-moll kapcsolat C-G húrsíkon



E-dúr - a-moll kapcsolat C-G húrsíkon

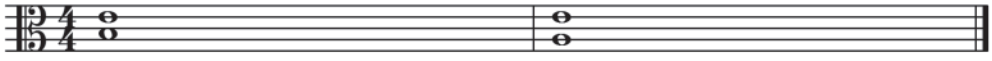


E-dúr - a-moll kapcsolat C-G húrsíkon

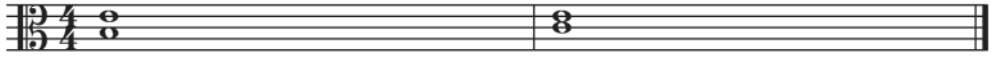
E-dúr - a-moll kapcsolat C-G húrsíkon

E-dúr - a-moll kapcsolat G-D húrsíkon

E-dúr - a-moll kapcsolat G-D húrsíkon



E-dúr - a-moll kapcsolat G-D húrsíkon



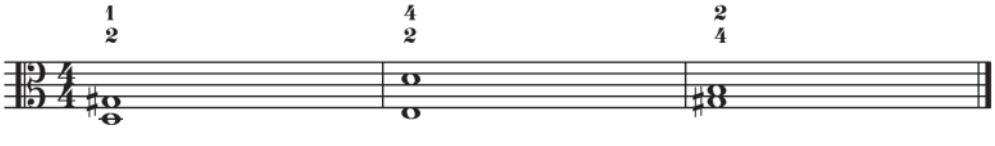
E-dúr - a-moll kapcsolat G-D húrsíkon

E-dúr - a-moll kapcsolat G-D húrsíkon

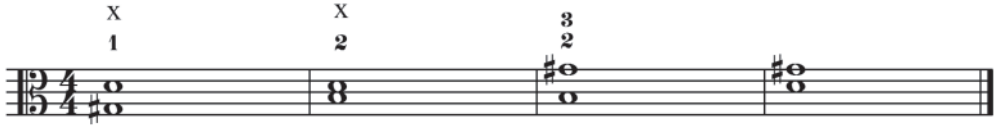
1.2.2 Az E-dúr szeptim harmónia – a továbbiakban E^7 –

Ahhoz, hogy az előzőekben vázolt elvektől a továbbiakban se térjünk el, tisztáznunk kell az E^7 felbontásait, valamint azt követően azok oldásait.

E-dúr szeptim C-G húrsíkon

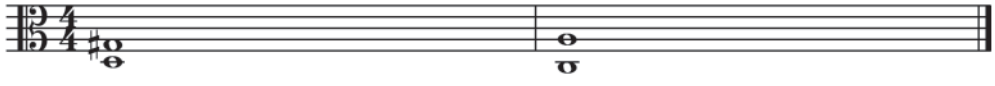


E-dúr szeptim G-D húrsíkon



E[7]-hez tartozó *a-moll* oldások C-G húrsíkon:

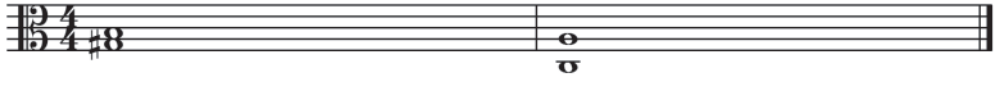
E-dúr szeptim - a-moll kapcsolat C-G húrsíkon



E-dúr szeptim - a-moll kapcsolat C-G húrsíkon

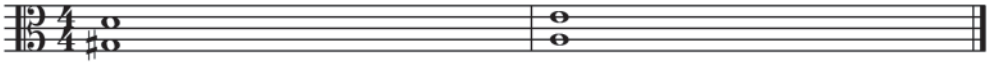
E-dúr szeptim - a-moll kapcsolat C-G húrsíkon

E-dúr szeptim - a-moll kapcsolat C-G húrsíkon

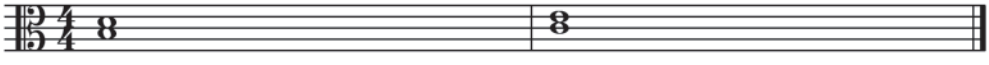


E^7-hez tartozó *a-moll* oldások G-D húrsíkon:

E-dúr szeptim - a-moll kapcsolat G-D húrsíkon



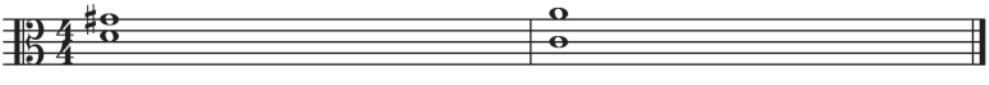
E-dúr szeptim - a-moll kapcsolat G-D húrsíkon



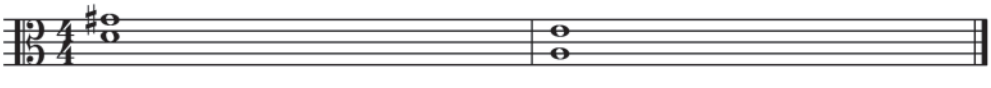
E-dúr szeptim - a-moll kapcsolat G-D húrsíkon

E-dúr szeptim - a-moll kapcsolat G-D húrsíkon

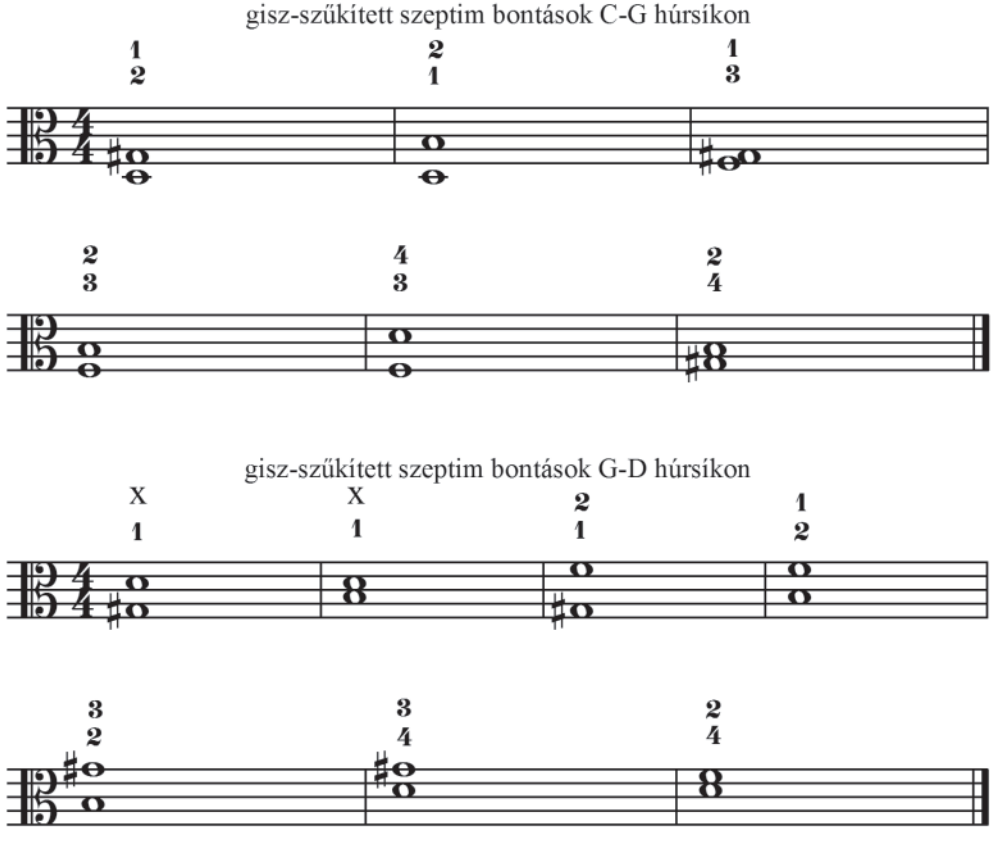
E-dúr szeptim - a-moll kapcsolat G-D húrsíkon



E-dúr szeptim - a-moll kapcsolat G-D húrsíkon



Az E^7 harmóniát gyakran felcseréljük *gisz szűkített szeptim* harmóniára – a továbbiakban *gisz*^{0} –. A következőkben tekintsük át a *gisz*^{0} harmónia felbontásait:



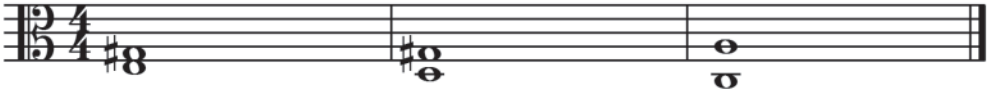
A továbbiakban a terjedelmi korlátok miatt csak az egyes harmóniák bontásait adjuk közre, az adott harmóniabontásokhoz tartozó oldásokat nincs lehetőségünk egyesével, külön kottapéldán ábrázolni.

2. Játék a harmóniákkal

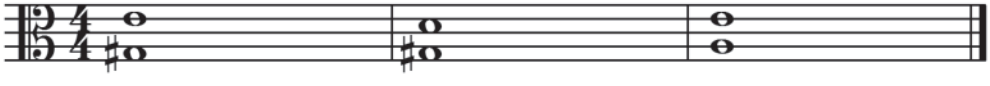
Az eddig felsorolt információkkal lehetőségünk van egy kis játékra a harmóniákkal: domináns – domináns szeptim – tonika, vagy konkrétabban *(A)* tonalitásban: *E* - E^7/*gisz*^{0} – *a*. Mindig törekednünk kell a lehető legkisebb mozgás betartására az egyes szólamok mozgatása esetében. Érdemes a tanulás fázisában visszafelé gondol-

kozni: gondoljuk végig, hogy melyik *a-moll*ra szeretnénk eljutni és az ahhoz tartozó $E^7/gisz^0$ harmóniát kiválasztani, amely egyértelműen meghatározza az *E-dúr* fogásának lehetőségeit. A gyakorlatban ez természetesen nem így történik, megfelelő gyakorlatokkal, valamint kellő mértékű gyakorlással automatizmusok alakulnak ki az egyes fogásokat illetően. Nézzünk egy-egy példát a fent leírtakra, mindkét húrsíkon:

E - E7 - a-moll kapcsolat C-G húrsíkon



E - E7 - a-moll kapcsolat G-D húrsíkon



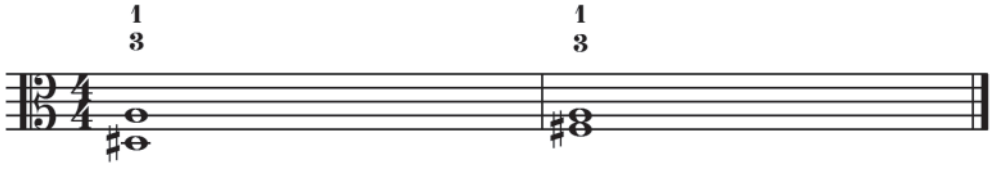
2.1. Egyszerű harmóniafordulatok

Ha egy harmónia egymást követően több ütésen keresztül szólal meg, akkor váltogathatjuk a domináns harmóniájával. Pl. tonika – tonika – tonika – tonika. Helyette játszhatunk tonika – domináns – tonika – tonika fordulatot. Természetesen a domináns harmónia helyett játszhatjuk a domináns harmónia helyére illő szűkített harmóniát is. Ha a domináns harmónia domináns – tonika ingamozgásként szerepel, akkor minden esetben domináns szeptimként értelmezzük.

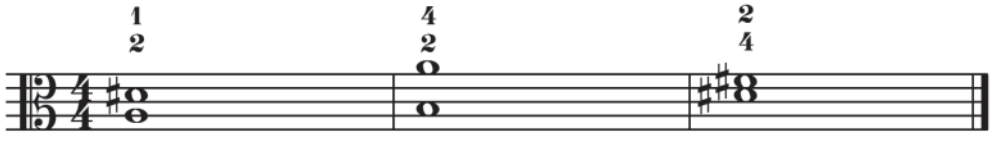
Ha a domináns – tonika mozgást két 4/4-es ütembe rendezzük, akkor egy gyakori sorzárlatot kapunk. Pl: *E E E E | a a a a* || Ha a domináns szeptimet a harmóniakörbe illesztjük, akkor a következő megoldás születik: Pl: $E\ E\ E^7\ E^7$ | *a a a a* ||

A fent említett domináns – tonika ingamozgást is belehelyezhetjük a harmóniakörbe. Pl: $E\ E\ E^7\ E^7$ | $a\ E^7\ a\ a$ || Ahhoz, hogy a harmóniákat negyed értékenként változtathassuk, már csak az eddigi ismereteinket kell alkalmazni. A domináns – tonika ingamozgás ugyanis az első ütemben is alkalmazható, hiszen a domináns harmóniának is van dominánsa, mely harmóniát *váltó domináns*nak nevezünk. Ehhez azonban ismernünk kell *(A)* tonalitásban a váltó domináns harmónia felbontásait.

H-dúr szeptim C-G húrsíkon

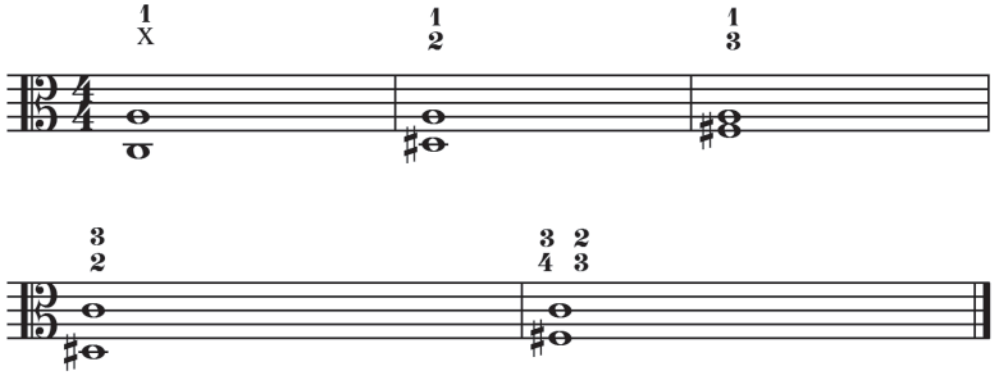


H-dúr szeptim G-D húrsíkon

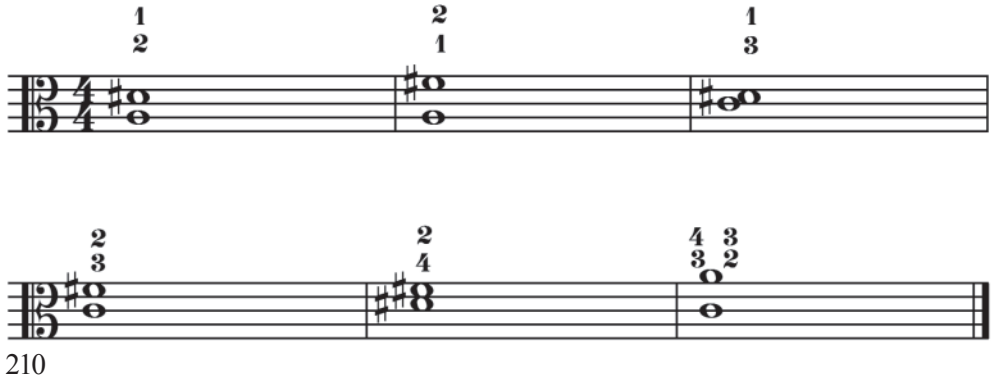


A váltó domináns harmónia is helyettesíthető szűkített szeptimmel, mely *(A)* tonalitásban *disz szűkített szeptim* – továbbiakban *disz*^{0} –

disz-szűkített szeptim bontások C-G húrsíkon



disz-szűkített szeptim bontások G-D húrsíkon



Ezt az ismeretet felhasználva játékunkat még színesebbé tehetjük. Pl: *E* H^7*/disz*^{0} *E* E^7*/gisz*^{0} | *a* E^7*/gisz*^{0} *a a* ||

Minden ismeret a rendelkezésünkre áll ahhoz, hogy az alábbi bőgőszólamokra tökéletesen illeszkedő brácsaszólamokat szerkeszthessünk. Természetesen nem kizárólagosan a bőgőszólamból lehet kiindulnunk, a brácsa játékából is megfejthető a bőgőszólam. Az alábbiakban két gyakran előforduló zárlatot ábrázoltunk táblázatos formában. A táblázatos forma és a betűkotta alkalmazása azon kívül, hogy értelmezhető mintegy összefoglalásnak, lehetővé teszi, hogy az egyes lépéseket még könnyebben összehasonlítsuk. Ehhez kívánunk segítséget nyújtani a különböző színkiemelésekkel is, melyekkel nyomon követhetjük a vissza-visszatérő harmóniafordulatokat.

1. táblázat

Nagybőgő	E	Disz	E	Gisz	A	E	A
Harmónia:	ha E:	disz^0/H^7:	E:	E^7/gisz^0:	a:	E^7/gisz^0:	a:
Húrsík:	c-g						
Brácsa	e-gisz/h	fisz-a	gisz-h	f-gisz	c/e-a	f-gisz	c/e-a
						f-h	e-c^1
						h-d^1*	c^1-e^1
	e-h	disz-c^1	e-h	e-d^1	e-c^1	f-gisz	c/e-a
				f-gisz	c/e-a	f-gisz	c/e-a
						f-h	e-c^1
						h-d^1*	c^1-e^1
				gisz-h	a-c^1	f-gisz	c/e-a
	gisz-h	fisz-a	e-gisz	f-h	e-c^1	f-gisz	c/e-a
				d-gisz	c-a	f-gisz/h	c/e-a
			e-h	e-d^1	e-c^1	f-gisz	c/e-a
				f-gisz	c/e-a	f-gisz	c/e-a
						f-h	e-c^1
						h-d^1*	c^1-e^1
				gisz-h	a-c^1	f-gisz	c/e-a
Húrsík:	g-d						
Brácsa	gisz-e^1***	a-disz^1	gisz-e^1	gisz-d^1	a-e^1	h-d^1	c^1-e^1
						gisz-d^1/f^1	a-e^1
						f-gisz**	c/e-a
						f-h**	e-c^1
	h-e^1	c^1-disz^1	h-e^1	h-d^1	c^1-e^1	h-d^1	a-e^1
						f-gisz/h**	c/e-a
						gisz-d^1/f^1	a-e^1
				gisz-d^1/f^1	a-e^1	gisz-d^1/f^1	a-e^1

						h-d^1	c^1-e^1
						f-gisz/h**	c/e-a
						gisz-h**	a-c
				h-gisz^1	c^1-a^1	gisz-d^1/f^1	a-e^1
						f-gisz**	c/e-a
		a/c^1-fisz^1	h-gisz^1	gisz-d^1/f^1	a-e^1	gisz-d^1/f^1	a-e^1
						h-d^1	c^1-e^1
						f-gisz/h**	c/e-a
						gisz-h**	a-c
				d-gisz	c^1-a^1	gisz-d^1/f^1	a-e^1
						f-gisz**	c/e-a
					c^1-e^1	h-d^1	a-e^1
						f-gisz/h**	c/e-a
						gisz-d^1/f^1	a-e^1
					a-e^1	gisz-d^1/f^1	a-e^1
						h-d^1	c^1-e^1
						f-gisz/h**	c/e-a
						gisz-h**	a-c
				f-gisz**	c/e-a	f-gisz	c/e-a
						f-h	e-c^1
						h-d^1*	c^1-e^1
	h-gisz	c^1-fisz^1	h-e^1	h-d^1	c^1-e^1	h-d^1	a-e^1
						f-gisz/h**	c/e-a
						gisz-d^1/f^1	a-e^1
				gisz-d^1/f^1	a-e^1	gisz-d^1/f^1	a-e^1
						h-d^1	c^1-e^1
						f-gisz/h**	c/e-a
						gisz-h**	a-c
				h-gisz^1	c^1-a^1	gisz-d^1/f^1	a-e^1
						f-gisz**	c/e-a
					a-e^1	gisz-d^1/f^1	a-e^1
						h-d^1	c^1-e^1
						f-gisz/h**	c/e-a
						gisz-h**	a-c
		c^1-disz^1	h-e^1	h-d^1	c^1-e^1	h-d^1	a-e^1
						f-gisz/h**	c/e-a
				gisz-d^1/f^1	a-e^1	gisz-d^1/f^1	a-e^1
						h-d^1	c^1-e^1
						f-gisz/h**	c/e-a
						gisz-h**	a-c
				h-gisz^1	c^1-a^1	gisz-d^1/f^1	a-e^1
						f-gisz**	c/e-a

					a-e^1	gisz-d^1/f^1	a-e^1
						h-d^1	c^1-e^1
						f-gisz/h**	c/e-a
						gisz-h**	a-c

2. táblázat

Nagybőgő	E	F	Fisz	Gisz	A	E	A
Harmónia:	ha E:	gisz^0:	disz^0:	gisz^0/E^7	a:	E^7/gisz^0:	a:
Húrsík:	c-g						
Brácsa	e-gisz	f-gisz	fisz-a	gisz-h	a-c^1	f-gisz	c/e-a
				f-h	e-c^1	f-gisz	c/e-a
	e-h	f-gisz	fisz-a	gisz-h	a-c^1	f-gisz	c/e-a
				f-h	e-c^1	f-gisz	c/e-a
	gisz-h	f-gisz	fisz-a	gisz-h	a-c^1	f-gisz	c/e-a
				f-h	e-c^1	f-gisz	c/e-a
Húrsík:	g-d						
Brácsa	gisz-e	gisz-f	a-fisz	h-gisz^1	c^1-a^1	gisz-d^1/f^1	a-e^1
						f-gisz**	c/e-a
	h-e^1	gisz-f	a-fisz	h-gisz^1	c^1-a^1	gisz-d^1/f^1	a-e^1
						f-gisz**	c/e-a
	h-gisz^1	gisz-f	a-fisz	h-gisz^1	c^1-a^1	gisz-d^1/f^1	a-e^1
						f-gisz**	c/e-a
	h-e^1	d^1-f^1	c^1-fisz^1	h-gisz^1	c^1-a^1	gisz-d^1/f^1	a-e^1
						f-gisz**	c/e-a
					a-e^1	h-d^1	c^1-e^1
						f-gisz**	c/e-a
						f-h**	e-c^1
	h-gisz	d^1-f^1	c^1-fisz^1	h-gisz^1	c^1-a^1	gisz-d^1/f^1	a-e^1
						f-gisz**	c/e-a
					a-e^1	h-d^1	c^1-e^1
						f-gisz**	c/e-a
						f-h**	e-c^1

* Húrsíkváltás: C-G húrsíkról G-D húrsíkra
** Húrsíkváltás: G-D húrsíkról C-G húrsíkra
*** Nem használatos bontás

Pintér-Keresztes Ildikó

Játék az érzelmekkel
Minore-maggiore váltások
Schubert *Winterreise* című dalciklusában

Pintér-Keresztes Ildikó
Ének-zene Tanszék
ildiko.keresztes@freemail.hu

Schubert *Winterreise* című dalciklusa sok tekintetben figyelemreméltó alkotás. Mintegy összefoglalója a szerző igen rövid, kb. 15 évnyi alkotói pályáján komponált daloknak. Ám mielőtt a *Winterreise* részletes elemzésébe bocsátkoznék, néhány oldalról meg kell világítanom a schuberti értelemben vett dal, a Lied kialakulását. Ő az első zeneszerző, akinél a dal műfaj ennyire fontos szerepet töltött be. Rövid élete során mindvégig meghatározó volt számára: ezt bizonyítja egyrészt, hogy már 17–18 évesen dalokat komponált (*Margit a rokkánál; Erlkönig*); másrészt, hogy közel hatszáz dalt írt. A már említett első dalok megírására egyértelműen Goethe kiváló versei ihlették. Innen ered a schuberti Lied mással össze nem tévesztheto vonása: a szöveg tartalmának mélyen szuggesztív kifejezése. Ez a kifejezés nemcsak a bécsi klasszikus mesterek dalaitól különbözteti meg Schubert dalait, hanem a korabeli Bécs más dalszerzőinek műveitől is. Éppen ezért a XIX. század első évtizedeiben alkotó dalszerzők művei legfeljebb másodlagos jelentőségűek a schuberti Lied kialakulása szempontjából.

Schubertnél rendkívül fontos szerepet játszik a szöveg vokális és instrumentális megzenésítése. A verselemzést, -értelmezést az énekszólam melodikája, ritmikája mellett a zongorakíséret is segíti. A schuberti Lied egyik fontos újítása tehát, hogy az ének mellett a hangszer egyenrangú társként szerepel: kísér és szöveg nélkül magyaráz is.

A német költők közül a ma már kevéssé ismert Wilhelm Müller verseit dolgozta fel két dalciklusában (*Die schöne Müllerin; Winterreise*). Maguk a *Winterreise* versei nem mérhetők össze Goethe alkotásainak mélységével, mégis volt bennük egy vonás, amellyel Schubert azonosulni tudott, és ez a magány. A magány, az állandó vándorlás és útkeresés témája végigvonul a *Winterreise* dalain. Ezt a dalciklust nem

egy cselekmény, hanem a közös gondolati szál fogja egységbe. A dalok kiválóan tükrözik Schubert egyéniségét, ugyanakkor intim jellegük (rövid terjedelem, szólóének és zongora) lehetőséget adnak az introvertált Schubert megszólaltatására. A versek nem jelentősek, inkább középszerűek. Igen valószínű, hogy Schubert megzenésítései nélkül ma nem ismernénk azokat.

Mire vezethető vissza a magányosság Schubertnél? Elsősorban életkörülményeire. Feladva az apja mellett vállalt segédtanítói pályát az volt a vágya, hogy szabadon alkotó művészként élje életét. Ám ez az életforma sem sikereket, sem bukásokat nem hozott számára. Még annyit sem, hogy Schubertre a bécsi zenei élet felfigyeljen. Erre két lehetősége lett volna: hogy műveit bemutassák, játsszák, és hogy kiadják. Igen kevés olyan műve volt, amelynek előadását még életében hallotta volna – és ennek oka nem abban keresendő, hogy fiatalon hunyt el. A kiadók sem álltak sorban az ajtajánál. Épp ellenkezőleg: rendkívül olcsón, hosszas könyörgések után jelentették meg egy-egy művét. Az 1827-ben írt *Winterreise* például két részletben jelent meg: az első még Schubert életében, a második már csak halála után. A magányos művészlét tehát mindössze a bécsi komolyzenei élet általános mellőzését jelentette az ezzel járó anyagi helyzettel együtt. Mindössze a baráti körben megrendezett Schubertiádok kárpótolhatták valamelyest a szerzőt a már említett mellőzöttségért. E kör tagja volt többek között Michael Vogl, aki dalainak legfőbb tolmácsolója és népszerűsítője volt.

Goethének is lehetett szerepe Schubert jellemének alakulásában. Legendás történet, hogy Schubert néhány Goethe-vers feldolgozásának kéziratát elküldte a költőnek, aki sem pozitív, sem negatív válaszra nem méltatta. A sors furcsa fintora, hogy ma ezeket a Goethe-megzenésítéseket a legjelentősebb Schubert-dalok közt tartja számon a zenetudomány.

A ciklus dalai alapvetően komor, mélabús hangulatúak, igen sok közöttük a molltétel: 17 a 7 dúr-tétellel szemben. Ám ez nem azt jelenti, hogy a dalok egyértelműen dúr vagy moll hangneműek. Nagyon gyakori az ingadozás dúr és moll között. Ez leggyakrabban minore-maggiore váltást jelent, melyre számos példát találhatunk a ciklusban. Ingadozásról van szó, ezért igen gyakori, hogy a dal ide-oda cikázik az azonos alapú moll és dúr szakaszok között – a hangulattól függően. Schubertnél mindennek okát a szövegben kell keresnünk, a szövegválasztás okát pedig Schubert életében. Ahogyan az ő érzelmei hullámoznak, az tükröződik dalaiban is. Ő maga a *Winterreise* csalódott, kiábrándult vándora, aki nyugalmat nem találva állandóan úton van.

E hangnemváltásokat és dramaturgiai szerepüket szeretném az alábbiakban ismertetni. Mivel igen sok, tizenhat dalban figyelhető meg az említett ingadozás, ezért csak a legjellegzetesebb példákat említem meg. A tanulmány korlátozott terjedel-

me miatt csupán egy kottarészletet közöltem. A mű kottája és a hangzó anyag nem csak könyvtárakból, hanem az internetről is könnyen megszerezhető. (Ajánlott link: www.imslp.org)

Gute Nacht! – Jó éjt!

Már a dalciklus nyitó dalában is megfigyelhető a minore-maggiore, majd maggiore-minore váltás. A dal 3. versszakának zárása még d-moll hangnemű, ám a záró versszak kezdete már D-dúr. Megoldása egyszerű: a harmadik versszak záróakkordja pikárdiai terces I fok. *„Nem akarom zavarni álmodat, kár lenne a nyugalmadért. Ne halld meg lépteim, halkan csukom be az ajtót! Elmenetkor felírom az ajtóra neked: jó éjt, hogy lásd, rád gondoltam."*[1] A szerelmes férfi fájó búcsút int a kedvesnek. Gyakori a romantikus zenében, hogy a szomorúságot, bánatot meglepő módon dúr hangnem fejezi ki. A dal végén a zárómotívum megismétlődik, immár mollban és moll utójátékkal: *„rád gondoltam"*.

Die Wetterfahne – A szélkakas

A dal közepének kezdő motívuma a-mollban szól (*„mit érdekli őket a fájdalmam?"*), a következő már A-dúrban (*„gyermekük gazdag menyasszony"*). Később megismétli Schubert ezt a váltást ugyanezzel a szövegrésszel, majd a zongora-utójátékban a moll hangnemet erősíti meg. Eszköze mindössze annyi, hogy a dúr I fok után a-moll I fokának felbontását hozza. A dal második felében többször is hallható az ingadozás a moll és a dúr hangnem között, ahogyan a szélkakas is ide-oda táncol a széljárástól függően. Ugyanígy érez a férfi is, ide-oda cikáznak gondolatai, hullámzóak az érzelmei. *„A szél játszik belül a szívvel, mint kinn a tetőn, csak nem olyan hangosan. Mit érdekli őket a fájdalmam? Gyermekük gazdag menyasszony."* A dal végkicsengése arra utal, hogy a férfi már lemondott a szerelemről. Örül, hogy a számára kedves lány boldog (ezt fejezi ki a dúr hangnem), ám ez egyben az ő fájdalmas magányát is jelenti (moll zárás).

Gefrorne Tränen – Megfagyott könnyek

Ebben a szakaszban asz-mollból Asz-dúrba történik váltás. Rendkívül érdekes, már-már tonalitás nélküli középrész után rajzolódik ki újra egy hangnem, az asz-moll: *„(Jaj, könnyek, könnyeim, bármily langyosak is vagytok, jéggé dermedtek,) mint a hűs hajnali harmat. S mégis, a szív forrásából oly forrón törtök elő..."* Asz-moll V, majd I kvartszextje után kromatikus csúsztatással Asz-dúr szűkített I kvartszextje szólal meg, mely után állandósul az új hangnem. Mindez azt fejezi ki, hogy a megfagyott könnycseppek nem tarthatnak örökké, felolvadásuk a reményt hozza el a viszonzatlan szerelmes számára.

Der Lindenbaum – A hársfa

Ez a dal az első dúr hangvételű kompozíció a dalciklusban. E-dúr zongora-be-

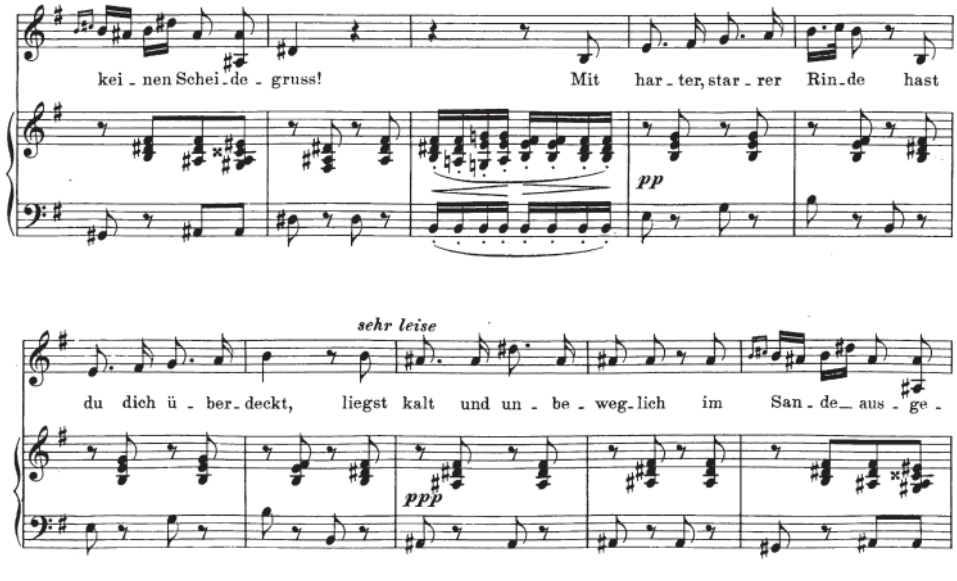
[1] A dalok szövegét saját nyersfordításomban közlöm.

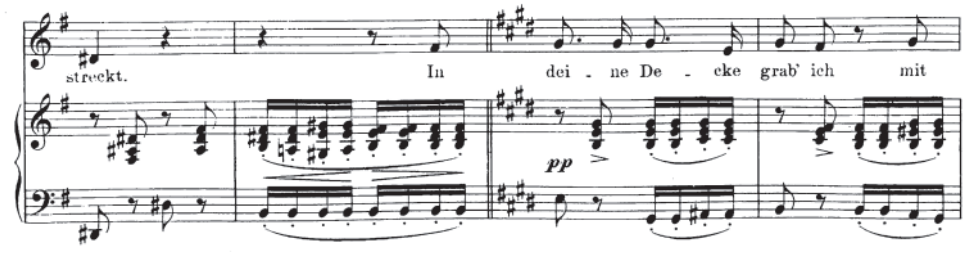
vezetője simogató tavaszi szellőt jelenít meg, mely a hársfa lombjait fújdogálja. Az idilli képet azonban itt is megzavarja az állandóan úton lévő vándor, a reményvesztett szerelmes, aki eleinte el-eltűnődik a fa alatti édes álmain: *„kérgébe belevéstem oly sok kedves szót; örömben, bánatban valami mindig odavonzott."*

A dal strofikus felépítésű: második versszaka végig moll hangnemű, melynek oka szintén a szövegben keresendő: *„Ma is tovább kell vándorolnom a sötét éjben, a sötétben még a szemem is lehunytam."* Az e-moll I fokot hirtelen E-dúr V foka követi: *„és ágai zúgtak, mintha nekem szólnának: jöjj hozzám pajtás, itt megleled nyugalmad!"* A versszak tehát pozitív, megnyugtató kicsengéssel zár. A harmadik versszak már zenei tematikájában is teljesen eltér a korábban hallottaktól, egy újabb e-moll szakaszt hallunk. *„A hideg szél egyenesen az arcomba fújt; a kalap lerepült fejemről, meg sem fordultam."* A versszakot záró zongora-utójáték a domináns orgonapont felett vezet vissza E-dúrba, mely az utolsó versszak hangneme is. *„Már sok órája távol vagyok attól a helytől, és mindig hallom a zúgást: ott nyugalmat találnál!"* Amikor vándorlást, hideget, szelet említ a szöveg, akkor a zene egyértelműen háborgó, viharos moll jelleget ölt. Ha a megnyugvásról, pihenésről ír, akkor idilli hangulatú dúr tematika hallatszik.

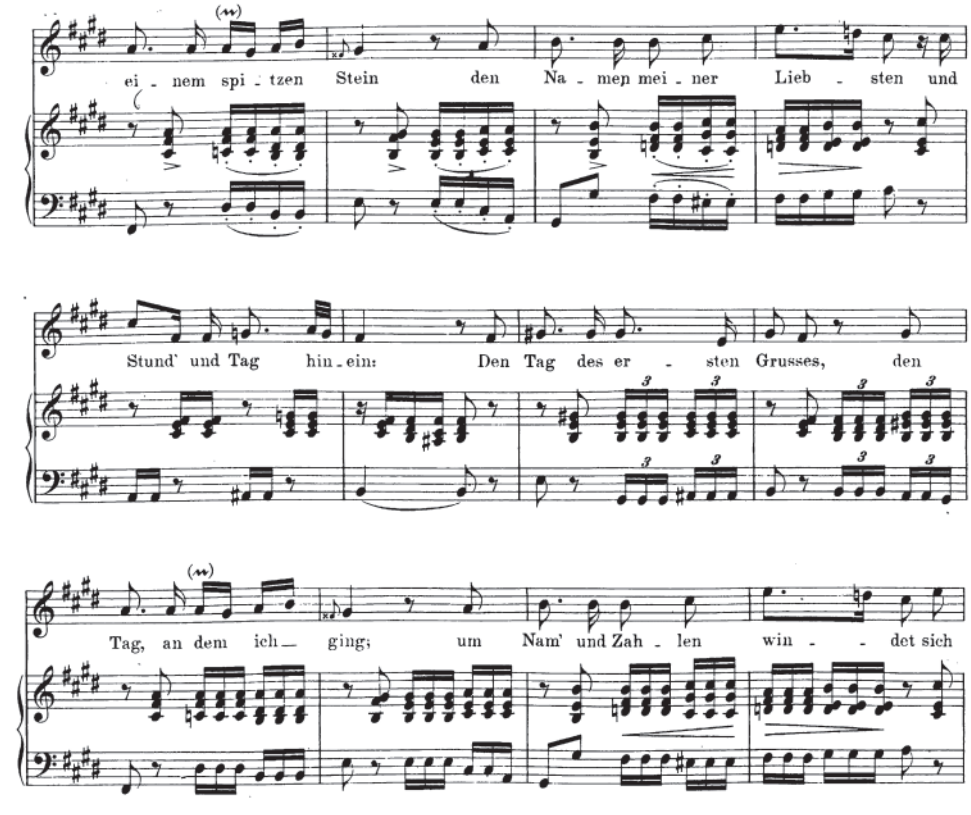
Auf dem Flusse – A folyónál

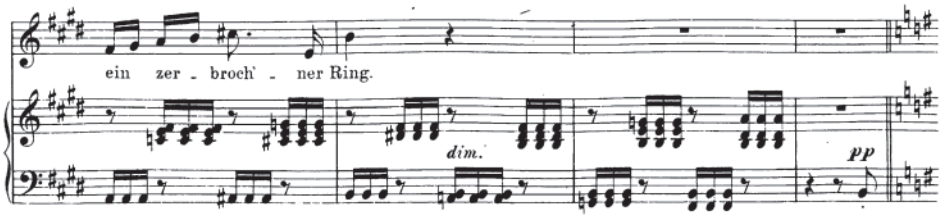
A dal a folyónál üldögélő reményvesztett férfit ábrázolja, akinek ezen a helyen is előtörnek emlékei abból az időből, amikor még boldog volt. *„Kemény, merev kéreggel fedted be magad, hidegen és mozdulatlanul nyúlsz el a homokban"* – szól az e-moll dallam a folyóról.



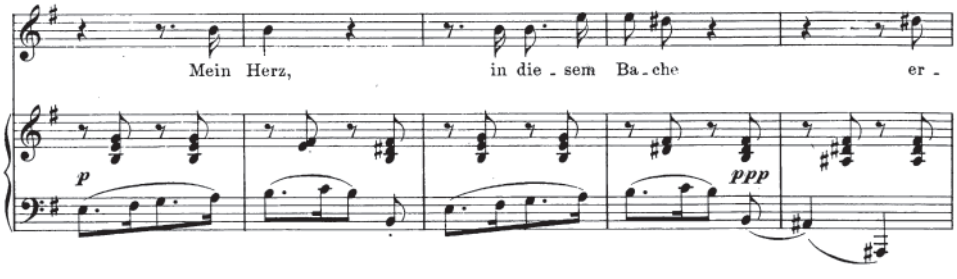


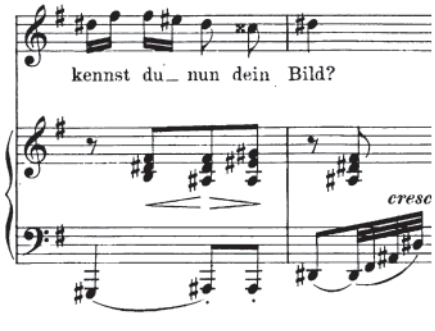
Ám e-moll V fokát pikárdiai terces I kvartszext követi, mely átvezet E-dúrba: *„Fedődbe bevésem egy hegyes kővel kedvesem nevét és az órát és napot: az első köszönés napját, a napot, mikor eljöttem; a név és számok köré egy törött gyűrű fonódik.”*





A boldog emlékek felidézése azonban a jelenbe vezet, amikor ráébred, hogy egyedül van. A dal befejező szakaszát az E-dúrból e-mollba átvezetés tölti ki: V fok, majd V^2 után már mollbeli I kvartszextet hallunk, és ezzel visszatér a kiinduló hangnem, az e-moll. *„Szívem, e patakban felismered saját képed? Vajon kérge alatt az is oly tombolóan vad?”*





Rückblick – Visszatekintés

A g-moll alaphangnem és tizenhatodos ritmika jól tükrözi a városból való menekülést, üldöztetést: *„a varjak hólabdákat vágtak kalapomhoz minden házról.”* Utána éles váltással hirtelen G-dúrban folytatódik a dal, mely újra az emlékezés hangja:

„Mennyire másképp fogadtál te, az állhatatlanság városa! Fényes ablakaid alatt versenyt dalolt pacsirta és csalogány. A kerek hársak virágoztak, a tiszta patakok fényesen zsongtak, és jaj, két lányszem izzott. – Mindezt érted, pajtás!" A visszaemlékező második versszak végén G-dúr I fokát mollbeli IV fok követi tonikai orgonapont fölött, mely után újból kitör a viharos g-moll. És a dalciklusban először fordul elő, hogy a moll hangvételű dal dúr befejezést kap, mellyel a reményt fejezi ki: *„újra visszatámolyogni, háza előtt csendben állni."*

Frühlingstraum – Tavaszi álom

A ciklus második dúr alaphangnemű dala, mely ugyanolyan idilli képet fest zongorabevezetőjében, mint a hársfáról szóló dal. Ellenben ez szcenikus dal, tehát szövegének megfelelően jelenetekre, határozott cezúrákkal tagolt szakaszokra osztotta Schubert. Az álomból (A-dúr) kakasok ébresztik a férfit, *„hideg volt és sötét, hollók kiáltoztak a tetőről"*, melynek hangneme a-moll. Ezt a képet egy újabb idilli A-dúr szakasz követi: *„De az ablakokra ki festette oda a leveleket?"* Az álmodozást a kishitűség érzése követi, a tavaszi álmot pedig a téli valóság (újra a-moll): *„Biztosan nevettek az álmodozón, aki virágokat látott a télben."* A tél felidézését felváltja a dal kezdetéről ismert A-dúr zenei anyag, hiszen felépítése hasonló az első részéhez: *„Viszonzott szerelemről álmodtam, egy szép leányról, szívekről és csókokról, gyönyörről és boldogságról".*

Újabb a-moll szakasz következik az álomból való felébredést szimbolizálva: *„most egyedül ülök itt és álmomra gondolok."* Az A-dúr folytatás az álomba visszatérés kezdetét jelzi: *„Újra behunyom a szemem, szívem még oly forrón dobog."* A dal zárása azonban nem dúr, hanem moll, mely a reménytelen reményt fejezi ki: *„Mikor zöldelltek, ti levelek az ablakon? Mikor tartom karomban kedvesem?"* Talán érzi, hogy soha.

Der greise Kopf – Az ősz fej

A ciklus egyik legkomorabb hangvételű a dala gyakori tonikai orgonapontjával, szűkített akkordjaival és akkordfelbontásaival. A férfi különös érzésének ad hangot. Bánja, hogy nem őszült még meg, bánja, hogy fiatal, hogy vándorolnia kell, bánja, hogy messze van még a sírja, mert addig is vándorolnia kell. A dalban elenyésző a dúr hangnemben komponált ütemek száma. A dal végén kettős érzésének ad hangot a szerző azzal, hogy ugyanazt a gondolatot előbb C-dúrban, majd c-mollban harmonizálja meg. (*„Az alkonypír és hajnal közt sok fej megőszült már. Ki hinné?) Az enyém nem ezen az egészen hosszú úton!"* C-dúr I fokát a c-mollba vezető mollbeli II kvintszext követi, mely a dal záró hangneme is.

Letzte Hoffnung – Végső remény

Szintén egy zavaros tonalitású dal. Alig van olyan szakasza, ahol egyértelmű, határozott tonalitás kirajzolódna. Ilyen például az esz-moll: *„Jaj, és a levél földre hull,*

vele együtt lehull a remény is. Magam is a földre hullok". Az esz-moll után a dal ritmikailag lelassul és Esz-dúr záró szakaszához érkezik: *„sírok reményem sírján".* Esz-moll V^2 akkordja váratlanul Esz-dúr I^6-jére oldódik. Ez a derűs, dúr színezetű akkord festi meg a sírás motívumát. Gyakori, hogy Schubert egy-egy szövegrészt azonnal megismétel. Ebben az esetben is ez történik, ám a harmonizálás változik. A *„reményem sírján – auf meiner Hoffnung Grab"* szöveg alatt megszólal Esz-dúr mollbeli I kvartszextje, majd a *„Hoffnung – remény"* szónál a mollszubdominánshang színezi az V fokot, melyet I fok követ. A zongora-utójáték már asz-mollt rajzol ki. A dal zárása szintén ingadozik a dúr és a moll között, majd a semleges V fokon, azaz Esz-dúr harmónián áll meg, reményt adva a folytatásra.

Täuschung – Csalódás

Schubert kiválóan párosítja a csalódás, ámítás gondolatát a könnyed, táncos jellegű 6/8-os metrum és a dúr hangnem használatával. A vándort csalogató cikázó fény utat mutat a vándornak, aki szívesen követi azt. A fényt, az útmutatást (A-dúrt) azonban a valóság felismerése követi: a csalogató fénynek hisz a céltalan, magányos ember. E gondolat megjelenése hirtelen a-moll hangnembe való váltást eredményez: *„Jaj! Aki oly nyomorult, mint én, szívesen veszi a tarka cselt."* A *„gern – szívesen"* szónál már újra A-dúr felé tart a dal. Csupán a maga nyomorára ráismerő ember megszólalásakor használ moll hangnemet Schubert. Maga az egész dal egyébként rendkívül derűs, nyugodt hangvételű, alig enged kizökkenni ebből az idilli képből. Schubert is szívesen enged az ámításnak, még akkor is, ha csalódással jár. Miért? Mert *„jég, éj és borzalom mögött egy fényes, meleg házat mutat neki, és benne szerető lelket."*

Der Wegweiser – Az útjelző

A ciklus végéhez közeledve fogalmazódik meg bennünk, hogy itt egyetlen dal szövege és zenéje sem értelmezhető az előzmények nélkül. Egyik sem tekinthető különálló, kész dalnak. Annak ellenére, hogy ebben a dalciklusban a dalokat nem fogja össze egy cselekmény szála, a dalok összetartoznak közös gondolataik révén. Így mind összefonódik egy nagy egységgé, és ugyanazokat a gondolatokat körbejárva vándorolunk végig mi, hallgatók is a dalokon. Ez a dal a ciklus érzelmi mélypontja. Kifejezi ezt a zene is: rendkívül elenyésző a dúr hangnem használata. Bár a romantikus zenében a dúr gyakran ellentétes karaktert jelöl, mint amit a klasszszikában megszoktunk, mégis azt kell mondanom, hogy ebben a dalciklusban nem véletlenül a moll az uralkodó hangvétel. Kevés az a példa, amikor negatív érzelmet dúrral ábrázol Schubert a *Winterreise*ben. A teljes befelé fordulás megfogalmazója ez a dal. Maga a vers így hangzik: *„Mit kerülöm hát az utakat, miken a többi vándor jár? Rejtett ösvényeket keresek havas sziklaormokon át. Hiszen nem vétettem semmit, hogy félnem kelljen az emberektől. Milyen őrült vágy űz ki a pusztaságba?*

Jelzők állnak az utakon, a városok felé mutatnak, és én nélkülük vándorolok, nyugalom nélkül, nyugalmat keresve. Egy útjelzőt látok állni mozdulatlanul pillantásom előtt. Olyan úton kell járnom, melyről még senki sem jött vissza." A zene is ezt a teljesen reményvesztett, meghasonlott, pesszimista vándort ábrázolja: a zongora végig kopogó nyolcadai a vándor lépteit idézik, aki keresi a megoldást, a kiutat, de nem találhatja meg.

Egyetlen reményteljesebb pillanata a következő: *„Hiszen nem vétettem semmit, hogy félnem kelljen az emberektől."* Csak ez hangzik dúrban (a dal alaphangneme g-moll, az említett szakasz a második versszak kezdete, G-dúrban). Magát nyugtatja, de a zongora itt is menetelésre készteti. Mi űzi el az emberek közül? A reményvesztettség, a csalódottság. A dal gondolati folytatása a következő, F-dúr dal.

Das Wirthshaus – A fogadó

Az utat kereső vándor a várva várt nyugalmat véli megtalálni a temetőben. Rendkívül lassú, méltóságteljes léptek ezek mind az ének, mind a zongoraszólamban. Itt van idő megállni, megpihenni és ezt a zene kiválóan tükrözi. A dal sok dúr hármashangzatával szinte mennyei hangulatot kölcsönöz a helynek. Nyoma sincs a menetelésnek, sietségnek, menekülésnek, hajszoltságnak, ami a ciklus korábban elhangzott dalait jellemezte. A dal négy versszakos, ebből az első két versszak ezt a hangulatot, idillt ábrázolja. A harmadik versszak indítása is hasonló ezekhez, ám a vers újabb kérdéseket vet fel: *„Minden kamra foglalt ebben a házban? Fáradt vagyok a leroskadáshoz, halálosan sebzett vagyok. Ó, kegyetlen fogadó, elutasítasz? Hát akkor tovább, hű vándorbotom!"* A zenei kifejezésmód is megváltozik: a *„bin tödlich schwer verletzt – halálosan sebzett vagyok"* kifejezésben mollszubdomináns-hangot énekel a vándor, ezzel előrevetítve a maggiore-minore váltást. Az F-dúr szakaszt f-moll követi, hiszen újra csalódik a vándor: *„Ó, kegyetlen fogadó, elutasítasz?"* Most sem találta meg a nyugalmat, hiszen nincs számára megnyugvás. Ezt fejezi ki a zene is gyakori hangnemváltásaival: f-mollt Asz-dúr, c-moll, majd F-dúr követi. A hű vándorbot az, ami egyetlen, hű társa a magányban a vándorlás során. Említése F-dúr hangnemmel párosul (*„mein treuer Wanderstab – hű vándorbotom"*), míg a vándorlásé fájdalmasabb, c-moll hangnemet hoz (*„nun weiter denn, nur weiter – hát tovább, csak tovább"*). Ugyanilyen hű társ a zenében a zongora is, mely az énekszólam lekerekítése után folytatja menetelését.

Mut – Bátorság

Ez a dal mutatja a legjellegzetesebben a maggiore-minore váltásokat a ciklus dalai közül. Hangnemi kettőssége ellenére szövegében nem érezhető a remény és reménytelenség kettőssége, amely a legtöbb dalt áthatja. Szövege a következő: *„A hó arcomba száll, lerázom; ha keblemben szívem megszólal, fényes hangon, bátran dalolok. Nem hallom, mit mond, nincs fülem; nem érzem, mit panaszol, a panaszkodás*

a bolondnak való. Vígan bele a világba szél, vihar ellen! Ha nincs Isten a Földön, akkor mi leszünk az istenek!" A vers egyik vershez sem hasonlít. Sőt, talán inkább élesen különbözik azoktól merész, pökhendi stílusával. Nem ismerünk benne rá a reményvesztett vándor panaszkodásaira, fájdalmaira. A zene is merőben különbözik az eddig andalgó, motorikus kíséretektől, a magányosan bandukoló férfi jajgatásaitól. Inkább dühös kiabálás hallatszik. Ez az egyetlen maszkulin dal a ciklusban annak ellenére, hogy a *Winterreise* egy férfi lelkivilágát ábrázolja. Meggyőződésem, hogy a dalokban Schubert saját magányát, reményeit, lemondásait ábrázolta. Nem véletlen, hogy csak egy dalnak van ilyen karaktere – ez távol állt a zeneszerző egyéniségétől.

A dalban nem csupán minore-maggiore váltások vannak, hanem párhuzamos moll és dúr hangnemek váltásai is megfigyelhetők. A-moll és A-dúr váltás van a következő szakaszoknál: *„ha keblemben szívem megszólal* (a-moll) – *fényes hangon, bátran dalolok* (A-dúr)*"*. Ismétléskor ugyanez a zenei anyag új szöveget kap: *„nem érzem, mit panaszol* (a-moll) – a *panaszkodás a bolondnak való* (A-dúr)*"*. A zenei anyag A-dúr után hirtelen a-mollba vált a következő sornál: *„Vígan bele a világba szél, vihar ellen!"* (a-moll és C-dúr) – *„Ha nincs Isten a Földön, akkor mi leszünk az istenek!"* Ez utóbbi motívum bár A-dúrban szól, a zongora-utójáték a-mollban zárja a dalt.

Schubert e dalciklusát még rengeteg más szempont szerint is érdemes tanulmányozni. Aki egyszer megismeri és megszereti, mindig egyre több schuberti vonást fedezhet fel benne. Tanulmányommal csupán ízelítőt szerettem volna nyújtani a dalciklus megismeréséhez.