

SZIKSZAINÉ NAGY IRMA

# INTERTEXTUÁLIS TÜKRÖK

ÖSSZEHASONLÍTÓ STÍLUSELEMZÉSEK

KALLIGRAM

Ez a könyv az MTA könyvpályázati támogatásával jelent meg.



**Magyar Tudományos  
Akadémia**

Lektor  
Fehér Erzsébet

Megjelent a Pesti Kalligram Kft., Budapest kiadásában 2021-ben.

Első kiadás. Oldalszám 400. Felelős kiadó Mészáros Sándor.

Olvasószerkesztő Tóth Franciska.

A borítót Szikszai Dóra Réka tervezte.

Grafikai elrendezés és nyomdai előkészítés Szikszainé Nagy Irma.

Nyomta az StanctechNIK Digital Kft.

Felelős vezető Hermann Nicolett.

© Szikszainé Nagy Irma, 2021

ISBN 978-963-468-199-1

SZILSZAINÉ NAGY IRMA

## INTERTEXTUÁLIS TÜKRÖK

### ÖSSZEHASONLÍTÓ STÍLUSELEMZÉSEK

*A tükör kettőzés.*

(Babits Mihály: *Játékfilozófia*)

*A tükör is csak akkor él, ha van kit tükröznie.*

(Szilágyi Domokos: *Pénélopé*)

*A tükör nemcsak tükröz, hanem meg is változtat.*

(Kosztolányi Dezső: *Nero, a véres költő*)



## TARTALOM

<b>1. AZ INTERTEXTUALITÁS</b> .....	7
Utánzás és hagyomány .....	7
Intertextualitás = textuális interakció – alkotói párbeszéd .....	7
Az intertextus .....	10
Az intertextualitás mint az irodalmi hagyomány alapvető létmódja .....	12
Az intertextuális játékterek nyomai .....	13
Az intertextualitás poétikai szerepe és hatása .....	14
Az intertextualitás az alkotó szempontjából .....	15
Az intertextualitás a befogadó szempontjából .....	15
Az intertextualitás a szöveg elemzése szempontjából .....	16
<b>2. AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ STILISZTIKA</b> .....	17
Az összehasonlító stilisztika múltja .....	17
Az összehasonlító stilisztika helye a tudományok rendszerében .....	18
A kiterjesztett összehasonlító stilisztika .....	20
<b>3. AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ STÍLUSELEMZÉS ELMÉLETE</b> .....	21
A stílus – a művészi stílus .....	21
Az irodalmi szöveg stíluselemzése .....	21
Intertextuális olvasás .....	23
Az összehasonlító stíluselemzés fogalma .....	24
Az összehasonlító stíluselemzés elméleti alapja .....	25
Az összehasonlító stíluselemzés tárgya, anyaga, területei .....	26
Az összehasonlító stíluselemzés komparatív és kontrasztív módszerei .....	27
Az összehasonlító stíluselemzés módszerének elvei .....	27
Az összehasonlító stíluselemzés fogalmi .....	28
Az összehasonlító stíluselemzés szerepe, célja, hatása .....	29
Az összehasonlító stíluselemzés menete .....	30
<b>4. AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ STÍLUSELEMZÉS GYAKORLATA</b> .....	31
<b>4.1. INTRATEXTUÁLIS ÖSSZEVETÉS</b> .....	33
<b>4.1.1. Változatlan változó</b> .....	33
Juhász Gyula <i>Turris eburnea</i> című versének kézírata és kiadásai	
<b>4.1.2. Funkcióváltó variációs ismétlés</b> .....	39
Dsidá Jenő: <i>Tavalyi szerelem</i>	
<b>4.1.3. Versforma-áthallásos stílusvariánsok</b> .....	49
Lackfi János: <i>Költői ugróiskola</i> (részlet)	

<b>4.2. INTERTEXTUÁLIS ÖSSZEVETÉS EGYETLEN ALKOTÓI OEUVRE-BEN.....</b>	<b>57</b>
<b>4.2.1. Tematikus intertextualitás párversekben.....</b>	<b>57</b>
Szabó Lőrinc: <i>Mindenütt ott vagy – Mert sehol se vagy</i>	
<b>4.2.2. Motivikus intertextualitás novellák párbeszédében.....</b>	<b>75</b>
Móricz Zsigmond: <i>Tragédia – Egyszer jóllakni</i>	
<b>4.2.3. Retorikai intertextualitás műfajok párbeszédében .....</b>	<b>121</b>
Kossuth Lajos vezércikke és toborzó beszéde	
<b>4.3. A MŰFORDÍTÁS MINT AZ INTERTEXTUALITÁS EGYIK LÉTMÓDJA.....</b>	<b>141</b>
<b>4.3.1. Teremtő utánpótlás – a műfordítók poétikai licenciái.....</b>	<b>141</b>
Paul Verlaine: <i>Chanson d'automne</i>	
Tóth Árpád: <i>Őszi chanson – Szabó Lőrinc: Őszi dal</i>	
<b>4.3.2. A biblikus nyelv stílári változatai .....</b>	<b>169</b>
Jónás könyvének stílári jellemzői néhány régi magyar bibliafordításban	
<b>4.4. ALKOTÓI PÁRHUZAMOSSÁGOK TALÁLKOZÁSA ÉS KONTRASZTJA .....</b>	<b>203</b>
<b>4.4.1. Intertextuális térben kreatív átírás .....</b>	<b>203</b>
Nagy Ignác: <i>Tisztújítás – Parti Nagy Lajos: Tisztújítás</i>	
<b>4.4.2. Áthallásos tovább örökítés .....</b>	<b>223</b>
Kosztolányi Dezső: <i>Ha negyvenéves elmúltál – Tóth Krisztina: Delta</i>	
<b>4.4.3. A lírahagyomány újraírása .....</b>	<b>235</b>
Kosztolányi Dezső: <i>Boldog, szomorú dal – Parti Nagy Lajos: van utcarím</i>	
<b>4.4.4. Funkcióváltás ellenében is létező intertextualitás.....</b>	<b>259</b>
HB. – <i>halotti beszédek – Kosztolányi Dezső: Halotti beszéd</i>	
<b>4.4.5. Egy műfaj hagyományozódása és metamorfózisa .....</b>	<b>287</b>
A szertartási és a költői litániák polifóniája	
<b>4.4.6. A drámai hangnem változatai az újramondásban .....</b>	<b>311</b>
Katona József <i>Bánk bán</i> című drámájának Tiborca és a modern Tiborcok	
<b>4.4.7. Parafrázisban újraírt költői képek .....</b>	<b>335</b>
Szabó Lőrinc: <i>Lóci óriás lesz – Vörös István: Misi óriás pizzát vesz</i>	
<b>4.4.8. Valódi költészettel párbeszédet folytató slam poetry .....</b>	<b>345</b>
Föltámadott a tenger	
<b>4.4.9. Intertextuális játékok görbe tükrökben.....</b>	<b>361</b>
Tóth Árpád – Karinthy Frigyes és Varró Dániel paródiái célkeresztjében	
<b>5. AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ STÍLUSELEMZÉS JELENTŐSÉGE.....</b>	<b>377</b>
<b>AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ STÍLUSELEMZÉS SZAKIRODALMÁBÓL .....</b>	<b>381</b>

## 1. AZ INTERTEXTUALITÁS

### Utánzás és hagyomány

Baudelaire *Kapcsolatok* (*Correspondances*. Ford. Szabó Lőrinc) című költeménye így sejteti a természetben létező összefüggéseket:

*Ahogy a távoli visszhangok egyberingnak  
valami titkos és mély egység tengerén,  
mely, mint az éjszaka, oly nagy, és mint a fény,  
egymásba csendül a szín és a hang s az illat.*

Az irodalomban is léteznek korrespondanciák: szövegek közötti kapcsolatok. Ennek okát már Arisztotelész feltárta: „Az utánzás veleszületett tulajdonsága az embernek gyermekkorától fogva. Abban különbözik a többi élőlénytől, hogy a legutánzóbb természetű, sőt eleinte éppen az utánzás útján tanul is; mindegyikünk örömét leli az utánzásban. Ezt bizonyítja a művészi alkotások példája” (1963, 11).

Nyelvtudásunk utánzással teremődik meg. A stílust, a stílustípusokat, a műfajokat is ilyen módon sajátítjuk el. Éppen ezért nem meglepők a szövegek közötti hasonlóságok, sőt a kölcsönzések sem.

Nagyon igaz Babits Mihálynak az irodalomra vonatkoztatott megállapítása: „A költők [...] egymásnak felelnek idő és tér távolságain át. Egy lehetséges életmagatartás egyszer megtalált kifejezése fölébreszti a másik attitűd öntudatát, s akkor az is kifejezést keres. Ez a világirodalmi hatás lélektana. Homéros felébreszti Vergiliust, Vergilius Dantét és a századok nem számítanak. Egymás nyelven felelnek egymásnak: ez a világirodalmi tradíció. Egymás formáit, képeit, témáit veszik át. Nincs tökéletes eredetiség. A világirodalomnak közös nyelve van, fegyvertára és kincsesháza” (é. n. [kb. 1934], 13).

### Intertextualitás = textuális interakció – alkotói párbeszéd

Az intertextualitás elmélete csak néhány évtizede keletkezett. Az intertextualitás fogalmát, de magát a szót is nagy valószínűséggel Julia Kristeva alkotta meg a *Théorie d'ensemble* című tanulmánykötetben (1968), és vezette be az irodalomtörténetbe. Szerinte: „...az irodalmi struktúrát a textuális együttesként kezelt társadalmi egészben helyezzük el. *Intertextualitás*nak fogjuk nevezni azt a textuális interakciót, amely egyetlen szövegen belül alakul ki. Az intertextualitás a megismerő alany számára az a fogalom, amely jelzi azt a módot, ahogyan a szöveg a történelmet olvassa, és ahogyan beilleszkedik a történelembe. Egy adott szövegben az intertextualitás megvalósulásának konkrét módja adja a textuális struktúra legfőbb (»társadalmi«, »esztétikai«) jellemvonásait” (1996 [1968], 18–19). A szöveget így definiálta: „A szöveg tehát *produktivitás*, ami azt jelenti: 1. a nyelvvel, amelyben elhelyezkedik, redisztributív (destruktív-konstruktív) kapcsolatban áll. [...] 2. szövegek permutációja, intertextualitás: egy szöveg terében több más szövegből vett megnyilatkozás [*énoncé*] keresztezi és semlegesíti egymást” (1996 [1968], 15). Az irodalmi szövegek között létesülő textuális kapcsolatot az irodalmi szövegek sajátos létmódjaként úgy értelmezte, hogy minden szöveg más szövegek adszorpciója és transzformációja. [Később már az intertextualitás helyett a transzpozíció

terminust ajánlja, mert az „intertextualitás terminus egy (vagy több) jelrendszer egy másikba történő transzpozícióját jelöli” (1974, 60).]

Kristeva az intertextualitás fogalmának megalkotásához valószínűleg Bahtyin dialóguselmélete révén jutott el, mert a szövegek közti dialógusban az irodalmiság jellemzőit fedezte fel. Ugyanis előzőleg Bahtyin a regény többszólamú nyelvének előtörténetét vizsgálva már azt hangoztatta a középkor irodalmával kapcsolatban: „Az idegen szöveg, az idézetek, a nyílt és tisztelettel hangsúlyozott, a félig rejtett, félig tudatos, öntudatlan, helyes, szándékosan vagy szándéktalanul eltorzított, akarattal átértelmezett stb. átvételek a középkori irodalomban hatalmas szerepet játszottak. A művek egyes fajtái mozaikszerűen, idegen szövegekből épültek fel” (1976 [kb. 1924], 244). A szövegköziség tehát azon a bahtyini felfogáson alapszik, hogy az irodalmi művek között kölcsönhatás van: dialógus, azaz a megnyilatkozások kölcsönös egymásra utaltsága, egymás általi feltételezettsége. Minden szöveg idézetekből összeállított mozaik, amely szövegek transzformációjával keletkezik. Ezzel a felfogásával Bahtyin az irodalmiság fogalmát új megvilágításba helyezte. Fontos kérdést feszegetett tanulmányában: „De hogyan megy végbe ez a beépülés, hogyan viszonyul az átvételhez a befogadó szöveg, milyen intonációs idézőjelek közé kerül az idézet? Az idegen szövegrészletekkel szembeni viszony nagyon sokféle, kezdve attól az esettől, amikor kegyelettel tekintenek rájuk, és mintegy a tehetlenségi erőt látják bennük, ahol az idézeteket kiemelik és elkülönítik, mint az ikont, és végezve a legkétértelműbb és legkétesebb, merőben parodisztikus-travesztáló felhasználásukkal. E skála különböző árnyalatai között az átmenetek oly egybefolyók és kétértelműek, hogy sokszor nehéz eldönteni, vajon az adott esetben a szent szövegek áhitatos átvételével van-e dolgunk vagy ennél familiárisabb fölhasználásával, sőt esetleg játékos parodizálásával – és ha ez utóbbi bizonyosodik be, akkor milyen mértékig szabad a játék” (1976 [kb. 1924], 244–245).

Van, aki úgy tartja, hogy Kristeva felfogása posztstrukturalista szemiotikai alapon jött létre, és végső soron Saussure nézeteire megy vissza, amely szerint a szövegek végtelen kapcsolatrendszer részeként a szöveguniverzum részei.

Az viszont kétségtelen, hogy az intertextualitás terminus használata a XX. század 60-as éveiben főként Franciaországból indult el. Angyalosi Gergely az intertextualitás „kalandját” így látta: „A műalkotás helyett korpuszról, szövegről esik szó, amelynek határai korántsem evidensek, a szerzői individualitás és kreativitás helyett a textualitás működéséről, amelyben a hajdani istenként vagy legalábbis demiurgoszként tisztelt alkotó szerepe egyre inkább aláírásra [...] korlátozódik csupán. [...] az olvasó aktív alkotótárrá válik; a szöveg minősül igazán korszerűnek, amely nem merevedik *művé*, a múltból pedig elsősorban az a mű tarthat számot a jelen érdeklődésére, amely *szöveggé* fogható fel. [Bek.] Ám semmiféle szöveg nem létezik *önmagában* [...] minden szöveg több szöveg keresztesződése, amelyek eltérő szinteken, eltérő módon jelennek meg az adott pillanatban elsődlegesnek tekintett textus terében” (1996, 5).

Tehát a szerzőközpontú megközelítés helyett az olvasóközpontú nyert teret, amelyben az olvasástól és a más szövegek ismeretében történő dekódolástól függ az intertextualitás. Amiként ezt Linda Hutcheon megfogalmazta: „Vajon a szövegközi párbeszéd nem az olvasó és azon más szövegek emléke között zajlik-e, amelyeket a szóban forgó mű idéz fel” (1983, 58). Az intertextualitás fogalma a hetvenes évek közepére elfogadottá vált mint „...minden textualitás létfeltétele, s mint ilyen, mindig, minden korban



minden szövegprodukciónak működött és működni fog. Ebből következik, hogy az intertextualitás egyidős az irodalommal, és hogy az irodalom művelői valamilyen módon mindig számolnak vele” (Angyalosi 1996, 7).

A fogalom tisztázását követően szükségesnek érezték a kutatók az intertextualitás több fajtáját megkülönböztetni. Jean Ricardou (1974) az intertextualitásnak általános, azaz különböző szerzők szövegei közötti intertextuális kapcsolatot és korlátozott intertextualitást, azaz az ugyanazon szerzőnek a szövegei közötti kapcsolatot különített el, mint egy szövegnek egy másikkal, illetve egy szövegnek saját magával való kapcsolatát.

Lucien Dällenbach (1996 [1976], 51–66) szétválasztotta az általános és a korlátozott intertextualitást, de még megtoldotta egy típussal, ezt autotextualitásnak nevezte, és így értelmezte: „egy szöveg önmagához való lehetséges viszonyainak összessége”, azaz önidézet, betű szerinti ismétlés vagy variáns, valamint rezümé (1996 [1976], 52).

Laurent Jenny gyenge és szorosabb értelemben vett intertextualitást különböztetett meg. Kristevának az 1974-es felfogásával ellentétben, nem szakította el teljes mértékben a szorosabb intertextualitást a forrásvizsgálattól, mert azt vallotta: „... az intertextualitás nem a hatásoknak sejtelmes és zavaros hozzáátételét jelenti, hanem több szöveg asszimilációjának és transzformációjának munkáját, melyet egy olyan centírozó szöveg irányít, amely kisajátítja a szöveg értelmének *leadership*jét” (1996 [1976], 28). Helyesen látta, hogy „az intertextualitás sokkal kényszerítőbb jellegű izotópius meghatározottságokat követel, és inkább stilisztikai, mint narratív természetű montázst állít elő” (1996 [1976], 41). Három montázstípust különített el: metonimikus, metaforikus izotópiát és nem-izotóp montázst, vagyis szemantikai kapcsolat nélkülit.

A XX. század 80-as éveitől is foglalkoztatja ez a kérdéskör a kutatókat. Todorov, de különösen Gérard Genette (*Palimpsestes*. 1982) tovább folytatta a fogalomtisztázó munkát. Az intertextualitásnak ez az univerzalitása a későbbi kutatók írásaiban tipizálódik ontológiai, deskriptív és funkcionális aspektusra.

Gérard Genette a transztextualitást az irodalmiság egyik egyetememes aspektusaként tartja számon. Értelmezése szerint: „a poétika tárgya a transztextualitás, azaz a szöveg textuális transzcendenciája: [...] mindaz, ami a szöveget nyilvánvaló vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel” (1996 [1982], 82). Az intertextualitást csupán a transztextualitás egyik fajtájának tartja, és „egy szövegnek egy másik szövegben való tényleges jelenléteként” határozza meg (uó 82–83), amelynek a legszorosabb változata a jelölt vagy jelöletlen idézet; ennél kevésbé explicitebb a plágium mint be nem vallott, de szó szerinti idézés; valamint a „még kevésbé explicit és még kevésbé szó szerinti formája: a célzás” (uó 82–83). Második típusnak a paratextualitást nevezi meg, és ide a következő fajtákat sorolja: címek, alcímek, előszók, utószók, jegyzetek, mottók, borítólap, piszkozatok, vázlatok stb. Ezek azok, amelyek a szövegnek környezetet teremtenek. Harmadik típusa szerinte a metatextualitás, amelybe a szövegre vonatkozó kommentárok tartoznak, például a kritikák. Negyedik fajtája a hypertextualitás, ez „egy korábban már létező szövegből egy derivált szöveget” alkot (uó 86) egyszerű transzformációval vagy közvetlenül, azaz imitációval, amilyen például a paródia. Rendszerének ötödik típusa az architextualitás, amely a szövegnek a műnemre, a műfajra vonatkozó „néma” jelzése, műfajba való besorolása. Genette figyelmeztet arra, hogy az általa megállapított öt kategória között sok és lényeges érintő kapcsolat áll fenn: például a műfaji architextualitás mindig „imitáció útján alakul ki (Vergilius imitálja Homéroszt...), tehát

hypertextualitással; egy mű architextuális hovatartozását gyakran paratextuális jelekkel nyilvánítják ki; maguk e jelek pedig egy metatextus kezdeményei (»ez a könyv egy regény«) (uő 88).

Michael Riffaterre tovább árnyalja az intertextualitás fogalmát, és az irodalmiság működési módjaként értelmezi: „Az intertextualitás az a jelenség, amelyben az olvasó egy mű és az azt megelőző vagy követő művek között fennálló összefüggéseket észleli. Ezen más művek alkotják az első intertextusát. Ezen viszonyoknak az észlelése tehát a mű irodalmiságának (littéarité) egyik alapvető alkotóeleme, mivel ez az irodalmiság biztosítja a szöveg kettős, kognitív és esztétikai funkcióját. Vagyis az esztétikai funkció nagymértékben a mű tradícióba vagy műfajba való integrálásának lehetőségétől függ, attól, hogy felismerhetők-e benne olyan formák, amelyekkel másutt már találkoztunk. Ami a kognitív funkciót illeti, az először is kétségkívül a szavaknak a külső valóságra történő reális vagy illuzórikus utalásától függ, [...] nyelvi emlékké kövült elhangzottra való utalástól – ilyenek a klisék, a sztereotip fordulatok, [...] anonim szövegek vagy szövegtörredékek, vagy éppen ellenkezőleg, azok a szignált szövegek, amelyek egy kultúra korpuszát alkotják” (1996 [1980], 67). Angyalosi Gergely erről a megközelítésről azt tartja, hogy szélsőségesen kitágítja az intertextualitás fogalmát (1996, 9). Véleményem szerint viszont az intertextuális értelemvonatkozások határai elvben nem szabhatók meg, mert az alkotói szándéktól és a befogadói értelmezéstől függenek a konkrét szövegösszefüggések.

Michael Riffaterre elválasztja egymástól a véletlenszerű és a kötelező intertextualitást. Véletlenszerűnek azt tekinti, amelynek „az észlelése gazdagítja szövegérzékünket, míg esetleges elhomályosulásuk nem befolyásolja a szöveg értelmét (sens), vagy mindenesetre nem akasztja meg a megértést”, észleléséhez bizonyos fokú műveltség, előzetes olvasmányok szükségesek; a kötelező intertextualitás szerinte olyan, amelyet „az olvasó nem tud nem észlelni, mert az intertextus a szövegben egy kitörölhetetlen nyomot hagy, olyan formai állandót, amely olvasási szabály szerepét tölti be, és irányítja az üzenet irodalmi vonatkozású megfejtését” (1996 [1980], 68).

Az intertextualitás értelmezése, elemzése az irodalomelmélet gondolkörében vált fontos kérdéssé, sőt Hans Robert Jauss elképzelése szerint az irodalomtörténet kizárólagos tárgyává kellett volna válnia (1980 [1970], 1–2: 16–18).

### **Az intertextus**

Az irodalmi művek egymás tükrében szemlélése szoros korrelációkat implikál. Egy intertextust beépítő mű kettős tükör: egyszerre szól az elődről és az utódról, de úgy, hogy az intertextus mindig kontextusfüggő. Az ókori görög mitológiában a tükör önreflexió értelmű volt. Kötetem címadása a tükör tükröző jellegére utal: a tükörben kirajzolódik a tükrözött. Ahogy a tükör a tükörbe nézőt „megkettőzi”, úgy az ihletet adó mű hatására keletkezett alkotás is valamilyen módon visszatükrözi az eredetit. Az alkotó kettőzési ösztöne hozza létre a tükröző művet, egyrészt a tükrözéssel sajátos kapcsolódást teremtve a hagyományhoz, másrészt differenciálódást, esetleg éppen szembenállást. Az emberben, de különösen a művészen erős az utánzási hajlam, de ugyanakkor az elkülönböződés, vagyis az új kombinációkra törekvés is.

Az intertextus révén a nyelvi játék eszközeként teremtődnek az alkotások között párhuzamok és alkotók között párbeszéd. A pretextust újírják a művészek, és ennek

hatására az eredeti és az újraírt kölcsönösen értelmezik egymást. Sokat elmond az intertextuális kapcsolatról, hogy a már létező szöveg által inspirált alkotó mire, milyen szövegvilágra, mely műre és milyen módon alludál. „Az irodalom történetében mindig rengeteg analóg esetet, a kontextusban kínálkozó összehasonlítást, folyamatot találunk, és ez rendkívüli megvilágosító erővel tud hatni bármilyen új műnek a megértésére is” (Margócsy 2019, 29: 3).

Michael Riffaterre lexikái, szintaktikai vagy szemantikai zavarként értelmezi „az intertextus nyomát”, amely „egy norma deformációjaként vagy egy kontextussal való összeegyeztethetlenségként” észlelhető (1996 [1980], 67).

Roland Barthes állítása szerint: „...minden textus *intertextus*: változó szinteken, többé vagy kevésbé felismerhető formában más szövegek is jelen vannak benne; a megelőző vagy a környezetét alkotó kultúra szövegei; minden szöveg hajdani idézetekből álló szövedék. [...] mert mindig van nyelvezet a szöveget megelőzően és körülötte. Az intertextualitás, mely minden szöveg feltétele, természetesen nem korlátozódik a források és a hatások problémájára; az intertextus anonim formulák, tudattalan vagy automatikus, idézőjelek nélkül alkalmazott idézetek általános mezeje. [...] a megelőző és a kortársi nyelvezet egésze részt vesz a szövegben, nem a feltárható leszármazás vagy a tudatos imitáció, hanem egyfajta disszemináció, szétszóródás útján – ez az a szókép, amely a szöveg számára nem a *reprodukción*, hanem a *produktivitás* státusát jelöli ki” (1994, 168). „Minden szöveg, egy másik szöveg intertextusa lévén, maga is az intertextualitáshoz tartozik, amit nem szabad összekeverni a szöveg eredetével, ha a mű »forrásait« és a »rá gyakorolt hatásokat« keressük, azzal csak a leszármazás mítoszának teszünk eleget. Az idézetek, melyekből a szöveg felépül, anonimek, visszakereshetetlenek és mégis már olvasottak: idézőjel nélküli idézetek” (Barthes 1996, 71).

Az intertextus felfedezése magával vonja az újraolvasás és egyben az újraértelmezés kényszerét, és nyomon követhetők a hagyomány jelei, a tradícióhoz való viszony, a szövegkonstruáló hagyomány, a szövegek alkotóelemeinek vándorlása, a funkcióváltásos átírás, az újraértelmezéses átvétel, az új kontextus hatására szerepet változtatató intertextus. Áll ez az irodalmi szövegre is, amely bár önálló struktúra, de ugyanakkor az irodalom „minden jelenbe beleviszi rejtett történetét” (Gadamer 1984, 124). És magával vonz bizonyos kérdéseket: Miért éppen ettől az elődtől vesz át az utód vendégszöveget? Miért éppen ezt a vendégszöveget emeli át? Miként használja fel? Hogyan építi be művébe? Miről vall ez: követésről, ellenérzésről, parodizálásról? Rába György példákat is említ erre: „A költészet tele van reminiscenciákkal, a klasszikus költészetben ez egyenesen kötelező volt. Berezsenyinek Horatius a nemeslevele; költészetét egészen átjárják a horatiusi fordulatok. Később pedig spontánul jelennek meg a reminiscenciák, olykor a legmeglepőbbek: például Adynál Arany-áthallások, jóllehet elutasította, sőt, kritizálta Aranyt. Babits mégis helyesen mutatta meg Adyról írt tanulmányában, hogy vannak ilyen reminiscenciák” (2008, 203).

Az intertextus nem mindenki számára nyilvánvaló. Irodalomismerettel fedezhetők fel a tovább élő tradícióban a szövegelőzmények, a pretextusok. De sok esetben az előszövegek visszakereshetetlenek, mert az óriási intertextuális „játéktérben” a szövegek egymásra hatása sokszor kikutathatatlan. Az összehasonlító stilisztikai módszer alkalmazásához felismert intertextus szükséges: jelölt vagy jelöletlen utalásként.

## **Az intertextualitás mint az irodalmi hagyomány alapvető létmódja**

Ma már tényként fogadjuk el, hogy az intertextualitás az irodalmi hagyomány alapvető létmódja, az irodalom történetében mindig is jelen volt, de kétségtelen, hogy Julia Kristeva előtt az intertextualitás jelenségével kevésbé foglalkoztak.

„Az irodalom organikus folyamat: egy-egy költő-oeuvre nem magában álló sziget, hanem inkább az erdei szálfához hasonlítható: az elődök lombjából növekszik, virágzáskor a többi fával hímport cserél, és az utódok táplálkoznak belőle” (Weöres 1970, 230). Az irodalmi szövegüniverzumban, azaz a szövegekként létező irodalmi hagyományban, tehát mint textuális térben/hálóban egy szöveg miközben kapcsolódik már meglévő szövegekhez, el is tér azoktól, így hagyományt teremtve maga is eleme lesz jövőd szövegeknek. Ennek következtében a szövegek tükröt tartva, egymást értelmezik. Így a hagyomány, az irodalmi örökség egymást követő szövegek sorából teremődik az idéző tevékenységből számtalan újírással.

Az ókori görög, római, majd a keresztény kultúrában: a világi és az egyházi műfajokban szokásos volt a kulturális hagyományokra való utalás a retorikai-poétikai szabályok követésével. A középkorban „a saját és idegen szöveg közötti határok elmosódóak” (Bahtyin 1976 [kb. 1924], 244). A későbbiekben még szabadabbá vált az intertextualitás eszközeinek használata. Sajátos módon a korstílusokat az különböztette meg, hogy az alluzív technikák közül mit részesítettek előnyben. A kutatások felderítették, hogy „a középkori irodalom intertextualitása dominánsan metonimikus, míg a reneszánszé inkább metaforikus” (Kulcsár-Szabó Z. 1998, 38). A romantika viszont már csak lazább szállal kötődött a klasszikus hagyományokhoz, többnyire csak ironikus utalással, és az originalitás helyeződött a középpontba. Az avantgárdra jellemző a hagyománymegtagadás, viszont az avantgárd utáni modernség él az intertextualitás különféle módjaival, alkotói különösen gyakran módosítják a vendégszövegeket, de ugyanakkor építenek a hagyomány meghatározó voltára is. „...az írók mindig is nagyon tudatosak voltak abban, hogy melyik tradícióba illeszkednek bele, vagyis hogy intertextuálisan milyen, már létező formát választanak” (Kibédi Varga 1983, 48).

Nem korunk költőinek találmánya tehát a szövegeköziség, de tény, hogy a XX. század nyolcvanas éveiben tért nyerő posztmodern törekvésekkel vált divattá a transztextualitás és ezen belül is leginkább az intertextualitás, a szövegek közötti játék, amely a posztmodern művek alapvető sajátossága. Ez nagy fordulatot a XX. század második felében hozott az intertextualitás funkciótörténetében. Különösen a XX. századi költői hagyomány újírása vált gyakorlattá. Ráadásul a posztmodern új intertextualitás-értelmezést léptetett életbe, amelyben az eredetiségnek nincs jelentősége.

A posztmodern irodalomnak egészen „más a viszonya az intertextuális jelenségekhez, mint a megelőző korszakoknak [...] egészen más státuszt tulajdonítanak egy szövegnek, mint pl. a klasszicizmusban, noha ott is kulcsszerepe volt az idézőtechnikának” (Kulcsár-Szabó Z. 1998, 10), „a posztmodern felfogás szerint a mű eredetisége paradox módon éppen abban áll, hogy átvételek függvénye” (Szabó Z. 1998, 246). A posztmodern irodalmi művek intertextuális játékot vezetnek be, ennek következtében többféle: művészi és nem művészi szövegből összeállított, fragmentumokból felépülő intertextusok keletkeznek, amelyekben kibogozhatatlan az előszöveg és az új szöveg határa. Elmosódottá válik a jelentés, hiszen a pretextusok az eredeti kontextusukból kiemelve, megváltoztatják értelmüket és szerepüket. „A posztmodern intertextualitás eredetét

magyarázhatjuk avval a (hagyomány)tapasztalattal, amely a »kimerülésen«, a megelőzöttségen alapul,” vagy a „hagyományhorizont »teleírottságának« a felismerése” vezet az intertextualitáshoz (Kulcsár-Szabó Z. 1995, 499).

Kulcsár-Szabó Zoltán állítása szerint: „A klasszikus modern szövegek kiterjesztették az intertextualitásnak azt a módozatát, amely az idézett szövegeknek hangsúlyozott, értelmező, értelemadó vagy -módosító szerepet juttat, ezzel mintegy egyensúlyt teremtve a jelölési viszony részvevői között. Ilymódon az idézés révén már nemcsak az idéző szövegnek egy (vagy több) másikon elvégzett teljesítménye értékelhető, hanem nyíltabb tér jut a szövegek »párbeszédének«. Ezt a szövegkezelési paradigmát dialogikusnak nevezhetjük [...]. Az irodalmi modernség, bár – részben – hagyományellenes attitűdöt képvisel, nem az intertextualitás tagadásával alkotja meg a szövegek »individualitását«, hanem a szövegkapcsolatokkal létrehozható »egyediség« révén. [...] A modernség intertextualitása tulajdonképpen a »mássággal« folytatott dialógusként írható le, a »más általi önmegértés« Jauss-féle sémája alapján. Ezzel együtt az intertextualitás alakzatai implicittebbé, rejtettebbé és polifunkcionálissá válnak” (1998, 48–49).

### **Az intertextuális játékterek nyomai**

Az intertextualitás tehát az egymással kapcsolatban lévő szövegek közötti interakció révén jön létre, felmutatva a pretextussal/pretextusokkal való kapcsolatot, azt, hogy egy szöveg egy másikra referál, és az újrírásban felismerhető az evokált szöveg, tehát nyomot hagy. Egy szöveg utóélete kikerülhetetlen a szöveghagyományban. A hatalmas intertextuális játéktér „tulajdonképpen egy lánc. Különös fajtája a láncnak, kezdet és vég nélkül; láncolat, melyben nem feltétlenül lehet a vezérelvet (eredet, cél, alapvető törvényszerűség) azonosítani” (Kulcsár-Szabó Z. 2000, 229). Egy bizonyos: a szöveguni-verzumban az irodalmi szövegek egymást olvassák.

Az intertextuális játéktérben keletkező intertextusok létrejötte többféle okra vezethető vissza: azonos vagy hasonló tematikára, induló alkotói pálya mintakövetésére, a művészelőd iránti tiszteletadásra, műfaji szabályokhoz igazodásra, humoros vagy egyenesen komikus hangnem keltésére.

A kutatók alapvetően az intertextuális folyamatban a szöveg–szöveg közötti kapcsolatban transzformációt látnak. Michel Arrivé az intertextuális munkában beágyazó, negatív, passzív és törlési transzformációkat különböztet meg (1969). Laurent Jenny szerint a következő intertextuális retorikai alakzattípusok különíthetők el: *paronomázia*, azaz „a kezdeti szöveg módosulása, melynek során a hangzásforma megmarad, de az írásmód megváltozik, s ez egy új értelemmel ruházza fel a szöveget”; *ellipszis*, vagyis „egy szöveg vagy egy architextus csonkított megismétlése”, *túlzott kifejtés (amplifikáció)*, azaz „egy kezdeti szöveg transzformációja szemantikai lehetőségeinek kifejtésével”; *hiperbola*; *szituáció* vagy *minősítés felcserélése* stb. (1996 [1976], 43–44).

A szövegek közötti intertextuális viszony különböző idézéstechnikákkal teremtődik meg: jelölt idézéssel mottóként idézőjellel vagy félidézőjellel, jelöletlen idézéssel „rejtett idézetként”, vendégszöveg szó szerinti átvételével, variált ismétléssel, utalással, címazonossággal, evokációval, tematikus ismétléssel, struktúra-imitációval, motivikus allúzióval, versforma-adaptációval, képpalkotási technika mintázatával, ritmikai-metrikai átvétellel, grammatikai megformáltság hasonlóságával, műfordítással, stílusimitációval,

parafrázissal, irodalmi karikatúrával, azonos cím ellenére műfajváltással, kollázssal, tipográfiával vagy montázstechnikával.

A szövegközöttségnek ezek az alakzatai új jelentéslehetőségeket szabadítanak fel, valamint egyenesen formateremtő hatásúak.

### **Az intertextualitás poétikai szerepe és hatása**

Az intertextualitás sokféle szerepet tölthet be: szolgálhat forrásként, gondolatébresztőként, magyarázatként. Az intertextus révén az eredeti, az evokáló és az evokált szöveg kölcsönösen értelmezik egymást metaforikus vagy metonimikus kapcsolódással, ezáltal összetettebb jelentéstulajdonítás, szövegértelmezési többlet lehetséges. A textuális hatások felfedezésénél fontosabb a hatás milyenségének, funkcionális értékének, a beépítés módjának a felderítése, mert „...a műalkotás soha nem érhető meg a hatásától leválasztva” (Jauss 1984, 534).

Az irodalmi alkotás hatásának számos jele mutatkozik meg. Sok alkotó esetében lehet bizonyítani, hogy elődje hatására alkotott. Az irodalomtörténészek kimutatták, hogy az induló Kosztolányi Dezső költészetében Reviczky Gyula, Komjáthy Jenő, a Parnasse, Baudelaire és Valéry hatása teljesen egyértelmű. És mindezt tudatosan tette, hiszen amikor Rilke-ről ír, így vall: „Másokban kell keresni önmagunkat. Hisz csak folyamat vagyunk, ható erők eredője, egy dal megütött hangja, mely épp most van elhangzóban s aztán elhalkul, vagy megerősödik és egészen más lesz, valami új, talán szebb és tökéletesebb, mint a mostani, de más s az, amit ebben a másodpercben elveszthetetlennek érzünk, az egyéniségünk, a mi tudatunkban az élet minden pillanatában mint örökkévalóan szilárd és elpusztíthatatlan él, a következő másodpercben már örökre elveszett” (1909, 18: 301). Ezért helytálló Szegedy-Maszák Mihály megállapítása: „Kosztolányi alkot, amikor fordít, és elsajátít, amikor verset ír” (2010, 26).

Az irodalom tehát folyamat, amelyben szokásos az elődre reflektálás, de ugyanakkor a tőle való elkülönböződés is. Azaz a szövegek sok szállal kötődnek egymáshoz, hatással vannak egymásra. Így „egyetlen író irodalomtörténeti helyét sem a filológia teszi láthatóvá, hanem az alkotó műveinek hatása” (Kulcsár Szabó E. 2004, 231).

Márai Sándor így gondolkodott az irodalmi hatásról: „Nehéz meghatározni az irodalmi »hatást«, nehéz őszintének lenni azokkal szemben, akik az íróban elindítják az irodalmi szemlélet folyamatát. Nemcsak az élet, az irodalom is tele van titokzatos rokonságokkal” (1997, 203).

Laurent Jenny az intertextusok hatását így értelmezi: „Az a szöveg, melyből származnak, ott van, virtuálisan jelen van, a szöveg egész értelmének hordozójaként, anélkül, hogy meg kellene fogalmaznunk. [...] Másrésztől azonban az »idézett« szövegnek bizonyos értelemben le kell mondania a tranzitivitásáról: többé már nem beszél, hanem beszélnek. Már nem denotál, csak konnotál. A saját szakállára már nem jelent semmit, átlép a nyersanyag állapotába” (1996 [1976], 33).

A hagyomány hatásáról a következőt tartja Esterházy Péter: „Nekem a hatás az érdekes. Az, hogy a szöveg testében egy idegen test van. Most egyfelől igaz, hogy ezek hasonulnak a szöveghez [...] Másfelől azonban mégiscsak idegen marad. Következésképpen valami billegés támad a szövegben. No most ez a billegés vagy remegés, nagyon fontos” (Birnbau 1991, 6). Ezért lényeges a tradícióhoz való viszony elemzése.

### **Az intertextualitás az alkotó szempontjából**

Az alkotónak a tradícióhoz kapcsolódása elkerülhetetlen, hiszen az alapszöveget, azaz a pretextust az intertextus használója továbbbírja. Ahogy ezt Paul Valéry vallotta: *Semmi eredetibb, semmi egyénibb nincsen, mint a másokból való táplálkozás.*

Esterházy Péter az alkotó szempontjából így magyarázza meg a hagyomány átörökítését: „A hagyomány az közös tudás. De nem olyan tudás, ami az utcán hever, és csak le kell hajolnunk érte. Olyan kollektív tapasztalat a hagyomány, amelyért keményen meg kell dolgoznunk [...] a jelenbe mindig belejátszik a múlt” (1994, 108). „*A hagyománnyal nem lehet szakítani. Honnan szakítani, mikor abból és abban él az ember. Írószerepek lettek megtagadva, ez igaz. És hát az is, hogy másképp vagyunk, vagyok ebben a hagyományban. De hát ez a dolgok rendje, így nő az irodalom*” (2003, 33). Más helyen így értelmezi a hagyomány fogalmát: „A tradíció az nem kolbásztöltő verseny meg zászlók szakmáiban való átadása, és nem május elsejei ingyen sör és virsli, hanem birtoklás. És nem tradíció, hanem tradíciók. És a birtoklás nehéz. Mert tudnom kell, mit birtoklok, ismernem, ez a föltétele a birtoklásnak, és az ismerés nehéz, minden értelmében az, nagy és szép és nehéz. Vagy nem szép és nagy. És a birtokláshoz tartozik a felelősség is” (úó 361). *Bevezetés a szépirodalomba* című kötetében (716–724) ezernél is több forrást jelölt meg, ahonnan szó szerinti vagy torzított formájú idézeteket vett át. Ennek a filozófiájáról így vallott: „Soha nem éreztem magamat a saját mondataimban úgy, mint-ha idegen ruhában járnék. Hol ilyen, hol olyan ruhákban, azt igen. Levett ruhákban, agyonmosott ruhákban, jelmezekben, azt igen. Soha nem voltak identitásproblémáim; az általam leírt mondat az enyém, így gondoltam... Talán azért is bonyolódottam bele olyan egyszerűen a vendégmondatokba. Ha másnál látom, tanárosan húzogatom a szám szélét. Végtelenül homályos ügylet, úriember ilyet nem csinál” (1987, 161–162).

Hansági Ágnes így világítja meg az Esterházy Péter által értelmezett hagyományfogalmat: „A hagyománynak ez a kettős értelme egyúttal le is képezi az irodalom (*írott*) és a kultúra (dokumentumok és *íratlan* viselkedési szabályok) kettősségét” (2017, 54).

### **Az intertextualitás a befogadó szempontjából**

A jelentés nem kizárólag az intertextualitástól függ, hanem az olvasó felismerésétől, aktualizálásától is. „A jelentésnek/jelentéseknek van immár egy új, koherens, folytonos forrása: az olvasó. S a szövegköziség az ő érzékelésmódja, minden olvasás mechanizmusa” (Hutcheon 1983, 64). Mivel az intertextualitás az irodalom befogadásának és értelmezésének alapvető sajátossága, ezért szükséges hozzá a hagyományismeret. Ha egy késő utód az elődjétől átvesz témát, konstrukciót, átemel szöveget, akkor a befogadó szembekerül a szöveghagyományból építkező innovációval. Tanúja a szöveghagyomány birtokba vételének és ugyanakkor az átvett elemek átsajátításának, a másság hangsúlyozásának.

Kosztolányi Dezső a befogadó szerepéről így vélekedett: „A közönség a munkatársunk. Igen, az új verseket ketten írják, a poeta és az olvasó. Világosan látom ezt. A régi író megvetette a közönséget akkor, midőn mindent kimondott előtte, az új író megbecsüli azt, sok dolgot rábíz, és mer diszkrét és titkolódzó is lenni. Nem ad befejezettet, tökéletesebbet ad, befejezetlent, amit az olvasónak, a nézőnek kell befejeznie, kiteljesíteni, a tökélyig emelni” (1999 [1913c], 277). „A művész sejtet, s szókinccse gazdagságából éppen csak jelképpül szerepeltet valamit. Ennélfogva az olvasó tevékeny-alkotó

munkatársává válik” (1999 [1935], 490). A legegyszerűbb szöveg megértése is szövegen belüli állandó vissza és előre kapcsoló értelmezői tudatmozgás (grammatikai, szemantikai, pragmatikai és kognitív szinten). Az olvasó nemegyszer ráeszmél: Ezt a gondolatot, ezt a nyelvi fordulatot már ismerem valahonnan. Ehhez hasonlót már olvastam. Erről a témáról korunk költője is írt. Ismerem ezt a műfajt, de meglep, hogy ezzel a műfajcímmel ilyen tartalmú mű születik. Stb. Az intertextualitás önkéntelenül is összehasonlításra készteti az áthallással a befogadót: az azonosságok megállapítására, a hasonlóságok észrevételére, az eltérések felfedezésére, illetve annak vizsgálatára, hogy mindez milyen hatással van az evokáló textusra.

### **Az intertextualitás a szövegelemzés szempontjából**

„Nem véletlen, hogy az intertextuális »fordulatot« Roland Barthes és Michael Riffaterre az irodalomtudomány ama nagy paradigmaváltásához kapcsolja, amely a szerző-szöveg viszonyról az olvasó-szöveg viszonyra helyezte át az érdeklődését. Az, hogy a befogadási folyamat egyértelműen kiszorította a produkcióesztétikai szempontokat, eleve kizárta az irodalomértelmezés lehetőségei közül az olyan (a szó tágabb értelmében vett) kontextuális vonatkozásokat, amelyek a szöveg létrejöttének körülményeit, az originalitást biztosító tényezőket (lelkiállapot, egyéniség, ihlet stb.) vették számba, s ezek helyére a szűkebb értelmű kontextus (vagy kotextus) lépett, amely mint szöveggörnyezet valóban a szövegek közötti kapcsolatkeresést, viszonyítást (mint a befogadó alapvető magatartását) tette a vizsgálat egyedül érvényes módjává” (Kulcsár-Szabó Z. 1998, 9).

Nem kizárólag a textuális párbeszéd feltérképezése szükséges, hanem a szövegek közötti kapcsolatteremtés mikéntjének, az esztétikai kommunikációban betöltött szerepének a feltárása is. Újraolvasáskor a befogadó az összevető értelmezéskor a kezdeti homályban maradó kapcsolatokat is fölfedezi, mert az intertextuális olvasás logikus következménye az intertextuális elemzés. Ezt Hans Robert Jauss így képzei el: „Az olvasó irodalmi élményeinek elemzése csak akkor kerülheti el a pszichologizmus fenyegető csapdáját, ha egy mű befogadását és hatását az elvárásoknak abban az objektíválható vonatkozási rendszerében írja le, amely bármely mű megjelenésének történelmi pillanatában létrejön, s a műfaj korábbi ismeretéből, előző művek formájából és tematikájából, valamint a költői nyelv és a köznyelv ellentétéből épül fel” (1980 [1970], 18).

Egy irodalmi mű stílusa az irodalom fogalmkörén belüli összevetéssel értelmezhető igazán, mert sajátos kettősség jellemzi az irodalmi alkotásokat: egyedi, autonóm szövegek, ugyanakkor kapcsolódási pontjaik révén a hagyomány részei. A szövegek intertextualitása egyszerre kapcsolja össze és állítja szembe őket. Egyáltalán szövegek nyelvi megformáltságáról egymáshoz viszonyítva lehet egyértelműen véleményt alkotni. Tehát a stilisztikában nemcsak létjogosultsága van az összehasonlításnak, hanem maga a stilisztika összehasonlításra épül.



## 2. AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ STILISZTIKA

### **Az összehasonlító stilisztika múltja**

Minden vagy legalábbis a legtöbb tudománynak van összehasonlító ága, alkalmazza az összehasonlítás módszerét, hiszen összehasonlítás az alapja mindenféle rendszerezésnek, értékelésnek. Ilyen módon alakult ki az összehasonlító irodalomtudomány, összehasonlító nyelvtudomány, összehasonlító folklór stb.

Az összehasonlító stilisztika régi ága a stilisztikának, de inkább csak elméletben létezik, mert nem igazán művelik, a szakemberek ritkán adnak példát összehasonlító stilisztikai elemzésre, noha az összehasonlító stilisztika gondolata már felmerült Spitzernél, Vosslernél is. Bally [1909] hangoztatta először két nyelv rendszeres stilisztikai szempontú összevetését abból a célból, hogy ezáltal saját nyelvünk expresszív lehetőségeit jobban megismerjük. Követői ezt a fordítás elméleti és gyakorlati kérdései kapcsán és érdekében végezték, így valójában nem hoztak létre összehasonlító stilisztikát, hiszen ahogy Klaudy Kinga állítja: a fordítástudomány „gyakorlati kontrasztív nyelvészet” (1985, 11). Jean-Paul Vinay és Jean Darbelnet úttörő módon francia–angol (1958), Alfred Malblanc francia–német (1961) egybevetést végzett. Ők a nyelvhasználat eltérő kulturális mintái között hasonlóságokat és eltéréseket tártak fel. A fordítással kapcsolatos eljárásokban a szókinccs, a szintaktikai szerkezetek és a tágan értelmezett üzenet szempontjait tartották szem előtt. Tevékenységük és a továbbfejlesztés lehetősége így summázható: „Bár ismérveik gyakran benyomásokon alapulnak (impreszionisztikusak), Vinay és Darbelnet képes megragadni bizonyos fontos szabályszerűségeket, amelyek tapasztalati (empirikus) úton ellenőrizhetők és továbbfejleszthetők lennének a pszichológiai és szociológiai kutatás keretei között” (Beaugrande–Dressler 2000 [1972], 279).

Néhány magyar kutató is foglalkozott a stilisztikai összehasonlítás kérdéseivel. Péter Mihály úgy vélte: „A nyelvhasználat összehasonlító-tipológiai kutatásában középponti hely illeti meg az összehasonlító stilisztikát, minthogy valamennyi nyelvi változat potenciálisan stiláris értékeket is hordoz” (1978, 231). Ő többféle összehasonlítást képzelt el:

- a megszólítás viszonylatai a különböző nyelvekben (tegezés, magázás stb.);
- az archaizmusok viszonylagos száma, kronológiai differenciáltsága, nyelvhasználati gyakorisága és funkcionális terhelése;
- a funkcionális stílusok a különböző nyelvekben.

Egy szerző két alkotói időszakát is érdemes összehasonlítani. Ezt tette Török Gábor, amikor József Attila különböző korszakainak a jelzőhasználatát mutatta ki számszerűen. Az összevetésből megállapította: a késői versekben kevesebb a jelző. Ebből azt a következtetést vonta le: „E kiemelő nyelvi elemek elapadása az alkotónak az objektivitás felé megtett újabb lépéseit jelzi” (1968, 99).

Bibó Judit Proust stílusáról és Gyergyai fordításáról írott fordításelemzés tanulmányában a forrás- és a célnyelvi szöveg stiláris sajátosságait hasonlította össze (1989). Szűcs Tibor egy egész kötetet szentelt ún. párhuzamos verselemzéseknek: magyar versek német és olasz fordításai összevetésének. Ezeket két meghatározó szempont szerint végezte: a költemények képszerűsége és zeneisége alapján (2007). Bors Edit francia és magyar kontrasztív szövegstilisztikai tanulmányokat készített, újragondolva a kontrasztív stilisztika módszerét, egybevetve a forrás- és a célnyelvi szövegek stílussajátosságait (2015). Látható: az összehasonlító vizsgálatok jórészt a fordítások révén valósultak meg.

Kétségtelen, hogy az összehasonlító stilisztika hasznosíthatja a fordítástudományt, amely a fordítás-elmélettel és -gyakorlattal foglalkozik.

### **Az összehasonlító stilisztika helye a tudományok rendszerében**

A stilisztika a nyelv- és irodalomtudomány határsávjában elhelyezkedő diszciplína, így érintkezik mindkét tudományterület több ágával. Az irodalomtudományon belül a komparatisztikával, az irodalomelmélettel, a poétikával, a verstannal, a stílusirányzatok kutatásával van szorosabb kapcsolata, mert az irodalom befogadó olvasásához, az irodalomértéshez szervesen hozzátartozik a stílus elemzése.

Már Goethe 1792-ben szükségesnek tartotta összehasonlító tan kimunkálását az irodalomban. Az irodalomtudományban ki is alakult a komparatisztika, az összehasonlító irodalomtudomány. Az összehasonlító irodalmi kutatás egyik legjelentősebb képviselőjének René Welleket tekintik. A francia szakirodalomban *la littérature comparée* néven tartják számon ezt a tudományágat.

Mivel az összehasonlító stilisztika jórészt irodalmi szövegek elemzésével foglalkozik, ezért erős szálak fűzik az összehasonlító irodalomtudományhoz, amely diakron vagy szinkron megközelítéssel összeveti a genetikusan, a tematikusan kapcsolódó műveket, és kutatja a hasonló, az analógiás sajátosságokat az irodalmi alkotásokban.

Császár Elemér az összehasonlító módszerről ilyen értékelést adott: „Nincs igazuk azoknak, akik ezt az irodalomtörténeti módszert jelentőségében a többi fölé emelik, de az kétségtelen, hogy vele lehet a legbizonyosabb eredményekre jutni. Ez az egyetlen eljárás, mellyel tudományunk bizonyos tekintetben megközelíti a természettudományok exactságát. Az irodalmi kölcsönzés mértékét ugyanis, azt a hatást, melyet egy költői egyéniség a másokra tett, az összehasonlító irodalomtörténeti módszerrel nemcsak meg lehet állapítani, hanem szinte meg is lehet mérni” (1923, 9).

Az összehasonlító irodalomtudomány képviselői egyértelműen állást foglalnak ennek a diszciplínának a hasznáról. Sőtér István szerint „a komparatisztika olyan tudomány, melyet nem a részletek vizsgálatáért, hanem a minél szélesebb összefüggések kereséséért érdemes művelnünk” (1989, 140). Klaniczay Tibor határozottan állítja: „az összehasonlító irodalomtörténet ma az irodalom általános kérdéseinek nemzetközi szempontú, a nemzeti és a nyelvi határokon felülemelkedő, túltekintő vizsgálatát jelenti elsősorban” (1989, 107).

Az irodalom kutatói nem egy tanulságos komparatív elemzést végeztek. Dobri Imre *Keleten a helyzet változatlan* című tanulmányában Kertész Imre *Jegyzőkönyv* című novellájának poétikai-nyelvi megformáltságát és nyelvszemléletét vizsgálta Esterházy Péter *Élet és irodalom* című novellájának tükrében. Megállapításaival fontos igazságot mondott ki: „Bár a Kertész-novella önálló szöveg, s a másik újrairásként annak »hypertextusa« – vagyis csak a második idézi az elsőt, csak a második függ az elsőtől – azáltal, hogy Esterházy az eredeti művet egy különös novellában újraalkotta, az eredetit is megváltoztatta. Attól függetlenül, hogy »közös szerzemények«-e, az újraalkotott mű az eredetin is szükségszerűen nyomot hagy, s a két szöveg az olvasásban immár *egymás* függvényévé válik. Az »eredeti« mondat is más lesz azáltal, hogy a másik műben újrafo-galmazódik” (2003, 429).

Sőt mivel a komparatisztika túl is tekint az irodalomtudományon, kutatva a társművészetekkel való összefüggést, kölcsönhatást is, Szegedy-Maszák Mihály szerint ilyen

összehasonlító szempontot keresett elemzéséhez, ilyen szellemben született meg a *Szó, kép, zene: a művészetek összehasonlító vizsgálata* című műve (2007).

A szépirodalmi alkotások irodalmi és nyelvi-stilisztikai megközelítését nem célszerű mereven elválasztani, mert ezek a tudományágak megtámogathatják egymást. Irodalomtörténész vallomása szerint: „Nem vitatható, hogy az irodalomtudomány sokat köszönhet a nyelvészek stilisztikai vizsgálódásainak” (Szegegy-Maszák 1995, 25).

A stilisztika kapcsolatban áll a kontrasztív nyelvészettel, amely két vagy több nyelv szerkezetének, hasonló vagy éppen eltérő jellemzőinek összevetése, és ezáltal egy konkrét nyelv sajátosságainak felfedezése. Ha két nyelv szókincsének kronológiai differenciáltságát vetik össze, akkor nyelvhasználati gyakoriságát és funkcionális terheltségét vizsgálják. Az utóbbi kapcsolódik az összehasonlító stilisztikához: egy nyelv stiláris jellegzetességeinek feltárásához. „A kontrasztív elemzés nem más, mint összehasonlító nyelvészet annak legáltalánosabb és legátfogóbb értelmében, noha magát az »összehasonlító« műsót genetikus (történeti) célokra foglalták le” – állapította meg Lotz János (1976, 326). A kontrasztív műsót ő arra az esetre korlátozza, „amikor célunk két (vagy több) nyelvben lévő bizonyos elemcsoportoknak rendszerszerű összehasonlítása” (1976, 326) a hatékony nyelvtanítás és a fordítás kérdéseinek megoldására.

A nyelvszemlélet és a stilisztika összefüggését Zolnai Béla így látta: „A stílusproblémák és ezek tudományos igényű megoldásai amúgy sem választhatók el a nyelvről való gondolkodás történetétől. Az, hogy egy-egy kornak vagy egyénnek milyen a nyelvszemlélete, a nyelvről való fölfogása, hogy milyen nyelveszményt tűz ki maga elé célul: meghatározza a stílusát is. A stilisztika tehát legmagasabb fokon a nyelvről való gondolkodás, fölfogás történetébe torkollik” (1957, 305).

A stilisztika szorosan kötődik a szövegnyelvészethez, de világosan eltér a szövegnyelvészeti/szövegtani és a stilisztikai elemzés. Különbőségük abból adódik, hogy a stilisztika elsősorban az analizálandó szövegnek a műfajra, a korra, az irányzatra és az egyénre jellemző stílusjegyeit vizsgálja, a szövegnyelvészet viszont többnyire elvonatkoztatva az egyéni szövegsajátságoktól, az általános szövegjegyeket deríti fel. Szokás az alkotó összes műveire érvényes egyéni stílusjellegzetességek kimutatása stíluselemzéskor, a szövegtani vizsgálatkor azonban nem gyakorlat egy alkotói oeuvre-re kiterjedő elemzést végezni. A szövegakusztikum mint a stilisztikum egyik kiváltója lényeges része a stilisztikai vizsgálatnak, a szövegnyelvészeti elemzés viszont a szövegakusztikummal csak akkor foglalkozik, ha az kohéziót teremtő erejű. Míg a szövegtanban lényeges terület a szöveggrammatikai szempontú vizsgálat, addig a stilisztika csupán a stílusértékük miatt funkciós szövegszervező grammatikai eszközöket elemzi. A szövegtannak alapvetően a mondaton túl mutató nyelvi eszközök és a szövegstruktúra a lényeges kutatási területe, a stilisztikában viszont a mondatok egymásra épülésének tanulmányozása háttérbe szorul. A stilisztika ritkán alkalmaz matematikai-statisztikai módszereket, a szövegtan viszont annál inkább támaszkodik ezekre az eljárásokra a domináns szövegsajátságok egzakt feltérképezéséhez. Mindkét tudomány a szöveg vizsgálatát végzi, de míg az utóbbi diszciplína a szövegnyelvészet tárgykörébe tartozó sok szempontú megközelítést végzi el, addig az előbbi a szövegszerveződés stílusértéket eredményező elemeit tanulmányozza (Szathmári 1983; Szabó Z. 1988, 52–57; Fehér 2000, 447–448; Szikszainé Nagy 1999, 23).

## A kiterjesztett összehasonlító stilisztika

A stilisztika alapjában véve összehasonlításra épül. Ha beszédesemények nyelvi megformáltságáról kell általános megállapítást tenni, akkor a párbeszéd és a monológ öszszvetésével stílustipológiát alkot; ha a reneszánsz és a barokk stílusjegyeit akarja kimutatni, akkor a szépiírói stílus története két korszakának szembesítésével stílustörténetet hoz létre. Ha egy alkotó műveit vagy több alkotó egy-egy művét kiemelten a nyelvi megformáltság szempontjából hasonlítják össze, akkor az összehasonlító stilisztikai elemzés területére lépnek.

Szabó Zoltán több írásában is tisztázta az összehasonlító stilisztika fogalmát: „Lényege az összehasonlítás, egybevetés, azaz azonosságok, hasonlóságok, párhuzamosságok és különbségek felfedése, illetőleg az összehasonlítás eredményeinek feldolgozása, magyarázata és hasznosítása” (2001a, 30). A szűkebb értelmezése helyett – amely csak két nyelv stíluseszközeinek, stiláris sajátosságainak egybevető vizsgálatát jelentette – ő az összehasonlító stilisztika fejlődését, megújítását, javítását két feladatkörhöz kötötte (2001b, 1165). Az első a tárgykörének kiterjesztése. Ezt a következőképpen tartotta megvalósítandónak:

- összehasonlítás nemcsak nyelvek (irodalmak) között, hanem egy nyelven (irodalmon) belül is alkalmazható;
- a stilisztika valamennyi ágában hasznosítható: a leíró mellett a történetiben is,
- az egyéni és irányzati stílusok vizsgálatára egyaránt kiterjeszthető,
- a társtudományok eredményei is felhasználhatók.

Az összehasonlító stilisztika megújításának a második feladatköre az elméleti alapjának a korszerűsítése sokféle tudományközi érintkezéssel, elsősorban a szemiotika (2001a, 30), a szemantika (2001d), valamint a szövegten hasznosításával (2001c, 125). Szerinte a szemiotika mint az összes összehasonlító diszciplína alapja segíti az összehasonlító stilisztikát, hiszen az irodalom mint irodalomszemiotikai tárgy és a stílus mint a kommunikáció egyik tényezője a szemiotika összefüggésében vizsgálható, és három társtudománya eredményeinek hasznosításával: az összehasonlító irodalomtudományal, a fordítástudománnyal és a kontrasztív nyelvészettel kölcsönösen segítik egymást.

A történeti összehasonlító stilisztika megvalósíthatóságát Szabó Zoltán így képzelte el: „Összehasonlíthatunk két egymást váltó irányzatot, így például a barokkot és a rokokót. Több hasonlóság is kimutatható: a képek erőteljes szenualizmusa, sok ugyanis az érzéki érzetekkel alkotott kép (pl. Csokonainál: *képének pirosló teteje*), vagy közös a feltűnő díszítettség, az, hogy a képek ékítmények (pl. Csuzynál: *a hazugság szívárvány*). De van egy nagy különbség, az, hogy a barokkra jellemző monumentalitás, terjedelmesség, kiterjedtség a rokokóban miniatűr-kultuszba váltott át” (2001c, 128).

Az összehasonlító stilisztika a francia funkcionális nyelvelmülethez, a francia összehasonlító stilisztikához kötődő alkalmazott nyelvészeti ágnak tekinthető, az összehasonlító nyelvészet módszereire alapozódik, a stilisztika több társtudománnyal érintkezik: a komparatiztikával, a fordítástudománnyal, a szemiotikával, a szemantikával, a szövegtenal. Szerepe volna: „Nem egy területen produktívabbá tenni a stilisztikai vizsgálatokat, és a stilisztika interdiszciplináris kapcsolataiban is kedvező hatású lenne, például az összehasonlító irodalomtudomány és ezen belül is elsősorban az irányzattörténet és a műelemzés szempontjainak gazdagításában, a műfordítások technikájának javításában” (Szabó Z. 2001a, 30).

### 3. AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ STÍLUSELEMZÉS ELMÉLETE

#### A stílus – a művészi stílus

Péter Mihály – Enkvist nyomán – a következő stílus-meghatározást adja: „a stílus a tág értelemben vett kontextusnak, azaz a kommunikációs helyzetnek megfelelő nyelvi változat. [...] A nyelvi stílus tehát alapvetően viszony-fogalom, s ezért mindenfajta stílus-elemzés kiindulási pontja az összehasonlítás” (1978, 223).

Mivel ez a kötet irodalmi művek elemzésével foglalkozik, ezért a művészi gondolkodásnak megfelelő nyelvi-stiláris változat jellegzetességeit érdemes számba venni. Ezt Péter Mihály így foglalta össze: „A költői beszéd [...] az emberi tevékenység meghatározott területén használatos, azaz sajátos funkciót tölt be. [...] az esztétikailag hatékony közlés céljából – állandóan átalakul, miközben elhatárolódik a köznap beszédétől anélkül, hogy elszakadna attól. [...] a nyelv valamennyi funkcionáló és valaha funkcionált változatából táplálkozik (táplálkozhat) korlátozás nélkül. [...] A »hagyománynak« (azaz a kollektív normáknak) az »újdomság« (az egyéni normák) által történő meghaladásában rejlik a költői beszéd esztétikai hatékonyságának egyik fő tényezője. [...] az egyes költői szövegek számára releváns kontextusok elvileg egyedi természetűek, gyakorlatilag megszámlálhatatlanok és korlátlanul sokfélék. [...] a költői szöveg entrópiája igen magas. [...] szemantikai bonyolultsága következtében – elvileg nem fordítható le lényeges szemantikai veszteség nélkül sem a mindennapi nyelvre, sem pedig egy másik nyelv költői beszédére” (2005, 145–146).

#### Az irodalmi szöveg stílus-elemzése

Az irodalmi szöveg stílus-elemzése stilisztikai-esztétikai szempontú vizsgálat: a szöveg gondolatiságából, hangulatából adódó jelentés és a nyelvi kifejező forma közötti összefüggés felfejtése, a stiláris eszközök hírértékének módszeres feltárása és ezzel a stílus-értelem felfedése. Ahogy Cs. Gyimesi Éva tömören megfogalmazta: „...a mű tudományos megismerése sajátos és adekvát útjának az értelmezve-elemző módszereket lehet tekinteni” (1982, 154). Ebbe beletartozik a szöveg stiláris és extralingvális sajátosságainak, szerkezeti felépítése stiláris vetületének vizsgálata, a szöveg üzenetéhez kötődő műfaji, stílusirányzati, a stílusrétegből, a stílustípusból és az egyéni alkotói módszerből fakadó stiláris összetevők szerepének analízisa.

A stílus-elemzés része a műértelmezésnek, mert az irodalmi alkotásokban a nyelviségnek kitüntetett szerepe van. Ahogy Szabó Lőrinc is látja: „A művészi rang fokát a kifejezés adja” (1967 [1941], 402). A stiláris szöveg-megközelítés azért hasznos, mert a stílus azt is képes közvetíteni, amit a textus tartalma nem fejez ki.

Mit érdemes vizsgálni az irodalmi alkotásokban? Azt, hogy egy verbális üzenet mitől nemesül műalkotássá. Ennek két fontos pillére van: a téma és az ezt kifejező nyelvezet, vagy ahogy Wittgenstein magyarázza: a nyelv a gondolat vivője, mert a nyelv a szöveg megértésének része.

Szabó Lőrinc szerint: „A versek nem a tartalomnak, nem a gondolatnak és érzésnek, hanem a kifejezésnek a jóságával állnak vagy buknak. [...] A versben az érzés tettenérése, a gondolat tárgyyszerű talpraállítása számít, az a nehéz” (1967 [1934], 395–396), azaz a nyelv milyensége elsőrendű fontosságú.

Érdeemes megfogadni Babits Mihály tanácsát: „Aki valamely költőt legmélyében megérteni akar, annak elsősorban a nyelvét kell tanulmányoznia” (1978b [1920], 683). Valóban ez a kiindulópont. Ezért ennek a kötetnek az elemzése is nyelvi alapról induló megközelítések. Martinkó András is szükségesnek látja ezt az elemzési módot: „Nekem már-már rögeszmévé vált meggyőződés, de régi tapasztalatom is, hogy a magyar olvasók egy jelentékeny része, de merem mondani, hogy olykor az irodalommal hivatásból foglalkozók is *nyelvíleg* nem mindig értik azt a szöveget, amelyen, illetve amellyel dolgoznak” (1983, 5), és ez az alkotások félreértelmezését eredményezheti.

Hogy mit jelent a nyelvi alapról kiinduló elemzés, azt Kemény Gábor így ismerteti: „...a stílus és a mű elemzőjének nézetem szerint a külső formából (a szövegből mint nyelvi jelek rendezett halmazából) kell kiindulnia, és az ezen a szinten megfigyelt jelenségekből, összefüggésekből kell (óvatosan) következtetnie a mélyebben fekvő rétegekre: a mű kompozíciójára, poétikai szerveződésére, filozófiai és esztétikai »üzenetére«. Tehát a vizsgálódás iránya induktív, »kívülről befelé« haladó. [Bek.] Amikor azonban eljutni vélünk a szöveg magvához, ún. mondanivalójához, ne mulasszuk el visszafelé is megtenni az utat! A funkcionális stilisztikát ugyanis pontosan az teszi funkcionálissá, hogy a stílusjelenségeket nem önmagukban és önmagukért értékeli, hanem a közlési helyzethez és a kifejezendő (tudat)tartalomhoz viszonyítva. Ha már tudjuk (sejtjük), mit tartalmaz a szöveg, utána következik a mi igazi feladatunk: az tudniillik, hogy rámutassunk, miért úgy és nem másképpen van az a tartalom kifejezve. [...] Ez a stílus → közeg → tartalom → közeg → stílus (és így tovább) ide-oda mozgás, mondhatni körkörös mozgás az, amiben és ami által a szöveg (különösen az irodalmi szöveg) él, létezik. A mű igazi létezési módja: szüntelen kommunikáció az író és olvasója között. Az alkotó és a befogadó a szöveg közvetítésével kommunikálnak egymással” (1999, 75–76, 81).

Az irodalomértés, a műértelmezés elképzelhetetlen nyelvi elemzés nélkül, tehát nyelvközpontú megközelítés szükséges. Miért kell a nyelv és a stílus felől közelítenünk a szöveghez? Mert a jelentés a nyelvvel bomlik ki, tehát a stílus megközelítés nagy segítség a szöveg értelmezéséhez. Ilyenkor a befogadó jelentésadása a nyelvi megformálásból indul ki: a grammatikai, a stilisztikai, a poétikai, a retorikai struktúrából és a hangzás világából. És a nyelviség esztétikai tapasztalata közel fogja vinni a befogadót az irodalmi szöveg jelentéséhez, mert a *mit?* és a *hogyan?*, azaz a tartalom és a forma nem választható szét.

A stíluselemzés aprólékos munkáját így világítja meg Kemény Gábor: „...miközben végső célként a komplex egész megragadására törekszünk, gyakorlati munkánk során szinte mindvégig kénytelenek vagyunk beérni »szövegösszefüggésükből kiszakított részek« vizsgálgatásával. [...] Következésképpen a stilisztikai elemzés – akármilyen modern köntösben jelenik is meg – lényegében véve még ma is a szöveg szegmentálására, az izolált szövegsegmentumok tüzetes értelmezésére és minősítésére, végül pedig a köztük levő viszonyok minél pontosabb feltérképezésére szorítkozik. [...] a stilisztikai struktúrákat csak a »felsőbb« szintek felől lehet relevánsan (azaz: funkcionálisan) interpretálni. Minthogy önmagában véve »szép« stílus nem létezik, csak funkcionálisan adekvát vagy inadekvát, a nyelvi formában testet öltött mondanivalót soha nem szabad teljesen kiiktatni vizsgálódásunkból. A tartalomtól következetesen elvonatkoztató, »steril« stíluselemzés tehát nincsen” (1991, 7, 8).

A funkciótól függő változatokban eltérő a stíluskohézió, azaz a szöveg stílusát alkotó elemek összetartó ereje, a stílusjegyeknek olyan konstellációja, amely a mű jelentésének és működésének (értelmezésének, hatásának) egészében szerepet játszik. Ennek a vizsgálata azért szükségszerű, mert a „stiláris összetartó erő felfedezése nélkül az elemzés nemcsak csonka, hanem megalapozatlan és széteső is” (Szabó Z. 1976, 163). Mivel stíluskohéziót szolgáló eszköz a nyelvi stílus minden szintjén működhet, a teendő ennek a feltárása.

Az alkotás nyelvére alapozott befogadói–értelmezői ismeret az esztétikai tapasztalat meghatározója. Egy szöveg egyszeri, így inkább csak felületes ismerete és többszöri olvasása-meghallgatása eltérő mélységű esztétikai élvezetet nyújt. Azzal, hogy a befogadó elmélyed egy-egy szöveg értelmezésében, saját élményei révén tapasztalja meg annak gondolatiságát, esztétikumát. A modern befogadás-esztétika szerint az irodalmi alkotásokat egyéni olvasatként fogadjuk be esztétikai kompetenciánkkal, tudati értelmező műveletekkel, az irodalmi szöveggel végzett értelmezői dialógussal. „Az irodalmi mű nem valamiféle önmagában létező tárgy, amely minden szemlélőnek mindig ugyanazt a látványt nyújtja; nem emlékmű, amely monológ formájában hirdeti saját időtlenségét. Inkább partitúrához hasonlítanám, amelyből az olvasmány újabb és újabb visszhangjai hozhatók ki, amelyek kiszabadítják a szöveget a szavak anyagából, és aktuális léthez segítik” (Jauss 1980 [1970], 16–17).

Kosztolányi Dezső fontos eszköznek tartotta a szövegmagyarázatot, amely „magából a szövegből, a szöveg elemeinek fölbontása, a szöveg legkisebb egységeinek, a szöveg molekuláinak és atomjainak, a szöveg nyelvtani kapcsolatainak, szórendjének, betűinek tüzetes elemzése” (1999 [1934], 483). „...a költeményt külön elzárt világnak tekintetem, és anélkül, hogy a tárgyukkal vagy a költő életrajzi kapcsolatával foglalkoztam volna, magát a szöveget vizsgáltam, vers- és hangtani szempontból, s mindenekelőtt arra a kérdésre akartam feleletet adni, hogy miért kell az illető verset jónak vagy rossznak tartani? Szóval, a formából haladtam fölfelé” (1999 [1920a], 409), mert ezzel sikerül bizonyítani: „...egy művészi alkotásban minden szükségszerűen a helyén van, akár az égbolton a csillagok, s a szavak változhatatlan csillagászati törvényeknek engedelmessé keringenek és tündöklenek” (1999 [1934], 484). Ezen a felfogáson nyugvó elemzéseivel Kosztolányi megelőzte korát (Rába 1969, 273–274).

A műértelmezés mindenképpen a jelentésképzés gondolkodási folyamatát indítja el, amely újraértelmezeti velünk a világhoz való viszonyunkat, önmagunkat, és eközben esztétikai élvezetre, tapasztalatra is szert teszünk. A műveket természetesen az alkotó jobban érti a legjobb elemzőnél is, így nyilván eltér az értelmezésük. Hogy ez miből fakad? Erre sok magyarázat adódik: az alkotó célját csak sejtethi a befogadó, hiszen még a szöveg kis eleme, a szó értelmezése sem pontosan ugyanaz kettejük tudatában. És nyilvánvalóan különböző műveltségi szinten is eltérő a szövegértelmezés és a stílusulajdonítás színvonala.

### **Intertextuális olvasás**

Az irodalmi szövegek kereszteződnek, lehetővé teszik a művek egymás általi olvasását. Az intertextuális olvasás több szempontú: poliszemikus és paragrammatikus olvasásra készítet, kimutat az adott szövegből a kulturális térbe. A szövegek közötti textuális kapcsolat következtében tehát természetes a befogadói intertextuális olvasás. Laurent

Jenny az intertextuális olvasásnak ezt a definícióját adja: „Az intertextualitás sajátja, hogy bevezet egy új olvasási módot, amely szétfeszíti a szöveg linearitását. Minden egyes intertextuális utalás tartalmaz egy alternatívát: vagy folytatjuk az olvasást, mint-ha csak egy olyan részletet látnánk, amely a szöveg szintagmatikus szerveződésének bármely más eleme is lehetne – vagy visszatérünk az eredeti szöveghez egyfajta intellektuális anamnézis segítségével. [...] az intertextuális olvasás – és beszéd – során elágazások rajzolódnak ki a szövegben, melyek lassanként megnyitják annak szemantikai terét” (1996 [1976], 33). Ehhez nyilván komparatív és kontrasztív olvasás szükséges.

A XX. század végétől megváltoztak az olvasási módszerek, mert különösen a modern szövegeket nem lehet a régi módon olvasni, befogadni, elemezni, hiszen a kortárs irodalom technikai alapvetően átalakultak. Ebből következik H. Nagy Péter állítása: „Nagy a valószínűsége tehát, hogy sohasem lehetséges az adott pillanatban pusztán *egyetlen* szöveget olvasni” (2000, 224), tehát az irodalmi szövegeket intertextuálisan lehet és kell olvasni.

Az intertextualitás felfedezése a befogadó, a műelemző tevékenységéhez van kötve, akinek az intertextuális olvasás során több asszociációja van a felfedezett párhuzamosság okán, ilyenkor tág tere nyílik a hasonlóságokkal való operálásnak bizonyos kritériumok alapján.

De hogy mennyire összetett az irodalmi szöveg olvasása, Borbély Szilárd irodalomtörténész költő fejtegetése jól érzékelteti: „...a költői nyelv grammatikája és szemantikája sokkal nagyobb emlékezetű és bonyolultabb rendszert feltételez, mint azt a jelentés filozófiai síkjainak gyors és határozott fogalmiasítása feltételezi. A költői nyelv a jelentések játékanak rendszerint nagyobb és elmosódottabb teret nyit meg, mint azt az értelmező filozófiai jelentéstulajdonítás valószínűsíteni próbálja” (2006, 133).

### **Az összehasonlító stíloselemzés fogalma**

„Az összehasonlítás ma annyit jelent, mint a legkorszerűbb módszerekkel közelíteni az irodalom rendszeréhez” (Vajda György Mihály 1986, 24).

Az idézett Péter Mihály-i stílus-meghatározás fényében: a nyelvi stílus viszony-fogalom. Ugyanis a stílustulajdonítás mindig összevetéssel, egy szöveg stílusértékének a megállapítása mindig viszonyítással történik. Szövegek stílári különbségét, máságát az azonosságok, a hasonlóságok és a különbözőségek alapján lehet, illetve érdemes kimutatni. Egyértelmű: a stílustulajdonítás és -értékelés függ az irodalmi szöveg befogadójának stilisztikai műveltségétől, sőt pillanatnyi lelkiállapotától is.

Napjainkban már általánosan elfogadott vélemény: „a stílus a szövegek közötti különbségek kifejeződése, ami összehasonlítással állapítható meg”, „a stílus egy szöveg ismertetőjegye (tulajdonjegye), amit ugyancsak összehasonlítás segítségével lehet felfedezni” (Szabó Z. 2001a, 37). Ezért az irodalmi alkotásokat nem egymástól függetlenül, hanem meghatározott szempontok alapján együtt érdemes vizsgálni.

Az összehasonlító stíloselemzés jellegéből adódóan szövegközpontú, tehát művekből kiinduló analízis, de az alkotások keletkezési időpontja kapcsán nyelvi környezetbe elhelyezett olyan vizsgálat, amely irodalom- és stílustörténeti összefüggésekre is rávilágít. A vendégzöveg kontextusa stílári milyenségének felderítése elvezet a mű legfontosabb stílusjegyeinek és stílusstruktúrájának a jelentésegészt segítő szerepe kimutatásához. A stíloselemzőt az intertextus felhasználásának mikéntje eljuttatja a korstílus, az



irányzati és az egyéni stílus különbségeinek feltérképezéséhez. Az összehasonlító stílus-elemzés egy fajta hatástörténeti vizsgálódás: a hatásesztétikai tényezők felderítése az irodalmi szöveg hagyományban. Mivel nincs immanens szöveg, ezért nincs immanens szövegelemzés sem.

Margócsy István 2010-ben Weöres Sándor *Negyedik szimfónia – Értelmezési kísérlet* című írásával kapcsolatban a következőket állapítja meg: „Tudjuk: a műértelmezés, vagyis a műelemzés stratégiája, módszertana s ebből következően minden gesztusa és eleme attól függ, értelmezési tevékenységünk során milyen előzetes kontextusba helyeztük a művet, milyen kontextust vontunk köré; vagyis milyen jelenségeknek, milyen más műveknek környezetében vagy sorában képzeljük el választott művünknek eredeztetését, működését, hatását vagy akár éppen jelentését is. [...] az egyedi művek csak úgy élnek és hatnak, hogy egyszerre mintegy megsokszorozzák magukat, s csak más művekhez való viszonyukban léteznek, azaz értelmeződnek: interpretálásukhoz szükségszerűen hozzátapad valami másnak, más jelenségnek, életviszonynak, ideológiai összefüggésnek, más művészeti ág által kínált analógiának vagy más irodalmi műnek, műcsoportnak, műsorozatnak a szinkron interpretálása is. A szándékosan kiválasztott, de akár a véletlenszerűen elélnkbe került mű köré mintegy háló szövődik a lehetséges és megengedhető kontextusokból, melyeknek sem elvileg, sem terjedelmileg, sem tipológiailag nem adhatók meg határaik vagy korlátaik (hiszen, úgymond, minden összefügghet mindennel): a lehetséges, a megengedhető és működtethető kontextusoknak, azaz a legitimnek tekinthető összehasonlításoknak és vonatkoztatásoknak köre elvileg rendkívül tág határokon belül vonható meg, ha gyakorlatilag persze erősen korlátozott is” (2010, 1).

Az irodalmi alkotások közötti szövegköziség ad alapot az intertextuális elemzésre, vagyis az összehasonlító vizsgálatra. Az összehasonlító stíluselemzés az irodalmi hatásokat, az egymásra utaló jegyeket, az asszociatív és a hasonlósági kapcsolatokat kívánja feltárni: „...hogyan zajlik az előzőleg létező megnyilvánulások asszimilációja egy szövegben? Milyen viszonyban vannak ezek a nyelvi megnyilvánulások első állapotukkal?” (Jenny 1996 [1976], 38). Ez nyújt alkalmat arra, hogy rá lehessen világítani az alkotó egyedi vonásaira, de egyben a korra jellemző stílusra, és nyilván arra is, hogy az intertextust miként egyénítette a művész alkata, alkotói szemlélete.

Az összehasonlítás nem cél, hanem az alapos műértelmezést szolgáló módszer a textuális párbeszédbe lépő szövegek között. Összehasonlító szemlélettel lehet feltárni az analógiákat és a divergenciákat például a stílusirányzatok között, az irányzatiság megvalósulását az egyéni stílusban stb. Az összehasonlító stíluselemzés az alapvető funkcionális szemlélete miatt a szövegek mélyebb megértéséhez vezet a nyelvi konstrukciók és a poétikus megformáltság értelmezésével, az eltérő nyelvi formák szerepének, a stiláris értékek megkülönböztetésének és a stílushatást kiváltó elemeknek az összevető feltárásával.

### **Az összehasonlító stíluselemzés elméleti alapja**

Az összehasonlító stilisztikai elemzés elméleti hátterét a funkcionális szemléletű nyelv-elméletek adják, amelyek alapot és mintát teremtettek a művészi nyelv szerepét kutató összehasonlító stilisztikai vizsgálathoz. Az összehasonlító stilisztikai elemzés különös tekintettel a francia funkcionális stilisztikára alapozódik, ennek hatására ugyanis francia

összehasonlító iskola alakult ki. Ugyanakkor épít a nyelvészeti stilisztika és a poétika hagyományára is. Ezenkívül az irodalmi alkotások szövegstílusának értelmezéséhez nélkülözhetetlen a kontextuális tényezők pragmatikai szemlélete.

### **Az összehasonlító stílselemzés tárgya, anyaga, területei**

Az összehasonlító stílselemzés tárgya irodalmi alkotások, alkotók, stílusok, stíluskor-szakok, forrásszöveg és fordítások, illetve nyelvek stílusjellemzőinek konkrét szövegek alapján történő összevetése, a nyelvi variációk mint stilisztikai változatok funkcionális vizsgálata.

Szabó Zoltán alapos programot adott az összehasonlító stilisztika kidolgozásához (1988; 2001a; 2001b; 2001c; 2001d; 2004; 2006). Osztom a véleményét: Az „összehasonlító stílusvizsgálat, az elemzett mű más művek stílusával való egybevetése a külső kontextusba tartozik, és az intertextualitáshoz kapcsolódik” (2001a, 39).

A kiterjesztett összehasonlító stilisztikába beletartozónak tartom:

- a különböző nyelvek nyelvhasználati formáinak,
- az idősek és a fiatalok beszédmódjának,
- a nők és a férfiak nyelvhasználatának,
- a művelt és a nem művelt beszédmódnak az egybevetését,
- a funkcionális stílusok,
- a stilisztikai univerzálék (pl. a metafora),
- a stílustípusok, a stílusrétegek, a stílusváltozatok,
- a stílusirányzatok tanulmányozását,
- az írók egyéni stílusának leírását stb.

Ebben a kötetben azonban a kiterjesztett összehasonlító stilisztikai elemzés leszűkül az irodalmi alkotások stiláris-esztétikai vizsgálatára:

- magyar irodalmi alkotások textuális párbeszédének elemzésére,
- műfordításoknak egymással és a forrásszöveggel való összevetésére,
- irodalmi szövegtípusok közötti átjárás nyelvi jeleinek feltérképezésére,
- műfaj hagyományozódásának és változásának felderítésére,
- az irodalmi karikatúra eszközeinek és forrásainak vizsgálatára,
- az intratextualitás különböző típusainak bemutatására,
- érdekességképpen az irodalmiság határán álló slam poetrynek a forrásszövegével való párhuzamba állítására és mindezek értelmezésére.

Láthatóan az összehasonlító stilisztika megújítására, javítására sok jó lehetőség adódik: tárgykörének bővítésével, interdiszciplináris kiterjesztésével, elméleti alapjának korszerűsítésével és az ezeket megtámogató összehasonlító elemzésekkel.

Az összehasonlító stílselemzésnek két területe különíthető el: az intratextuális és az intertextuális.

Az intratextualitás esetében az elemzés egyetlen műalkotásra korlátozódik, ilyenkor a művön belüli összevethetőség a szerző intenciójából ered. Ez a szöveg elválaszthatatlan része, nem lehet nem észrevenni az alkotóelemként létező hasonlóságot vagy kontrasztot.

Az intertextualitás esetében vonatkozhat a vizsgálat egy művész azonos vagy hasonló témájú, illetve műfajú műveire. De még nagyobb szembesítésekre nyílik mód, ha más szerzők szólnak azonos témáról azonos vagy eltérő műfajban; vagy egy stílustörténeti

korszak jellegzetes szövegeit vetik alá összehasonlító vizsgálatnak stb. A stílusváltozatok számos megvalósulása tárul fel a görbe tükröt mutató paródiákban.

### **Az összehasonlító stíluselemzés komparatív és kontrasztív módszerei**

Nemes Nagy Ágnes állítja: „megismerő képességünk egyik alapmozdulata az összehasonlítás” (1982, 10). Bár ő ezt a hasonlatra vonatkoztatja, de nyugodtan lehet ezt általánosítani, kiterjeszteni az összehasonlító stíluselemzésre is.

Az összehasonlító stíluselemzéshez általában csak egyetemes szempontsort lehet kijelölni. Arra vonatkozhat a stiláris összevetés: hogy a stílustalálkozások és a stíluskontasztok milyen korrespondenciákban, szimmetrikus vagy aszimmetrikus alakokban és párhuzamos formákban jelennek meg: a hangzás, a szóhasználat, a szóalkotásmód, a mondatalkotás, a szövegszerkesztés, a képszerűség, az alakzatok, a zeneiség, a ritmus és a versforma síkján. A hatás és a „visszahatás”, azaz az inspirált mű szemszögéből nézve kitapintható az inspiráló művel való „kölcsonösség”, metszéspont.

Az összehasonlító stíluselemzésnek számtalan szempontja lehetséges. Más szempontokkal kell dolgozni a fordítás összehasonlító elemzésekor és másokkal a magyar nyelven írottak esetében, másokkal egyes műnemeken, illetve műfajokon belül.

Az összehasonlító stíluselemzéshez általában az áthallás releváns jegyei lehetnek:

- a témakezelésből,
- a struktúraépítésből,
- a műfajkövetésből,
- a nyelvi megformálásból, a stílusból,
- a képreminiscenciákból,
- a versforma-imitációból, a ritmusból,
- a hangzásból eredeztethető megfelelések és eltérések stb.

A konkrétan összevetendő két vagy több alkotás jellegzetes, egyedi stílussajátosságai felkínálják az összehasonlításhoz a lényeges stilisztikai szempontokat. Ez nem módszertani önkény, hanem függvénye a mindenkori elemzendő műveknek.

### **Az összehasonlító stíluselemzés módszerének elvei**

Az összehasonlítandó szövegek kiválasztásának módszertani elvei:

- ha egy műnem/műfaj stiláris sajátosságait kívánjuk felderíteni, több azonos műnemű/műfajú szöveg összevető analizálására van szükség;
- ha az egyéni stílus jellemzőit akarjuk feltárni, úgy egyetlen szerző több, esetleg összes szövegét tesszük stiláris nagytó alá;
- ha egy irodalomtörténeti vagy stílusorszak feltérképezésére vállalkozunk, több alkotás összehasonlító szövegvizsgálatával tudjuk a jellegzetes stílustényeket kimutatni. Egyik szövegnek a másikra vonatkoztatása egyszerre formális és funkcionális. Az összehasonlítás eredményeként azonos, hasonló és eltérő sajátosságok állapíthatók meg, de nem a leltározás szintjén, hanem mindegyikhez funkcionális magyarázatok kötetendők. Ezzel nem értékítéletet kell megállapítani, csupán egy összefüggésrendszeren belüli (kultúrtörténeti, műfaj-történeti, strukturális stb.) másságot analizálni a szövegek párbeszédében.

Az összehasonlítás módszerén kívül kiegészítésként más módszertani eljárást (matematikai-statisztikai stb.), sőt módszertani együtttest is célszerű bevonni a vizsgálatba,

mert a komparatív megközelítéshez lehetséges, sőt szükséges kapcsolni a legkülönbözőbb módszereket.

### **Az összehasonlító stíluselemzés fogalmai**

Ennek a kötetnek az összehasonlító elemzéseiben a következő fogalmak szerepelnek:

**allúzió** rejtett utalás, célzás (nem irodalmi)

**apoztrofé** a megszólítás alakzata

**architextus** a szövegnek a műfajra vonatkozó jelzése

**a szöveg alteritása** a szöveg mássá válása

**a szöveg identitása** a szöveg önazonossága

**áthallás** latens utalás

**előszöveg** pretextus, az eredetinek gondolt szöveg

**evokáció** irodalmi felidézés

**figura** alakzat

**hipertext/hypertext** a költői szöveg háttere

**idézési módok** önidézés, idézet mottóként, műbe épített idézet, allúzió, evokáció, paródia

**az idézés okai** hagyományvállalás, -átértelmezés, kulturális környezethez kapcsolódás

**idézés** az intertextualitás prototipikus lehetősége

**idézés jelzése** jelölt vagy jelöletlen

**imitáció** irodalmi hagyományt követő utánpótlás

**intratextuális** egyetlen szövegen belüli

**intertextuális** irodalmi szövegek közötti

**intertextuális olvasat** irodalmi szövegek közötti kapcsolat szerinti értelmezés

**intertextuális elemzés** két vagy több irodalmi szöveg közötti érintkezés elemzése a bennük levő hasonlóságokra tekintettel

**intertextuális alakzatok** hagyományozódó alakzatok

**intertextuális funkciók** újraértelmezés, továbbértelmezés, figyelemirányítás

**intertextuális olvasás** iránya a pretextus irányába mutat, ugyanakkor a művek egymást is olvassák

**intertextualitás** irodalmi szövegek köziség: szövegek közötti, asszociatív úton keletkező összefüggés, az irodalmi hagyománnyal folytatott párbeszéd

**intertextualitás-fajták** integratív, azaz a pretextust integráló és interpretatív, vagyis értelmező jellegű

**intertextus** szöveg a szövegben: egy szó szerint vagy célzásszerűen idézett szöveg; egy szöveg más szövegekkel folytatott „párbeszéde”; köztes szöveg

**intertextus-fajták** szemantikai, motivikus, tematikus, strukturális, szintaktikai, műfaji, formai, tipológiai, pragmatikai, grammatikai, retorikai, poétikai, ritmikai, akusztikai, társművészetekkel való érintkezések

**irodalmi hagyomány fajtái** kulturális, poétikai, műfaj történeti, verseléstörténeti

**kapcsolatformák jellege** közvetett, közvetlen, tudatos, öntudatlan

**kontextus** szövegkörnyezet

**kronotoposz** téridő

**paratextus** cím, mottó stb., amely a szövegnek környezetet teremt

**pretextus** előszöveg, szöveg előzmény

**prosopopeia** megszemélyesítés alakzata

**retorizáltság** a szöveg érzelmi-hangulati hatását előidéző retorikai alakzatok

**ritmizáltság** a szövegbeli akusztikai ismétlődésnek, rendezettségnek, metrizáltságnak az eredménye

**stíluselemzés** mindig azt kutatja: hogyan járul hozzá a nyelv a szöveg jelentéséhez, a szövegjelentést milyen nyelvi formák hordozzák, ilyenkor csak latens módon húzódik mögötte összehasonlítás

**stílusparódia** alkotás, stílusirányzat, stílustípus humort fakasztó, tudatos kifordítása

**stílusutánnás** alkotó, stílusirányzat, stílustípus tudatos követése

**situáció** beszédhelyzet

**transztextualitás** általában a szövegek közötti kapcsolat

**trópus** kép

**újraírás** már létező szöveg átdolgozása

**vendégszöveg** egy korábban létezett irodalmi szöveg szó szerinti vagy variált átvétele, bevitele más szövegbe.

### **Az összehasonlító stíluselemzés szerepe, célja, hatása**

Az összehasonlító stíluselemzés célja: az irodalmiság megragadása, a minél mélyebb, mindig új, mindig más, a hermeneutika értelmében mindig gazdagodó és sosem lezárt elemzéssel szövegértelmezés: a kulturális, a stílusirányzati háttér és a nyelvhasználat stílárís kifejezőeszközei, a jelentésekhez hozzájáruló kifejezésformák, a poétikus megformáltság, az esztétikai érték, az egyéni nyelvhasználat variánsainak felderítése a szövegek összjátékában. Tehát az irodalmi művek nyelvi, irodalmiságot reprezentáló megalkotottsága kerül az összevető vizsgálódás középpontjába.

„Minden vers valamilyen értelemben önvallomás” (Weöres Sándorral készített interjú 1964, 112), ezért nem elhanyagolható szempont feltárni:

- egy alkotó melyik előd melyik művéhez kapcsolódik,
- milyen tematikus-motivikus sajátosságot vesz át,
- mely nyelvi formát milyen nyelvi formába ír át,
- milyen műfaj/versforma/ritmika jellegzetességeit örökíti át.

Az összehasonlító stíluselemzésekkel igazolható, hogy a nyelvi forma igazodik a szövegek funkciójához: a mindig változó kor stíluseszményétől függően formálódik a nyelvhasználat, ugyanakkor a gondolatnak más a rendező elv szerinti szerveződése, struktúrája; a különböző funkcióktól motivált szövegeknek másfajta a nyelvezete, a jellegzetes irodalmisága. Felderíthető: az alkotó a hagyományból mit vesz át és miért, és egyben mivel áll szemben a hagyományból; mire vezethető vissza a hatás; a műfordító milyen stílárís-kulturális-gondolati-művelődéstörténeti-műfordítói örökségből táplálkozik. Bizonyítani lehet: ugyanazt a gondolatot az eltérő nézőpontok miatt a legkülönbözőbb stílárís formákban lehet visszaadni, ugyanazt a történetet sokféle szövegformálással közölni, ugyanannak az érzésnek különféle változatban hangot adni, ugyanazt a jellemet sokféleképpen megszólaltatni, ugyanazt a műfajt eltérő tartalmakkal megtölteni, a divergens célok miatt másmilyen kifejezőmódot használni. Szerepe annak feltárása is, hogy a feltételezett funkcióknak milyen hatása van a szövegek stílárís jellemzőire, és melyek azok a stílárís hatást létrehozó konkrét nyelvi elemek, amelyek megkülönböztető szerepűek, miként kapcsolódnak össze a szemantikai elemek a poétikai jellemzőkkel.

Mindenféle elemzésnek, így az összehasonlítóknak is legfőbb célja a szöveg minél teljesebb, mélyebb értelmezése, felmutatva a sok szempontú összevetéssel a többféle megközelítési módot és a stiláris megvalósulások felkínálta értelmezési lehetőségeket, a szövegek poétikusságának esztétikai élményt kiváltó hatását, a hangzó szerkezet domináns voltát.

### **Az összehasonlító stíloselemzés menete**

Az elemzés az olvasással indul, és a sokszori újraolvasással folytatódik. Az olvasással kialakul az irodalmi kommunikációs-diszkurzív viszony, ahogy ezt Kosztolányi Dezső elképzelte: „A könyvet mindig ketten alkotják: az író, aki írta, s az olvasó, aki olvassa” (1999 [1928b], 444). A befogadónak tehát megfelelő játéktere adódik az értelmezéshez.

Alapvetően három nagy egységből áll az összehasonlító elemzés: az analízisre kiválasztás indoklása, a legjellemzőbb intertextuális kapcsolódások feltárásával az alkotások értelmezése a konkrét művek felkínálta elemzési lehetőségek alapján, lezárásként pedig az összehasonlító elemzés eredményeinek az összegzése.

Legelőször is tisztázni kell az összehasonlító stíloselemzés kiindulópontját, azaz azt: milyen alapon vethető össze két vagy több alkotás, vagyis mi fűzi össze őket. Egybevetni pedig csak azokat a nyelvi produktumokat lehet, amelyekben hasonló elemek fedezhetők fel tematikai, strukturális vonásokból, motívumokból, műfaji jellemzőkből, versformákból, stiláris sajátosságokból stb.

Mivel a művek maguk nyújtanak elemzési szempontokat, az elemzőnek ezeket kell megtalálnia, mert „tényként tapasztalhatjuk a kiválasztott tárgy (a mű) és alkalmazott eszközök kölcsönös egymástól való függését” (Széles 1996, 132). Ezt követően két vagy több mű hasonló és eltérő jellegzetességeit, specifikumait kell szembevetni az interpretáló folyamatban, kimutatva a szövegszervező elveket, a műfajnak megfelelést, az összehasonlított művek tartalmi-stiláris-strukturális-retorikai-poétikai szerveztségét. Az összevetés komparatív, az eltérések kimutatása kontrasztív módszerrel történik, felfedve az átvétel módját és a szövegbe építés mikéntjét. Áthalláskor fontos analizálni az evokáló szöveg szerveződésének alkotóelemeit, a vendégszöveg beépítésének módját, a stiláris átalakító eszközökkel élést, a vendégszöveg új kontextusából adódó jelentésmódosulást. A funkcionális stilsztika szellemében a szemantikai összetevők felderítésével együtt vizsgálat alá kell vonni a jelentést és a műfajt szolgáló stiláris megformálás elemeinek változatait és kimutatni a stílus-, a poétika- és a műfaj történeti változások, a stílus- és struktúravariánsok szerepét.

Végezetül szükséges levonni az összehasonlító elemzés eredményeit, következtetéseit.

#### 4. AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ STÍLUSELEMZÉS GYAKORLATA

Ez a kötet csak az irodalmi szövegek vagy irodalmi értékű szónoki és vallásos tartalmú alkotások nyelvének intertextuális stíluselemzésével foglalkozik, tehát a mindennapi nyelv spontán megnyilatkozásaira vagy az ún. funkcionális stílusok (hivatalos stb.) vizsgálatára nem terjed ki. Mit is jelent: irodalmi szöveg? „...az irodalmi mű világa olyan összefüggésrendszer, amely magában hordozza saját igazságának feltételeit, s meggyőző erejét nemcsak ebből, hanem többnyire szövegének érzékletesen megjelenítő, képszerű voltából is nyeri. [...] A műbeli világ eme nyelvszerűségének titkát a legtágabban [...] értelmezett szemiotikai-strukturális összefüggésekben keressük, kimutatván, hogy a sajátos jelkulcs nélkül, amelyet maga a mű teremt és kínál befogadójának, az esztétikai élmény sem lenne elérhető” (Cs. Gyimesi 1983, 6).

Könyvemben nem azt vizsgálom, hogy a szépirodalmi alkotások miért szépek. Mert joggal állítja Babits Mihály: „...a szép teljességgel relatív fogalom” (2005 [1912], 65), illetve a nem szép funkciósbab lehet a szépnél, harmadrészt a köznapi és az esztétikai értelmű szép elválhat. Helyette az imitációval létrehozott kreatív variánst kívánom bemutatni: a differenciálódásból fakadó kombinálódás stílárís eszközeit, a formai elemeknek a jelentésben játszott szerepét.

Tehát nem egyetlen mű más szöveg(ek)től független elemzésére vállalkozom, hanem szépirodalmi alkotások összehasonlító stíluselemzésével törekszem felmutatni a kettőzés mibenlétét: a teremtő fantázia hatását a szövegértelemre és a stílusra. „...a kettőnél kezdődik az élet. [...] Itt mozgás van” (Babits 2005 [1912], 54). Ezért kulcsfogalma az összehasonlítás ezeknek a szövegelemzéseknek.

Ez a kötet szinte kizárólag magyar nyelvű alkotások felkínálta összehasonlítási módokat mutat meg nyelvi, stilisztikai, poétikai, retorikai, szövegtani fogalmak felhasználásával, hogy a kapcsolatokat kutató összevetéssel gondolatébresztőként hozzásegítsen az irodalmi szövegek elemző képességéhez. Ezen belül több műfaj vizsgálata is képezi a könyv anyagát, mert műnemek és műfajok szerint nyelvi különbözőség van, sőt a lírai, a drámai és az epikai műnemen belül a műfajok stílárís megjelenítése is eltérő. Állandóan visszatérő szempontok az elemzésekben a grammatizáltság, a retorizáltság, a poétizáltság, a ritmizáltság mint az irodalmiság alapvető jellemzői.

Mivel gyakori, hogy a befogadónak nincs tapasztalata, gyakorlata a szöveg megközelíthetőségében, ehhez segít hozzá ez a kötet különféle szövegek sokoldalú vizsgálatával, amelynek középpontjában a stílárís-esztétikai megközelítés áll.

Tudott dolog, hogy egy irodalmi szöveg több lehetséges jelentést hordoz. Éppen ezért ez a stíluselemzés kötet nem azzal a céllal készült, hogy egyféle jelentéslehetőséget kényszerítsen rá az olvasóra, csupán azt kívánja megmutatni a nyelvhasználónak:

- egy stilisztikus (a stilisztikával foglalkozó) hányféle módon közelít a szöveghez,
- egy szöveg egyetlen ember számára is különböző jelentéseket sugall,
- a nyelvi megformáltság, a stílus milyen fontos szerepet játszik az értelmezésben,
- a nyelv magára a költői üzenetre irányítja a figyelmet,
- a nyelvi összjátéknak jelentésteremtő hatása van.

A viszonyítás szempontjait maguk a művek kínálják fel, így bár ezek nagyon egyediek, mégis kirajzolódik az összevetés jellegzetes struktúrája és tipikus elemrendszere (a

művek felépítettsége, az intertextualitás módja, stilizáltsága, poétizáltsága, grammatizáltsága, retorizáltsága, formavilága).

Szükségesnek éreztem ennek az összehasonlító stilisztikai elemzőkötetnek a létrehozását, mert osztom Németh G. Béla véleményét, amelyet a versfordításról szóló konferencián hangoztatott: „Márpedig meglévő példák elemzése nélkül a legbölcsebb és legújabb elméleti fejtegetések is sovány tanulságot s még kevesebb bizonyító erőt kínálnak” (1998, 217). Az összehasonlító stíluselmzés ajánlásával az elemzés nyitottságát nem kívántam megszüntetni, sőt inkább továbbgondolásra szerettem volna készíteni az olvasókat.

Tudjuk: nincsenek örökre érvényes értelmezések, csak egyéni olvasatok vannak, mert a különböző kulturális-eszmei háttérismeretek miatt a művekből más és más mutatkozik meg. De ugyanakkor él az emberben az értelmezés, az értelemképzés igénye, a megértést célzó olvasásmód. Ezek az elemzések számomra és az olvasó számára is lezáratlanok. Hiszen gyakran tapasztalom: a szöveg újraolvasásakor újabb, magyarázatra váró nyelvi jellemzők tűnnek a szemembe. Még inkább igaz ez az olvasóra, aki más háttértudás birtokában eltérő módon közelít az irodalmi szöveghez, a saját gondolataival, a saját képalkotó fantáziájával végzi el a jelentésképzést és ezzel az önértelmezést.

A magyarázatok könnyebb követése miatt az egyes elemzéseken belül alcímekkel emeltem ki az elemzési szempontokat. De a művekben a grammatikai, szemantikai, poétikai stb. folyamatok, eszközök bonyolult összetettségben, összefonódásban léteznek, interferálnak, érintkeznek, hatnak egymásra, ezért sokszor nehéz is különválasztani ezeket a megközelítési módokat. Egy szóválasztásnak például nem kizárólag szemantikai szerepe van, hanem szófaja következtében grammatikai funkciót is betölt, hangsora miatt poétikai és ritmikai hatása is jelentkezik. Így az alcímeket csak orientáló jellegűnek kell tekinteni.





## Az összehasonlító stíluselemzés kiindulópontja

Juhász Gyula 1907 végén írta a *Turris eburnea* című költeményét. A kézírata megvan az OSZK Kézírtárában, a Babits-hagyatékban. Ez Juhász Gyulának az első verse, amely a *Nyugat*ban napvilágot látott. Többször is megjelent ez a mű: először a *Nyugat* 1908. febr. 1-i számában (164. old.), utána 1908. febr. 5-én a *Szeged és Vidéke* című lapban, majd a *Holnap* első kötetében. Az Akadémiai Kiadó kritikai kiadása a *Délmagyarország* 1919. aug. 10-i számában megjelentetett formát közli.

Érdekes összevetni ezt a szerző eredeti kéziratával:

- Milyen változtatások történtek ezen a kézíraton, valamint a későbbi kiadásokban?
- Mi tette ezt a verset olyan alkotássá, amelyet a magas színvonalú *Nyugat* közlésre vállalt?

Juhász Gyula kézírata	<i>Nyugat</i>	Kritikai
<i>Turris eburnea</i>	<i>Turris Eburnea</i>	<i>Turris eburnea</i>
<i>Elefántcsonttorony, művészet boldog rabod Én is <del>kevély-lakó</del> vagyok, megtagad, kiűz Ha <del>kiűz, eltaszít</del> az élet, Fehér <del>Magas</del> tetőd felém ragyog, Elefántcsonttorony, művészet!</i>	<i>Elefántcsonttorony, művészet, Én is boldog rabod vagyok, Ha kitagad, kiűz az élet, Fehér tetőd felém ragyog Elefántcsonttorony, művészet!</i>	<i>Elefántcsonttorony, Művészet, Én is boldog rabod vagyok. Ha kitagad, kiver az élet, Fehér tetőd felém ragyog Elefántcsonttorony, Művészet.</i>
<i>Derűs Örök szállás, be jó tebenned, Örök szökökútad csobog, Lemossuk ott a vért, a szennyet, álmodók, mi alkotók, Mi <del>szent, szomorú naplopók,</del> Derűs Örök szállás, be jó tebenned,</i>	<i>Derűs hajlék, be jó tebenned Örök szökökútad csobog, Lemossuk ott a vért, a szennyet Mi álmodók, mi alkotók, Derűs hajlék, be jó tebenned!</i>	<i>Örök hajlék, be jó tebenned, Örök szökökútad csobog. Lemossuk ott a földi szennyet, Mi álmodók, mi alkotók. Örök hajlék, be jó tebenned!</i>
<i>S be fáj leszállani közétek, <del>Hangyák, tetűk</del> Gondok, napok, élet, halál, könny Hol sár a könny s a szépség vétek, Jó é emberek, nagy hangyavár, Be fáj leszállani közétek!</i>	<i>S be fáj leszállani közétek, Gondok, napok, élet, halál, Hol sár a könny s a szépség vétek Jó emberek, nagy hangyavár, Be fáj leszállani közétek!</i>	<i>S be fáj leszállani közétek Gondok, napok, élet, halál, Rossz emberek, bús hangyavár, Hol sár a hó, a szépség vétek, Rossz emberek, bús hangyavár, Be fáj leszállani közétek!</i>

## A változtatások szemantikai és stílári különbségei

A költemény címe latin kifejezés: *Turris eburnea* (*turris* 'torony', *eburnea* 'elefántcsontból való, fehér'). Magában a versben már a magyar megfelelője szerepel: *elefántcsonttorony*. Ez ismert bibliai eredetű fogalom, az Énekek énekében Salamon király a lány hősín nyakát az elefántcsont színe és értékessége miatt a *Nyakad elefántcsonttorony* (7,5) metaforával dicséri. A későbbiekben vált a mindennapok gúzsba kötő terhétől megszabadítás, a társadalomtól elzárkózás szimbólumává.

A vers egészét átfogja az aposztrófé alakzata, amelynek ebben a műben több megszólítottja is van. A művészetet szimbolizáló elefántcsonttoronyhoz fordulás a művész tudatosan vállalt elszigetelődését jelzi: *Elefántcsonttorony, művészet, / Én is boldog rabod vagyok*. A megszólítás alakzatával együtt jár a megszólító személy léte, amelyet igelalak (*vagyok*), személyes névmás ragozott alakja (*felém*) és az *én* személyes névmás kitétele hangsúlyoz. Ezek együttese a versbeszéd személyességét sugallja. A megszólítás elő- és utórefrénként az anafora és az epifora strófanyitó és -záró szerepével építi ki a költemény stílári-zenei-ritmikai struktúráját, miközben az alkotás leglényegesebb gondolatait és alaphangulatát, hangulatváltását jelzi:

*Elefántcsonttorony, Művészet,  
Én is boldog rabod vagyok.  
Ha kitagad, kiver az élet,  
Fehér tetőd felém ragyog  
Elefántcsonttorony, Művészet.*

Az 1. strófa 2. sorában eredetileg *kevély lakód* szerepelt, ezt törölte Juhász Gyula, és *boldog rabod*-ra javította. Bizonyára azért, mert bár az első variáció a toronyba zárkózó költő érzésvilágával összhangban áll, ő az, aki kevélyen, azaz göggel vonul el a művészet elefántcsonttoronyába. Viszont a javított változat a jelzős szintagmán belüli ellentmondásával teremtett oximoron által sokkal feszültségkeltőbb (*boldog rabod*). Magában hordozza a bezártság rab állapotának és egyben a társadalomtól való elzárkózás önkéntes vállalásának a jelentését.

Az 1. strófa 3. sorában először *kiűz, eltaszít* igéket írt a költő, majd később ezt cserélte fel *megtagad, kiűz* igepárra. Nyilván azért dönthetett így, mert az *eltaszít* értelménél a *megtagad* sokkal erőteljesebb jelentéstartalmú. Nem lényegtelen, hogy a szavak sorrendjét is felcserélte, mert az első változatban a drasztikusabb cselekvést követi az enyhébb (*kiűz, eltaszít*), míg a másodikban fokozati sorrendben a súlyosabb cselekvés került a hangsúlyosabb helyre (*megtagad, kiűz*). Még hatásosabb a *Nyugatban* és a *Szeged és Vidéke* című lapban megjelent variáns, amelyet a kritikai kiadás rögzített: *kitagad, kiver*. Így az azonos igekötő 'zárt vagy körülhatárolt téren kívülre', illetve 'eredeti helyéről elmozdulva vagy irányából eltérve' értelmű igékben a jelentés az alliteráció által is nyomatékosabbá válik.

Az 1. strófa 4. sorkezdő szava a *tető* jelzője a *Magas* volt. Az alkotói öncenzúra után a helyére került *Fehér* összhangban van a sorvégi *ragyog* ige jelentéstartalmával, illetve élesebb kontrasztot képez az élet szennyével (*kitagad, kiűz/kiver az élet*). Mivel a torony képzetéhez a magasság eleve társul, ezért szükségtelennek ítéltette az alkotó a

tető *magas* jelzőjét, ráadásul a helyére betoldott *fehér* melléknév a tisztaság és az elefántcsont színéhez jobban illik.

A 2. strófa 1. és 5. sorát indító *Örök szállás* szintagma jelzőjének a költő általi *Derús*-re váltása harmonizál a *boldog rabod* szerkezettel. Hogy a kritikai kiadás mégis visszaigazította a kiinduló formára (*Örök hajlék; örök szökőkutad*), alighanem az 1. és 2. sor azonos sorkezdetével és a refrénben való visszatéréssel a ritmikai kiemelést kívánta szolgálni. Mivel a kritikai kiadásnak az ultima manus alapelve szerint azt a textust kell alapszövegnek tekintenie, amelyet a költő utoljára hagyott jóvá, így a visszaigazítás bizonyára Juhász Gyulától származhatott.

Az eredeti *szállás* főnév *hajlék*-ra váltása a *Nyugatban* és a *Szeged és Vidéke* című lapban nyilván a két főnév nem azonos értelméből és nem azonos stílusminősítéséből fakad: a *szállás* jelentése: 'az a hely, ahol valaki átmenetileg megszáll; ideiglenes lakás', a régies és választékos stílusba illő *hajlék* 'lakás, otthon; nyugalmat, menedéket adó lakóhely; valaminek méltó helyet adó épület (a művészet hajléka)' értelmű. Így az *örök* jelző értelmével a *hajlék* szó jelentése összhangban van.

Hogy a 2. strófa 3. sorába miként került bele *a vért* helyett *a földi*, a kritikai kiadás jegyzetei nem adatolják, pedig a *Nyugat*, a *Szeged és Vidéke* és a *Holnap* is az előbbi közli. A változtatást csak helyeselni lehet a versben érvényre jutó szemlélet miatt, amely a földitől, a valóság elől a (szegedi) művészi magányba burkolózó poétát láttatja, akinek *fáj leszállani* a valós világ gondjai közé. De a napi gondok jelentéstartományában a *vér* mint kép túl erős lett volna.

A 2. strófa 4. sorát maga az alkotó többször átírta. Kezdetben *szent, szomorú naplopók* szerepelt, aztán a *szent, szomorú*-t áthúzza azt írta fölé: *nagy teremtő*. Újabb variációként *mi dús* (→*bús*), *kifáradt alkotók*, míg végül a *Mi álmodók, mi alkotók* sorra javította. Jogos a költő változtatása, hiszen az írás folyamatával kapcsolatban a *naplopók* szó túl negatív jelentést hordoz. A költők szeretik tevékenységüket *szent* küldetesként értelmezni, ezért érthető az első változat. A pályája elején járó lírikusról viszont alighanem túlzás lett volna a *kifáradt* minősítést adni, épp ezért cserélhette fel Juhász Gyula az *alkotók* szóval. Kétségtelenül a végső megoldás a leghatásosabb: a *mi* kétszeri ismétlésével együtt járó ritmus, a költői fantáziához szervesen kapcsolódó álmodás és a költészettel foglalkozók megnevezéseként az *alkotók* miatt.

A 3. strófa 2. sorában Juhász Gyula az embereket túlzottan leminősítő képpel élt: *Hangyák, tetűk*. A lehúzás után írt, fogalmakat jelentő szavak már a napi vesződségeket jelzik: *Gondok, napok, élet, halál*. Negatív fogalmak, valamint élőlények megszólítottá válnak a fiktív diskurzusban:

*Derús hajlék, be jó tebenned [...]  
S be fáj leszállani közétek,  
Gondok, napok, élet, halál, [...]  
Jó emberek, nagy hangyavár,  
Be fáj leszállani közétek!*

A 3. strófa kézirati 3. sorában a *sár a könny* predikatív szintagma alanya át van húzva, de fölé ugyanaz a szó van írva: *könny*. Így közölte a *Nyugat* és a *Szeged és Vidéke* is, viszont a kritikai kiadás nem ad magyarázatot, hogy miért adatolja ezen a helyen a *sár a*

*hó* formát. Kétségtelen, hogy tapasztalatunknak ez az utóbbi jobban megfelel: hiszen a hó olvadását követően sár lesz. Ugyanennek a versszaknak a 4. sora eredetileg *Ó* melléknévi jelzővel indult (nem valószínű ezen a helyen az *Ó* indulatszó), amelyet azután maga a költő a *Jó* jelzőre cserélt ki. Mindkét megoldás elfogadható szánakozó értelemben, hiszen ennek a strófának a sok negatív értelmű szava ezt feltételezi (*fáj, leszállani, gondok, halál, rossz, bús, sár, vétek, hangyavár*).

Juhász Gyula alkotása a fent és a lent ellentét alakzatára épül: a toronnyal mint a magas művészetet képviselő metafora képével szemben áll a mindennapok világa, földi szennye, amelyhez a leszállás képzete társul. Van, ahol a kiadói/kritikai javítás is erősíti az antitetikus jelleget, hiszen a *Jó emberek, nagy hangyavár* helyett a *Rossz emberek, nagy/bús hangyavár* a földi szenny és a szomorúság fogalomköréhez jobban igazodik.

A költői kéziratban a 3. versszak – hasonlóan az előzőkhöz – ötsoros, mégis a kritikai kiadás jegyzete egy sor hiányát jelzi, amelyik megegyezik a strófa 4. sorával: *Jó emberek, nagy hangyavár*, ezzel hatsorosra növelve a strófát. Ez egyrészt azért meglepő, mert nincs benne a kéziratban, másrészt ezzel felborul az előző két versszakra jellemző sorszám és a keresztrímes rímképlet: *ababa* helyett *abbaba* lett. A kritikai kiadás szerkesztője itt alighanem tévedett, elnézhette, mert a legelső, vagyis a *Nyugat* 1908-as közlésében sincs benne. Mégis ez a forma „örökítődik” tovább, mert a *Juhász Gyula összes versei* 1964-es kiadásában (Szépirodalmi Kiadó) is ez jelent meg.

### A vers hangzásvilágát módosító javítások

Mindegyik strófa keretes struktúrájú, hiszen elő- és utórefrén fogja közre, a ritmikai egység zártságát jelezve. Minden sorvég metrikai határ is. A költői változtatásokkal a mű ritmusa és a rímek nem módosultak. A versszakok rímszerkezetét a refrének szerzik önrímes voltukkal, miközben a 3. sorral keresztrímes viszonyban csengnek össze: *ababa*, még zeneibbé téve a költeményt.

A *boldog rabod* jelzős szintagmát jobban összefogja elemeinek mély hangrendűsége a kézirat eredeti *kevély lakód* kifejezés egyes hangrendűségénél.

Az *örök* szónak a háromszori előfordulása a 2. versszakban az öröm hangjait visszahangozza a pozitív értelmű szavak jelentésmezejével érintkezve (*elefántcsonttorony, fehér, boldog, ragyog, művészet, álmódók, alkotók, be jó*), illetve az ajakkerekítéses magánhangzók hangszimbolikai alapon lágy ejtésmódjukkal a kellemesség érzetét sugározzák.

A *mi* személyes névmás azonos hangzást nyújtó repetíciója a párhuzamba állított alanyok előtt (*álmódók, alkotók*) a szerkezet ismétlődésének élére helyezve vizualitásával kiemelő hatású, nyomatékosító hangzásával és azonos szótagszámúra osztottságával ritmikus sort teremt: *Mi álmódók, mi alkotók*.

A *kiűz, eltaszít* helyére betoldott *megtagad, kiűz* igefelsorolásnál is expresszívebb a *kitagad, kiűz*, valamint a *kitagad, kiver*, a *ki-* igekötő-ismétlés ritmusteremtő, tagoló és az alliteráció keltette azonos kemény hangzással a negatív tartalmat hangsúlyosabban kiemelő volta miatt.

Bár a *jó* és a *rossz* ugyanúgy hosszú szótagú, mégis a *rossz* hosszú mássalhangzójának a sziszegő hangja jobban konvergál a földi, negatív fogalmak körével.

Az irodalmi nyelvben használatos *be* érzelmileg színezett mondatokban indulatszószerű, nyomósítással 'mily nagyon!', 'ó' értelemben kétféle hangulattal telítődve fordul

elő ebben az alkotásban: *be jó tebenned; be fáj* (kétszer is). Alighanem mindegyik esetben felsóhajtás jelleget kölcsönöz a gondolatnak.

A költemény jambikus emelkedő jellege jól szolgálja a gondok, a földi szennyek elől menekülő költői lélek önként, boldogan vállalt rabságát.

### **Helyesírási változtatások**

„...az írás eszközeit nem lehet mellőzni az írott, nyomtatott nyelv stílusvizsgálatában” – figyelmeztet Zolnai Béla (1957, 311). Ezért mivel a kritikai kiadás jegyzetei az írásjelezés módosításait is közlik, érdemes ezt is összehasonlítani. Bár ezek lényeges stiláris változást nem okoztak, de egy-két ponton mégis figyelemreméltó az eltérés.

Maga a szerző az előrefrén után nem tesz írásjelet (*Elefántcsonttorony, művészet*), viszont az utórefrén felkiáltójellel zárja le. Ez az eltérés hanglegjtésbeli változást eredményez.

A kéziratól eltérően a kritikai kiadás a *művészet* szót nagy kezdőbetűvel emeli ki, alighanem a felértékelést sugallva.

A *csobog* ige utáni vesszővel nem vágja el annyira az alkotó a gondolatot, mint a kritikai kiadásban a pont.

A *közétek* után kitett vessző egy pillanatnyi levegővételre ad alkalmat a kézirat szerint, szemben a kritikai kiadás írásjel-nélküliségével.

### **Az összehasonlító stíloselemzés következtetései**

Érdekes folyamatában szemlélni egy vers formálódását. A változtatásokkal a mű ritmusa nem változott, viszont a szócserek a mű gondolatiságának és hangulatiságának pontosabb leképezését szolgálják.

Hogy az alkotók maguk sokszor javítgatnak bele kéziratukba, erről Weöres Sándor így vall: „A költés körülményei általában cseppet sem romantikusak: a költés magányos és díztelen piszmogás; görnyedünk a papírlap fölött, melyen több az áthúzás, mint a kész sor” (1970, 246).

Az már más kérdés, hogy a kiadók, a lapszerkesztők, ha még oly jó változtatást hajtottak is végre, joggal, azaz a szerző tudtával tették-e.

Forrás:

Juhász Gyula: *Turris eburnea. Nyugat*, 1908. február. 164.

*Juhász Gyula összes művei. Versek I. 1898–1911.* (Szerk. Péter László) Bp., Akadémiai, 1963, 165, 429–431.

#### 4.1.2. Funkcióváltó variációs ismétlés

Dsida Jenő: *Tavalyi szerelem*

##### Az összehasonlító stíluselemzés kiindulópontja

Egyetlen alkotáson belül is jellemzők lehetnek a legkülönbözőbb utalások (párhuzamok, ellentétek, az ismétlések fajtái: tematikus, szövegszerű, képi, strukturális, ritmikai, rímes stb.), mint Dsida Jenő *Tavalyi szerelem* című költeményében, ezért alkalmas intratextuális összehasonlító stíluselemzésre:

*Emléke visszacsillog  
s olykor arcomra tűz,  
arcomra, mely fakó  
s elmúlt évekbe néz.  
Fényes volt, mint a csillag,  
forró volt, mint a tűz,  
fehér volt, mint a hó  
s édes volt, mint a méz.*

*Még néha visszacsillog,  
de már nem bánt, nem űz,  
enyhén simogató,  
mint hús, testvéri kéz:  
Lehullott, mint a csillag,  
elhamvadt, mint a tűz,  
elolvadt, mint a hó  
s megromlott, mint a méz.*

Érdemes megvizsgálni:

- Miből fakad a költemény líraisága, poétikussága?
- Miféle értékek szembenállása jellemzi ezt a verset?
- Milyen célt szolgál a mű időszembesítése?
- Mi az ismétlődés funkciója?
- Milyen a hasonlatokban a viszonyítás logikai-szemantikai jellege?
- Mi a szerepe a hasonlatláncnak a vers – autotextualitást érvényesítő – kontextusában?
- Mit szolgál a két strófa hasonlatainak oppozíciója?
- Miféle konstrukciótípus jellemzi a művet?
- Milyen verszenei eszközön érződik a vers formajátéka?

##### A költemény műfaja

A szubjektum a líra műnemében az öröme és a szomorúságnak hangot adó elégikus végkicsengésű, kötött formájú dal műfajában állít emléket egy elmúlt szerelemnek úgy, hogy a lírai én háttérbe szorul, és reflektorfénybe a változáson átment, a romantika érzésvilágának megfelelő szerelmi érzés kerül, szuggesztív és melankolikus hangulatot árasztva a mondat- és hangzásszerkezetre épülő harmonikus struktúrában, amelynek a fiktív beszédhelyzete nincs konkrét időhöz, helyhez, személyhez kötve. Még akkor sem lehet a szövegalkotó ént a szövegbeli ÉN-nel azonosítani, ha van rá grammatikai utalás (*arcomra tűz*).

##### A versszakok időszembesítése

Egy konvencionális téma: a szerelem lángolásának és elmúlásának időtávlatból szemlélt emléke érzélgősségtől mentes lírává nemesedik ebben a költeményben.

Dsida Jenő poétikai formációjában két időhorizont szembesítődik: a jelenből vizsgált múlt, valamint a múlton belül a régebbi és a közelebbi. Az időszerkezet a strófákat is két

részre osztja: az első négy sor a jelen érzésvilágát (*visszacsillog; tűz; nem bánt, nem űz*), a második négy a múltét láttatja (*volt; lehullott; elhamvadt; elolvadt, megromlott*).

Ennek megfelelően a versszakok első négy sora mindig jelen idő, a második négy pedig múlt. A jelenre és múltra (*Emléke visszacsillog ↔ fényes volt; Még néha visszacsillog ↔ Lehullott*) tagolódnak stórfák a jelenből szemlélt múltbeli szerelmi érzés képét festik meg, kiemelve a múlt és a jelen disszonanciáját. Az antetizáló szerkesztés által válik összehasonlíthatóvá egy elmúlt lelki folyamat leképezése és a jelenre tett hatása.

Az időszembesítés azzal válik teljesebbé és komplexebbé, hogy a stórfák hasonlatso-  
rai kétféle múlt időt vetnek össze: a boldog régmúltat (*elmúlt évekbe*) és közelmúltat (*tavalyi*). De a magyarban ennek elkülönítésére nem lévén igeidő, ez csak a vers érte-  
lemszerkezetéből: a történés folyamatából, valamint az ezt jelző időhatározó-szókból (*Még, már, olykor*) következtethető ki.

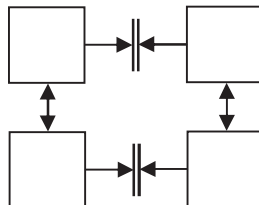
### A nézőpontváltó strofikus szerkezet

A költői tudatban szembesülő két idő kétféle nézőponttal fonódik egybe. A szerelemhez kapcsolódó érzelmek két pólus köré strukturálódnak. A pozitív és a negatív ellentétező párhuzamossága disszonáns kompozíciót teremt. Ennek a szimmetrikus architektúrának az opponáló motívumai a szerelmi érzés ellentétbe fordulását vetítik ki: a szerelem ér-  
zelmi erejét és elmúlását. A párhuzamos szerkezet ellentétes tartalmakat hordoz, és az  
ezzel járó síkváltás szinte szétfeszíti a struktúrát.

A két versszakba vetített érzelmi folyamat két időszakának párhuzamos struktúrá-  
jában a jelen idejű történések csak kis mértékben szembesítik a szubjektum érzésvilá-  
gát: az *Emléke visszacsillog* predikatív szerkezet folyamatot érzékeltet, a *Még néha visszacsillog* csak alkalmankénti emlékfelidézést. Az *arcomra tűz* határozós szintagmá-  
ban az ige agresszív hatást sugall, amelyet a lírai én elszenved. Ennek viszont teljesen  
ellentmond a második egység, mert a második stófa indító tagmondata (*Még néha visszacsillog*)  
fenntartja a verskezdő kép értéktelítő jellegét, sőt ezt megtoldja az emlék-  
ket mint absztrakt fogalmat antropomorfizáló, negatív cselekvéseket kifejező igék taga-  
dásával (*nem bánt, nem űz*), és végül a jól eső emlékezést *simogató testvéri kéz* metafo-  
rából kibomló hasonlattal formálódó komplex képpel hangsúlyozza.

A stórfák második felében éles a múlt történéseinek párhuzamos szerkesztettségű  
gondolati-hangulati szembesítő ereje, vagyis az egyénben lejátszódó érzelmi folyamat  
állomásainak: a szerelmi lángolásnak (*Fényes volt, mint a csillag*) és a szerelmi érzés  
kihűlésének (*Lehullott, mint a csillag*) kontrasztos festése.

Dsida költeménye zenei felépítettségű: önmagába záródó, tudatosan teremtett is-  
métlésrendszere, versszakképzése, kompozíciós ritmusa révén egyrészt a zenei hatás  
eszköze, másrészt a tartalmi szembenállásé:





A vers struktúrájának hangulati ellenpontoszó szimmetrikus szerkezetét megjelenítő ábra egyben a párhuzamos szerkesztettséget is szemlélteti, amely a kontraszthatás miatt még inkább felerősödik. A két strófa közötti diszharmonia élesen ellentétes az érték és az értéktelenség szuggesztív kontrasztja révén. Oppozícióváltással térnek vissza a verssorok úgy, hogy ugyanaz a kép poláris ellentétébe vált át, így az ismétlődés párhuzamos szerkezetben antitézisként hangsúlyos, funkciós strukturális elv:

*forró volt, mint a tűz ↔ elhamvadt, mint a tűz*

Ennek következtében az alapmotívum pozitív és negatív pólusa kirajzolja a költemény konstrukciójának ívét.

### **Az értékpozíciók ellentéte – negatív tükörkép**

A költemény szövegvilágát előlegező cím mint paratextuális elem (*Tavalyi szerelem*) kijelöli a vers értelemszerkezetét, hiszen e nélkül a főnévi (*emléke*) és igei vonatkoztatások (*viSSzacsillog; tűz; nem bánt; nem űz*) értelmezhetetlenné válnának.

Az egész művön végigfutó verselem, egy érzés: a szerelem pozitív és negatív emléke kerül a költemény fókuszába, mint az ebbe a műnembe tartozó prototipikus lírai alkotásokban, amelyek achitextuális vonásként nem történetként mesélik el az eseményeket.

A vers értékszerkezetében szembeszökő az értékorientáció a különböző időviszonyokhoz kötődve: a múltban értéknek véltek ellentétükbe csapnak át: a szerelem gyors metamorfózisa révén a boldog szerelem helyébe a boldogtalan lép. Az ellentét és a párhuzam az értelmi és érzelmi hatásfokozás eszközeként nyomósító és hangulaterősítő szerepű. A szerelem két nézőpontú szemléletében alakul a múltértékelés: az első strófa az értéktelített régmúltat, a második az értékvesztett közelmúltat láttatja a motivikusan ismétlődő szavakkal (*csillag, tűz, hó, méz*) alkotott párhuzamokban, és ezáltal az értékpólusok egymáshoz viszonyítással értelmeződnek.

### **Ellenpontoszó hasonlatok poétikája**

Fehér Erzsébet kérdését kell feltennünk a költemény olvasásakor: „...mennyiben kínál új kifejezési lehetőségeket a hasonlat a metaforához képest?” (1995, 143). A versszakok második része a lírai én belső világát hasonlatokkal láttatja: az első strófában a szerelem múltbeli milyenségét, erejét és hatását, a másodikban pedig ennek elmúltát. Az első strófa képei konvencionális kifejezések, ún. őshasonlatok, amelyekben a tapasztalat miatt a hasonló és a hasonlított kapcsolata ősidők óta állandó (a szólásgyűjtemények adatolják is): például a méz az édességgel kerül hasonlósági viszonyba. A kifejezőmód konvencionáltsága zárt szemantikai-grammatikai szerkezetű szóláshasonlatokban testesül meg, de kiválóan adja vissza az érzelmi intenzitás teljességét, a líraiság bensőséges hangulatát a hasonlatba foglalt érzések tárgyiasításával a hasonló és a hasonlított közötti szemantikai távolság ellenére is, jelentésbővülést eredményezve a hasonlítottban. A hasonlatban, amelyben mindig két önálló, körülhatárolt fogalom: a hasonló és a hasonlított (ősi szerepéhez híven szemléltető szerepű) között levő szemantikai távolság a hasonlat esztétikai hírértékének forrása, „a hasonlítás módja, a hasonlított és hasonló szövegbeli kifejtettsége, ennek aránya is része a jelentésnek” (Fehér 1996, 255):

*Fényes volt, mint a csillag,  
forró volt, mint a tűz,  
fehér volt, mint a hó  
s édes volt, mint a méz.*

A versbe beemelt szóláshasonlatok értékminőséget megfogalmazó, az értékek érvényességét állító közhelyes stílusmontázsok. Sokszor hangoztatott igazság voltuk miatt a köznyelv által elkoptatottá váltak, és a stilisztikai könyvek éppen ezért kiüresedettek, „nullafokú expresszivitásúnak” tartják. Ennek a versszaknak a hasonlatai valóban nem eredetiek, nem meglepők, nem művésziek, hanem köznapiak, szokványosak, megegyeznek a tapasztalati ismereteinkkel. Mivel a mindennapokban a nyelvhasználó ezekkel a hasonlításokkal él, semmi újszerű nincs bennük. Akkor mégis miért jó költemény ez? Pilinszky János megfogalmazása erre a műre is áll: „A vers anyaga a nyelv. Mit jelent ez? Hogy a nyelv ellenében kell megvalósulnia, a nyelv konvencionális jelentése ellenében kell kimondania valamiképpen az egyszerűt” (1999, 37).

Az első versszak hasonlatai minőséget meghatározó hasonlítást tartalmaznak: *fényes, fehér, forró, édes*. Ezek hasonlító mellékmonddal kifejezett hasonlatszerkezetek, amelyekben a hasonlított a főmondat odaértett alanya (*szerелеm*), a hasonló a mellékmondat alanya, a hasonlósági alap (tertium comparationis) a főmondat névszói-igei állítmányának a melléknévi része, és minden esetben jelölt, szemantikailag kifejtett. Ezek a hasonlatok jelentésstruktúrájukban nem érintkező fogalmakat vetnek össze, mert a hasonlított elvont fogalomként érzést jelöl: *szerелеm*, míg a hasonlókon konkrét köznévként egyedi, illetve anyagnevek:

<i>szerелеm</i>	—	<i>csillag</i>
<i>szerелеm</i>	—	<i>tűz</i>
<i>szerелеm</i>	—	<i>hó</i>
<i>szerелеm</i>	—	<i>méz</i>

Hogy a hasonlítások mégis létrejöhetnek, az a magyarázata, hogy egyetlen azonos tulajdonságjegy megléte már közelíti a jelentések közötti szemantikai távolságot. Lausberg hangsúlyozza (1990, 232–234), hogy a tertium comparationis-ban a hasonló tulajdonságot tartalmazó jegyek mellett megvannak a nem hasonlóságot jelentők is, így minden hasonlóval vegyül valami nem hasonló, de a vegyülésfok változó lehet.

Dsida hasonlatában a *szerелеm* és a *csillag* közös jegye: *fényes*, noha tulajdonságjegyeik hasonló minőséget legfőljebb asszociatív úton mutatnak: a *csillag fényes* volta miatt feltűnő égi jelenség, és a *szerелеmről* is azt tartja a népdal: *A szerelmet eltitkolni nem lehet*, azaz feltűnő két ember vonzódása. *Szerelmi lángolásról* a köznyelv is beszél átvitt értelemben, költők *szerelmi tüzet* is emlegetnek, és ebben a versben is a *szerелеm* és a *tűz* a *forró* hasonlósági jegyben érintkezik, nyilván azért, mert a jó érzéshez a melegség fogalmát szokás kötni. A *szerелеm* és a *hó* mint hasonlított és hasonló egymásra vonatkoztatását a *fehér* mint közös vonást adó egyetlen tulajdonságjegyben képzelhető el: ez a tisztaság, a többi eltérő tulajdonságjegy a szemantikai távolságot növeli. A *méz* és a *szerелеm* jelentésstruktúrájában a hasonlítás alapja: *édes*. Nyilván a kellemesség érzése közelíti ebben az elvont fogalmat és az anyagnevet.

Ha meleg kályhára mondjuk: *forró volt, mint a tűz*, ha alaposan kimosott ruhára: *fehér volt, mint a hó*, ha gyümölcsre, krémre: *édes volt, mint a méz*, akkor pontos, tisztán értelmezhető hasonlatokkal élünk, amelyek nem mozgatják meg a befogadó képzeletét, bár kétségtelenül láttató erejűek. A Dsida-vers szövegébe ágyazottan viszont mindezek a hasonlatok talányossá, elmosódott rajzolatúvá, ködös képzetet keltővé lényegülnek át, mert a szerelemre, egy érzelemre és nem egy dologra vonatkoznak. Művészi hatásukat éppen ez a homály fokozza. Mert a hasonlat kapcsolatot teremt egy fogalmi, vagyis érzékszerveinkkel fel nem fogható, a szerelem és szemléletes jelenségek között. Mind a négyféle megközelítés ugyanarra az érzelemre: a szerelemre vonatkozik, szuggesztív módon láttatva a természetes kapcsolatokat. Igazolódni látszik ezekből a hasonlatokból: „az éles kép költői alapkövetelmény”, „Az igazi kép mindig heurisztikus [...] úgy hat, mint egy tapasztalat” (Nemes Nagy 1982, 28, 32, 33).

Ezzel az érzésvilággal ellenpontozódnak a második strofa pusztulást jelentő hasonlatai. Ezek nem találhatók meg a szólásgyűjteményekben, így konvencionalizáltságuk mértéke kisebb, ezért tapasztalati hitelességük és érzékletességük ellenére is nyitottabb szemantikai térben fednek le lényegileg azonos jelentésmezőt: a szerelem emlékének elmúlását, érték megsemmisülését:

*Lehullott, mint a csillag,  
elhamvadt, mint a tűz,  
elolvadt, mint a hó  
s megromlott, mint a méz.*

Ezek a hasonlatok a dolgoknak a legtermészetesebb megszűnését jelentik: a csillagok némelykor tényleg lehullanak, ezért szokás hulló csillagokról beszélni; a tűz lángolását mindig követi a lelohadása, elhamvadása; a hó halmazállapota a mi égővünk alatt nem marad állandó, hanem elolvad; egy idő után a méz állaga megváltozik, tehát megromlik. De már a szerelemre vonatkoztatni ezeket a történéseket önkényes, viszont éppen ezért egyedi. Ezeknek az értékmegvonó értelmű, szerkezetileg hiányos (sem alany, sem *úgy* utalószó nincs a főmondatokban) módhatározói hasonlító mondatoknak a tartalma különbségeik ellenére is hasonló, mert halmozott voltukkal más-más oldalról: a látás, a tapintás és az ízlelés oldaláról tükrözik plasztikusan a szerelem elmúlását, tehát érzékletességgel szuggerálják az érzelmi viszonyulást.

A hasonlatban a közös jegyet a tertium comparationis hordozza, amely mindig jelölve van:

hasonlított	hasonlóság	hasonló
(szerelem)	<i>fényes</i> ↔	<i>lehullott</i> / <i>csillag</i>
(szerelem)	<i>forró</i> ↔	<i>elhamvadt</i> / <i>tűz</i>
(szerelem)	<i>fehér</i> ↔	<i>elolvadt</i> / <i>hó</i>
(szerelem)	<i>édes</i> ↔	<i>megromlott</i> / <i>méz</i>

Ebben a költeményben a szerelem tulajdonságjegyei vizualitáson (*fényes, fehér; lehullott, elhamvadt*), tapintáson (*forró; elolvadt*) és ízlelésen (*édes; megromlott*) alapuló hasonlatokban válnak érzékletessé.

Mindkét stófa csak áttételesen jelzi az individuumnak a szerelmi érzés miatti boldogságát, illetve boldogtalanságát, mert a szerelem mint elvont fogalom konkrét főnevek révén (*csillag, tűz, hó, méz*) tárgyiasul, és az ezekhez kapcsolódó mellékevek és igék által válik érzékletessé (*csillag – fényes – lehullott; tűz – forró – elhamvadt; hó – fehér – elolvadt; méz – édes – megromlott*). Az első versszak hasonlatsorában az összetett állítmányok névszói részének mellékevei (*Fényes, forró, fehér, édes*), a másodikban a szerelemre vonatkozó igei állítmányok (*Lehullott, elhamvadt, elolvadt, megromlott*) utólag átmetaforizálódnak. A szerelmi érzés különlegességét (*fényes*), erősségét (*forró*), tisztaságát (*fehér*) és vonzerejét (*édes*) jelző mellékeveket felváltó igék nem csupán a szerelmi emlék hatástalanná válását, megszűnését éreztetik (*lehullott; elhamvadt; elolvadt*), hanem a *megromlott, mint a méz* hasonlat egyenesen az emlék elértéktelenedését szemlélteti.

### **A képszerkezet virtuozitása – a párhuzamosság retorikája**

A megjelenítés révén az egyszerű hétköznapi képek is kifejezővé válnak az arányos és mesteri struktúrájú, kohezív kompozícióban, a stófák képi síkjainak parallelisztikus kontrasztjában. Ebben a versben olyan típusú a kapcsolat, amelyet „az olvasó nem tud nem észlelni, mert az intertextus a szövegben egy kitörölhetetlen nyomot hagy” (Riffaterre 1996 [1980], 68).

Nem történetmondásból, nem megokolásból ismeri meg a befogadó az érzelmváltozást, hanem a képek közvetítette szövegvilágból, mert a szerelmi érzés dinamikája a képi anyagban tükröződik: a hasonlatok megvilágítják az érzésvilágot. A képek tárgya látszólag valós, konkrét, valójában a szemléletesség elvontat jelenít meg: a szerelem érzését. Poétikai tudatosságot jelez ennek a játéklehetségnek a kihasználása, hogy a költemény hasonlatainak nem különös, sőt elkoptatott jellegét ellensúlyozza stílári szerkesztettségük: mindig egysoros, rövid, soronként tartalmilag lezáruló voltak, amely stílusténnyé avatja a belső ritmust eredményező hatásukat.

A hasonlalthalmazással felfrissülnek ezek a közhely voltakban igazságot kifejező képek. A képhalmazást az magyarázza, hogy a látás, a tapintás és az ízlelés területéről érkező érzetek lényegileg azonos szemantikai mezőt fednek le: ugyanazt az örömet sugallják. Élettel teli vitalitást, dinamizmust sugároznak. Ahogy Nemes Nagy Ágnes állítja: „a tér a hasonlat körül majdnem olyan fontos, mint a hasonlat maga. [...] A hasonlatnak hely kell, struktúra, amely hordozza” (1982, 33, 35).

A szövegszerveződés bravúrja: a strofikus felépítésben a párhuzamosság tartalmi elentétbe fordulást hoz, értékátrendeződéssel változik meg a képiség a tükörszimmetrikus szerkezetben:

*Fényes volt, mint a csillag → lehullott, mint a csillag;  
forró volt, mint a tűz → elhamvadt, mint a tűz;  
fehér volt, mint a hó → elolvadt, mint a hó;  
s édes volt, mint a méz → s megromlott, mint a méz.*

A mondatpárhuzamok tükörmondataiban az azonos felépítésű, de szembenálló tartalmak ellentétező struktúrát képeznek. Hasonlatláncra épített tehát a költemény szövegvilágának kohéziója, megteremtve ezzel azt, hogy a két stófában a negatív értelmű

hasonlatok a pozitívak ellentételezéseként jönnek létre. Erre a képmegújító, képhalmozó technikára lehet igaz Nemes Nagy Ágnes állítása: „Lehet olyan élménysor, de még mennyire lehet, amelyet csak *sokkal* lehet elmondani” (1982: 34), noha a sok kép ki is olthatja egymást.

Tudatos stílusművészre vall a párhuzamos képszerkesztés, amelyet mesterien használ fel az érzelmi változás jelzésére Dsida. A vers hatása nem a strófák választott képein, hasonlatanyagán múlik, hanem az emóciókhoz csatolt értékítéleteknek megfelelően kontrasztos képrendszeren, éles ellentétű hasonlatsoron, részleges tükörképen.

A *csillag, tűz, hó, méz* kétértékű fogalmakként az illúzióval telített pozitív és az illúziótlan negatív nézőpontot szembesítik. Párhuzamosságukkal hatnak az antitézisek, illetve azáltal emelkednek ki, hogy a jelenre épülve képeznek szembetűnő múltbeli eltérést. Szerkesztési bravúr, hogy ugyanazok a hasonlók (*csillag, tűz, hó, méz*) kapcsolódnak az első strófában a szerelem milyenségét érzékeltető melléknevekhez (*fényes, forró, fehér, édes*), a másodikban pedig a szerelem elmúlását kifejező igékhez (*lehullott, elhamvadt, elolvadt, megromlott*).

Ezeknek a hasonlatoknak a párhuzamba és poláris kontrasztba építettsége újszerű és láttató erejű tükörjáték.

### A strófák grammatikai szerkezetének jelentést sűrítő szerepe

Az érzelmi drámát „megéneklő” individuum személyes érzékenysége, érintettsége nyilvánvaló, de ezt grammatikai személyhez kötöttség nem jelöli a versbeszédben, még harmadik személyű, elszemélytelenítő forma sem, csupán egyetlen birtokos személyjeles alak (*arcotra*) a vers háttérsíkjába bújtatva árulja el a vallomásos jelleget. Így a szubjektumtól eltávolítottan az érzés önállósul. Sőt, hogy a szerelem érzéséről van szó, csupán a cím jelzi (*Tavalyi szerelem*), ennek ismeretében válik értelmezhetővé a vers, és erre utal vissza az *emlék* szó birtokos személyjeles formája (*emléke*).

Mindkét versszak második része mindegyik sorának a szintaktikai szerveződése egybevágó:

<i>Fényes volt, mint a csillag, forró volt, mint a tűz, fehér volt, mint a hó s édes volt, mint a méz.</i>	<i>Lehullott, mint a csillag, elhamvadt, mint a tűz, elolvadt, mint a hó s megromlott, mint a méz.</i>
melléknév+ létige+ kötőszó + névelő + főnév	ige + kötőszó + névelő + főnév

A két strófa szintaktikai struktúrája abban tér el, hogy az elsőben az állítmányok névszó-igei fajtájúak, a másodikban igeiek. Ha pedig a két versszakot egymásra vetítjük: látható a szintaktikai paralelizmus.

Bámulatosan szűkszavú, tömör ez a szöveg. A sűrítés nyelvi jele az alany hiánya a költemény hasonlatsorainak főmondataiból: az első strófában a *szerelem* szó alany volta valószínűsíthető, a másodikban viszont az alany pozíciójának a helye, a hiánya a *szerelem* vagy az *emléke* szóval is kitölthető. A nem explikált grammatikai alany a verscímből és a költeményt indító első szóból következtethető ki (*emléke*). De az implicitség következtében a befogadó esetleg a *szeretett lény emléke* kifejezés rövidített formájaként is értelmezheti a verskezdő szót.

A *visszacsillog* ige jelentése szempontjából lényeges az igekötő-használat. Ez ugyanis hangsúlyozza az individuumba való visszahatást. A *visszacsillog*, az (*arcomra*) *tűz* igék az emléket mint egy természeti jelenséget láttatják szemben a *bánt*, az *űz* igék drasztikus fizikai ráhatást kifejező jellegével szemben.

A költemény utolsó négy sorában is jelentősége van az igekötőknek, mert ezek (*le*, *el*, *meg*) az elégikus szomorúságot erősítik a befejezettséget, a végleges elmúlást sugalló jelentésükkel: *lehullott*, *elhamvadt*, *elolvadt*, *megromlott*.

### A vers stílusstruktúrája mint hangulatkeltő elem

A költeményben a belső érzelmi folyamat időszembesítés révén többszörös nézőpontbeli, jelentésbeli és grammatikai ellentétezés révén válik a befogadó számára szemléletessé. Ezt az antitetikus szerkesztést az alapjában véve közömbös stílusminőségű szóhasználat alig tükrözi vissza, legfeljebb a konvencionalizáltság fokában tér el kissé a két strófa. Ebből az egyszerű és egységes stílusból igazán feltűnő csak az emléket metaforikusan megjelenítő *visszacsillog* ige. Ezenkívül nyilván a nyelvi játék jele, hogy az azonos tövű, hasonló hangzású *csillog* ige és a *csillag* főnév és az azonos alakú *tűz* ige és a *tűz* főnév kerül rímhelyzetbe. „A szójátékok nem egyszerűen a szavak többretegűségének és polivalenciájának játéka, amikből kialakul a költői szöveg – bennük sokkal inkább önálló értelemegységek vannak egymás ellen kijátszva. [...] A szójáték így produktív szerepet vállalhat az erős reflexiós költészetben” (Gadamer é. n., 35).

A stíluszerkezet felépítettsége követve a mű értelem szerkezetét egymásra kopírozza a hasonlatokat mind grammatikailag, mind értelmileg, ezzel mintegy statikussá téve a folyamatábrázolásban a leírást. A banálisnak, pátoszalannak tetsző hasonlatok a szerkesztettség révén válnak élménytartalmat megjelenítővé, jelentést erősítővé: a sorok első és az utolsó szavai közötti erős szemantikai viszony miközben a nyelvhasználati megszokottságot mutatja fel (*fényes csillag*; *forró tűz*, *fehér hó*; *édes méz*; *lehullott csillag*; *elhamvadt tűz*; *elolvadt hó*; *megromlott méz*), a sorokon belüli pozíciójuk mintegy keretezi, zárttá teszi a hasonlatokat.

A költemény második részének szerelemsírató szomorúsága az ismétlésbe rejtett antiklimax alakzatával: a pozitívumból negatívvá váltásával emeli ki a szabályos formába rendezett diszharmonikus tartalmat.

Ezenkívül is több apróbb jelzett és latens ellentét szövi át a költeményt: hőérzet-kontraszt: *forró* ↔ *hűs*, *tűz* ↔ *hó*; a fent és a lent térbeli oppozíciója: *Fényes volt, mint a csillag* ↔ *Lehullott, mint a csillag*; a szín és színtelenség: *fehér csillogás* ↔ *tompaság*; fény és fénytelenység ellentéte: *visszacsillog* ↔ *fakó*; sárgás pirosas tűz ↔ szürke, fekete hamu; *fehér hó* ↔ *sár*; *sárga méz* ↔ *zavaros*, undorító folyadék; az időbeliséget jelző határozószók kontrasztja: *még* ↔ *már*. A meleg, színpompás világból hideg, színe vesztett világ lesz.

### A vers hangzós síkja mint hatástényező

A lírai műnek mindig jellegzetessége a hangszerkezete. A Dsida-vers jambikus lejtésű sorai harmonikus zeneiségűek. A beszéd természetességével ható jambus nem különös versláb, ezért sokkal inkább az a fontos: milyen tartalmat hordoz. Ebben a műben a könnyedsége, emelkedő jellege disszonáns a költemény érzelmi-tartalmi „lejtő” struktúrájával. Hasonló érzése lehetett a költőnek versírás közben, mint Petri Györgynek:

„Verset is úgy írok, hogy hallom magamban, mint egy kiejtett mondatot. Amit természetesen ki lehet mondani” (1994, 113).

A zeneiséghez hozzájárul még a második strófa utolsó négy sorában az *l*-ek relatív gyakoriságából adódó lágy hangzás is, noha ez a negatív szójelentésekkel opponál:

*Lehullott, mint a csillag,  
elhamvadt, mint a tűz,  
elolvadt, mint a hó  
s megromlott, mint a méz.*

A strófák önmagukban szemlélt rímszerkezete korrelál az emocionális tartalommal: hiszen rímtelennek tetszenek a sorai. A költői bravúr viszont a vers két strófájának rímképletét egymásra vetíti: így a strófák megfelelő sorszámú sorai rímelenek: *csillog* – *viszszacsillog*; *tűz* – *űz*; *fakó* – *simogató*; *néz* – *kéz*, illetve az utolsó négy soruk pedig önrímes (*csillag* – *csillag* stb.). Sőt rímelésbeli játékosággal a strófák első és második négy sorának rímrendszere is egybevág:

<i>Emléke visszacsillog</i>	<i>a</i>	<i>Még néha visszacsillog,</i>	<i>a</i>
<i>s olykor arcomra tűz,</i>	<i>b</i>	<i>de már nem bánt, nem űz,</i>	<i>b</i>
<i>arcomra, mely fakó</i>	<i>c</i>	<i>enyhén simogató,</i>	<i>c</i>
<i>s elmúlt évekre néz.</i>	<i>d</i>	<i>mint hűs, testvéri kéz:</i>	<i>d</i>
<i>Fényes volt, mint a csillag,</i>	<i>a</i>	<i>Lehullott, mint a csillag,</i>	<i>a</i>
<i>forró volt, mint a tűz,</i>	<i>b</i>	<i>elhamvadt, mint a tűz,</i>	<i>b</i>
<i>fehér volt, mint a hó</i>	<i>c</i>	<i>elolvadt, mint a hó</i>	<i>c</i>
<i>s édes volt, mint a méz.</i>	<i>d</i>	<i>s megromlott, mint a méz.</i>	<i>d</i>

A rím mint akusztikus ismétlés összeköti a rímpárokat, és ugyanakkor a sorokra tagolást is szolgálja. A hasonló hangzású *csillag*–*csillog* rímbe helyezése is jelképezi, hogy Dsida Jenő versírási művészetére jellemző a versmuzsika, mint a *Szőkevények a fák közt* című költeményben:

*Lengeteg édes hangulatokkal járjuk az ordas  
rengeteget, és csiklandó fura fordulatokkal  
fogok regélni rengeteget. Mialatt odafent  
sugaras pihenésbe borul össze az őslombok  
pihegése s arcodon árnyuk zöld színe reszket  
kéklő szemedet karikára meresztet.*

A *Tavalyi szerelem* című vers strófáinak második részében feltűnő ritmikai és szintaktikai összhang tapasztalható: noha a sorok nem zárulnak minden esetben befejező írással, a gondolati egység mindig egybeesik a metrikai határral.

Az individuumban lejátszódott érzelmi állapotváltozás vetül ki a versbe az ellentétes emóciókkal. Az indulatmenet feszítő ereje lecsökken: az érzés dinamikája az érzelmi intenzitásból a teljes elernyedésbe vált át, némi Vajda János-i pillanatnyi felcillanást (*De néha csöndes éjszakán... Hattyúi képed fölmerül. És ekkor még szívem kigyúl!*) sejtet

(*Még néha visszacsillog*). Ráadásul a két strofa jelentése között a nézőpontváltás: az el-  
lentétbe fordulás az átmenet magyarázata nélkül még élesebb.

### **Az összehasonlító stílusvizsgálat következtetései**

Egyetlen szerzőtől származó egyetlen szöveg hasonlóságokat mutató egységeinek összevetése vezet el annak felismeréséig: változatlan képalkotási technikával, gondolatritmusos szerkesztettséggel a konvencionális képzettársulás hatásos stílusestété válhat a struktúra által.

Ez a kétstrófás vers egy adott téridőben a múltra és a jelenre orientált időszembe-  
sítő alkotás hagyományos megjelenítésű formában, amelynek antinomikus kettős képei  
egységbe foglalják a művet. Síkváltásokkal együtt járó, nézőpontváltó struktúrájának  
tükörszerkezetre építettsége pedig művészi konstrukciót biztosít. Az ismétlés többféle  
fajtája: a lexikális, a szintaktikai, strukturális, a tropikus, a figurális, az akusztikai, mind  
egységbe forr a harmonikus versstruktúra jelentésteremtésében. A kötelező intertex-  
tualitás nyomai egyértelműen szembetűnők ebben a versszerkezetben. De a költemény  
ismétlődő elemei mellett mindig van egy változó is, ezzel új kontextusba kerül a vissza-  
térő motívum az antitetikus szerkezetben, és így többjelentéssel telítődik a létrejövő  
variációs ismétlődés, ugyanakkor esztétikumképző hatású is: a művészi kompozíció  
szimmetriáját, harmóniáját teremti meg.

Dsida Jenő *Sírfelirat* című versének utolsó sora ezt óhajtja: *felejtsd el arcom romló  
földi mását*. Jogos ez a kívánság, hiszen egy költő „nem romlandó arca” maga a költé-  
szete. A magánemberről mit sem tudó olvasó számára a versnyelv az alkotó gondolata-  
inak letéteményese, és lényegtelen számára, hogy a *Tavalyi szerelem* című költemé-  
nyében az alkotó a saját vagy más érzésvilágának ad-e hangot. Az alkotás a fontos,  
amelyben az értékdiszsonanciák feloldatlansága látszólag teljes egyszerűségű, eszközte-  
lennek tetsző, de valójában mesteri képszerkezetbe vetül ki egyetlen szövegvilágon  
belül: a szerelem két időszakának egymásra vetítése a művészi architektúrában párhu-  
zamos képekkel, nyelvi ellenpontozással versélményhez juttatja a befogadót.

Forrás:

*Dsida Jenő összes versek és műfordítások*. 1983. (Szerk., vál., utószót és jegyzeteket írta  
Szakolczay Lajos) Bp., Magvető.



### 4.1.3. Versforma-áthallásos stílusvariánsok

Lackfi János: *Költői ugróiskola* (részlet)

#### Az összehasonlító stíluselemzés kiindulópontja

Lackfi János versvariációinak a megértéséhez egyrészt meghatározott szociokulturális szituációk és kontextusok feltételezése szükséges, mert csak így érthetőek meg szövegének regiszterhasználatai. „Az irodalmi diskurzus nem független más nyelvi kommunikációs terek diskurzusaitól, így azok regisztereitől és stilisztikai értékrendjétől sem” (Tolcsvai Nagy 1995, 158). Ezenkívül nélkülözhetetlen a versek zenei struktúráinak ismerete, hogy a zenei áthallásokat értelmezni és értékelni tudja a befogadó.

Lackfi János nyelvi játéka abból adódik a *Költői ugróiskola* című alkotásában, hogy egyetlen művében ugyanazt a témát, egy internetes hírt, egy részeg férfi asszonyverését különböző kötött magyaros és időmértékes metrumú változatokban verseli meg. Ezek nyomon követésével érdemes elemezni azt:

- Milyen stílusvariánsai vannak az asszonyverés-témának?
- Milyen stílusréteg kapcsolódik az egyes változatok eredeti strófaképletéhez?
- Milyen versszakformákat evokálnak a játékos variációk?
- Milyen korreláció vagy oppozíció mutatható ki az egyes versvariációk ritmusa és stílusa között?
- Hogyan valósulnak meg a zenei áthallások?

#### Jellegzetes ritmusú sorok sajátos stílusvariánsokban

A hangsúlyos verselés jellegzetes fajtája a rendkívüli zeneiségű felező nyolcas, amelyben a metszet a sort két ütemre tagolja, mint sok népdalunkban. Ezekben az ütem és a grammatikai szerkezet egybeesik (4/4: *Édesanyám / rózsafája*), és két szótagra kiterjedő páros rímek csengnek össze, mint ebben az expresszív metaforával (rózsafa legszebb ága) és a belőle kibomló újabb igei metaforákkal (*leszakasztott, elhervasztott*) teremtett elégikus hangvételű lírai népdalban:

*Édesanyám rózsafája,  
én voltam a legszebb ága.  
De egy gonosz leszakasztott,  
keze között elhervasztott.*

A rímelés kivételével a következő Lackfi-variáció is ezt a szabályosságot mutatja, csak a harmadik sor tagolása tér el:

*Magyaros nyolcas  
Babáját ki felpofozza,  
Másson fel a villanyfára,  
És mire kijön a rendőr,  
Meggörköli majd az áram.*

A páros rím helyett félrímet csendít össze ez a variáció. Ez is beleillik a magyaros hangsúlyos ritmusrendszerbe, amely a páros vagy a félrímet kedveli (J. Soltész 1970, 23).

Ez a vers a verekedő férfi menekülésének következményét és egyben büntetését népies stílusban fogalmazza meg, hiszen a szerelme, a szeretőt népi és egyben megszé-  
pítő stílusárnyalattal *babájaként* említi, a köznyelvi *villanypózná* helyett *villanyfa* szere-  
pel, valamint a magasfeszültségű áram hatására a kisebb fokú égést a tájnyelvben a  
disznó perzselésére használt *megpörköli* igével nevezi meg. Az erőteljes népies ritmus és  
a stílus között tehát összhang teremődik a Lackfi-variációban.

Stílusváltás jellemzi a Lackfi-féle *Nyolcas-hatos* formájú változatot:

*Felpofoztad barátnődet?  
Villanypóznán üvöls!  
Megrázó élmény, meglátod,  
Leptyogsz, mint gyümölcs!*

Természeti képpel induló és a vele asszociált metaforikus megszólításban (*Virágom*) a  
szerelmi érzést szólaltatja meg magyar népdalunk nyolcas-hatos szótagú soraival:

*Tavaszi szél vizet áraszt,  
Virágom, virágom.*

Az ütemhangsúlyos verselés egyik változata a nyolcas-hatos, azaz a páratlan sorokban  
nyolc, a párosokban hat szótag számlálható Lackfi változatában is. A hangulatváltást kö-  
vetve a második sorban az ütemek szótagszáma 4/2-re változik egy nagy szótagszámú  
szó miatt (*Villanypóznán / üvöls!*), illetve a harmadik sorban a jelzős szintagma követ-  
keztében 5/3-ra (*Megrázó élmény, meglátod*), tehát a nyolcas ezekben a sorokban nem  
felező típusú. A *Magyaros nyolcas* személytelen, higgadt hangvételéhez képest ebben a  
variánsban a számon kérő hangnemű kérdést (*Felpofoztad barátnődet?*) rögtön követi a  
bűnhődésre felszólítás durva stílusban (*Villanypóznán üvöls!*), majd az átvitt értelem-  
ben használatos *Megrázó élmény* jelzős kifejezés ironikusan visszakonkretizálódik, zár-  
latként pedig a tehetetlenség, a kiszolgáltatottság érzését és a „megérést”, azaz meg-  
égést természetből vett hasonlat fenyegető felkiáltásként (*Leptyogsz, mint gyümölcs!*)  
teszi szemléletessé.

Tempós táncot imitál végtelenül ritmusos magyar népdalunk nyolcas-hatos szótag-  
számú soraival:

*Hidló végén, palló végén,  
Karikás táncot járnak.*

Újabb stílusváltással Lackfi versében dialogikus formájú a *Nyolcas-hetes*:

*Pofozkodunk, pofozkodunk?  
Nem én voltam, biztos úr!  
Sok neked a háromnyolcvan,  
Hajad leég pizkosul.*

A rendőri vallatást imitálja a többes szám első személyű igealak használata és a megszól-  
ítás nélküli *Pofozkodunk* ismétlése. A tettesek szokásos háritó beszéde a megszólító

formából adódóan tiszteletteljes (*Nem én voltam, biztos úr!*). Szerkezeti hiányossága ellenére is egyértelmű a 380 voltot tréfásan, gúnyosan említő rendőri megjegyzés, amelyhez a szlengben használatos, nyomatékosító értelmű *piszkosul* 'nagyon' jelentése járul. A második sor gyors reagálásával és a negyedik sor fenyegetésével összhangban van a szótagszám lecsökkenése nyolcraól hétre. A magyaros ritmus érzete megmaradt a verekedés téma kapcsán, amelyet erősít a szóismétlésből adódó alliteráció (*Pofozkodunk, pofozkodunk*).

A *Felező tizenkettes* a magyar irodalmat ismerőben Arany János *Toldi* című páros rímű elbeszélő költeményét idézi fel, ezért nem véletlen, hogy Lackfi János versében ezt még megerősíti néhány jellegzetes szó evokatív szerepe is:

<i>Ég a napmelegtől a kopár szik sarja,</i>	<i>Ég a nagy pofontól a barátnőm arca,</i>
<i>Tikkadt szöcskenyájak legelésznek rajta;</i>	<i>Tikkadt pózna végén szenesedek svarcra.</i>
<i>Nincs egy árva fűszál a tors közt kelőben,</i>	<i>Potyogok az égből, mint a sült galambok,</i>
<i>Nincs tenyéryi zöld hely nagy határ mezőben.</i>	<i>Őrszobán mesélem ezt a vad kalandot.</i>

Arany János elbeszélő költeménye egy magyar népmonda hőstét, Toldi Miklóst örökíti meg, aki a parasztokkal egy sorban dolgozik, de a cseh bajnok legyőzésével, megmentve a magyar név becsületét Nagy Lajos király vitézei közé kerül. Az ő hatalmas erejét így látatja az elbeszélő:

*Rémlik, mintha látnám természetes növését,  
Pusztító csatában szálfá-öklelését.*

*Hárman sem bírnátok súlyos buzogányát,  
Parittyaköveit, öklelő kopóját.*

Toldi Miklós vitéz ellenfelet győz le, Lackfi János „hőse” asszonyverésben „jeleskedik”. Ez a Lackfi-változat a verekedés tettesének az őrszobán elhangzó tréfás beismerő vallomása (*Ég a nagy pofontól a barátnőm arca*), öniróniával a 380 voltos feszültségtől megégettségét a fekete szín német megfelelőjével (*schwarz*) és szóláshasonlat (*Várja, hogy a sült galamb a szájába repüljön*) átírásának torzított formájából viccet faragva mondja el (*Potyogok az égből*). Ebben a variánsban két-három szótagos páros rímek a humoros, groteszk hatást fokozzák (*arca, svarcra*) a pozitív érték és a negatívum össze- csendítésével.

A *Hexameter*-változat szabályos daktilusokban, de szleng stílusban adja elő az átrajzolt alaptörténetet:

*Épp tenyerembe szaladt bele nagy visitással a nőcim,  
Felmegy a pumpa s a villany után fut a fára az ember,  
Jobb a kilátás fenn, csak a szesz ne dobolna fejemben,  
Hullok, akár falevél, fura, fancsali yardnak ölébe!*

Ismeretes, hogy hexameteres sorokban íródtak a nagy görög eposzok (*Odüsszeia, Iliász*) és Vergiliusnak a homéroszi mintára készült *Aeneise*. Mindez azért lehetséges, mert

ahogy Szerb Antal állítja: „A világirodalom története az a folyamat, amelyben a nemzetek fölötti jelentőségű írók és művek országhatárokon és évszázadokon átemelkedve megtermékenyítik egymást”, hiszen „[A] világirodalom története élő összefüggés” (1941, II). És ebbe a sorba illik bele Vörösmarty Mihály *Zalán futása* című hőskölteménye is:

*Régi dicsőségünk, hol késel az éji homályban?  
Századok ültének el, s te alattok mélyen enyésző  
Fénnyel jársz egyedül. Rajtad sűrű fellegek, és a  
Bús feledékenység koszorútlan alakja lebegnek.*

Az említett eposzok valódi harcokat és nem pofozkodásokat örökítenek meg. A *Zalán futása*, a magyar honfoglalásról szóló eposz 1825-ben jelent meg, és a reformkori nemzeti öntudat ébredésének időszakában a magyarság régi dicsőségének, nemzeti hősi erényének megéneklésével a hazafiúi büszkeség felkeltését és fokozását szolgálta.

A hexameteres formához klasszikus művek eszmeisége kötődik tudatunkban, így a klasszikus forma és a Lackfi-vers pofozkodás témája már önmagában összeférhetlenséget teremt. Ráadásul az ünnepélyes hangnem helyébe lefelé stilizálással a szleng bizalmaskodó stílusa lép, hiszen a barátnőnek a pejoratív *nőcim*-ként, a rendőrnek *yard*-ként említése és a ’dühbe gurul’ értelmű, bizalmas nyelvbe illő *Felmegy a pumpa* szólás a szlenghasználót árulja el, aki nemcsak a verést láttatja fordítva (*Épp tenyerembe szaladt bele nagy visitással a nőcim*), hanem a büntetés elől a villanypóznára való menekülést is logikus tettként festi le (*a villany után fut a fára az ember; Jobb a kilátás fenn*).

Ismert antik versláb az *ionicus a minore*. Ebben íródott Csokonai Vitéz Mihály *Tartózkodó kérelem* című verse:

*Szemeid szép ragyogása  
Eleven hajnali tűz.  
Ajakid harmatozása  
Sok ezer gondot elűz.*

Csokonai tökéletes zeneiségű, feltűnően rímes szerelmes dala finom, szinte finomkodó stílusú képeivel a rokokó szépségideált láttatja a kedveskedés, sőt elragadtatottság hangján dicsérve a szeretett lény szemét és ajkát, népdalt idéző természeti képével.

Így hangzik a Lackfi-féle *ionicus a minore*:

*Ha vagány vagy, csacsi csajnak  
Lekeversz pár tuti taslit,  
De a póznáról a porba  
Gravitálsz félvezetőként.*

Lackfi János követve a hagyományt 2–2 *ionicus a minore*-ből (— — — / — — — —), azaz jónikus emelkedő verslábakból és elemisméltódeással alkotott sorokból építi fel versét. Mégsem annyira zenei, mint mintái, és a kötött keresztírmes formát sem követi híven, de mégis evokatív erejével felidézi a Csokonai-vers ritmusát.





Az idézett strófa tanúsága szerint a verset író 23 éves fiatalembert sztoikus bölcsességgel, horatiusi ihletésre és korának nemesi közgondolkodására jellemzően nyugalommal és megelégedettséggel tölti el a jóléteket biztosító anyagi háttér (*Van kies szőlőm, van arany kalással Bíztható földem*) és az ebből fakadó függetlenség (*Szabadság*). A strófát látszólag lezáratlanul hagyó interrogáció típusú kérdéshalakzat azt sugallja: az anyagi javak birtoklása a boldogság alapja ('Nem kérhetek többet.'). Lackfi János újabb változatát elbeszélő negatív tartalmú, szleng stílusú tanácsot ad, hiszen a megverni fogalmát a *kalapál* igével fejezi ki, majd hétköznapi stílusban (*fix*) adja elő a pózنامászás következményét.

### **Az összehasonlító stíloselemzés következtetései**

Nem ismeretlen egyetlen téma sokféle stílusárnyalatban való megszólaltatása. 1947-ben jelentette meg Raymond Queneau a *Stílusgyakorlatok (Exercices de style)* című művét. Ebben közel száz stílusvariációban mesél el különböző szöveg műfajokban kitűnő fantáziával és nyelvi leleménnyel egy mindennapi eseményt: buszon emberek összeszólalkozását. Változatai között analógiát teremt az alaptörténet, de eltérést okoznak a stílusvariánsok.

Hasonlóképpen Lackfi János versciklusának változatos technikája is világosan jelzi: ugyanannak az alaptörténetnek hányféle stiláris megvalósulása hozható létre a különböző beszédhelyzeteket és szociokulturális hátteret feltételezve. Az eseménynek más-más nézőpontú megközelítése (az érintett beszél el, kívülálló ismerteti, hivatalos szerv képviselője alkot véleményt) eltérő stílusú és különböző nyelvi rétegű megszólalásokat eredményez, azaz a mű egészét tekintve stíluspluralizmus jellemzi.

Lackfi verse ritmikai és versforma-imitáció, amely igazolja szerzőjüknek a formák iránti érzékenységét és azt a nézetét, hogy nem kizárólag magasztos témákról szólhatnak a versek, mert létjogosultsága van a „hétköznapi költészetnek” is, amely a modern élet mindennapi eseményeit verseli meg.

A költő jó formaképzéssel ki tudja aknázni a metrumok és strófaszervezetek nyújtotta lehetőségeket, mert versei nemcsak stiláris transzformációk, hanem egyben ritmus- és strófaváltozatok is. A versek játékosságát növeli, hogy tudatunkban a klasszikus sor- és strófaszervezetekhez görög, latin és magyar szerzők nagyszerű eszmeiségű művei kötődnek, míg modern költőnk szövegében a részeg férfi verekedése a kisszerű téma. Az alkotó azzal játszik el, hogy az antik strófák magasztos eszmeisége, akusztikai hatása és a hétköznapi téma között ellentét feszül. Megcsillogtatva verstani ismereteit a *Költői ugróiskola* című művében, játékos fricskát ad azzal, hogy időmértékes verssorokban ünnepélyes hangvétellű témák helyett egy férfi verekedéséről szóló internetes hírt versel meg.

A versek formagazdagsága, sokrétű stílusa: népies, köznyelvi, sőt az alsó regiszter megszólaltatása a szlenggel, polifonikus: tréfás, tragikomikus vagy ironikus felhangja, modern világba illő képisége, valamint metrumai mint hatástényezőket érdekes összevetésekre derítenek fényt.

A metrikai konvenciók gúzsba kötöttséggel járnak. De éppen ez adja a verselés művészetét. A prozódia miközben versszerező tényező, ugyanakkor a ritmikai szabályok tág teret engednek a költői játéklehetőségeknek. Gazdag versformaismeret birtokában

játszik Lackfi János: a karcagi verekedőt megverselő költő egy nyers, durva, karikírozott figura esetét metrum-, strófa- és stílusváltozatokban mutatja fel.

Variánsaiban a ritmus szövegszervező elv, valamint a versformaváltások nála regisztráltatásokkal járnak együtt. Variációi stílusgyakorlatnak tűnnek: mintha feladat lenne a népies és a szleng stílusváltozatú versírás ütemhangsúlyos és időmértékes metrumban. Ugyanakkor paródiának is hatnak ezek a versek, hiszen az antik metrumokhoz magaszos eszmeiségű és fennkölt stílusú művek kötődnek.

Forrás:

Lackfi János: *Élő hal. Versek 2004–2010.* h. n., Helikon.



## 4.2. INTERTEXTUÁLIS ÖSSZEVETÉS EGYETLEN ALKOTÓI OEUVRE-BEN

### 4.2.1. Tematikus intertextualitás párversekben

Szabó Lőrinc: *Mindenütt ott vagy – Mert sehol se vagy*

#### Az összehasonlító stíluselemzés kiindulópontja

Illyés Gyula világirodalmi rangú költőnek tekinti Szabó Lőrincet (1956). Menyhért Anna így értékeli tevékenységét: „A magyar irodalmi köztudatban Szabó Lőrinc a 20. századi líra egyik legjelentősebb képviselőjeként él, az irodalomtörténetek a modern magyar líra intellektuális, létbölcseleti igényű paradigmájában jelölik ki helyét, szerepét leggyakrabban József Attiláéhoz hasonlítják” (1997, 95). Szabó Lőrincnek a szerelmi költészetben elfoglalt helyét Lőrincz Csongor így látja: „Szabó Lőrinc versében a »némaság« potenciónalis beszédként való színrevitele azt jelezheti, hogy a szerelmi líra nyelve nem merül ki a tudat meghosszabbításaként értett hang funkciójában, hanem a szubjektum nem-kontrollálható nyelvi-kommunikatív létmódjának is textuális szerepet kölcsönözhet” (2007, 101).

Szabó Lőrinc *A huszonhatodik év* című szonettciklusának alcíme paratextuális jelzésként (*Lírai rekviem százhusz szonettben*) elárulja: ez emlékállítás, a gyászolt, a szeretett lény emlékidézése. A szonetteket ihlető megrázó élményt és élethelyzetet az irodalomtörténet ismeri: Korzáti Erzsébet, aki 25 éven át Szabó Lőrincnek hűséges szerelme volt, öngyilkos lett. És amivé lett:

*Szó, név, semmi, gondolat.*

*Legédesebb és legborzalmasabb!*

*(A huszonhatodik év 42. Szárnyrakelt hangszerek)*

Szabó Lőrincet ez a trauma és az ebből fakadó tragikus vívódás egy egész versciklus megírására inspirálta. A 120 költeményt magában foglaló versciklusnak két, egymást követő (9. és 10.), azonos szövegműfajú darabja valódi párvers:

#### 9. Mindenütt ott vagy

*Mindenütt ott vagy, ahol valaha  
tudtalak, láttalak, szerettelek:  
út, orom, erdő veled integet,  
falu és város, nappal s éjszaka  
folyton idéz, őszi hegy s tél hava,  
vizpart s vonatfűtty, s mindben ott remeg  
az első vágy s a tartó örület  
huszonöt kigyúlt tavasza, nyara.  
Mindenütt megvagy: mint virágözön  
borítod életemet, friss öröm,  
frissítő ifjúságom, gyönyöröm:  
minden mindenütt veled ostromol  
de mindig feljajdul a halk sikoly:  
e sok Mindenütt mindenütt Sehol!*

#### 10. Mert sehol se vagy

*Mert sehol se vagy, mindenütt kereslek,  
nap, rét, tó, felhő, száz táj a ruhád,  
mindig mutat valahol a világ  
s mindig elkap, bár kereső szememnek  
tévedései is hozzád vezetnek,  
úgyhogy fény-árnyak, tündérciterák  
villantják hangod, a szemed, a szád,  
csöndes játékait a képzeletnek:  
látlak s nem látlak, drága nevedet  
csengi csendülő szivembe szived,  
de percenkint újra elvesztelek:  
csillagokig nyílok szét s hallgatózom,  
üldözöd, én, mégis, mint akit ölöm  
húz le, sírodba, magamba csukódom.*

A 9. és 10. szonett összehasonlítása intertextuális szempontú megközelítést kíván:

- Mennyiben hasonló és miben tér el ez a két keletkezéstörténetükben, keletkezési idejükben (1950–1951) valószínűsíthetően azonos élményi háttérű és változatlan lelkiállapotban született vers?
- Mi a kompozíciós szervező elv mindkét szonett textúrájában?
- Melyek az újramondás eszközei, amelyekkel a költő a kedves elvesztése miatti fájdalomának hangot kíván adni?
- Mi az akusztikai jellegzetességek szerepe a jelentésadásban, a hangulatteremtésben?
- Mi biztosítja a szonettek líraiságát, poétikusságát?

### A szonett műforma

A szonett szó eredetileg csak 'dal'-t jelentett (a latin *sonus*-ból a provanszál nyelvben kicsinyítő képzővel keletkezett), de teljesen kiérlelt formájában a XIII. században Itáliában, Szicíliában született meg. Az európai és a magyar irodalomtudomány kutatói is úgy tartják, hogy a szonett reneszánsz fogantatású, és nem műfajt, hanem formai sajátosságai következtében műformát jelent. Sőt „a szonett egyedülálló és egyben központi szerepet játszik az európai líra egészében, az egyetlen olyan lírai műformaként, amely minden nemzeti költészetben megjelenik, és folyamatosan, vagy előbb-utóbb, vagy egyik-másik korszakban meghatározó jelentőségre tesz szert. Az egységes európai kultúra valószínű lírai imágójaként” (Somlyó 2000a, 65).

A magyar költészetben Faludi Ferenc *A pipáru* című versével indul a szonettírás, de igazán Kazinczy Ferenc és Kölcsey Ferenc honosítja meg, majd a *Nyugatban* fog csúcspontjára jutni, mert a nyugatos költők verseiben gyakori a tradicionális szabályozottságú szonett mint metrikai forma. Ez a szabad vers és a modern költészet korszakában, „a kötött formák felbomlásának e modern időszakában minden kötött formák legkötöttebbje, a zártak legzártabbja indult új virágzásnak” (Somlyó 2000a: 79).

Ez a műforma – mint az architextualitás megnyilvánulása – korlátozó, mert kordában tartja a túlsorduló érzelmeket, még a tragikus érzéseket is tizennégy sorba kell belesűríteni.

### Versek párbeszéde a szonettciklusban

A szonettek sorozatából keletkező szonettciklus, „[A] lírai versciklus kivált a reneszánsz óta kedvelt alkotásformája az európai költészetnek. Mindenekelőtt s kivált a petrarkista hagyomány jegyében született szerelmi költészetnek. [...] Nem minden ciklus születik szakítatlan folytonosságban. Más-más időben keletkezett tagjait gyakran később fűzi egybe szerzőjük” (Németh G. 1998, 130).

Illyés Gyula *A huszonhatodik év* szonettciklus születéséről így emlékezik meg: „Elovesta még egyszer a versét, majd átnyújtotta, a gyászos élmény (s megrázó olvasmány) hatására sírásra torzult arccal, de kezét dörzsölve az elégedettségtől, hogy egy hónap leforgása előtt ez már a harminckettedik!” (1964, 1095)

Szabó Lőrinc *A huszonhatodik év* szonettciklusához *Utóhangot* csatolt, amelyben életfelfogásáról, a férfi és a nő kapcsolatának, az ember természetének szemléletéről szól. És jelzi, hogy noha műve múltidéző, de nem időrendben és nem teljességében fedi fel cselekedeteit és érzelmeit.

Különleges szonettciklus az övé, „egyik legkésőbbi terméke a későmodern irodalmi episztémének, tükörszimmetrikus én-technikája azonban láthatólag annak függvényében kel új életre, amilyen mértékben nyelvi tapasztalattá válik a költői beszédhelyzet metaforikusságának stabilizálhatatlan konstrukciója” (Kulcsár Szabó E. 2004, 211).

### **Témaáthallás nyomai az alkotói oeuvre-ön belül**

*A huszonhatodik év* alcíme pontosan kijelöli a műformát: *Lírai rekviem százhusz szonettben*, tehát gyászkölteményeknek nevezi maga az alkotó az ebbe a szonettciklusba tartozó műveket. Mégis három típusba is besorolható a két szonett témája érzelmi tartalma és lelki hangoltsága miatt: szerelmes vers – gyászvers – emlékdézés, ráadásul idilli, bukolikus jellegű természetleírása dalszerű műfajra is emlékeztet, amelyben a természet képei és a szerelemi érzés összekapcsolódnak, így teremtve meg az objektivitás és a szubjektivitás együttesét. *A huszonhatodik év* költeményeire illik a „szerelmi gyászsonettek” kifejezés (Kulcsár-Szabó Z. 2010, 257), mert bennük a gyászfolyamattal egybefonódva kap hangot a szerelem megvallása.

A 9. és a 10. versnek ebbe a szonettciklusba tartozása intertextuális olvasásmódot implikál, mert a befogadó a keletkezésük ideje, címük, műformájuk és tartalmuk miatt összetartozónak érzi, sőt hasonló szerkesztettségük, stílári eszközeik, valamint a lírai én aposztrofikus gesztusai is összefűzik őket.

A befogadó számára izgalmas belelátni egy alkotás-lélektani folyamatba, az emlékezettechnika működésébe: hogyan lehetséges írni nem egy szerelem, hanem egy ember elmúlásának pszichés hatásáról. Nyilvánvaló a költő lelki válsága, sőt pokoljárása, lelki ismeret-furdalása, de ez nem okoz alkotói válságot, elhallgatást, sőt inkább felpörgött, önreflexív, önmegértést jelentő alkotási időszakot teremt. És nemcsak önkéntelen kibeszélést eredményez, hanem tudatos stílusművészre vall költeményeinek kép- és struktúraszerkesztése.

A megrázó élményből adódó szenvedéstörténet láttelepszerű pontossággal vetül ki a szonettekbe. Az emocionális tartalom balladai hangnemű művé rendeződik, miközben a tartalmat hordozó szavak a hagyományos poétikai eszközökkel elválaszthatatlan egységgé olvadnak össze a diszharmonikus, elégikus lelkiállapot tükréiként a tökéletes formai stabilitású alkotásokban.

### **Egyedi formakultúra hagyományos szonett-típusban**

A klasszikus formájú szonettnek három jellegzetes fajtája ismert: a petrarcái, ronsard-i, a shakespeare-i és ezeknek a sajátos változatai. Rímképletük is ennek megfelelően formálódott. A szonettek tizenégy soros, feszes szerkezete általában két részre oszlik: kétszer négy soros oktávára és kétszer három soros szextetre. „A szonett [...] sűrítettségének köszönheti belső értékét és külső népszerűségét, amely a »hosszú« költemények fölé helyezi ezt az artistikus szerkezetet” (Zolnai 1957, 314).

Szabó Lőrinc művészetében: „Kései szerelmi rekviemjének, *A huszonhatodik év*nek ezoterikus stílusú, pszichologizáló szonettjei a Shakespeare-szonettek tolmácsolása közben szerzett költői tapasztalatok hasznosításáról vallanak” (Rába 1963, 126). Ezek formailag is követve az angol szerzőt, strófákra nem tagolódnak, de a shakespeare-i rímképlet (*abab cd cdefgg*) helyébe egyéni rímszerkezet lép (*abba abba cccddd*), amely

alkalmas az oktáva és a szextett világos elkülönítésére, ezáltal a versgondolat erősítését szolgáló hangélményre.

A Szabó Lőrinc-i szonettek tömb formája mintegy vizuálisan jelzi az emlékezetbe idézés megállíthatatlanságát. Formailag nyugodtságot sugall azonos szótagszámú sorai-val, viszont ez ellentétben áll a nyomasztó tartalommal. Összetett esztétikai hatást kelt a szonettek drámaisága és sűrítettsége, az embert feszítő érzelmek 14 soros formába szorítása, mert a szonettstruktúrához igazodás a formán átszúri, és ezáltal csillapítja, gúzsba is köti az érzelmeket. Míg külső formájában a shakespeare-i szonetteket követi a 9. és a 10., struktúrájában viszont a petrarcaihoz igazodik az ellentétekre sarkított építkezésével. Tehát a szonett műforma választása egyrészt hagyománykövetés, másrészt hagyománytörés, harmadrészt viszont a hagyomány újraértelmezése az egyedi rímszerkezettel.

### **A dialógusteremtő szonettcímek ellentmondása és összhangja**

Az erős szuggesztivitású és párbeszédet involváló címstruktúrák – mint paratextuális elemek – megformáltságukban hasonlóságot mutatnak, hiszen a címeknek abba a ritka csoportjába tartoznak, amelyek mondat, illetve tagmondat formájúak. Közös szemantikai jegyük a közvetlen kapcsolatot jelző, dialógushelyzetet szimuláló és egyben létezését jelző létige: *vagy*.

A két vers összekapcsolódását a második szonett címének kötőszós indítása (*Mert sehol se vagy*) is sejteti, ugyanis címet nem szokásos kötőszóval kezdeni. A két cím összeolvasva okadó magyarázó utótagú mellérendelő mondatként fogható fel vagy okhatározói alárendelő mondatként. Mindkét cím pragmatikai utalásként igealakokkal (*vagy*) jelzi a dialogikus helyzetet, és előlegezi a szövegek jelentését: ellentmondanak egymásnak: *Mindenütt ott vagy* ↔ *sehol se vagy*. Az egyik a kedves létezését állítja, a másik tagadja. A kontrasztív tartalmú címekből ítélve mindkét szonett különböző tényeket és érzelmeket rögzít, holott valójában mindkettő vizionáló-hallucináló, a képzeletet teljesen elborító emlékidézés.

Az adja érzelmi hitelét ennek az emlékidézésnek, hogy végtelenül személyes, bensőséges hangnemű, vallomásként ható.

### **A líranyelv sajátos működési mechanizmusa a fiktív dialógizált szerkezetekben**

Mivel a halált csak az emlékezet éli túl, ezért élteti a költő halott kedvesét emlékezésével, ahogy ezt a versciklus több pontján megvallja: *Hiányoddal vagy jelen* (46.).

A gyászunkat megjelenítő nyelvi forma sajátos: „a belső monológ kiszámíthatatlan párbeszéddé válik” (Baránszky-Jób 1978, 165). Mindkét költemény fikcionális aposztrófé konstrukciójú (Tátrai 2018, 68). A visszaemlékező lírai alany *én-te* típusú beszédhelyzetet kialakítva, fiktív dialógust kezdeményez, a már csak emlékezetben élőt létező személyként idézi fel. Sőt a halottat élőként megszólíthatóként aposztrófálja a prosopopeia (megszemélyesítés) alakzatával. Összetartozásukat, az *én-te* viszony: a felidéző és a felidézett bensőségességét az aposztrófikus intonáció tanúsítja. „A testi-lelki egysülés magasabb rendű értelmét hirdeti *A huszonhatodik év*, és ez már a neo-platonista misztika természetfelfogása” (Rába 1972, 158).

A lírai *én* fiktív párbeszédet folytat a már nem élő szerelmével: hozzá szól, vele osztja meg gondolatait, 'képzelt képzeletével' beszél, ahogy ezt a verscímek grammatikai

formái is jelzik (*ott vagy; sehol se vagy*). Az emlékezés pólusai a dramatizált szerkezetben: a felidézett és az emlékező grammatikai formákban testesül meg: igei személyragokban és névmásokban. Ez a két személy tölti be az emlékezés terét.

A lírai én a *Te*-hez beszél, de a *Te* meg nem szólaló. A dialogikus hangoltságú versbe-szédből csak a lírai én szólama hangzik el, így elliptikus lesz a párbeszéd, a dialógus monológgá egyszerűsödik.

A *Te* személye versen kívüli ismeretet mozgósít, csak az előzetes pragmatikai tudásunkkal válik ismertté. A megszólított kedves fiktíven is uralja a költeményeket. A 9.-ben több grammatikai elem tartja fenn az alakját:

létige	tranzitív igék	tranzitív igék	személyes névmás
implicit alany ( <i>te</i> )	implicit tárgy ( <i>téged</i> )	E/2. igei személyrag	E/2.
<i>vagy</i>	<i>tudtalak</i>	<i>borítod</i>	<i>veled</i>
<i>megvagy</i>	<i>láttalak</i>		
	<i>szerettelek</i>		
	<i>idéz</i>		

Dialogikus beszédmódjuk ellenére mégis ÉN-központú világok ezek a szonettek, még akkor is szubjektivizálnak, amikor a TE képe idéződik fel, mert a lírai alany mindent: a képzelődést és a valóra ébredést is az ÉN szempontjából észleli, ezért a vers szövegvilágát a lírai megnyilatkozó szubjektivitása hatja át. A lírai én önmagára reflektál az egyes szám első személyű igealakokkal (*tudtalak, láttalak, szerettelek*), de ugyanakkor kívülről is láttatja magát mint képzelődő embert, ilyen értelemben objektivizál, és a természetre kivetítve mutatja be lelkivilágát. A lírai én fókuszba kerül, ő az emlékeket felidéző, és az emlékezésének a vége mindig a valós jelenhez kapcsolással a képzelgés végét jelenti, ilyenkor a kijózanodás leleplezi a víziót.

A lírai én és a szeretett lény kapcsolatát igei személyrag (*tudtalak, láttalak, szerettelek*), a lírai énre, a vers egyes szám első személyű beszélőjére vonatkoztatást birtokos személyjel (*életemet; ifjúságom; gyönyöröm*) és implicit tárgy (*ostromol ti. engem*) mutatja. Ezek a grammatikai formák nyomatékosítják a jelenlétet. A kedves elvesztését, a hiányt kifejező érzelmet a semleges 3. személy jelöli a zárlatban: *feljajdul*.

A 10. szonett kettős tagadással indul (*sehol se*), majd negatív képzeteket keltő ige-kötés igék (*elkap; elvesztelek; húz le*) és fogalmi jelentésű szó (*sírodba*) fokozza a megmásíthatatlan felismerést „...az egymást sírként záró testek reciprok elgondolhatóságáról [...] a 10. (*Mert sehol se vagy*) és a 41. (*Üldöző hiány*) szonettek zárlatainak dialógusa tanúskodik: »üldöződ, én, mégis, mint akit ólom / húz le, sírodba, magamba csukódom.«; illetve „[...] csak tenálad vagyok otthon: kell énnekem még sírodba csukódom?!” (Kulcsár-Szabó Z. 2010, 265).

A lírai én és a szeretett lény kapcsolatát igei személyrag (*kereslek; látlak; elvesztelek*) jelzi. A zárlatban pedig a lírai énre vonatkozó magatartást a hangsúlyos személyes (*én*) és a visszaható névmás (*magamba*), valamint igei személyrag jelöli (*csukódom*).

A 10.-ben is a dialogicitás jeleként több grammatikai elem tartja fenn a felidézett lény fiktív alakját:

létige	tranzitív igék	birtokos személyjel	személyes névmás
implicit alany ( <i>te</i> )	implicit tárgy ( <i>téged</i> )	E/2.	E/2.
<i>vagy</i>	<i>kereslek</i>	<i>ruhád</i>	<i>hozzád</i>
	<i>mutat</i>	<i>hangod</i>	
	<i>elkap</i>	<i>szemed</i>	
	<i>látlak</i>	<i>szád</i>	
	<i>elvesztelek</i>	<i>nevedet</i>	
		<i>szived</i>	
		<i>üldöződ</i>	
		<i>sírodba</i>	

Szabó Lőrinc a lírai modernség megújítója: „...megtartva a Nyugat nyelvi, lélektani, stílusbeli, narrációs vívmányait, megújította azt” (Németh G. 1998, 129). Rekviemjével is újat teremtett: a „dialogikus költői paradigma” modelljét.

### A valóságos és a stilizált téri idő látomásszerű tájbrázolásban

A költő így summázta költeményei ábrázolásmódjának célját: „Kísérlet a huszonöt év táj-érzésekben történő összefogására” (1990, 2: 83).

Valóban a látványnak kitüntetett szerepe van mindkét szonettben, mindkettő a természetre kivetített emlékező folyamatot tár fel, így a valós és a fiktív látvány egyszerre realizálódik. Úgy elevenedik meg a múltban látott, abból felrémlő táj, mintha érzékelhető valóság lenne. Erre épül a reflexív szerkezet: az alkotó szubjektum önreflexiója, amelyben az aspektusváltás idősíki- és érzelemvilág-váltással, a költői nézőpont időbeli és térbeli kitágításával jár együtt.

„A huszonhatodik év két ember stilizált és valóságos kapcsolatának egybevetése, átélése. [...] Így lehet a halál tényének tudatában is felidézni, megteremteni az emlékek jelenét” (Kabdebó 2001, 251). A múlt stilizált időben: jelennek képzelt múltban idéződik fel jelen idejű igealakokkal: *vagy, integet, idéz, remeg, megvagy, borítod, ostromol, feljajdul; vagy, kereslek, mutat, vezetnek, villantják, látlak, csengi, elvesztelek, nyílok, hallgatózom, húz le, csukódom.*

A lírai én belső személyes érzelmei tárgyiasulnak. A tárgyi világ jelenségeiből látomásossá változó, tárgyszerű, de végül fogalmiságot tükröző képek teremtődnek, amelyekben a kert szimbolikája a budai találkozóhelyekre referál:

*út, orom, erdő veled integet,  
falú és város, nappal s éjszaka  
folyton idéz, őszi hegy s tél hava,  
vizpart s vonatfütty*

*nap, rét, tó, felhő, száz táj a ruhád,  
mindig mutat valahol a világ, [...] úgymint  
úgymint fény-árnyak, tündérciterák  
villantják hangod, a szemed, a szád*

Ez a tájbemutató leképezi azt a vallomást, amelyet Szabó Lőrinc tett Vékesné Korzáti Erzsébet fiának, számot vetve az édesanyjához fűződő kapcsolatáról: „... az egész Rózsadomb a szerelmünk titkos fészke volt. A kis erdő, a dombtető, minden rét, fa, utca,

minden kocsma: egy-egy emlék, ami mind olyan fontos lett, hogy ma is a jelen hevével támad fel bennem” (Szabó Lőrinc levele Vékes Endrének. 1950. febr. 17. 2001, 511).

A kétféle idő szembesítése miatt folytonos váltás van a stilizált világ és a valóság között az idősíkokkal párosuló nézőpontokban. „Ezáltal válik a halott kedves alakja olyan emlékezés »alkalmává«, amelynek során a szenvedély, az önvád, a reménykedés és az önkontroll hullámszámban élheti át élete ellentmondásait a költő: a stilizált téridő és a valóságos tények világa közötti kapcsolatot az alkotásfolyamat jelenében megteremtve. [...] E két – a stilizált és a valóságos – téridő-rendszer metszetében, a kettő szembesítésében” (Kabdebó 2001, 253) születik meg a szonettek drámai feszültségű nyelvezete. Mindkét szonett a múltbeli emlékeket vetíti rá, kopirozza rá a jelenre a két idősík egybejátszásával: a kedvesnek a múltban rögzült képei jelennek meg a természetben, az idő és a tér között kapcsolatot teremtve, látást, hallást expresszív erejű érzékletességgel jelezve. A lírai TE közelségét sejtető *ott* deiktikus utalás térhez kapcsolt időben jelzi a kedves jelenlétét, aki konkrétan nincs jelen, de a képsymbolikában, a költő lelkiállapotát tükröző tájban mégis minden őt idézi.

### **A szonettek értelmi szerkezete és az érzelmek stiláris megjelenítése**

Egyetlen témára felfűzött versciklus *A huszonhatodik év* 120 szonettje: a szeretett lény elvesztése utáni emberi-költői létezés megtalálása, amely a 34. szonettben (*Folyton át-lengsz*) így hangzik: *ha sajog is a „nem vagy” sebén, a „voltál” vigasza, szeretnék élni*, azaz alkotni: versek alkotásával emléket állítani egy 25 évig tartó szerelmi kapcsolatnak. De igaza lehet Rába Györgynek, aki azt állítja, hogy a kedvesét sirató szerelmes szerepjátéka ez, követve a petrarcai költői hagyományt, és nem mentes a szentimentális kifejezésmódtól (1972, 156).

Sajátos konstrukciójú a 9. és a 10. szonett, és nyilvánvaló párversként való összetartozásuk. (Több ilyen jellegű kapcsolat mutatható ki a 120 szonett között.)

Kompozíciós szervező elv mindkét szonettben a vers struktúrája: keretszerűen a záró és kezdő soruk egybecseng, jelezve a szonettek érzelmi görbét. A versindításban a reménykedés és a remény feladása (*Mert sehol se vagy, mindenütt kereslek – magamba csukódom*), a zárlatban a tragikus felismerés: a kedves halálának tudatosulása (*Mindenütt ott vagy – mindenütt Sehol*) között ível át a memento mori gondolatára emlékeztető, tudatos művészi kompozíciójú, hangulati antinómiájú szerkezet. Egy ideig a belső történetben a múltra emlékezés alakítja a jelen érzetét, míg hirtelenül a külső történet megőrzi ezt.

Mindkét szonett a belsőben örvénylő érzelmek kivetítésére, az emlékezetstruktúrára épülő versszerveződésű. De a szeretett nő illuzórikus felidézésének, megtalálásának és elvesztésének motívum-aránya lényegesen eltér a két műben. A 9. szonett a jelentésszervező erejű, örömteli emlékképek víziói uralják, hangsúlyozva a friss élményszerűséget, a 10. szonett nem folytatja az előző vers ujjongó hangját, hanem a 9. csattanós zárlatából indul ki, tehát kontinuitás jellemzi a két szonett kapcsolatát.

A 9. szonettben az emlékező minden gondolatát, érzését uralja a kedves alakja, hisz a halott kedves automatikusan jelenik meg látomásként elhithető erejű, megállíthatatlan lendületű bizonygatással formálódó irracionális vízióban, sőt az *ostromol* ige jelzi: szinte elborítja az emlékek frissessége a lírai ént. A látomásnak, a költői képek révén vizionált szövegvilágnak pozitív hangulati értéke van. A 10. szonett viszont arra bizonyos, hogy

idővel elkopnak az emlékek, és a lírai ének már tudatosan kell keresnie a kedvesre utaló jeleket, emlékeket, ezért már a keresés, az „üldözés” motívuma dominál. Ezek rendre meg is jelennek villanásnyira (*villantják*), így a tudatos és a tudattalan állandó változása eredményezi a pszichológiailag hihető *látlak s nem látlak* jelenséget. A tudatosan emléket idéző szinte üldözővé lép elő (A 41. verscíme: *Üldöző hiány*), a kijózanító valóság hatására pedig a bezárkózás pszichés fordulata következik be.

Mindkét szonettben a valóság és a képzelgés egymásba játsása a képzelet játékeit teremti meg, és ez együtt jár a kettős hangoltsággal olyan módon, ahogy egy korábbi versében megfogalmazta: *a tündéri játék mögül / előborzong a túlvilág (Rádiózene a szobában)*, misztikus lírai élményt varázsolva a belső dráma kivetülésével, a tudati síkváltással: a látomás és a valóság közötti vibrálással feszültséget sugározva.

A logikai és az érzelmi ív összekapcsolódik a költemények képanyagában: a 9.-ben a dinamizmust sugárzó természet és az örömet nyújtó kedves alakja után a szeretett lény végleges eltűnése, a 10.-ben az együttlét jeleit követően a tragikus magány jelzi a drámai helyzetet, a hirtelen bekövetkező fordulattal hangulati törést idézve elő. A versnyelv minden szintjén változás áll be: a struktúra hirtelen stílusváltásával a frazeológia tragikusra színeződik: *feljajdul, sikoly, Sehoh; ólom, sírodba*. A hiány retorikája érvényesül az erős, negatív emocionális töltésű szavakban és képekben (*ólom húz le*) az öröm képeinek ellenpontjaként. A látszat ellenére kiegyensúlyozottak a versstruktúrák, mert a szonettek 12 sorát a fájdalmas felismerés, az értékvesztés, az önáltatás lelepleződése ellensúlyozza két sorban, amelyben a lírai én önmagának vonja le a konklúziót.

Sajátos emlékidézés ez a két szonett, mert a meggyászolt nem múló hatása mellett a gyászoló személyiségrajza kap hangsúlyt beszédmódja vallomosságában. Különös érzékenységű, szorongó lelkiállapotú költői én éli át a tragédiát, és szenvedélye drámája hangsúlyosan tárul fel a költői önmegismerés lélekanalízisében. Az emberi-költői lélek emlékezetműködése képeződik le, amely nem konkrét eseményeket, történéseket idéz fel. A víziókban testet öltött emlékidézés a lírai alanyban végbemenő örvénylő érzelmű lelki történés feltárása. Ezért természetesen a személyesség átüt a lélekkállapotot feltáró sorokon. Ugyanakkor a szeretett lény elvesztése miatt a haláltudattal összekapcsolódó megrendülés a gyász megélése időszakában minden gyászolóra igaz. Ez azzal magyarázható, amit Rába György állít: „Amennyivel összetettebb a harmincas évek emberének gondolkodása és lelkiállaga, mint a századelőé volt, annyival korszerűbb Szabó Lőrinc intellektualizmusa, mely az érzelm kiéneklésében megnyilvánuló személyesség helyett a pszichikai-intellektuális élet rajzában teremt, az egyes szám első személyű előadás ellenére is, objektív költészetet” (1986, 165).

Rába György lényeges dolgot fed fel a szonettciklus érzelmkövetésével kapcsolatban: „A huszonhatodik évben a halott kedves csak ürgy az önelemzésre. A minden emberi megismerése ihleti ezeket a sorokat, ami aztán hamar átcsap a magamutogatásba. A huszonhatodik év sok szonettje nem azért kitűnő, mert egy fennkölt érzésnek, a halhatatlan szerelemnek állít emléket, hanem azért, mert szétszedi rugóit, látszólagos célja ellenére leleplezi. Ami vallomásos eleme tetszést arat, a szenvedő lélek életének megfigyelése miatt kitűnő. [...] A huszonhatodik év számos szonettjének valódi szépségét a lelki jelenségek analízisének apró életképekkel, villanásnyi természetleírásokkal váltakozó és esendően sopánkodásszerű előadásában ismerjük föl” (1972, 156, 157).



A gyászoló férfi és a teremtő költő bonyolult lelki-érzelmi világának kettőssége, az érzelemirányított víziók és a tudatos szonettépítés összetettsége jellemzi Szabó Lőrinc alkotását, amelyben a lírai én szubjektív jelenléte nyilvánvaló. Így lesz verse egyszerre emocionális és intellektuális a tudatsíkok közötti oscilláció következtében. Illyés Gyula megállapítása szerint Szabó Lőrinc „Tárggyá munkálta a kint” (1964, 1095).

### A szonettek szövegszervező elve

Mindkét szonett struktúratereemtő elve az ellentétre építkező emocionális beszéd: öröm és fájdalom érzelmi, a múlt és a jelen időbeli, valamint a realitás és irrealitás nézőpontbeli síkváltásával. A verskezdet és a zárlat közötti hirtelen váltás csak az utolsó két sorban jelentkezik. A harmonikusnak tetsző verskompozíciókat bipoláris feszültségű architektúra hordozza. A szuggesztív formaalkotás feszültségváltásokkal: az idilli és a tragikus látószög közötti vibrálásokkal, ezek ellentmondásosságával valósul meg.

A 9. szonett *mindenütt* szava struktúra-meghatározó. Nemcsak a két nagy tartalmi egységét indító anaforikus ismétléssel, hanem a zárlat ellentmondó szembeállításával az összeférhetetlen fogalmak összekapcsolása révén is (*mindenütt Sehol*), amelynek nyomtérképét előkészíti a második tercinában a *mind* kezdetű szavak feltűnő gyakorisága (*minden mindenütt; mindig; Mindenütt mindenütt*), hogy még inkább kiemelődjen az opponáló jelentés (*mindenütt Sehol*), amely a halál kimondása nélkül is az elcsukló hangot imitáló, fájdalomérzetet sugalló nyelvi elem. A határozószói általános névmás változatos formákkal fedi le az emberi/tárgyi világ összes egyedét (*minden*), összes helyét (*mindenütt*) és idejét (*mindig*). Ez a vers egyetlen gondolatra épül: a kedves jelenlétének láttatására fiktív képek vizionált világában. Ebben a szuggesztív ábrázolásban teljes a harmónia a természet és a szerelem érzésétől lelkes lírai én között a szerelem hatalma miatt. Hiszen a lendületes dikcióban újabb és újabb tájélemek idézik fel a szeretett lény képét a lapidáris tömörségű csúcspontig: *minden mindenütt veled ostromol*, és cezúra után következik az oppozíció, lelepleződik a lélek önbecsapása a racionális kijózanító feleszméléssel: *de mindig feljajdul a halk sikoly: / e sok Mindenütt mindenütt Sehol!* Az ellentétező gondolati művelettel a kiindulási pont a kontrasztjába fordul: a patetikus elragadtatottságból tragikus hangnembe vált át, és a mondat ballisztikus ívet ír le. A síkváltásból derül ki a vízió és a realitás kontrasztja.

A struktúra csúcspontja a második tercina örömmámort sugalló zárlatindító sora a *mindenütt* elé kerülő, hangsúlyossá váló *minden* általános névmással: *minden mindenütt veled ostromol*, hogy utána hirtelen törés ellenpontozza, amely az illúziók teljes elvetésében csúcsosodik ki a szavak helyzeti energiájából, valamint a *mindenütt*-re kiterjesztés és a *sehol*-ra szűkítés ellentétét feltűnőbbé tevő nagybetűs írásból fakadóan: *e sok Mindenütt mindenütt Sehol!* Ez a nemlét szinonimája anélkül, hogy a halál szó megjelenne.

A szonett megformáltságának esztétikai tökéletessége abban rejlik, hogy az alkotás személyes légkört sugallóan indul (*tudtalak, láttalak, szerettelek*), majd a kötődést jelző személyes érzelmek a tárgyi világba mint valóban „megfogható” térbe vetülnek ki idilli állapotrajzba, amely fokozás értékű, klimaxszerű. A gondolatépítmény szerkezeti egységének a relatív terjedelmessége (12 sor) a drámai hangnembe való váltás kimunkált előkészítését szolgálja, hatásos oppozíciót teremtve a leíró részre csattanószerűen rácsapó, reflexív zárlat tragikus tudati felismerésével, a valósággal való szembesüléssel,

amely hirtelen váltással az ellentétbe váltást jelzi. A struktúra előrehaladtában fokozatosan emelkedve a kedves jelenvalóságát részletező, állító egység után (*veled integet; folyton idéz; mindenben ott remeg* → *Mindenütt megvagy*) annál mélyebb csalódás adja a szembesülést: az eddig elmondottak káprázat alatt, a képzelet játékaként születtek.

A 10. szonett is sodrú dinamikájú: egyetlen kétségbeesett, vívódó érzelmi folyamat világát láttatja a keresés hosszú folyamatát leképező, nagylélegzetű mondat, amelybe a kedvest kereső lélek gyötrelmei tükröződnek a valós és a képzelet világ gyors váltásainak sajátos kettősségében: *látlak s nem látlak*. A vers struktúrájában az ide-oda villanás drámai feszültséget kelt. A hullámzó hangulat és indulatmenet nem a rációt, hanem „érzelmi logikát” követve formálódik. A lelki dráma átéltségének hiteles rajza vetítődik bele a pozitív és negatív végletekbe a tudat és a tudatalatti különös sarkításával: *mindig mutat valahol a világ, / s mindig elkap*. Lebegtetett a vízió: *mutat ↔ elkap; látlak ↔ nem látlak; csengi ↔ újra elvesztelek*. Tehát ennek a szonettnek az egészét átlengi a folytonos ellentétezés: a képzeletbeli felidézés lehetséges és lehetetlen volta közötti vibrálás. A halott kedves képének képzelet általi felkutatása folyamatában nyilvánvalóan kikapcsolható két gócpont: *mindenütt kereslek, csillagokig nyílok szét s hallgatózom ↔ sírodba, magamba csukódom*. Ehhez hasonló motívum már az 5. szonettben is megjelent: *Sírodat zárják rám a zárai (Ami közbejött)*, valamint a 41.-ben: *kell énnekem még sírodba csukódnom?! (Üldöző hiány)*. A szerkezet tetőpontja a második tercina keresésmotívumának térbeli kitágítása a zárlatindító sorban: *csillagokig nyílok szét, hogy utána ellenpontként kettős bezárkózással (sírodba, magamba csukódom) és egyben a mélybe zuhanás (ólom húz le) képével fejeződjön be a költemény.*

Látható, hogy a strófafákra tagolódás nélkül is mindkét szonett kompozíciója tartalmilag és stílusváltással is két részre bomlik. De ennek a határa – szemben a szonett hagyományával – nem az oktáva és a szextett határára esik, hanem az első részt meghosszabbítva, eltolódik a második tercina indítására.

Mindkét versben a pozitív értékű múltidézés motivikus elemei a szerelem tanúiként idéződnek meg. Értelmi ellenpontozással és az ambivalens érzéssel együtt változik a versnyelv: a mozgalmas architektúra a hirtelen síkváltással a statikusságba zuhan, követve a költeményekben feltáruló lélek intenzív tragikus érzelmi átélését.

Mindkét szonett – a műfaj követelményeinek megfelelően – csattanóval zárul: a 9. a kedves ott létének folytonos bizonygatása után az elérhetetlensége, a 10. a folytonos keresés után annak feladása jelzésével. A vizsgált két szonett korrelatív ellentéteesség révén kapcsolódik egybe a lét és a nemlét téma kapcsán. Legfontosabb szövegszervező elvük az elvesztett kedves képzelet jelenlétének és valóságos hiányának oppozíciója. Ez a lelki feszültségből fakadó tartalmi elem egyértelműen vonzza magával az ellentét kitüntetett szerepét.

Ezenkívül az ismétléstípusok fajtái, variánsai (szemantikai, strukturális, stílári és ritmikái) fűzik össze a két művet.

### **A szonetteknek a lírai én nézőpontját hordozó szavai**

Mindkét szonettben a helyzet tragikumát oldani látszik az észleletek sora a vers gerincét alkotó szavakban, a fiktív jelentésvilágban.

A 9. szonett oktáva részében mindennapi látványelemek hordozzák a természeti és tárgyi környezetből az elvesztett kedves alakját expresszív látomásként: *út, orom, erdő*

stb. és apró akusztikus elemként a *vonatfűtty*, mert a lírai én életét betöltő szerelemérzés mint az egyén boldogságát teremtő érték mindent átjár, a lélek fogalma tárgyiasul. Így ez egyszerre valóságos és lelki táj is. Nem véletlen, hogy a természet jelenségei idézik fel a kedves alakját, mert ezek szinte titokzatos összefüggésben vannak az emberi lélekkel és érzelmekkel. A tájélmény és a lelki élmény tehát összefonódik a kedves és az őt felidéző tájelemek közötti rejtett kapcsolattal. A táj elemeibe az érzelmek, vagyis a lelki láthatatlan világ vetül ki, a bent és a kint így kerül összhangba. Ezek a szinte rokkó stílusban intonált tájmotívumok mint a *mindenütt* teljesség részei játékos és plasztikus látásmóddal derűs idilli, érzékletes képeket idéznek.

A vers oppozíciói csak látszólagosak: *falú és város; nappal s éjszaka; őszi hegy s tél hava; tavasza, nyara*, mert ezeknek a korrelatív fogalompárokhoz a szerepe nem az elmentésképzés, hanem a látomásszerű természetlátványban a tér kitágításának éreztetése és az idő teljességének lefedése az *első vágy*-tól a 25 évig tartó *örület*-ig. A külső idilli táj átlelkésített képei a belső táj hangulatát képezik le. Ebből fakad, hogy nem *virág*, hanem egyenesen *virágözön* a hasonlítás alapja, és mintha a virág élő volta miatt kerülne az elvont fogalom: az *öröm* elé a *friss* jelző, illetve ez mint lényeges elem képzett szóként (*frissítő*) áttemelődik egy újabb elvont fogalom elé (*ifjúságom*). Az első tercinában a természeti világ helyébe elvont fogalmak lépnek: *öröm, ifjúság, gyönyör*, a másodikban pedig a vizualitást felváltja az akusztikum: *feljajdul; sikoly*. A konkrét főnevektől az elvont felé halad a szóválasztás, így egyre megfoghatatlanabbá válik a kedves képe, az időszik a múltból a jelenre vált, a játékos hangulatból tragikusba.

A 10. szonettben is – a 9. szonettre utaló szövegrészekként – a látomásos tájképben valós tájelemek villannak fel életmozzanatokot idézve: *nap, rét, tó, felhő*, de a hangzást világ nem a természetből, a tárgyi világból ered, hanem éteri magasságból, valódi citirák helyett tündércitirák szólalnak meg (*tündércitirák*). Az emlékképek pillanatnyi feltűnésének lenyomata a szóválasztás: *villantják; percenkint*. A természetbe kivetített, jelenként mutatott emlékképek víziói mindig megszakadnak: montázstechnikájú a víziószerű látomás. A valóság tárgyias elemei után hirtelen átcsapással irreálisak következnek, mert a költemény szemantikai terét a képzelet játékaik teremtik meg: a *látlak s nem látlak* gyors váltásai: *kereslek, mutat, elkap, villantják, elvesztelek*. Ezekben egybeolvadnak a szem *tévedései a tündércitirák* hangjával, vagyis a valóság az irrealitással, a ráció a káprázattal.

Ebben a drámai hangvételi rekviemben a lelki tartalom: a lírai én személyes boldogságának és boldogtalanságnak versbe emelése olyan érzelmi telítettségű lírát teremt, amelyben a versintenzitást fokozza a fájdalomnak szavakba formáltsága. A vízió és a való, a belső „végtelen” és a külvilág tényei összeférhetlensége feszült nézőpontváltást: hirtelen lelki zuhanást eredményez a valóság felismerésekor hangnemében, gondolat- és érzélemvilágában, versbeszédmódjában, sőt rímelhelyezésében is.

A szavak szerepe úgy értendő, ahogy József Attila állította: „[...] a vers szavakból áll. Ezeknek különváltsága azonban végképpen megsemmisül és csak összességük a maga felbonthatatlan (mert különben művésziileg megsemmisülő) egészében él szemléletünkben. Ez inkább arra utal, hogy a *műalkotás a legkisebb elemében is műalkotás*” (1958, 94–95).

Ezek az értelemhordozó szavak holdudvarukkal sokértelműek, a valós tájelemek az irracionális képzelgés keltette vízióknak részei. Igazolódik a vers olvastán is: „...úgy ülnek

a szavak az irodalmi szöveg sajátos textúrájában, mint a bogok, a csomópontok; feltűnő részeként, de részeként az alapszövetnek. Az alapszövet pedig a szövegösszefüggés, amely itt korántsem csak nyelvtani összefüggés, esetleg egyáltalán nem az, hanem szó-tényezők és nem-szó-tényezők elválhatatlan együttese. Így természetesen a szavak nem azt jelentik benne, mint a nem-művészi szövegben, alárendelődnek az új funkciónak” (Nemes Nagy 1982, 172).

### **A versek szemantikájával egybehangolt alakzatok szonettképző funkciója**

A szonettek egybetartozását nemcsak a számozásuk jelzi (9. és 10.), hanem az a tény is, hogy a második szerves folytatása az elsőnek. Hiszen a 9. szonett utolsó sorának két domináns szava (...*mindenütt Sehol*) a 10. szonett első sorában fordított sorrendben a kiazmus alakzatával tér vissza (...*sehol se vagy, mindenütt...*) mint a hiány jelzése.

Az elemzett szonettek alapjában véve dísztelen beszédmódúak, deretorizáltak, az élő nyelvi stílust megjelenítő szabályos grammatikai szerkezetekben, formailag klasszicizáltak. Ezekbe az alakzatok a legtermészetesebb módon szövődnek bele: a *mindenütt* szó hatszori, maga a *mind* hangforma kilencszeri ismétlése a 9. szonettben folyamatosan a kedves létét bizonygatja. A 9. szonett – a zárlat kivételével – a kedves *mindenütt mindenben* jelenvalóságát láttatja két versmondata élére helyezett szóismétlésnek (*Mindenütt*) gondolatrítmust adó szerepével, a 10. viszont a kedves folytonos, *mindig* keresését. Egyetlen tagadott forma szerepel a 9.-ben, a *mindenütt* antonimája, ez viszont hangsúlyos helyen: befejező szóként (*Sehol*).

A 9. szonett jelentését erősítik meg a helyviszonyt általánosan kiterjesztő értelmű határozószóhoz (*Mindenütt*) kapcsolt, bizonygatást hangsúlyozó jelen idejű igék: *ott vagy; megvagy*. A *vagy*-hoz képest a *megvagy* az igekötő révén a történéss befejezettségét sejteti, illetve a módosított ismétlés a személyes kapcsolatot jobban elárulja. Az első esetben a jelenlétet (*ott vagy*) a múltban valóban létezést jelző múlt idejű igék felsorolása támogatja meg (*tudtalak, láttalak, szerettelek*), amely a személyes érintettséget a múlttal való szembesítéssel erősíti, a második alakban (*megvagy*) ezzel szemben a képzelődés jelen idejű, cselekvést, tevékenységet kifejező igék reáliákhoz és időszakokhoz kapcsoltan irreális világot jelenítenek meg: *integet; idéz; ostromol*. A halott kedvest élőként láttatás főnevekkel bontja ki a nagyon általános értelmű *mindenütt* fogalmát. Ennek a jelentését helyvonatkozású felsorolások sora konkretizálja: *út, orom, erdő; falu és város*, felpörgetve a víziót a felsorolással. A *mindig* idővonatkozását a teljes időspektrumra a napszakok és évszakok említése terjeszti ki: *nappal s éjszaka; őszi hegy s tél hava; az első vágys a tartó örület; tavasza, nyara*. A legapróbb – nyilván a szerelmesek számára – tartalmas jelek a 25 évig tartó szerelem szignáljai: *vizpart s vonatfütyty*. Párhuzamos mondatszerkezetek előlegezik meg a *minden mindenütt veled ostromol* summázó jelentését fokozó jelleggel: *út, orom, erdő veled integet; falu és város, nappal s éjszaka folyton idéz*. Az elragadtatottság hangulata a szeretett lényhez háromszoros értelmező jelzős szerkezetet köt: *friss öröm, / frissítő ifjúságom, gyönyöröm*, sugallva az érzelmi intenzitás növekedését. A tragikus hangvételű oppozíciót a berekesztés foglalja magában a *minden mindenütt veled ostromol* ↔ *mindenütt Sehol* hangulati átcsapással, zuhanásszerű érzelmi ellentétbe fordulás keserű rezignációjával. A tragikumot a kedvest jelenlévőnek látás és a kijózanodás, az illúziót romba döntő felismerés, perspektíva-váltással a halállal való szembesülés kontrasztja mélyíti el.

A 10. szonett – az előzőhöz hasonlóan – a szeretett kedves képzeleti jelenlétét konkrét tájelemek és testrésznevek felsorolásával nyomatékosítja (*nap, rét, tó, felhő, száz táj; hangod, a szemed, a szád, / csöndes játékait*), valamint figura etymologicás és alliterációs nyelvi játékokkal (*csengi csendülő szivembe szived*) sugallja a szerelmesek összetartozását, és akusztikai elemmel illusztrál meghitt hangulatot. A szonettnek már a nyitó sora ellentmondást tartalmaz: *Mert sehol se vagy, mindenütt kereslek*, és a folytatásban sorozatos feszültségkeltő kontrasztokban is ez a kettősség dominál, jelezve nézőpontváltásban a jelenlétet és a hiányt az elvesztett lelki egyensúly jeleként (*mindig mutat valahol a világ, / s mindig elkap; látlak s nem látlak*). De a legdrámaibbat – a 9. szonetthez hasonlóan – a szonett befejező tercijára adja (*csillagokig nyílok szét [...] ólom húz le, sírodba*) bennfoglalt túlzásokkal is megterhelve (*csillagokig nyílok szét; üldöződ*), ellentétbe állítással (*csillagokig nyílok szét ↔ magamba csukódom*) és síkváltásos önreflexióval.

Mindkét költemény struktúráját meghatározó legfőbb alakzat az ellentét gondolati-érzelmi-hangulati váltással, a valóságfeletti síkból hirtelen a valóságosba, negatív hangulati értékbe fordulással: így lesz mindkét szonett a himnikus, szinte örömdai hangnemből a halálélmény megtapasztalása folytán keserű pátoszú, tragikus hangoltságú, köznapi nyelvi regiszterhez közelítő deretorizáltságú. Az oppozícióra épülést a *de* (*de mindig feljajdul; de... elvesztelek*), illetve a *mégis* (*nyílok szét... mégis... magamba csukódom*) kötőszó expliciten jelzi, egyszer pedig az *s* kötőszó (*s mindig elkap*) ellentétes értelme.

### **A szonettek képeinek jelentésképző szerepe**

Minkét alkotásban bonyolult, részletező képi világ bomlik ki a metaforák és a hasonlat alkotta komplex képekből.

A halott kedves személye, alakja, hangja tárgyiasult tájképi síkra helyeződik át a versek expresszív látomásaiban. Ez valós lényéről semmit nem árul el, mert helyette a költő lelki rezdülései, az emlékezés lelki mechanizmusa nagyítódik fel. Valódi érzékelés nélkül feltűnő víziók ezek a szerelmesek találkozásainak színhelyeiről. Nyilvánvaló: a vitathatatlan érzelmi kapocs miatt idézi az elvesztett nőt minden átlekesített tájelem. Tehát nem az érzés hangoztatása, hanem a képi anyag révén nyilvánvaló a lírai én érzelme, mert a képekbe tevődik át a vallomás: szeretlek, hiányzol. Ilyen módon az érzelmek tárgyiasulnak. Ezért az apró tájelemeknek (*út, orom, erdő; nap, rét, tó, felhő*) nem pusztán érzékletessége érvényesül, hanem egyben a jelképiségük is mint szerelmet hordozó motívumoknak.

A 9. szonett plaszticitását a megszemélyesítő metaforák teremtik meg: *út, orom, erdő veled integet*. Ebben a tájat cselekvőként láttató ige ellentétben áll a halott mozdulatlanságával. A lírai ént körülvevő valós tárgyi világ átlényegül, antropomorfizálódik, stilizált világgá válik. Elvont fogalmak átlekesítése dinamizmust sugároz a festőien láttató metaforikus képzetkapcsolásokkal (*remeg az első vágy; minden mindenütt veled ostromol*). A mindennapi, valós tárgyiasással összeegyeztethetetlen a szerelmi érzést megjelenítő metafora (*őrület*), de mégis hatásos a kettős értelmű *tartó őrület / huszonöt kigyúlt tavasza, nyara* kifejezés, amely egyrészt a szerelmesek együtt töltött 25. évére utal, de ugyanakkor a szerelmi érzés fokozódását (*tavasza, nyara*), sőt a szerelmi érzés tetőfokra jutását szimbolizálva még *az őszi hegy s tél hava*, azaz az elmúlás közepette is.

Így időtlenné bűvöli az alkotó a szeretett lényt. Majd a természeti elemeket a kedvest idéző elvont fogalmak (*öröm, ifjúságom, gyönyöröm*) váltják fel egy hasonlat (*mint virágözön*) vizuálisan láttató asszociációjába ágyazva. A *mint virágözön / borítod életemet* állapothatározói szerkezet patetikus elragadtatás hangján értékeli a kedves jelenlétét. A kedvessel azonosítható implicit alany (*Mindenütt megvagy*) a csupa elvont fogalmat felsoroló metaforikus fokozás (*friss öröm, frissítő ifjúságom, gyönyöröm*) a túlzó értelmű állapothatározó (*mint virágözön*) jelentését gazdagítja, bontja ki értelmező jelzőként. Elvont fogalom személyesítődik meg a *feljajdul a halk sikoly* oximoront (*halk sikoly*) magában foglaló metaforában. Hangsúlyos helyre, a zárlatba kerül a jelképi erejű, nagy kezdőbetűs írás miatt két fogalom az indulatmenet formálta kompozícióban: *Mindenütt, Sehol*.

A 10.-ben a tájelemeknek ruhával asszociálásakor metaforikus képszerűség teremődik: *nap, rét, tó, felhő, száz táj a ruhád*. A költemény más helyein az elvont fogalmak megszemélyesítő metaforikus képből cselekvővé válnak a valóságot átíró vízióban: *szememnek / tévedései is hozzád vezetnek; mutat valahol a világ s mindig elkap*. A *vilantják hangod* és a *tündérciterák villantják ... a szemed, a szád* kifejezésben a vizualitás és az akusztikum szinesztéziában ér össze. A *mint akit ólom húz le... magamba csukódalom* kettős értelmű hasonlat plasztikusan érzékelteti a nehéz fém hatását, de egyben latensen – a kontextus *sírodba* szava miatt – a véget jelentő ólomkoporsót.

A realitáshoz kapcsolódó érzelmi töltetű asszociációk a kedvesnek szürreális látomásban felrémlő alakját teremtik meg a drámai kifejezésmódú költeményekben. Pátosz és tragikum keveredik a szonettekben az irracionális képek és a valós felismerés következtében a költő nyelvi fantáziáját dicséző képszerű látásmódban, a nagyfokú metaforizáltságban (*csillagokig nyílok szét*).

### A szonettek mondatszerkesztésével összefüggő vershangzás

Nemes Nagy Ágnes lényegi sajátosságra figyelmeztet: „A versforma, amely végső soron az akusztikus-ritmikai réteg, nyilvánvalóan döntő tényező a versben, hiszen annak szinte egyetlen, csakugyan érzékletes rétege. [...] Az akusztikai tényező, természetesen az olvasott akusztikai tényező is, érzékletes, érzékeinkkel felfogható” (1989, 347, 348). Ez tapasztalható mindkét szonettben, hiszen rímképletük azonos: két ölelkező rímet két háromsoros (tercina) rím követ. Alighanem nem véletlenek a szonetteknek a tárgyukkal összhangban levő ölelkező rímei, mert így négy–négy sort egybekulcsol a rímszerkezet. A meghitt hangulatot rejtő *szertettelek* és *integet* rímpárt a mélyhangrendűsége miatt komorságot árasztó *valaha* és *éjszaka* rímpár fogja körül. Másutt az idő teljességét sejteti a *hava – nyara* rímpár, körülölelve a *remeg – örület* páros rímet. Az ajakkerekítéssel magas magánhangzókat tartalmazó, pozitív fogalmi jelentésű szavak rímeit (*virágözön – öröm – gyönyöröm*) ellenpontozzák a mély magánhangzós és negatív töltésű szavak összecsengései (*ostromol – sikoly – Sehol*).

A szonettek többnyire egy szótagos rímei csak tompa zengést adnak (*remeg – örület; ostromol – sikoly – Sehol; ruhád – világ* stb.), és sehol egy tiszta rím. A halvány, visszafogott rímek tömege nem akasztja meg hangsúlyos voltával a sorvégeket. Ráadásul a szintaktikai szerkezetet szétvágó enjambement-ok is hangfogózzák a rímet, oldva a szabályos versmondat-formát.

A tragikus tartalomnak drámai dikciójú forma felel meg: a kötött versstruktúrára belül a versmondatok sokszor soronként lezáratlanok, ideges széttördeléssel sorokat ívelnek át. Szabó Lőrinc költészetére jellemző az enjambement-ok nagy száma, és ez a lelki zaklatottság, a kiegyensúlyozatlanság, az érzelmi hullámváltozás kivételése. Mindkét szonettben öt esetben töri szét a grammatikai szerkezetet az enjambement, mintegy befejezetlenné téve a gondolatot.

A 9.-ben az első két áthajlás gyenge, szelíden tagoló: mert az előredobott időhatározót és az állapothatározót csak a következő sorban követi az igei állítmány (*valaha / tudtalak; mint virágözön / borítod*), viszont erős, éles az áthajlás akkor, amikor a predikatív szintagma (*éjszaka / folyton idéz; remeg / az első vágy*) és a birtokviszony elemei (*örület / ...tavasza*) két sorba kerülnek.

A 10.-ben is az áthajlások éppen élességükkel ellensúlyozzák a rímek kiemelődését az alany és állítmány szétszakításával (*világ / s mindig elkap; tündérciterák / villantják; ólom / húz le*), a birtokviszony széttörésével (*szememnek / tévedései*), valamint tranzitív igének és vonzatának, a tárgy szintagmának külön sorba írásával (*nevedet / csengi*). Az áthajlással a sorkezdő szavak hangsúlyossá, feszültséget keltővé válnak, mert a szünet kiemeli az új sor kezdetét.

Talán lehetséges értelmezni a szonettek sok átlépését mint a szenvedéllyel keresés megállíthatatlan dinamikáját. A versforma változatlansága és a versmondatok átlábolása miatt erős a hangnembeli feszültség. Érzékelhető, hogy az enjambement meghatározza a versmondat-építést és egyúttal a ritmusalakítást is, gyakori megjelenésével közvetíti a vers indulatmenetét, közelítve az élőbeszédhez.

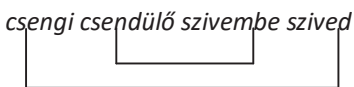
Funkciós a költemények ritmusalakítása, mert a verstárggyal korreláló a metrum: sodró lendületű 12 során át, utána pedig lelassul. A szonettek szokásos jambikus jellege a 9. szonettben még érvényesül, bár nem kizárólagosan, hiszen a zaklatott gondolatiság érzelmi görbéje miatt szabálytalanul. A komor zárlatot előkészítve a vers sodrása mérséklődik a második tercina második sorának hangsúlyos szavaival. A domináns jambikus könnyed lejtésből trochaikusba átmenő, spondeuszokkal súlyosbított metrumvegyület keletkezik. A ritmikai rend tehát leképezi az érzelmi tartalmat.

A 10.-ben pedig csupán egyetlen sorkezdet indul rövid morával, nem véletlenül, mert a társ hiábavaló kereséséhez a trochaikus ritmus illeszkedik. Az ideges zaklatottságot, ziláltságot az ereszkedő és az emelkedő verslábak váltakozása képezi le mindkettőben: *tudtalak, láttalak, szerettelek; Mindenütt megvagy: mint virágözön; de percenként újra elvesztelek: / csillagokig nyílok szét s hallgatózom*.

Szabó Lőrinc formakultúrájában a mondatszerkezetekkel összefüggésben a hangzás dinamikus, élőbeszédszerű versbeszéd. Mindkét költeményben a nazooralis mássalhangzók betűírmei tompább zengésűek (*Mindenütt megvagy; minden mindenütt; mindig mutat*), csupán a szavak összekapcsolódását jelzik.

A 10. szonettben a szextett első része kettős alliterációjának (*csengi csendülő szívembe szived*) csengésével kirí a szövegkörnyezetből a csilingelő hangzást fokozó zeneiséggel, akusztikai érzékletességgel, divergál viszont a vers vigasztalan végkicsengésével:

*csengi csendülő szívembe szived*



A 9. szonettben a leggyakoribb magánhangzóink: az *e* és az *a* határozzák meg a rímek hangzós síkját. Ez alól az első tercina kivétel, amely a boldogságot, az életörömet az *ö* hang relatív gyakoriságával: a *friss öröm, frissítő ifjúságom* hangzópárhuzamával, illetve a tercinarímmel (*virágözön – öröm – gyönyöröm*) is kiemeli.

A 10. szonettben az *e-t* tartalmazó rímes szótagok jutnak domináns szerephez. Ezek nem különösebb hangzásúak, de a szöveg értelemszerkezete szempontjából fontosak, mert a költemény szemantikai lényegét hordozzák (*kereslek; vezetnek; képzeletnek; nevedet; szived; elvesztelek*).

Mindkét vers második tercinjában a rímeket az *o* hangok uralják, és ez nem lehet véletlen, mert a rímhelyzetű szavak alapjelentésükben és szöveggörnyezetükben is negatív érzés- és gondolatvilágot erősítenek meg (*sikoly; Sehó; ólom; csukódom*). A szonettek osztatlan formátuma és a versmondatok sorvégi lezáratlanságának nagy aránya a hangzásban a zaklatott lelkialkatú személy megállíthatatlan beszédfolyamát sejteti, ezért nincsenek csilingelő tiszta rímek, az összecsengés csak egy szótagra korlátozódik. Kiváló rímtechnika jellemző mindkét szövegre, hiszen a két költeményben összesen egyetlen ragrím van (*hallgatózom – csukódom*), és ezek sem közvetlenül egymást követő sorok végén. A versek képiségének és zeneiségének a visszaszorulása az egyén tragikus lelkiállapotával korrelál.

### A látható nyelv

Mindkét szonettben a „strófákra tagolás” nem sorkihagyással, hanem írásjelekkel történik. És noha versszakokra nem különülnek el, de a belső, tartalmi tagolódás mégis egyértelműen érzékelhető: a 9. szonett két többszörösen összetett mondatra bomlik a *Mindenütt* indításával az oktáva és a szextett határán, az oktávát pont zárja le, az első tercínát pedig kettőspont. A 10. egyetlen többszörösen összetett mondata kettősponttal van tagolva az oktáva és a szextett virtuális vonalán, valamint a két tercina között.

Lírai alkotásokban nem gyakori a kettőspont, ezért meglepő, hogy a vizsgált szonettekben fontos szerephez jut intellektuális írásjelként a versszakokra elkülönítés helyett. „A kettőspont: elvont formula a látható nyelvben. Egy kihagyott ráutaló gondolatot pótol. Logikai-szemantikai funkciója van. A naiv líraisággal ellenkezik. Móra Ferenc gúnyos karcolatot írt a kettősponttról (Nádi hegedű, 11). Úgy jellemzi, hogy ad abszurdum viszi a használatát: »Ellenben: az arcátlan kettőspont: oda is betolakszik: ahol: semmi keresnivalója: semmiféle írásjelnek.« Szabó Lőrinc Tücsökzene c. kötetében rengeteg a kettőspont. De Szabó Lőrinc intellektuális, filozófus, könyvolvasó költő, az »egyetlen, óriási Értelem« bámulója (CXCIX)” (Zolnai 1957, 329).

A 9. vers 2. sora végén értelmező jellegű magyarázó tagmondatra hívja fel a figyelmet a kettőspont, mert a *mindenütt* fogalmát bontja ki, amelyet *hiszen* kötőszóval lehetne indítani:

*Mindenütt ott vagy, ahol valaha  
tudtalak, láttalak, szerettelek:  
út, orom, erdő veled integet.*

A fokozást kifejező *mint virágözön* kifejezéssel kezdődő tagmondat előtt a kettőspont nem csupán a kedves létére, hanem mint örömforrás teremtőjére hívja fel a figyelmet:



*Mindenütt megvagy: mint virágözön  
borítod életemet, friss öröm.*

A 9. szonett utolsó sora előtt a kettőspont a *halk sikoly* tartalmát magyarázó mellérendelő mondat *azaz/vagyis* kötőszavát helyettesítve, tömöríti és egyben kiemeli a zárlat tragikus jelentését a tartalmi tetőpont megerősítésére (*minden mindenütt...*) és végül az ellentét hangsúlyozására (*sikoly: ... Sehol!*):

*de mindig feljajdul a halk sikoly:  
e sok Mindenütt mindenütt Sehol!*

A 10. szonettben a képzelet játékaik összegzését (*látlak s nem látlak*) emeli ki a kettőspont, majd pedig a következtében kialakult magatartásforma nyomatékolását (*nyílok szét s hallgatózom...*) az utolsó két sor vesszőkkel történő széttöredezetttségével:

*de percenkint újra elvesztelek:  
csillagokig nyílok szét s hallgatózom,  
üldöződ, én, mégis, mint akit ólom  
húz le, sírodba, magamba csukódom.*

A *csillagokig nyílok szét s hallgatózom, ... mégis... magamba csukódom* két helyen is megszakított ellentétes értelmű mellérendelő mondatba ékelődik be a hasonlat: *mint akit ólom húz le*, amely a *magamba csukódom* főmondathoz kapcsolódik. A *hallgatózom* igében bennfoglalt implicit alanyhoz két értelmező jelző (appozíció) is tartozik: egy tartalmas szó és egy csupán megerősítő szerepű névmás (*üldöződ, én*), mindegyik vesszővel elválasztva, kétszeresen is kiemelve a lírai én személyét. Bár az *üldöződ* szóhoz a vadság megállíthatatlanságának mozzanata asszociálódik, de az írásjelhasználat pontossága a tudatosságnak az érzelmek fölé emelkedését, az érzelmek megzabolázását sugallja.

Mindkét költemény „egylélegzetű”, és ezt a kettőspontok csak egy pillanatra állítják meg. A gondolat és az érzelmi telítettség interferenciája érződik a vesszőkkel szétvágott versmondatokban. Ezenkívül a vizuális megjelenítésnek feltűnő eszköze az írásszimbolika, különösen a 9. szonettben szembeszökő a határozószók nagybetűs írásformája az appozíció hangsúlyozására és fogalomá emelésére: *e sok Mindenütt mindenütt Sehol!*

### **Az összehasonlító stíluselemzés következtetései**

Szabó Lőrinc „testként szereti az immár testetlent” (Baránszky-Jób 1978, 245), ahogy maga a költő vallja meg: *Erősebben vagy, amióta nem vagy (Üldöző hiány)*, és ő az, aki halhatatlanná teszi kedvesét verseivel: *Míg élek, élsz: éltetek (A huszonhatodik év 34. Folyton átlengsz)*.

Bár mindkét vizionáló szonettben a szerelem a természetbe a kedves alakjaként vetül ki, de a 9. folytonos emlékképsorozata helyébe a 10.-ben pillanatképek nyomulnak. Az ellentmondásos és bonyolult szerkezetben a reális és a képzel, a múlt emlékei és a jelen valósága játszanak egymásba a lírai én szinte öntudatlan képzelgéseiben, és a fantázia természetének megfelelően képek és hangok idéződnek fel.

Az élet és halál korrelációját tartalmazó 9. és 10. szonett azt láttatja, hogy a művész a lelki szenvedést az érzelem és az értelem bonyolult összefonódásával képes láttatni. Így válik a lírai én kétségbeesett önkifejező gyötrődése, emlékidézése, önmagára reflektáló lírai vallomása tárgyiasító mozzanattal és szubjektivizált tájszemlélettel versélmény értékteremtőjévé. Az esztétikum má szelídített fájdalom a képzelet játékaiknak variánsait teremti meg, és a művészet átalakító képessége a fájdalmat lecsillapítja, a tudat emléképeket villant a képzelet által, valamint a megidézett jelenvalóságával és továbbélésével megnyugtatja a lelket.

Az intertextualitás többféle módon érvényesül a szonettekben: tematikai, strukturális, poétikai szinten és a tonalitásban. A két dialogizáló szöveg stiláris vizsgálata az értelmezés szempontjából fényt derít a szonettek versbeszédbeli sajátosságaira, valamint a költő lélekállapotára *A huszonhatodik év* írása közben, mert ez a líraian drámai alkotás önmaga, a lelke élve boncolása. Ebben szenvedélye drámáját foglalja bele, és a líratörténetnek azt az alkotói magatartását mutatja fel, amely a rejtett, a legbensőbb érzéseket vetíti ki, mert: „Le akarja győzni az elmúlást” (Szabó Lőrinc 1967 [1941], 403).

Mindkét átütő művészi erejű szonett igazolja Szabó Lőrinc egyik tanulmányának gondolatát: „Gondolat elvillan, szó elhangzik, hús megrothad, követ és ércet megőröl az idő. De az érzés, melyben a költő mintegy konzerválta észleleteit, sokszorosítható, mindig elővehető, szakadatlanul megújítható” (1967 [1941], 403).

Rendkívüli költői pálya a Szabó Lőrincé, amelynek érdemét így hangoztatja Kulcsár Szabó Ernő: „a magyar líra történetében először szembesült nyelvi-poétikai magatartásként az individuum viszonylagosságának tapasztalatával. Szabó Lőrinc óta tehát nemcsak alkotni, de olvasni is másként kell a magyar verset” (1994, 46).

Forrás:

*Szabó Lőrinc összes versei.* 2003. [A Szabó Lőrinc kutatóhely eredményeinek felhasználásával Kabdebó Lóránt és Lengyel Tóth Krisztina javította.] Bp., Osiris.

#### 4.2.2. Motivikus intertextualitás novellák párbeszédében

Móricz Zsigmond: *Tragédia – Egyszer jóllakni*

A narratológia az 1970-es évektől kidolgozott elméletté vált. Ennek alapján számos, igényes poétikai elemzés született a hazai irodalomban is. A stilisztikában viszont a prózaelemzés a verselemzéshez képest elhanyagoltabb terület. Talán kisebb a presztízse, illetve nem olyan hálás feladat, mint a lírai művek vizsgálata, valamint hosszadalmasabb is (Kemény 1991, 8–9).

##### **Az összehasonlító stíluselemzés kiindulópontja**

Móricz Zsigmond a *Tragédia* című novelláját 1909-ben, az *Egyszer jóllakni* címűt 1933-ban írta. Tehát egy negyedszázad telt el a két mű keletkezése között. Összevethetőségüket a főhős névazonossága, az éhség és az egyszer jóllakás mint téma adja, valamint a motivikus ismétlődések. Ugyanakkor a két szöveg sok szintjén tapasztalható eltérés, ezért érdemes megfigyelni:

- Mi teszi irodalmi alkotássá ezt a két prózai szöveget?
- Miféle alkotói érdeklődés köti össze az elemzésre választott műveket?
- Mi az újrakonstruált éhség-téma többléte?
- Mi a két novella rendezőelve?
- Miben érhető tetten az író állásfoglalása?
- Miként függ össze a szövegműfajjal a novellák stílusa?
- Milyen ábrázolásmód jellemző a *Tragédia* és az *Egyszer jóllakni* című novellára?
- Miben sajátos Móricz narratív technikája?
- Melyek a tudatábrázolás típusai a novellákban? Hogyan vetül ki a főszereplők lelkivilága, érzelmei, vágyai, mentális állapota a nyelvi megformálásba?
- Milyen funkciót töltenek be a móríci rövid mondatok?
- Miféle szerepet lát el a beszéd mint tett az elbeszélte történetbe ágyazva?
- Mi jellemzi az epikus szövegek nézőpont-szerveződését?
- Hogyan képezik le a novellák a szereplők közötti viszonyokat?

#### **TRAGÉDIA**

*Mindenki a Sarudy-lány holnapi lakodalmáról beszélt. Ebéd után lehevertek az aratók a keresztek tövébe, vagy a villákból, gereblyékből rögtönzött apró sátorok alá, ahol egy-egy szoknya adott egy kis árnyékot a fekvők arcára. Elég az, csak hogy napszúrás ne kapjon az ember.*

*A nagy sárga mezőn vidáman izegtek-mozogtak ezek a hangyaszorgalmú emberek, s az embertelen nagy munka közben, amely úgy tetszik, mintha végtelen és határtalan volna, örömet találtak abban, hogy a karjukat mozgatták, szájukat jártatták, és a legények meg a lányok olyan kacagva csipkedték meg egymást szóval és kézzel, mintha ez volna az élet főfő tennivalója.*

*Kis János megette az almásételt, amit szeplős, málészájú fia, aki ijesztően hasonlított hozzá, kihozott utána. Azután körülnézett, de lusta volt a keresztiig menni, s ott helyben dőlt el a tarlón. A kalapját az arcára tette s nyomban elaludt. Még annyit hallott, hogy Sarudy Pál bornyút is vágatott a lakodalomra.*

*Azzal elaludt.*

Senki sem törődött velem, a tulajdon fia sem. Ez elővette a cserépfazekat s belenézett, nem hagyott-é az apja egy kicsit neki is benne? Bizony nem hagyott. Olyan üres volt az edény, mintha a Bodri már ki is mosogatta volna. Ezzel felborította a mázas csuprot, s elment a kutya után földi mogorót keresni.

Mikor Kis János felébredt, első dolga volt megnyalni a száját. Álmában lakodalomban volt, s nagyon jól teleette magát. Kedvetlenül gondolt rá, hogy elfelejtett mindent, azt is, hol volt, azt is, mit evett. Legalább ne ébredt vón fel.

Hozzá volt szokva, hogy neki egész életében mindenről le kell mondani, hát nem soká sajnálkozott. Másik oldalra fordult, s újra el akart aludni. Nem sikerült. Az arca olyan vörösre vált a kalap alatt, mint a főtt rák. Lelökte a piszokban feketült szalmakalapot, s jólesett, hogy a mezei szellő hűvösen érte a bőrét.

– Egye meg a fene ezt a vén Sarudyt – gondolta magában –, eleget dógoztam neki életemben, meghíjhatna a jánya lakodalmára. Hadd laknék jól eccer.

Felemelte a hüvelykujját:

– Lesz húsleves. Jó sárga, zsíros tyúkhúsleves. Az jó lesz. Abbul megeszek egy tállal.

És már habzsolta is, szopogatta a sűrű, apró, sárgaszínű téstacsigákat, amiket marokszámra eregetett le a nyeldekklőjén.

– Dógozni emberek! – kiáltotta valaki.

Kis János meg se mozdult. Eszébe jutott, hogy egyszer gyerekkorában valami lakodalomban volt. Rokona is volt az a család, még se kapott az egész lakomából mást, csak tyúklábát.

Tehetetlen harag, vad düh fogta el. A keze ökölbe szorult, s érezte, hogy most olyat, de olyat tudna ütni, hogy minden törne-zúzna utána.

De a hüvelyke mereven állott, erről lassan az eszébe jutott, amire az imént gondolt.

– Azután töltött káposzta... Hatvanat megennék belőle... de ha ötvenet nem, egyet se.

– Dologra! – kiabáltak amott.

Ő is feltápáskodott. Éhesnek érezte magát. Odanézett a fekete falú cserépedényre. Üres... Úgyse volna benne, csak valami lötyty.

Megrúgta az edényt; megvetően és dühösen. Annak beszakadt az oldala. Különben is drótozva volt már, s egy drótszál a bocskorához akadt:

– Üssön meg a guta! – káromkodott Kis János, és lerugdosta a lábáról a köllöncöt. – Már míg élek, mindig ebbe a szegénységbe kell szuszogni. Az a vén bitang nem fog elhíjni.

Egész nap rosszkedvű volt. Észre se vette senki. Kis János amolyan láthatatlan ember volt, akit senki sem lát meg. Így élte le az egész életét, sohase volt egy percig sem érdekes ember. Se nem erős, se nem gyenge, nem kicsi, nem nagy; nem sánta, nem begyes; mi lett volna, ami feltűnt vón rajta. Olyan volt, mint egy ember; két szeme volt, meg egy orra. Bajusza is volt. És sohasem jutott eszébe semmi. Ha reggel volt, felkelt, este lefeküdt; mikor eljött az ideje, megházasodott. Akkor lakott utoljára jól, beteg is lett tőle. Katona nem volt, a faluból tízszer se volt kinn, akkor is csak a vásáron. Nevetni csak egyszer nevetett életében jóízűen, akkor, amikor az apja le akarta őt ütni, amiért megette az egész tál galuskát, s amint feléje sújtott, a saját ütésétől megtántorodott, felbukott s falba vágta a fejét. Bele is halt.

Még ez az egy érdekelte: az evés. A feleségét emiatt szokta elverni, s ha gondolt valaha valamire, arra, hogy mit volna jó enni. De ezt nem tudott sokat elképzelni. Hiába, a tapasztalat nem segítette.

Este, ahogy hazamentek, s a gazdának megmondták, mit végeztek – az ő falujukban mindenki a maga kosztján dolgozott –, azt mondta a vén Sarudy:

– Emberek, asszonyok, hónap este mindenki elgyűhet a lányom lakodalmára. Annyit lehetek, amennyi belétek fér.

Kis János majdnem elszédült. Valósággal megijedt. Attól ijedt meg, hogy nem bír majd megfelelni a feladatnak. A többiek ujjongtak, éljeneztek, de ő hallgatott. Ott állott hátul, setétedő este volt, senki se törődött vele. A többiek közt aztán ő is elindult nehézkes léptekkel hazafelé.

Otthon megette a vacsorát; korpacibere volt. Csendesen, szótlánul. Felrúgta a macskát, amely a lába szárára kapaszkodott s nyávogott. Nem gondolt semmit. De igen különösen érezte magát. Mintha nagy, nagy feladat várna rá, a legnagyobb életében. Nem volt tisztában vele, de félve gondolt a holnapi lakodalomra.

Egész éjszaka nem tudott aludni. Sokszor felébredt és ébren hánykolódott, de ha hozzáfogott arra gondolni, mi lesz holnap, igen nagy nyugalanság fogta el.

Kinyújtotta a hüvelykujját:

– Először lesz tyúkhúsleves... Ebből megeszek egy dézsával.

Elmosolyodott. Arra gondolt, hogy ha egy kádba öntenék azt a sok krumplilevest, keménymagos levest, meggy-, korpa-, lekvárciberét, meg azt a mindenféle habart lét, amit ő életében megevett, – ajajaj, olyan nagy kád nincsen a világon, még az egri érsek pincéjében sincs olyan hordó. Ha azután együvé öntenék azt a jó ételt, amit ő evett valaha – avval tán még az az ócska fazék se lenne tele, amit ma felrúgott a mezőn.

Hirtelen úgy tetszett neki, mintha a lábán volna a bocskor, s érezné, ahogy beleakad a dróttal az edény. Nagyon rúgott. Ha ágyon feküdt volna, az menten összerogy, de ez a szalmadikó nem sokat törődik az ilyen fickándozással. Pedig Kis János nagyon rúgott. A szegénységet rúgta el magától.

Másnap reggel mogorván ébredt. Ahogy a rossz álmat kidörzsölte a szeméből, tisztán érezte, hogy igen nehéz a melle. Mintha pántok szorítanák.

– Egye meg a fene a vén Sarudyt, ma kieszem a vagyonából. Eleget kapáltam neki.

Nem mert reggelit enni. Ebédre meg se kóstolta az ételt, félt, hogy estére nem lesz éhes.

Máskor, ha összeveszett a feleségével, akárhányszor megtette, hogy egész napon át nem evett egy falatot sem, észre sem vette. Most reszketett az egész belseje és szédülés fogta el az éhségtől.

Összeszorította a fogát, széles, erős, nagy csontú állkapcáját, és szürke szemével mereven nézett előre. Egy vadállat makacs dühével viaskodott önmagával. De nem evett, megállotta.

– Ötven töltött káposztát! – ismételtette magában, s vaselhatározással vágta kaszájával a rendet. Taktusra, mint az aratógép.

Megszűnt körülötte a világ. Nem látta a nagy búzatáblát, se a körülötte dolgozó embereket, nem ismert senkit, semmit, nem volt múltja, jövője, egész valója az egyetlen nagy akaratú keményedett. Úgy ment eléje, mint valami emberi léten felüli feladatnak. S érezte, hogy az egész belseje, gyomra átalakult, s hihetetlen munkára képes. Amint szikrázó szemmel belenézett a világba, képes lett volna vállalkozni arra, hogy a kévéket úgy eresse le magába, mint cséplőgépnél az etető a dobba.

Végre alkonyodott. Hazamentek a munkából. Otthon már dél óta állott a lakodalom. Idő sem volt a hozzákészüléshez, le kellett ülni a terített asztalhoz.

Kis János egy zugba került; annál jobb. Falnak veti a hátát s akkor hadd jöjjön az ellenség. Ezzel a vak és vad elszánással szállott szembe valamelyik őse egy kétezer emberből álló török sereggel.

Hozták a levest.

János nem sokallt, nem kevesellt semmit. Jó mély cseréptányéért kapott, amit a szakácsné színig öntött neki. Ujjnyi vastag volt a tetején a sárga zsír, mely már nem is szakadt karikákra, hanem egybefolyt.

Kis János fogta fakanalát, s nyugodtan, komolyan kezdett munkához. A béle reszketett, s alig bírt uralkodni a mohóságán.

A tizedik kanálnál rettenetes megdöbbenés érte.

Úgy érezte, jól van lakva.

Sápadtság futotta el az arcát. Megérezte, hogy roppant feladatot vállalt magára. Megérezte emberi kicsinységét. Mint valami szél suhant át agyán a gondolat, hogy nem fogja megbírni, amit vállalt.

Összerántotta a szemöldökét; alacsony homlokán függőleges ráncok gyűrődtek, széles vasállkapcája összekattant, s nekidőlt újra a csatának.

Gépiesen, ahogy a kaszát eregeti ívben jobbról-balra, most a kanalat emelte taktusra a szájához, míg csak a tányér ki nem ürült.

Akkor szédülést érzett és utálatos csömört. Az étel túl zsíros volt kívánnnyadt, gyenge, zsír-talan lötytökhöz szokott gyomrának.

Túrós csusza következett. Ízes, tejfölös, töpörtös, kövér. Jól telerakták a tányérját.

És Kis János kivette a sárga, csontnyelű törött villát s ugyanolyan nyugodtan, mint az imént, ezt is sorra beraktározta. Nem érezte az étel ízét. Nyomást érzett odabent és szeretett volna levegőre menni. Vagy legalább káromkodni egy nagyot, keserveset. És végtelen fájdalommal, irigységgel nézett körül a népen. Mindenki vidám volt, nevetett, habzolt. És ő már tudta, hogy vége. Ma már evett annyit, mint egész életében egy ülésre szokott. De összecsi-korította fogát, s odatartotta a tányérját a harmadik fogásnak. Ez lencse volt orjával. Kint, a cselédek és munkások közt nem tartották meg a szokásos sorrendet, amit odabent a vőfély verssel szabott meg. Azt adták, ami közelebb esett. Ez ebből evett, az abból, Kis János mindentől.

Így ment ez két óra hosszáig, megállás, pihenés nélkül. Akkor jött a töltött káposzta.

– Ötvenet! – mondta magában Kis János, és a szemére fátyol szállott.

Nagy darab húсок voltak a töltött káposzták közé téve ráadásnak. És Kis János, amint a három hatalmas töltelék után egy ilyen darab szívós, fővetlen, ráगतlan húsdarabot le akart gyúrni – rémülten állott fel. A szeme kidagadt, szinte kiugrottak szemöldeie alól, nyakán az erek kötélvastagságra dagadtak.

Utolsó józan eszével kirohant a házból.

Az eperfához ért, mikor megszabadult a bajtól. A torkán szorult darab, amely már szinte megfojtotta, visszacsúszott a szájába.

Szemébe könnyek gyűltek, s állkapcsát olyan keményen vágta össze, hogy éket se lehetett volna közé verni. Azzal a szenvedély részegségével mondta el magában:

– Dögölj meg, kutya.

Újra lenyelte a húst.

És most is képtelen volt. Megakadt az a torkán s többet nem ment se le, se fel.

Az ember két keze a levegőbe kapott; sovány hosszú teste megfordult, s hanyatt vágódott. Irtózatoss vonaglásban vergődött hangtalanul a földön, míg csak végleg el nem csendesedett.

Senki se vette észre, hogy eltűnt, mint azt sem, hogy ott volt, vagy azt, hogy élt.

## EGYSZER JÓLLAKNI

1.

*A nagy magyar Alföld tenger volt a Jura korszakban. De ma, az Éhség korszakában is olyan, mint a tenger.*

*Végtelen sík föld, körös-körül az ég alatt. Semmi domb, semmi emelkedés, oly lapos, mint a tenger színe volna, ha képes lenne a tenger arra, hogy így megdermedjen. A búzavetés oly egyenletes rajta, mintha vonalzóval húzták volna meg az Isten mérnökei, hogy meddig szabad nőni egy fiatal búzaszárnak, hogy egy se bontsa meg a tükörsima lapot.*

*Az ég úgy borul rá, mint egy üvegbura, amelyre a játékos angyalok felhőket és csodálatos kék és fehér színeket vetítenek.*

*Úgy látszik, hogy a gróf majorja éppen a világ közepén van, mert ha innen körülnéz az ember, körös-körül látja az ég karimáját és háromszázhatvan fok alatt az eget, bármerre is fordul.*

*A fiatal gróf is azt hiszi, hogy a világegyetem közepén van ő maga is, mert amerre megy arabs paripáján, a munkások mindenütt úgy köszöntik, mintha egy fiatal isten menne el közöttük.*

*Most egy háromszázholdas répatáblához ér. Cukorrépa, akkora sík darab, hogy beleszédül, aki soká nézi. Cukorrépa terem rajta és a kis palánták úgy állanak, mint kényes iskolás lánykák, akiket a tornatanárnő állított szabályos rendbe, akármerre néz az ember, mindenütt nyílegyenes vonalakat adnak.*

*A gróf a lóról messze lát, mert még fa sincs az egész tájon, s a nyereg úgy tűnik fel, mintha óriási magasban volna a parányi növényvilág felett. A gróf körülnéz és keresi azt a munkáscsoportot, amelyet tegnap is meglátogatott, meg tegnapelőtt is, mindennap ezen a héten, s ma péntek dél van.*

*A munkások úgy vannak beosztva, hogy mindegyik csoportban hetven ember van. Hetven férfi kapával felfegyverkezve, s ezek meggörbedve hajolnak a cukorrépapalánták fölé, és gondosan kapálják a gatz, és kis, felfordított, tölcséralakú dombocskát raknak a répaültetvény minden szála körül.*

*Végre felismeri, melyik az a csoport, amelyiket keresi, és odalovagol az úton.*

*Mire odaér, éppen tizenkét óra.*

*A munkások a munkavezető intésére felegyenesednek és abbahagyják a kapálást. Ebéd-idő, kiállnak a sorból s elmennek a tábla szélére, ahol az asszonyok és a gyerekek már várják őket az ebéddel.*

*Az ételt fazekakban hozzák a faluból, de valamennyien pontosan megérkeznek, mire a harang megszólal a távoli tornyokban.*

*A fiatal gróf leszáll a lóról és odadobja a kantárt egy suhancnak, aki előugrik, s ő maga a munkavezetőhöz megy, és azt kérdi:*

*– Mikorra lesztek már készen evvel a semmiséggel?*

*A gróf harmincéves kemény sportfiú, a munkavezető hatvanöt éves komor öreg. A gróf derült és könnyed, az öreg meggörbült nyakú és mogorva.*

*Mély alázattal felel:*

*– Méltóságos gróf úr, ne tessék haragudni, de nagyon kemény a rög, régen nem volt eső, lassan haladunk, mert csak a fű nő. Bizony szombat estére csak akkor tudnánk elkészülni, ha egész éjjel kapálnánk.*

A grófnak ez mindegy. Ő csak azért kérdezte, hogy mikorra lesznek készen, hogy igazolja, mit keres idekinn a pusztán.

Bólint és azt mondja:

– Hát kapáljatok egész éjjel.

A munkavezető megvakarja a fejét, és azt feleli:

– Már, méltóságos gróf úr, arra semmi napszámmal nem lehetne rávenni az embereket.

A gróf nevet, körülnéz és meglátja, amiért jött, egy karcsú, magas, csinos fiatalasszonyt, aki éppen odaadja az urának az ételes fazekat.

2.

Az asszony is odanézett a fiatal grófra, kicsit elpirult, és kicsit kacéran megbillent, s aztán úgy tett, mintha nem is látná a grófot.

Az urához fordul, aki már letelepedett a földre, és azt mondja:

– Egyél.

– Mit hoztál? – kérdi az ember.

– Mit hoztam volna. Amit tegnap, egy kis levest.

Az ember jól tudja, hogy nincs odahaza a háznál semmi. A kis kamra üres. Mogorván fogja a fazekat, és térde közé veszi.

Kiemeli a zsinagógából készített ételhordó-hálócskából, s leemeli a fazék tetejét. Belenéz.

Csakugyan nincs benne semmi más, csak barna lé. A tetején egy kis megfagyott zsír úszkál, s ahogy belemeríti a kanalat, a hideg zsír rátapad a pléhkanálra.

Nem szól semmit, mert nem tud mit mondani. Nehéz éhség van most a falvakban. A tél igen szigorú volt. Nem volt semmi, mert tavaly a szárazság miatt rossz termés volt, télire nem tudtak semmit sem gyűjteni, s tele vannak adóssággal. Most, hogy megindult a munka, a napszám nagyon alacsony, egy pengő naponta. Távoli boldogabb országok munkásai meg sem értenék, hogy lehet abból megélni. Ők azonban még adósságot is fizetnek belőle, s úgy koplalnak, mint az éhes kutya. Nem szidhatja össze az asszonyt, hogy mért nem hoz többet és jobbat, mert az asszony erénye éppen, ha ő nem panaszkodik... A búza ára nagyon lent van, s az uradalmak sem tudnak fizetni.

Sóhajt hát egyet s bekanalaz egy kis levest. Még annak is örül, hogy vagy két gombócot lel a lében, amit lisztből csinált az asszony, s úgy úszik a sötétbarna lötytyben, mint valami ősvilági puhatestű állat.

Az embert úgy hívják, hogy Kis. Kis János. Neki van a legrövidebb neve és a leghosszabb szegénysége. Úgy úszik utána a szegénység, mint alkonyatkor az árnyék, ami belevész a keleti tájba.

Összecsikorgatja a fogát, s hozzáfog elszántan enni.

Mindig csak ez a lé. Reggel leves, este, ha hazamegy, újra leves.

– Ha meggondolom, hogy mennyi levest ettem meg életembe – mondja –, ha azt mind egy dézsába öntenék, ajhaj, olyan nagy hordó nincs még az egri érsek pincéjében sem!

Az asszony nem felel. Szórazokottan, mintha csak véletlenül volna, arrafelé néz, ahol a fiatal gróf áll és beszélget az emberekkel.

A munkások azonban szétszóródva ülnek le. Ki itt, ki ott. Mindenik takarja a fazekat, amit hoztak neki. Mindenkinek szegény étel jut, amivel nem érdemes dicsekedni. Belehajolnak a cserépfazekakba és egyformán kanalaznak.

– Hoztál vizet? – kérdi Kis János.



- Nem.
- MÉR nem?
- Hát iszen hozott kend reggel.
- Egy litert. Egy litert hoztam, de már elfogyott.
- MÉR itta meg mindet?
- MÉR ittam meg? Hát még a vízzel is spóroljak?

Az asszony kicsit gondolkodott.

- Hát akkor megyek, osztán hozok.
- De szaporán.

Az asszony kiveszi a tarisznnyából a literes üveget. Nincs a tarisznnyában egyéb, csak egy kis kenyér. Azt is kiveszi és odaadja az urának.

- Egye meg.
- Megegyem?... Ha megeszem, nem lesz.
- Azér nem halhat éhen.

– Nem halhatok éhen?... Könnyű azt egy asszonynak mondani... Látszik, hogy nem voltál katona... Mer mikor katona vótam, aki az utolsó konzervet megette, azt kikötötték. Meg ha csata vót, még főbe is lötték... Azért nem eszem én meg az utolsó falat kenyeret, hogy hátha még nagyobb éhség is lesz ezen a grófi földön...

Az asszony nem szól. Elindul az üveggel a kút felé.

Az ura utána sem néz, csak lassan, igen lassan tovább kanalazza a levest.

A kút elég messze van. A répatábla mellett kezdődik egy óriási nagy marhalegelő, tízezerholdas. Annak az innenső szélén van egy csordakút. Régebben ez a répamező is legelő volt, de felszántották. Így maradt a kút a legelő szélén.

Az asszony ment, mendegélt, szaporán, és a szoknyája libegett-lobogott. A fiatal gróf utánanézett, míg csak el nem tűnt már a messzeségben.

Akkor hirtelen azt mondta:

- A lovacskámat meg kell itatni... Van víz abba a kútba?
- Az öreg munkavezető soká hallgatott, végre megszólalt.
- Van, méltóságos úr. A kútba még van víz.
- No, akkor elmegyek és megíthatom.

Ezzel felpattant a lova hátára. Szép, sárga nyereg volt a lovon, fess szarvasbőrnadrág volt a fiatal grófon. Ahogy fent ült a ló hátán, nagyon csinos legény volt, amint ügetni kezdett a kút felé, hogy megítassa a lovat.

3.

Az asszony éppen felhúzta a veder vizet, mikor a gróf odaért.

Úgy látszott, hogy megjíted, mikor a fiatal gróf megjelent a kútnál.

- Van-e víz a kútban? – kérdezte a fiatalember.
- Van, méltóságos gróf úr, van – felelte az asszony.
- No, akkor megíthatom a lovacskámat.

Ezzel leugrott a lóráól és odavezette az állatot a kúthoz.

Az asszony elfelejtette megtölteni az üveget. Szíveskedve kiöntötte a vizet a vályúba, de a vályú igen nagy volt és ki volt száradva, kevés volt benne a veder víz. Újra leeresztette hát a vedret a kútba és még egy vederrel húzott. Aztán egy harmadikkal.

A ló belemerítette az orrát a vízbe, egy kicsit szürcsölt belőle, nem akart inni, nem volt szomjas.

Az asszony nevetett.

– Nem szomjas a ló.

– De én szomjas vagyok – mondta a gróf.

Erre az asszony szó nélkül újra leeresztette a vedret a kútba és mikor megmerült, gondosan felhúzta. Megtöltötte az üveget, kilötyintett belőle a kút felett egy keveset és odakinálta a grófnak.

De az csak nézte őt parázs szemekkel, és azt mondta:

– Nem vízre vagyok szomjas.

– Hát mire szomjas a méltóságos úr?

– Csókra.

Erre az asszony hamisan, ahogy csak fiatal, csinos asszonyok tudnak nézni, rápillantott:

– Abba nem hal bele a méltóságos úr.

– Nem is akarok belehalni.

Ezzel közelebb lépett az asszonyhoz.

Ez a haja tövéig elvörösödött:

– Méltóságos úr, a pusztán vagyunk!

– És?

– Csak mondom.

– Minek mondd?

– Tudja azt a méltóságos úr.

– Nem tudom én.

– Dehogyan tudja... Meglátanak.

– Vakuljanak meg, ha meg akarnak látni.

De az asszony nem vette tréfára, hanem a kút túlsó oldalára állott.

– Ne jöjjön ilyen közel a méltóságos úr. Úgy látnak az emberek a szemükkel, hogy még azt is meglátják, amit gondol.

A gróf utána akart menni, de erre megállott.

– Hallod-é, már ötödik napja jövök ki a pusztára miattad... De nem akarod megérteni...

– Nem.

– Pedig nem menekülsz el, amíg meg nem csókollak.

Az asszony komolyan mondta:

– Nekem uram van.

A gróf hallgatott.

– Ez mit jelent?

– Már a magyarázatot rábízom a méltóságos úrra.

– Én pedig nem fogom megmagyarázni...

De a szeme úgy égett, mint a parázs, s ez az asszonymak nagyon megmagyarázta, mit akar.

– Szereted az uradat? – kérdezte a gróf.

– A pap előtt voltam vele – mondta az asszony.

– Én azt kérdem, szereted-é?

– Egy asszonytól nem szabad ilyet kérdezni.

– Pedig énnekem ezt tudni kell.

– Talán tessék megkérdezni az uramtól. Ő tudja.  
 – Hallod-e, ne tréfálg velem... Én akarlak...  
 – Sokat akar az ember, ami nem történhetik meg.  
 – Csakhogy én nem vagyok ám ehhez szokva. Amit én akarok, az meg szokott történni.  
 – Most is meg fog történni, aminek történni kell.  
 – Micsoda?  
 – Az, hogy a méltóságos gróf úr felül a lovára, és békén hagy.  
 – Nézd, én nem akarlak bántani... Csak beszélni akartam már egyszer veled.  
 – Nincs nekünk egymással semmi beszélőnivalónk.  
 – Van... Az éccaka sem aludtam miattad.  
 – Van az uraknak elég orvossága, amivel álmod lehet csinálni.  
 – Az én álmomat csak te tudnád megadni.  
 – Én nem vagyok boszorkány.  
 – De azt hiszem, az vagy, mert hétfőn belenéztl a szemembe és megbabonáztál. Azóta meg mindig menekülsz, ha közeledek hozzád.  
 – Vannak a méltóságos gróf úrnak méltóságos grófkisasszonyok, akik megvigasztalják.  
 A gróf rekedten mondta:  
 – Most megcsókollak.  
 Megmozdult, hogy átvesse magát a kúton.  
 Az asszony ijedten kiáltott:  
 – Meg ne mozduljon, mert beugrok a kútba.  
 A fiatalember megállott, megsimította a homlokát.  
 – Gonosz bestia vagy. Játszol velem.  
 – Hogy merném én azt egy méltóságos gróffal.  
 – Nézz rám, a szemem majd kiugrik a helyéből. Öt napja nem aludtam. Nem sajnálsz?  
 – Jaj, méltóságos gróf úr, mondja meg őszintén, hogy mit evett máma?  
 A gróf elcsodálkozott. Reggelire hideg sültet evett. Jó nagy darabot. Ivott hozzá két pohár pálinkát is, jó erős pálinkát. Mert fel akarta magát tüzelni, hogy ma beszélni merjen az asszonnyal. De ezt nem akarta bevallani, hát azt mondta:  
 – Öt nap óta se nem eszem, se nem iszom. Mindig csak utánad epekedem.  
 – Látja, méltóságos gróf úr. Az én uram öt nap óta nem eszik egyebet, csak reggel rántott levest, délben rántott levest és vacsorára is csak rántott levest... Hát nem sajnálja a méltóságos gróf úr azt a szegény embert?  
 – Mér nem főzöl neki egyebet? Hideg sültet. Gyümölcsízt a kenyérre. Ebédre húslevest... rántott csirkét...  
 – Ne tessék tréfálni a szegényemberrel... Még rántást se tudok annak az istenadtának csinálni, mert annyi zsír nincs a házamnál, amivel egy kis lisztet meg lehessen javítani... Sóba, vízbe főzök neki, és még csak krumplim sincs, hogy azt adjak neki.  
 – Na látod, ezen kellett volna kezdeni... Ha engem meghallgatsz, adok én neked mindent. Azt főzhetsz, amit akarsz.  
 – Hagyjon engem a méltóságos úr, én tisztességes vagyok.  
 – Én is tisztességes férfi vagyok. Nem hagylak el, ha szeretsz.  
 Az asszony ellenségesen nézett rá.

– Méltóságos úr, üljön fel méltóságod a lovára és menjen el. Az egyetlen tisztességes dolog, amit velem tehet. Már nagyon sokáig beszélgettünk... Nem fogom tudni megmagyarázni az uramnak, hogy mit beszélgettünk...

– Találj ki valamit, hogy mit beszéltünk.

– Tudnék valamit mondani, de nem tudom, megteszi-e?

– Mindent.

Az asszony lehunyta a szemét, és hátravetette a fejét.

– Mondok valamit... Az emberek nemsokára befejezik a kapálást... Ennek az öröme adjon a méltóságos úr nekik egy jó vacsorát...

– Hát azt szívesen...

– Mást nem akarok mondani.

– Még cigánybandát is hozatok... De akkor te is ott leszel!...

– Ha mindenkinek a felesége ott lesz, akkor én is ott leszek!...

– De táncolsz velem!...

– Ha mindenkivel táncol, akkor nekem is muszáj lesz.

– De megcsókolysz!

– Ha minden asszonyt megcsókol, akkor engem is lehet.

– Boszorkány vagy, de én nem bánom. Megcsókolom a vénasszonyokat is, csak hozzád jussak!...

– Hát akkor most üljön fel a lovára és menjen.

– Nem. Megfogom a lovam gyeplőjét, úgy vezetem és elkísérlek.

– Nem lehet, méltóságos úr. Engem nem szabad magának kísérni. Már most is nagyon sokat fognak beszélni arról, hogy mennyi ideig beszélgettél velem a méltóságos úr.

– Hogy hívnak?

– Évának.

– Akkor én Ádám vagyok.

– Nem, a méltóságos urat Viktornak hívják.

– Na látod, Viktor azt jelenti, hogy győző... Hát én győzni fogok feletted...

– Jaj, de sok ideje van a méltóságos úrnak, hogy nem sajnál ennyi beszédet egy szegény asszonytól.

– Nézd csak, kis Éva, én azt sem sajnálnám, ha az egész életen át beszélgethetnék veled.

– Az nagyon hosszú idő egy méltóságos gróf úrnak.

– Nekem az a hosszú idő, míg holnap este lesz...

– Hát akkor üljön fel a lovára és vágta, hátha lóháton hamarabb eléri.

A gróf parázsló szemekkel nézett az asszony szemébe. Úgy érezte, soha életében ilyen kedves nővel még nem találkozott. Szédült, mikor lóra ült, még egyszer visszaintett a menyecskének s elvágta.

Az asszony pedig fogta az üveget és elindult gondolkodva az ura felé.

4.

– Mi a fenét beszéltél a gróf úrfival? – kérdezte mérgesen Kis János a feleségétől, mikor az megjött a liter vízzel.

– Nagyon jól.

Az ember maga elé nézett. Mind megette a levest és mégis szédült az éhségtől. Most van egyórai pihenésük, szeretne aludni egy kicsit, dühös volt, hogy az asszony elvett az alvásból egy fél órát, s most ahelyett, hogy a szemét behunyná, tovább kell vartatni.

– Mondd meg, hogy mit, cudar, vagy rögtön agyonvágjad!...

Az asszony leült mellette a földre. Látta, hogy az emberek, mind a hetvenen, csak őt nézik, s mindenki azt szeretné tudni, hogy mit beszélt a gróffal. De az asszonyok és a gyermekek is, akik a hetven ember ételét kihozták, úgy néztek rá, hogy a fél életüket odaadták volna, csak megtudhatnák, mit beszélt annyit a gróffal. A pusztán mindent látnak az emberek, akármilyen messze is van egy asszony, akinek egy férfi udvarolt.

– Azt mondta, hogy... Azt kérdezte, hogy...

– De ne hazudj! – mordult bele az ura.

– Azt akarta megtudni, hogy mi legyen a vacsora... Mert vacsorát akar adni mindnyájatoknak, ha befejezitek a répakapálást...

Az embernek fennakadt a szeme... Egyszerre elfeledte minden haragját.

– Vacsorát?

– Azt.

Az ember a gyomrát hallgatta... Olyan sovány volt már, olyan kiapadt...

– Oszt mit akar adni vacsorára?... Rántott levest?...

– Húst!

– Azér! Mer levestel eleget jóllakattál...

Szerette volna megkérdezni, hogy mér éppen őtőle kérdezte meg, hogy mit akar vacsorára adni... De olyan fáradt volt a feje, hogy még szólni se volt kedve...

Arra néztek, ahol a gróf a munkavezetővel tárgyalt. Ott nagy csoportosulás volt. Látták, hogy a gróf lóra ült és elvágatott. Az emberek, akik körülötte állottak, mind levették a kalapjukat és éljenztek és feldobálták a kalapokat és tele torokból kiáltoztak.

Egy fiatal legény feléjük szaladt, és azt mondta:

– Ha holnap estére befejezzük a kapálást, a méltóságos gróf úr olyan lakodalmat csap, hogy mindenki annyit ehethet, amennyit akar...

Kis János lehajtotta a fejét.

– Holnap estére? – mondta. – Akkor egész éccaka dolgozni kell...

Az asszony hallgatott. Nem nézett az ura szemébe. Maga elé nézett... Arra gondolt, hogy jönnek a cigányok a hegedűkkel, húzzák a talpalávalót... Borzongott, mert már szinte hallotta a cigánymuzsikát... Már érezte, hogy jön a gróf, és megöleli a derekát és táncolni fog vele...

Egy másik sovány ember odakúszott hozzájuk.

– Hallottad?

– Hallom – mondta Kis János tompán.

– Gavallér – mondta az ember.

– Gavallér?... Gazember...

– Miért?

– Azt akarja, hogy egész éccaka dolgozzunk.

– Holdvilág van... Holdtölte... Lehet.

– A holdnak lehet... De nekünk...

– Minden tíz ember kap egy kövér birkát... Lehet belőle birkatokányt csinálni... És egy mázsa lisztet ad... És mindent, ami hozzá kell... Hús kiló zsírt és hús kiló túrót... Lehet túrós galuskát csinálni és öt hektó bort...

– Kevés – mondta Kis János.

– Kevés? – csodálkozott a másik ember.

– Magamnak is kevés – mondta Kis János.

– Minden emberre jut egy kiló hús, vagy két kiló... Egy kis galuska, vagy két kiló... Jó kövér túrós tészta... meg hét liter bor... fejenként... Kevés?

– Kevés...

– Nem bírsz megenni három kiló ételt, meg hét liter bort... Az tíz kiló...

– Kevés – mondta csökönyösen Kis János.

– Hát mennyi kellene?

– Mind!... Mind kevés!...

– Kosok lesznek, nagy kosok... Nagy, öreg kosok... Hizlalt, nagy állatok... Meg bírnád enni mind a hetet?

– Meg!

– Meg egy mázsa lisztből a főtt tésztát, hús kiló túróval...

– Meg!

– És az öt hektó bort?

– Azt is meg!

– Hát mennyi kellene?

– Minden... Amije csak van a grófnak, minden... A harmincezer hold földje meg a kastélya, a tanyái, a csordái, ménesei, dísnófalkái...

– Mind lenyelnéd?...

– Le! Még ötet is ráadásul!

– Jó étvágyad van.

– Van. Étvágyam a van... Mer én már harminchat éves vagyok, de én életemben mindig csak hitvány, ringy-rongy leveseken éltem... Már az anyám is azzal tartott, vízzel... Ha én kijövök a mezőre dolgozni, mit hozok magammal?... Egy liter vizet hozok a tarisznyámba, hogy ne kelljen a kútra menni, hogy még addig is csak dolgozzak, míg vízer megyek... Ha szédülök a munkába, csak iszok egy kortyot, avval elütöm a szédülést... Várhatom az ebédet, míg kihozza az asszony... A főtt vizet... Megeszem... Akkor újra neki a munkának... Hát nekem ez kevés...

– Lehet, hogy kevés... egy életre – mondta a másik munkás –, mer az igaz, akár mennyit eszik az ember, már másnap megint csak olyan éhes, mintha nem is lett volna lakoma.

– A munka nem kevés... Abból marad holnapra is – morogta Kis János. – Mióta élek, csak ennek a grófnak dolgozok... Tavasztól őszig...

– A jó! – szólt a másik. – Jó, hogy van ez a birodalom, jó, hogy legalább itt munkát kap az ember.

– Hajnaltól estig csak vágom a földet. Túrom. Beledögölhetek... Most meg egy kis vacsoráért egész éccaka dógózni kell... Hát miért?... Egy falat húséért? Egy kis főtt tésztaért? Egy pohár borért?

– Cigányt is hoz, muzsikát! Bandát!

– Csendőrt nem hoz? Kakastollasokat?

A másik ember gondolkozva, lassan mondta:

– Nem akarsz velünk tartani?... Haza akarsz menni?... Nem akarsz holnap este a lakomában részesülni?

– Dehogynem akarok... Csak nekem kevés...

– Hát mit akarsz?

– Mit?... Kieszem holnap ezt a kutya gróft minden vagyonából... Ezt akarom...

Az asszony lehúzott nyakkal hallgatta az ura beszédét... Összeroskadva ült... Félt a holnapi naptól.

5.

*A hetven ember egész éccaka dolgozott. Már azt sem nézték, nem vágják-e ki a répapalántát, csak kapáltak, kapáltak.*

*Éjjél után a hold elment. Leszállott arra nyugat felé, elment a nap után, akkor sötétben maradtak, s lefeküdtek ott, ahol éppen állottak.*

*Hüvös éjszaka jött. Fáztak. Senki se gondolt arra, hogy kint kell tölteni az éccakát.*

*Mikor megvirradt, a munkavezető felébredt és elkurjantotta magát...:*

*– Dologra, emberek!*

*Az emberek feltápáskodtak. Megrázták magukat. Elmentek hosszú sorban a csordakútra, megmosták a fejüket, hogy felfrissüljenek. Szídták a gróft, aki otthon pihen a paplanos ágyban, és ők itt kínlódnak a mezőn. Egy vacsoráért. Szídták, mert így szokás. De aztán a vacsorára gondoltak, a birkatokányra és túrós galuskára s nevettek.*

*Kivált a fiatalok nevettek és kiabáltak, mint a hajnali rigók.*

*Az öregek hallgattak, mint a medvék, csak egy-egyet böffentettek.*

*A nagy, alföldi pusztán hetven ember hamarább fogott a napi munkához, mint a nap.*

*Az asszonyok reggelit hoztak, mindenki összeszedte, mi kis jó étel volt a háznál, mert tudták, hogy az emberek egész éjjel szenvedtek és sajnálták őket... Meg ők is készültek az esti lakomára. Viszketett a talpuk, és máris táncoltak és kacagtak.*

*Kis Jánoshoz is kijött a felesége és nagy fazék ételt hozott. Nem levest hozott, főtt ételt hozott. Sok tészta volt benne és sok krumpli.*

*– Mi ez? – kérdezte Kis János.*

*– Kölcsön kértem – mondta az asszony –, mert tudtam, hogy magának erős éccakája volt és erős napja lesz... Enni kell, nem bírja ki másképp estig.*

*Kis János soká nézett a fazékba. Akkor azt mondta:*

*– Mit mondott neked tegnap a gróf?*

*– Mit mondott vóna, semmit se mondott.*

*– Semmit?*

*– Nem. Semmit se.*

*– Mer én azt álmodtam, hogy mondott valamit.*

*Az asszony elpirult.*

*– Mit álmodott?... Mit mondott?*

*– Azt te tudod.*

*– Én mán elfelejtettem.*

*– Hát olyat mondott, hogy el kell felejteni?*

*Az asszony habozott.*

*– Nem, nem olyat mondott.*

*– Hát milyet mondott?*

*– Semmit se mondott... Csak azt kérdezte, hogy elég lesz-e ötven kiló liszt a galuskára.*

*– Oszte mit mondtál?*

*– Hogy nem elég, mert sokan leszünk. Mert kijövünk mink is, asszonyok.*

*– Azt mondtad, hogy kijöttök?*

*Az asszony a szemébe húzta a fejre való kendőjét.*

*– Mit faggat maga engem? Én nem beszéltem a gróffal semmi olyat.*

*– Milyet?*

– Amit ki kell faggatni... Azt mondtam, hogy tíz emberre egy birkát kell számítani, mert családokkal lesznek.

– Feleséggel?

– Ki hogy.

– Hát te csak magad leszel, mert nincs gyereked.

Az asszony sóhajtott.

Kis János félretolta a fazekat.

– Kár volt kölcsönkérni – mondta –, mert ha kölcsönkér az ember, azt meg is kell adni.

– Majd megadjuk.

– Mibül?... Én nem tudok többet keresni, csak hat pengőt egy héten. Ezután is csak annyit.

– Azér egye meg. Hosszú a nap, nem lesz ereje.

– Dehogynem. Erre a napra lesz nekem erőm, Éva.

Az asszony megrezzent, hogy a nevét hallotta. Így mondta tegnap a gróf is: Éva...

– No, egyen – biztatta csendesesen az urát.

– Nem eszek, mert akkor este nem tudom kienni a grófot a vagyonából.

– Persze hogy nem tudja, hát hogy gondolja?

– Annak hónap is lesz vagyona?... – kérdezte Kis János. – Hiába eszek akármennyit, úgy gondolod, hogy annak hónapra is marad ennivalója meg hónaputánra is?... Mindig?

– Én nem gondolok semmit.

– Nohát, akkor csak eredj haza. Vidd haza az ételt is. Én ma úgyse eszek. Délbe ne is gyere ki. Elég, ha este kijössz a táncra.

Az asszony hevesen kiáltott fel:

– Mit akar?

– És délben ki ne gyere!... És este kigyere! Mert érted megyek...

– Édes uram, maga beteg.

Kis János csöndesen mosolygott, mint aki tudja, min mosolyog.

– No, eredj haza – mondta –, de ne mondasd magadnak kétszer...

Az asszony szeme tele lett könnyel...

– Jaj, uram, uram...

Összekulcsolta kezét és sírni kezdett.

Erre Kis János mást gondolt. Azt gondolta, hogy nem jól csinálja ő ezt... Az asszony ravasz, megsejti...

– No jól van – mondta szelíden –, hát eszem egy kicsit.

Avval hozzáfogott és evett. Nem sokat evett, de evett... Meg is veregette a felesége hátát, mint egy jó lóét, s azt se kívánta tőle, hogy elvigye a fazekat. Nézte, ahogy az asszony letakargatja kendővel és fűvel, beássa a földbe, hogy egy kicsit hűvösebben maradjon.

6.

Délig szépen haladtak. Már látták, hogy korán készen lesznek a kapálással. Már két embert ki is engedtek maguk közül, hadd fogjanak a tűzhely rakásához.

Délben az asszonyok mind kijöttek. Hetven asszony, valamennyien, mintha összebeszéltek volna, vasárnapi ruhába voltak öltözve, még az öregasszonyok is. Tánc lesz, ahhoz készültek.

Csak Kis János felesége nem volt ünnepibe öltözve. Kis János rámosolygott, és azt mondta:

– Te így is elég szép vagy?

– Ha magának szép vagyok, akkor én mindig szép vagyok – mondta az asszony.

Nem is mentek haza ebéd után az asszonyok, ott maradtak a mezőn.



Uzsonnára kész volt a kapálás. Háromszáz hold maradt a hetven ember mögött. Szép munka volt. A nagy tábla föld egész az égig frissen feketedett, s benne a kis palánták üdén li-begtették a kedves kis szellőben apró levélkéiket.

Már a birkák is megjöttek. Nem is hetet küldött a gróf, hanem tizennégyet. Nem is aprították bele mind a nagy üstbe, hanem úgy szétosztották maguk közt, ami fölösleges volt.

Nagyon jó kedve volt mindenkinek. Ujjongtak és énekeltek. A nagy pusztát elvitte a hangot messzire, és belemosta a szél a távolba.

Alkonyat felé lóháton kijött a gróf is.

A fiatal gróf is ünneplő ruhába volt öltözve. Ragyogó lakkcsizma volt a lábán és vadonatúj ruha volt rajta. Olyan volt, mintha skatulyából vették volna ki. Vadászkalap volt a fején, és puskája a vállán.

Éljenezve fogadták, és a gróf sorra kezet fogott valamennyiükkel. Minden férfival és minden asszonnal. Kis Jánossal is meg Kis Jánosnéval is.

– Hogy vagy, Éva? – mondta az asszonynak, és egy kicsit tovább tartotta a kezében az asszony kezét, mint a többiekét.

Kis János azt mondta nevetve:

– Ma kiesszük a gróf urat a vagonából.

– Egyetek csak, amennyi belétek fér! – mondta a fiatal gróf, aki mindenkit tegezett, a legöregebb embereket is, mint a gyerekeket. Már ahogy a grófok szokták.

Meg is veregette a Kis János vállát.

– Méltó a munkás az ő... vacsorájára... – mondta, ahogy a Bibliában Jézus Krisztus mondta. Csak a Jézus Krisztus úgy ejtette ki, hogy a „munkás méltó az ő bérére...” De a fiatal gróf nem merte így mondani, mert akkor béremelést kérhettek volna a parasztok. Elégnek találta így: vacsorájára.

Kis János mosolygott.

– Étvágyunk van... De olyan étvágyunk, hogy képesek volnánk megenni az egész határt, földestül, mint a giliszta.

– No, de azért meg ne egyétek – mondta a fiatal gróf –, mert megterheli a gyomrotokat.

Ezzel megcsípte a menyecske arcát, mintha tőle várná, hogy megvédje a birtokát.

Kis János nevetett.

Mikor a gróf továbbment, azt mondta a feleségének:

– Mégis kár volt, hogy ki nem öltöztél egy kicsit. Van neked szép ruhád, vettem neked.

– Jó nekem így is – mondta az asszony, és nyugtalan volt.

Hozzáfogtak a vacsorához.

Még levest is főztek a szakácsok. A leves olyan volt, mint az olaj. Kövér és sűrű.

– Eszik? – kérdezte az asszony.

– Jó?

– Nagyon jó.

– Akkor eszek. Mer én ugyan elég levest ettem már életembe, de az mind olyan rossz, híg mosogatólé volt, hogy disznónak se lett volna jó moslék... Hanem jó ételt, ha mind összeraknák, amit én ebben az életben kaptam, még az a fazék se telne meg veled, amit ma reggel kihoztál nekem...

Az asszony telemérte a tányérját, még ki is lötytyintette, s ő hozzáfogott enni... Egész teste remegett az éhségtől, mégis már a tizedik kanálnál úgy érezte, készen van...

*Iszonyú rémület és düh tört ki benne. Mi lesz itt akkor ma?... Hogy fog eleget tenni az ígéretének?...*

*Lenyelte a levest és bort ivott rá. Nagy pohár bort.*

*Akkor úgy érezte, munkaképes.*

*Húst kapott nagy tállal. Nagy darab kenyérrel. Nézte.*

*– Mért nem eszik? – kérdezte a felesége.*

*– Nem sietek, reggelig akarok enni... Még e csak leves vót!*

*A nap már lement, s a hold, ami már régen fent volt, kezdett kifényesedni.*

*A gróf mindenütt ott volt, mindenkivel beszélt, mindenkit megölelgetett, de percnként mellettük volt, és jó szökat mondott nekik.*

*Akkor már kezdett dolgozni a bor is, és egyre hangosabb lett a lakoma. Kis János látta, ahogy a gróf sorra csókolgatja az asszonyokat.*

*Már várta, hogy Évára kerül a sor.*

*Éva is várta, és úgy remegett a teste, mint a sárló kancáé.*

*S most honnan, honnan nem, megjelent egy csapat csendőr.*

*Vidám, szép legények, nem jöttek rossz szándékkal, véletlenül jöttek. Mondták. Kakastoll bokréta volt a kalapjuknál. Nagyokat köszöntek. Kis János nevetett.*

*S marokra fogta a kést, amivel evett.*

*Ekkor a gróf odaért a csókolózásban hozzájuk.*

*Évához lépett, meghajolt, és... nem csókolta meg.*

*Két csendőr ült mellé, mikor a gróf táncra kérte Évát.*

*Éva ránézett az urára.*

*– No csak eredj – mondta Kis János. – Táncolj. Jó a vacsora, ki kell táncolni, mert elrontja a gyomrod...*

*Már kavargott a tánc. Ötven-hatvan pár. A gróf a cigány előtt.*

*Kis János hozzáfogott enni.*

*Egy falatot lenyelt. Nem bírta. Kiadta s kiköpte.*

*– Csendőr úr – mondta –, lássa, ez a baj...*

*– Micsoda, barátom? – mondta a csendőr.*

*– Itt a jó vacsora, és az ember még annyi üzletet se tud csinálni, hogy egyszer jóllakjék, mer nem bír enni.*

*– Mért nem bír?*

*Kis János megkereste a kését a földön, megtörölgette gondosan.*

*– A szegény ember nem bír enni... Mér?... Mer szegény... A szegény csak mérget eszik... Igaz?... Jóllakik a levessel. Mire a hústra kerülne a sor, má neki vége... Azt már más falja fel.*

*– Egyél, csak egyél – mondta a csendőr, és erősen nézte Kis Jánost.*

*De Kis János nem nézett rá, másfele nézett. A cigány felé nézett.*

*– Nincsen az embernek két gyomra, hogy mindent bevegyen... A szegény embernek még hasa sincs.*

*Ebben a pillanatban a gróf megcsókolta az asszonyt.*

*Kis János mosolygott. Elféhedett, de mosolygott. A keze rámerevedett a késre, és markolatig döfte a csendőrbe.*

[Az elemzés táblázatos összehasonlításának 1. oszlopában a *Tragédia*, a 2.-ban az *Egyszer jóllakni* című műből való idézetek szerepelnek.]

## A novella műfaj

A novella elnevezése az olasz 'újságot' jelentő novella szóból származik. Baránszky-Jób László meghatározása szerint: „Ez az elnevezés a legkülönbözőbb korszakokon át állandóan parancsolóan magába foglalja, hogy a műnek figyelmet önkéntelenül lekötőnek, érdekfeszítőnek, érdekesnek kell lennie. [...] a novella objektív tárgyi jellegű előadásmódot parancsol, tartalmi közléselemektől, közlésszándéktól meghatározott műfajkategória. [...] a jelen század [azaz XX.] 20-as éveitől kezdve lazul a műfaj szigorú kerete. [...] vonalas szerkezetű, olyan, hogy bizonyos csúcspont felé tör; megfelelő előkészítéssel, fejlesztéssel, a részletező mellékszempontok kizárásával, mintegy homogén közeggel, egyenletes tömörséggel halad a csúcspont felé, s ezt elérve természetesen meglepő fordulattal, az érdekest váró érdeklődést kielégítve, ke-  
reken zárul le. [...] A novella tömör, oki és logikai felépítési formája élesen elkülönül a »Kurzgeschichte« [...] mozaikszerű alkatától. [...] a novellában a történet és az elbeszélés ideje olyan mértékben egybeesik, hogy ebben a szerkezetben az idő eké-  
ként kiküszöbölődik, megszűnik. [...] A novellában az, amit elbeszélünk, rövid időn belül tetőpontra ér, inkább robbanásszerűen, mint fejlődésszerűen [...] tájrajz, párbeszéd, nyelv alárendelődik a cselekményvonalnak” (1971, 159–162).

Szávai János a novella/elbeszélés elnevezés kettősségével kapcsolatban azt állítja: „A novella teoretikusai – akik közül a múlt századi német romantikusok mellett az 1910-es és 1920-as évek orosz formalistáit kell kiemelnünk – a műfaj monocentrikus és bináris jellegét hangsúlyozzák. Olyan alapjellegzetességek ezek, amelyek lehetővé teszik, hogy eltekintsünk az elbeszélő rövid-próza újabb kétfelé tagolásától (a novella, ill. elbeszélés, short story, ill. long short story, szkázka és poveszty, nouvelle és récit stb. megkülönböztetésétől), és a változások különbözőségét is figyelembe véve, végül is egy műfaj keretei közé soroljuk az alig párlapos Gedalit s a jóval terjedelmesebb Tonio Kröger” (1983, 13). Mindkettőben a narrativitás a domináns jellemző, ritkák a leíró (deskriptív) „szünetek” és retrospektív mozzanatok, viszont időben szerveződő esemény-sorként, történetként mutatják be cselekmények láncolatában a világot.

Németh László a novella műfaj értékét szemléletesen láttatja: „A novella csakugyan magyar műfaj, ahogy Móricz is mondja. Az erős tehetség és rövid lélegzet műfaja: kétszeresen magyar. A novellához nem kell idő, nyugalom, kiadó, közönség, kultúrország mint a regényhez, drámához, viszont a novella a prózai műfajok közt a legsalaktalabb: a tehetség a mesterség üllőjén itt verheti ki a legfényesebb szikrát, töménységben a verssel versenyez s formái frissességében ma a verset is felülmúlja. Nem csoda, hogy ez a heroikus nemzedék, mely tolvajnyelvéből a zseni szót a remekműért kiirtotta, ezt a műfajt választotta a tökéletesség mentsvárául. A regényben a művészi erőfeszítésből tömeg lesz és méret, a novellában kvalitás. S nem a kvalitások tisztelete-e a hősi visszahatás a kor dimenzió-térbolya ellen. A novella a tömegcikkek világában a remeklés iskolája” (1970b [1932], 307).

## A móríci címadás jellege

A *Tragédia* cím egyszerre jelez 'gyászos, megrendítő eseményt' és irodalmi-színházi fogalomként 'a főhősnek a fennálló viszonyokkal való összeütközését és bukását, nagy szenvedély harcát bemutató' drámát. A móríci címben nyilvánvalóan mindkét jelentés aktualizálódik. Az egyszavas cím tragikus jelentést és esztétikai erőt sugároz, előlegezi a

mű hangulatiságát, és eleve jelzi a mű végkifejletét. „Az egyszavas mondat tartalmi, nyelvtani kötetlensége s ennek kapcsán felszökő stilisztikai hőfoka legjobban az egyszavas címekben érvényesül” (Benkő László 1971, 310). Az *Egyszer jóllakni* cím a novella főhősének vágyát kifejtetten adja tudtul.

### **Móricz narratív mintái és a móriczi narratív struktúrák**

A novella a magyar epikatörténet egyik műfaja. A gazdag magyar epikai hagyományban Jókai Mór klasszikus romantikájában a paraszti alakok külön figurák. Szerb Antal a novella prototípusát Mikszáth Kálmán írásaiban találja meg: „Mikszáth parasztnovellái klasszikus, tökéletes mintái a novellának, melynek legnagyobb műfajtvörvénye, hogy egy sorsfordulatot kell bemutatnia, és semmi más” (2019 [1934], 405). A Nagy Palóc nagy elődnek számít, de paraszthősei népi romantikába illő kedves *atyafiai* és *jó palócok*. Tömörkény István már a realitáshoz közelítve a szegedi parasztok világát rajzolja meg novelláiban.

A magyar epika elbeszélő hagyományának, illetve Móricz Zsigmond művészetének alakulását lehet nyomon követni az összevetendő két alkotásban, mert a novellaformálás módzatai testesülnek meg bennük. Ő a magyar próza tematikai alakulásában azzal hoz újat, hogy írói szövegvilágának gyakran visszatérő témája a gazdagok és a szegények életének kontrasztja és ennek állandó motívuma: a paraszti sors, a nyomor, a kiszolgáltatottság, az éhezés. A magyar próza nyelvi formálódását pedig az élőnyelvi beszédmódnak a novellákba való beemeléssel újította meg.

Mindkét elemzésre választott mű kispikái műfajú, amely egy-két szárra felfűzött történetet mesél el helyzetek sorából felépülő cselekménnyel, és minden motívum és narrációs technika ezt szolgálja. Terjedelemben, szerkezetben, jelentésrétegekben noha eltérnek, de Baránszky-Jób László és Szávai János műfaji besorolását elfogadva, mindkét mű novellának nevezhető, hiszen kerek, zárt, rövid műegész mindkét struktúra.

Az időbeli mozzanatok egymásutániságára építkezés jellemzi mindkét epikus művet:

#### *Tragédia*

egyrészes – rövid terjedelmű  
az elbeszélés végig múlt idejű  
egy szálon fut a cselekmény  
naturalisztikus ábrázolású is  
narratív stílusú  
az elbeszélői szerep a meghatározó  
a megnyilatkozás csak belső beszéd  
az asszony szerepe háttérbe szorul  
az asszony nem szólal meg

—

a vállalt feladat: Sarudyt kienni a vagyonából  
lakodalomba meghívás falusi szokás

#### *Egyszer jóllakni*

hatrészes – sokszorosára növelt terjedelmű  
az elbeszélés többnyire jelen idejű  
két szálon fut a cselekmény  
tárgyilagos-intellektuális ábrázolás  
alapvetően dialogikus  
az elbeszélő magyarázata háttérbe szorul  
a párbeszéd dominálnak  
az asszony szerepe előtérbe kerül  
az asszony beszéde kettős: férjéhez hű, de beszéde feleselő, sőt számon kérő is  
a férj féltékenysége  
a vállalt feladat: minden vagyonából kienni a grófot  
a vacsorameghívás a kiszemelt nő „bekerítésére” teremtett alkalom

A kisepikai műfajú szöveg szigorú narratív kompozíciója, sűrítettsége mellőzi a történet szempontjából lényegtelen eseményeket, ezért nincs benne terjedelmes leírást vagy elbeszélést tartalmazó rész, viszont erős oki és logikai megkomponáltságú, szukcesszív felépítésű, drámai elbeszélésmódú.

Mindkét Móricz-novella hagyományos narratív keretre épül: a szereplők meghatározott társadalmi környezet tér- és időmetszetében végrehajtott cselekvésükkel tudat- és érzésvilágukat jelenítik meg. Ezek a kisprózai alkotások fikciós jellegűek, ezért konkrét valóságvonatkozások nem jellemzik, de az író társadalmi tapasztalatai alapján mégis realista szemléletű elbeszélések, amelyeket a cselekvő személyek, a cselekmény helye és ideje, illetve maga a cselekmény tagolja narratív egységekre.

Az elbeszélések építkezési formái között jelentős eltérések mutatkoznak. A *Tragédia* feszes szerkezetű, in medias res indítása egy örömteli ünnepegről, a Sarudy lány lakodalmára készülődésről ad hírt (*Mindenki a Sarudy lány holnapi lakodalmáról beszélt.*). Ez a mondat tehát még nem kelt feszültséget. A *Tragédiában* a narrátor szövege dominál a múlt idejű, analitikus elbeszélésmódban. A mű narratív beszédmódját rövid terjedelmű, részletezés nélküli, egyenes vonalúan, kronologikus rendben haladó történet jellemzi. A drámai sodrású, feszültségekkel teli cselekmény egyetlen csúcspont felé tart, a tragikus fordulatot jelentő, meglepő, csattanószerű zárlatig, a tragikus végkifejlethez robbanásszerű ellentétben a falusiak világával.

A *Tragédia* realiztikus tárgyilagossággal, pontossággal festi le a szegény paraszt környezetét, amelyben a tárgyak jelzik a szegénységét (*drótozott fekete falú cserépedény; szalmadikó*), ezenkívül külsejét (*nagy csontú állkapcáját*), tudatát (*És sohasem jutott eszébe semmi.*), válllását (*nagy-nagy feladat, a legnagyobb életében; emberi léten felüli feladat; roppant feladat; nekidült újra a csatának*) és a feladatnak való megfelelését (*széles vas állkapcája összekattant; összecsikoritotta fogát*) láttatja a narrátor.

Kis Jánost tehetetlensége, a frusztráció élménye – hogy nem képes a nagy falatot lenyelni, Sarudyt kienni a vagyonából – dührohamával fokozódva, nem tudva féken tartani az indulatait, értelmetlen választással végzetes tettere készíti. De előtte van egy fordulópont: a rágós nagy húsfalat első megakadása Kis János torkán. Ekkor még dönthetne a hős úgy: kiköpi a megrághatatlan falatot. Ő viszont az önpusztítást választja. Megfulladását, a drámai feszültséget fokozva, a tragikus véget a cselekmény végkimenetelét apró részletességgel készíti elő a mű. A naturalisztikus ábrázolás a nyelvi kifejezőmód intenzitását növeli:

*A szeme kidagadt, szinte kiugrott szemöldei alól, nyakán az erek kötélvastagságra dagadtak.*

*Utolsó józan eszével kirohant a házból.*

*Az eperfához ért, mikor megszabadult a bajtól. A torkán szorult darab, amely már szinte megfojtotta, visszacsúszott a szájába.*

*Szemébe könnyek gyűltek, s állkapcsát olyan keményen vágta össze, hogy éket se lehetett volna közé verni.*

*Azzal a szenvedély részegségével mondta el magában:*

*– Dögölj meg kutya!*

*Újra lenyelte a húst.*

*És most is képtelen volt rá. Megakadt a torkán s többet nem ment se le, se fel.*

*Az ember két keze a levegőbe kapott; sovány hosszú teste megfordult, s hanyatt vágódott.*

*Irtózatos vonaglásban vergődött hangtalanul a földön, míg csak végleg el nem csendesedett.*

Kis János döntése a történetet magát befejezetté teszi, de az éhező parasztság problémájára nem nyújt célravezető megoldást, hiszen: *Senki se vette észre, hogy eltűnt, mint azt sem, hogy ott volt, vagy azt, hogy élt.*

Az elbeszélési mód jelzi az ideges hangulatot, sőt sejteti az elkerülhetetlen tragédiát is. A *Tragédia* címből már tudni lehet a tragikus véget, mégis meglepő a hős önpusztító akarata, noha törvényszerű a tragédia bekövetkezése a személyiség belső megbomlása következtében. Az önpusztító tett nyilvánvaló oka a szegénység, a kilátástalanság, a megváltoztathatatlanság miatti dühös, konok lázadás, amely hirtelen választással jut-tatja el a főszereplőt a tragikus tettig.

Az 1933-ban írt műben, az *Egyszer jóllakni* című novellában nincs naturalista ábrázolás. Első egységének drámai hangütésű indító bekezdése tragédiát sejtet, mert a rövid földtörténeti, földrajzi kezdet után a történelmi távlatú második mondat baljós előjelű: *De ma, az Éhség korszakában is olyan, mint a tenger*, ugyanakkor teret ad szemléletes-séget fokozó hasonlatokkal és szemantikai innovációt hozó metaforával (*Éhség korszakában*) expresszív, de egyben társadalmi felhangú tájábrázolásnak:

*A nagy magyar Alföld tenger volt a Jura korszakban. De ma, az Éhség korszakában is olyan, mint a tenger.*

**Végtelen sík föld, körös-körül az ég alatt. Semmi domb, semmi emelkedés, oly lapos, mint a tenger színe** volna, ha képes lenne a tenger arra, hogy így megder-medjen. A búzavetés **oly egyenletes rajta**, mintha vonalzóval húzták volna meg az Isten mérnökei, hogy meddig szabad nőni egy fiatal búzaszárnak, hogy egy se bontsa meg a **tükörsima** lapot.

*Az ég úgy borul rá, mint egy üvegbura, amelyre a játékos angyalok felhőket és csodálatos kék és fehér színeket vetítenek. [...]*

*Cukorrépa, akkora **sík** darab, hogy beleszédül, aki soká nézi. Cukorrépa terem rajta és a kis palánták úgy állanak, mint kényes iskolás leánykák, akiket a tornatanárnő állított szabályos rendbe, akármerre néz az ember, mindenütt **nyílegyenes** vonalakat adnak.*

*A gróf a lóról messze lát, mert még **fa sincs az egész tájon**, s a nyereg úgy tűnik fel, mintha óriási magasban volna a parányi növényvilág felett.*

A novella indításában a narrátor-szerep hangsúlyozódik az analizáló három bekezdéssel, amely objektívként értelmezhető leírást nyújt. A szöveg első mondata megadja a novella alaphangját: *A nagy magyar Alföld tenger volt a Jura korszakban*. Ezt követően a mondatok központi része az ismétlés által kiemelt *tenger* szó, amely köré rendeződnek a jelentésmezéjébe tartozó fogalmak (*sík; lapos; egyenletes; tükörsima; nyílegyenes*).

Ettől kezdve a mű gyorsan pergő jelenetekben többszöri helyszínváltozással futó cselekményt dolgoz fel, de így is megfelel a novella klasszikus műfaji szempontjainak a koherens időbeli történéssé és az elbeszélés ritmusa miatt.

Ez a fajta móríci elbeszélés az egyes szegmensek között szaggatottá, kihagyásossá válik, a mű kompozíciójában ritmusváltást teremtve. Van, hogy a szövegismétlés a szerkezeti részeket köti össze, megszüntetve a szövegszegmentumok közötti narratív rést:

- *A lovacskámat meg kell itatni... Van víz abba a kútba?*
- Az öreg munkavezető soká hallgatott, végre megszólalt:*
- *Van, méltóságos úr. **A kútba még van víz.***
- *No, akkor elmegyek, és megíthatom.*

3.

- Az asszony éppen felhúzta a veder vizet, mikor a gróf odaért. Úgy látszott, hogy megijedt, mikor a fiatal gróf megjelent a kútnál.*
- **Van-e víz a kútban?** – *kérdezte a fiatalember.*
- *Van, méltóságos gróf úr, van – felelte az asszony.*
- *No, akkor megíthatom a lovacskámat.*

A novella építkezésében a filmszerű leírás keveredik a narratív technikával, de alapjában véve az elbeszélő szinte eltűnik a párbeszédok mögött.

Az *Egyszer jóllakni* című novellában a tragikus zárlathoz vezető lélektani folyamat már akkor elindul, amikor a férj észleli, hogy a felesége túl hosszan beszél a gróffal, és ingerültsége egyenes vonalúan bontakozik ki:

- *Mi a fenét beszéltél a gróf úrfival?* – *kérdezte mérgesen Kis János a feleségétől.*
- *Mondd meg, hogy mit, cudar, vagy rögtön agyonváglak!...*

A feleség válasza nem nyugtatja meg a férjet, mert a következő nap megint faggatja:

- *Mit mondott neked tegnap a gróf?*
- *Mer én azt álmodtam, hogy mondott valamit.*

Ez a kétszer megismétlődő zaklatott pszichikai helyzet még csak fokozódik lassan megérelve a döntést. A feszültséghalmozás (a gróf késik a vacsoráról, minden asszonnyal táncol) a feszültségi csúcshoz az Éva táncra kérésével ér el, és ezzel felgyorsulnak az események. A végkifejlet: Kis János gyilkos szándéka nem sejthető, hiszen ő engedi meg, hogy a felesége elmenjen a gróffal táncolni.

Németh László értékelése szerint épp az ilyen váratlan tett emeli meg a mű értékét: „Csak az az írás lehet jelentékeny, amelyben az emberi lélek mélyére fojtott ösztönök lökik ki dugójukat” (1970 [1926], 95).

Kis János gyilkos tette, a csendőr leszúrása bosszúállás és pótcselekvés, mert az áldozat nem a gróf, hanem az elnyomó hatalmat képviselő csendőr. A mű befejezése tragikus váratlan fordulattal ér véget, a főhősnek a tragédiához vezető ambivalens viselkedését világítva meg a zárlattal:

*Kis János mosolygott. Elfehérédett, de mosolygott. A keze rámerevedett a késre, és markolatig döfte a csendőrbé.*

## A novellákat összekötő motivikus evokációk

Bár a paraszti nyomor és kilátástalan sors feldolgozása között negyedszázad telt el, de a két szöveg közötti kapcsolatot a szövegegyezések egyértelműen jelzik:

*Arra gondolt, hogy ha egy kádba öntenék azt a sok krumplilevest, keménymagos levest, meggy-, korpá-, lekvárciberét, meg azt a mindenféle habart lét, amit ő életében megevett, – ajajaj, olyan nagy kád nincs a világon, még az egri érsek pincéjében sincs olyan hordó.*

*Ha azután együvé raknák azt a jó ételt, amit ő evett valaha, – avval tán még az az ócska fazék se lenne tele, amit ma felrúgott a mezőn.*

*...eleget dógoztam neki életemben...*

*– Egye meg a fene a vén Sarudyt, ma kieszem a vagyonából.*

*– Annyit ehettek, amennyi belétek fér.*

*De összecikorította fogát, s odatartotta a tányérját a harmadik fogásnak.*

*A tizedik kanálnál rettenetes megdöbbenés érte. Úgy érezte, jól van lakva.*

*– Ha meggondolom, hogy mennyi levest ettem meg életembe – mondja –, ha azt mind egy dézsába öntenék, ajhaj, olyan nagy hordó nincs még az egri érsek pincéjében sem!*

*Hanem jó ételt, ha mind összeraknák, amit én ebben az életben kaptam, még az a fazék se telne meg vele, amit ma reggel kihoztál nekem...*

*Mióta élek, csak ennek a grófnak dolgozok.*

*– Kieszem holnap ezt a kutya grófot minden vagyonából...*

*– Egyetek csak, amennyi belétek fér!*

*Összecikorogtja a fogát, s hozzáfog elszántan enni.*

*Egész teste remegett az éhségtől, mégis már a tizedik kanálnál úgy érezte, készen van.*

## A móríci névadás jelentést sugalló szerepe

Mindkét novella hősnének a neve: Kis János.

A *Tragédia* című novellában a szegényparasztnak és a nagygazdának van megkülönböztető neve. Az állandóan éhes Kis János azt a lázadó embertípust képviseli, akit az örökös dühe különböztet meg sorstársaitól. Az író személynévadásával egyedíti őt, identitását a névadás jelzi. De individualizálása csak látszólagos, hiszen átlagember típusára enged következtetni a névválasztás módja az egyik leggyakoribb vezeték- és utónév adásával. Míg a neve az átlagosságát jelképezi, ezzel ellentétben áll a jelleme. Nem átlagember, hanem a folytonos éhezéstől eltorzult szubjektum áll a *Tragédia* cselekményének középpontjában. Az *Egyszer jóllakni* című elbeszélés nem hangsúlyozza Kis János átlagosságát, az éhségén kívül viszont egyedi tulajdonságként féltékenységét jelzi, aki azzal is kirí társai közül, hogy a gróf „veséjébe lát”.

Mindkét novella főhősként kiemelt figuráiban típusok testesülnek meg, akik belátják életük értelmetlenségét, mert noha halálra dolgozzák magukat, mélyszegénységben ragadtak. Az indulati feszültség forrása a nagy vagyoni különbség észlelése, ezért jelenti ki mindkét hős: *kieszem a vagyonából*. A végsőkig elkeseredett, az úri vágyaknak kiszolgáltatott, éhező parasztnak típusát szimbolizálják, akiknek útkeresése és döntése az önpusztítás és a sértő fél közvetett támadása bár nem nyújt célravezető megoldást, de jelzi a robbanás előtti állapotot.



A nagygazdának, Sarudy Pálnak a vezetékneve helységnevéhez (*Sarud*) kapcsolt *i* melléknévképzős formájú. A gróf névtelensége általánosító erejű: minden vagyonost, a társadalmi ranglétra felső fokán állót jelez. A *Tragédia*-ban a Kis János névtelen felesége meg nem szólaló, háttérszereplő, akinek nem ismerhetők meg a gondolatai. Viszont az *Egyszer jóllakni* című műben nem lehet véletlen a feleség Éva neve. A bibliai első nő nevét viselve alighanem az örök nőt testesíti meg, akinek felvágták a nyelvét, és akiben ott bujkál a tetszeni vágyás (*Erre az asszony hamisan, ahogy csak fiatal, csinos asszonyok tudnak nézni, rápillantott.*), de vitathatatlan a férje iránti hűsége.

### **A dramatikus tartalom és a szereplők pszichikumának nyelvi megjelenítése**

Móricz tapasztalati emberismeretből fakadó, feszültségekkel terhelt cselekmények lélektani hátterét ábrázolja, amelyek által a hősök viselkedése, indítékai és döntései érthetővé válnak.

A *Tragédia* narrátori közlésében a szegényparaszti lelkület rajza erős reflektorfénybe kerül. „A parasztok érzéseikben, gondolataikban szegényebbek, elfogadják az életet, vagy ösztönösen, gondolati tisztázás igénye nélkül láznak ellene” (Czine 1960, 513). Ez a lázadó ember válik a mű hőségé, akinek átlagosságát így hangsúlyozza az elbeszélő:

*Egész nap rosszkedvű volt. Észre se vette senki. Kis János amolyan láthatatlan ember volt, akit senki sem lát meg. Így élte le az egész életét, sohase volt egy percig sem érdekes ember. Se nem erős, se nem gyenge, nem kicsi, nem nagy. [...]*

*Ott állott hátul, setétedő este volt, senki se törődött vele. [...]*

*Senki sem vette észre, hogy eltűnt, mint azt sem, hogy ott volt, vagy azt, hogy élt.*

Ugyanakkor átlagos voltával szöges ellentétben áll mértéktelen dühe, a nyomorúságos sorsa miatti lázadása, állandóan az éhségre gondolása, folyamatos rosszkedvűsége, az hogy tárgyakon és a feleségén tölti ki a dühét. Ez az, ami egyedíti mindkét novella Kis Jánosát:

*Tehetetlen harag, vad düh fogta el.*

*Másnap reggel mogorván ébredt.*

*Egy vadállat makacs dühével viaskodott  
önmagával.*

*Mogorván fogja a fazekat.*

*...kérdetzte mérgesen Kis János...*

*...dühös volt, hogy az asszony elvett az  
alvásból egy félórát*

*...mordult bele az ura.*

Kis János torzult életű és lelkületű ember. Gyötrődése, töprengése lelki háborgásában, dühkitörésében robban ki. Durvasága agresszív mozdulataiban és goromba nyelvi kifejezőmódjában testesül meg:

*A feleségét emitt szokta elverni.*

*– Üssön meg a guta! – káromkodott Kis János.*

*– Dögölj meg kutya. [Magára vonatkoztatva.]*

*– Mondd meg, hogy mit, cudar, vagy*

*rögtön agyonvágglak!...*

A *Tragédia* örökké éhes emberének minden tudatos és tudattalan, álombeli gondolata a primitív lélek ösztönvilágát tárja fel:

*Még ez az egy érdekelte: az evés... s ha gondolt valaha valamire, arra, hogy mit volna jó enni.*

*Álmában lakodalomban volt, s nagyon jól teleette magát.*

A gazdag emberre csak rosszalló, elítélő szavai vannak mindkét főhősnek:

*Egye meg a fene ezt a vén Sarudyt.  
Az a vén bitang nem fog elhíjni.*

*– Gavallér?...Gazember...  
Kieszem holnap ezt a kutya grófit minden  
vagyónából.*

A *Tragédia* Kis Jánosa ösztönös lázadó, korlátolt gondolkodású, lázadásával az önpusztításig jut el.

Az *Egyszer jóllakni* Kis Jánosa öntudatosabb, mint a sorstársai. Logikusan következtet (Éva és a gróf hosszú beszédét és a gróf vacsoratartását illetően), tudatosan állást foglal a szegény ember éhsége kapcsán, sőt bölcselkedő megállapítása a hatalom mindent birtokló voltával való szembenállását jelzi (*Nincsen az embernek két gyomra, hogy mindent bevegyen...*):

*És sohasem jutott eszébe semmi.  
Nem gondolt semmit.*

*– A szegény ember nem bír enni... Mér?...  
Mer szegény... A szegény csak mérget  
eszik... Igaz?... Jóllakik a levessel. Mire a  
húsrá kerülne a sor, má neki vége... Azt  
már más falja fel.*

Móricz Zsigmond elbeszélői nézőpontjának változását tükrözi vissza a két Kis János eltérő gondolkodásmódja.

### **A Móricz-novellák drámai konfliktusai**

A drámai konfliktusok főszereplői a cselekménynek fontos mozgatórugói, mert a szereplők viszonya mint szövegrendezőelv meghatározza az időegymásutánban bekövetkező eseményeket. A Kis Jánosok reprezentálják a szegényparaszti réteget a nyomorukkal, a vívódásaikkal, a szegényparasztsághoz, a zsellérséghez tartozásuk predesztinálja életüket, gondolkodásmódjukat. A látszólagos egyedítő nevük ellenére sorsuk általánosítható, mert a Móricz szövegvilágát alkotó tények: az alföldi aratás, répakapálás és a személyek tulajdonságai, tettei összefüggnek, ok-okozati kapcsolat fedezhető fel az események folyamatszerű kibontásában.

Mindkét művet az ellentétekre építkezés jellemzi. Az elbeszélte történetek drámai konfliktusaiban a szűkszavú opponáló szerkezetek feltűnő eszközei a jellemzésnek:

*A gróf harmincéves kemény sportfiú, a munkavezető hatvanöt éves komor öreg.  
A gróf derült és könnyed, az öreg meggörbült nyakú és mogorva.*

Ez a két mondat sűrítetten láttatja nemcsak a szereplők, hanem a társadalmi osztályok között feszülő óriási kontrasztot is. A föld urának, a grófnak a hosszas bemutatása a lassító narratív technikával nyilvánvalóan azt célozza, hogy lefesse a novella egyik központi hősét.

A konok, durva, állandóan rosszkedvű Kis János mogorvaságát és dühét jellemző nyelvi elemek mindkét műben többször hangsúlyossá válnak mint a vívódás, a belső feszültség, az éhség és a tehetetlenség jelei. Az olvasó jogosnak érezheti a nyomort lefestő, hitelesítő közlések miatt a hős állandó rossz kedvét, keserűségét, a sorsával való elégedetlenségét. A többi zsellér is hasonlóképp szegényen, gyenge kosztan él, mégis a Kis János dühével szöges ellentétben áll az ő hangulatuk, ezért mindkét műben az öröm fogalomkörébe tartozó szavak jellemzik ezt a társadalmi csoportot:

*A nagy sárga mezőn **vidáman** izegtek-mozogtak ezek a hangyaszorgalmú emberek, s az embertelen nagy munka közben, amely úgy tetszik, mintha végtelen és háttartalan volna, **örömet találtak** abban, hogy a karjukat mozgatták, szájukat jártatták, és a legények meg a lányok olyan **kacagva** csipkedték meg egymást szóval és kézzel, mintha ez volna az élet fő tenni-valója.*

*Mindenki **vidám** volt, **nevetett**, habzsol.*

*De aztán a vacsorára gondoltak, a birka-tokányra és túrós galuskára, s **nevettek**.*

*Kivált a fiatalok **nevettek** és kiabáltak, mint a hajnali rigók.*

*Viszketett a talpuk, és máris táncoltak és **kacagtak**.*

***Nagyon jó kedve** volt mindenkinek. **Ujjongtak** és énekeltek.*

***Éljenezve** fogadták. [ti. a grófot]*

Látható az ellentét Kis János és a többi szegény paraszt lelkialkata között.

A *Tragédia* Kis Jánosának az evéssel kapcsolatos gondolatai is szemléletesen ellentétezők a mindennapok és a Sarudy-féle lakodalom feltálatl ételével:

*korpacibere... csak valami lötty.*  
*Az étel túl zsíros volt kívánnadt, gyenge, zsírtalan löttyökhöz szokott gyomrának.*

*Ujjnyi vastag volt a tetején a zsír.*  
*Túrós csusza következett. Ízes, tejfölös, töpörtös, kövér.*

Kis János vállalása (*Sarudyt, ma kieszem a vagyonából; kienni a grófot a vagyonából*) így nagyítódik fel emberi kicsinysége mellett:

*Megérezte, hogy roppant feladatot vállalt magára. Megérezte emberi kicsinységét. ... s nekidült újra a csatának.*

*Iszonyú rémület és düh tört ki benne. Mi lesz itt akkor ma?... Hogy fog eleget tenni az ígéretének?...*

*Lenyelte a levest, és bort ivott rá. Nagy pohár bort.*

*Akkor úgy érezte, munkaképes.*

Szintén oppozícióban áll Kis János szokásos mindennapi ételének és a gróf által csináltatott lakomának a minősége:

*Mer én ugyan elég levest ettem már életembe, de az mind olyan rossz, híg mosogatólé volt, hogy disznónak se lett volna jó moslék...*

*Ha én kijövök a mezőre dolgozni, mit hozok magammal?... Egy liter vizet hozok a tarisznyámba [...]*

*Ha szédülök a munkába, csak iszok egy kortyot [...] kihozza az asszony... A főtt vizet... Megeszem...*

*A leves olyan volt, mint az olaj. **Kövér és sűrű.***

### **A feudális társadalmi és személyközi szociológiai viszonyok nyelvi kivetülése**

Az *Egyszer jóllakni*-ban a dialógusok személyességet hordozó megszólalások. A szereplők párbeszédét pedig csak időnként szakítja meg a narrátor rövid elbeszélése vagy leírása, így a dialógus ritmusképző ereje dinamikussá teszi a művet.

A falusi szokásoknak megfelelően a parasztember tegezi a feleségét, aki viszont magázza őt. A *kend* névmás – *maga* értelemben – a paraszti világban használt tiszteletteljes megszólítás, amely kijár a parasztasszony férjének, *urának*:

– Hoztál vizet? – kérdi Kis János.

– Nem.

– MÉR nem?

– Hát iszen hozott kend reggel. MÉR itta meg mindet?

A férj parancsoló, számon kérő hangon, szófukar tömörséggel, sőt felháborodottan szól (*MÉR ittam meg? Hát még a vízzel is spóroljak?*), de az asszony se rest feleselni.

A narrációban a gróf társadalmi rangjának a kilencszeri jelzése és az ezt követő dialógusban kétszer előforduló titulusa (*méltóságos gróf úr*) hangsúlyozza azt a tényt, hogy ő a novella egyik főszereplője és a hatalom képviselője. Különösen feltűnő két esetben is a rang említése, hiszen a változatlan alany miatt elhagyható lenne:

*A gróf a lóról messze lát, mert még fa sincs az egész tájon... A gróf körülnéz...*

*A gróf harmincéves kemény sportfiú... A gróf derült és könnyed...*

De ez a felesleges szóismétlés is azt sugallja: ebben a történetben minden a gróf körül forog. Akarnok és önhitt személyiségét jelzi az a nyelvi tény is, hogy az Évával folytatott beszélgetés alatt tizennégszer mondja: *én.* (– Nézd, én nem akarlak bántani... – Az én álmomat csak te tudnád megadni. – Hát én győzni fogok feletted...)

A társadalmi hovatartozás, az alá-fölé rendeltség és nem az életkor határozza meg a kommunikációs viszonyokat:

*A fiatal gróf leszáll a lóról és odadobja a kantárt egy suhancnak, aki előugrik, s ő maga a munkavezetőhöz megy, és azt kérdi:*

– Mikorra lesztek már készen evvel a semmiséggel?

*A gróf harmincéves kemény sportfiú, a munkavezető hatvanöt éves komor öreg. A gróf derült és könnyed, az öreg meggömbült nyakú és mogorva.*

*Mély alázattal felel:*

*– Méltóságos gróf úr, ne tessék haragudni, de nagyon kemény a rög, régen nem volt eső, lassan haladunk, mert csak a fű nő. Bizony szombat estére csak akkor tudnánk elkészülni, ha egész éjjel kapálnánk.*

A gróf személyisége, habitusa, társadalmi státusza miatt hangneme parancsoló, számon kérő (*Mikorra leszek már készen evvel a semmisséggel?*), mert ő ad munkát (*Jó, hogy van ez a birodalom, jó, hogy legalább itt munkát kap az ember.*), ő ad parancsot gyorsabb munkavégzésre (*Hát kapáljatok egész éjjel.*), ő ad vacsorát a béreseinek (*Ha holnap estére befejezzük a kapálást, a méltóságos gróf úr olyan lakodalmat csap, hogy mindenki annyit ehet, amennyit akar...*), ő rendel cigányt a vacsorához (*Még cigánybandát is hozatok...*), azaz minden tőle függ. Nem csoda hát a gróf mértéktelen önhittsége:

*A fiatal gróf is azt hiszi, hogy a világegyetem közepén van ő maga is, mert amerre megy arabs paripáján, a munkások mindenütt úgy köszöntik, mintha egy fiatal isten menne el közöttük.*

A gróf gondolkodását mutatja egy bibliai idézet sajátos átírása: Máté 10,10: *...mert méltó a munkás a kenyérére*; Lukács 10,7: *...mert méltó a munkás a maga bérére*. Ennek átírását maga Móricz így magyarázza meg:

*Méltó a munkás az ő... vacsorájára... – mondta, ahogy a Bibliában Jézus Krisztus mondta. Csak a Jézus Krisztus úgy ejtette ki, hogy a „munkás méltó az ő bérére...”. De a fiatal gróf nem merte így mondani, mert akkor béremelést kérhettek volna a parasztok. Elégnek találta így: „vacsorájára”.*

A falu értékrendje vetül ki abba, hogy a gróf letegezi a parasztasszonyt (*Hallod-é, ne tréfálgj velem...*), aki viszont tisztelettudóan a társadalmi rangjával nevezi meg a grófot (*Méltóságos úr*).

### **A tudatábrázolás narratív típusai**

A szereplők tudatának tükre a beszédük, ezért a narrátor bevilágít szereplői tudatába, és a beszéltetés különböző módjaival mutatja be őket. Ez egyben a scenikus ábrázolás stiláris jellemzője is.

Dorrit Cohn a tudatábrázolás három típusát különíti el a harmadik személyű elbeszélésben: „1. pszicho-narráció – az elbeszélő beszél szereplőjének tudati folyamatairól; 2. idézett monológ – a szereplő saját mentális megnyilatkozása; 3. elbeszélt monológ – a szereplő mentális megnyilatkozása a narrátor szövegének a képében” (1996 [1978], 97). Az „idézett monológban” vagy más néven belső monológban a jelen idő az elbeszélt pillanatra vonatkozik. Az „elbeszélt monológ” vagy más néven style indirect libre, azaz a szabad függő beszéd a legösszetettebb közlés: fenntartja a harmadik személyűséget és az elbeszélés jelen idejét mint a narrátor közlése, de szó szerint idézi a szereplő tudat-tartalmát.

A *Tragédiá*-ban az író tudatábrázoló módszerrel a hőse **belső beszéd**ébe kivetülő gondolataival jellemzi Kis Jánost, így hitelesíti gondolatait, nézőpontját, indulatait, aki csupán egyszer szólal meg, verbális cselekvése káromkodás (*Üssön meg a guta!*). Tudatalattijának hiteles dramatizálása az első személyű igehasználattal valósul meg (*dógoztam; jól lagnék; megeszek; megennék; élek; kieszem; kapáltam*). Ennek következtében a latens drámaiság rávetül a nyelvi megformáltságra. Drámai hangvételű lesz az egész novella, és nemcsak a címében jelzi a tragédiát, hanem nyelvezete is feszültséget hordozó:

– *Egye meg a fene ezt a vén Sarudyt – gondolta magában –, eleget dógoztam neki életemben, meghíjhatna a jánya lakodalmára. Hadd lagnék jól eccer.*

Hogy belső beszédről van szó – a gondolkodás sajátos fajtájáról –, az idéző mondat teszi egyértelművé: *gondolta magában*. Az éhes ember gondolataiban eluralkodó vágyakat mértéktelen túlzások mutatják Kis János belső monológjában:

– *Először lesz tyúkhúsleves... Ebből megeszek egy dézsával.*  
– *Ötven töltött káposztát! – ismételte magában.*

Az *Egyszer jóllakni*-ban a lázadó szereplő tudatának kivetítése drámai hangvételű, rövid **monológ**ban is testet ölt:

– *Nincsen az embernek két gyomra, hogy mindent bevegyen... A szegény embernek még hasa sincs.*

Mivel erre a megnyilatkozásra nincs verbális reagálás, alighanem Kis János ezt hangoztatja, de inkább csak magának mondja.

Az *Egyszer jóllakni*-ban **egyenes beszéd**ben, fennhangon hangoztatja Kis János a háttartalan nagy étvágyát, éhségét a túlzás eszközével:

– *Minden tíz ember kap egy kövér birkát... Lehet belőle birkatokányt csinálni... És egy mázsa lisztet ad... És mindent, ami hozzá kell... Húsز kiló zsirt és húsز kiló túrót... Lehet túrós galuskát csinálni, és öt hektó bort...*  
– *Kevés – mondta Kis János.*  
– *Kevés? – csodálkozott a másik ember.*  
– *Magamnak is kevés – mondta Kis János.*  
– *Minden emberre jut egy kiló hús, vagy két kiló... Egy kis galuska, vagy két kiló... Jó kövér túrós tészta... meg hét liter bor... fejenként... Kevés?*  
– *Kevés...*

Ebben a novellában a **dialógus** megnövekedett szerephez jut. Három főszereplőjének dialógusai lélektükröző jellegűek, jellemük rajzolódik ki bennük.

A novella párbeszédessége dinamikus szervező erejű. Egységeiből, a fordulók kölcsönhatásából teremődik meg a pergő „pengeváltás”. Éva és a gróf dialógusa rávilágít társadalmi helyzetükre, erkölcsi felfogásukra, jellemükre, így beszélgetésük stiláris elemei értelemképző szerepűek:

- *Nem vízre vagyok szomjas.*
- *Hát mire szomjas a méltóságos úr?*
- *Csókra.*

*Erre az asszony hamisan, ahogy csak fiatal, csinos asszonyok tudnak nézni, rápillantott.*

- *Abba nem hal bele a méltóságos úr.*
- *Nem is akarok belehalni.*

*[...]*

- *Pedig nem menekülsz el, amíg meg nem csókollak.*

*Az asszony komolyan mondta:*

- *Nekem uram van.*

*A gróf hallgatott.*

- *Ez mit jelent?*

- *Már a magyarázatot rábízom a méltóságos úrra.*

A novella szereplőinek a nyelvhasználata jelentősen eltér, hiszen a különböző társadalmi-kulturális réteghez tartozó megszólalók beszédmódja a stílusrétegződést jól mutatja: a gróf tegezi a parasztasszonyt, aki méltóságos úrként szólítja meg a férfit, így ez a novellarészlet a gróf és a parasztasszony kommunikációjában a „soknyelvűséget” láttatja. Kitérésnek hat a gróf és Éva párbeszéde – hiszen nem a főhősről szól –, de valójában éppen ez Kis János feszültségének az egyik forrása, mert feltűnik neki a feleségének a gróffal való hosszú időtartamú beszélgetése.

A dialógusszerkezetek nyilvánvalóvá teszik a szereplői viszonyokat. Állandó ellentétbe fordulással pereg a gróf és Kis János feleségének párbeszéde:

*A gróf elcsodálkozott. Reggelire hideg sültet evett. Jó nagy darabot. Ivott hozzá két pohár pálinkát is, jó erős pálinkát. Mert fel akarta magát tüzelni, hogy ma beszélni merjen az asszonnyal. De ezt nem akarta bevallani, hát azt mondta:*

- *Öt nap óta se nem eszem, se nem iszom. Mindig csak utánad epekedem.*

*– Látja, méltóságos gróf úr. Az én uram öt nap óta nem eszik egyebet, csak reggel rántott levest, délben rántott levest és vacsorára is csak rántott levest... Hát nem sajnálja a méltóságos gróf úr azt a szegény embert?*

*– Mér nem főzöl neki egyebet? Hideg sültet. Gyümölcsízt a kenyérrre. Ebédre húslevest... rántott csirkét...*

*– Ne tessék tréfálni a szegény emberrel...Még rántást se tudok annak az istenad-tának csinálni, mert annyi zsír nincs a házamnál, amivel egy kis lisztet meg lehessen javítani... Sóba, vízbe főzök neki, és még csak krumplim sincs, hogy azt adjak neki.*

A *Tragédiá*-ban Kis János feleségének léteire közvetett narrátori közlés utal, szemben az *Egyszer jóllakni* novellával. Ebben nemcsak elbeszélői tudósításból lehet következtetni külsejére, lélekállapotát eláruló testbeszédére, külső megnyilvánulásaira (*Az asszony is odanézett a fiatal grófra, kicsit elpirult, és kicsit kacéran megbillent, s aztán úgy tett, mintha nem is látná a gróft; a haja tövéig elvörösödött; nevetett; Erre az asszony hamisan, ahogy csak fiatal, csinos asszonyok tudnak nézni, rápillantott.*), hanem a gróffal folytatott beszédében még lelki rezdüléseinek lenyomatai is nyilvánvalók: tisztelettudó

(méltóságos úr), tréfálgató (*Abba nem hal bele a méltóságos úr.*), elutasító (*Nincs nekünk egymással semmi beszélőnivalónk. Az, hogy a méltóságos gróf úr felül a lovára, és békén hagy.*), szellemes, évődő (*Van az uraknak elég orvossága, amivel álmodni lehet csinálni.*).

Éva, a parasztasszony meglehetősen bátorságáról vall, ahogy a társadalmi rangban jóval felette állóhoz beszél:

– *Most is meg fog történni, aminek történni kell. Az, hogy a méltóságos gróf úr felül a lovára, és békén hagy. Nincs nekünk egymással semmi beszélőnivalónk. Van az uraknak elég orvossága, amivel álmodni lehet csinálni.*

– *Sokat akar az ember, ami nem történhetik meg.*

A gróf nyíltan kimondja a szándékát: *Pedig nem menekülsz el, amíg meg nem csókollak. Én akarlak...* Az *akarlak* ige stiláris önértéke magában is a birtoklás agresszív módját jelenti. Kontextuális beágyazottsága pedig – hogy a gróf szájából hangzik el – határtalan magabiztosságot sugároz, a maga fölött semmiféle hatalmat el nem ismerő embert jellemzi, aki felsőbbrendűsége tudatában jelenti ki: *Amit én akarok, az meg szokott történni; Hát én győzni fogok feletted.*

A párbeszéd a beszélő felek között együttműködést kíván, vagyis kellően világosan célszerű kommunikálni, mégis a dialógusok természetes velejárója a kifejtetlenség:

*Ezzel közelebb lépett az asszonyhoz. Ez a haja tövéig elvörösödött.*

– *Méltóságos úr, a pusztán vagyunk!*

– *És?*

– *Csak mondom.*

– *Minek mondd?*

– *Tudja azt a méltóságos úr.*

– *Nem tudom én.*

– *Dehogyan tudja... Meglátnak.*

– *Vakuljanak meg, ha meg akarnak látni.*

*De az asszony nem vette tréfára, hanem a kút túlsó oldalára állott.*

Ebben a szövegrészletben az elhallgatás mint narratívtechnikai eljárás nemcsak grammatikai-szemantikai hiány csupán, hanem pragmatikai is: a falusi szokások, szóbeszédék feltételezett ismeretével (*Tudja azt a méltóságos úr.*) és metakommunikációs jelzésekkel (*közelebb lépett az asszonyhoz; De az asszony [...] a kút túlsó oldalára állott*) függ össze.

A párbeszéd a jellemrajzon kívül még kompozíciószervező erejűek is:

– *Mondok valamit... Az emberek nemsokára befejezik a kapálást... Ennek az öröme adjon a méltóságos úr nekik egy jó vacsorát...*

– *Hát azt szívesen...*

– *Mást nem akarok mondani.*

– *Még cigánybandát is hozatok...*



Ezek az epizódként ható dialógusok terjedelmesek, de azért fontosak, mert az elbeszélés szegmentumait jelölik ki, hiszen két eseménysor: az éjszakai répakapálás, a vacsorán a tánc ezekbe kódolóódik bele. A párbeszéd elemei: a vacsora felvetése és a cigánybanda hozatása téma eseménysorokat indít el. A bőséges vacsorán való evésnek és magán a vacsorán való részvételnek, a cigánybanda hozatásának és a cigányzene alatt a gróf viselkedésének az Éva általi elképzelése a történet egy-egy szegmentumát jelöli ki.

Kis Jánosnak a féltékenységet mutatják párbeszédében a feleségét vallató drámai hangvételű kérdései:

- *Mi a fenét beszéltél a gróf úrfival?* – kérdezte mérgesen Kis János a feleségétől.
- *Mit mondott neked tegnap a gróf?*
- *Mit mondott volna, semmit se mondott.*
- *Semmit?*
- *Nem. Semmit se.*
- *Mer én azt álmodtam, hogy mondott valamit.*
- Az asszony elpirult.*
- *Mit álmodott?... Mit mondott?*
- *Azt te tudod.*
- *Én már elfelejtettem.*
- *Hát olyat mondott, hogy el kell felejteni?*
- Az asszony habozott.*
- *Nem, nem olyat mondott.*
- *Hát milyet mondott?*
- *Semmit se mondott... Csak azt kérdezte, hogy elég lesz-e ötven kiló liszt a galuskára.*
- *Oszt te mit mondtál?*
- *Hogy nem elég, mert sokan leszünk. Mert kijövünk mink is, asszonyok.*

Többnyire elliptikusak a kevés beszédű parasztemberek megszólalásai. Csak a lényegret vetik oda, mégis tele van a beszédük ismétléssel az információkérés (*Mit mondott neked tegnap a gróf? Hát olyat mondott, hogy el kell felejteni?*), a csodálkozás (*Semmit?*) és a bizonygatás miatt (*Mit mondott volna, semmit se mondott. Semmit se.*). A rövid kérdések és a kurta válaszok drámai sodrásúvá és ritmikussá teszik a párbeszédet. Az egyenes idézethez csak elvétve kapcsolódik mondást tartalmazó **idéző mondat**:

- *Szereted az uradat?* – kérdezte a gróf.
- *A pap előtt voltam vele – mondta az asszony.*

**Függő beszéd** (style direct), azaz nem szó szerinti idézet alig akad az elbeszélésekben, de épp ezért figyelemreméltó az a részlet, amelyben Éva a férje faggatózására hezitálásának jeleként csak töredezetten, félbeszakítottan adja elő a gróf kérdését:

- *Azt mondta, hogy... Azt kérdezte, hogy...*
- *Azt akarta megtudni, hogy mi legyen a vacsora...*
- *Csak azt kérdezte, hogy elég lesz-e ötven kiló liszt a galuskára.*

Ennek a közlési formának sajátos jegye a főmondatban a mondást, gondolkodást jelentő igei állítmány megléte, ezenkívül a *hog*y kötőszóval bevezetett tárgyi mellékmondat.

A novellák nem egy mondata **szabad függő beszéd**nek (style indirect libre-nek) minősíthető, mint az elbeszélt tudat nyelvi formája. Kocsány Piroska, aki a szabad függő beszédet több (nyelvelméleti, nyelvészeti, szövegtani, stilisztikai) szempontból vizsgálta, valamint több szerző írásában elemezte, arra a következtetésre jutott: „A SZFB stílusa természetesen összefügg mind a mű, mind a szerző stílusával” (1996, 346).

Herczeg Gyula így magyarázza Móricz útját a szabad függő beszéd megtalálásához: „A belső monológ idézése egyenes beszédben kezdetleges, függő beszédben, tehát az írói közlés síkján meg ellentétben áll a stílus életszerűségének igényével, kézenfekvő volt tehát a harmadik megoldás” (1975, 14), azaz a szereplő tudati folyamatát a szabad függő beszéd nyelvi formájába való kivetítése. Az idézésnek ez a módja a függő beszéd megújítása, mert mondást kifejező ige nem kapcsolódik hozzá. Ez formálisan a narrátor közlése harmadik személyű igealakkal, de ugyanakkor Kis János vélekedését, vívódását is megérzi benne a befogadó, mert szétválaszthatatlanul összefonódik a kétféle nézőpont.

Helytálló Herczeg Gyula megállapítása: „Móricz a szabad függő beszédet akkor használja leggyakrabban, amikor a szereplők gondolatainak, vélekedéseinek, reflexióinak vagy a szereplőkkel összefüggő tényállásoknak visszaadására törekszik” (1961, 275). Ezt tapasztaljuk mindkét elbeszélésben. A szabad függő beszéd előtti mondatot még a narrátor mondja, de a következőkben egy-két szó elárulja a *Tragédiában*, hogy hiába személytelennek látszik a közlés, de a szereplő vágya (*Legalább ne*), minősítése (*Úgyse volna*) és indulatszóval kifejeződő érzelme (*ajajaj*) fogalmazódik meg benne:

*Kedvetlenül gondolt rá, hogy elfelejtett mindent, azt is, hol volt, azt is, mit evett. Legalább ne ébredt von fel.*

*Arra gondolt, hogy ha egy kádba öntenék azt a sok krumplilevest, keménymagos levest, meggy-, korpá-, lekvárciberét, meg azt a mindenféle habart lét, amit ő életében megevett, – ajajaj, olyan nagy kád nincs a világon, még az egri érsek pincéjében sincs olyan hordó.*

*Odanézett a fekete falú cserépedényre. Üres... Úgyse volna benne, csak valami lötyty.*

Az *Egyszer jóllakni*-ban is hasonlóképpen az írói közlést követő mondatokat átjárja a szereplő morgása, elégedetlensége (*Mindig... Reggel...*), valamint az ő szájába illenek a vívódást eláruló kérdések (*Mi lesz... Hogy fog...*):

*Összecsikorgatja a fogát, s hozzáfog elszántan enni.*

**Mindig csak ez** a lé. *Reggel leves, este, ha hazamegy, újra leves.*

*Iszonyú rémület és düh tört ki benne.*

**Mi lesz itt akkor ma?**...

**Hogy fog** eleget tenni az ígéretének?...

„Móricz a szabad függő beszédben: az igaz, hogy értesülünk lényeges külső körülményekről is, de mindenekelőtt azt tudjuk meg, miként hatottak az események a szereplők

lelkivilágára. [...] Móricznál világosan érzékelhető a megújulás, a szabad függő beszédben elhelyezett közlés elevensége, életszerűsége, ennek folytán ereje és színessége” (Herczeg 1975, 18, 19).

A szereplők beszéltetése nyilvánvalóan a realista ábrázolás eszköze, hiszen ez közvetíti hősei gondolkodási sajátosságát és beszédmódjuk nyelvjárásiasságát.

### **A metakommunikáció mint a gondolat és az érzelem kivetítése**

Az írói kommentárok jelzik a vívódó hősök lelki rezdülésének, gondolatainak, a hallgatók mögött lüktető indulatoknak a testi állapotra kivetülését:

*Tehetetlen harag, vad düh fogta el.*

*A keze ökölbe szorult.*

*Másnap reggel mogorván ébredt.*

*Összeszorította fogát, széles, erős, nagy csontú állkapcáját, és szürke szemeivel mereven nézett előre.*

*Sápadtság futotta el az arcát.*

*Összerántotta a szemöldökét; alacsony homlokán függőleges ráncok gyűrődtek, széles vas állkapcája összekattant.*

*Szemébe könnyek gyűltek, s állkapcsát olyan keményen vágta össze, hogy éket se lehetett volna közé verni.*

*Az asszony is odanézett a fiatal grófra, kicsit elpirult, és kicsit kacéran megbillent.*

*Összecsikorgatja a fogát...*

*Úgy látszott, hogy megijedt...*

*De az csak nézte őt parázs szemekkel.*

*Erre az asszony hamisan, ahogy csak fiatal, csinos asszonyok tudnak nézni, rápillantott. Ezzel közelebb lépett az asszonyhoz. Ez a haja tövéig elvörösödött.*

*De a szeme úgy égett, mint a parázs, s ez az asszonynak nagyon megmagyarázta, mit akar.*

*Az asszony ellenségesen nézett rá.*

*Az asszony lehunyta a szemét, és hátravetette a fejét.*

*A gróf parázsló szemekkel nézett az asszony szemébe.*

*Az asszony lehúzott nyakkal hallgatta az ura beszédét... Összeroskadva ült...*

*Kis János csendesen mosolygott, mint aki tudja, min mosolyog.*

*Az asszony szeme tele lett könnyel...*

Beszéd nélküli hangadás vagy a hanghordozás is jele a lélekben történeteknek:

*Mindenki vidám volt, nevetett, habzsoltt.*

*Mély alázattal felel.*

*Sóhajt hát egyet, s bekanalaz egy kis levest.*

*Ujjongtak és énekeltek.*

Az *Egyszer jóllakni* utolsó három mondata jelzi, hogy Kis Jánosban a benne levő feszültség kontrasztokban testesül meg, metakommunikációs jelzései nincsenek összhangban tetteivel:

*Kis János mosolygott. Elfehédett, de mosolygott. A keze rámerevedett a késre, és markolatig döfte a csendőrbe.*

A metakommunikáció tükrözi az emberi érzelmek megjelenítésének. A mozdulatok a belső világot, az indulatfeszültséget tükrözik:

**Megrúgta** az edényt; megvetően és dühösen.  
**Felrúgta** a macskát.

A keze **ökölbe szorult**, s érezte, hogy most olyat, de olyat tudna ütni, hogy minden törnezúzna utána.

**Nagyot rúgott.** Ha ágyon feküdt volna, az menten összerogy, de ez a szalmadikó nem sokat törődik az ilyen fickándozással.

A fiatalember megállott, **megsimította a homlokát.**

**Összekulcsolta kezét, és sírni kezdett.** Az asszony **megrezzent**, hogy a nevét hallotta.

### A narrátori nézőpontot sejtető stílus

Az elbeszélői szerep kulcsfontosságú, mert a narrátor történetmondása konstruálja a történet keretét formaszervező szereppel. Elvárható tőle a tárgyyszerűség, de a narrátor értelmezői attitűdje, szubjektív nézőpontja mégis átüt a történetmondásán, hiszen ráirányítja a figyelmet álláspontja orientáló jellegére. Az epikai nyelv, az elbeszélői magatartás egyszerre mutatja a kívülálló megfigyelő és a szociális érzékenységgű művész látásmódját, illetve az emberábrázolásban társadalombírálatát.

Mindkét műben a tragédia előérzetét sugalló, izgatott, feszült várakozás előzi meg a vacsorát, csak a *Tragédiá*-ban Kis János drámai viaskodása, az *Egyszer jóllakni*-ban Éva szorongása jelzi ezt a narrátor előadásában:

*Egész éjszaka nem tudott aludni.  
...ha hozzáfogott arra gondolni, mi lesz  
holnap, igen nagy nyugtalanság fogta el.*

*Most reszketett az egész belseje, és  
szédülés fogta el az éhségtől.*

*Összeszorította fogát, széles, erős,  
nagy csontú állkapcáját, és szürke szemével  
mereven nézett előre. Egy vadállat  
makacs dühével viaskodott önmagával.  
De nem evett, megállotta.*

*Az asszony lehúzott nyakkal hallgatta az  
ura beszédét... Összeroskadva ült... Félt a  
holnapi naptól.*

A *Tragédiá*-ban az író-narrátor adja elő a történetet múlt időbe vetítve, az *Egyszer jóllakni*-ban az író eltűnik a megelevenített párbeszéd mögött.

A *Tragédia* narratív struktúrája egyenes vonalú: a Kis Jánossal törtétek, az ő cselekvései a narrátor elbeszélése révén bomlanak ki. Ezért a befogadó az eseményeket az elbeszélő szemüvegén keresztül látja. Az elbeszélő írásmódja személytelenséget sugalló epikus stílusú történetmesélés, és ebbe ékelve csak egy-két ponton jelennek meg a szereplő tudatában végbemenő belső folyamatok.

A *Tragédia* eseménysorát eltávolítva, külső perspektívából, múlt időben mondja el a narrátor. Így az ő narratív stílusa jellemzi a novellát. A 3. személlyel jelölő narratív technika megbízható értelmezői perspektívaként az elbeszélői objektivitást jelöli ki. Az elbeszélő felülről, távolról szemléli a falu világát, az eseményeket, de azért úgy, mint aki jól

ismeri a történeteket, a szereplőket, mint aki tanúja volt az eseményeknek, így elbeszélése személytelen, de hiteles történetmondásként hat. Tényközlései jelzik a hős mélyszegénységét, egész életének körülményeiből fakadó családi viszonyait is megmérgező durva lelkiségét: gúnykacaját akkor, amikor az apja meg akarta ütni a teljes tál puliszka megevése miatt. A narrátor formális részvétlenségét az érzelemmentes, szenvtelennek tetsző stílus, azaz a felkiáltások hiánya jelzi, holott maga a témaválasztás is elárulja az író szociális érzékenységét.

A szubjektivizációval a narrátor a felfogását bennfoglaltan érvényesíti, például a jellemzésadásában: *Egész nap rosszkedvű volt. Észre se vette senki. Kis János amolyan láthatatlan ember volt. A láthatatlan ember* jelzős kifejezés Kis János jellegtelenségét, a tömegbe olvadt szürkeségét jelzi. A fiát bemutató jelzők is érzékeltetik az elbeszélő véleményét: *Kis János megette az almásételt, amit szeplős, málészájú fia, aki ijesztően hasonlított hozzá, kihozott utána.*

Az *Egyszer jóllakni*-ban komplexebbek a külső és belső történések, a narratív struktúra kétszálú. A nézőpontváltást nemegyszer Móricz a szereplői szájába adja. Míg az egyik répakapáló a vacsoraadásért a grófort megdicséri, Kis János tisztán látóként, elítélően vélekedik:

– *Gavallér – mondta az ember.*

– *Gavallér?... Gazember...*

A perspektívaváltás egyértelművé válik a szubjektivizációval. Az öntudatosabbá vált Kis János nem pusztán a lötyty levesek miatt lázad, hanem átlát a hatalmat gyakorló grófon, aki kihasználja a béreseket az éjszakai munkáltatással.

Kis János féltékenysége is bonyolítja a helyzetet, amely azután a tragikus végkifejlet okozója lesz. Egyértelmű az elbeszélő beállítottsága, de a történet hitelesítésére nem a személytelen narrátor előadásmódját választja, hanem más aspektusból látta: párbeszédes előadásmóddal hitelesíti az *Egyszer jóllakni* című novella.

### **A novellák tér- és időstruktúrája**

Mindkét művet az idő- és térbeliség uralja analitikus szerkezetben.

A narratív szövegek értelmezése tér és idő viszonyok között képzelhető el. A tér és idő elválaszthatatlanságát jelképező kronotoposz jelzi ennek a két formateremtő tényezőnek az együttes hatását.

A kronotoposz fogalma így hangzik Bahtyin meghatározásában: „...e terminus egyértelműen kifejezi a tér és az idő (vagyis a tér negyedik dimenziójaként fölfogott idő) egymástól való **elszakíthatatlanságát**. A kronotoposz a mi értelmezésünk szerint az irodalomban egyszerre formai és tartalmi kategória. Az irodalmi-művészi értelemben vett kronotoposznak a tér- és az időbeli ismérvek konkrét, tartalmas egységben olvadnak össze. Az idő itt besűrűsödik, összetömörül, művészileg látható alakot ölt; a tér pedig intenzívvé válik, időfolyamattá, történetté nyúlik ki. Az idő tulajdonságait a tér tárja föl, a tér viszont az időn méretik meg és töltődik föl tartalommal. E kereszteződések, a tér- és időbeli ismérveknek ez az összeolvadása határozza meg a művészi kronotoposz jellegét. [Bek.] A kronotoposznak az irodalomban lényegbevágó **műfaji** jelentősége van” (1976, 257).

A novellákban „a rámutató nyelvi elemek [...] egyszerre szervezik meg az elbeszélés idejét és terét a beszélő alany köré: az elbeszélés és a történet ideje és tere az »én« vagy »te« és az »ő«, »itt« és »ott«, »most« és »akkor«, »ma« és »aznap«, »tegnap« és »előző nap«, »holnap« és »máskor«, »ez« és »az« jellegű szembeállítások segítségével azonosítható” (Szegedy-Maszák 1995, 52).

A szerző a kis időszakra kiterjedő epikus folyamatot térben helyezi el, és a fordulatok a helyszínváltozáshoz kötődnek. A *Tragédia*-ban az aratás, a lakás és a lakodalom helyéhez, az *Egyszer jóllakni*-ban a répa földhöz, a kúthoz és a lakoma helyéhez. A történetek összefüggnek a többszöri térváltással. Mindkét mű a külső világ megjelenítésével indul: a *Tragédia* az emberi környezet, az *Egyszer jóllakni* a tárgyi környezet rajzával teremti meg az expozíciót. Konkrét tér- és időviszonyokat megállapítani lehetetlen, csupán nagyjából lehetséges következtetni a társadalmi viszonyok és a termelt növények alapján.

Szukcesszív temporalitásban meséli el az író a történeteket mindkét műben, sőt nagyon szűkre szabott időintervallum közé szorítva, de az idő mégsem folytonos. Ráadásul a főhős mindig önmagát korlátozza a fogadással, explicit módon jelzi az alapvető céljának a megvalósítási idejét: a lakodalomban kell kiennie vagyonából Sarudyt, a gróft a lakomáján kell kiennie vagyonából. A drámai kompozíciójú alkotásokban az események időviszonyok közé zártsága a drámaiságot fokozza, és mintegy sietteti a tragikus végkifejletet.

Az *Egyszer jóllakni* című novellában a *tegnap* deiktikus utalásnak sokszor fontos szerep jut. Van, hogy ennek jelzése a gróf oldhatatlan vágyakozásának idejét pontosítja:

*A gróf körülnéz és keresi azt a munkáscsoportot, amelyet tegnap is meglátogatott, meg tegnapelőtt is, mindennap ezen a héten, s ma péntek dél van.*

Máskor a viszonyítás időpontjaként hangsúlyos:

*– Mit hoztam volna. Amit tegnap, egy kis levest.*

A *Tragédia*-ban az elbeszélés ideje múlt, de közben a régmúlta és a jövőre tett utalások, az igeidő- és módváltások ritmusteremtők:

*Hozzá volt szokva, hogy neki **egész életében** mindenről le kell mondani, hát nem soká sajnálkozott. Másik oldalra fordult, s újra el akart aludni. Nem sikerült. Az arca olyan vörösre vált a kalap alatt, mint a főtt rák. Lelőkte a piszokban feketült szalmakalapot, s jólesett, hogy a mezei szellő hűvösen érte a bőrét.*

*– **Egye meg a fene ezt a vén Sarudyt – gondolta magában –, eleget dőgoztam neki életemben, meghíjhatna a jánya lakodalmára. Hadd laknék jól eccer.***

*Felemelte a hüvelykujját:*

*– Lesz húsleves. Jó sárga, zsíros tyúkhúsleves. Az jó lesz. Abbul **megeszek** egy tállal.*

Az *Egyszer jóllakni* novella 1. részében az első múlt idejű mondat után végig jelen idejű a narrátor szövege, csak a gróf és a munkavezető párbeszéde hoz ritmusváltást jövő és múlt idővel, illetve feltételes és felszólító módú igékkel:

A fiatal gróf **leszáll** a lóról és odadobja a kantárt egy suhancnak, aki előugrik, s ő maga a munkavezetőhöz megy, és azt kérdi:

– Mikorra **lesztek** már készen evvel a semmiséggel? [...]

Mély alázattal **felel**:

– Méltóságos gróf úr, ne tessék haragudni, de nagyon kemény a rög, régen nem **volt** eső, lassan **haladunk**, mert csak a fű nő. Bizony szombat estére csak akkor **tudnánk** elkészülni, ha egész éjjel kapálnánk.

A grófnak ez mindegy. Ő csak azért **kérdezte**, hogy mikorra **lesznek** készen, hogy **igazolja**, mit keres idekinn a pusztán.

Bólint és azt mondja:

– Hát **kapáljatok** egész éjjel.

### A móríci népi-tájnyelvi stílus

„Móricz nyelve a népnyelvre épülő egyéni írói nyelv” (Sebestyén 1972, 10). Az író művészetét jól ismerő irodalomtörténész, Czine Mihály így jellemzi az író nyelvhasználatát: „...a Móricz által teremtett nyelv belső logikája kérlelhetetlenül magyar és népi [...] mozgalmas, eleven, képszerű, lüktető, az elődökénél szubjektivebb, vibrálóbb, érde- sebb, gazdagabb, modernebb” (1960, 194).

Stilárisan adekvát Móricz nyelvezete a népnyelvbe illő fonetikus formákkal, mert fa- lusi környezetben a nyelvjárási beszéd volt a természetes a művek keletkezése idején. Parasztlakjait népnyelvi élőbeszédük hitelesíti, de még a narrátor közlése is dialektális:

Kis János: **meghíjhatna a jánya** lakodal- mára... Hadd lankék jól **eccer**... **Abbul** megeszek egy tállal.

Sarudy: – Emberek, asszonyok, **hónap** este mindenki **elgyühet** a **lyányom** lako- dalmára.

A narrátor: ...**mi lett volna**, ami feltűnt **vón** rajta.

Kis János: – **Mér** nem? Még **ötet** is ráadásul!

Éva: – Hát **iszen** hozott kend reggel.

Másik munkás: ...**mer** az igaz, akármeny- nyit eszik az ember...

A narrátor: [...] az ő **falujokban** mindenki a maga kosztján dolgozott

Így stiláris többletet árulnak el az elbeszéléseknek a köznyelvtől eltérő formái, de nyelv- területhez kötődést nem, hiszen például a **jöhet** ige **gyühet** alakja népi környezetet idéz fel, de konkrét területhez, nyelvjáráshoz nem köthető. A népies formák nem mindig pontosan jelölnék ki dialektust, hiszen **jánya** és **lyányom** alak például egyaránt szerepel a *Tragédia* című novellában.

A megnyilatkozásokban nemcsak a szegény, de a gazdagparaszt is, időnként maga a gróf is a köznyelvi szavakat nyelvjárási kiejtéssel mondja. Sőt az a sajátos, hogy nem vá- lik szét a szereplők és a narrátor szociolektusa sem:

Kis János: – Akkor egész **éccaka** dolgozni kell...

A gróf: Az **éccaka** sem aludtam miattad.

Éva: [...] tudtam, hogy magának erős **éccakája** volt.

A narrátor: A hetven ember egész **éccaka** dolgozott.

Az egész magyar nyelvterületen érvényesül, ezért félnyelvjárási tartott jelenség a tőszók *-ol* szótagjából az *l* kiesése és ún. pótlónyúlással az *o* időtartamának megnyúlása:

**fődi** mogyorót  
ébredt **vón** fel  
eleget **dógoztam**

**Hónaputánra**  
Mit mondott **vóna**  
**Dógozni** emberek!

Ez főként szótagzáró helyzetben történik, ha az *l*-t dentális mássalhangzó követi. De ez csak a paraszti szereplők szájából hangzik el, jelezve a társadalmi réteghez tartozást.

Az *Egyszer jóllakni*-ban a móríci helyesírás a szóvégi mássalhangzók (*Még e csak leves vót! Étvágyam a van.*), különösen a *t* lekopását gyakran örökíti meg:

*Mér itta meg mindet? Azér nem halhat éhen. Mer levestel eleget jóllakattál.*

Móríc művészetének köszönhető: „tudatos stilisztikumma” (Sebestyén 1972, 18) érlelődött nála a dialektus használata. Hiszen a népnyelvi beszéd megjelenítése stílusmeghatározó tényezőként a környezetfestés része és hitelesítője.

„Móríc a tájnyelvet művészi okoknál fogva általában hullámszerűen használja. Néhány tájnyelvi mondata után megjelenik az irodalmi köznyelv, és az átmenetet szinte észre sem vesszük” (Herczeg 1961, 301). Például az *Egyszer jóllakni*-ban Kis János hol a köznyelvi, hol a népnyelvi formával él egymást követő mondatokban:

*Látszik, hogy nem vótál katona... Mer mikor katona vótam, aki az utolsó konzervet megette, azt kikötötték. Meg ha csata vót, még föbe is lötték...*

Ezt így magyarázza Bárczi Géza: „A nyelvjárási kiejtés naturalista lemásolása nemcsak lehetetlen, de művésziellen is volna: ilyen külsőségek mesterkéltn halmozása lélektelen népieskedés. Az író érzékétől és ízlésétől, mértéktartásától függ, mit tud mint jellegzetességet kiemelni, és mennyit használ föl ezekből” (1961, 86).

### A móríci élőbeszéd-imitáció

Alapvetően az élőbeszéd szerű természetes kifejezésmóddal emeli be Móríc a népnyelvet az irodalomba. A töltelékzsós (*hát; már*), a beszédet kezdő mondatszós (*no; na*) és az indulatszós (*jaj*) mondatindítások a népi élőbeszéd természetességével hatnak:

- **Hát** kapáljatok egész éjjel.
- **Már**, méltóságos gróf úr, arra semmi napszámmal nem lehet rávenni...
- **Hát** akkor megyek, osztán hozok.
- **Na** látod, ezen kellett volna kezdeni...
- **Jaj**, méltóságos gróf úr, mondja meg őszintén, hogy mit evett máma?
- **Jaj**, uram, uram...

Próza stílusának nagy erénye, hogy közelít az élőbeszédhez, amelyre a kevésbé jól szerkesztett mondatok is jellemzők, mint a következőben, amelyben két *hogy* kötőszó fordul elő:



*A keze ökölbe szorult, s érezte, hogy most olyat, de olyat tudna ütni, hogy minden törne-zúzna utána.*

*(Tragédia)*

Különösen gyakori a *No* mondatszó a kommunikáció élénkítésére, illetve többnyire a kérdés különböző árnyalatainak nyomósítására szolgál:

- *No, akkor elmegyek, és megitatom.*
- *No, de azért meg ne egyétek – mondta a fiatal gróf –, mert megterheli a gyomrokat.*
- *No, egyen – biztatta csendesen az urát.*
- *Nohát, akkor csak eredj haza.*
- *No, eredj haza – mondta –.*
- *No jól van – mondta szelíden –, hát eszem egy kicsit.*
- *No, eredj haza – mondta –, de ne mondasd magadnak kétszer...*
- *No, csak eredj – mondta Kis János. – Táncolj.*

### **A móríci prózaritmus**

A móríci prózaritmus különösen jól érzékelhető az *Egyszer jól lakni* című novellában, amelyben az élőbeszédhez közelítő, feltűnő móríci stílussajátosság a repetíció alakzatának gyakorisága, az egyszavas mondatok erős asszociatív és hangulati ereje, valamint a szinte rímelő megszólalásokat eredményező ismétlések:

- *Mit mondott neked tegnap a gróf?*
- *Mit mondott volna, **semmit se** mondott.*
- ***Semmit?***
- *Nem. **Semmit se.***

A teljes szerkezetű mondathoz képest az egyszavas épp az elhagyásból következő hiányossága miatt sűrítettebb, figyelemkeltőbb, hangsúlyosabb, nagyobb hatásfokú, „a ritmus érzetét főképpen a rövidebb mondatok fokozottabb alkalmazása keltheti: a szöveg ily módon válhat dinamikus, ritmusossá” (Zsilka 1971, 261).

A móríci rövidmondatosság a visszakapcsolásokkal, az ismétlésekkel ritmizáltságot teremt, és ehhez egy megismételt igekötő is elég:

- ***Meg** bírnád enni mind a hetet?*
- ***Meg!***
- *Meg egy mázsa lisztből a főtt tésztát, húsz kiló túróval...*
- ***Meg!***
- *És az öt hektó bort?*
- *Azt is **meg!***

Egybecseng ezzel Zsilka Tibor megállapítása. Ő négy novella statisztikai módszerű stilisztikai elemzéséből vonta le a következtetését: „A ritmus megköveteli az ismétlődést, a redundanciát és a rövid szavak, illetve szóalakok fokozottabb alkalmazását” (1971, 269).

Az *Egyszer jóllakni* című novella dialógusait az egyszavas, kifejtetlen tartalmú mondatok jellemzik, amelyek a párbeszéd érzelmi töltését fokozzák:

- *Hallottad?*
- *Hallom – mondta Kis János tompán.*
- *Gavallér – mondta az ember.*
- *Gavallér?... Gazember...*

A szünetek, az elhallgatások, a párbeszéd gyorsan pergő fordulói, a fokozó ismétlés alakzata árnyalatnyi eltérésekkel az *Egyszer jóllakni*-ban a drámai, balladai hangvételt, a tragikus lélekállapot konok, feszítő indulatát erősíti az abszurd túlzásokkal:

- *Hát mennyi kellene?*
- *Mind!... Mind kevés!...*
- *Kosok lesznek, nagy kosok... Nagy, öreg kosok... Hizlalt, nagy állatok... Meg bírnád enni mind a hetet?*
- *Meg!*
- *Meg egy mázsa lisztből a főtt tésztát, húsz kiló túróval...*
- *Meg!*
- *És az öt hektó bort?*
- *Azt is meg!*
- *Hát mennyi kellene?*
- *Minden... Amije csak van a grófnak, minden... A harmincezer hold földje meg a kastélya, a tanyái, a csordái, ménesei, disznófalkái...*
- *Mind lenyelnéd?...*
- *Le! Még ötet is ráadásul!*

Az ismétlődő elemek és a három ponttal jelzett szünetek prózaritmust keltve tagolják a szöveget a gróf és Éva mesteri retorizáltságú beszédében:

- *Még cigánybandát is hozatok... De akkor te is ott leszel!...*
- *Ha mindenkinek a felesége ott lesz, akkor én is ott leszek!...*
- *De táncolsz velem!...*
- *Ha mindenkivel táncol, akkor nekem is muszáj lesz.*
- *De megcsókolsz!*
- *Ha minden asszonyt megcsókol, akkor engem is lehet.*
- *Boszorkány vagy, de én nem bánom. Megcsókolom a vénasszonyokat is, csak hozzád jussak!...*

A férfi és a nő közti pengeváltást a *de...ha* struktúra háromszori ismétlődése drámai erejűvé fokozza azzal, hogy az asszony a gróf szavait ismételve mindig megtoldja a *Ha mindenki* szerkezettel, valamint a létige formáival jelzi a kikötéseit: *leszek; lesz; lehet*.

A novella más szöveghelyén a variált ismétlés idéz elő retorizált megnyilatkozással feltűnő prózaritmust:

*Az én uram öt nap óta nem eszik egyebet, csak reggel rántott levest, délben rántott levest és vacsorára is csak rántott levest...*

Kérdés-feleletben pedig egy-egy szó szinte provokálja az ismétlő választ:

- **Kevés** – *mondta Kis János.*
- **Kevés?** – *csodálkozott a másik ember.*
- **Magamnak is kevés** – *mondta Kis János.*

Az *Egyszer jóllakni*-ban a házaspár társalgása tükrözi a paraszti szűkszavúságnak és beszédmódnak. A párbeszédük fordulóiban és azok egymásra épülésében a mondatok szinte kivétel nélkül hiányos szerkezetűek és egyszavasak:

- *Vacsorát?*
- *Azt.*
- *Az ember a gyomrát hallgatta... Olyan sovány volt már, olyan kiapadt...*
- *Oszt mit akar adni vacsorára?... Rántott levest?...*
- *Húst!*

Természetes is, hogy a férj és feleség félszavakból is értik egymást, hiszen a szituáció és kontextus egyértelművé teszi a kommunikatív funkciót.

A móríci mondatok grammatizáltsága vagyis a mondategészen belüli bonyolítottsága nem nagy, mert az író nem sok információt zsúfol beléjük. Így a mondatmegterheltség foka alacsony marad, ezért könnyen érthető prózájának nyelvezete:

*Akkor már kezdett dolgozni a bor is, és egyre hangosabb lett a lakoma. Kis János látta, ahogy a gróf sorra csókolgatja az asszonyokat.  
Már várta, hogy Évára kerül a sor.*

Két tagmondatból álló összetételek ezek: grammatikailag világos szerkezetű mellérendelő és tárgyi alárendelő. Az összetételek nyelvi bonyolítottságának a foka alacsony, viszont a szavak, a kifejezések pragmatikai jelentése: asszociációt indukáló képessége rejti magában a drámaiságot (*dolgozik a bor; már várta*).

A móríci rövid mondatos prózastílus, benne a mondattá önállósított hiányos mondat mindkét kisprózára jellemző. A próza ritmusalakító tényezője a mondatok hosszúsága, mert a rövidmondatosság a stiláris nyomatékával ritmikussá teszi a szöveget:

- *Lesz húsleves. Jó sárga, zsíros tyúkhúsleves. Az jó lesz. Abbul meg-*
- *Hoztál vizet?* – *kérde Kis János.*
- *Nem.*
- *Mér nem?*
- *Hát iszen hozott kend reggel.*
- *Egy litert. Egy litert hoztam, de már elfogyott.*
- *Mér itta meg mindet?*
- *Mér ittam meg? Hát még a vízzel is spóroljak?*
- *eszek egy tállal.*
- *Túrós csusza következett. Ízes, tejfölös, töpörtös, kövér. Jól telerakták a tányérját.*

Az 1909-ben keletkezett műben a lassú gondolkodású embert jellemzik a kurta mondatok (*Lesz húsleves. Az jó lesz.*) és a gondolatok szétszaggatását eredményező mondatok közötti szünettartások. A narrátor az étel milyenségét az apró mondatokra szabdalással emeli ki. Mind a szereplői (*sárga, zsíros tyúkhúsleves.*), mind a narrátori közlésben (*Ízes, tejfölös, töpörtös, kövér.*) tömör nominális mondat jelzi a húsleves és a túrós csusza milyenségét, mert az éhes ember számára ezek fontos jellemzők. Ez a széttagoló technika feszültséget sejtető, asszociációkat keltő eljárás. A döbbenetes viszonyokról árulkodik, hogy egy liter víz miatt folyik a drámai hangvételű perlekedés. Ugyanakkor meglepő, hogy a paprikás hangulatú diskurzusban a szűkszavúság ellenére sok az ismétlés: *vizet, vízzel; Hoztál, hoztam; Egy litert, Egy litert; itta, ittam.* De nyilván éppen ez az előbeszéd jele.

Móricz az egyszerű mondatokat láthatóan tovább bontja, így mondatai nemcsak rövidnek, de hiányosak vagy tagolatlanok lesznek. A *Tragédiában* ez Kis János belső beszédének és az elbeszélő kifejezésmódjának sajátja, az *Egyszer jóllakni*-ban a dialógusoké.

Móricznak szinte minden mondata külön bekezdésbe kerül, így a narratív szöveg szegmentumai, a mondategészek többnyire mellérendelő kötőszók nélküli „nyílt kapcsolással” (Cs. Gyimesi 1975, 155) és szünettartással hangsúlyossá válva dinamikus drámai nyelvet teremtenek:

*Összerántotta a szemöldökét; alacsony homlokán függőleges ráncok gyűrődtek, széles vas állkapcája összekattant, s nekidült újra a csatának.*

*Gépiesen, ahogy a kaszát eregeti ívben jobbra-balra, most a kanalat emelte taktusra a szájához, míg csak a tányér ki nem ürült.*

*Akkor szédülést érzett és utálatos csömört. Az étel túl zsíros volt kívánnadt, gyenge, zsírtalan lötytyökhöz szokott gyomrának.*

*Már várta, hogy Évára kerül a sor. Éva is várta, és úgy remegett a teste, mint a sárló kancáé.*

*S most honnan, honnan nem, megjelent egy csapat csendőr.*

*Vidám, széplegények, nem jöttek rossz szándékkal, véletlenül jöttek. Mondták. Kakastollbokréta volt a kalapjuknál. Nagyokat köszöntek.*

*Kis János nevetett. S marokra fogta a kést, amivel evett.*

*Ekkor a gróf odaért a csókolózásban hozzájuk.*

*Évához lépett, meghajolt, és... nem csókolta meg.*

*Két csendőr ült mellé, mikor a gróf táncra kérte Évát.*

*Éva ránézett az urára.*

A beszélt nyelvi stílus megjelenítése jellemzően mellérendelő szerkesztés. Móricz összetett mondatai is ritmikusak a tagmondatok egyenletes hossza miatt:

*Éjfél után a hold elment. Leszállott arra nyugat felé, elment a nap után, akkor sötétben maradtak, s lefeküdtek ott, ahol éppen állottak.*

*Hűvös éjszaka jött. Fáztak. Senki se gondolt arra, hogy kint kell tölteni az éccakát.*

*Mikor megvirradt, a munkavezető felébredt és elkurjantotta magát...[...]  
Katona nem volt, a faluból tízszer se volt kinn, akkor is csak a vásáron. Nevetni csak  
egyszer nevetett életében jóízűen, akkor, amikor az apja le akarta őt ütni, amiért  
megette az egész tál galuskát, s amint feléje sújtott, a saját ütésétől megtántoro-  
dott, felbukott s falba vágta a fejét.*

\*

*A nagy sárga mezőn vidáman izegtek-mozogtak ezek a hangyaszorgalmú embe-  
rek, s az embertelen nagy munka közben, amely úgy tetszik, mintha végtelen és ha-  
tártalan volna, örömet találtak abban, hogy a karjukat mozgatták, szájukat jártat-  
ták, és a legények meg a lányok olyan kacagva csipkedték meg egymást szóval és  
kézzel, mintha ez volna az élet főfő tennivalója.*

### **A móríci „látható nyelv”**

A szövegfolytonosság megszakadásának formális jelzései sokféle funkciót tölthetnek be, jelentéssé válhatnak. Az *Egyszer jóllakni* című mű Kis Jánosának lelki izgatottságát vagy lassú gondolkodását, a szemantikai csendet vetíti ki a kihagyásalakzatnak a három ponttal jelzett vizuális megjelenítése:

*– Nem halhatok éhen?... Könnyű azt egy asszonynak mondani... Látszik, hogy nem  
voltál katona... Mer mikor katona vótam, aki az utolsó konzervet megette, azt kikö-  
tötték. Meg ha csata vót, még főbe is lötték... Azért nem eszem én meg az utolsó fa-  
lat kenyeret, hogy hátha még nagyobb éhség is lesz ezen a grófi földön...*

Kis János gyötrődésének, hangos morfondírozásának emocionális kiváltó oka lassan tör elő a szereplőből, a gondolat állandó megszakítottságát jelző három ponttal a hosszú szünetek vizuálisan is kitűnnek:

*– Van. Étvágyam a van... Mer én már harminchat éves vagyok, de én életemben  
mindig csak hitvány, ringy-rongy leveseken éltem... Már az anyám is azzal tartott,  
vízzel... Ha én kijövök a mezőre dolgozni, mit hozok magammal?... Egy liter vizet ho-  
zok a tarisznyámba, hogy ne kelljen a kútra menni, hogy még addig is csak dolgoz-  
zak, míg vízér megyek... Ha szédülök a munkába, csak iszok egy kortyot, avval el-  
ütöm a szédülést...*

A szereplő lázadásának nyelvi kivetülése sok szünettartással, sőt grammatikai kihagyás-  
sal formálódik (*Beledögölhettek* ti. a földtúrásba), hiszen felesleges a szavakba foglalása:

*– Hajnaltól estig csak vágom a földet. Túrom. Beledögölhettek... Most meg egy kis  
vacsoráért egész éccaka dógózni kell... Hát miért?... Egy falat húsert? Egy kis főtt  
tésztáért? Egy pohár borért?*

Megszakításokkal tele a folyton éhező embernek az evésről szóló magyarázata:

– *A szegény ember nem bír enni... Mér?... Mer szegény... A szegény csak mérget eszik... Igaz?... Jóllakik a levessel. Mire a húsrá kerülne a sor, má neki vége... Azt már más falja fel.*

Az egyik munkás beszédében a felsorolások közötti szünetet jelzik a három pontok:

– *Minden tíz ember kap egy kövér birkát... Lehet belőle birkatokányt csinálni... És egy mázsa lisztet ad... És mindent, ami hozzá kell... Hús kiló zsírt és hús kiló túrót... Lehet túrós galuskát csinálni, és öt hektó bort...*

A feleség hezitálását, a szavak keresését híven tükrözi a narratívtechnika vizuális jele, depoetikussá téve a közlést:

– *Azt mondta, hogy... Azt kérdezte, hogy...*

Éva lelki gyötrődése a narrátor szövegében a kihagyások révén vetül ki:

*Az asszony hallgatott. Nem nézett az ura szemébe. Maga elé nézett... Arra gondolt, hogy jönnek a cigányok a hegedűkkel, húzzák a talpalávalót... Borzongott, mert már szinte hallotta a cigánymuzsikát... Már érezte, hogy jön a gróf, és megöleli a derekát, és táncolni fog vele...*

Az elhallgatásos, megszakadásos, kifejtetlen közlések a kontextusban és a szituációban töltődnek fel jelentéssel.

### **Az összehasonlító stíluselemzés következtetései**

Móricz Zsigmond alkotóvá érését mutatja a paraszti kiszolgáltatottság témájának 25 év távlatából való újbóli feldolgozása a téma komplexebbé tételével. A szerző szemléleti újszerűsége nagy változást hozott Jókai Mór, Mikszáth Kálmán romantikus, de még Gárdonyi Géza és Tömörkény István realitáshoz közelítő parasztábrázolásához képest is, mert utat nyitott a paraszti világ valós megjelenítéséhez azzal, hogy nem mesei alakokat teremt, nem leereszkedik szegényparasztjaihoz, hanem ismerve a parasztság gondjait, hangot ad azoknak műveiben.

Az elbeszélés-szerkezet lényeges különbséget mutat a két mű között. Érzékelhető stílusváltás következett be a két műben: a *Tragédia* szinte kizárólag az elbeszélő narrációja; az *Egyszer jóllakni* című novellában az események a szereplők párbeszédeivel bomlanak ki, és csak elvétve hangzik el szerzői kommentár epikus keretet biztosítva.

Mindkét alkotásban a kiélezett konfliktushelyzet sűrítetten jelenik meg, és a művek egységét az opponáló részek ellenére lineáris narratív struktúrák és zárt szerkezetek jellemzik. A novellákra három stílusréteg jellemző: a narrátor elbeszélése, a szereplők belső beszéde és a dialógusaik élőbeszéd hatását keltő és drámai hangnemű megnyilatkozása.

Mindkét alkotás jellegzetes stílussajátossága a lapidáris tömörségű mondat, amelyben melléknév csak elvétve szerepel, akkor viszont asszociációkat keltően szemléletes,

például: *sárga mezőn* nyilván az érett búzatáblát; a *mázás csuprot* a paraszti háztartási edényt jelenti, sőt ritkán expresszív is: *hangyaszorgalmú emberek*.

Mindkét műben Kis János az egyedi lázadót testesíti meg. Lázadásának motivációja az örökös éhsége, ehhez járul az *Egyszer jóllakni*-ban még a féltékenysége is. Lázadása célpontja mindig a vagyonban és rangban felette álló. Mindegyikben meghatározó elem a szegényparasztságra vonatkozó társadalmi szintű probléma: a mélyszegénység. Ezért van az, hogy a nyomorú sorsban egyetlen örömet a lakodalmi ebéden való evési lehetőség jelent.

Míg a *Tragédia*-ban csak ez az egyetlen mozgatórugója az eseményeknek, addig az *Egyszer jóllakni* összetettebb jelentésében e fölé nő a történet hőséneke mint férfinak az önérzetét bántó grófi udvarlás. Ennek megtorlása a gróf személyét védő csendőr ellen irányul. Ez a tett mintegy jelzi a parasztság öntudatosabbá válását, amely már nem ön-maga ellen fordul.

A kiszolgáltatott szegény ember lélekrajza, a szereplői tudatban lezajló folyamatok kivetülése ez a két mű tragédia-változatokban. A szereplők nyelvi viselkedése a tudat felszínre kerülő rétege. A paraszti gondolkodást és nyelvet jól ismerő elbeszélő és a szereplők nyelvi síkja nem különül el: mindegyik nyelvjárásián beszél, rövid mondatos stílusban, különösen a párbeszédekben az élőbeszéd hatását keltve. De mégsem a dialektális kiejtés jellemzi a novellákat, sokkal inkább a mondatszerkesztés, mert az író nyelvszemlélete meghatározza szövegképzését.

A két koherens mű elbeszélés-művészeti folyamata és nyelvi világa jelentősen eltér. Viszont mindkettőben a cselekmény lineárisan, időrendben bomlik ki. Az elbeszélő világ hitelességét kétféle eljárás szolgálja, erősíti meg: a szereplők megszólalásai és a narrátor rejtett véleményalkotása: a XX. század eleji magyar szegényparasztságról alkotott elkeserítő kép.

A narrátor színleg szentvelen elbeszélői hangot üt meg, látszólag kívül áll a történésekben, külső nézőpontot képvisel, nem lévén részese az eseményeknek, de maga a téma és ennek ábrázolása mutatja a parasztságra iránti rokonszenvét.

Mindkét műben minden szónak helye van a történet elbeszélésében a tragédia felé vivő úton. A műveket tárgyilagos epikai előadásmód jellemzi, hiszen az író elbeszélői világában – bár nyilvánvalóan részvétellel van a szegényparasztságra iránt – kendőzetlenül mutatja be hőse durvaságát. Érzelmileg színezettek a novellákat lezáró mondatok, amelyek részvétet, szánalmat keltenek az örökös éhség következtében kilátástalan sorsú, a grófi udvarlás miatt magát megaláztattnak érző ember iránt, a narrátor viszont szentvelen kijelentő mondatokkal közli a tragikus tényeket.

A *Tragédia* című alkotás epikatörténeti és Móricz Zsigmond pályáján is korszaknyitó jelentőségű a valóságos paraszti sors, a felesleges ember újszerű ábrázolásmódjának köszönhetően. Cziné Mihály, a Móricz Zsigmond életművét behatóan tanulmányozó irodalomtörténész értékelése szerint: „...a *Tragédiát* bátran lehet állítani a világirodalom ilyeszerű legjobb novelláinak sorába” (1970, 58).

Nagy Péter így veti össze ezt a két elbeszélést: „Jó példája ez az elbeszélés [ti. *Egyszer jól lakni*] Móricz egy általános jellemző vonásának is ebben a korban: az írói közbeszólás szükségszerűségének. Alakjaira bízza, hogy fejtsék ki gondolataikat, érzéseiket – ki szaggatott, félig kimondó paraszti nyelven, ki parancsoláshoz szokott hetyke leereszkedésével –, ő maga alig szól bele az események menetébe. Ez az eljárás azonban távol áll

a részvétlenségétől, az írói »impassibilité«-től. Sőt: a *Tragédiá*-ban, amelyben az író összehasonlíthatatlanul többet beszélt, sokkal inkább kívülről és felülről nézte az eseményeket; itt viszont már teljesen azonosul alakjaival, látszólag nincs is több mondanivalója, mint azoknak lehet. Ez adja a nyelvkezelés utolérhetetlen biztonságát: mindvégig az irodalmi nyelv keretén belül maradva, szinte csak jelzésszerűen, de pontos plaszticitással tudja éreztetni egy-egy réteg, sőt minden egyes ember magatartásában gyökerező nyelvi sajátosságait” (1975, 399).

Forrás:

Móricz Zsigmond: *Novellák I.* 2002. Bp., Osiris, 378–382.

Móricz Zsigmond: *Novellák III.* 2003. Bp., Osiris, 553–568.



### 4.2.3. Retorikai intertextualitás műfajok párbeszédében

Kossuth Lajos vezércikke és toborzó beszéde

#### Az összehasonlító stíluselemzés kiindulópontja

Bizonyos szövegek értelmezéséhez elengedhetetlenek a történelmi helyzettel kapcsolatos háttér-információk. Így van ez a végtelenül terjedelmes Kossuth-életműből kiválasztott vezércikkkel és szónoklattal is. Ez a két szöveg néhány hét különbséggel keletkezett 1848. július 3-án és október 4-én, a forradalom és szabadságharc időszakában, amikor létszükséglet volt a honvédsereg felállítása. Mindkét szöveggel a politikus szerző a haza megmentése érdekében a honvédsereg további szervezését szorgalmazza, és az abba való belépésre buzdít. Ugyanaz a téma tehát különböző szövegtípusokban jelenik meg.

Kossuth Lajos a történészek értékelése szerint nemcsak nagy magyar államférfi, hanem európai mércével mérve is nagy politikus volt, aki küldetéstudattal végezte munkáját. Igaz rá az önmagát jellemző, önértékelő metaforája: „nevem óramutató”. Az egész XIX. századi politikai-történelmi hadszíntéren Kosáry Domokos történész így jelöli ki helyét és szerepét: „Kossuth rendkívüli és egyedi tehetség. Széchenyivel, Görgeyvel és Deák Ferencsel mérkőzött meg a nemzet fölötti befolyásért, a dolgok irányításáért, és alapjában véve mindhárom küzdelemben sikerült felülemelkednie. Szuggesztív szavával egy nemzetet tudott megmozdítani” (*Kossuth Lajos a reformkorban*).

Bár Kossuth kétféle szövegtípusának: vezércikkének és toborzó beszédének műfaját eltérő sajtóságok jellemzik, mégis összehasonlíthatók azonos szerzőjük, azonos témájuk és a nyilvánvaló azonos céljuk: a haza védelmére történő felszólítás miatt.

- Miért lehet irodalmi alkotásnak tekinteni Kossuth szónoklatát és vezércikkét?
- Milyen azonos, hasonló vagy eltérő retorikai-stiláris-pragmatikai hatáskeltő eszközöket igényel a meggyőzésnek ez a két formája?
- Milyen alakzatokkal él Kossuth a meggyőzés érdekében, és ezeket az argumentatív elemeket a szövegnek melyik részére milyen intencióval helyezi el?

*Pest, 1848. július 3.*

*Kossuth cikke a Kossuth Hírlapjában az országgyűlés feladatairól*

*A nemzet képviselői érkeznek minden felől, s mert a tettvágy nemes ösztöne unja békétlenül a tétlen várakozást, alakulni kezdenek az értekező csoportozatok.*

*És ez rendén van. Csak attól mentsen meg az ég, hogy ezen csoportozati alakulások az istenben boldogult ó francia modort utánozva, hosszadalmas válaszfelirati meddősegeket teremtsenek, mellyeknek szótenger árjában az ország elvész.*

*Ez országgyűlésnek hivatása a hazát megmenteni.*

*Olly komoly, olly nagyszerű hivatás, mellynél a nemzet élete halála perczeztől függ.*

*Amaz ó francia modorú válaszfelirati viták hasonlítanak a torna játékhoz, hol az ékesen szólás leventéi, játszi lándsákat törnek nagy ünnepélyesen.*

*Igen szép mulatság, majd a békének sátoros ünnepnapján, midőn a nemzetnek más dolga nem lesz.*

*Előbb egy nagy dolog vár reá. Meg kell a hazát mentenie. A magyar név becsületét fentartania; tekintélyét megalapítani; szabadságát és önállását megszilárdítania, hogy sem ármány, sem árulás, sem vakszenvedély, sem hódítási vágy ne merjen hozzá nyúlni.*

*A nemzet képviselőinek mindenekelőtt fel kell emelkedniök a körülmények színvonalára.*

*Érezniök kell, hogy a magyar nemzet, ha önmagához hű leszen, elég erős arra, miszerint el lehessen róla mondani, hogy csak öngyilkossággal halhat meg.*

*S kiről ezt el lehet mondani, az gyáva, ha feladja életét; háromszor gyáva, ha harcz nélkül adja fel.*

*A magyar nemzet gyáva nem volt soha, s én hiszek istenben nem lesz azzá a szabadság reggelén.*

*Én belőlem nem harcz vágya szól. Magyarország jövődjéje nem hódítások útján fekszik. – Nekem a szabadság békéje kell, nem keresem a véres dicsőséget. – Én nem izenek hadat senkinek. De ha valaki a magyar koronához hozzá nyúl, ha önállásunkat, szabadságunkat, nemzeti becsületünket megtámadja; ha kihívó daczczal keztyűt vet lábainkhoz; azt mondom: vedd fel nemzetem, s dobd a kihívónak arczához, ha mindjárt az ó világ mesés óriássa volna is, ki Ossát Pelionra halmoz ellened.*

*Én lelkemben meg vagyok győződve, hogy csak egy illy nagy nemzeti elhatározás, mellynek az országgyűlés testet ad, mondván: „ennyi pénz, ennyi katona” – csak illy nagy nemzeti elhatározás képes nemcsak a hazát megmenteni, hanem egyszersmind a magyart egy lépéssel az elsőrangú nemzetek sorába emelni, mellynek barátsága keresett kedves leszen; ellenessége pedig olyan, mellyet a ki hódítási negédből provocálni akarna, tízszer meggondolja, míg megtenné.*

*És én ez állást nem hiú dicsvágy végett óhajtom a nemzetnek, hanem azért, mert ha ez állást most el nem foglalja, sem szabadságát, sem önállását, sem territorialis épségét nem fogja megtartani, hanem minden szomszéd olly kenyérnek fogja őt tekinteni, mellyből az szel, a kinek tetszik, s a mi felmarad, az morzsává porlik, mit darabonként még a hangyák is széthordanak.*

*Midőn tehát azt mondom: hogy a nemzet képviselőinek mindenek előtt pronuciálniok kell: a nemzetnek erős elhatározását, hogy ha akár koronájának épsége, akár önállása, akár szabadsága megtámadtatnék, azt ég s pokol ellen utósó cseppvérig védeni fogja – s ezen komoly elhatározásnak megfelelő készüléteket kell elrendelniök, – midőn így szólok, akkor én nem izenek hadat senkinek, hanem azt fejezem ki: hogy ha nekünk akárki hadat izen, azt visszaverjük, habár az alvilág minden serege feltámadjon is ellenünk.*

*Én becsületes békét akarok; s mivel ezt akarom, okvetlenül szükségesnek tartom, hogy nagyszerű harczra készüljünk mindenek előtt.*

*Ha készülünk, nem fogunk megtámadtatni, ha nem készülünk, megtámadtatunk.*

*A gyöngének békéje kegyelemtől függ. Az erős békéje biztosítékát önmagában hordja. Alvótúl, habár óriás is, senki sem fél. Az erőssel alkuszna; a gyöngének parancsolnak. Készületlenség több, mint gyengeség. Készületlenség bizonyos halál.*

*Miért merik Zágrábban olly fennen lobogtatni a pártütés zászlóját? Miért merik Bácskát s a Bánátot megtámadni gyülevesz rabló csoportok? Miért merik a camarilla romjai reactiót forralni? Miért mernek Bécsben arról álmodni, hogy a pénz és hadügyi tárczákat visszakerítik? Miért kecsegtetik magokat az austriai követek Frankfurtban azzal, hogy megnyírják országunkat, s egy foederatióba beleolvasztanak, mellyben egyenlők legyünk a többiekkel a gyengeségben?... Miért történik mind ez? Azért, mert tudták, hogy készületlenek vagyunk, mert tudták, hogy a múlt országgyűlés a ministeriumot útnak eresztette, mint az indus rege szerint isten az első embert pénz nélkül, hadsereg nélkül, fegyver nélkül; mert látták, hogy az ó rendszer makacs bűnei miatt rohamnak indult gyökeres változás közben, midőn, a régi rend*

nincsen többé, az új pedig még meg nem szilárdult, itt vallás, amott nyelv és népiség, és magánérdek, és minden indulat ki akarandja zsákmányolni a lázas állapotot; s azt hitték, hogy az egyetlen bomlás közepett kicsi bár, de compact erőnek győzni könnyű lesz. Mert tudták, hogy Horvátországban kész gyakorlott fegyveres erejük van, míg minékünk mindent semmiből kell teremtenünk; tudták, hogy a mi gyakorlott hadsereg van országunkban, annak legnagyobb részében nem bízhatunk; tudták, hogy azon szellemnek ezen viszonyokban keresztülszótt hatását imponant erő ellensúlya nélkül egy vágással nem lehet kiirtanunk, melly szellemmel a hadsereg századokon át saturáltatott; tudták, hogy a magyar háromszín ellen a sárgafekete színre hivatkozniok annyit teszen, mint a megszokott esküre, megszokott kegyre, megszokott disciplina erejére hivatkozni; mert tudták, hogy országgyűlés nélkül a belső bomlásnak, külső támadásnak, ármány s árulásnak ezer oldalról torlódó vészével szembeszállani készületlenek vagyunk. Tudták, hogy nincsen egyetlen fegyvergyárunk; tudták, hogy külföldről fegyvert nem kapunk; tudták, hogy váraink bástyái porlásban vannak, magtárai üresek, védjeik idegenek; tudták, hogy a népnél e szó: „katonaállítás” keserves emlékezetek nyomán nem a polgári jogok legszebbikének, ha nem szolgaság kínjának nézetik, s azért népünk a katonaság eszméjétől rendszeresen elidegenítve, még az úrbéri felszabadítást is gyanúval fogadja; – tudták, hogy ha Napoleon Dijonnal 3 hónap alatt hadsereget volt képes teremteni, melly Marengónál győzött, csak azért volt képes, mert készen találta a conscriptio rendszerét, s elég volt azt mondania: „a 18 évesek korszaka álljon sorba”; nálunk ellenben honvédsereg nincs, a ministerium katonává senkit nem kényszeríthet, s ha sereget kíván állítani, más módja nincs, mint az önkényesek toborzásához nyúlni; a mi szintolly lassú, mint költséges, pénzt pedig az országgyűlés rá nem adott. – Szóval: azért mertek ellenünk ármánykodni és pártot ütni, mert tudták, hogy készületlenek vagyunk, istenek pedig nem vagyunk, kiknek dobbantására a fűszál fegyveres vitézzé válik, s tenyerökben kincs és aratás terem.

És mégis, mert a rend az országban szilárdulni indult, mert néhány magyar ezredet minden nehézség daczára behoztunk, a katonaság áthelyezésével a kétségesekeket láb alól eltevők, s helyekre biztosabb erőt vontunk, 12,000 honvédet kiállítottunk, felruháztunk, felfegyvereztünk, a népet önvédelemre lelkesítettük, s amott Szegeden alul és amott a Drávánál tekintélyes erőt táborba szállítottunk; az országgyűlést pedig egybeszólították, hogy adjon módot – nekünk, nem nekünk, az mindegy – csak adjon módot a hazát megmenteni; és mind ezt alig rövid 9 hét alatt – szóval, mert készültünk, a mennyire emberi erő készülnünk engedett; mi lett a következés? az, hogy a pártütés amoda le a szélekre szorult, s hazánkat vérrel el nem borítá.

Így találják a nemzet képviselői az országot. – Nekem a vérpadon vagy a betegség halálos ágán, mindig nemes önérzetet adand, s amott a kérlelhetetlen örök bíró előtt is, felemelt fővel mondanom el az istennek is, egyike vagyok azon sáfároknak, kik e vészes időben a hazát így adták át, hogy képviselőiktől csak önmagoktól függne azt megmenteni.

Lássák meg a nemzet képviselői, mit cselekszenek. – Nem csak mi ministerek vagyunk felelősök; ők is azok, felelősebbek, mint mi, mert a mi hatalmunkat törvények írják körül, ők pedig a törvényt magok hozzák.

Ki előtt a parlamentarizmus tárcza harcz-mulatsága elsőb, fontosabb dolog, mint a haza megmentése; ki a haza megmentésének kötelességét azon bizodalom szerint méri, mellyel Péter erejéhez vagy Pál szelidségéhez viseltetik, ki előtt becsesb a fitogtatás, miszerint első perczen megmutassa, hogy ő senki zászlójához nem esküdött, az ám csináljon e kérdésben mindjárt szakadást, ha neki tetszik, de mielőtt tenné, tiszser fontolja meg, minő játékot játszik.

*Egyesüljünk a haza megmentésében mindenek előtt. Ha ez megvan; akkor ám nyíljék a parlamentarizmus sorompója, s történjék kihívás bármely alakban, készen talál, készen nem ministeri tárczaért, hanem a haza boldogságaért küzdeni.*

*Még egyszer mondom: én nem izenek hadat senkinek.*

*Még egyszer mondom: én nem akarom harcba keverni az országot.*

*Én békét akarok, de becsületest; békét, mely koronánk épségét, országunk önállóságát, nemzetünk szabadságát biztosítsa.*

*De a szolgaság békéjét nem akarom; s mivel azt nem, amazt pedig akarom, százszor meg ezerszer azt kiáltom a nemzetnek: „Harcra készüljön! élet halál-harcra minden erővel; ha készül, békéje lesz; ha nem készül, béke helyett irtózatossá válik.”*

*E készülés nem a horvát lázadás kérdése csak, e készülés minden veszélyek elhárításának eszköze.*

*Tölem távol van a gondolat még akkor is jogot, igazságot sérteni, midőn a felkészült nemzet elég erős volna ezt is megtenni, ha elég nemtelen volna ezt akarhatni. – Nem; nem!... Minél erősb legyen a nemzet, annál inkább engedékeny legyen a csábítottak, tévedők iránt, – igazságos pedig és méltányos mindig legyen.*

*Én nem akarok Irlandot látni a magyar korona alatt; hanem testvériesen szabad, boldog népeket; kik közül senkinek se legyen joga a másikra irigy szemmel tekinteni.*

*De a míg karomat bírom, a míg fejemben egy gondolat, szívemben egyetlenegy cseppvér él, a magyar korona épségének, országunk önállóságának, nemzetünk szabadságának, becsületének bántalmát gyáván elnézni soha sem fogom. – Inkább veszni, mint magamat megadni kész.*

*Ha ez a ti politicátok, veletek vagyok, ha nem ez, ellenetek.*

[Kossuth Hírlapja, 1848. július 5.]

\*

1848. október 4.

Kossuth szegedi toborzóbeszéde

*Szegednek népe, nemzetem büszkesége, szegény elárult hazám oszlopa! mélyen megilletődve hajlok meg előtted.*

*Mikor Szegedhez közeledtem, sajnálni kezdém, hogy mellemről kifogyott a hang; de midőn Szeged népét látom, úgy látom, hogy nincs mit sajnálnom, mert itt többre nincs szükség, mint hogy a lelkesedés előtt mélyen meghajoljak.*

*Midőn én, mint az ország tejhatalmu biztos, s a honvédelmi bizottmány egyik tagja, népfelkelést intézendő, utamban más helyekre bementem, azért mentem be, hogy lelkesedést ébresszek; de Szegedre azért jöttem, hogy itt a lelkesedést szemléljem.*

*És én mondhatom, örömmel szemlélem Szeged népében a lelkesedést; mert veszedelem fenyegeti szegény elárult hazánkat, oly veszedelem, melyhez hasonlót évkönyveink nem mutatnak, s melynek láttára némely kicsinyhitűek a fővárosban azt mondák, hogy a magyar nemzet napjai megszámitvák. De én azt mondám: ez nem igaz.*

*Alkudozásba akartak ereszkedni Jellasicsal, ama gaz árulóval, kit az ármány pokoli céljainak kivételére, arra, hogy csak nemrég visszanyert szabadságunkat s függetlenségünket kezeinkből újra kicsikarja s a népet újra a szolgaság jármába hajtsa, eszközül szemelt ki. De én azt mondám, hogy mielőtt a nemzet annyi erővel s küzdelemmel kivivott szabadságából csak egy hajszálnyit is lealkudnék, elmegyek és megtekintem a népet.*

És most, miután Szeged népét látom, látom szemeiben a lelkesedés szikráit, nem késem megírni a fővárosba, hogy Szeged népe az árulóval való minden alkudozás ellen ünnepélyesen tiltakozik. Megírhatom-e ezt? (A nép: Meg!)

Igenis, megírom, hogy miután Szegedet s népének ezreit a haza szerelmétől lelkesülve lát-tam, köszírtté szilárdult keblemben a hit, hogy e haza, lépjen bár a pokollal szövetségre ellene az ármány, mentve lesz.

Krisztus mennyei országát megalapítandó a földön, egynek választottai közül azt mondá: e kőszálra építem én egyházamat; és én hasonlóan mondom, hogy Szegedre s ennek lelkes népére építem nemzetem szabadságát, és a pokol kapui erőt nem vesznek azon.

Oly hatalmasnak hiszem én a népet, hogy ha felkel és összetart, a ropogva összerogyó ég boltozatait is képes fentartani erős karjaival.

Hazámfiak! Mondhatatlanul fontos az óra, melyben hozzátok szólok; talán éppen ebben az órában ütköznek vitéz seregeink az áruló csordával. Ki tudja, mit hoz ránk ez óra? győzelmet-e vagy veszteséget? – De győzzünk bár, vagy veszítsünk, én Szeged népére minden esetre számolok. A népre minden esetben szükségünk lesz: ha győzünk, hogy a győzelem gyümölcseit learassa; ha veszünk, hogy a veszteséget győzelemmé változtassa.

Tehát e fontos órában, e mondhatatlanul fontos pillanatban kérdelem: találkozik-e egy fia a hazának, találkozik-e egy polgára a városnak, ki hazája szabadságáért vérét, életét feláldozni kész nem volna? (A nép egyhangulag: Nem!)

Én esküszöm a mindenható Istenre, ki védi az igazságot és a hitszegő árulót megbünteti, esküszöm, hogy hazánk szabadságából egy hajszálnyi utolsó csepp véremig elrabolatni nem engedek; esküszöm, hogy hazánkat védeni fogom, míg karomat felemelhetem. A magyarok Istene úgy segítjen és áldjon meg engemet!

(A nép e szavakat lefedett fővel s fölemelt kezekkel lelkesülve mondotta el a szónok után.)

Hajdan, midőn a hazát veszély fenyegette, hős apáink véres kardot hordoztak körül az országban, s ennek láttára, mint sasok repültek harcmezőre a vitéz magyarok. Én, látván a haza jelen veszedelmét, zászlót ragadtam kezembe, megesküdvé, hogy addig nem nyugszom, szegény fejemet nyugalomra nem hajtom, míg az elárult haza fiai szabadságának megmentésére annak áruló ellen zászlóm alá nem gyűjtöm. De most, miután Szeged népének lelkesedését látom, bizvást összehajtom e zászlót, e zászló nem enyém többé, én Szeged zászlója alá állok. És én bízom a magyarok istenében, bízom Szeged népének lelkesedésében, hogy kevés idő múlva mentve lesz a hon; ha pedig a hadi szerencse kevésbé mosolyogna fegyverünkre, ha netalán a végrehajtó hatalom az ármány által a fővárosból kiszoríttatnék, azon esetre Szegedet oly pontnak tekintem, melyről a haza szabadságát, a nemzet függetlenségét megmenteni erősen hiszem.

Szegediek! Testvériség köt össze bennünket. Nincs nemes és nemtelen többé; egy hazának fiai, polgárai, testvérek vagyunk mindnyájan. Tehát testvéreileg összetartva ragadjunk fegyvert az árulók ellen, legyünk készen hazánk oltalmára.

Testvérek! Ha úgy jöttem volna e városba, mint valamely rendkívüli örömmel, boldogságnak hírnöke, igényelhettem volna talán tőletek koszorukat, de miután a végre siettem körötökbe, hogy benneteket fegyverre, a haza megmentésére hívjalak fel, azon virágkoszorukat, melyeket lelkes hölgyeitek utamba elhintettek, nem tekinthetem másképp, mint előjelül azon győzelemnek, melyet a haza ellenségein nemsokára kivivandunk.

Egész életem küzdés és szenvedés vala: de e pillanatban jutalmazva érzem magamat – ám pihenni nem fogok, árva fejemet nyugalomra nem hajtom, míg el nem mondhatom az írás

*ama szavait: Most bocsásd el, uram, szolgálodat, mert láták szemeim hazám szabadságát, boldogságát megmentve.*

*Keblem tele érzéssel, még sok mondani valóm volna hozzátok; de az érzés elfojtja ajkamon a szót. Különben egy pár napig körötökben szándékozávn maradni; még lesz alkalmam hozzátok bővebben szólani. De most nézzétek – soha nem sírtam – és könnyezek.*

[Kossuth Hírlapja, 1848. okt. 15.]

### **A vezércikk szövegtípusa**

A vezércikk mint publicisztikai műfaj időszerű politikai, társadalmi, gazdasági, kulturális kérdéseket és eseményeket tárgyal, érveket és ellenérveket ismertet. „Megírására valamilyen változás, újdonság vagy szükség késztet, olyan társadalmi esemény, amelyre reagálni kell, amit meg kell magyarázni, amit meg kell védeni vagy támadni. Ennek megfelelően a vezércikk véleményeket, nézeteket közlő – túlzással: kinyilatkoztató – publicisztikai műfaj. Általában buzdít, lelkesít, máskor erőteljesen bírál, rendszerint állást is foglal. [...] olykor sugallja, mit kell(ene) tenni, mi a helyes felfogás bizonyos esetekben. Időszerű, közérdekű problémákat fejteget” (Wacha [kb. 1994], 205). A vezércikkírónak logikusan kell gondolatait felsorakoztatnia, céltudatosan csoportosítania, higgadtan érvelnie. Gondolataival, argumentációjával és stílusával meg kell ragadnia olvasói figyelmét. Egyéni stílusú megfogalmazásmódja pedig nagy hatású lehet.

A vezércikket Kossuth honosította meg a magyar sajtóban. 1841 januárjától a Pesti Hírlap szerkesztőjeként vezércikkeiben sorra tárgyalta társadalmi aktuális problémáit, míg végül reformgondolatait egységes programmá formálta, és joga volt beleszólni a közpénzek elosztásába mint a Batthyány-kormány pénzügyminiszterének.

### **A politikai szónoklat szövegtípusa**

A nyilvánosság előtt elhangzó szónoklat közéleti beszéd, amelynek tétje van. Ezért szükséges a szónoknak alaposan felkészülnie lennie, és a társadalmat érintő aktuális tényt kell ismertetnie közéleti és közérdekű megszólalásában. A közéleti „beszéd értékét kizárólag a benne rejlő, pontosabban az általa kifejtett gondolat és mondanivaló súlya és értéke adja meg” (Wacha [kb. 1994], 52–53). Az előadó személyisége, tekintélye erősítheti szavai súlyát. Beszéde átéltsége, logikussága, összefüggésekre rávilágító volta, a megfogalmazás módja növeli gondolatai hatását. Lehet indulatos a szónoklata, de jobb, ha az érzelmekkel csak mértéktartóan telítet.

Szükséges, hogy a közéleti beszéd tartója tekintettel legyen a gondolkodó hallgató-ságára, mert nem tömeghez, hanem közönséghez kell beszélnie. Ahogy ezt Bahtyin világos magyarázata feltárja: „Minden retorikai forma, amely kompozicionális felépítését tekintve monologikus, számít a hallgatóra, illetve annak reakciójára. Olyannyira általános ez, hogy rendszerint épp a hallgatóra való ráhangolódást tekintik a retorikai nyelv alapvető konstitutív mozzanatának. A retorikai formákra kétségtelenül jellemző, hogy a konkrét hallgatóhoz való viszonyt és ennek a hallgatónak a meglétét beépítik a retorikai nyelv külső szerkezetébe. A válaszra hangoltság itt teljesen nyílt, burkolatlan és konkrét” (1976, 193).

1848 őszén közüggé vált a haza szabadsága és függetlensége megvédésének a kérdése és ezzel kapcsolatban a honvédsereg felállítása. Kossuth mint az Országos Honvédelmi Bizottmány tagja szeptember 24-től nagy sikerű toborzókörúton az Alföld népét a

haza védelmére szólította fel. Sikeréhez erkölcsi hitelén és az illőség etikai tartalmán kívül kiváló színészi képessége is hozzájárult (Fehér 2002, 41-46).

### **A szövegek retorikai struktúrája**

Kossuthnak az 1848. július 5-i vezércikkében és az 1848. október 4-én a Szeged népéhez intézett toborzó beszédében alapvetően retorikai eszközökkel sikerült megértetnie: megszűnt a békés megoldás lehetősége, a Habsburg hatalom által felbujtott határvidékek zendülése és az önvédelem miatt szükséges a harc a haza megmentése érdekében. Ezért a retorikai struktúrák mindegyik egységében élt a gondolatközvetítést segítő, a meggyőzést szolgáló, a gondolatot erősítő és a patetikus hangulatot fokozó alakzatokkal: a bevezetésben (exordium), a jóindulat megnyerésében (captatio benevolentiae), a főtételek megjelölésében (propositio), a tétel taglalásában (distributio), a hangulatkeltő elbeszélésben (narratio), az érvelés elemeiben: a bizonyításban és a cáfolásban (argumentatio: confirmatio, refutatio), az összefoglalásban (recapitulatio) és a befejezésben (epilogus).

Eltérő módon indul a kétféle szövegtípus exordiuma. A vezércikk első két rövid bekezdése az országgyűlésre érkező képviselők csoportosulását említi, de a harmadikban már ki is jelöli teendőjüket: *Ez országgyűlésnek hivatása a hazát megmenteni*. A továbbiakban ehhez kéri Kossuth a képviselők jóindulatát, figyelmeztetve őket a tevékenységük felelősségére:

*A nemzet képviselőinek mindenekelőtt fel kell emelkedniök a körülmények színvonalára.*

Innen ível a vezércikk a főtételek taglalását követően a sokrétű argumentációval a befejezésig.

A szegedi toborzóbeszéd nem a hallgatóság kioktatásával indul, hanem egy hódoló gesztussal:

*Szegednek népe, nemzetem büszkesége, szegény elárult hazám oszlopa! mélyen megilletődve hajlok meg előtted.*

Majd tovább is a szegediek dicséretével folytatódik:

*...örömmel szemlélem Szeged népében a lelkesedést...*

És csak ezt követően tér rá a szónok a főtételek hangoztatására:

*...veszedelem fenyegeti szegény elárult hazánkat...*

A szónok igazodva a hallgatósága feltételezett összetételéhez, a továbbiakban is a szegediek meggyőzéséhez nem észérveket hoz fel, hanem érzelmileg közelít hozzájuk.

A szövegek két befejező egysége a szokásnak megfelelően hangzik el, vagyis a recapitulatio még egyszer összefoglalja a szöveg lényeges mondandóját:

*De a míg karomat bírom, a míg fejemben egy gondolat, szívemben egyetlenegy cseppvér él, a magyar korona épségének, országunk önállásának, nemzetünk szabadságának, becsületének bántalmát gyáván elnézni soha sem fogom. – Inkább veszni, mint magamat megadni kész.*

*Egész életem küzdés és szenvedés vala: de e pillanatban jutalmazva érzem magamat – ám pihenni nem fogok, árva fejemet nyugalomra nem hajtom, míg el nem mondhatom az irás ama szavait: Most bocsásd el, uram, szolgálodat, mert láták szemeim hazám szabadságát, boldogságát megmentve.*

Az epilógus pedig érzelmekkel zár mindkét textusban:

*Ha ez a ti politicátok, veletek vagyok, ha nem ez, ellenetek.*

*Keblem tele érzéssel, még sok mondani valóm volna hozzátok; de az érzés elfojtja ajkamon a szót. Különbben egy pár napig körötökben szándékozván maradni; még lesz alkalmam hozzátok bővebben szólani. De most nézzétek – soha nem sírtam – és könnyezek.*

### **A címzettek megszólítása expliciten és latensen**

Mindenféle szöveg célja a befogadó bevonása az együttgondolkodásba. Kossuthnak ez a két megnyilatkozása jól mutatja a jóindulat megnyerésének módjait.

Kossuthot a történelmi helyzet készleti közéleti megszólalásra, amellyel a haza megmentésére hív fel, és a honvédsereg létszámának növelését kívánja megvalósítani. Tehát a konkrét retorikai szituációban a motiváltság nyilvánvaló: ezekkel a megnyilatkozásokkal az akkori szükségállapotból való kilábalást akarja elérni. Ehhez a szónoklatban a *captatio benevolentiae* első eszköze a mondatba épülő, verbális érintésként ható megszólítás közlést megnyitó allokutív szerepben:

*Szegednek népe, nemzetem büszkesége, szegény elárult hazám oszlopa! mélyen megilletődve hajlok meg előtted.*

A megszólítás hatásszándéka magától értetődő. A hagyományos retorikában rendkívüli fontosságot tulajdonítanak a hallgatóság tiszteletének, azt tartva: a hallgatóság milyenségének függvénye a szónoklat milyensége (természetesen ez fordítva is áll). Ezért Kossuth nemcsak tiszteletteljesen szólítja meg hallgatóságát, hanem felmagasztalásával meg is teremti azt, mert a szónoki metaforikus megnevezésekkel (*nemzetem büszkesége; hazám oszlopa*) tett minősítéseknek illik megfelelni.

A beszéd folytatásában viszont Kossuth már nagyobb körre: az ország egész népére teszi érvényessé az összefogásba és a harcba vetett hitét:

*Oly hatalmasnak hiszem én a népet, hogy ha felkel és összetart, a ropogva összerogyó ég boltozatait is képes fentartani erős karjaival.*



E kőszikla erősségű hit és patetikus hangvételű meggyőződés után újabb retorikai fogásokkal: a *Hazámfi* nominális megszólítási formával, amely fogalmi bővítés a *Szeged népe*hez képest, a pragmatikai szituációban a tegeződésre való átváltással (*hozzátok szólok*) és a szolidaritást tanúsító igei és névszói ragozással (*seregeink; hoz ránk; győzünk bár vagy veszítsünk*) még szorosabbra vonja a hallgatóságával való kapcsolatát, hogy kétségeinek is hangot adhasson.

Jó szónokhoz híven Kossuth toborzója folyamán még többször is megszólítja hallgatóit: egyszer a térségre vonatkoztatva: *Szegediek!*, máskor pedig a legmelegebb baráti-lelki kapcsolatot sejtetve: *Testvérek!* A címzett ilyen kiemelt figyelembevétel lényeges eszköz a szónoklat hatásmechanizmusában, a közösségorientált elkötelezettség érzékelésében.

Látszólag csak a toborzó beszéd szól konkrét címzettekhez. Valójában a vezércikk írójának is szüksége van az olvasónak a témában való érdekeltté tételében. Ezért olyan célt, programot fogalmaz meg a vezércikk írója az országgyűlésbe gyülekező képviselőknek, amellyel nem lehet nem egyetérteni:

*Ez országgyűlésnek hivatása a hazát megmenteni. [...]*

*... a nemzet képviselőinek mindenek előtt pronúciálniok kell: a nemzetnek erős elhatározását. [...]*

*... nagy nemzeti elhatározás képes nemcsak a hazát megmenteni, hanem egyszerűen a magyart egy lépéssel az elsőrangú nemzetek sorába emelni. [...]*

*Egyesüljünk a haza megmentésében mindenek előtt.*

Tehát nyilvánvalóan az országgyűlési képviselők a megszólítottak, de a cselekvők közé a vezércikk írója magát is hozzászámolja: *...nagyszerű harcra készüljünk [...]* *Ha készülünk... Egyesüljünk.*

A cikk zárlatában pedig a latens megszólításból, először a szöveg folyamán egyértelmű tegezésbe vált át Kossuth, és emberi tisztességének (éthosának) megfelelően tisztázza álláspontját:

*Ha ez a ti politícátok, veletek vagyok, ha nem ez, ellenetek.*

### **Az argumentáció eszközei: a kérdéshalakzatok**

A véleményformáló érvelésben mind a vezércikkben, mint a toborzó beszédben kitüntetett szerepe van a kérdéshalakzatoknak, azaz a nem valódi kérdéseknek.

Kossuth a *Si vis pacem, para bellum!* ('Ha békét akarsz, készülj háborúra!') római logika szerinti okoskodást követően cikkében látszólag éles cezúra után hat kérdést tesz fel, majd ezekre maga meg is adja a választ, tehát mind a kérdés, mind a felelet ugyanattól a személytől származik. Ez az érvelés kezdete, de ezt nem kijelentő formájú argumentumok jelzik, hanem kérdők, mert ezekben a pátoz erős érzelmekeket megmozgató hatása erőteljesebb:

*Miért merik Zágrábban oly fennen lobogtatni a pártütés zászlóját? Miért merik Bácskát s a Bánátot megtámadni gyűlevész rabló csoportok? Miért merik a camarilla romjai reakciót forralni? Miért mernek Bécsben arról álmodni, hogy a pénz és hadügyi tárczákat visszakerítik? Miért kecsgetetik magokat az austriai követek Frankfurtban azzal, hogy megnyírják országunkat, s egy foederatióba beleolvasztanak, mellyben egyenlők legyünk a többiekkel a gyengeségben?... Miért történik mind ez? Azért, mert tudták, hogy készületlenek vagyunk, mert tudták, hogy a múlt országgyűlés a ministeriumot útnak eresztette, mint az indus rege szerint isten az első embert pénz nélkül, hadsereg nélkül, fegyver nélkül; mert látták, hogy az ó rendszer makacs bűnei miatt rohamnak indult gyökeres változás közben, midőn, a régi rend nincsen többé, az új pedig még meg nem szilárdult, itt vallás, amott nyelv és népi-ség, és magánérdek, és minden indulat ki akarandja zsákmányolni a lázas állapotot; s azt hitték, hogy az egyetemes bomlás közepett kicsi bár, de compact erőnek győzni könnyű lesz.*

Ezek a kossuthi kérdések hatásosak és patetikusak. Retoricitásuk abból fakad, hogy mindegyiket anaforikus ismétléssel az okra és célra egyaránt rákérdező *miért?*-ek indítják, jelezve: a tényekbe belenyugodni nem tudó államférfi a kialakult történelmi helyzetben medítál, ugyanakkor az országgyűlési képviselőket is meggondolkodtatni kívánja. Az okokat és célokat feszegető kérdések értelemadása a *merik* ige megismétlésével nyomatékosítódik. A záró kérdés mintegy összefoglalásként az eddigi cselekvéseket a *történi*k proverbiummal summázza. Csak a feleletsorban töltődik fel a *tudták* múlt idő használata és a *mert* kötőszó révén a polyszemantikus *miért?* egyértelmű jelentéssel.

A szövegrészletet most már a kérdések és feleletek összességéből szemlélve: a kérdések a bekövetkezett történéseket és az esetleges bekövetkezendőket fogalmazzák meg, a feleletek pedig az okokat tárják fel. Így argumentatív hatásuk az ún. szubjekció típusú kérdésalakzatok: mert a kérdés és a felelet együttese szolgáltatja az érveket a *Miért?*... *Azért, mert...* konstrukcióra alapozva. Kossuth írásművészetét dicséri, hogy ez nem akárhol szerepel vezércikkében, hanem a legfontosabb egységét: az argumentációt szervezi.

Kossuth a szegedi toborzó beszédében a lélektani motiváció érdekében a konkrét retorikai szituációban azt szuggerálja hallgatóiba:

*...más helyekre [...] azért mentem be, hogy lelkesedést ébresszek; de Szegedre azért jöttem, hogy itt a lelkesedést szemléljem.*

Hogy ez a lelkesültséget sugárzó kitétel inkább rétori fogás, mint tény, jelzi a narrációt követő kitérés (egressus), amely a magyar szabadság melletti elkötelezettség és hűség megerősítését kéri, méghozzá úgy, hogy egy nagyon pozitív tartalmú megállapításról eldöntendő kérdés formájában kér bizonyoságtételt:

*És most, miután Szeged népét látom, látom szemeiben a lelkesedés szikráit, nem késem megírni a fővárosba, hogy Szeged népe az árulóval való minden alkudozás ellen ünnepélyesen tiltakozik. Megírhatom-e ezt?*

Ez az alternatív lehetőséget felkínáló kérdő mondat a retorikai szituációban egyrészt kommunikáció típusú álkérdésként funkcionálhat – mert a szónoklat alapvetően egyirányú közlő helyzetet jelent –, másrészt azonban valódi kérdésként is, azaz cselekvésre irányuló tanácskérvésként. Mutatja az utóbbi értelmezési lehetőséget a szöveg lejegyzésébe történt zárójeles bejegyzés: *A nép: Meg!* Éppen a szónok beszédének hatékonyságát jelzi: valódi interakció lesz a szónoki megnyilatkozásból, mert imperatívusz erejével hat Kossuth szónoki stílusa. Egyértelmű, hogy a feltett sugalmazó kérdésre csak *igen* feltételezhető. A *Meg!* válasza eleve számítva építi tovább beszédét a szónok még akkor is, ha ez a toborzó előzetesen leírt szónoklat volt, hiszen a szövegelőzmény miatt mindenképp erre a válasza lehetett számítani. De még ha rögtönzött volt is a beszéde, kényszerítő erejénél fogva is igenlést kiváltó ez a kérdés. Ezért a szöveg folytatásába is beépíthető a hallgatók által javasolt cselekvés elfogadása:

*Igenis, megírom, hogy miután Szegedet s népének ezreit a haza szerelmétől lelkesülve láttam, kőszirtté szilárdult keblemben a hit, hogy e haza, lépjen bár a pokollal szövetségre ellene az ármány, mentve lesz.*

Ebben a szövegkontextusban lehetséges tagadó értelmű interrogációt, majd egy tűnődő kérdést hallatni:

*Ki tudja, mit hoz ránk ez óra? győzelmet-e vagy veszteséget?*

Az interrogációnak a mondatfajta és a logikai minőség szokásos átfordításából következő értelmezése révén a *Ki tudja, mit hoz ránk ez óra?* kérdés 'Senki sem tudja, mit hoz ránk ez óra' értelmű, vagyis az előző rész megingathatatlanak tűnő hite ezáltal megkérdőjeleződik. A kétségeket még tovább fokozza a folytatás a grammatikai szempontból választó kérdéssel (*győzelmet-e vagy veszteséget?*). Ez mondathasadással szinte független szövegmondattá önállósult, tartalmilag pedig alternatív megoldásokat feltételező tűnődő kérdés. Tűnődőnek lehet nevezni, ahogy ennek tartják a stilisztikák, és külön kategóriaként veszik fel (Fábián–Szathmári–Terestyéni 1958, 259), eltérően a retorikai szakirodalomtól, amely többnyire csak interrogáció, dubitáció, szubjekció és kommunikáció típusú kérdésalakzatokat különít el.

A haza sorsa szempontjából fontos órában Kossuth nem hagyatkozik az állító eldöntendő interrogáció átfordításából adódó jelentésadásra, hanem formális kérdését megelőzi a *kérdem* igealakkal, ezzel hívja fel a figyelmet következő gondolata kérdő jellegére. Ebben, miközben vall a felfogásáról, egyben utat is mutat:

*Tehát e fontos órában, e mondhatatlanul fontos pillanatban kérdem: találkozik-e egy fia a hazának, találkozik-e egy polgára a városnak, ki hazája szabadságáért vérért, életét feláldozni kész nem volna?*

De éppen a *kérdem* forma kitétele miatt szerepelhet és szerepel is a kérdésalakzat metamorfózisa nyomán valódi kérdésként, és Kossuth szegedi hallgatósága a szónok szándékának megfelelően tagadó formában értelmezi, és ennek hangot is ad hangos szóval és egyhangúlag: *Nem!* A szándékolt hatás bekövetkezett: az azonosítás törvényének

megfelelően a hallgatóság azonosul a Kossuth által sugallt állásfoglalással, vagyis válaszával azt vallja: 'Senki nincs, aki a haza szabadságáért ne áldozná az életét.' Átéltve a hallottakat a szegedi hallgatóságból megszólalók lettek.

Látható, Kossuth szónoklatában a kérdések szövegszervező ereje abból fakad, hogy lényeges tartalmi elemként szervesülnek. Retoricitásuk hatékonyságát pedig ékesen bizonyítja az a tény, hogy a hallgatót be tudják vonni az interakcióba, sőt képesek szóbeli állásfoglalásra készíteni.

A pragmatikai tényezők: az élőszóbeliség és az írásbeliség különbözősége mindennapi szövegeink kérdésfeltevéseiben alapvetően eltér, mert a szóbeli és az írásbeli érintkezés esetében eltérő a retorikai szituáció. Élőszóban kérdő mondataink nagy része valódi tudakozódást fogalmaz meg, megengedve természetesen az álkérdés szerepű kérdésalakzatok feltevését is. Az írásos forma viszont alapvetően a közvetlen visszajelzés hiánya miatt pszeudokérdésekkel állít, felszólít, óhajnak ad hangot, és felkiáltást fogalmaz meg.

A szónoki kommunikációs helyzet hagyományosan egyirányú közlés szokott lenni, a szónok kérdései álkérdések, azaz kérdésalakzatok. De a passzív hallgatóság be is kapcsolható az interakcióba a szónok tudatos kapcsolattartó képessége és a valós kérdésekként is értelmezhető kérdő mondatai révén, hiszen a szónoklat beszédettre készítő esemény. Kossuth szónoklatának a kérdései ilyen módon átmenetet jelentenek a valódi és az álkérdés között.

Kossuth publicisztikai szövegének kérdései valódiként nem értelmezhetők, mert közvetlen válaszreakció ebben a kommunikációs szituációban nem várható. Ráadásul a vezércikk minden kérdő mondata azért is álkérdés, mert a kérdés feltevője maga megadja rá a feleletet is. Éppen ezért válik dominánssá vezércikkében az érvelő jelleget szolgáló: az ok-okozati összefüggéseket, bizonyítékokat felsorakoztató szubjekció (*Miért merik Zágrábban olly fennen lobogtatni a pártütés zászlóját?... Azért, mert tudták, hogy készületlenek vagyunk*).

### **Az argumentációt nyomatékosító bővítéses (adjekciós) alakzatok**

Kossuth vezércikke világosan tárja az olvasó elé az éppen akkor megalakult országgyűlés aktuális feladatai közül a legfontosabbat, hangoztatva:

*Ez országgyűlésnek hivatása a hazát megmenteni.*

Szónoklatra emlékeztető módon írásában újra és újra visszatér Kossuth ehhez az alapeszméjéhez, és a kifejezendő lényegét az ismétlés alakzatával sulykolja, tudva azt: az olvasó jelentéstulajdonításában ennek fontos szerep jut. Ugyanezt a véleményt a feszes gondolatmenet ellenére az ismétléssel több variációban is kinyilatkoztatja:

*nagy nemzeti elhatározás képes nemcsak a hazát megmenteni;  
adjon módot a hazát megmenteni;  
a hazát így adták át, hogy képviselőiktől csak önmagoktól függne azt megmenteni;  
a haza megmentése;  
a haza megmentésének kötelességét;  
Egyesüljünk a haza megmentésében.*

A szóközi beszédben a megmentés a haza szabadságának fogalmához kötődik:

*az elárult haza fiai szabadságának megmentésére;  
a haza szabadságát, a nemzet függetlenségét megmenteni;  
láták szemeim hazám szabadságát, boldogságát megmentve.*

Variált ismétléssel állandóan visszatér a vezércikket író Kossuth politikája alaptéziséhez, de a függetlenség és a szabadság eszméjét is kötve a haza megmentése fogalmához:

*De ha valaki a magyar koronához hozzá nyúl, ha önállásunkat, szabadságunkat, nemzeti becsületünket megtámadja...*

*...ha ez állást most el nem foglalja, sem szabadságát, sem önállását, sem territorialis épségét nem fogja megtartani...*

*...ha akár koronájának épsége, akár önállása, akár szabadsága megtámadtatnék...*

*Én békét akarok, de becsületest; békét, melly koronánk épségét, országunk önállását, nemzetünk szabadságát biztosítsa.*

*De a míg karomat bírom, a míg fejemben egy gondolat, szívemben egyetlenegy csepp vér él, a magyar korona épségének, országunk önállásának, nemzetünk szabadságának, becsületének bántalmát gyáván elnézni soha sem fogom.*

A harcra készülés tényeit, az eddigi nagy erőfeszítéseket a felsorolás (enumeratio) alakzatával igazolja Kossuth a vezércikkében:

*És mégis, mert a rend az országban szilárdulni indult, mert néhány magyar ezredet minden nehézség dacára behoztunk, a katonaság áthelyezésével a kétségeket láb alól eltevéők, s helyökre biztosabb erőt vontunk, 12,000 honvédet kiállítottunk, felruháztunk, felfegyvereztünk, a népet önvédelemre lelkesítettük, s amott Szegeden alul és amott a Drávánál tekintélyes erőt táborba szállítottunk; az országgyűlést pedig egybeszólítóok, hogy adjon módot – nekünk, az mindegy – csak adjon módot a hazát megmenteni.*

A halmozás és a felsorolás alakzata emeli ki a kérdések és az azokra adott feleletek tömbjét írásában. A *miért?*-tel indított kérdéssorra felelő válaszok végén válik nyilvánvalóvá, hogy ez a terjedelmes bekezdés nagyon is szerves része a kossuthi érvelésnek:

*Miért merik Zágrábban olly fennen lobogtatni a pártütés zászlóját?  
Miért merik Bácskát s a Bánátot megtámadni gyülevesz rabló csoportok?  
Miért merik a camarilla romjai reactiót forralni?  
Miért mernek Bécsben arról álmodni...?  
Miért kecsgetetik magokat az austriai követek...?  
Miért történik mind ez?*

*Azért, mert tudták, hogy készületlenek vagyunk,  
 mert tudták, hogy a múlt országgyűlés a ministeriumot útnak eresztette...;  
 mert látták, hogy az ó rendszer makacs bűnei miatt...  
 Mert tudták, hogy Horvátországban kész gyakorlott fegyveres erejük van;  
 tudták, hogy a mi gyakorlott hadsereg van országunkban...;  
 tudták, hogy azon szellemnek ezen viszonyokban keresztülszótt hatását ...;  
 tudták, hogy a magyar háromszín ellen a sárgafekete színre hivatkozniok ...;  
 mert tudták, hogy országgyűlés nélkül ... készületlenek vagyunk.  
 Tudták, hogy nincsen egyetlen fegyvergyárunk;  
 tudták, hogy külföldről fegyvert nem kapunk;  
 tudták, hogy váraink bástyái porlásban vannak, magtáraik üresek, védjeik idegenek;  
 tudták, hogy a népnél e szó: „katonaállítás” keserves emlékezetek nyomán;  
 tudták, hogy ha Napoleon Dijonnál...  
 azért mertek ellenünk ármánykodni ..., mert tudták, hogy készületlenek vagyunk.  
 (Tagolás – Sz. N. I.)*

A bekezdés lezáró kicsengése: *készületlenek vagyunk*, visszakapcsol az előző paragrafus végéhez: *Készületlenség több, mint gyengeség. Készületlenség bizonyos halál.*

Ahogy a kérdéseket egymásra halmozta az újságíró Kossuth, ugyanúgy az azokra adott feleleteket is egy tömbben közli. Mindig az előismétlés (anafóra) emeli ki a felsorolásos fokozás komponenseit (*Miért merik; Miért merik; Tudták, hogy; Tudták, hogy*).

Azért részletező a megtámadtatás okainak taglalása a vezércikkben, mert az újságírónak megfelelően bizonyítania kell a harcra készültség fontosságát. Kossuthnak a maga által feltett kérdéseire a válaszai csupa negatív dologról számolnak be, de tizenhárom kólon (legalább három szavas fő- és mellékmondat) élén a *tudták* anaforikus ismétlődése miatti ritmuskeltő erővel mégis patetikussá válnak. Hogy nem egyetlen évről, hanem érvrendszeréről van szó, erről a sztereotip módon visszatérő elemek tagoló szerepe árulkodik. A bizonyítás eltervezettségéről vall ezeknek az érvtagoló elemeknek a formája is: csak a nyitó és a záró felelet „teljes”: azaz fő- és mellékmondatot is tartalmaz: *Azért, mert tudták, hogy; azért mertek ellenünk ármánykodni..., mert tudták, hogy...*

Kossuth Lajos vezércikkében a kérdő mondatfajta ismétlése, halmozása önmagában is fokozó jellegűnek hat. Ugyanakkor a kérdések tartalmi egymásra épülése az értelemképzés folyamatában a fokozás alakzatát valósítja meg, hiszen az ellenség támadásai katalógusszerű felsorolásának sorrendje a *fennen lobogtatni*-tól a *megtámadni, reakciót forralni, visszakerítik*-en át jut el a *kecsegtetik magokat, megnyírják országunkat* felismerésig. Ezek a fokozást mutató cselekedetek ún. szándékolt módból vett érvek. Azért sajtószak, mert noha amplifikációszerűen fokról fokra erőteljesebb cselekvéseket említ az újságíró, ugyanakkor csak az első három kérdés kapcsolódik valódi történelmi eseményhez, az ezt követő kettő csupán az álom szintjén jelentkező vágy (*mernek arról álmodni, kecsegtetik magokat*). A szándékolt módból adódó érvek láthatóan szervesen összefonódnak a helyből (*Zágráb, Bácska, Bánát, Frankfurt*) és időből vett érvekkel.

A szövegnek ez a része félreérthetetlenül vall arról: Kossuth „hallotta” írását, szó-nokként írta vezércikkét is. Ezért van az, hogy a szóbeliségben kívánatos, figyelmet iránnyító ismétléssel sok esetben élt. Ez halmozódva fokozást eredményez (*a megszokott esküre, megszokott kegyre, megszokott disciplina erejére hivatkozni*), még a fogalmi

jelentést nem hordozó szófaj, a névutó (*pénz nélkül, hadsereg nélkül, fegyver nélkül*) és a kötőszó esetében is (*nyelv és népiség, és magánérdek, és minden indulat*).

Kossuth szónoklatában a *Tehát e fontos órában, e mondhatatlanul fontos pillanatban kérdelem: találkozik-e egy fia a hazának, találkozik-e egy polgára a városnak, ki hazája szabadságáért vérét, életét feláldozni kész nem volna?* kétszeresen is antiklimaxszal (*e fontos órában; fontos pillanatban; a hazának; a városnak*) szerkesztett emotív célzatú kérdése sajátos módon nem visszafokoz, hanem éppen az élet feláldozására tett ígéretei klimaxszal (*vérét, életét*) emelik ünnepélyes magasságokba a beszéd különben is patetikus hangvételét. Hogyan fokozható ez még tovább? Esküvel. Ezt teszi Kossuth is. Istenre tett esküjével fogadja Szeged népe előtt:

*Én esküszöm a mindenható Istenre, ki védi az igazságot és a hitszegő árulót megbünteti, esküszöm, hogy hazánk szabadságából egy hajszálnyit utolsó csepp véremig elraboltatni nem engedek: esküszöm, hogy hazánkat védeni fogom, míg karomat felemelhetem. A magyarok Istene úgy segítjen és áldjon meg engemet!*

### **Az ellentétek mint az érvelés hatáskeltő alakzatai**

Kossuth újságírói tehetségének a jele, hogy meg tudta találni azt a kellő arányt, amely két ellentétes fogalom: a béke és a harc hangoztatásához szükséges, így az ellentétek egymást erősítik.

Kossuth érvelése logikáját arra alapozza vezércikkében, hogy a szabadság becsületes békéje érdekében kell felkészülni nagyszerű harcra. Az erről szóló egész bekezdésnyi szövegrészlet a felkészülés és a felkészületlenség többszörös ellentétére épített érvszorozatával kíván meggyőzni, kidomborítva a felkészülés szükségességét:

*Ha készülünk, nem fogunk megtámadtatni, ha nem készülünk, megtámadtatunk. – A gyöngének békéje kegyelemtől függ. Az erős békéje biztosítékát önmagában hordja. Alvótúl, habár óriás is, senki sem fél. Az erőssel alksznak; a gyöngének parancsolnak. Készületlenség több, mint gyengeség. Készületlenség bizonyos halál.*

A *becsületes béke* fogalmának a szöveg megfelelő pontjain: az expozícióban, az argumentáció kezdetén és az epilógusban megjelenő ismétlése, valamint a harcra készítető okok felsorakoztatása a részletezés eszközével párosulva végtelenül ünnepélyes, és a harccal szemben a *béke* fogalma ugyanúgy hangsúlyossá válik:

*a békének sátoros ünnepnapján;  
Nekem a szabadság békéje kell;  
Én becsületes békét akarok;  
A gyöngének békéje kegyelemtől függ.  
Az erős békéje biztosítékát önmagában hordja.  
Én békét akarok, de becsületest; békét, melly koronánk épségét, országunk önállóságát, nemzetünk szabadságát biztosítsa.*

Sőt Kossuth vezércikkének gondolatsorában a *harc*, illetve a *harcra készülődés* és a *becsületes béke* mint opponáló fogalmak szervesen összefüggnek:

*De a szolgaság békéjét nem akarom;  
[...] ha készül, békéje lesz; ha nem készül, béke helyett irtózatoss háborúja lesz.*

Míg a toborzóban a *harc* szó csak egyszer szerepel (mint sasok repültek harcmezőre a vitéz magyarok), és az is csak a múltra vonatkoztatva, a vezércikkben nyolcszor (gyáva, ha harcz nélkül adja; Én belőlem nem harcz vágya szól; a parlamentaris tárcza harczmulatsága; nagyszerű harczra készüljünk mindenek előtt; én nem akarom harczba keverni az országot; akkor ám nyíljék a parlamentaris harcz sorompója; Harcra készüljön! élet halál-harczra minden erővel), nyilván a harcra késztetést megtámogatandó.

Arisztotelész Retorikájának felosztása szerint Kossuthnak a szegedi toborzója a tanácskozó beszéd típusába tartozik. Az ilyen jellegű szónoklat témája a jelenre irányul, célja a szép és a rút felmutatása. Ehhez a meggyőző érveket az Én és az Ők álláspontjának ellentétét kiemelő, őszinte patriotizmustól átítatott kijelentések adják, amelyeket ellentétező párhuzam szervez:

*... veszedelem fenyegeti szegény elárult hazánkat, oly veszedelem, melyhez hasonlót évkönyveink nem mutatnak, s melynek láttára némely kicsinyhitűek a fővárosban azt mondák, hogy a magyar nemzet napjai megszámitvák. [...] De én azt mondom: ez nem igaz.*

*Alkudozásba akartak ereszkedni Jellasichsal, ama gaz árulóval [...] De én azt mondom, hogy mielőtt a nemzet annyi erővel s küzdelemmel kivívott szabadságából csak egy hajszálnyit is lealkudnék, elmegyek és megtekintem a népet.*

### **A párhuzam (paralelizmus) mint a meggyőzés alakzata**

A vezércikkben az argumentáció forrásait megjelölő külső történéseknek hangot adó gondolatok olyan keretbe ékelődnek, amelyet a békét kívánás vallomása vezet be gondolatritmussal (tartalmi párhuzammal):

*Én belőlem nem harcz vágya szól. Magyarország jövődjé nem hódítások útján fekszik. – Nekem a szabadság békéje kell, nem keresem a véres dicsőséget. – Én nem izenek hadat senkinek.*

Ezt a részt a vezércikkben olyan paralelizmus zárja le, amelyben tételszerűen megismétlődik az expozíció higgadt megfontolása az ÉN erőteljes hangsúlyozásával:

*Még egyszer mondom: én nem izenek hadat senkinek.  
Még egyszer mondom: én nem akarom harczba keverni az országot.*

Kossuth szónoklata *A magyarok istene ugy segéljen és áldjon meg engemet!* ünnepélyes esküvel bár a csúcspontra ér, de a toborzó ezen a ponton nem fejeződik be, hanem az eddigieknél is erőteljesebb pátosz lengi át a következő részt, amely nem tényállásokat ismertet. Ebből nemcsak a harcra buzdítás szándéka világlik ki, hanem a párhuzamra épített textusból Kossuthnak az akkori, a külső támadások hatására, a szorító történelmi helyzetben kialakult lelkiállapota, erkölcsi feladatvállalása is:



Hajdan, midőn **a hazát veszély fenyegette**, hős apáink véres kardot hordoztak körül az országban, s ennek láttára, mint sasok repültek harcmezőre a vitéz magyarok. Én, látván **a haza jelen veszedelmét**, zászlót ragadtam kezembe, megesküdve, hogy *adig nem nyugszom, szegény fejemet nyugalomra nem hajtom, míg az elárult haza fiai szabadságának megmentésére annak árulói ellen zászlóm alá nem gyűjtöm.*

### **Alakzattársulások mint a hangulatfokozás eszközei**

A legkülönbözőbb alakzatok kapcsolódása jelentéserősítő a vezércikkben. A *gyáva* szó ismétlése, sőt fokozása (*háromszor gyáva*), utána az oppozícióba állítás szervesen összekapcsolódva a nemzeti büszkeség lelkületét erősíti:

*S kiről ezt el lehet mondani, az gyáva, ha feladja életét; háromszor gyáva, ha harcz nélkül adja fel.*

*A magyar nemzet gyáva nem volt soha, s én hiszek istenben nem lesz azzá a szabadság reggelén.*

A felsorolást (*akár koronájának épsége, akár önállása, akár szabadsága*) követő ellentétbe állítások (*ég s pokol; én nem izenek hadat senkinek, hanem azt fejezem ki: hogy ha nekünk akárki hadat izen*), majd pedig a túlzás (*alvilág minden serege*) hatásos fokozással összefűzve lelkesítő hangulatot áraszt:

*Midőn tehát azt mondom: hogy a nemzet képviselőinek mindenek előtt pronuciálnok kell: a nemzetnek erős elhatározását, hogy ha akár koronájának épsége, akár önállása, akár szabadsága megtámadatnék, azt ég s pokol ellen utósó csepp vérig védeni fogja – s ezen komoly elhatározásnak megfelelő készülleteket kell elrendelniök, – midőn így szólok, akkor én nem izenek hadat senkinek, hanem azt fejezem ki: hogy ha nekünk akárki hadat izen, azt visszaverjük, habár az alvilág minden serege feltámadjon is ellenünk.*

A szegedi beszéd *captatio benevolentiae* szerepű bevezetésében az ismétlések (*repetitio*) epizeuxis fajtájának (a mondatbeli szórendtől függetlenül egy szó gyakori visszatérése) és az oppozíciós struktúrának (*lelkessedést ébresszek ↔ lelkessedést szemléljem*) az összefonódásával emelkedett hangnem teremtődik:

*Mikor Szegedhez közeledtem, sajnálni kezdém, hogy mellemből kifogyott a hang; de midőn Szeged népét látom, úgy látom, hogy nincs mit sajnálnom, mert itt többre nincs szükség, mint hogy a lelkessedés előtt mélyen meghajoljak.*

*Midőn én, mint az ország tejhatalmu biztosa, s a honvédelmi bizottmány egyik tagja, népfelkelést intézendő, utamban más helyekre bementem, azért mentem be, hogy lelkessedést ébresszek; de Szegedre azért jöttem, hogy itt a lelkessedést szemléljem.*

Ismétlés ellentétbe állítással, majd felsorolással megerősítve hirdeti a kossuthi álláspont elfogadásának szükségességét:

*És én ez állást nem hiú dicsvágy végett óhajtom a nemzetnek, hanem azért, mert ha ez állást most el nem foglalja, sem szabadságát, sem önállóságát, sem territorialis ép-ségét nem fogja megtartani.*

### **Pátosz éreztető képek mint az ékesszólás stiláris hatásfokozó eszközei**

Mindkét szövegtípust romantikusan ünnepélyes hangulatúvá emelik a magasztos képek (Domonkosi 2002):

*Csak attól mentsen meg az ég, hogy [...] hosszadalmas válaszfelirati meddőségeket teremtsenek, mellyeknek szótenger árában az ország elvész.*

*És én ez állást nem hiú dicsvágy végett óhajtom a nemzetnek, hanem azért, mert ha [...] minden szomszéd olly kenyérnek fogja őt tekinteni, mellyből az szel, a kinek tet-szik, s a mi felmarad, az morzsává porlik, mit darabonként még a hangyák is szét-hordanak.*

*Oly hatalmasnak hiszem én a népet, hogy ha felkel és összetart, a ropogva összerogyó ég boltozatait is képes fentartani erős karjaival.*

*...dobjd a kihívónak arczához, ha mindjárt az ó világ mesés óriássza volna is, ki Ossát Pelionra halmoz ellened.*

*Szegednek népe, nemzetem büszkesége, szegény elárult hazám oszlopa!*

*...a népet újra a szolgaság jármába hajtsa...*

A vezércikk befejezésében az áldozatvállalás nagyságát érzékeltető kép patetikus ma-gasságokba emeli az írást:

*De a míg karomat bírom, a míg fejemben egy gondolat, szívemben egyetlenegy csepp vér él, a magyar korona épségének, országunk önállóságának, nemzetünk sza-badságának, becsületének bántalmát gyáván elnézni soha sem fogom. – Inkább veszni, mint magamat megadni kész.*

A szónoknak Szeged népére vonatkoztatott hitét még tovább erősíti az emelkedettsé-  
get adó biblikus képek sora:

*Krisztus mennyei országát megalapítandó a földön, egynek választottjai közül azt mondá: e kőszálra építem én egyházamat; és én hasonlóan mondom, hogy Szegedre s ennek lelkes népére építem nemzetem szabadságát, és a pokol kapui erőt nem vesznek azon.*

### **Retorikus prózaritmus**

A meg nem ismételt ige (*akarok*) és a kommatípusú felsorolás tömör, ritmikus és fenn-költ szöveget teremt:

*Én békét akarok, de becsületet; békét, mely koronánk épségét, országunk önállósát, nemzetünk szabadságát biztosítsa.*

Ugyancsak ritmuskeltő hatásúak az aforisztikus mondandót lapidáris tömörségű mondatokban summázó újságírói bekezdések:

*Alvótúl, habár óriás is, senki sem fél. Az erőssel alkusznak; a gyöngének parancsolnak. Készületlenség több, mint gyengeség. Készületlenség bizonyos halál.*

*Én belőlem nem harcz vágya szól. Magyarország jövődjéje nem hódítások útján fekszik. – Nekem a szabadság békéje kell, nem keresem a véres dicsőséget. – Én nem izenek hadat senkinek.*

Kossuth írásának és beszédének is kitűnő ritmusa van a kommatípusú mondatformálásnak köszönhetően, mert a szintaktikailag önállóan szókapcsolatok sorának egy közös főtag által összefogottan ritmusképző ereje van:

*Meg kell a hazát mentenie. A magyar név becsületét fentartania; tekintélyét megalapítani; szabadságát és önállóságát megszilárdítania, hogy sem ármány, sem ámulás, sem vakszenvedély, sem hódítási vágy ne merjen hozzá nyúlni.*

A tárggyal bővített főnévi igenévi alanyok (*megmentenie; fentartania; megalapítani; megszilárdítani*) sorjázása a *kell* igei állítmányi főtaghoz kapcsolódik, a *ne merjen hozzá nyúlni* főtaghoz pedig tagadott alanyok sorolódnak (*sem ármány, sem ámulás, sem vakszenvedély, sem hódítási vágy*).

### **Az összehasonlító stíluselemzés következtetései**

Kossuth Lajos, a XIX. század nagy reformer politikusa, az 1848/49-es szabadságharc vezéregyénisége, nagy formátumú államférfija kiváló szónok és kitűnő publicista volt. Mindkét szövegtípusban az összehasonlítás révén emelődik ki a retorikai eszközök fontossága.

Kossuth mint remek képességű publicista a meggyőzés lehetséges módjával: a tényfeltáró újságírással nagyban hozzájárult olvasói szemléletformálásához. Mint rendkívüli képességű szónok a meggyőzés másik műfajával: a szónoklattal is eredményesen és gyakran élt, tudva azt: a szónoklat mindig felszólító szerepű. Az országgyűlés felhatalmazásával végzett toborzó körútján az Országos Honvédelmi Bizottmány munkájának egyik irányítójaként tízezreket tudott Magyarország önvédelme érdekében a magyar trikolór alá toborozni. Történelemformáló hatását beszédeivel kivételes tehetsége révén hatni tudott hallgatóira. Képes volt tömegeket mozgósítani a közös cél: a haza szabadságának megtartása érdekében mind élőszóval, mind írásaival. Megnyerve hallgatóit, be tudta vonni őket az együttgondolkodásba, lelkükben, tudatukban lelkesedést tudott fel-szítani. Beszéde tett volt: beszédített. Ezt az adottságot az ókortól kezdve nagyra értékelték, jelzi ezt Cicero megállapítása: „Semmi sem múlja felül azt a képességet, hogy valaki emberek gyülekezetét tartja lekötve szavaival.”

Ennek a két kanonikus szövegtípusnak eltérő az intencionáltsága: az írásban az értelmi meggyőzés, a beszédben pedig inkább az érzelmi ráhatás uralkodik. Kossuth esetében mindkettő szépirodalmi igényű retorikával párosul. Alapvetően azonos a forrása az államférfi szónoki és publicisztikai stílusa alakzathasználatának: az érvelés megerősítése, a retoricitásra törekvés. Különösen fontos funkcióhoz jutnak mindkét szövegtípusban a jelentéserősítő ismétléseket tartalmazó struktúrák, a nem valódi információt tudakoló kérdő mondatok figyelemirányító, sugalló hatásukkal, a pátoszt fokozó képek, a párhuzamok, az ellentétek, a felsorolások és az alakzattársulások.

Kossuth hatása köszönhető az emberi problémák iránti érzékenységének, a napi csatározásokban győzni tudásának, beszédei és írásai gondolatgazdagságának, reformer eszméinek, politikusi-államférfiúi tehetségének, annak, hogy nála a politikai tartalmú írás és beszéd szorosan összefügg nemcsak a retorikával, hanem az etikával is.

Meggyőző ereje nem utolsósorban beszédei és írásai stílusával is magyarázható. Maga Kossuth a nyelvnek fontos szerepet tulajdonított, mondván: „A nyelv a nemzet geniusának tükröje” (*A parlamentarizmusról*). Eszerint Kossuth Lajos nyelve az ő zsenialitásának tükröje.

Szónoklatainak és publicisztikájának stílusát elemezve biztosan állíthatjuk Szabad György történésszel együtt: „...elnémíthatatlan szavai éltetik Kossuthot – örökre.”

Forrás:

*Kossuth Lajos összes művei* [KLÖM] 1952. XIII. *Kossuth Lajos az Országos Honvédelmi Bizottmány élén*. I. S. a. r.: Barta István. Bp., Akadémiai.

1957. XII. *Kossuth Lajos az első felelős minisztériumban. 1848. április–szeptember*. S. a. r.: Sinkovics István. Bp., Akadémiai.

### 4.3. A MÚFORDÍTÁS MINT AZ INTERTEXTUALITÁS EGYIK LÉTMÓDJÁ

#### 4.3.1. Teremtő utánzás – a műfordítók poétikai licenciái

Paul Verlaine: *Chanson d'automne* – Tóth Árpád: *Őszi chanson* – Szabó Lőrinc: *Őszi dal*

#### Az összehasonlító fordításstilisztikai elemzés kiindulópontja

Paul Verlaine:	Tóth Árpád:	Szabó Lőrinc:
<i>Chanson d'automne</i>	<i>Őszi chanson</i>	<i>Őszi dal</i>
<i>Les sanglots longs Des violons De l'automne Blessent mon coeur D'une langueur Monotone.</i>	<i>Ősz húrja zsong, Jajong, busong A tájon, S ont monotón Bút konokon És fájón.</i>	<i>Zokog, zokog az ősz konok hegedűje, zordúl szívem fordúl szívem keserűre.</i>
<i>Tout suffocant Et blême, quand Sonne l'heure, Je me souviens Des jours anciens Et je pleure ;</i>	<i>S én csüggeteg, Halvány beteg, Mig éjjél Kong, csak sírok, S elém a sok Tűnt kéj kél.</i>	<i>Fullaszt az éj; arcom fehér; s ha az óra üt: zokogok, régi napok siratója.</i>
<i>Et je m'en vais Au vent mauvais Qui m'emporte Deçà, delà, Pareil à la Feuille morte.</i>	<i>Óh, múlni már, Ősz! hullni már, Eresszél! Mint holt avart, Mit felkavart A rossz szél...</i>	<i>S megyek, megint hányódni, mint az elárvult zörgő levél, mellyel a szél tovaszárguld.</i>

[A vers nyers fordítása: Őszi dal. Az ősz hegedűinek hosszú zokogásai egyhangú bágyadtsággal sebzik meg a szívemet. Egészen fulladozó és halálsápadt vagyok, amikor üt az óra, régi napokra emlékszem, és sírok, és elmegyek a rossz széllel, amely elvisz engem ide-oda az elhalt levélhez hasonlóan.]

Verlaine *Chanson d'automne* című versét, amelyet 20 évesen írt, és két év múlva, 1866-ban a *Szaturuszi költemények (Poèmes saturniens)* című kötetben jelentetett meg, forrás textusként kezelem, mert erről több magyar műfordítás is született. Noha a szakirodalom számon tartja, hogy Baudelaire *Chant d'automne* című költeménye hatott Verlaine-re, és Lamartine *Isolement* című versének utolsó versszaka is megihlette:

*Midőn az őszi lomb lehull a száraz ágról,  
zúdul az éji szél s vele száll az avar.  
Fakó levél vagyok, lehulltam a világról:  
sodorj el engem is, vad északi vihar.  
(Lamartine: Magány. Rónay György ford.)*

Tóth Árpád fordítása az 1923-as *Őrök virágok* című fordításkötetében szerepelt. (Néhány eltéréssel már 1917-ben ismertté vált.) Szabó Lőrincé 1926-ban jelent meg az *Őrök barátaink* című I. fordításkötetében.

Paul Verlaine *Chanson d'automne* című költeményét sokan fordították magyarra, többek között Babits Mihály, Végh György, Térey János, Franyó Zoltán. Most csak két nyugatos költőnk: Tóth Árpád és Szabó Lőrinc fordítását vetem össze. Ahogy Rába György állítja: „Egy-egy alkotás, különösen vers, különböző korokban keletkezett fordításainak összehasonlítása az eredetivel, illetve egymással ugyancsak művelődéstörténeti jelentőségű feladat” (1963, 125), érdemes tehát vállalkozni az összehasonlító stílselemezésre. A műfordítás révén egy vers és a belőle keletkező újabb vers dialógusba lép. Több átültetés esetén pedig fordítói dialogicitás is teremődik.

A két Verlaine-fordítás önkéntelenül is összehasonlításra készíti az olvasót. A franciaúl tudót pedig az eredetivel való összevetés is érdekli. Arra keresi a választ: Mit kell műfordítás esetében vizsgálni? Vagy ahogy Tóth Árpád teszi fel a kérdést: „Lehet-e valamely költeményt minden tökéletességével egyetemben átültetni egy másik nyelvre, hogy teljesen az eredeti hatását érijük el? Hiszen a versnek, a kötött formájú beszédnek sokkal kényesebb, sokkal kitapinthatatlanabb a hatást keltő mechanizmusa, mint a prózáé. [...] Itt a legfőbb, legművészibb hatást annyira kizárólagosan csak a nyelvezeti eszközök használata idézi elő [...] És minden nyelv más-más hangszer, az egyik eljátszott darab alig ismételhető ugyanúgy a másikon” (1986c, 330–331). Ebben a három költeményben azt lehetne elemezni:

- Mi teszi egyedi irodalmi alkotássá Verlaine költeményét?
- Miért érzik a magyar befogadók kivételesen poétikusnak a Tóth Árpád-i fordítást?
- Milyen új nyelvi struktúrára épülnek a fordítások, átformálva a forrásnyelviét?
- Miként közvetítik a fordítók a verlaine-i inspiráló szépségű verszenét és hangzásvilágot, a kissé szentimentális, rezignált, impresszionista hangulatiságot és képi gondolkodásmódot?
- Hogyan módosul a két fordítás hangspektruma bizonyos hangok gyakorisága következtében?
- Mely hangcsoportokban fordulnak elő nazálisok?
- Milyen esztétikai hatása van a sötét, azaz a mély és a világos, azaz a magas magánhangzóknak?

Nyilván az átültetések vizsgálatára a stilisztikai összevetésen kívül fordításelméleti és pszichológiai elemzés is kellene, de ezek tárgyalására csak érintőlegesen kerül sor. Érdemes Németh G. Béla jogos figyelmeztetésére hallgatni: „... a műegész élményi hatása nyomán kezdjük nyomozni, mily szótári, grammatikai, hangtani, emlékkasszociációs s egyéb elemeknek mily szerkezeti egymásrható összetétele nyomán váltják ki a hatást, horribile dictu, az élményt”, mert „bármilyen esztétikai tény befogadásának első és alapfázisa az *élmény*” (1998, 222).

### **A fordítás fogalma**

E. A. Nida nagyon világosan fogalmazza meg a fordítás folyamatát: „...a fordítás olyan folyamat, amelyben egy, a forrás- és célnyelvet egyaránt ismerő személy megfejtje a forrásnyelvi üzenet kódját (azaz dekódolja azt), és átkódolja az üzenetet a célnyelv megfelelően egyenértékű formájába” (1985 [1968], 139). Formai és funkcionális dimenziókra

egyaránt tekintettel kell lenni: a funkcionális az elképzelt befogadó személyére való figyelmet jelenti, a formai pedig a stíluszintre és a műfajra vonatkozik. „Az idegen nyelvű fordítók, akik anyanyelvüktől különböző nyelvekre fordítanak, inkább a célnyelvet részesítik nagyobb tiszteletben, és gyakran túllőnek a funkcionális egyenértékűségek javára” (uő 142).

A fordítás intertextuális kapcsolatban áll az eredeti szöveggel, és a forrás- és a célnyelvű szövegek között több szempontból is egyenértékűségi viszonyoknak kell teremtenie:

- referenciálisan, hiszen ugyanaz a valóságvonatkozásuk,
- funkcionálisan, mert azonos kommunikatív szerepűek,
- kontextuálisan, mivel a forrásnyelvi mondatokkal azonos szerepet kell betöltsenek a célnyelviek (Klaudy 1979, 282–287).

Az egyik nyelvről a másikra való közvetítést, a nyelvek közötti (interlingvális) átváltásokat három szempontból lehet megítélni: adekvátság, célnyelvi megfelelés, illetve célnyelvi elfogadhatóság (Klaudy 1994, 79).

### **A műfordítás fogalma és értéke**

Csak újabban szokták a műfordítást az intertextualitás egyik létmódjaként értelmezni. Érdemes Michael Riffaterre felfogásából (1996 [1980], 68) kiindulni, ő elválasztja egymástól a véletlenszerű (amikor az intertextus „ismeretlen is maradhat”) és a kötelező intertextualitást („az olvasó nem tud nem észlelni, mert az intertextus egy kitörölhetetlen nyomot hagy”). Több ilyenfajta kitörölhetetlen nyom adódik a műfordítás kapcsán: az eredeti szöveg címe, alkotójának a neve, a fordító neve, a fordítás körülményei: ideje, a fordításkötetben való közlés. Ezek a befogadó számára a szövegkapcsolódások jelei: a genette-i transztextualitáson (1996 [1982], 86–88) belül az architextualitás (mindig imitáció útján alakul ki) és különösen a paratextus (címek, alcímek, előszó, utószó, jegyzetek, mottók, borítólapp, piszkozatok, vázlatok stb., tehát azok, amelyek a szövegnek környezetet teremtenek) fogalomkörébe tartoznak.

Cicero azt vallotta: fordításkor az eredeti szót nem szóval kell átültetni, lehet szó szerkezettel, mondattal, azaz jelentésről jelentésre kell fordítani. Különösen igaz ez irodalmi szöveg fordításakor.

Reményik Sándor a fordítás lényegét képletesen így fogalmazta meg *Fordító* című versében Károlyi Gáspár, református bibliafordító előtt tisztelegve születésének 400. évfordulóján 1929-ben:

*A fordítás, a fordítás – alázat.  
Fordítani annyit tesz, mint meghajolni,  
Fordítani annyit tesz, mint kötvé lenni,  
Valaki mást, nagyobbát átkarolva  
Félig őt vinni, félig vele menni.*

Nem azonos nehézségi fokúak a fordítások. Mivel a lírai mű a legkényesebb szövegű, éppen ezért a legnehezebben fordítható. A lírai beszédnek nyilvánvaló nem-próza jellemzői vannak, és ez többlet nehézséget okoz fordításkor. A versfordítás nyelvi átprogramozás: direkt poétikai átformálás, a szó művészetének egyik ága.

Kosztolányi, aki maga is sok verset fordított, a műfordítói tevékenységet így körvonalazta a versfordítás-kötetéhez írott előszavában: „Eszményem a teljes formai, tartalmi hűség és a teljes szépség. Alkotásnak látom a műfordítást, nem másolásnak. A művész azzal a verssel, melyet a nyelvében új formába önt, olyan kapcsolatban van, mint az életével, melynek rezzenéseit tulajdon verseiben rögzíti meg. Élmény számára egy idegen költő verse. [...] Most, mikor útra bocsátom könyvemem, úgy tetszik, hogy rajta nemcsak e sok-sok lángelme életárama fut át, hanem az én életem is ott hagyta nyomát, és itt-ott tulajdon szavaimat is észreveszem, melyek kedvesek nekem, szervesen összeforrtak velem. [...] Műfordításaim nem úgy viszonylanak az eredetihez, mint a festmény a festmény másolatához, inkább úgy, mint a festmény ahhoz a tárgyhoz, melyet ábrázol” (1999 [1913b], 501). Másutt így vall a fordítói tevékenységről: „A műfordítás egyik legfurcsább nyelvi csoda. Verseket ad, melyeknek nem a tárgyük, hanem a lényegük – a formájuk – változott meg, s merőben új anyaggal, egy idegen nyelv szavaival ugyanazt a hatást akarja kelteni, mint az eredeti” (1999 [1928a], 515).

Hogyan lehetséges a műfordítás? Erre Szabó Lőrinc így adja meg a választ: „Az igazi versfordításhoz ugyanis igazi költői ihlet, helyesebben: ihletképesség, teremtő látás és különleges nyelvi erő és érzék kell. A legjobb tanár, a legcsodálatosabb Mezzofanti még nem költői tolmács. A műfordító ott kezd, ahol a nyelvtanár és a filológus abbahagyja. [...] Az idegen költői művet le kell játszani. Az igazi versfordító szerepe azonban több, mint például a zenei előadóművésze: saját tehetsége a hangszere, melyen játszania kell, s megzendülő hegedűje, a nyelv, melyre fordít, szavanként születik a darabbal, amelyet a kótából játszik” (2002 [1950], 13, 14). Ezt a véleményt el kell hinnünk, mert a költő „1919-től szinte haláláig foglalkozott műfordítással, s nem mellékfoglalkozásként, hanem alkotó tevékenysége szerves részeként” (Szabolcsi 1959, 135).

Parti Nagy Lajos így foglal állást: „A legprecízebb műfordításnál is felmerül a kérdés, hogy a célnyelven született mű ugyanaz a mű vagy pedig egy másik. Én azt gondolom, hogy egy másik” (2008, 187).

A költő, író, műfordító és irodalomtörténész Rónay György szerint: „...a jó fordító egyszerre vall és teremt” (1942, II, 3. 151).

Rába György költő, író, műfordító, irodalomtörténész ilyen álláspontot képviselt: „Azt vallom a versfordításról, amit Babits: akkor lehet igazán megismerni egy idegen költőt, ha lefordítja az ember. Ez annyit jelent a gyakorlatban, hogy amikor párbeszédet folytat egy idegen verssel, akkor érti meg, miért használja a költő éppen azt a szinonimát, itt egy kissé nyersebb fordulatot, ott választékosabbat” (2008, 192).

Egy interjúban Rába György ilyen véleményt alkotott a nagy elődökről: „...a *Nyugat* nagy műfordítói – ki ilyen, ki olyan mértékben – nagyon szuverénül kezelték a külföldi költőket, a lefordítandó verseket. Gondolja meg: Ady a saját kötetébe illesztette a Baudelaire- és Verlaine-fordításait, és lényegében ez fejezte ki a *Nyugat* nagy nemzedékének fordítói gyakorlatát. [...] Kosztolányi a leghűtlenebb; ha, mondjuk, párrímes verset fordít, akkor az első sor zseniális, egyszerűen fölülmúlhatatlan, és a második oda van kenve. [...] Szabó Lőrinc fordításai közül azok a viszonylag gyöngébbek, ahol zeneibb a vers. [...] a nyugatosok még elnézték egymásnak azt a gyakorlatot, hogy ha elejtenek valahol egy jelzőt, akkor azt máshol adják vissza. Babits, aki műfordítás-kritikát is írt nemzedéktársairól, tónushűségnek nevezi ezt. [...] A következő nemzedék már nem élt ezzel” (2008, 198, 199, 201).



Az irodalomtörténész és jeles műfordító Kardos László így értelmezte a műfordítást: „A műfordítás ott kezdődik, ahol a szótár, a grammatika, a nyelvi invenció mintegy föl- adja irányító szerepét, s szóhoz jut a válogatás és árnyalás, a stiláris ízeket és zenei effektusokat latoló nyelvi fantázia, a művészi alkotó erő egyik ösztönzője, változata. Ott, ahol a fordítónak valami személyes pluszt, valami egyéni ízlést, szubjektív művészi erőt is érvényesítenie kell a feladat megoldásában” (1966, 395).

### **A műfordítás lehetőségessége**

Az újkortól kezdve műfordítások nagy tömege tanúsítja: lehetséges a műfordítás, mégis sokan kétségbe vonták a versfordítás lehetőségességét.

Dante szerint sikertelenségre van kárhoztatva a fordítás, mert képtelen visszaadni az eredetit. Az ő nézete és a hasonló felfogások mögött az az elképzelés húzódik meg, hogy „a műalkotás lényege az alaki szférában rejlik, nem az eszmei-gondolati-tartalmi elemekben. Az ilyen szemlélet számára a vers genezisében a nyelvi-formai elemek az őszmozzanatok, amelyek döntően megszabják az eszmei mondanivaló alakulását. S mint-hogy ezek a nyelvi elemek valóban egyszerűek, rendszerint egyetlen nemzethez kötöt- tek, egyszerűnek s tovább nem plántálhatónak kell látnunk” (Kardos 1965, 356).

Ignotus érvelése így hangzik: „A fordítás [...] logikai lehetetlenség. Ha a szónak [...] csak zenei rendeltetése volna, még el lehetne gondolni fordítást, de lévén a szavaknak szótári értelmük is: képtelenség és kilátástalanság, hogy ugyancsak szótári értékű sza- vak a más nyelvnek más lélegzetű mondatával, más zenéjével, más esésével, más ősz- szecsenységével ugyanazt hozhassák ki: hangulatról s egyéb imponderábilokról nem is szólva” (1927, 673).

Rába György – a fordítással mélyrehatóan foglalkozó – így vélekedik: „Az eredeti szöveg teljes információjának visszaadására a fordítás, meglehet, logikailag képtelen, és szükségképpen még nagyobb a különbség a formahű versfordítás és eredetije között, a fordítói tevékenység mégis századok óta erős társadalmi-kultúrtörténeti szükségletet elégít ki” (1969, 6). Hogy milyen nehéz feladat, azt ő maga lapidáris tömörségű meg- állapítással sejteti: „A versfordítás a kör négyyszögesítése” (uő 5). A problémát így jelzi: „Hogyan lehet visszaadni hangot és jelentést egy másik nyelvben, ahol ugyanazokhoz a hangokhoz más jelentés vagy ugyanahhoz a jelentéshez más hangcsoport tartozik? Nehezíti a feladatot, hogy a magyar hagyomány szerint a fordítónak az adott ritmikai képlethez is hűnek kell maradnia” (uő 5).

Szegedy-Maszák Mihály okkal figyelmeztet: „Ahogy nincs egyedül helyes értelmezés, ugyanúgy egyedül helyes fordítás sem létezhet. [...] a költészet lényegénél fogva fordít- hatatlan és ugyancsak lényegénél fogva mindig fordítás” (1998, 92).

### **A műfordítás szükségessége és haszna**

Miért szükséges a műfordítás, a „másodlagos alkotói munka”?

A műfordító-költő Babits Mihály a műfordítás értelmét így látja: „Előttem az egyet- len teljes asszimilálása valamely költőnek, ha megpróbálom lefordítani” (1978, 275).

A műfordítás jelentőségét Tóth Árpád a következők miatt tartja fontosnak: „...kü- lönösen az új tehetségek megizmosodásához szinte feltétlenül megkívánnatnék a fordí- tói erőfeszítés, ez a kitűnő ízlés- és fejlődés-iskola. [...] éppen a külföldi költésnek saját nyelvünk eszközeivel való átélése igazi gazdagodást, tisztultabb önkritikát eredményez”

(1986c, 336). „Ha csak néhány fogékony lelket is megcsap belőle az Örök virágok [Tóth Árpád műfordításkötete] drága illata, mely engem elandalított, jó szolgálatot tettem hazám műveltségének” (1923, 7).

Hasonlót állít Somlyó György is: „A fordítás minden nemzeti irodalom egyik fő mozgató ereje” (2000b, 281).

Szabó Lőrinc álláspontja szerint: „A műfordítás sokféle örömet egyesít. Nélküle vak és süket maradna az érdeklődés mindarra, ami a költészetből kívül esik a nemzeti nyelv határain. Átala indult meg és folyik szakadatlanul a világirodalom lélekcseréje, gondolatcseréje, az emberiség egyetemes, együttes töprengése az élet kis és nagy dolgai fölött. [...] aztán az akadálylegyőzés és a birtokbavétel öröme, amit a vers újraköltése nyújt, s amely körülbelül azonos a teremtés örömeivel. [...] A nyelv, amellyel az új képet festi, amelyből az új szobrot önti, eleven és misztikus matéria [...] A kitűnő műfordítás kitűnő költészet, a benne megoldott nyelvi feladatok egyenértékűek az eredeti alkotás hasonló eredményeivel” (2002 [1941], 5, 6). Több irányú hasznáról még így szól: „Irodalmi munkásságomnak [...] állandó és lényeges alkatrésze volt a műfordítás: az örömon kívül tanítást és tanulást jelentett. [...] s noha a legjobb műfordítás is csak tükörkép, a megmunkálás révén kapcsolatam sok esetben bensőségebb lett velük, mint amelyet olvasási ismeret vagy a legműhelyszerűbb elméleti-kritikai megbeszélés teremthet” (2002 [1950], 13). Tóth Árpád fordításai kapcsán azt szögezi le: „A versfordítás eleven társalgás a világirodalommal, s ugyanakkor, mint a költő nem egyszer hangsúlyozta, eszményi hazaszeretet; egyben kritika a fordított műről és önkritika a fordításról. [Bek.] Minden nagy költő-műfordító nevel, könyve talán iskolát nyit, mindenestre szemeket nyitogat” (1942, 12).

A műfordítás a forrás- és a célnyelvi szöveg között időt, teret és kultúrákat áthidaló, kultúrtörténeti jelentőségű intertextuális kapcsolat, amely új horizontot nyitva, gazdagítja az irodalmat, ahogyan Konrád fogalmazott: „Az irodalmi »behatólás« fő eszköze természetesen a fordítás. De a fordító távolról sem csak »közvetítő«: egy idegen nyelvű irodalmi mű újraalkotása az anyanyelven mindig alkotói tett. A fordítás megjelenése ilyen vagy olyan mértékben mindig a saját irodalom gazdagítását jelenti” (1962, 196).

Kardos László úgy tartja: „...a magyarra fordított irodalmi alkotás emeli a magyar közműveltséget, segíthet irodalmunk erőinek kibontakozásában” (1965, 338).

Nemes Nagy Ágnes azt vallja: „Nehéz, majdnem lehetetlen a világköltészet jelenségeiről szólni kiváló fordítások nélkül. [...] A magyar műfordítás teszi belügyünnké a világ-irodalmat” (1989, 280).

A fordítás funkcióját így látatja Esterházy Péter: „Én, akinek mindig olyan kékharnyás, túl lelkes elgondolásaim vannak arról, hogy ha a hagyomány hozzányúl az emberhez vagy az ember a hagyományhoz, az milyen nagy erőket szabadít fel, éreztem fordítás közben, miként tud a hagyomány segíteni az embernek, mennyire fölbátorítja, és ha jól csinálom, akkor nem elszemtelenít, de megfogja a kezem” (1996, 171).

Összességében egyet lehet érteni Németh G. Bélával: „...a fordítás nemcsak hasznos, s nem is csak irodalmi, hanem művelődéstörténeti, nevelődési szemszögből is nélkülözhetetlen. Igaz, a fordítás szinte valóban sohasem azonos az eredetivel, de nélkülözhetetlen tudósítás és élményadás, amely nélkül a befogadó költészet alakulása is szegényebb s kevésbé részes az irodalom egyetemességében” (1998, 216).

Raadásul szükséges midig az újrafordítás. Ezt Tóth Árpád így okolja meg: „A fordítások közös sorsa, hogy lassan-lassan megkopnak: az a lélek, mely az eredetét alkotta, mégiscsak az eredetinek titkos, át nem ültethető, ki nem elemezhető lényege marad, s a fordítás, a nagy lélek híján, elhalványodik, mihelyt a fordító generációjának technikai felkészültsége rozsdásodni kezd” (1986d, 353).

Hasonlót fogalmaz meg Somlyó György költő is: „...a fordításoknak, úgy látszik, csak egy életük van, s az többnyire nem hosszabb egy ember életénél, vagy akár egy emberöltőnél” (1976, 282).

### **Műfordítói elvek: fogalmi és/vagy stílushűség**

A versfordítástól hűséget várnak el. De mihez legyen hűséges az átültetés? Az eredeti szöveg rímtechnikájához vagy a magyar rímhasználathoz? A forrásszöveg ritmusához vagy a magyar nyelv megkívánta ritmushoz? A vers francia nyelvű hangzásához, mint Német Andor játéka: *Lé-szagló lón, / Déry jó lón, / De lotón. / Lesz ón-kör, / Künn lóg őr, / Monoron?* Tartalmilag legyen pontos, vagy egyenesen szolgálai módon szó szerinti fordítást adjon? A stílushűség legyen rá jellemző? Fontos a külső forma követése?

„...tudomásul kell vennünk, hogy semmilyen általános értékkritériummal nem rendelkezünk a fordítások megítélésére” (Szili 1998, 181). Ha értékítéletet nem is, de megállapításokat tehetünk, mert a fordítások közvetítik a költő-műfordító alapvető lelki hangoltságát, műfordítói elveit, műgondját, nyelvi gondolkodásmódja szemléletességét, költői ízlését, elmélyültségét, stíluseszmenyét.

Rába György így vélekedett egy interjúban, amikor a versfordítás általánosan elfogadott szabályairól faggatták: „Kanonizált elvek nincsenek. Ahhoz az kellene, hogy leírják, széles körben elterjedjen, és legalább két nemzedék gyakorolja. De azért vannak bizonyos elvek, amelyeket érdemes követni. A jó műfordítás nem akkor indul el a maga útjára, amikor az első fordulatot lefordítja az ember, hanem amikor megismerkedik annak a költőnek a világával. Amikor tudja, hogy mit akar, mit miért csinál a költő” (2008, 204).

Érdemes nyomon követni a műfordítók vallomásait: a forrásszöveghez való hűség vezérli őket, vagy a célszöveg elsődlegességét hangoztatják.

Tóth Árpád így szól műfordítói elveiről és teljesítményéről: „Ami a formai megoldást illeti, újabb fordításaim a legteljesebb szigorúsággal igyekeznek az eredeti idomhoz simúltni. A régebbi fordításokban, főleg a francia alexandrínus átültetésében, a szabadabb sorlüktetést alkalmaztam s mellőztem a férfi- és nő-rímek kérérlhetetlen váltakozását. Ennek talán volt is némi jogosultsága: érzésem szerint volt benne valami belformai hűség. Tartalmi tekintetben régi és új fordításaimban egyaránt a lehető teljes hűségre törekedtem” (1923, 6). Kosztolányi Dezső fordításai kapcsán írott recenziójából is kitűnik a bravúros műfordításról a véleménye: „Nem pontos fordító a szó fukar, pedáns értelmében. Nem a szavakat ülteti át: inkább az egyes költők költői eszközeit figyeli meg és alkalmazza újra. Ily módon a vers karaktere, hangulata kitűnően rekonstruálódik.[...] egy költemény különös, éltető hófokát ily módon lehet előgalvanizálni legsikeresebben a fordítás nyelvének idegenül húzódozó szavaiból” (1986, 205).

Kosztolányi egyértelműen fogalmaz: „Vitatkozhatunk tehát arról, hogy a műfordítás egyáltalán jogosult-e, vagy sem. Ha azonban elismerjük jogosultságát, akkor nem lehet és nem szabad a műfordítótól betű szerint való hűséget követelni. Mert a betű szerint

való hűség hűtlenség. [...] De a szó szerint való hűség és szépség többnyire ellenségek. Mert a versből épp a lelkét, a zenét veszi el. A költeményt a törvényszéki hites tolmács hűségével oly kevésbé lehet lefordítani, mint egy szójátékot. Újat kell alkotnia helyette, másikat, mely az eredetivel lélekben, zenében, formában mégis azonos. Hamisat, mely mégis igaz. Műfordítani annyi, mint gúzsbakötötten táncolni. [Bek.] Ezért kell a költőnek – de költő legyen a talpán, ki ilyesmire vállalkozik – teljes szabadságot adni, és művészi, illetve bizalmi kérdésnek tekinteni, mit tart meg és vet el az eredeti szövegből. A műfordítás ennél fogva elsősorban kritikai munka” (1999 [1928a], 508–509). E fordítói elv miatt írhatta Karinthy Frigyes a következőket: „Van valami igazság a laikusok rosszul fogalmazott panaszkozásában, hogy a népszerű ’Idegen költők antológiája’ csupa Kosztolányi-vers, [...] Kosztolányit fordítás közben annyira elkápráztatja az anyanyelvből adódó sok gazdag lehetőség, hogy az idegen, távoli nyelv egyenletes fénye elszűrkül a csillogásban” (1935, 270).

A fordítás hűségéről még így szól Kosztolányi: „Valahogy módot kell találnia, hogy mind a két követelménynek, az értelemnek és zeneinek is eleget tegyen. Minden fordítás csak egyezmény, kompromisszum Eszmény és Valóság között, megalkuvások sorozata, a föladat legügyesebb megoldása – ha úgy tetszik, elmés csalás. Ezért mosolygok, valahányszor egy versfordítás hűségéről hallok. Kihez vagy mihez hű, a szótárhoz vagy a vers lelkéhez? Fordítani nem lehet, csak újrakölni” (1999 [1928a], 512). Ez a fordítás-hermeneutikai felfogás ma is helytálló. Kappanyos András ezt így részletezi: „Teljesen torzításmentesen nem lehet fordítani, még prózát sem: a fordítás mindig kompromisszum. Az érvényben lévő versfordítói hagyomány szerint arra kell tehát törekedni, hogy megtaláljuk a minimális szemantikai és verstani torzítással járó kompromisszumot” (2018, 284).

Másutt Kosztolányi Dezső így fogalmaz: „Nekem a legfőbb ambícióm, hogy *szép magyar verset adjak*, amely az eredetét lehetőségig megközelíti” (1999 [1913a], 495). Ezzel ellentétes a műfordító Nádasdy Ádám felfogása: „A műfordítás feladata – versek esetében is! – elsősorban az eredeti szöveg tartalmának hű tolmácsolása. A szépség, a zeneiség csak másodrendű lehet, ha egyáltalán szerepet kaphat. A műfordítás: fordítás, nem átköltés. A szépség létrehozása egy másik nyelven ugyanis a fordítás készítőjének egyéni alkotása, kreatív hozzáadás a szöveghez. Ez lehet bármily zseniális, akkor is hozzáadás, akkor is egy másik személynek (a fordítónak) saját invenciója, ami túllép a fordítás megengedhető keretein. A fordított művet meg kell hagyni az eredeti szerzőnek, nem szabad odatolakodni szerző és olvasó közé” (2018, 281).

Kappanyos András erre így reagált: „A költészet működése nem írható le a kognitív információátadás terminusaival: érvénye mindig egy igen összetett kulturális kontextushoz kötődik, amelyet csak töredékesen lehet leképezni egy másik kultúrában, ráadásul az új kontextusban új, torzító konnotációk várakoznak. A műfordító nem a csupasz nyelvi mintázatot viszi át, hanem legjobb tudása szerint kontextust is igyekszik teremteni, hogy a vers az eredetihez minél inkább hasonló funkciókat tudjon betölteni, kapcsolódni tudjon a befogadó nyelv és kultúra receptoraihoz, vagy legalább következtetni lehessen az eredeti funkcióra. Ez különbözteti meg a műfordítást a szakfordítástól, amelynek valóban a pontos átkódolás a lényege, ahol valóban csak a terminológiai szabotosságra kell ügyelni, ahol nem számítanak a kimondatlan közmegegyezések, lajstromozatlan műveltségelemek, széttartó funkciók, az előzetes használatok emléknymoi.

A műfordító viszont ilyesmikkel dolgozik, és ennek egyik módja a formahű fordítás. [...] Ez az »odatolakodni« elég szerencsétlen kép: ha a fordítást a szerző és az olvasó között közvetítésként képzeljük el, akkor a fordító sehol máshol nem lehet, csakis a kettő között” (2018, 286, 285).

Babits Mihály nézete szerint: „mennél hívebben maradunk a szöveghez *formailag*, annál több kilátásunk van arra, hogy *tartalmilag* is hívek maradhatunk, legalább ahhoz, ami a tartalomban lényeg” (1978, 278).

A költők műfordítói stilisztikáját nem annyira a hangoztatott elveikből, sokkal inkább a műfordításaikból lehet visszakövetkeztetni. Rába György meggyőződése: „A műfordítások összehasonlító stílusvizsgálata új megvilágításba helyezheti egy-egy sajátos költői stílus vagy költői egyéniség megértését is” (1963, 126), sőt „a műfordításban az eredetihez viszonyítva észlelhető »szép hűtlenség« különösen alkalmas a költő-műfordító arcélének megrajzolására. [...] így fordításaiban a költő ars poeticáját segít – közvetve – megismerni” (1969, 13–14).

### **Stilisztikus és irodalomtörténész a műfordításról**

„A fordítás funkciója a poétikai és kulturális transzformáció” (Meschonnic 1986, 319). Ennek következtében intertextuális kapcsolat létesül az eredeti és fordítása között.

E. A. Nida az irodalmi műfajok nyelvi és stílusjegyeinek értékeléséhez a következő szempontokat jelölte ki: „1. Az üzenet grammatikai formája összeegyeztethető-e az ezen a nyelvi szinten vagy az ebben az irodalmi típusban általában előforduló struktúrák listájával? [...] 2. A grammatikai szerkezetek sorozatai kölcsönösen összefüggőek-e (koherensek) [...] 3. Eléggé változatos-e a sorbarendezés annak érdekében, hogy a figyelem ne lankadjon, és hatása összhangban álljon a tartalommal?” (1985 [1968], 135–136). Ezeket a szempontokat nevezte meg a szemantikai struktúrával kapcsolatban: „1. Az üzenet lexikai egységei összeegyeztethetők-e a feltehető referensek jelölésére általában használt formák listájával? [...] 2. A lexikai egységek sorai kölcsönösen koherensek-e? [...] 3. Eléggé változatos-e a lexikai elemek sora annak érdekében, hogy a figyelem ne csökkenjen és hatása összhangban álljon a tartalommal?” (uő 136).

Fónagy Iván stilisztikus behatóan foglalkozott a műfordítás kérdésével: „A műfordítást [...] nem fokozatok, mennyiségi különbségek (a nagyobb »műgond« stb.) választják el a prózai fordítástól (prózai szöveg fordítása is lehet ebből a szempontból költői, ahogyan versfordítás is lehet prózai). A műfordításnak más a célja. Pontosabban: nemcsak az a célja, hogy az információt leválassa az idegen formáról, »átkódolja«, átültesse egy másik jelrendszerbe [...]. A formából is igyekszik minél többet átmenteni. Mindazt, ami a formában informatív értékű. S mivel a versben a költők szerint a forma voltaképpen egészében véve önálló informatív értékkel bír, hordozója és egyszersmind része is az információnak, az ideális műfordításnak meg kellene őriznie változatlanul a teljes formát, és ugyanakkor, mint minden fordítás, tökéletesen független kell, hogy legyen a formától. A két ellentétes cél eleve elérhetetlen. Csak művészi megközelítésről lehet szó. [...] A tartalom és forma harmóniája [...] létrejön a versben. Létrejön azáltal, hogy a költő a vers hangulatának formai szempontból is megfelelő szavakat »keres«. Ahogy ezt már Dionüsziosz Halikarnasszeusz megmondta. A költőt azonban, akárcsak a műfordítót, elsősorban mégiscsak a kifejezendő tartalom köti. Hogy a költőnek sikerül hangulatát egyszerűre hangokban és szavakban kifejeznie, nem kisebb csoda, mint az, hogy a műfordító

úgy fordítja le a verset, hogy hú a tartalomhoz és hú a formához is. Aligha sikerülhetne a dolog, ha az egyes nyelvek szavainak hangalakja valóban tökéletesen önkényes volna” (1989 [1959], 12, 17, 42).

Az olvasó sokféle intertextuális nyomot érezhet: fordítói szokásokban, grammatikai formákban stb. Józan Ildikó úgy látja: „Műfordítás és eredeti mű különbsége az olvasó/befogadó és a szöveg eltérő kapcsolatában határozható meg: a műfordítás olvasását intertextuális előfeltevés *kell* irányítsa, és az olvasási/befogadási folyamatot az olvasónak a fordítóba vetett *bizalma* vezeti, míg az eredeti szövegekre inkább a kötelező intertextualitás jellemző. A műfordítást *nem* különbözteti meg az intertextualitás egyéb eseteitől, a szövegek más formáitól, hogy a fordítást az eredeti szöveg egy interpretációjának tekinthetjük, mivel az intertextualitás minden formájában rejlik egy interpretációs tényező. A fordított szövegnek nem egyetlen intertextusa az eredeti szöveg, mivel a fordítás kapcsolatba léphet az eredetiben is már meglévő intertextusokkal, az eredeti mű szerzőjének egyéb műveivel, illetve azok már meglévő fordításaival, a fordító saját szövegeivel és fordításaival” (2000, 292).

Marianne Lederer hamisnak tartja a kérdést: a fordító hűsége legyen vagy szabad. Szerinte: „Ha a fordítói szabadság kérdését a szöveg tartalmához képest vizsgáljuk, nyilvánvaló, hogy a célszöveg nem lehet szabadfordítás. [...] A fordítói szabadság teljes tagadása viszont a másik végletre vezet. [...] Valójában a szerző nyelvéhez való hűség nem jelenti a szerzőhöz való hűséget. [...] A formális megfelelések és az ekvivalenciák szorosan összefonódnak a fordítási folyamat során: soha nem kerekedik teljesen felül az egyik a másikon” (2008 [2006], 98, 99, 102).

Heltai Pál a szakfordításhoz viszonyítja az irodalmi szöveg fordítását: „A költői nyelvben használt lexika (és sokszor a nyelvtan is) a hétköznapi nyelvben használt nyelvi elemekhez képest kevésbé egyértelmű, ráadásul a többértelműség a közlés lényegi eleme. A fordítónak itt tehát jóval összetettebb feladata van: meg kell értenie a forrásnyelvi szöveg lehetséges jelentéseit, majd olyan kifejezést kell találnia, amely megőrzi ezeket a lehetséges jelentéseket (amelyek közül sok nem explicit referenciális jelentés). A nyelvi különbségek és a versfordítás egyéb kötöttségei miatt ez sokszor nehézségbe ütközik” (2010, 130).

Hansági Ágnes azt állítja: „Az a szemantikai bizonytalanság (vagy nyitottság?), amely a fordítást szükségszerűen teszi hermeneutikai műveletté, a forrásszöveg és fordítása között elkerülhetetlenül hozza létre azt az elcsúszást, amely minden szöveghagyományozást, éppen a nyelv természetéből következően, árulássá tesz. Az értelmezett, sajátá tett, saját nyelvünkre lefordított szöveg soha nem lesz »hűséges« vagy tökéletesen egybehangzó, ad absurdum önazonos a nyelvi idegenségében óhatatlanul is távoli szöveggel” (2017, 57), sőt „a magyar műfordítás sokkal inkább alkotásjellegű, mint a fordítás általában” (Nemes Nagy 1989, 94).

Többféle fordítási módszer létezik: tónushűség, individualizáció, interferencia, átsajátítás elve szerinti. A legújabb álláspontok szerint a kulturális kapcsolat lehetőséget biztosít a funkcionális azonosság megteremtésére, mert sem a tónusmegőrző egyénítés, sem az értelemátmentő rekonstrukció nem célravezető.

Az eredetivel azonos értékű műfordítás a szöveg szemantikai-stilisztikai-formai jellemzőit legteljesebb mértékben követi, tehát az egyenértékűség eléréséhez nemcsak nyelvi transzformációk szükségesek, hanem poétikaiak is. A műfordítás a nyelvek és a

kulturális hagyományok különbözősége ellenére is újratерemti a jelentést, a versgondolat átültetését a funkció-azonos átsajátítás elvének érvényesülésével. A kreatív fordító a forrásnyelvi szövegből grammatikai, szemantikai és stiláris műveletek révén hozza létre a célnyelvi szöveget, közben az eredetit reprodukálja, és a célnyelv rendszerének, kultúrájának és a konkrét műfajnak megfelelő produkciót teremt.

### **A forrás- és célnyelv inkongruenciája és kongruenciája**

A fordítót köti a fordítás nyelve, a fordítandó vers anyaga, és fordítása minőségét a költészeti ismeretei is meghatározzák.

Nyelvileg releváns szempont a forrás- és célnyelv nyelvtipológiai inkongruenciája, hiszen a különböző nyelvi rendszerekre épülő szövegek természetes módon szembesülnek a nyelvekben megbújó eltérő gondolkodásmóddal és különböző szemléletmóddal. A forrás- és a célnyelv más-más nyelvi lehetőségeket kínál az alkotónak/a fordítónak a nyelvek tárházában fonetikai, morfológiai, lexikai, szintaktikai, textológiai és stilisztikai szinten. A forrásnyelvi szöveg őrzi alkotójának egyéni jellemzőit és kora poétikai hagyományát, a célnyelvi szöveg pedig a fordítói szemléletet és a hagyományt tükrözi. De a fordítás nagyban függ még a forrásnyelv és a célnyelv szerkezeti felépítésétől is. „Az átstrukturálásnak legalább két elvi dimenziója van (formai és funkcionális), melyek közül egyikről sem szabad megfeledkeznünk” (Nida 1985 [1968], 138).

A különböző nyelvek eltérő kifejezésmódja (pl.: *ad lapidem offendere*, vagyis a latin a *kőhöz botlik*, nem *kőbe*, mint a magyar) eltérő gondolkodásra, észjárásra vezethető vissza. Ezért van az, hogy miért nem lehetséges a betű szerinti hűség Kosztolányi Dezső szerint: „Ez a két nyelv – a magyar és a francia – szöges ellentétben áll egymással, nemcsak szerkezetében, hanem – hogy úgy mondjam – életszemléletében és világfelfogásában is. [...] Mi nem elemzünk, hanem összefogunk, megjelenítünk” (2004, 148). Két németre fordított Ady-vers hallatán állapította meg: „A fordítás híven követi a szöveget, az ütemet, a rímeket, de ennek ellenére a költemény vagy magasabb síkba toódik, vagy alacsonyabba, szükségszerűen mássá lesz, mert a szavak, a fogalmak jegyei egyéb hangokból állnak, mint az eredetiben” (1978, 2: 471).

A Verlaine-vers francia forrásnyelve és magyar célnyelve nem ugyanahhoz a nyelvcsaládhoz tartozik. Ezért lényeges eltérések adódnak a pretextus és az átültetési között több nyelvi szinten is. A „magyar nyelv nagyon lényegesen különbözik mind szókincsében, de főleg felépítésében, nyelvtani szerkezetében az Európa-szerte – de egybűtt is – használatos idiómáktól” (Bárczi 1975b, 257). A francia mondat intonációja jelentősen divergál a magyar hanglejtéstől, és ez a két nyelv hangzásvilágát alapvetően meghatározza. A francia ember artikulációs bázisa is jelentősen eltér a magyarétól. Az alapvetően flektáló francia analitikus jellegű az agglutináló magyar nyelv szintetikus jellegével szemben (*mon coeur* ↔ *szívem*; *de l'automne* ↔ *az ősznek*; *je m'en vais* ↔ *elmegyek*; *Au vent mauvais* ↔ *rossz széllel*). A két nyelv szórendje is nyilvánvaló eltérést mutat: a francia a kétszeres birtokviszonyban a birtokot helyezi a kifejezés élére (*Les sanglots longs / Des violons / De l'automne*), magyarban viszont a birtokos emelkedik ki a szintagma kezdetére (*Ősz húrja*). A hangsúlyviszonyoktól függően a francia és a magyar nyelv jellege eltérő rímelés szempontjából is. A franciában nem a szavak, hanem a szintaktikai-ritmikai egységek utolsó szótagjára esik a hangsúly, vagy az utolsó előttire,

ha az utolsó néma e-t tartalmaz. Rába György szerint: „...a francia vers magyarul szükségszerűen tárgyiasabb, a magyar franciául fogalmibb” (1969, 209).

Bárczi Géza azt állítja nyelvünkről: „A magyar hangrendszer a leggazdagabbak közé tartozik. Magánhangzóinak változatos sorát legföljebb a francia (az orrhangúakkal) meg a török (a veláris *i*-vel) múlja kissé fölül, de ezekben hiányzik a hosszúak és rövidkelek oly jellegzetes szembenállása, mely nyelvünknek egyszersmind értékei közé tartozik. [...] Ez a bizonytalanság, sejtelmesség teszi a nyelvet a lírai költészetre oly kiválóan alkalmassá, ezáltal tudja megvalósítani a verlainé-i szabályt, »De la musique avant toutes choses... où l'imprécis au précis se joint«. Ezt a követelményt tökéletesen megvalósítja nyelvünk, szinte minden vonása ezt segíti elő, az árnyaltság, a képszerűség, a lüktető ritmus, a sejtető bizonytalanság. Ez magyarázza a magyar lírai költészetnek világviszonylatban oly magas színvonalát. Ezt elsősorban a nyelvnek köszönhetjük” (1975b, 259, 268). A kitűnő műfordító Babits Mihály is ugyanezt vallja Dante fordítása kapcsán: „A magyar nyelv tökéletes hangszer: minden zenére képes” (1978, 280).

A nyelvi áttételek esetében mindig számolni lehet szemantikai veszteségekkel és többletekkel. A nyelvi rendszerek eltérésén túl az eltérő kulturális kód és hagyomány is elválasztja a más nyelvű alkotásokat, mert kultúrafüggő a versalkotás és -értelmezés is, hiszen kultúrák dialógusát valósítja meg a műfordítás. Olyan módon, ahogy Toldy Ferenc kívánja: az idegen nyelvű szövegek értékeit „a nemzeti nyelv szellemébe kell beépíteni” (1843, 26–28).

A fordítók számolnak a két nyelv között fennálló különbségekkel, ezért nyilván nem lehetséges szó szerinti átültetés, legfeljebb a forrásnyelvi szöveg értelmének, hangulatának tolmácsolását tekintik feladatuknak. Kosztolányi Dezső így látja az eredeti és a fordítás összefüggését: „Ha egy verset átplántálunk idegen talajba, gyakran elsorvad, nem is mindig a fordító hibájából, de az is megeshetik, hogy új életre kel, szebb lesz, mint az eredeti, mégpedig nem mindig a fordító érdeméből” (1999 [1928a], 512).

### A dal műfajnak megfelelés

A *chanson* a francia költészetben évszázadok óta jól ismert lírai műfaj. Valószínűleg ezt kívánta jelezni Tóth Árpád azzal, hogy fordítása címében nem feleltette meg a dallal, megtartva a *chanson* szót. Ezáltal értelembővítés következett be, mert bevonódott a címbe számunkra, magyarok számára a *francia chanson* mint sajátos énekforma jelentése is. Szabó Lőrinc viszont híven fordította le a verlainé-it: *Őszi dal*.

A dal műfaj egyetlen gondolatra felfűzöttségét, egységes hangulatiságát sugallja Verlainé *Chanson d'automne* című alkotásában a jelentés és a grammatikai struktúra ismétlődés nélküli megformálásmódja. Erre nincsenek tekintettel magyar fordítói, amikor párhuzamos mondat szerkezettel (*múlni már, / hullni már; zordúl szívem / fordul szívem*), szóismétléssel (*zokog, zokog*) vagy tartalmi ismétléssel (*zokogok, régi napok siratója*) formálják át a versszerkezetet.

A Verlainé-féle *chanson* erőteljes zeneiségű, mélabús melódiájú, hangokat, hangulatokat idéző szimbolista-impresszionista lírai alkotás, amely árnyalatokat fest színek helyett. Dal formája eltér a szokásostól, ugyanis a polimetrikus versekben az eltérő szótagszámot kötelezően beljebb kezdéssel jelölték a francia versekben, és előírás szerint legalább két szótagnak kellett az eltérésnek lenni. Ezeket Verlainé valóban bentebb kezdéssel jelzi, viszont a 3. és a 6. sorok csak egy szótaggal rövidebbek (443443).



Szabó Lőrinc a külső formában követi a francia eredetit, noha nála a 3. és a 6. sorok is négy szótagosak, pedig az „impair”, azaz a páratlan szótagszám választása lényeges verselési sajátosság. A verssor végén a néma *e* soha nem számított bele a sor szótag-számába, függetlenül attól, hogy a XVI. századig ejtették. Tóth Árpád nincs tekintettel a külső formára, de hű a páratlan szótagszámú sorok alkotásában.

### **Az egyén nézőpontjától függő „szép hűtlenségek”**

A költői attitűdtől, a nézőponttól, az egyéni kulturális háttértől függő jelentésből disztinktív oppozíciók adódnak a forrásszöveg más nyelvű tolmácsolásakor.

Paul Valéry „a fordítói munka lélektanát elemezve az alkotói mozzanatok primátusát emeli ki” (Rába 1963, 125). Ugyanezt vallja Tóth Árpád is, aki szerint „a nagy egyéniség mint fordító sem tagadhatja meg magát” (idézi Rába 1963, 125). Valóban ezt igazolja a két versfordítás.

A műfordítások alapján kirajzolódó stílusjegyek jelzik: a költő-műfordító poétai hangja mindig átüt a fordításán, ahogy ezt a költő-műfordító Kosztolányi Dezső vallja: „A műfordítás alkotás és nem másolás. A művész azzal a verssel, melyet a nyelvén új formába önt, olyan kapcsolatban van, mint az életével, melynek rezzenéseit tulajdon verseiben rögzíti meg. Élmény számára egy idegen költő verse. Lélekkel, a saját lelkével kell átítatni, különben nem kel életre. Ennek az a következménye, hogy mindig rajta hagyja egyéniségét” (1999 [1928a], 512). Németh László is hasonlóan állapít meg: „...minden költő-megnyilatkozás közt a műfordítás az, amelyben az egyéniség a legellenállhatatlanabbul győz ki magát. Az, hogy kitől s mit fordít” (1928, 485). Ezért van az, hogy a Tóth Árpád költeményei és fordításai sok rokon vonást mutatnak. A költő filologikus pontossággal fordít, de fordítói hajlékonysága lehetővé teszi egy-egy szó betoldását, sőt díszítő átköltéssel ülteti át magyarrá az eredetit, alaposan elmerülve az eredeti gondolatvilágában. Ez teljesen összhangban van fordítói elveivel, hiszen ezért tartja varázsosnak Babits Mihály fordításait, mert „az a nagyszerű, friss, élő energia, mely az eredeti költemények képzetanyagának szinte túlzott lelkiismeretességű átvételével a »tetten-érhető« költői mozzanatok gondos aprólékosságú átmagyarításával újra és újra egybevegyíti egy leküzdhetetlen eredetiségű, egyéni költői mód értékeit [...] Jeles költői tehetségű műfordító a legritkább esetben győzheti le teljesen önmagát” (1986, 213).

A verlainé-i versstruktúra egyenes vonalúan vezet a zokogástól a halálig, hiszen a költemény első fogalmi jelentésű főneve: *sanglots*, a zárlat erejét pedig az utolsó szava emeli ki: *morte*.

A forrásnyelvi és a célnyelvi szövegek tartalmi megfelelése nyilvánvaló eltérést mutat alkotóik nyelvhasználatától, nézőpontjától, egyéniségétől függően. A *mal du siècle* sejtelmes hangulatát dekadensebb színezi át a tüdőbetegsége (*zord utak hörgő és horzsolts roncsa*), a magánya (*S köztünk a roppant, jeges úr lakik*), a mindennapok robotos munkája (*Megenyhül a robot*) és az el nem ismertsége miatt (*Szelíd dalom lenézi a garázdán / Káromkodó és nyers dalú jelen*) szomorúságra hangolt Tóth Árpád. A rezignáció túlkompenzálása tehát személyes érintettségéből fakad, kiütközik dekadensebb életszemlélete. Pessimistábbra, fájdalmasabbra alakítja fordítását a halál gondolatát csak sejtelmesen megfogalmazó Verlaine-nél, ezért tipikusan Tóth Árpád-i elégikus hangulat, keserű világfájdalom járja át a megjelenített világ jelenségeit. Ez ismerős a költő saját verseiből is. A Tóth Árpád-i dekadens hangulatot fokozzák a verlainé-i szelíd

melankóliához képest az eredetibe betoldott igéi (*jajong, busong*), választékos stílusú, szuggesztivitást sugalló ige-felsorolása (*zsong, jajong, busong*), mondatértékű főnévi igenevei (*múlni, hullni*). Elmélyítik a szomorkás hangulatot a dekadens szókincsbe illő töltelék főnevei (*bút, beteg*) és határozói (*konokon, fájón*). De nyilván hozzájárult ehhez a látásmódhoz az a kép is, amelyet Verlaine-ről alkotott, mint az általa legnagyobb dekadensnek tartottról: „Csupa sóhaj, csupa remegés költészet ez, mely új meg új költői fogások raffinement-javaival teszi bánatos és halovány parfümmé, ingerlő szeszű fanyar itallá vagy halk zenével lelkünkre kopogó őszi esővé az emberi könnyet” (1986, 313).

Rába György irodalomtörténész szerint: „Tóth Árpád, Babitscsal ellentétben, a filológiai hűség nyaktörő eszményét próbálja érvényesíteni az idegen költő tónusának kárára, s végül a fordítói »modulálás« magasabb rendű elvének megvalósításához jut el” (1969, 449).

„Szabó Lőrinc általában valóban hívebb és szigorúbb, mint Tóth Árpád és Kosztolányi Dezső, pontosabb és aggályosabb, s igaz az is, hogy a vers intellektuális mondani-valóját, vázát emeli ki” (Szabolcsi 1959, 141).

Lator László költő műfordító így vélekedik egy interjúban: „Na, most ezzel lehet vitatkozni, hogy mondjuk a *Chanson d’automne*, az *Őszi chanson* – »őszi húrja zsong / jajong, busong / a tájon«–, amire mi olyan büszkék vagyunk, a Szabó Lőrinc kopogós fordításában jobb vagy rosszabb, mint a Tóth Árpád muzikális felfogásban készült fordítása. De mindenesetre látszik rajta a különbség. Szabó Lőrincet akkor már a mondat és a szöveg érdekelte igazából, és füttyült a zenére. És bizonyos tekintetben igaza is volt, mert én ugyan azt gondolom, hogy okkal vagyunk büszkék Tóth Árpád zseniális zenei imitációjára, akár a szöveg rovására is, de abban a versben a szöveg kevésbé lényeges, mint a dallam, mert ugye Tóth Árpád azt csinálta, hogy a mély hangokat és a nazálisokat kikeverte a magyar nyelvből. Csakhogy egy dolgon lehet itt elgondolkodni, azon, hogy a franciában ezek a nazálisok sokkal közönségesebbek. [...] Vagyis Tóth Árpád konstruált egy francia hangzású verset, de magyarul. Ezen már lehet vitatkozni, hogy ebben igaza volt-e vagy nem, de mindenesetre az *imitáció* a magyar olvasóra különleges hatást tesz, hihetőleg mást, mint a francia szöveg a franciákra” (2008, 123).

### **A forrás- és célnyelvi versszövegek hangzásvilága**

A líra meghatározó jellemzője a hangszerkezete, „a líra természetesen minden korban a fülnek szól” (Frye 1998, 240), mert bár a szó hangalakja és jelentése közti viszony önkényes, de bizonyos szavak esetében a befogadó a hangalak és a jelentés összhangját véli felfedezni. Hiszen a költők képesek a hangokkal, a ritmussal, azaz imitatív harmóniával érzelmeket kifejezni, felidézni, mert a költői nyelvben szervesen összetartozik a hangzás és a jelentés, sőt a versritmus értelemadó szerepű.

Mind Verlaine, mind fordítói kihasználják a hangok esztétikai hatását, amely létrehozásuk jellegéből fakad. Az eredeti költeményben és a fordításokban is nyilvánvaló, hogy a zeneiség hatástényező. Lehetséges az abszolút hanghatások számszerű kimutatása, de ezek csak rideg számok. Márpedig a lényeg annak felderítése: a hangok gyakorisága és milyensége miként támogatja meg a jelentést.

Verlaine programadó versében, a *L’Art poétique*-ban impresszionista-szimbolista szemléletű költészetfelfogását így vallja meg: *De la musique avant toute chose.* [’Zenét mindennek előtt.’ Szabó Lőrinc: *Zenét, zenét, ez legyen az első!* Kosztolányi Dezső: *Zenét*

minékünk, csak zenét!), illetve: *De la musique encore et toujours !* [Rónay György: *Zenét még újra, szüntelenül!*] Tehát a francia költő számára nagyon lényeges a hangzó réteg. Ezért nem lehet egyetérteni Nádasdy Ádámmal: „Jellemző a magyar fordítói gyakorlatra, hogy [...] inkább a tartalmat és/vagy a nyelvtani normalitást áldozzák fel a zeneiség, a rimelés kedvéért, mert úgy vélik: Verlaine versének lényege a zene. Pedig Verlaine lényege a szabatos, korrekt fogalmazás, melyet mintegy váratlanul, feltartóztatathatatlannal eláraszt a zene” (2018, 275).

Ilyen elveket hangoztat Verlaine: *Rien de plus cher que la chanson grise, / Où l'Indécis au Précis se joint.* [‘Nincs kedvesebb a szürke dalnál, amelyben a határozatlan a határozottal elegyül.’] *Car nous voulons la Nuance encor / Pas la Couleur, rien que la Nuance !* [‘Csak az árnyalat kell nekünk, nem a szín, csak az árnyalat!’] *Prends l'éloquence et tords-lui son cou !* [‘Ragadd meg a szónoklatot, és csavard ki a nyakát!’] Verlaine költői hitvallásának tehát kitüntetett eleme a hangszínek, a hangok kifejező értékéből fakadó zeneiség. Ebből adódik költeményének szuggesztív ereje.

Verlaine *Chanson d'automne* című versében a „zeneiség túlzott érvényesítése [...] szimbolista poétikára vall” (Rába 1969, 367). Ennek szellemében zenei fogantatású, vagyis a dallam lényeges alkotóeleme a versélménynek, ezért érdemes nyomon követni: hogyan tudják a fordítók visszaadni az eredeti zeneiségét újjáteremtésükben.

Tóth Árpád így jellemzi a szimbolista Verlaine művészetét: „...már teljes zenével zúg és sír az ujjabb idők fájdalmas, égető és tépő líraisága [...] már csupa új remegés, költészete aeol-hárfa, melyre a XIX. század bús emberének túlérzékeny idegei vannak húrként felfeszítve” (1923, 178). Ez a hárfahangú költészet és a *Chanson d'automne* című verse is fokozott zeneiségű. Tóth Árpád fordítása hangszimbolikai eszközökkel juttaja ezt érvényre, vallva azt, hogy a versben „a legfőbb, legművészbibb hatást [...] kizárólagosan csak a nyelv-zenei eszközök használata idézi elő [...] És minden nyelv más-más hangszer, az egyiken eljátszott darab aligha ismételhető ugyanúgy a másikon” (1986c, 331). Tóth Árpád jelentőséget tulajdonít a hangok szuggesztív hatásának és a hangalakhoz fűződő jelentéseknek. Szabó Lőrinc az eltérő fordítói szemlélete miatt viszont az értelmi hűséget közvetíti, a „fogalmi lényegét” (Rába 1969, 450).

„A modern vers olyan, mint a *libretto*, csak zenéjével együtt teljes. Szöveget és zenét tehát együtt kell lefordítani” (Kosztolányi 1999 [1921], 509). De soha nem lehet teljes a műfordítások hangzásszerkezetének megfelelés.

Az elemzett két műfordítás magyarul jól hangzó mű. A forrás- és célnyelvi versszövegek zeneisége a szubjektivitás ellenében matematikai-statisztikai módszerekkel mérhető. Az első strófák hangspektruma ezt mutatja: Verlaine költeményében a mély és a magas magánhangzók aránya konvergál a tartalommal:

Domináns hangok	P. V.	T. Á.	Sz. L.
palatális : veláris mgh	8 : 12	2 : 20	13 : 11
liquida (/) : explozív	7 : 9	1 : 9	6 : 11
nazális /nazalizált	9	3	–
spiráns	3	12	12
tremuláns	3	–	–

A számokból kitetszik: a magánhangzók hangszíne miként változik az eredetihez képest a műfordításokban. A verlainé-i palatális–veláris magánhangzóarányt Tóth Árpád teljesen eltolja a mélyek irányába, újraköltésében feltűnő a hangismétlés. Az *o* hangok uralkodóvá válásával (12) festi alá hangszimbolikai alapon az őszi szél monoton zúgását, a mélyhegedű zengését, és áthangelésével búsongó hangulatot sejtet. A hangszimbolikai effektust azzal is fokozza a műfordítás, hogy a verlainé-i első strófa két mély magánhangzós, nazális rímét megkettőzi, a három helyébe hatot léptet (*longs; violons; l'automne* ↔ *zsong, busong, tájon, monoton, konokon, fájón*), ezzel a kifejező hangértéket megsokszorozva áthangszereli, és hatására mélabús hegedű hangján szólva az intenzívebb érzelmi megelevenítést szolgálja. Ennek az elvi megközelítést Zolnai Béla így magyarázza: „A hangok csak akkor mondanak valamit, ha a jelentés megadja hozzá az impulzust” (1964, 20).

A mély hangok dominanciája azért feltűnő, mert nyelvünkre éppen az ellenkezője a jellemző, ahogy ezt Bárczi Géza tartja: „A palatálisok vannak kissé többségben, a beszéd a szájüreg első részében alakul és színeződik; ez az artikulációt világossá teszi. [...] fontos nyelvépítő és nyelvszínező eszköznek bizonyul a palatális–veláris szembenállás kihasználásával” (1975b, 259).

Rónay György az első strófák összehasonlításából azt állapítja meg: a Tóth Árpád-i megoldás „lágú, csüggedt, szinte idegörség-szerű megadás, a Szabó Lőrincében mint ha volna valami kis dac, lázadás, keserűség. Az egyik átadja magát az ősznek, a másik még itt is perel az elmúlással” (1942, 152). A verlainé-i kiegyenlítettebb magas–mély magánhangzóarány talán az ősznek a borongóssága mellett a vénasszonyok nyarának melegebb napjait is képes felidézni. A Szabó Lőrinc-fordításban teljesen felborul az arány, mintegy jelezve: a költő-fordító nincs tekintettel a pretextus magánhangzókkal történő hangulatfestésére, különösen a strófazárlat magas-hangrendűsége kirívó, noha tartalmilag szomorúságot áraszt.

A francia eredeti folyékony hangjainak nagy száma nem jut szerephez a fordításokban, holott ez a hang közvetítené a lágyságot, az oldottabb hangulatiságot. Ehelyett a spiránsok uralkodnak, nem véletlenül, mert az őszi szél fúvását a réshangok fúvó jellege asszociálja. A Szabó Lőrinc-i *zokog* és a Tóth Árpád-i *zsong, jajong* hangutánzó, valamint a *busong* hangulatfestő igékben ábrázoló erőt, hangulatot érzünk a nazalizált hangzás következtében. Ezek „nagymértékben hozzájárulnak a magyar nyelv egyik legjellegzetesebb tulajdonságának, a képszerűségnek, a színes kifejező erőnek kialakításához, bár e tulajdonságoknak közel sem egyetlen hordozói” (Bárczi 1975b, 262).

A hegedűhangot a Verlaine-versben „nazális *o*, *a* és az ugyancsak nazális *n* szólaltatja meg” (Fónagy 1989, 49):

*Les sanglots longs*  
*Des violons*  
*De l'automne*

Nem lehet véletlen Tóth Árpádnak a hangok elhelyezéséből fakadó többszörös hangjátéka ebben a strófában, az, hogy az *ng* hangcsoportot tartalmazó szavakkal él (amelyekben nem dentális, hanem gutturális nazális szerepel), hiszen a *zsong*, / *Jajong*, *busong* igei szóvégeken az *-ong* mássalhangzó-találkozás ejtéskor nazalizálódik, ez ugyan

nem tévesztendő össze a francia orrmagánhangzókkal, de mégis hasonlatos a franciák orrhangú ejtéséhez, vagy legalábbis alkalmas annak felidezésére (*longs*). Ennek magyarozatát így adja meg Fónagy Iván: „Pótolni igyekeznek a fordítók az anyanyelvükben hiányzó kifejező hangokat is. Verlaine *Chanson d’automne*-jában a tompa, melankolikus színezetű magánhangzók dominálnak. [...] A magyarban azonban nincsenek nazális magánhangzók. Tóth Árpád és Szabó Lőrinc nazális mássalhangzókhöz, elsősorban gutturális nazális zárhangokhoz folyamodnak, melyeknek legerősebb a nazális rezonanciájuk” (1989, 16):

*Ősz húrja zsong,  
Jajong, busong  
A tájon.*

A költői nyelv ikonikus funkciója a hangutánzásban és a hangszimbolikában testesül meg, „...ahol a hangzás és a jelentés közötti belső kapcsolat lappangóból nyílttá válik” (Jakobson 1972 [1969], 266), ezért sugalló szerepű az eredetiből átmentett *monoton* szó is, amely a *konokon* szóban visszahangzik.

A második versszakban a hangok játéka így alakul:

Domináns hangok	P. V.	T. Á.	Sz. L.
palatális : veláris mgh	12 : 10	15 : 7	7 : 17
liquida (/l/) : explozív	3 : 6	5 : 15	6 : 9
nazális /nazalizált	7	5	2
spiráns	9	10	11
termuláns	3	–	–

A magas–mély magánhangzók aránya ebben a strófában megközelítően azonos a franciáéval Tóth Árpád szövegében. A szép emlékek felidézése nem véletlenül csupa magas magánhangzójú szavak sora, ráadásul időtartambeli hosszuk mintha az emlékidézést nyújtaná meg a hangalaki expresszivitásával és affektív jellegével (*Tűnt kéj kél*). Szabó Lőrinc fordításában viszont a velárisok válnak dominánssá az eredetnél keserűbb hangulatot árasztva, ráadásul a hangok eloszlása: egy szón belül az *o* hangok sűrűsödése a monoton, nem szűnő sírás hangját idézi fel (*zokogok*), a szomorúság érzését erősítve.

A harmadik strófa hangszerelése hangstatisztikával így szemléltethető:

Domináns hangok	P. V.	T. Á.	Sz. L.
palatális : veláris mgh	9 : 12	10 : 12	14 : 10
liquida (/l/) : explozív	2 : 6	6 : 6	9 : 9
nazális/nazalizált	5	6	7
spiráns	7	9	6
tremuláns	3	–	–

Verlaine első két sorában a szél képzetét erősíti a *v* hangok fúvó jellege. A hangzó réteg visszaadása itt közelíti meg leginkább a francia verset a fordításokban. Kirívó módon a

Szabó Lőrinc-i szavak hangsora nem üt el a másik fordításától, lényegileg az eredetitől sem, de hangzása nem különös, sőt a *megint–mint* és a *levél–szél* rímpár jellegtelen, nincs jelentést sugalló hatása. Tóth Árpád befejező sorai hangesztétikai élményt nyújtanak a hangok diszperziójával (*i, o, a, a-i, e, a, a*), a *levél* szó helyett a *felkavart*-tal rímelő *avart* választásával. A tartalommal konvergáló rossz hangzást erősíti két sorában a *-t* végű szavak sora (*Mint holt avart, / Mit felkavart*). Tóth Árpád fordítása érezhetően szabadabb a Szabó Lőrincénél, így Verlaine zenei elvéhez és értékvilágához igazodva zeneiségében és az így felkeltett hangulat révén közelebb áll az eredetihez eufonikus hangvilágával, jellegzetes nyelvi-zenei sajátágaival.

Rába György a vers és a fordításai harmadik strófáit vetette össze, és a következő megállapítást tette: „Szabó Lőrinc lemond a hangszimbolikai affektív hatásról, és feltűnik jellemző hajlama a fogalmi közlés kiemelésére. Pedig Verlaine lírájában s főként ebben a versében a zenei effektusok mellett a fogalmi közlés másodrendű. Bár az eredetiben ez a versszak kevésbé hangfestő, mint az első, a hangszimbolikát Tóth Árpád itt is változatlanul a szöveg alaptermészetének érzi” (1969, 395).

Mindhárom vers bizonyítja – különböző mértékben – a hangoknak, hangkapcsolatoknak, hangsoroknak esztétikai, stiláris hatása van, megtámogatva a jelentést. Nagyon erős zeneiség, ritmikusság és feltűnő rímelés jellemző a Verlaine-versre. Ezért hangzó rétege, akusztikai megjelenítése magával ragadja a befogadót, mert a harmonikus és a diszharmonikus hangok viszonyából feltűnően eufonikus zeneiségű struktúra formálódik. Az ősz hanghatásaival és az őszi szél akusztikai megjelenítésével egységes, szuggesztív hangulatiságú és szenzualitású összkép teremődik a francia eredetiben és a Tóth Árpád-i átköltés hanganyagában a hangalak és a jelentés közötti expresszív összhang miatt. A Tóth Árpád-i erőteljes verszene összhangban áll a személyes átéltségű tartalommal. Érvényesíti a fordító ugyanis azt az elvet, amelyet Rónay György így summáz: „a dallam a legtöbb esetben fontosabb” a tartalomnál. „Ahol a vers zenei fogantatású, ahol az eredeti költője elsősorban dallamban fogja föl a világot, ott Szabó Lőrinc nem hangolódik rá eléggé” (1942, II, 3. 151, 155), ezért az ő fordítása zeneietlenebb.

Kappanyos András Tóth Árpád fordítása kapcsán fontos általánosítható kritériumokat mond ki: „...a verstani megfelelésnek (formahűség) nincs köze a hangtani megfeleléshez, a formahűség követelménye nem tartalmaz hangtani elvárásokat. [...] Kétségtelen, hogy Tóth Árpád közkedvelt Verlaine-fordítása megkísérel rekonstruálni az eredeti hangzás jellegzetességeit (mély magánhangzók, nazálisok és likvidák megnövekedett aránya), ám ezt a törekvést a formahűségen felül, mintegy bónuszként vállalja magára. [...] Hogy ezen felül további poétikai mozzanatokat is megkísérel leképezni (elsősorban a franciás-náthás hangzást), az a virtuozitás opcionális bizonyítéka” (2018, 282).

### A fordítások poétikája

Babits Mihály tudatos műfordítói elképzeléssel azt hangsúlyozza a *Dante fordítása* című tanulmányában: „...természetesen igazi közlekedőeszköz két nemzet lelki élete között csak a ritmushű műfordítás lehet, hisz a gondolat legsajátosabb színét épp a ritmus adja meg” (1978, 274). Kappanyos András ennek szellemében értékeli Tóth Árpádnak a Verlaine-fordítását, és egyben fontos műfordítói elvet is kimond: „A formahűség kritériumát a metrikájával és a rímelésével teljesíti, miközben az eredetihez többé-kevésbé hasonló logikai-szemantikai struktúrája teszi fordítássá. [...] A verstani szervezettség azért

érdemesebb a követésre a nyelvtani szervezethez, mert előbbiben a szerző tudatos döntései nyilvánulnak meg, míg utóbbiban túlnyomórészt az általa használt nyelv eleve adott normái tükröződnek, s a fordítónak értelemszerűen nem ezekhez, hanem a cél nyelv normáihoz kell alkalmazkodni” (2018, 282).

„Verlaine lírai személyiségének egyik legegységibb vonása a ritmus dalszerű feloldása” (Rába 1969, 43). A Verlaine-versek ritmusharmóniája a hangcsoportok verssorbeli összhangjából és belső rímeiből (*sanglots longs; Sonne l'heure; Et je pleure; Deçà, delà; Feuille morte*) fakad. Ez a jelenség a szimbolizmus zenei effektusait idézi.

Gáldi László így elemzi az eredeti vers és a Tóth Árpád-i átköltés ritmusát: „A probléma tehát az, hogy az 1–2. és 4–5. sor inkább jambikus lejtésű, a 3. és a 6. sor pedig inkább trochaikus, de olyan ditrocheust alkot, melyet a költő gyakran úgynevezett »paeon tertiussá« (◡ ◡ – ◡) formál át. Az 1–2. és a 3. sor közti ritmusváltást a francia verstanban jártas Tóth Árpád természetesen észrevette s [...] utánozni is próbálta” (1961, 325), de mégsem adja vissza az eredetit.

A ritmusharmónia – a kétsoroként nagyjából azonos zenei tagolás – hangulatfestő erejű az eredetiben és a fordítások több egységében is:

<i>Blessent mon coeur</i>	<i>S ont monoton</i>	<i>Zokog, zokog</i>
<i>D'une langueur</i>	<i>Bút konokon</i>	<i>Az ősz konok</i>
<i>Et je m'en vais</i>	<i>S én csüggeteg</i>	<i>Zordúl szívem</i>
<i>Au vent mauvais</i>	<i>Halvány beteg</i>	<i>Fordúl szívem</i>
	<i>Ó, múlni már,</i>	<i>Fullaszt az éj;</i>
	<i>Ősz hullni már.</i>	<i>arcom fehér</i>
	<i>Mint holt avart,</i>	
	<i>Mit felkavart</i>	

A verlaine-i strófák sorai négy szótagosak, mert a verssoron belül szótag értékű az *e* (*Blessent; D'une; blême; Sonne; Feuille*), és a versben ejtendő (nem túl erősen), vagy ha a szavaló mégis úgy dönt, hogy nem ejti, más módon érzékeltetnie kell, hogy ott is van egy szótag; ezt megteheti lassítással, az előző szótag hosszabb ejtésével. A verssor végén viszont már nem szokás kiejteni, bár a régi időkben kiejtett hangsúlytalan szótagnak számított. Ezt hívták „nőrim”-nek, szemben a hangsúlyos magánhangzót tartalmazó „hímrim”-mel. A kettő váltogatása a XVI–XVII. század fordulóján a klasszikus verselésben szabály volt egészen a XIX. század közepéig, sőt az újabb időkben még Baudelaire is nagyon figyelt erre.

A verlaine-i strófák 3. (*De l'automne; Sonne l'heure; Qui m'emporte*) és 6. sorában (*Monotone; Et je pleure; Feuille morte*) lecsökken a szótagszám háromra, vagyis a szóvégi „néma e” valóban néma. Szabó Lőrinc erre nincs tekintettel, és négy szótagos sorokkal fordít, Tóth Árpád viszont a szokásos ejtésnek megfelelően a versszakok 3. (*A tájon; Mig éjfél; Eresszél*) és 6. (*És fájón; Túnt kéj kél; A rossz szél*) sorában csak három szótagos sorokat alkot. Még a kitűnő irodalomtörténész és fordító, Rónay György is úgy ítéli meg a 3. és a 6. sorok szótagszámát: „...hogyan lehet visszaadni magyarul azt a

dallamot, amely itt az «o» hangok, s hozzá az «l» hangok meg a nazálisok játékából áll elő? Tóth Árpád ezt menti át, – sajnos, a harmadik és a hatodik sorban elveszt egy magánhangzót s így itt a dallamon változtat; Szabó Lőrincnél a strófa hangszíne egy fokkal világosabb lesz s a dallam is keményebben koppan, viszont [...] az a megnevezhetetlen «valami», amit az eredetiben lényegesnek érzünk, a versnek szinte lelke, nála ügyesen átbúvik a harmadik és hatodik sor telten csengő rímpárjában” (1942, 152).

Kappanyos András véleményével lehet egyetérteni: „A harmadik és hatodik sorok nőrímmel végződnek, és választás elé állítják a (formahúsra törekvő) fordítót: vagy négy szótagos trochaikus, vagy három szótagos jambikus sorokat alkalmaz itt, aszerint, hogy beszámítja-e a francia sorok néma szótagját, vagy »testetlen« jelzésnek tekinti. Az utóbbi megoldásnak, amelyet Tóth Árpádon kívül csak György Oszkár választott [...], az az előnye, hogy így a vers háromsoronként összeolvasható egy belső rímes, hatodfeles jambikus sorrá (2+2+1,5–5,5). Ez a metrikai gördülékenység az eredetire is jellemző, így én ezt tekintem a valóban formahú (metrum-tartó) választásnak. [...] A keletkező metrikai zökkenőt Szabó Lőrinc úgy orvosolja, hogy az ő harmadik és hatodik sorai ionicus a minoreként is olvashatók” (2018, 282–283).

Verlaine olcsó játékszernek tartja a rímet („ce bijou d’un son”):

„Ó jaj, a Rím silány kolomp,  
Süket gyermek, oktondi néger  
Babrál olcsó játékszerével,  
S kongatja a szegény bolond.  
*Contradictio in adiecto*: rímekkel szidja a rímet.”  
(Kosztolányi 1999 [1933a], 470).

De versében mégis sok a rime riche, vagyis gazdag rím (*Les sanglots longs / Des violons / De l’automne ... Monotone.*), nemcsak a tompább zengésű rime suffisante, azaz elégséges rím (*Blessent mon coeur / D’une langueur*). Ebben a költeményben „szegény rím” nincs, mert parnasszista hatásra csak gazdag és elégséges rímek szerepelnek benne. Meglepő a vers rímelése kapcsán Nádasy Ádám kijelentése: „Ebben a versben éppen az a truváj (a trouvaille!), hogy prózában is elmondható, rendes francia mondatokból áll, melyekben mintegy véletlenül hemzsegnek a rímek és alliterációk, miközben pontosan és szabatosan fejezik ki a mondanivalót” (2018, 273). Nem világos az előbbi megálapításban: milyenek a „rendes francia mondatok”. Az alliteráció fogalma pedig a Világ-irodalmi lexikon szerint fogadható el: „**alliteráció**; *betűrím*: szó eleji hangok ismétlődése egy verssoron belül vagy több soron át” (Fónagy 1970a, 220). Vagyis alliteráció csak egy van a francia versben (*Deçà, delà*). Valamint a rímes szöveg és a pontos szabatos mondat szerkesztés nem zárják ki egymást. Ez a Verlaine-mű a metrikussága és a sorokra tagolása mellett éppen rímes volta miatt költemény, és nem „véletlenül hemzsegnek a rímek” benne. A rímekben egy-két hang eltérése a rímelő sorok fogalmi-érzelmi harmóniáját sejteti:

*coeur – langueur*  
*automne – Monotone*

*zsong – busong*  
*tájon – fájón*  
*monoton – konokon*

*zokog – konok*  
*hegedűje – keserűre*



Láthatóan nem véletlen a szóválasztás sem az eredetiben, sem a fordításaiban, mert harmonizál a ritmussal, sőt a rímelésnek való megfelelés hívja létre a *zsong – busong; tájon – fájón; monoton – konokon* virtuóz összecsengéseket, ugyanis a rímnek is van jelentést sugalló, de legalábbis finom zenei hatást eredményező és erősítő szerepe.

Még rime oculaire, azaz szemnek szóló rím is növeli az érdekességet az eredetiben:

*Je me souviens  
Des jours anciens*

*Et je m'en vais  
Au vent mauvais*

A rímes vers műfordításakor nagyon lényeges a kifejező rímek megtalálása, mert a rím a verssor hangszimbolikai effektust szolgáló zenei alkotóeleme. Exponált helyzeti energiája révén hozzájárul a verszenei hanghatáshoz. Ezért állítja Babits Mihály: „A fődolog a rímnél a csengés” (1978, 284).

Mindkét fordító követte a verlainé-i rímképletet: páros rím után ölelkezőt (*aabccb*) használt. Tóth Árpád rímei bravúrosak. Az első strófában nemcsak leképezi a verlainé-it, hanem még meg is toldja azzal, hogy a versszak második felében is az első három sor-nak megfelelő rímekkel él:

<i>Les sanglots longs</i>	<i>Ősz húrja zsong,</i>
<i>Des violons</i>	<i>Jajong, busong</i>
<i>De l'automne</i>	<i>A tájon,</i>
<i>Blessent mon coeur</i>	<i>S ont monoton</i>
<i>D'une langueur</i>	<i>Bút konokon</i>
<i>Monotone.</i>	<i>És fájón.</i>

Feltűnőek és játékosak a „rím csodálatos művészenek” két-három szótagra (*tájon – fájón; monoton – konokon*) kiterjedő rímei, bár az enjambement-ok tompítják a rímek összecsengését, ahogy a forrászövegben is. Tüskés Tibornak az egész Tóth Árpád-oeuvre-re vonatkoztatott megállapítása igaz a fordítás kifejező rímelésére is: „Nála a ritmus és a rím valósággal zenévé párolja a nyelvet, s a szavak muzsikája dallamot kölcsönöz a puszta szövegnek” (1976, 37).

Rónay György a zeneiségben lát eltérést a két fordító között: „Szabó Lőrincnél [...] nem egyszer érezzük annak hiányát, ami Tóth Árpádban a legerősebb: a muzikalitást. Olykor mintha nem akarná átadni magát az eredeti dallamának, formában úgyszólván mindig hű, de néha fukaron bánik a zenével; nyelve hajlékony, de nem mindig zeng, dalol, árad” (1942, 153). Szabó Lőrinc fordításában a rímek többnyire csak egy szótagra terjednek ki. „Az akartan tört dallamvonal, az akartan szürke rímek nemegyszer szinte prózaivá teszik fordításai egyikét-másikát. [...] Annál feltűnőbb ez, mert Szabó Lőrinc mesterien tud zenei hatásokat is elérni. [...] De mintha nem akarna élni ezzel a képességével. [...] Mindennek eredményeképpen a versek általában értelmileg szikárabbak, formailag zaklatottabbak, idegesebbek és kiegyensúlyozatlanabbak s sokszor dallamtalanabbak és prózaszerűbbek, mint az eredetiek” (Szabolcsi 1959, 147–148).

A Verlaine-mű verszenei motívumai: a hanganyag, a ritmus és a rím az alkotó ars poeticáját tükrözik. Ennek követése funkcionális megfelelést eredményez az átültetésekben.

### **A forrás- és célnyelvi versszövegek lexikai és grammatikai megfelelései**

A műfordítás tartalmi hűsége azon fordul meg, hogy az interlingvális átváltáskor a forrásnyelvi szöveg szavainak alapjelentésén kívül visszaadja-e a mellékjelentéseket is, megvalósítva a stiláris adekvátságot, valamint mely elemeket hagy ki, illetve miket told be a célnyelvi szövegbe.

A rezignált és melankolikus Tóth Árpád és az életigenlőbb, racionális Szabó Lőrinc is beleéli magát a lírai én kitüntetett szerepével a romantikusan melankolikus verlainé-i versvilágba, az élet hányódtatásaiba a grammatikai elemek tanúsága szerint: az előbbi alkotó nem kizárólag az igealakkal (*sírok*), hanem a személyes névmás (*elém*) hangsúlyos kitételével is (*én*); az utóbbi művész az igeiken (*zokogok; megyek*) kívül a birtokos személyjelezéssel (*szívem; arcom*).

A *Des violons / De l'automne* birtokos jelzős szintagma Szabó Lőrinc szövegében egyes számba kerül: *az ősz hegedűje*, Tóth Árpád pedig még áttételesebben az *ősz húrjájá-t* említi. A *Les sanglots longs* jelzős kifejezés mindkét költőknél igévé transzformáltan szerepel, ezáltal növelve a vers dinamikáját. A *langueur* szót nem fordítják le, de a hosszúságot egyik esetben a retorikai hatású felsorolás (*zsong, / Jajong, buson*), a másikban az ismétlés adja vissza (*Zokog, zokog*), mindkét átültetésben mozaikszerszerűséget keltve. A *Blessent* fordítása mindkét versből hiányzik, de Szabó Lőrinc a *zordúl* és a *fordúl keserűre* kifejezésbe a megbántás következményét vetíti ki. A *Blessent* ige tárgya Szabó Lőrincnél alanyként (*zordúl szívem*), ráadásul epiforaként ismétlődve hordozza a birtokos személyjelezéssel a lírai énré rámutatást. Tóth Árpád lemond a személyhez kötés lehetőségéről ebben a versszakban. A *D'une langueur / Monotone* jelzős eszközhatározó helyébe nála szenzuális fogékonyasága tanújaként jelzős tárgy (*monoton bút*), valamint felsoroló jellegű módhatározó (*konokon / És fájón*) lép, az eredetinel mélyebb szomorúságot árasztva. Csak találgatni lehet, hogy Szabó Lőrincnél magában rejti-e a monotonitás fogalmát a hasonló hangzású *zordúl* és *fordúl* igék és a *szívem* szó ismétlése.

Az eredeti vers második strófájában az indító két sor (*Tout suffocant / Et blême*) mindkét költő versfordításában hangsúlyosan a lírai énré vonatkoztatva szerepel. Így Tóth Árpád átköltésében a hangsúlyos egyes szám első személy az *én* személyes névmás kitételével és az értelmező jelzőben a *beteg* főnévvel emelkedik ki. Szabó Lőrinc változatában a tranzitív ige magába olvasztja latensen a tárgyra vonatkoztatást (*fullaszt ti. engem*), hogy azután a második sorban a birtokos személyjellel (*arcom*) kifejezze a grammatikai alany személyhez kötöttségét. Érdekes egybeesés a fordításokban a betoldott *éj, éjjél*. A *quand / Sonne l'heure* jelentését Szabó Lőrinc hűen adja vissza (*ha az óra üt*), Tóth Árpád viszont metonimikussá alakítja (*Míg éjjél / Kong*).

A *Je me souviens / Des jours anciens* jelentését mindkét műfordító továbbgondolja, és a verlainé-i semleges emlékezésből a múltat pozitívan láttató kép formálódik: ezért a Szabó Lőrinc-i lírai én megsiratja a múltat (*siratója*), a Tóth Árpád-i pedig felnagyítja egyéni leleménnyel, újraköltéssel, jelzős kifejezéssel dúsítva fel a fordítást (*sok / Túnt kéj kél*).

A *je pleure* megfelelője a Tóth Árpád-i fordításban a *sírok* semleges stílusminősítésű, Szabó Lőrincében ennél érzékletesebb, erőteljebb fogalmi tartalmú felel meg: a *zokog*, amely heves, rázkódó, hangos sírást fed. Tóth Árpád itt toldja bele költeménybe a ritka használatú főnevet: *kéj*, illetve a 'keletkezik' értelmű, régi és népies nyelvbe illő *kél* igét.

Az eredeti textus harmadik strófája látszólag a lírai én tevékenységére utal (*Et je m'en vais*), de amely az *au vent mauvais* hatására cselekvésként nem értelmezhető, csak passzív sodródásként. Szabó Lőrinc fordításában a *megyek* mellett a *hányódni* főnévi igenév áll. Ez célhatározó értelmű, holott a francia szövegnek jobban felelne meg a passzív tartalmat hodozó *hányódom*. Ezt a jelentést erősíti meg Verlaine verséből a *m'emporte / Deçà, delà* határozós szintagma. A hasonlító mellékmondat *Feuille morte* kifejezés jelzőjét Szabó Lőrinc kettőre cseréli ki: *elárvult zörgő*, mintegy körülírva az avar fogalmát. A Tóth Árpád-i retorikai ünnepélyességű, érzelmekkel telített megoldás az eredeti szövegtől eltávolodva indulati feszültséget sugárzó, a kérésnek nyomatékot adó aposztróffal és obszkrációval él (*Ősz! Ó, múlt; Eresszél*). A strófa második részében pedig a fordító a modatrészi viszonyokat átrendezi: társhatározóból alanyt formál (*au vent mauvais* → *A rossz szél*), és átköltésébe szót iktat be (*felkavart*).

A fordítók tehát gyakran élnek a szavak mondattani szerepének a megváltoztatásával, valamint az elhagyással és a betoldással.

### **Az eredeti és a fordítás stílusinterferenciája és stílushűsége**

A forrásszöveg szimbolista-impreszionista stílusú, de magán viseli a parnasszisták formai virtuozitását is. Tóth Árpád is ennek a poétikának a szellemében alkot, és a hangulatfestés zenei elemeivel és a felsorolás (*zsong*, / *Jajong*, *busong*; *konokon és fájón*; *múlt már / hullni már*) alakzatával él.

Az impreszionizmus jellemző mondatrésze a jelző: Verlaine dalában öt (*sanglots longs; langueur Monotone; jours anciens; vent mauvais; Feuille morte*), Tóth Árpádéban hét (*monoton Bút; csüggeteg halvány beteg; Túnt kéj; holt avart, rossz szél*), Szabó Lőrincében négy (*konok hegedűje, régi napok; elárvult zörgő levél*) minőségjelző járul hozzá a kifejező és érzékletes hangulat keltéséhez.

A verlaine-i mélabús hangulat és enervált magatartás tükrözője az igehasználata, amely a lírai ént passzív szenvedőként láttatja: aki eltűri a bántó zajokat (*Blessent; sonne*), teljesen átadja magát szomorú hangulatának (*Je me souviens; je pleure*) és külső erőnek (*je m'en vais Au vent mauvais*). Tóth Árpád verse noha mélyebb szomorúságot sugall a francia eredeténél, mégis erős zajképzetet (*jajong; kong*), erőteljes mozgást (*ont; eresszél; felkavart*) idéz fel igéivel.

A lexikai és grammatikai megfeleléseken túl a forrásszövegből való kihagyások és a célnyelvi szövegbe való betoldások is hozzájárulnak az eredeti és a fordítások stílusinterferenciájához. Meglehetősen sok önkényes kihagyás és ugyanakkor betoldás nemcsak a jelentéstartalmat, de a stílust is megváltoztatja. Verlaine költeményéhez képest Tóth Árpád felsorolásai díszítő átköltések, és aprólékosabban kibontott (*zsong, Jajong, busong; konokon és fájón*) ábrázolást nyújtanak. A Tóth Árpád-i harmadik strófa első része a világfájdalom képzetköréből merített betoldással nem áll távol a francia költő hangulatától, fájdalomkultuszától, azonban kifejezésmódja: az érzelmi nyugtalanságot sugalló mondatszerkesztés már a lélektani motivációjú feljajdulás túldramatizálása.

Kardos László megállapítása szerint Tóth Árpád: „Teljes tartalmi-eszmei és formai hűségre törekedett. Ha a tartalmi hűség ellen vét, a vétség inkább betoldás, mint kihagyás formájában jelentkezik” (1965, 402). Egyetérthetünk Kappanyos András véleményével: „...az eredetiben »jajong, busong« vagy »eresszél« sincs, Tóth Árpád mégis létrehozott egy olyan figyelemre méltó konstrukciót, a szimbolizmus »mintaversét«, amely érdekességében és népszerűségében túltesz az eredetin: ez történeti távlatban alighanem megérte” (2018, 284).

Szabó Lőrinc költeményének igéi hangos sírást (*Zokog; zokogok*) és dinamizmust (*tovaszáguld*) érzékeltetnek. Gondolatritmusában ritmusképző erővel megőrződik a *szivem* szó a forrásszövegből, de éppen a párhuzamos szerkesztettség tagoló jellege (*zordúl szivem fordul szivem*) akasztja meg a dallam gördülékenységét.

### **A forrás- és célnyelvi versszövegek képi megfelelései**

A műfordítások költőisége, expresszivitása a pretextus képviségének megőrzésén, de át szerkesztésén is múlik. Érdemes ezért nyomon követni, hogy a célnyelvben a fordítók élnek-e az eredeti versben szereplő képekkel, illetve hogyan ültetik át a hírérték és a hangulat megőrzésével a gondolati közölnivalót.

Az *Ősz* ősi toposz, a pusztulásra készülést szimbolizálja. Ez a Verlaine-műben és fordításaiban is él tovább. A francia vers indítása komplex képpel indul: a *Des violons / De l'automne* metonimikus kép azáltal okoz feszültséget, hogy az őszi zajok helyett egy hangszert említ. Ehhez logikusan kapcsolódik hangadás (*Les sanglots*), de mivel a sírás, zokogás emberre jellemző cselekvés, csak metaforikusan érthető.

Szabó Lőrinc megőrzi a francia eredetiből az *Ősz hegedűje* képet antropomorfizáló metaforával (*zokog*) megtoldva.

Tóth Árpád műfordítói stilsztikájában a kezdő kép még áttételesebbé válik: mert nem az őszi hegedűjéről, hanem metonimikusan annak húrjáról van szó, és ez megszemélyesítő metaforás (*Jajong, busong*) képtársulással ad összképzetet. Megszemélyesítő metaforák teszik élővé és egyben sejtelmessé a versekben az elvont fogalmat, a tárgyat, a természeti jelenséget (*au vent Qui m'emporte; Ősz húrja... jajong, busong...ont; Zokog, zokog az őszi konok hegedűje; a szél tovaszáguld*).

Tóth Árpád invenciójával dúsitja a verlainé-i régi napokra emlékezést a *Tűnt kéj kél* betoldott predikatív szintagma keltette képzetek képi feszültségével, növelve a költemény szuggesztíóját.

A francia szimbolista költeményben a szél mint valóságalelem átlényegül, és látomásba hajló érzékletes jelképpé épül. Verlaine *vent mauvais* képe megőrződött a Tóth Árpád-fordításban, de míg az eredetiben ez a jelzőjével abszrakttá tett homályos és sok asszociációt bennfoglaló kép a lírai énré utaló kontextusban szerepel (*je m'en vais*), a nyugatos költő változatában a kontextus miatt konkrétabb, plasztikusabb vizuális élményt nyújt. De ugyanakkor mert meg is őrzi a *szél rossz* jelzőjét, az átvitt értelem fenyegető, sugallatos félelmességét, az elmúlás magával sodró hatalmát híven közvetíti, a mondatvégi három ponttal is fenttartva a sejtelmes hangulatot:

*Mint holt avart  
mit felkavart  
A rossz szél...*

Szabó Lőrinc jelző nélküli változattal él (*a szél*), de az *emporte* ige *tovaszáguld*-dal való megfeleltetésébe megszemélyesítő jelleget érzünk bele.

### A forrás- és célnyelvi szövegek versmondattana

Verlaine muzsikáló sorai melankóliát sugallnak a mondattagolásból adódó ritmussal: az első strófa egylélegzetű, egyszerű bővített mondat, egyetlen állítmánnyal a közepén alanyi és tárgyi részre osztva a versmondatot. Az enjambement-ok következtében a klasszikus versmondatot Szabó Lőrinc és Tóth Árpád is idegesen megtöri, zaklatottá, diszharmonikussá teszi. Így a fordításokban töredezetté válik a gondolat, és az egybefüggő ejtés helyébe a széttagolt lép. Tóth Árpád két mellérendelő mondatra tagolja az első versszakot, ráadásul lelassítja a ritmusát a mondat elejére tett igék hangsúlyos felsorolása közötti apró szünetekkel, meg-megszakítva az akusztikai folytonosságot, a miniatűr részletekre bontással felerősítve a hangulati hatást. Negyedik sora végén a jelzős szintagma formálisan széttörik, de ezáltal tompább összecsengésűvé válik a *monoton* melléknévnek a *konokon*-nal való rímélése. Igehalmazásai ellenére is csak két részre tagolódik a versszak, viszont a Szabó Lőrinc-i fordítás szóisméltései és a párhuzamos mondat szerkezete (*zokog, zokog; zordúl szívem / fordul szívem*) széttagolódnak hangzást eredményez, még tovább aprózva a versindítást három mellérendeléssé, amelyek élén mindig igei állítmány áll.

A forrásszöveg második versszaka mozaikosabb: több tagmondatra bomló, és ehhez hasonló felaprózott tagmondatúak az átültetések is. A második vers egység Verlaine-nél két részre tagolódik a gondolatiságnak megfelelően, jelezve a légkörre, a tárgyi világra és a lírai énrre vonatkozó részletesebb képkibontást. Tóth Árpád átköltésében a szubjektum érzésvilága keretezi a strófát. Azon belül pedig impresszionista mondatfűzéssel megbontja a szoros szókapcsolást a hanghatás felvillantásának beszúrásával (*Mig éjjél Kong*). Szabó Lőrinc hívebben képezi le a francia költő mondatalkotását és gondolatso-  
rát, de költeménytől többnyire idegen írásjelekkel él: pontos vesszővel és kettősponttal.

Míg a forrásszövegben a harmadik versszak szerves folytatása az írásjellel lezártlan másodiknak (csak pontosvessző), addig mindkét célnyelvi textusban új mondat indul a harmadik egységben. A verlaine-i alárendelő összetett mondat helyett a Tóth Árpád-i mondatfűzés rövid lélegzetű, zaklatottságot eláruló tagmondatokra tördeli a közlést az indulatszó és a megszólítás tagolatlan jellegével és a felszólító módú ige utáni, cezurát jelző felkiáltójellel, szétzilálva a felaprózott jelentésegységeket. A francia kijelentés felkiáltásra való átváltása az eredetnél zaklatottabb érzésvilágot közvetít. A harmadik strófák közül a Tóth Árpádé elütő ritmusú a többitől az erős indulati telítettségű, fragmentált mondatfűzést eredményező indulatszós felkiáltás és a mondatpárhuzam miatt. A Szabó Lőrinc-i mondatstruktúra közelebb áll a francia verséhez a két alárendelő tagmondatával. Ellenben meghökkentő a célhatározói értelmű főnévi igenév: *hányódni*, hiszen ez nem lehet célja az embernek. Ellentétes is a verlaine-i gondolattal, amely az ember sodródó, szándékolatlan ide-oda vetődését jelzi.

Az eredetiben az 1. és 2., a 4. és 5., illetve a 3. és a 6. sorok páros rímben csengnek össze. Ezt a rímképletet híven követik a fordítók is. Mégsem egyformán dominánsak a rímek az egyes művekben az enjambement-ok miatt.

Tóth Árpád az áthajlás sajátos voltáról a következőket írta Nagy Zoltánnak: „Ezek az új lehetőségek főképp a rímekre vonatkoznak: az által, hogy a mondatot a verssor végén

másutt törjük meg, mint eddig legtöbbször tették, új rímek megzendítésére van alkalomunk, ami a rímelés szépségének legfőbb titka. Különösen elérhetjük, ami a magyar nyelv törvényei szerint az eddigi verselésben a legritkább esetben fordulhatott elő, hogy jelzők (melléknevek) kerülnek a sor végére és így frissíthetjük fel az eddig túlnyomóan főnévi rímek kezdődő monotonitását. [...] ha a mondatnak, vagy egy önálló résznek végén jelennek meg, ahol a hangsúly és az utánuk következő szünet is erősíti lendületüket és zenei hatásukat, tulságosan élesen fognak megcsendülni. Az enjambement mellett ez a veszély orvosolva van: a rím után nincs szünet, a hangsúly a következő sorba tolódik és így a recitáció simán siklik keresztül a rímes szótagokon, kellően hangfogóva a rímek csengését” (1917, 979–980). Vagy ahogy Kosztolányi Dezső fogalmaz Verlaine *Költészettana* alapján (*Tu fers bien... de rendre un peu la Rime assagie*): „prózára szoktatja a rímet”.

A *Chanson d'automne* első strófájának enjambement-jai „átolvadásukkal” a burjánzó mondatszöveget sugallják, a virtuális szünettartással pedig valószínűsíthetően az ősz asszociálta hegedűhangokat emeli ki a grammatikailag kapcsolt kettős birtokviszony (*Les sanglots longs / Des violons / De l'automne*), a predikatív szerkezet (*Les sanglots / Blessent*) és a minőségjelzős szintagma (*D'une langueur / Monotone*) új sorba törésével. A második versszakban talán az emlékezés lassú folyamatát sejteti az áthajlás (*Je me souviens / Des jours anciens*). A harmadik egységben a *Pareil* és vonzatának széttörése (*Pareil à la / Feuille morte*) alighanem az élet és a halál törésvonalát jelzi formálisan. Ezek mind éles enjambement-ok, mert a nyelvtanilag szerves összefüggéseket szakítják szét. A nem vonzatjellegű határozós viszonyok áthajlása nem eredményez éles törést (*Et je m'en vais / Au vent mauvais; Qui m'emporte / Deçà, delà*), de így is fellazítja a klasszikus versmondat szerkezetét.

Tóth Árpád fordításában kevesebb mind az éles (*ont monoton / bút; én csüggeteg / beteg; éjjél / kong; felkavart / A rossz szél*), mind a tompább áthajlás (*busong / A tájon; ont / konokon; sok / Túnt kéj kél*), mintegy a szomorú léhelyzetet beletörődően elfogadó hangulat sejtetéseként. Az alakzatok egymást erősítik nála: az aposztrófé utáni felszólítás enjambement-nal társul (*Ősz! hullni már / Eresszél!*).

Szabó Lőrinc átültetésében a szövegindítás éles enjambement-jait (*zokog / az ősz; konok / hegedűje*) követően az első egységet tompább zárja (*fordul szívem / keserűre*). A második strófában a hangokat erősen emeli ki az áthajlás (*az óra / üt; napok / sirtója*), a harmadikban pedig a hírtéket hordozó elemek szünettel hangsúlyozása valószínűleg meg (*elárvult / zörgő levél; a szél / tovaszáguld*).

### **Az összehasonlító stíluselemzés következtetései**

Verlaine tudatos formateremtő művész, költeménye a parnasszisták formai virtuozitását magán viselő dallamos, finoman fájdalmas hangú. Versének két magyar fordítása szemléletesen láttatja: a fordítás is teremtő művészi folyamat. A fordíthatóságnak különböző módjai és fokozatai keletkeznek a fordító műfordítási elvei és stílusmódjai szerint.

Az összehasonlító stíluselemzésből kitűnt: Verlaine-szövegével egyenrangú Tóth Árpád verselésbeli rendkívüli virtuozitását felmutató fordítása. Ez nem is csoda, hiszen Kardos László értékelése szerint: „Tóth Árpád nemcsak a maga korának egyik legelső műfordítója, hanem első vonalában áll az egész magyar műfordításnak is” (1965, 391).

A Verlaine-költemény szomorkás hangulati tartalmát Tóth Árpád negatív irányba tolva a tragikusan fájdalmas hangig erősíti fel, míg Szabó Lőrinc tárgyilagosabb hangot üt meg. Így a Tóth Árpádé inkább átköltés, mint fordítás, hiszen művészi leleménnyel megragadott képeivel zenét és érzést közvetít, és bonyolultabb, díszítettebb, mint a francia szerzőé. Ilyen módon túl megy a szigorú értelemben vett műfordítás határain.

A fordítás mint választások és egyben kompromisszumok sorozata nagyban függ a költő-műfordító művészi egyéniségétől, a forrás- és a célszöveg nyelvi rendszerétől, irodalmi hagyományától és a műfordítói stilsztika felfogásától. A jelentés nyelvspecifikus, mert függ a nyelvközösség és ezen belül az egyén kulturális háttérismeretétől és az egyén nézőpontjától. A *Nyugat* korábbi és későbbi nemzedékének a fordítói modorában megmutatkozó ízlésváltás eredményezi azt, hogy Szabó Lőrinc fordítása átültetés, Tóth Árpádé átsajátítás jellegű, de amelyen a műgond: a mívesség rajta hagyta a nyomát.

Érdemes idézni Szabó Lőrinc véleményét (noha ezt a Wilde-fordítása kapcsán írta): „Tóth Árpád [...] a pregnáns kifejezések kemény, ijesztően egyszerű hatását finomította, raffinálttá tette. Ez Tóth minden fordítását jellemzi: mindenütt tömörít, sűrít, díszít” (1921, 792). Ugyancsak ő így értékelt Tóth Árpád fordítói munkáját: „Többet jelentett, többet mutatott meg a versfordításával minden értekezésnél” (1942, 13).

A műfordításoknak az irodalmi hagyományhoz kötődés is meghatározó jegye. Tóth Árpádé közelebb áll a francia szimbolista-impresszionista stílushoz és magának a Verlaine-versnek a múltó pillanatot megragadó atmoszférájához, mint a Szabó Lőrincé, mert átmenti az eredeti stílusvonásait, és érződik rajta, hogy műfordítói témaválasztása a rokon lélek hasonló hangulatiságából fakad, sőt belső átélés, azonosulás sejthető átültetéséből. A *Nyugat* nyelvi forradalma érződik átalakításán, ritmikai, fonetikai és szemantikai téren is. Azáltal válik az eredetivel egyenrangúvá, hogy apró változtatásaival nem követi mechanikusan szóról szóra. Szabályos verszenei elemei hatására magyarul jól hangzó költemény.

A fordításokon, a másodlagos alkotói munkákon érződik, hogy bennük az átváltási műveletek filológiaiag átgondolt alkotói tevékenység eredményei. A *Nyugat* két költő-nemzedéke műfordítói ízlésének különbsége, a műfordítói stilsztika eltérése érzékelhető az átültetéseken. Szembeszökő a két fordítás különbsége az eltérő fordítói szemlélet miatt. Rába György megállapítása szerint: „Kardos László a *Nyugat* nagy versfordító nemzedéke különleges ismertető jegyének épp azt az áldozatot: »individualizálás«-t, »szép hűtlenség«-et tartja, melynek árán az idegen költői szövegből nem, vagy alig kevésbé költői magyar szöveg születik. [...] Szabó Lőrinc [...] az idegen vers fogalmi lényegét közvetíti, nem »individualizál« és nem is kísérletezik, sőt bizonyos értelemben a magyarázó fordítás elvéhez tér vissza, a szimbolizmus pedig végképp távol áll tőle” (1969, 449, 450). Valóban ez igazolódik az összehasonlító stíluselemzőkor: Szabó Lőrinc átültetése alapvetően lényegkiemelő, pontosabb, érzékelhető benne az intellektuális stílusú versmondattal dallamvezetése. Tóth Árpádé viszont fantáziadúsabb, jellemző rá a díszítő betoldás, és a Verlaine-mű költőiségét, hangulatfestését hívebben tudja tolmácsolni formai virtuozitásával, a hanggal való játékával, metrikai effektusaival. Hangszínező szenvedélyéből fakadó hanghalmozása, zenei akusztikuma hatásosabb és zeneiségében rokonabb a Verlaine-ével.

Sajátos az, hogy miközben a költő-műfordítók az anyanyelvük, a saját költői világuk, fordítói elveik alapján alkották meg az átültetést, sok esetben a saját alkatuk szerintit,

addig a világirodalmi alkotások is megtermékenyítették költészetüket. Különösen a *Nyugat* költő-műfordítóinak szemléleti újítása gazdag műfordítás-irodalmat hozott létre, és ugyanakkor a megismert eredeti versek vissza is hatottak a műfordítók stílusára. Így teremtve interkulturális kapcsolatot, irodalomköziséget különböző nemzeti irodalmak között.

Korunk befogadóinak kedvence a Tóth Árpád-i fordítás, mert ma is élőnek tartják, és ahogy Tóth Árpád nyugatos kortársát dicséri meg, az illik rá is: „Kosztolányi fordításai élnek, s ez a legfőbb dicséret, amit fordításról mondhatok” (1986, 205). Elfogadhatjuk Gáldi László értékelését: Tóth Árpádnak ez a bravúros fordítása „klasszikus magyar költői szöveggé vált” (1961, 326).

Az is nyilvánvaló, hogy nem lehetséges a *Nyugat* két nemzedékéből származó fordító nyelv- és fordításszemléletét a mai fordítási elvekkel összehasonlítani. Igazat lehet adni Kappanyos Andrásnak: „Ha napjainkban hoznák létre őket, mindkét szöveg [Tóth Árpád és Ignotus fordítása] átdolgozásnak minősülne (ez is mutatja, hogy eltávolodtunk a nyugatos fordításezsménytől), azaz figyelemre és megőrzésre mindkettő érdemes, de a műfordítás elvárt alapfunkciójára, az eredeti szöveg funkcionális helyettesítésére nem alkalmasak” (2018, 284).

Forrás:

Tóth Árpád összes művei. 2. Műfordítások. 1964. (Szerk. Kardos László) Bp., Akadémiai.

Szabó Lőrinc 2002. *Örök barátaink I.* Bp., Osiris.

Velaine, Paul 1972. *Poèmes saturniens.* Librairie Générale Française.



### 4.3.2. A biblikus nyelv stílárís változatai

*Jónás könyvének stílárís jellemzői néhány korai magyar bibliafordításban*

#### **Az összehasonlító stíluselemzés kiindulópontja**

Mindenféle értékelés összehasonlítás eredményeként lehet helytálló. Így a vizsolyi biblia nyelvi teljesítmény volta is összevetésekkel állapítható meg. Ezért kísérelem meg a kanonikusnak tartott *Jónás könyve* magyarra átültetéseit kontrasztív módszerrel tanulmányozni. Vizsgálódásom ennek a szövegegésznek csupán a nyelvi megformálására, a stílusára korlátozódik. „...nincs nyelvi forma stílus nélkül” (Zolnai 1957, 312), azaz lehet mindenféle nyelvi szöveg, így a Biblia stílárís vizsgálata is. Hogy érdemes ezzel a témával foglalkozni, Nemeskürti István megállapítása erősített meg: „A magyar irodalomtudomány eddig még nem végezte el Biblia-fordításaink nyelvészeti és széptani összehasonlítását” (1990, 17), bár részvizsgálatok történtek, például a Ballagi Mór 1864-ben.

A nagyszámú fordítási irodalomból csak négyet emelek ki: a legrégebbinek tartottat, a Bécsi kódexbelit [továbbiakban: BécsiK.] (Korompay Klára 2015-ben megjelent kutatása szerint a XV. század első felében keletkezett), amelyet egyes kutatók huszita bibliának, mások premontreinek neveznek, Heltai Gáspárét (1552), Károlyi Gáspárét (1590) és Komáromi Csipkés Györgyét (1685/1717). Mind Heltai, mind Károlyi munkaközösségben dolgozott. Heltai kiadásában a *Jónás könyvét* valószínűleg Gyulai István fordíthatta, mert ismeretes az ő fordítása, és összevetve a Heltai által megjelentettel, csak néhány eltérés mutatható ki. Nem ismert viszont, hogy a vizsolyi bibliában az elemzésre kizemelt ószövetségi könyvet ki ültette át magyarra Károlyi fordítói közösségéből. Komáromi munkájáról Musnai László azt állapította meg: „csak fenntartással nevezhető önálló, az eredeti nyelvekből készült fordításnak, mert sokkal inkább az, aminek készült is: Károlyi fordításának az eredeti szöveg alapján készült átdolgozása, revideálása” (1940, 154). Mégis érdemes vizsgálni azt: mit vett át elődjétől, és hol változtatott.

Ismerjük azt az alapigazságot, amely Kosztolányi Dezső tömör megfogalmazásában így hangzik: *A fordítás mindig ferdítés is (Káté az írásról)*. Ebben a tudatban a fordítói hűség nem tárgya összehasonlításomnak, a fordításokat nem az eredetivel, hanem egymással vetem össze:

- Milyen kommunikációs hatékonysággal, milyen retorikai-stílárís-poétikai eszközökkel szólaltatják meg a fordítások a Jónás-példázat üzenetét?
- Követte-e az „istenes vénember”, Károlyi Gáspár magyar protestáns prédikátor fordítói közössége az előzetes néhány próbálkozás magyar nyelvhasználatát?
- Melyik fordítást találja a mai befogadó kifejezőbbnek, hatásosabbnak, stílusosabbnak a példázat szempontjából?
- Hatott-e a vizsolyi biblia a későbbi korok fordítóinak nyelvére?
- Miért minősíthetők a Biblia szövegei irodalmi alkotásoknak?

Felfogásom szerint lehet a Károlyi-bibliát az elődökével és az utódokéval is összevetni, mert az alapvető szövegazonosság kapcsolatot teremt a párhuzamos textusok közt, így fel lehet deríteni a nyelvi megelőzöttséget. Az összehasonlító stíluselemzés ezenkívül nagyban hozzájárulhat a szövegek nyelvi sajátosságainak alaposabb feltáráshoz, mert tükörbe állítja az intertextuális viszonylatok révén a hasonló, de ugyanakkor mégis eltérő sajátosságú szövegeket, láttatva egy-egy stílárís variáns hatását és értékét is. Közben képet lehet alkotni a fordítások korának magyar grammatikai rendszeréről,

szókészletéről és némileg fordítástechnikai elképzeléséről is. Elvértve utalok az egyik feltételezhető latin szövegelőzményre (a Mészöly Gedeon által 1916-ban közzétett Bécsi Codexre), ahol a magyarázathoz ez elengedhetetlenül szükséges. Nyilván van el-  
lentmondás abban, hogy a mai nyelvhasználó szempontjából vizsgálom az évszázadok-  
kal előbbi fordítások között a szemantikai és funkcionális megfelelés jeleit. Ez mégsem  
önkényes nézőpont, mert minden korban a magyar nyelvi szokásnak megfelelés az érté-  
kelés alapja. Károlyi is azt hangoztatta „előljáró beszédében”, tanúságot téve anyanyel-  
vi tudatáról: „A fordításban éltünk, amennyire lehetett tiszta, igaz magyar szóval, ide-  
gen szólásnak módját nem követtük, sőt inkább, ami darabosnak tetszett vagy a zsidó,  
vagy a deák szólásnak módjában, annak kimondásában a magyar nyelvnek, szólásának  
módját követtük” (1590, 17–18). Ez ad egy kis fogódzót Károlyiéék fordítói elképzelésé-  
ről, de „első bibliafordítóink [...] működéséről, fordítói elveiről és gyakorlatáról nincs  
világosabb képünk.” Azt viszont meg lehet állapítani: „A bibliafordítók általában nem  
törekedtek a nyelvi kifejezőeszközök tárának gazdagítására” (Ruzsiczky 1991, 577, 573).

Lehet-e fordítani a Bibliát? Nádasy Ádám műfordító azt vallja: „Én azt mondom,  
hogy igenis lehet fordítani. A legszebb példa erre a Biblia. Mert Isten nem teremtett  
volna olyan világot és olyan nyelveket, amin az ő mondanivalóját nem lehet elmondani”  
(2008, 159).

### **A prófétaí műfaj strukturáltsága**

Mivel minden szöveg stílusa szervesen összefügg műfajával, ezért a vizsgálódást a mű-  
faj-meghatározással érdemes kezdeni. A *Jónás könyve* műfaját a teológusok többféle-  
képpen nevezik meg: „próféta-novella”, „irodalmi prófécia” (Rózsa 1996, 313), „tanköl-  
temény” (Domján 1981, 827).

A *Jónás könyve* – a zsidó és a keresztény hit ismert írása – szövegműfaját az ószövet-  
ségi bibliai kontextusba ágyazottsága határozza meg. Bár ez a kispróféták könyvei kö-  
zött szereplő ószövetségi szöveg (amely a kutatók szerint – a nyelvi megformálásból  
ítélve – a Ninive lerombolása utáni időszakban keletkezett, de nem a címében szereplő  
írhatta, hanem róla írták) egy rövid történetet beszél el. És mint minden bibliai törté-  
netnek, ennek is jellemzője a valóság és fikció szétválaszthatatlansága. Mégsem novella  
– bár Hans Robert Jauss szerint: „a világirodalom első novellájának is lehetne tekinteni”  
(1997 [1994], 389) –, mert az elbeszélés jellegzetes szereplői: Isten és az ő prófétája  
teszik bibliaivá. (A szövegben a próféta megnevezés sehol sem szerepel, mindig csak  
Jónásként említi a szerző.) A könyv eseménytörténete két ok miatt is meglepő: nem  
tipikus, sőt egyedülálló az elhívott, a missziói feladattal megbízott Jónás prófétaí maga-  
tartása, mert engedetlensége ellentétes Jeremiás és Ézsaiás prófétáival, de a megvál-  
toztatott isteni ítélet is szokatlan.

Ez az ószövetségi könyv – amely mind a zsidó, mind a keresztény vallás jól ismert és  
hivatkozott része – azért példázat, mert nem a furcsa történet elbeszélése a lényeg,  
hanem a mögöttes tartalom sugalmazása. Jónás történetének epikus keretbe illesztett  
teológiai és etikai tartalmú példázata a prófétaságról és Isten hatalmáról szól. Üzenve:  
az Isten akaratával való ellenszegülés pusztuláshoz vezet, viszont Isten könyörülete ki-  
árad az egész teremtett világra: nemcsak a zsidókra, de az asszír niniveiekre, sőt még az  
állatokra is, hogy végül is kiemelődjék: „mert te Uram, amint akarod úgy cselekedszel; Az  
*URÉ a szabadítás* (Károlyi 1,14; 2,10). Ugyanis az isteni kegyelem az Ige befogadásától

és a bűnbánattartástól függ. Nyilvánvaló tehát, hogy Jónás történetének elbeszélése példázat értékű, és ily módon didaktikus jellegű. Száraz okfejtések helyett ez a műfaj alkalmas ennek a bibliai üzenetnek a közvetítésére, amely egyszerre erkölcsi és vallási tanítás. Ezt a meggyőződésemet erősíti meg a Jan de Waard és Eugene A. Nida megállapítása: „Jónás története is több mint egy »cethalas« történet: egy magasabb szinten isten kegyelmének drámai ábrázolása” (2002, 151). Hans Robert Jauss szerint: „pogány számára is tartogat egy nagyon aktuális választ” (1997 [1994], 375).

Ennek a bibliai könyvnek a struktúrája jelzi: a címe ellenére nem Jónásról, hanem Istenről, az ő hatalmáról szól, akinek megszólalásai keretbe foglalják a jónási példázatot. Az ő megnyilatkozásával indul a szöveg: *És szóla az ÚR Jónásnak*. A szöveg zárlatának erejét pedig kiemeli az a tény, hogy az Isten ítéletének kinyilatkoztatásával fejeződik be: *És én ne szájnam Ninivét, a nagy várost, melyen több vagyon tizenkétszer tízezer embernél, kik nem tudnak különbséget tenni a jobb és bal kezek között, melyben barom is sok vagyon?* (Károlyi 4,11). A Jónás-történet utolsó mondata bár nem jelenti ki: *Én vagyok az Úr, nekem van hatalmam*, de szövegmozgottas tartalomként valójában ezt sugallja, ezért az utolsó szó Istené, így Jónásnak nem lehet válasza erre a szövegzáró mondatra. Így zárt szerkezetű a Jónás könyve.

Ez a példázat egyetlen kerek története, önálló, lezárt szövegegysége az Ószövetségnek. Narratív jellegű, de ez az elbeszélés az ószövetségi kispróféták könyveinek csoportjában Igeként: bibliai kinyilatkoztatásként, tanításként működik. Paul Ricoeur ezt arra vezeti vissza: „Az Ige irodalmi műfajokat ölt magára” (1995, 74). A Szentírást hermeneutikai összefüggésben vizsgáló francia filozófus a Biblia világában öt bibliai beszédformát különböztet meg: prófétai, elbeszélő, rendelkező, bölcsességi és himnikus. A *Jónás könyvében* mind az öt megjelenik.

A próféta Isten és az ember közötti közvetítő. Isten mint hírküldő közvetlenül szól prófétájához, Jónáshoz. Ezt jellegzetes formulájú idéző mondat vezet be (1,1; 3,1):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>s Iőn Úrnak <b>igéje</b> Jónáshoz, Amatti fiához, <b>mondván:</b></i>	<i>Lőn az Úrnak <b>Igéje</b> Jónáshoz, Amithai fiához, és <b>monda:</b></i>	<i>És <b>szóla</b> az Ur Jónásnak, Amittai fiának, és <b>monda.</b></i>	<i>És Iőn a Jehova <b>szava</b> Jónáshoz, az Amittai fiához, <b>mondván:</b></i>

Sajátos ennek az ószövetségi könyvnek az indítása, hiszen nem szokás szöveget kötőszóval kezdeni. Olyan hatású az *És/S* kötőszós kezdet (követve a latin *Et*-tel történő indítást), mintha kapcsolódna ez a textus az előzőhöz, illetve Jónás előtörténetéhez. Kálvin János így ad erre magyarázatot: „Könyvének az eleje is arra mutat, hogy Izrael prófétája volt, a könyv ugyanis egyszerű kötőszóval kezdődik” (2002, 45). Ezekben a párhuzamos fordításokban mindig tautologikusak az egyenes beszéd idéző mondatának a megmerevedett nyelvi formulái a latin szöveget híven fordítva (*Et factum est verbum... dicens*): akár a beszélés fogalmához kötődő főnév (*igéje; szava*) és mondást jelentő ige/igenév (*monda/mondván*) hozza létre, akár két szinonim ige (*szóla, monda*).

Isten a választott emberét különleges megbízással küldi Ninivébe. Az isteni parancsot, a **rendelkezést** ellentmondást nem tűrő, felszólító módú igealakok adják tudtul azonos módon a párhuzamos helyeken: *Kelj fel, menj Ninivébe!* (1,2). Tehát Isten nem

közvetlenül szólítja meg a gonosz niniveieket, hanem a hírvivő prófétával közli teendőjét és az isteni ítélet megokolását (1,2), felruházva őt prófétai tiszttel:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
...és <b>prédikáljad</b> ott őbenne [...] mert feljött ő gonoszsága én élémbe.	...és <b>prédikálj</b> benne: Mert az ő gonoszságok feljött előmbe.	...és <b>kiált az ellen</b> , mert az ő lakóinak gonoszságok én előmbe felhatott.	...és <b>kiált az ellen</b> , mert feljött az ő lakóinak gonoszságok én előmbe.

A prófétálásra való felhívás jellegzetes nyelvi formájú: az isteni kinyilatkoztatást nyújtó szintaktikai szerkezet felszólító módú igét tartalmaz (*prédikálj; kiált*). A kiválasztottsága miatt tekintélyt képviselő próféta feladata jelképes cselekedet, amellyel közvetíti az isteni kinyilatkoztatást, az Isten jövőbeli tettét, ezért szerepel két fordításban a *prédikálj* felszólítás, azaz 'jelentsd ki, előre jelezd', a másik kettőben viszont a hébert követve áll: *kiált az ellen*, vagyis 'emeld fel szavadat'. A grammatikai szerkezet folytatása minden esetben azonos: az okot feltáró magyarázatot mint a bűn vádló tartalmú megnevezését, a niniveiek gonoszságát *mert* kötőszóval kezdődő tagmondat/mondat adja meg.

A szöveg szerzője az Isten megszólalásai által teremtett keretbe illesztett Jónás-történetet **elbeszéléssel** ismerteti (1,3):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
és felkele Jónás, hogy elfutna Tharsisba Úrnak orcájától, és leszálla Jaffába, és lele hajót Tharsisba <b>menőt</b> , és megadja nekik a hajóbért, és beleszálla, hogy elmenne övelük Tharsisba Úrnak orcája elől.	De Jónás felkele, hogy futna Tharsisba az Úr előtt, és aláméne Japhoba. És mikor Tharsisba méne, hajót talált volna, megadván a hajóbért, beméne a hajóba, hogy azokkal Tharsisba menne az Úr előtt.	És felkele Jónás hogy szaladna Tharsisba az UR előtt: Annakokáért Japho városba <b>menvén</b> és ott hajót <b>találván</b> mely Tharsisba menne, megadá az hajóbért, és beszálla az hajóba, hogy övélek elmenne Tharsisba az UR színe előtt.	És fel-kele Jónás, hogy szaladna Thársisba a' Jehova elől. És le-méne Jáphóba, és talála Thársisba <b>menő</b> hajót, és megadá az ő bérét, és le-szálla abba, hogy el-menne övélek Thársisba, a' Jehova elől.

Láthatóan aprólékosan meséli el a könyv szerzője Jónás Istennel dacoló cselekedeteinek egymásutánját (Heltai: *felkele; futna Tharsisba; aláméne Japhoba; méne; hajót talált; megadván a hajóbért; beméne a hajóba; menne az Úr előtt*), hogy az elhívást kapott próféta milyen eltökélten hajtotta végre az Isteni akaratnak, a küldetésének ellenszegülő tettét, mert alighanem félt Ninivétől, a „vérontó várostól” (Náh 3,1). Tartalmi pontosságra törekedve mindegyik fordítás háromszor ismétli a *Tharsisba* határozót, illetve menekülési ösztöntől hajtott Jónás tetteit mindig mozgásváltoztatást kifejező szavak jelzik (Károlyi: *felkele; szaladna; menvén; menne; beszálla; elmenne*), viszont a párhuzamos szöveghelyek mondat szerkezte tömörítés szempontjából szembeeszköken eltér:

Heltai az egész cselekvéssorozatot végig igealakokkal adja vissza, a BécsiK. és Komáromi egyszer melléknévi igenévvel él (*menőt*), Károlyi pedig két esetben is tömörít: az igés formákat határozói igenévre cserélve (*menvén, találván*).

Jónásnak a hal gyomrában az Istenhez intézett beszéde igazi prófétai lelkületű hitvallás, **himnikus** beszédmódú. Ennek mindhárom válfaja megjelenik benne: **könyörgés** a hal gyomrából való megmenekülésért, Isten hatalmának **dicsőítése** és **hálaadás** a megszabadulásért (2,3-10):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<p>én töredelmemből <b>kiáltottam</b> Úrhoz, és meghallgatott engemet, pokolnak hasából <b>üvöltöttem</b>, és meghallgattad én szómat [...] és <b>felemeled</b> a töretetből én életemet én Uram Isten [...] én kedig <b>dicséretnek szózatában áldozom</b> teneked, valamelyeket fogadtam, megadom Úrnak én <b>megszabadulásomért</b>.</p>	<p><b>Kiálték</b> az én nyavalyámba az Úrhoz, és felele énnékem. Én <b>kiálték</b> a pokolnak gyomrából: és te meghallád az én szómat. [...] De te, én Uram, én Istenem, <b>kihoztad</b> az én életemet a veszedelemből. [...] Én kedig <b>hálaadással áldozom</b> az Úrnak, miért hogy <b>megszabadított engemet</b>.</p>	<p>...<b>kiálték</b> az én keserűségemben az én Uramhoz, és meghallgata engemet, a koporsónak torkából <b>kiálték</b>, és meghallgatta az én szómat. [...] Mind azáltal <b>megszabadítád</b> az én életemet az rothadástól, ó én Uram Istenem. [...] Én pedig <b>hálaadó szóval áldozom</b> te néked [...] <b>Az URÉ a szabadítás</b>.</p>	<p><b>Kiáltok</b> az én nyomorúságomban a' Jehovához, és meghalgat engemet; a' koporsónak gyomrából <b>rikóltok</b>, <b>halgasd-meg</b> az én szómat. [...] azért <b>hozd-fel</b> az én életemet a' veremből, Jehova Istenem! [...] De én <b>hálaadásnak szavával áldozom</b> tenéked [...] <b>a' szabadulás a' Jehováé</b>.</p>

Jónás vállalja az Istentől ráért szenvedést mint a bűnéért kijáró büntetést, de fohászában még sincs szó bűnbánatáról. Gyötrelmei közepette viszont nem máshoz, mint Istenhez foháskodik, hiszen tudja, hogy a halálközeli állapotból csak is ő juttathatja ki. Ezáltal ez nemcsak hálaének, hanem egyben „tanító értelmű is” (Kálvin 2002, 46). Hoszszan tartó könyörgését az Úrhoz fordulás gesztusának megisméltése jelzi mindegyik fordításban (*kiáltottam, üvöltöttem; kiálték, kiálték; kiáltok, rikóltok*). A *kiálték*-hoz képest a *rikóltok* 'hevesen kiált' értelmű volt a szöveg keletkezése idején, a mai nyelvhasználat szerint rémisztőbb, ijedt hangot jelöl; az *üvöltöttem* pedig intenzívebb és nagyobb hangerőt jelez a mai nyelvhasználatban, de a kódexirodalom korában még az *üvölt* ige megszokott volt 'kiált' jelentésben. A forrásszövegnek két átültetése már mint megtörténtet (*kihoztad; megszabadítád*), egy pedig jelen idejű formával (*felemeled*) említi Jónás megszabadulását a hal gyomrából, holott ez csak a könyörgés után fog bekövetkezni. Egyedül Komáromi ad – a latinizmus elkerülésével – felszólító módú kérést a próféta szájába: *hallgasd meg, hozd fel*, ezzel folytatva a könyörgést. A hálaadás valójában Isten hatalmának elismerése a magasztalás különböző nyelvi formáival: *dicséretnek szózatában áldozom; hálaadással áldozom; hálaadó szóval áldozom; hálaadásnak szavával áldozom*, mert nem az állatáldozat a legfőbb áldozat. Ez megfelel annak,

ahogy Isten intelme szól (*Hálaadásodat áldozd az Istennek, és teljesítsd a Felségesnek tett fogadalmadat!* Zsoltárok könyve 50,14). A hálaadás oka, tartalma szembeszökően eltér: két átültetésben csupán a szubjektum szabadításáért hangzik el (*én megszabadulásomért; megszabadított engemet*), Károlyi és Komáromi fordítása viszont lapidáris tömörséggel Isten abszolút hatalmának hangoztatása univerzális igazságként (*Az URé a szabadítás; a szabadulás a Jehováé*). Az utóbbi két megoldás funkcionálisan nem egyenértékű: a Komáromi féltreérthető megfogalmazású, a Károlyi viszont egyértelműen jelzi Isten szabadító hatalmát. A himnikus beszédmód patetikus hangvétellel társul a szinonima-párhuzamra épülő ismétlőszerkezetben (Károlyi: *kiálték az én keserűségemben; a koporsónak torkából kiálték*), hogy utána hirtelen stílusváltással a rút révén ellenpontozódjék: *és kiokádá Jónást a szárazra* (BécsiK.; Heltai; Komáromi). Egyedül Károlyi él ezen a helyen közömbös stílusértékű szóval: *és kiveté Jónást a szárazra*.

Jónás imája alighanem egy már létező fohász későbbi beiktatása a szövegbe, mert lényegesen eltér stílusában a történetmondásától emelkedettebb hangnemével. Ehhez hasonló hangvételű a 42. zsoltár 8. versszaka: *Örvény örvényt hív elő zuhatagjaid hangjára; minden vízáradásod és hullámod összecsap fölöttem!* Jónásnak az Úrhoz intézett fohása barokkosan túlbujánzó képisége szöges ellentétben áll a niniveieknek hangoztatott isteni üzenet szűkszavúságával. Valamint a fohász múlt idejű formái három fordításban mutatják, hogy Jónás már mint megtörténtre tekint vissza: *kiáltottam, üvöltöttem; kiálték, kihozta; kiálték, megszabadítád*. Egyedül Komáromi jelen idejű (*kiáltok, rikoltok*) és felszólító módú alakjai (*hallgasd meg, hozd fel*) jelzik az egyidejűséget, sőt a jövőre vonatkozó kérést.

A hírvívő mondja ki (3,4) **profétai** küldetésénél fogva az isteni kinyilatkoztató, végpusztulással fenyegető ítéletet lakonikus stílusban, mindenféle megokolás és bűnbánatra felszólítás nélkül:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>még negyven napok vannak, és Ninive elsüllyed.</i>	<i>Még negyven nap, és Ninive elsüllyed.</i>	<i>...még negyven nap vagy az után Ninive elsüllyed.</i>	<i>Még negyven-nap, az után Ninive elsüllyed.</i>

Az Isten üzenetét a próféta közvetíti az emberekhez, és a profetikus beszédhelyzetben ugyanolyan szűkszavúan hallatja a hangját, mint ahogy Isten intézte hozzá rendelkezését. A hírvívő Jónás tehát az Isten nevében szól, „egy isteni én fejeződik ki egy emberi énen keresztül”, „a próféta olyan üzenetközli, aki bizonyos benne, hogy Isten küldte annak elmondására, amit Isten bizonyosan meg fog tenni” (Ricoeur 2003, 283, 287). Nem a hírvívő jövőbe látásáról van szó, ő a híradással csak továbbítja a hírküldő kinyilatkoztatását, az ő hangján szólal meg az isteni ítélet, ám ezt nem jelzi ez a szöveg hírvívő formulával, mint a Biblia más helyein (Ézsaiás 48,16-17: *Ezt mondja az Úr, a te megváltód, Izrael Szentje: Én, az Úr, vagyok a te Istened...;* Ezékiel 37,1: *Így szólt hozzám az Úr igéje: Te emberfia, fogj egy fadarabot...*). A vallástörténészek szerint ennek hiányában csak a próféta szavai hangzanak el.

Jónás beszéde jellegzetes jövődőléses formával nem üdvösséget, hanem pusztulást hirdet. Az isteni kinyilatkoztatás középpontjában az Isten jövőbeli tette, az apokaliptikus pusztulással fenyegetés áll: egy teljes város eltűnése a föld színéről.

A prófétálás hatását a történet **elbeszélője** közli. A prófécia címzettjei hisznek Jónásnak, és a jövődőlés hatására bűnbánatot tartanak. Ninive királya és a város vezetői rendelkeznek arról, mi a teendője a népnek (3,7-8), tiltások és felszólítások sorával adva tudtul a bűnbánati rítus külsődleges elemeit: a bűnt, a gyászruha viselését, a lelki megtisztulást: az imádkozást és végső elemként a töredelmes megtérést. A király parancsa nem csupán informatív szerepű, hanem iránymutatás is a megtérés jelzésére és a remélt megkegyelmezés kieszközlésére. Az isteni ítélet beteljesülésének elkerülését a **narrátor** így beszéli el: *Hívénék a ninivébéliek az Istennek, és bűntöt hirdetvén kicsinytől fogva nagyig gyászruhába öltözének* (Károlyi 3,5-8).

A példázatnak lényeges szöveghelye az, amelyben a próféta az előérzetét rávetíti a cselekedetére ilyen magyarázattal (4,2):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>azért foglalám, hogy elfutnék Tharsisba, mert én tudom, mert te kegyelmes és könyörületes Isten vagy.</i>	<i>És ezt akarám elől vennem, hogy Tharsisba futnék. Mert tudom, hogy kegyelmes, irgalmas [...] Isten vagy.</i>	<i>...azért futottam vala Tharsisba, mert tudom vala hogy te kegyelmes és irgalmas Isten vagy...</i>	<i>azért előztem-meg, hogy futnék Tharsisba, mert tudtam, hogy te kegyelmes és irgalmas Isten vagy...</i>

Jónás okadásában valójában szó szerint idézi Mózes 2. könyvéből: *Az Úr, az Úr irgalmas és kegyelmes Isten! Türelme hosszú* (34,5), jelezve ezzel azt, hogy nem azért kegyelmez meg az Isten, mert az ember méltó erre, hanem mert az Isten végtelenül jóságos, kegyelme a bűnös emberekre is kiterjed. A Károlyi-féle átültetés kihagyja a *praeoccupavi* ige fordítását. A többiben a megokolást bevezető szövegrész meglehetősen idegenül hangzik (*foglalám; akarám elől vennem; előztem meg*).

Sajátos módon Isten nem kijelentéssel, hanem a Jónáshoz intézett formális kérdéssel megfellebbezhetetlen igazságokat mond ki (4,10-11):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>és mondá Úr: <b>te bánkódol</b> e borostyánon, kibem nem munkálkodtál, sem tetted, hogy növekednék, ki egy éj alatt lett, és egy éj alatt elveszett, és megaszott. és <b>ne engedjek</b>-e Ninivének, e nagy városnak, kibem többen vannak százhuszezer embereknél, [...] és sok barmok.</i>	<i><b>Te bánkódol</b> a tők-szálon, melyért nem munkálkodtál. Fel is nem te nevelted, mely egy éjjel nevekődék, és egy éjjel elvesze: <b>És én ne könyörüljek</b> Ninivén, ilyen nagy városon, melyben több vagyon százhuszezer embernél, [...] és melybe sok barom vagyon.</i>	<i><b>Te szánod</b> ez tőköt, melyért nem munkálkottál és az mellyet nem neveltél, mely egy éjjel felnevekedett, és más éjjel ismét elhervadt: <b>És én ne szánnám</b> Ninivét az nagy várost, mellyen több vagyon tizenkétszer tízezer embernél, [...] mellyben barom is sok vagyon.</i>	<i><b>Te kedvezsz</b> a' tőknek, melyért nem munkálkodtál, és a' mellyet nem neveltél, mely egy éjjel lett, és más éjjel elveszett. <b>Hát én ne kedvezzek</b> Ninivének a' nagy városnak, melyben vagyon több tizenkétszer tíz ezer embernél, [...] és barom is sok vagyon.</i>

Ezek megfelelnek a szembeállítás és az általánosítás összjátékából adódóan a **bölcsesség** fogalmi sajátosságainak (Ricouer 1995, 118). Többszörös szembeállító ellentétből formálódnak az általánosítások: a kicsiny ember ↔ és a hatalmas Isten, a *nagy türelmű* Isten ↔ és a türelmetlen ember, az értéktelen tök ↔ és az értéket képviselő ember, egy tök ↔ és 120 000 ember és sok állat között. A nyilvánvaló értékkülönbségekből egyértelműen adódik a következtetés: egyetlen növényt szemben a százezres nagyságrendű embertömeg, a gyorsan pusztuló növényt szemben az ember jelenti az értéket. Mindez jelzi: a bölcsesség Istennél van. Ugyanakkor összhangban van az emberi tapasztalással: 'Nem logikus, ha az ember azért bánkodik, amiért ő maga nem dolgozott meg.' 'Az embernek sajnálnia kell az emberi és az állati élet pusztulását.' Jónásnak meg kell tapasztalnia, hogy Isten döntését nem bírálhatja.

Ennek az ószövetségi könyvnek a szerzője mesteri módon vegyíti a különböző beszédmódok stílusát történetmondásában, de alapvetően – Kányádi Sándorral szólva (*Halottak napja Bécsben*) – a *vén zsidók ószövetségi nyelvével* él. A prófétai műfaj üzenetét több nyelvi eszköz hordozza. Ezért érdemes foglalkozni a példázat specifikus formájának, retorizáltságának, dramatizáltságának, stilizáltságának, poetizáltságának és szakrális nyelvének variánsaival.

A műfajoknak megvannak a maguk szigorú szabályai, még a primitívnek mondott népek szóbeli irodalmi szövegeiben is. „Ha viszont az Ótestamentum próféciái legközelebbi formai változatukban, azaz verses formában kerülnek a nyugati ember elé, ez többnyire azzal az eredménnyel jár, hogy az eredeti sugalmazó, ösztönző erő elvesz a próféta üzenetéből, amely pedig azért volt versbe szedve, hogy hatását növelje, és könnyen megjegyezhetővé tegye” (Nida 1985 [1968], 139).

### A prófétai műfaj retorizáltságának változatai

A Jónás-történet elbeszélésének meggyőző voltát emeli a megválasztott retorikai eszköz: a kérdésalakzat hatása. A retorizált megszólalás legfőbb eszköze az olyan álkérdés, amelyik kérdő formájú, de tudakoló szerep nélküli és választ nem igénylő megnyilatkozás. Ennek a bibliai könyvnek több helyén fokozza a szónokias hatást az ún. interrogáció típusú kérdésalakzat (Kocsány 1997, 250–258; Szikszainé Nagy 2008). Értelmezése modalitásváltással és mondatfajtacserével történik. Interrogáció-variánsok feleltethetők meg egymásnak az egyes magyarázatokban (1,6):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
...mondá neki: <b>mit nyomorítottal meg álommal?</b> <i>kelj fel...</i>	...monda neki: <b>Mit aloszol?</b> <i>Kelj fel...</i>	...monda neki: <b>mi dolog te nagy alható?</b> <i>Kelly fel...</i>	...monda neki: <b>Mi dolgod tenéked, te álomba merült?</b> <i>Kelly-fel...</i>

Mindegyik dialógusba ágyazott (*monda neki*), állító funkciójú kérdés tiltó vagy tagadó szerepű: 'Ne aludj!' 'Nem kellene aludnod'. Az ún. BécsiK. és Heltai a 'miért?' értelmű *mit?* kérdőszóval, Károlyi *mi dolog?*, Komáromi *mi dolgod tenéked?* kérdésindítással kiegészítendő kérdést imitál. De hogy ezeknek a kérdéseknek mennyire nem információhiány az oka, és nem tudakolás a szerepe, mutatja a szövegfolytatás, amely minden esetben a kérdést feltevőtől megfogalmazott felszólítás: *Kelj fel!* A formális kérdések



hatásossága abban rejlik, hogy a *Ne aludj!* tiltást, a *Nem kellene aludnod* értelmű tagadást bár affektív modalitás kísérné, de a hajókormányos megszólalásában a méltatlan-kodás színezete az álkérdéssel erőteljesebb.

A történetnek ebben a részében újabb interrogáció típusú kérdésalakzat (1,10) érzékelteti a hajó kemény, edzett legénységének beszélői attitűdjét, szemrehányását, a bűnnek egyetlen emberre hárítását és halálfélelmét:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>...mondák neki: mit tettél? mert megismerték vala a férfiak, hogy Úrnak orcája előtt futna...</i>	<i>...mondának őneki: miért művelted tehát ezt? Mert tudják vala, hogy az Úr előtt futna...</i>	<i>...mondának néki: Miért mielted ezt: mert tudják vala, hogy az UR színe előtt futna...</i>	<i>...mondának néki: Miért cselekedted ezt? mert tudgyák vala azok az emberek, hogy a' Jehova elől fut ő.</i>

Az elbeszélésnek ezen a pontján az érzelmi telítettségű „egyoldalú beszéd” (*mondának néki*) állító szerepű kiegészítendő kérdés (*Mit tettél? Miért művelted? Miért mielted? Miért cselekedted?*). Ez 'Nem szabad lett volna ilyet tenned(!)' ingerült hangvételű tagadó kijelentésként vagy a még erőteljesebben dühöt, felháborodást érzékeltető felkiáltásként értelmezendő vád, amellyel a pogány matrózok mondanak ítéletet Isten embere felett. Vagyis nem a cselekvés okára vagy céljára kérdeznak rá a megbotránkozó személyek, hanem kizárólag elítélésüknek adnak hangot. Egyértelmű: a formális kérdésre nem várnak feleletet, hiszen kétségtelen az indítóok (*mert tudják vala, hogy az Úr színe előtt futna*). [Kálvin szerint lényeges, hogy a héber szövegben az Úr szó előtt névelő áll, ezzel jelezve: ez nem Jónás Istenére, hanem egy istenre utal: *az Úr előtt futna*. 2002, 67.] A mai nyelvhasználatban mindhárom forma szokásos (*Mit tettél?/művel-tél?/cselekedtél?*), hasonlóan a következő interrogációhoz (3,9), amelyet Ninive királya, illetve a főemberek tesznek fel:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>ki tudja, ha megforduljon, és megbocsásson Isten...</i>	<i>Ki tudja? Talám az Isten megtér, és megbánja...</i>	<i>Ki tudja talám megtér, és elváltosztatja Isten az gonoszt...</i>	<i>Ki tudgya, meg-tér és meg-bánnya Isten...</i>

Egyformán fordították mind a négyen ezt a nyelvhasználat által begyakorlott kiegészítendő, állító, bizonytalanságot kifejező formát, amely tagadó értékű kijelentéssel feleltethető meg: 'Senki nem tudja', azaz kétségesen szól Isten kegyelméről, de a megbocsátás reménységével. Két fordításban ezt az álkérdést a határozatlanságot továbbra is fenntartó *talám* módosítószó is követi.

Jónás az interrogáció alakzatával fordul Istenhez mentetegetőzésében (4,2):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>Uram, midőnen nem ez-e én igéim...</i>	<i>...kérek Uram: Nem de ez-é, amit mondék...</i>	<i>Kérek Uram, avagy nem ez vala-é az én mondásom...</i>	<i>Kérek Jehova nem ez vala-é az én szóm...</i>

Ezek a tagadó formájú interrogációk nyomatékos állítással egyenértékűek: 'De igen, ez vala az én mondásom', és formális kérdésként érzelmileg telített mondandót jeleznek.

A szöveg következő interrogáció-variánsai (4,4) is olyan állító funkciójú eldöntendő kérdések, amelyekre a kontextus elárulja: nincs felelet, mert az álkérdést követő mondat epikus jellegű, közlő kijelentés:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>és monda Úr: <b>alítod-e, hogy okán haragozol te?</b> és kimene Jónás a városból...</i>	<i>De az Úr monda: <b>Véled-e, hogy méltán haragszol-e?</b> És Jónás kiméne a városból...</i>	<i>És monda az UR: <b>Avagy méltán gerjedett-é fel a te haragod?</b> Mert kimenvén Jónás a városból...</i>	<i>És monda az Jehova: <b>Jól gerjedté-fel a' te haragod?</b> És ki-méne Jónás a' városból...</i>

Ezek az interrogációk a 'Nem méltán gerjedt fel a haragod' tagadó kijelentést foglalják magukban, de épp a kérdő forma elgondolkodtató szándékával kívánják szembesíteni Jónást a haragja oktalán voltával és készletni önvizsgálatra.

A szöveg utolsó interrogáció-variánsai (4,10-11) – amelyek egyben a szöveg zárlatát adják, így már ezért sincs válasz rájuk – sajátos beszéddallamú, a tagadósón hangsúlyos eldöntendő kérdésként a 'De igen, én engedek/könyörülök/szánom/kedvezek' állító értelmű kijelentést implikálják:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>és mondá Úr: te <b>bánkódo</b>l e borostyánon... és <b>ne engedjek-e</b> Ninivének.</i>	<i>Te <b>bánkodo</b>l a tökszálon... És én <b>ne könyörüljek</b> Ninivén...</i>	<i>Te <b>szánod</b> ez tökököt ... És én <b>ne szánám</b> Ninivét...?</i>	<i>Te <b>kedvezsz</b> a' tőknek... <b>Hát én ne kedvezzek</b> Ninivének...?</i>

Isten formális kérdése a tök példázatában emelkedett stílusban közvetetten nem a kioktatást, hanem az embernek az igazságra való ráébredését szolgálja az ellentétbe állítás révén általánosítható megnyilatkozásként. Az interrogáció típusú kérdésalakzat formájában megfogalmazott bölcsességmondás a vele szemantikailag egyenértékű kijelentésnél ('De én könyörülök Ninivén, mert 120 000 ember lakja') retorizáltabb módon juttatja érvényre Isten döntését, ezért hatásosabb, mint a kijelentő mondatfajta.

Mivel kijelentő mondat értékű, ezért nem nyitott a szöveg, ahogy ezt Hans Robert Jauss állítja (1997 [1994], 375, 385). Ő ugyanis valós kérdésként értelmezi a textus záró álkérdését, de amely interrogáció típusú kérdésalakzatként állít, és nem kíván feleletet.

Egy ilyen rövid szövegben – mint amilyen a *Jónás könyve* – szembeszökően sok az interrogáció kérdésalakzata, hozzájárulva a textus feltűnő retorizáltságához. Ez a retorikai eszköz a szemantikailag azonos értelmű kijelentésnél hatásosabb, ahogy ezt már Kálvin is leszögezte: „Az egyszerű kijelentésben nem lenne olyan erő, mint ami van a kérdésben” (2002, 146). Az isteni megnyilatkozáshoz ez a méltó retorikai alakzat a vele járó sajátos hanglejtéssel és jellegzetes hangnemmel.

### A prófétai műfaj dramatizáltságának változatai

A bibliai könyv szerzője Jónás küldetését drámai történekként láttatja, és nem csupán narratív módon beszéli el az eseménysorozatot. A dramatizálás dinamikus történetmondásához természetes módon kötődnek a dialogikus forma különféle fajtái: párbeszéd, „egyoldalú kommunikáció”, kérdéshalmaz, felszólítás.

A *Jónás könyve* drámai indításához a hangütést az adja meg, hogy maga Isten szól Jónás prófétához, parancsot adva neki (1,2), és jelezve a feladat hatalmas voltát Ninive nagyságát említve:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>kelj fel, és menj el Ninivébe, a nagy városba, és prédikálj őbenne...</i>	<i>Kelj fel, és menj a nagy városba, Ninivébe, és prédikálj benne...</i>	<i>Kelly fel, meny el Ninivébe, az nagy városba, és kiálts az ellen...</i>	<i>Kelly-fel, menny-el Ninivébe a' nagy városba, és kiálts az ellen...</i>

Isten nagyon dísztelen, szűkszavú, ellentmondást nem tűrő felszólítása parancsoló hangnemű, és ezt mindegyik magyarítás ugyanazzal a szó szerinti fordítással adja vissza.

A drámaiságot az Isten és a törpe ember konfliktusa idézi elő ennek az ószövetségi könyvnek több pontján. Ilyen a 4. rész 3. és 4. versének dialógusa is:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<b>Uram</b> kérlek, vedd el én lelkemet éntőlem, mert jobb énnekem halál hogy nem élet. és mondá Úr: alítod-e hogy okán haragzol te?	Vedd el <b>Uram</b> ez okaért most az én lelkemet éntőlem, mert jobb holtam, hogy nem mint élttem. De az Úr monda: Véled-é, hogy méltán haragszol-é?	Mostan azért <b>Uram</b> , vedd el kérlek az én lelkemet éntülem, mert jobb énnékem meghalnom hogy nem élnem. És monda az UR: Avagy méltán gerjedett-é fel a te haragod?	Mostan azért <b>Jehova</b> vedd-el kérlek az én lelkemet én tölem, mert jobb az én holtom éltémnél. És monda az Jehova: Jól gerjedt-é fel a' te haragod?

A style directhez természetes módon hozzátartozik az aposztrófé: *Uram/Jehova*. Jónás kudarcélménye drámai feszültséget okoz, ezért egyenes beszéd formájában fordul az Úrhoz. Szembetűnő, hogy Jónás kérésére az Úr formális kérdéssel válaszol.

A 4,9 szöveghely – tudósítva az isteni beavatkozás következményeiről – a konfliktushelyzetet feltárva, a párbeszédés struktúrában ellentétes álláspontokat ütköztet:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
és mondá Úr Jónásnak: alítod-e hogy te jól haragzol e borostyánra? és mondá: én mind halálomiglan jól haragzom.	Monda ez okaért az Isten Jónásnak: véled-é, hogy méltán haragszol a tökszálért? És monda: méltán haragszom, mindhalálíg.	És monda az UR Jónásnak, vallyon méltán haragszol-é ezért ez tökéért, és monda, méltán cselekeszem, hogy haragszom mind halálíg.	És monda az Isten Jónásnak: Jól haragudtál-meg a' tökéért, és monda: Jól haragudtam-meg mind halálíg.

Ballagi Mór teológus nyelvész, a pesti református akadémia tanára már a XIX. században azt írta: „Isten igéjének oly felfogása, miszerint Isten, ember módjára szólna emberhez vagy szókat adna ember szájába vagy annak tolla alá, a mai nap mívelt ember gondolkörébe [...] kevésbé illeszthető” (1865, 77). Nyilván a transzcendencia világába tartozik az is, hogy az ember válaszol az Istennek, valamint hogy az ember kezdeményez beszédet Istennel. Jellegetesen aposztrofikus jellemző ebben az ószövetségi könyvben, hogy transzcendentális lényhez fordul a halandó.

Tengeri viharban a hajótörés tragédiájától rettegés feszült légkörében indokolt, hogy kérdések záporozzanak Jónásra (1,8). Ez a kérdéshalmaz izgatottságot és halálfélelmet sugall:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
és mondának őneki: <i>mondjad meg minékünk, ki okáért legyen e gonosz minékünk? mely te művelkedeted? mely te földed? és hova mégy? avagy mely népből vagy te?</i>	<i>Mondának ez okáért őneki: Mondd meg minékünk, honnan vagyon mirajtunk e nyavalya? Mi dolgos vagy? És honnan jössz? Mely földi, és micsoda nép közül való vagy?</i>	<i>És mondának néki, beszélj meg most minékünk miért szállott reánk ez az veszedelem, micsoda rendbéli ember vagy, és honnan jössz? micsoda az te házad és micsoda nemzet vagy?</i>	<i>És mondának néki: Mond-meg kérlek nekünk, kiért szállott e' gonosz reánk, micsoda a' te munkád, és honnan jössz? melyik a' te földed, és hol az a' nép, a' melyből vagy?</i>

Erre a kérdésözönre Jónás jellegzetes héber formulával adja meg a választ (1,9), bevallva vétkét, amely azért súlyos, mert ő egyistenhitben nevelkedett, és féli az Istent. Három fordítás ezzel az igével él, csak Károlyi adja meg ennek a valódi értelmét: *tisztelem*:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>héber vagyok én, és én mennyek Urát Istenét félelem, ki tette tengert és földet.</i>	<i>Én zsidó vagyok, és a mennyei Úr Istent félelem, ki mind a tengert, s mind a szárazt teremtötte.</i>	<i>Sidó vagyok én, és a mennyeknek Urát Istenét tiszteltem én, az ki az tengert és az szárazt teremtette.</i>	<i>Sidó vagyok én, és a' Jehovát az egeknek Istenét félelem én, a' ki teremtette a' tengert és a' szárazt.</i>

Az „egyoldalú kommunikációban” (vagy féloldalas párbeszédben) a történet elbeszélője csak az egyik fél beszédét adja meg – amely nem kérdésalakzat, hanem valóságos kérdés, esetleg felszólítás –, de nincs rá megadott válasz, legfeljebb cselekvés. Ilyen a hajóslegények megszólalása: *És mondának egymásnak: Jer vessünk sorsot hogy tudhassuk meg, mi okért szállott e veszedelem mireánk, és sorsot vetének* (Károlyi 1,7), vagy amikor így fordulnak az Istenhez: *Mert te, Uram, azt teszed, amit akarsz*, jelezve a hatalmat érzékeltető *Uram* megszólítással azt, hogy a próféta tengerbe dobását egy isten akaratából teszik, és ezzel nem kizárólag hártják a tettüket, hanem az úrnak áldozatot is mutatnak be.

A király a parancsait a zsidó kulturális rituálé lépései szerint adja ki: *...hogyan se az emberek, se az barmok, ökrök és juhok semmit meg ne kóstolnának, se ne ennének, és vizet*

ne innának (Károlyi 3,7); ...mondván: *Se az ember, se a barom, se a csorda, se a nyáj ne kóstoljanak semmit, ne legeljenek, és vizet ne igyanak* (Komáromi). Szokatlan, hogy a bűnbánati folyamatba az állatokat is bevonják. Míg Károlyinál *style indirectben* hangzik el a parancs, a többi fordító ugyanezt az egyenes beszéd hatásosabb formájában adja a király szájába.

Ennek az ószövetségi könyvnek a drámaiságát az fokozza, hogy a szereplők megszólalásai többnyire *style directben* hangzanak el.

### A prófétai műfaj stilizáltságának változatai

Hogy miért érdemes a nyelvésznek, a stilisztikával foglalkozónak a vizsolyi biblia nyelvét tanulmányoznia? Erre Csúry Bálint nyelvész állítása lehet a válasz: „A Károlyi-biblia nyelvi hatása a szókincs és szóláskincs terén kétségkívül legnagyobb és legáltalánosabb” (1940, 112). Megvizsgálandók ezért a fordítások kifejező szóhasználati, stílusos nyelvi fordulatai és hatásos bibliai képei.

A Jónást faggató kérdések (1,6) stílári megvalósulása nagyon eltérő:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>mit nyomorítottal meg álommal?</i>	<i>Mit aloszol?</i>	<i>mi dolog te nagy alható?</i>	<i>Mi dolgod tenéked, te álomba merült?</i>

A rövidsége miatt nyersnek ható *mit aloszol?* kérdéssel szemben az alvás mélységére utalással bővített interrogáció-változat kevésbé támadó jellegű. A mai nyelvhasználat számára furcsa a *te nagy alható* kifejezés, ehelyett Komáromi szemléletes képi, magyaros frazémával él: *álomba merült*. Viszont a *Mi dolgod tenéked* kifejezés félrevezető, mert úgy hat, mintha valóban tevékenységre kérdezne rá.

A hajó legénysége elítélő hangvételt így magyarítják a fordítók (1,10):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>mit tettél?</i>	<i>Miért művelted tehát ezt?</i>	<i>Miért mielted ezt:</i>	<i>Miért cselekedted ezt?</i>

A *Miért cselekedted ezt?* formánál erőteljesebb elítélést sejtet a *művel* igével kifejezett interrogáció-variáns. Talán a gönci lelkész népies szóhasználat (mielted) visszhangzik Arany János *Ágnes asszony* című balladájában a falusi bírának a szemrehányást kifejező kérdésalakzatában: *Fiam, Ágnes, mit miveltél / Szörnyű a bűn, terhes a vád*.

Istennek Jónáshoz intézett szavai eltérő stílusminősítésűek a fordításokban (4,4):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>alítod-e hogy okán haragozol te?</i>	<i>Véled-e, hogy méltán haragszol-e?</i>	<i>Avagy méltán gerjedett-é fel az te haragod?</i>	<i>Jól gerjedt-e fel a' te haragod?</i>

Ezeknek a változatoknak a szóhasználat, stílusa hatásában lényegesen eltér. Közülük a legjobbnak tetsző a Károlyi megoldása. A 'feldühödik' értelmű *haragra gerjed* szólásunk láttatöbb erejű a *haragszik* ige önálló használatánál. A *haragra gerjed* szintagma mellett a mai begyakorlott forma a *méltán* vagy a *joggal, jogosan, okkal*, ezért tartalmilag a *jól*

határozószó kevésbé illeszkedik hozzá. A mai magyar fülnek az *úgy* határozószóval együtt hangzana jól a *véled* ige (Heltai).

A szövegpárhuzamok szóhasználata jelzi egyrészt a kor nyelvallapotát, másrészt a fordító stílusképességét, mint a következő szöveghelyen is (1,3):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>megadja nekik a hajóbért, és beleszálla...</i>	<i>...megadván a hajóbért, <b>beméne a hajóba...</b></i>	<i>...megadá az hajóbért, és <b>bészáll az hajóba...</b></i>	<i>...meg-adá az ő bérét, és <b>le-szálla</b> abba...</i>

A mai nyelvhasználó a mozgó járműbe: *vonatba, repülőbe, hajóba beszáll/vonatra, repülőre, hajóra száll*. Nem véletlenül rögzült a Károlyitól is használt kifejezés, mert egyszerűbb, mint a *bemegy* ige, a *száll* ige a *le-* igekötővel nem feltétlenül jelzi a valódi irányt, és egyszerűbb az ún. BécsiK. *bele-* igekötős alakjánál.

A tengeri viszonyok láttatásának stiláris sajátága a kifejező szóhasználat (1,4):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>Úr kedig <b>ereszte nagy szelet a tengerbe...</b></i>	<i>Az Úr kedig <b>nagy szelet támaszta a tengerre...</b></i>	<i>És az Úr <b>támaszta nagy szelet a tengeren...</b></i>	<i>A' Jehova pedig <b>vete nagy szelet a' tengerre...</b></i>

A mai nyelvhasználó nem él a *nagy szelet ereszt a tengerbe* kifejezéssel. A Bibliából szállóigévé vált *szelet vet* kifejezés pedig átvitt értelmű: *Mert szelet vetnek, és vihart aratnak* (Hóseás 8,7). 'Aki viszályt szít, maga is kellemetlen helyzetbe kerülhet'. A Jónás-példázatban viszont valódi tengeri szélviharról van szó, tehát a *szelet támaszt* (Heltai, Károlyi) szintagma a megfelelő azért is, mert Isten akaratát jelzi az igealak, szemben az időjárás-jelentésekben szokványos *szél keletkezik* kifejezéssel.

A *vész* szóval ellentétben a *szélvész* fogalma sokkal pontosabban adja vissza azt, hogy időjárási jelenségről van szó (1,4):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>és lön igen nagy <b>vész</b> a tengeren.</i>	<i>...és nagy <b>vész</b> tá-mada a tengeren.</i>	<i>...és lön felötte igen nagy <b>szélvész</b> az tengeren</i>	<i>...és lön nagy <b>szél-vész</b> a' tengeren...</i>

A szövegfolytatásban a BécsiK. fordítói, illetve Heltai meghagyják a nagyon általános értelmű *vész* szót, Komáromi megismétli a *szélvész* összetételt, Károlyi viszont a *háború* szóval váltja fel, nyilván *égiháború* értelemben. Ez kontextusba ágyazottan a *szélvész* fogalmának alkalmas megfelelője, és jól szolgálja a formába öntött gondolat stiláris változatosságát, képibbé téve a kifejezésmódot (1,12):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>mert tudom én, hogy énértem vagy on tirajtatok e nagy <b>vész</b>.</i>	<i>Mert tudom én, hogy énérttem támadott türeátok e nagy <b>vész</b>.</i>	<i>...mert tudom hogy én érttem támadott ez nagy <b>háboru</b> tireátok.</i>	<i>...mert tudom én, hogy én érettem ez a' nagy <b>szél-vész</b> ti rajtatok.</i>

Jónás 4,3-ban és 4,8-ban felhangzó óhaja stiláris variánsokban jelenik meg:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>és ma Uram kérlek, vedd el én lelkemet éntőlem, mert jobb énnekem <b>halál</b> hogy nem <b>élet</b> [...] jobb énnekem <b>meghalnom</b>, hogy nem <b>élnem</b>.</i>	<i>Vedd el Uram, ez okáért most az én lelkemet éntőlem. Mert jobb <b>hóltam</b>, hogy nem mint <b>éltem</b>. [...] Jobb <b>hóltom</b>, hogy nem mint <b>éltem</b>.</i>	<i>Mostan azért Uram vedd el kérlek az én lelkemet én tülem, mert jobb énnékem <b>meghalnom</b> hogy nem <b>élnem</b>. [...] jobb nékem <b>hóltom</b>, hogy nem <b>éltem</b>.</i>	<i>Mostan azért Jehova vedd-el kérlek az én lelkemet én tölem, mert jobb az én <b>hóltom éltémnél</b>. [...] Jobb az én <b>hóltom éltémnél</b>.</i>

Ebben a bibliai részben változatos módon fejezik ki a fordítók az összehasonlítást. Az ún. BécsiK. fordítói az első fohásban toldalék nélküli főneveket vetnek össze (*halál; élet*), majd pedig ragos főnévi igenévi alakokat (*meghalnom; élnem*). Heltai fordításában a hasonlítás kifejezésére mindkét idézési módban birtokos személyjeles főnevek használatosak (*hóltam; éltém; hóltom; éltem*). Károlynál eltér a két óhaj grammatikai megformáltsága: először ragozott főnévi igenévi formák kerülnek oppozícióba (*meghalnom ↔ élnem*), másodsor birtokos személyjeles főnevek (*hóltom ↔ éltem*). Komáromi ezeken a szöveghelyeken a hasonlítás tömörebb szerkesztését használja (*jobb az én hóltom éltémnél*). [A latinban: *mors ↔ vita; mori ↔ vivere*.]

A felsorolás (egyben részletezés is) a 3,7 versben a pontosítást szolgálja:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>emberek és barmok és tehének és apróbarmok semmit ne egyenek, se őriztessenek, és vizet ne igyanak.</i>	<i>Semmit ne kóstoljanak, se legeltessenek, vizet se igyanak, se az emberek, se a barmok, se az ökrök, se a juhok.</i>	<i>...se az emberek, se az barmok, ökrök és juhok semmit meg ne kóstolnának, se ne ennének, és vizet ne innának.</i>	<i>Se az ember, se a' barom, se a' csorda, se a' nyáj ne kóstoljanak semmit, ne legeljenek, és vizet ne igyanak.</i>

A szövegek a *barmok* fogalmát felbontják fogalmilag: *tehének és apróbarmok; ökrök és juhok; se a barom, se a csorda, se a nyáj*; ugyanilyen módon a cselekvésfogalmat is részleteiben bontják ki: *meg ne kóstolnának, se ne ennének, és vizet ne innának; ne kóstoljanak semmit, ne legeljenek, és vizet ne igyanak*.

A textus más szöveghelyén a felsorolás második eleme az elsőnek mintegy magyarázataként is értelmezhető, illetve további konkretizálásként hat (3, 8):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>és férfiú megforduljon ő gonosz útjából és hamisságból...</i>	<i>És minden megtérjen az ő gonosz útáról, és kezeinek ragadozásától.</i>	<i>...és térjen meg minden ember az ő gonosz útáról, és az ő hamisságától...</i>	<i>... és térjenek meg ki-ki az ő gonosz útáról és az erőszakától...</i>

Isten tulajdonságait a próféta hosszú halmozás és felsorolás együttesével hangsúlyozza (4,2):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>te kegyelmes és könyörületes Isten vagy, engedelmes és sok irgalmasságú és megbocsátó gonoszságokat.</i>	<i>...kegyelmes, irgalmas, tűrő, nagy jól-tévő Isten vagy, és megbánod a megbüntetését.</i>	<i>...te kegyelmes és irgalmas Isten vagy, nagy tűrhető, nagy irgalmasságú, és a gonosznak elváltosztatója vagy.</i>	<i>...te kegyelmes és irgalmas Isten vagy; nagy tűrhető, nagy irgalmasságú, és a' gonoszt meg-bánó.</i>

A felsorolások (*tűrő, nagy jól tévő*) és halmozások (*kegyelmes, irgalmas*) a pontos közlésre való törekvésből fakadhatnak. A BécsiK. kivételével (*megbocsátó gonoszságokat*) magyaros a szórend ezen a helyen, ám félrefordításoktól sem mentes: a 'türelmes' értelmű *patiens* ható igeképzős formával történő visszaadása nem szerencsés (Károlyi és Komáromi: *nagy tűrhető*), a BécsiK. korában az *engedelmes* szó 'büntetést elenged' értelmű lehetett, a legújabb protestáns Biblia (2014) 'türelmed hosszú' kifejezéssel fordítja. A BécsiK. fordítói értelmezése illik bele leginkább a kontextusba a felsorolás utolsó elemeként: *megbocsátó gonoszságokat (ignoscens super malitia)*. Meglepő Istenre vonatkoztatva a *megbán* szó használata, nyilván arról lehet szó, hogy tettek hatására kész Isten a megengesztelődésre. A megbánás magatartását emberi jellemvonásként tudjuk elképzelni.

Jónás szenvedésének láttatásában az azonos szemantikai mezőbe tartozó szavakból formálódó halmozás alakzatának azonos grammatikai szerkezetű elemei a rémisztő állapot festését szolgálják (2,4; 2,6):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>mind te mélységid és te habjaid énrám mentek.</i>	<i>És minden te habjaid és örvényid általmenének rajtam</i>	<i>...az te hánkodo vizeid és a te habjaid én rajtam általmennek vala.</i>	<i>...minden te hánykodó vizeid, és habjaid általmentek én rajtam</i>

Drámai hatást fokozó túlzásként lehet értelmezni a hajósok nagy ijedelmét, katasztrófahangulatát, sőt halálfélelmét, hiszen tengeri vihart nyilván többször is átéltek.

A hiperbola alakzatába sorolható a csodák sora is: Jónás vízbe dobása után hirtelen megszűnik a vihar; Jónás a hal gyomrából három nap után is épen jön ki stb. Hans Robert Jauss a vallásos szöveg idegenségét, vagyis másságát: az ószövetségi isten-, illetve csodatapasztalat elemeit éppen ezeken a pontokon mutatja ki (1997 [1994], 375–385). A csodák szerepét pedig így látatja: „A választott eszköz – a csodafa és a féreg – a legszelídebb tanításként következik a legsúlyosabb veszedelmekre, a viharra és a tengeri szörnyre, egy olyan ellentétes értelemben, amely Jahve szelleméhez mindenfajta isteni tulajdonság legritkább jellemzőjének – tudniillik a humornak – a hozzárendelését teszi lehetővé. [...] Habár humor és önmegdicsőítés általában kizárják egymást, egy istent minden bizonnyal megilletehet az, hogy tekintettel ennek ritkaságára, a tanúsított humor által is megdicsőülhessen” (1997 [1994], 383, 388).



A *Jónás könyvének* tartalmához: Isten kinyilatkoztatásához, a próféta üzenetközvetítéséhez természetszerűleg patetikus hang kötődik. A mitikus világ magasztosságát viszont groteszk ábrázolásmód ellensúlyozza: Jónás próféta tragikomikus alak – szemben az Ószövetség összes próféta-alakjával –, negatív szereplője a róla elnevezett bibliai könyvnek. Ezáltal ez az ószövetségi könyv lefelé stilizálja a próféta alakját. Így nem a próféta szent alakja jelenik meg, hanem a kicsinyes ember groteszk figurája, aki ugyan formálisan eleget tesz küldetésének, de nem látja át az isteni könyörület lényegét.

A könyv szerzője Jónást cselekedetei sorával teszi nevetség tárgyává, és az irónia és a szatíra eszközeivel festi le. Komikus alakká válik Jónás azzal a naiv elképzelésével, hogy Isten akarata elől elmenekülhet, szembeszállhat szándékával, ha nem a próféta küldetése felé, hanem ellentétes irányba menő hajóra száll. Méltatlanná válik ezzel az isteni elhívásra, az Ige hirdetésére. A próféta első tette tehát csalás, ráadásul Istent akarja becsapni. Csupán szenvedésével lehet rákényszeríteni küldetése elvégzésére. Az a szituáció is nevetséges figurává teszi Jónást, hogy nem ő, a próféta szólítja fel a hajó pogány legénységét (hiszen mindegyik a maga istenéhez imádkozik), hogy a tengeri vihar miatt imában forduljanak istenhez, hanem a hajó pogány kapitánya kéri Jónást istenhez fohászzkodásra. Komikus Jónás alakja azért is, mert egy értéktelen növény, a tök/borostyán (valamiféle bokor, csak a héber bizonytalan jelentésű qiqájón-t hol töknek, hol borostyánnak fordítják) elszáraztása miatt kijelenti: haláláig haragszik Istenre. És éppen emiatt válik nevetségessé: egy hatalom nélküli ember megharagszik Istenre, akinek hatalma van mindenen fölött. Sőt nemcsak megharagszik, hanem mulatságos helyzetbe hozza magát azáltal, hogy a niniveiek megtérése ellenére is várja a város pusztulását. Nevetségessé válik azzal is, hogy megharagudva a könyörülő Istenre, magának halált kíván. A nagyon is emberi gondolkodású próféta a történet végére sem hajt fejet az isteni akarat előtt. Végül is megszegyenül, mert míg Isten irgalmas a bűnbánatot tartókkal, a megtérőkkel, a prófétát ráébreszti: övé a hatalom. Jónás gyarló emberi, próféta kicsinysége, tévútjai szülik a magasztos istenképpel való szembenállást. Így Isten és Jónás „párba” állítása megmosolyogtató. De nem árt a szöveg ünnepléességének, mert Isten könyörületessége feltűnőbb Jónás kicsinyes és nevetséges haragja ellenében.

### **A próféta műfaj poetizáltságának változatai**

Németh László így ír a Biblia zeneiségéről: „A bibliában a gondolatok sorakoztatásmódja a vers. A mondatok rövidke és egyszerűek. Csak követni kell a fő- és a mellékmondatok összeillesztését, s már kialakult a biblia hullámzása, az a félig értelmi, félig zenei ritmus, amelyet a legügyetlenebb fordító sem ronthat el egészen. Aki szóról szóra, mondatról mondatra követi a bibliát, verset írt, anélkül, hogy verset akart volna írni. [...] Így a bibliafordító nemcsak a biblia minden szépségének tartozott nekivágni, de az értelem hű követésével önkéntelen biztosította műve zenei tökéletességét is. Hibás fordítást, idegen mondat szerkezetet találhatsz ebben a könyvben, de nem találsz verset, amelynek a zenei megoldása tökéletlen lenne” (1969 [1929], 101, 102).

A héber költészetre jellemző a paralel szerkesztés. Nyilván ezt követik a fordítások is a párhuzamos mondat szerkesztéssel, a gondolatrítmussal és az ellentétezással ritmust teremtve. Ennek a zárt struktúrájú bibliai könyvnek is jellemző vonása a párhuzamoság: kétszer indul el a történet az isteni parancs kiadásával és Jónásnak az erre való

reagálásával. A nyelvileg közel azonosan megformált két parancs gondolatrítmust alkot ritmusképző erővel (1,2; 3,2):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>kelj fel, és menj el Ninivébe, a nagy városba...</i>	<i>...kelj fel, és menj a nagy városba, Ninivébe...</i>	<i>Kelly fel, meny el Ninivébe, az nagy városba...</i>	<i>Kelly-fel, mennyel Ninivébe a' nagy városba...</i>
<i>kelj fel, és menj el Ninivébe, a nagy városba...</i>	<i>Kelj fel, és menj el a nagy városba, Ninivébe...</i>	<i>Kelly fel, meny el Ninivébe amaz nagy városba...</i>	<i>Kelly-fel mennyel Ninivébe a' nagy városba...</i>

A fordítások két anaforikus ismétlése között alig van eltérés a nyilvánvaló funkció: a tematikai egység jelzésének szolgálatában. Ugyanakkor az ezt követő textusrész azt is példázza: az embernek van választási lehetősége a követendő és a nem követendő út között.

Az ellentétező párhuzam első egysége Jónásnak az elküldetésre való felajánlközásával zárul (Károlyi 2,10: *Én pedig hálaadó szóval áldozom tenéked, és amit fogadtam, megadom tenéked.*), és Isten nem is oktatja ki engedetlen prófétáját, míg a történet zárlatában Isten lépésről lépésre vezet rá Jónást helytelen álláspontjára. Az ellentétező párhuzam fordulópontján fogalmazódik meg a *Jónás könyve* kulcsszerepű üzenete:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>megadom Úrnak én megszabadulásomért.</i>	<i>...áldozom az Úrnak, miért hogy megszabadított engemet.</i>	<i>Az URÉ a szabadítás.</i>	<i>...a' szabadulás a' Jehováé.</i>

A négy fordítás közül a Károlyi-féle summázat emeli ki legtömörebben a kulcsfontosságú gondolatot (*Az URÉ a szabadítás*). És ezt a megállapítást a két nagy tartalmi egység bizonyítja: Jónás megszabadítása és a niniveieknek szóló könyörület:

Jónás első elküldetése	Jónás második elküldetése
A próféta elmenekül a küldetés elől	A próféta vállalja a küldetést
A veszélybe került hajósok imádkoznak	A veszélybe került niniveiek megtérnek
A kormányos az emberekért cselekszik	A próféta érzéketlen a niniveiek iránt
A hajósok elismerik Jónás istenének hatalmát	Jónás nem fogadja el a niniveiek iránti kegyelmet
A próféta bűnhődése a halban	Jónás bűnhődése a naptól
Jónás szabadulást kérő imája	Jónás konoksága, halálkívánása
Isten megszabadítja Jónást	Isten megkegyelmez a niniveieknek

Két ismétléssel szimmetrikus, de egyben ellentétes tartalmú szemantikai párhuzamú szerkezetbe rendeződnek az események, jelzik ezt a szóképzleti és tematikai egységek.

A textus kétszer említi Jónás menekülésének okát (1,2–3), amely mintegy keretezi ezt az eseményrészt, a menekülés irányát pedig háromszor nevezi meg a narrátor, nyilvánvalóan ezzel hangsúlyozva az Isten kérésének helyszínétől eltávolodást. Kálvin János

így magyarázza ezt az ismétlődést: „Bizonyára néven akarta nevezni a vétkét, és ezt nyomatékosítja az ismétlés” (2002, 57):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
és felkele Jónás, hogy <b>elfutna Tarsisba Úrnak orcájától</b> , és leszálla Jaffába, és lele hajót <b>Tarsisba</b> menőt, és megadja nekik a hajóbért, és beszálla, hogy <b>elmenne</b> övelük <b>Tarsisba Úrnak orcája</b> elől.	De Jónás felkele, hogy <b>futna Tharsisba az Úr előtt</b> , és aláméne Japhoba. És mikor <b>Tharsisba</b> méne, hajót talált volna, megadván a hajóbért, beméne a hajóba, hogy azokkal <b>Tharsisba menne az Úr előtt</b> .	És felkele Jónás hogy <b>szaladna Tharsisba az UR előtt</b> : Annakokáért Japho városba menvén és ott hajót találván mely <b>Tharsisba</b> menne, megadá az hajóbért, és beszállta az hajóba, hogy ő vélek <b>elmenne Tharsisba az UR szine előtt</b> .	És fel-kele Jónás, hogy <b>szaladna Thársisba a' Jehova elől</b> ; És le-méne Jáphóba, és találta <b>Thársisba</b> menő hajót, és megadá az ő bérét, és le-szálla abba, hogy <b>el-menne</b> ő vélek <b>Thársisba, a' Jehova elől</b> .

A tenger háborgására kitérő részek az epifora alakzatának változataival emelődnek ki (1,11; 1,13) a ritmikai egység lezárásaként:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>mert a tenger megyen vala, és órájuk <b>dagad vala</b> [...] mert a tenger foly vala, és órájuk <b>dagad vala</b>.</i>	<i>Mert a tengernek vésze <b>öregbedik vala</b> [...] mert a tengernek vésze nagyobbban <b>öregbedik vala</b> ellenek.</i>	<i>...mert a tengernek hajjai hova tovább inkább <b>nevednek vala</b> [...] mert a tenger hajjai inkább inkább <b>nevednek vala</b> ellenek.</i>	<i>...mert a' tenger inkább inkább <b>háborodik vala</b>. [...] mert a' tenger inkább inkább <b>háborodik vala</b> ő ellenek.</i>

A párhuzamos helyek között inkább csak stíluszínezetben van különbség. A négy közül a vizsolyi bibliáé a legstílusosabb a találó szóhasználat miatt (*a tengernek hajjai... nevednek vala*).

Az ismétlés visszatérő nyelvi utalásként a Biblia jellegzetes alakzata a 2,4; 2,6 versekben is. Ezek ugyanolyan értelmű gondolatra épülnek eltérő grammatikai szerkezetekkel szinonim párhuzamként. A gondolatismétléseknek azonos a funkciójuk: Jónásnak a maga iránti szánalom felkeltése az emberi léthelyzet nyomorúságos volta miatt. Két fordításban közeli szöveg helyeken háromszor szerepel ugyanannak az igének (*megkönyékezett; környülvött vala*) kétféle, Komárominál pedig háromféle grammatikai formája, nyomatékosítva a szövegértelmet: a prófétát körülvevő víz iszonyatos voltát. Heltainál kétszer fordul elő változatlan igealak, harmadjára viszont szinonim variáns cseréli fel. Ezek a funkcionálisan egyenértékű alakok nem szabályszerű ismétlődések sem formájuk változatlanságával, sem elhelyezkedésük szabályosságával. Ugyanis az egyes és többes számú formák alaki változatossága variánsokat teremt:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
[1] a folyó <b>meg-környékezett</b> engemet [2] <b>megkörnyé-keztek</b> engemet vizek mind én lelkemiglen, [3] mélység <b>meg-környékezett</b> engemet...	[1]...a folyások <b>környül fogának</b> engemet (...) [2] <b>Környül fogá-nak</b> engemet a vizek mind lelke-mig: [3] A mélység is <b>megkörnyéköze.</b>	[1]...az víz <b>környül-vött vala</b> engemet. (...) [2] <b>Környülvöttek vala</b> engemet az vizek veszedelmesen, [3] a mélység <b>környülvött vala</b> en-gemet minden felől.	[1]...és folyóvíz <b>vött</b> engem <b>környül</b> (...) [2] <b>Környül-vöttek</b> engem a' vizek lelkemig, [3] a' mélység <b>környülvött</b> en-gem.

De a három előfordulás szövegbeli helye szerint nem tekinthető sem anaforának, sem epiforának, tehát az epizeuxis típusába tartozik. Az első előfordulásban a hírérték miatt a hangsúly az alanyra és az állítmányra esik (*a folyó megkörnyékezett; a folyások környül fogának; az víz környülvött vala; folyóvíz vött engem környül*), a második esetben hiába redundáns a megismételt állítmány által hordozott szemantikai tartalom, mondatindításként nyomatékosává válik (*Megkörnyékeztenek; Környül fogának; Környülvöttek vala; Környülvöttek*), a harmadik ismétléskor a *mélység* szó mint entropikus elem az igei állítmánnyal együtt hangsúlyos.

A monotóniát kizárva a három variált ismétlés a részletező fokozással képes értelembe a végveszély, a halálközeli állapot jelentéserősítő funkcióján kívül így is betölti szövegkohéziót létesítő, mondat szerkezetet konstruáló, szövegtagoló, sőt retorikai alakzatként ritmust teremtő szerepét.

Hatásos ritmikus szöveg formálódik szinonim szekvenciák paralelizmusa által a 2,3 szöveghelyen, nyomatékosítva a halálos veszedelmet, a reménytelen helyzetet:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
[1] én töredel-memből kiáltot-tam Úrhoz, [2] és meghall-gatott engemet, [3] pokolnak ha-sából üvöltöttem, [4] és meghallgat-tad én szómat.	[1] Kiálték az én nyavalyámba az Úrhoz, [2] és felele énné-kem: [3] Én kiálték a po-kolnak gyomrából: [4] és te meghallád az én szómat.	[1]...kiálték az én keserűségemben az én Uramhoz, [2] és meghalgata engemet, [3] a koporsónak torkából kiálték, [4] és meghalगतá az én szómat.	[1] Kiáltok az én nyomorúságomban a' Jehovához, [2] és meg-halगत engemet; [3] a' koporsónak gyomrából rikóltok, [4] halgasd-meg az én szómat.

Az 1. és a 3., illetve a 2. és a 4. tagmondatok tematikus ismétlésének és grammatikai felépítettségének hasonlósága párhuzamot eredményez. Mindezek igazolják: „A vallásos beszédforma: költői” (Ricoeur 1995, 38), azaz egyszerre jellegzetesen bibliai és ugyanakkor költői beszéd.

Gondolatzáró elemek Jónás imájában az Isten templomát említő kifejezések grammatikai variánsai (2,5; 2,8):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
...te szent temp- lomodat [...] te szent temp- lomodhoz.	...a te szent temp- lomodat [...] a te szent temp- lomodba.	...a te szent Temp- lomodra [...] a te szent Templo- modba.	...a' te szentségednek Templomára [...] a' te szentségednek Temp- lomába.

A biblikus nyelv jellegzetes ismétlésalakzata a figura etymologica, az azonos tövű szavakkal való játék. Ennek igei szerkezetes típusában határozós vagy tárgyias bővítmény-nyel nyomósítják gyakran a cselekvéseket a *Jónás könyve* fordításai költői ihletésű elemként:

	BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
1,10	<b>félének... félelemmel</b>	<i>Igen megfélemlének</i>	<i>Megröppenének [...] felötte igen</i>	<b>félének... félelemmel</b>
1,16	<b>félék... félelemmel</b>	<i>igen félek</i>	<b>félelemmel félek</b>	<b>félék... félelemmel</b>
1,16	<i>ostyákat ajánla- nak</i>	<i>áldozának az Úrnak</i>	<i>áldozatot tőnek</i>	<b>áldozának áldozattal</b>
1,16	<i>fogadásokat tőnek</i>	<b>fogadást is fogadának</b>	<b>fogadásokat is fogadának</b>	<b>fogadának fogadásokat</b>
2,7	<i>földnek závárai berekesztettek engemet</i>	<i>A föld bezárlott vala engemet mindörökké.</i>	<b>...a föld bezárlot- tatott vala az ő zárjaival</b>	<i>a' föld környü- löttem az ő zárjaival mind- örökké</i>
3,2	<b>prédikáljad... a prédikációt</b>	<b>prédikáljad... e' prédikációt</b>	<i>Prédikáljad... az mit parancsolok</i>	<b>kiáltad... a' kiáltást</b>
4,6	<b>örüle... örömmel</b>	<i>igen örüle</i>	<i>örüle... felötte igen</i>	<b>örüle... örömmel</b>

A többi fordítóhoz viszonyítottan Komáromi átültetésében a legtöbb a figura etymologica alakzata, követve a latin fordítást (*timuerunt... timore; praedica... praedicationem; laetatus est... laetitia*), de még inkább a hébert, hiszen ő kitűnő hebraistaként él ezzel a hebraizmussal, amely a héberben a jelentés erősítésére alkalmas.

A ritmus mint a poetizáltság egyik fontos eszköze lüktetővé teszi a szöveget azáltal is, hogy folyamatosan váltódnak a tömör, sőt szükséztű és a bőbeszédű, részletező részek: Isten parancsadata ↔ Jónás gyötrelmei a hal gyomrában; a hajósok kérdésadata ↔ Jónás egy mondatos prófécija.

A klimax és az antiklimax állandó váltása is a szöveg ritmikus hullámzását eredményezi: a tengeri vihar hirtelen feltámadása ↔ a tengeri vihar gyors megszűnése; Jónás hosszan tartó gyötrelmei a halban ↔ váratlan megszabadulása; a próféta apokaliptikus prófécija ↔ a niniveiek váratlan megmenekülése.

A bibliai szöveg ritmikusága azért kívánatos, mert a bibliai szövegeket eredendően nem olvasásra, hanem felolvasásra szánták.

## A próféta műfaj szakrális nyelve

A vallásos szöveg fordítása eltér más szövegtípusától, mert a szakrális nyelvnek megkülönböztető jegyei vannak. A választás szabadságát bizonyos fokig korlátozza tehát a vallásos nyelv, ugyanakkor lehetővé teszi a célnyelvi szövegekben a stílárís eltéréseket.

A keresztény vallásban az Istennek nincs külön neve, hanem maga az *Isten* szó jelzi személyét, alkalmanként *Úr; Uram Isten(em)* szerkezet, és mindig nagy kezdőbetűvel írva. Komáromi fordításában viszont – héber hatásra – előfordul a *Jehova* megnevezés.

A mai bibliaolvasó az Isten és az ember kölcsönös bensőséges hangvételére következtet a tegező forma olvastán: mert nemcsak Isten tegezi a prófétát, hanem a próféta is tegezve szól Istenhez imájában (2,4):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>vettél engemet mélységbe</i>	<i>A mélységre vetél engemet.</i>	<i>Mert vetettél vala engemet az mélységbe</i>	<i>Mert vetettél engemet a' mélységbe</i>

Valójában a magázás, az önözés későbbi fejlemény, tehát az elemzett bibliafordítások idejében a tegező forma volt az általános használatú.

A Biblia világában Istent a magassághoz kapcsolják, ezért a vallásos nyelvben a fent fogalomköréhez kötik (1,2). A fenti tartomány a szentség tere, így a fenti isteni szféra és a lenti, földi tér, az emberi szint elkülönülése, távolsága szembeszökő:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>...mert <b>fel</b>jött ő gonoszága én élémbe.</i>	<i>Mert az ő gonosz-ságok <b>fel</b>jött előmbe.</i>	<i>...az ő lakóinak gonosz-ságok én előm-be <b>fel</b>hatott.</i>	<i>...<b>fel</b>-jött az ő gonosz-ságok éne-lőmbe.</i>

Mind a négy fordításban a felfelé irányultságot a *fel-* igekötővel adják vissza. A hozzákapcsolt *jött* ige konkrétabb jelentést implikál, míg a *hatott* képletesebb (Károlyi), így alkalmasabb a *gonosz-ság* alanyhoz mint elvont fogalomhoz kapcsolásra a 'eljut, felhatol' értelmű *felhat* ige.

A szakrális nyelvre sajátos bibliai szavak és kifejezések jellemzők, mint a 4,11-ben szereplők:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>és ne <b>engedjek-e</b> Ninivének ...?</i>	<i>És én ne <b>könyörüljek</b> Ninivén...</i>	<i>És én ne <b>szánnám</b> Ninivét...?</i>	<i>Hát én ne <b>kedvez-zek</b> Ninivének ...?</i>

Noha a *könyörül* és *szán* rokon értelmű igék, de a vallásos nyelvben Isten lényéhez gyakrabban kötődik a *könyörület* fogalma, hiszen *könyörülő Isten*-t szokás emlegetni és azt, hogy az *Isten megkönyörült valakin*, ezért a Heltai-féle fordítás illik bele legjobban a vallásos nyelvezetbe. De ugyanakkor joggal cseng a fülünkben Kölcsey Ferenc *Himnusa: Szánd meg Isten a magyart*. A 'jótékony hatással van' értelmű *kedvez* ige köthető Istenhez, de a tőknek kedvezés (Komáromi) csak a locsolásával, gondozásával lenne

elképzelt. A mai fül számára szokatlan az *enged* ige az ún. BécsiK.-nek ezen a helyén, de a szöveg keletkezése idején még 'könyörül' értelmű volt.

Az 1,9 szöveghelyen az *Úr Istent félem* szerkezet nem a mindennapi 'félelem, rettegés' jelentést hordozza a bibliás nyelvben:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>én mennyek Urát Istenét félem</i>	<i>a mennyei Űristent félem</i>	<i>mennyeknek Urát Istenét tisztelem én</i>	<i>az egeknek Istenét félem én</i>

Ez a szakrális nyelv rögzült kifejezéseként a vallásos érzés megvallását jelenti, vagy ahogy Károlyi szabadon fordítja: *a mennyeknek Urát Istenét tisztelem én*. Ezzel a vizsolyi biblia fordítója elszakadt a latin szövegtől, amelyben a *timeo* ige accusativus vonzattal található (*Dominum Deum coeli ego timeo*). A többi fordítás idomult a latinhoz, mert magyarul a *fél* ige szokásosan *-tól/-től* toldalékos vonzattal áll.

A szakrális nyelv jellegzetessége a jelképes kifejezőmód. A bibliai szimbolika *Jónás könyvének* több motívumában megjelenik. Az Istenhez kötődő jelentés egyértelmű, viszont *Jónás* alakja többértelműséget hordoz, jelentések pluralitása kötődik hozzá.

Ez a bibliai könyv mint szakrális szöveg követi a vallásos beszédmódot, hangoztatva a megfellebbezhetetlen isteni hatalmat. Isten hatalmát több cselekedete, teremtménye és az egész világ szimbolizálja (Károlyi szövegéből): *És az Úr támaszta nagy szelet a tengerre* (1,4); *Készített vala pedig az Úr egy nagy halat* (2,1); *És parancsola az Úr a halnak, és kiveté Jónást a szárazra* (2,11); *Mert készített vala az Úr Isten egy tökö* (4,6); *Azután szerze az Isten egy férget* (4,7); *az Isten száraztá szelet támaszta* (4,8), vagyis az Isten aktív közreműködéssel, korlátlan hatalommal teremt és megsemmisít. Elpusztít, de meg is szabadít, mint *Jónást* (*És parancsola az Úr a halnak...*) és a niniveieket (*nem veszté el őket*). A bibliafordítások és a Károlyitól idézett szöveghelyek nyelvi eszközei: mindegyik igealakja (*támaszta; Készített; parancsola; szerze*) a nagy hatalommal cselekvő Istent láttatja, és azt, hogy Istennek minden lehetséges, mert mindegyik természeti jelenség: a tenger, a szél, a növény és az állat az isteni akaratot hajtja végre, az Istent szolgálja.

Mint minden bibliai könyvben erőteljes a jelképiség. Így a *Jónás könyve* mesés elemei is szimbolikus értelműek. *Jónás* azt az öntelt prófétát szimbolizálja, aki azt hiszi: az Istennel való közvetlen kapcsolata, üzenetközvetítő szerepe miatt az ő szava érvényesül. Ráadásul *Jónás* az ingadozó lelkialkatú embert jelképezi: először megriadva elmenekül az isteni rendelkezés végrehajtása elől kételkedve küldetése sikerében; tarsisi útjával az Isten hatalmából akar kikerülni; majd magasztalja Istent; Isten iránti engelmességre bírja megpróbáltatása; felbátorodva teljesíti küldetését; nemcsak hirdeti az asszír főváros pusztulását, hanem kívánja is; egy kicsinyesség, egy bokor elszáradása miatt felháborodik; vad indulattal számon kéri Istentől tettét; konokul jogosnak tartja elkeseredését; lázadó lelkiülettel vitába száll Istennel; bár *Jónás* ítélethirdetése meneküléshez segíti a niniveieket, rajta viszont eluralkodik a keserűség az asszíroknak szóló isteni ítélet elmaradása miatt. Egyetemesebb érvennyel ez a mitikus alak az isteni akarral szembeszegülő, lázadó ember típusát, a feladata, a kötelessége elől elszökő, mindenkori általános emberi magatartást példázza. Így a *Jónás* névvel fémjelzett, egyedinek tűnő történet általánosítható üzenetet hordoz, és éppen ezért példázat. Erre enged következtetni az, hogy az esemény idejét, pontos helyszínét (ahol *Jónás* partra kerül),

szereplői nevét (pl. a királyét) nem fedi fel a szerző, így inkább tipikus alakot jeleníthet meg Jónás, kinek személye nem egyezik meg az Ószövetség más helyén említett Jónással. Vele szemben mind a hajósok (hiszen a viharban bálványaikhoz, annak megszűnése után Istenhez imádkoznak), mind a niniveiek (a külsődleges, de esetleg igazi istenfélelemmel) pozitívabb magatartást tanúsítanak.

Ninive, az asszír birodalom fővárosa a bűnös, a zsidókkal ellenséges várost jelenti, hiszen az asszírok Kr. e. 722–721-ben lerombolták Jeruzsálemet. A niniveiek az istentagadó, bűnös, de megtérő embereket példázzák ebben az ószövetségi könyvben. Sugallva: az emberi bűnbánat bűnbocsánatot nyer. Az asszír niniveiek a zsidó kulturális és rituális szokásoknak megfelelően tartanak bűnbánatot. A *Jónás könyvének* jobbára önálló jelképrendszerébe tehát bele épültek a zsidó vallási kultúra szimbólumai, a bűnbánattartás, az istentisztelet külsőleges jelei is: *a hamuba ülés* és *a zsákruha felöltése* a megalázkodás, a bűnbánat, valamint az isteni irgalom, engesztelés kívánásának jeleként.

Isten Ninivének megkönyörülő tette is szimbolikus: a pusztulásból, a halálból az életre jutást jelenti. Az emberi bűnbánat és megtérés Istent szándéka megváltoztatására, könyörülete kiváltására készíti, amely a niniveiek újjászületését eredményezi. Isten megváltoztathatja a döntését, emberi szemszögből következtelen is lehet.

A három nap és három éjjel hosszú ideig tartó időszakot szimbolizál, a negyven nap pedig bőven ad időt a bűnbánatra. Heller *Bibliai szimbólumok* könyve szerint a *hőség* a nyomorúság és szorongatás eszköze (é. n.: 99), ahogy ez ki is tűnik a *Jónás könyve* 4. része 8. verséből: *...a napnak hévsége megsütné Jónásnak fejét, annyira hogy elbágyadna, és kívánna magának halált...* (Károlyi).

A tenger veszélyeket, sőt pusztulást rejtő körülményeket szimbolizál. Ugyanakkor sajátos módon a tenger veszélyeivel szemben a hal az isteni megmenekítés eszköze is. Takács Béla könyve a *halat* csak úgy említi szimbólumként mint az őskeresztények jelét. De a nagy hal/cethal ebben az ószövetségi könyvben a halálközeli állapotnak nyilvánvaló szimbóluma, ahogy ezt Babits Mihály *Jónás imájában* is a *mielőtt egy még vakabb és örök / Cethal szájában végkép eltűnök* sorok sugallják. Vagy ahogy a 23. zsoltár mondja: az ember *a halál árnyékában* jár. Hogy a fordítások *nagy hal/cethal* [a latin szövegben *piscem grandem* szerepel] szavai mennyire nem értelmezhetők konkrétan, mutatják a bibliai Jónás imájának átvitt értelmű kifejezései (*töredelmemből; pokolnak gyomrából, koporsónak torkából; koporsónak gyomrából* 2,3; 2,7), amelyek inkább a gyötrelmes gondolatokkal küzdést sugallják:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>én töredelmemből kiáltottam; felmeled a töretetből én életemet</i>	<i>kiálték a pokolnak gyomrából; kihoztad az én életemet a veszedelemből</i>	<i>az koporsónak torkából kiálték; megszabadítád az én életemet az rothadástól</i>	<i>a' koporsónak gyomrából rikóltok; hozd-fel az én életemet a' veremből</i>

Ez az ószövetségi történet egy próféta cselekvéssora kapcsán általános emberi gondolkodást és viselkedésmódot jelenít meg. Ezért átvitt értelműnek tekinthető ennek a



bibliai könyvnek a kétszeri indítása is, hiszen hányszor adódik olyan helyzet, amelyben az ember érzi, tudja, melyik a helyes út, mégsem azt választja, hanem a könnyebbet.

A *Jónás könyve* csodás elemeinek sorából nem egy a világirodalomból ismert mitikus motívum: az állat által elnyelt, de mégis életben maradt ember (egy görög vázaképen sárkánykígyó szájából lóg ki az élő lason); a pusztulást hozó cethal egyben mégis az életmentés eszköze; a természet rendjétől eltérő, hirtelen növekvő és gyorsan elhervadó növény. Mindez azért fogadható el, mert „a vallás kezdeti korszakában – akárcsak később a mesében is – a csodálatos tapasztalata nem kivételt, hanem szabályt jelentett. [...] A fikció és a valóság számunkra ma oly magától értetődő különválása történetileg minden kultúrában egy kései dátumhoz kapcsolódik” (Jauss 1997 [1994], 376).

### A prófétai műfaj nyelvi struktúrájának és szemantikájának összefüggése

Különleges szövegépítkezés jellemző a *Jónás könyvére*. Az események fordulópontjait jelzeten vagy latensen az oppozícióba állítások jelzik:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>prédikálj [...] és felkele Jónás, hogy elfutna Tarsisba Úrnak orcájától [...] Úr kedig ereszte nagy szelet a tengerbe [...] és a férfiak evezének, hogy meg a földre fordulnának, és nem teheték</i>	<i>prédikálj [...] De Jónás felkele, hogy futna Tharsisba az Úr előtt. [...] Az Úr kedig nagy szelet támaszta a tengerre. [...] A' firfiak kedig erősen eveznek vala, hogy a' szárazra érhetnének. De nem lehet tőlek</i>	<i>kiálts az ellen [...] És felkele Jónás hogy szaladna Tharsisba az Úr előtt. [...] És az Úr támaszta nagy szelet a tengeren. [...] És igyekeznek vala azok az emberek azon hogy az szárazra visszahoznáják az hajót, de nem lehet vala</i>	<i>kiálts az ellen [...] És fel-kele Jónás, hogy szaladna Thársisba a' Jehova elől. [...] A' Jehova pedig vete nagy szelet a' tengerre. [...] És eveznek vala azok az emberek, hogy a' szárazra vigyék, de nem teheték</i>

Hogy mégis sok helyen és szerepel, nyilván azzal magyarázható, hogy a héber nyelvben az 'és' kapcsolatos és ellentétes értelmű is lehet.

### A korai bibliafordítások archaizmusai

A Bibliához az archaikus zengésű, zsolttáros hangnemet társítjuk. „...a biblia könyvei megírásuk idején élőkhez szóltak, élők nyelvén, s eleven költészet volt ez a műfordítók ajkán is, az archaizmust az idő füstölte rá” (Németh László 1969 [1929], 103). Vagy ahogy a nyelvész Ruzsiczky Éva fogalmaz: „...amikor valamelyik élő nyelven készült fordítást több évszázadon át teljesen vagy csaknem teljesen érintetlenül hagynak, az szűkszerűen archaikussá válik, és – esetleg épp régies, homályos volta révén – szakrális jelleget ölt, egyszóval, egy kissé élettől idegenné válik” (1981, 418).

Korunkban a bibliafordítások archaizmusai szó- és a grammatikai elemhasználatban érhetőek tetten. Ezek megjelenési módjait csak néhány szöveghely kapcsán foglalom össze.

Elavult használatú szó a szöveg régiségére vall, mint a 'vél, gondol' értelmű *alit* ige (1,4), amelyet a mai magyar beszélő egyáltalán nem ismer. A Heltai-féle fordítás jól

értelmezi a textusnak ezt a pontját, mert a nyelvünkéből kiveszett *alít* ige adekvát megfelelője a *vél*. Komáromi viszont félreérti a mondatot, mert a gondolkodást a hajóhoz köti:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>...és a hajó veszedelmeztetik vala megtörettetni.</i>	<i>...azt vélnétek, hogy elveszne a hajó.</i>	<i>...alítanak hogy az hajó elromlana.</i>	<i>...és a' hajó elromlani <b>gondolkodik</b> vala.</i>

A nagy meleg, a tűző nap fogalmát eltérőképpen adják vissza a fordítások (4,6):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>...mególtalmazná ötet</i>	<i>...mególtalmazná az ő <b>nyavalyától</b></i>	<i>mególtalmazná az <b>hévségnek</b> bántásától</i>	<i>Meg-mentené ötet az ő <b>nyavalyájától</b></i>

A mai *hőség* szó helyett két verzióban egy nagyon általános értelmű főnév szerepel: *nyavalya*; a Károlyi fordításában az archaikus ízű *hévség* áll, amely a fordítás korában pontosan adta vissza a fogalmat, manapság viszont csak irodalmi jellegű kifejezésben él (*a nap heve*).

Az igazi bűnbánat, a lélek megújulása jeleként mind a négy fordítás az eltaszított-ságban istenfélelemmel a kegyelemért könyörgést a *kiált* szóval érzékelteti (2,3):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>én töredelmemből <b>kiáltottam Úrhoz</b></i>	<i><b>Kiálték</b> az én nyavalyámba <b>az Úrhoz</b></i>	<i><b>kiálték</b> az én keserűségemben <b>az én Uramhoz</b></i>	<i><b>Kiáltok</b> az én nyomorúságomban <b>a' Jehovához</b></i>

Jónásnak a szabadulásban, a „feltámadásban” bizakodását jelzi az istenkeresés, az Úrhoz fordulás. Hozzá, akinek természetfölötti hatalma van.

Latinizmus, a régi nyelv jellegzetessége a tőszámnév utáni többes szám használata:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>három napokban és három éjkenben</i>	<i>...három nap és három éjjel.</i>	<i>...három nappal és három éjjel.</i>	<i>...három napokon és három étszakákon.</i>

Az ingadozó nyelvhasználatot mutatja 2,1-ben az a tény, hogy bizonyos szerzők szövegében a tőszámnév után egyes szám áll.

A régi elbeszélő múlt időt őrzi a *lőn* archaikus igealak is (1,4), a létige egyes szám harmadik személyű formája:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>és <b>lőn</b> igen nagy vész a tengeren...</i>	<i>...és nagy vész támad a' tengeren...</i>	<i>...és <b>lőn</b> felötte igen nagy szélvész az tengeren...</i>	<i>...és <b>lőn</b> nagy szélvész a' tengeren...</i>

Napjainkra kiveszett a nyelvhasználatból az elbeszélő múlt (2,2–3), ezért a régies nyelv hatását keltik a régi bibliafordítások ilyen típusú múlt idő használatával, de ugyanakkor ezáltal „a Károli-Bibliának az ódonysága is kölcsönöz bizonyos szent tiszteletreméltóságot” (Tóth 1994, 17):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>És imádkozék Jónás ő Urához Istenéhez a halnak hasából, és monda</i>	<i>És Jónás könyörge az ő Urának Istenének a' halnak gyomrába, és monda.</i>	<i>És könyörge Jónás az ő Urának Istenének az halnak gyomrából. És monda...</i>	<i>És könyörge Jónás az ő Jehova Istenének, a' halnak gyomrából. És monda...</i>

Archaizáló nyelvi elemként az irodalomban ma is használatos ez a múlt idő típus.

A folyamatos múltat kifejező összetett igei alak (1,13) tömegesen fordul elő a négy fordításban, régies színezetet adva a szövegnek:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>mert a tenger foly vala, és őrájuk dagad vala.</i>	<i>...mert a tengernek vésze nagyobbban öregbedik vala ellenek.</i>	<i>...mert az tengenek habjai inkább inkább nevedednek vala ellenek.</i>	<i>...mert a' tenger inkább inkább háborodik vala ő ellenek.</i>

Ezeket a fordításokat olvasva helytállónak érzi az olvasó Mészöly Gedeon megállapítását: „Egy-egy archaizmus jól beleillik a régiesebb kifejezésekből álló mondatokba” (1922, 86). Az ún. régmúlt *valá*-s formája – amely a múltbeli eseményhez viszonyítva az előidejűség kifejezője – archaikus hatású a mai bibliaolvasónak (2,1), noha egyes magyar vidékeken még ma is használatos:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>és alkota ur igen nagy halat...</i>	<i>De az Úr egy nagy halat szerze...</i>	<i>Készített vala pedig az Úr egy nagy halat...</i>	<i>Készített vala pedig a' Jehova egy nagy halat...</i>

A régies jelleget őrzi a latin hatású mondat szerkezet: célhatározói mellékmondatban felszólító mód helyett feltételes mód szerepeltetése (1,3) a fordítások több helyén:

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>És felkele Jónás hogy elfutna Tharsisba urnak orcájától</i>	<i>De Jónás felkele, hogy futna Tharsisba az Úr előtt...</i>	<i>És felkele Jónás hogy szaladna Tharsisba az Úr előtt:</i>	<i>És fel-kele Jónás, hogy szaladna Tharsisba a' Jehova előtt.</i>

A latin a történeti esemény elbeszélését ún. cum historicummal adja vissza, amelyben az állítmány coniunctivusban áll. Heltai és Károlyi ilyenkor az időhatározói mellékmondatot feltételes móddal fordítja (3,6).

E. Abaffy Erzsébet ezt arra vezeti vissza, hogy „Károli a görög indicativus és a magyaros kijelentő módú minta ellenében a latinos megoldást választja, igazolja, hogy a XVI.

százdaban a *mikor ment volna* típusú szerkezet latin hatásra teljesen elárasztotta a művelt, az írott nyelvet, s annak szinte kötelező normái közé tartozott” (1989, 208):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
...és ez ige <b>juta</b> Ninive királyához	<b>És mikor e' dolog a király elejbe jutott volna...</b>	Mert <b>minekutána</b> ez beszéd a Ninivebéli királynak fülébe <b>esett volna...</b>	<b>És elérkezék e' dolog a' Ninive Királyához...</b>

Az *és* kötőszó gyakori használatát a mai magyar nyelvszokás nem érzi stílusosnak. De a biblikus nyelv szinte kizárólag ezzel a kapcsolási móddal él. Ennek nyilvánvaló magyarázata: a héber és az erre mintázódott latin szöveg pontos visszaadása (3,6):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<b>és</b> ez ige <i>juta</i> Ninive királyához, <b>és</b> felkele ő székéből, <b>és</b> ő ruháját róla leveté, <b>és</b> zsákba öltözik, <b>és</b> a hamuba üle.	<b>És</b> mikor e dolog a király elejbe jutott volna, felkele az ő királyi székéből, <b>és</b> leveté ruháját, <b>és</b> zsákba öltözik, <b>és</b> a porba üle.	Mert <i>minekutána</i> ez beszéd a Ninivebéli királynak fülébe esett volna, felkelvén az ő királyi székéből leveté az ő királyi ruháját, <b>és</b> gyászruhába öltözvén üle a porban.	<b>És</b> el-érkezék e' dolog a' Ninive Királyához, <b>és</b> felkele az ő királyi székéből, <b>és</b> le-tevé az ő királyi ruháját magáról, <b>és</b> béborította magát zsákkal, <b>és</b> üle a' porban.

Bár ily módon az *és* sokszor szerepel, haszna az, hogy cselekménymozzanatokra tagolja a szöveget, nyomósítva az egyes részleteket, hiszen a szövegalkotó mellérendelő formába öntve hangsúlyozza az egymás után következést (3,6). Ma ebben a gyakori kötőszóhasználatban biblikus archaikus ízt gyanítunk. Károlyi érezhette, hogy ez a hebraizmus a kapcsolatos mellérendelő viszonyban kizárólag *és* kötőszóval történő jelzése a magyar nyelvhasználattal ellentétes. Ezért azzal szüntette meg az *és* kötőszó burjánzását, hogy igeneves szerkezetekkel sűrítette a tartalmat, és ezzel elszakadt a latin szöveg stílusától is (*Et pervenit verbum ad regem Ninive; et surrexit de solio suo, et abiecit vestimentum suum a se, et indutus est sacco, et sedit in cinere*). Ez az eljárás teljesen összhangban van a mai nyelvhasználat gyakorlatával: amely csak az utolsó mellérendelő kapcsolatot fűzi *és*-sel az előzményhez. Különböző más típusú vallásos szövegekre, így az ősi *Halotti Beszéd*ünkre is a tagolást és ritmust adó *és* kötőszós kapcsolás volt a jellemző: *Engedett az ördög késztetésének, és evett abból a tiltott gyümölcsből, és abban a gyümölcsben halált evett. És annak a gyümölcsnek olyan keserű volt a leve, hogy a torkukat megszakasztgatta.*

A személyt és a birtokost hangsúlyozó névmás (1,2) kitétele a régi biblikus nyelv sajátja volt, ezért ezeknek archaikus hangulati értékük van. A mai nyelvhasználatban a birtokos névmási értékű személyes névmásokat csak hangsúlyos helyzetben rakjuk ki. „Birtokos jelzőként legtöbbször a személyes névmás egyszerű, nyomósítás nélküli alakja fordul elő” – állapítja meg S. Hámori Antónia (1995, 376) erről a nyelvtörténeti korszakról. A személyes névmási birtokos jelzővel alkotott szerkezet jelöli a birtokos grammatikai személyét, az 1. és 2. személyű birtokosnak a számát is (1,2):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
...mert feljött ő gonoszsága én élémbe	Mert az ő gonoszságok feljött előmbe.	...mert az ő lakóinak gonoszságok én előmbe felhatolt.	...mert fel-jött az ő gonoszságok én előmbe.

Erre a nyelvi jelenségre helytálló Bárczi Géza megállapítása: „a századok során csiszolódott hagyomány kialakított egy bizonyos régiségekkel átszótt bibliai stílust, amelyet megszoktunk és szinte kötelezőnek érzünk” (1975, 752).

A szöveg szenvedő igealakjai is latinizmusnak hatnak. Míg a BécsiK. fordításában sok a szenvedő szerkezet (és a hajó veszedelmezik vala megtörettetni; mit nyomorítottal meg álommal; mikor gyötrettetnék énbennem én lelmem; zsákokkal ruháztatának; gyötretteték Jónás), a másik hároméban csak egy, és mindig ugyanazon a szöveghelyen (Heltai: elvettem volna a te szömeid elől; Károlyi: elvetették a te zemeid elől; Komáromi: Elvettem a' te szemed elől), alighanem a hagyományozódást jelezve.

Az elemzett fordításokban a határozói igenevek ma gyakori -va, -ve képzős formái helyett a korunkban ritkán használatos -ván, -vén toldalék archaikus stílusértékű (3,1):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
és lőn Úrnak beszéde másodsor Jónáshoz mondván	Lőn kedig az Úrnak igéje másodsor Jónáshoz, mondván:	Szóla az Ur másodsor Jónásnak, és monda:	És lőn a' Jehova szava másodsor Jónáshoz, mondván:

Szófaji elkülönüléssel vált ketté jelzői helyzetben a főnévi mutató névmás és a határozott névelő, de a fordítások tanúsága szerint ez hosszú folyamat volt (1,13):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
és a férfiak evezének hogy meg a földre fordulnának, és nem teheték, mert a tenger foly vala, és őrájuk dagad vala.	A' firfiak kedig erősen eveznek vala, hogy a' szárazra érhetnének. De nem leheté tőlek, mert a' tengernek vésze nagyobbban öregbedik vala ellenek.	És igyekeznek vala azok az emberek hogy az szárazra visszahoznáják az hajót, de nem lehet vala, mert az tenger habjai inkább inkább nevednek vala ellenek.	És eveznek vala azok az emberek, hogy a' szárazra vigyék, de nem teheték, mert a' tenger inkább inkább háborodik vala ő ellenek.

A bibliafordítások mutatják a névelőzés ingadozását és formáinak keveredését, ahogy ezt I. Gallasy Magdolna meg is állapította: a régi források „[E]z új szófaj funkcionális és alak formálódásának, használati szabályozottságának [...] nem mindenhol egyszerre érő hulláma láttatják”, így a Bécsi Kódexre a mássalhangzós kezdetű szavak előtt az a használatos. A Heltai XVI. és a Komáromi XVII. századi fordításában aposztrófus alak szerepel ezeken a helyeken, a Károlyi-szövegben viszont még mássalhangzóval kezdődő szó előtt is az az névelő áll. A „határozott névelőnek a már meghatározotthoz való kapcsolódása eléggé hamar elkezdődött”, mert „a határozottságnak a névelővel való kettős jelzettsége, a határozottságnak mintegy megerősítése” (1992, 721, 734):

BécsiK.	Heltai	Károlyi	Komáromi
<i>...és üvöltének Úrhoz, és mon-dák: kérünk Úr, ne vesszünk el...</i>	<i>Kiáltának ezokáért az Úrhoz, és ezt mondák: Uram, ne hagyj elvesznünk...</i>	<i>Kiáltának azért az Úrhoz, mondván, kérünk téged Uram ne vesszünk el...</i>	<i>Kiáltának azért a' Jehovához, és mon-dának: Kérünk Jeho-va! ne vesszünk-el.</i>

Látható a 1,14 szöveghelyen: „a BécsiK.-ben az *Isten* mindig névelőtlen, ha jelző nélküli” (I. Gallasy 1992, 735).

Éppen ezek miatt a nyelvtörténeti ódonágú szavak és grammatikai formák miatt keltenek a bibliafordítások archaikus képzetet. Mivel „a régies színezet úgy keletkezett, hogy idők folyamán az újabb kiadások csak a helyesírást igazították a maguk koráéhoz”, így az archaikus stílushagyomány „csak apránként, évszázadokon át, fokozatosan rakódott a magyar biblia nyelvére”, és lett „az archaizálás a biblikus stílusnak állandó jellemzője” (Bárczi 1975a, 752). A XVI. század óta a revideált Károlyi-kiadások is csak keveset változtattak a bibliafordítás nyelvén, jogos Csúry Bálint nyelvész állítása: „A református egyházi irodalom, szónoklat nyelvén mindig volt bizonyos archaikus szín s ez a nyelvi archaizmus, melynek alapforrása a Károlyi-biblia nyelve, az újabb irodalmi nyelvben egy bizonyos stílusréteggé, kifejező eszközzé fejlődött s annak a nyelv művészetben különleges hatáskeltő szerepe lett” (1940, 112).

#### **A vizsolyi biblia szakirodalmi megítélése**

Nem teljesen egybehangzó a szakirodalmi vélemény a Károlyi-féle Biblia nyelvhasználatáról. Mészöly Gedeon szerint: „a kik a bibliát írták, mind a maguk koruk nyelvén írtak a maguk kortársainak” (1922, 84). Hasonlóan vélekedett Juhász Géza irodalomtörténész is: „Szerencsére a vizsolyi biblia még akkor keletkezett, mikor nem vált külön az eleven, dalolt költészet a néma betű-irodalomtól. A fül nem tűri az idegenszerűséget, nincs ideje a homályon merengeni. Károlyi alapérdeme, hogy ehhez tartja magát. Lehetőleg élő nyelvünk törvényeit követi. Hallgatókra gondol: rögtön érthető akar lenni. [...] ha a Szentírás nem is gyúrhatta még át elég mélyen népünk gondolkozását, a reformátusok nyelvét már át meg átjárta Károlyi fordításának íze, sava. Sőt Aranyék közvetítésével szétsugárzott ez a hatás: az egyetemes magyarságra. [...] A magyar vallásos érzés szóbaöltöztetésének Károlyi a magas iskolája” (1940, 124; 128; 139). Dienes Erzsébet viszont azt állítja: „A Vizsolyi Biblia szó szerinti fordításaiban az írott nyelv jelenik meg. A választott szinonima itt esetenként kevésbé szemléletes; a latinos szerkesztésmód vagy a túlzottan tömör kifejezés miatt a mondat olykor nehézkes. A lapszéli jegyzetekben viszont a beszélt nyelvnek a mindennapi életet is feltáró szókincse, gördülékeny és világos mondaszerkesztése jelenik meg” (1990, 64). Tagadhatatlan az eltérés az alapszöveg és a lapszéli jegyzetek megfogalmazási módja között. De ez természetes is, hiszen a bibliai szöveg forrásnyelve köti a fordítót.

A vizsolyi biblia nyelvi teljesítmény voltát sem egyöntetűen ítéli meg a lelkész, az irodalom- és nyelvtörténész. Czeglédy Sándor lelképásztor így ismeri el a gönci tudóskör vezetőjének tevékenységét: „Károlyi Gáspár ismerte a Szentírás eredeti nyelveit, és egészében véve igen hűséges szép tiszta magyar nyelvre fordította a bibliát” (1940, 159). Horváth János irodalomtörténész így méltatja: „Kétségtelen, hogy Károlyi Gáspárt a század legjobb prózáírói közé kell sorolnunk. Bibliafordítása különleges megítélés alá esik”

(1953, 325). A. Molnár Ferenc nyelvtörténész szerint viszont: „Az egyház, a bibliai tanítás magyarul kezdetben lényegében, túlnyomó részben szóban hangzott el, nyelvileg is főleg így követte a latint és formálódott, s csak igen ritkán írták le. [...] Az eredeti Károlyi-fordítás nyelvi színvonal tekintetében lényegében nem emelkedik ki a korabeli egyházi irodalomból” (2009, 1, 4-5). Kiss Jenő nyelvtörténész azt vallja: „A Vizsolyi Biblia jelentősége nyelvi szempontból többszörös. [...] Ugyanis az a tény, hogy a magyar irodalmi nyelv úgy alakult, ahogy alakult, a Vizsolyi Bibliának köszönhető” (2017, 389). Szabó András irodalomtörténész a forrásnyelvhez mérten és nyelvi utóhatásában a következőképpen értékeli a vizsolyi bibliát: „Maga a szöveg a fordítási hűség tekintetében a kor színvonalán áll. Nyelve ma is élő, összefoglalója, továbbvivője a már korábban kialakult biblikus-reformatori nyelvezetnek. Időtálló voltát bizonyítja, hogy évszázadokon keresztül használták, további kiadóinak már csak javítani kellett rajta. Állandó használata nyomán a nyelve beépült a népnyelvbe, sőt az egységes magyar irodalmi és köznyelv kialakulását is nagymértékben segítette. Javított kiadásával együtt számítva ez a legtöbbször, legnagyobb példányszámban kiadott magyar könyv, ezért fontossága, jelentősége felmérhetetlen” (2012, 143).

Németh László így tette mérlegre Károlyi fordítását: „A vizsolyi biblia nem úttörő cselekedet. [...] Ha egyszerre olvasod Károlyi és Heltai újtestamentumát, az az érzésed, hogy a gönci pap jó hasznát látta ennek a fordításnak, és sokszor csak a Heltai mondatait stilizálta át a maga ízlése szerint” (1969 [1929], 100). Az író megállapításához kiegészítő magyarázatra van szükség: Az nyilvánvalóan feltételezhető, hogy Károlyi és fordítói közössége ismerte az elődök fordítását, és alkalmanként fel is használta. Ezt maga Károlyi az „előljáró beszédében” jelzi is: „Követtünk ez fordításban sok Jámbor tudós embereket, kik az Sidoból [...] fordították az Bibliát [...] követtük az vulgata editiot is; és ez mellett sok magyarazo Doktorokat. Az kik ez előtt valami részt fordítottak Bibliában, azokat is nem utáltuk meg, hanem megtekintettük” (1590, 18). De számos helyen lényegesen el is tér például a Heltai-féle fordítástól.

Ballagi Mór különben éppen azt veti Károlyi szemére, hogy sokszor „elmulasztotta jeles elődje [ti. Heltai] felhasználását” (1864, 183), illetve „magyarításában nem használta a héber eredetit, hanem másodrendű forrásokat követett és különösen latin fordítások után indult” (uő 69). Ő részletes kritikai megjegyzéseket tesz: „Heltai a tartalommal együtt az eredetinek szólamai formáját is át akarja ültetni, [...] bár nyelvérzéke nem biztos, műízlése nem szabályozott, még is többnyire szerencsésen birkozik meg nyelvünk akkori fejletlenségével” (uő 70). Károlyi „nem feszesen az idegen szöveghez alkalmazkodó, még sem szép, mert hangarány és kifejezési szabatoság nélkül áradozik. Nyelvezete a közbeszéd színvonalán ritkán emelkedik feljebb, [...] nyelvcsinról tudata nincs: told, fold, változtat az eredetin” (uő 70).

Igaza lehet Németh László értékelésének: „De mint műfordító és nyelvművész sem lép a Károlyi-fordítás akkorát előre, mint annak idején a Heltaié. [...] A Károlyi-fordítás sem a magyar nyelv, sem a magyar műfordítás történetében nem ugrás. Nem olyan jelentőségű mű, mint Luther német bibliája” (1969 [1929], 100). De a Németh László által megállapítottaknak nyelvtörténeti magyarázata van. Az ún. BécsiK. fordítói is támaszkodhattak írásos, de még inkább élő szöveghagyományra, amelyet ők egyöntetűbbé és szóhasználatában logikusabbá tettek (Tarnai 1984, 245). Az ő XV. századbeli fordításukhoz képest Heltaié (azaz Gyulaié) nagy ugrás, jelzi a 100 év alatt bekövetkezett

nyelvi kifejezőkészség fejlődését. A Heltai-féle és a Károlyi-fordítás között viszont csak szűk 40 év telt el, ekkor a magyar nyelv állapotában jelentős nyelvi változás nem következett be. A vizsolyi biblia kora nyelvi fejlettségének, valamint Károlyi nyelvi igényének és munkaközössége nyelvi műveltségi szintjének megfelelően fordított szöveg. De így is nagy kihívás a „könyvek könyve” fordítására vállalkozni a nyelvújítást megelőző időkben – függetlenül attól, hogy a fordító mennyire birtokolja a forrásnyelvet –, mert „a stílusújításnak nyelvújítás a föltétele” (Ruzsiczky 1963, 40).

Komáromi munkáját Ballagi Mór nagyra értékeli: „Cspikés Komáromi eredetije nyelvét jobban érti minden elődeinél, de ő a szövegnek inkább betűjét tanulmányozza mint szellemét, [...] és sokszor a héber esze- és szavajárása szerint beszélteti a magyar bibliát” (1864, 71).

Németh G. Béla a katolikus Bibliával összevetve von le értékkövetkeztetést: „...a Biblia-szakértők szerint a Káldi-fordítás pontosabb értelemszerűen, mint a Károli. Ámde míg a Károlinak igen nagy művészi, költői hatása lett az utókorra, a Káldinál ellenben semmi ilyen nem mutatható ki. Sőt, ha közbeszédben biblikus ízzel akarunk szólni, legyünk bár katolikusok, a Károli modorát használjuk” (1998, 218).

Összességében helytálló Szerb Antal véleménye: „1590-ben elkészült a teljes magyar Biblia, Károli Gáspár gönci prédikátor nagy munkája. Ez a XVI. század legnagyobb hatású, legmaradandóbb alkotása. Nyelvének komoly, nehéz méltóságát mindenki ismeri, a régi magyar nyelv Károli Bibliája által vált a nemzeti műveltség konstans, termékeny és eleven részévé. [...] A magyar irodalmi nyelv alapjait [...] ők [a korszak fordítói] vetették meg. Mert az a nyelv, amellyel ők írtak, már nem volt szolgál fordítás, és nem is volt a beszélt nyelv írott reprodukciója, hanem egy stilizált, a mindennapi fölé emelt, a magasabb kifejezés céljaihoz alkalmazkodó nyelv” (2019 [1934], 68), mert Károlyi (és fordítói közössége) „A Kijelentés ős-betűire / Alázatos nagy gonddal ráhajolt” (Reményik), ezért „nyelvformáló hatású (is) volt” (Tóth 1994, 92, 96), hiszen évszázadokon át ezt vették kézbe az emberek otthon, és ezt olvasták fel istentiszteleten.

### **Az összehasonlító stíloselemzés következtetései**

Talán éppen az összehasonlítás alkalmas arra, hogy a XV.–XVII. századi bibliafordítások nyelvi megformáltságai között mérlegelve, elhelyezhető legyen a vizsolyi biblia.

Megállapításaimat nem szubjektív érzéseimre, hanem négy bibliafordítás empirikus kontrasztív nyelvi vizsgálatára építettem, de természetesen módon XXI. századi olvasat nyomán. Összehasonlító stíloselemzéssel igyekeztem bemutatni a négy párhuzamos korpuszban a retorikai, grammatikai, stiláris, szemantikai és poétikai egyezéseket, hasonlóságokat és különbségeket; az egymással korreláló jelentéseket, az azonos mondatformálásokat és a megfeleltethető stiláris változatokat. Törekedtem állást foglalni a részben azonos bibliai frazeológia ellenére is a bibliai szövegvilág nyelvi értékeivel kapcsolatban. Ezek a párhuzamos fordítások nagyfokú egyezést mutatnak. Eltéréseik különböző okokra vezethetők vissza: a fordítások korabeli magyar nyelvállapot fejlettségi szintjére; a fordítói elvekre: szó szerinti vagy értelem szerinti fordításra törekedtek; a forrásnyelv ismeretére; a forrásnyelvi hatás érvényesülésének fokára; a fordítók nyelvi kifejezőkészségének, stílusérzékének fejlettségére; a nyelvjárási hatásokra.

Az összehasonlított fordítások korában még a nyelvi norma nem rögzült. Bár a könyvnyomtatás a kiegyenlített formák használatának érvényesülését segítette elő,



de nem zárható ki, hogy a bibliafordítások grammatikai és szemantikai különbségeit a fordító nyelvjárási hovatartozása határozta meg. Így Heltai fordításában több, Károlyiéban kevesebb *ő-ző* alak fordul elő, hiszen *ő* az északkeleti nyelvjárástípus zempléni-abaúji *e-ző* variánsával élt.

Egyértelműen megállapítható ebből a négy párhuzamos fordításból is, hogy két évszázad alatt is sokat csiszolódott nyelvünk. A BécsiK. bibliafordításának hatása nem érződik a későbbi átültetéseken. Hogy van néhány egyezés a későbbi fordításokkal, az talán véletlen egybeesésnek tekinthető. A hagyományozódás inkább csak Heltaitól kezdve követhető nyomon. Komáromi javítja, revideálja Károlyi bibliai nyelvét, ezért természetesen sok az egyezés a két fordítás között.

A fordítások pontról pontra nyomon követik a forrásnyelv retorizáltságát és dramatizáltságát: az interrogáció típusú kérdéshalakzatok egyaránt jellemzik az átültetéseket; a dramatizáltságban is alig térnek el a célnyelvi szövegek, vagyis többnyire *style direct*-tel adják vissza a *Jónás könyve* szereplőinek beszédét. A célnyelvi fordítások igazodnak a forrásnyelv szerkezeti és mondatalkotási eljárásaihoz a latin igeidő-egyeztetés másolásában és a nem kellően magyaros szórendben, mert a fordítók a nagy tekintélyű, „szent nyelvek”: a héber és a latin hatása alól sokszor nem tudták kivonni magukat.

A párhuzamos fordítások között a lényeges eltérést a stilizáltságban és a poetizáltságban lehet észlelni: a szemantikai és a funkcionális megfelelés területén. Ezen mérhető le leginkább: mennyire birtokolja a fordító a forrás- és a célnyelvet, a forrásnyelvi szót/kifejezést melyik nyelvrétegbeli vagy stiláris variánssal felelteti meg. A magyar mint célnyelv a stílusban: a szinonimák közötti választásban érzékelhető, és ez egyben rávilágít a korabeli magyar nyelv szókincsének lehetőségeire, gazdagságára.

A bibliai gondolat magyar nyelvbe ágyazottsága a szövegátvitel szempontjából nagyon fontos tényező. A bibliaolvasónak jogos a kettős elvárása: a magyar nyelvre átültetés az eredeti szöveg hű fordítása legyen, és ugyanakkor a magyar nyelvszokásnak megfelelően érthető. Valóban kitűnt a fordítások összevetésekor, hogy a vizsolyi bibliában a *Jónás könyve* fordítója tudatosan igyekezett a magyar nyelvhasználatnak érvényt szerezni a héberrel szemben, amikor az *és* kötőszó gyakori előfordulását megszüntette (például a 3,6-ban). A latinizmust kerülte el a *timeo* + accusativusos szerkezetnek magyarosabbra felcserélésével (1,9). A magyar nyelvbe illő szórenddel és mondatalkotással fordított. Nemegyszer az igei szerkezet helyett igeenes szerkezetekkel sűrítette a jelentéstartalmat (1,3). A Károlyi-biblia a fordítók szándékainak megfelelően találóbb, képszerűbb és magyarosabb kifejezésekkel élt a textus több helyén, mint az összehasonlított fordítások: *bészállá a hajóba; támaszta nagy szelet a tengeren; lőn felötte igen nagy szélvész a tengeren; a tenger hajjai nevededtek vala; méltán gerjedett-é fel a te haragod; lakóinak gonoszságok élőlőmbe felhatott*. Tömör nyelvi formával tudta érvényre juttatni ennek az ószövetségi könyvnek a központi gondolatát (2,10).

Kétségtelenül javára írható Komárominak, hogy a latin *consecutio temporum* ellenében a magyaros mondatalkotást használja (2,3; 3,7).

Olyan szöveggé vált a vizsolyi biblia, amely mind a későbbi bibliafordítóknak továbbhagyományozásra, mind művészeinknek ihlető forrásként szolgált. Még a katolikus Babits Mihály is a vizsolyi biblia veretes nyelvére támaszkodott a *Jónás könyve* és *Jónás imája* című költeményei írásakor.

Igaza lehet azoknak a nyelvészeknek, akik fordítási hibákat, felesleges betoldásokat vagy éppen törléseket mutattak ki a vizsolyi biblia fordításában, mégis kétségbevonhatatlan B. Lőrinczy Éva megállapítása: „Károli Gáspár teljes bibliafordítása a magyar protestantizmusnak és a magyar irodalomnak olyan egyszeri és meg nem ismételt alkotása, amelyet soha semmiféle új fordítás értékeink közül ki nem iktathat” (1978, 397). „S ez a könyv évszázadokon át az egyetlen magyar nyelven is élő elsőrangú műalkotás, s talán ma is egyetlen remek, amely a százazreké” (Németh L. 1969 [1929], 102). „Legyen azért áldott Károlyi Gáspár emlékezete közöttünk mind örökké” (Ballagi 1864, 161).

Források:

*Bécsi kódex.* (A Magyar Generatív Történeti Szintaxis projektum által normalizált szöveg.) URL.

[http://omagyarkorpusz.nytud.hu/documents/kodexek/BecsiK/norm/BecsiK\\_4.txt](http://omagyarkorpusz.nytud.hu/documents/kodexek/BecsiK/norm/BecsiK_4.txt)

Gyulai István Jónás könyve fordítása. In: Nemeskürti István 1990: 171–173.

Heltai-féle Biblia: *A Biblianac negyedic resze, az az, a prophetacnac irasoc: melyec magyar nyelvre forditattac, a regi es igaz szent könyuekből.* Colosvarba M. D. LII.

Károlyi-féle Biblia: *Az Szent Biblianac masodic resze. Mellyben vadnak az prophetac irási mind, Az Macchabeusoc könyuej; Es az mi Wrunc Jesus Cristusnac Wj Testamentoma.*

Anno Domini M. D. XC. Visolban.

<http://omagyarkorpusz.nytud.hu/hu-search.html>

Komáromi-féle Biblia: *Magyar Biblia Avagy Az Ó és Uj Tetamentom könyveiből álló tellyes Szent Irás a' Magyar nyelven. Mellyet: A' Sidó Cháldeai és Görög nyelvekből Magyar nyelvre fordított [...] Comáromi C. György S.I.M.D és DP. M.DC.LXXXV esztendőben.* (Címlapja 1685-ben már kész volt, a fordító a munkáját 1668-ban fejezte be, de a mű csak 1718-ban jelent meg. [Hasonmás formában Ötvös László gondozásában 2000-ben jelent meg.]

Mészöly Gedeon 1916. *Bécsi Codex.* (Új Nyelvemléktár 1.) Bp., MTA. [latin szöveg is]

## 4.4. ALKOTÓI PÁRHUZAMOSSÁGOK TALÁLKOZÁSA ÉS KONTRASZTJA

### 4.4.1. Intertextuális térben kreatív átírás

Nagy Ignác: *Tisztújítás* – Parti Nagy Lajos: *Tisztújítás*

#### Az összehasonlító stíluselemzés kiindulópontja

Nagy Ignác 1842-ben akadémiai pályadíjat nyert *Tisztújítás* című négy felvonásos vígjátékával, és az MTA 100 arannyal, Teleki-díjjal jutalmazta. Ez a dráma Parti Nagy Lajos átírásában 2006-ban jelent meg a *Színház*, a magyar színházi társaság folyóirata májusi drámamellékleteként. Nyilvánvalóan azt érdemes megfigyelni a két szövegrészlet összehasonlításakor:

- Mi tette díjazott irodalmi művé Nagy Ignác darabját?
- Mit változtatott a XXI. századi alkotó az eredeti szövegen intertextuális játékában?
- Mennyiben segíti a változtatás az értelemképzést?
- Milyen stílusminősítésű szavak szerepelnek az értékmegvonó magatartás érzékeltetésére a drámarészletekben?
- Mennyiben szolgálják a körülményeskedő kifejezések a jellemelek festését?
- Miben jelentkezik Parti Nagy Lajos nyelvi humora, kreativitása?

Nagy Ignác: *Tisztújítás*. 1845<sup>3</sup>.

Parti Nagy Lajos: *Tisztújítás*. 2006.

#### Első jelenet

HAJLÓSI (mély bókkal, alázatos hangon) Alázatos szolgája, tekintetes uram.

TORNYAI Ah, jó reggelt jegyző úr; hová olly sietve?

HAJLÓSI Épen a tekintetes úrnál akarám alázatos tiszteletemet tenni; de a véletlenség imé megfoszta azon szerencsétől –

TORNYAI Hivatalos dologban?

HAJLÓSI Nem – egészen, hanem mégis félhivatalosban –

TORNYAI Oh, úgy csak végezzük el hamar, mert én semmi halogatásnak nem vagyok barátja. Bajainknak fele szünnék meg, ha annak idejében mindjárt elejőket vennők.

HAJLÓSI (hizelegve) Igen, ha minden tisztviselő a tekintetes ur páratlan buzgalmával bírna –

TORNYAI Hagyjuk ezt – tudja ön, hogy az efféleket nem szeretem hallani. Térjünk tehát azon félhivatalos dologra, melly önt hozzám vezérlé.

HAJLÓSI (habozva) Nem tudom, hogy a hely, itt az utcán –

#### ELSŐ RÉSZ

*(Tornyai szolgabíró érkezik, épp nyitná a kaput, amikor észreveszi az utána jövő Hajlósit)*

HAJLÓSI Alázatos szolgája a tekintetes szolgabíró úrnak.

TORNYAI Jó napot. Hová, hová, aljegyző úr?

HAJLÓSI Én, kérem, csupántly az alázatos tiszteletemet akartam tenni a tekintetes szolgabíró úrnál... de nem volt szerencsém a tekintetes hivatalában található, ugye... S most tessék, a véletlen megadá nekem, hogy pont itt...

TORNYAI Véletlenül pont utánam jött. Értem. Hivatalos ügy?

HAJLÓSI Ahogy vesszük, kérem alázsan. Félhivatalos.

TORNYAI Hallgatom.

TORNYAI Mindegy – kötelességünket minde-  
nütt teljesíteni tartozunk. Tehát kérem, csak  
minden bevezetés nélkül.

HAJLÓSI (titkolózva) Tasnádi Aranka ő nagysá-  
ga özvegy –

TORNYAI Ez nem titok.

HAJLÓSI Gyászéve még nem telt ugyan el –

TORNYAI De holnap eltelik.

HAJLÓSI Épen azt akarám alázatosan megje-  
gyezni.

TORNYAI De mi köze lehet ennek azon félhiva-  
talos dologhoz?

HAJLÓSI Igen sok, mikép azt mindjárt szeren-  
csém leend előterjeszteni.

TORNYAI Kiváncsi vagyok.

HAJLÓSI Ő nagyságának, még lány korában,  
több imádója volt –

TORNYAI Ezt minden szép lányról elmond-  
hatni –

HAJLÓSI Ezen imádók közül egyet különösen  
kitüntetett –

TORNYAI (kissé felindulva) Uram –

HAJLÓSI Alázatosan bocsánatot kérek – én –  
én nem ismerem azon boldog férfit – s csak  
köztudomásu dologt beszélek.

TORNYAI Mellynek hivatalos oldalát minded-  
dig még csak nem is sejtem.

HAJLÓSI Csodálom, mert különben a tekinte-  
tes ur éles elméje –

TORNYAI Hagyjuk azt – ismételve kérem önt,  
csak a dologról sziveskedjék szólni.

HAJLÓSI A szép Aranka – ő nagysága örömet  
nyújtotta volna kezét azon boldog férfinak;  
de szüleinek parancsából máshoz kelle nőül  
mennie –

HAJLÓSI Itt? Mégis, ugye, az utcán, tiszte-  
lettel...

TORNYAI Ahol ránk jön, barátom. Ha egyszer  
hivatalos.

HAJLÓSI Félig, kérném alázattal. Félig.

TORNYAI Közférfiú mindenhonn közférfiú. Hat,  
alkot, gyarapít, nem halogat.

HAJLÓSI Igenis, kérem, alássan, ha minden  
tisztviselő ily buzgalommal állana a vártán,  
mint a szolgabíró úr... hát a restség nyögdelő  
fellegei honunk egéről...

TORNYAI ...Üljön le és kezdje. In medias res.

HAJLÓSI Pontosan, szolgálatjára a tekintetes  
úrnak. Bizalmas természetű ügyről van szó.

Dr. Langyos főorvos vendége Tasnádi Aranka  
őnagysága.

TORNYAI Tudom. Mi ebben a bizalmas?

HAJLÓSI Özvegy.

TORNYAI Tudom.

HAJLÓSI A gyászév még csak most fogand  
letelni, és...

TORNYAI ...ma a déli harangszókor.

HAJLÓSI Nevezett őnagyságának még leány-  
korában számos imádója volt, tisztelettel...

TORNYAI ...Ez minden szép leánnyal így van...

HAJLÓSI Igen, de őnagysága egyet, mint hírlík,  
hogy úgy mondjam, a legmesszebbmenőkig  
kitüntetett.

TORNYAI De aljegyző úr!

HAJLÓSI Mea culpám, kérem alássan, mea  
culpám. Én az illetőt... nem ösmerem, de a  
köztudomás szerint őnagysága boldogan  
nyújtotta volna kezét ezen érdemdús férfiú-  
nak, ha a szülők máshoz nem parancsolják...

TORNYAI A szülék gyakran követnek el illy botorságot.

HAJLÓSI Most ismét szabad a szép hölgy, még pedig tökéletesen, mert szüléit a halál jobb életre szólította.

TORNYAI Szabadságát bizonyosan használni fogja.

HAJLÓSI (közelebb lépve hozzá) Épen ez az, mit mondani akarék. Csodálatosan egyeznek meg gondolataink.

TORNYAI (türelmetlenül) Ez különben köztünk nem igen szokott megtörténni.

HAJLÓSI (hizelegve) Oh, ez igen természetes, mert az én együgyűségem és a tekintetes ur lángelméje –

TORNYAI Ismét feledi ön a félhivatalos dolgot –

HAJLÓSI Pillanatig sem távozott elmémből. Röviden – a tekintetes alispán ur is – mikép fejezzem ki csak magamat – szinte – szinte szépnék találja a fiatal özvegyet.

TORNYAI Ez becsületére válik izlésének.

HAJLÓSI Sőt nőül is venné őt –

TORNYAI Erre nem igen nagy elszántság kívántatik.

HAJLÓSI És azért –

TORNYAI (kifakadva) Talán csak nem általam akarja megkéretni?

HAJLÓSI Oh, nem – hanem azt hiszi a tekintetes alispán ur, hogy azon bizonyos boldog férfi utjában áll, kihez a szép özvegy még most is nagy hajlandósággal viseltetik –

TORNYAI Talán csak nem akarja, hogy nyakát törjem azon boldog férfinak?

HAJLÓSI Oh, isten őrizzen! De a tekintetes ur nagy befolyással van azon boldog férfira, és egyetlen szóval rábírhathná őt, hogy lépjen vissza. A tekintetes alispán úr ellenben legörvendetesb kötelességének érezné, pártja által a tekintetes urat másodalispánná választatni –

TORNYAI (nevetve) Önt pedig helyembe szolgabíróvá, nemde?

HAJLÓSI (zavarodást mutatva) Oh – az én szerénységem –

*TORNYAI Tesznek ilyet botor szülők valóban.*

*HAJLÓSI De most nevezett hölgy újfent szabad, annyival inkább, hogy szüléit dettó jobb életre szólítja a halál...*

*TORNYAI Ónagysága nyilván élni fog e szabadsággal...*

*HAJLÓSI Punktli erről van szó, kérném tisztelettel. A tekintetes Farkasfalvy alispán úr, hogy kifejezzem magamat, szintén szépnék találja a fiatal özvegyet.*

*TORNYAI Hogy Farkasfalvy? ...Nos, csakugyan? Ez becsületére válik az alispán úr izlésének.*

*HAJLÓSI Horribile, nőül is venné.*

*TORNYAI Nőül!?*

*HAJLÓSI Nőül, tisztelettel.*

*TORNYAI Na és? Ha nőül, hát nőül. De remélem, nem általam óhajtja megkéretni ónagysága kezét az alispán úr?*

*HAJLÓSI Nem hinném, kérem alássan. Hanem olly ideája támadott, hogy a leánykori férfiúhoz a szép özvegy mindmáig hajlandósággal viseltetvén, ezen illető őnéki, már tudniillik Farkasfalvynak, öö... útjában tetszik állani.*

*TORNYAI S tán én szegjem nyakát e bizonyos boldog férfiúnak?*

*HAJLÓSI Isten őrizzen, kérem, isten őrizzen. Hanem a tekintetes szolgabíró úr tetemes befolyással bírván az illető egyénre, egy szavával rábírhathná, hogy mondjon le ama kézről. Ennek fejében a tekintetes alispán úr a tekintetes szolgabíró urat pártvonalice másodalispánná megválasztatná. Úri becsület-szavilag, kérem.*

*TORNYAI Vagy úgy? S persze ha én másodalispán lennék, ön lépne a helyembe.*

*HAJLÓSI Féltre tetszik érteni a szolgabíró úrnak. Hiszen ismer engem az én legmesszemenő szerénységemmel, hát hogy is tolandanám fel magamat oly hivatalba...*

TORNYAI (szavába vág) Olly nagy, hogy nem is fogadná el olly hivatal, mellyre magát gyön-gének érzi.

HAJLÓSI (félre) Szemtelen! Ezt megbánod. – (hangosan, alázattal) Szivemből szólott a tekintetes ur; mikép is merészelhetnék illy nagy férfi utódjává lenni?

TORNYAI Köszönöm. Tehát ennyiből állott a félhivatalos dolog?

HAJLÓSI Igen – egyébiránt még azt méltóztattott, mintegy oda vetve, megjegyezni a tekintetes alispán ur, hogy néhány nap mulva tisztújításunk leend, s hogy hatalmas pártja által mindenkit tetszése szerint emelhet, és buktathat.

TORNYAI (haraggal) Alázatos szolgálja!

HAJLÓSI Bocsnát –

TORNYAI Nincs miért. Jó mulatást – jövendő szolgabíró úr.

HAJLÓSI (nevetve) Tréfálni méltóztatik. Alázatos szolgálja. (Mély hajlongások közt el.)

### Második jelenet

TORNYAI (rövid gondolkodás után) Átkozott eset! Valóban igaza van ezen sziszegő kigyónak – küszöbén állunk a tisztujításnak, és ezer színű ármánya hat megye köznemes-ségét is megronthatná; az idő pedig olly rövid, hogy terveinek kijátszása lehetetlenség-gel határos.

TORNYAI (HEVES KÁLMÁN sietve jobbról)

HEVES Károly, barátom!

TORNYAI Kálmán! Mi szél hoz téged ide?

HEVES A tisztujítás szele.

TORNYAI (térfásan) Talán csak nem korteskedni jöttél?

HEVES Kitaláltad.

TORNYAI ...melyhez a szerény képességei roppant gyöngék, ha nem tévedek...

HAJLÓSI A számból vette ki a tekintetes úr. Hogy is avanszírozhatnám egy ily feddhetetlen férfiú utódjának lenni.

TORNYAI ...Nagyon kedves az aljegyző úr. Ez volt volna tehát ama félhivatalos dolog.

HAJLÓSI Pontosan, kérem alássan.

TORNYAI Akkor hát...

HAJLÓSI Volna itt még valami, amit Farkasfalvy alispán úr, szigorúsan mellesleg, kérem, elpötytyente, ha szabad magam így kifejeznem... Hogy ugye az ő legnagyobb pártja jutalmazhat is, de büntethet is. Summárum a tisztújításon bukni is lehet...

TORNYAI Vagy úgy... ígéretet is, meg fenyeget is.

HAJLÓSI Mea culpa, kérem, ha egyszerű szavaimmal megbántani, netán megijeszteni sikerültem volna a tekintetes urat...

TORNYAI Szó se róla. Alászolgálja, jövendő szolgabíró uram.

HAJLÓSI Ó, ó! Tréfálni méltóztatik!? Alázatos szolgálja! (Elmegy)

TORNYAI Micsoda féreg! De igaza lehet, az idő sürget, nyakunkon a választások, márpedig amit az alispán kitervel, azt keresztül is viszi.

(Jön HEVES KÁLMÁN)

HEVES Károly! A lakásodon kerestelek, s az utcán talállak meg.

TORNYAI Mi szél hozott?

HEVES Ohó, a tisztujítás szele, kérek.

TORNYAI Tán csak nem korteskedni jöttél?

HEVES De bizony.

TORNYAI Mellettem?

HEVES Miért nem, ha időm s pénzem marad rá, de különben igen természetesnek fogod találni, hogy mindenek előtt csak magamról fogok gondoskodni.

TORNYAI (csodálkozva) Hogyan? Te!

HEVES És ugyan mi bámulatos van ebben? Nincs é birtokom e megyében?

TORNYAI Van, még pedig igen szép.

HEVES Vagy szellemi tehetségem hiányzik a szolgabíróságra?

TORNYAI Épen nem.

HEVES Jól van, tehát szolgabíróvá akarok lenni, s azzal vége; most pedig, ide érkezésem után azonnal hozzád sieték, tanácskozni, hogy mikép érhetem legkönnyebben célomat, s jó, hogy épen találkoztam veled, mert minden pillanatot használnom kell, ha pénzemet hiában nem akarom kiszórni.

TORNYAI Ez mind igen szép, de nem győzők csodálkozni, hogy te, ki örökre független ügyvéd akartál maradni, most megyei hivatal után esengesz.

HEVES Valamint mindennek, ugy ennek is oka van, barátom. Figyelj csak, mindjárt fölvilágosítlak –

TORNYAI Talán mennénk inkább hozzám – itt az utcán –

HEVES Mit nekem utca vagy nem utca – vagy talán azért ne tanakodjunk az utcán, mivel kis városban ez nem szokás? Már csak azért is itt maradok, mert én nem akarok a szokás gépszerű állatja lenni. Félre a szokással, s éljen az újítás és haladás!

TORNYAI Ám legyen tetszésed szerint, barátom; ugy is látogatást akarok tenni azután az (erkélyes ház felé mutat) e sarokházban.

HEVES Jól van; halld tehát barátom. Én ki akarok tűnni a világban, s nekem ki kell tűnnöm, bár mibe kerüljön is. Miután pedig tapasztalám, hogy, mint egyszerű ügyvéd, nem igen érhetem el célomat a pörök poros irományai közt, tehát csak két út maradt előttem nyitva: a sajtó és megyei tisztviselőség.

TORNYAI Aztán ki mellett?

HEVES Magam mellett, kérek.

TORNYAI Hogyan? Indulsz hát te is?

HEVES Miért ne? Csak van tán annyi eszem, hogy szolgabíró lehessek!?

TORNYAI No, az attól függ, mire taksáljuk e stallumot. Szolgabíró akarsz lenni?

HEVES Az leszek.

TORNYAI De hisz a szolgabíró én vagyok! Aztán minek neked pesti ügyvéd létedre a megyei hivatal?

HEVES Oka van annak. Mindjárt elmagyarázom.

TORNYAI De ne itt az utcán, jer, menjünk a lakásomra.

HEVES Mit nekem utca vagy nem utca! Igenis, az utcán is lehet fontos dolgokról beszélni. Én, kérek, nem vagyok az előítéletek gépszerű állatja. Igenis, a jövő az utcáé. Félre a megcsontosodott konvenciókkal. Mindent meg fogandunk változtatni. Éljen az újítás. A haladás. Ami nincs az utcán, az...

TORNYAI Jól van már, halljuk!

HEVES Vess meg, de én minden előtt becsre vágyom. Igenis, ki akarok tűnni. Erre két út leend, a sajtó, valamég a politika országútja, hogy úgy mondjam. A sajtó kiesik, ez a Kos-suth, kérek, ez jobb énnálam, marad tehát a megyei tisztviselőség.

A sajtóhoz nem akartam folyamodni, mivel a haladási párt zászlaja olly érdemes kezekben van, hogy még magamat sem tartom ügyesebbnek, kivevén, hogy talán kissé több fát szeretnék a tűzre rakni – azonban így is jól van – legalább nem égetjük meg körmeinket.

TORNYAI És ennél fogva meggyénket akarod boldogítani?

HEVES Ugy van. Orvosotok akarok lenni, barátom, mert megyétek olly veszélyes beteg, hogy zuhanyozás sem igen segíthetne már rajta, s azért mindenek előtt néhány legkórosabb tagját vágom el, hogy azután sikerrel foghassak a hatályos orvosláshoz –

TORNYAI Nagy fába vágod fejszédet.

HEVES Éles fejszével, s erős karokkal a legnagyobbat is megdönthetni. De halld tovább. Majd valamennyi megyében testté vált a haladás nagy igéje, csak itt, csak e szép nagy megyében uralkodik tökéletesen megfordult világ. Itt keveset is csak nyögve akarnak, mert kislelkűek, mert nem akarják magokat a század szelleme által felhőkbe karoltatni föl, mert nem tudják, hogy a felőlünk-nélkülünk politikája fölött halotti dalt zengenek a közjóllét vértanui keletről éjszakig, s déltől nyugatig. És mi ezen sajnos elmaradásnak főoka?

TORNYAI Ezt magam is szeretném tudni.

HEVES Mindenek fölött első alispántok, ki még csak adófizetés alá sem kívánja magát vetni! Másod alispántok méltó társa volt, s egész életben csak akkor mozdítá elő a közjót, midőn – meghalt. Te, barátom –

TORNYAI Én? Ah, valóban kíváncsi vagyok arcrajomra –

HEVES Te azok közé tartozol, kik sem hidegek, sem melegek –

TORNYAI (mosolyogva) Köszönöm.

HEVES Megállj csak, barátom – épen nem akarok irántad igazságtalan lenni. Te akarod ugyan a közjót, de csak hasonszenvi apró adagokban szeretné azt belénk csöpögtetni. Ez nagy hiba, mert azon betegnek, kinek ajakán ül már a halál, itce számrá kell torkába önteni a gyógyszert –

*TORNYAI S épp a mi vármegyénket óhajtod boldogítani?*

*HEVES Gyógyítani, kérlek. Megyétek ugyanis veszélyesen, abnormálisan beteg.*

*TORNYAI Nocsak.*

*HEVES Igenis, míg máshonn a haladás szent igéje lábra kapott, tinálatok a setét tespedés kislelkűsége magát az új idők szellemének orvossága által felhőkbe karoltatni nem hagyja, punnyadt füleivel a közjóllét vértanúinak kiáltását meg nem hallja, amint halotti dalt zengenek a múlt betegek fölött északról délig, keletről nyugatig. És vajjon ki a fő tespedet nálatok?*

*TORNYAI Kíváncsivá teszel, kérlek.*

*HEVES Farkasfalvy. Első alispántok, kérlek.*

*S a második továbbá, ki a közért minap tevő az első jót, amidőn elhalálozott. Ami pedig, már megbocsássál, téged illet mint szolgabíró, hát te...*

*TORNYAI No, kíváncsi vagyok. Hát én?*

*HEVES Te pedig langy vagy, kérlek. Úrkiköpésileg. Se hideg, se meleg. Amint kicsit haladol, azonmód visszatorpansz. Mert látod te, hogy beteg a közjó, de csak csupán csöpögteted a beteg szájába az orvosságot.*

*TORNYAI Hát, nem icceszámra...*



TORNYAI Ne hidd, barátom, hogy oly nagy életveszély környez bennünket –

HEVES Jól van, tegyük föl tehát, hogy egészségesek vagyunk; szólj, ugyan mit ér az, ha az egészséges embernek naponként csak egy mogyorót adunk éhsége megnyihítésére? Utoljára kiaszik majd, mint a szunyog, és idő előtt meghal. Röviden, mi, tudniillik én és naponkint növekedő hatalmas pártom, mindjárt, rögtön boldogok akarunk lenni, ti pedig olly lassan, hogy végre még csak jótékonyságát sem bírnátok élvezni az ohajtott boldogságnak.

TORNYAI És ezen szép beszéd végeredménye – HEVES Röviden ebből áll. Azok, kiket a közvélemény s népszerűség forrón dobogó keblére karolt, elhatározták, hogy e megye sorsának multhatatlanul jobbra kell fordulnia, és érdemtelen eszközül saját csekélységemet jelölték ki –

TORNYAI (nevetve) Sok szerencsét, kedves barátom! Az én dicsőségem, és uralkodásom tehát ezen tisztujításon megszűnik?

HEVES Épen nem – sőt magasbra fogsz emeltetni –

TORNYAI Hogy, hogy?

HEVES Látod, barátom, te lassan akarsz ugyan haladni; de mégis csakugyan szilárdul akarsz, s ez már sok – de e mellett tetőtől talpig tiszta jellemű becsületes ember vagy, s ez még sokkal több –

TORNYAI Köszönöm, köszönöm – ez igen szép –

HEVES Még nem tudsz mindent – halld csak tovább.

TORNYAI Kíváncsi vagyok.

HEVES Téged igazságszereteted miatt az egész megye kedvel – engem pedig még nem igen ismer, elhatároztuk tehát, hogy te mintegy átalakulási korszakot fogsz szülni, melly alatt a megye majd arra is megéri, a mit mi kivinni szándékozunk. Vagyonod nem nagy ugyan, de annál nagyobb az enyim – te – első alispánná leszel –

TORNYAI (meglepvé) Hogyan?

*HEVES Pedig, barátom, icce homo, ahogy a latin mondja. Pártom és én hatalomra jutván, rögtön bevezetjük a közboldogságot. Törvénnyel. Nem várhatunk, időnk méhe trambulín minékünk, kiket zajgó lángkebelére ölelend a jövő, ezért elhatároozánk, hogy e vármegyének orvosra és őrangyalra van szüksége.*

TORNYAI Vagyis tereád.

*HEVES Konkrétice énreám. Közboldocsességünk engem választotta ki a közakarat érdemtelen, ám elhivatott szolgájának...*

TORNYAI Vivát, vivát... Sok szerencsét, barátom. Ezek szerint te leszel a szolgabíró, én pedig a választás után megszűnök hivatalban maradni.

HEVES Ohó, nem úgy van az. Hanem emelkedni fogsz. Mert fontolva ugyan, de mégiscsak a haladás barátja vagy. Egy szimpatizánt. Hozzá van egy tiszta jellemed, kérlek, s egy igazságszereteted megyei lebontásban. Néünk szükségünk van rád. Legalábbis egy darabig. Értesz? Csinálunk belőled első alispánt. Na?

TORNYAI Belőlem alispánt?

HEVES Azt hát. A tisztujításon te fogod kibuktatni a székéből Farkasfalvyt. Na? Ez, mondjuk, határozat, le van disputálva. Én persze mint szolgabíró a haladás lángpallosaként opponálni foglak szakadatlan, minek a reformok látják hasznát. A következő választásig elrepül az idő, ne féljél...

HEVES Azzá teszünk, s azzal vége. Én mint középponti szolgabíró, olly tüzesen fogom a megyét igazni, hogy O'Connell csak himpeller leend hozzám képest. Ez bizonyosan megtermi gyümölcseit. Veled nyilt ellenzésben állok majd, s böcsületes jó lelked mind e mellett is jóval előbbre fogja rugtatni a megyét a haladás rózsapályáján. Az élénk ellenzés alkalmat szolgáltatand szép eszed kitüntetésére, a nemesség pedig szabadító őrszemlémét látandja bennem. E mozgalmak közt a három év gondolat gyorsan röpi el, ismét tisztujítás következik be, és –

TORNYAI És?

HEVES Én alispán leszek, s rohanó lépésekkel vezérlem boldogságra a megyét – te pedig kimaradsz –

TORNYAI Igen szépen köszönöm barátságos buzgalmatat –

HEVES Lesz is okod rá, halld csak tovább. Kimaradván az új tisztkarból, igen természetes, hogy szerzett érdemeidhez, és az ellenzék által kitüntetett szép elmetehetségedhez méltó magas hivatalt nyersz illő jutalmul, és mi egy csapással két legyet sujtottunk, mert a megyét a haladás lobogója alá tereltük, s téged egyszersmind olly helyre juttattunk, hol hozzád hasonló talpig böcsületes, és jó magyar szívű férfiak roppant hasznára válhatnak az édes magyar hazának –

TORNYAI (komolyan) S ti a megvesztegetés undok ösvényén akartok ezen hazaboldogító célhoz eljutni?!

HEVES Barátom, célunk szent, s azért az eszközök választásában nem igen lehetünk rendkívül lelkiismeretesek –

TORNYAI Véleményedben nem osztozom, mert az illy eszközök – csekély belátásom szerint – mindenkor élesen ellenkeznek a böcsület szigorú szózatával – és vajjon miért buzogtok olly hevesen, midőn az ellenkező párt is hasonló nemtelen eszközökhöz folyomodik? Vagy csupán nektek van jogotok a nép erkölcsiségét megrontani, kik folyvást népnevelési ragyogó eszméket pöngettek?

TORNYAI És?

HEVES Mit és? Akkor én leszek az alispán, s a haladás forgószele immár rohamléptekkel fogja...

TORNYAI Na de velem mi lesz?

HEVES Te kimaradsz, barátom.

TORNYAI Én, aki szimpatizáltam veletek...

HEVES Ne félj, kapsz oly magas hivatalt, hogy nem győződ zsebbel. A haza minden előtt. A hazaboldogítás szent ügy...

TORNYAI ...és ti az én megvesztegetésemmel akarjátok boldogítani a hazát.

HEVES Azzal, amire szükség van, barátom. Amivel a haza boldog. Az eszközök megválogatásában nem lehetünk finnyások.

TORNYAI De ha ellenfeletek teszi ugyanezt, háborgástok nem ismer határt. (Leül.) Ezek szerint csak nektek van jogotok a nép erkölcsiségét megrontani.

HEVES (türelmetlenül) Hagyjuk ezt, barátom. Eléggé ismerem már a fonák terveidet – mi ezt határoztuk, s mi mindenkor végre is szoktuk határozatainkat hajtani. Alispánná kell lenned, s azzal vége; a többi azután majd magától jó. – A többség részeden leend, és a közbizalom megtisztelésének engedned kell. – Ez szívünk parancsa, szívünk pedig jó, mert a haza boldogságát kívánja előmozdítani, s azért a hideg ész fontolgotó szózatának mindenestire el kell némulnia –

*HEVES Ohó. Ősmerem ezen undok ellenvetést. Annyira, hogy nem is válaszolok reá. Nem alacsonyodom le. Hanem úgy lesz, ahogy elhatároztuk.*

*TORNYAI És hogyha én...*

*HEVES Nincs hogyha. Nincs én. Mi vagyunk van. Alispánná kell lenned. Beléd helyezendjük a köz bizalmát. A többi megyen magától.*

### **A drámai komikus szituáció**

Az európai kultúrában születő dráma (a 'cselekedni' jelentésű δραμα [drám] görög szóból ered) a líra és az epika mellett a szépirodalom harmadik műneme, amely lehet könyvdráma, de többnyire színpadi megjelenítésre szánt mű. Formálisan általában felvonásokra, jelenetekre tagolódik.

Sokáig három alfajtaját különítették el: a tragikumra épülő tragédiát, a komikumon alapuló komédiát, valamint a tragikus és komikus elemeket vegyítő középfajú drámát, de a XVIII. és XIX. század óta még sok drámaforma tűnt fel.

A drámaelméletnek több fontos állomása jelölhető meg. Arisztotelész dramaturgiája nyomán, de inkább félreértelmezése miatt alkották meg a dráma hármasság elvét: a hely, idő és cselekmény egységét, amely azután nagyon sok változáson ment át.

A barokk színház virágkoráig az arisztotelészi drámafogalom határozta meg a drámaírást. Diderot dramaturgiája alapozta meg a középfajú dráma létrejöttét. Majd Lessing nagy hatású drámaelméleti munkássága teremtette meg a drámai típusalkotás fajtáit. Különösen Brechtnek a hatása érvényesül napjainkig a dráma megújulásában.

A drámaszerkezet az ókori görög drámákban alakult ki: exozíció, konfliktus/bojnyodalom, válság, sorsfordulat és katasztrófa. Ezt a struktúrát is átalakították, sőt idővel szétszúzták a különböző modern irányzatok.

Mindenféle dráma jellemzője az indulatokkal telített, jelenben játszódó drámai beszédhelyzet. Ennek feszültséggel teli, drámai stílusú dialógusaiban testesül meg a szereplők jelleméből, erkölcsi felfogásából, szándékából, társadalmi helyzetéből fakadó konfliktus, a dráma magja, amely a cselekményt mozgató rugó. Mivel az emberi sorsok megjelenítése a drámai dialógusok révén történik, ezért a drámai nyelvbe rajzolódik bele a szereplők társadalmi helyzete, kognitív képessége, érzelmi állapota, ezáltal ez egyben a jellemábrázolás eszköze.

Nagy Ignác művében a drámai szituáció a tisztújításba, azaz a választásba való tudatos, az egyéni érdekeket, az előbbre jutást szolgáló beavatkozásból fakad. Az ebben megjelenített szereplők jellemét leleplezi a nyelvhasználatuk. Mindkét szerző ironikus nézőpontjából fakad egy komoly eseménynek és a hivatali szervezet fontos szereplőinek a komikus színben való feltüntetése.

Nem lehet véletlen a beszélőnevek adása: *Hajlói* a folytonosan megalázkodó, hajlongó hivatalnok, *Heves* a hirtelen elhatározások embere, *Tornyai* pedig talán az egyenességet és a többi szereplő fölé magasodó erkölcsiséget szimbolizálja.

### A társadalmi ranglétrát megjelenítő nyelvezet

A dráma első jelenetében a szolgabíró és az aljegyző párbeszéde hangzik el. A kettejük közti hivatali rangkülönbség miatt a XIX. századi szokásnak megfelelően rangjelző a megszólítás: *(al)jegyző úr* ↔ *tekintetes uram/tekintetes szolgabíró úr*. A *tekintetes* jelzővel alkotott szerkezet a „Polgári és tisztviselőrétegbe tartozó személyek megszólítása volt 1945 előtt” (Wacha 1999, 492).

A ranglétra alacsonyabb fokán álló tisztviselő udvariaskodásának számos jele mutatkozik meg mindkét szövegben. Például a köszönésben (*alázatos szolgálja/tiszteletem*) és a feltételes mód használatában (*Kérem*):

HAJLÓSI Alázatos szolgálja, tekintetes uram.

TORNYAI Ah, jó reggelt jegyző úr; hová olly sietve?

HAJLÓSI Épen a tekintetes úrnál akarám alázatos tiszteletemet tenni.

HAJLÓSI Alázatos szolgálja a tekintetes szolgabíró úrnak.

HAJLÓSI Kérem tisztelettel.

TORNYAI Jó napot. Hová, háová, aljegyző úr?

HAJLÓSI Én, kérem, csupántly az alázatos tiszteletemet akartam tenni a tekintetes szolgabíró úrnál.

A második színben az egyenrangúnak tartott személyek párbeszéde tegeződve és *barátom* megszólítással hangzik, a *kérem alássan*-ból lekopott a hajbókoló forma, és csupán az udvarias *kérlek* maradt meg. Ennek használata viszont modoros hatású a többszöri ismétlés miatt:

HEVES Károly, barátom!

TORNYAI Kálmán! Mi szél hoz téged ide?

HEVES A tisztujítás szele.

TORNYAI (térfásan) Talán csak nem korteskedni jöttél?

HEVES Kitaláltad.

TORNYAI Mellettem?

HEVES Miért nem, ha időm s pénzem marad rá, de különben igen természetesnek fogod találni, hogy mindenek előtt csak magamról fogok gondoskodni.

HEVES Károly! A lakásodon kerestelek, s az utcán talállak meg.

TORNYAI Mi szél hozott?

HEVES Ohó, a tisztujítás szele, kérlek.

TORNYAI Tán csak nem korteskedni jövéél?

HEVES De bizony.

TORNYAI Aztán ki mellett?

HEVES Magam mellett, kérlek.

### A hajbókoló figura nyelvhasználata

A dráma alkalmas arra, hogy a szereplők nyelvi megnyilatkozásaiából jellemükre és nyelvi réteghez tartozásukra következtessen a befogadó.

Az alázatoskodó hízelgés jele a hierarchiában fentebb állóhoz intézett beszédben a megszólalónak önmaga lekicsinyítése, jelentéktelennek feltüntetése, megalázkodása

(az én együgyűségem; az én szerénységem; az én legmesszemenő szerénységemmel), ugyanakkor a magasabb rangú személynek a hajbókoló dicsérete, túlzással nagyra értékelése (páratlan buzgalomával; éles elméje; lángelméje; nagy férfi; ily buzgalommal; feddhetetlen férfiú):

HAJLÓSI (hizelegve) Igen, ha minden tisztviselő a tekintetes ur páratlan buzgalomával bírna –

HAJLÓSI Csodálom, mert különben a tekintetes ur éles elméje –

HAJLÓSI (hizelegve) Oh, ez igen természetes, mert az én együgyűségem és a tekintetes ur lángelméje –

HAJLÓSI (zavarodást mutatva) Oh – az én szerénységem –

HAJLÓSI Szivemből szólott a tekintetes ur; miképp is merészelhetnék ily nagy férfi utódjává lenni?

HAJLÓSI Igenis, kérem, alássan, ha minden tisztviselő ily buzgalommal állana a vártán, mint a szolgabíró úr...

HAJLÓSI Félre tetszik érteni a szolgabíró úrnak. Hiszen ismer engem az én legmesszemenő szerénységemmel.

HAJLÓSI A számból vette ki a tekintetes úr. Hogy is avanszírozhatnám egy ily feddhetetlen férfiú utódjának lenni.

Hajlói beszédében a *-hat/-het* képzős igealak is az áludvariakodás nyelvi jele: *miképp is merészelhetnék*. Parti Nagy Lajos átírásában még hajbókolósabb figura a beszélő nevű Hajlói, mert még több a megszólalásaiban az alázatoskodást visszaadó kifejezés: *kérem alássan; kérném alázattal; kérném tisztelettel; szolgálatjára; méltóztatik*:

HAJLÓSI Alázatosan bocsánatot kérek – én – én nem ismerem azon boldog férfit – s csak köztudomásu dolgot beszélek.

HAJLÓSI Igen – egyébiránt még azt méltóztatott, mintegy oda vetve, megjegyezni a tekintetes alapispán úr.

HAJLÓSI Alázatos szolgálja a tekintetes szolgabíró úrnak. [...] de nem volt szerencsém a tekintetes hivatalában találni.

HAJLÓSI Ahogy vesszük, kérem alássan. Félhivatalos.

HAJLÓSI Félig, kérném alázattal. Félig.

HAJLÓSI Pontosan, szolgálatjára a tekintetes úrnak.

HAJLÓSI *Mea culpám, kérem alássan, mea culpám.*

HAJLÓSI *Kérném tisztelettel.*

HAJLÓSI *Tréfálni méltóztatik!?*

A feljebbvalóval való beszédben az 'alázatosan' értelmű *alássan* régen gyakori volt a *kérem* igéhez kapcsolva. A *kérném alázattal* még inkább sugallja a hivatali függőséget a feltételes móddal és az *alázattal* szó jelentéstartalmával. Az alázatoskodás fokozásában a következő nyelvi jellegzetességek is szerephez jutnak: a *tekintetes* jelzőnek az intézményre aggatása (*tekintetes hivatalában*), a fokozott körülményeskedés, a felesleges mentegetőzés (*ha szabad magam így kifejeznem*), a kontrasztból adódó önellentmondásba keveredés (*szigorúan mellesleg, kérem, elpötytyente*), a gondolatpárhuzamot is

tartalmazó háromszoros bocsánatkérés (*Mea culpám, kérem, ha egyszerű szavaimmal megbántani, netán megijeszteni sikerültem volna a tekintetes urat*), a gondolatpárhuzam (*az ő legnagyobb pártja jutalmazhat is, de büntethet is*) és a sunyi fenyegetés (*hatalmas pártja buktathat; a tisztújításon bukni is lehet*):

HAJLÓSI Igen – egyébiránt még azt méltóztatott, mintegy oda vetve, megjegyezni a tekintetes alispán ur, hogy néhány nap múlva tisztújításunk leend, s hogy hatalmas pártja által mindenkit tetszése szerint emelhet, és buktathat.

HAJLÓSI *Volna itt még valami, amit Farkasfalvy alispán úr, szigorúsan mellesleg, kérem, elpötyyente, ha szabad magam így kifejeznem... Hogy ugye az ő legnagyobb pártja jutalmazhat is, de büntethet is. Summárum a tisztújításon bukni is lehet...*

A közlendőhöz a *tisztelettel* hozzátoldás is egyértelműen redundáns elem, csupán felesleges udvariaskodás:

HAJLÓSI *Itt? Mégis, ugye, az utcán, tisztelettel...*

HAJLÓSI *Nevezett önagságának még leánykorában számos imádója volt, tisztelettel...*

HAJLÓSI *Nőül, tisztelettel.*

A tiszteletadás eltúlzását jelző szavak halmozása a szervilis szolgálalelket jellemzi Parti Nagy átiratában:

HAJLÓSI *Én, kérem, csupántly az alázatos tiszteletemet akartam tenni a tekintetes szolgabíró úrnál... de nem volt szerencsém a tekintetes hivatalában találkozni.*

### **Az egyenes jellemnek tűnő szereplő beszédmódja**

A nyelvhasználat mindig jellemző a dráma szereplőire: megmutatja érzésvilágukat, a társadalomban elfoglalt helyüket, műveltségüket.

Tornyai hivatalát tisztességesen ellátó embernek tűnik:

TORNYAI Oh, ugy csak végezzük el hamar, mert én semmi halogatásnak nem vagyok barátja.

TORNYAI *Közférfiú mindenhonn közférfiú. Hat, alkot, gyarapít, nem halogat.*

A szolgabíró magánügyekről, az egyes emberek érzelmeiről való pletykálkodást indulatosan elutasítja:

HAJLÓSI Ezen imádók közül egyet különösen kitüntetett –

HAJLÓSI *Igen, de önagsága egyet, mint hírlík, hogy úgy mondjam, a legmesszebbmenőkig kitüntetett.*

TORNYAI (kissé felindulva) Uram –

TORNYAI *De aljegyző úr!*

A szolgabíró távolságtartó megszólítást használ a hízelgő jegyzővel szemben:

TORNYAI Ah, jó reggelt jegyző úr; hová  
olly sietve?

TORNYAI *Jó napot. Hová, háová, háová, háová*  
*úr?*

Határozottsága kitetszik abból, ahogy a nem világosan, sőt körülményesen beszélő Hajlósit a tárgyra irányítja szűkszavú, hiányos mondataival:

TORNYAI Hivatalos dologban?

HAJLÓSI *Ahogy vesszük, kérem alássan.*

TORNYAI Térjünk tehát azon félhivatalos  
dologra, melyly önt hozzám vezérlé.

*Félhivatalos.*

TORNYAI Ismét feledi ön a félhivatalos  
dolgót –

TORNYAI *Hallgatom.*

TORNYAI *...Üljön le és kezdje. In medias*  
*res.*

### A megvetés nyelvi formái

Tornyai, a rangban fentebb álló nyílt gúnnyal illeti a megalázkodó embert, így a maliciózus megjegyzései nyilvánvalóvá teszik a Hajlósiról alkotott negatív véleményét, ráadásul úgy, hogy szemébe mondja az igazságot:

HAJLÓSI Csodálatosan egyeznek meg  
gondolataink –

TORNYAI Ez különben köztünk nem igen  
szokott megtörténni.

HAJLÓSI (zavarodást mutatva) Oh – az én  
szerénységem –

HAJLÓSI *Félre tetszik érteni a szolgabíró*  
*úrnak. Hiszen ismer engem az én*  
*legmesszemelő szerénységemmel, hát*  
*hogy is tolandanám fel magamat oly*  
*hivatalba...*

TORNYAI (szavába vág) Olly nagy, hogy  
nem is fogadná el olly hivatal, melylyre  
magát gyöngének érzi.

TORNYAI *...melyhez a szerény képességei*  
*roppant gyöngék, ha nem tévedek...*

A Tornyai és Hajlósit elválás előtti pengeváltása a köszönési formákban testesül meg. Az eredeti szövegben a szolgabíró haraggal ejti ki a különben hajbókoló kifejezést: *Alázatos szolgája*, az átdolgozottban az *Alászolgája!* pedig valóban a gúny jele, mintha már ez az elköszönés illene a szolgabíróságra vágyú kishivatalnokhoz:

TORNYAI (haraggal) Alázatos szolgája!

HAJLÓSI *Mea culpa, kérem, ha egyszerű*  
*szavaimmal megbántani, netán meg-*  
*ijeszteni sikerültem volna a tekintetes*  
*urat...*

HAJLÓSI Bocsánat –

TORNYAI Nincs miért. Jó mulatást – jö-  
vendő szolgabíró úr.

TORNYAI *Szó se róla. Alászolgája, jövendő*  
*szolgabíró uram.*

Az eredeti szerző és az átíró is a hajbókoló és az alattomosan fenyegető kishivatalnokot megveti azzal az értékmegvonó metaforikus említéssel, amellyel embert állatként nevez meg: Nagy Ignác drámájában *sziszegő kígyó*, Parti Nagy Lajos szövegében *féreg*. A drámai szituációban aktualizálódó jelentés mélységes megvetést árul el, mert a becsmérő

szó metaforává alakul a beszédhelyzet miatt a két szemantikai tartomány: az emberi és az állati egybekapcsolódásával.

### **A hirtelen természetű ember stílusa**

Heves ügyvéd jellemét a beszélőneve is elárulja: hirtelen lendülettel belefog olyan dologba, amelyről nincsenek tapasztalatai, de az újítás és a haladás szólamának hangoztatásával akar a szokáson változtatni:

TORNYAI Talán mennénk inkább hozzám  
– itt az utcán –

HEVES Mit nekem utca vagy nem utca –  
vagy talán azért ne tanakodjunk az ut-  
cán, mivel kis városban ez nem szokás?  
Már csak azért is itt maradok, mert én  
nem akarok a szokás gépszerű állatja  
lenni. Féltre a szokással, s éljen az újítás  
és haladás!

TORNYAI *De ne itt az utcán, jer, menjünk  
a lakásomra.*

HEVES *Mit nekem utca vagy nem utca!  
Igenis, az utcán is lehet fontos dolgokról  
beszélni. Én, kérlek, nem vagyok az előí-  
téletek gépszerű állatja. Igenis, a jövő az  
utcáé. Féltre a megcsontosodott konven-  
ciókkal. Mindent meg fogandunk változ-  
tatni. Éljen az újítás. A haladás. Ami  
nincs az utcán, az...*

Eszerint az újítás az utcai politikálással valósul meg. A *szokás gépszerű állatja*, illetve az *előítéletek gépszerű állatja* fellengzős kifejezésekben a szótársítás az ügyvédi hangzatos stílust jellemzi.

Heves demagóg szövegében a közösségre való hivatkozás jeleként a köz- előtag több elvont fogalom elé járul: *közakarat, közbölcességünk, közjó*, valamint a *haza* szó gyakori populista szólamaiban:

...halotti dalt zengenek a köz jóllét vér-  
tanui...

...egész életben csak akkor mozdítá elő a  
közjót...

...közbizalom megtisztelésének engedned  
kell...

...akartok ezen hazaboldogító célhoz el-  
jutni

...a haza boldogságát kívánja előmozdítani

*Közférfiú mindenhonn közférfiú.*

*...ki a közért minap tevé...*

*...beteg a közjó...*

*Közbölcességünk engem választta ki a  
közakarat érdemtelen ám elhivatott  
szolgájának...*

*Pártom és én hatalomra jutván, rögtön  
bevezetjük a közboldogságot. Törvény-  
nyel. Beléd helyezendjük a köz bizalmát.*

*A haza minden előtt. A hazaboldogítás  
szent ügy...*

*Amivel a haza boldog.*

Heves diktatórikus magatartásának lenyomata több mondata:

*Pártom és én hatalomra jutván, rögtön bevezetjük a közboldogságot. Törvényel.*

*A tisztújításon te fogod kibuktatni a székéből Farkasfalvyt.*



*Nincs hogyha. Nincs én. Mi vagyunk van. Alispánná kell lenned. Beléd helyezendjük a köz bizalmát. A többi megyen magától.*

### **A nyelvi humoreffektus eszközei**

Humoraktus formálódik magából a tisztújítás konvencionális alkalmából, a szemben álló felek nyelvi megnyilatkozásainak kontrasztjából. A társadalmi diszkurzusba nem illő stílusminősítésű szavak humorforrások, jelezve a szerző-átíró negatív ítéletét a tisztújításról, illetve az abban résztvevő személyekről.

Humorkomponens a stíluskeverés is, amely jellemző a XXI. századi átírásra: egyrészt archaizáló, másrészt modernebb nyelvezetű, de nem tagadja meg Parti Nagy nyelvújító késztetését mulatságos képzésű új szavak alkotásával, alapszavak deformálásával, nyelvi devianciával (*csupántly; pártvonalice; becsületszavilag; úrköpésileg; tespedet*), valamint latin szavak eltorzításával, kifacsarásával (*abnormálice; konkrétice*). A magasztos régies formát nemegyszer megsérti formabontó módon egy-egy profán jelentésű szó:

*HAJLÓSI Itt? Mégis, ugye, az utcán, tisztelettel...*

*TORNYAI Ahol ránk jön, barátom. Ha egyszer hivatalos.*

*HAJLÓSI Punktli erről van szó, kérném tisztelettel.*

*HAJLÓSI De most nevezett hölgy újfent szabad, annyival inkább, hogy szüléit dettó jobb éltre szólítja a halál...*

*HAJLÓSI Volna itt még valami, amit Farkasfalvy alispán úr, szigorúan mellesleg, kérem, elpötytyente, ha szabad magam így kifejeznem... Hogy ugye az ő legnagyobb pártja jutalmazhat is, de büntethet is. Summárum a tisztújításon bukni is lehet...*

Tornyai hivatalos hangú *Mindegy – kötelességünket mindenütt teljesíteni tartozunk* Nagy Ignác-féle megállapítás helyett Parti Nagy Lajos szövegében *Ahol ránk jön, barátom* nagyon is köznapi és félreérthető szófordulat áll. A bizalmas stílusminősítésű, 'szintén' értelmű *dettó a szólítja a halál* patetikus kontextusában kirívó nyelvi kontrasztot képez. Valószínűleg a dolog befejezettségére utaló, bizalmas stílusba illő *punktum* ('határozott, indulatos beszédben a kijelentés vagy felszólítás nyomósítására') elferdítésével keletkezett *punktli* a kontraszt váratlanságával hat a *képném tisztelettel* udvariaskodó fordulat közelségében. Meglepő a *méltóztatott megjegyezni* fordulat helyett a köznyelvi, bizalmas beszéd hatását sejtető *elpötytyente* igehasználat, miközben pártpolitikáról van szó.

Heves félműveltségét jelzi, hogy szabálytalanul toldalékol latin kifejezést: *Mea culpám; Egy szimpatizánt; le van disputálva*. A János evangéliumából (19,5) származó, szállóigévé vált 'Íme, az ember' (Ecce homo) mondást eltorzítva „értelmesítette, magyarította”: *icce homo*. Túlzott közvetlenkedését mutatja több töltelékelem: *Értesz? Na? Mit és? Ohó, nem úgy van az. Azt hát*. Alulstilizált, népies beszéd ismérve egy-két igeragozási alakja: *ne féljél; haladól; megyen*; időnként archaikus is a stílusa: *elhatározánk; ölelend*. Parti Nagy találékonyságát, nyelvi játékát mutatja a *punnyadt fülekkal* jelzős szerkezet, amelyben a 'pihen, heverészik, semmit sem csinál' (Kis T. 2008, 247) jelentésű *punnyad* katonai szleng szót illeszti a főnév elé. Többször stílustalan Heves mondatformálása: *Ez, mondjuk, határozat, le van disputálva*. A legtöbb embernek van szavajárása, neki is: *azzal vége*. Megszólalásait stíluspluralizmus jellemzi, hiszen pesti

ügyvéd lévén, kommunikációjában a pesti beszéd stílusa keveredik a pártja populista, diktatórikus, frázisos beszédmódjával.

Jellemző az ügyvéd beszédére a körülményeskedés: a terpeszkes, dagályos, szóvirágos kifejezés használata, sőt a képzavaros stílus is (*a népszerűség a maga forrón dobogó keblére ölelt; a restség nyögdelő fellegei*). Humorlehetőségek adódnak szószátyár beszédéből, sőt komikusnak tetszenek a fontoskodást eláruló, terjedelmes szövegei:

HEVES Éles fejszével, s erős karokkal a legnagyobbat is megdönthetni. De halld tovább. Majd valamennyi megyében **testté vált a haladás nagy igéje**, csak itt, csak e szép nagy megyében uralkodik tökéletesen megfordult világ. Itt keveset is csak nyögve akarnak, mert kislelkűek, mert **nem akarják magokat a század szelleme által felhőkbe karoltatni föl**, mert nem tudják, hogy a felőlünk-nélkülünk a politikája fölött **halotti dalt zengenek a köz jóllét vértanui** keletről éjszakig, s déltől nyugatig.

HEVES Azzá teszünk, s azzal vége. Én mint középponti szolgabíró, oly tüzesen fogom a megyét igazgatni, hogy O'Connell csak himpellér leend hozzám képest. Ez bizonyosan megtermi gyümölcsseit. Veled nyílt ellenzésben álllok majd, s böcsületes jó lelked mind e mellett is jóval **előbbre fogja rugtatni a megyét a haladás rózsapályáján**. Az élénk ellenzés alkalmat szolgáltatand szép eszed kitüntetésére, a nemesség pedig szabadító őrszellemét látandja bennem.

Komikus hatása a szemantikai elemek össze nem illősége: Nagy Ignác textusában szakrális szöveg profanizálása (*testté vált a haladás nagy igéje*); az ünnepélyes és mindennapi nyelvi regiszter keverése (*halotti dalt zengenek a köz jóllét vértanui*). Mulatságos a lovakra jellemző *rugtatni* ige név tartalmi összekapcsolása az *előbbre fogja rugtatni a megyét a haladás rózsapályáján* kifejezésben a hamis pátoszú *rózsapályáján* szóval.

Parti Nagy Lajos átültetésében komikus hatású elvont fogalomhoz konkrét társítása (*a restség fellegei*); élőlényre jellemző tulajdonsághoz időjárásra vonatkozó szó kapcsolása (*nyögdelő fellegei*); tréfás szóképzéshez tiszteletteljes kifejezés kötése (*csupántly az alázatos tiszteletemet*); magasztos tartalmú szintagma után mindennapi szó tétele (*időnk méhe trambulin minékünk*); valamint abszurd értelmű szinesztetikus szókapcsolat (*zajgó lángkebelére ölelend a jövő*).

HEVES. Nem várhatunk, **időnk méhe trambulin minékünk, kiket zajgó lángkebelére ölelend a jövő**, ezért elhatározzánk, hogy e vármegyének orvosra és őrangyalra van szüksége.

HEVES Igenis, míg máshonn a **haladás szent igéje lábra kapott**, tinálatok a setét tespedés kislelkűsége magát az új **idők szellemének orvossága által felhőkbe karoltatni nem hagyja, punnyadt füleivel a közjólét vértanúinak kiáltását meg nem hallja, amint halotti dalt zengenek a múlt betegei fölött északról délig, kelettől nyugatig.**

HEVES Azt hát. A tisztújításon te fogod kibuktatni a székéből Farkasfalvyt. Na? Ez, mondjuk, határozat, le van disputálva. Én persze mint szolgabíró **a haladás lángpallasaként** opponálni foglak szakadatlan, minek a reformok látják hasznát. A következő választásig elrepül az idő, ne féljél...

Nagy Ignác vígjátékában hatásvadász az ügyvéd *a század szelleme által felhőkbe karoltatni föl* cikornyás kifejezése. Ezt Parti Nagy még mulatságosabbá teszi az *orvossága* szó betoldásával: *új idők szellemének orvossága által felhőkbe karoltatni*. A pozitívna gondolt haladásnak *pallosként* azonosítása félelmet keltő a *pallos* 'halálos ítélet végrehajtási eszköze' értelme miatt, ráadásul bombasztikus hatása a *láng* jelzővel megtoldva *a haladás lángpallosaként* szintagmában.

### **A nyelvi átírás sajátosságai**

Több nyelvi forma használatából is kitűnik az átírás lényeges eltérése a forrásszövegtől. Míg Nagy Ignác korában az elbeszélő múlt igeidő még használatos volt (*megfoszta; vezérlé*), a XXI. századra ez már csak a nyelvtankönyvek lapjain őrződött meg, illetve a feltételes jelen választékosabb alakjai (*vennök; szünnék*) napjainkban már csak ritkán hallhatók.

Parti Nagy Lajos nemegyszer grammatikai archaizálással régiesebb alakváltozatot használ, mint az eredeti: elbeszélő múltat, illetve a már nem termékeny *-nd* jeles jövő időt, bizonyára a tisztújítás korabeli nyelvhasználatot felidézve:

TORNYAI Talán csak nem korteskedni *TORNYAI Tán csak nem korteskedni jövő?*  
jöttél? *HEVES Erre két út leend.*  
*HEVES Beléd helyezendjük a köz bizalmát.*

A XXI. századi átíró archaizálásának másik jele lexikális: latin szavakat, kifejezéseket tűz a szövegbe, amelyek nincsenek meg az eredetiben: *In medias res; stallumot; Mea culpám; Vivát; taksál; opponálni; stallum*. Régies elemnek tűnik még a Parti Nagy Lajos-átírás néhány archaizáló főneve és mellékneve is: *férfiú* a *férfi* helyett; *közférfiú* a *közéleti ember* helyett; *becs* az *érték* helyett; *érdemdús* a *jóraláló*, *tekintélyes* helyett. Egy már letűnt időbe viszik vissza a befogadót a régi nyelvéllapot elemei még inkább érzékeltetve a komikumot, a nevetségességet, az ironikus nézőpontot. Zolnai Béla megállapítása megfordítva is igaz: „Csak úgy van reliefe a mai szónak, ha a régi mellé állítjuk” (1957, 308), vagyis egy régi szónak akkor van stílusértéke, ha a mai mellé állítjuk.

Napjaink ún. pongyola stílusú nyelvhasználatának egyik megjelenési formája az *ugye* felesleges töltelék szó nem kérdő tartalmú mondatban utókérdésként. Mindegyik szöveg hely a XXI. századi átdolgozásban Hajlói beszédét minősíti:

*de nem volt szerencsém a tekintetes hivatalában találhatni, ugye...*  
*Mégis, ugye, az utcán, tisztelettel...*  
*Hogy ugye az ő legnagyobb pártja jutalmazhat is.*

A nem kellően kulturált beszéd jeleként az idegen eredetű kifejezés nem megfelelő, pontatlan alkalmazása szintén Hajlói megszólalásait jellemzi: a 'kimondani is szörnyű' értelmű *horribile dictu* és a 'mindent összevéve' jelentésű *summa summárum* kifejezésből lemaradt a *dictu*, valamint a *summa* elem.

Sajátos, hogy Kölcsey Ferenc két epigrammájából átírt sort iktat be szövegébe Parti Nagy Lajos: *Hat, alkot, gyarapít. (Huszt); A haza minden előtt. (Emléklapra)*. Az utóbbi az új kontextusban (*Ne félj, kapsz oly magas hivatalt, hogy nem győződ zsebbel. A haza*

*minden előtt.*) a fennkölt szövegelőzménnyel élesen ellentétes erkölcsi magatartásnak ad hangot.

Az *állana a vártán* betoldás az átiratban az idősebb nemzedékben egy mozgalmi dalt alludál: *Álltunk a vártán*. Ezt a kifejezést azóta is – más értelemben – számtalan politikai szónoklatban fel lehet ismerni, ezért nem lehet véletlen a betoldása.

### **A szerzői/átírói dramaturgia**

A kétféle feldolgozás kétféle megoldást kínál a színpadi megjelenítésre. Nagy Ignác a szerzői utasításokat kisebb betűmérettel szedette [átírásomban ezek zárójelesen jelennek meg]. Ezekben jelzi a színésznek a testbeszédbeli magatartását (*mély bókkal; mély hajlongásokkal el*), térközszabályozását (*közelebb lépve hozzá*), arckifejezését (*mosolyogva; komolyan*), szolgálalelkű hanghordozását (*alázatos hangon, hizelegve*), hangszínét (*csodálkozva, meglepve, tréfásan*), hezitációs előadásmódját (*habozva*), hangerőhasználatát (*titkolózva*), beszédbeli szünettartását (*rövid gondolkodás után*), az indulati töltést (*kissé felindulva; kifakadva; nevetve; haraggal*), a belső beszédet (*félre*), a türelmetlen magatartást (*türelmetlenül; szavába vágva*).

Parti Nagy Lajos átírásából viszont szinte teljesen hiányoznak a szerzői utasítások. Az idézett drámarészletben csak két szöveghelyen szerepel dramaturgiát segítő utasítás (*éppen nyitá a kaput, amikor észreveszi az utána jövő Hajlósit; Elmege*). A XXI. századi átdolgozás rábizza a dramaturgra, illetve a színészre a szöveg jelentését visszatükröző hangadás használatát, illetve a szövegformálással érzékelteti a meglepetést (*Itt? Vagy úgy! És?*), a közömbösséget (*Ha nőül, hát nőül.*) vagy a felháborodást (*De aljegyző úr! Micsoda féreg!*).

Az írásjelhasználat is hozzájárul a hangbeli jellemzők használatához.

A dialógusok fordulónak összetartozását hivatottak érzékeltetni az írásjelek, illetve a fordulók szoros összetartozását, azt a beszédszituációt, amelyben a megkezdett gondolatot a beszédpartner fejezi be:

HAJLÓSI Gyászéve még nem telt ugyan el –  
TORNYAI De holnap eltelik.

HAJLÓSI *A gyászév még csak most fogad letelni, és...*

TORNYAI *...ma a déli harangszókor.*

HAJLÓSI (zavarodást mutatva) Oh – az én szerénységem –

TORNYAI (szavába vág) Olly nagy, hogy nem is fogadná el olly hivatal, mellyre magát gyöngének érzi.

HAJLÓSI *Félre tetszik érteni a szolgabíró úrnak. Hiszen ismer engem az én legmesszemenő szerénységemmel, hát hogy is tolandanám fel magamat oly hivatalba...*

TORNYAI *...melyhez a szerény képességei roppant gyöngék, ha nem tévedek.*

Nagy Ignác vígjátékában a megszólalások befejezetlenségét, ezzel összefüggésben a hangmagasság lebegtetését és a hezitációs szünettartást gondolatjel érzékelteti. Hogy ennek az írásjelnek ez a szerepe, egyértelművé teszi az a tény, hogy ilyenkor a mondatzáró írásjelet nem teszi ki a szerző.

Parti Nagy Lajos szövegében ezek helyett három pont áll. Ez az utóbbi eljárás szokásos a mai írásgyakorlatban:

HAJLÓSI Nem tudom, hogy a hely, itt az utcán –  
TORNyai Mindegy – kötelességünket mindenütt teljesíteni tartozunk.

HAJLÓSI *Én, kérem, csupántly az alázas tiszteletemet akartam tenni a tekintetes szolgabíró úrnál... de nem volt szerencsém a tekintetes hivatalában találkozni, ugye... S most tessék, a véletlen megadá nékem, hogy pont itt...*

A mondatvégi írásjelek az indulati tartalom szokásos jeleiként sokkal gyakoribbak Parti Nagy Lajos átírásában:

TORNyai Ez becsületére válik izlésének.

TORNyai *Hogy Farkasfalvy? ...Nos, csakugyan? Ez becsületére válik az alispán úr izlésének.*

HAJLÓSI Sőt nőül is venné őt –

TORNyai Erre nem igen nagy elszántság kívántatik.

HAJLÓSI *Horribile, nőül is venné.*

HAJLÓSI És azért –

TORNyai *Nőül!?*

TORNyai (kifakadva) Talán csak nem általam akarja megkéretni?

HAJLÓSI *Nőül, tisztelettel.*

TORNyai *Na és? Ha nőül, hát nőül. De remélem, nem általam óhajtja megkéretni ónagysága kezét az alispán úr?*

Az indulatkifejezés nyilvánvaló jelei az indulatszók Nagy Ignác vígjátékában (*Ah; Oh*), de a mai fül számára ezek igen fellengzősnek hatnak. Ezért nem csoda, hogy a XXI. századi átíratban ezek alig lelhetők fel, így sokkal természetesebb a gondolatközlés. Viszont néha beiktat Parti Nagy Lajos árnyaló diskurzuspartikulát oda, ahol az eredetiben nincs (*Ohó; Vagy úgy, bizony; Nocsak; Nos, csakugyan; Na és?*):

TORNyai Ah, jó reggelt jegyző úr; hová olly sietve?

TORNyai *Jó napot. Hová, hová, aljegyző úr?*

TORNyai Oh, ugy csak végezzük el hamar.

TORNyai *Hallgatom.*

HAJLÓSI Oh, isten őrizzen!

HAJLÓSI *Isten őrizzen, kérem, isten őrizzen.*

HAJLÓSI Tréfálni méltóztatik.

HAJLÓSI *Ó, ó! Tréfálni méltóztatik!?*

HEVES Hagyjuk ezt, barátom. Elégge ismerem már a fonák terveidet.

HEVES *Ohó. Ösmerem ezen undok ellenvetést.*

TORNyai Önt pedig helyembe szolgabíróvá, nemde?

TORNyai *Vagy úgy!*

TORNyai Talán csak nem korteskedni jöttél?

TORNyai *Tán csak nem korteskedni jövé!?*

HEVES Kitaláltad.

HEVES *De bizony.*

TORNyai *Nocsak.*

### Az összehasonlító stílus elemzés következtetései

A klasszikus műveknek sokszor az a sorsa, hogy átírják, újraírják. Így jár el Illyés Gyula, mikor nyelvilag modernizálja Katona József *Bánk bán* című drámáját. Parti Nagy Lajosnak viszont láthatóan nem célja a nyelvi modernizáció.

Fiktív térben és időben, egy kisvárosban tisztújítás előtti feszült légkörben játszódik a Nagy Ignác-vígjáték. Mindkét jelenet a választási alkudozás két fajtáját mutatja. Hogy mennyire a beszédpartnerek közötti hierarchikus rendtől függ a társadalmi, emberi nyelvi érintkezés, azt a *Tisztújítás* című vígjáték két jelenete élesen tükrözi az egyenrangúak és a nem egyenrangúak közötti megnyilatkozás nyelvi formáival. Jól érzékelhető emiatt és egyes szereplők kommunikációjában is a foglalkozásból, a hivatali szerepből adódó stíluskeveredés. A megjelenített megyei tisztviselők beszédmódja a társadalmi rétegződéssel összhangban a stílusrétegződés jeleit is feltűnően mutatja.

A mű szövegvilága a feudális hierarchia légkörét vetíti a befogadó elé, tisztújítási machinációkat, valamint az alakoskodó, udvariaskodó, megalázkodó, meghunyászkodó nyelvi magatartást. A XXI. századi átírás az eredetinel is parabolisztikusabbnak hat. Parti Nagy Lajos alapvetően követi Nagy Ignác vígjátéknak gondolatiságát, de míg a XIX. századi szerző nyelvi megformálása egységesebb, a XXI. századiénak sokrétűbb a nyelvezete az eredetinel, a szerénykedés és főlöszleges udvariaskodás eszközeivel is gyakrabban él, valamint az archaizálás az átírásban stílustényezővé válik.

Forrás:

Nagy Ignác 1845. 3. kiad. *Tisztújítás*. Pest, Eggenberger J. és Fia.

Parti Nagy Lajos Nagy Ignác színműve mentén írta. 2006. *Tisztújítás*. Színház, a magyar színházi társaság folyóirata. Májusai drámamelléklet.

#### 4.4.2. Áthallásos tovább örökítés

Kosztolányi Dezső: *Ha negyvenéves elmúltál* – Tóth Krisztina: *Delta*

##### Az összehasonlító stíluselemzés kiindulópontja

Kosztolányi Dezső a XX. századi költészettörténet kiemelkedő hatású lírikusa. *Ha negyvenéves elmúltál* című költeménye a *Számadás* című kötetében 1935-ben jelent meg, és ahogy a kötet cím is jelzi: létértékelés, létértelmezés. Tóth Krisztina a XXI. századi kortárs magyar irodalomnak a klasszikus líra nyomdokain haladó, ismert költője. 2009-ben napvilágot látott *Magas labda* című kötetének *Delta* című verse rezonálva a nyugatos költő alkotására, szintén a negyvenéves kort már túlhaladó, önmagával szembenező lírai én gondolatait vetíti az olvasó elé.

A két költemény találkozási pontja az azonos biográfiai versindítás, az azonos téma felvetés és a Kosztolányi művéből átemelt vendégszöveg. Nyilván adódnak összehasonlítókérdések:

- Miért tartják a késő modernség kiváló költeményének Kosztolányi művét?
- Melyek a poétikusság nyelvi formái az összevetett művekben?
- Miből fakad esztétikai élmény?
- Mit evokál a nyugatos költő művéből a XXI. századi alkotás? Milyen jelei vannak a nyelvi megelőzőttségnek, a költőutód hagyományörzésének?
- Milyen adatokat szolgáltatnak ezek a költemények a XX. és a XXI. századi lírikusi magatartás megértéséhez?
- Érzékelhető-e az összevetésből, hogy férfi vagy női léthelyzet, életút számvetésének rajza tárul-e fel előttünk?
- Mennyiben tud újat mondani a *Nyugat* nagy lírikusával szemben korunk költőnője tartalmilag és megformálásmódban?
- Melyek a versek líraiságát jelző kifejezőmódok?

Kosztolányi Dezső:

*Ha negyvenéves elmúltál*

*Ha negyvenéves elmúltál, egy éjjel, egyszer fölébresz és aztán sokáig nem bírsz aludni. Nézed a szobádat ott a sötétben. Lassan eltűnődöl ezen-azon. **Fekszel, nyitott szemekkel,** mint majd a sírban. Ez a forduló az, mikor az életed új útra tér. Csodálkozol, hogy föld és csillagok közt élteél. **Eszedbe jut egy semmiség is.** Babrálsz vele. Megúnod és elejted. Olykor egy-egy zajt hallasz künn az utcán. Minden zajról tudod, hogy mit jelent. Még bús se vagy. Csak józan és figyelmes. Majdnem nyugodt. Egyszerre főlshajtasz. A fal felé fordulsz. Megint elalszol.*

Tóth Krisztina:

*Delta*

*Ha negyvenéves elmúltál, a tested egyszer csak elkezd magáról beszélni, és minden rejtett minta, mit az évek az emlékezetedre tetováltak, átüt a bőrön. Mint mikor a függöny rajzát a fény a padlóra vetíti. Figyeled lassan az erek vonulását, hogy bontakozik ki testedből egy másik, leendő felszín. **Fekszel nyitott szemekkel,** és **eszedbe jut egy semmiség.** Hogy álltál a gyerekek egy múzeumi tárló előtt, és néztétek, az ellapított homokra hogyan csöpög a lassú víz egy csőből. Látod, mondtad, szétbomlik sok kis ágra. És azt kérdezte: jó, de hol a tenger?*

## Hagyományválasztás vendégszöveggel

Az intertextualitásnak sokféle módja használatos a kortárs lírában, mint Tóth Krisztinának ebben a versében is: az ún. vendégszöveg, a struktúra-evokáció, a tematikus, a motivikus utalás, a versforma- és a ritmusimitáció. Egyértelmű a Kosztolányi-intertextus léte Tóth Krisztina versében annak, aki ismerte a nyugatos költő művét, de e nélkül az intertextus nyomát nem lehet felfedezni a XXI. századi alkotásban, mert úgy belesimul.

Gesztusértékű a hagyományválasztás, hiszen az öregedés, a halálközeli állapot sok alkotónkat ihlette megszólalásra (Babits Mihály: *Ősz és tavasz között*, Füst Milán: *Öregség*, Illyés Gyula: *Kháron ladikján*, Kányádi Sándor: *Megvonja vállát az idő* stb.), de a XXI. századi költő mégis Kosztolányi Dezső versére alludál. Az eredeti szöveg alkotójának megnevezése és a vendégszöveg idézőjelezése nélkül, rejtetten az ő költeményével kezd dialógust már a vers nyitányának intertextusával (*Ha negyvenéves elmúltál*). De a két költemény legfeltűnőbb érintkezési pontjai a szóról szóra azonos szövegrészek, azaz a vendégszövegek mint az intertextualitás sajátos esetei.

## Szöveg a szövegben

A nyelvi megelőzöttség szerkezetet adó egyező elemei ellenére a két költemény struktúraépítése lényegesen eltér. Ez két tényezőn múlik: a konstrukció pilléreit adó mondatok elhelyezésén és a mondat hosszúságon: a rövid és a hosszú mondatok szerepén és eloszlásán. A Kosztolányi-mű struktúrájának pilléreit az 1., a 7. és a 15. sorok adják:

*Ha negyvenéves elmúltál...*

...

*.....Ez a fordulópont az,  
mikor az életed új útra tér.*

...

*A fal felé fordulva. Megint elalszol.*

Az egész versépitményét a költemény „mértani középpontjába” helyezett kulcsmondat tartja fenn. Így jelentésszerkezetében a kompozíció pillérei arányos struktúrát képeznek. A befejezést pedig lezártágot sugallón az elalvás motívuma adja.

Ezt a szerkezetet transzformálja Tóth Krisztina, illetve beépíti jelentésképző folyamatába a konstrukcióátírást. A versébe átemelt intertextus szöveggépző erő: egyben struktúraszervező is mint szerkezeti vázat adó elem, de az idegen anyag áthasonítása a legtermészetesebb módon történik meg: a költő kivág szövegrészeket a Kosztolányi-műből, és beépíti saját versébe. Ebbe a keretbe illeszti a struktúramozzanatokra alapozva nézőpontváltással a múltó időről, az öregedésről szóló személyes tapasztalatát, ezáltal újrakonceptualizált önfigyelését. Kosztolányi versével párbeszédbe lépve egy nőre jellemző gondolkodási horizontot nyit meg:

*Ha negyvenéves elmúltál...*

*Fekszel, nyitott szemekkel,...*

*Eszedbe jut egy semmiség is.*

*Ha negyvenéves elmúltál...*

*Fekszel nyitott szemekkel,  
és eszedbe jut egy semmiség.*



A nyugatos költőtől átemelt vendégszöveg egy új, egy idegen szövegvilágba lép be, összekapcsolódik a női lét, a női nézőpont képelemeivel. A XXI. századi alkotó Kosztolányi központi gondolatát úgy ülteti át versébe, hogy két intertextust összekapcsolva sajátos idézetszerkezetet hoz létre. A mű kompozíciója a *semmiség* motívuma kapcsán finom áttűnéssel az idő múlásáról, az öregedő testről az individuális emlékezetből felidézett múzeumi élményre, látványra kapcsol át, egybejátszatva, sőt összeszöve ezt a két motívumot. Így több jelentés rétegződik egymásra: az öregedő test erezetének sok kis ága és a földrajzi fogalomként ismert delta, a sok kis ágra bomló folyóvíz. Az emlékezet motívumának a közbeiktatása segíti az átmenetet a két jelentéssík között, amely különben jelentős témaváltás, szemantikai ugrás, de ugyanakkor meghagyja a sejtelmes értelmezés lehetőségét.

Mindkét alkotás az élet fordulópontjának érzett léthelyzetben keletkező tűnődés, amikor mindkét művész önmagára reflektál. Elementárisan, bensőségesen lírai a nyugatos költő meditációja: a személyesség átút a grammatikai formán is. Az implicit idézetek révén a Kosztolányi-vers tematikus evokációja Tóth Krisztina költeménye, amely szintén az alanyiságot juttatja érvényre önreflexív vallomásként az öregedésről szóló elmélkedésében.

### A líraiság műfaji tulajdonságai

A líra szó görög eredetű, lantot, húros hangszert jelent. Eredetileg zenei kísérettel hangzott el a szöveg. Az epika, dráma mellett a harmadik irodalmi műnem verses formájú. Szemben a másik két műnemmél a szubjektum belső világát van hivatva tükrözni, ezért a legszubjektívabb és ugyanakkor általánosítható tartalmú. Ebben a verses formájú műnemben a zenei jelleg megmaradt a metrizáltságban, a hangzós világban.

Az antik korból Horatius, Catullus, Ovidius és Martialis lírai költészete emelkedik ki, majd a későbbi időkben Villon, Petrarca, Goethe, Schiller, a XIX. századi szimbolizmus idején sok kitűnő lírikus alkot: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Rilke, illetve az izmusok korában is: Apollinaire, Éluard, Aragon. A magyar líratörténetnek sok nagy alakja formálta, újította meg ezt a műnemet.

A lírahagyomány kétféle lírai magatartást jelenít meg: vallomásos énfeltárót és a személytelenség álarca mögé rejtőzött. Nemesyszer a lírai én, a vers beszélője azonos a szerzővel. De mindegyik lírai szubjektivitás hangulatokat ébresztő, érzelmeket megjelenítő. Ennek hatására főként három műfajt különböztetik meg: a dalt, az elégiát és az ódát, bár a költészettörténet még számos más lírai műfajt is számon tart: az epigrammát, a szonettet, a himnuszt, a gondolati költeményt, valamint átmeneti műformákat. Az újabb időkben keletkező alkotások műfajba sorolása szinte lehetetlen.

Az érzelmi folyamatok különböző aspektusainak nyelvi megjelenítése eltérő stílust, másfajta esztétikumot, differens poétikai eszközök használatát kívánja meg.

A líraszövegnek domináns jellemzője a hangalakja, a ritmusa. A lírai stílus „olyan ki-fejezés- és ábrázolásmód, amely a *líraiságot* jellemző tulajdonságok nyelvi létrehozója és szervező elve” (Csúri 1982, 328). A sok lírai stílusesező (alliteráció, rím, refrén, metafora, szinesztézia, szimbólum stb.) közül a ritmus a legfőbb rendezőelv.

### Lírahagyomány

Mindkét műben a tűnődés kiváltója, az önreflexió elindítója a 40. életév betöltése. Ez alkalom az önfelköszöntésre. Nem ritka, hogy költőink bizonyos kort elérve „leltárt

készítenek” életükről. Ilyen József Attila *Születésnapomra* című költeménye, és az ő „köpönyegéből bújtak ki” többen: Kovács András Ferenc: *Bírálóimhoz. Születésnapomra*; Lackfi János: *Korong*; Tóth Krisztina: *Porhó*; *Futrinka utca*; Varró Dániel: *Harminckét éves múltam*; Balla Zsófia: *Az élő forma*; Székely Dezső: [*Születésnapomra*]; Fecske Csaba: *Epilógus* stb.

Kosztolányi Dezső, a *Nyugat* kiváló lírikusa többször mérlegre teszi életét. Az 1924-ben megjelenő *A bús férfi panaszai* című ciklusának *Most harminckét éves vagyok* című költeményében az élete virágjában levő férfi meglehetősen említi *egészséges bronzarcát*, elegáns fehér nyári öltözetét, a kertben pihenő feleségét és a szőke, kék szemű fiát. Nyilván nem véletlen, hogy a lírai én a boldog korszakát a nyár képével állítja párhuzamba. *Számadás* (1935) című kötetében, amely „a magyar irodalom egyik legtümönyebb, legegységesebb, legművészibb” (Németh G. 1998, 18) verseskötete, már a testi szenvedés (*Száz sor a testi szenvedésről*) és a halál a domináló téma (*Halotti beszéd; Azokról, akik eltűntek; Könyörgés az ittmaradókhöz; Osvát Ernő a halottaságon; Ének a semmiről; Halottak; Már megtanultam*).

Tóth Krisztina, a kortárs líra elismert alkotója hasonlóképpen többször készített számvetést életéről. A harmincnégy éves születésnapjára írott verse, a *Futrinka utca* is a „mulandóság ráncait”, a lassan pusztuló testet (*nem vagyunk csak foszló filc, fonál*) láttatja formai-ritmikai játékaival József Attila *Születésnapomra* című költeményére alludálva. Kosztolányi Dezső *Ha negyvenéves elmúltál* és Tóth Krisztinának az ezzel párbeszédet folytató *Delta* című verse nem tekinthető örömteli önfelköszöntésnek, hiszen mindkettő elégikus hangoltságú.

### **Az önmegszólító verstípus jelentésszintjei**

Mindkét mű már az indítással aposztrófikus (*Ha negyvenéves elmúltál...*), az ún. önmegszólító verstípusba sorolható, amely a költői transzpozíció sajátos esete az egyes szám második személy szerepébe helyezkedéssel. Ez a verstípus egyszerre interperszonális és interszubjektív. Narratív elem csak háttérként kap szerepet, „a lírában jellemzően az aposztrófikus erő diadalmaskodik. [...] Az aposztrófé ellenáll az elbeszélésnek, mert *mostja* nem egy időbeli sorozat pillanata, hanem a diszkurzus, az írás *mostja*” (Culler (2000 [1981], 383, 386). Az aposztrófé megszólító gesztus, de az invokációnak sokféle megszólítottja lehet: tárgyak, elvont dolgok, személyek.

Az Arany Jánossal kezdődő költészet korszakától vált általánossá ez a verstípus, bár korábbi változatai a líra régmúltjából is kimutathatók. Alkotói korszakokhoz is köthető megjelenése. Kosztolányi pályája második felén, illetve pályája végén szaporodnak meg az ilyen típusú költemények. Németh G. Béla szerint az önmegszólító verstípus létrejöttében szóhoz jut az alkotói léthelyzet, bizonyos létállapotban számvetés, köz- és magánéleti szerepválság, ebből fakadóan jellemző a nyelvére: a megszólítás, a felszólítás, a didaxis, a világkép tükröződése, sajátos műszerkezet. Így magyarázza létrejöttének okát: „A tudat válságának élményéből fakad, a krízises önszemlélet vívódó gondolatélményéből fogan ez a verstípus, ez az attitűdfajta. S minél közelebb jutunk fonalán a 20. századi lírához, annál világosabb lesz, hogy a fogantató krízis a személyiség válságában ölt testet, [...] nem a válság élményének kifejezése ez a verstípus, hanem a válság legyőzésének akarásáé” (1977, 6). Kulcsár-Szabó Zoltán Németh G. Bélával összhangban jelenti ki: az önmegszólító verstípus „a modern 20. századi költészet egyik domináns

alakzata [...] az önmegszólitás mint beszédített elsősorban a versbéli én önreprezentációját szolgálja: az, hogy a versben beszélő hang két személyre bomlik, arra utal, hogy a megszólalás pragmatikai szintjén is megjelenik a lírai én osztottsága vagy – legalábbis – a reflektált önértelmezés igénye. Vagyis az önmegszólitó verstípus központi pragmatikai alakzata kapcsolatba hozható a szubjektum 20. századi válságával, tehát – poétikailag – az önreprezentáció problémájával” (2007, 94).

### **Önmegfigyelés, önértelmezés válsághelyzetben**

Mindkét alkotás a lírahagyományba ágyazódott mű. Az önfelköszöntés esetleges latens gesztusán kívül a létélményhez, az életérzéshez kötött önmegfigyelés, vallomások önértelmezés jellemzi mindkét művet. Azonos a két versbeli szituáció: válsághelyzetet idéző elő a negyven év elérése, és mindkét lírai én illúziótlannal figyel önmagára. Tudatosak és mélyen személyesek a létértelmező, önmegismerésről tanúskodó költemények jelentésrétegei. Személyes konfessziójukban úgy szólalnak meg alkotóik, mint akik már átéltek az élet kritikus fordulópontját, és ebből az aspektusból figyelmeztetik a befogadót. A delphoi Apollón-szentély felirata, a görögöktől hagyományozott *Ismerd meg önmagadat! (Gnóthi szeauton)* alaptézis értelmében a lírai én önmagáról való tudásának folyamata, létszemléletét, létértékelését fedik fel a befogadó előtt.

A nyugatos költő egyrészt kifelé figyel: a szobája részeit kémleli a sötétben, majd befelé: a gondolataira. Éjszakai pihenését nem csupán *egy semmiség* zavarja meg, hanem a halálra gondolás is, amely mellett minden csak semmiség. És mindezt rezignált magatartással, érzelmi magába fordulással fogadja:

*Még bús se vagy. Csak józan és figyelmes.  
Majdnem nyugodt. [...] Megint elalszol.*

Bár látszólag apróságok jutnak a lírai én eszébe, de ezek mégis az éjszakai nyugalmat zavarók, a lelket, az elmét foglalkoztató gondolatok, és ezek rávetülnek az öregséggel járó gondolatokra. A belső történésekből alig tudunk meg valamit, hézagosa a tudati folyamatok, de az kétségtelen, hogy a nemlétre való felkészülés bölcs nyugalma hatja át a verset.

Nem mellékes, hogy a másik vallomást női lélek szólaltatja meg. Lírahagyományon alapuló újabb önmegértés ez, de sajátosan női nézőpontból: a látványéből. A vizualitás ragadja meg a költőnőt, mert a test öregedésének külső nyomai (*és minden rejtett minta, mit az évek / az emlékezetedre tetováltak, / átüt a bőrön*) a nőket sokkal inkább aggasztják, mint a férfiakat. A 32 éves Tóth Krisztina *Porhó* című versének egyik strófája még így hangzott:

*... őrzöm arcomat,  
s eleddig nem zuhant sokat  
csecsem  
becse*

A 38 évesen írt *Futrinka utca* című verse már komorabb hangulatú képben láttatja az emberi életet:

*Harmincnyolc év, futó fonál.  
Az ember rojtokat talál  
– hanyag  
anyag –*

*e földi, pöttyös kis ruhán  
mit hord és igazgat sután.*

A 40 évet már megélt nő figyelmét hosszan foglalkoztatja testi megjelenése:

*Figyeled lassan az erek vonulását,  
hogyan bontakozik ki testedből egy másik,  
leendő felszín.*

### **A tudatműködés kivetülése a versnyelvbe**

Az önmegszólító verstípus jellegzetessége a kritikus élethelyzet nyelvi megformálása. Mindkét vers lírai szöveg, és sajátossága az a lírai beszédmód, amely reflexiós önértelmezés. Ez a magatartás az egyén által felismert, megélt válsághelyzet következménye.

Az öregedéssel szembesülés krízisélménye mindkét művész esetében önéletrajzi ihletettséggel. Az a tény, hogy 40 évesen többé már fiatalnak nem mondhatja az ember magát, álmatlan éjszakát szül, és az alvásra képtelen állapotban törvényszerű a meditálás. De a fordulópontot jelentő lélektér eltérő nézőpontú nyelvi kivetülése a két költemény.

Kosztolányi verse az éjszakai tűnődés gondolati ellenpontjait jeleníti meg, az apró (*Eszedbe jut egy semmisség is.*) és az igazán lényeges dolgot: a halált. A halálra gondolásból fakad a drámainak nem mondható, de lehangolódtatás árastó rövid mondatosság, valamint a ponttal jelzett szünetekkel tagolt, fragmentált gondolatok mint az éjszakai töprengés, az elalvás előtti lelassuló, melankolikus gondolkodás nyelvi tükrözése:

*Még bús se vagy. Csak józan és figyelmes.  
Majdnem nyugodt. Egyszerre fölsóhajtasz.  
A fal felé fordulsz. Megint elalszol.*

A mondat-megszakításokkal teremtett figyelemkeltő szünettartások leképezik a gondolkodásban beállt pillanatnyi megállásokat. Nagyon egyszerű szerkezetű, igétlen állítmányú, retorikai díszítetlenségű, ereszkedő hanglejtésű mondatok adnak hírt a lírai én érzésvilágáról, az öregedés beletörődő elfogadásáról. Egyetlen gondolat három mondatra tagolása, ízekre szedése az elakadás képzetét kelti: *Még bús se vagy. Csak józan és figyelmes. Majdnem nyugodt.* Ebből a mondatsorból az első egyszerű mondatból törlődött az egyes szám második személyű alany, de a tagadott névszói-ige állítmány elegendő a hiánytalan közléshez. A második és harmadik mondat névszói-igei állítmányból a létigei kopula is hiányzik, csupán a névszói rész a mondatalkotó. Ezáltal a cezurák három-négy szótag után szünettartással metszik a sorokat, az elalvás folyamatában a tudati lelassulást, az elakadást, az elnémulást jelezve a ritmus ábrázoló jelleget. Ugyanakkor valaminek az elhallgatását is sugallja ez a töredezettség.

A következő egyszerű mondatok igei állítmányai csupán szabad határozóval bővülnek, szinte elvágva a megnyilatkozást: *Egyszerre fölsóhajtasz. A fal felé fordulsz. A befejezést pedig a klasszikus zárlatot adó mondat adja: Megint elalszol.*

Tóth Krisztina költői világa sem tragikus, nem érzélgős színezetű, de számára is érzelmi szituáció a 40 év betöltése: az időszemléletből fakadó létösszegző pillanat az öregedéssel járó testfelszín, a bőr megváltozásának észlelése. Míg a nyugatos költőnél a *semmisség* fogalma nem konkretizálódik, addig a XXI. századi alkotás a múzeumi tárló homokjára csöpögő víz látványát és az ehhez kapcsolódó beszélgetést tartja annak. Feltehető a párhuzam *az erek vonulása* és a csöpögő víz *sok kis ágra* bomlása között, mégis talányos marad az elsődleges jelentésen túl a deltaképződés, amely csak a tenger fogalmának metaforikus képén át bomlik ki látható és rejtett értelmet hordozva. Mindent hosszan hömpölygő többszörösen összetett mondat és több összetett mondat készíti elő, úgy, hogy a gondolatsor egy lezáratlan dialógussal ér véget: *És azt kérdezte: jó, de hol a tenger?*

### **Az önmegezőlítő verstípus grammatikai szerkezete**

Az önmegezőlítő verstípus jellemzője a második személyű grammatikai szerkezet. Ez a lírai beszédhelyzet egyszerre kétféle jelentéslehetőséget hord magában: rejtőzködést és kitárulkozást.

Az egyes szám második személyű igealak dialógusban szokásos. A magyar grammatika az egyes szám második személyű igealakhoz kétféle funkciót kapcsol: egyrészt leggyakrabban a kommunikációban megezőlított személyt jelöli, másrészt általános alany kifejezésére alkalmas. Nem véletlen, hogy a közmondások gyakran élnek az utóbbi formával mindenkinek szolgáló jó tanácsként: *Nézd meg az anyját, vedd el a lányát!*

Versben az aposztrifikusság többértelműséghez vezet, mert nem egyértelmű, ki a megezőlított: lehet konkrét vagy fiktív személy, esetleg általános alany. Tátrai Szilárd ilyen meghatározást ad erről az alakzatról: „Az aposztrófé alkalmazásával a megnyilatkozó olyan módon aknázza ki a nyelvi tevékenység diszkurzív természetéből adódó lehetőségeket, hogy megnyilatkozásának tényleges címzettjétől elfordul, és egy másik (ott lévő vagy odaképzelt) címzettet (humán vagy nem humán entitást, utóbbin belül élőlényt, tárgyat, elvont fogalmat) szólít meg. [...] Az aposztrifikus dikció további jellemzője, hogy prototipikusan közvetlen interakcióval jellemezhető közös figyelmi jelenetet hoz létre” (2012, 198, 206; vö. 2008a, 52; 2011, 58).

Ugyanez a grammatikai alak mint önmegezőlítő stiláris formula kulcsfogalom Freud és Heidegger gondolatrendszerében. Hasonlóképp él vele a költészet is. Valószínű az, hogy Kosztolányi versében eldönthetetlen, hogy az önmegezőlítés vagy az általános alanyt kifejező forma dominál-e, inkább a kettő összeolvad, egymásba játszik, éppen a pragmatikai alany meghatározatlanságával nyitva utat a kétféle értelmezésnek, ahogy ezt Szegedy-Maszák Mihály látja: „Az önmegezőlítés – amelyet az olvasó mindig átválthat általános alannyá” (2010, 383).

Az önmegezőlítő verstípus dialógust imitál a megezőlított: a TE és a megezőlítő, az ÉN között, mindkettő maga a lírai én, de csak az egyik oldal, a megezőlítő beszéde hangzik el. A versbeli beszélő formálisan egyes szám második személyt szólít meg, de valójában a latens ÉN rejtett személyességével, önmagával beszél. Azt a hatást kelti, mintha a lírai én kívülről szemlélné önmagát, kívülállóként vélekedne. Ez a forma eltávolítás,

hiszen az alkotó nem egyes szám első személyben szólal meg, ugyanakkor viszont műve nagyon is szubjektív vallomás, mert mégis csak az egyes szám első személyű alany vall ilyen módon magáról. Tehát a versbeszéd grammatikai énje az invokált *te*, de nyilvánvaló, hogy ehhez hozzátapad, sőt ezzel eggyé válik az alkotói *én*: hiszen mind a megszólító, mind a megszólított azonos a lírai énnel. Ezenkívül – a grammatikai formából adódóan – azt az olvasói értelmezést is szuggerálja a második személyű grammatikai alak: mindenkire érvényes az élet fordulópontján az ilyen jellegű elmélkedés, amelyben a jelen dolgain kívül vissza- és előre tekintésre nyílik alkalom. Így a személyes élet általános emberi életet jelenít meg: Kosztolányi egyéni sorsa általános emberi sorsot, Tóth Krisztina női sorsa tipikus női sorsot.

A XX. századi alkotásban végig megtartja pozícióját a címben megszólított TE (*Ha negyvenéves elmúltál*). A XXI. századi műben viszont többszöri pozícióváltás történik: az egyes szám második (*elmúltál*) után többes szám második jön (*néztétek*), és végül egyes szám harmadik személy: *És azt kérdezte*.

### **A didaktikai jelleg nyelvi formái**

Az önmegszólító verstípus jellegzetessége az aposztrófikus hatás működése mellett a didaktikai jelleg is. Ez sajátos nyelvi formában jelenik meg. Kosztolányi művében figyelemzavaró erejű a lírai beszélőnek a 40 éves kor jelentőségét tudatosító szentenciózus kijelentése:

*...Ez a forduló az,  
mikor az életed új útra tér.*

Amennyiben a Tóth Krisztina-vers földrajzi magyarázatát átvitven értelmezzük – márpedig azt kell tennünk –, akkor talányosan ugyan, de azt sejteti: a látszatnál, a jelennél ragadunk le (*szétbomlik sok kis ágra*), de a távlatot, a jövőt (*a tenger*) nem látjuk:

*Látod –, mondtad, szétbomlik sok kis ágra.  
És azt kérdezte: jó, de hol a tenger?*

Ezért nem véletlen, hogy kérdés jelöli a megválaszolhatatlant. Talányos és meglepő a *delta* és a *tenger* hozzákapcsolása az emberi testfelszínhez. De épp ez ösztönzi a befogadót, hogy ne a szó szerinti értelmezésnél ragadjon le, hanem képként értelmezze.

### **Motivikus hálók a lélek térképén**

A Kosztolányi-vers motivikus hálója nagyon egyszerű történetet vázol fel: az éjszakai felébredéstől az apró zajok észlelésén, a 40 éves ember látszólag jelentéktelennek tetsző gondolatainak való hosszas morfondírozáson át vezet az újbóli elalvásig. A tűnődés – a környezet, a külvilág apró észleléséről, érzékeléséről, hangeffektusairól ad hírt (*Nézed a szobádat, egy-egy zajt hallasz künn az utcán*), – testi állapotot rögzít (*Ha negyvenéves elmúltál; egyszerre fölébredsz; Fekszel, nyitott szemekkel; A fal felé fordulsz. Egyszerre fölsóhajtasz. Megint elaszol.*), – lelkiállapotot fest (*Még bús se vagy. Csak józan és figyelmes. Majdnem nyugodt.*),

– mentális folyamatot jelez (*eltűnődöl; csodálkozol; Eszedbe jut egy semmiség is. Babrálsz vele. Megúnod és elejted.*),

– alig van cselekvés (*nézed; fekszel; fölsóhajtasz; fordulsz*).

A külvilágra figyelést követően a befelé figyelés a lélekben, a tudatban felvetődő gondolatokra irányul. A külszín, az eseménytelenség mögött a lírai én hangulati-tudati feszültsége bújjik meg. Homályban és kimondatlanul hagyva felébredése okát, merengésének valódi tárgyát.

A Kosztolányi Dezső költeményére rájátszó XXI. századi alkotásban az öregedés létállapotához szervesen tapad a személyes tapasztalás által az időszemlélet, és a személyesség fókuszba állításával nem a külvilág, hanem az önmegfigyelés a terepe, de a mentális folyamat visszaadása helyett (*eszedbe jut egy semmiség*) önreflexív magatartással a lírai ének a saját fizikai állapotára vonatkozó szomatikus jelzései dominálnak, motívumláncként végighúzóva a versen. Az öregedés látható jelei bomlanak ki: az öregedő bőr, az idő múlásától kirajzolódó erek, a testfelszín változását talányosan sejtető rajzolatok adják a jelentéshorizontot, amelyek figurativitását a Tóth Krisztina költészetében gyakori fénymotívum teszi szemléletessé. A befogadóra bízva: mik láthatók a bőrön: ráncok? öregségi foltok? a bőrön áttetsző erek? elszíneződött (hiperpigmentált) területek?

### **Képi és kép nélküli világ**

A meditációs átélést rögzítő versek lírai beszélői pátoszatlan stílusban szólnak meg.

Helytálló Szegedy-Maszák Mihály megfigyelése: Kosztolányi műve „az alulfogalmazás magas művészetét képviseli” (2010, 396). A valóban depoetizált szövegstílusú, képek nélküli, tényközlő, beszédszerűen prózai alkotás nagyon puritán eszközökkel él, az emfaticum teljes kerülésével a mindennapi nyelvhasználat alapszókinccsével. „...nem nagy »hordképességű« dikció megújításával emelkedik az *Ének a semmiről* (1933) vagy a *Hajnali részegség* (1933) magaslatára. Velük összevetve a *Ha negyvenéves...* »alulretorizált« [...] A maga visszafogott, fojtott tónusa szerint a *Ha negyvenéves...* ugyanis a mondás egészen más regisztereiben szólal meg, mint amelyeken az elfogadó belátás vagy az afirmáció pátosza felhangzik” (Kulcsár Szabó E. 2017, 165–166).

A természetesen felülről gondolatokhoz és mondatszerkesztéshez a legköznapiabb, leggyakoribb szavak szerepelnek mindkét műben. De a költő verse metaforákkal képesített nyelvi megnyilatkozás. Már maga a talányos *Delta* cím is az. A versindítás antropomorfizációval elevenedik meg:

*tested*  
*egyszercsak elkezd magáról beszélni,*  
*és minden rejtett minta, mit az évek*  
*az emlékezetedre tetováltak...*

És nyilván a címhez visszakapcsoló enigmatikus kép megsokszorozza a jelentéseket:

*Látod –, mondtad, szétbomlik sok kis ágra.*  
*És azt kérdezte: jó, de hol a tenger?*

Így jön létre a képekbe bújtatott női szemléletmód. A testet behálózó erek rajzolatához asszociálódik az emlékezéssel egybefonva a csöpögő víz kis ágakra bomlásának földrajzi ismereteket felidéző volta. A Kosztolányi-intertextusra épülő továbbírás szinte végig egyéni képekben „beszél” női nézőpontból: a múltnak a testfelszínre „tetovált” „emlékeiről”, az erek „vonulásáról”, a „leendő testfelszín” „kibontakozásáról” és titokzatosan a deltáról, a tengerbe beérkezés „előszobájáról” és a tengerről mint a beérkezésről, a végpontról. Talán így fejthető fel a költemény figuratívítása, de azért a mű *delta* címe és a *tenger* mint nem földrajzi fogalom, végig talányos, titokzatos marad. A verszárlat kérdő mondata (*És azt kérdezte: jó, de hol a tenger?*) a lezáratlanságot sugallva, fenntartja a mű enigmatikus jellegét.

### **Versforma-adaptáció, ritmikai áthallás**

A szövegköziség terében érintkező alkotások az intertextualitás többféle alakzatát mutatják fel: többek között a versforma- és a ritmusimitációt is. Mindkét költemény 15 soros rímtelen, szűkszavú, versszakokra nem tagolt alkotás, amelyhez a lelkeket átjáró diszharmonia, elégikus hangulat miatt nem illenek csengő-bongó rímek. Ez feltűnő Kosztolányi költészetében. A *Meztelenül* című kötetéről Szabó Lőrinc azt jegyezte meg, de erre a versre is igaz: „Úgy látszott, hogy Kosztolányi Dezső, a stílus ötvöse, a szavak kalandos és megbúvólt zenésze lemond a formáról, a ritmusról, és elsősorban az oly veszedelmesről, a rímről” (2009, 169).

Németh G. Béla fölfigyelt arra, hogy a jambikus verselésű Kosztolányi-mű 7. sora „a döntő kijelentés sora a dallamban továbbvivő, félszótagos tizenegyesből átvált a súlyt és összegzést sugalló tízesbe, tiszta, egész, zárt jambusi végződéssel” (1998, 19).

Kosztolányi struktúraalkotására a rövid mondatosság jellemző, hiszen a 15 soros költeményét 17 mondat alkotja, alighanem az egymást váltó gondolatfoszlányokat megjelenítve. Ráadásul nemegyszer töredékes mondat szerkezettel (*Még bús se vagy. Csak józan és figyelmes. Majdnem nyugodt.*).

A költőnő játékba hozza a Kosztolányi-féle 11 szótagos sorhosszat, de versformaimitációjában nem követi a nyugatos költő sorainak szabályos jambikus lejtését, hanem annál kissé szabadabb ritmusban írja át a formával való játék részeként. A dialógusba hozott szövegtől eltérően az ugyancsak 15 soros műnek 7 mondata sorokon át kígyózik, leragadva a lírai alanyt foglalkoztató gondolatnál: az öregedő testfelszín képénél.

### **A költemények hangzó világa**

Mindkét mű versformálására jellemző, hogy mellőzi a sorvégi összecsengéseket. Viszont gyakoriak a gondolatok egymásba szövődését szimbolizáló enjambement-ok. „A mondatpoétika [...] különös súlyt fektet a mondatáthajlásra, épp avégett, hogy a közlésfolyamatnak megszakíthatatlanságát vagy egymásra utalt folytonosságát hagyja kibontakozni. Az enjambement ugyanis már fogalmából következően is az elszakított elemek ismétlésével szemben érvényesülő áthajlást, a szétszakíthatatlanságot képviseli, ráadásul úgy, hogy a ritmika megtörésével épp a jelentéses, közlésfolyamatra számító egymásrautaltságot tünteti ki” (Margócsi 1996, 277).

Tóth Krisztina versében többnyire élesek az áthajlások, mert a predikatív struktúrákat (*a tested / elkezd; az évek / tetováltak*), a birtokos jelzős szintagmát (*a függöny /*



rajzát) és a névutós szerkezetet (tárló / előtt) törik szét. Az értelmező jelzős szintagmát széttagoló soráthajlás szinte ábrázoló jellegű, kiemelve a *leendő felszín*-t:

*Ha negyvenéves elmúltál, a tested  
egyszer csak elkezd magáról beszélni,  
és minden rejtett minta, mit az évek  
az emlékezetedre tetováltak,  
átüt a bőrön. Mint mikor a függöny  
rajzát a fény a padlóra vetíti.  
Figyeled lassan az erek vonulását,  
hogy bontakozik ki testedből egy másik,  
leendő felszín. Fekszel nyitott szemekkel,  
és eszedbe jut egy semmiség. Hogy álltál  
a gyerekek egy múzeumi tárló  
előtt, és néztétek, az ellapított homokra  
hogyan csöpög a lassú víz egy csőből.*

Ezek tekervényes, hosszú mondatok, ezért érthető, hogy a sorvégek nem esnek egybe a lezárt grammatikai szerkezetekkel, és enjambement-ok kötik össze a sorokat. Ha felbontanánk rövidebb mondatokra, elveszne a mondatok íve.

A kötőszó-nélküliség nyomatékosabbá tette volna a közlést egy helyen, mert az *és* kötőszó kitétele miatt a mellérendelt tagmondat indítása nem válik hangsúlyossá:

*Fekszel nyitott szemekkel,  
és eszedbe jut egy semmiség.*

A Kosztolányi-vers első négy sorának hosszabb mondataiban az áthajlások lágyak, mert az enjambement-ok szabad határozókat szakítanak el az igei állítmányoktól (*sokáig / nem bírsz aludni; Nézed / a sötétben; eltűnődöl / ezen-azon; csillagok közt / éltél*), ezáltal a beszédszerűséghez közelít a lírai monologikus beszédmód:

*Ha negyvenéves elmúltál, egy éjjel,  
egyszer fölébreds és aztán sokáig  
nem bírsz aludni. Nézed a szobádat  
ott a sötétben. Lassan eltűnődöl  
ezen-azon. Fekszel, nyitott szemekkel,  
mint majd a sírban. Ez a forduló az,  
mikor az életed új útra tér.  
Csodálkozol, hogy föld és csillagok közt  
éltél. Eszedbe jut egy semmiség is.*

A tagmondatokat nem véletlenül metszik szét a sorvégek. A *mint*-tel induló módhatározói hasonlító mellékmondat éppen ezzel válik nyomatékosná: *mint majd a sírban*. Bár a pihenés, az alvás kinyújtózó és a sírba helyezettség testhelyzete párhuzamba vonható, mégis meglepő a síkváltás: az élőbből a halottba.

*Ez a forduló* az főmondatban a mutató névmási az névszói állítmány a verssor végére kerül. Ennek központi jelentőségű tartalmára az új sorba írás hívja fel a figyelmet:

*mikor az életed új útra tér.* A 8. sorvégi enjambement viszont emfatikus szerepű azáltal, hogy egyetlen igei állítmány kiemelő jelleggel indítja a 9. sort: *éltél*. Ez az igealak kéri a szövegkörnyezetből, mert múltba transzponálja a jelen észlelését (*Csodálkozol*), hiszen a verskezdet kivételével (*elmúltál*) a többi ige mind jelen idejű cselekvést, történést rögzít (*eltűnődöl; fekszel; tér* stb.). Zenei szempontból egyetlen nem feltűnő alliterációnak (*fal felé fordulsz*) van némi jelentésirányító szerepe. A 10. sortól viszont a sorvégek vagy teljesen megegyeznek a mondatvéggel, vagy még rövidebbre tördelten rögzítenek apró cselekvéseket (*Babrálsz; elejted; főlóhajtasz, fordulsz*), történést (*elalszol*), befelé és kifelé figyelmet jelző, látással és hallással kapcsolatos érzékszervi észleleteket (*zajt hallasz*) és lelkiállapotot (*Megúnod; bús se vagy*), nyilvánvalóan a háttérben megbújó feszültség, szorongás, a biztonságérzet hiánya miatt.

Az enjambement a versmondat-töréssel mintegy az élet fordulóját szimbolizáló törés formai kivetítődése a szabályos sorképzésű költeményekben.

### **Az összehasonlító stíluselemzés következtetései**

Mindkét alkotó önmegfigyelésen, önértelmezésen alapuló létértelmezése aposztrofikus jellegű önmegszólító, lírai hangú, bensőséges verstípusban ölt testet. Az önmegszólító verstípus hagyománya szerint a megszólítás poétikai konvenciójú, de a hagyománytól eltérően az elemzett két költemény nem önfelköszöntő. Jellemző rájuk a többretegű jelentésvonatkozás: az önreflexív lélekállapotrajz, az élet fordulópontját jelentő életév miatti merengés és didaktikai jelleg.

Lényeges eltérés észlelhető az önértelmezés nyelvi megformálásban. A Kosztolányi-mű lírai éneke éjszakai töprengésében a mindennapi élőbeszéd természetességével, a leghétköznapibb szavakkal, bensőséges egyszerűséggel vallja meg az élet apró dolgain való tépelődését és a halálra gondolatát is. Nyelve képiséget nélkülöző, dísztelen, prózához közelítő, meditatív, retorikai puritánságú, zenei elemeket háttérbe szorító versbeszéd, amely mégis versművészet egyik csúcspontja, a tudatlóra kiemelkedő alkotása. Tóth Krisztina költeménye tradicionális modernségű, lírai hangvételű, képi kifejezésmódú. Emberi és költői érzékenység hatja át mindkét önreferenciát. Kosztolányiéból az általános emberi tapasztalat, Tóth Krisztináéból a női szubjektum önmegfigyelése érződik. Lényegesen eltér az öntükrözés tárgya is: a XX. századi alkotó a belső, a lelkivilágot vetíti ki, a XXI. századi az önmaga külsejét szemlélő egyén öntükrözése. A költőnő többete a sajátosan női érzékenység láttatása. Nem érzelmes a Tóth Krisztina-féle líranyelv, amely igazi női mentalitást, a testi változásokra figyelő női nézőpontot tükrözi, ezáltal nyújtva egyéni megközelítést a múlt időről, így az intertextus átvétele invencióval párosul.

Nehéz „versenyre kelni” a nagy nyugatossal, mert ahogy Szabó Lőrinc állítja: „Van zseni, aki azért zseni, mert utánzása föltétlenül epigonságra visz. Ilyen Ady. De van, aki azért zseni, mert követésére epigon képtelen, mert követése nem epigonság, hanem mestervizsga. Ilyen Kosztolányi. [...] Érdeme több a nyelvújítókénál: stílussteremtő” (2002, 2009, 299).

Források:

*Kosztolányi Dezső összes versei*. 1995. Bp., Osiris – Századvég.

Tóth Krisztina 2009. *Magas labda*. Bp., Magvető.

#### 4.4.3. A lírahagyomány újíráása

Kosztolányi Dezső: *Boldog, szomorú dal*

*Van már kenyerem, borom is van,  
van gyermekem és feleségem.  
Szívem minek is szomorítsam?  
Van mindig elég eleségem.  
Van kertem, a kertre rogyó fák  
suttogva hajolnak utamra  
és benn a dió, mogoró, mák  
terhétől öregbül a kamra.  
Van egyszerű, jó takaróm is,  
telefonom, úti bőröndöm,  
van jó-szívű jót-akaróm is,  
s nem kell kegyekért könyörögnöm.  
Nem többet az egykori köd-kép,  
részegje a ködnek, a könnynek,  
ha néha magam köszönök még,  
már sokszor előre köszönnek.  
Van villanyom, izzik a villany,  
tárcám van igaz színezüstből,  
tollam, ceruzám vígan illan,  
szájamban öreg pipa füstöl.  
Fürdő van, üdíteni testem,  
langy téa, beteg idegemnek,  
ha járok a bús Budapesten,  
nem tudnak egész idegennek.  
Mit eldalolok, az a bánat  
könnyekbe borít nem egy orcát,  
és énekes ifju fiának  
vall engem a vén Magyarország.  
De néha megállok az éjen,  
gyötrődve, halálba hanyatlón,  
úgy ásom a kincset a mélyen,  
a kincset, a régit, a padlón,  
mint lázbeteg, aki föleszmél,  
álmát hüvelyezve, zavartan,  
kezem kotorászva keresgél,  
hogy, jaj, valaha mit akartam.  
Mert nincs meg a kincs, mire vágytam,  
a kincs, amiért porig égtem.  
Itthon vagyok itt e világban  
s már nem vagyok otthon az égben.*

Parti Nagy Lajos: *van utcarím ...*

*van utcarím van mintamondat  
vakírás mámormímelő  
almaborág eperfaajtó  
üvegcserep műmézdarázs  
van alkonybibor napszakácsnő  
molnársziták van cinkejég  
van sócipő üvegnyalóka  
epedasírás ragtapasz  
van nyomtatóló környöszörgés  
bőröndpiros szív rákszirom  
van sompoly csillag krumpliszobrász  
hattyak kinderlied krémselyem  
van téglavér van cédruserdő  
szárazjég hírgyár gyárvigasz  
van konyhagöz gilisztacirkusz  
van műlovarnó jeltenye  
égzúg pufó düh műlesiklás  
tündértetük lórongyolat  
van dudvadal szájzár pedálnok  
dönögve rigmuslincahad*

### Az összehasonlító stíluselemzés kiindulópontja

A *Nyugat* nagy költőegységének, Kosztolányi Dezsőnek a *Boldog, szomorú dal* című költeménye az 1920-ban megjelenő *Kenyér és bor* című kötetének indító darabja. Parti Nagy Lajosnak – a kortárs magyar irodalom egyik legsajátosabb költőjének, aki számtalan díj és kitüntetés birtokosa – a *Szódalovaglás* című kötetében (1990) a *van utcarím van mintamondat* kezdetű verse Kosztolányi *Boldog, szomorú dal*ának evokációjaként hat a travesztív mozzanatot, a struktúra evokatív szerepe miatt. Ezért a két szöveg hasonló vagy eltérő stílusjegyei mögött meghúzódó okokat érdemes felderíteni:

- Mi jellemzi a klasszikus modernség és a posztmodern nyelvszemléletét?
- Milyen nyelvi kifejezésmódok jelzik a művek poétikusságát vagy depoetizáltságát?
- Mennyiben felelnek meg ezek a költemények a dal műfaji jellegzetességeinek?
- Miben fedezhető fel a versek individuum-szemlélete?
- Mi a *van* ige mint kulcsszó szerepe a két műben?
- Miként hat az alkotók nyelvhasználatának funkcionális varianciája műveik stiláris megjelenítésére?

### A dal mint lírai műfaj

A dal alapvetően szubjektív volta miatt bensőséges hangnemű, egységes hangulatú, a legszubjektívebb érzelmkifejező, vallomásos jellegű, egyszerű struktúrájú és kellően zenei lírai műfaj. Kezdetben dallammal együtt született. Különösen a német dalköltészet gazdag (Goethe, Heine). A hazai lírában Petőfi Sándor dalai a leghíresebbek.

A lírai hangvétele szervesen hozzátartozik a homo aestheticus nyugatos költő, Kosztolányi Dezső költészetéhez. Költeményének dal műfajmegjelölése egységes hangulatiság megjelenítését előlegezi, ám ennek már a cím két összeegyeztethetetlen érzelmet jelölő szava és majd a mű egésze is ellentmond, ugyanis az első tartalmi egység a boldogság, a második a szomorúság hangulatát árasztja. A versstruktúra két szegmensének súlya ellentétben áll a terjedelmével: a rövidebb második egység áll a mű fókuszában, hiszen ennek fényében értelmezhető, illetve értelmezhető újra maga az alkotás. A két rész hangulati görbéje ellentétes: az első fokozatosan erősödő, felfelé ívelő érzelmi telítettségű, a második lefelé irányuló, tehetetlen belenyugvást, megadást sejtető. Különben még a felhőtlen boldogságot sugalló részbe is belevegyül negatív életérzés, hiszen a lírai én *beteg idegeit* említi, és Budapestet *bús* jelzővel illeti. Ezzel az eljárással a költő valójában kitágítja a műfaj keretét, mert ellentétes érzelmeket fog egybe dalában. Ezt azért teheti meg, mert a műfajok „intézményes imperatívusok”, „melyek kényszerítenek ugyan, de ugyanakkor teret engednek az író kényszerítő befolyásának is” (Wellek–Warren 1972, 342).

Kosztolányi műve jellegzetesen lírai alkotás, zenei szerkezete összefüggésben van a dalszerű formával, amelyben a dalszerűséget a ritmus is érvényre juttatja. Líraiságát a beékelte epikai elemek (*néha magam köszönök még / már sokszor előre köszönök; ha járok a bús Budapesten*) sem bontják meg. Költeményében minden megállapítás az ÉN-re vonatkozó reflexió, a belső érzelmi világ megvallása, az érzelmhullámszerű kifejezésre juttatása. Parti Nagy versvilága viszont tárgyiasult, eldologiasodott. A személytelenítés abban is tetten érhető, hogy desantropomorfak a felsorolt dolgok, talán csak a *cédruserdeő, műlovarnó, nyomtatoló* lehet kivétel.

A Parti Nagy-vers műfajba sorolása nem könnyű. Egyrészt a nonszenszhez közelít, másrészt a dilettáns alkotáshoz. Elekes Dóra szerint a nonsense az angol irodalomkritika szerint „olyan költeményekre vagy szövegekre utal, amelyek nem követik azt, amit »köznap logikának« nevezhetnénk – vagy szabadok attól, és amelyeknek ezért abszurd hatásuk van” (2002, 175). Horváth Csaba így látja a dilettáns költészetet: „A dilettáns szerepébe helyezkedő költő nem parodizál [...], hanem a költői nyelv – tehát végső soron a nyelv létértelmező szerepének ellehetetlenülésével foglalkozik” (2006, 552).

Egymagában a Parti Nagy-mű jelentésvilágának megfejtesére tett kísérlet nem igazán vezet célra, viszont a Kosztolányi-versre evokáltsága segít egyfajta jelentésadásban: a XXI. századi költő *van*-okra épített struktúrája az irónia megnyilvánulásaként értelmezhető, és az ironizálással értékmegvonó stílusú szöveg formálódik.

### **Paradoxális címek**

Kosztolányi Dezsőnek, a magyar lírai modernség egyik megteremtőjének *Boldog, szomorú dal*ában az érzelmi gócpontokat, sőt poláris ellentéteket a cím már kijelöli, sejtetve, hogy érzelmi váltás következtében rapszodikus lesz a mű érzésvilága. A költeménye lényegét adó paradoxonra már a verscím egymást kizáró értelmű, antonim jelzőinek ellentmondásos volta utal (*boldog* ↔ *szomorú*), és ennek megfelelően bomlik ki a lírai szubjektivitásról árulkodó struktúra. Parti Nagy Lajos *van utcarím van mintamondat* címét is meghökkentőnek érzi a befogadó a megfejthetetlen értelmű *utcarím* szó következtében.

### **A klasszikus modernség és a posztmodern individuum szemlélete**

Eltérő lét-, világ- és individuumszemlélet tükröződik a késő modern klasszikus, az újkori irodalmiság nagy alakja, Kosztolányi és a XX. századi nyelvi fordulathoz köthető irodalom, a posztmodern líra képviselője, Parti Nagy verse között az eltérő irodalomtörténeti korszakokra jellemző és kultúraspecifikus vonások következtében. „A nyelvjáték iróniája ezekben a szövegekben szinte vírusként forgatja fel a hagyományokban rögzült irodalmi kódokat” (Németh Z. 2008, 39).

Feltételezhető, hogy a Kosztolányi-vers lírai alaphelyzetében a lírai én önértelmező magatartásában szubjektív aspektusból láttatja önképét, önmagára irányított reflektorral világítja át életét és alkotói tevékenységét. Az ÉN-re szűkített perspektíva, az önreflexív magatartás végig az egész művön megmarad: az alkotói önelemző reflexióhoz kritikus identitáskereső önkontroll járul. A szerző-én nézőpontjából látható a szövegbeli én, nyilván személyes aspektusból, amelyből magát láttatni engedi az önreprezentáció sajátos önreflexív magatartással. A szubjektum önképet rajzol magáról: kezdetben az emberi személyiség áll a fókuszban, majd perspektívaváltással a költői én. Életérzésének hangot adva őszintén vall magáról, így önkifejezése valójában én-konstrukció.

Ebben az individualizációban, amelyben az életrajzi és az alkotói én egybeolvad, mégis különválik az ember két ÉN-je és az ezekhez rendelhető értékek. Két világ ez, eltérő életérzéssel: az egyik önkép harmonikusnak tetszik, a másik diszharmonikus. Kosztolányi létszemléletének kettőssége lélektanilag hitelesen rajzolódik ki önmaga teljesítményeinek boncolgatásában: számára emberi egzisztenciája megelégedésre ad okot, viszont a művészetben elért költői szerepe elégedetlenségre. Feszültség vetítődik ki tehát a számvetést készítő nyugatos lírikus vallomások létösszegző versébe a polgári

magatartásforma és a költői világ értékrendje között, ebből adódnak a verscímben jelzett polarizált érzések: *boldog* ↔ *szomorú*. Költői eredményeit megvilágító önértelmezői figyelme miatt a lírai én kétségeinek ad hangot. Ez valójában újraértelmezeti élete értelmét: gyötrelmes vívódással (a kincskeresés motívuma ötszöri ismétlődésével) a mindennapi lét és a költőként létezés értelmét kutatva, amely azután a kincsrre való rá nem lelés miatt a teljes értékvesztettség állapotának a rajza. Emiatt melankóliát, nosztalgiát árul el a mű szóválasztása, ennek következtében elégikus világkép dominál a zárlatban, jelzi ezt a szóhasználat: *szomorú, bús, beteg, vén, bánat, könnyekbe, gyötrődve, halálba*.

A zárlatnak fontos szava: az *ég*, sőt Kosztolányi költészetében lényeges tartalmi elem. Nemes Nagy Ágnes szerint ez háromféleképpen értelmezhető: „Az »ég« így nemcsak a boldogság megfelelője nála, és nem is csak a múlté, hanem mintegy a költészeté is” (1989, 170). Ez a három egymásba lényegül, ahogy a költőnő megfejti egy másik Kosztolányi-vers alapján:

*Húszévesen arról daloltam, ki kisgyermekként égre kelt,  
most éneklek húszéves másom, ki egykor erről énekelt.*

*Nem tudtam én dalolni nektek az újról, csak a régiről,  
nem tudtam én dalolni nektek a földről, csak az égiről,  
mert ami elmúlt, az csodásan kísért az én dalomba még,  
mert aki meghalt az időben, úgy van fölöttem, mint az ég.*

Nemes Nagy Ágnes a *Boldog, szomorú dal* kapcsán így ír: „Véget ért az a fényes, ködös, zavaros korszak, amit ifjúságnak, indulásnak lehet nevezni, amikor az ember – és különösen a költő – még otthon van az égben, a gyermeki boldogságban vagy a kamasz végtelen eshetőségei közt, otthon van a határtalanban. A határtalan meghatározódott; a köd felszakadt, a tárgyak körvonalai élesek. Ez a férfikor. Ezt a pillanatot rögzíti Kosztolányi verse” (1989, 168). A költőnő tehát életkori válsághelyzetet lát a szomorúság beköszöntében.

Az alkotás egésze felől szemlélve a vers első tartalmi egységét, a legegyszerűbb dolgokkal (*elég eleségem; jó takaróm*) való dicsekvésben felvillan az önirónia működése is. Az önirónia távlatából szemlélt polgári életmód csak átlagos vagy egyenesen apró, jelentéktelen dolgokat tud felmutatni értékként, erre engednek következtetni a hangzaspárhuzamokra épülő szójátékos rímmel játékba hozott feltűnő sorzárlatok az akusztikai azonossággal, de a szemantikai különbözőséssel (*feleségem – eleségem; jó takaróm is – jót-akaróm is*). Az egyforma hangszerkezetű összecsengések játékos hatásúak azáltal, hogy gazdag rímelésűek, mert több hang harmonizál bennük. A stilisztikus így summázza véleményét az ilyen típusú rímekről: „A magyar fül túltengőnek érzi a formát, ha tökéletesen bonganak a rímek” (Zolnai 1957, 336). Kosztolányinak pedig éppen ez lehetett a célja.

Parti Nagy Lajos műve a Kosztolányi-féle szerkezetet transzformálva személytelen beszéd, versében a szubjektumot egyes szám első személy nem jelöli, és a posztmodern költő jelentésképzésének játéktere teljességgel elszemélytelenített világot láttat ezzel a távolítással. Maga a lírai én eltűnik a tárgyi világ elemei mögött. Jellegetesen olyan lírai beszédmód ez, amelyben az ábrázolt tárgyiasságokat megnevező a háttérben marad,

csupán dolgok, tárgyi elemek rendelődnek egymás mellé mellérendelő grammatikai viszonyban, fellazítva a tradicionális versmondat-formát. A *van* ismétlődésére épülő gondolatrítmust imitáló retorikus szerkezet nyilvánvalóan dialogizál Kosztolányival parodikus formában. Ez a posztmodern irodalom ismeretében nem meglepő, hiszen ennek a stílusirányzatnak meghatározó stílusjegye az intertextualitás, mert a posztmodern művészek alkotásaiban „nem mű és valóság, hanem mű és mű, szöveg és szöveg párbeszédéről van szó” (Kulcsár Szabó E. 1987–1988: 137). A modern eredetiségkoncepció egyik formája Parti Nagy szimulációs stratégiája a kontradiktórius jelentésképzésével.

A lírai hangú Kosztolányi-művel dialógusba lépő Parti Nagy-vers hangulatiságát nem lehetséges egyértelműen megállapítani, hiszen a felsorolás részeit képező szavai alapvetően vagy semleges értelműek (*üvegcserep, ragtapasz*), vagy hapax legomenon voltak miatt hangulatilag nem minősíthetők (*téglavér, gyárvigaszt*). Ennek következtében ez a posztmodern vers heterogén stílusú és hangulatú, tárgyias beszédmódú, fiktív világú, depoetizált alkotás. Ugyanakkor nyilvánvaló ebben a tárgyias textusban a lírai beszéd, hiszen nem epikus gondolatvezetésű, de lírai formanyelve, jelentésalakulása végtelenül prózainak tetszik a tárgyiasító eltávolítással. Beszédmódja a lírai ént nem jelöli, csupán a tárgyiasult világ reprezentálódik.

A lírai személyesség és a személytelenség tartalmi, grammatikai és stiláris nyomai jól érzékelhetők az összehasonlításban.

### **A klasszikus modernség és a posztmodern nyelvszemlélete**

A XX. században sokat változott az irodalom nyelve. Az összehasonlított két mű a nyelvi magatartásforma aspektusváltását mutatja. A Kosztolányi-féle nyelvi magatartásból egyértelműen kitetszik: a megnyilatkozás lírai alanya hisz a gondolatok nyelvi megfogalmazhatóságában, Parti Nagy szövege a nyelvi kódváltás lenyomata a nyelvválság vetületeként.

Kosztolányi nyelvvel foglalkozó írásai mutatják: nagyon izgatta őt a gondolat nyelvi kifejezésmódja. Nyelvünket, a nyelvek természetét sokat vizsgálta, és lényeges megállapításokat tett: „Az a tény, hogy anyanyelvem magyar, és magyarul beszélek, gondolkozom, írok, életem legnagyobb eseménye, melyhez nincs fogható” (1999 [1927], 72). „A nyelv egymagában álló hatalmas szervezet, egy természetproduktum, melynek oly furfangos, de lényegében fölségesen egyszerű törvényei vannak, mint a természetnek” (1999 [1905], 7). „Nem csak mi gondolkozunk, a nyelv is gondolkozik. Munkatársunk a nyelv, egyenjogú társszerzőnk. Azokat, akiket előbb korholtam, ott hibáznak, hogy erőszakoskodni akarnak vele, hogy lebecsülik és túlbecsülik gondolatukat, hogy gondolatukat mindenáron rá szeretnék tukmálni, pedig a nyelvvel nem lehet komázni, mert az, ha ütik, vissza is üt, elsikkasztja gondolatukat, holott, ha csínján bánnak vele, nemcsak érvényre juttatná gondolatukat, hanem esetleg kölcsön is adna nekik egyet-kettőt” (1999 [1931b], 111).

A gondolat és a nyelv viszonyáról Kosztolányi így vélekedett: „Mihelyt a gondolat elszakad a nyelvtől, és nem együtt lélegzik vele, maga a gondolat is elhomályosul. [...] Alig akad oly árnyalat, melyet hajlékony, rugalmas, gazdag nyelvünkön ma nem fejezhetnénk ki. [...] Egy szó akkor telik meg tartalommal, akkor kap melléköngét, ha unosuntalan egy bizonyos értelemben használják. Ilyenkor a jelentése tágul vagy szűkül, s a fogalom részekre hasad” (1999 [1933c], 170, 172). És ilyen tanácsot adott: „Ha valaki

elcsépel, érdektelen, ködös dolgokat közöl gyarlóan, zavarosan, élvezhetetlenül, azzal vigasztalja magát, hogy »mély«. Mi legyünk szerények. Mindazt, ami lüktet bennünk, hozzuk lelkünk fényes felületére, hogy érzéki és megragadható legyen, mint az élet, a bonyolultat fejezzük ki lehetőleg egyszerűen, a homályost lehetőleg világosan, s hadd higgyék, hogy csak szellemesek vagyunk” (1999 [1933b], 389). Ez a nyelvszemlélet kitapintható költői szövegeiben is.

A régebbi korokban határozottan elkülönült az irodalmi nyelv és a köznyelv, a Kosztolányi Dezső sajátos alkotómódszere, a többértelműség fontosságát hangoztató nézete által költészetfelfogásában viszont közelített. A költőt és a költészetet így határozta meg: „szenvédélyes alkímistája azoknak az összehangzásoknak, melyek csak játék közben, szándéktalanul jelentkeznek, [...] magára hagyja a nyelvet, hogy helyette érezzen, gondolkozzék [...]. Ez a szóvarázs: a költészet” (2004, 608). A hasonlat és az emberi gondolkodás összefüggését így világította meg: „Ha a lámpára azt mondom, hogy olyan, mint a nap, az nem jelenti azt, hogy a lámpa azonos a nappal. Sőt, éppen a lámpa és a nap különbözőségét jelenti. E különbözőség által azonban gyarló emberi elménk, mely mindig hasonlatokban gondolkodik, rájön arra, hogy milyen tulajdonképpen a lámpa” (1999 [1920b], 593). Kosztolányi nyelvszemléletének erős a hite: a nyelv alkalmas a költői világ megalkotására: „Hipnotikus hatása van a szónak. A gyermeknek mindegyik szimbólum. Ami a felnőtteknek eszköz, az neki varázsos játék. A művész, aki jobban ismeri a szó és a fogalom kapcsolatát, mint a gyakorlati ember, nagyon közeledik a gyermek szószemléletéhez. Amikor ír, meglazul ez a merev kapcsolat, és – a fantázia ellenőrzése mellett – minden lehetségesé válik. Itt kezdődik a szavak fölényes élete, a szavak kultúrája, a költészet” (1999 [1914], 23–24).

Kosztolányi Dezső alkotásában az explicitás mértéke, a nyelvi megmunkáltság segíti a mű befogadását, amelyben a forma korrelál a funkcióval. A vers világában a megelégedettség és a meg nem elégedettség kettősségét látatja aspektusváltásában korrelatív ellentétességgel. Ezt tükrözi szóhasználata a XX. századi választékos lírai nyelvhasználatnál és egy-két felfelé stilizáló forma beépítésével (*téa; orcát; éjen*), valamint a XX. század elején alkotók jellegzetes szókinccsel: *könny, illan, langy, beteg, bús, eldalol, vén, bánat, halál*. (Ezek Tóth Árpád versének sajátos szavai is lehetnének.)

A XX. század végére divattá vált egy új nyelvi magatartás, a posztmodern poétikai gondolkodásmód. Ez a nyelvi fordulat, amely a nyelvbe, a nyelvi közölhetőségbe vetett bizalom megingását jelzi, amelyben megváltozik a nyelvhez való viszony. Ennek a horizontváltásnak a megértéséhez új értelmezési távlat, szemléletváltás szükséges. Ez jól kitapintható Parti Nagy Lajos műve új nyelvfelfogásában.

A posztmodern a nyelvi megelőzőtség tapasztalatának megnyilvánulása, amely elvetve az eredetiség és az újdonság elvét, szimulatív technikát érvényesít, különféle szövegekre játszik rá, és új poétikai kódokat részesít előnyben. Kulcsár Szabó Ernő szerint a posztmodern szövegek lényeges jellemzőiként a következőkre kell gondolnunk: „...legnyilvánvalóbb a jelölt vagy jelöletlen idézésben megtestesülő intertextualitásra, a szövegek areferens jellegére, és a hagyományos szövegstruktúrák teljes felszámolásával létrejött, nyitott szerkezetre” (1987–1988, 143).

Maga Parti Nagy Lajos így vall alkotásmódjáról: „Író vagyok, aki különböző távolságban »él és dolgozik« mások, klasszikusok és kortársak szövegeitől, olykor nagyon közel megy ezekhez a szövegekhez, s használja: parafrázeálja, átírja, netán lefordítja őket. [...]



Én a magam módján működtetem ezt a nyelvet, és nem bánom, ha ez felismerhető. [...] A magyarban az én alaptónusom egy nagyvárosi, pontosabban budapesti nyelv, mely az egész »magyar vidékből«, az egész Közép-Európából keveredett össze, lett meg, szlovák cselédlányok, morva kőművesek, német őslakosok, székely ácsok, zsidó kereskedők, cigány lakatosok teremtették meg – Budapest a legnagyobb vidéki város a Kárpát-medencében” (2008, 178, 189, 190).

Hogy Parti Nagy Lajos mennyire tudatosan követ el erőszakot a nyelven, mutatja egy interjúban adott nyilatkozata: „»Külön« játékosság számomra sose létezett a verscsinálásban, csak alakítás volt, véresen komoly tárgyak (ironikus) alakítása. Játék a nyelvvel, rontása, törése, nyüstölése. De hát minden nyelvi mű létrehozása ez, játék a nyelvvel, kirakósi, térbeli, időbeli dominó. Elemek megfelelése, viszonya, anyag, gyúrható, alakítható, kiismerhetetlen és csodálatos anyag. Nyelvhús. Teremtés, munka, melyből és mely által létrejön, ha létrejön valami, ami működni kezd és működtében elhagy, több, legalábbis más lesz, mint amire szántad, szánódott. Valami, ami még konszenzuális, tehát hagyományozható, de már egyszeri, egyedi, sosemvolt. Nyelvhús, amely beretvaél, Isten áldja a képzavart” (Keresztury 1991, 168).

A posztmodern költő lemond a versszerűség hagyományos kellékeiről, a versmondatokról, szövegvágási technikája szavakra tördeli, fragmentálja az amúgy is nehezen értelmezhető jelentést (Domonkosi 2001; 2008). Műve antipoetikus, ironikus hangoltságú versszöveg. Mennyire más Kosztolányi Dezső vallomása a költő és a nyelv viszonyáról: „A költő, aki alkot, pillanatról pillanatra a maga céljához képest idomítja a nyelvet, de barátságosan, nem ellenkezve vele, gyakran engedve is neki. Ők voltaképpen társszerzők” (1999 [1931a], 460).

Parti Nagy miközben felszámolja a versmondatot, a konvencionális szemantikai értelmezést, a formai lezárttságot, nem szünteti meg a ritmikus versformát. Ezt a normaképzővé vált költői kreatív írásmódot így értékeli Szirák Péter: „A nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján az egyidejű megértésben előbb Kukorelly Endre és Parti Nagy Lajos, majd utóbb Kovács András Ferenc írásművészetének recepciója vált kánonmeghatározó érvényűvé. Mindhármójuk kapcsolatba hozható a lírai posztmodernség valamilyen variációjával. Parti Nagy Lajos a Tandori-féle – neoavantgarde – hagyományból a szóelemkombinációk játékát és a szövegtörmelékek, önidézetek kompilációját viszi tovább, ugyanakkor az utóbbi évtized meghatározó jegyeként az ő költészetére is jellemző a szerepvers-alakzatnak, a »maszkjátéknak« a nyelvi megelőzőttség, az én-eredet elvesztése jegyében való újraértelmezése, nála elsősorban poentírozó formaimitációk alkalmazásával, valamint a lírai beszédszituációnak az elődök idézetein keresztül alakításával, a továbbírás játéklehetőségeinek (stílusparódia, szövegkiegészítés) kiaknázásával” (2001, 50–51).

Az irodalmi alakulástörténet XX. századi megjelenési módjában a posztmodern nyelvezet ugrásszerűen eltérőnek tetszik a maga új depoetizált formanyelvével, nyelvkezelési sajátosságával a késő modernség nyelvi fordulatához képest. Pedig valójában nem válsztható szét a kettő mereven.

A két vers nyelvi megformáltsága jól mutatja a művészi gondolkodás horizontváltását, mégis a klasszikus modernséget bizonyos értelemben az utómodernséggel Kosztolányi Dezső késő modern alkotásmódja köti össze, mert „az avantgarde poétikai tapasztalatát új nyelvi konstrukciókba foglaló későmodern líra adja tovább a legtermékenyebb

impulzusokat” (Kulcsár Szabó E. 2004, 210), „nagyon is beszédes irodalomtörténeti ténye a magyar modernségnek, milyen erőteljes volt a kései Kosztolányi hatása éppen a posztmodern fordulatot végrehajtó művek *nyelvszemléletére*” (uő 2000, 128).

Tudott tény, hogy a francia szimbolizmus óta nagyobb részt a költészetben (kisebb részt a prózában is) nagyarányú nyelvújítás zajlott, amely napjainkban a posztmodern lírában csúcsonylik ki, nem kis fejtörést okozva az értelemösszefüggést kereső befogadónak. Ez viszont azt is jelenti, hogy az irodalmi alkotások nyelvi formájának tanulmányozása hangsúlyossá válik.

### **A versbeli beszélő értékpreferenciái mint struktúratemtő elvek**

A Kosztolányi-költemény szerkesztésmódja szervesen összefügg a lírai én vívódásával: emberi-költői számvetésében, önreflexív beszédhelyzetében a különféle értékek közötti hányódásával. Nézőpontváltásában az otthonosság és az otthontalanság érzelmi középpontjai ütköznek. Az emberi világképében a megelégedettség, az otthonosság érzete dominál, költői világát a meg nem elégedettség, az otthontalanság érzése uralja.

A nyugatos költő versvilágában, önreprezentációjában egyértelmű az eligazodás: a közvetlen családi, tárgyi és természeti környezet elemei tapasztalataink alapján követhető motívumrendszert alkotnak. Ezek a vers első felében kellemességet teremtő jelentéshordozó elemek, pozitív kicsengésű tárgyasított értékek, azt jelzik: a harmonikus családi élet (*van gyermekem és feleségem*), az apró dolgok (*Van mindig elég eleségem; dió, mogyoró, mák / terhétől öregből a kamra, jót takaróm, börtöndöm*), a jó emberi kapcsolatok (*van jó-szívű jót-akaróm is*), a polgári élet tárgyai (*telefon; tárcám van igaz szinezüstből*) megelégedettséggel, nyugalommal, biztonsággal töltik el a lírai ént. De a felszín mögött a lélek rezdülései nyugtalanságról árulkodnak (*langy téa, beteg idegemnek*), és a környezet szomorúságot áraszt (*bús Budapesten; Mit eldalolok, az a bánat / könnyekbe borít nem egy orcát*). Mindezek a tárgyi, emberi motívumok értelmezhetőek konkrétan, de egyben szimbolikusan is: mint a városi egyszerű polgári lét jellemzői, sőt esetleg önironikusan is: az országos híró költő a jó takarójával dicsekszik.

Kosztolányi művében az egységek szövegelrendezési módja világos. Az első részben az otthonosság életerése anticipálódik szemlélődés hatására a megszerzett javak montázstechnikájú felsorolása révén. A tárgyak szubjektív rendben, struktúrává átlényegült anyagként kapcsolódnak a lírai énhez, ezért a tárgyasított értékek költői valóságként rendeződnek sorba. Így a személyes lét tárgyi környezetébe (*kertem, fák, dió, mogyoró, mák, takaróm, telefonom, börtöndöm, villanyom, tárcám, tollam, ceruzám, pipa, fürdő, téa*) kivetítve fedezhető fel az önigazolást kereső lírai én otthonosságérzete, amelyet még megerősít a kis, vagyis a családi (*gyermekem, feleségem*) és a nagy, azaz a városi közösségbe tartozás jó érzése (*jót-akaróm, már sokszor előre köszönnek*). Mindez a lírai ének mint polgárnak az egzisztenciális értékviszonyokat tükröző láttatása életképszerű plasztikus „érvek” láncolatával a boldogság bizonygatására. A tárgyasított és a lírai én közötti vibrálás a költőnek a tárgyi világban megtalált helyét sugallja. Önlelő szubjektivitásnak hat a lírai alany felsorolása, amely minden birtokosaként jeleníti meg magát. Így nagyobb a kontraszt a második rész lét- és énértékelésével szemben. De alighanem ironia is bujkál e megelégedettség mögött. Világos a költő értékítélete: relativizálva az értékeket, a hétköznapiak, azaz a polgári gazdagság és az emberi egzisztenciális értékeken kívül vannak fontosabb „kincsek” is.

Kosztolányi Dezső versvilágában a tárgyi és táji elemek valódi táj képét sejtetik, és ezek ebben a valóságosnak tetsző világban pontosan illeszkednek egymáshoz, mintegy a „kinti világ” tökéletességét szuggerálva. Ezért lesz élesen kontrasztos a belső világgal.

Az ember tárgyi világának megjelenítését adó tartalmi egység végét jelzi a lírai én költő mivoltának előtérbe kerülése mintegy a felfelé ívelő pályát sejtetve. Ez a gondolat valójában átmenetet képez a következő versrészhez, amely a külső elismeréssel szemben (*énekes ifjú fiának vall*) a lírai ének a lelkiismeret-furdalását és belső elégedetlenségét fogalmazza meg.

A vers második részének jelképi jelentéssel telítődő *kincs* fogalma felfejthető. A lírai én emberéletnyi távlatból méri fel életét, és esetleg a költői értéket jelképező *kincs* felől nézve az eddigi értékek relativizálódnak. Egyéni költői léte, szellemi értéke viszonylagosítja a polgári értékeket, mert a *kincs* metafora értékpozíciója rávetül a szöveg-előzményre, a szövegegészben domináns szerepre tesz szert, átértelmezteti az egész művet.

Kosztolányi önszemlélő önreflexiójában a fókuszmondatoknak (*Itthon vagyok itt e világban / s már nem vagyok otthon az égben.*) megfelelően a költemény két világosan szembenálló jelentésegységre különül el, két értékszféra feszül egymásnak: az anyagi és a lelki. Művében a polgári létmóddal járó megszerzett javak felsorolása szinte hierarchizált koncentrikus körökbe rendezetten jelenik meg: a közhasználatú tárgyak körén kívül a XX. század elején inkább még a luxus jelentésmezéjébe tartozó dolgok emlegetése kap hangsúlyt (*telefon, színezüst tárcsa*). Majd a társadalmi megbecsültség fogalomkörébe tartozó szavak (*énekes ifjú fiának / vall engem a vén Magyarország*) jelzik a meglegedettséget, a beérkezettséget, de végül is ezeket a földi javakat túlszárnyaló „földöntúli” *kincs* fogalma: a teljességre törekvő igény és a megvalósított adja a kontrasztot. Ezzel a szembeállítással az élet külsőségeinek és a belső világ értékeinek relatív megítélése jut kifejezésre, megteremtve a költemény alapfeszültségét. A vers struktúrája az önvizsgálat értékszerkezetéből teremődik meg. Értékfeszültség van a magánember külső és belső értékszembeállításából: az előbbi értékadata és az utóbbi értékhiánya ambivalens érzéseket szül.

Nem hagyomány nélküli ez a poétikai eljárás a líratörténeti folyamatban, hiszen a szubjektívizáló poétika már a XX. század elején megjelenik a magyar költészetben többféle módon: például Babits Mihály lírájában karakteresen, József Attila kései költészetében, a tárgyiasítás a személytelenítéssel karöltve Pilinszky János és Nemes Nagy Ágnes több versében (Tolcsvai Nagy 2017, 350–351, 357, 360).

Ehhez képest Parti Nagy Lajos verse nyelvi kódváltást mutat másféle nyelvfelfogás alapján: a szó értékének válságát jelzi. Feszegeti a versszerűség határait, de közben az alkotó nyelvteremtő lendülete egy pillanatra sem lankad. Szavai tartalmiságát nem mindig lehet kikövetkeztetni a megszokott nyelvhasználat alapján. Az viszont nyilvánvaló, hogy játékos-ironikus szóalkotásai értékhiányra, távollatalanságra vetnek fényt.

Verse sokértelmű olvasatot kínál. Jelentésszerkezetei összetettségének több forrása van: sok a meglepő módon konstruált összetétel, amely nem azonosítható a magyar nyelvhasználat szavaival, azonosíthatatlanok létező dolgokkal (*utcarím; műmézdarázs; napszakácsnő; cinkejég; sócipő; környöszörgés; rákszirom; gyárvigasz*), valóságartalmuk képtelennek tűnik. Ezek a közérthetőség elvárásait figyelmen kívül hagyva alkotott hapax legomenonok. Szóösszetételei nemcsak jelentésük, hanem hangalakjuk miatt is

szokatlanok. Némelyik szava valószínűleg szóösszerántással (az egyik szó elejét egy másik szóval „rántjuk össze”) keletkezett (*lórongyolat; rigmuslincahad*). Van, hogy nemcsak az értelmezés, de a szófajba sorolás is nehezen állapítható meg (*jeltenye*). Az alkotó szóalkotásai így kibúvót hagynak, hogy azokat szó szerint értelmezzük.

Parti Nagy Lajos versének fogalmai nehezen követhetők a világról való ismereteink alapján, mert a szavak értelmének felfejtése vagy csak valószínűsítése is sokszor a megértés lehetetlenségét eredményezi. Nem egy szóösszetételében az elemek összekapcsolásának nincs realitásalapja (*napszakácsnő, cinkejég*), mert bennük távoli fogalmakat rendel egymáshoz az alkotó. Ráadásul végtelenül montázstechnikájú, mozaikos a vers szerkesztettsége, a szavak tárgyias sorát véletlen asszociációként fogadja be az olvasó.

Tudott dolog, hogy a költészetben a művész szó-, illetve szintagma-alkotó szabadsága nagy, de ugyanakkor a megértés érdekében a köznyelvi használattól kevésbé térhet el. Viszont Parti Nagy szóformáló merészsége eltávolodik a szokásostól, sokat bízva a befogadó nyelvi kompetenciájára és asszociációs képességére.

Parti Nagy művében a posztmodern versszervezés következtében az értelmezést megnehezíti a vers konstrukciójának nem homogén jelentéssíkja és véletlenszerűnek tetsző befejezése is, amely a végtelen folyamatjelleg sugallásával, a formai lezáratlansággal a posztmodernre jellemző nyitottságot szolgálja:

*tündértetűk lórongyolat  
van dudvadal szájzár pedalnok  
dönögve rigmuslincahad*

Bár az utolsó két sorban érezhető némi szemantikai összefüggés, mert hangadással kapcsolatos szavak sorolódnak egymás után, de ezekből sem teremődik koherens szöveg a szavak mondattá összefűzése híján és a szótorzítások miatt (*pedalnok, rigmuslincahad*). Így ezek úgy hatnak, mint felöltő mondattöredékek. Ez megfelel a posztmodern elképzelésnek, amelyben szokásosan eltűnik az okozatiság.

Az egymásra utaló alakzatok játékából nem jön létre a két szöveg beszédmódjának kontinuitása, mert a Parti Nagy-versben felszámolódik a tradicionális beszéd átlátszó-sága. Szövege szemantikailag diszkontinuus, hiszen nem észlelhető jelentésbeli összerendezettség a fogalmak ötletszerűnek tetsző sorában, a nyelvi elemek egymásutániságában nem azonos jelentésmezőbe tartozó szavak szerepelnek, és ezek között nem érzékelhető alá- vagy fölérendeltség, ehelyett heterogenitás, össze nem illés érvényesül. Ugyanakkor „nyelvileg nagyon is kimunkált” (Borbély 2003). Többértelmű asszociációk kapcsolhatók a sokszor ironikus felhangú felsorolásokhoz, miközben a szerző nem magyaráz, nem von le következtetést, és így az értelmezésre többféle olvasatot is kínál. Ezzel a megnyilatkozási móddal nyilván egy teljesen újfajta összefüggés valósul meg, nyitottá téve a jelentést, nem adva vezérfonalat az értelmezéshez. A posztmodern alkotás interpretálásakor tehát a befogadónak sokkal nagyobb kreativitására és aktivitására van szüksége, mint a nyugatosok modern művészetének appericipálásakor.

Ráadásul olyan dolgok létezését állítja a szerző, amelyek csak ebben a szövegben jönnek létre, egyébként nem lexikalizálódott szavak, nem konvencionális fogalmak. Tehát ezek óhatatlanul is megtörik a szemantikailag értelmezhető jelentésmező egységét. A tudatos jelentéselbizonytalanítással összefüggő szuverén jelhasználat, az areferens

jelentésképzés: a hapax legomenon szóképzés és szóösszetétel nem teszi lehetővé a jelek denotatív jelentésének megfejtését. Ez az önkényes jelteremtés – amelyben a költő nyelvteremtő erejét nem korlátozza a megszokottság – jellemző a posztmodernre, hiszen a „mondhatóság és a közölhetőség válsága a nyelvhasználat különböző formáival való kísérletezéshez vezet” (Kulcsár Szabó E. 2001, 134). Ebben a posztmodern szövegvilágban az önkényesen létrehozott szavak nem utalnak dologra, nem ezeknek a jelentéssége az értelemképző, hanem a kontextusfüggősége, a szövegbe épülése. Találgatásokra ad okot ugyanis a vers egyedi nyelvkezeléssel alkotott sok szava: *utcarím*, *mintamondat*, *rákszirom* stb. Mozgósítódik a befogadó jelfejtési technikája, stratégiája. A jelentéses (*ragtapasz*, *csillag*), az alig (*epedásírás* talán metaforikusan 'az epeda rugó nyikorgása') vagy egyáltalán nem értelmezhető merész szóelem-kombinációkból adódó összetett szavak (*napszakácsnő*, *cinkejég*, *lórongyolat* stb.) felsorolása csak a sorjázás szintjén marad. Ezek a szójelentéstípusok regiszterkeverésnek hatóan felváltva követik egymást, és a különböző regiszterek interakcióiból teremődik meg a szöveg jelentésalkotó játéka, azaz elemei nem alkotnak klimaxot vagy antiklimaxot, antitezist vagy valamiféle logikusnak látszó elrendezést, posztmodern sajtáságként stíluspluralizmust eredményeznek.

Szembetűnő, hogy ebben a dialogikus térben nem a gondolatok pontos kifejtése vagy legalább körvonalazása, lezárása a jellemző, amely jelentésszerkezetet és egyben stílusstruktúrát – vagyis a stílusesszközök, a stílusértelmet meghatározó stílárís elemek felépítettségét, a képek, az alakzatok egymásra épülését – formáló eszköz, hanem épenséggel az elmosódottságot sugallás. Általában soronként egy jelentéses és a logika felfüggesztéseként egy nem lexikalizálódott szó követi egymást, így ezek szemantikai mezeje nem is érintkezhet, a befogadó feltételezni sem tudja az egymást követő versszavak közötti jelentésbeli kapcsolatot, így a megszakitottság jellege érvényesül. Különböben még a jelentéses elemekből sem rajzolódik ki izotópsík (*vakírás*, *eperfaajtó*, *ragtapasz*, *konyhagöz*, *múlovarnő* stb.). Tehát a heterogén jelentéssík és az automatikus írásmódot idéző szövegvilág miatt a jelentés elbizonytalanítása a jelentéslehetőségek sorát szüli, és utat nyit a többértelműségnek, de éppen ez járul hozzá a szöveg értelem-szerkezetéhez. Így a versből inkább csak sejthető az, hogy a dolgok mindennapi szokásos menetébe (*vakírás*, *üvegcserep*, *konyhagöz* stb.) abszurditást, értelmetlenséget érzékeltető elemek (*jeltenye*, *pedalnok*) vegyülnek. És a befogadó összbenyomása valami olyasmi: a posztmodern világunk irracionális, instabil, szabálytalan, értéktelen (*krump-liszobrász*), kaotikus (*hattyak kinderlied krémselyem*), és a dolgaink funkciótlanak (*mű-mézdarázs*, *sócipő*). Így ez a mű az értékválságot mutató posztmodern kortudat megtestesítője, és feltételezhetően ezeknek a különös, hagyománytalan szóalkotásoknak a furcsa hangzása egyedi zeneiség megteremtője, lezáratlan hatású struktúrában.

Ennek a kompozíciót teremtő szabálytalanságnak, versalkotási technikának az értékét Németh Zoltán így magyarázza: „a »nyelvhus«-paradigma a Parti Nagy-életmű legnagyobb hatású poétikai és szemléleti váltása. [...] a szétszedhető, összerakható, tetszés szerint gyúrható, »mancsolható« nyelv poétikája ez: felszabadító, produktív költészet-felfogás” (2006, 49, 51).

Parti Nagy versére mintha nem állna Péter Mihály állítása, mely szerint a költői nyelv ráépül a mindennapi nyelvhasználatra, mert „a költészet nyelve nem képes teljesen elszakadni a mindennapi nyelvtől”, ugyanis a posztmodern lírikus sok hapax legomenon

szóalkotásával eltávolodik a megszokott nyelvhasználat átlátható jelentésadásának szükségességét kívánó igénytől. Pedig Péter Mihály véleménye szerint „minden olyan kísérlet, amely a költői nyelvet le akarja választani a mindennapi nyelv köldökszinórjáról, szükségképpen esztétikai zsákutcába vezet” (1996–97, 153).

### **Intertextuális rétegzettség a jelentésstruktúrában**

Míg a Kosztolányi-vers első tartalmi egységében a *van* ismétlése stíluskohéziót biztosító komponens, addig a *De* ellentétes kötőszóval induló második szerkezeti részben a szövegösszetartó nyelvi elem a *kincs* kulcsszó. Noha az első részben ez a szó nem szerepel, mégis a két strukturális összetevőt szerves egységbe a *kincs* szemantikai mezejének két szintje fűzi össze, a földi kincsek: az előteremtett mindennapi javak és az égi kincsek: az elérni kívánt, remélt magasabb rendű célok. Az utóbbi az előbbire épülve sugallja a klasszikus modernség emberképét: a polgári jólét elemeinek birtoklása még nem teszi boldoggá a művészt. A Kosztolányi-versben tehát a szubjektum önkifejezése képilesen sajátságosan épül fel: az első részében a *kincs* fogalmát „képtelen képek” egymást követő, egybevágó sora jeleníti meg, hiszen ezek nem szó szerinti képek, de a vers egésze felől tekintve mégiscsak a földi *kincs* képi megjelenítői. Ezekre is áll Kemény Gábor megállapítása: „az ismétlődő képek sajátos hálózatot alkotnak a szövegben, és ezzel növel(hetik) annak szemantikai és stilisztikai kohézióját. Az ilyen kép több mint stílus eszköz: szövegszervező tényező” (2002, 162).

Jellemzi az alkotót, mit választ tárgyi világául. A Kosztolányi-vers első sora nem egyetlen magyar költeményt idéz a tudatunkba. A Kárpát-medencében otthonra lelésünkét Kölcsey Ferenc a kenyér és a bor képeivel szemlélteti a *Himnusz*ban:

*Értünk Kunság mezein  
Ért kalászt lengettél,  
Tokaj szőlővesszein  
Nektárt csepegtettél.*

Berzsenyi Dániel *Osztályrészem* című verse – amelyik a nyugatos költő művének előképe is lehet – szintén a kenyér és a bor meglétében látja a megelégedettség okát:

*Van kies szőlőm, van arany kalással  
Biztató földem: szeretett Szabadság  
Lakja hajlékom. Kegyes istenimtől  
Kérjek-e többet?*

Sőt egészen a Bibliáig vezet az evokációlánc, hiszen a Pál apostol által a korinthusiakhoz írott első levelének (11,23–26) az úrvacsora szereztetési ígéjére emlékeztető részében szerepel a kenyér és a bor szimbolikus értelemben:

*Mert én az Úrtól vettem, amit át is adtam nektek, hogy az Úr Jézus azon az éjszakan, amelyen elárultatott, vette a kenyeret, és hálát adva megtörte, és ezt mondta: „Vegyétek, egyétek, ez az én testem, amely tiérettetek megtöretik, ezt cselekedjétek az én emlékezetemre.” Hasonlóképpen vette a poharat is, miután vacsoráltak, és ezt mondta: „E pohár amaz új szövetség az én vérem által, ezt cselekedjétek,*

*valamennyiszer isszátok az én emlékezetemre.” Mert valamennyiszer eszitek e kenyeret, és isszátok e poharat, az Úrnak halálát hirdessétek, amíg eljön.*

Éppen ezek az allúziók sejtetik, hogy nem tárgyvers a Kosztolányié, hanem látszólag konkrét tárgyakat felvonultató stilizált világ. Illetve maga az a tény is a kenyér és a bor képet sejtető jellegére enged következtetni, hogy a költő a *Kenyér és bor* címmel írt kötetében helyezte el a *Boldog, szomorú dal* című költeményét.

A mű második részében allegóriává továbbbővített kép bomlik ki úgy, hogy a *De*-vel induló ellentétes tartalmi egység képileg is ráépül a szövegelőzményre: a házhoz tartozó dolgok felemlegetését követi a *padló* és a padló alatti kincsásás motívuma. Ez a metaforikus kép érteti meg a mű jelentését, amely szerint a lírai én számvetése szerint a földi dolgok nem valódi kincsek, hanem a mélyben rejtőzök, a külszín mögöttiek az igaziak. Erre a merész tömörséggel megalkotott képre is igaz Kemény Gábor egyik megállapítása: „a képanyag és a kompozíció kölcsönösen hatnak egymásra, és ennek révén a kép szövegszervező jelentőségre tesz szert” (1993, 128). Kosztolányi szövegében ezért a tárgyas világ elemei lassan átmetaforizálódnak.

A Kosztolányi-alkotás második egységében a jelentés megváltozik: a *kincs* metafora versformáló erővé válik. A tárgyszerűség helyett a lírai én személyisége kerül reflektorfénybe. A lírai én világlátása és önértékelése a *kincs* szó versbeli kitüntetett pozíciója, helyzeti energiája folytán érzékelhető, ezáltal jelezve az otthontalanság, a céltévesztés érzését. A személyes lét kettőssége: a tárgyi világ apró materiális javainak birtoklása és az elért tartalmi értékek közti feszültség a mű hangulati kettősségében és az ezt megerősítő anapestikus ritmusú sorokban képeződik le: magukban hordozva a dal könnyedségét, de az elégikus szomorúságot is. Tehát a lírai én a tárgyi világ elemeiből kiindulva jut el vívódó lélekkel gondolati mélységig és felismerésig. A záró résznek ez az önkínzó, reflexív jellege átértelmezteti a művet. Az első részt a tárgyi realitás határozza meg, noha képként is értelmezhetők a valóságban gyökerező montázslemek. A második rész domináns, szimbolikus vízióvá növelt kincsásás képe viszont konkrétan semmiképp nem értelmezhető. Ez a lírai énnel a válságát a stíluszervezetbe, a metaforikus képrendszerbe vetíti ki. A *kincs* szó mint központi metafora köré egész metaforarendszer épül: *ásom a kincset; (ásom) a kincset a mélyen; (ásom) a kincset a padlón; kezem kotorászva keresgél; a kincs, mire vágytam; a kincs, amiért porig égtem; gyötrődve, halálba hanyatlón, úgy ásom a kincset.* A kincsásás képét valószerű cselekvésekkel és érzékletes lélekállapot-rajzzal láttatja az érzelmi fordulatot hozó egység, közben pedig a *kincs* szó mint alapmetafora új jelentést konstruálva az egész alkotást allegorikus értelművé teszi. Ez a szemantikai összetevő tehát szervesen összefonódik a poétikusságot teremtő képiséggel.

Parti Nagy Lajos versében a Kosztolányi-féle mondatfelsorolás helyébe lépő szófel-sorolás nemcsak a szövegvilág, hanem a képi világ töredezettségét is eredményezi. Hiszen a költő a mondatban kifejlő képek helyére a szavak által felidézett képiséget lépteti, mert a szavak szintjén bevillan(hat)nak képek a szürrealizmusra emlékeztetően merész társítások révén (*téglavér, epedasírás*), de ezek nem alkotnak egységes képet, hiszen Parti Nagy csak távoli képzeteket társít. „A stíluszszközöknek ez a látszólagos hiánya, a »ridegen prózai« előadásmód, az emfatikumok (Lazicius szava, *Általános*

nyelvészet, 1942, 71) szándékos kerülése: maga is egyike lehet a leghatásosabb kifejező eszközöknek” (Zolnai 1957, 311).

### **Az ismétlés mint a versnyelvi retorizáltság struktúrateremtő elve**

A két vers között a hasonlóságot adó legfeltűnőbb vonás az, hogy a *van* ige mint ismétlődő szemantikai elem átszővi mindkettőt, sőt a *van* ige struktúráját teremtő szerephez jut. Ezzel az ún. egyszerű ismétlés (repetitio) fő rendező elvként funkcióssá válik, hiszen egységbe fogja a felsorolás fogalmilag vagy hangulatilag széttartó összetevőit is, sőt magához vonzza az összes többi stílusjellemzőt.

A klasszikus modernség alkotója, Kosztolányi Dezső költeménye első részében az unalomig ismételt, egyidejű birtoklást kifejező *van*-ok sora – amely látszólag lapossá teszi a szöveget a változatlan elemismétlődéssel – valójában erős stíluskohéziós szerepű. Ez adja az alapszövedéket, a strukturális alapot, erre rakódnak rá, ebbe szövődnek bele az életrajzinak tekinthető motívumok kétsoronként. A *van* ugyanis kulcsszóvá válva az emberi értékvilágból a polgári jólét kellékeinek megszerzett dolgaival való elégedettség bizonygatásának hat, esetleg önmelegyőzősnek:

*Van már kenyerem, borom is van,  
van gyermekem és feleségem.*

Jellemző módon a lírai ének az életmódjával való személyes megelégedettségét nem kizárólag a birtokolt dolgok felsorakoztatása jelzi, hanem az ezeknek vallomásos jelleget kölcsönző birtokos személyjelezése is (*kertem, kenyerem, borom* stb.), és ennek tizenötöszi előfordulása nyomatékosítja a birtoklást kifejező *van* tízszeri szerepeltetését.

Kosztolányi Dezső költeményében az esetek többségében (hétszer) a *van* anaforikus ismétlése mondat- vagy tagmondat élén állva paralelizmust teremt. És így ez a nyelvi szabályosság a stílus egységességét biztosítva négy soros jelentésegységeket képez, amelyeket a Kosztolányi-keresztrímek is egységbe fognak:

*Van egyszerű, jó takaróm is,  
telefonom, úti bőröndöm,  
van jó-szívű jót-akaróm is  
s nem kell kegyekért könyörögnöm.*

A polgári megállapodott, nyugodt életformát jelzi a vers második sora: *van gyermekem és feleségem*. És az első két sor jelentéséből adódik a harmadik sor interrogáció típusú kérdésalakzata: *Szívem minnek is szomorítam?*, azaz 'Nem kell a szívem szomorítanom'. Mindezek hatására kelt meglepetést majd a kontraszt (*nincs*) az ellentétbe állítással.

Kétségtelen a nyelvi megelőzőtségek a Parti Nagy-versben. Intertextualizáló formában a nyugatos költőhöz hasonló ismétlésstruktúrára játszik rá a posztmodern alkotó a szövegvilágába tartozó dolgok felsorolásával. Stílárius összetartó eszközként hat szövegformáló eljárásában az imitatív jelleget adó *van* ige sokszori változatlan ismétlése intertextuális alakzatként. (Különben a *Hars* című versében is ugyanerre a szövegszervező sajátásra alapoz: *Van versetírni asztalod, / van versetírni szék*). Ezzel a posztmodern alkotó egy kompozicionális jelentőségű elemre játszik rá. Ez a nyelvi imitáció sugallja a



vershagyományhoz kapcsolódást, de a posztmodern alkotó nyitott konstrukcióként használja a Kosztolányi-féle versszerkezetet, és átstrukturálásával jelzi a nyugatos költőtől való eltávolodást. Nála az intertextusnak ez a nyoma nem birtoklást, hanem egyidejű létezészt jelöl:

*van utcarím van mintamondat*

Ennek az újfajta posztmodern poétikai struktúrának a leltárából hiányzik a birtokos személyjeles formával történő személyhez kötés. A grammatikai személytelenség mögött eltűnik az individuum, a lírai én, alighanem személyiség-, illetve értékválságot sejtet vagy sajátos szubjektumfelfogást. Versében a *van* kilencszeri szerepeltetése sor eleji helyzetű, háromszor pedig sorközépi. Csak míg a Kosztolányi-versben a központozás következtében egyértelmű ennek előismétlése alakzat volta, addig Parti Nagynál az interpunkció elhagyása miatt ez kétségessé válik, mert lehet anafora, hiszen sor élén állva ezt a hatást keltheti:

*van nyomtatoló környösörgés*

de értelmezhető epiforaként is, mert a *van* ige a sor eleji helyzete ellenére tartalmilag az előző sorhoz is vonódhat:

*epedasírás ragtapasz*

*van*

Tehát miközben a retorikus ismétlés evokatív, reprodukciós technikának tetszik, mert az intertextus kijelöli Parti Nagy versének retorikáját, megadva ezzel a szövegteremtés keretét, aközben sajátosan írja újra a posztmodern lírikus a stílusmintát – azaz a *Nyugat* művésze által alkotott, kanonizált nyelvhasználatot –, de kifordító technikája ellenére is lehetővé téve a két szöveg közötti átjárást.

### **A felsorolás alakzatával teremtett jelentésszerkezetek**

Mindkét műben a szöveg gondolatrítmosos ismétlésszerkezete – mint retorikai struktúra – nemcsak lehetőséget nyújt egy másik alakzat: a felsorolás megjelenésének, hanem azt egyenesen magával vonja. Így a *van* sokszori ismétlésére épített jelentésszerkezetben alárendelt – és ezáltal grammatikailag vonzott – felsorolás-alakzat nem öncélú stíluselem, hiszen ez is szöveg- és stíluskohéziót keltő hatású. Ám a számba vevő, leltározó magatartás megvalósulása nem szükségszerűen azonos: Kosztolányi művében az egyéni érzelmi hangoltság szervesen kötődik hozzá, a posztmodern lírikus alkotásában pedig az objektív megközelítés látszatát képezi le.

A nyugatos költő művében a gondolati, az érzelmi és a hangulati réteg világosan fejlethető. A Kosztolányi-alkotás első részének szemantikai paralelizmusaiban a felsorolás alakzata valójában a mindennapok világába tartozó fogalmak egymás mellé rendelése és a túlnyomórészt mellérendelő mondatok sorában stíláriális összetartó erő. Ezáltal leltár készül a legtermészetesebb szükségletektől kezdve (*Van kenyérem, borom is van*) a XX. század eleji városi polgári kényelem kellékein át (*villany, telefon*) a luxus érzetetéséig (*tárcám van igaz színezüstből*). Lírai önletrajként a tárgyi elemek a szubjektum és az objektumok viszonyát láttatják. Ez a részletező számvetés a klimax alakzatával jut el a

tárgyi világ mindennapi dolgai tulajdonlásának felsorolásától (*Van mindig elég elesé- gem. / Van kertem, a kertre rogyó fák / suttogva hajolnak utamra*) az ismertség említé- sén át (*már sokszor előre köszönnék*) a beérkezetség költői öntudatra valló jelzéséig (*és énekes, ifju fiának / vall engem a vén Magyarország*). Az enumeráció alakzata a XX. századi műben tehát szervesen beépül a repetíció és a paralelizmus alakzatába, alakzat- társulást teremtve.

A jelentésképződés másként alakul a posztmodern lírában. A formaimitációnak tet- sző felsorolás a Parti Nagy által kreált „lehetséges” nyelvi világban is struktúraszervező elvvé lép elő, de művében nem érződik a Kosztolányiéhoz hasonló fokozás, esetleges- nek tűnik a felsorolás elemeinek egymásutánisága, mert a szöveg linearitásában az azo- nos szinten lebegtetett enumeráció mellérendelt elemei – a posztmodernnek megfele- lően – teljesen szubjektív módon rendeződnek egymás után:

*van alkonybíbor napszakácsnő  
molnársziták van cinkejég*

A *van* ismétlése retorikai rendezettséget csak formailag ad, mert a versalakítás szokat- lansága miatt tartalmilag sem fel, sem lefelé ívelés nem következtethető ki. A szavak eklektikus egymás mellé rendezése mozaikossághoz, rétegzettséghez vezet. Furcsa egy- másmellettisége ez a tárgyasított szerkezeteknek, hiszen ezek között nincs szemantikai egység, mert értéknek nem tekinthető jelenségek (*konyhagöz, szájjár*), sőt értelmezhet- tetlen (*napszakácsnő, lórongyolat*), illetve álértékek (*üvegnyalóka, krumpliszobrász*) rendelődnek egymás mellé. Értéksíkokat váltogató felsorolás ez, amelynek különböző előjelű elemeit még csak asszociatív kapcsolat sem tartja össze. A fragmentális alko- tásmódú szöveg felsoroló, lezáratlan közlések egymás mellé rendeléséből áll össze, szemben Kosztolányi lezárt versmondatoival.

A *van* létigén kívül a vers 47 szava közül 32 élettelen főnévnek minősíthető, 4 élőket nevez meg (talán: *hattyak; cédruserdő; műlovarnő; nyomtatóló*), merészség lenne állí- tani, hogy a következő három élőt jelölne: *napszakácsnő; krumpliszobrász; pedalnok*; illetve a helyesírás miatt a szófaj meghatározhatatlan: *égzúg; jeltenye*, 4 melléknévnek tekinthető (*mámormímelő; bőröndpiros; sompoly; pufó*) és 1 igenév (*dönögve*). A meg- nevezett fogalmak nem feleltethetők meg valós élőlényekkel és tárgyakkal.

Alig van Parti Nagy felsorolt szavai között jelzős kifejezés (*sompoly csillag; pufó düh, bőröndpiros szív*), ezek mind hagyománytalan szókötések. Talán csak ezekhez a tárgyi elemekhez való viszonyt tükröző néhány jelzőben bújjik meg impliciten szubjektívizáció, az a közlésmód, amelyben a lírai én saját személyét nem objektívizálja, csupán jelen van a mondat jelentésében azáltal, hogy a véleményét juttatja kifejezésre.

Meghökkentő szóhalmaz ez a vers, amelyben szándékoltan látszik a nominalitás és a keresettség. Elszemélytelenedett, érzelmek nélküli világ ez, a depoetizáló tendencia következtében látszólag érzelemmentes, valójában nyilvánvaló benne a gúny és az író- nia megléte. A szürrealisztikus fogalmak felsorolása és a szövegmögöttes ironikus néző- pont az értékhiány tragikumát, a világ értelmetlenségét láttatja. Tehát a referenciális jelentésnél fontosabb a vers másodlagos üzenete. Feltűnően depoetizált a szövegstruk- túra, ezért nemigen követhető az alkotói logika: hogy miként épül fel a *van utcarím* kifejezéstől az utolsó sorig, ráadásul a jelentésadást nehezíti a szemantikai komplexitás.

### **Ellentétre építő hagyományos/nem hagyományos attitűdöt leképező stílusárnyalatok**

Köztudott tény, hogy a stílusárnyalat – a szöveg hangnemétől függő, stílusváltozatot színező lehetőségként a szövegértelem fontos összetevője – híven leképezi a lírai én nézőpontját. Sajátos ennek a megjelenése az elemzett alkotásokban: ugyanis mindkét műre jellemző a stílusárnyalatok keverése.

Az irodalmi mű egységét – mint Kosztolányi Dezső versében is – elemeinek rendszerbe illesztése segítheti, és ez a rendszer az ellentétképzés. Ellentétre építkező verskompozíció jellemzi a Kosztolányi-alkotást, amelyben a felsorolás szétaprózó jellegét az antitézis struktúrateremtő volta fogja egységbe. Ennek az alkotásnak a szemantikai kontrasztját: a nyugodtságot árasztó külső és a zaklatott belső világ szembenállását a stílusban is meglévő oppozíció támogatja meg. Mert a valóság és a vágy ellentéte mint legfőbb rendező elv nemcsak a költemény szemantikai elemeit rendezi két egységbe, hanem mondatalkotását is. Szenvedélymentességet árasztó az első rész mellérendeléseinek sora, viszont szorongásról, gondterheltségről árulkodnak a második többszörös alárendelő viszonyai. A költemény struktúrájában a pozitív jelentést hordozó 28 sor után a súlyos negatív érzést sugalló 12 sor az ellentétek kiegyenlítődsét teremti meg épp az elrendezés által. A tárgyi és az emberi hangulati szféra ellentéte együtt jár a hétköznapi és az ünnepélyes emelkedettséggű stílus kontrasztjával. Lineárisan bomlanak ki a Kosztolányi-mű szemantikai összefüggései, míg végül az utolsó két sora a *világi* és az *égi* oppozícióba állításával egyértelmű zárlatot, zárt versszerkezetet nyújt. Ez az integráló erejű fókuszmondat a valóság és a vágy ellentétét így jeleníti meg:

*Itthon vagyok itt e világban  
s már nem vagyok otthon az égben.*

Az *itthon* és az *otthon* ebben a szövegekörnyezetben nem a tartózkodási helyre vagy az attól való távolság jelzésére szolgál, hanem a megfelelően *otthonos* légkör meglétét és hiányát állítja oppozícióba. Az *itthon*, az *e világ* képéhez kapcsolódik az első versegységben az elégedettségre okot adó tényezők sorjázása. Az *otthonalanság* érzését pedig a második versrész „égbeli” *otthonosságért* küzdesnek kinczsás képe érzékelteti. Így lehet érezni mind a boldogság, mind a szomorúság okságon alapuló voltát.

A Kosztolányi-költemény lírai énje mérlegre téve életét közvetlen, lírai attitűddel vall helyéről a világban, egyszerre boldog és szomorú életérzését áttemelve a vers közegébe, képekkel közvetítve bár, mégis egyértelműen. A nyugatos lírikus önreflexiójában szubjektívizál, de ugyanakkor kívülről is láttatja magát. Megosztott nézőpont jellemzi a versét: a kinti és a benti világ éles ellentétét sugallva, versszerkesztési módja kívülről tart befelé. Az első részben a mindennapok körülményeinek intenzív átélése következtében a világ közönséges, legapróbb, igazi értéket nem képviselő, mindennapi dolgai (*dió, mogyoró, mák*) a szemlélődő szemmozgását követve a lírai én körébe vonódnak, ebből a leíró nézőpontból jelennek meg a külvilági tárgyak. A második rész nézőpontváltással a lírai én belső világát, lelki gyötrődését, elbizonytalanodását és elégedetlenségét láttatja. A kettősség következménye a mű két kulcssorában summázódik. Így a zárlat ismeretében megkérdőjeleződik az első rész értékelő jellege, és a számvetéshez önironikus gesztus járul. Az ilyen típusú versekről állapítja meg Németh G. Béla: „Az összegzés az egyéni lét egy alanyi beteljesülési, lezárulási, illetve elzárulási helyzetéből, állapotából s távlatból megy végbe” (1984, 247).

Kosztolányi személyes hangvételű költeményének két egységre bomlása megfelel két stílusárnyalat elkülönülésének: az első részben a mindennapi tárgyi világ elemei a közhasználatú szavak révén a megszokott társalgás stílusát idézik fel, a második rész fogalmi viszont komplex metaforikus képlánccá fonódottan magasztos stílusárnyalatúak. Ráadásul a versegész ismeretében az első egység ironikus színezetet kap, mert ebben a józanul összeállítottnak látszó leltárban önironikusnak tetsző a legmindennapibb dolgokkal dicsekvés (*Van egyszerű, jó takaróm is.*). De mivel fájdalmasan elégikus, patetikus hangvétellel zárul a szöveg, sajátos metamorfózis révén a vers egésze emelkedetté és vallomásossága miatt bensőséges hangulatúvá válik.

A Kosztolányi-féle szubjektivizációval éles ellentétben áll a posztmodern vers objektivizációja, személytelen megnyilatkozása, amely „stílustalanságával” hat. Parti Nagy versében nem különülnek el ilyen módon a stílusárnyalatok, hanem keverednek, hiszen egymás mellé helyeződnek a külső világot jelezve a semleges (*üvegcserep, eperfaajtó, konyhagöz*), a magasztosnak tűnő (*alkonybíbor, mármormímelő*) és az ironikus stílusárnyalatot sejtető szavak (*krumpliszobrász, gilisztacirkusz, tündértetűk*). Egyes esetekben az összetett (*műmézdarázs, gilisztacirkusz*) vagy a képzett (*pedalnok*) formák a közömbös stílusminősítéstől eltérő hangulatot keltenek, illetve a versben szereplő nagyszámú hapax legomenon (25) kontextusba ágyazottan ironikus távolítást, távolságtartást jelez. Így a nyelvi regiszterek keveréséből születő értelemképző játékhöz stílusparódiába illő ironikus nézőpont társul:

*van alkonybíbor napszakácsnő  
molnársziták van cinkejég*

Parti Nagy Lajos emfázistól mentes költeményében közvetett, szenvtelennek tűnő lírai attitűddel, nyugodt személytelenséggel konstruált, homályban maradó világ áll a befogadó előtt, mert úgy érzi: az alkotó felszámolja a nyelvi értelemképzést. Az olvasó pedig elbizonytalanodik, miként értelmezze rejtvénytyszerű szövegét, amelyben a fogalmak közötti asszociációtávolság nagyon megnőtt. Igaz rá Nemes Nagy Ágnesnek Rilke sajátos verstípusára vonatkozó megállapítása: „...a vers úgynevezett mondanivalóját nem lehet vagy alig lehet elválasztani a vers szövegétől” (1982, 197).

### **Önirónia/irónia és a szemantika összefüggése**

Magát leplezi le a lírai én a Kosztolányi-versben: ha minden olyan szép és jó, mint állítja, akkor miért betegek az idegei, miért a bánatról ír? Ennek fényében az otthonosságot, a megelégedettséget jelentő tárgyak említése átértékelődik ironikus, önironikus közléssé. Lehet, hogy az olvasó a felsorolt tárgyakat érték ként kezeli, de lehet, hogy mosolyt váltthat ki belőle a jelentéktelen dolgokkal való groteszk dicsekedés:

*a dió, mogyoró, mák  
terhétől öregbül a kamra.*

Parti Nagy a horizontváltáskor stiláris-poétikai törekvésével szinte „lebontja” a nyelvet, ugyanakkor nyelvképző alkotóként újjá is építi egyedi szóképzésével (*pedalnok*), szóösszerántással (*rigmuslincahad*), de főként szóösszetételeivel (*tündértetűk, napszakácsnő*). Sajátos nyelvi működésmódú alkotásfolyamatában nagy szabadság érvényesül.

Parti Nagy kísérletező szellem: a nyelvújításnak különféle módozataival él, szavak szokatlan összekapcsolásából épített konstrukciót alkot, távoli jelenségek összefűzésével meglepő egyedi képeket teremt, igazolva, hogy a költészet komoly kreatív játék. Nála a humor forrása a szóalkotás szokatlansága, mert a nem létező fogalmak komikus stílusárnyalatúak.

A posztmodern költő struktúraitimitációja egyértelműen ironikus hangvételű az értelmezhetetlen vagy értéket nem képviselő valós vagy fiktív dolgok felsorolásával. Ez nem folytatása a késő modern tárgyias költészetnek, például Nemes Nagy Ágnes lírájának. Nevetség tárgya a sok, szemantikailag egymáshoz nem kapcsolódó fogalomfelsorolás, a jelentéstulajdonítást lehetetlenné tevő egyéni szóalkotások sokasága, amelyek bizonyára mint stílustények a Kosztolányi-féle értékeken ironizálást szolgálják. Ez a szövegjáték az egymás mellé rendelt, tárgyilagosságnak tűnő fogalmakat jelölő szavaival tudatosan depoetizál, és számít az olvasó aktív részvételére a befogadásban.

### A grammatizáltság megléte és hiánya a jelentésképzésben

A két vers közti hasonlóságot jelző *van* ige gyakori szerepeltetése és a felsorolás alakzatának használata ellenére is lényegesen eltér a művek versgrammatikája. Kosztolányi birtoklást állító *van*-jai köré szabályos mondatok épültek. A szubjektivizációt, a lírai én nézőpontját erősítik a grammatikai elemek, az egyedítő birtokos személyjelek: *kenyere-m, borom, gyermekem, feleségem*. A vers mondatainak hossza az indulatiság fokához igazodva formálódott: az első egység mondatai lezárulnak két- vagy négy soronként ponttal, a második részben viszont a kincskeresés megállíthatatlanságának nyelvi nyomataként egy nyolc soron áthúzódnak többszörösen összetett mondat a belső feszültség jele.

Az időszemlélet letéteményese köztudottan a grammatikai időhasználat. A Kosztolányi-számvetés első felében kizárólagos a jelenidejűség, a múltba visszatekintő másodikban ellenben múlt idejű formák is vegyülnek. Tehát önreflexív párhuzamában a perspektívaváltás időváltással jár együtt: a külsőre fókuszáló, emberi értékek a jelenhez kötődnek (15-ször *van*), a belsőre irányuló költői értékek kibányászása, megtalálása a múlthoz (*akartam; vágytam; égetem*).

Parti Nagy versében viszont a jelen idővel kizárólag a létezést jelentő *van* állókép-szerűséget sugall. Predikatív szintagmák valószínűsíthetőek, mert feltételezhetően alany-állítmányi a viszony a *van* és a főnévnek tűnő formák között. Nincsenek jelölve toldalékolással más mondatrészek, hiányoznak a szemantikai összetartozást mutató, nyelviileg jelölt grammatikai kötések, így a versszerveződés széttartóvá válik. Hogy értelmezhető például *bőrönd-piros szív rákszirom* sor? Ezek csak hangulateltérő motívumok? Jelzője-e *bőröndpiros* a *szív* főnévnek? Metaforikus megfeleltetés-e *szív rákszirom* szintagma? Egyáltalán ez a két szó szintagmát alkot? Mit is jelent a *rákszirom* összetétel? – Csupa megválaszolatlan, fejtörést okozó kérdés. Az alany-állítmányi viszonyra lecsupaszított, egybevágó szerkezetek mondattöréseknek hatnak, így ehhez a befogadónak kell a szövegvilágot hozzárendelnie. Ezért *style coupéra* emlékeztető a szöveg fragmentáltsága.

Ady Endre óta kétségtelenül szokás a „minden egész eltörött”-ség érzésének megszólaltatásáról beszélni, és Parti Nagy mintha a számára töredezetté vált világot képezné le, vetítené az olvasó elé ezzel a nyelvkezelési technikával. „A posztmodern korszak

[...] egyik alapjellemzője a töredezettség minden tragikum nélküli elismerése, az egyetlen koherens egészzé össze nem állítható, univerzalitásra nem törő részrendszerek egymás mellett létezésének feltételezése és igenlése” (Palkó 1997, 53). A szerző láthatóan elrugaszkodik a mondatalkotás grammatikai szabályaitól, hiszen a *van*-hoz az egyes szám harmadik személyű alanyként valószínűsíthető szó nem is egyszer általános többes jellel kapcsolódik: *molnárszíták, hattyak*. Ezért óhatatlanul is a pszichológusok által a betegeknek ajánlott automatikus írásmód (a szabad asszociációk freudi módszere) rémlik fel ennek a versnek az olvastakor József Attila *Szabad ötletek jegyzéke két ülésben* című füzetéből: *bál, bála, hála, hala, hal, meghal, meghallgat [...] Nem fáj, fáj, kár, rák, rokka, rokkant...* (Gyertyán 1966, 171, 173).

### **A költői helyesírás jelentésadása**

Kosztolányi költeményében az egyértelmű szegmentáló funkciójú írásjelezés megkönnyíti a szöveg befogadását, hiszen egyrészt mondatai írásjellel lezártak, másrészt aránylag rövidek. Versmondatai a klasszikus lineáris felépítést követik.

Parti Nagy formakíséretében viszont az interpunkció elhagyása a feltételezett szegmentumok között, a valószínűsíthető mondatvégi írásjel mellőzése lezáratlanak jelzi a közléseket, és nem segíti az értelmezést. Az írásjelezés mellőzése, a tér-, a mód- és az állapotbeli elhelyezés hiánya miatt a szöveg – látszólagos folyamatossága ellenére – töredezettség hatását kelti. A fragmentált szövegalkotás a széteső világ megjelenítésére filmszerű montázstechnikát használ (Domonkosi 2001), elhagyva a mondat szerű tagolást. Ezzel megszűnik a klasszikus versmondat: sehol egy nagybetűs mondatkezdés, sehol egy mondatzáró írásjel vagy tagmondatokra utaló írásjel: degrammatizált lesz a versszöveg. Mert míg a XIX–XX. század fordulóján az anakoluthon csupán a mondat szerű fellazítását jelentette (például a közbeékelésekkel és közbevetésekkel), a posztmodern irodalomban a központozás hiánya a mondat szétzilálását, szétrombolását eredményezi. Kányádi Sándor költő így magyarázza a versek írásjeltelenségét: „Az írásjelek elhagyása a szöveg érthetőségét, élvehetőségét nem gátolja, sőt esetenként még árnyalja is, az olvasóra bizza a jelzőnek például ehhez vagy ahhoz a szóhoz kapcsolódását. Ekképpen szabadabban gördülhet pályájára a vers” (1999, 21). Ez igaz lehet Parti Nagy versére is.

### **Jelentést támogató nyelvi játék a hangzással**

Mindkét mű versnyelve ritmusvezérelt. A hagyományra épül a formai rendet képviselő ritmusképzés.

Hogy a lírai alkotásoknak mennyire domináns sajátossága a hangzásszerkezet, a nyugatos alkotó műve a bizonyosság:

*Van kertem, a kertre rogyó fák  
suttogva hajolnak utamra,  
és benn a dió, mogyoró, mák  
terhétől öregbül a kamra.*

A keresztrímeléssel feltűnően összecsengtetett sorok műalkotás-szervezőként virtuális strófákat képeznek, bár az idézett részletben az enjambement-ok a rímelést (*fák – mák*) hangfogózzák. Kosztolányi Dezső versművességében a hangzás kiemelt síkján végtelenül

könnyed rímelés (*utamra – kamra; villany – illan; égtem – égben*) és ugyanakkor kere-  
settség tükröződik a négy vagy öt szótagosra kiterjesztett bravúros rím-összecsengések-  
ben (*feleségem – eleségem; jó takaróm is – jót-akaróm is; idegemnek – idegennek*),  
amelyek a hangzásuk egymásra vonatkoztatása miatt a parallelizmus egyik válfaját tes-  
tesztik meg. Láthatóan a formajáték rímalkotó szavai részleges hangalaki megfelelésük-  
kel mint igazi értéket jelentő zenei alkotórészek egyben jelentéshordozó elemek is.

A *van* ismétlése olykor keretezi a sort, ritmust adva, tartalmat erősítve a repetíci-  
óval (*Van már kenyerem, borom is van*), máskor a többszöri sor elejére helyezéssel ta-  
goló és kiemelő szerep jár együtt:

*Van már kenyerem, borom is van,  
van gyermekem és feleségem.  
Szívem minék is szomorítsam?  
Van mindig elég eleségem.  
Van kertem, a kertre rogyó fák  
suttogva hajolnak utamra.*

A koppanó, kemény, zöngétlen *k* zárhang alliterációja, amely különleges ritmusképző  
erejű, leképezi a kincsásás kíméletlen kutatás jellegét: *kezem kotorászva keresgél*, más-  
kor a kellemetlen megalázkodás helyzetét: *kell kegyekért könyörögnöm*. A bűgő hang-  
zást sejtető zöngés *b* hanggal alkotott betűrím összetartja a jelzős szintagmát: *bús Bu-  
dapesten*. Az *itthon* és az *otthon* hangzásellentéte ötletesen állítja szembe a kétféle  
értelmezést. De ezeken a kirívó hangzó szerkezeteken kívül is a dal műfaj poétikai hatá-  
sának fontos eleme a hangzás, amelyben a ritmusharmónia a rímtechnikával hatásosan  
egészül ki.

A virtuóz játékos rímtechnikával szemben áll az elégikusságot sejtető, erős zenei-  
ségű anapestusos ritmus. Meglepő módon a költemény szemantikailag és hangulatilag  
ellentétes két része metrizáltságában nem tér el.

Nemes Nagy Ágnes állítja: „Kosztolányi csupa dallam; Kosztolányi csupa sanzon; a  
magyar irodalomban az édes sanzonhangot ő teszi nagyköltézzé. Hogy ezt a bonyo-  
lult, sokrétű verset, a *Boldog, szomorú dal*-t énekelve mondja el nekünk, az mélyen jel-  
lemző. Ő az, aki »a jajra csap a legszebb rímmel« – ahogyan egy másik híres versében,  
az *Esti Kornél éneké*-ben mondja” (1989, 182).

A Parti Nagy-vers rímtelen sorainak metrizáltsága a dalforma zeneiségét a dominán-  
san emelkedő, jambikus lejtéssel teremti meg:

*van utcarím van mintamondat  
vakírás mámormímelő*

Versnyelve meglehetősen szabályos ritmizáltsága szemben áll a szabálytalan jelentés-  
képzéssel, mert nem bontja le a kötött versformát, hiszen 9-8 szótagos soraiban meg-  
határozó a ritmustényező. Versében nem különül el a fizikai és szellemi élet kettőssége  
és az ehhez tapadó stílusváltás. Nála a rímelés sem szövegszervező elem. Mégis a poszt-  
modernre jellemzően az egész szövegre kiterjed a nyelvvel való játék: a megidézettseg-  
gel, az intertextualizáló jelleggel, a felsorolásokba épített hapax legomenon szóképzés-  
sel (*pedalnok*) és szóösszetételekkel (*utcarím, mintamondat, műmézdarázs, dudvadal*,

*bőröndpiros*), az érthető és az érthetetlen állandó keverésével. És miközben az alkotó a szokásos szemantikai szerkesztésmódot és grammatikai törvényszerűségeket megszegi, aközben „aláveti” magát a poétikai szabálynak – alighanem remek nyelvi játékként –: és tökéletes jambusokat formál. Tehát az esetlegesnek tűnő szóssorhoz meglepően erősen lüktető metrumhasználat társul.

### **Az összehasonlító stíloselemzés következtetései**

A Kosztolányi-kánon alakulástörténetének egyik jellegzetes megvalósulása Parti Nagy Lajos *van utcarím* kezdetű verse.

Mindkét mű értelmezése a másik szöveggel összevetve mélyebben interpretálható: a nyugatos modernség és a posztmodern sok szempontú szembenállása egyértelműen mutatja a szemléletváltást, az ízlésváltozást, sőt ízlésváltást, a modernségbeli horizontváltást és ugyanakkor a stílusváltást is.

Látható az újraírt hagyomány és az intertextuális összefüggés vizsgálatából: a hasonlónak tetsző retorikai-grammatikai struktúrákban más poétikai magatartásforma fogalmazódik meg; a stíluszeszközök szervesen összefüggnek az alkotók nyelvfelfogásával, nyelvhasználatuk sajátosságaival és a poétikai funkciót szolgáló stílusváltozattal. Hiszen a nyelvnek tulajdonított/szánt szerep és a szövegek sugallt gondolatísága megteremtette a kifejezésbeli változatokat, így mindkét vers bár stílárísan kohezív, de másként. Tartalmi-szerkezeti egységüket erősíti az a kohéziót sugalló formai megjelenítés, amelyben a szövegek strófákra nem tagolódnak, egyetlen tömböt képeznek, pedig a mondatvégi írásjelezésnek és a keresztrímés formának megfelelően elkülöníthetők lennének a Kosztolányi-műben négy soros tartalmi egységek. Parti Nagy versében viszont a sortörés látványos vizuális jel. A változó irodalmi közlésmódnak megfelelően teremtődik meg a művekben a funkcionális variancia.

Míg a nyugatosok a világ, az emberi tudattartalmak megjeleníthetőségét, a lélek hangulatainak kifejezhetőségét vallják, és érzéletes képek révén a jelentésrétegek fedik emberi létezésük és költői mivoltuk, addig a posztmodern alkotók ellenkezőleg: a nyelvi közlés tökéletlenségét, elégtelenségét hangoztatják. És ennek nyelvi lenyomata a nyelvi megformáltságban, a stílusban, a szóválasztásban, a mondat- és a szövegszerkesztésben tükröződik. Tudott tény, hogy a posztmodern irodalom egyik jellemzője az idézetekkel folytatott játék, ezt teszi Parti Nagy is, de ugyanakkor az alteritás, az elkülönböződés is sajátja.

Jelentősen eltér a két lírai alkotásban nyelvíleg teremtett világ és a poétikai működés módja, mert minden kornak más a formatudata. Ez a két alkotás pedig két különbözö költészettörténeti korszakban született. A Kosztolányi-pretextus és a Parti Nagy Lajos-vers között nagy a nyelvhasználati, szemantikai és aspektusbeli feszültség. A lírai nyelv horizontváltásának vagyunk tanúi ezt a két művet összevetve: a posztmodernben megváltoztak a lírai beszédmód grammatikai technikái, és új nyelvi formában öltönek testet tartalmi. Érzékelhető a paradigmaváltás a nyelvről való vélekedésben és a nyelvhasználatban.

A Kosztolányi-alkotás értékpreferenciákat ütköztet monologikus, vallomásos létösszegzésben, így a lírai én életének, munkásságának summáját szemléletesen érzékelteti ezek kompozíciós aránya. Parti Nagy viszont a befogadóra hárított újfajta jelentésképzéssel, írásmódja sajátos jellegével feszegeti azt a határt, ameddig még értelmezhető



egy szöveg, hiszen szinte rejtvényt ad fel a befogadónak. A lírai megformáltságú Kosztolányi-műből a számvetés igénye, az érvelés szabályrendszere kiolvasható, Parti Nagy költeményében ennek nyoma sincs, nem érződik benne a szavak nyújtotta információk egymásra épülése, fokozatossága. A költői személyesség teljes visszaszorítása az objektivizmussal ember nélküli világot sugall.

Kosztolányi költeménye közvetlen hangú, élőnyelvi mondatszerkesztésű, póztalan egyszerűségű. Parti Nagyéra a keresettség, az aprólékos kimunkálás jellemző végtelen asszociációs tartalmú, parttalannak tetsző felsorolásaiban. Nyelvalkotásának jellemzője a személytelen beszédmód. Noha a *van* ige anaforikus ismétlése és a felsorolásjelleg hasonlóságot sejtet, a Parti Nagy-versnek a stíluskohéziója nem hasonlítható a Kosztolányi-költemény sok szálon futó, mégis egységet mutató voltához. Nyugatos költőnk művében a szemantikai, a strukturális, a grammatikai, a pragmatikai, a verstani, a stiláris, a vizuális és az akusztikai megjelenítés szintjén is erős összefüggést jelző és egymást erősítő sajátságok sora, azaz stíluskohézió mutatható ki. A Parti Nagy-vers viszont úgy hat, mint a modernség versnyelvének depoetizált változata, amelynek posztmodern rendező elve a kötetlenség, nem korlátozható térre és időre. Olyan intertextuális „hálót sző” a művész, amelynek minden „szála” eltér az előszövegétől, ezzel valószínű meg a különbözőést. Egyértelműen kirajzolódik Parti Nagy átírási hajlama ellenére is: a posztmodern alkotói aspektus nem a folytatás, hanem a szembenállás, a különbözőséből adódó más-ság a kortudatban, a jelhasználatban. Hiszen a költészeti hagyomány elvetése, a megnyilatkozási mód átalakulása miatt a posztmodern műnek nem hagyományos a szöveg-szerveződése, sajátos a stíluskohéziója. A szemantikai kapcsoltság felfüggesztésével és a minimálisra egyszerűsített grammatikai szerkesztéssel szemben – amelyben szinte törölődnek a mondatrészi szerepek – a versjellegét csak a sorokra tördelés, a szabályos időmértékes versforma és a sorpáronként 9-es és 8-as szótagszámú sorok tartják fenn. Mégis az a tény, hogy a versegésnek jelentést tudunk tulajdonítani, valamint az ismétlés és a felsorolás alakzatai stiláris összetartó erőként működnek, mutatja: a kohezív jellegét mégsem tagadhatjuk meg a Parti Nagy-verstől, mert a posztmodern írásmódban másként érvényesül a funkciónak megfelelő stílusváltozat, így ez a következetes másként-érvényesülés maga sajátos stíluskohéziót valószínű meg. Vagyis a nyelvet dekonstruáló alkotó láthatóan nyelvteremtővé lép elő, mert a posztmodernségben éppen az ilyen típusú innovációnak van normaképző szerepe, kánonformáló hatása.

A stílusárnyalatokhoz szervesen kapcsolódik a hangvételek kifejezése: a Kosztolányi-költeményhez a zárlat ismeretében elégikus hangulatiság társul, Parti Nagy alkotásának tárgyyszerűségéhez viszont közömbös hangnem, de a nyugatos alkotó művéhez viszonyítottan parodikus-ironikus. Ebben a két műben a hagyomány és a modernség érintkezve egymással a struktúraitációnak ironikus jellegét ad.

A befogadónak az az érzése: a posztmodern alkotók nem a szavak elrendezésének, összekapcsolásának újat teremtő erejében hisznek – noha Kassák Lajos ezt fontosabbnak ítélte a választásnál (1972, 8) –, hanem a köznyelvi normától eltérő szóvarázsban: szóválasztásban, szóalkotásban, amely nem újítja meg a közösség nyelvét, csupán az alkotó „nyelvűst” marcangoló technikájának következményeként egyedi képzett vagy összetett hapax legomenon marad meg. Kétségtelen, hogy ezzel a művész írásművésze a befogadó esztétikai tapasztalatát tágítja ki, mert parodisztikus, travesztív szöveget alkot.

Egyetérthetünk Kosztolányi megállapításával: „Minden keresés, minden kísérlet jogosult, mely ismét összekapcsol bennünket az eleven művészettel. Áldott az, aki az újat hozza” (1999 [1925], 426). Hiszen a másság akarásában az irodalom önmegújító képessége mutatkozik meg.

Forrás:

*Kosztolányi Dezső összes versei.* 1995. Bp., Osiris – Századvég.

Parti Nagy Lajos 1990. *Szódalovaglás. – mintamondatok nulla –*. Pécs, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó.

#### 4.4.4. Funkcióváltás ellenében is létező intertextualitás

HB. – halotti beszédek – Kosztolányi Dezső: *Halotti beszéd*

##### Az összehasonlító stíluselemzés kiindulópontja

A latinból fordítás egyik módját jelzi a *Halotti Beszéd és Könyörgés*, amely „latin iratok tartalmának értelemszerű vagy szó szerinti, hűséges visszaadása” (Tarnai 1984, 23). Ez az írás 1200 tájáról való, és azok közé a kivételes beszédek közé tartozik, amelyeket lejegyeztek a Pray-kódexben. Eredetileg „szónoklat, a temetési szertartás része, és csak egy későbbi korszak szemlélete szerint tartozik az irodalomhoz” (Cs. Gyimesi 1983, 8). Kosztolányi Dezső *Halotti beszéd* (1933) című költeménye már a címével is utal erre a régi szövegemlékünkre. Az ő versén belül és szövegekői kapcsolódásai révén is a disszonancia és konzonancia a művészi szövegszervező elv. Mindez akkor tárul fel, amikor nyomon követjük, hogy egy régről hagyományozott gyászbeszéd műfaj és ősi nyelvemlékünk sajátosságait hogyan alakítja a költő saját mondandójához. Az összevetést lehetne bővíteni más alkotásokkal is: Ady Endre: *A nagy Kéz törvénye*, Juhász Gyula: *Halotti beszéd*, *A halotti beszéd*, Márai Sándor: *Halotti beszéd*, vagy ahogy erre Szegedy-Maszák Mihály rámutatott: „A többszörös rétegzettség általában jellemző a költői beszédmódra; szövegek végtelen sorát lehetne állítani Kosztolányi *Halotti beszéd* című költeménye mellé, mely egyszerre értelmezhető úgy, mint az ilyen című nyelvemlék földézése és Rupert Brooke *The Great Lover* című versének átköltése” (1998, 92).

Ez a vizsgálódás összehasonlító megközelítést kíván, amely a szakrális és a profán találkozási pontjait és eltéréseit világítja meg. Érdemes összevetni:

- Miféle gondolatokra és érzésekre reflektálnak az egyházi és a világi búcsúztatók a halál megtapasztalásakor? Miben tér el tőlük a költői halotti beszéd?
- Milyen a papi és a költői liturgia?
- Mely retorikai alakzatok sajátos elemei a halotti beszédeknek?
- Mitől formálódik egyedi poétikus irodalmi művé egy halotti beszédet imitáló költői alkotás?

*Halotti beszéd és könyörgés* (1192–1195 között)

Kosztolányi Dezső: *Halotti beszéd*

*Látjátok, felebarátaim, szemetekkel, mik vagyunk: bizony, por és hamu vagyunk (halandók vagyunk). Mennyi kegyelemben teremtette [Isten] elsőül a mi őszünket, Ádámot, és a Paradicsomot (az Édenkertet) adta neki lakóhelyül. És mondta neki, hogy a Paradicsomban lévő minden gyümölcsrel éljen (táplálkozzon). Csupán egy fa gyümölcsétől tiltotta el. De megmondta neki, miért ne egyék (abból): „Bizony, amely napon eszel abból a gyümölcsből, halálnak halálával halsz (meghalsz; [vagy] meg kell halnod)”. Hallotta a teremtő Istentől, hogy meg fog halni, de elfeledte. Engedett az ördög készítésének, és evett abból a tiltott gyümölcsből, és abban a*

*Látjátok feleim, egyszerre meghalt és itt hagyott minket magunkra. Megcsalt. Ismertük őt. Nem volt nagy és kiváló, csak szív, a mi szívünkhöz közel álló. De nincs már. Akár a föld. Jaj, összedőlt a kincstár.*

*Okuljatok mindannyian e példán. Ilyen az ember. Egyedüli példány. Nem élt belőle több és most sem él s mint fán se nő egyforma két levél, a nagy időn se lesz hozzá hasonló.*

gyümölcsben halált (halandóságot) evett. És annak a gyümölcsnek olyan keserű volt a leve, hogy a torkukat (az Ádámét és az Éváét) megszakasztgatta (felsebezte, megszagatta). Nem pusztán magának, de az ő egész fajtájának halált (halandóságot) evett. Megharagudott az Isten, és ebbe a gyötrelmes világba vetette őt, és tőle eredt (származott) a halandóság és az egész emberi nem. Kik azok? Mi vagyunk. Ahogy ti is látjátok szemetekkel, bizony egy ember sem kerülheti el ezt a sírgödört, bizony, mind ahhoz járók vagyunk (a felé haladunk). Imádkozunk Urunk Isten kegyelméért ennek a léleknek a számára, hogy irgalmazzon őneki és kegyelmezzen, és bocsássa meg az ő minden bűnét. És imádkozunk Boldogasszony Máriához (Szent Asszony [Úrnő] Máriához) és Szent Mihály arkangyalhoz és minden angyalhoz, hogy imádkozzanak érte. És imádkozunk Szent Péter úrhoz, akinek hatalom adatott bűn alól feloldozni és bűnöket feloldatlanul hagyni, hogy oldja fel őt minden bűne alól. És imádkozunk minden szenthez, hogy legyenek neki segítségül Urunk színe előtt, hogy Isten az ő imádságukra tekintve (az ő imádságuk következtében) bocsássa meg az ő bűnét. És szabadítsa meg őt az ördög üldözésétől és a pokol kínzásától, és vezesse őt a Paradicsom (a mennyország) nyugalmába, és adjon neki a mennyországba utat, és minden jóban részt. És kiáltsátok Urunkhoz háromszor: *Kyrie eleison!*

Szeretett testvéreim (felebarátaim), imádkozunk ennek a szegény embernek a lelkéért, akit az Úr ezen a napon ennek a hamis világnak a tömlöcéből kimentett, akinek ezen a napon a testét temetjük, hogy az Úr őt (az ő lelkét) kegyelmével Ábrahám, Izsák, Jákób kebelébe (az ő meghitt körükbe, az üdvözült lelkek társaságába) helyezze, hogy amikor az ítéletnap eljön, minden szentje és övéi (választottjai) között jobb felől állítva támassa fel őt (jobb felőli odaiktatásra élessze fel őt). És tibenneteket. *Clamate III[ter]: Kyrie eleison [Kiáltsátok háromszor: Uram, irgalmazz!].*

*Nézzétek e főt, ez összeomló, kedves szemet. Nézzétek, itt e kéz, mely a kimondhatatlan ködbe vész kővé meredve, mint egy ereklye s rá ékírással van karcolva ritka, egyetlen életének ősi titka.*

*Akárki is volt ő, de fény, de hő volt. Mindenki tudta és hirdette: ő volt. Ahogy szerette ezt vagy azt az ételt s szólt ajka, melyet mostan lepecsételt a csönd s ahogy zengett fülünkbe hangja, mint vízbe süllyedt templomok harangja a mélybe lenn s ahogy azt mondta nemrég: „Édes fiacskám, egy kis sajtot ennék”, vagy bort ivott és boldogan meredt a kezében égő, olcsó cigaretta füstjére és futott, telefonált és szötte álmát, mint színes fonált: a homlokán feltündökölt a jegy, hogy milliók közt az egyetlenegy.*

*Keresheted őt, nem leled, hiába, se itt, se Fokföldön, se Ázsiába, a múltba sem és a gazdag jövőben akárki megszülethet már, csak ő nem. Többé soha nem gyúl ki halvány-furcsa mosolya. Szegény a forgandó tündér szerencse, hogy e csodát újólag megteremtse.*

*Édes barátaim, olyan ez épen, mint az az ember ottan a mesében. Az élet egyszer csak órája gondolt, mi meg mesélni kezdtünk róla: „Hol volt...”, majd rázuhand a mázsás, szörnyű mennybolt s mi ezt meséljük róla sírva: „Nem volt...” Úgy fekszik ő, ki küzdve tört a jobbra, mint önmagának dermedt-néma szobra. Nem kelti föl se könny, se szó, se vegyszer. Hol volt, hol nem volt a világon, egyszer.*

(A HB.-t A. Molnár Ferenc egy lehetséges értelmezése nyomán közlöm. 2003, 41–42)

### **Egyházi halotti beszéd – profán halotti beszéd**

A végtisztelet adásához a halotti búcsúztató olyan természetességgel tartozik hozzá, mint a halálhoz a temetés tiszteleti aktusa. A halotti beszéd (Sermo super sepulchrum 'beszéd a sír fölött') elsősorban szóbeli műfaj, és csak másodsorban rögzített visszatekintés, emlékezés. Az európai keresztény kultúrkör szerint a lelkész joga és kötelessége a halotti beszéd megtartása. Ha a lelkész le is írja gyászbeszédét, de mert felolvasásra szánja, szövegének az előbeszéd sajátosságait kell hordoznia, így valójában a beszéd és az írás létmódja keveredik szövegében.

Az egyházi halotti beszédek mindenkor célja a gyászszertartás részeként a halottól való búcsúvétel és a gyászolóknak a feltámadás ígéretével való vigasztalása.

Elhunyt személy búcsúztatása nekrológ műfajban is lehetséges. Ez tényszerű adaton kívül értékelést, sőt kritikát is tartalmazhat (amely nem jellemző az egyházi búcsúztatásokra). A nekrológ rokon a gyászbeszéd, de többnyire az írott sajtó műfaja, nem zárva ki a szóbeli elhangzást sem.

A XII. század végén lejegyzett *Halotti Beszéd és Könyörgés* (a továbbiakban: HB.) a latin Sermót követte, de a névtelen szerzetes a vigasztalás hangoztatása helyett bibliai intertextust épít be a gyászbeszédbe: a teremtésnek és a bűnbeesésnek a Bibliából ismert történetét mondja el (valamint a halott üdvözüléséért mondandó imára szólít fel). Így a szövegközi láncapcsolódás visszafelé az időben a HB.-től a Sermón át a Bibliáig (Mózes 1,1,3) jól felfejthető.

A HB. szakrális jellegével szemben a nyugatos költő művében a mindennapiság érvényesül. Versének élményi hátterét egy ismerőse halála adja, de a valódi tárgya a halál elfogadásával kapcsolatos költői magatartás megjelenítése. Ezért a halotti beszéd műfaját Kosztolányi Dezső architextualitással (Genette 1996 [1982], 88), a HB.-re rájátszással arra használja fel *Halotti beszéd* című versében, hogy meditáljon, valljon egy ember halálakor az életről és a halálról, de ez a költői vallomás-beszéd egyben megszólítás is: figyelemirányítás. Bár a vershelyzetet jelölő indítás után is felsejlik egy papos, biblikus jellegű, tanító szándékú gesztus (*Okuljatok mindannyian e példán*), mégsem imára szólít fel a költő, ki sem ejti szövegében Isten és Jézus nevét, hiányzik verséből a mennyországgal kecsegtetés vagy a pokollal fenyegetés motívuma is, a teremtésmítosz helyett egy ember halála kapcsán az egyedi emberi létezésről és elmúlásról szól. Mégis vitathatatlan, hogy a HB.-re utalás szövegszervező erejével áthatja az egész Kosztolányi-verset. A katolikus szertartás-imitáció nyilván nem a költő katolikusságával függ össze, hiszen konkrétan ez a szöveg számunkra, magyarok számára nem egyházi, nem vallási jellegű elsősorban, hanem anyanyelvünk része. Tudjuk jól, hogy a költő is így tekintett a HB.-re, mert számára sem „volt közömbös az irodalom nemzeti nyelvű feltételezettségének ténye” (Kulcsár Szabó E. 1994, 163).

Műfaji kevertség jellemző Kosztolányi Dezső *Halotti beszéd* című versére: egyszerre lírai alkotás, halotti beszéd, mese és olyan gondolati költemény, amely a lét és a nemlét kérdésével foglalkozik. Sajátos módon a halotti beszédből a mese műfajába vezet át, feszegetve a líraiság határait.

Nem éréktelen nyomon követni a költeménynek a temetési szertartás liturgiájával való egyezését, az attól való eltérését és azt: hogyan vált át a papi retorika költőibe, a „liturgikus” séma lírai struktúrába.

## Szövegkölcsonzés – eredetiség

A HB. egyértelműen a bibliai teremtéstörténetre utal: az ember keletkezésére, és idézi a jó és a gonosz tudása paradicsomi fájára vonatkozó isteni tiltást: *Bizony, amely napon eszel abból a gyümölcsből, halálnak halálával halsz. (A kert minden fájáról szabadon ehetsz, de a jó és a rossz tudásának fájáról nem ehetsz, mert ha eszel róla, meg kell halnod. Mózes 2,17)*. Emlékeztet az első emberpár paradicsombeli bűnbeesésére és az emiatti isteni büntetésre: *Nem pusztán magának, de az ő egész fajtájának halált evett. (Bizony por vagy, és vissza fogsz térti a porba. Mózes 1,3,20)*.

A Kosztolányi-versnek a *Halotti beszéd* címe már jelzi első szövegközi kapcsolatát intertextuális alakzatként. Erről a címről – noha azonos gyökerű más népek halotti búcsúztatóival, hiszen az eltérő nyelv ellenére is a közös hit: a keresztény vallás és annak temetési rítusa az összekötő szál – a mi első összefüggő magyar nyelvű szövegmé-  
lünk: a *Halotti Beszéd és Könyörgés* jut az eszünkbe, amely történeti nyelvállapotot rögzít. Erre a szövegre és egyben szövegműfajra való XX. századi visszautalás párhuzamos szövegrészekre emlékeztet, de ez mit sem von le a Kosztolányi-mű eredetiségéből. „Kosztolányi eredetisége nem mond ellent ezen alkotásmodnak, melyben az »örök költészet«: a »poesis perennis«, az ismétlő, a mindig visszatérő, a rejtjelek nélküli művészet nyilatkozik meg” (Eisemann 1991, 158). Eredeti, mert különbözik a HB.-től és általában a halotti beszédektől nézőpontban, gondolatiságban, hangnemben, stílusban és a műfaj verses-poétikai megformálásában.

Az ősi szövegmé-  
lünk-  
ből vett idézettel (*Látjátok feleim*) indul a vers, ez a megszólítás szakrális jelentésréteg jelenlétét sugallja, hangulat- és műfaj-asszociációk bőségét keltve fel és ugyanakkor sejtetve a temetési beszédek papi retorikáját. Több intertextuális vendégszöveg is – jelöletlenül, idézőjeles kiemelés nélkül – beágyazódott a költemény további szövegébe, ezáltal felidézve világirodalmi olvasmányélményeket és egy-egy jelző kapcsán pedig régi magyar költői reminiscenciákat, meséket. A HB. szakrális jelentéskörén kívüli allúziók szintén patetikus szövegtérbe idéző hatásúak.

A Kosztolányi-költemény furcsa módon hangulatkeverésből kialakuló diszharmonikus egység: a mulandóságot sugalló *levél* metaforával szemben a Faust légkörét idéző, Goethétől vett vendégszöveg (*ki küzdve tört a jobbra*) – amelyet inkább csak a németes műveltségűek ismernek fel – ünnepélyességét megőrzi a *mint önmagának dermedt-néma szobra* hasonlat annak ellenére, hogy többféleképpen értelmezhető: kétségte-  
lenül jelentheti a halott önmaga megváltoztathatatlan jelképévé, modorosságából kreált karikatúrává válását, az élettelenséget, a hullamerevség miatti „szoborrá” dermedés borzalmát, de az emberi méltóságot szimbolizáló halált is, mely a szétporladó *por* és *hamu* helyett nemcsak hogy *kő* mint az erő és a maradandóság jelképe, hanem egyben *szobor* is, azaz műremekké nemesül. Kosztolányinak a Tóth Árpádról írott esszé-  
részlete is a *szobor* fogalom pozitív jelentésárnyalatát erősíti meg: „A maradandóságot az emberek szobrokkal jelzik. Ezek a halhatatlanság mérföldkövei azon az úton, ahol a vándorok összeroskadnak, elhullanak” (1977, 429). Az Osvát Ernő nekrológiájában bár a kép nem ennyire magasztos, mégis a halott emlékezetünkben való megmerevedésének a képze-  
te ebben is párhuzamos helyet szül: „Halottjaink egy idő múltán képzeletünkben is elpihennek, a nyugalom örökkévaló lárváját öltik magukra” (1977, 165). Máshol az élet és a halál fogalmához új ellentétet kapcsol a modern korhoz illően: a mozgóképét és a fényképét: „Ilyenkor az élet mozgását az emlékekben is a halál dermedete váltja föl. [...]

Az agyvelő az emlégerjesztő személy távollétében idegesen védekezik a feledés ellen, és sebtében megrögzít egy-egy képet, egy-egy helyzetet a többiek rovására, melyeket aztán kiselejtez. Innen van, hogy a halottak lelkünkben levő képei merevek, mint a fotográfiák, ellentétben az élők képeivel, melyek sohase készek, és napról napra változnak” (1977, 166, 209).

Az ötödik strófa két jelzőt összekapcsoló kifejezésében (*forgandó, tündér szerencse*) egyértelmű evokációt érzünk Faludi Ferenc (*Forgandó szerencse*), valamint Berzsenyi Dániel (*A magyarokhoz*) versére. Ha a magyar olvasónak bevillan ez a két jelző költészettörténeti ismereteiből, akkor ezáltal is gazdagodik a Kosztolányi-vers jelentésháttérére, mert az intertextus a vers értelemképzéséhez járul hozzá, de enélkül is észlelnie kell a strófazáró két sor szentenciózusságát:

*Szegény a forgandó, tündér szerencse,  
hogy e csodát újólag megteremtse.*

A verszárlat pedig vendégszöveggel, szétszakított meseküszöbbel a mese feszültségoldó világába röpíti az olvasót:

*„Hol volt... ” „Nem volt... ”*

Meglepő, hogy ezt a nyilvánvalóan ismert meseindító fordulatot idézőjelbe teszi a költő, míg más idézetet nem jelez.

Tény, hogy a vendégszövegek intertextuális kapcsolatot teremtve többszörösen rétegzett jelentést és hangulatiságot eredményeznek: megsokszorozva és nem szétfeszítve a szöveg jelentésudvarát. Mivel az alkotó az idézett sorokat nemcsak az idézőjel elhagyásával „teszi magáévá”, hanem a gondolattal való azonosulás következtében ezek szervesen beépülnek műve gondolatiságába, így nem bontják meg annak egységes egészét, hanem hatványozva fokozzák jelentése hatását.

### **Papi beszédszituáció – költői szövegkontextus**

A halotti beszéd a ravatalozóban szokott elhangzani a gyászszertartás részeként, az evangéliumi szakasz felolvasását követően.

A HB. előzményeiről így ír Tarnai Andor: „Egészen biztos [...], hogy a folyamatos szónoki gyakorlat közben valamiféle egyházi nyelvi készlet s [...] egyes szavakon túl stílári fordulatok egész halmaza jött létre, melynek nyilvánvalóan a mindennapi beszédből s egy annál emelkedettebb verses (jokulátor) vagy prózai előadásból (narráció, mese) kellett táplálkoznia, s amely szóbeli hagyományként élt tovább” (1984, 23). Magáról a HB.-ről megállapítja: „Szöveg ugyanis kettő van: a latin Sermo és az ennek alapján készült Halotti Beszéd, az elsőt nyilvánvalóan más publikum számára, más céllal írták, mint a másodikat, és valóban, eleve feltételezhető a kétféle közönség. További támpontot ez után valóban az a felismerés nyújthat, hogy ha a latin Sermo-t az egész magyarországi egyház számára szerkesztették, és hosszú ideig irányadónak bizonyult, és ha a magyar változatot, vagy változatokat igen különböző hallgatóság előtt, igen különbözőképpen »tolmácsolták« (Horváth János), akkor a Halotti Beszéd név alatt, írásban megmaradt magyar szöveg meghatározott, 1200 körüli hallgatóréteg számára készült” (1989, 42).

Régi szövegemlékünk keletkezésével kapcsolatban kétféle nézetet vallanak a kutatók. Az egyik alapján: „...valóban beszéd volt először, nem pedig írásmű; s hogy sokszor elmondták (több kevesebb alkalmi változatban), míg végre valaki, így amint ránk maradt, írásban rögzítette meg” (Horváth 1931, 85). Az ifjú Horváth János álláspontja szerint: a HB. „...primitív egyszerűségével, részletező naivságával” tűnik ki. „...a magyar egyház különleges szükségleteinek megfelelő régi sémához igazodott a Halotti Beszéd XII. századi megfogalmazója [...]. A séma ugyanis sehol másutt nem olyan kötelező erejű és egyúttal szívós életű, mint az egyházban, és ott is elsősorban a liturgia területén. [...] a halotti búcsúztatónak ez a sémája nyilván már a Pray-kódexbeli megfogalmazása előtt is megvolt, s mivel a párját a gazdag liturgiai irodalom idegenben mind ez ideig nem tudta kimutatni, joggal feltételezhető, hogy speciálisan középkori magyar. [...] a Pray-kódexben olvasható HB. sem nem másolat, sem nem »eredeti« (= első) fogalmazvány, hanem egy, a magyar liturgiában már régtől fogva használatban levő liturgikus séma többé-kevésbé önálló magyar parafrázisa” (1970, 428, 429). Benkő Loránd álláspontja szerint: „az élőszóval való elmondás céljából rögzítették”, eszerint csak beszédvázlatként szolgált, és nem valóban elhangzott szöveg volt, de közel állt „az egykori, élő nyelvi szövegformáláshoz” (1980, 29, 30, 360). Balázs János az értelmi argumentációt körülölelő érzelmi hatásra törekvő szöveget a latin nyelvű *Sermóval* egybevetve, megállapítja: az érvelés azonosságán túl eltérések is kimutathatók (1980, 455). Szili József dekonstruktív elemzése tudatos szerkesztésű írásként értelmezi a HB.-t, amelynek a „különböző strukturális szintjein a stilisztikai, retorikai, sőt hangtani hatásezők meglepő *sűrűségét*” tudja kimutatni (1992, 164) és a *Sermótól* való különbözőségét. Kecskeméti Gábor állásfoglalása szerint: „A Pray-kódex *Halotti Beszéd és Könyörgése* és latin nyelvű temetési beszéde a műfaj európai történetében is egyedülálló szövegegyüttes. A magyar nyelvű prédikációs irodalom egyetlen olyan emléke, amelyet többé-kevésbé az elhangzásának megfelelő formában jegyeztek le. A következő századokból csak latin sermókat kísérő magyar glosszák ismeretesek, a 16. századi kódexek magyar prédikációi pedig már a tisztán írott műfajjává és magánolvasmánnyá való fejlődés útjának állomásai. A magyar sermóval együtt fennmaradt latin előkép klerikusok, a magyar változat laikus hívek számára készült. A hívő sírjánál elmondható nemzeti nyelvű sermo-mintára példát ebben a korban e szövegen kívül csak német nyelvterületen találunk; Magyarországon a temetési beszéd gyakorlata feltehetőleg német befolyásra honosodott meg. A szövegek egyfajta állandósulását jelzi, hogy – teljesen szokatlan módon – egy szerkönyvben kaptak helyet. A 13. századi latin nyelvű koldulórendi sermonariumokban azután – mint Európában mindenütt – Magyarországon is megjelentek a skolasztikus sermo-minták a temetési beszéd műfajában is” (2004, 511).

Figyelemreméltó, hogy az ősi HB.-ünket a zenetudós Szabolcsi Bence nagyon zeneinek találta. Megállapítása szerint ugyanis „a Halotti beszéd egész felépítése oly erősen ritmikus jellegű, hogy nem mondottunk róla sokat, ha teljes egészében a vers (persze a rím-nélküli vers) határán járó ritmikus prózának nevezzük. [...] a rímtelen ritmikus deklamáció, a vers és a próza határán álló különleges műfaj emlékezetes magyar remekműve lett, irodalmunk első, európai rangú büszkesége” (1959, 14, 32).

A halotti búcsúztató sajátos szónoklat, amelyben a lelkes igyekszik kapcsolatot létesíteni és fenntartani a gyászolókkal, ezért szólítja meg őket, lelki feszültségüket kívánja oldani. Az aposztrofikus gesztushoz (*felebarátaim; Szeretett testvéreim*) természetes



módon kapcsolódik a többes szám második személyű igealak (*Látjátok; Ahogy ti is látjátok szemetekkel; És kiáltsátok*), valamint a többes szám első személyű igei forma. Ezzel jelezve: a lelkész a gyászoló közösség tagjaként szól (*hamu vagyunk; Imádkozzunk; te-metjük*). Kosztolányi továbbörökíti a hagyományt, hiszen költeménye is imitálja a gyászbeszéd műfaját, virtuális hallgatósággal teremt kapcsolatot az aposztrofikussággal (*feleim; barátaim*). A verskezdő aposztrofé vocativusával (*feleim*) párbeszédés szituációt imitál a megszólítottaknak az egyházban régen szokásos megnevezésével, amelyet a Kosztolányi költemény több helyén fenntart a felszólítás aktusával: a többes első (*is-mertük; meséljük*) és második személyű (*Látjátok; okuljatok; Nézzétek*) igehasználattal.

A Kosztolányi-vers címe műfajt jelöl, de éppen ezzel kelt feszültséget: versbeszéd. Ez a „beszéd” Kosztolányinál paradox módon írásmű, és címzettje az olvasó. A költő tehát szónoki műfaji formát imitál művében, és ezáltal kanonizált szövegszerkesztést emel be alkotásába. S mivel a halotti beszéd mint műfaj ünnepélyes hangulatiságot és ennek megfelelő retorikai-stiláris-szövegalkotási eszközhasználatot implicál, ezért a költő is követi a hagyományozott eszközöket. De mert ez egyben lírai költemény is, természet-szerűen involválja a poeticitást is. Ebben a verses halotti beszéd formában kíván a költő elgondolkodtatni az ember élet-halál kérdéséről: a minden emberre érvényes léthely-zetről, létvállalásról. Szembenézés ez a halállal záruló élettel: az emberi létezés véges-ségével, az ember volthoz, az emberi élet lényegéhez hozzátartozó halállal, a nemlét tényének tudatával. Az értelmes emberi léttel szemben áll az emberi élet elkerülhetet-len vége, a halál, és paradox módon az ember mégis küzd, emberi méltóságát el nem veszítve (*futott, telefonált*).

Ez a mű a költő *Számadás* című verses kötetében (1935) – mint tagabb – és a *Már megtanultam* című versét, mint közvetlen kontextust követően szerepel. Ennek a kö-tetnek az alapvető tárgyköre a címe által is jelzetten: a számadásszerűség, a nemlét, a léttelenség, a halálról való lírai beszéd, amelyben „az élet végeességével szembesülő létértelem, létérték kérdésének, keresésének valaminő eszmélő-intuíciónak élménye rö-g-zül” (Németh G. 1998, 48). A megelőző vers utolsó sorának halálkívánása: *Halál, fogadj el fjadnak* után következik a *Halotti beszéd* cím, azt az érzést keltve, mintha a költő a saját gyászbeszédét írta volna meg. De nemcsak ezen a ponton van szövegekői kapcsolat a verskötetben, hanem az egészét átszövi a halál témavilága – mint az élettel való elszámolás alkalma –, hiszen az egész kötet „számadás”, és maga ez a vers is számvetés. Műve tehát szervesen összefügg életműve egészével és utolsó korszakának az élethez és a halálhoz való viszonyulást megfogalmazó alkotásaival. Bár ismerőse halála kapcsán fog tollat, de nyilván a saját halálával való szembenézés lélektanilag hiteles lelki feszült-sége készíti versírásra. Irodalomtörténészek szerint önreflexív alkotás ez: Kosztolányi Dezső saját halálát inszenírozza ebben a költeményben.

Egy másik versének, a *Halottak* címűnek első sorai mintha *Halotti beszéd* című köl-teményének negyedik és ötödik strófája között teremtenének kapcsolatot:

*Volt emberek.  
Ha nincsenek is, vannak még. Csodák.  
Nem téve semmit, nem akarva semmit,  
hatnak tovább.*

Az ember metaforikus kapcsolása a *csodá*-hoz még a *Halotti beszéd* negyedik (*milliók közt az egyetlenegy*), ötödik (*e csodát újjólag megteremtse.*) strófájához köt, de az ember hatásának, továbbélésének megfogalmazása már a hatodikhoz (*önmagának dermedt-néma szobra*).

„A *Nyugat* költőinél lett nagy témává a meghalás is, a halál is, a halál utáni léttelenség is. Talán senkinél oly arányban, erővel és mélységben, mint Kosztolányinál. Utolsó kötetének, a *Számadás*nak, irodalmunk egyik legteltebb verseskönyvének szinte gerincét alkotja ez a tárgykör, ez a kérdéscsoport, ez az élményfajta” (Németh G. 1998, 28).

Kosztolányinak – kéziratos feljegyzése szerint – alapvető, költészete geneziséét, motívációját is meghatározó élménye volt a halálközelség: „Engem igazán mindig csak egy dolog érdekelt: a halál. Más nem. Azóta vagyok ember, mióta a nagyapámat láttam holtan, kilencéves koromban, azt az embert, akit talán legjobban szerettem akkor.

Költő, művész, gondolkodó is csak azóta vagyok. Az a roppant különbség, mely élő és halott közt van, a halál hallgatása megértette velem, hogy valamit tennem kell. És verseket kezdtem írni.

Ha nem lenne halál, művészet sem lenne.

[...] Nekem az egyetlen mondanivaló, bármily kis tárgyat is sikerül megragadnom, az, hogy meghalok” (1996, 822, 823).

### **Papi kötelesség – költői ihlet**

A halotti beszéd megtartása egyházi temetésen a pap kötelessége. Míg a temetési szertartás liturgiájának minden eleme meg van kötve, a textusmagyarázó részt viszont, amely mindig szónoki mű, a szertartást végző pap teljesen szabadon alakíthatja, nyilván a szomorú aktus teremtette szituációtól determináltan. A katolikus egyház tanácsaiban arra hívja fel a figyelmet a búcsúztatókkal kapcsolatban: „ügyelni kell arra, hogy azokban a túlzásokat, világias magasztalásokat kerüljék” a halotti szolgálatot végzők (*Éneklő egyház*. 1991, 1366). De a görögöktől hagyományozott, latinul sokszor idézett mondás azt javasolja: *De mortuis aut bene, aut nihil* ('A halottakról vagy jót, vagy semmit'). Jókai Mór *A kőszívű ember fiai* című regényében Láng tiszteletes szájába viszont a kőszívű embert vádló beszédet ad, mintegy Voltaire álláspontját követve, amely szerint: *On doit des égards aux vivants; on ne doit aux morts que la vérité*. ['Az élőket tisztelet illet meg, a holtakat csakis az igazság.'] A közre adott homíliák (papi bibliamagyarázat) tanúsága szerint a filozofálgatás is belefér a halotti búcsúztatókba, például: „Érdemes-e becsületesen dolgozni? Érdemes-e vallásosnak lenni? Érdemes-e élni?” (*Temetési szertartás-könyv*. 1977, 281).

Kosztolányit nem a papi hivatás gyakorlása kényszeríti halotti beszéd írására, a késztetés az örök költészet örök témája: a halál, a halálközelség élménye. Minden halandónak ez a „halhatatlan” témája a költőt különösen közeli rokonai, ismerősei elhunytakor foglalkoztatja. Az ezekhez a szomorú alkalmakhoz kapcsolódó költeményeinek (*Azon az éjjel, Apám a koporsóban, Osvát Ernő a halottas ágyon, Tóth Árpád halotti maszkja*) motívumai egész költészetén belül intertextuális kapcsolatokat teremtenek. Prózai műveiben (*Néró, a véres költő* stb.) is nem egyszer írja le az ember halálát. Tény, hogy a halottakra emlékező verseiben és nekrológjaiban számos azonos elem van. (Ezekről részletesen ír Kiss 1979, 542–546).

A halálkultusz, a halálfélelem végigkísérte Kosztolányi egész életét. „A halál az egyetlen múzsa” (1977, 208) – ismerte be Ady Endre halálakor. Nem csoda hát: „Senki sem írt irodalmunkban annyi halálverset, mint ő” (Király 1986, 183). Németh G. Béla vélekedése szerint: Kosztolányi „Félt a meghalástól, de még sokkal inkább a haláltól, a halottságtól, a léttelenségtől. De sztoicizmusával megedzette, fölővezte magát arra, ami szerinte az egyén, minden egyén számára bekövetkezik: a semmivel, a léttelenséggel való szembenézésre” (1998, 25). Igaz rá Paul Claudel megállapítása: van olyan költészet, „amely nem találja ki témáit, hanem örökké ismétli a természet szolgáltatotta témákat” (idézi Eisemann 1991, 158). Valójában azonban igazán mély emberi megrendülése az öregedés, a halál közelségében csak utolsó kötetében, a *Számadás*-ban tör elő elemenszerű erővel, amikor a számvetés kényszere hajtja.

### **Papi temetési liturgia – költői „liturgia”**

Az egyházi halotti búcsúztatók hagyományos szerkezetű szövegek: megszabott megszólítással indulnak, ezt követően hangzik el a Bibliából választott textus és annak a magyarázata. Az egyházi halotti beszédek a temetési liturgia szerint bibliai textusból indulnak ki, például Jób könyvét idézik: „Érett korban térsz a koporsóba, amint a maga idején takarítatik be a learatott gabona” (5,20). Az egyházi temetésen a pap textusmagyarázata feltárja a halállal kapcsolatos felfogását.

Ma tartalmi előírások nincsenek a halotti beszéddel kapcsolatban, de a szokás, a hagyomány azt diktálja, hogy a pap az elhangzott evangéliumi részt magyarázza – amely általában a feltámadásról szól –, hogy ezzel mintegy vigaszt, reményt nyújtson a gyászolóknak, ezenkívül az elhunyt életéről szóljon nagyvonalakban, és főként a jó tulajdonságait, az érdemeit emelje ki.

A középkori HB. szövege két részre tagolódik. Az első, a textust magyarázó egység a bibliai szöveghez kapcsolódik, miszerint az első emberpár bűnbe esése miatt vár minden emberre halál. Ezt a következtetést visszhangozza variált ismétléssel az ismeretlen szerzetes a szöveg csúcspontját jelentő részben: *bizony egy ember sem kerülheti el ezt a sírgödört, bizony, mind ahhoz járók vagyunk*. Ehhez kapcsolódva tartja szükségesnek, hogy a paradicsomba jutás kegyelméért imádkozni kell. Hogy kikhez kell könyörögni ezért az Istenen kívül, felsorolással adja a gyászolók tudtára: *szent asszony Máriához, boldog Mihály arkangyalhoz, minden angyalokhoz, szent Péterhez, minden szentekhez*.

A második rész, a szerzetes által is nagybetűvel induló ún. *Könyörgés* több ok következtében is elkülönül az elsőtől: a liturgiai kötelezettség, a műfajváltás stb. miatt. Ennek az indító kifejezése egyben a hallgatóság megszólítása: *Scerelmes bratym* [Szerelmes barátaim] (Bárczi 1982, 13). Ez az aposztrófé különösen a jelzője miatt ma nem papi ajkakra illő megszólítása a gyászolóknak, noha a *szerelemes* 'szeretett', 'édes' jelentésű volt. A Kosztolányi-vers peroráció jellegű befejező egységének kezdetén ezt visszhangozza egy saját korához közel álló és meghittséget sugárzó variációval: *Édes barátaim!*

A megszólítások nyilvánvaló célja: fatikus, azaz kontaktusteremtő, szuggerálni a befogadói együttgondolkodást, sőt a költői érzelmeket: a részvét és az embertestvériség érzését is kiváltani az olvasóban. Ezek az elhangzó gyászbeszédekben is retorikus elemek, de Kosztolányi versében különösen azok, hiszen ezek, amelyek a gyászbeszéd temetési szertartási szituációját alludálják, nem vers közegébe „illők”.

A Kosztolányi-költemény indító vershelyzete feszültségkeltő, mert a megszólító és a megszólított között létesülő ÉN-TE kapcsolat teremődik, és mert a kezdő és a befejező strófájának megszólításai (*Látjátok feleim; Édes barátaim*) emlékeztetnek a legrégebb magyar összefüggő szövegemlékünk hasonló helyeire, ezáltal is egyházi gyászbeszéd, sőt konkrétan az ősi nyelvemlékünk allúzióját hordozza. Ugyanakkor bensőséges is a *feleim; barátaim* szavak jelentése és a közvetlen kapcsolatot jelző birtokos személyjeles formák miatt. Ráadásul formailag a vers kerekre zártságát szimbolizálja ez a megszólítás-pár. Az alkotó nem indul ki *Halotti beszédében* textusból, nem idézi a feltámadástörténetet, nem vigasztalja a gyászolókat, sőt a *rázuhan a mázsás, szörnyű mennybolt* képpel éppen a végleges pusztulást festi. A befogadóhoz való odafordulásában nem a „feltámadunk, találkozunk” biztatása van, hanem épp ellenkezőleg magának és másoknak is állandóan azt bizonygatja, hogy ismerőse halála visszafordíthatatlan tény, vagyis a vers célja a jelenléthiány állandó megismétlése, megerősítése. Egy időre az első két szavas megszólítás után meg is szakad a papi stílusra és magatartásra emlékeztető gesztus. Az archaizáló verskezdet miatt hatáskeltő retorizálást várna az olvasó, ehelyett a költő látszatra az első strófában (az utolsó két sor kivételével) teljesen dísztelen nyelvre vált át, amelyen nem érződik semmi művi, költői szóválasztás és elrendezés, természetes a gondolat kifejezése és szövése. Pedig nagyon igaz erre a költőiségtől lecsupaszítottnak tűnő strófára is Ady Endre véleménye a formaművész Kosztolányiról: „Rímeket, sorokat, szó-muzsikákat, strófákat s variációkat szebben nála magyarul nem eszközöltek” (1968, 228).

A műfajnak megfelelő struktúra sajátosan alakul: a költői „liturgiában” nem megszakítatlan az elbeszélés, hiszen a költő belekezdene az elmesélésbe (talán ezt sejteti az *egyszerre*), de a halál konstatálása meghökölteti: nincs mit mesélni. Ezért átcsap leírásba: *Nem volt nagy és kiváló...* Majd ismét visszakapcsol a történetmondáshoz: *De nincs már*. Ez megint váltást hoz, a halál utáni állapot rajzát: *Akár a föld*, „ez a főmondat (Olyan) nélküli kiemelt állítmányi hasonlító mellékmondat (töredék), az *Isa pur es chomuu vogymuk* tömör, költői parafrázisa” (Gáspári 1989, 209). Mint verses halotti beszéd „elbírja” az epikai, leíró, sőt drámai elemeket is. Kosztolányi egységbe olvasztja ezeket a költői transzpozícióval, amellyel ő a papi vagy szónoki búcsúztatót mondja.

A verszárlat felsorolásának (*se könny, se szó, se vegyszer*) patetikus színezete az utolsó sor mesébe illő szavaival és furcsa-játékos rímeivel (*vegyyszer... egyszer*) a homíliák szokásos *Ámen* zárata helyett (*Temetési szertartáskönyv*. 1977, 270) mintha azt a jelentést sejtetné: életünk, küzdelmünk nem tragédia, csak annak látszik.

### **Papi kívülállás – költői részvét-filozófia**

Mindkét megközelítésben egy ember halála a gondolatmenet kiindulópontja, „az individuum haláláról, jelen-nem-létéről mindig csak a másik beszélhet” (Lőrincz 2002, 110). A pap esetében az élő távlata a halottól nagyobb, hiszen ő kívülállónként tárgyilagosan közelít a halotthoz. Ő mások: a hozzátartozók, a rokonok, a barátok helyett beszél, de nekik, a gyászolóknak. A halál nyelvi reprezentációjában a gyászolóknak szóló memento mori dominál. A gyászoló, az emlékező költői szubjektum a gyász munkáját a versírással végzi, a lét és a nemlét kérdéseit feszegetve, a mulandósággal járó hiány fájdalmanak ad hangot, a halál megjelenítése nála személyes reflexió.

A HB.-ben nem a halott közvetlen közelében élő, hanem az érzelmileg nem érintett hajdani szerzetes meséli el a bűnbeesés históriáját és az első emberpár bűnössége miatt az emberi faj bűnhődését. Ezért az ember elkerülhetetlen halálát hangsúlyozza, ezzel éreztetve: az egyénnel az emberi fajhoz tartozása miatt kell meghalnia. A HB.-ből kimaradt az egyénítés, csak az egyetemes emberi sors: a kikerülhetetlen halál a téma.

A közös emberi sors miatt lesz Kosztolányinál homíliaiból ámulattal átítatott részvét az értéket a sírba magával vivő halott iránt. A szánakozás érzése sokgyökerű a költőnél: alapvetően alkati tulajdonság, összefügg katolikus neveltetésével (vö. Király 1986, 185), de filozófiai és irodalmi olvasmányai, illetve a hazai részvétetika is felerősítik benne ezt az érzést. Ez nála nem kötelességszerű papi részvétnyilvánítás. Noha a lírai én látszólag eltűnik a második strófában: „felváltva” kerülnek előtérbe a megszólítottak (*Okuljatok... Nézzétek... Nézzétek*) és a beszéd tárgya (*egyedüli példány, e fő, e kéz*), de mégis mindent átjár a költői én látó és láttató szerepe. Ennek hatására lesz a halott elhomályosodó, meredt *szeme* megszépítve: *összeomló és kedves, a kéz nem rothadó, hanem ködbe vésző*, a nyomtalanul a világból kimúlóból a költői felértékelő gesztus miatt lesz a világban maga után nyomot hagyó (*kővé meredve, mint egy ereklye, s rá ékírással van karcolva*), aki emberi méltóságának rejtélyét (*egyetlen életének ősi titka*) a sírnak őriz meg. Nyilván anagogikus értelem húzódik meg e szavak mögött.

Kosztolányi művét, amelyben benne van egész életfilozófiája, az ember halála vezérmotívumként tartja össze. Az élet-halál kérdéseiről szóló verse gondolatkörében nem érdektelen nyomon követni: hol melyik elem válik uralkodóvá. Az első strófa a halál tényének döbönt tudomásulvétele, a visszafordíthatatlanság jelzésére múlt időben megfogalmazva. A másodikban a jelenidejűség, illetve az *él* szótó háromszori előfordulása és a versszakot „keretező” volta miatt az élet a domináns elem. A harmadik egység a közelmúlt: bár múlt idejű igealakokkal villannak fel az élet múltban történt eseményei, mégis az étellel telítettség a meghatározó. A negyedik strófa a halál megváltoztathatatlan tényét a jövőre is kivetíti jelen idejű formáival, miközben egyenesen csodává emeli fel az embert. A befejező szakasz a múlt-jelen keverésével a halál és az élet egybefonódását jelképezi: az ember halála után is tovább él az emlékezetünkben, a róla szóló meséinkben. A vers végkicsengése: a halált elkerülni nem tudó emberi lény hordozza az emberi lét tragikumát, de egyediségében értéket is képvisel.

Az exordiumnak a halál tényét szinonimával megerősítő első két sora után Kosztolányi a megjelenítés törvénye értelmében rövid bővített és kizáró ellentétes mondatos kijelentésben vallja meg érzelmi érintettsége okát:

*Ismertük őt. Nem volt nagy és kiváló,  
csak szív, a mi szívünkhöz közel álló.*

Az érzelmi kötődés megvallásának végén Kosztolányi szinte jelenlevőként – hiszen *közel álló* – aposztrófálja a halottat, ezért érthető a következő mondat *de* kötőszós indítása, amelyben újból bizonygatja: *De nincs már*. Visszavonhatatlan tény közöl a tagadó igéjű mondat, amelyben a halál bekövetkeztének újbóli tudatosulása miatt szikár tényekre redukálódik a közlés. A költő a gondolatsort főmondat nélküli hasonlító állítmányi mellékmondatral folytatja, ez pedig olyan hatású, mintha a rémület kimondhatatlanná tenné számára a lényegyet: *Ez az ember olyan(ná) lett, akár a föld*, vagyis formátlan,

szétomló por. Az implicit tartalom megfejtése után önkéntelenül is a bűnbeesés miatti isteni ítélet bibliai szavai visszhangoznak a fülünkben a Károlyi Gáspár-féle fordításban: „*Orcád verítékével egyed a te kenyeredet, mígnem visszatérsz a földbe, mert abból vétettél, mert por vagy te s ismét porrá leszel*” (1956, 7). – Ezen a ponton értjük meg, miért válik a Kosztolányi-mondat a közlésben megsokszorozódott kifejezőségű nyelvi elemmé, egyedi stilémává: a detrakciós mondatalakzat, az ellipszis teszi azzá, illetve a Bibliában emlegetett *por* helyettesítése *föld*-del az azonosság-eltérés közti vibrálás következtében is visszametszett redundancia. A *Látjátok feleim* hiányolt folytatása – amely a régről hagyományozott, de mai halotti búcsúztatók sugalmazása is: Ember porrá leszel – tehát költőnkél is visszatér.

Ezt a biblikus ünnepélyességet és egyben hideg borzongást is magában rejtő allúzió után az értéktelítettségre csonka főnévi metaforával (*kincstár*), az ember teljes összeomlását jelentő értékvesztésre pedig igei metaforával utaló (*összedőlt*) indulatszós feljajdulás adja az első strofa zárlatát. A *kincstár* szó az individuum, az egyszerű hétköznapi ember felértékelését jelenti, az *összedőlt a kincstár* kifejezés pedig az emberben felhalmozott óriási érték megsemmisülését szimbolizálja, illetve más értelmezés szerint „az elvesztett édenkert szimbólummá növelt egyszerű metaforája” (Gáspári 1995, 483). Nyilván nem szándéktalanul szerepel ezen a ponton a vers egyetlen indulatszós felkiáltása. A pusztulás, a hiány- és a személyes veszteségérzés miatti fájdalmas *jaj*-jal felerősített érzelmi tetőpont egybeesik a szemantikai csúcsponttal: *Jaj, összedőlt a kincstár*. Ezek a sorok igazolják Kosztolányinak az Ady Endre halálakor írt kijelentését: „A halál döbbenetes látványát sohase szokhatjuk meg” (Kosztolányi 1977, 203). Tehát az egyéni létezés végességének döbbenete meghökkenteti a lírai ént.

Mint mikor „*Szó bennszakad, hang fennakad, Lehellet megszegik*”, rövid sorokra széttördelt versmondatok válnak az exordium érzelmeltő céljának megfelelően a megrendülés adekvát vizuális megjelenítőivé:

*De nincs már.  
Akár a föld.  
Jaj, összedőlt  
a kincstár.*

A versnek ebben az egyetlen ölelkező rímében az értéktelen (*nincs már*) és az érték (*kincstár*) bravúrosan szembesül. Igaz erre a rímkezelési technikára az, amit *Esti Kornél éneke* című versében Kosztolányi így fogalmaz meg: *ó jó zene a hörgő / kínokra egy kalandor / csörgő, / mely zsongít, úgy csitít el, / tréfázva mimel, /s a jajra csap a legszebb / rímmel*.

Mint ahogy a forma elárulja: nemcsak a szavak, nemcsak a mondatok, hanem a verssorok is helyükön vannak a Kosztolányi-költemény első strofájának a nemléthez, a halálélményhez társított játékos, mesteri rímeiben.

### **Univerzális – perszonális**

A halotti beszédekre – már az ősi HB.-ünkre is – jellemző az egyediséggel összekapcsolódó általánosság, hiszen bár egyetlen ember temetésén hangzik el, de az emberi élet mindenkori végességét hangoztatja.

A XII. század végi HB. és a Kosztolányi-féle *Halotti beszéd* az azonos szövegkezdet után elválík. A középkori pap a sír szélén állva a bibliai bűnbeesés történetével és a hozzáfűzött egyszerű teológiai argumentációval az emberek halandó voltát kívánja bizonyítani. A XX. századi – a halál témájával sokat foglalkozó – modern költő nemcsak az élet ősi titkát kutatja a halál árnyékában, hanem a halál életet felértékelő: az embert megismételhetetlen egységében titkot rejtő csodaként feltűntető hatását is.

Természetesen, nehéz szétválasztani az örök papi gesztust (*Okuljatok*): az örök sírt körülállóknak szóló örök figyelmeztető szót és az ember egységének, egyedüliségének költői ünneplését. Az *Ilyen az ember* kijelentéssel fordul át a költemény a vallásos felfogásból költőibe, és ettől kezdve telítődik igazán új tartalommal a Kosztolányi-féle *Halotti beszéd*. Az *ilyen* mutató névmás egyszerre anaforikus (*példán*) és kataforikus (*példány*) értelme olvasztja össze a páros rímekben is egymásra utaló fogalmakat. Az *Ilyen az ember* megállapítás általánosan vonatkozik az emberiségre, mert különben kizárólag egyetlen embernek állít emléket a vers. Sajátos módon az általánost és az egyest névmásokkal állítja szembe a harmadik versszak: *akárki... ő*. Kosztolányit ismerve nem véletlen, hogy kétszer változatlan sorrendben fordul elő a műben ez a két névmás:

*Akárki is volt ő, de fény, de hó volt...  
akárki megszülethet már, csak ő nem.*

Az *ő*-vel való oppozíció arra a felszínes megállapításra engedne következtetni: csak ennek a két névmástípusnak a szembeállításáról van szó, holott az *akárki* csak formálisan ugyanaz a szó, mert a szövegösszefüggés függvényében más-más jelentései aktualizálódnak. Bár az *akárki* értelme 'bárki', 'akár mindenki' (ÉKsz.), tehát elvben felcserélhető ezekkel a névmásokkal, mégis első előfordulása kontextusában csak 'bárki'-vel váltható fel, közömbös stílusminősítéssel: 'bárhonnan származó is', 'bármilyen foglalkozású is', vagy kissé pejoratív értelemben 'jelentéktelen, illetve nem megfelelő ember'-t (ÉKsz.) jelezve. A második előforduláskor viszont az *akárki* névmás semleges stílusszínézettel a 'mindenki' és 'bárki' jelentésnek egyaránt megfelel.

A HB. általánosságából kimaradt a különösség, Kosztolányi viszont az általánoshoz utolérhetetlen pontossággal olyan különösséget rendel, amelynek az lesz a következménye, hogy egyszerre értelmezhető, előadható, elmondható minden temetésen, és mégis éppen arra vonatkoztatható, akit éppen most temetnek.

A Kosztolányi-műben nem a HB. bűnös embere áll előttünk modern köntösbe bújva, hanem a vers tematikus névszóinak fogalmi köreivel (a *fő*-től a *kézen* át vissza a *fő mosolyáig*: *főt, szemet, kéz, ajka, hangja, álma, homlokán, mosolya*) hiteles kép rajzolódik ki egy hétköznapi emberről látvány és akusztikum összességéből, a jelenlét illúzióját keltve a rámutatással:

*Nézzétek e főt, ez összeomló,  
kedves szemet. Nézzétek, itt e kéz.*

Ez a plasztikusan láttatott ember élvezettel elégíti ki testi vágyait (*Ahogy szerette ezt vagy azt az ételt*), ezt jelzik az ivás és evés (*sajtot*), illetve az élvezeti cikkek (*bort ivott... olcsó cigaretta*) jelentésmezéjébe tartozó szavak. A hitelesítés szándékával az eltávozottat saját szavai egyenes idézet formájában (style direct) mintegy mágikusan megidézük

egy köznapi beszédrészlettel, beszédfoszlánnyal: „Édes fiacskám, egy kis sajtot ennék”. A retorikának ez az immutációs gondolatalakzata: a *fictio personae* (prosopopeia) paradox módon a hiányzó, a halott (esetleg képzelt személy) élőként megszólaltatása vagy cselekvőként megjelenítése a költői elbeszélésben sok mindenre rávilágít a nyelvi megformáltságával. A hétköznapi kívánság (*sajtot*) finom kifejezése feltételes móddal, a (valószínűleg) feleség megszólításának kedvessége és meghittsége a melléknévi jelzővel és a kicsinyítő képzős formával (*Édes fiacskám*) kétségtelenül emberi kapcsolatot hitelesítő erejű, de éppen ezért kirí a halotti beszédek szokásosan választékos szóhasználatából.

A mindennapi ember szorgalmas munkálkodását – aki vívja a maga életharcát – igemetafora (*futott; szötte*) és igealmozás (*futott, telefonált, és szötte*) teszi szemléletesé, elárulva ezzel annak zaklatott életmódját, de lényge dinamikusságát is. A köznapi szavakkal, szokásos beszédfordulatokkal megrajzolt személy jelentéktelen, mindennapokhoz tartozó cselekvéseiből egy átlagember vitalitástól duzzadó alakja jelenik meg előttünk, akinek az aktivitással teli működése mindenképp pozitívum. Szinte él, élő, beszélő lény voltát sokféle tevékenysége szimbolizálja (*futott, telefonált, szötte álmatlanságát*), csupán a múlt idejű igék figyelmeztetnek: ez csak a múlt idézése.

Ebből a költői jellemzésből nem kiváló személyiség áll előttünk, hanem a mindennapiság foglya, a test örömeinek élvezője, egy partikuláris lény hétköznapi teendővel, kis igényekkel (*olcsó cigaretta*), de aki léte mindennapiságában is az örök emberit sejteti. – Mindezek felsorolhatatlanok volnának egy valóban elhangzó halotti beszédben, mert ettől a műfajtól emelkedettséget várunk, és halottainkra úgy szeretünk visszagondolni, mint nagyszerű emberekre.

Tudjuk azt Kosztolányi életútjáról, művészi pályája közvetlen és közvetett vallomásaiból, hogy számára érték, nagyember csak az alkotó volt, erről tanúskodnak Jules Renard halálakor írott sorai: „Valami mélyen tragikus van egy igazi író halálában. Nemcsak egy ember halt meg, hanem még valami. Egy kedély aludt ki, egy sajátosan egyéni látás veszett el, egy világ szűnt meg örökre, mindörökre. Nincs mód pótolni. Az író egy univerzum, és Jules Renard is az volt... ha ez az ember egyszer lecsukja a szemét, vége a művészetének is, és az örökkévalóság határtalan messzeségében soha-soha se születik hozzá hasonló” (idézi Király 1986, 177). Ennek az idézetnek a befejező gondolata összecseng a költemény *most sem él* gondolatával, noha ez a hétköznapi kisemberre vonatkozik. Szembeszökő éppen ezért a Kosztolányiban végbement szemléleti változás: míg régebben csupán a nagyembernek az elkülönülését, jelentőségét hangoztatta göggel, addig most a közember élete is felértékelődik szemében az „egyedüli példány” volta által, hiszen az ember egyediségében pótolhatatlan, páratlan, és mert egyetlen, ezáltal kiválasztottá válik, jelzi ezt a szimbólum: *homlokán feltündökölt a jegy, hogy milliók közt az egyetlenegy*. Ez a gondolat egybecseng az Osvát Ernő nekrológ megállapításával: „Nincs teremtmény, bármily jelentéktelen is, aki ne válnék jelentőssé végső perceiben” (Kosztolányi 1977, 166).

Kosztolányi Dezső a senkiből formálja valakivé: apró tetteivel konkrét, tevékeny szemlélyé a halottat. Ez egyrészt az individuum piedesztálra emelése, másrészt ennek a piedesztálnak az aláásása a profán dolgok említésével az ellentétekre építkező struktúrában. Az individuumnak a szürke átlagból kiemelkedését, kivételességét, egyediségét, unikális voltát sokféle körülírási variációban eszményíti a vers több pontján: *Egyedüli*



*példány. Nem élt belőle több és most sem él; a nagy időn se lesz hozzá hasonló; akárki megszülethet már, csak ő nem; milliók közt az egyetlenegy; Szegény a forgandó, tündér szerencse, hogy e csodát újólág megteremtse; Hol volt, hol nem volt a világon, egyszer... Az ember kivételességét jobbra az egy számnévből alkotott formák változataival jelzi: egyedüli, egyetlen, egyetlenegy, egyszer. Ezek közül három – szerves összefüggésben a struktúra felépítettségével – a strófák utolsó sorában (vagyis kiemelt helyen) szerepel. Az emberi életre mint különös értékre utalás motívumaiként szövik át a verset az örökre fennmaradó műalkotásokra vonatkoztatások: *kincstár, ereklye, szobor, ékírás, temp-lomok harangja.**

Ugyanakkor az *Ilyen az ember; Akárki is volt* elszemélytelenítő megállapítás és a mesei verszárlat az egyedtől elvonatkoztató közös emberi sorsot példázza, amelyben a konkrét és az absztrakt kölcsönösen egymásba olvadnak.

A költő egyéniségéhez illően *boldog-szomorú* beszéd ez: hiszen az ember egyszerisége felemelő és lesújtó is. Így himnusz ez az emberről: a halandóról és a „halhatatlanról”. Paradox: mert a halálról beszélés egyben az életről beszélés. A létezésre, a létezőre való áhítatos rácsodálkozás ez a halál „fényében”. Emiatt a halálhangulatból meglepő módon az élet igenlése árad. Furcsa mód: az elválás, az élettől való búcsú pillanatában világlik ki az ember, az élet értéke. A halállal ugyanis olyan semmisül meg, ami nem állítható helyre, újra nem alkotható, így örökre elvész. Éppen a halál által-miatt nő az ember a semmiből (*Nem volt nagy és kiváló*) naggyá, az ismeretlenből „halhatatlanná”. Egyedüliségével, „egyedüli példány” voltaival értékelődik fel rendkívülivé: az élet csodájává. Ezért az ámulat kijár nemcsak a szeptemberi napnak, nemcsak a hajnali természetnek, hanem a teremtett ember csodájának is. Ebben az ámulatban érzékel a költő: lát és hall, rácsodálkozik a halottra, felidézi a hangját. És ez már nem liturgikus hatás, hanem a lírai mű világa.

Ez a tartalmi kettősség tükröződik a nyelvi elemekben is: a második strófa elején az *él* tagadott formája retorikusan kétszer fordul elő, a végén viszont főnevesült formában pozitív fogalmi körű kontextusban tér vissza (*egyetlen életének ősi titka*). A versszak igéi – a felszólító módúak kivételével – tagadott formájúak: *nem élt, sem él, se nő, se lesz*, egy igéi szerkezet pedig magával a jelentésével már eleve a pusztulást jelzi (*ködbe vész*), de a strófa befejezésében a *van* pozitív végkicsengést ad az *ékírással karcolva* szókönyezetben.

A negyedik strófa megszorító utótagú mellérendelésében a hozzátoldás a negáció megerősítése: *Keresheted, nem leled, hiába*. A latens hangsúlyozást kifejező szórend egyértelműen réma-téma sorrendje, vagyis emocionális szórendje (vö. Elekfi 1986, 76) ugratja ki a strófa egymást követő mondataiból a lényegét:

*Többé soha  
nem gyúl ki halvány-furcsa mosolya.  
Szegény a forgandó, tündér szerencse,  
hogy e csodát újólág megteremtse.*

Így a „csak” beszédőtől a versszak végéig: a filozofikus töltetű axiómáig emelkedik a gondolatiságnak megfelelő struktúra, amelynek tartalmi kiemelése a formai, külön mondatos elkülönítéssel még jobban hangsúlyozódik.

## Papi retorika – költői retorika

Egy halotti beszéd – akár egyházi, akár világi temetés része – mindig retorikus szónoklat. Retoricitása alapvetően a beszédhelyzetből adódik: a halottat búcsúztatók és gyászolók szomorú, de sajátosan ünnepi együttlétéből. Az egyházi hagyományban ehhez rögzített megszólítási formulák kívánatosak (*Kedves Testvéreim!*).

Kosztolányi alkotásában a műcímnek megfelelő halotti beszéd műfajt elsősorban a fatikus szerepű megszólítások éreztetik. A latenseket (*Keresheted őt, nem leled*) közbezáró direkttek (*Látjátok feleim... Okuljatok... Nézzétek... Nézzétek... Édes barátaim...*) egyértelműen keretezik a művet: határozott indítással és zárlattal.

A retorikusság első eleme a *feleim* megszólítás mind a HB.-ben, mind a Kosztolányi-versekben. Az ősi szövegben a birtokos személyjeles forma az élőszó természetességét jelzi (vö. Benkő 1980, 377; Szathmári 1995, 479), a versben pedig a költőnek a gyászolók közé tartozását, sőt emberi meleg kötődését is a jelenidejűséget sugalló aposztróffal.

A XX. század negyedik évtizedében a *felebarátaim* (*fél* és *barát* szavaink összetételéllé válásából) megszólításhoz vallási légkör tapad, a *feleim* – az előbbi rövidebb változataként – pedig egyenesen elavult alak. Az utóbbi formának – a vers egyetlen régies ízt őrző szavának – a választását a vallásos jellegen és az archaizáló szándékon kívül alighanem stiláris ok is támogatta: a végig veláris magánhangzójú első szót a csupa magas magánhangzók kontrasztja hatásosan váltja fel: *Látjátok feleim*. Hangrendi ellentétükhöz az időmérték is hozzájárul: három hosszú után három rövid szótaggal. Ugyanakkor ennek a kifejezésnek így van eklatáns, a sor, illetve a szöveg jambikus lejtésétől elütő ritmusa: a 3–3 szótagra bomlással, molossus után tribrachysszal, hiszen a *felebarátaim* mind szótagszámaival, mind vegyes hangrendjével felborította volna a hangrendi és ritmikai egyensúlyt és egyben kontrasztot.

A megszólításhoz szövegemlékünkben és a versben is ugyanaz az ige kapcsolódik: *Latiatuc feleym* [*Látjátok feleim*] (Bárczi 1982, 13). Ez a szövegműfajból természetesen következő gesztus a halottra rámutatás (demonstráció) szokását jelzi, miközben a ravatal mellett vagy a sír szélén állókkal a kapcsolatfelvételt és azoknak az együttgondolkodásba való bevonását szolgálja. Bár mi magyarok sem tudjuk végig szó szerint idézni az ősi HB.-t, mégis a *Látjátok feleim* szövegkezdethez tudatunkban néhány szó erejéig szervesen kötődik a folytatás: *zumtuchel, mik vogmuc. ýsa pur es chomuv uogmuc* [szemetekkel, mik vagyunk, bizony por és hamu vagyunk] (Bárczi 1982, 13). Kosztolányinak elég csak az első két szót idézni, hogy a halállal, a halotti búcsúztatóval kapcsolatos asszociációinkat felkeltsse, vagyis az egyező beszédszituációt megteremtse, de a folytatás elhagyásával már jelezze is a szövegemléktől való eltérést.

Bár a szerzetes által írott HB. óta eltelt hét évszázad alatt eltűnt a halottat búcsúztatókból a *Látjátok feleim* szövegindítás, hiszen a mai katolikus temetéseken már az ősi megszólítás helyett a *Kedves Testvéreim!* forma hangzik el (*Temetési szertartáskönyv*. 1977, 269), az exordiumnak (a szónoklatok bevezető részének) megfelelő retorikus szövegrész ilyen indítása mégis nagyon sokfélével sugall nekünk, az olvasónak:

Ezáltal idézi Kosztolányi emlékezetünkbe az archaikus szépségű magyar nyelvet és egyben magyar műveltségünk anyanyelvi kincsének egyik dokumentumát.

Ezáltal szolgálja a befogadóval való kapcsolatfelvételt, és von be bennünket a halálról és az életről szóló meditalásba.

Ezáltal szól ki a versből a költő: az örök sírhoz idéz meg bennünket örök tanúkul, és ezáltal tesz érdekeltté bennünket egy számunkra ismeretlen ember búcsúztatásakor.

Ezáltal szinte varázssütésre abba a hangulatba emeli az olvasót, amely őt, a költőt meghihlette.

Ezáltal idézi fel a temetések komor hangulatát, a ravatalok ünnepélyes ravatalozói áhítatát.

Ezáltal érezzük a költői transzpozícióra utalást: a költő „felveszi” a papi talárt, „átveszi” a temetést végző pap szerepét.

A költemény eltérő terjedelműre tagolt versszakai – szemben a szabályos strófa-hosszakkal – a szónoki beszéd hatását keltik, de a klasszikus retorika szabályaitól kissé eltérően, hiszen az érvelés két részre bontva közrefogja az elbeszélést. De mint ahogy azt Gáspári László meggyőzően bizonyítja (1995, 482–486; 1998, 38–42; vö. még Balázs 1980, 451–486), a strófák egybeesnek a szónoki beszéd szerkezeti egységeivel:

- az 1. versszak az exordium,
- a 2. a confirmatio,
- a 3. a narratio,
- a 4. a confirmatio
- az 5. a peroratio.

A szövegjelentés egyenes vonalúságából világosan ívelő, strófákra tagolódó egységes retorikai struktúra fejlék ki:

1. Az ember érték.
2. Ugyanis egyetlen élete van.
3. Ezért a legjelentéktelenebb is kiválasztott.
4. Sőt megismételhetetlen csoda.
5. Halálával mesei alakká lesz.

A felfelé ívelő szerkesztés az egyes versszakokra is áll. A gondolatiság az utolsó sorokban csúcsonylik ki:

1. *összedőlt a kincstár*
2. *egyetlen életének ősi titka*
3. *milliók közt az egyetlenegy*
4. *e csodát újólag megteremtse*
5. *Hol volt, hol nem volt a világon egyszer.*

A fatikus szereptől a referenciálison át a poétikaira kapcsolással az első strófa sokszólamúságát Kosztolányi a teljes megsemmisülést szemléltető metaforikus képpel zárja le: *Látjátok feleim, egyszerre meghalt... összedőlt a kincstár.* De annyiban belehelyezkedik a költő a szónoki szerepbe, hogy a retorika ún. csere törvénye értelmében azonosul a hallgatóval, és a *ti*-ből *mi* lesz, a kívülről közénk tartozó, jelzik ezt a többes szám első személyt kifejező nyelvi elemek: *minket magunkra. Ismertük... a mi szívünkhez.*

A szövegláncot a második versszakban (a confirmatióban) *példával*, a retorika indukzív érvelési módjával folytatja. *Példának* tekinti az egyes ember haláláról az első versszakban elmondottakat, és le is vonja az általános érvényű következtetést: *Ilyen az ember (mind). (Ilyenek vagyunk mindannyian.)* Az *Ilyen az ember* mondat egyszerre jelenti az emberi nemre és az egyedre utalást. Bár a mással, a többivel szembeállítás, a tőle való elkülönülés a variált ismétlés retorikus alakzatával jelzi az egyediséget (*Nem élt belőle több és most sem él*), mégis a *példaként* felmutatott *példány* magában rejti, mint

csepp a tengert: az egyedi az egyetemeset. A halott névtelensége bizonyára azzal is magyarázható, hogy nemcsak egyedi, hanem általános, életigenlő emberi sorsot kíván felmutatni a költő.

Bár ennek a költői érvelés (confirmatio) szerepét betöltő egységnek az elején nem hangzik el újból, mégis nyilvánvalóan a *feleim* megszólítás odaértendő. Ennek éppen a hiánya kapcsol vissza az indításhoz, és köti össze a két részt: *Látjátok feleim... (és) Okuljatok (feleim)...* Ha ezt papos gesztusként fogjuk fel, akkor a bűnbeesése miatt bűnös ember kikerülhetetlen halála az intő jel: azaz az egyed törvényszerű halála az emberi nemhez tartozásának következménye. Ez a felfogás egybeesik a HB. gondolatsorával és általában a vallási tanításokkal.

De a költő nemcsak ezt mondja, hiszen az *Ilyen az ember* mondatát így értelmezi: *Egyedüli példány*. Vagyis az embert egyedisége miatt tartja *példának*. Ezek a nominális mondatok időtlenné terjesztik ki az ember jelenlétét.

A retoricitás következménye a második strófa záró mondatának mesteri felépítése: a megsemmisülés, a pusztulás fenségének döbbenetes erejű rajza. Mintha ellentétes folyamat játszódna le egy időben, miközben a költő a könyörtelen elmúlás visszafordíthatatlan folyamatának fázisait jeleníti meg. Kiindul a jelenben élőt sejtető testrész-megnevezésből (*kéz*), majd finom áttűnéssel (*kődbe vész*) a változatlanságban (*kővé meredve*) értéket megtestesítő (*ereklye, ékírás*) tárgyá válásig jut el. Közben nem a pusztulás naturalisztikus képeit festi meg: a bomlás rémségét, de még nem is a szétporladást (*porrá leszesz*), hanem a kővé dermedésben a (valamilyen módon) megmaradás jelképe érzékelhető. Ezeknek a tartalmi mozzanatoknak a ritmikailakkal való egybetagolásával, a tizenegy szótagos sorok után a rövid sorokra széttördéssel a költő kiemeli a pusztulás tényét (*kővé meredve*), hogy utána a halotti búcsúztató ünnepi áhítatát megtartva humanizálja a megismételhetetlenség miatti veszteséget (*mint egy ereklye, s rá ékírással van karcolva ritka, egyetlen életének ősi titka*).

A költemény harmadik részében a költői narratio (a szónoki beszéd előzményeket elmondó része) messzire eltávolodik a HB.-nek a bűnös embert, a halotti beszédeknek az általános emberit bemutató hagyományától, mivel a vers eddigi részében teljességgel arcnélküli: se tulajdon-, se köznévvvel meg nem nevezett alakja fokozatosan plasztikusává válik, hiszen egy konkrét embert hoz intim közelségbe a költői jellemzés. A strófa-indításban az *akárki* általános névmással megjelölt embernek a jelentéktelenségét, nem különlegességét jelzi, éppen ezért nem véletlen, hogy ezzel az egyetlen szóval a hofmannsthal *Jedermann* idéződik fel. Az *akárki*-vel különben többszörös ellentét formálódik a versszak kezdetén: egyrészt a kiemelő szerepű *de* kötőszók ismétlése révén a hangulati szembeállítás: *Akárki is volt ő, de fény, de hő volt*; az *akárki* és a *fény, hő* tartalmi antitézisével; az általánosságot jelentő *akárki* és a határozottságot kifejező *ő* grammatikai funkciójával; illetve az *akárki* és *mindenki* általános névmások sor elejére kiemelt szemantikai kontrasztjával. Mindehhez hozzájárul még a költői nyelvi játékok sora: a rímekkel (*hő volt... ő volt*) és a szórendcserével (*volt ő... ő volt*), amelyekben megőrződik, sőt gazdagodik a teljes főnévi metaforikus kifejezés értelme:

*Akárki is volt ő, de fény, de hő volt.  
Mindenki tudta és hirdette: ő volt.*

Ezt követően egyetlen hatalmas, tizenkét soros körmondat következik, amelyben a vonatkozó névmási határozószóval, az *ahogy*-gyal indított versmondat és az ugyanezzel a kötőszóval szerkesztett tagmondatok sora gondolatritmust keltve előremutat a főmondatra. Lehet, hogy a véletlen műve, hogy a HB. hasonló kataforikus szerepű 'ahogy' értelmű *Hug*-gal módhatározói mellékmondatot vezet be (*Hug es tiv latiatuc szumtuchel, isa es nem igg ember mulchotia ez vermut.* Bárczi 1982, 13), és ez Kosztolányinál is megvan. De talán tudatosság is elképzelhető ebben a szerkezeti hasonlóságban, különösen azért, mert a HB.-nek egy másik mondatalkotási jellegzetessége is feltűnik a versben: az *és* sokszori ismétlése. A HB.-ben – a szónoki nyelvre jellemzően – a „mellérendelő kötőszavak gyakori azonosságával is nyomatékosítva vannak például a mondat- és tagmondat-kezdő ismétlések. (...) *Ej vimagguc fzen achfjin mariat... Ej uimagguc fzent peter urot... Ej vimagguc mend fzentucut*” (Benkő 1980, 373). Ezen bizonyára a bibliai nyelv hatása érződik, hiszen még később Károlyi Gáspár is így fogalmaz: „1. *A föld pedig kietlen és pusztá vala, és setétség vala a mélység színén, és az Isten Lelke lebeg vala a vizek felett.* 3. *És monda Isten: Legyen világosság: és lőn világosság.* 4. *És látá Isten, hogy jó a világosság: és elváltá Isten a világosságot a setétségtől.* 5. *És nevezé Isten a világosságot nappalnak, és a setétséget nevezé éjszakának: és lőn este és lőn reggel; első nap*” (1956, 5). A Kosztolányi-vers harmadik strófájában anaforikus gondolatalakzat jelleget éreztet az *és* vagy *s* retorikus, sokszori párhuzamos mondat szerkezet ismétlése: *Ahogy szerette..., s szólt ajka..., s ahogy zengett..., s ahogy azt mondta..., ...és boldogan meredt..., és futott..., és szőtte álmát...*

Ha a mondat szerkesztésre nem figyelünk, esetleg váratlanul hathat a strófazáró két sor jelentése, holott a mondatstruktúra előre jelzi. Éppen a körmondat előkészítő részével vezeti el a költő a befogadót annak elfogadásához, hogy bár az emberi élet egésze jelentéktelen, prózáinak tűnő eseménysor, mégis ezekből az apró tényekből áll össze az individuum léte, lénye. Nemcsak ennek ellenére, hanem emiatt a szürke, mindennapi ember *milliók közt az egyetlenegy*. Mivel a körmondat mindig is a retoricitás eszköze, ebben a szövegben a körmondat előkészítő szakasza sajátos komponáltságával, ritmusával a zárlata csattanószerűségét kiemelő szerepű. Ennek a hatalmas körmondatnak a sodró lendülete fokozódik a jórészt azonos típusú módhatározói alárendelések sorjázása (*Ahogy szerette... s ahogy zengett... s ahogy azt mondta*), a sorvégeken átívelő enjambement-ok nagy száma miatt (*lepecsételt / a csönd... harangja / a mélybe lenn... meredt a / kezében... cigaretta / füstjére*) a kettősponttal is kiemelt főmondatig, hogy előtte egy pillanatilag megtorpanjék a patetikus hangütéssel. Noha ennek a főmondatnak van még egy *hogy*-gyal bevezetett mellékmondata, ez azonban mind a struktúrája, mind a tartalma miatt nem jelent leszálló ágat, sőt a leglényegesebbet utoljára, kiemelt helyre emelő szerkesztése joggal feltételezett ellipsis következtében (vagy szerkezet: *jelvezve azt*, vagy tagmondat kihagyása: *amelyik jelzi, ...*) ráirányítja a figyelmet a gondolati csúcra: a jelentéktelen ember is kiválasztott: *egyetlenegy*. A gondolatritmus, a párhuzam, az ellentét, a mondat szerkezetek arányos, sőt ritmikus elhelyezése a vers alakzatok általi retorizáltságát mutatja.

Az egész negyedik strófa – a confirmatio (a szónoki beszéd igaz érvekkel bizonyító) második része – amellet tesz hitet, hogy a jellegtelen, átlag ember is a teremtés csodája, egyben páratlan csoda is, hiszen sem az idő végtelenjében (*a múltba sem és a gazdag jövőben*), sem a tér végtelenjében (*se itt, se Fokföldön, se Ázsiába*) nem teremtődik

újra. Megismételhetetlensége miatt válik jelentőssé. Ebben a versszakban „az emberi élet két legtitkosabb tündére kísért, a tér és az idő” (Kosztolányi 1990, 469). Mind a helyre (*itt, Fokföldön, Ázsiába*), mind az időre vonatkozó (*múltba... jövőben*) témaszók azonos jelentésmezőbe tartozásuk ellenére is polaritást fejeznek ki. Mindez egy általános alany formájú, de költői önmegszólításként (Gáspári 1995, 485) is (*te*) értelmezhető keretbe illeszkedik bele: *Keresheted, nem leled*. „Érzelmileg erősen színezett lehet az általánosító tegezés” (Péter 1991, 112) ezen a szöveghelyen, de önmegszólítás is, mert ez utóbbi krízisélménnyel magyarázható (Németh G. 1977, 15). De a halotti beszéd műfaj és a vers valódi megszólításai inkább azt sugallják, hogy ezekben az egyes szám második személyű alakokban ne belső retorikai szituációt lássunk, hanem az általános alanyt fedezzük fel: hiszen a haláltudat mindannyiunkat örökre foglalkoztató gondolat.

Az *Édes barátaim!* aposztrófé miközben visszakapcsol a HB.-hez, egyben fel is vilantja tudatunkban a szónoki beszédek perorációját, a halottért könyörgés szokását. Szerkezeti szempontból tagolást érzékeltet, tartalmilag a mesei feloldással jelzi a halál elfogadását, pragmatikailag a befogadóhoz való ismételt odafordulás gesztusát: a kapcsolat fenntartását, stílusosan pedig a világias közvetlen jellegét.

A vers folytatása teljesen eltér a HB. utolsó részének tartalmától és általában a halotti búcsúztatók szokásos lezárásától. A régi szövegemlékünk a megszólítást követően a mennyország ígéretével zárja a gondolatsorát. A halotti beszédek tanúsága szerint a ravatal és a sírgödör mellett állókat vigasztalni szokás egyrészt azzal, hogy felértékeljük a halott tetteit, mondván: sokat kaptunk tőle, másrészt azzal a gondolattal, hogy a halott emléke örökké él az utódokban, barátokban, ismerősökben. Kosztolányi ennek az utóbbinak sajátos változatát teremti meg a mesei zárlattal. Nyilván jól érzékelhette a költő a mindennapokban: a halottról való emlékezésünk és beszédünk mesévé transzformálódik az akaratlanul is működő megszépítő szándék miatt. Ady Endre halálakor ő maga így vall erről prózában: „Valaki, aki mellettem áll a temetésen, másként emlékezik. Mindenki mást és mást mesél [...] Mi, akik annyi pusztulást néztünk végig, világok összeomlását, milliók halálát, tanúi voltunk egy természetfölötti erőnek: tulajdon szemünkkel láttuk, hogy alakul ki a mítosz egy ember körül, ki eszmévé válik és fogalomná finomul, hogy kezdődik el, szinte mindnyájunknak érzékelhetően, a legenda, Ady Endre halhatatlansága” (1977, 209, 215).

Bár ez a szövegrészlet ráérősen elbeszélői magatartásra emlékeztet (*olyan ez éppen, mint az az embert ottan a mesében*), még sincs híján a retoricitásnak: a variált ismétlések változatlan elemei egymásra utalnak, egymásra villannak, míg a változók a szöveg más elemeihez kötnek:

*mi meg mesélni kezdtünk róla: „Hol volt...”, [...]  
s mi ezt meséljük róla sírva: „Nem volt...”*

A már kimutatott retorikai formák, eszközök ellenére sajátos visszafogottság jellemző a versre. Ennek szembetűnő jele a felkiáltójelek elhagyása a felszólító (*Okuljatok... Nézzétek... Nézzétek...*) vagy felszólításszerű (*Látjátok feleim*) és a felkiáltó (*Jaj, összedőlt a kincstár.*) mondatok végéről. Lehetséges, hogy ez az eljárás a deklamáló papi-szónoki előadásmód és hangerő ellenében a meditáló és távolságtartó költői magatartásforma jele kíván lenni.

A halotti beszéd műfaj inherens tulajdonsága a retoricitás. Ehhez a műfaji követelményhez igazodik a Kosztolányi-költemény is, és noha számos pontján átszövi a retorikusság, mégis alapjában véve rejtett módon, azaz csak az elemzés révén válik nyilvánvalóvá.

### Papi stílus – költői poétika

Mind az egyházi, mind a világi búcsúztatók emelkedett stílusúak.

A HB.-t nem véletlenül tartják a nyelvészek-stilisztikusok nyelvi teljesítménynek, hiszen megformáltsága több feltűnő stiláris jegyet mutat: nagyon hatásos metonímiát: *Nem pusztán magának, de az ő egész fajtájának halált evett*; sajátos figura etymologicát, amely nemcsak két, hanem három szóra terjed ki: *halálnak halálával halsz*.

A köznyelvi beszélők igyekeznek megszépíteni a halál tényét, ezért nem véletlen, hogy számos eufemizmus keletkezett, és ezek rendre visszatérnek a halotti búcsúztatókban: *elmegy örökre, elköltözik az élők sorából, örök nyugovóra tér, behunyja a szemét örökre, lehunyja a szemét örök álomra* stb., sőt az irodalom is egész sor eufemisztikus kifejezéssel él: *„Élete gyertyáját soknak eloltátok”* (Nagy József 1967, 185–193). Kosztolányi nem ezt teszi. Más felhangot ad kijelentéseinek, mint egy lelkész. Az életben maradottak vádját érezzük ki szavaiból: *itt hagyott... Megcsalt*. Annyiban viszont belehelyezkedik a költő a szónoki szerepbe, hogy a retorika ún. csere törvénye értelmében azonosul a hallgatóval, és a *tí*-ből *mi* lesz, a kívülállóból közénk tartozó, jelzik ezt a többes szám első személyt jelző nyelvi elemek: *minket magunkra. Ismertük... a mi szívünkhöz*. A következő két sorban legfeljebb a *szív* szó – pars pro toto típusú szinnekdoché – kétszeri ismétlése tűnik hatásosnak, bár ez annyira köznyelvivé vált, hogy az értelmező szótár is felveszi anyagába az 'érzelmi életében tekintett ember' fogalmára, esetleg még a „szívek visszhangját” visszaadó ekhórimek lehetnek figyelemfelkeltők: *kiváló... álló*. Az alaposabb vizsgálattal azonban feltárul a szövegrész retorikus szerkesztettsége: a szinonimikus körülírással (*a mi szívünkhöz közel álló*) való fokozás visszacsatlakoztatja ennek a két sornak az elejére (*Ismertük őt*), ezért a horizontális oszcillálással megsokszorozódik a jelentés, és így ebben a „keretben” felnagyítódik – a *mi* birtokos jelzői értelmű személyes névmás hangsúlyos kitételével is – a „nem nagy” és „nem kiváló”, hanem a mindennapi ember alakja.

A pusztulás, a halál képe több módon is megörökítődik a strófában: *Meghalt és itt hagyott minket magunkra...; De nincs már; képekkel is érzékeltette: Akár a föld; Jaj, összedőlt a kincstár*. Furcsa paradoxonnal Kosztolányi teremtő művészete újratermeti az elpusztultat az ősi latin mondás elve szerint: *Ars longa – vita brevis*.

A szó, a szóalak és a szórend választása nyilván nem a véletlen műve Kosztolányinál, amikor a választékos és ugyanakkor családias-bizalmas stílusértékű *bennünket* helyett a gyakoribb *minket* alakot használja. Nyilván azért él vele, mert a névmást nyomatékosítani akarja, és hangsúlyos helyzetben (az ige előtt) a *minket* forma járja, illetve a több szóra kiterjedő alliteráció így hatásosabban támogatja meg a jelentést: *minket magunkra. Megcsalt*.

Úgy érezzük: minden szó a helyén van. Ennek következtében csengnek össze virtuóz módon a versindítás páros rímei (*meghalt – megcsalt; kiváló – álló*), amelyek köztudottan a legtermészetesebb rímtípust adják. És bár ezek tompább zengésű asszonánc rímek, mégis meghökkentők zeneiségük miatt egy „beszédben”, amely ráadásul „halotti”.

Ezért „mutatnak egymásra” a szókezdetek és hangszimbolikai alapon a hanghatást fel-erősítő kellemetlen zöngétlen -t-k sorával a szóvégződések: *meghalt és itthagytott minket magunkra. Megcsalt. A meghalt-ra rácsapó megcsalt* nyilván a két szó latens összetartozását sejteti. Összefüggésük nem könnyen és nem is egyértelműen explikálható: *Megcsalt minket, mert nem váltotta be életében a hozzá fűzött reményeinket. Megcsalt minket, mert hamarabb ment el, mint szerettük volna. Megcsalt minket, mert szerettük, és még sokáig (tovább is) akartuk szeretni.* A jelentésszerkezet esetleges felfejthetősége abból fakad, hogy a *megcsalt* a kötött kötelező tárgyi és a -val, -vel ragos kötött fakultatív határozós vonzatának hiánya miatt többértelmű „rejtvény”.

Ebben a liturgikus ünnepélyességet a személyességgel összeolvasztó versszakban többféle szövegháló feszül ki. Az egyik szemantikai jellegű: a pusztulást éreztető ige (*összedőlt*) jelentését perfektuáló igekötő „rímelt” a halál és a csalás eseményét befejezetté tevővel: *meghalt, megcsalt*, együttesen jelezve a megváltoztathatatlant. A tagadószó és a tagadó ige tovább fokozza a negatív tartalmat: *nem volt, nincs*. Meglepetés-szerűek a kitett kötőszók tartalmi-logikai szerepei, és talányosak az impliciten hagyott szövegmondat-kapcsolások. Az első szövegmondat két mellérendelő mondatának és-sel összefűzése formálisan kapcsolatosságot jelöl, amely ebben az esetben némi tautológiát is jelent. Ezen a helyen esetleg következtetést is bele lehet érezni a gondolatfűzésbe: *meghalt, (tehát) itthagytott*. Majd két nem folytatásos szövegmondat következik, mintha ezzel is jelezné a költő: feldúlt lelkiállapotban nincs logikai és hiánytalan grammatikai kapcsolatteremtés a mondatok között: *Ismertük őt. (aki) Nem volt nagy és kiváló, / csak szív, a mi szívünkhöz közel álló.* A versszak közepén a két láncszerűen kötődő ellentétes mondat szemantikai kapcsolódása megfelel a kötőszós jelölésnek (*Nem volt nagy és kiváló, csak szív, a mi szívünkhöz közel álló. De nincs már.*). A mondatszerkezet fellazulásának jeleként ezt egyetlen szövegmondatként funkcionáló alárendelt tagmondat követi (*Akár a föld.*), és végül jelöletlen szemantikai kapcsolat nélküli, nem folytatásos szövegmondat zárja a versszakot (*Jaj, összedőlt a kincstár.*).

A másik a grammatikai szövegháló: a halottnak alanyként való meg nem nevezéséből fakad. Mintha féltis volna, tilos lenne még a nevét is kiejteni, kerüli Kosztolányi a megnevezést, holott a gyászbeszédekben az elhunyt nevét a pap vagy a búcsúztatást végző többször is meg szokta említeni. Természetesen verstől nem feltétlen várnánk, hogy nevezze néven a költő a beszéd tárgyát. (Különben Kosztolányi Dezsőné emlékezete szerint az az ember, akinek eltávozta jelenti a halálról való meditáció alkalmát, fiuk, Kosztolányi Ádám kezelőorvosának férje, vegyész, akivel a Kosztolányi család jóban volt.) De míg egyrészt meglepő az alanyok sorozatos hiánya, másrészt jellemző, hogy éppen emiatt is lesz szintaktikailag jól formált, azaz konnex ez a szövegegység.

A pragmatikai szövegháló villantja egymásra a beszéd tárgyát (*őt*) hiányzó alany formájában, csak az igealak által jelölve (*meghalt, itthagytott, megcsalt, volt*). A költő a „beszéd hallgatóit” igei személyragba rejti (*látjátok*), illetve a beszélőt és hallgatóságát is egybekapcsolja a többes szám első személyű személyes névmásban (*minket, mi*) és a birtoktöbbsétesítő és birtokos személyjeles formában (*feleim*).

Az első strofa minden köznapi szava választás eredménye. Az *egyszerre* határozószó a 'hirtelen', 'váratlanul' szinonimasor egyik eleme, de a *meghalt* igéhez kapcsolva mégis szokatlan, mert a köznyelv azt mondja: hirtelen vagy váratlanul meghalt. De éppen a szokásos formától való eltérés miatt mintha az ókori sorstragédiák légkörét idézné. Az



alapjelentést megőrizve, az említett rokon értelmű szavak közül Kosztolányi azt a hangsort emelte ki, amely a versen belül többszörös egymásra villanást jelent. Ugyanis az *egyszerre egy-* szótöve szövegszervező hatással többször tér vissza képzett és ragos formában: a kivételességet hangsúlyozó *egyedüli, egyetlen, egyetlenegy*-ben, illetve a zárlat mesebeliséget sugalló, kétszer ismételt *egyszer* formájával cseng össze. Így nemcsak keretbe foglalja a művet az első (*egyszerre*) és utolsó (*egyszer*) sorban szereplő *egy-* tő toldalékos formája, hanem a befejezés meseszerűsége mintegy rávetül az indításra is. Emiatt talán nincs is nagy távolság a vallásos, rituális szövegre emlékeztető indítás és a mesei befejezés között.

Az ellentétek egysége a második versszakban az akusztikumban a zeneiség és „zeneietlenség” egymásba játszását eredményezi: egyik oldalon bravúros mozaikrím (*itt e kéz... ködbe vész*), csengő-bongó páros rím (*ritka... titka*), a másik oldalon a kemény zöngétlen *k* hang dominanciája (*kimondhatatlan ködbe*); a strófa eleji rövid koppanó mondatok lezártságával (*Ilyen az ember. Egyedüli példány.*) szemben lendületes enjambement (*ködbe vész / kővé meredve*).

A versszöveg folytatása ennek a két lábbal a földön járó, átlagos embernek a földtől való elrugaskodását egy elemi kép kibontásával: metaforából kiinduló hasonlattal érzékelteti (*szötte álmát, mint színes fonált*) komplex képben. A költői megjelenítés ellentétes módszerei: pontos megfigyelés és fantázia szülte képek révén sajátos paradoxon tárul elénk: a jelentéktelen ember elmúlásával válik megismételhetetlen Eggyé.

A negyedik strófában a helyhatározók felsorolása – a tagadó forma ismétléséből fakadó ritmuskeltéstől is megtámogatva – a meghatározatlanságot van hivatva kidomborítani, az időfogalmaknak pedig a sor eleji és sorvégi kiemelésével (*a múltban sem és a gazdag jövőben*) a költő még jobban hozzájárul ellentétességük érzékeltetéséhez. Az előző strófával ellentétben, amelyben egyetlen grammatikai tagadás sem szerepelt, a negyedikben Kosztolányi halmozza a tagadás különféle változatait: *nem, se, se, se, sem, nem, soha, nem*. Az ember újrateregethetlenségének nyomatékosítása kedvéért növekszik a hely- és időhatározók tagadószóval (*se itt, se Fokföldön, se Ázsiába, a múltba sem... ő nem... nem gyúl ki*) és tagadó értelmű időhatározó-szóval (*hiába... többé soha*) való hangsúlyozása. Mindezt még hangsúlyozottabbá teszi az, hogy a jobbára hatodfeles jambikus sorok kiegyenlített: tizenegy szótagos sorhosszát megtörve, a döbbenetes felismerés adekvát megjelenítőjeként négy szótagra rövidül le a sor a következő mondatkezdetben: *Többé soha*. A formai fegyelemnek ez a megsértése a tagadó értelmű időhatározók külön sorba tördelésével szinte indulatkitörésnek hat. A bravúros mozaik rímtechnika is a hívó és válaszoló rím összecsendítésével a tartalmak egymásba villanása által a legfontosabb kerül fókuszba: *jövőben... ő nem*. A pótolhatatlan egyediséget érzetető hapax legomenon összetett mellékneve (*halvány-furcsa*) a tűnékeny csoda jele. A két jelző egyidejű érvényességét és ezáltal a jelentésváltozást a kötőjeles forma (*halvány-furcsa*) jobban érzeteti a mellérendelő szintagmánál (*halvány, furcsa*).

A költemény kohézióját a névvel meg nem jelölt halottra vonatkozó metaforikus megnevezések (*kincstár, fény, hő, csoda, szobra*), a rész-egészre épülő szinekdochikus kép (*szív*), az állítmánnyal való minősítések (*nem volt nagy és kiváló, egyetlenegy*) és a névmási utalás (*akárki*) teremti meg. A konnexitást sok grammatikai elem biztosítja: a személyes névmási megjelölés alapalakja (*ő* hétszer) és toldalékos formája (*hozzá; róla* kétszer), az egyes szám harmadik személyű birtokos személyjeles alakok (*életének, ajka,*

*hangja, kezében, álmát*), az igei személyragok (tizenkilencszer: *meghalt, itthagytott, volt* stb.) és a grammatikai alany hiánya (*Megcsalt.*).

A vers időszerkezetében a múltat jelző elemek: a befejezettséget, a lezárulást hangsúlyozók múlt idejű formával (*Ismertük, ivott, meredt, futott, telefonált* stb.), a *volt* nyolcszori előfordulásával emelkednek ki; az igekötők pedig a jelentésükből kisugárzó értelemmel (*meghalt, megcsalt, összedőlt, összeomló, lepecsételt*) ugyanezt érzékeltetik. A jelenre a tagadás nyomja rá a bélyegét: *nincs, sem él, nem leled*. A jövőt illetően a megszorodó tagadó formájú határozószók is támogatják az ige tagadott jelentését: *Többé soha nem gyúl ki*.

Kosztolányi költeménye feltűnően rímes. Ez nyilván összefügg a költőnek a rímről vallott felfogásával: „Az igazi rím nem díszítőeleme a versnek, hanem alkotóeleme. Vér a vers véreből, test a testéből, lélek a lelkéből, s annyira egybe van vele szöve-forrva, annyira összebogozódik vele, hogy el se lehet választani tőle. [...] Csodálatos bódítószert, melyet a költészet anyaga, a nyelv izzad ki magából. Előbb bénít, aztán izgat. Előbb leköti az indulatot, aztán feloldja. Előbb gátol, aztán serkent. Eltereli a figyelmet a lényegről, hogy végül igazán a lényegre terelje. Érzéki varázslatával álomba bűvöli a hétköznapi értelmet, lecsökkenti a hétköznapi bírálatot, hogy a képzelet szabadon csapongjon” (1999 [1933a], 471, 472). A homo aestheticus Kosztolányi Dezső, az abszolút költő – Ady Endre szerint – a rímekbe rendezett harmóniával is megszelídíti egy ember elvesztése miatti fájalmát. Ugyanakkor „noha jambikus lejtésű, a sorhosszúság tekintetében egyáltalán nem követ szabályos képletet” (Ferencz 1988, 37–38).

Hogy a XX. századi költő miért nem prózában – holott kitűnő prózaíró is volt – dolgozta fel ezt a témát, Nemes Nagy Ágnesnek a Rilke olvasása kapcsán született meggyőződése lehet a magyarázat: „Tudomásul vettem, hogy a vers nem azért nem-próza, mert »formája van«, ríme, ritmusa, hanem azért, mert közlendői – saját szavain kívül – közölhetetlenek” (1982, 195).

### **Papi ünnepélyesség – költői hangulati oszcillálás**

Minden halotti beszéd a műfajt jelölő jelzőjében előlegezi a szomorú hangulatiságot és az ünnepélyes hangvételt. Ez a műfaj magában rejti a könnyhullató érzelmességbe csúszást. Más halotti búcsúztató esetleg pozitív érzelmek keltése érdekében Jézus feltámadásának történetét adja elő a feltámadás reményének sugallására. A HB.-t megfogalmazó szerzetes alighanem hasonló, temetési ünnepélyességű beszédeket mondott el papi kötelességből a kívülálló közömbösségével minden temetésen.

Az egyházi gyászbeszédeken érződik a papi ünnepélyességet megőrző papi kívülállás. Kosztolányi Dezső költői pártosán viszont átsüt a költői személyes érintettség, a költői-emberi együttérzés, miközben az érzelmesség veszélyét a mű több pontján is kimutatható hangulatkeverés kerüli el: a patetikus hangnemet ellenpontozó bensőségességgel, az ünnepélyeset mesei feloldóval váltja fel. Paradox módon éppen ezzel teremti meg a vers mélyen emberi, szentimentalizmus nélküli hangulatát, végig megőrizve benne a halott iránti részvétellel teljes, szomorú és az individuum tisztelete miatt alapvetően ünnepélyes hangnemet összeolvasztó egységes hangulatiságával. Jellegzetes hangulati ívet rajzol meg ezzel: a halotti búcsúztató liturgiájának ünnepiségéből vezet a halálával jelentőssé váló egyed patetikus elmúlásától mesei kedves figurává válásáig. Ilyen módon csak az tud a halálról írni, aki magán érzi a halál szorítását.

A költői beszéd az emlékezésébe belefűzi a résztémákat: a hirtelen halálról, az emberi élet és az emberi egyed felértékeléséről szóló meditációkat úgy, hogy átsüt rajtuk a pusztuló ember iránti szánalom és a vele elvesző érték sajnálata. Ezért az élet szépsége mellett hitet tevő halál-elfogadás miatt nem válik egyetlen pillanatra sem érzelgőssé ez a mélyen megrendítő költemény.

A halotthoz közel álló költő a döbbenet hatása alatt szinte „dadog”: vagyis ugyanazt a tartalmat, a *meghalt* jelentését ismételteti perifrázissal és szinonimával:

*... egyszerre meghalt  
és itthagyt minket magunkra. [...]  
De nincs már.*

Ezek egyáltalán nem költői kifejezések, de éppen ezek tudják adekvát módon éreztetni a megrendülés miatti keresetlen szavakat és elliptikus gondolatformálást. De mégis úgy, hogy a versszöveg strukturálásának első szintjén az „ide-oda váltást”, a „vibrálást”, azaz a horizontális oszcillálást (Hankiss 1969, 52) a rokon értelmű kifejezések teremtik meg, a másodikban a hangszimbolika: az alliteráció indukál vertikális ide-oda kapcsolást a szövegben. Ezekben a végtelenül hétköznapi szavakkal megfogalmazott egyszerű kijelentésekben fokozással párosuló hatásosan retorizált szinonimasor formálódott. Bizonyítva azt a megállapítást: „A retorizáltság immanens és kontextuális összetevők kölcsönhatásának eredménye” (Szegedy-Maszák 1990, 44). Látható: nem fikcionált haláltudatban, hanem a valódi halál árnyékában sokszor tapasztalható mély megilletődés is retorikus formát tud ölteni.

Az *Ilyen az ember* mondat nemcsak felfogásbeli váltást eredményez, hanem azt is, hogy az előadásmód egyháziból világiba vált át. De úgy, hogy a második strófában továbbra is fenntartja Kosztolányi a temetési alkalomhoz illő komor, emelkedett hangnemet a feltűnően retorizált látványleírásnak köszönhetően. A HB. és általában a halotti búcsúztatók elsősorban a meggyőzés miatt élnek retorikai struktúrákkal. Kosztolányinál lehetetlenség lenne ezekben szétválasztani a meggyőzés és a hatáskeltés eszközeit: a második versszak első mondata a papi intő szózatával szinte a Bibliát idézi, így természetesen együtt jár biblikus ünnepélyességgel. A második sora két tömör, axiómaszerűen szűkszavú és tárgyyszerű mondat, és ezután ritmuskeltően három hosszabb mondat következik. A strófa negyedik mondata sajátos kétszeres párhuzam: az első, az időbeli összevetés nem csupán az azonos igető múlt és jelen idejű alakjának szembeállításával emelkedik ki, hanem a két tagadott igealaknak sorkezdő és -záró helyzetével is:

*Nem élt belőle több és most sem él.*

A második párhuzam: az egyediséget hangsúlyozó a közbeékelt szemléletes hasonlattal válik bizonyító erejűvé (*mint fán se nő egyforma két levél*). Miközben a mondat időszerkezete (*élt, él–nő, lesz*) a teljes időt átfogja, a variált ismétlés (*nem élt... sem él*) tartalma nem egyszerűen terjed ki a jövőre is (pl.: *nem fog élni*), hanem az idő végtelenjét felölelve szinonim értelmű fokozással (*a nagy időn se lesz*) folytatódik.

A versszak mondatpárhuzamra épülő két szövegmondatában éri el a legpatetikusabb hangot. A *Nézétek e főt... Nézétek, itt e kéz... élőszóbeli formát erősítő deiktikus*

vonatkoztatás a rámutatás gesztusát idézi fel. Egyszerre közelítés és távolítás: formálisan a halottra mutatás, általánosítva pedig az emberre. A *Nézzétek* felszólítás kétszeri retorikus ismétlődésével formálódott gondolatrítmusban az emberi test szépsége miatti megilletődöttség, a csodálat hangja szólal meg, amelyet még fokoz az áhítatos folytatás: *e főt, e kéz*. A „fentebb stílbe” illő névmási alak (*ezt* helyett *e*) jól illeszkedik ebbe az magasztos hangvételű kontextusba, illetve a *fej* helyett az archaikus szépségű *fő* hatásosan szolgálja az egyed felértékelődését. Mintha az ámulat hatása alatt formálódna ez a két mondat: a testre való rámutatás a jelenlét miatt *élőt* sejtet (*Nézzétek e főt... Nézzétek, itt e kéz*), és erre csap rá visszavonásszerűen a halottság jelzése: *összeomló, ki-mondhatatlan ködbe vész*.

Hangulatiságában a harmadik a legösszetettebb strófája a versnek: csupa hangulati kontrasztból összeszöve: a közönséges (*akárki*) és a fenséges (*de fény, de hő*) összeegyeztethetlensége sajátos mellézköngét sejtet; a megjelenítő természetes hangvétel (*Ahogy szerette ezt vagy azt az ételt*) temetői áhítatos hang váltja fel: a választékos szóhasználat (*ajka, zengett*), a halál tényét eufemisztikusan kifejező, illetve a labialitás és illabialitás kontrasztját felhasználó körülírás (*lepecsételt a csönd*), a felfokozott zeneiség (*zengett fülünkbe hangja, mint vízbe süllyedt templomok harangja*) és a hasonlat miatt (*mint vízbe süllyedt templomok harangja*). A pusztulást (*vízbe süllyedt templomok harangja*), az élettelenység zajtalanságát (*lepecsételt a csönd*) ecsetelő képekhez alighanem nem alaptalanul asszociálódik a temetéskor megzendülő lélekharang és a temetői csönd fogalma. Majd újabb váltással meghökkentő élességgel vág bele az ünnepi zenésbe az emlékidézéssel a hétköznapi triviális hangja (*egy kis sajtot ennék*), karöltve a mindenféle költőiséget nélkülöző prózaisággal (*bort ivott*). Ebből expresszív metaforikus kép (*szőtte álmát*) és hangulatteremtő hasonlat (*mint színes fonált*) vezet át talán az egész vers tartalmi és hangulati csúcspontját jelentő patetikussáig (*a homlokán feltündökölt a jegy, hogy milliók közt az egyetleny*). Ez a sok hangulati oszcillálás talán éppen azt jelzi: „Ellentétek bújkálnak bennünk, állandó kölcsönhatásban, át-átalakulva” (Kosztolányi 1977, 173). A strófa mondatszerkesztése jól szolgálja a pátoszban kicsúcsosodó hangulatiságot. Az indításban a tartalom nyomatékosítása kedvéért az első két sor tartalmilag és formailag is három-három részre tördelve erőteljes ritmusérzetet kelt:

*Akárki is volt ő, | de fény, | de hő volt.  
Mindenki tudta | és hirdette: | ő volt.*

Noha az utolsó versszakban domináns a meseidézés, de ebben a részben is jellemző a sokhangúság, a sokszólamúság, amelyben paradox módon a fennkölt is megjelenik, a *hol volt* meseiségét a csonka főnévi és igei metafora komor ünnepélyességű képe váltja fel (*majd rázuhant a mázsás, szörnyű mennybolt*), amelyben az emberi élet sorsszerű vége tragédiát sugalló képen jelenik meg, és negatív előjellel villan be a bibliai *menny* képe a *mennybolt* említésével, hogy ezt újból a mese oldja fel („*Nem volt*”). És mindezt a bokorrím – tehát a vers páros rímeitől elütő – kirívó monotonitása fogja egybe: *gondolt... Hol volt... mennybolt... volt*, amelyet még önrím (*volt*) is terhel. A megholt mesei emlékké válása mintha a tragédiát finom elégikus érzéssel oldaná. Ez a mesei befejezés alkalmas az ember mint érték elpusztulása miatti nyomott hangulat feloldására, mert a

realitások világától távolodva a mesék világába jutunk, és ezáltal nem lesz tragikumot sugalló a kosztolányis befejezés.

Az utolsó két sor – éppen népmesei fordulata miatt – sajátos számadást nyújt. Ő, aki fény volt, hő volt, aki egyetlen volt, akihez nincs hasonló, aki mégis csak egy nagy ismeretlen úrnak a vendége volt – végül beleolvad a mindenségbe. Múlttá válik, az emberről szóló mese hőse lesz. De mesei hősként lesz monumentum aere perennius. Erre a versre is igaz: „Kosztolányi írásmódja így a lét kérdéseiről való nem-tragikus beszéd kánonjának távlatait nyitja meg” (Kulcsár Szabó E. 1995, 96).

### **Mitologikusság – népmeseszertéség**

A HB. a Biblia világképének szellemében született alkotás. Az egyházi temetési beszédek szintén ezt a felfogást tükrözik.

A Kosztolányi-versszöveg indítása a papi gesztus imitálásával (*Látjátok feleim*) alludál az egyházi halotti búcsúztatókra és a HB. biblikus gondolatiságára, de lezárását, a meseszertéség „érintetlenségét” a Kosztolányi-féle kompozíciós logika mutatja a teljes mesei fordulattal, amely a realitás világától elrugaszkodást jelzi az állító és a tagadó forma egymásmellettségével, és ugyanakkor a jövő nemzedék emlékezetét jeleníti meg, amikor egy meghalt személy mesei fikcióvá válik: *Hol volt, hol nem volt a világon egyszer*. A népmese világába helyező *Hol volt* állítás bizonyosságát a *hol nem volt* tagadás azonnal visszavonja, egybemosva a valóságosat a kitalálttal. Ez a mesezáró mondat, mert mesekezdet is lehet, szimbolikusan az élet örök, megváltoztathatatlan körforgását jelzi: *Így folyik az élet a földön. Ilyen az ember. Így a zárlat meseien játékos hangneme oldja az elégikus hangnemet.*

A népmesei légkör megteremtésében elsősorban a meseküszöbnek és -zárlatnak van szerepe. Talán a költőtől használt fajtája: *Hol volt, hol nem volt* jellegzetesebben magyar, mint az *Egyszer volt, volt a világon egyszer*. Utóbbinak ugyanis nagyon sok nyelvben megvan a megfelelője, amelyben kitüntetett szerep jut az 'egyszer' jelentés megfelelőjének: *Once upon a time...; Es war einmal...; Il était une fois...; Olipa kerran...* – Ezt a megállapítást támogatja talán az a megfigyelés, amely szerint az Illyés Gyula által feldolgozott *Hetvenhét magyar népmese* című kötetben a *Volt egyszer* forma magában huszonkétszer fordul elő, a többi esetben a *hol volt* kifejezés különféle variációkban szerepel: *Hol volt, hol nem volt, volt egyszer... tizenegyszer, Egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer... nyolcszor, Egyszer volt, hol nem volt, volt valaki valahol... tizenkétszer, Hol volt, hol nem volt, volt... forma tizenegyszer. Tizenháromszor pedig nem tipizálható a meseindítás. Az a sajátos, hogy a *Hol volt, hol nem volt, volt a világon egyszer* meseküszöb a költeményben zárlattá válik, holott ez a mesékben nyitó formula.*

A szokásos mesekezdet megszakítása és szétvágása, majd két sorral lentebbi folytatása nagyon hatásos és a tartalomhoz igazodó forma:

*mi meg mesélni kezdtünk róla: „Hol volt...”  
majd rázuhant a mázsás, szörnyű mennybolt,  
s mi ezt meséljük róla sírva: „Nem volt...”*

A magyar mesei-népi hangulathoz jól illik néhány folklorisztikus nyelvi forma: a köznyelvi *óra* helyett a népnyelvi *órája*, az *ott* helyett a népies *ottan* forma. A mesei elbeszélő

szövegmondására emlékeztet az *egyszer csak* kifejezés is, amely a váratlansággal összefüggő fordulatokra szokott utalni.

### **Az összehasonlító stíluselemzés következtetései**

A HB. nyelvi teljesítmény – Kosztolányi Dezső költeménye művészi teljesítmény. A magyar nyelvészek egyetértenek abban, hogy a HB. nyolc évszázad távlatából értékelve is „magas szintű irodalmi” nyelvi teljesítmény (vö. Benkő 1975, 730; Szathmári 1995, 475).

A halotti beszéd műfaj át-, illetve újraköltése Kosztolányi Dezső tollán egyszerre retorikai és költői teljesítmény. Költeményében a biblikus megszólalás retorikájára építkezik. Retorizáltságát a versen végighúzódozó aposztrofikus jelleg, a gondolatritmus, a párhuzam, az ellentét alakzatai és a mondatszerkezetek arányos, sőt ritmikus elhelyezése növeli, szolgálva ezzel a műfaj patetikusságát. A költemény élményt nyújtó művészsége sok forrásból táplálkozik: szellemiségéből, a jelentésteremtő nyelvből, a halál-motívum valóság és mese közötti lebegtetéséből, az élőt és a holtat megjelenítő részletek állandó villódzásából, az allúziók patetikus szövegkörnyezetet idéző hatásából, a műgonddal megformált nyelvből és struktúraépítéséből, mind hangnemében, mind külső formájában rapszodikus jellegéből, amely a szakrális hangú aposztrofikus indítástól a valóságoson és képiségen át a meseiségben ér el a csúcra, miközben különböző idősíkokat érint. A költemény alapvető hatása abból fakad, hogy az alkotó és a befogadó kérdés-horizontja találkozik a mű kérdésfelvetésében: az irreverzibilis vég, a halálba torkolló emberi lét minden emberi teremtmény fő kérdése. És ez a halál-vers alkalom arra, hogy a befogadó Kosztolányi Dezső halálközeli, létösszegző filozofikus költői világára láthat rá, amelyben az alkotó az elmúlással való szembesülés ellenére is rácsodálkozásával az életet, az élő embert csodának dicsőíti, és a költemény befejezésében a halálgondolat után a katartikus mesei harmónia ad megnyugvást.

Így lesz az ő költeménye „minden egyes embertársunk testvéri sírbeszéde, a minden egyes élet glóriás rekviemje” (Németh G. 1998, 22).

Forrás:

*Kosztolányi Dezső összes versei.* 1995. Bp., Osiris – Századvég.

*Temetési szertartáskönyv 2.* 1977. Bp., Szent István Társulat.

#### 4.4.5. Egy műfaj hagyományozódása és metamorfózisa

A szertartási és a költői litániák polifóniája

##### Az összehasonlító stíluselemzés kiindulópontja

A görög eredetű *litánia* szó kettős értelemben használatos. Jelenti egyrészt: „Mint a keresztény egyházi–szertartási irodalom műfaja, a korai középkortól kezdve váltakozó imádság, ill. ének a pap(ok) és a hívők között”, másrészt a költészetben a litániaszerű szerkezet már régóta ismert: kedvelte az ókori keleti költészet, és gyakori volt az ókori héber irodalomban is. „Újabban világi jellegű költemények is előfordulnak litánia címmel” (Hamvas 1982, 333, 334). Ennek alapján kérdés:

- Mely stíluselemek teremtik meg a szertartási litániák szöveg- és stílusszerkezetét?
- Mitől válik irodalmi alkotássá egy szertartási műfaj? Melyek a deszakralizáció jelei?
- Mi indokolja a litánia műfaj megjelenését a költészetben?
- Mely alakzatok örökítődnek át a liturgikus litániákból a költői litániákba állandó konstitutív elemként?
- Milyen újszerűségeket hozott a hagyományos műfaj átalakulása?
- Milyen invarianciák lettek formateremtő elvek?
- Mely alakzatok megléte elegendő a litániaszerűség érzékeltetéséhez?

##### A litánia mint katolikus egyházi szertartási forma

A litánia a katolikus és a görög keleti egyházi szertartások középkorban keletkező, a hivatalos egyházak által jóváhagyott vallási tartalmú és ájtatossági célú, párbeszédű formájú könyörgő imafajtája, amely ritmikus, sőt nemegyszer dalformájú, énekelhető is. Ebben az imafajtában a szakrális emóció forrásai a transzcendenciára utaló jelentésrétegű (a megváltás, az áldozat, a kárhozat problémája) motivikus és frazeológiai összefüggések. Másrészt ez a szakrális szövegtípus, vallásos műfaj az európai keresztény kanonizálódott irodalmi tradíció része.

Mint könyörgő imafajta sztereotip szerkezetű: mindig annak neve áll elől, akihez a könyörgés szól, akinek hatalmában áll, hogy a kérést teljesítse: *Uram; Krisztus;* majd a könyörgés tartalma fogalmazódik meg: *irgalmazz! kegyelmezz,* és végül annak megnevezése szerepel, aki reménykedik a könyörgése meghallgatásában és a teljesítésében is. A litánia műfaj a Bibliáig vezethető vissza, bizonyítja a *Zsoltárok könyve* 136. éneke:

*Áldjátok az Urat, mert jó:*

*irgalma örökké tart.*

*Áldjátok az istenek Istenét:*

*irgalma örökké tart.*

*Áldjátok az urak Urát:*

*irgalma örökké tart.*

*Csak ő tesz csodát:*

*irgalma örökké tart.*

*Ő alkotta bölcsességében az eget:*

*irgalma örökké tart.*

*Ő teremtette a vizet a föld fölé:*

*irgalma örökké tart.*

És így tovább. Az első háromban elő- és utóismétlés keretezi a verseket, a továbbiakban csak az utóismétlés tartja fenn a litánia jellegét.

### **Műfajátírás**

Ismertek a litánia műfaj-megjelölésű és ennek a műfajnak a jellemzőit átörökítő költői művek is, amelyek viszont – ritka kivételtől eltekintve – nem vallásos tartalmúak, hanem az individuuum személyes érzéseinek, a mindennapi világi élet sokféle profán témájának hangot adó, individuális élményeket, tapasztalatokat, gondokat rögzítő lírai költemények. Ezek az egyházi szertartásokhoz nem kötődő, csupán formájuk miatt a litánia címet viselő versek profán műfajjává váltak, átlépve ezzel a műfaj határait, de műfajjelölő címükkel a szertartási könyörgésekhez kötődést jelzik. Vannak tehát költők, akik a litániáról szerzett benyomásaik alapján bizonyos alkotásokat litániának neveznek. Ezekben a vallási és az irodalmi hagyomány elemei ötvöződnek.

A kezdetben csak vallásos tartalmú litánia műfaj az irodalomban új tartalommal telítődött profán litániaként, deszakralizált műfajjává vált, de építkezésében többnyire megtartva a műfaj felsoroló jellegét.

Továbbá lehetnek művek, amelyek címükben, szövegszerkezetükben nem jelzik expressis verbis vagy utalásszerűen, hogy akár litániák is lehetnek, de az olvasót mégis arra emlékeztetik. Ebbe a típusba tartozó szövegek inhomogén szövegegyüttest alkotnak, de az architextualitás, azaz a műfaji utalás révén létesülő viszony miatt beletartoznak a litánia struktúráját leképező alkotások közé.

### **A szertartási és a költői litániák szöveghelyei**

Juhász Gyula *Gioconda* című verse költői megfogalmazásában így jelöli ki a szakrális litániák helyét:

*Az Úr a mennyezet kéklő mezőin  
Örömmel nézte: íme a világ,  
Hozzá esengtek az ívek redőin  
A mély kórusból a litániák.*

A szertartási litániát rendszerint délutáni vagy esti istentiszteleten mondják el (ÉrtSz. 1961, 834). A Pallas Nagylexikon szerint „magánosan otthon” elmondott fajtája is létezik, de maga ez a lexikon azt is jelzi: a „mindenszentek L.-ján kívül, mely majd hosszabb, majd rövidebb alakban megvan, továbbá a Jézus szt. szívéből szóló és a Lorettói L.-n kívül IX. Pius rendelete óta egyebeket sem templomban v. oratoriumban, sem azon kívül, a szent szertartásokra ügyelő kongregáció engedelmével nélkül, nyilvánosan és fennhangon, azaz az egyház által rendelt isteni tiszteleteken, milyenek a keresztyáró és úrnapi nyilvános körmenetek is, imádkozni nem szabad” (1895, 579). Különben az utóbbi időkben enyhültek a litániák mondását szabályozó pápai szigorú rendelkezések.

Ezek a szó szerint rögzített (idővel a pápák nevével is bővített), lezárt, kanonizált formájú imák a keresztyén egyházi gyakorlatban többnyire csak a katolikus, a görög keleti és az evangélikus egyházi szertartásokba beépülő kultikus közösségi fohászok. Ezeknek funkcionális struktúrájuk alakult ki a megszólításból és a könyörgésből, mint a *Lorettói litániában* is:



*Isten Báránya, Te elveszed a világ bűneit – Kegyelmezz nekünk!*  
*Isten Báránya, Te elveszed a világ bűneit – Hallgass meg minket!*  
*Isten Báránya, Te elveszed a világ bűneit – Irgalmazz nekünk!*

A liturgikus litánia műfaját „a kálvinisták általában elvetették” (Hamvas 1982, 334), mégis ugyanez a tartalom és szóhasználat visszatér a református énekeskönyv nagyheti (183.) dicséretében is. Nyilván nem véletlenül, hiszen a két vallás gyökereiben való összefüggés következtében mindkettő a latin *Agnus dei* (*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.*) nyomán keletkezett szakrális motívum:

*Istennek Báránya, ki bűnünket elveszed – Irgalmazz nekünk!*  
*Istennek Báránya, ki bűnünket elveszed – Irgalmazz nekünk!*

Sőt a református énekeskönyv 351. éneke – az 1579-ben megjelent *Debreceni énekeskönyv* szövege szerint – nyolc strófáján át *Irgalmazz nekünk!* a refrén:

*Emlékezzünk ez napon*  
*Urunknak haláláról*  
*És feltámadásáról,*  
*Néki adván hálákat:*  
*Irgalmazz nekünk!*

*A Krisztus feltámadása*  
*Nékünk idvességünkre*  
*És feltámadásával*  
*Nékünk hozza életet:*  
*Irgalmazz nekünk!*

Hogy a szertartási litániák a zsidó liturgiában gyökereznek, jól nyomon követhető a Zsol-tárok Könyve 118. énekében (*Jobb az Úrnál keresni oltalmat, mint emberben bízni. Jobb az Úrnál keresni oltalmat, mint előkelő emberekben bízni. Sok nép vett körül engem, de az Úr nevében szembeszállok velük! Körülvettek, be is kerítettek, de az Úr nevében szembeszállok velük! Körülvettek, mint a méhek, de elhamvadnak, mint az égő bozót. Az Úr nevében szembeszállok velük!*), ahol legtöbbször a pap és a gyülekezet beszédének elemeit el lehet különíteni. Ez a kötött szerkesztésmód adja a litánia gerincét, és szabja meg stílusstruktúráját, ezért a szerkezet és a stílus szétválasztása elképzelhetetlen.

A szertartási litánia mint ima- és szövegfajta arra készítetheti a költőket, hogy bizonyos tárgyban és bizonyos hangulattól vezérelve maguk is litániát írjanak, célzatosan, címszerűen világosan utalva a szándéokra. Ezek a profán litániák többféleképpen rájátszanak a vallásos litánia jellegzetességeire. A kérdés az: mi ez a „többé-kevésbé”, vagyis mik azok az elemek, jegyek stb., amelyek alapján az ima és a műalkotás egymással összevethető, egymásra „rímel”, amiért mindkettő „litánia”. A vallási érzülettel át nem itatott profán litániák a költői oeuvre-höz tartoznak. Profán litánia eredendően a verscím alapján az, ahogy verscímben szerepel az óda, elégia, dal műfajmegjelölés is. A cím

kijelöli az előfeltevést az olvasónak, aki ezzel a megelőlegezett tudással, elvárással olvassa a verset, amelyben a litánia szó a művet szakrális műfajhoz kapcsolja.

### **A szertartási és a költői litániák szöveg- és stíluszserkezetet teremtő alakzatai**

Sokféle alakzat jellemzi a litániák versépítkezését: rezponzórium, aposztrofé típusú megszólítás, refrénszerű ismétlődés, keretes struktúra, felsorolás, párhuzamos szerkezetek, obszkráció, megállíthatatlan beszédfolyam, zenei szerkezet.

A litánia értelemszerkezetének megjelenítője a szöveg struktúrája. Ez szoros kapcsolatban áll a stílusstruktúrával mindkét litániatípusban. A szertartási litániában „a legfőbb jelentéshordozó a jelszerveződés módja, a szerkezet” (Fehér 1998, 40), ezért az ima tárgyához, jellegéhez: az istenséghez intézett könyörgő fohászokhoz igazodik a műfaj megmerevedett struktúrája. Jelöli „azt a szerkezetet, amelyben a verssor egyik része egy végtelenül ismétlődő formula, másik része pedig soronként változik, de úgy, hogy a változó rész grammatikai szerkezete azonos marad” (Komoróczy 1982: 333).

A szertartási litániában egy vallási közösség együttes imájáról van szó, még akkor is, ha ez formailag egy szóló (előénekes) és egy gyülekezet (mint kórus) váltakozó megszólalásából formálódik ki. Bár közvetve ennek minden nyelvi eleme részt vesz a szöveg- és a stílusstruktúra kialakításában, de legszembeűnőbb kompozíciós jellemzője mégis a dialógus, illetve azonos szintaktikai struktúrájú, kötőszó nélküli laza mellérendelő szerkezetek egymás után helyezése. Ezért a szertartási litániák homogén stíluszserkezetűek. A stíluslemek struktúrává szerveződésének az értelemképzésben fontos szerep jut.

A litánia jellegzetesen konvencionális szöveg- és stíluszserkezetű: először mindig Istenhez és az isteni lényekhez szóló vágy kifejezése, a segítségkérés kap hangot, és ez mindegyik litániában szinte hangról hangra megegyezik:

*Uram, irgalmazz nekünk! Uram, irgalmazz nekünk!  
Krisztus, kegyelmezz nekünk! Krisztus, kegyelmezz nekünk!  
(Mindenszentek litániája)*

*Uram, irgalmazz! Krisztus, kegyelmezz!  
Uram, irgalmazz! Krisztus, hallgass minket!  
(Lorettói litánia)*

*Uram, irgalmazz nekünk! Uram, irgalmazz nekünk!  
Krisztus, kegyelmezz nekünk! Krisztus, kegyelmezz nekünk!  
(Litánia Jézus Szent Szívéről)*

*Uram, irgalmazz! – Uram irgalmazz nekünk!  
Krisztus, kegyelmezz! – Krisztus, kegyelmezz!  
(Magyar litánia)*

Majd ezt követik a már kevésbé merev kötöttségű szövegszerkezeti egységek, amelyek a litániák címét jelenítik meg.

Így a *Magyar litánia* a magyar szentekhez intézett fohász:

*Csíksomlyói Szent Szűz, – könyörögj érettünk!*  
*Máriacelli Szent Szűz, – könyörögj érettünk!*  
*Máriapócsi Könyvező Szűzanya, – könyörögj érettünk!*

A liturgikus litániák alakzatai közül a felsorolásoknak és az ismétléseknek a jelentés megerősítésén kívül egyszerre van folytonosságot és ugyanakkor megszakítottságot sugalló hatása. Az enumerációk gyakran képi jellegűek, és ezáltal oldják a szikár felsoroló jelleget:

*Szentséges Szűz Mária, könyörögj érettünk!*  
*Istennek szent Anyja, könyörögj érettünk!*  
*Szűzek szent Szűze, könyörögj érettünk!*  
*(Mindenszentek litániája)*

Maguk a monoton ismétlések viszont vontatottá, ugyanakkor könnyen megjegyezhetővé is teszik a litániák szövegét:

*Angyalok királynője – Könyörögj érettünk!*  
*Pátriárkák királynője – Könyörögj érettünk!*  
*Próféták királynője – Könyörögj érettünk!*  
*Apostolok királynője – Könyörögj érettünk!*  
*(Lorettói litánia)*

A monoton ismétlés azért is szükséges, mert ezeket a típusú liturgikus szövegeket a vallási közösség alapvetően szóbeli hagyományozással tanulja meg.

A szépirodalomban a költői szerep érvényre jutása nem csupán a litánia tartalmát alakítja át. A változás leginkább a domináns szerkezeti jellemzőben észlelhető, vagyis a szertartási ima kötött struktúrája: rezponzorikus formája teljességgel eltűnik a költői litániákból, csupán egyetlen lírai beszédszólam jelenik meg, a megszólítások révén csak latens dialogicitást sejtetve. A műfaj-szerkezeti konvenció elvetése pedig lényegileg módosítja ennek a műfajnak a kulturális hagyományát. A költői litániák művészi architektúrájuk és egyedi stílusúak.

Mindkét litániatípus stílusszerkezete a szövegek értelemszerkezetének függvénye és egyben alkotója is, megteremtve a szövegek belső összefüggésrendszerét. Ebben alapvetően nem képek, képszerkezetek, hanem alakzatok strukturálják a litániák szövegét és stílusát. Csak míg a szertartási litániák domináns nyelvi elemei az alakzatok, addig a költői litániák alakzati struktúrába ágyazott képek. A szertartási litánia szöveg- és stílusszerkezetét adjekciós kifejezésformák teremtik meg, és nem a képiség válik struktúrateremtővé. Benne az alakzatok összefonódnak: mert a sorozatba rendeződött megszólítások egyben megállíthatatlanul egymást követő felsorolások is. Az ezekhez kapcsolódó szinte végtelenségig hajtogatott formulák megszakítatlan ismétlés-áradatai ugyanakkor könyörgő kérések is, valamint a felsorolások és az ismétlések egybekapcsolódása szokásos alakzattársulásokat hoz létre.

A liturgikus litániáknak nem minden stiláris-formai elemét használják fel a költők. Például többségük elhagyja a megszólítást (Kosztolányi Dezső, Kovács András Ferenc, Somlyó György), csak a szertartási litániából szöveget is kölcsönző Dsida Jenő versében

marad meg a könyörgés motívuma. Ezek ellenére a litánia műfajt nem kizárólag a műfajjelölő cím jelzi, hanem az a tény, hogy a költők imitálják a litánia szöveg- és stílus-szerkezetét. A költői litánia változó műfaji szerkezetében – ha részlegesen is, de – megőrződnek bizonyos retorikai-stilisztikai alakzatok mint állandósult formák. Ezek a litánia legsajátosabb jellemzőivel szolgálják a verstéma kifejtését: az ismétlésekkel és a felsorolásokkal. Ez viszont a retorikai-stilisztikai alakzathasználat egyszerűsödését, beszűkülését eredményezi a szertartási litániákhoz viszonyítva. A felsorolás hosszadalmasra nyúló alakzata jeleníti meg a lírai mű értelemszerkezetét a világi bajok, az emberi problémák megfogalmazásával. Nem egyetlen alakzat lesz stílusértémtől erejű, hanem a műalkotás egésze minősít egyes alakzatokat struktúráképzőnek, műfajalkotónak.

### Responzórium

A szertartási litániákra jellemző a szerkezeti felépítettség: a párbeszédes forma, azaz az egész közösséget képviselő papnak a vallási közösség érdekében mondott, recitált énekbeszédére (Dobszay 1998, 410) a gyülekezet változatlanul ismétlődő szöveggel válaszol. A következő litániarészlet jól mutatja a responzórium formuláját:

*Uram, irgalmazz nekünk! **Uram, irgalmazz nekünk!***

*Krisztus, hallgass minket! **Krisztus, hallgass minket!***

*(Litánia Jézus Szent Szívéről)*

A tipográfiai kiemelés jelzi a dialogikus jelleget: hogy más a megszólaltatója a normál és a vastagított szedésű mondatoknak: az előbbit a pap vagy az előimádkozó, az utóbbit a vallási közösség kórusban válaszként mondja.

A költői litániákból eltűnik a pap és a hívek felelgetéséből formálódó, respondeáló szövegszerkezet, nincsenek beszédszólamok, azaz törlődik a legmeghatározóbbnak hitt litániai műfaji sajátosság. Még a vallásos ihletettségű, *Az utolsó litánia* című Dsida Jenővers is, amely bár a szó szerinti átvétel révén felidézi és a szövegbe emeli a párbeszédesességet, monologikus magánimává válik, így a többes szám első személyű *érettünk* alak hagyománykövetésből fakad:

*Nézek a finom templom-köddön át*

*a fehér-arcu, néma Máriára*

*és elmondom Neki*

*a legutolsó szép litániát!*

*Titkos értelmű rózsá,*

*Könyörögj érettünk!*

*Dávid királynak tornya,*

*Könyörögj érettünk!*

*Elefántcsont-torony,*

*Könyörögj érettünk!*

*Mária aranyház*

*Könyörögj érettünk!*

Egyértelmű, hogy ez a szövegrészlet a *Lorettói litániából* átemelt textus, amely így hangzik:

*Titkos értelmű rózsza – Könyörögj érettünk!*  
*Dávid király tornya – Könyörögj érettünk!*  
*Elefántcsont torony – Könyörögj érettünk!*  
*Mária aranyház – Könyörögj érettünk!*

Dsida Jenő versében ezzel a vendégszöveggel nyelvi rétegződés, a szöveg polifóniája valósul meg.

### **Aposztrófé típusú megszólítás**

A szertartási litániák a céljukból fakadóan mindig fohászok, ezért retorikusságot fokozó megszólítással indulnak. Ezek a megszólítások az aposztrófé különleges esetei, azaz olyan alakzatok, amelyekben a beszélő egy felsőbbrendű lényvel alakít ki diszkurzív viszonyt. Ezek a szertartási litániáknak kötelező retorikai-stilisztikai alakzatai, vagyis az imádságoknak lényegi tulajdonsága az aposztrófikus fikció. A megszólított lehet Isten, Krisztus, a Szentlélek, a Szentháromság, illetve az isteni lények és az ember közötti kapcsolat eszközeként valamelyik szent vagy pápa:

***Mennyei Atyaisten, Irgalmazz nekünk!***  
***Megváltó Fiúisten, Irgalmazz nekünk!***  
***Szentlélek Úristen, Irgalmazz nekünk!***  
***Szentháromság egy Isten, Irgalmazz nekünk!***  
*(Mindenszentek litániája. B)*

A *Lorettói litániában* az aposztrófé negyvennyolcszor a Szűzanyához is szól:

***Szentséges Szűz Mária – Könyörögj érettünk!***  
***Istennek szent anyja – Könyörögj érettünk!***  
***Szűzeknek szent Szüze – Könyörögj érettünk!***  
***Krisztusnak szent anyja – Könyörögj érettünk!***  
***Egyházunknak anyja – Könyörögj érettünk!***

A *Magyar litániában* megszólítottak a magyar szentek is:

*Szent Adalbert, vértanú püspök, – könyörögj érettünk!*  
*Szent Gellért, vértanú püspök, – könyörögj érettünk!*  
*Gizella királyné – könyörögj érettünk!*

A *Jézus szent Szíve litánia* két részre tagolódó aposztróféjában a változatlan részhez metaforikus értelmezők kapcsolódnak:

*Jézus Szíve, a szeretet lángoló tűzhelye – Irgalmazz nekünk!*  
*Jézus Szíve, az igazságosság és szeretet tárháza – Irgalmazz nekünk!*

A liturgikus litániák tehát mindig az aposztrofé alakzatával kezdődnek, és az Istenhez, Krisztushoz és a szentekhez fordulással patetikus hangulatot árasztanak. A megszólításokhoz pedig mindig kérő tartamú felszólítások kapcsolódnak:

*Uram, irgalmazz nekünk!  
Krisztus, kegyelmezz nekünk!  
Szentséges Szűz Mária, könyörögj érettünk!  
Szent Péter és Pál, könyörögjtek érettünk!*

Egy-két költői litániában is szerephez jut a virtuális megszólítás alakzata valódi dialógus nélkül, de mivel a megszólítás önmagában dialogizáló jellegű, válasz híján is dialogikussá teszi a szöveget.

Dsida Jenő *Az utolsó litánia* című alkotásában a megszólított Jézus anyja:

**Mária** aranyház  
Könyörögj érettünk!...

Juhász Gyula *Profán litánia* című versében a litánia jelleget sugallja a *Tünt Anna* jelzős megszólítás három strófa kezdeti változatlan előismétlése és a szerkezetes értelmező jelző *te* névmása:

**Tünt Anna**, aranyház,  
**Te** drága csoda, [...]

**Tünt Anna**, **te** tünde,  
**Te** édeni kert, [...]

Van, hogy keretezi a verset a halotthoz szóló fiktív megszólítás, de ez teremti meg a közvetlen, őszinte hanghoz a szövegkörnyezetet. A halottat élőként szólítja meg a prosopopeia (megszemélyesítés) alakzatával Karinthy Frigyes *Mindszenti litánia* című költeményében:

**Elza fiam**, *te is meghaltál, lehet már veled beszélni* [...]  
*Isten velem, isten velünk, isten veled*, **Elza fiam**.  
(Karinthy Frigyes: *Mindszenti litánia*)

Kaffka Margit *Litánia* című költeményében a szeretett, szerelmes társ az imádat tárgya. A kedves megszólítása keretet képez a versben, sőt a mű közepén egy figura etymológicára emlékeztető variánsként emelődik ki:

**Te édes-kedves társam**,  
*Miféle szerződés ez?* [...]  
**Te kedves kedvességem!** [...]  
**Te édes-kedves társam**,  
*Miféle szerződés ez?*

A költői litániák megszólítottjai láthatóan nem szentek, nem isteni lényű személyek, hanem földi halandók: szeretett társ, szerelmestől imádott ember.

Bár Kosztolányi Dezső *Litánia* című versében formálisan nincs megszólított, mégis hogy latensen kihez is szólna a panaszáradat, a szemrehányás a földi borzalmas állapotok miatt, azt az utolsó strófa árulja el:

*Az én koromban:  
álmatlanul ült arany-ágyon az Isten.*

De az, hogy Istent mégsem szólítja meg a vers, azt sejteti: nincs kihez fohászzkodni, mert az Isten sem tud segíteni.

### **Refrénszerű ismétlődés**

Az ismétlés mint adjekciós alakzat egyértelműen jelentéserősítő szerepű, a kérés tartalmát sokszorozza meg.

A szertartási litániák mondásakor vagy éneklésekor a vallási kultuszban résztvevő közösség kórusban hangoztatja az ismétlődő mondatokat folytatásként a pap megszólításokat soroló előimádkozásához. A különböző megszólításokat tartalmazó sorokat a változatlanul ismétlődő *irgalmazz* és *kegyelmezz* könyörgő formulák követik foházként:

*Uram, irgalmazz nekünk! Uram, irgalmazz nekünk!  
Krisztus, kegyelmezz nekünk! Krisztus, kegyelmezz nekünk!  
(Mindenszentek litániája)*

Másképp ítélendő meg a szertartási ismétlődés a megszólalók és a szövegalkotás szempontjából. Az előbbi esetben a kórus teljes, változatlan ismétlést mond, az utóbbiban ez variációs ismétlés, hiszen a változatlan könyörgés mindig változó szövegkörnyezetbe kerül:

*Születésed által, ments meg, Uram minket!  
Keresztséged és szent böjtölésed által, ments meg, Uram minket!  
Kereszted és kínszenvedésed által, ments meg, Uram minket!  
Halálod és temetésed által, ments meg, Uram minket!  
(Mindenszentek litániája)*

Ambivalens hatásúak: egyrészt motívumismétlésükkel zeneiek, tagoló szerepükkel ritmust adnak, másrészt a monoton módon elhangzó, jelentésükben változatlan könyörgések redundánsak. Ezek az ismétlődések érzelmi és tartalmi nyomatékosítás szándékával hangzanak el, és közben alakzatként retorizálttá, stílusosan hatáskeltővé és ritmikai szerepűvé válnak:

*Szent István király, **könyörögj érettünk!**  
Szent László király, **könyörögj érettünk!**  
Szent Lajos király, **könyörögj érettünk!**  
(Mindenszentek litániája)*

Somlyó György *XV. századi magyar litánia* című költeményében az elő- és utóismétlés összeolvadva csigavonalszerű felépítésével szümplokévvá válik költeményében:

*Ha nem szeretek többé bennem nyűek tenyésznek  
Szavaim kilőtt szemek **ha nem szeretek többé***

***Ha nem szeretek többé** hülyeség nyálzik számon  
Serte lepi be testem ha nem szeretek többé*

A liturgikus litániák ismétlésalakzataira emlékeztetők a költői litániák szövegszervező ismétlései, hiszen témahatár-jelölőként funkcionálnak. Ezért is helyeződhetett át Kosztolányi Dezső profán litániájában az ismétlés a strófa elejére, előismétlést (anaforát) eredményezve:

***Az én koromban:**  
nem tudta az emberiség, mi a célja.*

***Az én koromban:**  
beszéltek a falban a drótok, a lelkek.*

Tudatos választással a vers ismétlései hangsúlyos helyen: a mondat élén állva a személyes névmással nyomatékosított időhatározót emelik ki, a történések szimultaneitását és a személyes érintettséget sugallva. A mondatindítás gépies ismétlődésként szinte kiméri az időt, de közben rendezettséget teremtő, művészi szabályosságú stíluskohéziós eszköz. Miközben a kétsoros strófákra bomló vers strofikussá szövegszerveződéssé, ugyanakkor a strófákat indító, lineáris, láncszerű ismétlési forma egyben szaggatottá és mozaikossá is teszi a költeményt. A töredezettséget nyomatékosítja a tipográfiai tördelés: a változatlan ismétlés külön sorba szedése, sőt a folyamatos közlést megtörő kettősponttal való elkülönítés. *Az én koromban* szerkezetes időhatározó csak a következő sorral – amely mindig a mondandó lényegét tartalmazza – együtt alkot egy tartalmas mondatot. Így az ismétlődésnek kettős célja valószínűsíthető: egyrészt az időbeliség reflektorba állítása, másrészt a történések kiemelése. A változatlan és a változó rész tehát sajátosan kapcsolódik össze: az időhatározó a lírai én saját korára vonatkozást hangsúlyozza, a mondatok múlt idejű igei formái viszont az objektív számadásjellegét erősítve, a krónikás szerepet hangsúlyozzák.

A feszültségekkel teli kor jelzése (*Az én koromban...*) vagy egy személy megszólítása (*Tünt Anna*) az ismétlés alakzatával egyrészt tagoló szerepű, másrészt az önidézésrel a szertartási litániák repetitív jellegét is felidézi. „Az irodalmi mű szövegének alapvető strukturális jegye tehát, az ismétlődés nem pusztán a nyomatékosító, meggyőzést célzó hatás eszköze, hanem arra szolgál, hogy a világgal egy részének önmagán túlmutató – jelentéshordozó – szerepét kiemelje, s mintegy a művészi üzenet kulcsát (kódját) adja az olvasó kezébe” (Cs. Gyimesi 1983, 87).

Az ismétlés alakzatok az „érzékletes rendezettség” (Nemes Nagy 1987, 305–306) miatt esztétikailag értékelhető műfaji sajátosságként is értelmezhetők, mert személyeséget érvényesítő lírai formanyelvben jelennek meg. Mint domináns stíluselemek a



stílusstruktúra alapstílémaivá, a kompozíció megteremtőivé válva a struktúra egységeit jelző, tagoló szerepű, retorikussá tevő szövegszervező elvként és nem díszítő funkcióban érvényesülnek.

### **Keretes struktúrák**

A szertartási litániáknak jellemzője az ismétlés egyik fajtája, a keretes szerkezet:

*Uram, irgalmazz nekünk! Uram, irgalmazz nekünk!*  
**Krisztus, kegyelmezz nekünk! Krisztus, kegyelmezz nekünk! [...]**  
*Szentséges Szűz Mária, könyörögj érettünk! [...]*

[Hosszan tart a legkülönbözőbb megszólítottakhoz szóló könyörgés.]

**Krisztus, hallgass minket! Krisztus, hallgass minket! [...]**  
**Ámen**  
*(Mindenszentek litániája)*

A nyitó és a záró részben az invokáció minden esetben Istenhez és Jézushoz szól, a kérszben pedig *kegyelmet, irgalmat és meghallgatást* óhajtanak a hívek. A közbeeső részben sokféle megszólított lehet, akiktől közbenjáróként *könyörgést* várnak a kultikus közösség tagjai.

A verseknek is lényeges része az indítás és a zárlat kapcsolata, hiszen a befejezésben az indító alapelem megismétlődése keretbe foglalja a művet, egyértelmű lezárást nyújtva. Kafka Margit költeményében a szó szerinti ismétlés a változatlan érzelmi állapotot, a nem módosuló érzelmi hőfokot sejteti:

*Te édes-kedves társam,  
Miféle szerződés ez?  
Micsoda Isten írta,  
Mikor szívünkbe írta? [...]  
Te édes-kedves társam,  
Miféle szerződés ez?  
Micsoda Isten írta?*

Karinthy Frigyes alkotásában a megszólítással indítás és lezárás formálisan is keretezi a szöveget, de emellett a beszéd lehetőségével élés és a kommunikáció megszűntét jelző búcsúvétel világosan jelöl ki egy időszakot:

*Elza fiam, te is meghaltál, lehet már veled beszélni [...]  
Isten velem, isten velünk, isten veled, Elza fiam.*

Somlyó György deszakralizált versében nemcsak strófát indít az ismétlés, hanem befejez is, zárt struktúrát létesítve:

**Ha nem szeretek többé szembenjő az halál**  
**Elmegyek meghalni ha nem szeretek többé**

Ráadásul verse első és utolsó strófájában az ismétlések megfordításával a mű teljes zártsága valósul meg:

*Ha nem szeretek többé szembenjő az halál  
Elmegyek meghalni ha nem szeretek többé*

*Szembenjő az halál ha nem szeretek többé  
Ha nem szeretek többé elmegyek meghalni*

Kovács András Ferenc versében a kéz ismétlődő motívuma életszakaszokat sejtet, hiszen a kezdő sorokban az összefonódó, egymásra fekvő ujjak a fiatal kort idézik, a zárlatban az egymáshoz csak közelítő, reszkető tenyerek az öregséget:

*Miként az ujjak más ujjak közé  
Fonódva szinte összefekszenek: [...]  
Egymásra nyílik, már-már összeér:  
Egymásra néz két reszkető tenyér.*

### Felsorolások

A szertartási litániák szövegszerkezetében a megszólító formulák egyben felsorolások és ugyanakkor anaforikus ismétlések, valamint a velük formálódó szerkezetek párhuzamosságok, mint a *Mindenszentek litániájában*:

*Szent Ambrus, könyörögj érettünk!  
Szent Jeromos, könyörögj érettünk!*

A *Lorettói litániában* is egymásba játszik a megszólítás és a felsorolás alakzata, hiszen Szűz Mária metaforikus megnevezései egyben megszólításként is funkcionálnak. A megszólító felsorolások képi jellege pedig hatásosan oldja a litániázás egyhangúságát:

*Rózsafüzér királynője – Könyörögj érettünk!  
Családok királynője – Könyörögj érettünk!  
Béke királynője – Könyörögj érettünk!  
Magyarok Nagyasszonya – Könyörögj érettünk!*

A *Mindenszentek litániájának* egyik részletében a pap azokat a különböző bűnöket sorolja fel, amelyektől való megszabadulást kérik a hívek Krisztustól:

*Minden gonosztó, – Ments meg, Uram minket!  
Minden bűntől – Ments meg, Uram minket!  
Az ördög cseleitől – Ments meg, Uram minket!  
Haragtól, gyűlölségtől és minden gonosz akaratától – Ments meg, Uram minket!  
Az örök haláltól – Ments meg, Uram minket!*

A *Magyar litániában* azokat a személyeket sorolja fel a fohász, akikért elhangzik:

**A magyar népért** könyörögjünk az Úrhoz!  
**A magyar Egyház újjászületéséért** könyörögjünk az Úrhoz!  
**Püspökeinkért, papjainkért, szerzeteseinkért** könyörögjünk az Úrhoz!  
**Papi és szerzetesi hivatásokért** könyörögjünk az Úrhoz!  
**A magyar családokért, gyermekáldásért és a magyar ifjúságért** könyörögjünk az Úrhoz!  
**Az elszakított területeken élő magyar testvérekért** könyörögjünk az Úrhoz!  
**A külföldön szétszórtságban élő magyar testvéreinkért** könyörögjünk az Úrhoz!  
**A hazánkban élő, kisebbségben lévő testvéreinkért** könyörögjünk az Úrhoz!  
**Országunk vezetőiért** könyörögjünk az Úrhoz!  
**Engesztelésül népünk bűneiért** könyörögjünk az Úrhoz!

A vallásos neveltetésű Juhász Gyula a szertartási litániák Szűz Máriára vonatkozó metaforikus értelmezőit vagy az arra emlékeztető kifejezések sorát szerelmére, Annára aggatja. Hiszen a *Lorettói litánia* Jézus anyját aposztrofálja így: *Mária aranyház*. A bibliai *Elefántcsont* szóra emlékeztet a költői *elefántcsontmívű boldog palota* metaforikus megnevezés. A boldogtalan, a beteljesületlen szerelem költője Annára utalással profanizálja a vallásos tartalmú *édeni kert*, *mennyország* szavakat felsorolásában:

*Tűnt Anna, aranyház,  
Te drága csoda,  
Elefántcsontmívű  
Boldog palota.*

*Tűnt Anna, te tünde,  
Te édeni kert [...]*

*Tűnt Anna, mennyország,  
Thulén túli táj [...]*

Ebben a versrészletben az ismétlődésnek többféle fajtája is a struktúra kiszámítottságát mutatja, hiszen a teljes szó szerinti ismétlést a metaforikus értelmező jelzős szerkezetek ismétlődése követi. Bibliikus asszociációjú litániaszerű hatást kelt a jelzőhalmazos megszólítás. A vers első megszólítása egy teljes strófa terjedelművé terebélyesedett az értelmező jelzők felsorolása következtében, a második és a harmadik versszakban is csak kétsornyira csökkent le a megszólítás és a felsorolás együttese. Ezek az értelmező jelzős aposztrofék az idealizált nő alakját a Mária-himnuszok áhítatát adó patetikus képekkel eszményítik, sőt istenítik, hozzájárulva az ódai, sőt himnikus hangnem érzettségéhez. Egy földi halandóra értett szakrális szó- és képhasználat a *Profán litánia* címbe rejtett ellentmondásnak teljességgel megfelel.

Kafka Margit versében az aposztrofékhoz kapcsolt metaforikus értelmező jelzők a litánia műfaj sajátosságát sugallják, azt, hogy a megszólítások felsorolásba illeszkedése struktúráképző. A kedvest olyan metaforikus értelmű fogalmakkal azonosítja a költőnő hosszasan, litániaszerűen, amelyek szerves részei az életnek, jelezve ezzel a szeretett lény nélkülözhetetlenségét:

Én reggeli **harangszóm,**  
Szép napos **délutánom,**  
Szelíd, esteli **lámpám,**  
Sűrű csillagos **éjem.** –  
**Ó, éjem, égem, kékem,**  
**Te kedves kedvességem!**  
Csobogó, teli **korsóm,**  
Friss, hajnali **harangszóm,**  
Csendes, nyugalmas **álmom,**  
Narfényes **délutánom!**

Ez a vers tartalma miatt nem tartozik a tipikus költői litánia műfajába, mert nem panaszos hangú, könyörgő jellegű, hanem hálaadó ének.

Kosztolányi Dezső *Litániájában* az ismétlést követő mondatrészletek litániaszerűségét a világ földi megpróbáltatásainak felsorolásszerű jellege adja. Bár ezek a negatív képek nem tűnnek valódi felsorolásnak – mert mindig közbeékelődik a semlegesnek tűnő, szenttelen stílusárnyalatú időmeghatározás (*Az én koromban*) –, de ezek éppen a változatlan anaforikus ismétlések után emelkednek ki, és kapnak reliefet az egymás után sorolódó tragikus, a testet és a lelket elpusztító bajok. A rémségekkel teli jelen társadalmi körképének negatív hangoltsága: a magára maradottság, a kiszolgáltatottság, az elidegenedés, a csalódottság, a kétségbeesés, a kínok miatti keserűség, a lelki kiüresedés, a fenyegetettség, a kiábrándultság, a reményvesztettség, a céltalanság és a feleslegesség érzése kap hangot, és a felsorolás-áradat egyetlen versmondata sem tartalmaz pozitív értékelést:

*Az én koromban:*  
*öngyilkosok ezrei földre borultak.*

*Az én koromban:*  
*méreggel aludtak el a nyomorultak.*

*Az én koromban:*  
*kínpadra feküdtek az árva, beteg nők.*

A homo ludens és homo aestheticus költőből homo moralisszá váló Kosztolányi Dezső láthatóan a modern élet riasztó jeleit szenttelenül sorjázza kötőszó nélküli mondatkapcsolással, a fokozó jellegű és az egyidejűséget jelző *az én koromban* kifejezéssel paradoxális viszonyban álló múltidő-használattal (*feküdtek* stb.). A befejezhetetlennek, megállíthatatlannak tűnő felsorolás világosan zárt struktúrában helyezkedik el: ***zörgött az egekben a gépek acélja; álmatlanul ült arany-ágyon az isten.***

Somlyó György költeményében a bajok, a betegségek megnevezései felsorolásszerűen követik egymást szimplokéba zártan, de ezek már az igei személyragok és a birtokos személyjelek révén egyéni panaszként jelennek meg:

***Ha nem szeretek többé délszínben is tapogatok***  
***Mint vakok a sötétben ha nem szeretek többé***

*Ha nem szeretek többé **fehérjék elbomolnak**  
Ereim eltömődnek ha nem szeretek többé*

*Ha nem szeretek többé **sohult nem lesz helyem**  
Elbitangolt csorda leszek ha nem szeretek többé*

Karinthy Frigyes versének számos helyén a halmozáshoz közel álló két vagy háromelemű felsorolások lefékezik a közlés sodrását, ugyanakkor a jelenségek, az események pontos megjelenítését szolgálják:

***Nem nézek a szemébe órámat nézem** sietek valahová  
Mindig úgy érzem úgylis **főlösleges és haszontalan**  
Hiszen **nem tudok segíteni** élön **nem tehetek semmit** [...]  
Indákkal a tenger alatt, **cserjekorall**  
**Korallbozót**, aminek más nevet adtak  
Azok a **komoly és szigorú** urak, akik voltak  
**Orvosok és hangoszávú erélyes nők, ápolók**  
**És cselédek** a rosszszagú bérház folyosóján*

Kovács András Ferenc *Litániájában* két háromelemű igei, illetve névszói felsorolás sugallja a litániaszerűséget:

***Szorítja, nyomja, összefogja**  
Egyik dolog a másikat... Amint  
Megíratott... Akárha volnánk **éjszakák**,  
**Napok, szerelmes ujjak** párbeszéde...*

### **Párhuzamos szerkezetek**

A szertartási litániák párhuzamos mondatszerkezetűek, hiszen a szövegmondatok szintaktikai struktúrái egybevágók: azaz a szintagma formájú, változó tartalmú megszólításokhoz epiforikusan ismétlődő könyörgések járulnak:

*Szent Tamás – könyörögj érettünk!  
Szent Máté – könyörögj érettünk!  
Szent Lukács – könyörögj érettünk!  
(Mindenszentek litániája)*

*Betegek gyógyítója – Könyörögj érettünk!  
Bűnösök menedéke – Könyörögj érettünk!  
Szomorúak vigasztalója – Könyörögj érettünk!  
Keresztények segítsége – Könyörögj érettünk!  
(Lorettói litánia)*

Sajátos variáns az anaforával induló és epiforával záruló struktúra, amely körülöleli az értelmező jelzőket:

**Jézus Szíve, a szeretet lángoló tűzhelye – Irgalmazz nekünk!**  
**Jézus Szíve, az igazságosság és szeretet tárháza – Irgalmazz nekünk!**  
**Jézus Szíve, jósággal és szeretettel teljes Szív – Irgalmazz nekünk!**  
**Jézus Szíve, minden erény mélysége – Irgalmazz nekünk!**  
(Jézus szent Szíve litánia)

De éppen ezek a párhuzamos szerkezetek teszik igazán litánia szerkezetűvé az ilyen típusú imákat.

A költői litániák közül csak Kosztolányi Dezső versében jelenik meg a strófák relatív egybevágóságát mutató szintaktikai struktúra: a szerkezetes időhatározó után áll a predikatív szintagma. Ez az előismétléses struktúra a formai és a szemantikai párhuzamot egyaránt kiemeli: az *én* személyes névmás kitételével nyomatékosított szubjektív nézőpontot, a *koromban* időhatározóval sugallt egyidejűséget, amely a múltba távolítja a történéseket:

*Az én koromban:  
mily dalt remegett, a velőig üvöltő.*

*Az én koromban:  
prózára szerelte a verset a költő.*

Juhász Gyula *Profán litánia* című alkotása negyedik és az ötödik strófájában a képszerkesztés elemeinek egymásutánisága ismétlődik: az első két sorok a hasonlítottat, a második két sorok a hasonlót nevezik meg. Akusztikai szinten szintén felfedezhető az ismétlődés: a páratlan sorok hat szótagosak és rímtelenek, a párosok öt szótagosak és rímeseek. A rímek hangrendje szintén szabályosan ismétlődő elrendezettségű: palatális után ajakréses palatális, majd velárist követően ajakkerekítéses palatális áll. Mindezek az ismétlésfajták a párhuzamosság képzetét keltik:

*Mindent, ami kincses,  
Ugy hordok eléd,  
Urnője elé mint  
Rabszolga cseléd.*

*S te fön, szoborárván  
Trónolsz, te örök,  
Mint dór templomok ormán  
Merev isteni nők!*

### **Obszkráció**

A szakrális litániákban a megszólításhoz mindig felszólító, kollektív érdeket kifejező könyörgő kérés, sőt könyörgéssorozat tapad. A hívek a vágyaikat nem kijelentésként fogalmazzák meg (Például: *Uram, várom, hogy könyörülj rajtam. Uram, bízom benne, hogy megkegyelmezel nekem.*), hanem ennél emotívabb alakzattal: felszólítással élnek. A segélykérésnek „fő jellemzője a könyörgő, a fohászkozó, esdeklő attitűd”, hiszen „a retorikai hagyományban jelen van az az értelmezés is, amely obszkrációként, illetve annak egyik formájaként tartja számon azokat az – egyébiránt aposztrófaként is értelmezhető – megoldásokat, amelyekben a válságos érzelmi állapotban lévő beszélő a maga könyörgő, fohászkozó kérésével közvetlenül szólít meg valamely felsőbb hatalmat” (Tátrai 2008c, 430).

A megszólítás és a könyörgés teremti meg a litánia belső tagolódását, és ettől függ a stílusstruktúrája, miközben ez dialektikusan visszahat a mű értelemszerkezetére.

Az Istenhez, Krisztushoz és a Szentháromsághoz intézett könyörgés az *irgalom* és *kegyelem* kérésével hangzik fel: *Kyrie eleison* (Máté 15,22), illetve *Domine, miserere*, azaz *Uram, könyörülj rajtam!*, mint a *Mindenszentek litániájában*:

*Uram, irgalmazz nekünk!*  
*Krisztus, kegyelmezz nekünk!*

Az angyalokhoz és a szentekhez segítségért, oltalomért forduló könyörgő imában a hívők a szentek közbenjárását a *könyörgéssel* kívánják kieszközölni, ezért a szentekhez intézett megszólításokra a kultikus közösség a változatlanul ismétlődő *könyörögj* ref-rénszerű formulával válaszol:

*Szent Mihály főangyal – Könyörögj érettünk!*  
*Szent Gábor főangyal – Könyörögj érettünk!*  
*Mindnyájan szent angyalok – Könyörögjetelek érettünk!*  
*(Mindenszentek litániája)*

Nem az egyén érdekében, hanem a közösségért szól a könyörgés:

*Gyümölcsoltó Boldogasszony – Könyörögj érettünk!*  
*Sarlós Boldogasszony – Könyörögj érettünk!*  
*Nagyboldogasszony – Könyörögj érettünk!*  
*Magyarok Nagyasszonya – Könyörögj érettünk!*  
*Máriagyűdi Szűzanya – Könyörögj érettünk!*  
*(Magyar litánia)*

A kérés tárgya a litániába foglalt fohász *meghallgatása* is lehet:

*Hogy nekünk kegyelmezz,*  
***Kérünk Téged, hallgass meg minket!***  
*Hogy minket igaz bűnbánatra vezérelni méltóztassál,*  
***Kérünk Téged, hallgass meg minket!***  
*Hogy minket szolgálatodban megerősíteni és megtartani méltóztassál,*  
***Kérünk Téged, hallgass meg minket!***  
*Hogy minden velünk jövővőnek örökkévaló javaidat adni méltóztassál,*  
***Kérünk Téged, hallgass meg minket!***  
*(Mindenszentek litániája)*

A meghallgatás vágyához kapcsolódik a kérés tartalma (*bűnbánatra vezérelni; szent szolgálatodban megerősíteni* stb.).

A költői litániákból a direkt kérés hiányzik, hiszen elmarad a megszólításhoz hozzákapcsolódó kérés, könyörgés. Kivétel ez alól a Dsida Jenő-vers *Lorettói litániát* idéző könyörgő részlete:

*Mária aranyház  
Könyörögj érettünk!...*

Latensen azonban a profán litániákban is a személyes és a közösségi panaszok felsorolása nyilván a meghallgattatás szándékával fogalmazódik meg.

### **Megállíthatatlan beszédfolyam**

A szertartási litániákhoz az állandó ismétlések és a szinte végeláthatatlan felsorolások következtében a megszakíthatatlan ima jellege kapcsolódik. A megszólítások hosszadalmas felsorolása, a változatlanul ismétlődő, könyörgő formulák mint a litániának jellegzetes alkotóelemei a szöveg terjedelmességét eredményezik. Ebből ered a *litánia* szó átvitt, gúnyos értelme: „Hosszalmas, unalmas felsorolás” (ÉrtSz. 1961, 834).

A litánia jellegét Tóth Árpád sorai így érzékeltetik:

*Új Isten szól hozzátok, emberek! [...]*

*Nem méla, hosszú, vont litániák  
Cukros hullámát untan szürcsölő  
Egek lakója!  
(Az új Isten)*

Somlyó György a központozás mellőzésével sugallja panaszáradatának folyamatát, leállíthatatlanságát:

*Ha nem szeretek többé bennem nyúék tenyésznek  
Szavaim kilótt szemek ha nem szeretek többé*

*Ha nem szeretek többé hülyeség nyálzik számon  
Serte lepi be testem ha nem szeretek többé*

Félbehagyhatatlannak tűnik a mindent jelentő kedves értékeinek a részletező taglalása Kaffka Margit versében:

*Apám vagy és fiam vagy,  
A mátkám és a bátyám,  
– Kicsiny, fészkes madárkám,  
Ideál; szent, komoly, nagy, –  
Pajtásom, kedvesem vagy!*

A költői litániák közül a hosszú, meg nem állítható beszédfolyam jellegét a legprofánabb, Karinthy Frigyes litániája mutatja, amely 152 soron át hömpölyög. Egy bizonyos időszak beszédképtelensége után a lírai én érzéseinek, szánalmának, bánatának, együttérzésének jeleként beszéde megszakíthatatlanságát az interpunkció hiányával is hangsúlyozza:



*És hallottad, ahogy összesúgnak a hátad mögött  
S innen tudtad – hogy az az erdő egy híres betegség  
Amin úgyse lehet segíteni, el szokták titkolni  
És úgy kell tenni neked is mintha te se tudnád  
Hogy meg ne sértsd a titkolózókat körülötted  
Így hát titokban egyedül a kis kávémérésben  
Függőnyt behúzva, szedted elő dobogó szívvel  
A népszerű orvosi lapból kitépett cikket*

Kosztolányi Dezső művében a kor-, kór- és körkép tüneteinek sorra vétele szinte véget nem érő tényfeltárás. Mégsem a világi bajokat megjelenítő képek szervezik a vers struktúráját, hanem ezek csak beépülnek a liturgiára jellemző ismétlésszerkezetbe:

*Az én koromban:  
lélekbe kutattak a lélekelemzők.*

*Az én koromban:  
mint koldusok álltak a sarkon az épek.*

Juhász Gyula költeményében az isteni szférába emelt nő túlértékelő megnevezései sorjáznak, de az elérhetetlenség visszatérő jelzéseinek említésével ezek egyensúlyba kerülnek:

*Tünt Anna, te tünde,  
Te édeni kert,  
Ahonnan örökre  
Sors kardja kivert.*

### **Litániát imitáló archaizálás**

Somlyó György XV. századi magyar litánia című verse évszázadokkal korábbi nyelvállapotot idéz fel igealakokkal:

*Ha nem szeretek többé szembenjő az halál*

A *Nýaladzik* helyett egy ritka használatú formával:

*Ha nem szeretek többé hülyeség nyálzik számon*

Nem szokványos mondatformálással:

*Ha nem szeretek többé fehérjék elbomolnak*

Főnév (*nyúvek; sörte*) szokatlan alakjával:

*Ha nem szeretek többé bennem nyúek tenyésznek*

*Serte lepi be testem ha nem szeretek többé*

A *sehol* régies formájával:

*Ha nem szeretek többé sohult nem lesz helyem*

Az archaizáló elemek versformáló erőként működnek a litániát idéző ismétlések és a felsorolások sorában.

### **A nyelv és a metrika kölcsönhatása**

A változó és az állandó elemek folyamatos váltakozása zenei szerkezet hatását kelti mind a liturgikus, mind a költői litániákban.

Rózái jellegű imádságoknak tűnnek a szertartási imák, de mégis ritmikusak. Az epiforikus fohászok változatlanúságából adódó önrímek a ritmikus tagolás feltűnő jelei, de egyes típusai metrikusak is voltak: például Hrabanus Maurus latin disztichonokban írt litániákat (Hamvas 1982, 333). Különbösen nemegyszer gregorián dallammal énekliek a liturgikus litániákat (*Magyar katolikus lexikon*. 2002, 894).

A szertartási litániák rezponzóriumainak ritmusképző szerepe van a sorok két részre tagolásával:

*Szent Mihály Ráfael főangyal – könyörögj érettünk!  
Mindnyájon szent angyalok – könyörögjetez érettünk!  
(Mindenszentek litániája)*

*Szent Imre herceg – könyörög érettünk!  
Szent László király – könyörög érettünk!  
(Magyar litánia)*

Nyilvánvalóan eltér viszont a szertartási könyörgésektől a metrikussággal és a többnyire strofikus tagolással a költői litániák verszenéje, mert a szertartási litániák kettős osztatú metrikai konvenciójának elvetése új verselési forma kialakítását kívánja, illetve teszi lehetővé. A hivatkozott költői litániák mindegyike időmértékes ritmusú. Egyrészt emelkedő lejtésűek, azaz jambusok és anapesztusok jellemzik Kosztolányi Dezső, Kovács András Ferenc művét. Alapjában véve Kaffka Margit költeményét is, bár az övében ez nem teljesen tisztán érvényesül. Somlyó György és Karinthy Frigyes alkotásában viszont jobbra az ereszkedő verslábak, vagyis a trocheusok és a daktilusok adják a jellemző ritmust. Juhász Gyula költeménye pedig szimultán verselésű.

Rímek többnyire csak az anaforikus (Kosztolányi Dezső) vagy epiforikus (Somlyó György, Kovács András Ferenc) ismétléseket tartalmazó költeményekben jelentkeznek. Különbösen igen gyakoriak a rímtelen sorok. Karinthy Frigyes verse teljességgel az. Juhász Gyula alkotása félrímes. Dsida Jenő és Kaffka Margit következetlen rímelésű.

Feltűnően zenei hatású Kosztolányi Dezső költeménye a ritmikus tagolást adó anaforikus ismétlés miatt, amely ugyanakkor állandó visszatérésével monotonitást is eredményez. Az alliterációval kiemelt ritmikai hangzás (*magunkra maradtunk; szegény szíveket*), négy soronként a rímelési egységekben az önrímek (*koromban; koromban*) és a 2. és 4. sorok tiszta rímei (*borultak; nyomorultak*) zenei akusztikumot teremtenek.

### **Litániaszerűség**

A litániaszerű szöveg- és stílusszerkezetet biztosító eszközök nem kizárólag a litánia műfaji megjelölésű versekben lelhetők fel, hanem mindazokban, amelyekben a világból kiábrándult lírai én a világban létező bűnöket listázza a litániákra emlékeztető ismétlések és felsorolások segítségével. Ilyen például Radnóti Miklós *Töredék* című költeménye, hiszen tartalmát és formáját tekintve Kosztolányi Dezső *Litániájának* párverse is lehetne:

***Oly korban éltem én e földön,***  
*mikor az ember úgy elaljasult,*  
*hogy önként, kéjjel ölt, nemcsak parancsra,*  
*s míg balhitekben hitt s tajtékozott téveteg,*  
*befonták életét vad kényszerképzetek.*

***Oly korban éltem én e földön,***  
*mikor besúgni érdem volt s a gyilkos,*  
*az áruló, a rabló volt a hős, –*  
*s ki néma volt netán s csak lelkesedni rest,*  
*már azt is gyűlölték, akár a pestisest.*

***Oly korban éltem én e földön,***  
*mikor ki szót emelt, az bujhatott,*  
*s rághatta szegyenében ökleit, –*  
*az ország megvadult s egy rémes végzetten*  
*vigyorgott vértől és mocsoktól részegen.*

Kosztolányi Dezső *Azon az éjjel* című művében is – az anaforikus ismétléseket követően – egy szomorú esemény részletező rögzítését a litániák felsoroló technikája adja:

***Azon az éjjel***  
*könnyben vergődtek a füllede szavak.*

***Azon az éjjel***  
*égett szobánkba gyertya, lámpa.*

***Azon az éjjel***  
*féltünk a borzasztó homályba.*

***Azon az éjjel***  
*arcunk ijedt volt, halavány.*

***Azon az éjjel***  
*halt meg szegény, ősz nagyapám.*

Hasnolán litániaszerű Illyés Gyula *Egy mondat a zsarnokságról* című alkotása is, amely a zsarnokságot a rendszerjellemzők felsorolásával láttatja. Ezekre nem kimért pontossággal, de refrénszerűen üt rá mindig az *ott zsarnokság* van változatlan ismétlés, a „mágikusan újramondott, szó-értékű” szekvencia (Margócsy 1995, 23):

*Hol zsarnokság van,  
**ott zsarnokság van**  
nemcsak a puszkacsőben,  
nemcsak a börtönökben,*

*nemcsak a vallató szobákban,  
nemcsak az éjszakában  
kiáltó ór szavában,  
**ott zsarnokság van***

*nemcsak a füst-sötéten  
lobogó vádbeszédben,  
beismerésben,  
rabok fal morse-jében,*

*nemcsak a bíró hűvös  
ítéletében: bűnös!  
**ott zsarnokság van**  
nemcsak a katonásan*

*pattogatott „vigyázz”-ban,  
„tűz”-ben, a dobolásban,  
s abban, ahogy a hullát  
gödörbe húzzák.*

### **Az összehasonlító stíluselemzés következtetései**

A litánia archetípusa mint liturgikus műfaj meghatározott tematikai, motivikus, struktúrális, metrikai kánonnak felel meg, és szakrális áhítatot kelt. A tradícióhoz való visszanyúlással, a prototipikust sejtető szerkezeti-stiláris megoldások átvételével, de a műforma átértelmezésével a költők fellazították a litánia hagyományos tartalmi és formai kereteit. Ezáltal módosult, bővült a litánia műfaj értelmezési tartománya. Ezzel megváltozott a szerepe, és a szakralitást sugalló műfaj profanizálódott.

A litánia hagyományba ágyazódása ellenére is metamorfózison ment át. Ennek nyomán követése egyfajta műfaj történet. A szertartási és a költői litánia között lényeges a tematikai eltérés: az előbbi konvencionálisan közösségi könyörgés, amelyben a hívők egyértelműen Istenhez, Jézushoz és szent életű emberekhez fohászkodnak segítségért. Az utóbbira viszont individualitás jellemző még akkor is, mint Kosztolányi Dezső versében, ahol a látszólagos tárgyilagossággal szemben a lírai ének a nyomorultakkal való közösségvállalását a többes számú igei (*maradtunk, sírtunk, haraptunk*) és birtokos személyjeles formák bizonyítják (*magunkra, kenyereinkbe*).

A tematika változásával együtt jár a rituális hatás és a stílusárnyalat változása, hiszen a szertartási imák mindig patetikusak, a költői litániákban viszont a személyes tartalmak miatt a magas stílusárnyalatot felváltja az egyszerűbb, de mégis poetikus stílus, amely épp a műfaj révén valamit megőrzött az emelkedett hangulatból.

Az irodalomban a címbeli litánia műfajmegjelölés intertextuális olvasási utasításként az alkotást olyan szövegek sorába helyezi, amelyek óhatatlanul alluzív hatásúak, noha profanizálják a liturgikus imát. Tehát a vallási élet műfaja a szépirodalomban a profán élet műfajává transzformálódott, így teremtődtek meg a prototipikus szertartási litániák metamorfózisa révén a litánia műfaj individuális tartalmú és egyéni stílusú változatai mint intertextualizáló írásbeli irodalmi alkotások. Hatásuk éppen a műfaj eredeti és átformált változata közötti feszültségből adódik.

A költői szerep, az individuális öntudat érvényre jutása átalakítja a litánia tárgyát: a költői litániák vallási tartalom nélkül játszanak rá a litánia műfaj formai-stiláris sajátosságaira, mert úgy értelmezik ezt a műfajt, mint a panaszok hangadásának lehetőségét, a profán élet gondjainak feltárását. Ebben a szemantikai transzformációban eltűnik a vallási szóhasználat (csak vajmi kevés jelenik meg Kosztolányi Dezső versében: *bábeli nyelvzavarok, Isten*), a motívum- és jelképrendszer, a köznyelvi eszközkészlettel kifejezett remitologizált tematikában megszűnik a liturgikus hatás. A költői litániák alapvető szemantikai többértelműsége lényegi tartalmakat tesz titkossá a metaforikus nyelvbe rejtett sokértelműséggel és az ellipszis alakzatával.

A költői litániákat kettősség jellemzi: a megszólalás egyedisége, egyszerűsége és ugyanakkor imitatív jellege. A szertartási litánia homogenitása nem érvényesül az irodalmi művekben, mert a tudatos átformálás következtében költői polifónia lép a helyébe mind tematikai, mind motívikus, mind strukturális, mind metrikai téren. A költői litánia tehát az alkotói szubjektumtól motivált mű, amely a szertartási litániáktól való eltérésekkel a litánia műfaj rendszerszerű strukturálódása révén átrendezi a műfaj költőiségeit.

A szertartási litánia témájában, szerkezetében, retorikai-stilisztikai eszközhasználatában bekövetkezett változások nyilvánvalóan kihatnak magának a műfajnak a módosulására. A költői profán litániákban a meghatározó műfaji sajátosságok: a felsorolásjelleg és az ismétlésstruktúra. A litánia műfajnak ezek az alapvető formaalkotó elemei azok, amelyek elegendők ahhoz, hogy sajátos szöveg- és stíluszervezet megteremtésével a litániaszerűség stílushatását keltsék, illetve a litánia műfaji variánsait hozzák létre a vallási eredetű műfaj határainak elmosásával.

A művészek a litánia fogalmának pejoratív értelmezésére is rájátszanak: a litánia monotonitására a tartalmi és szó szerinti ismétlések sokaságával (Kosztolányi Dezső, Somlyó György), hosszadalmasságának sugallására a terjedelmes verssel (Karinthy Frigyes) és a beszédfolyam félbeszakíthatatlanságára az interpunkció nélkülözésével (Karinthy Frigyes, Somlyó György). Kányádi Sándor magyarázata igaz az utóbbi szövegekre: „Ha felvesszük a vers lélegzetét, biztosan vezet tovább kerékvettető, útjelzők nélkül is” (1999, 21).

Forrás:

*Biblia* 1987. Bp., Szent István Társulat – Az Apostoli Szentszék.

*Biblia*. 2008. Bp., Szent István Társulat.

Dsida Jenő 2005. *Légy már legenda. Összes verse és műfordítása*. Bp., Püski.

<http://oromhir.blogspot.com>

Illyés Gyula 2003 [1950]. Egy mondat a zsarnokságról. In: *A magyar költészet antológiája*. (Vál. és szerk. Ferencz Győző). Bp., Osiris.

*Juhász Gyula összes művei.* 1963. (Sajtó alá rendezte Ilia Mihály, Péter László) Bp., Akadémiai.

Kafka Margit 2003. Litánia. In: *A magyar költészet antológiája.* (Vál. és szerk. Ferencz Győző). Bp., Osiris.

Karinthy Frigyes 1977. *Nem mondhatom el senkinek. Versek.* (Szerk. és a szöveget gondozta Ungvári Tamás) Bp., Szépirodalmi.

*Kosztolányi Dezső összes versei.* 1995. Bp., Osiris – Századvég.

Kovács András Ferenc 2000. *Kompletórium. Válogatott és új versek 1977–1999.* Pécs, Jelenkor.

*Somlyó György válogatott versei.* 2000. (Vál. Somlyó György) Bp., Unikornis.

[www.plebania.net](http://www.plebania.net)

#### 4.4.8. A drámai hangnem változatai az újramondásban

Katona József *Bánk bán* című drámájában Tiborc panasza és a modern Tiborcok

##### Az összehasonlító stíloselemzés kiindulópontja

2008-ban a Magyar Dráma Napján az Új Színházzal együttműködésben a Litera felkérésére öt író (Erdős Virág, Egressy Zoltán, Háy János, Lackfi János, Zalán Tibor) vállalkozott arra, hogy megfogalmazza *Tiborc új panaszait*, Katona József *Bánk bán* című drámájából a nagyúr eredeti megszólalásai között az egyes részeket a mai korra vonatkoztatva szabadon írja át, saját stílusában szólaltassa meg.

Két évszázad telt el Katona József *Bánk bán* című drámája megszületése óta (első változat: 1815, átdolgozott: 1819). Ez alkalmat ad arra, hogy a Katona József-i dikciót összevegyessük a XXI. századi megszólalók nyelvezetével:

- Miért a legnagyobb nemzeti drámánk mai napig is Katona József műve?
- Miféle szövegvilág rajzolódik ki a Tiborcok panaszaiából?
- Mennyire felel meg a drámai szituációnak a Tiborcok stílusa?
- Mitől válik egyedivé a költők drámai nyelve?
- Miként fér össze a patetikus és a szubstandard nyelvi regiszter?
- Milyen a modern képzettársítás?
- Hogyan működik az intertextualitás Katona József drámájával összevetve?

BÁNK

Beszélj, beszélj; igen  
jól hallom én panaszod'; de a' magam  
panasza is beszél –

TIBORCZ

Uram Teremtőm'  
még a' Nagy-Úrnak is van? – No hát  
nem vétek a' szegény Tiborcznak, egy  
titkos szövetségben hitét letenni.

BÁNK

Ha! – ezt hogy elfelejthetém – Istenem!

TIBORCZ

Van más kigázolás? – vitézkedést  
ugyan ne várjanak tőlem; de hisz'  
a' háborúban szabad fosztani.  
E' gondolat legjobbnak láttzatott.

BÁNK

(*búsan néz ki az ablakon*)  
Magyar Hazám! –

BÁNK

*Beszélj, beszélj; igen  
jól hallom én panaszod!*

TIBORC (*Erdős Virág*)

*Oké, Bánk bán,  
már vártam a percet,  
beszélhetünk, ha  
tartod a tercet, lám*

*itt állok vádlón és  
fogom a fejemet,  
rám sózzák mindig a  
legdurvább szerepet,  
(de)  
úgy látszik nem akad  
nagyobb paraszt nálam,  
csak fölök itt a subámban és  
verem a nyálam*

*nem enyhít a bajomon  
már se isten se saridon,  
nem vagyok egy hős  
tenor  
csak egy lírai  
bariton*

TIBORCZ

A' jó Merániak  
azt háború nélkül is megteszik; mert  
hisz' a Zsidók eleget fizetnek; a'  
kiket tulajdonképpen tán nem is  
lehetne ember-nyúzóknak nevezni, –  
nyúzásra bőr kívántatik, holott  
azt a' Merániak magok lehúzták  
már csontyainkrol: így tehát ezek  
a' húsba kéntelenek bemetteni –  
igaz, hogy a' Metéltetett síkólt; de  
hisz' arra nem szükség halgatni, csak  
haszon lehessen. – 'S a' Nagy-asszony –?  
(keserű megvetéssel lódította el a' kezét)

BÁNK

(fejét az ablakfához nyomván)

Oh!

TIBORCZ

Ő cifra, és márványos Házakat  
épített; és mi – csak nem megfagyunk  
Kunyhónk' sővény falai között –

BÁNK

Átkozott!

TIBORCZ

Ő csorda számra tartya gyűlevész  
szolgáit, éppenséggel mintha minden  
hajszála egyj őrzőt kívánna; sok  
Meránit, ollykor azt hinné az ember,  
hogy tán akasztani viszik, úgy körül  
van véve a' Léhűtőktől; 's mi egyj  
rosz Csősz alig tudunk heten fogadni.  
Ő Táncmultságokat ad szüntelen,  
úgy, mintha mindég vagy Lakodalma, vagy  
Keresztelője volna: és nekünk  
szívünk dobog, ha egyj Csaplár-legény az  
úttán előnkbe bukkanik, mivelhog  
a' tartozás mindjárt eszünkbe jut.  
A' jó Merániak legszebb lovon  
ficzánkolódnak, – tegnap egy kesej,

veled persze tüntetően  
elnézők a főnökeid,  
akármilyen zűrösek is mostanság a  
nőügyeid

(de)

bármekkora is köztünk a kulturális szakadék,  
nem megyek a szomszédba egy keresetlen szavadért

megmondom a szemedbe, hogy  
vége van a dalnak,  
idestova ezer éve  
beszélék a falnak

lehet, hogy egy jobb darabban  
akad ennél jobb téma,  
de ebben itt most éppen ez a  
megoldandó probléma

mert oké, hogy egy „száműzött” csak  
ide-oda vándorol,  
de például egy robot,  
az a röghöz kötve  
robotol,  
mégse terem neki babér,  
boltba kell mennie babért,  
kicsi háza rogyadozó,  
van egy ól,  
a többi bozót,  
arany  
mezők,  
ezüst  
folyók,  
kinek hízók,  
kinek tojók.

Rendbe van,  
de közbe mégse,  
nem jár ide busz,  
de pék se,

mindamellert hol késik az aszálykárok enyhítése?  
az aranybulla tudniillik nem tesz még egy említést se,



ma szürke, holnap egy fakó: – nekünk Feleség, 's porontyainkat kell befogni, ha veszni éhen nem kiívánkozunk. Ők játszanak, zabálnak szüntelen, úgy, mintha mindenik tagocska benne egyj-egyj gyomorral volna áldva: nekünk kéményeinkről elpusztúlnak a' Gólyák, mivel magunk emésztjük-el a' hulladékot is. Szép Földeinkből vadászni berkeket csinálnak, a' hová nekünk belépní nem szabad; 's ha egyj beteg Feleség, vagy egyj szegény himlős gyer'ek megkívánván, lesujtunk egyj rossz galambfiat, tüstént kikötnek; és a' ki száz meg száz, ezért rabol, bírája léssen annak, a' kit a' szükség garast rabolni kényszerített.

BÁNK

Hogy úgy van! –

TIBORCZ

Ők Monostort, Ttemplomot építenek, hol úgy sípolnak, úgy megszengenek, hogy a' Szarándokok tánczolni kéntelenek a' sáros úttzán: nekünk pedig nincs egyj jó köntösünk, mellyben magát az ember egyj becses Véd-szent előtt mutathatná-meg a' templomban.

BÁNK

Oh, buzogj vér! csak buzogj!

TIBORCZ

Hahogy panaszkodni akarunk, előbb meg kell tanulnunk írni; mert az illy' szegény paraszt az Úr elébe nem mehet be többé – úgy rendelte Béla Király, 's Merániak hasznát veszik – hisz öszve karmolázná a' szegénynek patkója a' szép síma padlatot! 's ha tán utólsó fillérünkre egyj Törvénytudó felírja a' panaszt – ki írja-fel keserves könnyeinket, hogy jó Királyunk' megláthassa azt. – –

*s (hogy) mért kellett a fagynak is pont beállnia?!  
(idén is)  
annyi lesz a gáz, mint ide  
meránia*

*(tuti hogy)  
akármilyen jó fej ez a  
második endre  
az első dolgom az lenne, hogy  
bumm  
a fejbe*

*mert mindhiába ragyog ránk a  
„monoki gondolat”  
ha nem oldja meg momentán az  
anyagi gondomat  
(ma már az)  
emberszív is úgy bolyong, hogy  
hiába van tele hittel,  
minden sarkon rálegyint egy  
hontalan  
lézengő ritter*

*és akkor még ott vannak a  
tótok meg a bajorok,  
a pókok meg a pajorok,  
ez is,  
az is  
rosszul hat rám,  
és akkor még sorolhatnám –*

*„Hej,  
égig-nyúló giz-gazok!”  
hát,  
vannak itt-ott még bajok.*

*Most te vagy aki hallgatsz, Bánk bán,  
én meg aki sír,  
de előbb-utóbb mindkettőnket  
befogad a sír,  
ápol majd és eltakar a  
cinterem...*

BÁNK

*Ha! – Ezt hogy elfelejthetém! – Istenem!*

BÁNK

Te Isten!

TIBORCZ

El kellene pirúlniok,  
midőn ezüst – arannyal varrt övek  
verődnek a' Lábszáraikra; mert  
véres verejtékünk' gyümölcse az.  
Lelkemre mondom, egyj halotti fátyolt  
kötnének inkább a' hasokra – leg-  
alább csak úgy külsőképp' is mutatnák  
a' gyászt azon szegény Nyomorúltakért,  
kiket kiálthatatlan sajtolásaikkal  
a' sírba döntenek –

BÁNK

Tűrj békeességgel –

TIBORCZ

Tűrj békeességgel, ezt papolta az  
Apát-Urunk is sokszor: boldogok  
a' békeességesek, mert Isten' Fiainak  
hívattnak – úgy de tömve volt magának  
a' gyomra. Istenem! mi haszna? ha  
szorongat a' szegénység, a' pokolt  
nem féljük – a meny-ország sem jön olly'  
szép színben a szemünk elébe.

BÁNK

Kirontyuk a' korlátokat, – lezúzzuk  
a' jó-barátot, ellenséget; és  
aztán ha célra értünk, sírni kell csak:  
*szánom keserveiteket emberek!*

TIBORCZ (*nevetve*)

Te szánsz Nagy-Úr? oh a' Magyar se gondol  
már olly sokat velünk, ha a' zsebe  
tele van – hisz' a Természet a' Szegényt  
maga arra szánta, hogy *szülessen, éljen,  
dolgozzon, éhezzen, sanyarogjon, és –  
meghaljon*. Úgy van úgy! esmérni kell  
az Éhetetlenek sorsát, minek-  
előtte megtudhassuk szólni is.

TIBORC (Egressy Zoltán)

*Felejtess engem is, nagyuram. Számomra  
Van-e más kigázolás, mint némi gazolás,  
Életem kertjének gatzalanítása?  
Szó csak a fegyverem, jól tudom, te hallgatsz,  
S pár kis perc eltelvén azt mondogd majd:  
Tűrjek, ó tűrjek én békeességgel.  
De miként tűrhetém, mondd, nagyuram, hogy  
Fesztiválválogató döntnök létemre  
Társimmal méltatlan helyzetbe taszítottatánk:  
Az útiköltségről, im, számlát kell adnunk,  
S így jövedelemnek minősítettetik az,  
Méltatlan helyzet, s mi nem tehetünk erről.  
Nem beszélve most a szakmai jegyekről,  
Melyeket úgyszintén fizetnünk kelle –  
Ez hát a kérdés, hogy fizetnünk kell-e?  
Úgy hiszem, igen, hogy végül sújtottan,  
Elszegényedve és megalázottan  
Gyűjthetjük új ellenségink nagy hadát  
Döntésünk nyomán, mely születendik.  
Ez az én panaszom, nagyuram, nincs most más,  
Magánjellegű volna még sok minden,  
Ámde ez kurvára nem ügyed, jó uram.  
Nem tartozik terád, s másra se, azt majd én  
Dolgozgatom fel, már gazolgtatám.  
S most nyilván azt mondogd: Magyar hazám!*

BÁNK (búsan néz ki az ablakon)

*Magyar hazám!*

TIBORC

*Ő cifra és márványos házakat  
Épített és mi csaknem megfagyunk  
Kunyhóink sövényfalai közt –*

BÁNK

*Átkozott!*

TIBORC (Lackfi János)

*A biztonsági örök népe lettünk,  
Minden sarkon áll egy orángután,  
Rágót kérődzik, mint jámbor tehénke,  
Úrbe bámul, épp csak tejet nem ad,  
S ha moccansz óvakodva, szeme villan,  
S megvillan oldalán is a gyilok,  
Mit úgy himbál, mint számár a pöcsét.*

És őrzi-őrzi a nagyáruházban  
A légszákká pumpált gyümölcsöket,  
Olyan a szőlő, mint kövérke ringlő,  
Olyan a körte, bősztme úritők,  
S az alma sörrel telt bendőnyi dinnye.  
Ha ki felfűtta, dugná fel magának  
Egy eukonform rostába, melyen  
Likak számozvák átmérő szerint.  
Bár istenáldta gyümölcsöt teremnek  
Nálunk a fák, de nem kell senkinek se,  
Nyesem, permetezem, orzók elöl kerítem,  
Kik dolgozatlan jutnának haszonhoz,  
Adót fizetek, szedni fára mászom,  
S a felvásárlók csak körberöhögnek.  
„Jöjjen két hét múltán, ha rám rohadt már”  
Isten rohasza rájuk az eget,  
S fulladjanak meg ennen döglevükben,  
S fűljön az is, ki valagát mereszti,  
S főzőshowban kotyvaszt export-kaját,  
Én tisztetem a művész urakat,  
S a műsorba is betelefonálok,  
De tőlük éhen veszhet a paraszt.  
Egyek tévéműsort, míg bukott miniszter  
Tömi zsebét végkielégítéssel,  
És búcsúképpen tán reám uszítja  
Az adóhatóságot, mert egy ócska traktort  
Mely kert végében áll, a sarc fejében  
Kénytelenül adok-veszek papíron,  
Hogy e szaros létben talpon maradjak?

#### BÁNK

Hogy úgy van!

TIBORC (Lackfi János)

Ők plázát építenek,  
Hol dől a zene, mint ipari májkrém,  
Mely májtalán, míg csillivilliben  
Riszál sor pírszinges rihe,  
(De meghúznám egyikét-másikát!)  
S kigyúrt, szolis fiúk, akiknek  
Vasvillahegy a hátán jönne ki,  
Ha én igazítnám az ingyenélők  
Sorsát tajtétkzó rosszkedvem szerint.

BÁNK

*Oh, buzogj vér! Csak buzogj!*

TIBORC (Háy János)

*Hé, haver, most elmondom neked lazán,  
milyen kurva szar lett a hazám,  
Mert én vagyok a tibi-tibi-tiborc,  
akivel a nemzet kitolt.  
Hiába fogod be a füledet,  
A szar úgylis betöri otthon a faladat.  
A kormány persze kussol, akkora a baj,  
minden szoci füle mögött egy wallstreeti karvaly.  
Lenyúlják a húsosfazekat meg a maradék morzsát,  
mi meg rághatjuk a szabolcsi alma torzsát.  
Itt az oroszok húsz évvel Kádár után,  
az ember csak bámulja a híradót bután,  
a gázpromtól jön a propán bután.  
A sarkon csövesek osztóznak néhány kukán,  
a hírtévén a miniszterelnököt verik épp kupán,  
míg az ellenzék keresi a csomót a kakán,  
a dílerek meg a zsetont a mérgezett kokón.*

*Figyelj haver, elmondom, mert én vagyok a tibi-tibi-tiborc,  
akivel a nemzet kitolt.  
A nyolckerben úgy szól a nóta, hogy I can get no,  
minket sem elégít ki a gettó.  
De hiába jár reggeltől estig a szájuk,  
a budai polgárok szarnak rájuk.  
Pár szociológus lenyúlja a roma-alapot,  
aztán köp ez egészre és veszi a kalapot.  
Senkit nem érdekel, hogy szétesik az ország,  
s Európát ellepi a kannás borszag,  
nekünk ez jutott, egy ilyen rohadt korszak,  
örüljünk neki, lesz ez még rosszabb.*

*Ide áll, odaáll nem túl ideális,  
tudod ki az haver, a magyar liberális.  
A fiatal demokraták, ajvé,  
be vannak szarva, hogy 2010-re elfogy a szajré.  
Bp. is a legrosszabb nyomon,  
lehagyta először Prága, aztán Pozsony.  
A besúgókról soha nem lesz lista,  
előbb tudjuk meg, ki lett arab terrorista.  
Senki nem emlékszik, mindenki felejt,  
az ország fele alkoholista, fele selejt.*

*Ózonlyuk, üvegházhatás, afrikai hőség,  
az ellenzékben semmi, a kormányban nulla felelősség.  
Mindenki mindenért mást okol,  
s csodálkozik, ha néha előkerül pár ököl,  
s Bp. utcáin kitör a pokol.  
Lehetsz hazug, tolvaj, adócsaló,  
ki akad horogra, legfeljebb néhány tahó.  
S amíg a tiborc, piti tolvaj meglakol,  
az értelmi szerző a Bahamákra pakol.  
Az egész hal rohad, bűdös a fejétől.  
Az ember naphosszat okádik a fájától.*

*Elmondtam haver, ne csukd be a füledet,  
a szar úgyis bedönti otthon a faladat.  
Elmondtam, mert én vagyok a tibi-tibi-tiborc,  
akivel a nemzet kitolt.*

**BÁNK**

*Te Isten!*

**TIBORC (Zalán Tibor)**

*Ő tonnaszámra szarja teli  
a szánkat, szét az agyunk,  
szívünk s a fejünket,  
éppenséggel mintha mindenik porcikája  
egy-egy üritő-gép volna; sok  
arctalan – s ő az arcátlan köztük;  
olykor azt hinné az ember,  
hogy tán a móri gyilkost viszik, úgy körül  
van véve elvbarát maszkos bitanggal;  
s mi már egy műanyag felest is csak  
ketten tudunk hitelből rendelni  
bajunkra ótvaros korcsmánk homályán.  
De ezt már... mintha elébb  
mondtam volna,  
s ha mondtam, már akkor  
is, bizton mintha untam mondani volna.*

**BÁNK**

*Te isten! Vagy... én is mondtam már?*

**TIBORC (Zalán Tibor)**

*Mondtad, és mondtad rá, ismétlés  
a tudás anyja. Rendben,*

*kapaszkodj csak bele egy fasz kis mondatba,  
mi addig takarja előled, mit látnod kéne,  
míg rá nem csukódik pillád a nemlétre.  
Folytathatom? Fajtam a tétém! Úgy értem,  
el kellene pirúlniok, midőn  
páncélozott verdákon útnak kátyús  
mindennapjainkon és foszladozó  
lelkünkön át, egész a bankjukban  
őrzött milliárdjakig, s még tovább.  
Én nem alkusz, a minden  
seggnek teszek panaszt: mert az összes,  
ami felhalmozódott ott,  
s bukásuk után őket majd tovább is a  
pénz-istenek asztalánál ülteti,  
tudható: véres verejtékünk gyümölcse az.  
Lelkemre mondom, ha legalább  
képmutatásban adnák kissé alább,  
nem táncikálna annyit csontzenénken  
id-s-oda a töméntelen sok báb s a láb,  
s nem lenne úgy átlátható,  
hogy hazudoznak közös miccenésre.  
Legalább pányvát köthetnének a röhögésre,  
mi belőlük felszakad, midőn a gyászunk  
látják lent, s zajlik közben  
nemtelen nászuk a nemtelennel fent.  
Solidarność, kiabál a lélek azon  
nyomorúltakért, kiket kiállhatatlan  
adóújtásaikkal, rossz törvényeikkel,  
korrupt hivataljaikkal a sírba döntenek:  
nyugdíjasok, hajléktalanok, törékeny lelkek  
akár a kóbor kutyák, inségükben sorra döglenek.  
Na, mi van, nagyúr, miért  
nem vartyogod most, te istenek, te istenek!  
Megmentőként érkezted te is,  
de máris tele a töke mindenkinek veled!*

**BÁNK**

*Tűrj békességgel!*

### **A drámai szituáció**

Katona József drámájának 3. szakaszában Bánk és Tiborc párbeszéde drámai beszédhelyzetben hangzik el. A nagyúrbn ekkor érlelődik meg az egyéni sérelem, valamint a lázadó nemesség és a lázongó parasztság elkeseredettsége miatti drámai szándék: két fátyolt szakasztani el, hazájáról és becsületéről, ahogy azt már az I. felvonás belső monológjában megfogalmazta:

*Szedd rendbe, lélek, magadat és szakaszd  
Szét mindazon tündéri láncokat,  
Melyekkel a királyi székhez és  
A hitvesedhez, gyermekidhez, oly  
Igen keményen meg valál kötözve!*

A drámának az elemzésre kiválasztott részében a lélektani dráma Bánk rövid, homályos, talányos felkiáltásaiból kell a befogadónak a nagyúr sötét gondolataira, feszült lelkiállapotára és elhatározásának okaira következtetni. Ekkor hallgatja a kétségek között hányódó lelkű Bánk a Tiborc erős emóciójú panaszáradatát, amely a védtelen, a kiszolgáltatott paraszt helyzetét tárja fel, ahonnan nincs „kigázolás”.

Az új Tiborcok a modern társadalmi, gazdasági, politikai, kulturális és természeti viszonyokat élik meg drámai szituációként, ezáltal Tiborc sok arcára vetítődik fény. A drámai beszédhelyzet motivációját többnyire a közösség nézőpontjából szemlélve fogalmazzák meg – csak ritkán magánjellegű okokból –, de mindig harcoss kiállással, dühösen és felháborodott hangnemben. Megszólalásaik leleplező jellegűek, de épp a szerzők tehetetlensége miatt feszült indulatúak.

### **A nézőpontot kijelölő tragikus tartalom**

A Katona József teremtette szövegvilágban tetten érhető az alkotó értékvilága a hősei szájába adott megnyilatkozásokban. A tragédia szerkezetében fontos szerep jut Tiborc monológjának, amelyben a parasztember arról vall, hogy sanyarú helyzetükből nem tudnak „kilábalni”, „kigázolni”, így beszéde csupán a parasztság helyzetének: éhezésének, nyomorának feltárásáig jut el.

Az új Tiborcok panaszát Bánknak a változatlanul hagyott megszólalásai közé iktatták be, így sajátos módon ennek a jelenetnek az átírása több szerzős, ezért ezek a szegmenstumok szemantikai és stílári szempontról jelentősen eltérnek. Egyben közösek: mindegyik szövegíró elkeseredettségének, reményvesztettségének ad hangot. Más-más szerepet szánnak monológjuknak, de mindegyik kora fontosnak tartott aktuális kérdéseit feszegeti. Textusukban a Tiborc-szerepben fikcióképző erővel a tiborci viselkedés, gondolat- és érzésvilág kerül fókuszba, és ennek következtében összetett kép rajzolódik ki a megszólalók kálváriajárásáról.

Egressy Zoltán Tiborca Katona József alapkérdésének idézése után (*Van-e más kigázolás*) a folytatásban (*mint némi gazolás, Életem kertjének gaztalanítása?*) csak magánjellegű, az egyéni (vagy kisebb kör) életét sértő intézkedéseket (útiköltség adóztatása; szakmai jegy fizetése) kifogásolja. A többi új Tiborc a közösség nézőpontjából fogalmazza meg panaszát, hibáztatva a társadalmi intézkedéseket.

Erdős Virág nagy elszegényedést (*kicsi háza rogyadozó; röghöz kötve robotol*), az infrastruktúra hiányát (*nem jár ide busz*) és az aszálykárok enyhítésének késését (*késik az aszálykárok enyhítése*) nehezményezi.

Lackfi János tragikus társadalmi kor-, kór- és körképet fest: a biztonsági örök foglalkoztatását (*A biztonsági örök népe lettünk*), csak a látványt hajhászó növénytermesztést (*légzsákká pumpált gyümölcsöket*), a termelők kiszolgáltatottságát (*a felvásárlók csak körberöhögnek*), a látványshowk életidegen voltát (*kotyvaszt export-kaját*), a felhőborító nagyságrendű végkielégítéseket (*tömi zsebét*), az adóhatóság méltánytalan eljárását

(*kénytelen adok-veszek*), a plázavilág csillogó, de ingyenélőket tápláló voltát (*pirszinges rihe; szolis fiúk*).

Háy János drámai helyzetrajzot hosszan festve méltatlankodik a kormányzat elégtelen működése (*A kormány persze kussol*), a hatalmon levők pénzéhsége (*Lenyúlják a húsosfazekat*), a rendszerváltás formális jellege (*Itt az oroszok*), a társadalom lecsúszottjainak helyzete (*csövesek osztoznak néhány kukán*), a rosszul értelmezett demokrácia (*a miniszterelnököt verik éppen kupán*), a társadalmi züllés előidézői (*az ellenzék keresi a csomót a kakán*), a társadalomban jelentkező kibékíthetetlen ellentétek (*A nyolckerben ... gettó ↔ a budai polgárok szarnak rájuk*), a tudósok felelőtlen magatartása (*lenyúlja a roma-alapot*), az országot és Európát fenyegető lesüllyedés (*ellepi a kannás borszag*), a magyar rendszerváltás pártjaiba tartozók elvtelensége (*ide áll, odaáll*), Budapest lemaradása, az elszámoltatás elmaradása (*A besúgókról soha nem lesz lista*), a Földet érintő természeti katasztrófákkal nem törődés (*Ózonlyuk, üvegházhatás, afrikai hőség*), az ország felelőtlen irányítása (*az ellenzékben semmi, a kormányban nulla felelősség*) és az igazságszolgáltatás felemás volta miatt (*piti tolvaj meglakol ↔ az értelmi szerző a Bahamákra pakol*). A társadalmi helyzet komolyságát jelzi az erős realizmusú helyzetfeltárása, amellyel a feszültséget végig fenntartja beszédében.

Zalán Tibor a demagóg szövegek hangoztatásán, a hatalomféltésén (*úgy körül van véve*), a gazdasági lecsúszottak helyzetén (*hitelből rendelni*), a hatalmon lévők luxusimádatán (*páncélozott verdákon*), a tragikus jövőn (*pénz-istenek asztalánál ülteti*) azért háborog, mert nincs szolidaritás, kibírhatatlanok az adók, rosszak a törvények, kompromittáltak a hivatalnokok, a társadalom alján élők (*nyugdijasok, hajléktalanok*) nyomorognak.

Nyilvánvaló: Katona József paraszthősének nagyobb a kiszolgáltatottsága, a megaláztatottsága korunk Tiborcjaihoz képest, akik a saját élményi háttérük következtében a társadalmi visszaélések miatti jogos felháborodásuknak adnak hangot a modern civilizációra utaló motívumokkal, modern jelenségek fogalmi kereteibe illesztve panaszukat. De ez is képes drámai szituációt teremteni.

### **A dialógus beszédpartnereinek kapcsolata**

A drámai szituáció megjelenítésére a legmegfelelőbb műnem a dráma, amelynek létmódja (színpadra állításától függetlenül) az írott változata. A dialógusok – és ezekben a megszólalások összekapcsolódásai – feltétlenül hozzátartoznak a drámához. Mivel a drámai párbeszédbe kivétel a szereplők tudat- és érzésvilága, erkölcsi állásfoglalása, indokolt stílus vizsgálatuk.

Katona József drámájának egyik fontos jelenete Bánk és Tiborc dialógusa. Arany János elemzése szerint: „Bánk e jelenete Tiborczczal nem rendes *párbeszéd*, melyben t. i. amaz ennek szavára felelgetne. Bánk lelke a gyilkosság eszméjével küszködik; tudja, látja ugyan Tiborcz jelenlétét, hallja szavait, de csak mintegy gépíleg, s a mit ennek mond, az is főleg saját lelki állapotára vonatkozik. [...] Tiborcz festi a maga és osztálya inségét, melyet rájok a királyné kegyenczei hoztak; Bánk – folyvást saját gondolatján tépődve, – hallja a panaszt is; lelkébe szívja mintegy öntudatlanul, s táplálja vele a véres bosszút” (1900, 38). Katona József drámájának a kiemelt részlete tehát látszólag két párhuzamosan futó monológ nyilvánvaló együttműködés nélkül, latensen Bánk mégis felfogja a panaszárdatot.



Bánk bán forrongó, de visszafogott indulati telítettségű megszólalásai a tépelődése miatt csak egy-két, fájó indulattal kiejtett szóba sűrítve törnek ki belőle, ezért szűkszavúan hol buzdít (*Beszélj, beszélj; igen / jól hallom én panaszkod!*), esetleg önmagát biztatja (*Oh, buzogj vér! Csak buzogj!*), hol átkozódik (*Átkozott!*), hol helyesel (*Hogy úgy van!*), hol keserű emfázissal telítetten kiált fel (*Magyar hazám!*), hol fohászkozik (*Te Isten!*), hol pedig türelemre int (*Tűrj békességgel!*). Ezek drámaiságot erősítő felszólító vagy felkiáltó mondatok. Bánk feltételezett elhallgatásai mögött nyilvánvaló visszafojtott indulat áll, és az előbeszéd illúzióját keltő tagolatlan, valamint hiányos mondatai már grammatikailag is belső feszültségét tükrözik.

Katona József drámájában Tiborc reagál a Bánk rövid, talányos mondataira, Bánk viszont látszólag alig figyel rá (Bánk: *magam / Panasza is beszél. Tiborc: Még a nagyúrnak is van?*; Bánk: *Szánom keserveiteket, emberek!* Tiborc: *Te szánsz nagyúr?*). Tragédiájában a társadalmi ranglétra csúcsát képviselő főúr, a király távollétében a helyettese és a társadalmi ranglétra alján álló paraszt különleges kapcsolata formálódik ki. Meglepő módon Bánk hallgatja a parasztja szünni nem akaró panaszait, holott maga Tiborc mondja:

*Hahogy panaszkodni akarunk, előbb  
Meg kell tanulnunk írni; mert az ily  
Szegény paraszt az úr elébe nem  
Mehet be többé – úgy rendelte Béla  
Király, s merániaik hasznát veszik –*

Erdős Virág Tiborca Bánkkal mint egyenrangú beszédpartnerrel folytat dialógust, noha jelzi az elvből létező különbséget (*bármekkora is köztünk a kulturális szakadék*), a tiszteletadásnak semmi jele nem üt át beszédén (Bánk: *Beszélj, beszélj... Tiborc: Oké, Bánk bán, / már vártam a percet, / beszélhetünk, ha / tartod a tercet. [...] megmondom a szemedbe [...] Most te vagy aki hallgatsz, Bánk bán, / én meg aki sír*). Ez a Tiborc nemcsak felveszi megszólításával a beszéd fonalát, de a továbbiakban is partnerére mint jelenlevőre utal: *veled persze; megmondom a szemedbe; te vagy aki hallgatsz*.

Egressy Zoltán Tiborca a tiszteletteljes megszólítással mintegy folytatja a XIX. századi hangvételt: *Felejtesz engem is, nagyuram. [...]; De miként túrhetém, mondd, nagyuram [...]; Ez az én panasgom, nagyuram [...] nem ügyed, jó uram*. Tiborcának megszólalása szervesen kapcsolódik a nagyúr beszédéhez (Bánk: *Ha! – Ezt hogy elfelejthetém! – Istennem!* Tiborc: *Felejtesz engem is, nagyuram*.) Sőt a beszédpartnerre utalás többször is megtörténik: *jól tudom, te hallgatsz [...] azt mondod majd [...] azt mondod*.

Lackfi János Tiborca monológban sorolja fel panaszait, így beszédében nem érződik a Bánk bán szólamához kapcsolódás.

Háy János Tiborca Bánkkal „haveri dumát” folytat *haver* megszólítással és ezt megtoldva a *Hé*-vel – alacsonyabb rangú személyhez szóló – nyomatékosításként, majd pedig *Figyelj* és végül *ne csukd be a füledet* felszólítással. Beszéde közben fatikus funkciójú formákkal (*elmondom neked; Hiába fogod be a füledet*) fenntartja a kapcsolatot a *haver*ral, így jelezve a dialogikus formát (*Hé, haver, most elmondom neked; Figyelj haver, elmondom; tudod ki az haver; Elmondtam haver, ne csukd be a füledet*).

Zalán Tibor Tiborca kérdéssel vonja be beszédébe beszédpartnárát (*Mondtad, és mondtad rá... Folytathatom?; Na, mi van, nagyúr*). Tiborca megszólítás nélkül ironikus felhanggal (*Mondtad, és mondtad rá, ismétlés / a tudás anyja; Folytathatom?*) és meglehetősen alpári stílusban (*Rendben, / kapaszkodj csak bele egy faszkis mondatba / mi addig takarja előled, mit látnod kéne*) folytatja a párbeszédet. Amikor pedig a nagyúr megszólítással él, de a bizalmas stílusban szokásos *Na* nógató szerepű mondatot és a *vartyogod* negatív töltésű igét használja (amelyet bizalmas stílusban akkor mondanak, ha valaki sokat és ellenszenvesen fecseg), elárulja lekezelését.

### **A drámai nyelvhasználat mint a drámai dialógus eszköze**

A *Bánk bán* nyelvének drámaiságát kitűnően jellemzik Arany János 1859-ben nagykőrösi tanárkodása idején Szász Károlynak írott sorai: „Mikor a drámáról beszélek, szoktam Bánk bánból, de csak egy pár jelenetet, felolvasni, leginkább azért, hogy a drámai nyelv erejéről (ellentétben a Vörösmarty Lyrri nyelvvel a drámában is) némi fogalmat adjak a fiúknak, hogy ott nemcsak szépen beszélnek, szónoklanak, vagy ódában felelgetnek egymással a személyek, hanem a nyelv a helyzethez, a személyek indulatához alkalmazkodik, azt festi, fejezi ki; s hogy a párbeszéd alatt a cselekmény is egyre halad, a jellem fejlődik, majd egy, majd más oldalról mutatkozik stb., szóval, hogy a költői szubjektivitás helyett teljes objektivitást látunk s több efféle” (Idézi Waldapfel é. n. 130). Kétségtelen, hogy a beszélgetés a jellemábrázolás, a lélekábrázolás, a lelki vívódás, a nagy indulatok kifejezésének eszköze, ezért Katona mindegyik szereplője más-más indulati töltéssel szólalva meg fedi fel a jellemét, és ugyanakkor gesztusával, mozgásával szuggerálja is a szó és a tett egységét.

Katona József szövegében Bánk és Tiborc beszéde nem mutatja az eltérő nyelvi horizontot, holott az egyik főúr, a másik paraszt, és iskolázottság szintjén nyilván óriási úr távolság keletkezett közöttük. Mindkét fél beszédében valójában a drámaíró stílusa jelenik meg. Drámai jambusokban megszólaló tragédiája jól harmonizál a reformkor nyelvújítása előtti, ma már régiesnek ható nyelvvel.

A drámai nyelvhasználat más szintjét mutatják az eredeti Tiborc és az új Tiborcok megszólalásai. A drámai nyelv többnyire a mindenkori köznyelven szólal meg, azonban a Katona József-i nyelvezet retorikusan megemelt, tömörített, és nem csupán a főúré, a paraszt is kitűnően retorizált „szónoklatban” érvel, veretes nyelven, választékos szóhasználattal szólal meg. Ezzel szemben a Katona József drámájából meghagyott Bánk-szöveg és az új Tiborcok panaszainak stílusa kontrasztos: a nagyúr fennkölt (*Oh, buzogj vér! csak buzogj!*) és szűkszavú felsóhajtása is patetikus (*Magyar hazám!*), tömörsége miatt homályos, a Tiborcok viszont bizalmas, sőt durva stílusban sorolják a modern magyar kor elkeseredésre okot adó tényeit a kifejező képek hatóerejével. Ők a mai beszélőt képviselik: a köznapi beszédmód tükröződik elégedetlenségüknek hangot adó megnyilatkozásaikban.

A stílárius jellemábrázolás eszköze a modern, az új Tiborcok beszéde. Megszólalásaikban leképeződött a mindennapi szleng és az eldurvult beszédstílus a felháborodás, a düh nyelvi jeleként mint egy felkiáltójel szemben a politikai demagógiával, „beetetés-sel”. Korunk írói durva stílusminősítésű szavakkal érzik kimondhatónak napi társadalmi vonatkozású tapasztalataikat, nem keresnek helyettük eufemisztikusabb szinonimákat.

Stílusváltásaik stíluspluralizmust teremtenek: a laza szlengtől a gúnyos stílusárnyalaton át a trágár szóhasználatig.

Erdős Virág szövege kivételével mindegyik modern Tiborc erőteljesen támadó. Az ő jelenre aktualizált „Tiborc-panaszát” a modern szóhasználat hitelesíti: a *rendben van* helyett: *Oké*; a király és a királyné *főnökeid*-ként megnevezése; a férfi szerelmi problémájának *nőügyeid*-ként említése, illetve napjainkhoz köthető fogalmak beépítése a szövegbe: a *hős tenor* egy jelenkori színdarabra utalás; a *Saridon* ma használatos fejfájás-csillapító; a „monoki gondolat” a monoki polgármester közelmúltban tett indítványa (ti. szociális segélyt csak a közmunkát vállalóknak lehessen adni). A leghétköznapibb beszédfoszlányok montázsszerűen épülnek be szövegébe. Alapvetően a kifejezésmód keresetlensége, a hétköznapi bizalmas, tiszteletlenséget sugárzó familiáris, szinte támadó él nélküli csevegés jellemzi ennek a Tiborcnak a megnyilatkozását. Azzá teszi a bizalmas stílusminősítésű szólások sora: a ‘megterhelnek, ráerőltetnek, ráerőszakolnak’ jelentésű *rám sózzák*; a ‘tőlem is kitelik’ átvitt értelmű *nem megyek a szomszédba egy keresetlen szavadért* kifejezés; a ‘befejeződött a dolog, vége mindennek’ jelentésű *vége a dalnak*; a *beszélék a falnak* ‘kár a szóért, nem hallgat az emberre’ képszerű frazéma; a ‘biztos, bizonyos’ helyett a *tuti, hogy* fordulat; a vezetőt, a királyt *jó fej*-nek titulálás.

Erdős Virág Tiborcának tragikus színezetű, expresszív nyelvezetű megszólalását több helyen is oldja az ötletes, játékos rímelés és a hasonló hangzású szavakkal való játék:

*bármekkora is köztünk a kulturális **szakadék**,  
nem megyek a szomszédba egy  
keresetlen **szavadért***

*mert oké, hogy egy „száműzött” csak  
ide-oda vándorol,  
de például egy **robot**,  
az a röghöz kötve **robotol**,  
mégse terem neki **babér**,  
boltba kell mennie **babért***

*és akkor még ott vannak a  
tótok meg a **bajorok**,  
a pókok meg a **pajorok**,*

*Most te vagy aki hallgatsz, Bánk bán,  
én meg aki **sír**,  
de előbb-utóbb mindkettőnket  
befogad a **sír***

Tiborc-monológjában durva stílusminősítéssel lebecsülésként használatos a *nagyobb parasztnak* nevezés, illetve *bumm a fejbe* erős gesztus. Népies hangvételt sugall a *főlök itt a subámban* tagmondat igei formája, valamint népies és közvetlen élőnyelvi beszédmódot idéz a tudatba a *-ban/-ben* rag helyett a *-ba/-be* használata (*Rendbe van, de közbe mégse*); a *verem a nyálam* ‘mindig csak egyet hajt; nagyképűsködik’ értelmű

szólásban pedig egyenesen durva szleng kép bújik meg. Az evokációk (egy „száműzött” csak ide-oda vándorol; arany mezők, ezüst folyók; emberszív is úgy bolyong; „Hej, égignyúló giz-gazok”; ápol majd és eltakar) viszont emelkedett ízt lopnak ebbe a szövegbe. Így a dinamikusan pergő, könnyed, a különböző stíluszinteket ötvöző stílusváltás, női típusú méltatlankodásnak hangot adó stílus a jellemző Erdős Virág Tiborcának megszólalására.

Egressy Zoltán Tiborca kettős szerepet játszik: egyrészt a modern idők költőét (*fesztiválovagató*), másrészt archaizálásával Bánk bán kortársát alakítja, és Katona József XIX. század eleji nyelvezetét használja. Így ebben a tabori kesergésben a mai kor emberének modern fogalmai (*Fesztiválovagató; döntnök*) játékosan keverednek archaizáló, anakronisztikus formákkal: elavult birtokos személyjeles alakokkal: *társimmal; ellenségink*; elbeszélő múlt idővel: *taszítottánk; teheténk*; az -nd jeles jövő idővel: *születendik*; szenvedő jelentésű igével: *minősítettik*. Különösen egyetlen mondaton belül kontrasztosak a neologizmusok és az archaizmusok:

*Fesztiválovagató döntnök létemre  
Társimmal méltatlan helyzetbe taszítottánk.*

Egressy Zoltán Tiborca a Katona Józseftől kölcsönzött, archaikusnak ható *kigázolás* szó hangulatát követően rögtön oldja a hangalakzatra való rájátszással: *Számomra / Van-e más kigázolás, mint némi gazolás*. Ez a magánhangzó időtartamára épülő hangalakzatos nyelvi játék (*gázolás; gazolás*) elüt a szöveggörnyezet stílusától, valamint kirí kontextusából a nyomatékosításra általánosan használt 'nagyon' jelentésű *kurvára* szleng szó is. Újabb váltással viszont keményebb hangot üt meg a *Szó csak a fegyverem* alanyra és névszói állítmányra redukált szikár hangvételi vállalással, amely a fegyver szó jelentés-tartalma miatt fenyegetően hangzik.

Az írók közül Lackfi János Tiborca veszi fel egyedül a mai paraszt szerepárcát (*egy ócska traktort / Mely kert végében áll, a sarc fejében / Kénytelenül adok-veszek papíron*), és a jelenkorra vonatkozó panaszáradatát Katona József drámájának tragikus hangvételéhez igazítja, tartalmát pedig modern szóhasználattal (*biztonsági örök; rágót; légszákká; eukonform; főzőshowban; export-kaját*), korunk eldurvuló beszédstílusával (*Isten rohassza rájuk az eget, / S fulladjanak meg ennen döglevükben, / S fúljon az is, ki valagát mereszti; Riszál sor pírzinges rihe, / (De meghúznám egyikét-másikat!)*), kifejező metaforikus képekkel (*orángután; rágót kérődzik*) teszi elhithető erejűvé. Alkalmanként bizalmas körben használatos pejoratív (*kotyvaszt*), népies (*istenáldta, Likak, böszme* 'formátlan') és régies ízű (*számozvák; ennen; döglevükben*) vagy elavulóban lévő (*orzó; sarc*) szót vegyít a visszásságok felsorolásába. Gyors váltásokban követik egymást a legkülönbözőbb stílusrétegbe illő és stílusárnyalatú szavak:

*Ha ki felfűtta, dugná fel magának  
Egy eukonform rostába, melyen  
Likak számozvák átmérő szerint.*

A *felfűtta* helyett a népies forma a *felfűtta* archaizáló jellegű mondatszerkezetben áll; a szlengbe hajló *dugná fel magának* kifejezést az *eukonform rostába* kifejezés „szelídíti

meg”; a *lyukak* helyett álló népies *Likak* az őt követő archaikus *számozvák* formával az *átmérő szerint* szomszédságában hivatalos stílus jelleget ölt. A tehetetlen düh következménye a káromkodás Lackfi János Tiborcának átkozódásában: *Isten rohassza rájuk az eget, / S fulladjanak meg ennen döglövükben, / S füljön az is, ki valagát mereszti... Hogy e szaros létben talpon maradjak?* Nagyon kemény szavakkal illeti a biztonsági örököt, a fegyverüket gyiloknak minősíti; káromlásokkal, átkokkal adja kifejezését tehetetlen haragjának, miközben kora ijesztő fogalmait (*export-kaját; bukott miniszter / Tömi zsebét végkielégítéssel; adóhatóság*) és durva szóhasználatát (*valagát mereszti; szaros létben*) keveri bele lázadó hangvételű beszédébe.

Háy János modern Tiborca indulati gondolatkörében a társadalmi, gazdasági, politikai okok miatti drámai helyzetet elítélő szavak sorával (*karvaly; lenyúlják; gettó; besúgó*) és felháborodását tükröző kifejezésekkel (*nulla felelősség; szétesik az ország; Euróópát ellepi a kannás borszag*) festi le. Laza szleng stílusban (*Hé, haver*) közli politikai töltetű (*minden szoci füle mögött egy wallstreeti karvaly*) elítélését és dühét durva stílusértékű szavakkal (*milyen kurva szar lett a hazám; A szar ügyis betöri otthon a faladat; A kormány persze kussol; keresi a csomót a kakán; A fiatal demokratát, ajvé / be vannak szarva*), amelyek szuggesztív erővel hatnak. A lopás fogalmát korunkra jellemző szleng szóval adja vissza (*lenyúlják*), a megromlott társadalmi állapotokat mai pejoratív fogalmakkal hitelesíti (*dílerek; zseton; kokó; tahó; piti; okádik*).

Zalán Tibor új Tiborca beszédének fókuszában harcos feladat- és felelősségvállalása csúcspontja ki a *Fajtam a tétém!* felkiáltással és a hozzá kapcsolódó *Én nem alkusz* kiáltással, mintegy ellentétként a legkülönbözőbb társadalmi bűnök, a drámai történetek felsorakoztatásával szemben, amelyeket erős felindulásban kemény szavakkal sorol fel. Tiborca közel jár az átkozódáshoz, kortársai közül ezért él a legdurvább szubstandard szóhasználat (*elvbarát maszkos bitanggal*) a haszonlesők megbélyegzésére, sőt csak trágár módon képes haragját kifejezni (*Ő tonnaszámra szarja teli / a szánkat, szét az agyunk; tele a töke*) a rajta úrrá levő indulat következtében. Sőt játékos nyelvi formáiból is kíméletlen elítélés hangzik:

*Sok / arctalan – s ő az arcátlan köztük*

*nemtelen nászuk a nemtelessel fent*

Feszültségkeltő az új Tiborcok szövegében a sok tartalomhordozó szó. Mert igaz Nemes Nagy Ágnes megállapítása: „Minden kor megtalálja központi szavait, szócsoportjait a hasonlók között, az éppen akkor érvényeseket” (1982, 174).

### **A drámához illő retorikai érvelés**

Az eredeti Tiborc és az új Tiborcok is érveléssel kívánnak hatni.

Katona József drámájában speciális retorikai helyzet teremődik Tiborc, a paraszt számára. Szónoki beszédnek beillő panaszáradatában az idegeneket: a királynét, a mérániaiakat vádolja a parasztság elviselhetetlen sorsa, elkeseredése, siralmas jogi helyzete miatt, ezért mesteri módon állandóan szembeállításal érvel, miközben ezekre a Nagyúr, Bánk legfeljebb csak felkiáltásokkal reagál:

*Ő [ti. a királyné] cifra és márványos házakat  
Épített; és **mi** – csaknem megfagyunk  
Kunyhónk sövényfalai közt –*

*Ő csorda számra tartja gyűlévész  
Szolgáit! [...] s **mi** egy  
Rossz csósz alig tudunk heten fogadni.*

***A jó merániak** legszebb lovon  
Ficáncolódnak [...] **nekünk**  
Feleség- és porontyainkat kell befogni,  
Ha veszni éhen nem kívánkozunk.  
**Ők** játszanak, zabálnak szüntelen,  
[...] **nekünk**  
Kéményeinkről elpusztúlnak a  
Gölyák, mivel magunk emésztyük el  
A hulladékot is. Szép földeinkből  
Vadászni berkeket csinálnak, a-  
Hová **nekünk** belépni nem szabad.*

Ez kiváló retorikus beszéd. Ez alól az értelemre és az érzelemre egyaránt ható, indulattal telített bizonyítás alól a töprengő Bánk sem vonhatja ki magát. Érvelése csúcspontján pedig a paraszt Tiborc axiómában foglalja össze a felháborító társadalmi igazságtalanságot:

*És aki száz meg százezert rabol,  
Bírja léssen annak, akit a  
Szükség garast rabolni kényszerített.*

Érdemes megfigyelni az újabb Tiborcok szövegének retorikai működését.

Lackfi János Tiborcának érvelése emlékeztet Katona József párhuzamos dikciójának struktúrájára az ellentétbe állításokkal, amelyekkel a szöveg drámaiságát fokozza:

*Bár istenáldta gyümölcsöt teremnek  
Nálunk a fák, **de** nem kell senkinek se,  
Nyesem, permetezem, orzók elöl kerítem,  
Kik dolgozatlan jutnának haszonhoz,  
Adót fizetek, szedni fára mászom,  
[de] S a felvásárlók csak körberöhögnek [...]  
**Én** tisztelem a művész urakat,  
S a műsorba is betelefonálok,  
De **tőlük** éhen veszhet a paraszt [...]  
Egyek tévéműsort, míg bukott miniszter  
Tömi zsebét végkielégítéssel.*

Erdős Virág Tiborcának szellemes megszólalása korántsem szónoki beszéd, de olyan, amelynek argumentációjában lényeges az érvek súlya, és amelyben oppozíciókkal mutat rá a lehetetlen helyzetekre:

*vége van a dalnak,  
ídestova ezer éve  
beszélek a falnak*

*de például egy robot,  
az a röghöz kötve  
robotol,  
**mégse** terem neki babér,*

*mert mindhiába ragyog **ránk** a  
„monoki gondolat”  
ha nem oldja meg momentán az  
anyag gondomat*

Zalán Tibor alkotói retorikájában is Tiborc antonimákra építi a társadalmi ellentmondások tömegét, emelve annak expresszív voltát, melynek hatására szavai plasztikussá válnak a keserű, indulatos ellentételezéstől:

*úgy körül  
van véve elvbarát maszkos bitanggal;  
**s mi** már egy műanyag felest is csak  
ketten tudunk hitelből rendelni  
bajunkra ótvaros korcsmánk homályán. [...]*

*Legalább pányvát köthetnének a röhögésre,  
**mi** belőlük felszakad, midőn a gyászunk  
látják lent [...]  
Megmentőként érkezted te is,  
**de** máris tele a töke mindenkinek veled!*

Háy János mai emberének panaszai is hatásos tartalmi oppozíciókkal formálódnak akkor is (húsosfazekat ↔ morzsát stb.), ha ennek nincs grammatikai jele:

*Lenyúlják a húsosfazekat meg a maradék morzsát,  
**mi** meg rághatjuk a szabolcsi alma torzsát. [...]*

***De** hiába jár reggeltől estig a szájuk,  
a budai polgárok szarnak rájuk.  
Pár szociológus lenyúlja a roma-alapot,  
aztán köp ez egészre és veszi a kalapot. [...]*

*Lehetsz hazug, tolvaj, adócsaló,  
ki akad horogra, legfeljebb néhány tahó.  
S amíg a tiburc, piti tolvaj meglakol,  
az értelmi szerző a Bahamákra pakol.*

A panaszok erőteljes hatását fokozza az összeütközések felállítása és kiélezése.

### **A drámaiságot érzékeltető retorikai alakzatokra épített nyelv**

Számon kérőn érzékelteti a hivatalos szervek felelősségét Erdős Virág hatásos interrogáció típusú kérdésalakzattal:

*mindamellet hol késik az aszálykárak enyhítése?*

Illetve az egyén méltatlankodását:

*s (hogy) mért kellett a fagynak is pont beállnia?!*

Egressy Zoltán Tiborca indulattükröző, expresszív realizmusú panaszában szintén kérdésalakzatban fogalmazza meg problémáját, mert a *jól tudom, te hallgatsz* kitétel miatt a nagyúrhoz intézett kérdése csak formális:

*Van-e más kigázolás, mint némi gazolás,  
Életem kertjének gaztalanítása?*

Tiborcának nyelvi eszköze a nyomatékosító ismétlés, amelyet a panaszt súlyosbító indulatszó is kiemel: *Túrjék, ó túrjék én békességgel. / De miként túrhetém...*

Háy János szövege valódi retorikai helyzetet kelt a megszólítással és a hozzá kapcsolódó helyzetjelentéssel, illetve a módosított zárlattal:

*Hé, haver, most elmondom neked lazán,  
milyen kurva szar lett a hazám,  
Mert én vagyok a tibi-tibi-tiburc,  
akivel a nemzet kitolt.  
Hiába fogod be a füledet,  
A szar úgyis betöri otthon a faladat.*

*Elmondtam haver, ne csukd be a füledet,  
a szar úgyis bedönti otthon a faladat.  
Elmondtam, mert én vagyok a tibi-tibi-tiburc,  
akivel a nemzet kitolt.*

Lackfi János Tiborca a szótőismétlés pozitív és negatív jelentést sugalló szerepével (*vil-lan, megvillan*), a sok munka sorjázását szuggeráló felsorolással (*Nyesem, permetezem*) és hasonlattal egybeforrt gondolatrítmussal él (*Olyan a szőlő, mint kövérke ringlő, / Olyan a körte, bősme úri tök*).



Zalán Tibor Tiborca a társadalmi bűnöket (*kiállhatatlan / adósújtásaikkal, rossz törvényeikkel, / korrupt hivataljaikkal*) és az elégedetlenek tömegét (*nyugdíjasok, hajléktalanok*) felsorolással érzékelteti, és keserű, maró gúnyos kérdéssel fordul Bánkhoz:

*Na, mi van, nagyúr, miért  
nem vartyogod most, te istenek, te istenek!*

Kérdések és felkiáltások sorával igyekszik meggyőzni igazáról a befogadót:

*Rendben,  
kapaszzkodj csak bele egy fasz kis mondatba,  
mi addig takarja előled, mit látnod kéne,  
míg rá nem csukódik pillád a nemlétre.*

*Folytathatom? Fajtam a tétem!*

*Megmentőként érkezél te is,  
de máris tele a töke mindenkinek veled!*

### **A drámai tömör nyelv**

A drámaírással kapcsolatban alapvető követelmény a tömörség. Katona József műve két változatának a legfeltűnőbb különbsége éppen ebben mutatkozik meg. Orosz László összehasonlításában a következőt állapítja meg: „A végleges szöveg mondat szerkesztése egyébként is többnyire egyszerűbb, mint az első változaté. Számos felesleges, a drámai dikció tömörségét hígító jelzőt és határozót hagyott el Katona az átdolgozás során, mellékmondatot gyakran egyetlen szóval cserélt fel” (1980, 194).

A XIX. századi paraszt beszéde célratörő, feszes szerkesztésű, sehol egy felesleges szó. Erdős Virág bőbeszédű, fecsegő Tiborca több változatban említi a szóhoz jutás lehetőségét: *már vártam a percet, / beszélhetünk; verem a nyálam; megmondom a szemedbe; beszélek a falnak; én meg aki sír*. A többi alkotó tömörebb szövegalkotással feszült-ségteremtő, tragikus felhangú, felfokozott indulatú szöveget alkotott.

### **A drámai nyelv képisége**

Katona József paraszt alakjának beszéde választékos szóhasználatú, egységes stílusstruktúrájú drámai dikció az egyszer jelentkező ironikus stílusárnyalat ellenére is (*Te szánsz nagyúr?*), amely erőteljes képiségével hitelesíti az elkeseredettség okát. A képek a befogadók elé vetítendő drámai mondandónak részei.

Tiborc szenvedélyes indulattal, a romantika tipikus túlzásaival súlyos tartalmat sűrít beszédébe sokatmondó költői képekkel. Ezek funkciója egyértelmű: feltárni a paraszt-ság helyzetét és ezáltal érzékeltetni Tiborc tisztánlátását.

*Embernyúzó*nak mondja a közbeszéd az embereit kihalasztó hatalmást, a kíméletlen kizsákmányoláson alapuló rendszert. Ennek a szónak az értelmét Tiborc háttorzongató képekben boncolja fel. Az *embernyúzóknak* szóösszetétel kialakulását vezeti le valóságos cselekvések leírásával: *Nyúzásra bőr kívántatik ← holott / Azt a merániak magok lehúzták / Már csontjainkról → A húsba kénytelenek bemetszeni:*

*Lehetne embernyúzóknak nevezni,  
Nyúzásra bőr kívántatik, holott  
Azt a merániak magok lehúzták  
Már csontjainkról; így tehát ezek  
A húsba kénytelenek bemetszeni. [...]  
Ők játszanak, zabálnak szüntelen,  
Úgy, mintha mindenik tagocska benne  
Egy-egy gyomorral volna áldva. [...]  
El kellene pirúlniok,  
Midőn ezüst-arannyal varrt övek  
Verődnek a lábszáraikra, mert  
Véres verejtékünk gyümölcse az.*

Katona József nyelv művészetét mutatja, hogyan tudja a nyelvi klisé felhasználni, kibontani, továbbfejleszteni. A vagyonéhséget expresszív hasonlat szemlélteti: *zabálnak ... / Úgy, mintha mindenik tagocska benne / Egy-egy gyomorral volna áldva*. Teljes metafora érzékletesen és keserűséggel jeleníti meg az övek – mint a díszes ruházat – értékét: *övek [...] Véres verejtékünk gyümölcse az*.

Erdős Virág Tiborca a napi gondoktól sújtott emberként a köznyelv számos képi fordulatával és (szlengbe is illő) expresszív szólásával él (*fogom a fejem; verem a nyálam; vége a dalnak; beszélek a falnak; mégse terem neki babér; jó fej ez a második endre*).

Egressy Zoltán Tiborca szövegének metaforikus képei plasztikusan ábrázolják a mindennapi szorgos munkát (*Van-e más kigázolás, mint némi gazolás, / Életem kertjének gaztalanítása?*) és a harcok kiállást (*Szó csak a fegyverem*). Ezekről eltekintve erősen értelmi jellegű, képiséget nem hordozó, a reális valóságot ábrázoló okfejtésének szövege. Egzaktsága révén a realitások talaján marad, nem kelt érzékletes benyomást, így nem a képzeletet, hanem a tudatot ragadja meg.

Lackfi János Tiborcának drámai sodrású nyelvét a szitkozódásba (*Isten rohassza rájuk az eget*) torkolló megállíthatatlan panaszáradata teremti meg. Kezdő képként a biztonsági őrt jelző orángután metaforát – amely egy komplex kép magva – úgy építi tovább egyetlen mondatban, hogy az igei metaforát megtoldja (*kérődzik*) egy hasonlattal (*mint jámbor tehénke*):

*A biztonsági örök népe lettünk,  
Minden sarkon áll egy orángután,  
Rágót kérődzik, mint jámbor tehénke,  
Úrbe bámul, épp csak tejet nem ád,  
S ha moccansz óvakodva, szeme villan,  
S megvillan oldalán is a gyilok,  
Mit úgy himbál, mint számár a pöcsét.*

Az orángután, az emberszabású majom említésében képszerű megjelenítő erő érvényesül, erőteljes leértékelést sugallva. A továbbiakban viszont ez a kép nincs részletesen kibontva, mert hirtelen váltással a kérődző tehénke képe jelenik meg. A képszerűség heterogén jellegű, mégis a két kép egységbe olvadását, teljes képpé válását az teremti

meg, hogy mindegyikük ugyanarra az embertípusra vonatkozik. Megtöri a képek sorát a biztonsági őr valós működése (*szeme villan, / S megvillan oldalán is a gyilok*). A fegyverrel fenyegetést hasonlat teszi szemléletessé (*úgy himbál, mint számár a pöcsét*), kitágítva ezzel a képszerűséget a nevetségesség felé.

Háy János Tiborca az ország állapotán való felháborodásában, panaszában sok durva kifejezést több köznapri képi szólással keverve zúdít rá a befogadóra (*fogod be a füledet; köp az egészre és veszi a kalapot; kitör a pokol; az egész hal rohad, büdös a fejétől*), illetve átírja a szólásokat, konkrétabbá téve a mondandót (*van valami a füle mögött → minden szoci füle mögött egy wallstreeti karvaly; lenyúlják a húsosfazekat*), és szubkulturális képi stílussal hitelesíti beszédét (*a budai polgárok szarnak rájuk; lenyúlja a roma-alapot; piti tolvaj meglakol*).

Zalán Tibor Tiborcának indulati töltésről árulkodó beszédében hatásos komplex kép formálódik a kiábrándító társadalmi ellentétek rajzából:

*el kellene pirúlniok, midőn  
páncélozott verdákon utaznak kátyús  
mindennapjainkon és foszladozó  
lelkünkön át, egész a bankjukban  
őrzött milliárdjakig, s még tovább.*

A kifejezésmód expresszivitását fokozza a társadalmi, anyagi, lelki távolságot eláruló, birtokos személyjelezésben meglévő kontraszt (*páncélozott verdákon; bankjukban; milliárdjakig ↔ kátyús mindennapjainkon és foszladozó lelkünkön*). Döbbenetes hasonlat szemlélteti a valóság történéseit a társadalom kiszolgáltatottainak helyzetéről:

*korrupt hivataljaikkal a sírba döntenek:  
nyugdíjasok, hajléktalanok, törekeny lelkek  
akár a kóbor kutyák, inségükben sorra döglenek.*

Szuggesztív módon láttató erejű az emberi hajléktalanságot, a testi-lelki alsóbbrendűséget hasonlattal kimerevítő kép (*akár a kóbor kutyák, inségükben sorra döglenek*). Ezt a megkezdett költői képet tovább viszi, és egyben lezárja az elállatiasodást szuggeralva az emberre vonatkoztatott halált a durva stílusminősítésű *döglenek* szóhasználattal.

A dialógusok szemléletességét minden esetben fokozza az indulatok érzékletes szavakba öntése, amelyek stílári értékét kapnak a keserű gúny és az ironia révén.

### **A drámai dikciók hangzása**

A *Bánk bán* nyelvének hangzásáról a tömör jellemzés így hangzik: „A dikció drámai erejének és fenségének nevezetes tényezője a drámai jambus is. [...] Katona jambusai-ban a szenvedélyes beszédhez olyannyira illő lejtés, a hangnak a közönséges magyar beszédnél sűrűbb nekikapaszkodása van [...] Általában nem jambikus sorokat ír, hanem jambikus lejtéssel, de egyedül a lélek kifejezés és drámai előretörés szükséglete szerint” (Waldapfel é. n. 138).

A drámának mint előadásra szánt szövegnek lényeges eleme a hangzása, amely szervesen kötődik a szereplők jelleméhez, érzelemvilágához, a drámai szituációhoz.

Tekintettel vannak erre a mai Tiborcok is: játékos ritmusú a költő által megszólaltatott Tiborc beszéde, erőteljes drámai jambusokkal szól Egressy Zoltáné, a többi költő Tiborca lelki zaklatottságot tükröző módon szabadabb metrizáltsággal él.

### Heterogén intertextuális háló

Erdős Virág Tiborc-panaszában nem egy vendégszöveg felsejlik: a „száműzött” csak / ide-oda vándorol kifejezésben Erkel Ferenc *Bánk bán* című operája áriájából a száműzött, ki vándorol a sötét éjen át érzelmes alakja, sőt az emberszív is úgy bolyong patetikus sora és az arany mezők, ezüst folyók romantikus képe szó szerinti idézetként jelenik meg, bár ennek van némi parodisztikus hatása. Montázstechnikával ezek szervesen illeszkednek a XXI. századi polilógusba. Ezenkívül Katona Józsefnek a Biberachot minősítő kifejezése: lézengő ritter, Ady Endre *A magyar Ugaron* című verséből vett „Hej, / égig-nyúló giz-gazok!”, valamint a Vörösmarty Mihály *Szózatából* kiemelt, módosított áthallásos kifejezés (ápol majd és eltakar) mind felismerhető evokációk, de amelyek kitűnően szervesülnek mind tartalmilag, mind ritmikailag, mind a rímelés révén, megszüntetve a határt az eredeti beépítésével a régi, az átvett és a modern, a saját szöveg között:

*emberszív is úgy bolyong, hogy  
hiába van tele hittel,  
minden sarkon rálegyint egy  
hontalan  
lézengő ritter*

*„Hej,  
égig-nyúló giz-gazok!”  
hát,  
vannak itt-ott még bajok.*

*de előbb-utóbb mindkettőnket  
befogad a sír,  
ápol majd és eltakar a  
cinterem...*

Egressy Zoltán hitelesen imitálja Katona veretes szövegét:

*Felejtesz engem is, nagyuram. Számomra  
Van-e más kigázolás, mint némi gazolás,  
Életem kertjének gaztalanítása?  
Sző csak a fegyverem, jól tudom, te hallgatsz.*

Zalán Tiborcának megszólalása néhány szervesen beépülő kitételben nagyon is emlékeztet Katona József szavaira, de úgy hogy a saját és az átvett határainak fellazításával, összeolvasztásával szövegjátékot produkál. Tudatosan függeszti fel a saját és a vendégszöveg szétválasztását:

*Ő tonnaszámra szarja teli  
a szánkat, szét az agyunk,  
szívünk s a fejünket,  
éppenséggel mintha mindenik porcikája  
egy-egy ürítő-gép volna [...]*

*olykor azt hinné az ember,  
hogy tán a móri gyilkost viszik, úgy körül  
van véve elvbarát maszkos bitanggal [...]*

*el kellene pirúlniok, midőn  
páncélozott verdákon utaznak*

Latin közmondást is idéz (*Isméltés a tudás anyja*), és merész átformálása ellenére is az *Én nem alkusz, a minden / seggnek teszek panaszt* kitétel a magyar irodalmat ismerőben felidézi József Attila hitvallását (*Nincs alku [...]* A tudásnak teszek panaszt) az *Ars poetica* című verséből, csak ez a XXI. századi szövegben alulstilizálttá válik. A 'vezetők a hibásak' értelmű *Fejétől búzlik a hal* tömör közmondás a szövegbe beemelve két tagmondatos szerkezetté válik: *Az egész hal rohad, büdös a fejétől*. A frazéma szövegbe illesztése képszerűséget sugall, a *rohad* beiktatása pedig megkettőzi az elítélés és az éles gúny stíluslehetőségét.

Helyzeti értéke van egy-egy átvételnek Katona József szövegéből, azt sugalmazva: a tragikus helyzet nem változott, a ma emberében is a reformkori alkotóéhoz hasonlóan a mindennapi tapasztalatok keltenek felháborodást.

### **Az összehasonlító stíluselemzés következtetései**

A kövélékedés szerint Katona József *Bánk bán* című műve a legnagyobb magyar nyelvű tragédiánk. Tiborca a Bánkéval megegyező választékos stílus szinten szenvedélyesen támadja a merániak életmódját. A modern új Tiborcok beszéde indulatvezérelt megszólalás. Nyelvezetük ironikus magatartást tükröz, mert mindegyik felülnézetből mond véleményt, a szerzői nézőpontot nem rejtik véka alá, keserűen ironikus és gúnyos érvekkel ostorozzák koruk szellemi és erkölcsi értékeinek pusztulását. Így az irónia és a nyílt gúny felhangja nyilvánvaló jelentéstöbbletet ad. Ők sokszor a mai társadalmi-politikai-kulturális-gazdasági élet leírhatóságára alsó nyelvi regiszterrel, durva stílussal élnek, amelyben trágár szavaik korjelölő szerepűek. Kommunikációképtelenség állapota ez, amikor csak káromkodni lehet? Ám nyitott kérdés marad: Fokozza-e a vulgáris nyelvezet a drámaiságot?

A drámákkal kapcsolatban kritérium a színpadképesség és a nézővel való kommunikáció lehetőségének megteremtése. Ez minden idézett modern szöveg esetében megvalósul, mert az alkotó és a befogadó azonos társadalmi tapasztalata, az elégedetlenséget motiváló okok kifejtettsége, valamint a hétköznapi értékmegvonó nyelvének a színpadok nyelvi világába is betörő térnyerése és elfogadása a lehetséges értelmezést segíti.

Az átíró szerzők korukra konkretizálva értelmezik át a drámai szituációt. Minden Tiborc értékelő pozíciót vesz fel, és kritikusan szemlélt világot látat. A modern Tiborcok a

jelenük aktuális társadalmi kérdéseire egyértelmű nézőpontból közelítenek, és érvelésükön átüt a szemlélődő értelmiségi magatartás.

Az újjáírt dráma nyelve fragmentált, mert az új Tiborcok nyelvhasználatának változatai a nézőpontjukat érvényre juttató egyéni vagy társadalmi érzett panaszok kifejezőmódjában az alkotók egyéni stílusának és indulati töltésének jellegzetes jegyei mutatkoznak meg. Ebből adódik szóhasználatuk sokszínűsége és a vulgáris szavakkal való merész ötvözése. Stílusuk tehát a szövegkonstruálás különbségeiből születik meg. A stílusmintát Bánk bán patetikus hangvétele jelölné ki, az ő változatlanul átvett nyelve archaikus, a modern Tiborcok egy részének beszéde archaizáló, a másik részére a stílusregiszterek keveredése jellemző: emelkedett beszédmód ironikusra váltva nézőpontbeli távollátást sugall, majd a nyílt gúnyt értékmegvonó aspektusból eredő durva hangvételi megnyilatkozás váltja fel. Mindegyik nyelvi kifejezési forma sajátos stílusértéket képvisel, de végül is az öt különböző hangnemű panaszáradat polifóniája teremődik meg.

Forrás:

Katona József 1983. *Bánk bán* (kritikai kiadás). (Sajtó alá rendezte Orosz László). Bp., Akadémiai. *Litera* 2008.

#### 4.4.7. Parafrázisban újraírt költői képek

Szabó Lőrinc: *Lóci óriás lesz* – Vörös István: *Misi óriás pizzát vesz*

##### Az összehasonlító stíloselemzés kiindulópontja

Szabó Lőrinc *Lóci óriás lesz* és Vörös István *Misi óriás pizzát vesz* című költeményének összevetése azért lehetséges, mert a XXI. századi költő tudatosan ráépítette versét a XX. századi elődjének alkotására. Jelzi ezt a vendégszövegek sokasága.

A *Nyugat* késői nemzedékéhez tartozó költő műve 1933-ban keletkezett, és 1936-ban a *Különbéke* című kötetében jelent meg. A szerző így emlékszik vissza a vers keletkezésére: „A beszámoló rész szószerint azonos azzal, amit közlök. Az erkély: a Német-völgyi úti. Valóság volt az abrosz lerántása is, csak időbelileg nem ehhez a pillanathoz kapcsolódott. Az énbennem történt érzelmi tükröződés szintén pontos rajz. [...] Egyáltalán nem a kedélyesség, a humor volt benne a lényeg, hanem egy pszichológiai mag kibontása” (1990, 1: 465).

Vörös István több parafrázist készített Lackfi Jánossal együtt, amely 2009-ben látott napvilágot az *Apám kakasa* című gyűjteményes kötetben. Ebben változatokat írtak klasszikus magyar gyerekversekre, azaz átírták költőtársaik műveit. Ezek mind szerepjátékok, vagyis idegen stílusban megszólaló ötletes parafrázisok.

Érdemes ennek kapcsán megvizsgálni:

- Mitől vált irodalmi alkotássá Szabó Lőrinc verse?
- Melyik műfajhoz sorolhatók ezek a költemények?
- Mely motívumok milyen funkcióval kerültek át a parafrázisba?
- Mennyiben őrződött meg az eredeti vers műfaja, retoricitása, stílusa az átírásban?
- Melyek az újrakonstruálás jellemzői?

Szabó Lőrinc: *Lóci óriás lesz*

*Veszekedtem a kisfiammal,  
mint törpével egy óriás:  
– Lóci, ne kalapáld a bűtort!  
Lóci, hova mégy, mit csinálsz?  
Jössz le rögtön a gázresóról?  
Ide az ollót! Nem szabad!  
Rettenetes, megint ledobtad  
az erkélyről a mozsarat!*

*Hiába szidtam, fenyegettem,  
nem is hederített reám;  
lépcsőnek használta a könyves  
polcokat egész délután,  
a kaktusz bimbait lenyírta  
és felboncolta a babát.  
– Most nagyobb vagyok, mint te! – mondta  
s az asztal tetejére állt.*

Vörös István: *Misi óriás pizzát vesz*

*Veszekedtem a nagyfiammal,  
mert nekem nem mindegy, mi van:  
– Misi, ne gúnyolj folyton engem!  
Mért van öt ász a pakliban?  
Jössz le rögtön az internetről!  
Ide a mobilt! Nem szabad!  
Rettenetes, megint kihagyta  
leckédből a szebb dolgokat!*

*Hiába mondtam, én megírom,  
nem is hederített reám;  
lépcsőnek használta rosszkedvem,  
tévézett egész délután,  
a kishúga haját lenyírta,  
felbontotta a levelem.  
Okosabb vagyok, mint te! – mondta  
és leült malmozni velem.*

Nem bírtam vele, tönkrenyűzött,  
de azért tetszett a kicsi,  
s végül, hogy megrakni ne kelljen,  
leültem hozzá játszani.  
Leguggoltam s az óriásból  
negyedórára törpe lett.  
(Mi lenne, gondoltam, ha mindig  
lent volnál, ahol a gyerek?)

És ahogy én lekuporodtam,  
úgy kelt fel rögtön a világ:  
tornyok jártak-keltek köröttem  
és minden láb volt, csupa láb,  
és megnőtt a magas, a messze,  
és csak a padló volt enyém,  
mint nyomorult kis rab mozogtam  
a szoba börtönfenekén.

És ijesztő volt odalentről,  
hogy olyan nagyok a nagyok,  
hogy mindent tudnak és erősek  
s én gyöngye és kicsi vagyok.  
Minden lenézett, megalázott,  
és hórihorgas vágy emelt  
– föl! föl! – mint az első hajóst, ki  
az egek felé szárnyra kelt.

És lassan elfutott a méreg,  
hogy mégse szállok, nem nővök;  
feszengtem, mint kis, észre sem vett  
bomba a nagy falak között;  
tenni akartam, bosszút állni,  
megmutatni, hogy mit tudok.  
Negyedóra – és már gyűlöltem  
mindenkit, aki elnyomott.

Gyűlöltem, óh hogy meggyűlöltem!...  
És ekkor, zsupsz, egy pillanat:  
Lóci lerántotta az abroszt  
s már iszkolt, tudva, hogy kikap.  
Felugrottam: – Te kölyök! – Aztán:  
– No, ne félj, – mondtam csendesen.  
S magasra emeltem szegénykét,  
hogy nagy, hogy óriás legyen.

Nem bírtam vele, mindig ő nyert,  
de azért tetszett egy kicsit,  
s végül, hogy feladni ne kelljen,  
rendeltünk enni valamit.  
Két sonkásat az óriásból,  
meg egy ananászos pizzát.  
(Mi lenne, gondoltam, ha mindig  
ilyen egyszerű lenne a világ?)

És ahogy a futárra vártam,  
a gyomrom felkavarodott,  
pizzák jártak-keltek köröttem,  
és minden lapos volt, nyomott,  
és megnőtt a gomba, a sonka-  
csík, tágult velem a világ,  
tudtam, hogy felnőttem játszani  
tán a legnagyobb marhaság.

[...]  
És ijesztő volt odalentről,  
hogy olyan kicsik a nagyok,  
semmit se tudnak és erősek,  
s én gyöngye és okos vagyok.  
Minden lenézett, megalázott,  
de tiszteletet követelt:  
fölnézzek rájuk, azt akarták.  
Már több mint egy óra letelt.

És lassan elfutott a méreg,  
hogy mikor jön a rendelés,  
kihúlt pizza lett a világból,  
a futár fújta énekét.  
Nem nyitunk ajtót, mondtam rögtön,  
és a fiam csak nevetett,  
tudtuk, hogy most nem a vacsora,  
a nagy külvilág közeleg.

Szólt a telefon: Hova lettünk?  
Mondtuk: április elseje,  
mondták, november huszonegy van,  
sem mire nem mentünk vele.  
Gyűlöltem, mennyire gyűlöltem!...  
mindig nekik van igazuk,  
ajtót nyitottunk és fizettünk.  
Jobb kaja kell? Főzünk magunk.



## Parafrázis

A parafrázis a görög eredetű *paraphrasisz* 'hozzámondás' jelentésű szóból származik. Ez szokás szerint a tartalmi hűséget és formát némileg megőrző átalakítás. Tudatosan vállalt kettős természetű szabad átköltés: egyrészt egyértelműen kötődik a hagyományhoz, másrészt módosítja azt. Ebben a szövegtípusban nem az utánzáson, hanem az átírás milyenségén van a hangsúly.

## Epikolírai műfaj

Az epikolirikus műfajok átmenetet képeznek az epika és a líra között. Szabó Lőrinc epikolírai műfajú alkotása a lírai vallomások, lelkiséget feltáró: megható szülői melegséget árasztó érzületet, hangulatot epikai keretbe illeszti. A mű történésmozzanattal indít, majd a továbbiakban lírai hangulatú elemek ékelődnek az epikus mozzanatok közé. Követi ezt a sajátos jelleget a parafrazeáló Vörös István-vers is.

## A verscímek sugallata

Már a költemények címei sokat elárulnak. Szabó Lőrincé mesét ígér: *Lóci óriás lesz*. Ennek a címnek az asszociációs udvara várapozást kelt, valamiféle csodát, varázslatot ígér. Ez be is következik, de nem a gyerek nagyra növéseivel, hanem a szülői magatartásban megtörtént változással. A szülő ugyanis képes beleképzelni, beleélni magát a gyermeki létbe, és ez lelki hozzáállásának megváltozását eredményezi.

Vörös István címe a realitás talaján állva hétköznapi cselekedetet köt a gyerekhez: *Misi óriás pizzát vesz*.

## Struktúra- és motívumátvétel

A gyermekkel való veszekedés motívuma indítja mindkét verset. Ez adja az újraírás evokatív struktúráját. Szabó Lőrinc már műve második sorában pontosan érzékelteti a gyerek elevesége, mozgékonyága miatt a felnőtt-gyerek szembenállás jellegét, illetve a köztük levő erőviszonyokat, amelyet képletesen egy hasonlat szemléltet: *mint törpével egy óriás*. A versindításban a szigorú, a gyerek csínytevéseit nem értő szülő karaktere bontakozik ki előttünk, de a gyerekhez „leszállás” után a megértő, a megbocsátó szülőkép rajzolódik ki.

Vörös István szándékosan mai szituációba helyezte át versét, de a magyar olvasó számára – aktiválva a textuális emlékezetet – így is felidézi Szabó Lőrinc *Lóci óriás lesz* című költeményét. A felnőtt és a gyerek együttes malom-játéka össze szokta hozni az idősebb és az ifjú nemzedéket, amennyiben az idősebb el tudja fogadni a kicsinek a játékbeli fölényét.

A parafrázis struktúrája a strófaindító vendégszövegekkel alakul ki. Ám a szerkezetet felépítő motívumok azonossága ellenére is határfokában lényegesen eltér a két mű. Jellegtelenebb a hétköznapi sztereotip fordulat következtében (*mert nekem nem mindegy, mi van*) a költőutód versében a veszekedés oka. Szabó Lőrincnél a veszekedést megjelenítő rész elemei a gyerekek szokásos csínytevései, Vörösnél ezek a mai valóságban gyökerező cselekvések (internetezés, mobilozás). A strófa utolsó szemrehányása nyomós ok miatt hangzik el Szabó Lőrincnél (*Rettenetes, megint ledobtad / az erkélyről a mozsarat!*), Vörös Istvánnál viszont nem (*Rettenetes, megint kihagytd / leckédből a szebb dolgokat!*).

## Perspektívaváltás

A gyerek rosszkódásait elnéző magatartás Szabó Lőrincnél a felnőttnek a gyerek játszótéréhez leszállásban nyilvánul meg:

*Leguggoltam s az óriásból  
negyedórára törpe lett.*

Ezzel a gesztussal: a gyerek pozíciójába való belehelyezkedéssel nézőpontváltás társul. A lírai én beleérző képességgel a gyermek helyzetébe éli bele magát, és a gyermek világába helyezkedéssel új személyes élményhez jut, mert ez rávilágít a felnőtt és a gyermeki világ valóságos és örökös antagonizmusára, a felnőtt és a gyermek közötti feszültségre: a lent és a fent régiójára. Sőt a lírai én metamorfózissal átélve a gyermeki lelki megalázottságot, egyenesen a felnőtt miliő meggyűllöléséig jut el:

*Negyedóra – és már gyűlöltem  
mindenkit, aki elnyomott.*

A gyermeki vázatoréssal visszaáll az eredeti szülő-gyermek viszony, de már a gyermeki létbe képzelés következtében megértő, megnyugtató, szelíd szülőnek egy képletes cselekedete: a gyerek magasba emelése, 'a gyerek óriássá tétele', a felnőttek világa fölé növelésének szimbolikus gesztusa jelzi a megváltozott érzelmi hozzáállást. A gyerek szerepébe helyezkedéssel, az „átváltozással” lelki folyamat zajlik le a szülőben, és a pszichikai történés, a lélektani mechanizmus következtében a „visszaváltozás” megértő apai viselkedést eredményez. Jelképes tétével a lírai alany az 1. strófa állításának megfordítását teremti meg:

*Veszekedtem a kisfiammal,          ↔          S magasra emeltem szegénykét,  
mint törpével egy óriás.                                  hogy nagy, hogy óriás legyen.*

A vers zárлата nem oktató célzatú, viszont bölcseleti célt szolgálhat: az értelmes szülő tudatos tettét láttatja, aki átalakult lélekkel helyes nevelési módszerre ébred rá.

Mindkét versbeli gyermeki tapasztalat negatív. Az elsőben a gyermeki létet átélt ember felismerése rémisztő: nyomasztó a felnőttek felsőbbrendűsége, a második tartalma még ennél is tovább megy: kiábrándító a felnőttek világa:

*És ijesztő volt odalentről,  
hogy olyan nagyok a nagyok.  
hogy mindent tudnak és erősek  
s én gyöngye és kicsi vagyok.  
Minden lenézett, megalázott.*

*És ijesztő volt odalentről,  
hogy olyan kicsik a nagyok.  
semmit se tudnak és erősek,  
s én gyöngye és okos vagyok.  
Minden lenézett, megalázott,  
de tiszteletet követelt.*

A Vörös-vers előlegezi a 2. versszak befejezésével az erőviszonyokat, de egyben a familiaritást is jelzi kulcsmondata:

*Okosabb vagyok, mint te!*

Ezt a szokásos gyermeki dicsekvést bizonyító nyerés a játékban a felnőttet megfutamítja, aki elismerés helyett pizzát rendel. Vörös István tehát Szabó Lőrincnél fajsúlytalannabb gondolatnál horgonyoz le: a pizza megrendelésének és megérkezésének bonyoldalmait részletezi. Versében nincs valódi nézőpontváltás, lélektani változás, mert a virtuális, nagyra nőtt pizzák járásából-keléséből nem következik a strófazáró következtetés:

*tudtam, hogy felnőttet játszani  
tán a legnagyobb marhaság.*

Inkább a gyermeki tudat kivételésének látszik a folytatás:

*És ijesztő volt odalentről,  
hogy olyan kicsik a nagyok,  
semmit se tudnak és erősek,  
s én gyöngye és okos vagyok.*

És ebbe belefér a költői-gyermeki túlzás: *semmit se tudnak*.

Láthatóan eltérő nézőpontra utal a kétféle költői megközelítés.

### **Drámaiság-imitáció**

Mindkét vers dialógust imitál a Lócihoz és a Misihez szóló aposztrófikus odafordulással, felszólítással:

*– Lóci, ne kalapáld a bútort!*

*– Misi, ne gúnyolj folyton engem!*

Na és persze az elmaradhatatlan tiltásokkal, amelyek a gyermekükhöz intézett szülői beszédeknek gyakori elemei:

*– Lóci, ne kalapáld a bútort!*

*– Misi, ne gúnyolj folyton engem!*

*– Ide az ollót! Nem szabad!*

*– Ide a mobilt! Nem szabad!*

A hiányos szerkezetű *ide (Ide az ollót! Ide a mobilt!)* 'add ide' értelemben ellentmondást nem tűrő felszólító parancsként hangzik el.

A mindennapokból ismerősök a szokásos szülői szemrehányások:

*– Lóci, hova mégy, mit csinász?*

*– Mért van öt ász a pakliban?*

*– Jössz le rögtön a gázresóról?*

Az interrogáció típusú kérdéshalakzatok csak formális kérdések, valójában méltatlankodást kifejező kijelentések vagy felszólítások, amelyek éppen ezzel az alakzatformával csökkentik a parancsoló jelleget:

*Jössz le rögtön a gázresóról?*

'Gyere le a gázresóról! Le kellene jönnöd a gázresóról.'

*Mért van öt ász a pakliban?*

'Nem lehet öt ász a pakliban.'

A dialogikus forma beléptetésével a lírai nyelv monologikussága és egyben homogenitása megszűnik.

A megszólított gyerek is hallatja a hangját (*– Most nagyobb vagyok, mint te! – Okosabb vagyok, mint te!*).

A belső beszéd, a gondolat szimbolikus érzékeltetésére zárójelbe tett tűnődő kérdés sarkalatos gondolatot fogalmaz meg mindkét költő művében:

*(Mi lenne, gondoltam, ha mindig  
lent volnál, ahol a gyerek?)*

*(Mi lenne, gondoltam, ha mindig  
ilyen egyszerű lenne a világ?)*

Valójában ezzel indul el a lelki-tudati történés, idegi izgalom, amely a lírai én meditációjába avatja be az olvasót. És talán ezért nem véletlen, hogy Illyés Gyula-i elmélkedés asszociálódik hozzá *Nem menekülhetsz* című verséből:

*..... Ha megint  
alulkerülnél a fűtőkhöz:  
megszoknád azt a fojtást, azt a kint?...*

Szabó Lőrinc 2. strófájának zárlata visszakapcsol a felnőtt és a gyermek magasságbeli viszonyaihoz:

*– Most nagyobb vagyok, mint te! – mondta  
s az asztal tetejére állt.*

Láthatóan a gyerek az erőviszonyokat a magasságbeli eltérésben véli felfedezni, ezért képzeletben az apja fölé emelkedést az asztalra állással megvalósíthatónak. Valójában az óriás és a törpe kontrasztja nem a mesei erőviszonyokat szimbolizálja, hanem a felnőtt és a gyermeki világ áthidalhatatlan ellentétét.

### Retoricitás-imitáció

Szabó Lőrinc többszöri hatásos oppozícióba állítással él:

*Veszekedtem a kisfiammal, ↔ – Most **nagyobb** vagyok, mint te! – mondta  
mint **törpével** egy **óriás**. s az asztal tetejére állt.*



*Leguggoltam s az **óriásból** ↔ S magasra emeltem szegénykét,  
negyedórára **törpe** lett. hogy nagy, hogy **óriás** legyen.*

Az alkotások több pontja is a felnőtt- és a gyermekvilág kontrasztját hangsúlyozza:

*hogy mindent tudnak és erősek  
s én gyöngye és kicsi vagyok.  
Minden lenézett, megalázott,  
és hórihorgas vágy emelt  
– föl! föl! –...*

*hogy olyan kicsik a nagyok,  
semmit se tudnak és erősek,  
s én gyöngye és okos vagyok.  
Minden lenézett, megalázott,  
de tiszteletet követelt.*

A Szabó Lőrinc-i „gyermeki” rácsodálkozásban: *olyan nagyok a nagyok*, a poliszém *nagy* szó jelentéseivel való játék szembesíti a ’magas’ és a ’felnőtt’ értelem predikatív szintjében való összekapcsolását. Vörös István viszont paradoxonnal ötletesen fordítja ki a Szabó Lőrinc-i kifejezést: *olyan kicsik a nagyok*.

A késő modernség költőjének 5. strófát indító ismétlése fokozó jelleggel szerves folytatása a 4. versszakzáró érzelmi kitörésnek, amellyel a lírai én a lelkivilágára nyit ablakot:

*Negyedóra – és már **gyűlöltem**  
mindenkit, aki elnyomott.*

**Gyűlöltem, óh hogy meggyűlöltem!...**

Erőtéljes indulatot sugároz az ismétlés, az indulatszó és a befejezettséget sugalló igekötős forma.

Vörös István versében a gyűlölet-motívum strófaindításból a versszak közepére csúszik, ezáltal elveszti tartalmi súlyát, és ugyanakkor a lírai én indulatának köre is csupán a pizzafutárookra szűkül:

*Gyűlöltem, mennyire gyűlöltem!...  
mindig nekik van igazuk.*

### **Stílusváltozatok**

Mindkét költemény első strófájában az élőbeszéd szituációját, izgatott állapotát igazolják a sorokra tördelt mondatok:

*– Lóci, ne kalapáld a bűtort!  
Lóci, hova mégy, mit csinálsz?  
Jössz le rögtön a gázresóról?  
Ide az ollót! Nem szabad!*

*– Misi, ne gúnyolj folyton engem!  
Mért van öt ász a pakliban?  
Jössz le rögtön az internetről!  
Ide a mobilt! Nem szabad!*

A történetmondás ellenben hosszú, többszörösen összetett mondatok tagmondatain kígyózik át:

*Hiába szidtam, fenyegettem,  
nem is hederített reám;  
lépcsőnek használta a könyves  
polcokat egész délután,  
a kaktusz bimbait lenyírta  
és felboncolta a babát.*

*Hiába mondtam, én megírom,  
nem is hederített reám;  
lépcsőnek használta rosszkedvem,  
tévézett egész délután,  
a kishúga haját lenyírta,  
felbontotta a levelem.*

Szabó Lőrinc 1. strófájának hasonlata (*Veszekedtem a kisfiammal, / mint törpével egy óriás*) a veszekedés hangnemét és stílusát előlegezi.

A szülői szemrehányásban visszaköszön a jellegzetes túlzó értelmű *rettenetes* szóval minősítés mindkét versben:

*Rettenetes, megint ledobtat  
az erkélyről a mozsarat!*

*Rettenetes, megint kihagytat  
leckéből a szebb dolgokat!*

A mozsárnak az erkélyről ledobása tényleg rettenetesen veszélyes tett, de a leckéből a szebb dolgok kihagyása, talán nem.

Míg a lépcsőnek használta (a könyves polcokat) kifejezésnek a realitása elképzelhető, addig Vörösnek a képpé formált fordulata nehezen értelmezhető (lépcsőnek használta rosszkedvem).

A Szabó Lőrinc-költeményben a kicsi-nagy szembenállás motívuma metaforikus kép-társulásokká formáltan jelenik meg:

*tornyok jártak-keltek köröttem  
és minden láb volt, csupa láb,  
és megnőtt a magas, a messze,  
és csak a padló volt enyém,  
mint nyomorult kis rab mozogtam  
a szoba börtönfenekén.*

Vörös István versében viszont a pizza virtuális növekedése nem a lírai alany metamorfózisának a következménye.

Műveikben a gyermek-felnőtt viszonylat miatt bizalmas, sőt familiáris nyelvbe illő szóhasználat hitelesíti a családi légkört:

*hederített; megrakni 'megverni'; iszkolt*

*hederített; marhaság; kaja; elfutott a  
méreg*

A nyugatos költő alkotásába viszont a patetikus stíluszint is bevonódik a képekkel:

*Minden lenézett, megalázott,  
és hórihorgas vágy emelt  
– föl! föl! – mint az első hajóst, ki  
az egek felé szárnyra kelt.*

### **A poetizáltság követése**

Vörös István átveszi a Szabó Lőrinc-i strofikusság szerkezetét: nyolc soron belül a 9-8 szótagú sorváltkozást, a rímtelen sorokkal itt-ott megakasztott keresztrímes összecsengetést és alkalmanként az enjambement-t. Van, hogy a versekben azonos helyre esik az áthajlás:

*Rettenetes, megint ledobtat  
az erkélyről a mozsarat!*

*Rettenetes, megint kihagytat  
leckéből a szebb dolgokat!*

Éles az áthajlás a tranzitív ige tárgyi vonzata miatt, valamint a predikatív és a jelzős szin-tagma széttörésével:

– fö! fö! – mint az első hajóst, ki tudtam, hogy felnőttet játszani  
az egek felé szárnyra kelt. tán a legnagyobb marhaság.

*lépcsőnek használta a könyves  
polcokat egész délután*

### Látható nyelv: jelentést kiemelő írásjelezés

Az irodalomban lényeges az írott nyelv vizuális aspektusa (Fehér 1993, 86–95), de versekben nem gyakori a gondolatjel használata. Az konvencionális, hogy mindkét műben a megszólítás alakzatát jelöli, amelyhez természetes módon társul a felszólítás:

– Lóci, ne kapáld a bútort! – Misi, ne gúnyolj folyton engem!  
– Most nagyobb vagyok, mint te! – Okosabb vagyok, mint te!

A Szabó Lőrinc-költeményben ezenkívül két helyen is megtöri a mondat szerkezetet a gondolatjel:

*Minden lenézett, megalázott,  
és hórihorgas vágy emelt  
– fö! fö! – mint az első hajóst, ki  
az egek felé szárnyra kelt.* *Negyedóra – és már gyűlöltem  
mindenkit, aki elnyomott.*

Zolnai Béla, aki a látható nyelvről sok megfigyelést tett, azt állítja: „A gondolatjel funkciója ugyanaz, mint pontozásé, de értelmibb hatású” (1957, 94).

Mindkét vers strofikus elkülönülésű vizuális struktúrát alkot. Ezért lehet igaza Nemes Nagy Ágnesnek: „A szerkezet..., amely amúgy is nagyon komplex tényező, megnyilvánulhat inherensen a szavak által [...], és megnyilvánulhat versszakolásban, amely szemnek-fülnek evidens” (1989, 349).

### Az összehasonlító stíluselemzés következtetései

Mindkét vers a gyerek- és a felnőttvilág kontrasztját láttató mű, csak míg a gyerek a Szabó Lőrinc-költeményben a felnőttek fizikális és szellemi fölénye elismerésének ad hangot (*mindent tudnak és erősek*), addig Vörös István átírt verse éppen ellenkezőleg vélekedve leleplező szándékú (*olyan kicsik a nagyok, / semmit se tudnak*).

A Szabó Lőrinc-mű a magas felnőtt és a kicsi gyermek szembenállásának motívumát következetesen végigviszi a versen. Perspektívaváltással gyermeki nézőpontból derítve fel a kicsik és a nagyok világát, és belső, hangtalan meditációjával tárva fel a gyerekek mikrovilágát, dinamikus érzelmi ívet írva le. Vörös István versében nincs olyan jelentésszál, amely végigfutna a művön: az okosság motívumát elvarratlanul hagyja a vers közepén, majd a pizza növekedése a téma, végül pedig a pizzafutárral kapcsolatos bonyodalmak.

Kompozicionális biztonság jellemzi Szabó Lőrinc művét: az érdekesítő indítást a meditáció íve köti a hatásos, csattanós befejezéshez. Vörös István versének több pontját szerkezeti törés rongálja, és ezáltal meggyengül a linearitása:

*és megnőtt a gomba, a sonka-csík,  
tágult velem a világ,  
tudtam, hogy felnőttem játszani  
tán a legnagyobb marhaság.*

*Minden lenézett, megalázott,  
de tiszteletet követelt:  
fölnéztek rájuk, azt akarták. Már  
több mint egy óra letelt.*

*Gyűlöltem, mennyire gyűlöltem!...  
mindig nekik van igazuk,  
ajtót nyitottunk és fizettünk.  
Jobb kaja kell? Főzünk magunk.*

Szabó Lőrinc versélményt nyújtó műve bizonyára sok felnőtt gondolkodását formálta át az elmúlt évtizedekben.

Érdekes volt a Lóci-versek fogadtatása és erre az alkotó reagálása: „Ekkoriban kezdtek kortársaim, főleg a kritikusok úgy mellékesen megróni, hogy ilyen családi témákra pazarlom az erőmet és az időmet, hogy szívhangokon beszélek és hogy őszintéskedem. Nem hinném, hogy igazuk volt: ezek a gyermekversek teljesen emberiek, reálisak, mind valóságos lelki mozzanatokot fognak fel és érzékeltetnek. Ellenkezőleg: bizonyos bátorság kellett (ekkoritájt) az irodalmi gyakorlattal és saját magammal szemben, hogy ne szégyelljek egyszerű, közvetlen és családias lenni. Ezek a versek mind a »gyermek + felnőtt/2« képletre épülnek s igenis bátorság kellett hozzá, hogy az ember a *Te meg a világ* magas eleganciája után ilyen intimus és köznapi legyen” (1990, 1: 462).

Forrás:

Lackfi János – Vörös István 2009. *Apám kakasa. Változatok klasszikus magyar gyerekversekre.*  
Bp., Noran.

*Szabó Lőrinc összegyűjtött versei I.* 1977. Bp., Szépirodalmi.



#### 4.4.8. Valódi költészettel párbeszédet folytató slam poetry

*Föltámadott a tenger*

##### **Az összehasonlító stíloselemzés kiindulópontja**

A Petőfi Sándor-vers keletkezéstörténetére dátumából tudunk következtetni: Pest, 1848. március 27–30 között született ez az alkotás, tehát a márciusi forradalmat követő várákozással teli időszakban. Ez a költemény a magyar nemzeti kulturális örökség számára fontos mű. Nyilván az iskolai oktatásból eredeztethető általános ismertsége. Erre a versre játszik rá parafrázisszerűen a 10 legjobb magyar slam egyike, a *Föltámadott a tenger* című, amely a Red Bull Pilvakeren hangzott el 2015. február 11-én:

Petőfi Sándor:  
*Föltámadott a tenger...*

*Föltámadott a tenger,  
A népek tengere;  
Ijesztve eget-földet,  
Szilaj hullámokat vet  
Rémitő ereje.*

*Látjátok ezt a táncot?  
Halljátok e zenét?  
Akik még nem tudtátok,  
Most megtanulhatjátok,  
Hogyan mulat a nép.*

*Reng és üvölt a tenger,  
Hánykódnak a hajók,  
Súlyednek a pokolra,  
Az árboc és vitorla  
Megtörve, tépve lóg.*

*Tombold ki, te özönvíz,  
Tombold ki magadat,  
Mutasd mélységes medred,  
S dobáld a fellegekre  
Bőszült tajtékodat;*

*Jegyezd vele az égre  
Örök tanúságú!  
Habár fölül a gálya,  
S alul a víznek árja,  
Azért a víz az úr!*

Slam poetry Bp.:  
*Föltámadott a tenger*

*Föltámadott a tenger,  
Míg itt támad be a tengely.  
Slammer költők, rapper kölykök  
Együtt közös nyelvvel.  
Verslábakkal rúgott gólunk  
Újabb fejlemény,  
Kulturális cunami  
a népek tengerén.*

*Állj, és mondd szíveden, szádon!  
Rimeket mond, ijesztget,  
Hajhullámokat ereget itt és most  
A szavak rémitő ereje.*

*Látjátok ezt a táncot?  
Valcerba oltott kánkán.  
Halljátok, kúszik egyre följebb  
toplistán, Richter-skálán.  
Két rész Eminembe  
dobva egy csipetnyi Byron.  
Az írás megmaradhat,  
a szó, a szó az hadd szálljon!*

*Akik még nem tudtátok,  
Mi slamet szemét helyett találunk.  
Most megtanulhatjátok,  
Szennyet nem ér, bármit vállalunk,  
Begyullad a tape,  
Megfúllad a tré,  
Mer' mindegy hogyan... mulat a nép.*

*Mielőtt végleg elsüllyednék,  
Riszálj körbe,  
a poklok poklát fenekelem,  
Riszálj körbe!  
Ha fölindulok, akkor én is  
üvöltök és regek.  
S mert nem nyugtat meg más,  
A múzsa ölében merengek,  
Csupasz verslábai között  
Könnyű metafora fétis  
Szavak tengerében sokszor  
hánykolódom én is.*

*Te meg mért ne tolnád  
orrodba fel az okos telót,  
Hiszen az agyad úgy is  
megtörve, tépve lóg.*

*Mindent fordítva csinállok,  
Mert húz az apály.  
Így visszavezetem Amerigót,  
Bontsuk le a hangjegy dinamitjával  
e tengernyi Jerikót.  
Now I see open a window in your casm  
So I can see you rock the world  
like multiple orgasm.*

*Mutasd, mennyire milyen,  
Vagy engedj nekünk örült játékot!  
Ez mégis micsoda dilemma.  
Engedd lejjebb őszülő tajtéodat!*

*Hegyezd a füled a hölgyre  
Meg erre a pár vén krapekre, kérlek!  
A földi eper rimpárokka játszó  
égi sütemény a krémje.  
Tálalásom multságom,  
márc 14 a dátum.  
Tanulj ember, örökön röhögj!  
A buta, irigy sárgul.*

*Habár fölül a gálya,  
S alul a víznek árja,  
Azért a víz az úr.*

Érdeemes lehet azt boncolgatni:

- Mi miatt poétikus irodalmi alkotás a XIX. századi mű?
- Miért éppen Petőfinek erre a művére asszociált ennek a slamnek az alkotóközössége? Miként építették be a vendégszövegeket?
- Hogyan konceptualizálják újra a Petőfi-verset a slammerek?
- Miként nyomta rá bélyegét a slam stílusára a slam poetry jellege?
- Mit eredményezett, hogy eltérő a két mű lírai beszédhelyzete?
- Melyek a kreatív nyelvhasználat formái a slamben?
- Milyen új és hatásos képek töltenek be szerepet az átírásban?
- Mik lehettek a sortördelés szegmentáló műveletei mindkét alkotásban?

### **A slam mint műfaj**

„A slam egy igazi underground műfaj: alulról szerveződik, és az utca emberéhez szól az utca nyelvén. A slammerek klubokban gyűlnek össze, és egymást szórakoztatják produkcióikkal. A téma és a forma kötetlen. A szabály: saját szerzeményt kell előadni, élőszóban, zene nélkül, és maximum 3 perc áll rendelkezésre.

A slam poetry az 1980-as években indult az USA-ból. A műfajt a chicagói Marc Smith találta fel, aki versfelolvasó esteken ebben a stílusban kezdte előadni saját szerzeményeit. Művész-becenevén *Slam Papi* estjeihez egyre több slammer csatlakozott, és nemsokára már versengtek egymással. A művész szerint ez a mindenki számára nyitott, kötetlen, interaktív költészeti stílus lehetőséget ad arra, hogy kifejezzük egymás felé az értékeinket, a szívünket, a tapasztalatainkat, azt, amik vagyunk.

Ez egy laza, fiatalos, szöveges műfaj, amit élőben, élőszóban adnak elő. Az utca nyelvén szól az utca emberéhez, nem kerüli a trágárságot, és legtöbbször társadalomkritikát fogalmaz meg, sokszor humoros formában, de időnként nagyon komoly témákat dolgoz fel. A költeményeket élőben olvassák fel a közönség számára, általában van egy ritmusuk, gyakran rímelnék is, és az előadásnak fontos eleme a hangsúlyozás. Ez egy egyszerre színpadi és verses műfaj, ugyanakkor a szövegek maguk talán (rap) dalszövegekhez hasonlíthatók leginkább. Így nehéz kategóriák közé szorítani ezt a jelenséget, de az biztos, hogy egy fiatalos, lendületes irányzat. A világon többfelé elterjedt, és slam poetry versenyeket rendeznek többek között Európa egyes országaiban, de a Távol-Keleten is. Ezek a versenyeken a verseket 3 perc alatt kell előadni, majd az előadások után értékelik egymást.” (*hirmagazin.sulinet.hu/hu/muveszetek/oldal/5*)

A slam poetry magyarországi recepciójához heves viták kapcsolódnak. Különösen 2010 óta az irodalmi élet szereplőiből élénk érdeklődést váltott ki a slam poetry: egyeseből elfogadást, mások művelői is lettek, de a legtöbben elleneztek.

A *La Femme* című magazin interjút készített *A slam poetry hercegnője* címmel Kemény Zsófi-val, a slam poetry műfaj egyik kiemelkedő képviselőjével többek között a következő kérdésekről: Milyen témákról szoktak slamet írni? Miben különbözik a klasszikus versírástól a slam vers? Ő a következőket válaszolta: „A slam elvileg bármiről szólhat. Elméletben, ha felmész a színpadra, és három percig némán állsz szemben (vagy akár háttal) a közönségnek, az is lehet slam. Ugyanakkor, mivel ez egy nagyon személyes megnyilatkozási forma, hiszen a saját szövegünket a saját arcunkkal vállalva kell megmutatnunk, általában a témaválasztás is személyes. Arról szoktunk írni, ami éppen foglalkoztat, ami körülvesz bennünket: legtöbbször a magán- és a közéletéről. Arról, ami

érzelmileg megérintett: felbosszantott, elkeserített vagy éppen boldoggá tett. Vagyis a slam nemritkán elkeseredett, dacos és sértett, de nem feltétlenül kell annak lennie. [...] A versírás és a slam-írás két teljesen különböző írásmódot kíván, még akkor is, ha szerintem nem mindig van éles határvonal a két műfaj között. Sokakkal ellentétben én úgy gondolom, hogy a slam költészeti műfaj, ugyanúgy vannak jellegzetességei és elvárásrendszere, mint mondjuk az eklogának vagy az elbeszélő költeménynek. Abban különleges, hogy van egy előadói aspektusa is, vagyis a slam eleve színpadra, elhangzásra szánt szöveg, amelyet a közönségnek első hallásra is értenie és élveznie kell. A vers (ha komolyan veszed, márpedig én komolyan veszem) az örökkévalóságnak szól, a slam pedig annak a pár percnak, amíg elmondod (akkor is, ha videón többször is meg lehet nézni).”

Marno János a *Hűen az anarchiához* címmel megjelent interjújában a Jelenkor online-on 2014. július 31-én a következőket hangoztatta: „Essek túl előbb a kellemetlen: taszít a slam poetry. Érteni vélem a megjelenése okait, céljait, mindenekelőtt a piac mint territórium felkutatását vagy megteremtését, ez azonban nem teszi kevésbé ellenszenvesse a műfajból eredő fokozott exhibicionizmust, s a vele társuló toladóást, hízelkedést, kérkedést, törleszkedést, szájhősködést.” A *Revizor* kritikai portálon pedig így szólt a slam poetryről: „A slam türelmetlen, mint Petőfi. Viszont karizmatikus, esetről esetre annak mutatkozik, csak a félrevonuló, magába-bábozódó alany hajlamos idegenkedni tőle, az agorafóbiás vs. klausztofóbiás szubjektum fázékonyága növekszik meg a slamtól, különösen, ha az telepakolódik bulvár- vagy bulvárpolitikai aktualitásokkal, valamint a paganinisen költői nyelvi bravúrokkal.”

Závada Péter a *Revizor* slam poetry vitájában ezt írta (2014. okt. 8): „A tengerentúli slam poetry a költészet demokratizálását tűzte ki célul, egyenjogúságot hirdet a művészetekben is, és olyan piaci alapú művészetfelfogást vall magáénak, ahol az artefaktum maga is terméké válik. A slam lényegéből fakadóan politikus és a szólás szabadságát hirdeti, értékhierarchiájában a »népakarat« mindenek fölött áll, és a protestáns erkölcs diktálta munka függvényében mérettetik meg megbecsülés és siker, így az anyagi javak is központi szerephez jutnak benne. A származási, vallási és szexuális orientációval szembeni tolerancia társadalmilag és szociálisan is érzékenyítik mind a slam poetry művészt, mind pedig a közönségét, ennek köszönhetően pedig a műfaj a véleménynyilvánításra alkalmas platformmá válik a nemzeti kisebbségek, a feministák, az LMBTQ- és más hatalom nélküli, negatívan diszkriminált csoportok számára. Nem állítom, hogy a művészet demokratizálása feltétlenül üdvös gondolat volna, azt még kevésbé, hogy ez itthon maradéktalanul megvalósulna. De egy biztos: a műfaj alapjait ez a gondolatiság képezi.”

Margócsy István egy interjújában ilyen véleményt írt a slam poetryről: „A költészet befogadását nagyon erősen befolyásolja a slam poetry robbanásszerű kibontakozása. Ez esztétikai szempontból nagyon nehezen megítélhető. Ugyanakkor az, hogy hatalmas közönséget mozgósít, rendkívül érdekes fejlemény. Lehet, hogy a költészet kiszabadult abból a szűk értelmiségi kalitkából, amibe a magyar történelem során sokszor beszorult. [...] A kortárs költészetnek a közvetlen társadalmi hatékonysága vagy a slam poetryben merül ki, ami húsz év múlva sehol sem lesz, vagy a politikai költészetben, aminek ma igen csekély elismertsége van” (2019, 2. 3).

## Lírai beszédhelyzetek

Petőfi Sándor költeménye írott nyelvi lírai alkotás, a slam viszont szóbeli műfaj, mindkettő erőteljesen emocionális töltésű. Azzal, hogy az intertextusok átkerültek a vizuális médiumból az orálisba, nem csupán új kontextusba jutottak, amely kihatott a jelentésadásra, hanem ezáltal megváltozott a lírai beszédhelyzet is. A szóbeliség szférája szabadabb nyelvhasználatot és nem szabályszerű versformát enged meg.

## A szavak energiájának feltranszformálása

Sajátos jelenség: mindkét versre jellemző a nyelvi elemek „energiájának feltranszformálása” (Hankiss 1970, 118), csak míg a Petőfi-költeményben a pozitív, a slamben a negatív stílusminőség irányában érvényesül.

A XIX. századi költemény általánosító jelleggel a népforradalom nagyszerűségét, fenyegető erejét a *föltámadott tenger* képével szemlélteti, hatását expresszív szavakkal: *ijesztve, szilaj, rémíztő*, hatalmas erejét a *reng, üvölt, süllyednek, megtörve* erőteljes jelzésekkel érzékelteti, a mindenre kiterjedő voltát az ótestamentumi *özönvíz* képzetének felemlítésével sugallja.

A szlengben beszélő slammerek nem riadnak vissza a nem irodalmi nyelvbe tartozó szavak használatától (*tré, krapek*), a kedveskedő lekicsinyléstől (*rapper kölykök*), köznyelvi tréfás szó említésétől (*fenekelem*), sőt a durva kifejezésektől sem (*mért ne tolnád / orrodba fel az okos telót, / hiszen az agyad úgy is / megtörve, tépve lóg*), és gyakran élnek angol szavakkal (*tape*) és kifejezésekkel (*Now I see open a window in your casm / So I can see you rock the world like multiple orgasm*). Ennek magyarázatát így adja meg a nyelvész Kis Tamás: „A szlengben beszélés (a szleng mint beszédműfaj) együtt jár (hisz annak kommunikatív, nyelvi megnyilvánulása) egyfajta (gyakran fanyar, cinikus) humorral, tréfával és az e mögött húzódó, ezt alátámasztó könnyed, esetleg nyegle viselkedésmóddal és világszemlélettel. [...] A szlengben beszélő a világot egyfajta erős érzelmi szűrőn keresztül szemléli. Ez az erős érzelmi viszonyulás a szlengben a szavak és kifejezések emocionális színezetében nyilvánul meg. Az irodalmi nyelvvel összevetve a szleng szókinccse általában lenéző, lekicsinylő stílusárnyalatot hordoz, ami abból következik, hogy a beszélő a megnevezett dolgokat, jelenségeket, cselekvéseket erős kritikával (elsősorban negatívan) szemléli, és ezt – leggyakrabban familiáris, esetleg tréfás, humoros vagy éppenséggel durva, sértő formában – ki is fejezi. [...] A szavak »energiájának feltranszformálása« az érzelmi töltés miatt a nyelveírás szempontjából stilisztikai minősítésekkel jellemezhető (durva, pejoratív, megvető, lenéző, ironikus, gúnyos, tréfás, bizalmas, kedveskedő stb.) kifejezések jönnek létre” (1997, 245).

## Regiszter – regiszterkeverés

Petőfi verse a népforradalom, a slam átköltés pedig a slam poetry átütő erejét lendületet, dinamizmust, nagy intenzitást jelentő szavakkal nyomatékosítja:

*Föltámadott; népek tengere,  
szilaj; rémítő ereje;  
reng, üvölt;  
tombold ki; özönvíz, dobáld*

*Föltámadott; támad be;  
rúgott; cunami,  
népek tengerén; szavak rémítő ereje;  
üvöltök; renegek;  
fenekelem; bontsuk le*

Mindkét versben kulcsszó a *tenger*: a Petőfiében négyseri, a slamben ötszöri előfordulása jelzi a fontosságát. Petőfi Sándor költeménye egyenes vonalúan szerkesztett, egyetlen témakört érintő allegorikus forradalmi vers a *tenger* mint kulcsszó fogalomkörébe tartozó szavakkal: *hullámok, hánykódnak, hajók, árbc, vitorla, özönvíz, medred, tajtékodat, gálya, víznek árja*. Ezeknek a főneveknek a forradalomra jelképesen vonatkoztatott értelme egységes patetikus hangulatiságot áraszt.

A slamben a *tenger* metafora intertextuális kép: de a *népek tengerén* kifejezés nem metaforikus azonosító értelmezője a föltámadt tengernek – mint a Petőfi-versben –, csak a *kulturális cunami* helyét jelöli meg, amely a minden régít elsöprő költői újítás metaforája, mint a tengeri szökőhullám a hatalmas vizeken. A tengerhullámok *rémítő ereje* a slamben lefokozódik antiklimaxszal hajhullámokká, viszont a *kulturális cunami* kontextusában túlzással (klimaxszal) felnagyítódik a rímek és a *szavak rémítő ereje a szavak tengerében*. A pretextus metaforája a köznyelvben szokásossá vált, de a slamben a *tenger* és a *szavak*, tehát távol álló fogalmak ütköznek, újszerű összefüggést teremtvé metaforikus kapcsolatukban.

Az átköltés a slam poerty sajátosságait és térnyerését verseli meg a vendégszövegek átírásán alapuló sokféle játékoságot, nyelvi humort mutató, a legellentetesebb hangulatiságú nyelvi regiszterekkel: bizalmas (*Riszálj körbe, a poklok poklát fenekelem*), választékos (*Állj, és mondd szíveden, szádon!*), vulgáris (*örökkön röhögj*), irodalmi (*a múza ölében merengek*), tréfás (*Slammer költők, rapper kölykök; Verslábakkal rúgott gólunk; slamet szemét helyett*), durva (*Te meg mért ne tolnád orrodba fel az okos telót, / Hiszen az agyad úgy is megtörve, tépve lóg.*), közvetlen (*Hegyezd a füled*), népies (*Mer'*) és vallásos (*Bontsuk le a hangjegy dinamitjával / e tengernyi Jerikót*). A sportból származó, eredményességet jelző gól ötletes szövegkontextusba épülve a nyelvi újítás eredményét jelenti: *verslábakkal rúgott gólunk*. A vulgáris és az emelkedett nyelv egybejátszásából, regiszterkeveréséből teremődik meg a slam nyelvi humora.

### **Allegorikus írásmód – átírt képek**

A *Föltámadott a tenger* kifejezés értelmét maga Petőfi feloldja a tengernek a *népek tengere* értelmező jelzőjével, amely bár konvencionális, de nagy hatású és a költeményben domináns szimbóluma a felkelt, fenyegető erejű népnek. J. Soltész Katalin a Petőfi-versek képviségét vizsgálva, azt állapította meg: „Petőfi szimbólumrendszere [...] tökéletesen világos [...] a rejtjelszerű szimbolika idegen tőle” (1963, 338). Nyilván az európai országokon végigsöprő forradalmi hullámot sugallja a *-k* többesjel (*népek*). Az ember-tömeget asszociáló képhez nem véletlenül kapcsolódnak megszemélyesítő értelmű szavak (*Ijesztve eget-földet; Szilaj hullámokat; Rémítő ereje; üvölt; tombold; bősziült*) perszonifikáló szimbólumot teremtvé.

A *föltámadott* igének vallási színezete is van, de a *föltámadott a tenger* szintagmában az ige szöveggörnyezete hatására elveszti vallási jelentését, és a *feltámad a szél* kifejezéshez hasonlóan 'újból nagy erővel hatott' értelemben használatos. A slamrészletek a történelmi-társadalmi változások helyett csak a kulturális helyzetre, magának a slam poetrynek a jellegére utalnak, és ezt harcias magatartást mutató, tárgyiasító képekkel teszik érzékletessé: *rúgott gólunk; kulturális cunami*.

Érdekes Wacha Imre kutatásai nyomán végigkövetni a *Föltámadott a tenger* alapszimbólumainak keletkezését. Ő így magyarázza ennek a műnek a képkalkotását: „...az

allegória alapjául szolgáló *tenger-gálya* [...] motívum mint forradalmi jelkép vagy szimbólum csaknem teljesen társtalán, alig lelhető fel Petőfi korábbi költeményeiben. [...] Mind a *tenger*, mind pedig a *gálya*, *hajó*, *csónak*, *sajka* motívum(csoport) gyakori Petőfi lírájában, de [...] 1848 előtt csak nagyon ritkán használja őket forradalmi vagy politikai szimbólumként, sőt ilyenek társaságában is alig” (1973, 75). Holott maga a *tenger* szó a művész költészetében kb. 140-szer fordul elő a Petőfi-szótár tanúsága szerint a következő jelentésekben: fenség, mélység, titokzatosság, nagyság, végtelenség stb., egyszer természeti jelenségként, máskor képi értelemben, de „szinte semmi köze sincsen a *Föltámadott a tenger* viharos, eleven, mozgékony, nagy indulatokat tükröző, végtelen energiákat megmozgató allegorikus, szimbolikus képéhez” (Wacha 1973, 76). Kizárólag egy Shelley-versfordításában (*A szökevények*), illetve a *János vitéz*ben szerepel először hasonló tengerkép. Utóbbit ezért előképként tartják számon.

Vizsont felbukkantak a régebbi magyar irodalomban és a korabeli sajtóban is a viharos tengernek a leírásai. A *viharos tenger*-t a forradalmi szimbólumok rendszeréhez sokféle motívum kapcsolja: *vihar-szél-fergeteg-orkán* stb., előkészítve a *tenger-gálya* motívumnak a nép és az uralkodó osztály jelképévé válását és sajátos jelentésváltással a negatív előjelű *tenger* pozitívvá, a pozitív *hajó* negatív jelentésűvé alakulásával. „Sőt felbukkan ugyanaz az azonosítás is, mely Petőfi allegóriájának is az alapja: »A nép tenger, mellyen a trónok hajója leng« (Kossuth Hírlapja 1848. 457)” (Wacha 1973, 82).

Fónagy Iván így értékeli a költő tenger-képét: „...értelmezővel a valóság egy megfelelő mozzanatához köti Petőfi a tenger allegóriáját.

*Föltámadott a tenger,  
A népek tengere;  
Ijesztve eget-földet,  
Szilaj hullámokat vet  
Rémítő ereje.*

A kötöttség fokozza az allegória dinamikus erejét. Szemünk láttára, fülünk hallatára válik rengő, üvöltő tengerre a forradalmi dinamika, és állítja előtérbe a rejtett analógiákat (»Mutasd mélységes medred«). Drámai, dinamikus poén a költeményt erőteljes akkorddal lezáró moralitás:

*Habár fölül a gálya,  
S alúl a víznek árja,  
Azért a víz az úr!” (1999, 273)*

A *tenger-hajó* alapképhez mitikus, biblikus képzettársítású, a teljes pusztulást sugalló szimbólumok társulnak: *özönvíz*, *pokol*. Wacha Imre kutatása rávilágít arra, hogy Petőfi Sándor viharos tenger képe nem egyéni lelemény, de a *hajó* és a *tenger* szimbolikus képének következetes végigvitele a költeményben szemléletes allegóriát teremt a legapróbb részletekbe menő gondolati-képi megfeleltetésekkel. A Petőfi-vers az 1848. március 15-i események lelkesítő légkörében a népforradalom természetét a tengernek a népek tengere szimbólumként azonosításával egyszerű és egyértelmű képalkotásával

buzdító célzatú mű. Víziójában a népfelkelés történelemformáló erővé: szimbolikusan 'tengerré, özönvízzé' válik, viszont a hatalmat szimbolizáló hajók *Súlyednek a pokolra*.

A XIX. századi költeményben az átvitt értelmű *tánc* és *zene* fogalomkörében a *hogyan mulat a nép* a történelemformáló erejű harc szimbolikus képi megjelenítése. Ezt a strófazáró sort a slam ötletesen bontja meg a három ponttal jelzett szünettartással, és latens ellentétes tartalmú mellérendeléssel teszi (*Mer' mindegy hogyan... [de] mulat a nép.*), egyben le is értékelve a nép „mulatását” a köznyelvi formától eltérő hangelhagyó népies alakkkal (*Mer'*).

A Petőfi-műtől teljesen elütő kép bontakozik ki a slamben az előre haladás helyett a pusztítást szimbolizálva:

*Mindent fordítva csinállok,  
Mert húz az apály,  
Így visszavezetem Amerigót.  
Bontsuk le a hangjegy dinamitjával  
e tengernyi Jerikót!*

A slam tehát a pretextustól eltérően allegorizál.

### **Eltérő nézőpontok**

Az 1848. március 15-i eseményekben részt vevő költő egy népforradalmat nyilvánvaló rokonszenvvel láttat versében, amelyen átüt forradalmi eszmeisége és küldetésstudata. De inkább nagy ívű vízió ez a költemény a tömegek megmozdulásáról, ezért univerzális jelleget sugall a vers indításában a -k általános többes jel: *A népek tengere*. Hasonlóképp a népforradalmak természetét, erőviszonyait, egyetemes történelmi tapasztalat szülte hatását kettősponttal kiemelt csattanós zárlat örök igazságként szögezi le:

*Habár fölül a gálya,  
S alúl a víznek árja,  
Azért a víz az úr!*

A slam bár változatlanul átveszi a Petőfi-vers befejező gondolatát, de maga a költemény egésze szűkítő nézőpontú, hiszen magára a slam poetryre, illetve magára a slammerekre vonatkozik. A slammerek a slam poetry létrehozásából adódó gondjait (*én is üvöltök és regek; hánykolódom én is*) saját ügyükként élik meg, jelzi ezt a névmáshasználat (*én*), az igei személyrag (*tálalunk; vállalunk; fölindulok; üvöltök; regek; merengek; hánykolódom; elsüllyednék; fenekelem; csinállok; visszavezetem; bontsuk*) és a birtokos személyjelezés (*gólunk; tálalásom; mulatságom*). Így vált át az általánosítás szubjektívizálásba.

A *tenger* szónak ebben a slamben a legigazibb előfordulása a *Szavak tengerében* kifejezés. Ehhez kapcsolódva a Petőfi-vers *hánykódnak a hajók* személyes tartalmúvá, metaforikussá átírása a *hánykolódom* forma.

A legmerészebb átírás a *Reng és üvölt a tenger* sor egyes szám harmadik személyű igealakjai helyébe az egyes szám első személyű formákká transzformált alak:



*Ha fölindulok, akkor én is  
üvöltök és renegek.  
S mert nem nyugtat meg más,  
A múzsa ölében merengek,  
Csupasz verslábai között  
Könnyű metafora fétis,  
Szavak tengerében sokszor  
hánykolódom én is.*

Az eredetit a szubjektívizáció a költészet jelentésmezéjébe tartozó szavakkal (*múzsa, verslábai*) újítja meg, miközben a *múzsa* elvont és konkrét értelmének egybejátszása némi pikáns ízt is hoz magával.

A hajónak nem a mélységbe, hanem a pokolra süllyedését (*Hánykódnak a hajók, / Süllyednek a pokolra*) ábrázoló mitikus képből újból szubjektív reakció (*elsüllyednék; fenেকেlem*) formálódik a slamben figura etymologicával, alliterációval (*poklok poklát*) és ismétléssel (*Riszálj körbe*) nyomatékosítva:

*Mielőtt végleg elsüllyednék,  
Riszálj körbe, a poklok poklát fenেকেlem,  
Riszálj körbe!*

A Petőfi-versben az *árbocra* és a *vitórlára* mint a hajónak fontos, irányt biztosító tartozékaira vonatkozik a pusztulás képe:

*Az árboc és vitórta  
Megtörve, tépve lóg.*

A slamben a lenézett második személy legfontosabb testrészére, az agyára:

*Híszén az agyad úgy is  
megtörve, tépve lóg.*

A *megtörve, tépve lóg* kifejezést bár változatlanul átvette a slammer, de az új szövegkörnyezetben játszott szerepe miatt a szövegáthallás jelentősen megváltozik.

### **Versnyelvi dramatizáltság-változatok**

Dialogikus versbeszédre vált át a Petőfi-vers második versszaka. A költői kapcsolatteremtés eszköze az olvasóival az aposztrófé, vagyis a többes második személyű megszólítás: *Látjátok? Halljátok? ...tudtátok... Megtanulhatjátok*. Még különlegesebb a tenger sorozatos megszemélyesítő felszólítása az élenkítés eszközeként:

*Tombold ki! Mutasd! dobáld! Jegyezd!*

Petőfi összetartozó két sorát – *Akik még nem tudtátok, / Most megtanulhatjátok* – a XXI. századi átírás nagyon bravúrosan hasonló hangzásúra írja át (*slammet szemét*):

*Akik még nem tudtátok,  
Mi slamet szemét helyett tálalunk.  
Most megtanulhatjátok,  
Szennyet nem ér, bármit vállalunk.*

A slamben az egyes szám második személyű megszólított többszörösen is lenézett személyt jelent:

*Te meg mért ne tolnád  
orrodba fel az okos telót,  
Hiszen az agyad úgy is  
megtörve, tépve lóg.*

A *Hegyezd a füled a hölgyre / Meg erre a pár vén krapekre, kérlek!* aposztrófával induló strófa egyáltalán nem kötődik a Petőfi-vershez. Ez az egyes szám második személyű megszólításával és a szlengnyelvi *krapek* megnevezéssel közvetlen hangot üt meg.

### **Az alakzatok működése a versnyelvekben**

Az aposztrófikus jellegű beszédmód Petőfi alkotásában és a slammerek szövegében is jellegzetes:

*Látjátok ezt a táncot?  
Halljátok e zenét?  
Akik még nem tudtátok,  
Most megtanulhatjátok,  
Hogyan mulat a nép. [...]*

*Tombold ki, te özönvíz,  
Tombold ki magadat,  
Mutasd mélységes medred,  
S dobáld a fellegekre  
Bőszült tajtékodat;*

*Jegyezd vele az égre  
Örök tanúságú! [...]*

*Slammer költők, rapper kölykök [...]  
Állj, és mondd szíveden, szádon! [...]  
Látjátok ezt a táncot?  
Valcerba oltott kánkán.  
Halljátok, kúszik egyre följebb  
toplistán, Richter-skálán. [...]  
Akik még nem tudtátok,  
Mi slamet szemét helyett tálalunk. [...]  
Riszálj körbe! [...]  
Te meg mért ne tolnád  
orrodba fel az okos telót, [...]  
Bontsuk le a hangjegy dinamitjával  
e tengernyi Jerikót. [...]  
Mutasd, mennyire milyen,  
Vagy engedj nekünk örült játékot! [...]  
Hegyezd a füled a hölgyre  
Meg erre a pár vén krapekre, kérlek! [...]  
Tanulj ember, örökön röhögj!*

A retorizáltságot fokozó aposztrófé alakzata egyrészt a forradalmi nép ellenségeit szólítja meg többes szám második személyben, amely általánosító jellegű (*Látjátok ezt a táncot?*), másrészt a fölkelt népet természeti jelenség: az *özönvíz* allegorikus képében aposztrófálja (*Tombold ki, te özönvíz*). Az ÉKsz. az *özönvíz*et 'pusztító természeti és társadalmi jelenségként' értelmezi, amely teljes erejével, korlátlanul érvényesül.

Ráadásul hatalmas, heves indulatok feszülnek a tombolásban akár táncban, mulatásban, akár társadalmi viszonyokat felforgató indulatban, jelzi ezt az obszkráció jelentése:

*Tombold ki, te özönvíz,  
Tombold ki magadat.*

A slamnek több megszólítottja pontosan meg nem jelölhető személy: egy igealak (*Bontsuk le*) magában foglalja a megszólítót és megszólítottat is, illetve a *Tanulj ember* egyes szám második személye általános alanyt sejtet az *ember* megnevezéssel. A slam felszólításai sokszor aktivitást kifejező igékkel kapcsolódnak össze: *Állj, és mondd; Riszálj; Bontsuk le; Mutasd; Engedd; Hegyezd; Tanulj; röhögj!*

A Petőfi-versben retorikus beszédhelyzetet szimulálva a nép erejével való fenyegetések kérdésalakzatok (*Látjátok ezt a táncot? / Halljátok e zenét?*), hiszen interrogáció típusú kérdésalakzatként felszólítás, illetve indulatos megállapítás értékűek: 'Lássátok ezt a táncot! Látnotok kell ezt a táncot!' Ezek a kérdésalakzatok párhuzamos szerkesztettségűek, sőt mondatrészeik sorrendje is egybevágóságot mutat.

A slam *Látjátok ezt a táncot? / Halljátok e zenét?* intertextuális kérdésalakzatai transzformáltan a rappelők és slammerek újításait – a Petőfi-vershez hasonlóan szintén – a tánc és a zene jelentésmezéjébe illő képekkel érzékeltetik. Viszont a Petőfi-vers interrogáció típusú kérdésalakzatai helyébe az átköltésbe retorikus szándékú szubjekció típusú kérdésalakzat lép, vagyis a kérdés és a rá adott felelet is az alkotótól származik. Az első kérdésre az új „tánc” jellegét nevezi meg a slammer:

*Látjátok ezt a táncot?  
Valcerba oltott kánkán.*

Nyilván a slam poetry sokszínűségét sugallja a kétféle táncfajta ötvözetét megjelenítő kép: *Valcerbe oltott kánkán*. Az újfajta „zene”, azaz költészetforma elismertségét a *toplistán*, vagyis a zene népszerűségi sikerlajstromán való fölfelé kúszása jelképezi:

*Halljátok, kúszik egyre följebb  
toplistán, Richter-skálán  
két rész Eminembe  
dobva egy csipetnyi Byron.*

A *Richter-skála*, azaz a földrengés nagyságának mérésére szolgáló logaritmikus alapú mérce azért kerülhetett be a versbe, hogy a slam poetry hatásának szinte földindulás erősségű voltát képpel hangsúlyozza. Sajátos vegyülék ez az újfajta zene, hiszen a modern amerikai rapper, zeneproducer, dalszerző és színész Eminem dominanciájába egy csipetnyi byroni világfájdalmas, romantikus, individuális beállítottságú hang vegyül.

A Petőfi-vers szerkezetéről Elekfi László azt állapította meg: „Az egész költemény felépítésében [...] valami szimmetria érvényesül: a páratlan számú versszakok közül az első és az utolsó azonos belső tagolású, azonkívül az 1. versszak súlyos indítású, az utolsonak utolsó sora szintén az [...] Ilyen súlyos kezdést és befejezést mutat a 3. (középső)

versszak is. A 2. és a 4. versszak pedig abban hasonlít egymáshoz, hogy két első sorukban ismétlődő mondatszerkezet, illetve ismétlődő sorkezdés van” (1986, 286).

Valóban a Petőfi-vers első és az utolsó strófájának felépítése párhuzamos struktúrát mutat: két, illetve három sorok egységére bomlik, az elsőben pontosvesszővel, az ötödikben kettősponttal elkülönítve:

*Föltámadott a tenger,  
A népek tengere;  
Ijesztve eget-földet,  
Szilaj hullámokat vet  
Rémitő ereje.*

*Jegyezd vele az égre  
Őrök tanúságúl:  
Habár fölül a gálya,  
S alúl a víznek árja,  
Azért a víz az úr!*

Mindkét szövegben a cselekvésre felszólítás megerősítését szolgálják azok az ismétlések, amelyek a fókuszpozícióba került igék dominanciájával párhuzamot teremtenek:

*Tombold ki, te özönvíz,  
Tombold ki magadat.*

*Riszálj körbe,  
a poklok poklát fenekelem,  
Riszálj körbe!*

Több párhuzamos szerkesztettségű verssor hoz létre tagoló ritmikai párhuzamot a Petőfi-versben, mindig az emocionális töltést kiemelő igével nyomatékosítva:

*Reng és üvölt a tenger,  
Hánykódnak a hajók,  
Súlyednek a pokolra, [...]*

*Tombold ki, te özönvíz,  
Tombold ki magadat,  
Mutasd mélységes medred,  
S dobáld a fellegekre.*

### **A versek hangzós szerkezete**

Petőfi költeménye sajátos rímelésű: *xabba*, a strófa első sorai rímtelenek, és ezt ölelkező rím követi 7-6 szótagú sorokban. Ezek alapján véve rövid verssorok, ezért erőteljes ritmizáltságot sugallnak. Petőfi rímeit a XX. század nagy rímművésze és -teoretikusa, Kosztolányi így méltatja: „Éppen Petőfi az a költő, akinél a rím majdnem mindig jellemző, tehát nagyon jó rímekkel él, mert ezek hangszínükkel mondanak is valamit, nem pusztán csengések, melyek bizonyos időközökben elkövetkeznek, hanem rávezetnek olyan dolgokra, melyeket értelmi eszközökkel nem közöl velünk” (1999 [1921], 422). Jól látszik ez ebben a költeményben is, hiszen a rímhívóra felelő rím a lényeges tartalmat emeli ki:

*A népek tengere; [...] Rémitő ereje.*

*Halljátok e zenét? [...] Hogyan mulat a nép.*

*Hánykódnak a hajók, [...] Megtörve, tépve lóg.*

*Tombold ki magadat, [...] Bószült tajtékokat;*

*Örök tanúságúl: [...] Azért a víz az úr!*

A Petőfi-költemény 2. és 5. sorok rímfajtái vagy tiszta rímek, azaz az utolsó mássalhangzói is megegyeznek: a *magadat – tajtékokat*; vagy rokon, zöngés–zöngétlen pár az utolsó mássalhangzó: *hajók – lóg*; illetve a *tengere – ereje, zenét – nép, tanúságúl – úr* rímekben az utolsó mássalhangzó nem rokon. Nyilvánvaló a következtetés: az utóbbiak szabálytalan rímek, de ezek mégis a szövegértelelem szempontjából fontos szavak elemei.

Kardos László azt állítja a rímek fontosságáról: „a súlyos, újszerű, érdekeinkbe mélyen belevágó tartalom sokkal jobban magára szívja az olvasó érdeklődését, semhogy figyelméből külön energia jutna a rímekre, a formai megoldásokra. Petőfi és Ady mondanivalói határozottan uralkodnak a vers egésze fölött, az eszmei primátus mindig nyilvánvaló” (1961, 44).

A Petőfi-vers ritmusát Fónagy Iván így elemezte: „A beszéd nem símul bele a kész képletbe, saját útját járja. Ellenáll, ha kell a szabályos, zenei periodicitás (– ∪ – ∪ – ∪) csábításának.

<i>Főltámadott a tenger,</i>	∪ – ∪ – ∪ ∪ – ∪	Látjátok ezt a táncot?	∪ – ∪ – ∪ ∪ – ∪
<i>A népek tengere;</i>	∪ ∪ – ∪ – ∪ –	Halljátok e zenét?	∪ – ∪ – ∪ –
<i>Ijesztve eget-földet,</i>	∪ – ∪ ∪ – ∪ – ∪	Akik még nem tudátok,	∪ – ∪ ∪ – ∪ – ∪
<i>Szilaj hullámokat vet</i>	∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪	Most megtanulhatjátok,	∪ ∪ – ∪ – ∪ – ∪
<i>Rémítő ereje.</i>	∪ – ∪ ∪ – ∪ –	Hogyan mulat a nép.	∪ – ∪ – ∪ ∪ –

A legerősebb nyomaték nemegyszer metrikailag gyenge szótagra esik (*főltámadott, ijesztve, szilaj, rémítő* stb.). A jambus ugyanakkor nyugtalanul és nyugtalanítóan lüktet a mondatok mélyén (Látjátok ezt a táncot? Halljátok e zenét?)” (1989, 116).

Petőfi költeményét érzékletes ritmus vezérli. Ez alighanem a tenger hullámzását imitálja. A 2. és 3. strófában crescendószerűen fokozódik a forradalmi indulatot tükröző hanglegtés, hogy az égre írandó örök tanulságot lelassuló ritmus emelje ki a nyelvi és az esztétikai funkció egysége révén. Nyilvánvaló, hogy az alkotás jelentésképzésével szerves összefüggést mutat a ritmusképzése.

A mű költői zeneiségéhez bizonyára hozzájárult a szótagok eloszlása is. „Ha a mondatokat szótagokra bontjuk, a versszakok többségében alakult 2 : 3 sorarányból a 13 : 20 szótagarányt kapjuk. Ez pedig megközelíti az aranymetszés szerinti növekvés elvét” (Elekfi 1986, 286). Érdekes megfigyelése Elekfi Lászlónak az is: „ahol Petőfi nem ábrázol, hanem szól valakihez, ott megtörik a jambikus lejtés. [...] Maga a tanulság azonban jól érzékelhető jambikus időmértékben jelenik meg, mégpedig sorról sorra tisztább jambusokban” (1986, 286).

Nem kis fejtörést okozott a slam sorokra tördelése, hiszen szövegét az interneten hallhatóról írtam át. A rímelő szótagokat próbáltam töréspontnak tekinteni, de így sem tudtam szabályos szótagszámú sorokat megállapítani. Ráadásul növelte a problémát az

a tény, hogy mindegyik strófát más alkotta. Úgy látszik, hogy a slammerek szabad versformát teremtettek, csak itt-ott rímelő sorokkal, a hangzásban megjelenő humorral:

*Begyullad a tape,  
Megfullad a tré.*

A versrészeket hagyományos metrikus képletre nem lehetett visszavezetni, mert a slam a versbeszéd szokásos nyelvi sémáinak lebontását végzi el, illetve jelentős átalakítását, dekonstruálással közelítve a beszédszerűséghez. A költészeti cunami formabontással jár: erre a slamre sem jellemző a szabályos versmérték, a vesszor minősül alapegységnek mint a legkevésbé kötött formában, a szabad versben, ez formai és szemantikai versnyelvi alkotóelem.

Az egyes nyelvek hangstatisztikái azt mutatják: bizonyos képzetkörhöz tartozó szavakban egyes hangok nagyobb százalékban szerepelnek más hangoknál. Fónagy Iván meglehetősen nagy terjedelmű anyagra támaszkodva szögezi le: „...a magyarban és a franciában egyaránt pozitív összefüggés van a támadó jellegű tartalom és a *k*, *t* (*s* magyar versekben az *r*) hang gyakorisága, negatív összefüggés a támadó jelleg és az *m*, *l* gyakorisága között” (1989, 40). Hogy mennyire igazolja a hangulati összképet a slam, a Petőfi-vers és az irodalmi nyelv említett hangjainak relatív gyakorisága, jelzi a következő táblázat:

	Petőfi-vers	Petőfi támadó versei	slam	irodalmi nyelv
<i>k</i>	15,5	10,70	17,6	9,14
<i>t</i>	<b>34,5</b>	<b>13,62</b>	<b>26,5</b>	<b>13,30</b>
<i>r</i>	16,4	7,60	17,9	7,25
<i>m</i>	12,9	7,79	18,2	7,09
<i>l</i>	20,7	10,58	19,8	10,05

[Az irodalmi nyelvre és a Petőfi támadó verseire vonatkozó százalékok Fónagy *A költői nyelv hangtanából* című könyvéből valók. 1989, 35].

Láthatóan a *t* hang gyakorisági dominanciája feltűnő mind a konkrét Petőfi-költeményben, támadó verseiben és a slamben is. De mert ez egybeesik az irodalmi nyelv gyakorisági mutatójával, ezért nem tűnik igazán releváns adatnak. A *k* és az *r* hangok pedig a slamben nem válnak dominánssá.

### Intertextusok a szövegrtelem képzésében

*A Föltámadott a tenger* című slam sok helyről átemelt szövegre alludál. Elsősorban Petőfi Sándor azonos című művére. Ebből a forradalmi versből a 150 év múlva hangról hangra átvett intertextusok az ifjúság izgatottságától áthatva a XXI. század elejének kulturális viszonyaira reflektálnak. A kimutatható szövegegyezések ellenére különben ez a slam igazi átköltés a vers minden pontján, hiszen a vendégszövegeket más kontextusba helyezve tartalmilag megújítja. Ez szerves összefüggésben van a slam természetével, műformálásával.

*A Verba volant, scripta manent* ('A szó elszáll, az írás megmarad') középkori eredetű latin maximát (amely maga is átvétel, hiszen egy horatiusi idézet sűrítése: *Litera scripta*

*manet; verbum et inane perit*) úgy költi át a slammer, hogy az írott szöveg fennmaradását ható igeképzővel esetlegessé teszi, viszont felszólító móddal a szóbeliségnek teret enged, sőt biztosít:

*Az írás megmaradhat,  
a szó, a szó, az hadd szálljon!*

A következő slamrészlet bibliai allúziót tartalmaz:

*Bontsuk le a hangjegy dinamitjával  
e tengernyi Jerikót!*

A Biblia szerint Jerikó városát Isten parancsára és segítségével Józsué király elfoglalta és leromboltatta (Józsué könyve 6,6–20), mert a zsidók útjában állt a Kánaán felé vezető úton. A bibliai hagyomány szerint: „Jerikó olyan alaposan be volt zárva Irzáel fiai miatt, hogy se ki, se be nem mehetett senki. Ekkor azt mondta az Úr Józsuénak: Lásd, a kezdedbe adom Jerikót és királyát vitéz harcosaival együtt. [...] És ha majd hosszan fújják a kosszarvakat, ti pedig meghalljátok a kürt szavát, törjön ki hatalmas csatakiáltásban az egész nép! Akkor le fog omlani a város kőfala, és a nép bevonulhat, mindenki egyenest előre” (Józsué könyve 6,1-2, 5). A slam *Bontsuk le... e tengernyi Jerikót* jelzős szintagmájának értelmét a vers előző sora világítja meg: *a hangjegy dinamitjával*. Jerikó nyilván a modern költészet előtt álló hatalmas akadályokat jelképezi a slamben, amelyet csak robbantással, azaz a költészet erejével lehet lerombolni.

*A földi eper rímpárokkal játszó / égi sütemény a krémje* átköltött formájában is Csonkai Vitéz Mihály *A Reményhez* című költeményének indító szavait asszociálja (*Földi-ekkel játszó / Égi tünemény*), és a slam minőségi (*a krémje*) és játékos voltát sugallja.

Talán Madách Imre *Az ember tragédiája* című műve záró sora (*Ember küzdj, és bizva bízzál!*) áthallásának hangzik a slam bizalmas stílusú felszólítása: *Tanulj ember, örökön röhögj!*

### **Az összehasonlító stíloselemzés következtetései**

A slam jelenleg az előadó-művészet egyik népszerű ága, az irodalom populáris változata, amelyet a hétköznapi líraiság hat át.

Egyértelműen Petőfi Sándor költeménye az intertextuális háttere a *Föltámadott a tenger* című slamnek.

Az eredeti művet Imre Lajos így értékelte: „modern képalkotó módszerével olyan, mint egy szenvedélyes Ady-vers” (1962, 447–448). Ezért nem lehet véletlen, hogy egy nyolcfős alkotóközösség Petőfi Sándornak éppen a *Föltámadott a tenger* versére alludált. Bizonyára a XIX. századi alkotás hangulati sodrása ragadta magával őket. Ez a mű nem konkrét történelmi eseményeket rögzít, hanem a költő perszónifikáló allegóriájából történelemszemlélete, a forradalom iránti lelkesültsége és bátorító szándéka tűnik ki. A slam viszont a slammereknek a költészetük iránti elkötelezettségét tükröző vallo-más. A XIX. századi emelkedett stílusba illő kép- és szóhasználat helyébe az argotikus irodalomnak tekinthető slamben a műfajtól függő köznyelvi, sőt szleng nyelv lép újszerű

képiséggel, több helyen populáris regiszterrel. Így maga az intertextus is popularizálódott, de az alkotók képzeletének nyelvi leleményei több szöveghelyen hatásosak.

A csattanós Petőfi-verszárlat a mű tartalmi és érzelmi csúcspontján fejeződik be a lapidáris tömörségű szentenciával. Az átköltés azonban sem tartalmilag, sem hangulatilag nem annyira egységes alkotás, mint az 1848 márciusában született mű. Hiszen az a tény, hogy a slamet nyolc ember alkotta és mondta el, nyilvánvaló gátja az igazi felfelé ívelő szerkezetnek. Az így létrehozott szövegvilág hangulatában sem egységes, hiszen tréfás, játékos, bizalmas stílusú hangnem után stílustöréssel a zárlatban visszavált a Petőfi-vers patetikus hangvételéhez.

Forrás:

*Petőfi Sándor összes költeményei II.* [1970] Bp., Szépirodalmi.

<http://slampoetry.hu/2015>



#### 4.4.9. Intertextuális játékok görbe tükrökben

Tóth Árpád – Karinthy Frigyes és Varró Dániel irodalmi karikatúrái célkeresztjében

##### **Az összehasonlító stíluselemzés kiindulópontja**

Tóth Árpád több ún. hommage-verset írt (*Invokáció Csokonai Vitéz Mihályhoz; Arany János ünnepére*), ezekben irodalmunk nagyjait „hívja segítségül” (invokál → invokáció), valójában élteti őket.

*Ady Endrének* címezve is mély hódolatot mutató verset közölt a *Nyugat* 1909-es évfolyamában:

*Mester, egy ifjú ember szól ím köszöntve hozzád.  
Szeresd, mert sok setét sorod érte sziven,  
S mert egykor, úgy beszélék, ült a térdeiden,  
S látta fénylő szeme húszévesnek az orcád.  
Most is úgy hódol lelke, oly szeliden s oly mélyen,  
Mint amaz ifjak hajták szép térdöket a földig,  
Kik ámulón figyelték az Úr komoly szemöldit  
Ama bibliabéli, hegyibeszédes éjen...*

*Csodállak, aki jöttél e víg Kánába, s készítsz  
Setét, erős bort nekünk könnyeid szent vizéből,  
S áldlak, mert újra zengő s ámbrás csókod ízétől  
Ajka ama holt lányynak, ki a magyar Poézis.  
Áldlak, mert csodát mívelsz... bénák s vakok között,  
Míg göggel megtagad sok vénhedt írás-túdó,  
S míg fitymál unt rimekkel sok ósdi sírás-túdó,  
Áldlak, mert szent magyar vagy, nagy és megöklözött...*

*Áldlak, mivel szilaj vagy s szelíd, mint ama Másik,  
Kinek kemény kezétől a templomi kufár-had  
Üvölt vala... s ki szólt: Ha ki szívében fáradt,  
Énhozzám jöjjön el, s lel megnyugasztalást itt...  
Áldlak, mert engem is, ki halkán s meghatottan  
Szólok hozzád, a lelked, ó, hányszor megvigasztalt,  
Ha súlyos térdeim vonszoltam, és az aszfalt  
Furcsán kongott... s az éjben verseid mondogattam...*

*Elébed szóke szűzet ma százat küldenék,  
Kiknek fiatal ajka zengőbb szavakra nyíl fel,  
S kiknek meghajló törzse szebb alázattal ível,  
Mint szóm s e könyvrehajló bús férfiú-derék.  
Ma, ó, áldott költője a vérnek és aranynak,  
Fáj, hogy csendes dalos vagyok, s hogy nemzetem  
Kemény fiai közt hirdetek félszegen,  
Félénk apostola az én erős uramnak...*

*De lásd, ős Debrecenben él, s kora-ősz már s roskadt  
Egy szobrász, kit szerettél, s ki nagyokat akart ott,  
És akit meg se láttak, bár választott magyar volt,  
S ki estve, szomorún most nagyokat borozgat:  
Az ő fia vagyok, az ő vére és teste,  
S tört lelke jut eszembe, míg könnyel hirdetem  
Te tört lelked nagyságát, s míg érzem: int nekem,  
S vár rám is egy jövendő, szomorú, boros este...*

Karinthy Frigyes ennek a versnek a paródiáját készítette el az 1912-ben megjelent *Így írtok ti* című, sok alkotóról készített irodalmi karikatúrát tartalmazó kötetében:

*Mester, egy ifju agg, setétlő, béna, sánta  
Szól félszegen feléd, motyogva és szeliden:  
Kinek halk nyála folyt, borongó, furcsa ivben  
Olvasva énekid a vénhedt utcasárba...  
S ki elmekegte őket, nyifegve csendesén,  
S halk, holdas esteken, vetvén a keshedt ágyot  
Te szent nagy Fenekedbe beléomolni vágyott  
Málé kis inasod én szörnyü Mesterem.*

*Alázattal szeliden, ki ünnepelni jöttem  
Könnyes, fakó szivemmel és trottyos térdemen;  
Mely úgy fáj alkonyatkor, csúzos bokámba lenn,  
Mikor elaggott felhők boronganak fölöttem.  
Mert isten vagy, csekélység és két isten és három  
Oly bús, kietlen mindegy ... s eszembe jut a tantim,  
Ki egyszer látott téged a pályaudvaron kinn'  
S szegény, jó grószpapa, ki ellenőr Parádon.*

A mai fiatal írónemzedék képviselője, Varró Dániel a *Változatok egy gyerekdalra* versciklusában (1999) több Karinthy-típusú irodalmi karikatúrát alkotott a „boci témára” az irodalmi kánon általa nagyon is tisztelt alkotóiról és mai költőkről (pl. Balassi Bálint, Csonkai Vitéz Mihály, Berzsenyi Dániel, Ady Endre, Kosztolányi Dezső, Pilinszky János, Térey János, Karafiáth Orsolya). Így hangzik a *Tóth Árpád-os változat*:

*Ó, láttatok-e már bús borjat őszi réten,  
Ki rágva kónya gazt szelíden fancsalog,  
Míg barna folt borong sápadt farán setéten,  
Mit céltalan riszál, hisz rajta nincs farkok?*

*Én láttam bús fejét a rét fölé hajolva,  
Ó, szája szegletén buggyant a renyhe lé,  
És fölbágyadt a légbe lelkem úrhajója,  
S e könnyes, lágy sóhajt röpítettem felé:*

*Tehénke, lásd, egyformák vagyunk nagyon mi ketten,  
Lehúzza nékem is nagy, csüggedt fõm a bánat,  
S úgy lóg fogam közül bús fényû cigarettém,  
Mint szádból csillogón a megcsócsált fûszálak.*

*De lelkem innét milljom mérföldekre vágyik,  
Szállnék a végtelen Tejútra, oda fel,  
Hol el nem alvó csillag-kandeláber világít,  
S ezer holdbéli borjú libegve lefetyel.*

Már maga az a tény, hogy a következõ gyerekdal a karikatúra alapja, a humor világába vezet:

*Boci, boci, tarka,  
se füle, se farka,  
oda megyünk lakni,  
ahol tejet kapni.*

Egyértelmûen felvetõdnek a következõ kérdések:

- Mi tette kiváló irodalmi karikatúrává Karinthy Frigyes mûvét?
- Milyen poétikai funkciónak tesz eleget Varró Dániel verse?
- Mik ezeknek a paródiáknak a forrásai?
- Melyek a humor eszközei a mondatok, a szintagmák, a szavak, a képek és az alakzatok szintjén ezekben az irodalmi karikatúrákban?
- Milyen specifikus nyelvi eszközökkel fejezhetõ ki a komikus stílus?

### **Az irodalmi paródia fogalma**

A paródia az ógörög *paródeo* szóból származik. Eredetileg mellékdalt, utánzó dalt jelentett. A paródia mint evokációra épülõ, gúnyos utánzat, sõt torzkép készülhet többféle mûfajról, stílusirányzatról, egyedi mûrõl, egyetlen alkotó egyéni nyelvhasználatáról és emberek jellegzetes beszédmódjáról is. Ez a költõi játék szándéka szerint a mûfaji jellemzõket és az egyedi stílus feltûnõ jegyeit kívánja az utánzással kifigurázni és a komikum erejével leleplezni, vagyis tovább megy az egyszerű szövegértelmezésnél. Mindezt az irónia, a gúny, a szarkazmus eszközeivel éri el. Nemcsak a szó-, hanem az írásjelhasználót is tollára tûzheti a paródiáíró.

Bahtyin így fejtegeti a paródia lényegét: „...a paródiában két stílus, két – nyelven belüli – »nyelv« keresztezi egymást: egy parodizált nyelv – például a hõsi ének nyelve – és egy parodizáló nyelv: valamilyen alantas prózai nyelv, familiáris beszélt nyelv, realista mûfajok nyelve, a normális, vagy – ahogy a paródia szerzõjének elképzelésében él – az »egészséges« irodalmi nyelv. [...] minden paródia megváltoztatja a parodizált stílus hangsúlyait: egyes mozzanatokat összesûrít benne, másokat viszont árnyékban hagy; a paródia mindig elfogult, és ezt az elfogultságot a parodizáló nyelv sajátosságai, annak külön akcentus-struktúrája, szerkezete diktálja; folyton-folyvást a parodizáló nyelvének nyomát érezzük a paródiában, és minduntalan rá is ismerhetünk. [...] A paródia szándékolt hibrid, de rendszerint az adott nyelven belüli hibrid” (1976, 250).

Egyértelmű a paródia intertextualitása: „...egy paródia egyszerre lép kapcsolatba a művel, melyet karikíroz, és az összes parodizáló művel, amelyek saját műfaját alkotják” (Jenny 1996 [1976], 24). Gérard Genette szerint a transztextualitás negyedik fajtája a hypertextualitás, amely „egy korábban már létező szövegből egy derivált szöveget” teremt (1996 [1982], 86) egyszerű transzformációval vagy közvetlenül, azaz imitációval, például a paródiával.

Karinthy Frigyes irodalmi karikatúrái kávéházi beszélgetései során születtek, csak később vetette papírra. Az *Így írtok ti* című kötete második kiadásának előszavában így szól a paródia elnevezéséről: „Nagyrészt humoros műfajok ezek; de én már akkor éreztem, hogy a *paródia*, *travesztia* és *persiflage* elnevezések, amikkel eleinte meghatározták ilyenemű írásaimat, nem szabatosak [...] A paródia valamely meghatározott komoly mű külső formáit alkalmazza komolytalan tárgyra, – a travesztia komolytalan formába öltözteti ugyanannak a műnek komoly tárgyát. A persiflage egyszerűen kicsúfol mindent, hangot és tárgyat, de mindig a szóban forgó műnél marad” (1979, 1986, 121). Ehelyett a képzőművészet szótárából kölcsönvett *irodalmi karikatúra* megnevezést ajánlja irodalmi gúnyrajzai megjelölésére (uő 122). Így határozza meg az irodalmi karikatúra sajátosságait: „Nem bizonyos művel foglalkozik, hanem egy bizonyos íróval, azzal, ami az íróban egyéni és döntő: a modorával, illetve a modorosságával. *Torzkép*, humoros műfaj, mert nem azt nézi az íróban, ami benne szabályos és általában művészi, tehát szép, hanem ami benne különös és különlegesen egyéni, tehát torz; – de egyben *jellemrajz*, kritikai műfaj, meghatározza az író, az általában, normálisan széptől való eltéréseinek fokát és minőségét” (uő 122).

Bónus Tibor irodalomtörténész véleménye szerint nem húzható éles határ a satirikus pastiche és a paródia közé, mert „aligha lehet kizárni a pastiche megoldásai közül azokat a formai elemeket, amelyek az imitált szerző lexikális választásaihoz (szavakhoz, kifejezésekhez) kapcsolódnak, vagyis annak jellegzetes szófordulatait építik magukba. Az *Így írtok ti* számos darabja él nemcsak ezzel az eljárással, de a szorosán vett paródia azon technikájával is, hogy csakis minimális átalakítás révén fordítja ki a szöveget. Míg több versparódiában megfigyelhető, hogy az irodalmi karikatúrasta a rímtechnika, a verselés és a szöveg elrendezésének, a diszpozíciónak az imitációja révén hozza létre az eredeti hang beazonosíthatóságának hatásmechanizmusát, a sorozat alighanem legjobb darabjai közé tartozó Ady-paródiában mindezen megoldások mellett az *Új versek* költőjének jellegzetes szavai, s szintagmatikus összetételei is megjelennek” (2000, 4. 57).

### **A szépirodalmi paródia hagyománya**

Az irodalomtörténet számon tart több sikeres paródiát. Arisztophanész, az egész ógörög irodalom legnagyobb parodistája vígjátékaival Euripidész tragédiáit gúnyolta ki. Komikus kiséposz a homéroszi Iliászt karikírozó *Békaegérharc*, amely a Kr. e. VI–V. században keletkezett. Sokáig Homérosz műveként tartották számon, de az újabb kutatások alapján a kárai Pigrész műve. Sajátos módon az állatmesék jellemzőit is karikírozza. Cervantes *Don Quijote* című alkotását tartják az első igazi regénynek, amely a pikareszk regények műfaját, a lovagregényeket parodizálja. Petőfi Sándor *A helység kalapácsa* című vígposza műfaj- és stílusparódia.

Karinthy Frigyes az *Így írtok ti* című kötetével egyszerre ismertté lett. Egy későbbi bővített kiadás előszavában írja: „Ezt a feltűnést ugyanis annak tulajdonítom [...] hogy

annak idején vidám könnyelműséggel és szándéktalanul egy újszerű műfajt hevenyésztem össze, több, külsőben hasonló műfaj határmezsgyéjén [...] Ezek az én új kísérleteim, melyeknek létrejötte nyilván szükségszerűen következett a kor szellemi törekvéseiből, lényegben tágitották ki ama műfajok lehetőségét, melyeknek tárgya nem közvetlenül az élet, hanem annak terméke, a kultúra és szellemi világ, s amelyeket tudományos szempontból *élősd*i műfajoknak lehetne nevezni: kitágították, mégpedig [...] az *irodalmi kritika* irányában” (1979, 1986, 121–122).

Karinthy Frigyes *Így írtok ti* című kötete a legkülönbözőbb szépirodalmi műfajok, valamint 74 magyar és 38 külföldi szerző alkotói módszerét, stílusjegyeit eltúlozva az abszurditásig felnagyította, szellemesen mulatságossá tette. Erre a kötetére ő maga egyáltalán nem volt büszke, sőt úgy érezte, hogy szégyellnie kellene magát, ha nevéhez csak ez fűződne. Magát a műfajt viszont nagyra értékelte, mert benne „igen tanulságosat és figyelemreméltót és mulatságosat” lehet produkálni (1921, 8).

Kosztolányi Dezső nagyon pontosan látta az *Így írtok ti* szerepét: „Karinthy nálunk a rendszeres bírálat hiányát pótolta. Voltak és vannak tanult bírálóink, de az irodalmi bírálat egységesen sohase fejlődhetett ki. Először nem engedték meg a hatalom basáit, aztán hovatovább olyan életveszélyes mesterséggé lett, hogy maguk a bírálók önként mondtak le róla. (S afféle szerepet töltött be a mi megfélemlített, koldusfillérekből és pajtási bókokból tengődő irodalmi életünkben, mint az udvari bolondok a régi királyok udvarában.) A zsarnokok nem adnak népüknek alkotmányt, nem biztosítják a szabadelvű eszmecesterét, nem tűrnek ellenvéleményt, de maguk mellé szerződtetnek egy udvari bolondot, aki a tömegek lázadását, a forradalmat személyesíti meg, ártatlan formában, fején a csörgősipkával s szeszélyből, úri kedvtelésből – talán öntudatlan vezeklésből – azt se veszik zokon, ha udvari bolondjuk egy őszinteségi rohamában »agyalágyult hülyé«-nek nevezi őket. Így mondhatott olykor Karinthy is igazságot az író és költőfejedelmeknek. Eleinte rémülten hallgatták. Később azonban elkacagták magukat. Másokat, akik egy »komoly« értekezésben közölték volna velük ennek az igazságnak ezredrészét is, azonnal lenyakaztatták volna. De őt élni hagyták, valahogy. Végre az igénytelenség bohócköntösét viselte. Megbocsátólag legyintettek. Még azt is elfelejtették, hogy ennek a csepürágónak otthon megvan a maga külön trónja. [...] A hamis fölényt neveti ki, és humora a fölény kigúnyolása. [...] Nála a humor igazi kritika, alkotó művészet, dolgok, stílusok, világnézetek integrális átfogása. Nem véletlen, hogy ez a fiatal humorista éppen akkor jelentkezett, amikor az irodalomban egy komoly és bátor csoport átértékelte a régi értékeket, és egy mélységesen új művészetről kezdett beszélni. [...] Karinthy Frigyes mellettünk és velünk harcolt ezekkel a karikatúrákkal, amelyek látszólag ellenünk irányultak” (1933, 190).

Karinthy Frigyes irodalmi karikatúráit Fónagy Iván így értékelte: „Karinthy a látszatban a lényegre keresi, a művek belső formájáig hatol, az író egyéniségének, az írói alkotásnak rejtett rugóit tárja fel” (1986, 218). „Írásaiban a paródia az irodalmi alkotást meghatározó törvényszerűségek művészi elemzésévé mélyült. Karikatúrái a lényegre ragadják meg, a műveket meghatározó mechanizmust. A tartalomtól függetlenített mechanika – a párnáktól megfosztott kiálló rugók felszínre hozása, ellenállhatatlanul komikus, ha a paródia pontos, ha valóban a szövegeket létrehozó rejtett programot tárja fel és láttatja görbe tükörben” (1999, 94). Ő „a világirodalom legnagyobb parodisztája” (1975, 165).

Mai irodalmi életünk ismert költője, műfordítója és parodistája, Varró Dániel előszeretettel él költészetében evokációkkal. Erre magyarázat lehet a Literában rögzített interjúbeli nyilatkozata: „Lelkesedem a klasszikus költészetért, illetve általában a versekért, a költőkért, és van bennem késztetés, hogy reklámozzam, felmutassam magát a költészet nagyszerűségét” (2017). Játékos versalkotási módjáról maga így vall *Ének* című versében: *könnyedén irkállok én ma*. Boci-paródiáival költészeti múltunk és jelenünk kiemelkedő nagyságainak stílusparódiáit alkotta meg. Egy gyerekvers motívumtörédei (farok és fül nélküli tarka boci, tej) köré építi fel a Tóth Árpádról írott paródiáját is (*borjat; barna folt; fark; lé; borjú*), nem követve viszont a gyerekdal versformáját.

### **Az irodalmi karikatúra humorának sajátossága**

Az irodalmi karikatúra verbális humort árasztó műfaj, a nyelvi játék színtere. A komikum értelmezésére több, eltérő nézőpontú elmélet született: kontraszt-, fölény-, szerepelmélet (Lendvai 2008, 232), de valójában ezek kiegészítik egymást. „A verbális humor tehát olyan közlésmód, amely a konvencionális, komoly helyett a rendhagyó, komikus üzenetváltásra helyezi a hangsúlyt. [...] A humor a kritika, az alkotó emberi gondolkodás [...] eszköze. [...] A humor egyszerre rombol és épít. Az ábrázolt személyt, jelenséget »bolonddá teszi«, leleplezi, lemezteleníti. [...] A verbális humor eszközrendszere minden nyelvi szintre kiterjed” (uó 234–235).

„A humorban valami igen bonyolult kettősség van: mind a mondanivalóban, mind a magatartásban van egy tartalmilag valódi, de a formával álcázott, derűsen eltorzított elem. E kettősség azonban egységben jelentkezik, s e kettősségben villódzó egység belső mozgása éppen a humor stílárís realizálódása” (Martinkó 1960, 161).

Nagy Ferenc a nyelvi humor főbb típusaival foglalkozva leszögezi: „A komikum (humor és szatíra) nem műfaj, hanem ábrázolási mód, stílus, ezért minden műfajban megjelenhet. [...] A komikus tárgy, élőlény, viszony, cselekvés stb. mindig oppozícióban áll valamivel vagy valakivel, ugyanez vonatkozik a jelölőikre, a nyelvi elemekre is”. Joggal figyelmeztet: sok esetben „a neveltségesség oka nem annyira a nyelvi jelek és jelkapcsolatok alakjában és jelentéshasználatában, mint inkább a nyelven kívüli valóságról alkotott értékelésben keresendő” (1970, 160, 164).

Fónagy Iván szerint az irodalmi karikatúrára jellemző az ironia. Ez abból teremtődik meg, hogy „két alakzatnak – a túlzásnak és a megfordításnak – egyidejű alkalmazásából áll” (1969, 38).

### **Az irodalmi karikatúra mint műfajparódia kifejező torzításai**

Tóth Árpád *Ady Endrének* címzett költeménye ódai köszöntővers. Az alkalmi lírának ez a műfaja általában évfordulóra, ünnepségre készített olyan vers, amelyre patetikus hangvételű túlzások jellemzők. Nagy hagyománya van az ún. dicsőítő verseknek (eikómiön), és kitűnő művek is születtek ebben a műfajban görög és római szerzőktől: Pindarosz, Horatius és Vergilius tollán. De az ókori kínai, arab és perzsa irodalom is sok ilyen alkotást hagyott hátra. Az európai lírában a reneszánsz és a barokk idején különösen virágzott. Csokonai Vitéz Mihály költészetének is jellegzetes darabjai az alkalmi költemények. A romantika után viszont jelentőségét veszítette ez a műfaj.

Erre a verstípusra jellemző, hogy a köszöntöttnek csupán az érdemeit hangoztatják. Így tesz Tóth Árpád is. Karinthy meglátva az hommage verstípusban a parodizálható

lehetőséget, kigúnyolja ezt a műfajt az emelkedett és a közönséges stílus állandó változtatásával, szokatlan össze nem illőségével (*Te szent nagy Fenekedbe beléomolni*).

Tóth Árpádnak szólt ez a Karinthy-hommage, mert csak nagyoknak jár ki az a tiszteletadás, hogy érdemes róluk karikatúrát készíteni, így annak a Tóth Árpádnak, aki a magyar líra egyik legkiemelkedőbb alkotója, és akit az irodalomtörténész így értékel: „Tóth Árpád lírájában csiszolódott a költői forma a legnagyobb finomságokig, s jutott el a magyar költészetben addig nem ismert gazdagsáig. Igen nagy formakultúrájú költő: a hagyományos prozódia megújította, a költői nyelvet hajlékonyabbá tette, a verselés lágy-ságát és simaságát valósította meg” (Tüskés 1976, 36).

### **Az irodalmi karikatúra mint egyedi művel folytatott intertextuális játék**

Tóth Árpád *Ady Endrének* címzett verse korai költői korszakából való, de már ezen is érződik az a versalkotási mód, amelyet ő maga így jellemez: *Szavak szobrása, én; ...furcsa szavakat ötvözök (Kisvendéglő), Faricskálók lomhán egy dalon (Meddő órán)*. Rajongásig emelkedő pátoz járja át szóválasztását képpalkotása és bibliai utalásai révén. Karinthy erről a versről parodikus-travesztív formájú karikatúrát írt. Ehhez kiindulási alap a Tóth Árpád-i szinte vallásos elragadtatottságú patetikus hangvétel, amely a mai olvasó számára túlzásnak hat, de a nyugatos költő prózai értékelésére is a nagyrabecsülő, költői emelkedettséggű szavak jellemzők: „Nem hiú bombasztkeresés és fráziskoptatás, ha Ady Endre első jelentős köteteinek megjelenését valamely hirtelen fényű, vakító és szokatlan pompájú égi tünemény sistergő, rakétázó felragyogásához hasonlítjuk. A századvégi magyar élet és irodalom áporodott, sötétes légkörében valóban a meteorhullás kápráztató váratlanságával zuhogtak a lelkekre ezek a különös költemények, zengve, gyűjtva és ütve. Nemzeti műveltségünk őrtornyaiban ijedten neszelték fel a hivatalos, öregedő csillagnézők, akiknek nyugalmas élete abban tellett, hogy az Arany és Petőfi kettős napja körül monoton lassúsággal és halvány visszfényléssel keringő költőbolygócskák szabályos pályáját figyeljék és méregezzék. A gondos matematikával összerótt, megbízható, régi tételek nem illettek az új költő verseire, szokatlan fényük eddig csaknem teljesen ismeretlen költői elemek spektrál-képeit mutatta a magyar esztétika nemzetiszínű csíkozású fényszalagján: erotika vörösét, átkok feketéjét, különös lelki rezgések violáit. [...] Ady – bár zsenivoltának végtelen gazdagságánál fogva a legéteribb finomságú érzésáryalatok visszaadására is hivatott volt – mégis döntően férfias komorságú és kevélységgű költő” (1986b [1919], 297, 313). Érzékelhető ebből az elismerésből, hogy Tóth Árpád milyen pontosan állapítja meg Ady értékeit.

Ugyanebben az írásban így láttatja Ady Endre feltűnésének irodalmi környezetét: „A riadt hivatalos kritika gyorsan elkészült az ítélettel: Ady költészete nem magyar költészet, a zuhogó, félelmes meteorok romlásnak indult idegen világok roncsai, a külföldi »dekadens« költészet dobta légkörünkbe beteg villózású, mérgező szilánkjait. [...] Íme, az új lírai fejlődés kiindulásai megvoltak a magyar költészetben is, már jóval Ady fellépése előtt. Az Ady-versek meteor-szerű váratlanságát az okozta, hogy nálunk a kiindulást nem követte közvetlen fejlődés. [Bek.] Az Ady-előző évtizedek magyar lírája erős hanyatlást mutat. Jelentős költői egyéniség alig van, számbavehető alkotás alig vált műveltségünk maradandó kincsévé” (1986 [1919], 297; 300).

Tóth Árpád így vall arról, Ady miként hatott rá: „S eszembe jutott ezen az estén az a sok kemény harc, melyet az Ady dolgaival a lelkem vívott: a Szabolcska-elragadtatásos

kisdiák keskenykoponyájú gúnyolódása, az első nagy megdöbbenés és az »özvegy legények táncá«-nak olvasása után, Ady-külsőségeket utánzó verseim írásának gyötrelmes ideje, a kétségbeesések, a csüggedt összehasonlítgatások, azután a mérhetetlen nyugalmú és szelíd bánatú élvezet, amellyel lassan-lassan megpihentettek a dolgai, édes lázú éjszakákon lámpafényes párnák közt. Most úgy olvasom Adyt, mint az evangéliumot” (1971 [1909], 3. 77).

Ezeknek a prózai értékeléseknek felel meg Tóth Árpád ódai verses hódolata:

1a) A Tóth Árpád-i tárgyhoz illő emelkedett hangvétel egyik forrása a szóválasztás:

– A *Mester (egy ifjú ember szól ím köszöntve hozzád)* nagy elismerést jelző megszólítás, amellyel a jelentős költőelődöket: Csokonai Vitéz Mihályt és Arany Jánost is illeti a XX. századi alkotó (*Invokáció Csokonai Vitéz Mihályhoz: Ó, mester! Ím a késő famulus Megért; Arany János ünnepére: Ó, mesterünk, ma nincs erőnk kimérni.*), nyilván a 'toll mesteré' értelemben, de bibliai áthallások miatt még a Jézust Mesterként megszólítás is felsejlik benne.

– A *hódol* választékos szókincsbe illő, mély tiszteletadás mértékét jelző, ritka használatú szó:

*hódol lelke, oly szeliden s oly mélyen.*

– A fokozott megbecsülést, a rajongó tiszteletet fejezi ki a *Csodállak* ige.

– A nagyrabecsülés hálával társulását érzékelteti az *áldlak* ige ötszöri ismétlése és jelzős szintagmában igenévi formája, illetve Ady Endre *Vér és arany* című kötetére utalása:

*Áldlak, mert csodát mívelsz;  
áldott költője a vérnek és aranynak.*

– A *mívelsz* igealak a hangcsere miatt az archaikusságával az ünnepélyesség hatását van hivatva növelni.

1b) Karinthy Frigyes a paródia hagyományát követve a komoly témát: egy költőtárs köszöntését komolytalan hangvételűvé írja át intertextuális párhuzamú szövegében:

– A *Mester* megszólítás ugyan visszatér karikatúrájában, de ezt követően ellentmondást eláruló oximoron (*ifjú agg*), tartalmilag össze nem illő (*setétlő, béna*) és negatív értelmű szavak (*béna, sánta*) kapcsolódnak hozzá:

*Mester, egy ifjú agg, setétlő, béna, sánta.*

– Elítélő jelző előzi meg a kitüntetető értelmű *Mester* megszólítást: *szörnyű Mesterem* a strófazárletben, kifordítva az eredetit, és ezáltal ironikussá téve. A *Mester* szó kétszeri használatával és a második esetben ráadásul a nagy kezdőbetűs írásmóddal a mértéketlen hódolatot karikírozza a paródia. A szöveggörnyezet váltja ki a komikumot az *egy ifjú agg* szintagmában, mert sem az *ifjú*, sem az *agg* szó önmagában nem komikus, de egymást kizáró ellentétes értelmük poláris jelzős szerkezetté összekapcsoltan oximoronban a humor forrásává válik. A *setétlő* melléknévi igenév kontextusbeli oda nem illése a *béna* és a *sánta* mellett a komikum alapja. A mondat szemantikájából adódó humor



miatt az intertextuális párhuzam humoreffektust keltő lesz a nyelvi szerkezet kontrasztív átköltésével, a hétköznapi és a patetikus egybeolvasztásával.

2a) Ünnepeles hangulat teremődik a képköltéssel is Tóth Árpád köszöntőjében:

– A hódolat kifejezését fokozza és expresszívabbá teszi a szövegfolytatásban a hasonlat:

*Most is úgy hódol lelke, oly szeliden s oly mélyen,  
Mint amaz ifjak hajták szép térdöket a földig,  
Kik ámulón figyelték az Úr komoly szemöldit  
Ama bibliabéli, hegyibeszédes éjen...*

– Ady előtti hódolatát Tóth Árpád a Jézus hegyi beszédét hallgatók áhítatával vonja párhuzamba. Ebben nem csupán a *földig* hajlás, hanem a Jézus ún. hegyi beszédét hallgatók szakrális hódolatára utalás is a mélységes tisztelet jele, amely a bibliai szimbolikára alludálás folytán magasztos hangvételű.

– Ady személyiségjegeit is a Jézusnak tulajdonítottakkal azonosítja a szövegfolytatás:

*Áldlak, mivel szilaj vagy s szelíd, mint ama Másik.*

Nem véletlen a Jézussal való párhuzamba állítás, hiszen köztudott, hogy Adynak állandó olvasmánya volt a Károlyi-féle protestáns Biblia, és kötetésében sokszor élt is biblikus képekkel. Az is indokolhatta az utalást, hogy míg Jézus a büntető Isten helyett új vallási irányt szab a szeretet tanának középpontba állításával, Ady egy új költészeti irányt valószínűsít meg. Újjító hatásának erejét és teremtő voltát a Jézus bibliai csodatételeivel való egybevetés (Jézus hegyi beszéde: Máté 5–7; csodatétele: Máté 20, 29–34 stb.; a jeruzsálemi templomból kiűzése a pénzváltóknak és az árusoknak: Máté 21,12–13), az Ady és a Jézus közötti párhuzam a stílus emelkedettségéhez járul hozzá:

*Áldlak, mert csodát mívelsz... bénák s vakok között.*

– A nagy respektust elárulja az Ady költői hatását érzékeltető metaforasor:

*..... készítsz  
Setét, erős bort nekünk könnyeid szent vizéből,  
S áldlak, mert újra zengő s ábrás csókod izétől  
Ajka ama holt lyánynak, ki a magyar Poézis,  
Áldlak, mert csodát mívelsz... bénák s vakok között.*

2b) Karinthy Frigyes parodikus-nevettető karikatúrájában a hódolat deszakralizált, sőt vulgáris képekbe fordul át durva minősítésű tabuszóval, és a szöveggörnyezet elemeinek összeegyeztethetlensége (inkongruencia) a komikum forrásává válik:

*Te szent nagy Fenekedbe beléomolni;  
Kinek halk nyála folyt.*

A szent jelentéstartalma hitelét veszti, a választékos stílus a kontextusból kirívó szavak hatására (*Fenekedbe; nyála*) átvált durva stílusminősítésűbe. A pátoszt a versbe nem

illő szó nagy kezdőbetűs írása (*Fenekedbe*) a visszájára fordítja. A jelentés ellentétességét erősítve, elbagatellizálva a tiszteletadást, az abszurditásig növelt túlzásba (hiperbolá) torkollik a komikus nyelvi forma:

*Mert isten vagy, csekélység és két isten és három.*

Így alakul át a pátosz álpátosszá nevetségessé téve a túl ünnepélyes stílust. Az utánzott műnek Karinthy szellemes utánzatát adva, rávilágít a parodizált mű kirívó sajátosságaira bizonyos, túlzásba vitt udvariassági formák nevetségessé tételével.

3a) Tóth Árpád versében bensőséges kapcsolatot sejtet a személyes érintettség megvalósítása:

*S mert egykor, úgy beszélük, ült a térdeiden,  
S látta fénylő szeme húszévesnek az orcád.*

Valamint apja sorsának és Adyhoz kapcsolódásának említése:

*De lásd, ősz Debrecenben él, s kora-ősz már s roskadt  
Egy szobrás, kit szeretted, s ki nagyokat akart ott.*

3b) Karinthy ezekhez a sorokhoz is humoros szemlélettel közelít, kifigurázva az emlékezést egy olyan nagynéni említésével, aki csupán egyszer látta (nyilván csak messziről) Adyt, és egy olyan nagyapa szóba hozásával, akinek nincs köze a művészethez, ezért Ady tevékenységét nem is becsülhette:

*.... s eszembe jut a tantim,  
Ki egyszer látott téged a pályaudvaron kinn,  
S szegény, jó grószpapa, ki ellenőr Parádon.*

4a) Tóth Árpád verses önfeltárulkozó vallomásában hangsúlyos a költőóriáshoz mért szerepének hangoztatása a negatív és pozitív expresszivitású szavak oppozíciójával:

*Áldlak, mert engem is, ki halkán s meghatottan  
Szólok hozzád, a lelked, ó, hányszor megvigasztalt,  
Ha súlyos térdeim vonszoltam, és az aszfalt  
Furcsán kongott... s az éjben verseid mondogattam...*

*Fáj, hogy csendes dalos vagyok, s hogy nemzetem  
Kemény fiai közt hirdetek félszegen,  
Félénk apostola az én erős uramnak...*

A Tóth Árpád-i csöndes, visszahúzódo költői alkat és a költői harcot is vállaló Ady Endre másságát a vers kétszeres összevetéssel teszi nyilvánvalóvá: egyrészt az akkori irodalmi viszonyokkal (*csendes, félszeg ↔ kemény*), másrészt egy apostol és a Jézus közötti különbségtevésével (*Félénk ↔ erős*).

4b) Karinthy Frigyes humoraktusa ironikus nyelvi attitűdjével torzképet rajzolva, nevetéssé teszi azt a Tóth Árpád-i magatartást, amellyel önmaga személyét és tevékenységét leértékeli:

*Szól félszegen feléd, motyogva és szelíden:  
Kinek halk nyála folyt, borongó, furcsa ívben  
Olvasva énekeid a vénhedt utcasárba ...  
S ki elmekegte őket, nyifegve csendesén,  
[...]  
Málé kis inasod én szörnyü Mesterem.*

*Alázattal szelíden, ki ünnepelni jöttem  
Könnyes, fakó szívemmel és trottyos térdemen;  
Mely úgy fáj alkonyatkor, csúzos bokámba lenn,  
Mikor elaggott felhők boronganak fölöttem.*

A Tóth Árpád-i stílusú patetikus sorindítást (*Szól félszegen feléd*) egy rosszalló értelmű határozói igenév (*motyogva*) követi, majd újra Tóth Árpád-i ünnepélyességű szó áll (*szelíden*), hogy azután Karinthy egy elmebetegséggel járó tünet képével rongos le a fennköltnek hitt gondolatot (*Kinek halk nyála folyt*). Így lesz a paródia szokásos túlzásával a Tóth Árpád-i *csendes, félszeg* magatartásból játékos gúnnyal *motyogás, mekegés* és *nyifegés*. Ennek a kiemelt versrészletnek a 2. sora szemantikailag csupa össze nem illő szavakból szőtt képtelen logikájú egység, amely alighanem a Tóth Árpád lírájában gyakori szinesztetikus képeket kívánja kigúnyolni: a *nyál* szóhoz csatolt, zajtalan hangjelenséget jelentő *halk* jelző inkompatibilis képzeteket keltő szintagmát alkot; és a csak szomorú hangulat és felhős idő jelzésére alkalmas *borongó* melléknévi igenévnek a 'görbe vonal' jelentésű *ív* képzetéhez kapcsolása humoros képtelenségű kifejezést teremt.

Míg a Tóth Árpád-versben az *írás-tudó* fogalmához illik a 'nagyon öreg értelmű', a régi irodalmi nyelvben használatos, állandó tulajdonságot kifejező *vénhedt* jelző, addig fogalmilag az *utcasár*-hoz nem illeszthető, következésképp humort keltő. Tóth Árpád-nak a magára vonatkoztatott *dalos* és *apostol* metaforikus képe Karinthy-nál szarkasztikusan *málé kis inasod* metaforikus megnevezéssé süllyed. A szentimentális költészetben a *könnyes* melléknév lehet jelzője elvont fogalomnak: *könnyes búcsú*, talán még a *szívnek* is, de a *szív* szó jelentéstartalmához nem fűzhető a *fakó* melléknév, amely anyag minősítője lehet: *fakó ing*. A Karinthy-kifordításban a *súlyos térdeim vonszoltam* szintagmából a *trottyos térdemen* kifejezés lesz, amelyben a bizalmas stílusú *trottyos* öreg férfiakra vagy nadrágra használható, de a beteg, ingatag térdekre nem, amely egyenesen mulatságos tartalmú lesz: eszerint a térd a bokában van lenn. Az *ünnepelni jöttem / Könnyes, fakó szívemmel és trottyos térdemen* kifejezés határozói összeférhetetlen minőségűek: az egyik elvont, lelki, állapothatározói, a másik konkrét, testi, majdhogynem helyhatározói tartalmú. A strófa utolsó sorában a 'késő öregségre jutott' értelmű, irodalmi nyelvi használatú *elaggott* minőségjelző élőlényt jelölő szóhoz fűzhető, de a *felhők*-höz kapcsolva humorforrássá válva nevetéses szókapcsolat hoz létre.

Helytálló Réz Pál értékelése: Karinthy Frigyes „az hommage-nak és a karikatúrának olyan elegyét teremtette meg, mint előtte senki a világirodalomban” (2004, 3).

### A stílusparódia mint jellegzetesen egyedi alkotói sajátosságok karikatúrája

Minden stílusparódiára igaz: „A parodista előtérbe állítja a *stílust*, és háttérbe szorítja a tartalmat. [...] A stílusparódia hatása a forma és a tartalom viszonyának gyökeres módosulásán alapul” (Fónagy 1999, 93, 165).

A stílusparódia alapvetően játékos műfaj, és különösen az architextust ismerőnek humoros hangulatot áraszt.

Gyakori eljárás az egyéni stílus irodalmi karikatúrája, vagyis egy alkotó egyedi nyelvi jellegzetességeinek az eltúlzása. A szembeszökő egyéni stílusjegyek remek lehetőséget nyújtanak a stílusparódia készítéséhez a stílussajáttságok eltúlzásával. Így humoreffektusokat teremtve egy szöveg vagy szövegegyüttes kifigurázása görbe tükör tartásával leplezi le az alkotó modorossá váló nyelvhasználatát.

A *Nyugat* első nemzedékéhez tartozó Tóth Árpád stiláris sajátosságai az irodalmi karikatúrákat készítőkké tollán parodizálható elemekké váltak. Költeményének szókincsébe a köznyelvi szavakon kívül rétegnyelvi szavak nagy számmal kerültek bele: bibliai fogalmak (*Mester; hegyibeszédes; az Úr; Kánába; szent, áldlak; csodát; írás-tudó; kufárhad; apostola*); Ady-versekre emlékeztető nem egy szava (*magyar; a vérnek és arany-nak*); csak az irodalomban használatos és csupán hangzásában különböző alaki tájszó (*setét sorod; setét, erős bort; mívelsz*); irodalmias az *ajka*; betűnépieségű a *lyánynak*; népies, archaikus az *estve*; régies az *orcád* és az *ama*, valamint az *amaz* mutató névmás; választékos az *éjen; éjben; férfiú-derék*; régies, irodalmi a *vénhedt*; népies és egyben választékos a *lel*. Sebestyén Árpád megfigyelése szerint: „A *setét* a költő gyakori szava” (1986, 808), jelzőként többnyire mély hangrendű szóhoz járul (*sorod; bort*), az ajakréses szóalakváltozattal és az ajakkerekítéses szóval változatos ritmikai és stilisztikai hangzást teremtve (*setét sorod; setét bort*).

Karinthy *setétlő* szava evokálja Tóth Árpádnak a *setét* melléknévvvel alkotott szintagmáit, de ugyanakkor a *setétlő* melléknévi igenév személyhez nem illőségével játékot folytat. Karikatúrájának *énekid* szava a parodizált költő archaizáló stílusát utánozza. – Varró Dániel *setéten* határozója is felidézi a nyugatos költő alaki tájszavát, valamint népies (*kónya; fancsalog; farán; megcsócsált*) és ugyanakkor emelkedett (*fölbágyadt; légbe; főm; milljom; csillag-kandeláber*) szóhasználata is az urbánus Tóth Árpádnak a táj-, illetve népnyelvi szavakat a köznyelvi, sőt emelkedett szókincsbe keverő technikáját idézi.

Kardos László számszerűen mutatja be Tóth Árpád kulcsszavait és ezek funkcióját: „A *Hajnali szerenád* darabjaiban – mindössze 43 versről van szó – a »bús« több mint hatvanszor fordul elő, a »halk« ötvenszer, a »setét«, »szelíd«, »fáradt« és »furcsa« egyenként körülbelül harmincszor! Ezek a jelzők sajátosan ernyedt és ernyesztő légkört teremtenek, dekadens kellemük elszongít” (1965, 117). Gáldi László véleménye szerint a *bús* melléknév „bársonyos csellóhangra emlékeztető” zengésű (1961, 321). Ebben a Tóth Árpád-költeményben a *bús férfiú-derék* jelzős szintagma része. Ezért Karinthy nem hagyja ki a *bús* melléknévre alludálást (*Oly bús, kietlen mindegy*), Varró pedig játékosan ironizálva egyenesen verse kulcsszavává teszi (*bús borjat; bús fejét; bús fényű cigarettem*).

A *bús* fogalmköréhez kötődő *borong* ige bár Tóth Árpádnak ebben a költeményében nem fordul elő, de költői oeuvre-jének jellegzetes szava. Ezért nem meglepő, hogy

mind Karinthy (*borongó, furcsa ívben; felhők boronganak*), mind Varró (*folt borong*) felhasználja karikatúrájában.

Kedveli Tóth Árpád az ó érzelemkifejező indulatszót mint az emelkedett hangulatnak a visszaadóját (*ó, hányszor megvigasztalt; ó, áldott költője a vérnek és aranynak*). Ezért Varró Dániel paródiája nem véletlenül két szöveghelyen is ó indulatszóval indítja a sort (*Ó, láttatok-e már; Ó, szája szegletén buggyant*).

A lélek szó az architextusban a lírai énre (*hódol lelke*) és a köszöntöttre (*a lelked, ő, hányszor megvigasztalt*) is vonatkozik, Varró paródiájában pedig a borjat szemléelő emberre (*lelkem úrhajója; De lelkem innét*).

Tóth Árpád jellegzetes alakzatánál érintő sajátosságok is megjelennek költeményében. Archaikus alakváltozással él a *készítség, áldlak* igékben; elbeszélő múlttal a *hajták* és régmúlttal az *üvölt vala* formákban. A régies alakok archaikust ízt kölcsönöznek a szövegnek és egyben biblikus jelleget (*hajták szép térdöket a földig, / Ama bibliabéli, hegyibeszédes éjen; a templomi kufár-had üvölt vala*). Kardos László megfigyelése szerint a nyugatos költő „a modorosságig kedveli a jelen idejű melléknévi igenevekből képzett határozókat” (1965, 121), ilyen a versbeli *ámulón*. Ezenkívül népies hangtani alakváltozatot használ: *térdöket, nekünk, bibliabéli, szomorún*, vagy régies formát: *ama, amaz, szemöldit*. Tehát stílusréteg-keverés jellemző a Tóth Árpád-i műre.

Szemantikai inkongruencia szüli Tóth Árpád szinesztetikus szerkezetét (*zengő s ámbrás csókok íztől*) és jelzőket felsoroló kifejezését (*szomorú, boros este*). A *bús férfiüderék* szintagmában meglepő a jelző, mert személyhez kötöten szokásos használni, ebben a kifejezésben viszont testrésze vonatkozik. Ezt a nyelvi jelenséget Karinthy túljátszva parodisztikus hatást ér el: *ifjú agg; setétlő, béna; halk nyála; borongó, furcsa ívben; vénhedt utcasárba; szent nagy Fenekedbe; fakó szívemmel; elaggott felhők boronganak*.

Tóth Árpád kedveli az alakzatok jelentéserősítő hatását: a jelzőkből (*bibliabéli, hegyibeszédes éjen; setét, erős bort; zengő s ámbrás csókok; nagy és megöklözött; költője a vérnek és aranynak; egy jövőző, szomorú, boros este*) és határozókból (*oly szelíden és oly mélyen; bénák és vakok között; halkan s meghatottan*) alkotott felsorolásokat. Látható, hogy ezek általában antonim, de legalább is szemantikailag inkongruens fogalmakat társítanak. Ezt is karikírozza Karinthy Frigyes parodisztikusan: *egy ifjú agg, setétlő, béna, sánta; Könnyes, fakó; Oly bús, kietlen mindegy; szegény, jó grószpapa; motyogva és szelíden; szívemmel és trottyos térdemen*.

Az ellentétek plasztikus képet rajzolnak Tóth Árpád Ady-tiszteletéről. A csodált mester és az egyszerű átlag ember, a nyilván tisztelt korú és az ifjú közötti különbség szembeszökő: *Mester, egy ifjú ember...* Az emberi jellem ellentétes tulajdonságai összetett személyiséget vetítenek az olvasó elé: *Áldlak, mivel szilaj vagy s szelíd...* Humorisztikus hatást keltenek viszont a Karinthy Frigyes-féle ellentétek, mert ezek kibékíthetetlen, összeegyeztethetetlen oppozíciókat mutatnak: *Mester, egy ifjú agg...; Te szent nagy Fenekedbe...; Málé kis inasod én szörnyű Mesterem*.

Tóth Árpád költészete bizonyosság arra, hogy kedvelte a kérdéshalakzatokat. Ezt a poétikai sajátosságot lopja be paródiájába Varró a versindítással: *Ó, láttatok-e...?*

A nyugatos költőnek a feltűnő zeneiség is sajátja, a parodista Varró Dániel (*libegve lefetyel*) és Karinthy (*félszegen feléd*) erre is rájátszik alliterációval.

Az aposztrófé szintén nemegyszer jellemzője (*De lásd, ősz Debrecenben*) a nyugatos költő alkotásainak, így tesz Varró is (*Tehénke, lásd*).

Varró Dániel nyilvánvalóan Tóth Árpád *Lélektől lélekig* című költeményének *milljom (árvaság)* szavát evokálja *milljom mérföldekre* kifejezésével.

Jellegzetes a Tóth Árpád-vers tagmondatainak (11-szer) és szintagmáinak (7-szer) s kötőszóval történő kapcsolása szemben az és kötőszóval (4-szer). Varró Dániel karikatúrájában is gyakoribb az s kötőszó (3 : 1 arányban).

„Karinthy irodalmi karikatúráinak (*Így írtok ti*) specifikuma az egyéni stílus mondani-  
valójának felszínre hozása” (Fónagy 1999, 467), sőt a paródia hagyományát követve  
tréfásan eltúlozza, ezáltal torzítja a parodizált stílusának egyedi vonásait, és ennek kö-  
vetkeztében komikus effektust ér el. Varró Dániel nem bántó módon, de a nyugatos al-  
kotó költészetének ismeretében könnyedén, játékosan evokál a költőelőd stílusjelle-  
mzőire, és ezzel humoros hatást vált ki.

### **A vershangzás karikatúrái**

Tóth Árpád a rímnek nagy mestere volt. Mindkét parodista követi a virtuóz rímelést, sőt rímkényszerrel, rímjátékkal kifigurázza a nyugatos költő rímközpontúságát.

A parodizált alapszöveg nyolcsoros, jambikus ritmusú, ölelkező rímes. Karinthy Frigyes követi ezt a klasszikus formát, de Tóth Árpád rímtechnikáját kimódoltnak érezve, akart erőszak-tétellel ilyen rímpárt alkot:

*halk, holdas esteken, vetvén a keshedt ágyot  
Te szent nagy Fenekedbe beléomolni vágyott.*

Varró Dániel paródiája is konvencionális versformájú: négysoros, jambikus és kereszt-  
rímes. *Ének* című versében rímhasználatáról maga így vall: *ahogy jön, én úgy ragasz-  
tom*. Valóban ez a keresetlenség érződik a paródiája rímein is, kivétel a *cigarettem* rí-  
meltetése, nyilvánvalóan a rímművész költő parodizálásaként:

*Tehénke, lásd, egyformák vagyunk nagyon mi ketten,...  
S úgy lóg fogam közül bús fényű cigarettem.*

Tóth Árpád több költeményének jellemző írásjele a három pont (*Jó éjszakát!*). Ebben a  
köszöntőversben minden versszak azzal zárul, sőt a másodikban és a harmadikban a  
strófán belül is megszakítja a gondolatközlés folyamatosságát, az elgondolkodás vizuális  
jeleként hívja fel a figyelmet az érzelmes szünetre. Karinthy Frigyesnél ez is parodisztikus  
elemmé lesz, különösen azon a helyen, amely így hiányos közléssé torzul (*Oly bús, kiet-  
len mindegy ... s szembe jut a tantim*).

### **És ami a karikatúrákból kimaradt**

Ady Endre kritikai fogadtatását Tóth Árpád szellemes képekkel és hatásos rímekkel  
hangsúlyozza:

*Míg göggel megtagad sok vénhedt írás-túdó,  
S míg fitymál unt rímekkel sok ósdi sírás-túdó.*

A Biblia írástudóknak a farizeusokat tekinti, akikre a régi vallási törvények betűjéhez való merev ragaszkodás jellemző. Tóth Árpád prózában viszont az Ady korabeli kritikát értékeli ilyen módon: „Ízléstelen és tudatlan volt azonban támadóinak csökönyös kitar-tása, mellyel egy csodálatos költői nagyság kivirágzásában nem akartak egyebet látni külföldi divatok kétes értékű, szolgálai átvételénél. Adynak a franciákkal való közösségei éppen azt mutatják, hogy a valódi nagyság pályáján az idegen hatások is csak egy bámu-latos eredetiség ezerszínű megnyilvánulásának önkéntelen és diadalmas eszközei” (1986 [1919, 315]). A régi költészetet mintának tekintőket, a költészet új csapásait el nem fogadókat a *régi* melléknév gúnyos, elmarasztaló szinonimáival (*vénhedt; ósdi*) il-leti a Tóth Árpád-vers, ósdi költészetüket elítélő jelzős szerkezettel (*unt rimekkel*), a zsörtölődésük miatt pedig találóan nevezi őket *sírás-tudó*-nak.

### **Az összehasonlító stíloselemzés következtetései**

Akkor lehet igazán élvezni az irodalmi karikatúrákat, ha a befogadónak van a parodizált műfajról, a karikírozott műről és/vagy a kifigurázott alkotó stílusáról olvasási tapasztala-ta, mert Karinthy Frigyes irodalmi karikatúrája ebből a három megközelítésből is paró-dia. Varró Dániel inkább csak játékosan humorizál a karikírozott költészetének stiláris sajátosságain.

Karinthy Frigyes intertextusként kezeli Tóth Árpád *Ady Endrének* című versét, azaz alapvetően egyetlen Tóth Árpád-költemény tiszteletteljes reverenciáját, az induló köl-tőnek a költőnagyság előtti mélyen hódoló attitűdjét teszi nevetségessé a komoly és a komolytalan ütköztetésével folytatva játékot. De ugyanakkor érezhető, hogy parodisz-tikus elemekben bővelkedő stíluskarikatúrájában a Tóth Árpád-i költészet jellegzetes hangvétele és szavai visszhangzanak ironikus kifejező torzítással, de egyben az ő remek stílusutánzó képessége is kitűnik: „... a gyakori poentírozási lehetőségek: kifordítás, félreértés, félremagyarázás, ismétlés, túlzás, naivítás tettetése éppen kvalitásainak e szövedékébe illeszkedve emelkedtek messze a szokványos hatás lehetőségei fölé, s kap-ták meg karinthy színezetüket” (Halász 1972: 230).

Napjainkban egyenesen divattá vált stílusparódiákat írni. Varró Dániel a költőelőd-nek nem egyetlen versét parodizálja, hanem költészete stílusának megfigyelése alapján tesz intertextuális utalásokat. Fiatalos tiszteletlenséggel, humorérzékkel, szórakozta-tóan, tréfásan, nyelvi leleménnyel, nyelvi játékkal, de finoman, bántó él nélkül humo-rizál a klasszikus kánon nyugatos alkotójának szóhasználatán, nyelvi jellegzetességein. Az ő paródiájában az érzetkultuszról áthatott Tóth Árpádra jellemző stiláris jegyek tűn-nek fel. Parodisztikus humora abban az ellentmondásban rejlik, amely egy komolytalan, banális, súlytalan téma (mint itt a boci téma) és az ábrázolás-technika, a stilizált meg-szólalás között rejlik.

A parodisztikus intertextualitásban érzékelhető a nyelvi játékra, a humorra, a komi-kumra, az ironizálásra való nyitottság, és ezért a paródiáírók tollából stílusváltozatok jelennek meg a görbe tükröt tartó irodalmi karikatúrákban. Tehát a karikírozókra is fényt vetnek a paródiáik, mert személyiségük, költői alkatuk nagyban meghatározza a karikírozás módszerét. Varró Dániel inkább csak humorizál, a finom stílusú poétát idézi fel. Karinthy Frigyesre viszont jellemző az ironikus kifigurázás is. Tollán az irodalmi kari-katúra egyenesen mű- és stíloselemzés.

Az irodalomban a paródia, a parodizálás nem feltétlenül a hagyomány lerombolását, gúny tárgyává tételét eredményezi, hanem a sztereotip műfaji és egyéni sajátságok felmutatását, sőt a múlt irodalmának megőrzését is.

Forrás:

*Tóth Árpád összes versei, versfordításai és novellái.* 1962. Bp., Szépirodalmi.

Karinthy Frigyes 1979, 1986. *Így írtok ti. Irodalmi karikatúrák.* (Szerkesztette és a szöveget gondozta Ungvári Tamás) Bp., Szépirodalmi.

Varró Dániel 1999. *Bögre azúr.* Bp., Magvető.



## 5. AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ STÍLUSELEMZÉS JELENTŐSÉGE

Az irodalmi alkotások közötti intertextualitás az irodalom „mozgását”, folyamatjellegét mutatja. Ez ad alapot az intertextuális olvasásra, az intertextuális elemzésre, vagyis az összehasonlító vizsgálatra.

Sokféle szövegvizsgálati módszer használatos. Az irodalmi alkotás lényeges összetevője a stílusa, a nyelvi megformáltsága, érdemes tehát ebből kiindulva végezni az elemzést. Az összehasonlító stílus elemzési módszernek az a célja, hogy tükörbe állítsa az intertextuális viszonylatok miatt azonos vagy hasonló, de ugyanakkor eltérő sajátosságú irodalmi szövegeket, összevesse érzés-, hangulat- és gondolatviláguk nyelvi vetületét, poétikai-stiláris-retorikai eszközrendszerüket. Ezáltal segítse a csupán intuitív vagy impresszionisztikus, azaz a módszer nélküli stílus elemzéssel szemben az egyéni stílus elemzési gyakorlat kialakulását és ezzel a szövegek értő olvasását.

Érdemes Pierre Guiraud megállapításából kiindulni: az összehasonlítás a stilisztikai vizsgálatok lényegét jelenti (1957, 157). Az összehasonlító stiláris vizsgálat haszna, értelme az, hogy többet nyújt egyetlen mű elemzésénél azzal, hogy műveket helyez a vizsgálat középpontjába, kimutatva az irodalomtörténeti hagyományozódást is. Alkalmos feltárni a hagyományban gyökerezett szövegátvételek átírásának módjait és hatását, az intertextusok egymásra épülését jelentésben, motívumokban, stilizáltságban, retorizáltságban, poétizáltságban, struktúrában, metrizáltságban stb. A szövegek közötti funkcionális kapcsolatok révén kimutatható a hatástörténeti folyamatban a költői/írói tradíció továbbélése: az előd gondolatiságának újraírása, újraértelmezése a szemantikai evokációban, a poétikai eszközök megújítása, a formahasználat továbbírása, és így feltárható egy-egy intertextus dialogikus nyelvi térben való vállalása vagy más aspektusból láttatása, esetleg éppen a mássággal történő ellentételezés a vendégszöveg variálásával, a műfaji módosítással, sajátos intertextuális technikával, a poétikai eljárás különbözőségével.

Az összehasonlító stílus elemzési módszer a költői tradícióhoz kapcsolódást vagy éppen a hagyomány megtörését, vagy egyenesen az azzal való szembenállást fedi fel az intertextuális kapcsolódásban, vagyis voltaképpen a hagyományhoz való viszonyt. Az irodalmi hagyományon belül értelmezni lehet az alkotói aspektusváltásokat, karakterisztikus jegyeket, a hatástörténetben szerepet játszó domináns motívumokat. Ezt azért fontos vizsgálni, mert a nyelvi megelőzöttség és a funkcionális átírás összevetése sokat elárul az alkotó nézőpontjáról, alkotói módszereiről: kitől mit és hogyan vesz át. Ilyen módon követni lehet a pretextust a poétikai hagyomány útján, és felfedni: miként reflektál a pretextusra a továbbírás, melyek újraírásának poétikai eljárásai. Így az átörökítésben az irodalmi kontinuitás és diszkontinuitás feltérképezhető.

Az összehasonlítás révén érzékelhetővé válik a szövegek stiláris eltérése. Ez több okra vezethető vissza: a szövegek közötti jelentéseltérésekre, az alkotó stíluskorszakhoz vagy -irányzathoz tartozására, egyéni stílusának jellemzőire vagy a műfaji követelmények követésére.

Az ilyen összetevő vizsgálatok eredményeképpen egyetlen művészi oeuvre-ön belül is szemléltethető: azonos műfajban azonos szerző is eltérő kifejezőmódot talál a némileg eltérő jelentésekhez és nézőpontokhoz; azonos szerző a változatlan témát más megformáltságban, más műfajban szólaltatja meg; azonos szerző ugyanarról a témáról

változó formában verselhet, kitarva a nyelvi variációk széles tárházát. Sőt kivételesen egyetlen alkotáson is megvilágítható a stiláris változatok jelentésbeli-strukturális-poétikai szerepe.

Még nagyobb szembesítésekre nyílik mód, ha különböző szerzők azonos témáról azonos vagy eltérő műfajban szólnak. Az összehasonlítások módját adnak az „eredeti” szöveg keletkezési ideje és az átvétel kora nyelvhasználatának összevetésére. Ez a vizsgálat stílustörténeti korszakok eltérő jellemzőire mutathat rá, stílustörekvések közötti hasonlóságokat fedve fel. Rávilágít alkotói habitusok és módszerek egymásra hatására. A szövegműfajok közötti eltéréseket, műfajok tartalmi feltöltődését és formai változását is nyomon lehet követni vele a műfaji sajátosságok általános, egyedi és változó jellemzőinek a felfedezésével, láttatva egy-egy műfaj variánsainak stiláris megoldásait. Alkalmas az azonos címen megjelenő szövegek műfajváltását szembeállítani és ugyanakkor érzékeltetni, hogy ezek a szövegek miként értelmezik egymást. A műfordítások és az eredeti szöveg összevetése látni engedi a műfordítói elveket és hagyományokat. Az irodalmi karikatúráknak a pretextussal való összehasonlítása felhívja a figyelmet a művészek, az alkotások, valamint a műfajok jellemző sajátosságaira.

Az összehasonlító stíluselemzés közben mód nyílik az intertextualitás alapján – sőt szükséges is – a diskurzusok, azaz a nyelvi interakcióban keletkező szövegtípusok, vagyis a funkciótól függő szövegosztályok (dal, halotti beszéd, novella, dráma, szonett, irodalmi karikatúra, slam poetry stb.) specifikumainak a tisztázására, és ezzel rámutatni a tartalom és a forma összefüggésére. Az egyéni nyelvi megalkotottság feltárásával megvilágítható az alkotó nyelvfelfogása, formakultúrája. Lehetőség van megkülönböztetni a verses textusokon belül a lírai, a drámai és az epikus alkotások funkciótól függő sajátosságait. Alkalom adódik az ókortól hagyományozott metrumok, strófaeképletek és az újkorban keletkezett ritmikai formák jellemzőinek a számbavételére és jelentést erősítő voltuk tisztázására. Közben lehetséges a kép- és az alakzattípusok aprólékos elemzésével szövegértelmet szolgáló szerepük felmutatása. Alkalmas a publicisztikai műfajok (szónoki beszéd, vezércikk) közönségorientált retorikai eszközeinek szembesítésére, valamint a novellák különböző megnyilatkozási fajtáinak (egyenes, függő, szabad függő beszéd, belső monológ) funkcionális vizsgálatára.

Az összehasonlító stíluselemzés azért is fontos, mert közvetve a stílusművelés eszköze, hiszen hozzásegít a pragmatikai tényezők figyelembevételével a megnyilatkozás alkalmához, a témához, a szövegműfajhoz illő stílusváltozat, -árnyalat és stiláris eszközrendszer megválasztásához. Szabó Zoltán még több szerepét is részletezi: „A stílus-tények összehasonlítása sok és sokféle stilisztikai vizsgálat alapja: a stilisztika valamennyi ágában, valamint társtudományában egyaránt hasznosítható, továbbá egy-egy nyelvi jelenség (pl. linearitás, ekvivalencia, szintagmatikus és asszociatív viszonyok) stilisztikai megközelítéseiben szintén produktívnak bizonyult. [...] Eszköze lehet a stilisztikai megismerésnek, megértésnek és megértetésnek, érvelésnek és értékelésnek. Kedvező hatással lehet a stilisztikai gondolkodásmód kialakítására, továbbá a stilisztikai ismeretek alkalmazására, és segíti, javítja a stílusgyakorlatokat. Egyszerűen jelzi, bizonyítja a stilisztikai tudás hatékonyságát” (2006, 10).

Mindezek miatt hasznos, sőt szükséges tudományág az összehasonlító stilisztika és módszere: az összehasonlító stíluselemzés.

Az ember tudatos szándéka a világ minél alaposabb megismerése, és ebbe beletartozik a művészetek, a nyelvi műalkotás, az irodalom megértése is. Az összehasonlító stíluselemzés nagyban hozzájárul az irodalmi alkotások többoldalú, mélyebb értelmezéséhez, a költői-írói nyelv jellemzőinek alaposabb feltárásához és ezzel a tudatos irodalomolvasáshoz és -értéshez. Az értelmező olvasást szolgálja az intertextuális térben az irodalmi művek világának gazdagabb és intenzívebb feltérképezésével. Az összehasonlító elemzés révén a művek együttes láttatása, intertextuális olvasása, egymásra vetítése komplexebb értelmezéshez vezet. Az összehasonlító stíluselemzés kiszélesíti a stiláris vizsgálódás körét azzal, hogy a hatás-ellenhatás-kölcsönhatás jelenségeit is értelmezi, ezzel segítve az irodalomértést, az irodalomértelmezést, közvetve pedig az egyén önmegértését.

A befogadónak tudatában kell lennie annak: „A költői nyelvhez nem társul semmi, ami már ne volna meg a nyelvben, ugyanakkor az irodalomban sok minden kibontakozik abból, amit úgyszólván »használatlanul tartanak készenlétben« a nyelvhasználat egyéb modalitásai. [...] A költői nyelv ily módon nem úgy jelenik meg, mint a többi nyelvhasználatok egyike, hanem mint a nyelv egyáltalán, mint az összes nyelvi lehetőség megvalósulása” (Coseriu 1971, 184). A nyelvi alapról kiinduló elemzéseknek a legfőbb célját Németh G. Béla így jelölte ki: „...nyelvészeti célú elemzés az, amit [...] csak az esztétikai létezési forma állandó figyelembevételével lehet komolyan elvégezni. Az ilyen nyelvészeti elemzésnek éppen az lehetne az egyik legfőbb tárgya és feladata, hogy megmutassa, miként jön létre a közönséges nyelvvel, a közönséges beszéddel egy lényegű költői nyelv, illetőleg minek a révén válik a költői beszéd az egy lényegen belül más minőségűvé” (1981, 326). Elemzéseimben, értelmezéseimben mindig erre kerestem a választ: Mi tett egy verset olyan alkotássá, amelyet a magas színvonalú *Nyugat* közlésre vállalt? Miből fakad a költemény líraisága, poétikussága? Mi teszi irodalmi alkotássá az elemzett két prózai szöveget? Miért lehet irodalmi alkotásnak tekinteni egy szónoklatot és egy vezércikket? Mitől válik egyedi irodalmi alkotássá Verlaine költeménye? Miért érzik a befogadók kivételesen poétikusnak a Tóth Árpád-i fordítást? Miért minősíthetők a Biblia szövegei irodalmi alkotásoknak? Mi tette díjazott irodalmi művé Nagy Ignác darabját? Miért tartják a késő modernség kiváló költeményének Kosztolányi művét? Mitől válhat irodalmi alkotássá egy halotti búcsúztató? Mi miatt formálódik egyedi poétikus irodalmi művé egy halotti beszédet imitáló költői alkotás? Mitől válik irodalmi alkotássá egy szertartási műfaj: a litánia? Miért tekinthető irodalmi alkotásnak Szabó Lőrinc verse? Mi tette kiváló paródiává Karinthy Frigyes művét? Milyen poétikai funkciónak tesz eleget Varró Dániel irodalmi karikatúrája?

Az összehasonlító stilisztikai elemzéseknek a legfőbb jelentősége tehát abban áll, hogy magyarázataiban választ próbál adni arra: szövegek mitől, milyen nyelvi-poétikai-stilisztikai-retorikai eszközöktől válnak irodalmi alkotásokká.

\*

Hogy a szöveg-, a stílusértelmezés a sokoldalúsága ellenére sem lehet teljes és véglegesen lezárt, erre Weöres Sándor *Vázlat az új líráról* című versében így figyelmeztet:

*„A versben fő a tartalom.” De akkor  
mért vers? Hiszen prózában egyszerűbb  
akármilyen tartalmat rögzíteni,  
élményt vagy eszmét pontosan közölni.*

.....

*„A versben fő a forma.” Tiszta zengés,  
tökéletes rend: dermesztő unalmas.*

.....

*Se tartalom, se forma – hát mi kell?  
A jó vers élőlény, akár az alma,  
ha ránézek, csillogva visszanéz,  
mást mond az éhesnek s a jóllakottnak  
és más a fán, a tálon és a szájban,  
végső tartalma, vagy formája nincs is,  
csak él és éltet. Vajjon mit jelent,  
nem tudja és nem kérdi. Egy s ezer  
jelentés ott s akkor fakad belőle,  
mikor nézik, tapintják, ízlelik.*

Nem kívántam modellt állítani, elemzéseimet saját erőpróbának, kísérletnek szántam: mit tudok én, a stilisztikus néhány alkotás összevetésekor kimutatni. Hiányosságait, esetleges hibáit fogadja az olvasó azzal a megértéssel, ahogy Weöres Sándor vélekedett a versértelmezésről: „Nem is hiszem, hogy lehetséges volna a verset tökéletesen és az utolsó morzsáig érteni” (Weöres Sándor interjúja, 1964.), illetve azt állította: „A művészet nyilván nem e világból való: az elemzés csak addig a kapuig tudja nyomon elkísérni, ahol az ismeretlen kezdődik” (Domokos idézi a Fülep Lajosnak írott leveléből 2002, 34.).

Azzal zárom gondolatsoromat, amelyet már előttem Benedek Marcell megfogalmazott: „Egyetért-e majd mindegyik elemzéssel? Remélem, hogy nem. Részben azért, mert lehetetlen, [...] mert olvasás közben fejlődni és gazdagodni fog saját ítélőképessége is és kritikával fogadja az éppen olvasott vers magyarázatát. Ennek a kritikai érzéknek föléb-resztésével éri el tulajdonképpen célját az elemzések könyve” (1967, 17). Különösen a stílusról az embereknek nagyon eltérő véleményük van, és nem kivételek ez alól a stilisztikusok, vagyis a stilisztikával foglalkozó kutatók sem. Továbbgondolásra ajánlom tehát elemzéseimet, tudva azt, amit Kosztolányi Dezső megfogalmazott: „állandóan – legalább ötvenként – revideálnunk kellene az irodalmi ítéleteket. Öt év múltán ismét mást veszünk majd észre egy-egy munkában” (2004, 256).

## AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ STÍLUSELEMZÉS SZAKIRODALMÁBÓL

[Budapest = Bp.]

- Abaffy Erzsébet 1989. Szókészleti és grammatikai szinonimák XV–XVI. századi párhuzamos szövegeinkben. *Magyar Nyelv*, 203–208.
- Aczél Géza 1999. *99 híres magyar vers értelmezése*. Bp., Móra Könyvkiadó.
- Ady Endre összes prózai művei. 8. köt. 1968. Bp., Akadémiai.
- Albert Zsuzsa – Vargha Kálmán szerk. 1966. „Miért szép?” Századunk lírája verselemzésekben. Bp., Gondolat.
- Angyalosi Gergely 1996. Az intertextualitás kalandja. *Helikon*, 1–2. 3–9.
- Antoine, Gérard 1961. Pour une méthode d'analyse stylistique des images. In *Langue et littérature. Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*. Paris, Université de Liège, 151–164.
- Arany János Bánk-bán tanulmányok. 1900. In *Arany János összes munkái. V. Prózai dolgozatok*. 5. kiad. Bp., Franklin-Társulat, 26–52.
- Arisztotelész 1963. *Poétika*. (Ford.: Sarkady János) Bp., Magyar Helikon.
- Arrivé, Michel 1969. *Scénographie d'un tableau*. Paris, Seuil.
- Babits Mihály [kb. 1934]. *Az európai irodalom története*. [Bp.], Nyugat.
- Babits Mihály 1978a [1920]. Dante fordítása. In Belia György vál.: *Babits Mihály esszék és tanulmányok*. I. Bp., Szépirodalmi, 269–285.
- Babits Mihály 1978b [1920]. Tanulmány Adyról. In Belia György vál.: *Babits Mihály esszék és tanulmányok*. I. Bp., Szépirodalmi, 667–692.
- Babits Mihály 2005 [1912]. Játékfilozófia. In Jankovics József vál.: *Tanulmányok, esszék*. Bp., Kortárs Könyvkiadó, 49–71.
- Bahtyin, M. M. 1976 [kb. 1924]. *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*. Bp., Gondolat.
- Balázs János 1987. Mikor kezdik a Bibliát nyelvünkre fordítani? *Magyar Nyelv*, 403–410.
- Ballagi Mór 1864. Tanulmányok a magyar bibliafordítások körül. *Nyelvtudományi Közlemények*, 38–72; 161–189.
- Ballagi Mór 1865. *Biblia tanulmányok*. Pest, Engel és Mandello.
- Bally, Charles 1951<sup>13</sup> [1909]. *Traité de stylistique française*. Genève – Paris, Klincksieck – Georg.
- Baránszky-Jób László 1971. A négy novella általános esztétikai, axiológiai és műfajtipológiai elemzése. In Hankiss Elemér szerk.: *A novellaelemzés új módszerei*. Bp., Akadémiai, 159–167.
- Baránszky-Jób László 1978. *Élmény és gondolat*. Bp., Magvető.
- Bárczi Géza 1961. *Nyelvjárás és irodalmi stílus*. In *Stilisztikai tanulmányok*. Bp., Gondolat, 62–115.
- Bárczi Géza 1975a. A Biblia új, teljes magyar fordítása. *Vigília*, 11. 752–754.
- Bárczi Géza 1975b. A magyar nyelv jelleme. *Magyar Nyelv*, 257–268.
- Bárczi Géza 1982. *A Halotti Beszéd nyelvtörténeti elemzése*. (Sajtó alá rendezte és szerkesztette E. Abaffy Erzsébet és N. Abaffy Csilla) Bp., Akadémiai.
- Barthes, Roland 1994. Texte (théorie du) In *Oeuvres complètes II*. Paris, Seuil.
- Barthes, Roland 1996. *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Bp., Osiris.
- Beaugrande, Robert de – Dressler, Wolfgang 2000 [1972]. *Bevezetés a szövegnyelvészetbe*. Bp., Corvina.
- Bencze Lóránt 2005. Ómagyar Mária Siralom — József Attila: Óda. Kognitív és szociokulturális összevetés. In Szikszainé Nagy Irma szerk.: *József Attila, a stílus művésze*. Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézetének Kiadványai, 84. 49–55.

- Benedek Marcell 1967. Előszó. In Albert Zsuzsa – Vargha Kálmán szerk.: *Miért szép? Századunk magyar lírája verselemzésekben*. Bp., Gondolat, 5–17.
- Benkő László 1971. Az egyszavas mondatok funkciója. In Hankiss Elemér szerk.: *A novellaelemzés új módszerei*. Bp., Akadémiai, 305–310.
- Benkő Loránd főszerk. 1970. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. (TESz.) Bp., Akadémiai.
- Benkő Loránd 1975. Az élő nyelvi múlt. *Magyar Tudomány*, 726–732.
- Benkő Loránd 1980. *Az Árpád-kor magyar nyelvű szövegelemzései*. Bp., Akadémiai.
- Bibó Judit 1989. Proust stílusa és Gyergyai Poust-fordítása. Bp., Akadémiai.
- Birnbaum Marianna D. 1991. *Esterházy-kalauz. Marianna D. Birnbaum beszélget Esterházy Péterrel*. Bp., Magvető, 6–8.
- Bókay Antal – Kecskés András – Szabolcsi Miklós – Szigeti Lajos – Szőke György – Tverdota György 1980. *József Attila-versek elemzése*. Bp., Tankönyvkiadó.
- Bónus Tibor 2000. Irónia, paródia, esztétikai szublimáció. Karinth Frigyes: Így írtok ti. *Alföld*, 4. 56–63.
- Borbély Szilárd 2003. június 20. Kádáriában éltem én is! *Élet és Irodalom*, XLVII. évf. 25. sz.
- Borbély Szilárd 2006. [A'] nagy semminek ágán (Egy elhíresült sorról). In uő: *Árkádiában: Történetek az irodalom történetéből*. Debrecen, Csokonai, 132–140.
- Bors Edit 2015. *Az irodalmi nyelv. Francia-magyar kontrasztív szövegstilisztikai tanulmányok*. Bp., Szent István Társulat.
- Chevrel, Yves 2009. *La littérature comparée*. Paris, PUF.
- Cohn, Dorrit 1996 [1978]. Áttetsző tudatok. A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módozatai a szépirodalomban. In Thomka Beáta szerk.: *Az irodalom elméletei II*. Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor Kiadó, 81–193.
- Coseriu, Eugenio 1971. Thesen zum Thema Sprache und Dichtung. In Stempel, W. D. hg.: *Beiträge zur Textlinguistik*. München, Fink.
- Cressot, Marcel 1959. *Le style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Culler, Jonathan 2000. Aposztrophé. *Helikon*, 3. 370–389.
- Culpeper, Jonathan 2002. A cognitive stylistic approach to characterisation. In Semino, Elena – Culpeper, Jonathan: *Cognitive Stylistics. Language and cognition. Text analysis*. Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 251–277.
- Czeglédy Sándor 1940. A bibliafordítás kellékei és feltételei. In Dr. Vasady Béla szerk.: *Károlyi emlékkönyv. A vizsolyi biblia megjelenésének háromszázötvenedik évfordulójára*. Bp., Bethlen Gábor Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 158–168.
- Czine Mihály 1960. *Móricz Zsigmond útja a forradalmakig*. Bp., Magvető.
- Czine Mihály 1970. *Móricz Zsigmond*. 2. kiad. Bp., Gondolat.
- Császár Elemér 1923. Heinrich Gusztáv és a magyar irodalom. *Egyetemes Philológiai Közl.*, 1–15.
- Csontos József 1890. A vizsolyi biblia nyelve. In Kenessey Béla szerk.: *Károlyi-emlékkönyv*. Bp., Hornyánszky Viktor, 79–181.
- Csontos Nóra – Tátrai Szilárd 2005. *Az idézés pragmatikai megközelítése (Az idézési módok vizsgálatának lehetőségei a magyar nyelvű írásbeliségben)*. Általános Nyelvészeti Tanulmányok, XXII, 59–119.
- Csontos Nóra 2013. A pragmatika mint szemléletmód érvényesítésének lehetősége a történetiségben. *Magyar Nyelv*, 149–154.

- Csúri Károly 1982. *lírai stílus*. In Király István főszerk.: *Világirodalmi lexikon* 7. Bp., Akadémiai, 328.
- Csúry Bálint 1940. Károlyi Gáspár bibliafordítása és a magyar népnyelv. In Dr. Vasady Béla szerk.: *Károlyi emlékkönyv. A vizsolyi biblia megjelenésének háromszázötvenedik évfordulójára*. Bp., Bethlen Gábor Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 112–122.
- Dällenbach, Lucien 1996 [1976]. Intertextus és autotextus. *Helikon*, 1–2. 51–66. [= Intertexte és autotexte. *Poétique*. 1976. 27. 382–396.]
- P. Denis bencés szerzetes összegyűjtött gondolatai. 1994. Olvasás, hagyomány, fordítás. Beszélgetés Paul Ricoeurrel. *Pannonhalmi Szemle*, 70–76. [Écoute 1993. 4. 92–100]
- De Man, Paul 1996. A temporalitás poétikája. In Thomka Beáta szerk.: *Az irodalom elméletei I*. Pécs, JPTE – Jelenkor, 5–60.
- Derrida, Jacques 1997. A fehér mitológia. In Thomka Beáta szerk.: *Az irodalom elméletei. V*. Pécs, JPTE – Jelenkor, 5–102.
- Detre Zsuzsa – Bárány György szerk. 1981. „Miért szép?” *Verselemzések napjaink magyar költészetéből*. Bp., Gondolat.
- Dienes Erzsébet 1990. A Vizsolyi Biblia kézirat fordítási előzményeiről. In Barcza József szerk.: *Emlékkönyv a Vizsolyi Biblia megjelenésének 400. évfordulójára*. Bp., A Magyarországi Református Egyház Zsinati Irodájának Sajtóosztálya, 51–69.
- Dobri Imre 2003. *Keleten a helyzet változatlan*. Kertész Imre: *Jegyzőkönyv – Esterházy Péter: Élet és irodalom*. In Horváth Kornélia – Szitár Katalin szerk.: *Szó – elbeszélés – metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből*. Bp., Kijárat, 429–444.
- Dobszay László 1998. *Magyar zenetörténet*. 2. kiad. Bp., Planétás.
- Domján János dr. 1981. Jónás könyvének magyarázata. In Bartha Tibor szerk.: *A Szentírás magyarázata – Jubileumi kommentár*. Bp., Zsinati Bizottság, 827–830.
- Domokos Mátyás – Lator László 1982. *Versekről, költőkkel*. Bp., Szépirodalmi.
- Domonkosi Ágnes 2001. A nyelv átértékelődése a posztmodern költői stílusban. Parti Nagy Lajos: elrepullman. *Magyar Nyelv*, 192–200.
- Domonkosi Ágnes 2002. A képszerűség szerepe Kossuth stílusában. In Szikszainé Nagy Irma szerk.: *Kossuth Lajos, a szó művésze*. Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézetének Kiadványai, 78. 106–117.
- Domonkosi Ágnes 2005. „Belül ég, de kívül éget”. *A kint-bent viszonylat megjelenítése József Attila költészetében*. In Szikszainé Nagy Irma szerk.: *József Attila, a stílus művésze*. Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézetének Kiadványai, 84. 63–71.
- Domonkosi Ágnes 2008. *Az alakzatok szöveg- és stílusteremtő szerepe Parti Nagy Lajos költészetében*. In Szathmári István szerk.: *Az alakzatok világa* 20. Bp., Tinta.
- Eisemann György 1991. Poesis perennis. Vázlat Kosztolányi lírájáról. In uő: *Végidő és katarzis*. Eger, Orpheusz, 157–170.
- ÉKsz. = *Magyar értelmező kéziszótár*. 1972. Juhász József – Szőke István – O. Nagy Gábor – Kovalovszky Miklós szerk. Bp., Akadémiai.
- Elekfi László 1986. *Petőfi verseinek mondattani és formai felépítése (különös tekintettel az aktuális mondattagolásra)*. Bp., Akadémiai, 280–323.
- Énekítő egyház* (Római Katolikus Népegyháza). 3. kiad. 1991. Bp., Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék.
- Enkvist, Nils Erik 1964. On defining Style. In Enkvist, Nils Erik – Spencer, J. – Gregory, M. J. eds.: *Linguistics and Style*. Oxford, Oxford University Press, 1–56.

- ÉrtSz. = *A magyar nyelv értelmező szótára*. 1961. Országh László szerk. Bp., Akadémiai.
- Esterházy Péter 1987. *Otthon. Körkép*, 161–162.
- Esterházy Péter 1994. *Egy kékharisnya följegyzéseiből*. Bp., Magvető.
- Esterházy Péter 1996. *Egy kék haris*. Bp., Magvető.
- Esterházy Péter 2003. *A szabadság nehéz mámora. Válogatott esszék, cikkek 1996–2003*. Bp., Magvető.
- Esterházy Péter <https://mindentudas.videorium.hu/hu/recordings/8214/a-szavak-csodalatos-eletebol>
- Fábián Pál — Szathmári István — Terestyéni Tamás 1958. *A magyar stilsztika vázlata*. Bp., Tankönyvkiadó.
- Fehér Erzsébet 1993. Az írott nyelv vizuális aspektusa (Vázlat). In Kozocsa Sándor Géza szerk.: *Emlékkönyv Fábián Pál hetvenedik születésnapjára*. Bp., ELTE BTK Mai Magyar Nyelvi Tanszék, 86–95.
- Fehér Erzsébet 1995. Változatok a hasonlatra. In Laczkó Krisztina szerk.: *Emlékkönyv Szathmári István hetvenedik születésnapjára*. Bp., ELTE Mai Magyar Nyelvi Tanszék, 140–147.
- Fehér Erzsébet 1996. Hasonlat és versszerkezet a 30-as évek lírájában. In V. Raisz Rózsa szerk.: *Anyanyelv és iskola az ezredfordulón*. Magyar Nyelvtudományi Társaság Kiadványai, 207. 250–257.
- Fehér Erzsébet 1998. Alakzat és szövegszerkezet. In Hajdú Mihály – Keszler Borbála szerk.: *Emlékkönyv Abaffy Erzsébet 70. születésnapjára*. Bp., ELTE Magyar Nyelvtörténeti és Nyelvjárási Tanszéke, 38–40.
- Fehér Erzsébet 2002. Az 'illőség' elve Kossuth rétori gyakorlatában. In Szikszainé Nagy Irma szerk.: *Kossuth Lajos, a szó művésze*. Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézetének Kiadványai, 78. 39–52.
- Fehér Erzsébet 2003. Alakzat és kompozíció. József Attila: Két hexameter. In Hajdú Mihály – Keszler Borbála szerk.: *Köszöntő könyv Kiss Jenő 60. születésnapjára*. Bp., ELTE Magyar Nyelvtudományi és Finnugor Intézete, valamint a Magyar Nyelvtudományi Társaság, 220–226.
- Fenyő D. György 2005. Egy különleges versforma mint költői hagyomány. (József Attila Születésnapomra című versének utótörténete) *Új Forrás*, okt. 64–83.
- Ferencz Győző 1988. „Kettős tanulmány Kosztolányiról”. *Jelenkor*, 1. 32–40.
- Ferencz Győző 1997. *A költészet mechanikája. (Verselemzések)* Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Fónagy Iván 1969. Viccel a bácsi. Humor és költőiség a nyelvben. *Magyar Nyelvőr*, 16–43.
- Fónagy Iván 1970a. *alliteráció*. In Király István főszerk.: *Világirodalmi lexikon* 1. köt. Bp., Akadémiai, 220–224.
- Fónagy Iván 1970b. *archaizálás*. In Király István főszerk.: *Világirodalmi lexikon* 1. köt. Bp., Akadémiai, 431–433.
- Fónagy Iván 1975. *halandzsa*. In Király István főszerk.: *Világirodalmi lexikon* 4. köt. Bp., Akadémiai, 160–166.
- Fónagy Iván 1986. *paródia*. In Király István főszerk.: *Világirodalmi lexikon* 10. köt. Bp., Akadémiai, 218–219.
- Fónagy Iván 1989 [1959]. *A költői nyelv hangtanából*. Bp., Akadémiai.
- Fónagy Iván 1999. *A költői nyelvről*. Bp., Corvina – MTA Nyelvtudományi Intézete.
- Fried István – Szappanos Balázs 1978. *Petőfi-versek elemzése*. Bp., Tankönyvkiadó.



- Fried István 1987. Jegyzetek a kapcsolatformákról. In Fried István szerk.: *A komparatiztika kézikönyve. (Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba)* Szeged, József Attila Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 75–92.
- Frye, Northrop 1998. *A kritika anatómiája*. Bp., Helikon Kiadó.
- Gadamer, Hans-Georg [é. n.] *Szöveg és interpretáció*. In uő Bacsó Béla szerk.: *Szöveg és interpretáció*. Bp., Cserépfalvi, 17–43.
- Gadamer, Hans-Georg 1984. *Igazság és módszer: egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Bp., Gondolat.
- Gáldi László 1961. „Egy kiállítás képei” – Jegyzetek a Tóth Árpád emlékkiállításról. *Magyar Nyelvőr*, 319–326.
- Gallasy Magdolna I. 1992. A névelők. In Benkő Loránd főszerk.: *A magyar nyelv történeti nyelvtana. A kései ómagyar kor*. 1. köt. Bp., Akadémiai, 716–771.
- Galuska Imre 1992. A Vizsolyi Biblia nyelve. *Magyar Nyelv*, 191–205; 314–326.
- Gáspári László 1989. Meditáció a létről. (Retorikai jegyzetek Kosztolányi Dezső „Halotti beszéd” című verséhez) *Magyar Nyelv*, 208–212.
- Gáspári László 1995. Az összöveg érvelése és Kosztolányi Dezső Halotti beszéd című verse. In Mező András szerk.: *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle*, 482–486.
- Genette, Gérard 1974 [1971]. Költői nyelv, a nyelv költészettana. *Helikon*, 290–308.
- Genette, Gérard 1996 [1982]. Transztextualitás. *Helikon*, 1–2. 82–90. [Palimpsestes. 1982. Paris, Seuil, 7–17.]
- Genette, Gérard 2004. Metonímia Proustnál. In Füzi Izabella – Odorics Ferenc szerk.: *Figurák*. Retorikai füzetek 1. köt. Bp. – Szeged, Gondolat – Pompeji, 61–85.
- Guiraud, Pierre 1957. *La stylistique*. Paris, PUF.
- Gyertyán Ervin 1966. József Attila alkotásai és vallomásai tükrében. Bp., Szépirodalmi.
- Gyimesi Éva Cs. 1975. A magyar mondatstilisztika elvi kérdéseiről. *Magyar Nyelvőr*, 143–156.
- Gyimesi Éva Cs. 1982. A műelemzés módszertanához. In Szabó Zoltán szerk.: *A szövegvizsgálat új útjai*. Bukarest, Kriterion, 148–198.
- Gyimesi Éva Cs. 1983. *Teremtett világ. Rendhagyó bevezetés az irodalomba*. Bukarest, Kriterion.
- Gyimesi Éva Cs. 1990. *Álom és értelem. Szilágyi Domokos lírai létértelmezése*. Bukarest, Kriterion.
- Haader Lea 1999. Egy példa – két változat. Összehasonlító szövegvizsgálat. In Kugler Nóra – Lengyel Klára szerk.: *Ember és nyelv. Tanulmánykötet Keszler Borbála tiszteletére*. Bp., ELTE BTK Mai Magyar Nyelvi Tanszék, 135–140.
- Halász László 1972. *Karinthy Frigyes*. Bp., Szépirodalmi.
- Hámori Antónia, S. 1995. A birtokos jelzős szerkezetek. In Benkő Loránd főszerk.: *A magyar nyelv történeti nyelvtana. A kései ómagyar kor*. II/2. Bp., Akadémiai, 359–384.
- Hamvas Béla 1982. *litánia*. In Király István főszerk.: *Világirodalmi lexikon*. 7. köt. Bp., Akadémiai, 333–334.
- Hankiss Elemér 1969. *A népdaltól az abszurd drámáig. Tanulmányok*. Bp., Magvető.
- Hankiss Elemér 1970. *Az irodalmi kifejezésformák lélektana*. Bp., Akadémiai.
- Hankiss Elemér szerk. 1971a. *Formateremtő elvek a költői alkotásban*. Bp., Akadémiai.
- Hankiss Elemér szerk. 1971b. *A novellaelemzés új módszerei*. Bp., Akadémiai.
- Hansági Ágnes 2017. „A hagyománnyal nem lehet szakítani”. Szelektív tradíció, kánon, EP. *Tiszatáj*, 9. 48–58.
- Heller, A. [é. n.] *Bibliai szimbólumok. Bibliai számszimbolika*. [h. n.], Evangéliumi Kiadó.

- Heltainé Nagy Erzsébet 2008. Archaizmus. In Szathmári István szerk.: *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*. Bp., Tinta, 127–132.
- Heltai Pál 2010. Lexikai átváltási műveletek irodalmi és szakfordításban. In Bárczi Zsófia – Vančóné Kremmer Ildikó szerk.: *Margó. Írások a fordításról és a kétnyelvűségről*. [Pozsony] AB-ART, 123–149.
- Herczeg Gyula 1956. A nominális stílus a magyarban. *Magyar Nyelvőr*, 40–57, 204–217.
- Herczeg Gyula 1961. Móricz Zsigmond stílusa. In *Stilisztikai tanulmányok*. Bp., Gondolat, 240–329.
- Herczeg Gyula 1975. *A modern magyar próza stílusformái*. Bp., Tankönyvkiadó.
- Herczeg Gyula 1986. *Móricz Zsigmond stílusa*. Bp., Tankönyvkiadó.
- [hirmagazin.sulinet.hu/hu/muveszetek/oldal/5](http://hirmagazin.sulinet.hu/hu/muveszetek/oldal/5)
- Horváth János 1931. *A magyar irodalmi műveltség kezdetei: Szent Istvántól Mohácsig*. Bp., Magyar Szemle Társaság.
- Horváth János 1953. *A reformáció jegyében. A Mohács utáni félszázad magyar irodalomtörténete*. Bp., Akadémiai.
- Horváth János, ifj. 1970. A Halotti beszéd történetéhez. *Magyar Nyelv*, 421–429.
- Horváth János 1976. *A magyar irodalom fejlődéstörténete*. Bp., Akadémiai.
- Horváth Csaba 2006. A dilettantizmus dicsérete (Parti Nagy Lajos egy költői szerepéről). In Horváth Kornélia – Szitár Katalin sorozatszerk.: *Vers – ritmus – szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*. Bp., Kijarat, 552–565.
- Horváth Kornélia – Szitár Katalin sor. szerk. 2003. *Szó – elbeszélés – metafora*. Bp., Kijarat.
- Horváth Kornélia – Szitár Katalin szerk. 2006. *Vers – ritmus – szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*. [Bp.], Kijarat.
- Hutcheon, Linda 1983. A hatásról és a szövegköziségről. *Helikon*, 1–2. 57–64.
- Ignotus 1927. Fordítás. *Nyugat*, 1. 669–673.
- Illyés Gyula (feldolgozása) [1962] *Hetvenhét magyar népmese*. Bp., Ifjúsági Könyvkiadó.
- Illyés Gyula 1956. Szabó Lőrinc vagy: boncoljuk-e magunkat elevenen? *Alföld*, 2. 55–72.
- Illyés Gyula 1964. Szabó Lőrinc testközelből. *Új Írás*, 9. 1091–1095.
- Imre Lajos 1962. A műfaj kérdései Petőfi 1848–49-es lírájában. In Pándi Pál szerk.: *Tanulmányok Petőfiről*. Bp., Akadémiai.
- Jakab László 1991. Ómagyar szövegek íráshibát feltételező értelmezései. *Folia Uralica Debreceniensis*, 2. 55–61.
- Jakobson, Roman 1972 [1969]. *Hang – jel – vers*. Fónagy Iván – Szépe György szerk. Bp., Gondolat.
- Jauss, H. R. 1980. Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja. *Helikon*, 1–2. 8–39.
- Jauss, Hans Robert 1984. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt.
- Jauss, Hans Robert 1997 [1994]. Jónás könyve – az „idegenség hermeneutikájának” egy paradigmája. In Kulcsár-Szabó Zoltán szerk.: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Bp., Osiris, 373–395.
- Jefferson, Ann – Robey, David szerk. 1995. *Bevezetés a modern irodalomelméletbe. Összehasonlító áttekintés*. Bp., Osiris.
- Jenny, Laurent 1996 [1976]. A forma stratégiája. *Helikon*, 1–2. 23–50. [= La stratégie de la forme. 1976. *Poétique* 27. 257–281.]
- Józan Ildikó 2000. Műfordítás és intertextualitás. In Bednánics Gábor et al.: *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*. Bp., Osiris, 289–298.

- József Attila összes művei. III. Cikkek, tanulmányok, vázlatok. 1958. (Sajtó alá rendezte Szabolcsi Miklós) Bp., Akadémiai.
- Juhász Géza 1940. Károlyi és költészetünk. In Dr. Vasady Béla szerk.: *Károlyi emlékkönyv. A vizsolyi biblia megjelenésének háromszázötvenedik évfordulójára*. Bp., Bethlen Gábor Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 123–140.
- Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő szerk. 1995. *Az irodalomértés horizontjai. Párbeszéd irodalomtudományunk modern hagyományával*. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó.
- Kabdebó Lóránt 2001. *Szabó Lőrinc pályaképe*. Bp., Osiris.
- Kállai G. Katalin 2010. Verba manent? Kosztolányi Dezső: Halotti beszéd. *Liget*, 4. 80–81.
- Kálvin János 2002. *Az Úrtól jön a szabadság*. (Ford. Dr. Tóth Kálmán) Bp., Kálvin Kiadó.
- Kányádi Sándor 1999. *Csipkebokor az alkonyatban. Kányádi Sándor egyberostált műfordításai*. Bp., Magyar Könyvklub.
- Kappanyos András 2018. Szellem a dobozban. *Jelek*, 3. 282–287.
- Karasszon Dezső 2003. Az új protestáns bibliafordítás eredményei és feladatai. In A. Molnár Ferenc – M. Nagy Ilona szerk.: *Tanulmányok a magyar egyházi nyelv története köréből*. Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Tanszéke, 195–207.
- Kardos László 1961. A rímről. *Kortárs*, 1. 36–48.
- Kardos László 1965. *Tóth Árpád*. Bp., Akadémiai.
- Kardos László 1966. *Közel és távol – irodalmi tanulmányok*. Bp., Magvető.
- Karinthy Frigyes 1921. Előszó. In uő: *Így írtok ti*. 1. köt. (bőv. kiad.) Bp., Athenaeum, 3–8.
- Karinthy Frigyes 1935. Az ötvenéves Kosztolányi. *Nyugat*, 1. 265–272.
- Karinthy Frigyes 1979, 1986. *Így írtok ti*. Bp., Szépirodalmi.
- Karinthy Frigyes 2009. A zöld tinta kiapadt. In Réz Pál vál.: *In memoriam Kosztolányi Dezső. Hajnali részegség*. [h. n.], Nap, 330–338.
- Károlyi Gáspár 1956. *Szent Biblia*. Bp., Magyarországi Református Egyház, az Evangélikus Egyház és a Szabadegyházak Szövetsége.
- Kassák Lajos 1972. *Az izmusok története*. Bp., Magvető.
- Kecskeméti Gábor 2004. Szóbeliség és írásbeliség határán: középkori prédikációirodalmunk történetének új szintézise felé. *Irodalomtörténeti Közlemények*, CVIII. évf. 4. sz. 507–519.
- Kecskés András 1974. *25 magyar vers. Elemzészázlatok a középiskolai irodalomtanításhoz*. Veszprém.
- Kecskés András 1984. *A magyar vers hangzásszerkezete*. Bp., Akadémiai.
- Kecskés András 1985. *Versek tükre – az iskolai versértelmezés lehetőségei*. Veszprém, Veszprém Megyei Pedagógiai Intézet.
- Kelemen Jolán 1999. Postulats pour l’analyse du texte littéraire comme base d’une stylistique comparée ou contrastive. In uő: *De la langue au style*. Nyíregyháza, Bessenyei György Könyvkiadó, 191–205.
- Kemény Gábor 1991. A prózaelemzés módszeréről. In uő: *Szindbád nyomában. Krúdy a kortársak között*. Bp., MTA Nyelvtudományi Intézet, 3–23.
- Kemény Gábor 1993. *Képekbe menekülő élet. Krúdy Gyula képalkotásáról és a nyelvi kép stilisztikájáról*. Bp., Balassi Kiadó.
- Kemény Gábor 1999. A stilisztikai szövegelemzéstől a komplex műelemzésig. In V. Raisz Rózsa – H. Varga Gyula szerk.: *Nyelvi és kommunikációs kultúra az iskolában*. Magyar Nyelvtudományi Társaság Kiadványai, 212. 74–82.
- Kemény Gábor 2002. *Bevezetés a nyelvi kép stilisztikájába*. Bp., Tinta.

- Kemény Gábor 2009. Prózastílus-jellemzés kvantitatív módszerrel. *Magyar Nyelvőr*, 155–196.
- Kerényi Károly 1995. *Az égei ünnep*. Bp., Kráter Műhely Egyesület.
- Keresztury Tibor 1991. *Félterpeszben. Arcképek az újabb magyar irodalomból*. Bp., Magvető.
- Kibédi Varga Áron 1966. *La poésie entre les mots et les choses*. Rottredam, Het Franse Boek.
- Kibédi Varga Áron 1983. Egy intertextuális irodalomtörténethez. *Helikon*, 1. 42–49.
- Király István 1986. *Kosztolányi: vita és vallomás. Tanulmányok*. Bp., Szépirodalmi.
- Kiss Ferenc 1979. *Az érett Kosztolányi*. Bp., Akadémiai.
- Kiss Jenő 2017. A magyar nyelv és a reformáció. *Magyar Nyelv*, 385–393.
- Kiss Tamás 1969. *A lírai mű megközelítése*. Bp., Tankönyvkiadó.
- Kis Tamás 1997. Szempontok és adalékok a magyar szleng kutatásához. In Kis Tamás szerk.: *A szleng-kutatás útjai és lehetőségei*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 237–296.
- Kis Tamás 2008. *A magyar katonai szleng szótára*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Klanciczay Tibor 1989. Az összehasonlító irodalomtörténet és a reneszánszkutatás. In Szili József szerk.: *Az irodalomtörténet elmélete. Tanulmányok*. Bp., Akadémiai, 107–138.
- Klaudy Kinga 1979. Fordítás és aktuális tagolás. *Magyar Nyelvőr*, 282–287.
- Klaudy Kinga 1985. Előszó. In Bart István – Klaudy Kinga szerk.: *A fordítás tudománya. Válogatás a fordításelmélet irodalmából*. Bp., Tankönyvkiadó, 5–12.
- Klaudy Kinga 1994. *A fordítás elmélete és gyakorlata*. [Bp.], Scholastica.
- Kocsány Piroska 1996. A szabad függő beszédől a belső monológig. In Szathmári István szerk.: *Hol tart ma a stíliztika?* Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 329–349.
- Kocsány Piroska 1997. A retorikus kérdés. In Péntek János szerk.: *Szöveg és stílus*. Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 250–258.
- Kocsány Piroska 1998. A szerző hangja, az elbeszélő hangja és a szereplő hangja. (Németh László: Gyász, Móricz Zsigmond: A betyár) In Szathmári István szerk.: *Stiliztika és gyakorlat*. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 179–193.
- Komlós Aladár 1961. *A líra műhelyében*. Bp., Magvető.
- Komoróczy Géza 1982. *litánia*. In Király István főszerk.: *Világirodalmi lexikon*. 7. köt. Bp., Akadémiai, 333.
- Konrád, J. I. 1962. A mai összehasonlító irodalomtörténet problémái. In Bor Kálmán – Sziklay László – Vajda György Mihály szerk.: *Tanulmányok az összehasonlító irodalomtörténet köréből*. (Kézirat, 2. rész.) Bp., MTA Irodalomtörténeti Intézet.
- Korompay Klára 2015. Gondolatok egy régi-új vitához: az ún. Huszita Biblia eredetének kérdésköre. In Bárt M. János – Bodó Csanád – Kocsis Zsuzsanna szerk.: *A nyelv dimenziói. Tanulmányok Juhász Dezső tiszteletére*. Bp., ELTE BTK, 79–88.
- Kornyané Szoboszlai Ágnes 2003. Az alakzat az archaizálás szolgálatában Kós Károly *Az ország-építő* című regényében. In Szathmári István szerk.: *A retorikai-stiliztikai alakzatok világa*. Bp., Tinta, 118–127.
- Kornyané Szoboszlai Ágnes 2008. In Szikszainé Nagy Irma szerk.: *A Nyugat stílisis sokszínűsége*. Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézetének Kiadványai, 87. 123–136.
- Kosztolányi Dezső 1909. Rilke (Ő és a tárgyak). *Nyugat*, 18. 301–313.
- Kosztolányi Dezső 1933. Karinthy torzító művészete. Bíráló álruhában. *Nyugat*, 3. 190–195.
- Kosztolányi Dezső 1977. *Egy ég alatt*. Bp., Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső 1978. In Réz Pál vál.: *Színházi esték*. Bp., Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső 1990. *Nyelv és lélek*. Szépirodalmi – Forum Könyvkiadó. Bp. – Újvidék.
- Kosztolányi Dezső 1996. [1933–34-es Napló] In uő: *Levelek – Naplók*. Bp., Osiris.

- Kosztolányi Dezső 1999. In Réz Pál vál.: *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1905]. A nyelvtanulásról. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 7–9.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1913a]. A holló. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 495–499.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1913b]. Előszó a Modern költők első kiadásához. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 500–501.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1913c]. Az új irodalom. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 276–279.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1914]. A! – ASZÓ. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 22–24.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1920a]. Tanulmány egy versről. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 409–416.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1920b]. Még egy szó a versbírálatról. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 591–593.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1921]. A magyar rím. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 417–425.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1925]. Káté. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 426–427.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1927]. Ábécé a nyelvről és a lélekről. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 72–76.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1928a]. Ábécé a fordításról és a fordításról. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 511–515.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1928b]. Ábécé a prózáról és regényről. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 443–447.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1931a]. Műhely. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 460–462.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1931b]. Túlvilági séták. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 104–122.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1933a]. A rím bölcselete. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 471–472.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1933b]. Írás az írásról. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 389.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1933c]. A tudomány nyelve. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 170–172.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1933d]. A rím varázslata. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 468–470.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1934]. Versek szövegmagyarázata. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 481–484.
- Kosztolányi Dezső 1999 [1935]. A kiolvashatatlan vers. In *Nyelv és lélek*. Bp., Osiris, 490.
- Kosztolányi Dezső 2004. In Réz Pál vál.: *Tükörfolyosó: Magyar írókról*. Bp., Osiris.
- Kristeva, Julia 1974. *La Révolution du langage poétique*. Paris, Seuil.
- Kristeva, Julia 1996. A szövegstrukturálás problémája. *Helikon*, 1–2. 4–22. [= Problèmes de la structuration du texte. 1968. *Théorie d'ensemble*. Paris, Seuil, 297–303, 311–316.]
- Kulcsár Szabó Ernő 1987–1988. A különbözőség esélyei. Szempontok a posztmodern fogalmának meghatározásához. *Literatura*, 1–2. 137–146.
- Kulcsár Szabó Ernő 1994. *A magyar irodalom története 1945–1991*. Bp., Argumentum.
- Kulcsár Szabó Ernő 1995. *Történetiség – megértés – irodalom*. Bp., Universitas.
- Kulcsár Szabó Ernő 1998. *A megértés alakzatai*. Debrecen, Csokonai.
- Kulcsár Szabó Ernő 2000. *Irodalom és hermeneutika*. Bp., Akadémiai.
- Kulcsár Szabó Ernő 2001. A másság mint jelenlét. Posztmodern kortudat és irodalmiság. In Szirák Péter szerk.: *A magyar irodalmi posztmodernség*. Debrecen, Kossuth Egyetem, 117–140.
- Kulcsár Szabó Ernő 2004. *Szöveg – medialitás – filológia. Költészettörténet és kulturalitás a modernségben*. Bp., Akadémiai, 231–236.
- Kulcsár Szabó Ernő 2017. Honnan és hová? Az „önmegszólító” vers távlatváltozása a kései modernség korszakküszöbén. In Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Lénárt Tamás szerk.: *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*. Bp., Ráció, 157–183.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 1995. Intertextualitás: létmód és/vagy funkció? *Irodalomtörténet*, 495–541.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 1997. Intertextualitás és a szöveg identitása. In Fried István szerk.: *Utak a komparatistikában*. Szeged, JATE BTK, 65–72.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 1998. *Hagyomány és kontextus*. Bp., Universitas.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2000. Az idegenség poétikája? *Jelenkor*, 281–304.

- Kulcsár-Szabó Zoltán 2005. Ismétlés, intratextualitás, inskripció. *Alföld*, 10. 54–77.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2007. *Meta-poétika: Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*. Pozsony, Kalligram.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2010. Lírai hang, emlékezés és fikció Szabó Lőrinc két kései versciklusában. In uő: *Tükörszínhátéka agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*. Bp., Ráció.
- Ladányi Mária – Tolcsvai Nagy Gábor 2008. Funkcionális nyelvészet. *Általános Nyelvészeti Tanulmányok*, 22. 17–58.
- Láng Gusztáv 1983. *Dsida Jenő költészete*. In Szakolczay Lajos szerk.: *Dsida Jenő összes versek és műfordítások*. Bp., Magvető, 5–39.
- Lapis József 2014. *Az elmúlás poétikája. A haláltapasztalat esztétikai közvetettsége a két világháború közötti magyar költészetben*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Lator Lászlóval Kőríz Imre és Józán Ildikó beszélget. 2008. Ha kimegy a magyar piacra, ott nincs nazális. In Jeney Éva – Józán Ildikó szerk.: *Nyelvi álarok. Tizenhárom fordításról*. Bp., Bállassi, 113–147.
- Lausberg, Heinrich 1990. 3. kiad. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 232–234 (§ 422–425).
- Lederer, Marianne 2008 [2006]. *A fordítás ma. Az interpretatív modell*. [Bp.], Equinter.
- Lendvai Endre 2008. A vicc anatómiája és élettana. In Daczi Margit – T. Litovkina Anna – Barta Péter szerk.: *Ezerarcú humor*. Bp., Tinta, 231–239.
- litánia* 1982. In Király István főszerk.: *Világirodalmi lexikon*. 7. köt. Bp., Akadémiai, 333.
- litánia* 2001. In Glatz Ferenc főszerk.: *Magyar nagylexikon*. 12. köt. Bp., Magyar Nagylexikon Kiadó, 177–178.
- litánia* 2002. In Dr. Diós István főszerk.: *Magyar katolikus lexikon*. 7. köt. Bp., Szent István Társulat, 894.
- Lotz János 1976. A kontrasztív nyelvészetről. In Szépe György szerk.: *Szonettkoszorú a nyelvről*. Bp., Gondolat, 326–327.
- Lőrincz Csongor 2002. Mediális paradigmák a magyar későmodernségben: Individuum és epitáfium viszonya: Kosztolányi: Halotti beszéd – Szabó Lőrinc: Sírfelirat. In uő: *A líra medialitása. Hang, szöveg és intertextualitás a 20. századi lírai művekben*. Bp., Anonymus, 101–132.
- Lőrincz Csongor 2007. *Líra, kód, intimitás. A szerelmi költészet néhány kérdése Adynál és Szabó Lőrincnél*. In uő: *A költészet konstellációi*. Bp., Ráció, 85–104.
- Lőrinczy Éva, B. 1978. Az új magyar protestáns bibliafordítás néhány stilisztikai problémája. *Magyar Nyelv*, 390–398.
- Madas Edit 2002. A szóbeliség és az írásbeliség határán. *A Halotti Beszéd és Könyörgés műfaj-történeti helye*. In uő: *Középkori prédikációirodalmunk történetéből*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 83–125. (Csokonai Könyvtár 25.)
- Malblanc, Alfred 1961. *Stylistique comparée du français et de l'allemand. Essai de représentation linguistique comparée. Etude de traduction*. Stuttgart, Ernst Klett Verlag.
- Márai Sándor 1997. *Egy polgár vallomása*. Bp., Helikon.
- Margócsy István 1995. „Névszón ige”. Vázlat az újabb magyar költészet két nagy poétikai tendenciájáról. *Jelenkor*, 18–30.
- Margócsy István 1996. „Nagyon komoly játékok.” *Tanulmányok, kritikák*. Bp., Pesti Szalon.
- Margócsy István 2010. Weöres Sándor: *Negyedik szimfónia – Értelmezési kísérlet. 2000* [Irodalmi és Társadalmi havi lap]. 12.

- Margócsy István 2019. „Irodalommal foglalkozni jó” Margócsy Istvánnal beszélget Károlyi Csaba. *Élet és Irodalom*, 29. 3.
- Marno János 2014. július 31. Hűen az anarchiához. *Jelenkor* online.
- Marno János 2014. 10. 06. Vita a slam poertyről. *Revizor*, 8.
- Martinkó András 1960. A humor Petőfi egyik levelében. *Magyar Nyelvőr*, 159–165.
- Martinkó András 1983. *Értjük, vagy félreértjük a költő szavát?* Bp., RTV – Minerva.
- Menyhért Anna 1997. Rajzok egy költemény tájairól. In Kabdebó Lóránt – Menyhért Anna szerk.: *Tanulmányok Szabó Lőrincről*. Bp., Anonymus, 95–129.
- Mercier, Ch. 1925. *Izrael prófétái*. (Ford. Muraközy Gyula) Kecskemét, Szövétnek.
- Meschonnic, Henri 1986. *Pour la poétique. II. Poétique de la traduction*. Paris, Gallimard.
- Mészöny Gedeon 1922. A Biblia magyarra fordításáról. *Magyar Nyelv*, 81–91.
- Mezei Márta – Kulin Ferenc szerk. 1975. *Miért szép? A magyar líra Csokonaitól Petőfiig*. Bp., Gondolat.
- Minya Károly 2003. A hiperkorrekció mint stíluseszköz. Szándékos helyesírási és nyelvhelyességi hibák Parti Nagy Lajos Sárbogárdi Jolán A test angyalai című giccsregényében. In Szathmári István szerk.: *Az alakzatok világa*. Bp., Tinta, 131–141.
- Molinié, Georges – Cahné, Pierre eds. 1994. *Qu'est-ce que le style? Actes du colloque International*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Molnár Ferenc, A. 2003. A *Halotti beszéd és könyörgés* olvasata és értelmezése. In A. Molnár Ferenc – M. Nagy Ilona szerk.: *Tanulmányok a magyar egyházi nyelv története köréből*. Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Tanszéke, 35–53.
- Molnár Ferenc, A. 2005. „A *Halotti beszéd és könyörgés* olvasata, értelmezése és magyarázata”. In *A legkorábbi magyar szövegemlékek. Olvasat, értelmezés, magyarázat*. Debrecen, Debreceni Egyetem, 11–68. (Agatha 17. – Nyelvi és Művelődéstörténeti adattár kiadványok 8.)
- Molnár Ferenc, A. 2009. A Biblia és anyanyelvünk. *Magyartanítás*, 1. 3–7.
- Musnai László 1940. A vizsolyi biblia és Komáromi Csipkés György bibliája. In Dr. Vasady Béla szerk.: *Károlyi emlékkönyv. A vizsolyi biblia megjelenésének háromszázötvenedik évfordulójára*. Bp., Bethlen Gábor Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 141–157.
- Nádasdy Ádámmal Bezeckzy Gábor, Jeney Éva és Józán Ildikó beszélget. 2008. Hol itt a varázs? In Jeney Éva – Józán Ildikó szerk.: *Nyelvi álarok. Tizenhárman a fordításról*. Budapest, Balassi, 148–177.
- Nádasdy Ádám 2018. Az ősz hegedűi. Verlaine Őszi dala és magyar fordításai. *Jelenkor* 3. 273–281.
- Nagy Ferenc 1968. A nyelvi humor főbb típusai. *Magyar Nyelvőr*, 10–22.
- Nagy Ferenc 1970. Esztétikai értékítélet, nyelv és komikum. *Magyar Nyelvőr*, 159–165.
- Nagy Ferenc 1974. A mennyiség mint stilisztikai jegy. In Imre Samu – Szathmári István – Szűts László szerk.: *Jelentéstan és stilisztika. A magyar nyelvészek II. nemzetközi kongresszusának előadásai*. Nyelvtudományi Értekezések, 83. 392–394.
- Nagy József 1967. *Szép magyar szó*. Bp., Tankönyvkiadó.
- Nagy Mária J. 1975. *A szó művészete. Bevezetés a stíluselemzésbe*. Bukarest, Tudományos és Enciklopédiai.
- Nagy Péter 1975. *Móricz Zsigmond*. Bp., Szépirodalmi.
- Nagy Péter H. 2000. A szöveghatárok feloldódása. In Bednanincs Gábor et al.: *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*. Bp., Osiris, 221–239.
- Nagy Zoltán 1917. Baráti kalauz Tóth Árpád két verses könyvéhez. *Nyugat*, 2. 963–981.
- Nemes Nagy Ágnes 1982. *Metszetek. Esszék, tanulmányok*. Bp., Magvető.

- Nemes Nagy Ágnes 1987. Megjegyzések a szabad versről. In uő: *Látkép gesztenyefával. Esszék.* Bp., Magvető, 291–318.
- Nemes Nagy Ágnes 1989. *Szó és szótlanság.* Bp., Magvető.
- Nemeskürti István 1990. Biblia, szókincs, irodalom. In válogatás, összeállítás, szöveggondozás és jegyzetek Nemeskürti István: *Magyar Biblia-fordítások Hunyadi János korától Pázmány Péter századáig.* Bp., Szépirodalmi.
- Németh Andor 2009. Kosztolányi Dezsőről. In Réz Pál vál.: *Hajnali részegség: In memoriam Kosztolányi Dezső.* [Dunaszerdahely], Nap, 338–341.
- Németh G. Béla 1977. *11 vers. Verselemzések, versértelmezések.* Bp., Tankönyvkiadó.
- Németh G. Béla 1981. Interpretáció és elemzés. In uő: *Küllő és kerék.* Bp., Magvető. 316–327.
- Németh G. Béla 1982. *7 kísérlet. A kései József Attiláról.* Bp., Tankönyvkiadó.
- Németh G. Béla 1984. *11 + 7 vers. Verselemzések, versértelmezések.* 2. kiad. Bp., Tankönyvkiadó.
- Németh G. Béla 1998. *Írók, művek, emberek.* Bp., Krónika Nova.
- Németh László 1928. Tóth Árpád. *Erdélyi Helikon,* 485–491.
- Németh László 1969 [1929]. A vizsolyi biblia. In uő: *Az én katedrám. Tanulmányok.* Bp., Magvető, Szépirodalmi, 99–104.
- Németh László 1970a [1926]. Móricz Zsigmond. In uő: *Két nemzedék. Tanulmányok.* Bp., Magvető, Szépirodalmi, 94–100.
- Németh László 1970b [1932]. Mai dekameron. In uő: *Két nemzedék. Tanulmányok.* Bp., Magvető, Szépirodalmi, 304–307.
- Németh Zoltán 2006. *Parti Nagy Lajos.* Pozsony, Kalligram.
- Németh Zoltán 2008. Posztmodern identitásköltészet. Az önéletrajziség és nyelvjáték határhelyzetei Térey János szövegeiben. *Korunk,* 3. 38–43.
- Nida, E. A. 1985 [1968]. A fordítás tudománya. In Bart István – Klaudy Kinga szerk.: *A fordítás tudománya. Válogatás a fordításelmélet irodalmából.* Bp., Tankönyvkiadó, 125–145.
- Odorics Ferenc 1987. Az irodalomtudomány mint az összehasonlítás cselekvése. In Fried István szerk.: *A komparatistika kézikönyve. (Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba)* Szeged, József Attila Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tsz., 22–42.
- Oláh Szabolcs 2004. Beszéd, szócsengés, íráskép és poétikus műforma a „most” esztétikai tapasztalatában (Kosztolányi Dezső: Beszélő boldogság). In Kulcsár-Szabó Zoltán – Szirák Péter szerk.: *Az esztétikai tapasztalat medialitása.* Bp., Ráció, 112–133.
- Olasz Sándor szerk. 1997. *Orpheus panasza.* Bp., Helikon – Tiszatáj.
- Orosz László 1980. A Bánk bán első és második változatának nyelve. *Magyar Nyelvőr,* 193–197.
- Palkó Gábor 1997. Szempontváltozások a Szabó Lőrinc-recepcióban. In Kabdebó Lóránt – Menyhért Anna szerk.: *Tanulmányok Szabó Lőrincről.* Bp., Anonymus, 52–77.
- Pallas Nagy Lexikona 1895.* 11. köt. Bp., Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 579.
- Parti Nagy Lajossal Józán Ildikó és Németh Zoltán beszélget. 2008. In Jeney Éva – Józán Ildikó szerk.: *Nyelvi álarok. Tizenhárman a fordításról.* Bp., Balassi, 178–191.
- Péczy László 1973. *Bevezetés a műelemzésbe.* Bp., Gondolat.
- Péter Mihály 1978. Jegyzetek a funkcionális nyelvhasználatról. *Általános Nyelvészeti Tanulmányok,* 12. 221–231.
- Péter Mihály 1991. *A nyelvi érzelmek kifejezés eszközei és módjai.* Bp., Tankönyvkiadó.
- Péter Mihály 1996–97. Szükség van-e stilisztikára? *Nyelvtudományi Közlemények,* 149–155.
- Péter Mihály 2005. *Nyelv, stílus, költői beszéd. Válogatott tanulmányok.* Bp., Tinta.



- Petri György 1994. *Beszélgetések Petri Györggyel*. (Beszélgetőpartnerek Alföldy Jenő et al.) Bp., Pesti Szalon.
- Pilinszky János 1999. *Publicisztikai írások*. (Szerk. Hafner Zoltán) Bp., Osiris.
- Pomogáts Béla 1980. *Versék közléről: értelmezések és magyarázatok*. Bp., Kozmosz K.
- Porkoláb Judit – Boda I. Károly 2005. *Alakzatok hipertextuális szövegekben*. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó. (Az alakzatok világa 15.)
- Pozsvai Györgyi 1993. Nézőpont és közlésmód. *Literatura*, 130–148.
- Prágai Tamás 2010. *Kivezetés a költészetből. (Hogyan olvassunk kortárs verset?)* Bp., Napkút, Cédrus Művészeti Alapítvány.
- Rába György 1963. Műfordítás és összehasonlító irodalomtörténet. *Világirodalmi Figyelő*, 9. 124–127.
- Rába György 1969. *A szép hűtlenek. (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai)* Bp., Akadémiai.
- Rába György 1972. *Szabó Lőrinc*. Bp., Akadémiai.
- Rába György 1986. *Csőnd-herceg és a nikkal számovár*. Bp., Szépirodalmi.
- Rába Györggyel Lukács Laura beszélget. 2008. A műfordítás mint a megismerés eszköze. In Jeney Éva – Józán Ildikó szerk.: *Nyelvi álarok. Tizenhárom fordításról*. Bp., Balassi, 192–205.
- Raisz Rózsa 1986. A kvantitatív módszer mondatstilisztikai alkalmazhatóságáról. *Magyar Nyelvőr*, 161–169.
- Reményi József – Tarján Tamás 1996. *Magyar irodalom 1945–1995. Műelemzések*. Bp., Corvina.
- Réz Pál 2004. Köszöntő. *Élet és Irodalom*, febr. 6. 34.
- Ricardou 1974 (Hivatkozik rá Dällenbach 1996: 51)
- Ricoeur, Paul 1995. *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása. Bibliai hermeneutika*. In vál. és szerk. Fabiny Tibor, ford. Bogárdi Szabó István, Mártonffy Marcell: *Bibliai hermeneutika*. Bp., Hermeneutikai Kutatóközpont.
- Ricoeur, Paul 2003. Az imminencia őrszeme. In Ricoeur, Paul – Lacocque, André szerk.: *Bibliai gondolkodás*. Bp., Európa Könyvkiadó, 281–310.
- Riffaterre, Michael é. n. kb. 1971 [1966]. Költői struktúrák leírása: Baudelaire A macskák [Les chats] című költeményének kétféle megközelítése. In Hankiss Elemér szerk.: *Strukturalizmus* 2. köt. 119–157.
- Riffaterre, Michael 1996 [1980]. Az intertextus nyoma. *Helikon*, 1–2. 67–81.
- Rónay György 1942. Örök barátaink. Szabó Lőrinc kisebb műfordításai. *Magyar Csillag*, II. 3. 151–156.
- Rózsa Huba 1996. *Az Ószövetség keletkezése*. 1–2. köt. Bp., Szent István Társulat, II, 311–318.
- Ruzsiczky Éva 1981. A Biblia újra fordítása. In Bart István – Rákos Sándor szerk.: *A műfordítás ma. Tanulmányok*. Bp., Gondolat, 415–447.
- Ruzsiczky Éva 1991. A bibliai idiómák fordítását illető nézetek és a szókészlet fejlődése. In Kiss Jenő – Szűts László szerk.: *Tanulmányok a magyar nyelvtudomány történetének témaköréből*. Bp., Akadémiai, 572–578.
- Sartre, Jean-Paul 1966. Miért írunk? In Köpeczi Béla a bev. tanulmányt írta, a szövegeket vál.: *Az egzisztencializmus*. Bp., Gondolat.
- Saussure, Ferdinand de 1967 [1916]. *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Bp., Gondolat.
- Schultz, Samuel, J. 1992. *Üzen az Ószövetség*. Bp., BEE/Keresztény Ismeretterjesztő Alapítvány, 386–388.
- Sebestyén Árpád 1972. A tájnyelv mint stílusesszék Móricz Zsigmond műveiben. *Magyar Nyelvjárások*, 9–39.

- Sebestyén Árpád 1986. A versnyelv néhány jellemzője Tóth Árpád lírájában. *Irodalomtörténet*, 4. 796–836.
- Simon Gábor 2018. Kognitív és/vagy nyelvészeti poétika. In Domonkosi Ágnes – Simon Gábor szerk.: *Nyelv, poétika, kogníció*. Eger, Lícium, 9–40.
- Soltész Katalin J. 1963a. Guiraud statisztikai módszere a szókincs vizsgálatában. *Általános Nyelvészeti Tanulmányok*, 1. 263–272.
- Soltész Katalin J. 1963b. Petőfi szimbólumai. *Nyelvtudományi Értekezések*, 40. 330–338.
- Soltész Katalin J. 1970. Petőfi rímei. *Magyar Nyelvőr*, 21–31.
- Somlyó György 1976. Egy perújrafelvételi kísérlet elé. *Nagyvilág*, 21. 282–286.
- Somlyó György 2000a [1991]. „A sonetto Musája”. In uő: *Philoktétésztől Ariónig. Válogatott tanulmányok*. 1. köt. Pécs, Jelenkor, 65–89.
- Somlyó György 2000b [1975]. A fordító paradoxona. In uő: *Philoktétésztől Ariónig. Válogatott tanulmányok*. 2. köt. Pécs, Jelenkor, 279–283.
- Sóthér István 1989. Egy nemzeti irodalom története – összehasonlító tipológiai módszerrel. In Szili József szerk.: *Az irodalomtörténet elmélete. Tanulmányok*. Bp., Akadémiai, 139–184.
- Szabó András 2012. *A rejtőzködő bibliafordító Károlyi Gáspár*. Bp., Kálvin Kiadó.
- Szabó Lőrinc 1921. Tóth Árpád Wilde-fordításai. *Nyugat*, 1. 790–793.
- Szabó Lőrinc 1942. Tóth Árpád, a versfordító. In Szabó Lőrinc sajtó alá rendezte és bevezette: *Tóth Árpád összes versfordításai*. Bp., Révai, 7–15.
- Szabó Lőrinc 1967. Beszéd a költökhöz. In Simon István a kötet anyagát vál., szerk. és a bevezetőt írta: *A költészet dicsérete. Válogatott cikkek, tanulmányok*. Bp., Szépirodalmi, 393–399.
- Szabó Lőrinc 1990. *Vers és valóság. Összegyűjtött versek és versmagyarázatok*. 1. és 2. köt. Szerkesztette, a szöveget gondozta, az utószót és a lábjegyzeteket írta Kabdebó Lóránt. Bp., Magvető.
- Szabó Lőrinc 2001. *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megfigyelések*. Szerk. Kabdebó Lóránt. Bp., Osiris.
- Szabó Lőrinc 2002, 2009. Kosztolányi Dezső: Meztelenül. Hajnali részegség. In Réz Pál vál.: *Hajnali részegség: In memoriam Kosztolányi Dezső*. [Dunaszerdahely], Nap, 169–170; 299–300.
- Szabó Lőrinc 2002. Bevezetés az *Örök Barátaink* 1. kötetéhez [1941]. Bevezetés az *Örök Barátaink* 2. kötetéhez [1948]. Bevezetés a *Válogatott műfordítások* című kötetéhez [1950]. In uő: *Örök barátaink*. Bp., Osiris, 5–8, 9–12, 13–17.
- Szabó Zoltán 1974. A stilisztikai elemzés az újabb szövegelméletek megvilágításában. *Magyar Nyelv*, 315–324.
- Szabó Zoltán 1976. Az irodalmi mű stiláris kohéziójáról. *Magyar Nyelvőr*, 163–172.
- Szabó Zoltán 1982. Szövegnyelvészet és stilisztikai elemzés. *Magyar Nyelvőr*, 62–73.
- Szabó Zoltán 1988. *Szövegnyelvészet és stilisztika*. Bp., Tankönyvkiadó, 93–132.
- Szabó Zoltán 1998. *A magyar szépírói stílus történetének fő irányai*. [Bp.], Corvina.
- Szabó Zoltán 2001a. Gondolatok az összehasonlító stilisztikáról. *Magyar Nyelvőr*, 30–46.
- Szabó Zoltán 2001b. Összehasonlító stilisztika és alkalmazott stilisztika. In Andor József – Szűcs Tibor – Terts István szerk.: *Színes eszmék nem alszanak... Szépe György 70. születésnapjára*. 2. köt. Pécs, Lingua Franca, 1164–1170.
- Szabó Zoltán 2001c. Összehasonlító stilisztika és összehasonlító szövegten. *Officina Textologica*, 5. 125–132.
- Szabó Zoltán 2001d. Kontrasztív szemantika és összehasonlító stilisztika. In Gecső Tamás szerk.: *Kontrasztív szemantikai kutatások*. Bp., Tinta, 252–255.

- Szabó Zoltán 2004. Az összehasonlító és alkalmazott stilsztika nyelvkarakterológiai megvilágításban. In Galgóczy László – Vass László szerk.: *Stílus és anyanyelv*. Szeged, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 177–183.
- Szabó Zoltán 2006. Gondolatok az összehasonlító stílustörténetéről. *Magyar Nyelv*, 9–18.
- Szabolcsi Bence 1959. *Vers és dallam. Tanulmányok a magyar irodalom köréből*. Bp., Akadémiai.
- Szabolcsi Miklós 1959. Szabó Lőrinc műfordításai. In uő: *Költészet és korszerűség*. Bp., Magvető, 135–151.
- Szabolcsi Miklós 1968. *A verselemzés kérdéseire*. (József Attila: *Eszmélet*) Bp., Akadémiai.
- Szathmári István szerk. 1998. *Stilisztika és gyakorlat*. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Szathmári István 1983. Beszélhetünk-e szövegtilisztikáról? In Rácz Endre – Szathmári István szerk.: *Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből*. Bp., Tankönyvkiadó, 320–355.
- Szathmári István 1990. A reformáció és benne a Vizsolyi Biblia nyelvi hatása. In Barcza József szerk.: *Emlékkönyv a Vizsolyi Biblia megjelenésének 400. évfordulójára*. Bp., A Magyarországi Református Egyház Zsinati Irodájának Sajtóosztálya, 184–202.
- Szathmári István 1995. A Halotti Beszéd mint nyelvi teljesítmény. In Mező András szerk.: *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle*, 474–481.
- Szathmári István 1999. *Van-e szükség stíluselemzésre?* In V. Raisz Rózsa – H. Varga Gyula szerk.: *Nyelvi és kommunikációs kultúra az iskolában*. MNyTK. 212. sz. 57–66.
- Szathmári István 2002. *A stíluselemzés elmélete és gyakorlata*. Kodolányi Füzetek, 16. Székesfehérvár, Kodolányi János Főiskola.
- Szathmári István 2003. Az alakzat mint szövegszervező erő. In Szathmári István szerk.: *A retorikai-stilisztikai alakzatok világa*. Bp., Tinta, 191–200.
- Szathmári István 2011. *Hogyan elemezzünk verset?* Bp., Tinta.
- Szávai János 1983. *Boccacciótól Salingerig. Novellaértelmezések*. Bp., Tankönyvkiadó.
- Szegedy-Maszák Mihály 1980. A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében. In Horváth Iván – Veres András szerk.: *Ismétlődés a művészetben*. Budapest, Akadémiai, 77–159.
- Szegedy-Maszák Mihály 1990. Az irodalmi mű alaktani hatáselemletéről. *Literatura*, 1. 30–76.
- Szegedy-Maszák Mihály 1995. „Minta a szőnyegen.” *A műértelmezés esélyei*. Bp., Balassi.
- Szegedy-Maszák Mihály 1998. Fordítás és kánon. In uő: *Irodalmi kánonok*. Debrecen, Csokonai Kiadó, 54–55.
- Szegedy-Maszák Mihály 2007. *Szó, kép, zene: a művészetek összehasonlító vizsgálata*. Pozsony, Kalligram.
- Szegedy-Maszák Mihály 2010. *Kosztolányi Dezső*. Pozsony, Kalligram.
- Széles Klára 1972. Kísérlet egy műelemzés-modell felállítására. *Filológiai Közöny*, 1–2. 130–146.
- Széles Klára 1996. *Van-e értelme a műértelmezésnek? (Hol van, mi az?)* Bp., Panem – McGraw – Hill.
- Szerb Antal 1941. *A világirodalom története*. Bp., Révai.
- Szerb Antal 2019 [1934]. *Magyar irodalomtörténet*. (A szöveget gondozta, a jegyzeteket és az utószót írta Pálffy Eszter.) Bp., Magvető.
- Szikszainé Nagy Irma 1999. *Leíró magyar szövegtan*. Bp., Osiris.
- Szikszainé Nagy Irma 2001. *A retorikai kérdés rövid tudománytörténete*. In Szathmári István szerk.: *Az alakzatok világa sorozat 3. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó*.
- Szikszainé Nagy Irma 2007. *Magyar stilisztika*. Bp., Osiris.

- Szikszainé Nagy Irma 2008. *A kérdéshalakzatok retorikája és stilisztikája*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Szikszainé Nagy Irma 2016. *Költészet és játék. A játékosság stíluslehetőségei a magyar költészetben*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Szili József 1992. Az irodalom mint folyamat. Uő szerk.: *A strukturalizmus után: érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben*. Bp., Akadémiai, 153–197.
- Szili József 1998. Versfordítás – esszében. In Kabdebó Lóránt et al. szerk.: *A fordítás és intertextualitás*. Bp., Anonymus, 176–195.
- Szirák Péter 2001. A magyar irodalmi posztmodernség értelmezéséhez. In uő szerk.: *A magyar irodalmi posztmodernség*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 9–53.
- Szűcs Marianna 2006. Angol nonszensz – magyar badar. In sorozatszerk.: Horváth Kornélia – Szitár Katalin: *Vers – ritmus – szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*. Bp., Kijárat, 650–678.
- Szűcs Tibor 2007. *A magyar vers kettős nyelvi tükörben német és olasz fordításokban*. Bp., Tinta.
- Takács Béla 1986. *Bibliai jelképek a magyar református egyházművészetben*. Bp., A Magyar Református Egyház Sajtóosztálya.
- Tarnai Andor 1984. „A magyar nyelvet írni kezdik”. *Irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon*. Bp., Akadémiai.
- Tarnai Andor 1989. A Halotti Beszéd retorikája. In Szelestei Nagy László szerk.: *Tanulmányok a középkori magyarországi könyvkultúráról*. Bp., OSZK, Új Sorozat, 3. 39–49.
- Tátrai Szilárd 2002. Az „én” az elbeszélésben. Bp., Argumentum.
- Tátrai Szilárd 2004. A kontextus fogalmáról. *Magyar Nyelvőr*, 479–493.
- Tátrai Szilárd 2005a. A nézőpont szerepe a narratív megértésben. *Általános Nyelvészeti Tanulmányok*, XXI. 207–229.
- Tátrai Szilárd 2005b. Problémavázlat a lírai diskurzusok résztvevői szerepeinek stilisztikai vizsgálatához (József Attila: *Kosztolányi és Nagyon fáj*). In Szikszainé Nagy Irma szerk.: *József Attila, a stílus művésze*. Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézetének Kiadványai, 84. 124–135.
- Tátrai Szilárd 2006. A narratív diskurzusokról – pragmatikai nézőpontból. In Tolcsvai Nagy Gábor szerk.: *Szöveg és típus. Szövegtipológiai tanulmányok*. Bp., Tinta, 211–232.
- Tátrai Szilárd 2008a. Narratív távolság – lírai közvetlenség. In Tátrai Szilárd – Tolcsvai Nagy Gábor szerk.: *Szöveg, szövegtípus, nyelvtan*. Bp., Tinta, 49–55.
- Tátrai Szilárd 2008b. *apoztrofé*. In Szathmári István szerk.: *Alakzatlexikon*. Bp., Tinta, 121–124.
- Tátrai Szilárd 2008c. *obszekráció*. In Szathmári István szerk.: *Alakzatlexikon*. Bp., Tinta, 429–432.
- Tátrai Szilárd 2011. *Bevezetés a pragmatikába. Funkcionális kognitív megközelítés*. Bp., Tinta.
- Tátrai Szilárd 2012. Az apoztrofé és a dalszövegek líraisága. In Szikszainé Nagy Irma szerk.: *A stilisztikai-retorikai alakzatok szöveg- és stílusstruktúráját meghatározó szerepe*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 197–207.
- Tátrai Szilárd 2018. Az apoztrofikus fikció és a közös figyelem működése a dalszövegekben – társas kognitív megközelítés. In Domonkosi Ágnes – Simon Gábor szerk.: *Nyelv, poétika, kogníció*. Eger, EKE Lícium Kiadó, 65–78.
- TESz. = *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. 1967–1984. Benkő Loránd főszerk. Bp., Akadémiai.
- Thomka Beáta 1991. A húszas-harmincas évek költészetének domináns poétikai, retorikai alakzatai. *Literatura*, 239–247.

- Todorov, Tzvetan 1976. Théorie de la poésie. *Poétique*, 28.
- Tolcsvai Nagy Gábor 1995. A dogmatikus nyelvésztétika válfajai. Mit adott a hazai stilisztika az irodalomértésnek az elmúlt évtizedekben. In Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő szerk.: *Az irodalomértés horizontjai. Párbeszéd irodalomtudományunk modern hagyományával*. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 142–159.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2002. Retorikai cselekvés és valóságképzés a klasszicizmus és a romantika határán. In Szikszainé Nagy Irma szerk.: *Kossuth Lajos, a szó művésze*. Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézetének Kiadványai, 78. 19–31.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2005. „Leng a lelkem”. Egy metafora világa József Attila költészetében. In Szikszainé Nagy Irma szerk.: *József Attila, a stílus művésze*. Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézetének Kiadványai, 84. 56–62.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2017. Szubjektívizáció és az episztemikus lehorgonyzás felfüggesztése. In Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Lénárt Tamás szerk.: *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*. Bp., Ráció, 338–362.
- Toldy Ferenc 1843. *A műfordítás elveiről*. Buda, k. n.
- Tóth Árpád 1923. *Örök virágok*. Tóth Árpád versfordításai angol, francia és német lírikusokból. Előszava, utószava. Bp., Genius, 5–7, 178.
- Tóth Árpád összes versei*. 1942. 5. kiad. Bevezette s a hátrahagyott költeményekkel és töredékekkel együtt sajtó alá rendezte Szabó Lőrinc. Bp., Athenaeum.
- Tóth Árpád 1971. *Összes versei, versfordításai és novellái*. Bp., Szépirodalmi.
- Tóth Árpád 1986 [1914]. Kosztolányi Dezső: Modern költők. In uő: *Színek, változatok. Tanulmányok, kritikák, publicisztikai írások*. Bp., Szépirodalmi, 203–205.
- Tóth Árpád 1986 [1919]. Ady költészetének viszonya elődeihez és a francia modernekhez. In uő: *Színek, változatok. Tanulmányok, kritikák, publicisztikai írások*. Bp., Szépirodalmi, 297–315.
- Tóth Árpád 1986 [1920]. Babits műfordításai. In uő: *Színek, változatok. Tanulmányok, kritikák, publicisztikai írások*. Bp., Szépirodalmi, 330–336.
- Tóth Árpád 1986 [1921]. *A readingi fegyház balladája* előszava. In uő: *Színek, változatok. Tanulmányok, kritikák, publicisztikai írások*. Bp., Szépirodalmi, 350–353.
- Tóth Kálmán dr. 1994. *Bibliafordítás – bibliamagyarázás*. Bp., A Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója.
- Török Gábor 1967. A statisztikai módszerű stílus kutatás lehetőségei. In Imre Samu – Szathmári István – Szűts László szerk.: *Jelentés a stílusztika. A magyar nyelvészek II. nemzetközi kongresszusának előadásai*. Nyelvtudományi Értekezések, 83. 561–566.
- Török Gábor 1968. „A líra: logika.” (*József Attila költői nyelve*) Bp., Magvető – Tiszatáj.
- Turner, G. W. 1975 [1973]. *Stylistics*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd.
- Tüskés Tibor 1976. *Versről versre. Az újabb magyar líra megközelítése*. Bp., Tankönyvkiadó.
- Vajda András 1998. *Költészet és retorika*. Bp., Universitas.
- Vajda György Mihály 1983. Honnan indult és merre tart a mai összehasonlító irodalomtudomány? *Helikon*, 1. 65–70.
- Vajda György Mihály 1986. Über die Zukunft der Literaturwissenschaft. In: *Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 7*.
- Valéry, Paul 1987. *Zur Theorie der Dichtkunst*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 193.
- Varró Dániellel interjú *Litera*, 2017. nov. 1.
- Vas István 2006. Tóth Árpád. In Márkus Béla szerk.: *Lélektől lélekig: In memoriam Tóth Árpád*. Bp., Nap, 210–231.

- Verrier, P. 1932. *Le vers français. II. Les metres*. Paris. 84. [A Chanson d'automne versformájáról]
- Vinay, Jean-Paul – Darbelnet, Jean 2011 [1958]. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris, Didier.
- Voigt Vilmos 1971. *Kísérlet a két vers összehasonlító-tartalmi elemzésére*. In Hankiss Elemér szerk.: *Formateremtő elvek a költői alkotásban*. Bp., Akadémiai, 339–355.
- Waard, de Jan – Nida, A. Eugene 2002. *Egyik nyelvről a másikra. Funkcionális ekvivalencia a bibliafordításban*. (Fordította: Pecsuk Ottó) Bp., A Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója.
- Wacha Imre [kb. 1994] *A korszerű retorika alapjai. I-II*. [Bp.], Szemimpex.
- Wacha Imre 1999. A nyelvi illemről címszavakban. In Deme László – Grétsy László – Wacha Imre szerk.: *Nyelvi illemtan*. Bp., Szemimpex, 385–505.
- Wacha Imre 1973. Petőfi jelképrendszeréről. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1. 72–84.
- Waldapfel József [é. n.] *Katona József*. [Bp.], Franklin-Társulat.
- Wellek, René – Warren, Austin 1972. *Az irodalom elmélete*. Bp., Gondolat.
- Weöres Sándor 1970. A vers születése. In *Egybegyűjtött írások: versek, kisebb prózai írások*. 1. köt. Bp., Magvető, 205–248.
- Weöres Sándor interjú, amelyet Cs. Szabó Lászlónak adott. 1964. *Magyar Műhely*, 112–114.
- Weöres Sándor Fülep Lajosnak írott levele. 2002. 34.
- Závada Péter 2014. okt. 8. *Saját nyelvük nyakazza le őket*. Vita a slam poertyről. *Revizor*, 8.
- Zolnai Béla 1957. *Nyelv és stílus*. Bp., Gondolat.
- Zolnai Béla 1964. *Nyelv és hangulat. A nyelv akusztikája*. Bp., Gondolat.
- Zsilka Tibor 1971. Négy novella stilisztikai elemzése statisztikai módszerrel. In Hankiss Elemér szerk.: *A novellaelemzés új módszerei*. Bp., Akadémiai, 257–271.
- Zsilka Tibor 1981. Az allúzió funkciója a szépirodalmi szövegekben. *Híd*, 5. 632–644.

Az alkotások szövegét lehetőség szerint a kritikai kiadásoknak megfelelően írtam. Amennyiben ilyen nem állt rendelkezésemre, akkor az Akadémiai Kiadó kiadványait, ezek híján az Osiris Kiadó sorozatát vagy az Unikornis Kiadó *A magyar költészet kincsestára* sorozatát vettem alapul.

Az elemzett szövegekben gyakran boldval jeleztem az összevetett elemeket.



