

TANULMÁNYOK
STUDIJE
STUDIES

Támogatóink:
Štampanje ovog broja pomogli su:
The issue was supported by:



Министарство просвете,
науке и технолошког развоја



MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL



MINISZTERELNÖKSÉG
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKARSÁG



BETHLEN GÁBOR
Alap

UDC: 811.511.141+821.511.141
DOI: 10.19090/tm.2020.1

YU ISSN 0354-9690

TANULMÁNYOK

ÚJVIDÉKI EGYETEM
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR
HUNGAROLÓGIA TANSZAK
MAGYAR NYELV ÉS IRODALOM TANSZÉK



Újvidék
2020 ■ 1

TANULMÁNYOK

Az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kara
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének tudományos folyóirata

Megjelenik évente kétszer.

Az első szám A TANSZÉK ÉLETÉBŐL című melléklettel.

A kiadásért felel: Ivana ŽIVANČEVIĆ-SEKERUŠ dékán

Felelős szerkesztő: TOLDI Éva tanszékvezető

Főszerkesztő: BENCE Erika

Szerkesztőbizottság: BALÁZS Imre József (Kolozsvár, Románia), BANDI Irén (Szófia, Bulgária), BARCSI Tamás (Pécs, Magyarország), Elena Lavinia DUMITRU (Róma, Olaszország), FARKAS Tamás (Budapest, Magyarország), IMRE Attila (Marosvásárhely, Románia), ISPÁNOVICS CSAPÓ Julianna (Újvidék, Szerbia), Olga KHAVANOVA (Moszkva, Oroszország), KOVÁCS RÁCZ Eleonóra (Újvidék, Szerbia), KÖVES Margit (Delhi, India), SZILÁGYI Márton (Budapest, Magyarország), UTASI Csilla (Újvidék, Szerbia).

Recenzensek: ANDRIĆ Edit (Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék), BARCSI Tamás (Pécsi Tudományegyetem, Állam- és Jogtudományi Kar, Jogbölcséleti és Társadalomelméleti Tanszék), BENCÉNÉ FEKETE Adrienn (Kaposvári Egyetem, Pedagógiai Kar), BENE Adrián (Pécsi Tudományegyetem, BTK, Francia Tanszék), DEBRECZENI Attila (Debreceni Egyetem, Magyar Irodalom és Kultúratudományi Intézet), Vladislava GORDIĆ PETKOVIĆ (Újvidéki Egyetem, BTK, Anglisztika Tanszék), HALUPKA-REŠETAR Szabina (Újvidéki Egyetem, BTK, Anglisztika Tanszék), LÁBADI Zsombor (J. J. Strossmayer Egyetem, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Eszék), LADÁNYI István (Pannon Egyetem, Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar, Veszprém), LAJOS Katalin (Sapientia EMTE, Csíkszeredai Kar, Humántudományok Tanszék), LEHOCKI-SAMARDŽIĆ Anna (J. J. Strossmayer Egyetem, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Eszék), MILBACHER Róbert (Pécsi Tudományegyetem, BTK, Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék), NAGYHÁZI Bernadette (Kaposvári Egyetem, Pedagógiai Kar, Magyar Nyelvi és Kultúratudományi Tanszék), OSZKÓ Beatrix (Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék – MTA Nyelvtudományi Intézet, Budapest), Olga PANIĆ KAVGIĆ (Újvidéki Egyetem, BTK, Anglisztika Tanszék), PROHÁSZKA-RÁD Boróka (Sapientia EMTE, Csíkszeredai Kar, Humántudományok Tanszék), ROGINER Oszkár (Karl Franzens Egyetem, Délkelet-európai Stúdiók Központ, Graz; Rijekai Egyetem Felsőfokú Tanulmányok Központ), VIRÁG Zoltán (Szegedi Tudományegyetem, BTK, Modern Magyar Irodalom Tanszék), VILMOSNÉ GILBERT Edit (Pécsi Tudományegyetem, Magyar Nyelv és Irodalomtudományi Intézet, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék), VUKOV RAFFAI Éva (Újvidéki Egyetem, Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar, Szabadka).

ETO-besorolás: ISPÁNOVICS CSAPÓ Julianna

Angol és szerb fordítás, angol nyelvű lektorálás: ÓDRI Kornélia

Lektor és korrektor: BUZÁS Márta

Műszaki előkészítés: BARNA Csaba

Kéziratgondozás: KOCSIS Lenke, PÁSZTOR-KICSI Mária

Kiadja az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar Tanszéke.

Készült 2020-ban.

A VSZAT Oktatási, Tudományügyi és Művelődési Titkárságának 413-194/73. VI. sz. alatti véleményezése alapján mentes a forgalmi adó alól.

UDC: 811.511.141+821.511.141
DOI: 10.19090/tm.2020.1

YU ISSN 0354-9690

STUDIJE

UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSEK ZA HUNGAROLOGIJU
KATEDRA ZA MAĐARSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST



Novi Sad
2020 ■ 1

STUDIJE

Naučni časopis Katedre za Mađarski jezik i književnost Filozofskog fakulteta u Novom Sadu
Izlazi polugodišnje. Prvi broj izlazi sa dodatkom IZ ŽIVOTA ODSEKA.

Za izdavača: Ivana ŽIVANČEVIĆ-SEKERUŠ, dekan
Odgovorni urednik: Eva TOLDI, šef odseka
Glavni urednik: Erika BENČE

Uređivački odbor: Jožef Imre BALAŽ (Kluž-Napoka, Rumunija), Irena BANDI (Sofija, Bugarska), Tamaš BARČI (Pečuj, Mađarska), Elena Lavinija DUMITRU (Rim, Italija), Tamaš FARKAŠ (Budimpešta, Mađarska), Atila IMRE (Targu Mureš, Rumunija), Julijana IŠPANOVIČ ČAPO (Novi Sad, Srbija), Olga HAVANOVA (Moskva, Rusija), Eleonora KOVAČ RAC (Novi Sad, Srbija), Margita KEVEŠ (Delhi, Indija), Marton SILAĐI (Budimpešta, Mađarska), Čila UTAŠI (Novi Sad, Srbija).

Recenzenti: Edita ANDRIĆ (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Odsek za hungarologiju), Tamaš BARČI (Univerzitet u Pečuju, Pravni fakultet, Odsek za pravne nauke i društvenu teoriju), Adrien BENČE FEKETE (Univerzitet u Kapošvaru, Odsek za pedagogiju), Adrian BENE (Univerzitet u Pečuju, Filozofski fakultet, Odsek za romanistiku), Atila DEBRECENI (Univerzitet u Debrecinu, Institut za mađarsku književnost i kulturologiju), Vladislava GORDIĆ PETKOVIĆ (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Odsek za anglistiku), Sabina HALUPKA-REŠETAR (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Odsek za anglistiku), Žombor LABADI (Sveučilište J. J. Strossmayer, Odsek za mađarski jezik i književnost, Osijek), Ištvan LADANJI (Univerzitet Panonija, Fakultet za savremenu filologiju i društvene nauke, Vespem), Katalin LAJOŠ (Univerzitet „Sapjencija“, Mađarski univerzitet u Transilvaniji, Fakultet u Mijerkurea Čuku, Odsek za humanističke nauke), Ana LEHOCKI-SAMARDŽIĆ (Sveučilište J. J. Strossmayer, Odsek za mađarski jezik i književnost, Osijek), Robert MILBAHER (Univerzitet u Pečuju, Filozofski fakultet, Institut za lingvistiku i književnost, Departman za klasičnu književnu istoriju i komparatistiku), Bernadet NAĐHAZI (Univerzitet u Kapošvaru, Pedagoški fakultet, Odsek za mađarski jezik i kulturološke studije), Beatriks OSKO (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Odsek za hungarologiju – Mađarska akademija nauka, Institut za filologiju, Budimpešta), Olga PANIĆ KAVGIĆ (Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Odsek za anglistiku), Boroka PROHASKA-RAD (Univerzitet „Sapjencija“, Mađarski univerzitet u Transilvaniji, Fakultet u Mijerkurea Čuku, Odsek za humanističke nauke), Oskar ROGINER (Centar za Južnoistočne Studije pri Univerzitetu u Gracu, Centar za Visoke Studije Južnoistočne Evrope pri Sveučilištu u Rijeci), Edit VILMOŠ GILBERT (Univerzitet u Pečuju, Institut za mađarski jezik i književnost, Odsek za savremenu književnost i književnu teoriju), Zoltan VIRAG (Univerzitet u Segedinu, Odsek za savremenu mađarsku književnost), Eva RAFAI VUKOV (Univerzitet u Novom Sadu, Učiteljski fakultet na mađarskom nastavnom jeziku u Subotici).

Univerzalna decimalna klasifikacija: Julijana IŠPANOVIČ ČAPO
Prevod na engleski jezik, lektura, prevod na srpski jezik: Kornelija ODRI
Lektura i korektura: Marta BUZAŠ
Priprema za štampu: Čaba BARNA
Obrada rukopisa: Lenke KOČIŠ, Marija PASTOR-KIČI

Izdaje Odsek za hungarologiju Filozofskog fakulteta u Novom Sadu.

Godina izdanja: 2020.

Na osnovu mišljenja br. 413-194/73. VI Pokrajinskog sekretarijata za obrazovanje, nauku i kulturu AP Vojvodine izdanje ne podleže obavezi plaćanja poreza na promet.

UDC: 811.511.141+821.511.141
DOI: 10.19090/tm.2020.1

YU ISSN 0354-9690

STUDIES

UNIVERSITY OF NOVI SAD
FACULTY OF PHILOSOPHY
DEPARTMENT OF HUNGARIAN STUDIES



Novi Sad
2020 ■ 1

STUDIES

Scientific Journal of the University of Novi Sad, Faculty of Philosophy,
Department of Hungarian Studies

Published semi-annually.

The first issue printed with the supplement FROM THE LIFE OF OUR DEPARTMENT.

Editor-in-chief: Ivana ŽIVANČEVIĆ-SEKERUŠ, Dean

Senior Editor: Éva TOLDI, Head of Department

Managing editor: Erika BENCE

Editorial board: Imre József BALÁZS (Cluj-Napoca, Romania), Irén BANDI (Sofia, Bulgaria), Tamás BARCSI (Pécs, Hungary), Elena Lavinia DUMITRU (Rome, Italy), Tamás FARKAS (Budapest, Hungary), Attila IMRE (Tîrgu Mureş, Romania), Julianna ISPÁNOVICS CSAPÓ (Novi Sad, Serbia), Olga KHAVANOVA (Moscow, Russia), Eleonóra KOVÁCS RÁCZ (Novi Sad, Serbia), Margit KÖVES (Delhi, India), Márton SZILÁGYI (Budapest, Hungary), Csilla UTASI (Novi Sad, Serbia).

Reviewers: Edit ANDRIĆ (University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies), Tamás BARCSI (University of Pécs, Faculty of Law, Department of Legal and Social Theory), Adrienn BENCE FEKETE (Kaposvár University, Faculty of Education), Adrián BENE (University of Pécs, Faculty of Humanities, Department of French), Attila DEBRECZENI (University of Debrecen, Hungarian Institute of Literature and Cultural Studies), Vladislava GORDIĆ PETKOVIĆ (University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of English Studies), Szabina HALUPKA-REŠETAR (University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of English Studies), Zsombor LÁBADI (J. J. Strossmayer University of Osijek, Department of Hungarian Language and Literature), István LADÁNYI (University of Pannonia, Faculty of Modern Philology and Social Sciences, Veszprém), Katalin LAJOS (University of Transylvania, Faculty of Miercurea Ciuc, Department of Humanities), Anna LEHOCKI-SAMARDŽIĆ (J. J. Strossmayer University of Osijek, Department of Hungarian Language and Literature), Róbert MILBACHER (University of Pécs, Faculty of Humanities, Institute of Linguistics and Literary Studies, Department of Classical and Comparative Literary Studies), Bernadette NAGYHÁZI (Kaposvár University, Faculty of Education, Institutional Department of Hungarian Language and Cultural Science), Beatrix OSZKÓ (University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies – Hungarian Academy of Sciences, Institute of Linguistic Studies, Budapest), Olga PANIĆ KAVGIĆ (University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of English Studies), Boróka PROHÁSZKA-RÁD (University of Transylvania, Faculty of Miercurea Ciuc, Department of Humanities), Oszkár ROGINER (Center for Advanced Studies – South East Europe, University of Rijeka), Edit VILMOS GILBERT (University of Pécs, Faculty of Humanities, Department of Modern Literatures and Literary Theory), Zoltán VIRÁG (University of Szeged, Faculty of Humanities, Department of Contemporary Hungarian Literature), Éva VUKOV RAFFAI (University of Novi Sad, Teacher Training Faculty in Hungarian, Subotica).

UDC-classification: Julianna ISPÁNOVICS CSAPÓ

English translator, proofreader, Serbian translator: Kornélia ÓDRI

Lector and proofreader: Márta BUZÁS

Technical editor: Csaba BARNA

Copy editors: Lenke KOCSIS, Mária PÁSZTOR-KICSÍ

Published by the University of Novi Sad, Faculty of Philosophy,
Department of Hungarian Studies

2020

On grounds of the report of the VAP Secretariat of Education, Science and Culture,
issue number 413-194/73. VI, this publication is free of purchase tax.

KATONA JÓZSEF DRÁMÁJA

NAGY Imre

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Klasszikus Irodalomtörténeti Tanszék
Pécs, Magyarország
nagy.imre@pte.hu

SZEMPONTOK KATONA JÓZSEF ISTVÁNJÁNAK VIZSGÁLATÁHOZ¹

Razmatranja za analizu *Ištvana* Jožefa Katone

Considerations for the Analysis of *István* by József Katona

A tanulmány Katona József *István. A Magyarok Első Királya* című 1813-as drámája kapcsán felmerülő irodalom-, kultúr- és művelődéstörténeti kérdéskörök kidolgozására fókuszál. A mű keletkezésének színház- és politikatörténeti kontextusát figyelembe véve helyezi el a darabot Katona életművében. A drámaíró történeti tanulmányaiból, a Szent István-kultusz alakulástörténetéből és a téma tárgytörténetéből kiinduló drámapoétikai jelentésalkotási lehetőségek feltárása nyomán a dolgozatban egy Katona drámáján túlmutató olvasat rajzolódik ki, mely a Szent Istvánhoz köthető attribútumok és azok szimbolikus jelentéstartalmai mentén realizálódik.

Kulcsszavak: *István*-dráma, Katona József, Szent István-kultusz, drámapoétika, színháztörténet

A dráma keletkezéstörténete

Az *István*-dráma keletkezésének tágabb kontextusa a Mária Terézia által megújított Szent István-kultuszban keresendő. Ennek fontos eseménye volt, hogy a királynő az „apostoli király” címet felvéve 1764-ben megalapította a Szent István-rendet. Nem kevésbé jelentős kultuszépítő tette volt, hogy Raguzából hazahozatta Budára a Szent Jobbot (1771), s elrendelte, hogy augusztus 20-a ne csak egyházi, hanem egyszersmind állami ünnep is legyen. Ezek a lépések egyúttal választ, uralkodói ellenlépést jelentettek arra, hogy XIV. Kelemen pápa 1771-ben redukálta a katolikus ünnepek számát, és Szent István napját

1 A tanulmány a Katona József korai (Bánk bán előtti) drámáinak kritikai kiadása című NKFI program (K119580) keretében készült.

sem vette fel az ünnepek új rendjébe. A királynő kultikus törekvése országában eleven hagyományt teremtett, amely azonban e hagyomány dekonstrukciójával párhuzamosan, azzal folyamatosan küzdve alakult a 18. század végén és a 19. század első évtizedeiben.

A tradíciónak a rombolása szkeptikus ellentradícióként működött. Már 1740-től kételyek merültek fel a Szilveszter-bulla eredetiségével kapcsolatban, s ezek a kritikus mozzanatok az István-kép egészére kiterjedtek. Őz Pál, a felvilágosodás korának politikai írója (a jakobinus mozgalom vértanúja) a Szent Jobbot „senyvedt csont”-nak nevezte, és az evangélikus Decsy Sámuel, a bécsi *Magyar Kurír* szerkesztője szintén kritikusan szemlélte a Szent Koronát, valamint a benne megtestesülő tradíciót, jóllehet azt nem vetette el, csupán átértelmezte. „Szentnek sem azért nevezték azt hajdani őseink – írta *A' Magyar Szent Koronának és az ahoz tartozó tárgyaknak históriája* című könyvében –, mintha magában a' koronának materiájában valamely különös szentség volna el rejtetve. A' szentség okos valóságoknak erköltsi tökéletessége, és a' szabad akaratsnak minden jóra hajlandó meg határozódása, mellyeket semmi ostoba és érzékenységek nélkül való dolgok magokban nem foglalhatnak. Szent nevet érdemel tehát ez a korona.” A szakrális jelző e szekuláris értelmezése szerint főként a vele megkoronázott király és a nemzet benne megtestesülő törvényes kapcsolatának kifejezése céljából érvényes ez az elnevezés, „hogy tudniillik az azzal fel ékesített személyek kötelesek a' természet és nemzetek szentséges törvényeinek meg tartására, és a' népnek boldogságára tzelző dolgoknak el követésére” (Decsy 1792, 165).

A katolikus egyház és az udvar azonban ezzel a világi jelentéstulajdonítással szemben töretlenül a hagyomány szakrális értelmezését képviselte. 1818-ban először rendeztek Szent Jobb körmenetet a budai várban, József nádor pedig a következő évben kötelezte az állami főméltóságok viselőit az ünnepi eseményen való részvételre (Romsics 2015, 87–124). A kultusznak ez a hivatalos képviselete a köznépi tudatra, kivált a városi polgárság szemléletére is hatással volt. Ebben az irányban érvényesült az iskoláknak a magyar történelemmel, nevezetesen István királlyal kapcsolatos pedagógiai törekvése. Ilyen körülmények között a pesti színháznak, mind a német, mind a magyar színháznak műsoruk kialakításakor, reagálnia kellett a közönség ez irányú érdeklődésére.

A Szent István-kultusznak ebbe a hálózatába került bele Katona József 1813-ban írt *István*-drámája, s ebben helyezendők el a dráma előadásai is. A színdarab létrejöttének szűkebb kontextusát a színházi viszonyokban tárhatjuk fel. Ezzel kapcsolatosan tudnunk kell, hogy Katona József maga is határozottan szembeszállt a koronát a szakrális elemtől megfosztó értelmezéssel Kecskemét történetéről írt művének egyik függelékiszövegében, amelynek (Miletz Jánostól származó)

címe: *A Pannonia névnek eredete, Sylvester pápa levele és a magyar szent koronának ábrázolása* (Katona 2001, 103–111). Ebben ezt írja: „Legbővebben harczolt ezen szent korona ellen *Détsi Sámuel*; legbővebben, legbölcsebben védelmezi ezt *Koller József* pécsi kanonok: *In commentario de sacra regni Hungariae corona. Editio Quinque Ecclesiis 1800. Typis Catharinae Engel viduae.* – Ezt a könyvet olvas-sa a ki a korona iránt kétségeskedik és ebben eligazulni akar” (Katona 2005, 107).

Katona József drámájának közvetlen előzménye az 1812-re felépült új pesti német színház megnyitó ceremóniája, illetve az akkor, február 9-én bemutatott Kotzebue-darab volt, az *Ungarns erster Wohlthäter* Beethoven kísérezenejével. Az esemény rangját reprezentálta, hogy szerzőnek, illetve a kísérezene komponistájának a kor legnépszerűbb drámáiróját és a nagy zeneszerzőt kérték fel, akik el is vállalták a megbízatást. Az *Ungarns erster Wohlthäter* egy trilógia első része, annak előjátéka. A középső rész, a *Bela's Flucht* azonban nem került előadásra, mert, mint Bleyer Jakab írja: az előadás rendezői szerint „a nemzet nagylelkűségére való illoyalis emlékeztetés [...] nem illett bele a megnyitó előadásba” (Bleyer 1912, 167–168). Ehelyett egy alkalmi darabot adtak elő. Erről a helyettesítő színdarabról, a *Die Erhebung von Pest zur königlichen Freystadt* című, ismeretlen szerzőtől származó alkalmi produkcióról annyit tudunk, hogy történeti kép 1244-ből, amikor IV. Béla szabad királyi városi rangra emelte Pestet. (A *Bela's Flucht* 1815-ben került színre ötször, majd később is néhányszor. Cseri Péter fordította magyarra, a német színház magyarul mutatta be 1819. szeptember 28-án, majd Ruzsitska József operát írt belőle, ez a mű, a *Béla futása* a műfaj hazai elindítója.) A színházat megnyitó trilógia harmadik része a *Die Ruinen von Athen*, amelynek záróaktusaként Minerva istenasszony magasztaló szavak kíséretében megkoszorúzza Mária Terézia unokájának, Ferenc királynak a szobrát. Ez inkább szertartás, színjátékos aktus, semmint színdarab.

Az *Ungarns erster Wohlthäter* cselekménye Pest mellett egy szabad mezőn játszódik. A játék István (azaz Stephan) beszédével kezdődik, majd hívei élén fogadja a láncra vert Gyulát, a fikció szerint a pogány „Moglut” törzs legyőzött fejedelmét, akinek nagylelkűen megbocsát, és megszabadítja láncaitól, mert „In Fesseln kennt der Ungar keinen Feind”, vagyis láncra verve nem ismer ellenséget a magyar. Ezután a lefátyolozott Gizella (Gisela) érkezik kíséretével, akit István uralkodóként magához emel. István kifejti nézeteit nemzetének a művelt európai népek közösségébe iktatásáról, törvények által biztosított rend által. Ekkor megérkezik a koronát hozó római küldöttség, amelyet István maga tesz a fejére. Az előjátékot az első király magasztos látomása zárja: Szent László, II. András (az Aranybullát adó király), Nagy Lajos és Hunyadi Mátyás után Mária Teréziával zárul a nagy uralkodók sora.

Ez történt Pesten 1812. február 9-én. A megnyitó előadás darabjait február 10-én és 11-én megismételték, ezenkívül ebben az évben még kétszer adták, 1831-ig tizenhárom alkalommal vitték színre (Kerényi 1999, 608). Ugyanebben az évben Kotzebue előjátéka Pesten nyomtatásban is megjelent *Ungerns erster Wohlthäter* címmel (Kotzebue 1812). (Megjegyzendő, hogy a kéziratban az *Ungarn* szó szerepel, a nyomtatott szövegben ebből *Ungern* lesz, a címbeli *Ungarns* helyett *Ungerns*.) Az előjátékot Komlóssy Ferenc átdolgozta, szabad prózai fordításának címe: *István Magyarok első Jótevője*. Ő 1823-ban egy háromfelvonásos drámát is kiadott *István, első királyunk koporsója* címmel a Hartvik-legenda alapján, amely 1083-ban játszódik, István szentté avatásának két csoda által szakrálissá emelt történetét mutatja be (Kerényi 1999, 611–612).

Fontos tudnunk, hogy a Habsburg Birodalomnak szinte minden nagyobb, jelentősebb városában működött német nyelvű társulat. Ezek nem kis konkurenciát, de ösztönzést, sőt példát is jelentettek a magyar társulatok számára. „Inkább az utókor egyneműsítő nemzeti művelődéstörténet-írása konstruált ellenséges viszonyt a német ajkú és az anyanyelvű társulatok között, az azonban tény, hogy az anyanyelvű társulatoknak minden szempontból kihívást jelentett a helybéli német színház, műfaji példákat, előadási típusokat és részben a színházszervezés hétköznapijaiban is eligazítót.” Az a körülmény pedig, hogy a német színházak „hazai témájú színműveket, a hazai történelemből merített drámákat játszottak, ez bátorítást jelentett az anyanyelvű társulatoknak, egyben az ilyen témájú művek felértékelődését is, s a nemzetiesített változatok készítésére újabb ösztönzést” (Fried 1991, 8–9).

A hazai német színészet reprezentatív *István*-drámája különösen komoly kihívást jelentett a pesti magyar társulat számára, amely a műsorban korábban is megmutatkozó patrióta szándéknak megfelelően, de a közönségigény kielégítése céljából is, Istvánról szóló drámát kívánt színre vinni, kihasználva az augusztus 20-ai által kínált alkalmi lehetőséget is, amire a Kotzebue-darab nem reflektált. A magyar társulat ekkor „delectans actorára”, Katona Józsefre bízta a közönség ez irányú várakozásának kielégítését. Az idő sürgetett.

Itt lép a történetbe a prágai születésű Franz Xaver Girzik (eredeti neve František Jiřík volt), aki színészként huszonhárom éves korában, 1793-ban került Magyarországra, mint Kumpf Pozsonyban szereplő társulatának tagja, s az Unwert-féle budai operatársulatnak is tagja lett. Magyarul is megtanult, már Kelemen László társulatának színpadán is fellépett két olyan szerepben, ahol az akcentust a darab írta elő (Pražak 1991, 13–19). 1811-ig maradt Pesten. Girzik a jelek szerint megszerette a magyarokat, s 1792-ben, ajánlásának szövege szerint: „Der edlen Nation der Hungarn”, a nemes magyar nemzetnek ajánlotta *Stephan*

der Erste, König der Hungarn című, hatfelvonásos színdarabját, amely két kiadásban is megjelent 1792-ben és 1803-ban. 1792-ben kétszer elő is adták. Pukánszky Béla szerint hatott rá Szentjóni Szabó László *Mátyás király, vagy A nép szeretete jámbor fejedelmek jutalma* című színdarabja, amelynek német fordítása 1792-ben napvilágot látott Budán *Mathias Corvinus oder Volksliebe ist edler Fürsten Lohn* címmel. Egyéb művei közül megemlítendő a *Die Erstürmung des Prinz Eugenius Thores, oder Temeswars Befreiung* (1813), de ez szerzőjének ambíciója ellenére sem volt jelentős alkotás, s még 1802-ben *Hungarns Gastfreiheit* címmel a magyar népelet alakjait vitte színre. Ismertté tették a szerzőt átdolgozott, illetve önállóan írt operaszövegei, librettói. Nagy becsvágygal írta *Achilles und Polyxena* című verses tragédiáját, de ez nálunk nem került színre, s kívül esik szemhatárunkon (Pukánszky 2002, 412–413; Kádár 1914, 42–43, 125).

Girzik *Stephan der Erste, König der Hungarn* című darabja volt Katona József *István. A Magyarok Első Királya* című drámájának alapja. Az eredeti drámát kevésszer adták elő Pesten: az 1792. december 10-i ősbemutatót követően egy 1809-es előadásáról tudunk, ezt Katona akár láthatta is. (1825-ben a német színházban is műsorra tűzték [Kerényi 1999, 607–608].) Girzik szövege alapján Katona műve – a színlap és a kézirat jelzése szerint – „A Magyar Nemzeti Játék Színre szabadon készítettett”, vagyis a kor szóhasználatának értelme szerint mind Katona, mind pedig a színház szabad átdolgozásnak tekintette. Így is kell elhelyezni Katona életművében. A fordítások és az eredeti művek közti skálán közbülső helyet foglal el, mai fogalmaink szerint közelebb áll az utóbbi kategóriához. A kézíraton az „Eredeti Vitézi Néző Játék” megnevezés szerepel. Katona Józsefnek gyorsan kellett dolgoznia, mert munkája a közelgő ünnepre készült 1813 júliusában, már a *Ziskával* való foglalkozás közben (Waldapfel 1933, 259), s már július 29-én megkapta a cenzori engedélyt, amiről a kézirat utolsó lapján olvasható bejegyzés tanúskodik. A színdarab előadása Katona József életének egyik legfontosabb fordulatahoz kapcsolódik. Az ősbemutatóra 1813. augusztus 19-én, Szent István ünnepének előestéjén került sor, a címszerepet, erről is a színlap tanúskodik, AZ IRÓ játszotta, Róthkrepf Gábor későbbi visszaemlékezése szerint „igen jelesen”. A színlap arról is tanúskodik, hogy „Gyzela Bajor Hertzezné, István Hitvesse” szerepét a szerző által reménytelenül szeretett Déryné alakította, bár erről a színésznő később írt *Naplója* nem tesz említést (Kerényi 1999, 608). Katona az ősbemutató napján tette le utolsó jogi vizsgáit, s ezután többé nem lépett színpadra, bár szerzőként továbbra is a társulat kötelékében maradt. István szerepét tehát színészi búcsúfellépésének szánta, feltételezhető, hogy ennek keretében mondta el a közönség előtt azt az elköszönő szöveget, amelyet mások a *Ziska* előszava részének tekintenek (Katona 2017, 309).

A téma tárgytörténete

Az István-téma története az irodalomban elválaszthatatlan a műveltség tágabb körében érvényesülő Szent István-kultusztól, amely a nemzeti hagyomány tényezőjeként főként ünnepekhez és ereklyékhez kötődve alakult ki. Ez utóbbival, a koronázási palást, a kard, a jogar, illetve a Szent Jobb és a koporsó historikumával, bár ezek kellékként feltűnnek különböző színjátékokban, nem foglalkozunk, a Szent Korona kultikus ereklyéje, annak szemantikája viszont szorosan kapcsolódik az *István*-drámához, sőt azon túl Katona József egész írói világcépéhez. A dráma befejező jelenetében hírt kapunk „Asztrik apátúr” érkezéséről, majd a szereplők Esztergomba indulnak, ahol, a többiekhez forduló Aba Sámuel ünnepélyes közlése szerint „vár benneteket a Szent Korona”. Ami retrospektív értelmezése a színjáték címének is. A korona személyfölötti szimbolikájának jelentésköre Werbőczynél az államot és a nemesi nemzetet, a királyt és a rendeket foglalja magában, miáltal a szuverenitás legfőbb biztosítékának tekintendő, s ez így volt a barokk korban is. A felvilágosodás időszakában, fontos fejleményként, elindult a jogkiterjesztés folyamata, amelynek betetőző aktusaként az 1848-as törvényhozás a jobbágyokat is, tehát immár az egész nemzetet a Szent Korona tagjává tette (az általános választójog kiterjesztése nélkül [Szekfű 1938, 1–23]). Ez az eszme, a Szent Korona-tan polgári értelmezése, Katona József életművének – eddig a megérdemelnél kevesebb figyelemre méltott – egyik meghatározó tényezője.

Ezt a jelentőséget tanúsítják az író történeti művei, illetve jegyzetei, ahol a történelmi fejtegetések során a korona részletes leírásához és történetének elbeszéléséhez értelmezést is kapcsol. „Ezen szent koronát, a mely Magyarország címerében látható, annak nagyobb szentségére nézve, két angyalok tartják, annak örök emlékezetére, hogy ezt a nagy szentséget az angyalnak megjelenése után adta Sylvester pápa szent Istvánnak, Magyarország vezérének és ekkor lett első királyának.” Katona e helyen közli a pápa levelét, elítélve azokat, akik kétségbe vonják a Sylvester-bulla hitelességét (ugyanebben a szövegében bírálja Decsy Sámuel laicizált Szent Korona-értelmezését), „hogy a magyar nép tudhassa és a koronának szentségét, méltóságát, régiségét láthassa, tisztelhesse a jó, tökéletes, igaz magyar szív”. S még hozzáteszi: „Hogy ezen koronával megkoronáztatott király az apostoli buzgóságra és az egész nemzet pedig, mely az által az apostoli hitre hozatott, ugyanennek teljes ismeretére, tiszteletére, sőt fegyverrel való oltalmazására is állandóul ébresztetik. A többi királyi ékességek is, az azokkal díszeskedő királyt az ő királyi kötelességének megtartására különösen vezérlik és intik” (Katona 2005, 104, 108). Az *István*-drámán túl mindennek a *Bánk*

bán szempontjából is jelentésképző szerepe van, gondoljunk az uralkodó kettős megnevezésére: Endrét gyakran bírálják a szereplők (akkor így nevezik), de a Királyt sérthetetlen és feltétlen tisztelet illeti. (A Sylvester-bulla hitelességének – számunkra most mellékes – kérdését a szakirodalom bőven tárgyalja, s legutóbb is terítékre került [Bene 2006]. Mindenesetre Katona hitelesnek tekintette.) Az idézett szövegek összehangzása az *Istvánnal* (ahol a címszereplő a harcok befejezése után minden megkülönböztetés nélkül ajánlja az Úr oltalmába „magyarjait”) akkor is feltételezhető, ha figyelembe vesszük a történetírás és a drámai fikció műfaji követelményeinek különbségét.

A Szent István-kultusz történetében három nagy fordulat figyelhető meg. Az első István király szentté avatásával kapcsolatos (1083), „amely a keresztény államok közösségébe történelmi mértékkel mérve frissen belépett Magyar Királyság egészének reprezentációját szolgálta”, a második fordulat a király barokk kultusza, centrumában a Regnum Marianum eszméjével, a „harmadik fordulópont a 18. század második feléhez, Mária Terézia István-kultuszához köthető, amely az uralkodóház és a rendek valamiféle kiegyezését reprezentálta” (Bene 2006, 89–124. I. h. 89).

Számolni kell azzal, hogy a kultusz alakulását mindhárom csomóponton befolyásolta a kultuszt teremtők aktuális szándéka, amely egyrészt elfedte, illetve az adott tendenciának megfelelően szelektálta a rendelkezésre álló tényeket, másrészt állandóan elmozdította s ezzel alakulástörténeti folyamatba helyezte a kialakult kultikus portrét, annak kontúrjait. A szent király alakját a Szent Ágoston által a *Civitas Dei*ben megfogalmazott normához igazították, amelyet Sevillai Izidor közvetített, s ezt a normát (rex iustus, pius et pacificus) követi a *Legenda maior* szövege (Géza álombeli látomásával és még a szakálla kiszaggatását is eltűrő alamizsnás királlyal), amely a Szent László által rendezett elevatio, a szentté avatás aktusának előkészítő fázisában készült. Ezt a képet örökíti tovább a Karthauzi Névtelen által írt *Érdy-kódex*, amelyben az Istvánról szóló egyházi beszéd szintén a keresztény király példaadó képét formálja meg, aki a kapott kegyelmeket felhasználva egész életében az Úr színe előtt járt (Vargha 1938). Az *Intelmek* is ebbe az irányba mutató királytükör, amely, ha leírója más volt is, ám intencióinak érvényesülése István szerzőségét feltételezheti. A *Legenda minor* viszont (Koppány legyőzésének elbeszélésével és a király ellen elkövetett orgyilkos merényletet követő megtorló intézkedésekkel) inkább a keménykezű államalapító archetípusát állította előtérbe. Hartvik püspök ezt a kétféle színárnyalatot foglalja egységes tónusba, amikor hasonló gondot fordít a lázadók leverésének történetére, és az imádkozó király sátra csodás felemelkedésének jelenetére. Valószínűnek látszik, hogy a király önreprezentációja, mélyen megélt

szerepmagatartása is Sevillai Izidor szövegéhez idomult (amelyet ismerhetett), mint ahogy az is, hogy az 1031-es év, a trónörökös halála, felerősítve szellemének ifjúkorában kialakított szigorát, bizonyos törést okozott életében, ily módon az általa betöltött szerep kétféle (nem különböző, csak hangsúlyaiban eltérő) megörökítést indukálhatott (Érszegi 1983).

Nem kevésbé összetett a geszták István- emléke. Ennek fő oka, hogy az állami Alapítómítosz születése László és Kálmán idejére tehető, vagyis a magyarok krónikájának elbeszélése az Árpád fejedelem vérvonalát képviselő Vazul-fiakkal kezdődik. Ez magyarázza a krónikák hallgatását némely kérdésről, amihez hozzájárult az a körülmény, hogy a 11. század végéről visszatekintve a század első harmada már kívül esett a mintegy hetven évre visszatekintő emlékezethatáron (Györffy 1977).

Ezzel függ össze István emlékezetének a későbbiek során nem kis fejtörést okozó két problémája: az egyik Koppánnyal kapcsolatos (ez Katona József drámája szempontjából sem mellékes kérdés), a másik pedig Vazul történetével függ össze. Ami a Koppány-ügyet illeti, a dolgok állása a következő: Anonymus erről nem beszél, Kézai Simon is csupán röviden közli, hogy István „megölte” Koppány vezért (Kézai 1862, 57). Részletesebb leírást a *Képes Krónikában* kapunk. Eszerint Koppány István életére tört, amelynek előzménye lett volna Géza özvegyének, Saroltának feleségül vétele. (A lázadó vezér magatartását a leviratus jogának és a szenioratus elvének követése magyarázza, mely utóbbinak érvényességét Géza a primogenitura elvének érvényre juttatásával megtörte.) A *Képes Krónika* elbeszélése öt narratív lépésben halad. Ezek a következők: 1. István Szent Márton hitvalló közbenjárását kéri. 2. Hívei felövezik karddal a Garam folyó mellett. 3. A sereg vezére Vencellin lesz, Hont és Pázmán pedig István személyéért felelős; Vencellin a győztes csatában megöli Koppányt. 4. István négyfelé vágatja Koppány testét, a holttest részeit Esztergom, Veszprém és Győr kapujára szögezteti, illetve Erdőelvébe küldi. Koppány teste ily módon a győzelemről hírt adó, s egyúttal figyelmeztetésül is szolgáló szöveggént szerepel, az Erdélybe küldött rész pedig igénybejelentés. 5. Koppány földjén, Somogyban István tizedfizetés kötelezettségét rendelte el az egyház, Szent Márton klastroma számára (Képes krónika 1971, 42–43). Lényegében ezt találjuk Bonfini és nyomában Heltai szövegében. A későbbiekben a térítés dicsőségét István mellett Gizellának, sőt Gézának is, s több esetben (főként német krónikák) a németeknek tulajdonították (Veszprémy 2006). Katona drámájában ez az áthagyományozódó narratív struktúra módosulni fog. A problémát a későbbiekben a németek meghatározó jelenléte, valamint a leszámolás, a felnégyeltetés könyörtelensége jelentette. Az Árpád-fi Tarkacsu ágából származó Koppánynak, Tar Szerind

fiának és az akkor 16-17 éves Vajknak (Istvánnak) a küzdelme a hatalomért olyan magyar ügy volt, amely Gizella révén, aki Henrik bajor herceg leánya és II. Henrik német császár nővére volt, bajor-német üggyé lett. István győzelme a narratív hagyomány szerint a németeknek (Vencellin, Pázmány, Hont, Orci) volt köszönhető. Koppány felnégyeltetésével István kegyetlen megoldást alkalmazott, ráadásul pogány büntetési módot választott. Növelte ennek az eseménynek a jelentőségét a harc enigmatikus jellege: kezdetét jelentette egy „hosszú menetelésnek”. A következő három évtizedben követte az erdélyi Gyulával, a bolgár Keánnal, a fekete magyarokkal (ezek kabarok, türk-hun bősörmények voltak) és a Maros-vidéki Ajtonnyal való leszámolás. E folyamat eredményeként lett István minden magyarok királya. (Aba Sámuel és a Körös-vidéki törzsfő, Vata legyőzése az utódokra maradt [Kristó 2001].)

A Vazul-ügy kezelése még nehezebb feladatnak bizonyult, minthogy az István által megvakított, vagyis uralkodásra alkalmatlanná tett Vazul az Istvánt elődjének tekintő, annak szentté avatását szorgalmazó, s a ceremónián főszereplőként nyomatékosan jelen lévő László király nagyapja volt. A *Legenda maior* ezt a történetet elhallgatja, előtte elvágván az elbeszélés fonalát, a *Legenda minor* és Hartvik viszont, jóllehet nevek nélkül, de szóvá teszi. A krónikák úgy oldják meg a helyzetet, hogy Gizellát befeketítve őrá tolják a kegyetlen tett súlyát. Kézai, a *Képes Krónika* és Bonfini ebben egyetért. Eszerint Gizella parancsára udvari embere, Sebös tolatta ki Vazul szemét s öntött forró ólmot fülének üregébe István tudta nélkül. Az idegenből jött gonosz asszony archetípusának megteremtésével megszületett a magyar történelem első bűnbakja (Romsics 2015, 109). De egy későbbi összefüggés is szerepet játszhatott a történetnek ebben a beállításában. „A 13. században Gizella nemes alakja igaztalanul és méltatlanul esett áldozatul aktuálpolitikai megfontolásoknak. A Magyarországon német érdekeket képviselő Gertrúd királyné, II. Endre felesége gyűlölt jellemvonásait reá ruházták, és őt tették meg Vazul megvakításának kezdeményezőjévé” (Kristó 2001, 119). De van ennek a történetnek még egy szála, ami az *István*-dráma szempontjából említést érdemel. Mivel Gizella eltorzított alakját nem volt könnyű összeegyeztetni az apácának nevelt kegyes királyné jól ismert képével, akinek egyes krónikák még térítő szerepet is tulajdonítottak, néhány szerzőnél megszületett egy olyan megoldás is, hogy „valójában” két Gizella volt, egy jó és egy gonosz. Ehhez hasonló megkettőződést találunk Géza fejedelem feleségével kapcsolatosan is. Kései, 12. század második fele utáni lengyel krónikák feltételeztek Gézának egy Adelheid nevű feleséget (Sarolta után vagy helyette), aki István anyja, illetve mostohaanyja lett volna, ő térítette volna keresztény hitre Gézát. (Sarolta, a borivó, férfi módra lovagló, harcias puszta amazon nem nagyon

illetett ebbe az arcképcsarnokba.) Az Adelheidre vonatkozó feltételezés azonban nem állja ki a történelmi hitelesség próbáját, ebben a történészek egyetértenek (Gombos 1938, 294–295; Györfy 1977, 62–63; Kristó 2001, 29). Mégis tudnunk kell erről az Adelheidről, mert Katona drámájában ez a krónikák szerint szelíd, imádságos asszony szerepel Gézának a cselekményben fontos dramaturgiai funkciót betöltő özvegyeként, aki Miciszláv lengyel fejedelem leánya, Mieszko fejedelem nővére volt.

A középkori legendák és krónikák mellett az egyházi költészet alkotásait kell röviden említenünk, azt a sort, amelynek darabjai *István király versek históriájá-*tól (13. század) a későbbi himnuszokon át a nép ajkára került, s ma is jól ismert *Ah hol vagy Magyarok' tündöklő tsillagja* című énekig, sőt tovább sorolhatók (Alszegehy 1938). A világi költők képzeletét viszont inkább Attila, Árpád, Szent László és a Hunyadiak története ragadta meg, s kevésbé érdeklődtek István iránt (Pintér 1938). A barokk korban főként a prédikációk idézték fel az államalapító király emlékét (Tasi 2006).

A történelmi tárgyú iskoladrámák sokaságát a történelem oktatásának hiánya magyarázza (a 18. század közepéig), tehát a játékok hiánypótló szerepet is betöltöttek (majd a század második felében kiegészítették az oktatást). Hozzávetőlegesen négyszáz történelmi tárgyú előadásról tudunk, ebből mintegy negyven (minden tizedik) Szent István-témájú, háromnak a szövege is fennmaradt. E szövegek közül kettő latin, egy pedig latin–magyar. Ezek: *Sanctus Stephanus Rex Hungariae* (1756), *Sanctus Stephanus Rex* (1710 körül), Jantso Ferenc: *Szent István a magyarok királya* (1776). Ez utóbbinak előzménye a más vonatkozásban is inspiráló szerepet játszó Franz Neumayr *Sanctus Stephanus Hungariae Rex* című darabja. Ezt Jantso átalakítja: lerövidíti, megváltoztatja a jelenetezést és a művet eredeti részletekkel egészíti ki (Varga–Pintér 2000, 61–70). A források szerint a többnyire ismeretlen drámaszerzők Bonfini művéből, Thuróczy krónikájából, Inchofer *Annales*éből, illetve az *Acta Sanctorum*ból merítették az államalapító királyra vonatkozó ismereteiket.

István alakjával legsűrűbben a jezsuita színpadon találkozunk: először 1587-ben s még 29 alkalommal. A piaristáknál 6, a minoritáknál 1 alkalommal tartottak róla szóló előadást (Varga–Pintér 2000, 61, 216). A Szent István-előadások 1587-től (ekkor Kolozsvárott vittek színre egy István-drámát) 1776-ig folyamatosnak mondhatók, és térbeli megoszlásuk is egyenletes. A drámaszövegek vizsgálata alapján hét cselekménytípust lehetett rekonstruálni. Ezek: 1. Koppány (Kupa) legyőzése. 2. A Konrád császár felett aratott csodás győzelem. 3. Gyula legyőzése és megbékítése. 4. A fiát elvesztő apa fájdalma, a trónutódlás kérdésével viaskodó király gyötrelmei. 5. Vazul megvakíttatása. 6. A korona felajánlása

Szűz Máriának. 7. A király elleni merénylet története (Pintér 2006, 192–193). István alakjának emblematicuságát elsőse, kiválasztottsága és életszentsége alapozza meg. „Személye alkalmas arra is, hogy ne csak a keresztény, hanem az antik mitológia síkján is allegorizálható legyen, nemcsak *Athleta Christi*, de *Hercules christianus* is lehet a színpadon” (Pintér 2006, 194). Az egyik darabban a cselekményt mitológiai jelenetek kísérik Hercules történetéről, akinek alakját rávetítik a főhősre. István koronázása egyúttal előkép, amit a Habsburg-uralkodók saját legitimitásuk erősítéseként értelmezhetek. Az egyik első István-előadást a nagyszombati kollégium diákjai Bécsben adták elő III. Ferdinánd koronázása alkalmából. A Vazul történetével kapcsolatos drámákban az István terhére róható szigorú tettek súlya Gizellára tevődik át, aminek következtében e darabokban a király passzív szereplővé válik.

A *Filius viva imago Paternae Pietatis et Gloria...* című darab párhuzamot sugall a nem sokkal korábban megkoronázott I. József és Szent István között. A téma, mint említettük, a Koppány (Kupa) elleni harccal érintkezik. Ennek során sajátos dramaturgiai szekvencia alakul ki, amelynek lépései a következők: 1. Alaphelyzetként létrejön a szemben álló két tábor. Kupához bolgár és görög követek jönnek, Istvánhoz viszont a pápa és Henrik király küld követeket, segítséget is ajánlván. A történetbe bekapcsolódik Gizella, akinek kezét felkínálják Istvánnak. 2. Koppánynak a táltosok szerencsét jósolnak, István ellenben Krisztusban bíz. 3. A német Vencelliust teszik meg a sereg fővezérének, Hunt és Pázmán lovagok a segítői. 4. A csatában a pogányok előretörnek, de István imájának eredményeként megfordul a hadiszerencse. Vencellius lefejezi Koppányt. 5. István korábbi fogadalmának megfelelően tized fizetését rendeli a pannonhalmi apátság számára. Ezt a struktúrát tanulságos összevetni a *Képes Krónikában* előadott történettel: a szekvencia nem egészen azonos, és a csomópontokat – mint majd más módon Katonánál – a színpad igényei alakítják ki.

A korábbiakról mondtak alapján nem meglepő, hogy a témakörben jelentős értékű színdarab nem született, az iskoladráma lehetőségei erre nem is kínáltak lehetőséget. Inkább meglepő, hogy a későbbi fejlemények során sem keletkezett számottevő drámapoétikai értéket hordozó dráma a tárgyról. Valószínűleg azért nem találhatunk ilyet, mert az eszményítő szándék a dramaturgiai fejlesztésnek és az összetett, hiteles jellemábrázolásnak akadályozó tényezője volt. A viszonylagos értékű művek is szerencsés kivételek csupán. Az epika területén ilyen Kós Károly *Az országépítő* című regénye (1934), amelyben az elbeszélő komor színeket sem mellőz, mint éppen a Koppánnyal folytatott küzdelem elbeszélése során, s a gyötrődve megélt szerelem, e világi motívumként, az egyik legfőbb jellemerősítő tényezőként szerepel. A dráma területén Szigligeti *Vazul* című

drámája említendő (1838-ban mutatta be a Pesti Magyar Színház), bár Vörösmarty joggal bírálta a „porhanyó caractereket” (Vörösmarty 1969, 132–133). A cselekmény során a szerző Péternek és Vazulnak a trónutódlásért folytatott küzdelmét helyezi előtérbe, amelyet Antonio, a velencei testőr intrikája bonyolít. Ő lesz az István életére törő orgyilkos merénylő. Ez a dráma egyébként középső része egy trilógiának, amelynek első része, a *Gyászvitézek* a francia melodramák kedvelt motívumára, a származási titok okozta bonyodalomra épül, amit a szerző összeköt Ajtony leverésének a *Gellért legendából* ismert történetével. Csanád a győzelem után vérpadra küldi testvérét, Ajtonyt, ez is jól ismert romantikus motívum. István viszont befogadja a bujdosó gyászvitézeket, s ezzel egységet teremt. A trilógia harmadik darabja, az *Aba* a korábban is akadozó drámai lendület végső kifáradásáról tanúskodik, s jelzi, hogy Szigligeti nem aknáztta ki a témában rejlő lehetőségeket, de nem nézett szembe a benne rejlő csapdákkal sem (Kerényi 1999, 611–613). Komlóssy Ferenc *István, első királyunk koporsója* című színdarabja 1083-ban Fehérváron játszódik, a színész-szerző a Hartvik-legendát dramatizálta. Berzsenyi 1816-ban csonkán maradt *Kupa támadása* címen ismert munkája (Horváth János *A somogyi Kupa* címmel említi), továbbá Újváry Mihály kéziratban maradt fragmentuma, Teleki László *Kupa vezér* című színdarabja, amely azonban elveszett, valamint Horváth Cyrill töredéke a Koppányra átírányuló drámaírói figyelemről tanúskodik. Ezek azonban inkább csak próbálkozások, bár éppen a nézőpont következtében tanulságosak.

Berzsenyi töredékét, amelyre a Kupa-téma kapcsán röviden kitérünk, először Boros Gábor közölte rövid, a szöveg keletkezésének körülményeire, valamint az elkészült jelenetek dramaturgiai problémáira utaló kommentárokkal (Boros 1895, 172–186). A *Kupa támadása* cím Toldytól származik, Merényi Oszkár kritikai kiadása *A Somogyi Kupa* címmel közli a fragmentum két szövegváltozatát, s maga a költő is így említette tervezett munkáját. 1815 telén fogott hozzá, s 1816 telén még dolgozott rajta, de aztán félbehagyta. Szándéka szerint az *Erdélyi Múzeum* drámapályázatára készült volna. Merényi szerint Berzsenyi ismerte Girzik színdarabját, de témafelfogása egészen más. „Amit Girzik drámája (*Stephan der Erste, König der Hungarn*. Pest 1792.) végére tett – István és Kupa döntő összecsapását –, azt Berzsenyi a darab gerincévé akarta tenni, ami jelentős tragikus érzékről tesz tanúságot. Másként látja Cziba szerepét is, mint Girzik az ármányos Szabolcsét. Girziknél Passman a lovag mintaképe és Zabolcs ennek ellentéte. Berzsenyinél Pázmán nyugodt, okos, mérsékelt, felvilágosult ember, amolyan életbölcse. A Wenzelin magyarosított Venczelje is más nála: türelmetlen, dühös, a német »Tsaba«; Berzsenyinél a magyarok elleni német ellen-szenv szócsöve, Girziknél a magyarok ármánykodásának áldozata” (Berzsenyi

1979, 876). Merényi szerint a varázsló figurája szintén Girzikre vezethető vissza. Girzik passzív Istvánja helyett Berzsényi Királya világosan látja történelmi küldetését: „egy kóborló vad népet” a keresztény népek sorába emelni, az országot, amelyet „az emberi balgatagság és dühösség századok olta vadak barlangjává tett”, a rend és béke államává szervezni (ehhez kell a német segítség), de gyötri az a tudat, hogy nemes tervét honfitársai vére árán kell megvalósítania. Girzik Kupája alattomos gonosztevő, Berzsényinél a maga erőszakos módján a pogány hagyományok megőrzésével szintén népe megmaradásáért küzd. A töredék leginkább ígéretes eleme, hogy „az idegen és a magyar világ ellentétének küzdelme nemcsak az ellenfelek *külső* összecsapásában látható, hanem a szereplők *belső* világában, *lelki* életében is folyik (Berzsényi 1979, 876–877). Erről tanúskodik István monológja (I.3.), valamint Aladár és Delli lírai epizódja, amelynek során az ifjú a haza iránti kötelességének és szerelmének a klasszicista drámákból már jól ismert konfliktusával küzd. Koppány görög földről hazatérő művelt fia, Bárdos keresztény lelkesége alapján fordul szembe apjával: „Te hazádat oltalmazod, én az emberiséget” – mondja neki. A fragmentum arról tanúskodik, hogy a szereplők egyénivé formált beszéde révén dialógusaik szemantikai vitákban sűrűsödnek. A két német, Pázmán és Venczel más módon értelmezik harcukat: előbbi a pogányokat, utóbbi a magyarokat tekinti ellenfeleinek. A Király és Orda is másként magyarázza a szabadság fogalmát. Orda Árpádra és a honfoglalók érdemeire, valamint a tőlük származó kiváltságokra hivatkozik, ám István szerint az ő szabadságuk a megváltozott viszonyok között már csak „vadság” és „zabolátlanság”. Orda azzal vág vissza, hogy ezt mindig a zarnokok mondják. És végül még egy figyelemre méltó részlet: István önfeláldozó harca során arra az erkölcsi következtetésre jut, hogy a Királynak „nem csak barátjai sebeit de a maga sebeit is el kell felejteni” (Berzsényi 1979, 159). A hivatallal járó kötelesség és a magánérdek, a személyes szempontok, sérelmek viszonyának, ütközésének kérdése a korszak színműveiben többször is felvetődik, így a *Bánk bán*ban is.

Előrepillantva Sík Sándor 1933-ban a Nemzeti Színházban előadott, s 1934-ben nyomtatásban is megjelent *István király* című drámáját (a témakör egyik kiemelkedő alkotását) azért említjük, mert szerzője, ha nem is maradéktalanul, de megtalálta azokat a dramaturgiai megoldásokat, amelyek drámapoétikai értékek létrehozásához vezethetnek. A királyt krízishelyzetben jeleníti meg, amikor, nem lévén törvényes és a keresztény királyság követelményeinek megfelelő trónörökös, minden összeomlani látszik. A cselekmény István halálával, 1038. augusztus 15-ének hajnalán fejeződik be, s az előző nap délutánján kezdődik, a szerző tehát koncentrálna, időben összevonva mutatja be az eseményeket. A dramaturgia két nagy dialógusra épül: Istvánnak a lélekben pogány Vazullal,

illetve a magyar viszonyokat idegenként szemlélő Péterrel folytatott szópárba-jának tétje a méltó örökös kiválasztása, s ennek tragikus kudarcra mindvégig feszültséggel tölti meg a színpadi eseményeket. Gizellának és Gyöngynek, Vazul feleségének alakja hatásos és hiteles jellemkontrasztot képez, s a szerző Imre herceg emlékének felidézésével a múltat jelenbeli hatóerőként vonja be a történetbe. Szabó Magda *Az a szép, fényes nap* (1976) a keresztény szemléletváltás emberi következményeivel vet számot. A továbbélő István-hagyomány napjaink műveltségének populáris regiszterében is megmutatkozik: a nemzeti érzést erősítő *István, a király* című rockopera (1983) arányban álló értékhordozóként mutatja be az István–Koppány kettőst, ily módon a befogadás során a „nemzetiek” és a „nyugatosok”, a lázadók és a reformerek is igazolásra lelhetnek benne.

Irodalom

- Alszeghy Zsolt. 1938. Szent István a magyar egyházi költészetben. In Serédi Jusztinián szerk. *Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján*. 3. köt. 325–344. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.
- Bene Sándor. 2006. A Szilveszter-bulla nyomában: Pázmány Péter és a Szent István-hagyomány 17. századi fordulópontja. In Bene Sándor szerk. *„Hol vagy István király?”* 89–124. Budapest: Gondolat.
- Berzsenyi Dániel. 1979. *Költői művei*. Sajtó alá rend. Merényi Oszkár. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Bleyer Jakab. 1912. Kotzebue és a pesti német színház megnyitása 1812-ben. In Gragger Róbert szerk. *Philológiai Dolgozatok: A magyar–német érintkezésekről*. 156–170. Budapest: Hornyánszky Viktor Könyvnyomdája.
- Boros Gábor. 1895. Berzsenyi, mint drámaíró. *ItK* 5 (2): 172–186.
- Decsy Sámuel. 1792. *A Magyar Szent Koronának és az ahoz tartozó tárgyaknak Históriaja*. Bécs: Alberti Ignác Műhelyében.
- Érszegi Géza szerk., sajtó alá rend. 1983. *Árpád kori legendák és intelmek*. 7–12, 187–191. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Fried István. 1991. A magyar színházi mozgalom kezdetei (kelet-közép-európai kontextusban). In *Színháztudományi Szemle* 28. 5–12.
- Gombos F. Albin. 1938. Szent István a középkori külföldi történetírásban. In Serédi Jusztinián szerk. *Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján*. 3. köt. 279–324. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.
- Györffy György. 1977. *István király és műve*. Budapest: Gondolat.
- Kádár Jolán. 1914. *A budai és pesti német színház története 1812-ig: Játékszíni és drámairodalmi szempontból. Függelékül a budai és pesti német színházak mősora 1783–1812*. Budapest: Pfeifer Ferdinánd Könyvkereskedése.

- Katona József. 2001. *Versek, tanulmányok, egyéb írások*. Kritikai kiadás. Sajtó alá rend. és a jegyzeteket írta Orosz László. Budapest: Balassi Kiadó.
- Katona József. 2005. *Történeti művei*. Kritikai kiadás. Sajtó alá rend. Orosz László. Budapest: Balassi Kiadó.
- Katona József. 2007. *Jerú'sálem' Pusztulása*. Kritikai kiadás. Sajtó alá rend., a tanulmányokat és a jegyzeteket írta Nagy Imre. Budapest: Balassi Kiadó.
- Képes krónika a magyarok régi és legújabb tetteiről, eredetükről és növekedésükről, diadalairól és bátorságukról (1358)*. 1971. Ford. Geréb László. Budapest: Magyar Helikon.
- Kerényi Ferenc. 1999. Szent István alakja a régi magyar drámákban. *Somogy* 6. 606–613.
- Kézai Simon. 1862. *Kézai Simon mester Magyar Krónikája*. Ford. Szabó Károly. Pest: Ráth Mór.
- Kotzebue, August von. 1812. Ungerns erster Wohlthäter: Ein Vorspiel mit Chören. Zur Eröffnung des neuen Theaters in Pesth. In *Musik gesetzt von Ludwig van Beethoven*. Ausgeführt den 9. Febr. 1812. Pesth.
- Kristó Gyula. 2001. *Szent István király*. Budapest: Vince Kiadó.
- Pintér Jenő. 1938. Szent István a magyar világi költészetben. In Serédi Jusztinián szerk. *Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján*. 3. köt. 345–354. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.
- Pintér Márta Zsuzsanna. 2006. Szent István alakja a régi magyar drámairodalomban. In Bene Sándor szerk. „*Hol vagy István király?*” 189–200. Budapest: Gondolat.
- Pražak, Richard. 1991. Cseh színészek és zenészek Pest-Budán a 18–19. század fordulóján. In *Színháztudományi Szemle* 28. 13–19.
- Pukánszky Béla. 2002. *A magyarországi német irodalom története: A legrégebb időktől 1848-ig*. Máriabesnyő–Gödöllő: Attraktor.
- Romsics Ignác. 2015. *A múlt arcai: Történelem, emlékezet, politika*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Székfi Gyula. 1938. Szent István a magyar történet századaiban. In Serédi Jusztinián szerk. *Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján*. 3. köt. 7–80. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.
- Tasi Réka. 2006. Csúzy Zsigmond Szent István prédikációi. In Bene Sándor szerk. „*Hol vagy István király?*” *A Szent István hagyomány évszázadai*. 167–176. Budapest: Gondolat.
- Varga Imre–Pintér Márta Zsuzsanna. 2000. *Történelem a színpadon: Magyar történelmi tárgyú iskoladramák a 17–18. században*. Budapest: Argumentum Kiadó.
- Vargha Damján. 1938. Szent István a magyar kódex-irodalomban. In Serédi Jusztinián szerk. *Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján*. 3. köt. 355–422. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.
- Veszprémy László. 2006. Szent István, a térítő a hazai krónikás hagyományban. In Bene Sándor szerk. „*Hol vagy István király?*” *A Szent István hagyomány évszázadai*. 28–38. Budapest: Gondolat.
- Vörösmarty Mihály. 1969. *Dramaturgiai lapok (Elméleti töredékek – Színbírálólatok)*. Sajtó alá rend. Solt Andor. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Waldapfel József. 1933. Katona első történelmi drámái. *ItK* 43 (1): 75–92.

Imre NAĐ

RAZMATRANJA ZA ANALIZU IŠTVANA JOŽEFA KATONE

Studija se fokusira na razradu književnih, kulturnih i kulturno-istorijskih pitanja koja su se pojavila u vezi s dramom Jožefa Katone *István. À Magyarok Első Királlya* [Ištvan, prvi kralj Mađara] iz 1813. godine. Uzimajući u obzir pozorišni i političko-istorijski kontekst nastanka dela, studija postavlja ovo delo u Katonin opus. Nakon istraživanja istorijskih studija ovog dramskog pisca, istorije kulta Svetog Stefana (Sveti Ištvan) i istorijata teme, u radu se iscrta interpretacija koja prevazilazi kontekst Katonine drame, i koja se realizuje putem atributa vezanih za Svetog Ištvana i njihovih simboličkih značenja.

Ključne reči: drama Ištvan, Jožef Katona, kult Svetog Stefana, dramska poetika, istorija pozorišta

Imre NAGY

CONSIDERATIONS FOR THE ANALYSIS OF *ISTVÁN* BY JÓZSEF KATONA

The study focuses on the elaboration of literary, cultural and cultural historical issues arising in connection with the 1813 drama of József Katona's *István. À Magyarok Első Királlya* [*István, The First King of the Hungarians*]. Taking into account the theatrical and political-historical context of the origin of the work, the study places the play in Katona's oeuvre. Following the exploration of the playwright's historical studies, the history of the cult of St. Stephen (Szent István) and the history of the subject, the dissertation reads beyond Katona's drama, which is realized along the attributes associated with St. Stephen and their symbolic meanings.

Keywords: *István* drama, József Katona, Saint Stephen cult, drama poetics, theatre history

NYELVÉSZET, PRAGMATIKA,
PSZICHOLINGVISZTIKA

ANGYAL László

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara
Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet
Nyitra, Szlovákia
langyal96@gmail.com

FÜLEK/FILAKOVO NÉVSZEMIOTIKAI TÁJKÉPE¹

Semiotički pejzaž naziva u Füleku/Filakovu

The Name-semiotic Landscape of Füleku/Filakovo

A nyelvi tájkép szerves részét alkotja a névszemiotikai tájkép, amely a névtáblákon, köztereken lévő feliratokon, különböző felületeken megjelenő tulajdonneveket, valamint a nevekre utaló, neveket kísérő extralingvális jeleket foglalja magába. A névszemiotikai tájkép vizsgálata jelentős adalékokkal szolgál a nyelvítájkép-kutatás számára. A tulajdonnevek vizuális megjelenítése kétnyelvű környezetben utal a hatalmi viszonyokra, a névpolitikára, a nyelvek státusára, a kisebbségi nyelv (magyar) presztízsére. A tulajdonnevek a kulturális örökség részeként a lokális, regionális és nemzeti identitás jelölői. Füleku személynév-szemiotikai tájképére jellemző, hogy a névtáblákon, szlovák és magyar személynévalakok egyaránt előfordulnak. A szlovákos névformák vannak túlsúlyban, de kettős személynévekre is találunk példákat, valamint egyes felületeken a magyar névalakok dominálnak. A helynév-szemiotikai tájképre (elsősorban a helységnevek, utcanevek esetében) a kétnyelvűség jellemző: primér helyen általában a szlovák (államnyelvi) névalak áll, ezt követi a magyar (kisebbségi) névpárja. Az intézménynév-szemiotikai tájkép színes képet mutat: az állami intézmények feliratainak (például hivatalok, iskolák) a kétnyelvű megnevezések dominálnak, de egyes intézménynévfajták (például étteremnevek) esetében gyakoribbak az egynyelvű (főleg angol nyelvű) feliratok. Füleken az utóbbi években elsősorban civil szervezeteknek (például *Kétnyelvű Gömör és Nógrád–Dvojazyčný Gemer a Novohrad*) és a város vezetésének köszönhetően gyakrabban jelennek meg magyar nyelvű feliratok, terjed az anyanyelvi névhasználat is.

Kulcsszavak: Füleku, nyelvi tájkép, kétnyelvűség, vizuális nyelvhasználat, névszemiotikai tájkép

1 Készült a Tempus Közalapítvány államközi posztdoktori ösztöndíjának támogatásával. Elhangzott az Újvidéki Egyetem szervezésében a 27. *Egyetemi Nyelvészeti Napok (Nyelv–Társadalom–Elme)* című, 2019. november 12-én megtartott tanácskozáson.

A kézirat megjelenését a 20-170-00025 iktatószámú *Madarsko–slovenský bilingvizmus a jazyková krajina Filakova a Rimavskej Soboty* (Magyar–szlovák kétnyelvűség, valamint Füleku és Rimaszombat nyelvi tájképe) című projekt segítette a Kisebbségi Kulturális Alap támogatásával.

Nyelvi tájkép, vizuális tulajdonnév-nyelvhasználat

A vizuális kétnyelvű tulajdonnév-használat a kisebbségi magyar településeken a nyelvi tájkép részét képezi. Az adott terület, régió vagy városi agglomeráció nyelvi tájképét a hivatalos útjelző táblák, a reklámtáblák, utcanevek, helynevek, kereskedelmi egységek feliratai és kormányzati épületek hivatalos táblái adják (Landry–Bourhis 1997, 25). A névszemiotikai tájképet a névtáblákon, a köztereken lévő feliratokon, különböző felületeken (például falfelületeken, sírköveken, plakátokon, táblókon) szereplő tulajdonnevek, valamint a nevekre utaló, neveket kísérő extralingvális jelek (például embléma, fénykép, rajz, szobor) alkotják (Bauko 2018, 56). A névszemiotikai tájkép az idő, tér, társadalom dimenziójától függően dinamikusan változik. A névszemiotikai tájkép a nyelvpolitika/névpolitika egyik komponense, vetülete, következménye. A névpolitika az állam vagy más, politikai tevékenységet (is) kifejtő szervezet, intézmény által a hivatalos névhasználat befolyásolása céljából kifejtett tudatos tevékenység (vö. Csernicskó 2013, 53).

Célom egy dél-szlovákiai város, Fülel névszemiotikai tájképének jellemzése. A nyelvi tájkép kutatása időszerűnek mutatkozik a vizsgált település vonatkozásában, hiszen a hazai és a nemzetközi kutatások figyelme elkerülte azt.

A vizuális nyelvhasználat kutatása, főképp kisebbségi összefüggésben, egy olyan reflektív nyelvhasználati szemléletet képvisel, mely éppen az odafigyeléssel, a kérdésfelvetéssel jelentős szerepet játszik az egyéni nyelvi viselkedés tudatos alakításában, és kihat(hat) a tágabb környezet nyelvpolitikai alakulására (Tódor 2018, 120).

A megvizsgált település és a gyűjtés módszere²

Fülel Közép-Szlovákia déli részén, a Besztercebányai kerületben, azon belül pedig a Losonci járásban található. A közel tizenegyezer fős város az Ipoly folyamvidékén, a Cseres-hegységtől délnyugatra a Bucsony lábánál a Béna-patak partján, a szlovák–magyar határátkelőhelytől pár kilométerre fekszik. Kiss Lajos a város nevét a *Filke* szóból vezeti le, amely a *Fil* személynév kicsinyítő-becéző képzős származéka. A *Fil* személynév a *Fülöp* ~ *Filep* személynévek családjába tartozik, mint rövidüléssel alak, esetlegesen a *fül* ~ *fil* testrésznévből származik (Kiss 1980, 221). A 2011-es népszámlálási adatok szerint a város lakossága 10 817 fő. A lakosságot 5149 férfi és 5668 nő alkotja. A népszámlálás adatai szerint a lakosság 53,35%-a vallotta magát magyarnak, 28,02% szlováknak és

2 A kutatás az 1/0170/18/12. számú *Menšinová varieta maďarského jazyka na Slovensku* elnevezésű projekt keretében valósult meg.

3,66% pedig romának (a fennmaradó 14,97% egyéb, vagy a népszámláláskor etnikai hovatartozásáról nem nyilatkozott).

Nemzetiség	Férfiak	Nők	Összesen
szlovák	1450	1581	3031
magyar	2706	3086	5792
roma	200	196	396
ukrán	1	1	2
cseh	7	23	30
német	3	1	4
lengyel	2	3	5
szerb	1	0	1
orosz	0	1	1
egyéb	10	2	12
ismeretlen	769	774	1543
Összesen	5149	5668	10817

1. táblázat. **Fülek nemzetiségi összetétele**

Ötszáznegyven településen a Fórum Kisebbségkutató Intézet 2010 nyarán felmérést végzett a magyar nyelv használatáról, és a kétnyelvűséget is megvizsgálták. A kutatás részeként a kétnyelvűség vizuális megjelenésének fotódokumentálása következett, amelyet a Diákhálózat aktivistái bonyolítottak le a Kétnyelvűség Felmérő Körút program keretében. Az emléktáblák, emlékművek, település- és utcanevek, egyéb táblák feliratait és azok nyelvét rögzítették (Bauko 2019, 140). A felmérés eredményeiről *Kétnyelvűség a dél-szlovákiai településeken* című tanulmányában Mrva Marianna és Szilvássy Tímea (2011) értekezett, a gyűjtés tapasztalatairól Orosz Örs (2013) számolt be. Ezek szerint a 10%-os nemzetiségi határnak a Kétnyelvűség Felmérő Körút program 2010-es vizsgálatai alapján Szlovákiában 530 település felelt meg.

Fülek/Filakovo névszemiotikai tájképének feltáráshoz fényképeket készítettem a névtáblákról és egyéb felületekről. A tulajdonnevek közelében nevre utaló extralingvális jelek (például rajz, szobor, fénykép, embléma) is előfordulnak, ezért azokat az adott névvel együtt fényképeztem le. Az adatbázisból (mintegy

kétszáz fénykép) olyan példákat választottam ki, amelyek Fülel névszemiotikai tájképét jól szemléltetik.³ A Fórum Kisebbségkutató Intézet 2013-ban kiállítást szervezett Fülelken a Füleli Vármúzeumban *Nyelvében él a národnostná menšina–Jazyk je srdcom národa* címmel. *A hely nevei, a nyelv helyei: Jelek a térben 4.* című négy nyelvű (magyar, szlovák, angol, francia) kiadvány a kiállítássorozat után jelent meg (Horony–Orosz–Szalay 2012).



1. kép. A nyelvi jogokról szóló füleli kiállítás megnyitója

Személynév-szemiotikai tájkép

A szlovákiai magyarokra jellemző a kettős személynévhasználat, a család- és keresztnévnek kétféle alakváltozatban való használata. Magyar nyelvű kontextusban a magyar névformákat részesítik előnyben, a szlovák nyelvet elváró kontextusban pedig a többségi nyelvhez alkalmazkodó névalakokat használják. A személynevek anyakönyvezését tárgyaló törvények lehetővé teszik a keresztnév magyar nyelven való anyakönyvezését, illetve a régebben szlovákul anyakönyvezett név kisebbségi névalakra való átírását (Bauko 2018, 60). Amennyiben a szülők közös családnevet viselnek, e családnev megváltoztatása csak a szülők együttes kérelme alapján lehetséges (Bauko 2015, 182).

A személynevekre a szlovákos névformák jellemzőek. A névsorrend a következőképpen alakul: keresztnév + családnev (például *MUDr. Magdaléna Hybbo-nová, JUDr. Marta Jurinová, MUDr. Marcela Königová* stb.). A példákban kiderül, hogy a családnevhez még az *-ová* végződés is hozzákapcsolódik. Előfordulnak magyaros névformák is (családnev + keresztnév): *II. Koháry István, Lóska Lajos*.

3 Az adatbázis a szerző birtokában van. A 20-170-00025 iktatószámú *Maďarsko–slovenský bilingvizmus a jazyková krajina Filakova a Rimavskej Soboty* (Magyar–szlovák kétnyelvűség, valamint Fülel és Rimaszombat nyelvi tájképe) című projekt részeként CD-melléklet formájában is megjelenik a Kisebbségi Kulturális Alap támogatásával.



2. kép. Magyaros névforma a nyelvi tájképben

A férfiak és nők nevét tartalmazó feliratokon, emléktáblákon, névtáblákon, szobrokon gyakran szlovák névformákkal találkozhatunk (például *Štefan Strapko* – szlovák keresztnévalak + szlovák családnévforma + szlovákos névsorrend). A fényképes adatbázisban harminc olyan fénykép szerepel, amely emlékművön szereplő feliratot tartalmaz.



3. kép. Szlovák névforma

A névviselő etnikai identitására a magyar családnév is utalhat (például *Štefan Nagy* – szlovák keresztnévalak + magyar családnévforma + szlovákos névsorrend). Jellemzőek a magyaros (például *Laurencsik Imre*, *Melicher Antal*, *Nagy*

József, Sztronga Antal – magyar családnévforma + magyar, illetve mindkét nyelvben azonos keresztnévalak + magyaros névsorrend) névalakok is. Kettős családnevek csak ritkán fordulnak elő Fülek névszemiotikai tájképében: *Nógrádi Pap Gyula* stb.

Füleken a kétnyelvű emléktáblák névhasználatára jellemző, hogy a személynév magyaros és szlovák formában is fel van tüntetve (*Viliam Hulita–Hulita Vilmos*).



4 kép. Kétnyelvű emléktábla

Egy esetben fordult elő, hogy a kétnyelvű táblán a személynév csak egyszer van feltüntetve magyaros formában. A személynév a magyar és szlovák nyelvű szöveget köti össze, a család- és keresztnév magyaros formában olvasható, mivel az jeles magyar személyiségnek állít emléket (*Löwy Leopold*).

A város temetőinek tájképére régen az egynyelvűség volt jellemző, mivel a sírfeliratokon magyarul feltüntetett személynevek fordultak elő. Az elhunyt magyar nemzetiségű személyek nevét általában magyar alakváltozatban tüntették fel abban az esetben is, ha életük során szlovákul anyakönyvezett nevet viseltek: *Oláh József, Galát Béla, Bolcsó Ferenc* stb. Mostanság viszont egyre több a kétnyelvű vagy a szlovák (egynyelvű) névforma a sírfeliratokon, amely fokozatosan szorítja ki a magyar feliratokat: *Sabína Citterbergová, Eduard Citterberg*. Ennek ellenére megállapítható, hogy meddő többségben magyar személyneveket tartalmazó sírfeliratok fordulnak elő.

A nyelvi tájkép nemcsak az utcákon jelenik meg, hanem egy-egy intézmény belső terében is, például egy hivatalban, kórházban vagy iskolában (Karmacsai 2018, 174). A magyar tannyelvű iskolákban (*II. Koháry István Alapiskola, Mocsár Lajos Alapiskola, Füleki Gimnázium*) található tablók, névtáblák a tanárok és diákok neve (család- és keresztnéve) magyarul, magyaros formában van feltüntetve.

Helynév-szemiotikai tájkép

A magyarlakta településeken a helység kezdetét és végét közúti tábla jelzi: a felső, nagyobb méretű táblán a szlovák helységnév szerepel fehér alapon fekete betűkkel. Alatta egy önálló, kisebb méretű névtáblán található a magyar helységnév, kék alapon fehér betűkkel (Bauko 2019, 145–146). Az „elsődleges” államnyelvi *Filakovo* megnevezés nagyobb méretű névtáblán, fehér színű alapon nagyobb fekete betűkkel szerepel, mint az alatta elhelyezkedő kisebbségi *Fülek* helységnevet tartalmazó kisebb méretű névtábla, melyen kék színű alapon kisebb méretű fehér betűkkel található a településnév. Időközben megkezdtek a nemzetiségi nyelvű helységnévtáblák cseréjét, az új táblák nagyságukat tekintve azonos méretűek lesznek az államnyelvűekkel.⁴ Időközben a városban is megjelentek az új táblák.



5. kép. A város elejét jelző helységnévtábla (a szerző felvétele)

Az 1999. évi 184. számú kisebbségi nyelvhasználati törvény rendelkezik az utcanevek megjelöléséről.⁵ A Szlovák Köztársaság Belügyminisztériumának Tt. 31/2003. számú határozata is tartalmazza az utcák és más közterületek megjelölését. A törvény szerint azon a településen, amelyben több utca vagy közterület

4 Ezek a településeken a nemzetiségi nyelvű helységnévtáblák az elmúlt években kivitelezésükben kisebbek voltak, mint az államnyelvűek. A szaktárca nemrégiben kiadott rendelete (A Szlovák Köztársaság Nemzeti Tanácsának 1994. évi 191. számú törvénye, később az 1999. évi 221. számú kormányrendelet szól a településeknek nemzetiségi kisebbségi nyelven történő megjelöléséről) ezen a formaiságon változtatott, lehetővé téve, hogy a nemzetiségi nyelvű helységnévtáblák az államnyelvűekkel azonos méretűek és azonos kivitelezésűek legyenek. A táblákban különbség az is, hogy az államnyelvű táblának fekete, a nemzetiségi nyelvűnek pedig kék lesz a kerete.

5 A városban összesen 72 utcánév szerepel.

található, minden utcának megvan a saját megnevezése. Nem minden településen vannak hivatalos utcanevek. A helységekben nem fordulhat elő többször ugyanaz az utcanév (Bauko 2015).

A kétnyelvű utcanévtáblákon az első helyen általában a szlovák név szerepel, és alatta vagy mellette jobbra áll a magyar név: *Parková ulica/Park utca*, *Baštová ulica/Bástya utca*, *Radničná ulica/Városháza utca* stb. Arra nem találtam példát, hogy a magyar utcanév megelőzné a szlovák névformát. Egynyelvű (szlovák) utcanevekre viszont igen: *Jilemnického ulica*, *Školská ulica*, *Hollého ulica*.



6. kép. Kétnyelvű utcanévtábla

Az egyes városrészeket, utcákat jelölő tájékoztató táblák nagy része kétnyelvű (*Mestský park/Városi park*). Háromnyelvű tájékoztató táblára is találhatunk példát: *Hrad–Vár–Castle*.



7. kép. Városrész háromnyelvű (szlovák–magyar–angol) tájékoztató táblája

Intézménynév-szemiotikai tájkép

Az állami intézményekben is találkozhatunk a kétnyelvűséggel. A magyar nyelvű megnevezés – ugyanakkora nagyságú betűkkel, illetve azonos betűtípussal szedve – többnyire az intézmény szlovák neve után következik; például

Mestský úrad Filakovo/Füleki Városi Hivatal, Úrad práce, sociálnych vecí a rodiny/ Munka-, Szociális és Családügyi Hivatal, Klub dôchodcov/Nyugdíjasok Klubja, Mestská knižnica vo Filakove/Füleki Városi Könyvtár, Mestské vlastivedné múzeum/Városi Honismereti Múzeum, Mestské kultúrne stredisko/Városi Művelődési Központ stb. Előfordulnak ellenben egynyelvű (szlovák) feliratok is: *Zdravotné centrum pod hradom, Okresné riaditeľstvo hasičského a záchranného zboru v Lučenci–Hasičská stanica vo Filakove*. A városi hivatal épületében az osztályok megnevezései többnyire kétnyelvűek: *Oddelenie vnútornej správy/Belügyi Osztály, Oddelenie ekonomiky a majetku mesta/Közgazdasági és Vagyongazdálkodási Osztály*. Egynyelvű (magyar) felíratra is találhatunk példát: *Magyar Közösségi Ház*.

Az Állami Vasúttársaság (ŽSSK) füleki épületére is felkerült a város magyar megnevezése: *Filakovo/Fülek*. Hosszú idő után 2017-től fokozatosan kerülnek ki a magyarlakta települések vonatállomásaira a magyar vasúti táblák.



8. kép. Vasúti kétnyelvűség

Ugyanezt már nem mondhatjuk el az autóbusz-megálló megnevezéséről, legutóbb már a táblája sem volt meg. A rendszerváltozást követően több füleki oktatási intézmény kérvényezte az intézmény magyar megnevezésének megváltoztatását, s többnyire a régióhoz vagy a városhoz kötődő vagy a magyar kultúrtörténetből ismert személyiség nevét vette fel az intézménynévbe, például *Základná škola Štefana Koháryho II. s vyučovacím jazykom maďarským/II. Koháry István Alapiskola, Základná škola Lajosa Mocsáryho s vyučovacím jazykom maďarským/Mocsáry Lajos Alapiskola*. A magyar tannyelvű iskolák névtábláján elsőként a szlovák megnevezés van feltüntetve, és azt követi a magyar névmegfelelő: *Gymnázium/Gimnázium*. A hivatalos kétnyelvű iskolanévvételét képezheti a helységneve is: *Základná škola Štefana Koháryho II. s vyučovacím jazykom maďarským/II. Koháry István Alapiskola, Mládežnícka 7, Filakovo–Fülek*.



9. kép. Oktatási intézmény kétnyelvű megnevezése

Az egyházi intézmények neveire is a kétnyelvűség jellemző. A magyar nyelvű megnevezés – ugyanakkora nagyságú betűkkel, illetve azonos betűtípussal szedve – többnyire az intézmény szlovák neve alatt következik: *Františkánsky kláštor a rímskokatolícky farský úrad Filakovo–Ferencs Kolostor és Római Katolikus Plébánia Hivatal*.

Az üzlet-, szálloda- vagy étteremnevek esetében ritkábban fordulnak elő szlovák–magyar kétnyelvű megnevezések (például *Rybárske centrum/Horgász Centrum, Papierníctvo–hračky/Papír–játékbolt*), vagy csak magyar nyelvű feliratok (*Európa Bár*) sokkal jellemzőbbek az egynyelvű (többnyire angol nyelvű) feliratok, például *Roxy Bar, Cocoloco, Italy Trend, Trofea, MK Trade, Game Vegas Club, Arsenal, Route 66* stb.

Összegzés

A nyelvi tájkép szerves kísérője egész életünknek, hiszen bárhová megyünk, világunkban szinte mindenütt találkozunk valamilyen vizuális nyelvi üzenettel. A névszemiotikai tájkép nemcsak az utcákon, reklámtáblákon, utcanévtáblákon jelenik meg, hanem egy-egy oktatási intézmény belső terében is, legyen szó egy hivatalról vagy egy iskoláról. A névszemiotikai tájkép elemzése alapján levonhatjuk azt a következtetést, hogy a vizsgált településen erősödik a vizuális kétnyelvűség, ezáltal a magyar nyelv presztízse, értéke is.

Fülek személynév-szemiotikai tájképe változatos képet mutat: magyar és szlovák személynévalakok is előfordulnak, de a magyaros névformák a frekvenciátalabbak. Találkozhatunk még kettős személynévhasználattal is. A temetői névszemiotikai tájképre jellemző a magyaros formák használata: a szlovákul anyakönyvezett személynév ellenére az egyén vagy a közösség által használatos magyaros formában tüntetik fel.

A város helynév-szemiotikai tájképre a kétnyelvűség jellemző. A helységnév-táblán és az utcaneveket jelölő táblákon az első helyen az államnyelvi névforma áll, s ezt követi a magyar (kisebbségi) névpárja.

Az intézménynév-szemiotikai tájkép szintén színes képet mutat; míg az állami intézményekben (városi hivatal, magyar tannyelvű iskolák stb.) a kétnyelvűség uralkodik, addig az üzlet-, szálloda- és étteremnevek esetében jellemzőbbek az egy nyelvű (főleg angol nyelvű) feliratok. A kisebbségi tulajdonnév feltüntetése bizonyos esetekben annak ellenére elmarad (például az autóbusz-állomáson), hogy ezt lehetővé tennék a kisebbségi névhasználatra vonatkozó törvények.

Összességében elmondható, hogy a civil aktivistáknak (Kétnyelvű Gömörért és Nógrádért) és a város vezetésének köszönhetően egyre gyakrabban jelennek meg magyar nyelvű feliratok.

Irodalom

- Bauko János. 2015. Kétnyelvűség és névszemiotikai tájkép: Kisebbségi névtörvények és vizuális tulajdonnév-használat Szlovákiában. *Névtani Értesítő* 37: 179–194.
- Bauko János. 2018. Komárom/Komárno névszemiotikai tájképe. In *Nyelvi tájkép, nyelvi sokszínűség I.: Nyelvhasználat, nyelvi tájkép és gazdasági élet*, szerk. Tódor Erika-Mária–Tankó Enikő–Dégi Zsuzsana. 55–70. Kolozsvár: Scientia Kiadó.
- Bauko János. 2019. *Társadalom és névhasználat: Magyar névtani kutatások Szlovákiában*. Budapest: Magyar Nyelvtudományi Társaság–ELTE BTK Magyar Nyelvtörténeti, Szociolingvisztikai, Dialektológiai Tanszéke.
- Csernicskó István. 2013. *Államok, nyelvek, államnyelvek: Nyelvpolitika a mai Kárpátalja területén (1867–2010)*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Horony Ákos–Orosz Örs–Szalay Zoltán. 2012. *A hely nevei, a nyelv helyei: Jelek a térben 4*. Somorja: Fórum Kisebbségkutató Intézet.
- Karmacsi Zoltán. 2018. Kárpátaljai magyar iskolák nyelvi tájképe. In *Nyelvek és nyelvváltozatok térben és időben: Tanulmányok a Hodinka Antal Nyelvészeti Kutatóközpont kutatásaiból IV.*, szerk. Karmacsi Zoltán–Máté Erika. 174–183. Ungvár: „RIK-U”.
- Kiss Lajos. 1980. *Földrajzi nevek etimológiai szótára*. 221. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Landry, Rodrigue–Bourhis, Richard. 1997. Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality. *Journal of Language and Social Psychology* 16: 23–49.
- Mrva Marianna–Szilvássy Tímea. 2011. Kétnyelvűség a dél-szlovákiai településeken. *Fórum Társadalomtudományi Szemle* 13 (1): 37–58.
- Orosz Örs. 2013. Vizuális kétnyelvűségi felmérés (KFK-projekt). In *Nyelvi jogok: A kisebbségi és nyelvi jogok helyzete Szlovákiában I.*, szerk. Tóth Károly. 117–136. Somorja: Fórum Kisebbségkutató Intézet.
- Tódor Erika-Mária. 2018. A vizuális nyelvhasználat vizsgálata magyar településeken. In *Nyelvi tájkép, nyelvi sokszínűség I.: Nyelvhasználat, nyelvi tájkép és gazdasági élet*, szerk. Tódor Erika-Mária–Tankó Enikő–Dégi Zsuzsana. 111–124. Kolozsvár: Scientia Kiadó.

Laslo ANĐAL

SEMIOTIČKI PEJZAŽ NAZIVA U FÜLEK-U/FILAKOVU

Semiotički pejzaž naziva predstavlja sastavni deo jezičkog pejzaža, a obuhvata vlastita imena i prateće vanjezičke znakove koji se javljaju na natpisima u javnom prostoru i raznim površinama. Izučavanje semiotičkog pejzaža naziva značajno doprinosi istraživanju jezičkog pejzaža. Vizuelno prikazivanje vlastitih imena u dvojezičnom okruženju ukazuje na odnose moći, na politiku upotrebe naziva, na status jezika, na prestižni status manjinskog (mađarskog) jezika. Vlastita imena su u okviru kulturnog nasleđa pokazatelji lokalnog, regionalnog i nacionalnog identiteta. Za semiotički pejzaž naziva u Filakovu karakteristično je da se na natpisima jednako javljaju nazivi na slovačkom i mađarskom jeziku. Dominiraju slovački nazivi, ali nalazimo primere i za dvojezične nazive, dok su na određenim mestima mađarski nazivi dominantni. Semiotički pejzaž toponima (prvenstveno nazivi naselja i ulica) karakteriše dvojezičnost: na prvom mestu uglavnom stoji slovački naziv (na državnom jeziku) praćen mađarskim (manjinskim) ekvivalentom. Semiotički pejzaž naziva ustanova je veoma raznovrstan: na natpisima državnih ustanova (npr. institucije, škole) dominiraju dvojezični nazivi, dok u slučaju nekih vrsta naziva ustanova (npr. naziva restorana) češći su jednojezični (uglavnom engleski) nazivi. U Filakovu u poslednje vreme zahvaljujući prvenstveno civilnim organizacijama (npr. Kétnyelvű Gömör és Nógrád – Dvojazyčný Gemer a Novohrad) kao i upravi grada sve češće nailazimo na mađarske natpise, dakle širi se upotreba naziva na maternjem jeziku.

Ključne reči: Filakovo, jezički pejzaž, dvojezičnost, vizuelna upotreba jezika, semiotički pejzaž naziva

László ANGYAL

THE NAME-SEMIOTIC LANDSCAPE OF FÜLEK/FILAKOVO

The semiotic landscape is an essential part of the linguistic landscape, and it encompasses names and extralinguistic signages seen on signs in public spaces and other surfaces. Examining the name-semiotic landscape greatly contributes to the research in the field of linguistic landscape. The visual presentation of names in a bilingual community talks about the distribution of power, the political use of names, the status of language, and about the prestige of minority (Hungarian) language. Personal names are, within the national heritage, indicators of local, regional and national identity. Name-semiotic landscape in Filakovo typically has signs in Slovak and Hungarian languages. The Slovak names are dominant, but there are examples of bilingual names, while in certain bilingual areas Hungarian names are dominant. The name-semiotic landscape of place names (mostly names of settlements and streets) are typically bilingual: usually the Slovak form (official language) precedes, followed by the Hungarian (minority) equivalent. The name-semiotic landscape of institutions is pronouncedly varied: the signages of state institutions (e.g. institutions, schools) are dominated by bilingual names, while in the case of some types of institution names (e.g. restaurant names) monolingual (mostly English) names are more common. Recently in Filakovo, thanks primarily to civil organizations (e.g. Kétnyelvű Gömör és Nógrád – Dvojazyčný Gemer a Novohrad) as well as to the city administration, we increasingly come across Hungarian proper names, so their use in the mother tongue is expanding.

Keywords: Filakovo, linguistic landscape, bilingualism, visual linguistic usage, name-semiotic landscape

IMRE Attila

Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem
Műszaki és Humántudományok Kar
Alkalmazott Nyelvészeti Tanszék
Marosvásárhely, Románia
attilaimre@ms.sapientia.ro

FELIRATOK HELYESÍRÁSI HIBÁI

Pravopisne greške u titlovima

Spelling Issues of Subtitles

Marosvásárhelyen 2008 óta működik alapképzésben fordító és tolmács szak, melynek keretében a hallgatók audiovizuális fordítások készítésével is foglalkoznak. Jelen tanulmány angol nyelvű TED-feliratok hallgatók által magyarra fordított változataiban talált hibatípusokat vizsgálja 534 összegyűjtött példa alapján. Bár példaanyagunk zöme helyesírási hibákra fókuszál (például elírás, különírás és egybeírás, írásjelek használata, rövid és hosszú hangzók, számok), bemutatunk néhány technikai és fordítási hibát is. Kitérünk arra is, hogy a fordítás során aktív helyesírás-ellenőrzővel jelentősen lehet ezen hibák mennyiségét csökkenteni, hiszen a minőségi ellenőrzés többszörösen megtérül.

Kulcsszavak: TED Talks, felirat, helyesírás, minőség, amatőr

1. Bevezetés

Okleveles szakfordítók és komoly fordítói tapasztalattal rendelkező szakmabeliek gyakran lenéznek az amatőrök munkáját, hiszen a kezdők – lelkesedésük ellenére – gyakran követnek el súlyosnak számító hibákat, és komoly következményekkel szembesülhetnek. Ezért többségük olyan területeken kezdi pályafutását, ahol a tévedésekért nem kell nagy árat fizetni, mint például a fordítóipar két legdinamikusabban fejlődő ágában: audiovizuális fordítások, illetve videojátékok fordítása (ún. számítógépesjáték-lokalizáció).

A feliratkészítés az audiovizuális fordítások egyik legnépszerűbb ágazata (Díaz Cintas 2008a, 1), és a közhiedelem szerint ehhez „mindenki ért”, ennek

következtében pedig nagyon sokan megpróbálnak amatőr feliratot készíteni egy idegen nyelv ismeretében (többnyire angol), illetve ingyenesen elérhető feliratozó programok segítségével.

Amatőr feliratnak nevezzük azt a feliratot, amelyet kezdő fordító készített, hiszen – meglátásunk szerint – nem feltétlenül szakirányú képzés és diploma birtokában válik valaki professzionális fordítóvá. A kezdő fordító tapasztalat és képzés hiányában egy technikailag többé-kevésbé elfogadható feliratot készít fizetség nélkül, önkéntes alapon, amit megoszt az internet segítségével másokkal, és gyakran csak becenevét ismerjük, esetleg egy e-mail-címet ad meg, az igazi nevét elérhetőséggel pedig csak a legkritkább esetben.

A *crowdsourcing* a tömegek együttműködésére építő közös (nonprofit) feladatvégzés, amely fokozottan jelen van a fordítás világában, melyre az egyik legjobb példának a *TED Talks* feliratok készítése. Ezek jelenleg 116 nyelven érhetőek el, és közel 35 000 fordító munkájának köszönhetően több mint 160 000 lefordított előadást nézhetünk meg.¹

Marosvásárhelyen 2008 óta működik akkreditált fordító- és tolmácsképzés alapszakon, és 2012-től foglalkozunk audiovizuális fordításokkal (angol–magyar, német–magyar és román–magyar nyelvpárok). A TED-előadások népszerűségének, illetve a viszonylag könnyen elérhető feliratozó szoftvereknek köszönhetően a hallgatók nagy igyekezettel készítik el első önálló TED-feliratukat, melyet elméleti bevezető, közös szemináriumi megbeszélés és mintaanyag vizsgálata előz meg.

A tantárgy oktatása során tudatosítjuk, hogy a jó minőségű feliratok készítéséhez mind az idegen nyelv, mind pedig a magyar nyelv komoly ismerete szükséges, hiszen a felirat „mindent megmutat”, és a fekete háttérben megjelenő fehér szövegben lévő hibát könnyen észreveszi a néző.

Harmadéven a *SubtitleEdit*, *Subtitle Workshop* és az *Aegisub* ingyenesen elérhető szoftverek segítségével mutatjuk be a feliratkészítés alapjait, melyet elméleti és gyakorlati bevezető előz meg, külön tárgyalva technikai, kulturális és nyelvi problémákat (például Ford Williams 2009, *ITC Guidance on Standards for Subtitling* 1999, Díaz Cintas 2008b, Díaz Cintas–Remael 2007, Carroll–Ivarsson 1998). Ugyanakkor felfrissítjük a magyar helyesírással kapcsolatos tudnivalókat (*A magyar helyesírás szabályai*, 2015), beleértve az AkH.¹² online elérhetőségét is.² Mindezek ellenére azt tapasztaltuk, hogy a hallgatók munkáinak minősége nagy szórást mutat:

1 <https://www.ted.com/participate/translate> (2020. márc. 12.)

2 <https://helyesiras.mta.hu/helyesiras/default/akh12> (2020. márc. 12.)

- egyfelől évente 2-3 hallgatónk regisztrál az *Amara* adatbázisban (ezen a felületen készülnek a TED Talks feliratok), és meg is jelenik a felirata a tantárgy lejáráta előtt;³
- másfelől olyan hibákat követnek el a fordítás/feliratozás során, amelyért már a középiskolában is elmarasztal(hat)ták őket.

Tény, hogy az anyaországban csak mesteri szinten folyik fordító- és tolmácsképzés, amikor a jelentkezők már komolyabb nyelvi háttérrel rendelkeznek, és az is igaz, hogy alapképzésben még kevésbé igényesek a hallgatók önmagukkal szemben. Erre egy másik friss tanulmány is rávilágít, melynek szerzői ugyanazon hallgatókkal fordítási gyakorlatokat végeztek (Gercsák–Tóth 2019, 100–112).

Bár „tökéletes” fordítás aligha van, a feliratok tekintetében szükséges olyan minőségű fordítást nyújtani, amely az egyre igényesebb nézők táborát (főleg az angol nyelvből fordított feliratok esetében) is kielégíti. Az *Audiovizuális fordítások* tantárgy keretében a hallgatók magyar nyelvi kompetenciáját is minősítjük, hiszen ezen tantárgy keretében (angol–magyar nyelvpárosításban) főként TED-előadások angol nyelvű feliratát fordítjuk magyar nyelvre, és szemináriumi tevékenységek során egyénileg mutatják be felirataikat. Ezekből gyűjtöttünk 534 hibát, melyeket az alábbiakban szemléltetünk.

2. Technikai jellegű hibák

A korábban említett szakirodalom tárgyalja a feliratkészítés alapvető szabályait (például leütések száma, felirat tagolása, etikai tudnivalók stb.), amelyet kiegészítettünk a TED-feliratok elkészítéséhez szükséges információval is. Ezek elsajátítása – legalábbis elméletben – nem szokott gondot okozni.

Ennek ellenére néhány hallgató a standard (telepítéskor alapbeállításnak számító) feliratszabványt módosította, így megtörtént, hogy a túl kis méretű karakterek megnehezítették az olvasást, illetve a fehér alapú háttérben nem látszott a fehér karakter. Két esetben az is előfordult, hogy a feliratsor a megszokotthoz képest rövidebb ideig volt olvasható⁴ („hamar eltűnt a felirat”, „túl gyors”), és egy esetben elhangzott az a javaslat is, hogy a videóban látható angol nyelvű szavakat címkézni kellene.

TED-specifikus hibák is előfordultak, hiszen az előadások végén felcsendülő tapsot csak (*Taps*) felirat jelzi, és nem (*Tapsvihar*), illetve (*Sóhajlás*) nem

3 Egyik legsikeresebb (már végzett) hallgatónk Borsos Ágota, akinek 15 felirata van.

4 Soronként 1–7 másodperc, figyelembe véve azt is, hogy egy sor nem lehet több 43–47 leütésnél (vö. <https://www.capitalcaptions.com/services/subtitle-services-2/capital-captions-standard-subtitling-guidelines/> [2020. ápr. 14.]).

szerepel hivatalos TED-feliratokban. Tördelési hibának számít az, amikor nem megfelelő sortörés nehezíti a közérthetőséget:

*Bizonyára, ha van olyan globális holdra / szállás, amit érdemes támogatni...
abban, hogy tartsunk-e meg bizonyos / mennyiségű nukleáris fegyvert*

Az UTF-8-as karakterkódolás hiánya (például az ő és ű karakterek esetében) az alábbi esetekben eredményezett eltéréseket a szabványtól: *felsőfokú, létező, előre, kitűnőek, valószínűleg*, a helyes *felsőfokú, létező, előre, kitűnőek* és *valószínűleg* helyett.

Az 534 esetből 29-et sorolhatunk technikai jellegű hibák közé, ami a teljes példaanyag 5,43%-át teszi ki. Ez nem mondható jelentősnek, és a hallgatók nagyon hamar megtanulják ezen hibák kiigazítását.

3. Kultúrához kapcsolódó ismeretek

A feliratok viszonylag kevés kulturális ismerethez köthető esetet tartalmaztak, hiszen az idegen neveket (tulajdonnév, márkanev, földrajzi neveket és intézményneveket – reáliákat) a helyesírási hibák közé soroltuk.

Összesen négy olyan esetet azonosítottunk, amely idesorolható (0,74%):

De emlékszem valamire, amit Kennedy mondott...

3 láb magas

mérföld

basszus, (találd ki...)

Az első esetben a megfelelő történelmi-politikai háttérismeret segíthet az értelmezésben (vö. Gercsák–Tóth 2019, 107), tudva, hogy a családnév vonatkozhat *Kennedy elnökre*, illetve egyik kortársára is (Robert Francis Kennedy, RFK), aki *senátor* volt, és szintén meggyilkolták.

A következő két példa esetében nem ártott volna a metrikus rendszerben megadni a magasságot és a távolságot, de hasonló esetet jelzett Gercsák–Tóth tanulmánya is (2019, 107).

A 4. példa nyelvi regiszterét illetően több hallgató is kifogást fogalmazott meg, amely nem igazán elfogadható egy TED-előadás esetében.

A kulturális eltéréseket viszonylag könnyen lehet tudatosítani, és a hallgatók hamar megtanulják, hogy bizonyos események, mértékegységek, dátumok, szólások és kifejezések több figyelmet igényelnek a fordítása során.

4. Fordítási hibák

Bár tanulmányunk nem központi része a fordítási hibák taglalása, 81 esetet sorolhattunk ebbe a kategóriába, ami a teljes példaanyag 15,16%-át jelenti.

Előfordul néhány angolból vagy románból származó szó (*drenál* = lecsapol, *imitál* = utánoz, *kapszálógép* = tűzőgép), viszont szembesültünk angolos szórend meghagyásával, illetve értelemzavaró vagy -módosító szórenddel is:

*a bevándorló gyerekek fogva vannak tartva (szenvedő szerkezet)
vagy kivíve a rendőrség által*

a két nemzet összedolgozott egy programon

Egy este amikor hazatért ez az óriás gyerekeket talált játszani a kertjében.

De a legfőképpen azt tanultam meg, hogy létezik ezek kialakulására kilenc különböző tudományos ok.

Tehát váltani fogok, csak egy másodpercre és beszélni fogok önöknek a képzeletbeli barátomról, akit Jázminnak szeretek hívni,

2014-ben találkoztam az először fogolytáborban élő gyermekekkel.

(Back in 2014, I met some of the first children in detention centers.)

Természetesen, mivel élő beszédről van szó, az esetek többsége nem feltétlenül minősül hibának⁵, amennyiben a közérthetőséget nem zavarja. Az utolsó példában viszont látható, hogy a magyar felirat az eredeti angol mondat jelentésétől eltér, hiszen nem arról van szó, hogy a gyerekek először a fogolytáborban éltek, hanem a fogolytáborba elsőként érkezőkről van szó.

Esetenként látható, hogy a hallgatók annyira koncentrálnak a technikai vagy nyelvi kihívásokra, hogy a számbeli egyeztetésben is hibát követnek el:

ember százaival

Időbe telnek a kutatások elvégzése...

Sok évtizedeken keresztül...

Más esetekben pedig szokatlan fordításokkal lepnek meg: *belerázó játék* (összerázó), *csapatba álltam, fő antagonista, izgalom villáma, tehetséges megoldás, önéletrajzokkal tanították be, üzenetek hurrikánja*, vagy *sürgős válság*. Néhol világos, hogy ezek háttérben például téves szóasszociáció lehet (*főszereplő > fő antagonista*), vagy a hamar, gyorsan beálló *válságra sürgős* megoldásokat, kényszermegoldásokat kell keresni. Máshol már nem annyira könnyű megállapítani, hogyan jöttek létre ezek a szókapcsolatok.

Az is előfordul, hogy tévesen fordítanak, és az angol *pedestrian* (gyalogos) *gyerek* lesz, *egy tucát szerepel több tucát helyett*, és a többes szám harmadik személy is így szerepel: *az ők körükben*.

A TED-előadások nem kifejezetten tudományos előadások, így a szakzsargon használata ritkán fordul elő. Ezért nagyon kevés helytelen fordítást találtunk a szakszavak területén, de így is előfordult különírás (*növény termék fogyasztó <*

5 Köszönöm ezt a megjegyzést a cikk egyik névtelen bírálójának.

plant product consumer), vagy tükörfordítás (*orosz harci fejek < Russian warhead*, azaz *robbanófej* vagy *rakéta*).

Egy utolsó megjegyzés ebben a kategóriában az lenne, hogy az angol ismétlődő szavakat ritkán lehet azonos módon fordítani, melyre a lehetséges alternatívát zárójelben adjuk meg:

Nem igaz? Hmm? Hmm? Hmm? (Nem igaz? Nos?)

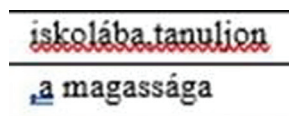
5. Helyesírási hibák

Az emberek többsége követ el helyesírási hibákat, ezért különös gondal igyekszünk a hallgatókat felkészíteni ezek minimalizálására. Már elsőéven megtanulják a számítógép alapvető konfigurációját, szövegszerkesztési tippeket, a *Microsoft Office* és a *LibreOffice* helyesírás-ellenőrző moduljának nyelvspecifikus telepítését és használatát (Imre 2013, 102–154), illetve a *memoQ* fordítástámogató szoftvert is (például Kis–Mohácsi–Gorove 2008, kiegészülve frissen megjelent online útmutatókkal), amely specifikus feliratformátumokat is tud kezelni (vö. *MemoQ Video Preview*), és szintén rendelkezik telepíthető helyesírás-ellenőrzővel (*Hunspell* vagy *Microsoft*).

Harmadéven felfrissítjük ezek megfelelő használatát, ennek ellenére még mindig sok olyan hibát találtunk, melyeket a helyesírás-ellenőrző ki tudott volna szűrni. A továbbiakban ezeket taglaljuk, kategóriákra bontva.

5.1. Tipográfiai hibák

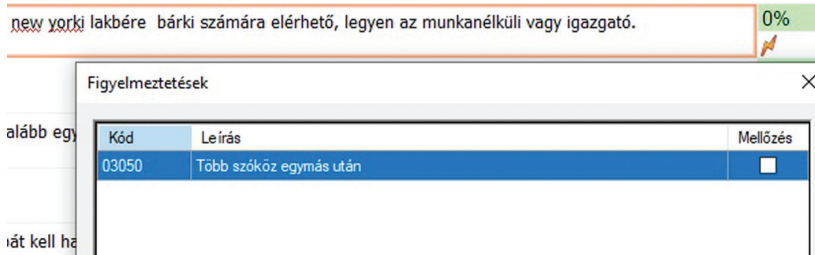
Az írásjeleket az AkH.¹² tipográfiai hibának tekinti (240. rész), és megemlíti, hogy a szóköz a legfontosabb írástagoló, így természetes, hogy a szóköz hiánya hibának számít. Amennyiben a *Microsoft Office Word* nyelvspecifikus helyesírás-ellenőrzője aktív (F7 funkcióbillentyű), pirossal vagy kékkel mutatja a szóközzel kapcsolatos hibákat:



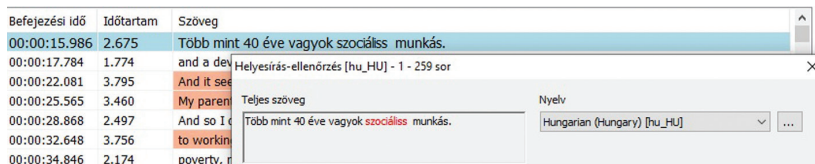
1. ábra. Szóköz hiányának jelölése, MSO Word

Ellenkezőjének számíthatjuk a fölös szóközt, amely különösen zavaró sorkezdéskor, hiszen a feliratban ez könnyen észlelhető, és összesen hét alkalommal fordult elő. Bár nem mindig látható, nyolc alkalommal kettős szóközt is találtunk; ehhez viszont már arra volt szükség, hogy megnyissuk a feliratot *Microsoft Office Word* segítségével, amely kettős kék aláhúzással figyelmeztetett.

A TED-feliratokat a *memoQ* vagy a *SubtitleEdit* szoftverek segítségével készítjük, melyekhez ingyenesen lehet letölteni helyesírás-ellenőrzőt⁶, melyek az alábbi ábrákon látható módon jelzik a hibákat:



2. ábra. Helyesírási hiba és több szóköz, memoQ



3. ábra. SubtitleEdit hibajelzése

A feliratot tartalmazó állományt (.srt, .sub, .txt) természetesen meg lehet nyitni a *Microsoft Office Word* segítségével is, ha nagyon megszoktuk a program hibajelölési formáit.

Sajátos tipográfiai hibaként értelmezhető a két egymást követő kötőjel a sorok végén (--), amely gyakran észlelhető az angol TED-feliratokban, és a hallgatók a magyar fordításban is meghagyták ezeket. Van, amikor a hosszú kötőjel szerepét veszi át (–), amit helyesen kellett volna jelölni, egyéb esetekben pedig el kellett volna hagyni.

Bár ezeket a hibákat megfelelő ellenőrzéssel könnyen ki lehet iktatni, 26 esetet nevezhetünk tipográfiai hibának, amely a teljes példaanyag 4,86%-a.

5.2. Írásjelek

A konkrét értelemben vett írásjelek között említhetjük az alábbiakat:

- kötőjel hiánya (például **be és kijárnak*, **2019es*) vagy fölösleges használata (például **remény-t*);
- vessző hiánya, melyet gyakran sorvégeken tapasztaltunk, illetve a vonatkozó névmások (*aki, amelyek, ami,*) és a *hogy* előtt hiányoltunk; meglepő volt, hogy többen is tettek vesszőt a *tehát* után;

6 Többnyire a *Hunspell*-t, ezt használja a *LibreOffice* szövegszerkesztő is.

- mondatzáró írásjelek hiánya is előfordult; ezekben az esetekben pont vagy kérdőjel hiányzott;
- a három pontot (...) kevesen használták helyesen; volt, amikor csak két pontot gépeltek, illetve nem tapadt az előtte álló szóhoz, vagy szóköz nélkül tapadt a rákövetkező szóhoz; ilyen jellegű hibák elkerüléséhez az AkH.¹² 240. pontja nyújt eligazítást, amelynek a b) pontja kimondottan a három ponttal foglalkozik.

Az írásjelek nem megfelelő használata egy másik problémához is vezet(ett): a kis- és nagybetűk helytelen használatához, hiszen a szövegszerkesztő programok (*Word*, *memoQ*, *SubtitleEdit*) automatikusan nagybetűre váltanak írásjel és szóköz után.

Sajnálatos módon 52 írásjellel kapcsolatos hibát gyűjtöttünk, ami az esetek 9,73%-át jelenti, holott ezeket megfelelő lektorálással ki kellett volna szűrni.

5.3. Elírás

A legtöbb hibát ebben a kategóriában találtuk (98 eset, 18,35%). Ennek oka lehet sietség (határidő nem megfelelő kezelése), illetve figyelmetlenség (vö. Gercsák–Tóth 2019, 106), de ez azért sajnálatos, mert jelzi, hogy – a tanítottak ellenére – nincs aktív helyesírás-ellenőrzőjük, és leadás előtt sem ellenőrzik a leadandó munkájukat.

Talán ez a hallgatói attitűd jelzi legjobban, hogy ebben a tanulási fázisban még amatőröknek számítanak, és csupán két személy adott le olyan munkát, amely nem tartalmazott elírást (egyiküknek pedig hamarosan meg is jelent a TED-felirata a <https://www.ted.com/talks> felületen).

27 esetben betűhiányt számoltunk (**bemuatnám*, **egyszerűen*, **kékezőld*, **kialáitva*, **pillantra*, **midennapjainkban* stb.), míg 22 esetben betűtöbbletet, amely származhatott gondatlanságból (**fellélelkezés*, **embereknek*, **kevesebbeti*, **társdalami*), vagy túl markáns billentyűleütésből (**meggközelítés*, **amellyekkel*, **önéletrajzokkall*, **ellenére*). Speciális hibának tekinthető az **ilyensmi(re)* szó, hiszen a helyesírási szabályzat csak az *ilyesmire* alakot fogadja el helyesnek, de úgy tűnik, hogy az *r* karakterre is oda kell figyelni: **antiderpresszáns*, **kilogrammot*, **kararkter*.

Adott esetben a fölös betű értelemzavarónak hat (*nem* ≠ *ne*, *kocsimban* ≠ *kocsiba*), hiszen nyelvtanilag elkülönül a tagadás és tiltás, illetve a helyhatározórag és az irányultság a *Hol?* és a *Hova?* kérdésekre adott válaszokat árnyalja.

Betűcserét három alkalommal találtunk: **keztdek*, **érhtető*, illetve **BrithStrike*, amely egyrészt angol szóösszetétel (*birth* + *strike*), tehát a hallgató kellett volna tudja, másrészt pedig egy mozgalom neve.

A billentyűkiosztás (angol/német, magyar és román) cseréje okozhat ékezet-hiányt, amely származhat a nem megfelelő (UTF-8) kódolásból is, de tény, hogy 18 esetben hiányzott a magyar betűkről az ékezet (**megtalálásanak*, **építve*, **eldöntötte*, **építünk*), amire gyakorlatilag nincs mentség.

Az ún. *kövérujj-szindróma* figyelhető meg abban az esetben, amikor egy szomszédos betűt ütünk le a kiszemelt helyett, amelyre tíz példát is találtunk: **amut úgy hívok*, *megállítani s talajszennyezést*, **bizonyis első lépés*, **jétéket*, **beszálhessenek*, **Balójában* stb. Nem tekinthető kövérujj-szindrómának az az eset, amikor úgy gépel más betűt, hogy az a billentyűn távol áll a kívánt betűtől, melyre még több példát is találtunk (15): **épületik*, **induitok (indultok)*, *kultúrájáról (kultúrájáról)*, **hanyomány szerint* stb.

5.4. Rövid vagy hosszú hangzó

Gyakoriság tekintetében második helyre került a rövid vagy hosszú hangzók elírása, melyre 92 példát találtunk (17,22%), ami szintén nagyon sok, hiszen ezeket az aktív helyesírás-ellenőrző jelezné. Az esetek kétharmada a magánhangzókat érinti, és a 63-ból 44 alkalommal hosszú magánhangzó kellett volna (**valószínűleg*, **dusított urán*, **kiváncsian*, **börönd*, **előtted*, **felvágos*), de kerül példa hosszú magánhangzóra is rövid helyett (**metafóra*, **útazás*, **írónikus*, **kicsít*).

29 alkalommal a mássalhangzókkal volt probléma; többnyire a hosszú mássalhangzók hiánya szembeötlő (**jutassák*, **hallotunk róluk*, **cikekkel*), melyek a toldalékhatáron gyakrabban fordultak elő (**milliárdal*, **aval*, **időnkel*, **egyel*, **evel*), és hét alkalommal hosszú mássalhangzó volt rövid helyett (**minnél*, **gyapott*, **szevassz*, vagy **magass*).

5.5. A kiejtés szerinti írásmód

A kiejtés szerinti írásmódnak fontos szerepe van a magyar nyelvben (*A magyar helyesírás szabályai* 2015, 23), bár, ha ilyen jellegű hibát követ el a hallgató, megfelelő tudatosítás nélkül aligha javítható.

Nem sok ide tartozó hibát találtunk (16 eset, 2,99%), de nagyon zavaróan hatnak: **anja (anyja)*, **külömbőség*, **mijeink*, **játszodtam* (játszottam).

5.6. A különírás és az egybeírás

A helyesírási szabályzat több oldalon tárgyalja ezt a részt, nagyon sok esettel, és az online változatban is hathatósan rá lehet erre keresni.⁷

A példaanyagunk szerint az igekötőkkel különösen sok gond van (**túl nőtte*, **megakartuk*, **felkellett*), a fokozással is (**leg biodiverzívebb*, **leg érdekesebb*), de

7 <https://helyesiras.mta.hu/helyesiras/default/kulegy#> (2020. márc. 15.)

olyan esetek is vannak, amelyek adódhatnak figyelmetlenségből, vagy tudatlanságból (**mégnehezebb*, **végetért*, **az napi*, **azalapvető*, **drog-függőség*, **földetért*).

Az összetett szavak értelmezése is komoly kihívást jelentett, hisz ilyen példákat találtunk: **élet stílus*, **haláloságyunkon*, **hosszantartó*, **művészet kritikás*, **nem sokára*, **rizs parcella*, **szabály követő*, **szembe néz*, **vad kutya* stb. Természetesen, bizonyos kontextusban, helyes lehet a *vad (házőrző) kutya*, de az adott helyzetben nem volt az, mint ahogyan a Marosvásárhelyi Állatkertben láthattuk a **VAD DISZNÓ* táblát, holott a kerítés mögött *vaddisznók* dagonyáztak. Ugyanakkor dicséretes, hogy a *fél évben* helyesen íródott, mert hat hónapra vonatkozott, holott van *félév* variáns is (például *félévi dolgozat*).

46 esetet gyűjtöttünk ebben a kategóriában, amely 8,61%-ot jelent a teljes példaanyagban.

5.7. Tulajdonnevek

Ebbe a gyűjtőkategóriába 54 esetet soroltunk (10,11%); találtunk példákat személynemekre, földrajzi nevekre, intézménynevekre, de márkanevekre is (vö. az AkH.¹² felosztását).

A márkanevekkel kapcsolatban meglepő volt ilyenekkel találkozni: **Android store*, **Linkedin*, **Whatsapp*, **Youtube*, de megjelent a már divatjamúlt **walkmen* (*walkman*) is.

Vitát váltott ki a *facebook* és a *Facebook* változat, hiszen a helyesírási szabályzat nem tartalmazza; az online változat a nagybetűs variánst javasolja⁸, az interneten a leírások többségében is így jelenik meg, holott a logó expliciten a kisbetűs variánst reklámozza, hasonlóan a *memoQ*-hoz, ami viszont csak ebben a formában található meg.

Komoly kihívást jelent a földrajzi nevek helyesírása, melyek közül kiemelnénk *El Salvadort*. Mivel a hallgató nem ismerte az ország hivatalos magyar fordítását, az *El Salvador-i* alakot választotta, hiszen a *New York-i* is helyes. Azonban a hivatalos magyar változat szerint ez *Salvador* vagy *Salvador Köztársaság*, így helyes a *salvadori* vagy a *Salvador köztársasági* (Fábián et al. 1998, 48–49). További helytelen alakok: **észak amerikai (észak-amerikai)*, **Új-zéland (Új-Zéland)*, **Costa ricai (Costa Rica-i)*, **karibi tenger (Karib-tenger)*, **Szilícium völgye (Szilícium-völgye)*, **Észak korea (Észak-Korea)*. Néhány népnév is nagybetűsen szerepel (**Kínai*, **Brazil*), de volt **szoviet* alak is.

A tulajdonnevek toldalékolása hibás kötőjeles alakokat eredményezett bizonyos eseteknél (**Brooklyn-ban*, **New York-ban*, **Zimbabwe-ban*); külön gondot kell fordítani az *-i* helynévképzős alakokra (**Maine-i* helyett *maine-i*), vagy a

8 <https://helyesiras.mta.hu/helyesiras/default/suggest#> (2020. márc. 15.)

toldalékatárnál hosszúra váltó magánhangzókra (**Chicagoban*, **San Franciscoig*, **São Pauloig*).

Intézményneveket nem szerencsés magyarítani amatőr fordítóknak, hiszen a *Buffett Intézet* semmilyen találatot nem eredményez rákereséskor, ellenben a *Nebraskai Egyetem* már jó fordításnak számít.

Az eddigi esetek a kultúrához is kapcsolódnak, de még inkább a történelmi események, hiszen nem helyes a **Hídeg Háború*, mert igazából egy korszakra vonatkozik (*hidegháború*). Idekapcsolódik viszont a cirill betűs szláv nevek átírása, hiszen szerepelt **Boris Yeltsin* és **Nikita Khrushchev* (látható, hogy a hallgató meghagyta az angolos írásmódot); minden névhez ugyan nem kapunk támpontot régebbi művekben (például Hadrovics–Zoltán 1985), de az interneten mindenképpen: *Borisz Jelcin*, illetve *Nikita Hruscsov*. Erre utalt a Gercsák–Tóth szerzőpáros is (2019, 107), akik ugyanezzel a csoporttal fordítói műhely keretében dolgoztak, és *Trockij* meg *Sztálin* neve bukkant fel egy szövegben.

Egy pozitív példával szeretnénk zárni ezt a részt, hiszen a *szubzaharai Afrikát* sem könnyű helyesen leírni, de ez helyesen szerepelt a hallgató által készített feliratban.

5.8. A számok helyesírása

A helyesírási szabályzat utolsó része a számokkal és a keltezéssel foglalkozik. A helyes keltezés variánsait nagyon gyakran teszteljük, hiszen a hallgatóknak tudniuk kell a helyes magyar, román, német, amerikai és brit változatokat is. A példaanyagban keltezést nem találtunk, de 22 esetben volt számmal, számnévvel kapcsolatos hiba (4,11%).

Angolból magyarra fordításnál talán a legzavaróbb a vessző és a pont meghagyása az angol hagyomány szerint; így lesz *100,000* ember *100 000* helyett, illetve *2.6* milliárd ember *2,6* milliárd helyett, de hibás sorszámnevekre is találunk példát: **21-edik század*, **25.-ik*, **20-dik századig*.

Az angol nyelv analógiájára használatos *billió* és *trillió* között matematikai különbség is van, de kifejezésben nem biztos, hogy szükség van *egy trillió dollár*-ra, ha *egymillió dollár* is elég arra, hogy a gazdagságot kifejezze.

A számokkal kapcsolatos hallgatói megjegyzésekben elhangzott az egységesség hiánya, mikor intervallumokat adunk meg: **ötötől 15%-ig (5–15%-ig)*, illetve felsoroláskor is inkább *6, 8, 12*, és nem *hat, 8, 12*.

5.9. Egyéb hibák

Olyan hibákat soroltunk ide, melyekre kevés példát találtunk, mint például a névelők hiánya vagy azok helytelen használata: **és összes szék alá benézett*, **az legjobb, ha...*, **a Afrika szavannáin*.

Öt alkalommal találtunk hibás variánst a *technika* és *technológia* szavakra: **technikailag*, **tehológia*, **tecnológia*, és maradtak lefordíthatatlan angol szavak is: *minibus*, *tsunami*.

Toldalékolásnál a hangrendi illeszkedés okozott egy-két gondot: **áthajtuk a pirosan*, **korruptok*, **védi ezeket a VIP-kat*.

Mindössze egy esetet találtunk a *j-ly* hibára (**befojásol*), ami örvedetes, bár ez súlyos hibakategóriának minősül.

6. Következtetések

Látható, hogy többféle hibatípust találtunk, melyeket gyakran felsorolnak mások is (például itt)⁹, és sajnos sok az olyan hiba, amely szakszerű hozzáállással minimálisra csökkenthető. Gondolunk itt a technikai hibákra, illetve az 5.1–5.5.-ben leírtakra, hisz ezek jelentős hányadát az aktív helyesírás-ellenőrző jelzi, melyek együttesen az összes hiba közel 60%-át teszik ki.

Bár az oktatók a megfelelő tantárgyak keretében már az első tanórák során jelzik, hogy az anyanyelvi készségek terén (is) hiányosságok vannak, főleg a helyesírás, kifejezés és fogalmazás terén (tárgyi ismeretekről, olvasottságról, kulturális kompetenciáról most nem is beszélve), a képzés végére az elvártnál kevesebb hallgató ér el látványos fejlődést.

Tény, hogy a magas szintű anyanyelvi kompetencia fejlesztése az óvodától egészen az egyetemig tart, és túl nagy a hibalehetőség a rendszerben, mely a felsorolt hibákhoz vezethet: nem megfelelő tankönyvek és munkafüzetek, hiányos ismeretekkel rendelkező oktató, motiváltság és olvasottság hiánya, de ide sorolhatjuk az okostelefonokat is (gépelési igénytelenség előmozdítása).

Hozzátehetjük a nem megfelelő időgazdálkodást is (tanítják-e?), amely miatt kevés idő jut a minőség-ellenőrzésre, ha jut egyáltalán. A fordítók esetében több (új) dologra is kell figyelni, amely megoszlik a technika, kultúra és nyelvi kihívások között (fordítás, stílus, szakszavak, idegen szavak). Bár a projekt elvégzéséhez van elég idő, a hallgatók rendszerint alábecsülik a feliratozáshoz szükséges időt, túl későn fognak neki, és későn derül ki, hogy a tanulási fázisban egypercnyi videóanyag fordítása akár 30–60 percet is igénybe vehet.

A projektek sikerét jelzi, hogy a feliratokra (a videóanyag közös megtekintése során) hasznos megjegyzések születnek, és a hallgatók elismerik, hogy sokat lehet tanulni mások hibájából is; kimondottan erősíti a hallgatók önbizalmát, ha már megjelent (hivatalos?) feliratokban bármilyen jellegű hibát észlelnek, illetve jegyzeteket készítenek saját hibáikról.

A TED honlapján megjelenő saját névvel ellátott feliratot igazi sikerként élik meg, és az is, hiszen esetenként ez a tapasztalat indítja őket a szakemberré

9 <https://helyesiras.mta.hu/helyesiras/blog/show/legidegesitobb-helyesirasi-hiba> (2020. márc. 15.)

válás irányába, melyre utólag hivatkozni is lehet a szakmai önéletrajzban; évente 2-3 diáknak sikerül ez a bravúr, ahol a nagy tapasztalattal rendelkező lektorok tüzetesen átnéznék minden megjelenés előtt álló feliratot.

A múlt századvégen a szakemberek gyanakodva tekintettek az amatőr feliratozókra (többnyire jogosan), de ma már tudjuk, hogy szakképzéstől függetlenül is lehet jó fordítást készíteni. Az amatőrök/szakképzetlenek munkájának fontosságát ma már egyre több tanulmány jelzi (például Harris 2017), és a mi esetünkben a nézőket nem annyira a feliratozó kiléte, hanem a felirat minősége érdekli.

A feliratozónak tudatosítania kell, hogy feliratát akár több millióan is olvashatják, és a megfelelő szoftverek segítségével rövid elkészítési idő ellenére is van esélye jó minőségű munkát készíteni. A feliratozással kapcsolatos konvenciók ugyan nincsenek kőbe vésve (vö. Díaz Cintas 2005, 31), de a kész felirat minden hibát kimutat, ezért egyszerűen időt kell szánni a megfelelő ellenőrzésre fordítás során, illetve a munka befejezése után és a leadás előtt is.

Irodalom

- A magyar helyesírás szabályai.* 2015. 12. kiadás. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Carroll, Mary–Ivarsson, Jan. 1998. *Code of Good Subtitling Practice.* European Association for Studies in Screen Translation.
- Díaz Cintas, Jorge. 2005. Back to the Future in Subtitling. In *MuTra2005*, 16–32.
- Díaz Cintas, Jorge. 2008a. Introduction. In *The Didactics of Audiovisual Translation*, edited by Jorge Díaz Cintas, 1–18. John Benjamins Publishing Company.
- Díaz Cintas, Jorge, ed. 2008b. *The Didactics of Audiovisual Translation.* John Benjamins Publishing Company.
- Díaz Cintas, Jorge–Remael, Aline. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling.* London and New York: Routledge.
- Fábián Pál–Földi Ervin–Hónyi Ede. 1998. *A földrajzi nevek helyesírása.* Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Ford Williams, Gareth szerk. 2009. *BBC's Online Subtitling Editorial Guidelines V1.1.* BBC.
- Gercsák Gábor–Tóth Mária Franciska. 2019. Angol–magyar fordítói szemináriumok Marosvásárhelyen. In *A fordítás elméleti és gyakorlati kérdései: Tiszteletkötet Papp Andrea emlékére*, szerk. Nyomárkay István és Nagy Sándor István. 100–112. Budapest: Modern Filológiai Társaság.
- Hadrovics László–Zoltán András szerk. 1985. *A cirill betűs szláv nyelvek neveinek magyar helyesírása: Az újjörög nevek magyar helyesírása.* Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Harris, Brian. 2017. Unprofessional Translation: A Blog-Based Overview. In *Non-Professional Interpreting and Translation*, edited by Rachele Antonini, Letizia Cirillo, Linda Rossato, and Ira Torresi. 29–43. John Benjamins Publishing Company.
- Imre Attila. 2013. *Traps of Translation.* Braşov: Editura Universităţii Transilvania.

ITC Guidance on Standards for Subtitling. 1999. ITC.

Kis Balázs–Mohácsi-Gorove Anna. 2008. *A fordító számítógépe*. Bicske: Szak Kiadó.

Online források

<https://helyesiras.mta.hu/helyesiras/blog/show/legidegesitobb-helyesirasi-hiba> (2020. márc. 15.)

<https://www.capitalcaptions.com/services/subtitle-services-2/capital-captions-standard-subtitling-guidelines/> (2020. ápr. 14.)

<https://helyesiras.mta.hu/helyesiras/default/kulegy#> (2020. márc. 15.)

<https://helyesiras.mta.hu/helyesiras/default/suggest#> (2020. márc. 15.)

<https://helyesiras.mta.hu/helyesiras/default/akh12> (2020. márc. 12.)

<https://www.ted.com/participate/translate> (2020. márc. 12.)

<https://www.ted.com/talks> (2020. márc. 15.)

Attila IMRE

PRAVOPIISNE GREŠKE U TITLOVIMA

U Targu Murešu, Rumunija, 2008. godine osnovana je Katedra za prevodenje na nivou osnovnih studija, u okviru kojih studenti, među ostalim predmetima, izučavaju i audiovizuelno prevodenje. Ovaj rad se bavi vrstama grešaka u mađarskim titlovima TED govora prevedenih od strane studenata, na osnovu 534 prikupljenih primera. Iako je fokus na pravopisnim greškama (npr. tipografske greške, odvojeno i sastavljeno pisanje, interpunkcija, specifični dijakritički znaci, brojevi) takođe se bavimo i tehničkim i prevodilačkim greškama. Podvlači se i činjenica da se aktiviranjem spelčekera (*Microsoft Office Word, SubtitleEdit* ili *memoQ*) značajno može smanjiti broj ovih grešaka, budući da se kvalitativna provera kasnije višestruko isplati.

Ključne reči: TED govori, titlovi, pravopis, obezbeđivanje kvaliteta, amateur

Attila IMRE

SPELLING ISSUES OF SUBTITLES

The Department of Applied Linguistics, Sapientia Hungarian University in Transylvania is responsible for the Translators and Interpreters BA program, functioning since 2008. Among other courses, our students study *Audiovisual Translation*, during which they create an own *TED Talks* subtitle into Hungarian. The article categorizes their errors, relying on a database of 534 examples and the students' personal remarks. Although we focus on spelling errors (e.g. typographical errors, specific diacritical marks, numbers or misspelt words), we also deal with technical and translation errors. The conclusions section highlights the importance of enabled language specific spell-checkers (*Microsoft Office Word, SubtitleEdit* or *memoQ*), which significantly reduce the number of these errors.

Keywords: TED Talks, subtitle, spelling, quality assurance, amateur

Roland-Attila SZABÓ

Partium Christian University
Department of Languages and Literatures
Oradea, Romania
rolandszabo@partium.ro

FACTORS AND CONDITIONS THAT INFLUENCE THE PERCEPTION OF OFFENSIVE HUMOR

Faktori i uslovi koji utiču na percepciju uvredljivog humora

A sértő humor értelmezését befolyásoló tényezők és feltételek

The study is derived from a larger study, namely the author's PhD dissertation, and it gives an overview of and illustrates the most essential factors that maneuver utterances into being perceived as humorous and/or offensive in the context of performed, edgy stand-up comedy. The paper introduces basic humor and offensive humor theories as well as certain pragmatic mechanisms that lie beneath the process which starts with the utterance and ends with the perlocutionary effect on the audience. The study elaborates on offensive humor theories, conventions of stand-up comedy, pragmatic concepts, the contrast between offensiveness and immorality, which is all complemented by a brief psychological perspective, linking people's reactions to the notion of harm and one's level of self-esteem. The pragmatic insight into the factors that make offensive humor function points at the necessity of strong, non-conventional, and complex stimuli, perceived and comprehended by the audience, based on which the offensive layer can be constructed.

Keywords: offensive humor, stand-up comedy, pragmatics

Introduction

The role of humor from a social point of view is generally thought to induce laughter, arouse good mood, and – an important point in stand-up comedy – lighten certain situations. The present study introduces a few from the myriad factors and pragmatic mechanisms that lie behind people's reactions to offensive stand-up comedy humor in order to reveal the conditions for humor perception

as well as offense-taking. Humor theories such as the incongruity theory, the hostility theory, the release theory, the semantic script-base theory, the general theory of verbal humor as well as offensive humor theories such as the attitudinal endorsement theory, the merited response theory, and the benign violation theory will help explain how these roles function within a stand-up comedy framework, and how they can be extended when subjects deemed inappropriate for joking are introduced by comedians.

Key to transcription convention

Studies of corpus analysis that analyze conversations, stand-up comedians, and sit-com language have been consulted in search for a commonly used, pre-established system of symbols. It is Gail Jefferson's (2004) set of transcript symbols that finally led to a functioning system for this study. However, the set has been complemented with some other conventions observed in studies on audience response (e.g. Paul McIlvenny 1993), resulting in the set of symbols presented below.

(())	transcriber's notes
(.)	micropause (less than 1 second)
(0.0)	seconds of a pause
[indicates the point of overlapping onset
]	indicates the point where overlapping ends
-uh- -uhm- -aw-	speech disfluency, filler
CAPS LOCK	louder than usual or shouting
(h)	0.5 seconds of isolated laugh
H	0.5 seconds of laughter
-h-	laugh embedded in the comedian's speech
!	sudden burst (!H = of loud laughter; !B = of loud booing; !C = of loud clapping)
(c)	0.5 seconds of isolated clap
C	0.5 seconds of clapping
(b)	0.5 seconds of isolated boo
B	0.5 seconds of booing – showing dislike /disagreement / intolerance
(g)	0.5 seconds of isolated groan
G	0.5 seconds of groaning – showing astonishment / disgust / indignation

(w)	one isolated whistle
W	0.5 seconds of whistling
X	0.5 seconds of cheering
(x)	0.5 seconds of isolated cheer
(s)	0.5 seconds of isolated shouts/inaudible speech (from the audience)
S	0.5 seconds of shouts/inaudible speech (from the audience)
↑↓	upward and downward intonation
=	no pause between utterances
><	faster utterance
<>	slower utterance
—	particularly stressed utterance
:	0.5 seconds elongation

Humor Theories

Incongruity theory is the first to emerge in linguistics-based humor research as it is fundamental in further script-based theories. Humor results from the difference between what is expected to happen based on the first script, and what actually happens when the second script is revealed. The two conflicting scripts bring along the element of surprise, and the sense of ambiguity. By recognizing the incongruity of the two scripts that clash, discrepancy is created, which results in laughter or other manifestations sourced from humorous interpretation. Technically speaking, “a large amount of nervous energy, instead of being allowed to expend itself [...], is suddenly checked in its flow. The excess must discharge itself in some other direction [...].” (Raskin 1985, 31). The other direction is through laughter or similar reactions of the recipient. Consider one of Jimmy Carr’s (2009) jokes:

JIMMY <dog excrement can blind a child>
 CARR but it’s much easier (.) >just to use a finger< ((showing index-finger))
 AUDIENCE HHHh

The first half of the joke is a ‘warning’ script, which is introduced by the comedian in a way that it actually sounds credible. It sounds similar to the result of a scientific research, and although it seems strange, it is perfectly plausible. Not knowing the chemical composition of dog excrement and details of such conclusion that might support the theory, the statement is taken seriously, and the audience may even recall memories when their children might have been

exposed to this potential danger. The ‘warning’ script would anticipate a moral or some sort of conclusion if it were part of an everyday conversation, or a punch line in comedy, based on an unexpected conclusion. However, the joke reinterprets the ‘warning’ script and turns it into an unusual ‘advice’ script, in which dog excrement is mentioned as a possible means for someone looking for solutions to blind a child. The second sentence confirms this by offering an easier method. The two situations overlap, incongruity occurs, and the mere realization of the incongruity results in the previously mentioned discharge of nervous energy: laughter.

Hostility theory goes by different names, among which superiority theory must also be listed for better understanding. The theory has its roots in ancient history, it is retraceable to Plato and Aristotle, and it has at its core the “sudden glory” as Thomas Hobbes (quoted in Allen 1998, 10) put it that arises from the immediate realization of one’s superiority. The theory has more to do with malice, envy, aggressiveness targeting faults of other people with the purpose to disparage, ridicule, and humiliate them. Aristotle describes it as the “enjoyment of the misfortune of others due to a momentary feeling of superiority or gratified vanity that we ourselves are not in the predicament observed” (quoted in Allen 10). Suls writes about disparagement theory, claiming that “we laugh at other people’s infirmities, particularly those of our enemies” (quoted in Raskin 1985, 37). This must explain why there are countless jokes about politicians, mothers-in-law, policemen, wives and husbands... etc. The long experience of dishonest politicians, annoying mothers-in-law, and people’s constant struggle to dominate their partners create a desire for superiority. A joke that disparages any people one wishes to see inferior results in one’s joy out of malice, and so, the feeling of sudden superiority most often manifests in laughter. To illustrate hostility theory, the following joke has been included, which was taken from one of Jim Jefferies’ (2014) stand-up routines:

JIM JEFFERIES I would love to be gay (.) I’ll tell you why (.) ‘cause I’m a man’s man
(amused/jovially) <I LIKE MEN> (.) <MEN LIKE ME>

AUDIENCE (x)

JIM JEFFERIES ((amused/jovially)) WE LIKE EACH OTHER

AUDIENCE (hh)

JIM JEFFERIES ((amused/jovially)) <I HATE WOMEN>

AUDIENCE hhhh[hh]

[cc]

JIM JEFFERIES <WOMEN HATE ME>

AUDIENCE Hhhh

JIM JEFFERIES WE -h-HATE each other.

AUDIENCE Hh

JIM JEFFERIES ((factually)) the only reason I couldn't be gay is (.) cause I could never fuck a man↓

(1.0) 'cause I could never fuck something that I respect

[[((smiles))] [[((laughs with satisfaction))]]

AUDIENCE [!GGGG]xxcc[cc(x)cc]

[!HHHh]

The misogynistic joke divides the audience into inferior (women) and superior (men) members according to the hostility theory. Men cheer, clap, and laugh at the joke since the joke glorifies men, placing them above women, claiming that men are worthy of respect and women are not. Momentarily, the punch line of the joke causes men to feel dominant, and while this might not be the case in their real lives with their partners, it gives them some sort of victory over women. Obviously, the men cheering may not hate women or their partners in real life, though they might hate losing arguments with women, and the “sudden glory” caters to their egos. Women are less likely to appreciate the joke as they are members of the disparaged group.

Release theory is concerned with the feeling of liberation and relief. It is about releasing tension and eliminating nervous energy. This occurs when taboo topics are introduced or topics inappropriate for open discussions emerge among people. Obviously, the best example is sex and everything related to it. Raskin claimed the following:

Every aspect of our existence, from the most trivial to the most profound, is molded by group expectations. It should come as no surprise, then, that the sight of a comic ignoring conventions excites us... because it provides us, vicariously, a moment of freedom from the prisons of our adjustments (39).

Discussing taboo subjects in the open is such a moment of freedom. Freud proposed the term “tendentious jokes” for the opposite of innocent jokes, which reveal either aggressiveness or obscenity and exposure. Obscene jokes and exposed taboos help overcome certain inhibitions and allow one to satisfy certain desires, shameful thoughts otherwise considered socially unacceptable. The liberation itself results in laughter which removes or replaces the nervous energy.

The semantic script theory of humor (SSTH) is a linguistic theory introduced by Raskin that accounts for the speaker's competence of humor. Raskin (1985, 99) sums up the main hypothesis of script-based humor by analyzing a sample joke.

A text can be characterized as a single-joke-carrying-text if both of the following conditions are satisfied: [t]he text is compatible, fully or in part, with two different scripts [and] [t]he two scripts with which the text is compatible are opposite. The two scripts with which some text is compatible are said to overlap fully or in part in this text.

The script is a cognitive structure internalized by the native speaker and it represents the native speaker's knowledge of a small part of the world. Every speaker has internalized rather a large repertoire of scripts of "common sense" which represent his/her knowledge of certain routines, standard procedures, basic situations, etc. (Raskin 1985, 81).

The general theory of verbal humor (GTVH) is in fact a revised version of SSTH. Attardo (2000, 22) explains that the semantic approach has been broadened into a linguistic approach which entails "textual linguistics, the theory of narrativity, and pragmatics, broadly conceived." This broadening adds five Knowledge Resources (KR) in addition to script opposition explained by the SSTH. These are: the language, the narrative strategy, the target, the situation, and the logical mechanism.

Offensive Humor Theories

When it comes to explaining offensive humor, a very complex set of factors and aspects are to be considered, preferably from several perspectives. These theories analyze the offensive aspect of humor, and they might be found fallacious or might bring greater understanding as to what is meant by offensive and based on what criteria offensive jokes are seen as humorous.

Aaron Smuts' (2009) study on the ethics of humor analyzes what moral significance there is behind finding a sexist or a racist joke funny. He does so by looking into certain theories, one of which leads us to Ronald de Sousa's (2002) *attitudinal endorsement theory*. De Sousa examines certain ethical dimensions of his so-called "phthonic laughter," which is laughter out of malice or envy. His hypothesis holds immoral assumptions about the perceiver's character. De Sousa argues that in order to find an offensive joke funny, one must share the supposed assumptions that the joke calls for. By this rationale, misogynistic jokes can be considered humorous to people who endorse certain misogynistic attitude. Smuts (2009) disagrees with the assumption, and argues that one only

needs to *assume* a misogynistic attitude in order to find the joke funny, it is not necessary to *endorse* it.

George Carlin, Jim Jefferies and Jimmy Carr, famous stand-up comedians, have their atheism in common, and as a result, all three have an abundance of jokes that either mock, ridicule or simply attack religion and religious people. Based on the recorded audience response, one can deduce if a certain belief or principle is shared by the audience or not. Atheism is more likely to be shared among these three comedians' members of audience. Consequently, when anti-religious jokes are told by the comedian, the audience endorse the attitude, which definitely increases the chances of such jokes to be viewed as humorous.

However, there are plenty of other situations to contradict Sousa's theory. It would be unwarranted to assume that someone is attracted to underage girls, merely by finding a pedophilia joke funny. Smuts argues that sometimes "offense trails behind amusement. [...] in some cases we may find a joke funny but wish we had not" (Smuts 2009, 340). Nothing indicates that it is inevitable to endorse the particular attitude introduced by the joke to find an offensive joke funny.

The *merited response theory* was developed by Gaut (2007), and has even more to do with the ethical aspect of humor. Gaut believes that judgments of humor are normative, and jokes that cross certain boundaries do not merit amusement. Gaut argues that "moral shortcomings can count against the humorousness of a joke and, as a result, some jokes are not funny—even if some people think so" (Gaut 2007, 243).

Humor being treated as a normative concept, one will have to assume that what people find humorous does not always match with what they are supposed to find humorous. When somebody says "that's not funny," Smuts (2009, 341) claims, they really mean "you should have had a different reaction." However, this kind of unilateral normativity is elusive and subjective, and has more to do with personal censure than anything else. Merited response theory tries to establish a culture-dependent moral compass that follows certain moral principles, and the jokes going beyond the established ethical code *should not* be considered humorous by anyone. However, merited response theory might add something to the explanation why people do not find certain jokes funny. It also might explain why journalists who attacked George Carlin and Jim Jefferies for joking about rape said that they should not joke about it (Fenton 2016). Those journalists see no humor in such jokes because they consider that rape is far too serious an issue to be connected to any sort of amusement. Consequently, they treat humor as a normative concept.

Unlike the previous two theories, which have more to do with the ethical approach, Thomas Veatch's (1999) theory (also known as "*benign violation*")

theory) concentrates on providing an applicable formula on how offensive humor works, and what conditions lead to their perception as humorous.

In a nutshell, Veatch (1999) claims that humor occurs when it appears that things are normal (N), but that perception simultaneously clashes with the feeling that something is wrong. So humor takes place when someone briefly feels “bad about something (a violation = V) and then [makes] oneself feel that that very thing is actually okay (N)” (1999, 3). He claims that “[l]evity can arise from this simple emotional mixture alone.” It is important to state that both N and V are “views of the situation” carrying “emotional or affective content” (Veatch 1999, 3).

Firstly, in situations where nothing seems wrong, humor perception will be absent. What “wrong” means here is up to the perceiver’s subjective and affective moral commitments. Consequently, the same situation might not seem wrong from another perceiver’s point of view, making humor perception highly subjective. Secondly, if the perception of a situation being normal is missing, humor will also be absent. If there is nothing in the joke that seems normal (N), a mere violation (V) of moral, for example, will not be funny. An exceptionally strong commitment to the moral violated in the joke will also stamp out the (N) interpretation. Furthermore, as we know that surprise, conflict and ambiguity have a crucial role in humor, (N) and (V) have to occur at the same time for the situation to be perceived as funny.

Veatch (1999) suggests that people are endowed with a rich cognitive and emotional system of opinions, which establishes an individual proper order of the social and natural world, and this set of principles can be referred to as morality. Whenever this set of principles is violated, affective responses emerge, such as getting offended, or anger, with the goal of restoring the situation to its normal state. This affective response might as well be laughter.

As opposed to de Sousa’s (2007) attitudinal endorsement theory, which claims that in order to laugh at a sexist joke, one must, to some extent, endorse sexist attitude, Thomas Veatch (1999) claims that one only has to feel less attached to a principle in order to find it funny. One does not necessarily have to be sexist or hold sexist views, one only needs to see the violation of the principle less affectively.

Immoral vs. Offensive

The concept of ‘immoral’ can be universally defined as ‘conflicting with generally or traditionally held moral principles’ or ‘violation of moral laws, norms or standards’ (merriam-webster.com). As far as society is concerned,

the rules may vary from culture to culture, and therefore, joking about certain subjects can result in different degrees of immorality depending on the cultural context in which the joke is told. Having analyzed English-speaking stand-up comedy, and audiences who understand the conventions of such a context, the study should be viewed within the restrictions of Western culture in general.

Considering a joke “offensive” is a far more subjective verdict than deeming it “immoral,” and it has to do with someone’s personal attitude towards moral issues, while “immoral” is based on socially accepted conventions in which a society or community lives in. A joke, Lasky (2015, 10) argues, does not necessarily need to be considered offensive to be considered immoral. She states that racist white people telling racist jokes to each other will probably result in offending no one; however, they might agree that their activity is regarded as immoral in society. They might believe that telling racist jokes is not offensive (to them), but they cannot deny the immoral nature of their activity, for mere personal opinion is not sufficient to establish laws of immorality in a society, there has to be a consensus on what is immoral. On the other hand, a joke may not have to deal with norms of society *per se* to be considered immoral. A joke told to deliberately hurt someone’s feelings is bound to be immoral; if the statement – not immoral in other contexts – intentionally hurts someone, it becomes a face-threatening act, which is an attack on the positive social value a person that he effectively claims for himself. Thus, the person is engaged in using negative impoliteness, a term used in Pragmatics to refer to scorning, ridiculing, frightening someone directly (as opposed to positive impoliteness, which refers to using taboo words, ignoring or denying common ground with a person, or in other words, a less direct way of attacking someone), and consequently, the behavior is considered immoral. Furthermore, jokes can offend without being considered immoral by society. What is considered offensive tends to be a primarily personal, subjective issue, which means that one can take offense at something that was not meant to offend. Consequently, the comedian cannot be labeled as immoral simply because someone gets offended, unless his statement, or his intention behind the statement, is regarded as immoral by social norms in society – and not by an individual.

Acceptance of immorality to whatever extent, Lasky (2015) suggests, means that the acceptor recognizes a previously encountered attitude and is able to recall some truth from reality upon which the joke is built. Without the capability to find the common subset, the joke cannot result in humor perception. As Lasky (2015, 12) put it, “if someone made a racist joke about how white people love oranges, nobody would find this joke particularly funny. In this way, jokes need to work in accordance with the way we experience the world in order to be funny.”

As for their role in stand-up comedy, immoral jokes have the power to intensify the audience's reactions, which inherently creates greater impact, because the tension caused by them has to be released, and the moral dilemma has to be solved. Therefore, jokes that break the rules and put the audience on the edge will receive louder response than the ones that do not cross moral boundaries. Comedians constantly play with these boundaries and push the limits to keep the audience alert, and it is the audience that can draw the line between what is still acceptable and what is not. But the audience as a whole rather than individual members of it, as there are always punters who take offense.

Offense, on the other hand, is very necessary. A stand-up routine that does not offend anyone whatsoever will not be powerful enough. Audiences demand challenge because “[o]ffense is an emotional wallop, and can therefore force people to re-evaluate their beliefs and see things in a new way” (Lasky 2015, 14). The stand-up comedian Jimmy Carr suggested that a good joke is one that makes one laugh, but laughing about it makes one feel like a horrible person. This statement of his confirms Lasky's view, and refers to the subset of truth that punters will find in an offensive joke. If it was endorsement, as De Sousa (2007) suggested, why would they feel horrible about something they approve of? They recognize immorality in the joke, and that under conventional circumstances it would be immoral to laugh about it, so the feeling of a horrible person comes from being able to assume the point of view of the offender. In other words – in accordance with Thomas Veatch's (1999) theory – they manage to understand why the joke is offensive, and manage to distance themselves enough from the violation in order to find it funny, but since there is no real endorsement, the inner conflict between disapproval and humorous perception results in a powerful response.

The Need for Strong Stimuli

The semantic script-based theory and the incongruity theory provide explanation for humor that is based on types of ambiguity. Merely being hostile to a target group may not be enough to generate humor. The desired effect is achieved by different factors, especially when they occur at the same time. It has been noticed that the more stimuli one is subjected to, the more humor is created, provided the complexity of channels through which humor is transmitted can be understood. By studying the mechanism of puns, more can be revealed about the complexity of certain jokes, and analysis becomes possible. Jokes based on puns are predestined to result in humor. The incongruity caused by the sudden appearance of the second script with the help of a *script-switch trigger* calls for

a restoration of order in the perceiver's mind. Rebuilding the isotopy of the text by working out the new meaning of the *signifiant* requires an effort on the part of the audience, and as soon as the puzzle is solved, the absurdity is revealed, humor perception becomes available, and laughter restores order. In the one-liner "I make my own vegetables. (Pause). I've got a hammer." "vegetables" is the signifiant carrying both meanings needed for the two scripts, and "hammer" is the script-switch trigger that reveals the unexpected meaning of the signifiant, that is, "people being in a vegetative state."

On the other hand, humor develops, and people's minds are well conditioned to look for puns in language, especially in the context of stand-up comedy, and therefore, puns can become predictable. However, offensive stand-up comedy is still something of a novelty, and considered edgy, which is why puns are rooted in taboos. Immoral puns are hostile (hostility theory), create tension (release theory), and are based on ambiguity (script-based / incongruity theory), which is why humor is perceived on many levels.

Palmer (1994, 162) writes about the old-world "pratfall gags" that characterized the Hollywood silent farce carrying minimal stimulus for a modern audience. Nowadays, the more stimuli are required to understand the joke, the more humorous the joke will become – provided the perceiver is able to infer the intended force behind the joke.

By studying speech acts, utterances can be analyzed in context and can become transparent in that they reveal the elements that affect meaning. Utterances have illocutionary force (the conventional force associated with an uttered statement) and perlocutionary effect (the effect the statement has on the audience). Comedians play with that force so that they attain the desired effect. Primarily, jokes inherently have to violate certain rules of human communication, and it turns out that offensive comedy, as opposed to innocent jokes, violates a series of rules at the same time. As said before, the more stimuli are given to the perceiver, the more channels open up through which humorous force can be transmitted. Consider the following extract from one of Jim Jefferies' (2014) stand-up routine.

1. JIM JEFFERIES what happens if your girlfriend's away on work (.) and the dog dies?
2. you go off (.) you buy another dog [(1.0) that looks] similar to the [original dog]
3. AUDIENCE [hhhh] [hh]hh
4. JIM JEFFERIES try to pass it off as the same dog
5. AUDIENCE Hhh

6. JIM JEFFERIES what happens if your girlfriend's away on work (.) <and the baby dies?>
7. AUDIENCE Hhhhhh
8. JIM JEFFERIES very ha:::rd
9. AUDIENCE Hhhh
10. JIM JEFFERIES to get a baby that looks exactly the same=
11. =in the short period of [time that you have]
12. AUDIENCE [hh]hhhh
13. JIM JEFFERIES easier if you're black or Asian
14. AUDIENCE !HHHHh[hhhhh]
15. [cccc]cccc
16. [xx]x(x)
17. JIM JEFFERIES [((irritated)) Boston (.) no ((annoyed)) no::] (.)
18. AUDIENCE [XXXXXX]
19. [CCCCCC]
- 20.
21. JIM JEFFERIES [((angrily)) >NO< ((fed up)) shut up]
22. AUDIENCE [XXXX]hh
23. [cccc]
24. JIM JEFFERIES I WILL NOT PUT UP WITH RACISM AT MY SHOWS [(.)] OKAY?
25. AUDIENCE [(x)]
26. Hh
27. JIM JEFFERIES [I'M NOT SAYING ,CAUSE THEY <LOOK THE SA:ME>]
28. AUDIENCE [(c)(x)(x)(x)]
29. JIM JEFFERIES I'm saying ,cause they're easier to purchase
30. AUDIENCE !HHH[HhhXXXxxx]
31. [cccccccc]
- 32.
33. JIM JEFFERIES [if Angelina Jolie and Madonna] have taught us anything (1.0)
34. AUDIENCE [cccc]hh
35. [(x)(x)]
36. JIM JEFFERIES it is that you can buy black and Asian people
37. AUDIENCE HHhhhh

The comedian talks about an unrealistic situation, a father trying to replace his dead baby with another one and go unnoticed by the mother. Our present concern in the joke starts with line 13. The comedian says that it is easier to replace a black or an Asian baby. This claim receives enormous reaction in form of long-lasting laughter, cheering and clapping. The comedian apparently realizes that his sentence carried a (seemingly) unintentional perlocutionary effect, that is, black and Asian babies are easier to replace, because in his view black and Asian people appear to look similar among each other. The comedian repeatedly tries to stop people laughing and cheering, and appears quite annoyed that his joke has been interpreted as a racist one, so he explains what the real intention ought to be behind the utterance.

There are at least two possible scenarios in this joke. One, that Jim Jefferies thought of one probable perlocutionary effect of his utterance while analyzing his own joke prior to the performance. Based on concurrent news on Angelina Jolie and Madonna adopting black and Asian children, the comedian might have assumed that his audience would be able to connect his utterance with the news, and reveal the desired meaning. In line 13 the comedian implied one thing, but the audience understood something else. Jim Jefferies, presumably, did not think of the potential perlocutionary effect with the racist connotations understood by the audience. The comedian may have not assumed such an interpretation because he is not known to be racist. The reaction of the audience, however, revealed a supposedly unintentional perlocutionary effect.

The second plausible scenario is that Jim Jefferies was all along well aware of both illocutionary forces his utterance carried. He might have also known that the audience would understand the racist connotation first – that being the obvious one – which indeed caused enormous ovation. His getting annoyed and making the audience stop cheering may have been a well-planned stratagem of the routine in order to defend himself from later accusations for the racist joke. He may have wanted to treat the racist interpretation as the one he had nothing to do with, deliberately making it the audience's interpretation, although he planned on that understanding to happen. After making it clear that he has nothing to do with the racist interpretation, he introduced another one, which he could justify with Madonna and Angelina Jolie. If this is the case, he intended to keep the racist connotation of the joke as well as avoid being accused of racism at the same time, and as he could not rationalize racism, he looked for a different way of doing it.

The mind strives to disambiguate the elements of an utterance by selecting the meanings that are most appropriate and plausible in the given context. However, jokes insert a violation into this logic so that new isotopies can be created, the comprehension of which requires an effort. The perceiver has to understand the

rules of communication within the context of the joke, and must seek the logic of the utterance that results in humor. A deictic term in everyday interaction must have a clear reference in order to be understood, and the reference has to respect other rules of communication (such as the Gricean maxims or the politeness maxims) for it to make sense. However, deictic terms that are used in jokes for humor purposes will refer to an unexpected element. Utterances in everyday interactions state one thing but may implicate something else, which makes sense in the given context. Implicatures in jokes are more complex, unexpected and they require a bigger effort to be understood. When a series of stimuli have been processed by the brain and the intended meaning has been understood, the perceiver tends to signal the end of the process by reacting to the performed utterance. This reaction is laughter if the joke results in humor perception. Laughter does not only signal comprehension, but also functions as a reward for the comedian and for the self for having been able to deduce the intended meaning and having found humor. If the stimulus is weak, too obvious, or if it does not require an effort, the reaction will also be weak with reduced or no humor perception. If the complexity of the processes has not resulted in detecting the violation (of any aspect of communication) in the joke, the perceiver will fail to see humor in it. Offensive stand-up comedy humor strives to maximize the number of stimuli that reach the perceiver's mind, yet at the same time tries to stay within the audience's comprehension level. The offensive layer cannot be built on a weak stimulus in a joke because the force carried by the joke's offensiveness will be bigger than the humorous force.

The one-liner "What is worse than biting into an apple and finding a worm? (Pause) Being raped." illustrates how the punch line neglects relevance in the given context, which is the opposite of what our brain does when it builds up the isotopy of a text, and introduces a new interpretation of the question, which makes it irrelevant according to the rules of communication, and so, it becomes a joke. If the question "What is worse than...?" is placed under the magnifying glass of pragmatics, it can be concluded that the implicature left in the semantic meaning of the utterance is "What is worse than biting into an apple and finding a worm {with relevance to the context of biting into an apple}?" Humor plays with implicatures as well as with implicatures. Implicatures refer to what a sentence implicitly communicates. Laurence Horn (2006, 44) posits that not everything communicated can be derived as a Gricean implicature. To the sentence "John and Mary are married." Horn (2006, 44) adds in curly brackets what the sentence implicitly communicates: {to each other}. He argues that "it is truth-conditionally relevant, but neither can it be part of what is said, since it is felicitously cancelable: John and Mary are married, but not to each other."

On the other hand, conversational implicature is a pragmatic phenomenon concerned with what is implied or folded in a conversation, which has to be unfolded by the addressees. With the sentence “John and Mary are married.” one might *implicate* that the fact that Mary is pregnant is approved by the Church.

Taking into account the implicit content of the question in the previously introduced joke, one could finish the joke with the following punchline: “Finding half a worm because it means you’ve eaten the other half.” However, respecting the rule regarding the implicit content results in a weak stimulus, also making the joke rather predictable. Edgy stand-up comedy humor cannot succeed unless there is a stronger, unexpected violation of the cooperative principle. The one-liner could also be finished by neglecting the implicit content, but without being immoral. By changing the punchline to “being robbed” the element of surprise is bigger and more rules of communication are violated. This is the point where the stand-up comedian can replace “robbed” with “rape” in order to add the element of edginess as the structural and pragmatic stimulus is now strong enough to balance the offensive nature of the joke. In fact, by adding the offensive layer, a series of other mechanisms can be observed, all of which stimulate the perceiver simultaneously. The punch-line “being raped” violates the Gricean maxim of manner because the answer deliberately makes the question ambiguous, violates the positive politeness maxim of sympathy because the answer fails to give high value to others’ feelings by introducing the disturbing topic of rape, and the answer can be considered a face-threatening act that threatens the perceiver’s positive face (carelessness towards someone’s feelings). Furthermore, the strategy of on-record impoliteness is used, which means that damaging the hearer’s face is intentional and straightforward, and the strategy of positive impoliteness is applicable, as well, because the joke introduces taboos.

The strength and the complexity of the stimuli are also highly affected by the performance of the comedian, who is fully aware of the conventions of the situation. Comedians use different strategies to increase the humorous effect of their acts. Timing is one such crucial component, and the effect of the stage persona’s charisma can also be detected when analyzing an extract. Group dynamics in the audience, the status of the comedian in the public eye will also influence the perception of jokes.

Conclusion

Based on the above-elaborated summary of my research, it can be concluded that offense in stand-up comedy humor must be built on strong stimulus (possibly stimuli) that the perceiver can fully comprehend. This is owed to using multiple channels through which the perceiver can reveal all underlying mechanisms

of the utterance. The audience must recognize the violations of any rule of communication or moral standard but, at the same time, has to manage to feel detached enough in order to allow humorous interpretations. This might happen due to high self-esteem, willing suspension of disbelief, by which the perceiver can assume (or endorse) the attitude of the offender for the duration of the joke. The closer the audience feel to the edge, the more humor they seem to perceive. However, once the elusive line is crossed, humor perception decreases and the sense of feeling offended emerges. The dividing line is highly subjective, and the extent to which one takes offense is directly proportional to the strength of one's subjective and affective moral commitment.

Works Cited

- Allen, Steve. 1998. *How to Be Funny: Discovering the Comic in You*. Amherst, NY: Prometheus Books.
- Attardo, Salvatore. 2000. *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Povo: Youngstown State University.
- Carr, Jimmy. 2009. *Telling Jokes*. Live at London's Bloomsbury Theater.
- De Sousa, Ronald. 2002. "Emotional Truth". *Aristotelian Society Supplementary Volume*. Oxford: OUP.
- Fenton, Andrew. 2016. "I don't rape, I just say bad things' argues Australia's most controversial comedian Jim Jefferies". News Corp Australia Network.
<https://www.news.com.au/entertainment/i-dont-rape-i-just-say-bad-things-argues-australias-most-controversial-comedian-jim-jefferies/news-story/2855de9244456a-1486a694354588dbb6> (2018. aug. 17.)
- Gaut, Berys. 2007. *Art, Emotion and Ethics*. Oxford: OUP.
- Grice, Paul. 1989. *Studies in the Way of Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Horn, Laurence R. & Gregory Ward. 2006. *A Handbook of Pragmatics*. Oxford UK & Malden MA, USA: Blackwell.
- Jefferies, Jim. Bare. 2014. [Netflix special] Performed: Wilbur Theatre, Boston, Massachusetts.
- Jefferson, Gail. 2004. "Glossary of transcript symbols with an introduction." In Lerner G. ed. *Conversation analysis: Studies from the first generation*. 13–31. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Lasky, Natasha. 2015. "Are You Kidding? A Framework for Determining the Ethics of Jokes".
https://roundtable.menloschool.org/issue22/2_Lasky_MS_Roundtable22_Fall_2015..pdf (2019. nov. 29.)
- "Immoral." *Merriam-Webster Unabridged Dictionary*.
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/immoral> (2019. dec. 2.)
- McIlvenny, Paul, Sari Mettovaara & Ritva Tapio. 1993. "I Really Wanna Make You Laugh: Stand-up Comedy and Audience Response" *Folia, Fennistica & Linguistica*: Proceedings of the Annual Finnish Linguistic Symposium. May 1992. 225–247. Tampere: Tampere University.

- Palmer, Jeremy. 1994. *Taking Humour Seriously*. London: Routledge.
- Raskin, Victor. 1985. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: D. Reidel.
- Smuts, Aaron. 2010. "The Ethics of Humor: Can Your Sense of Humor be Wrong?" *Ethical Theory and Moral Practice*. Vol. 13. Issue 3. 333–347.
- Veatch, Thomas. 1999. "Humor is Affective Absurdity" *tomveatch.com*
<http://www.tomveatch.com/else/humor/paper/node2.html>. (2019. nov. 29.)

Roland-Atila SABO

FAKTORI I USLOVI KOJI UTIČU NA PERCEPCIJU UVREDLJIVOG HUMORA

Rad predstavlja deo jedne obimnije studije, doktorske disertacije autora, i daje pregled i ilustruje najvažnije faktore koji tako manevrišu iskaze da se percipiraju kao šaljivi i/ili uvredljivi u kontekstu izvedene, oštre standap komedije. U radu su predstavljene osnovne teorije humora i teorije uvredljivog humora, kao i određeni pragmatički mehanizmi koji stoje iza procesa koji započinje iskazom a završava perlokucijskim efektom na publiku. Studija se bavi teorijama uvredljivog humora, konvencijama standap komedije, pragmatičkim konceptima, kontrastima uvredljivog i nemoralnog, a sve ovo je dopunjeno kratkom psihološkom perspektivom, povezujući reakcije publike sa pojmom uvrede i nivoom samopoštovanja. Pragmatički uvid u faktore koji utiču na funkciju uvredljivog humora ukazuje na neophodnost snažnih, nekonvencionalnih i složenih podražaja koje publika percipira i razume, a na osnovu kojih se gradi uvredljivi sloj.

Cljučne reči: uvredljivi humor, standap komedija, pragmatika

SZABÓ Roland-Attila

A SÉRTŐ HUMOR ÉRTELMEZÉSÉT BEFOLYÁSOLÓ TÉNYEZŐK ÉS FELTÉTELEK

A dolgozat, amely egy nagyobb tanulmány (a szerző doktori értekezése) részét képezi, áttekinti és szemlélteti azokat a legfontosabb tényezőket, amelyek úgy alakítják a megnyilatkozásokat, hogy azok humoros és/vagy sértő hatást érjenek el az előadott, éles stand-up comedy kontextusában. A dolgozat bemutatja az alapvető humor- és sértőhumor-elméleteket, valamint bizonyos pragmatikai mechanizmusokat, amelyek a mögött a folyamat mögött állnak, amely egy megnyilatkozással kezdődik, és a közönségből kiváltott perlokúciós hatással végződik. A tanulmány a sértőhumor-elméletekről, a stand-up comedy konvencióiról, pragmatikai fogalmakról, a sértő és az erkölcstelen kontrasztjáról értekezik, mindezt pedig egy rövid pszichológiai perspektívával is kiegészíti, összekapcsolva az emberek reakcióit a sértés fogalmával és az önbecsülés szintjével. A sértő humor funkcióját befolyásoló tényezők pragmatikai számbavétele rámutat a közönség által érzékelt és érthető erős, nem konvencionális és összetett ingerek szükségességére, amelyek segítségével a sértő réteg megszerkeszthető.

Kulcsszavak: sértő humor, stand-up comedy, pragmatika

IRODALOMTUDOMÁNY

Dalma VÉRY

Eötvös Loránd University, Faculty of Arts
Modern English and American Literature and Culture Doctoral Program
Budapest, Hungary
dalmavery@gmail.com

LYRICAL AWKWARDNESS

Poetic dislocutions in James Joyce's Ulysses

Lirska krivudanja

Poetske dislokucije u Uliksu Džejmisa Džojasa

Lírai esetlenség

Költői kilendülések James Joyce Ulyssesében

The stylistic quirkiness of *Ulysses* is not only inconceivable but also unfathomable. The meanderings of speech from the opacity of narrative through chunks of silent thought to adopted discursive conventions do not leave the reader with the impression that they are facing a transparent narrative. On the contrary, the prose epic of *Ulysses* subverts expectations concerning “mood”, voice and discursive conventions, yielding threads of lyrically opaque speech. As these threads intertwine and cut across one another, a poetic fabric develops that diverts attention to itself and reveals how prose can foster lyrical foregrounding. The “Eumaeus” episode presents textual constructions that employ marked conventions of speech and eminent syntactic arrangements besides the indeterminacy of “mood” and voice to defamiliarize correlations of perception, thought and emotion. Accordingly, the work demonstrates that the thickly woven opacity of a multifarious fabric is indeed capable of leaving a lyrically subtle imprint on the attentive reader.

Keywords: dislocation, epimorph, ellipsis, mood, voice

Epimorphs

As Fritz Senn puts it, James Joyce's *Ulysses* is based on “infinite variety”, “exquisite variations”, change, mutation and alternation (Senn 1984b, 189). “No single mode is kept up for too long [...]. Reading *Ulysses* is a jerky process, full

of unexpected twists and turns. The chapters differ greatly in such externals as length, and they vary considerably in the amount of difficulty they present to the reader” (Senn 1984b, 189). The structure of the entire text hinges on the “Sirens” episode, as it simultaneously anchors and separates the threads entwined within the stylistic complexes that precede and follow the eleventh chapter. “Sirens”, as Hugh Kenner makes it explicit, is “the first manifest departure” in terms of diction as compared to the “initial style” of the first ten episodes. (Kenner 1980, 70¹). The “initial style” largely maintains the conventions of narration, introducing idiosyncrasies of style, however, from the very beginning. Hence, it also involves a sense of multifariousness not unrelated to the lyricality of prose, which reveals itself in the diverse verbal arrangements exposing the interrelatedness of thought, image and emotion. Multifariousness evolves from the multiple “moods” or discursive perspectives of textu(r)al speech which continually modulate the polyphonic structure of the verbal fabric. In *Ulysses*, “the threads of [...] multifariousness lead out of the story, beyond the frame, but they are not held by a single authoritative hand” (Kellog et al. 2006, 277). The eminence of the literary texture unfurls from its conspicuously arranged modes of discourse, their unexpected alternations and obscure fusions, thus allowing for the foregrounding of thought and perception, verbal gesture and emotion. Subsequently to the eleventh episode though, the already multifarious texture is further thickened. “[I]ncluding the multiple voices of Dublin gossip, styles proliferate and take over the Bloomsday Book [...]” (Kenner 2007, 90). The proliferation of styles after the “Sirens” episode is the elaboration of *adopted discursive conventions* presenting yet another facet of diction, into which a preliminary insight is given by virtue of the intrusion of newspaper headlines in the seventh section of the work entitled “Aeolus”. Adopted discursive conventions are, therefore, imitations of established verbal musters taken from a variety of fields such as journalism, literature or science. For such stylistic adoptions, Fritz Senn proposes the term “*epimorph*’ [...] for the deviations away from, or superimposition on, the initial [...] mode” (Senn 2004, 251²). The term “epimorph” seems particularly suited to the phenomenon of adopted discourse in *Ulysses*, as the “Greek verb *epimorphazein* meant to fashion, or to simulate, feign” (Senn 2004, 251³). Into the verbal segments of such “epimorphs” are the relations of sense or the development of themes inwrought, unfolding in the narration. Although they present distinctive – though never individual – voices within the polyphonic texture, segments exhibiting the stylistic features

1 Note 1.

2 Italics in the original – D. V.

3 Italics in the original – D. V.

of adopted discursive conventions do not possess their own fictional point of view. As Leech and Short call attention to it, there is a crucial difference between “fictional point of view” and “discoursal point of view” (Leech and Short 2007, 139–140), or, as Genette formulated it originally, between “mood” and “voice”. “Mood” and “voice” concern “the question who is the character whose point of view orients the narrative perspective? and the very different question who is the narrator? – or, more simply, the question who sees? and the question who speaks?” (Genette 1983, 186⁴.) Correspondingly, in Leech and Short’s formulation, “fictional point of view [...] is the viewpoint held by one or more characters whose consciousness is represented through the fiction, and [...] discoursal point of view [...] is the relationship between the teller [...] and the fiction being represented” (Leech and Short 2007, 298–299). Fictional and discoursal points of view determine the verbal polyphony of voices in *Ulysses*, without being invariably determined in themselves.

Who wrote the headlines for ‘Aeolus’? Who asks the questions in ‘Ithaca,’ and who answers? Whose narrative excrescences are superimposed on the barfly’s narration in ‘Cyclops’? Whose is the saccharine prose of ‘Nausicaa’? Who parodies all English prose styles in ‘Oxen of the Sun’? Whose enervated sentences limp and dawdle through ‘Eumaeus’? Joyce’s narrator is a chameleon, always *adapting* himself to the situation [...] (Kellogg et al. 2006, 271⁵).

In this sense, as the narratorial voice *adapts* itself to fictive situations and weaves the contexts of speech, it does so in *adopted* musters, in “epimorphs” of verbal conventions by way of which the entire texture of *Ulysses* thickens. Within the thickened textures of the “progressive style” fashioned in the later chapters of *Ulysses*, the fundamental narratorial layer of discourse is construed in the manner of stylistic masquerade and insinuation, further increasing the facets of verbal self-referentiality and heightening the potential obscurity of speech. In this way, the path towards referential transparency regarding the narrative’s traditional planes such as story and plot becomes even more difficult to discover.

Syntactic dislocations

The “Eumaeus” episode of *Ulysses*, the first chapter of the homecoming or “Nostos” triad of the ultimate three, is, like “Nausicaa”, characterized by an expansively complex prose texture, with the increased appearance of verbal

4 Italics in the original – D. V.

5 Italics mine – D. V.

redundancies and clichés. Stephen mentions Shakespeare's songs and the lutenist John Dowland at the end of the chapter (Joyce 1986, 540; 1762–1763)⁶ besides reciting “an old German song of Johannes Jeep” about “the sirens’ craftiness”⁷ (Joyce 1986, 541; 1815–1816), which bear reference to a sense of lyric and song. However, the sense of lyric and lyricity also surfaces in the chapter as the lyricity of prose. Inasmuch as the “refashioning of syntactic order” is an essential feature of the Joycean sentence (Gottfried 1984, 8), the texture of *Ulysses* invariably yields to lyrical manifestations of speech. That is to say, “[e]very deviation from normal syntactic order opens up increasingly the vast potentials that are in language” (Gottfried 1984, 16), and such vast potentials also involve the potential of lyrical prose, as demonstrated by the text(ure) itself. The opening of such potentials inherent in language as speech, then, is also the opening of syntax in *Ulysses*, shaping a facet of the text’s lyricity. “It is the opening up of syntax that allows Joyce the means to transgress the boundaries of established order and system to create new possibilities of meaning” (Gottfried 1984, 115). Deviating syntactic order and the opening of the potentials of language are definitely the kind of “dislocutions” which defamiliarize syntactic rules, so as to give rise to the foregrounding of specific relations of sense by way of irregularities or agrammaticalities of speech. A “dislocation”, as Fritz Senn elaborates, “suggests a spatial metaphor for all manner of metamorphoses, switches, transfers, displacements, but also acknowledges the overall significance of speech and writing, and insinuates that the use of language can be less than orthodox” (Senn 1984a, 202). Dislocutions are verbal dislocations, subverting customary modes of textu(r)al speech in a way that the hence arising idiosyncratic and unique discursive constructions call attention to themselves and to the hence unfurled relations between sense and image, impression and emotion. Dislocutions, in this vein, allow for the sense of the lyrical to make its way into the text as a discursive principle.

Syntactic dislocutions dislocate and by dislocating also relocate. “[H]aving created his own deviations, Joyce uses them as a new order from which to work further transformations” (Gottfried 1984, 13). Deviations as dislocutions appear dominantly by way of syntactic displacement in “Eumaeus”. “As every part of speech is a means for disordering and re-ordering, it is no surprise to find a

6 The edition of Joyce’s *Ulysses* reprints the text of the 1984 critical edition. References after the page number indicate the number of lines.

7 And, most importantly from our point of view, the song reveals that it is from such craftiness that “[p]oets make poems” (“*Tun die Poeten dichten*”). The English translation of the German poem is cited in Johnson, Jeri. 1993. Explanatory Notes. In James Joyce. 1993. *Ulysses: The 1922 Text*. Edited with an introduction and Notes by Jeri Johnson. 957. Oxford: Oxford University Press.

sentence completely undermined, a reversed and razed image of normal order [...]” (Gottfried 1984, 2–3). Such syntactic displacement gives rise to syntactic gesturing as elaborated by Iván Fónagy. In deviant syntactic orders occasioned by syntactic displacement, “the deviance must be interpreted as a meaningful manipulation, let us say, in terms of *syntactic gesturing*” (Fónagy 2001, 41⁸). By way of syntactic displacement, lyricality is carved into the moulds of syntactic gesturing as syntactic iconicity. Syntactic displacement as syntactic dislocation “[o]ften serves as a delaying strategy” which sets a pattern of “gradual completion” (Fónagy 2001, 44).

The best plan clearly being to clear out, the remainder being plain sailing,
he beckoned, while prudently pocketing the photo, to the keeper of the
shanty who didn’t seem to (Joyce 1986, 538; 1647–1649).

This extensive sentence is made up of a mosaic of phrases and clauses slowly building a complex image of associations. The mosaic of phrases involves both “anticipatory constituents” (Leech and Short 2007, 181) and “trailing constituents” (Leech and Short 2007, 182). The former bring suspense into the syntactic structure with their sentence-initial dependency on a postponed main clause, the latter are interpretable without suspense due to their determining co-ordinational feature (Leech and Short 2007, 182). The lyricality of the sentence, however, lies precisely in the suspension created by the interruptive syntactic muster developed as a combination of left and right dislocations (Fónagy 2001, 44). In other words, this combination yields a verbal complex of foregrounding and delaying which creates lyrical indeterminacy both in terms of sense and syntax.

The best plan clearly being to clear out,
the remainder being plain sailing,
he beckoned,
while prudently pocketing the photo,
to the keeper of the shanty
who didn’t seem to.

The sentence’s segmentation into lines highlights the interruptive insertions into the main thread of thought, which may be formulated as “The best plan being to clear out, he beckoned to the keeper of the shanty”. As three other segments are intertwined with this thread, the entire sentence is disintegrated into individual phrases and clauses, creating a suspension in interpretation which compels the reader to consider each bit in and for itself. “Both left and right dislocations create ‘islands,’ [...] syntactically isolated and essentially different

8 Italics in the original – D. V.

from the ‘mainland’, the sentence kernel” (Fónagy 2001, 44). Such syntactic displacement as a syntactic gesture of series of isolations lends the sentence a sense of the lyric: the juxtaposed phrases defy a rigid syntactic muster, asserting their individual significance and, for the time of suspension, allow mainly for associative relations of sense. In this manner, syntactic displacement creates an associative framework between the different segments similar to that between the lines of lyric poems or between fragments and portions of juxtaposed silent thought. In “Eumaeus”, “[t]he movement of the narrative mind [or, rather, discourse] is like the stream-of-consciousness [or interior monologue] of the early chapter slowed down, its associations grown fuzzy” (Lawrence 1981, 168). Paradoxically, as the sentence above demonstrates, it is this manner of interruptive deviation – yielding disarranged phrases and clauses – which develops an image of associative complexity, magnifying each presented gesture (“beckoned”, “prudently pocketing”) or turn of phrase (“to clear out”, “plain sailing”) in its isolation, so as to create a distinctively correlated combination of verbal and sense relations. Syntactic order is loosened in order to engender the establishment of an associative order. Thus, it is not only the sensibility or awareness implied in the adverbial (“prudently”) and elliptical (“who didn’t seem to”) bends of speech which makes the segment exhibit a sense of lyricality, but also the appearance of syntactic dislocation itself, composing a singular arrangement of verbal and sense relations. By way of this syntactically conceived arrangement, an atypical view of a situation is devised, with an intimation of the ambiguities of attitude involving Bloom’s resolution to depart versus his hesitation to make a sign to the keeper while prudently pocketing a photo. Despite the clearly unpoetic choice of idiom, which is due to the colloquial phrases blending with attempts at “elegant variation” (Lawrence 1981, 166), the text does manage to construe an order of articulation which testifies to perceptive presentation and a syntactically sensitive arrangement of detail. It is in such verbal refinement that the lyricality of prose is anchored regarding the segment. Dislocutionary deviations and displacements of speech are the genuine features of style, creating the sense of lyrical prose within the highly prosy chapter entitled “Eumaeus”.

Beyond the cliché

As Karen Lawrence formulates it regarding the prosiness of “Eumaeus”, “the language of ‘Eumaeus’ is pretentious, verbose and clichéd. It displays a love of elegant variation, convoluted phrases, and Latinate diction [...]. [I]ts most salient characteristic is its commonplaces, idioms, proverbs and clichés” (Lawrence 1981, 166). It has by now become apparent from the excerpt quoted above and also

from Lawrence's description that the dominant style of narratorial speech in the chapter is also one of verbal adoption. Apart from a number of lapses into other modes of discourse, such as that of silent thoughts, the diction of Stephen, Bloom and further individual voices are immersed in the adopted style. However, as syntactic arrangements tend to testify to incalculable subversion, the "epimorph" is also capable of being twisted into patterns of lyricality, inducing the implicit tension between sentence structure and *lexis*, between diction and attitude.

While taking such a style as its major norm it constantly twists, overextends, exaggerates, fractures, and undermines it in ways that comically exhibit not only the absurdity of the rhetorical mode in question but the inexhaustible potential that exists at this level of language (the level of style, rhetoric, or discourse) for shifts and slippages not very far removed in their effects from those produced at the more strictly linguistic level in 'Sirens' (Attridge 1988, 174).

Just like in the excerpt from "Eumaeus" quoted above, the most decisive feature of the following extract is also syntactic displacement.

So saying he skipped around, nimbly considering, frankly at the same time apologetic to get on his companion's right, a habit of his, by the bye, his right side being, in classical idiom, his tender Achilles (Joyce 1986, 539; 1714–1716).

Interestingly, this time the extensive sentence manifests left dislocation or an anticipatory constituent at the beginning of the sentence, suspending the completion of the main clause for two entire phrases, while the subsequent fifth and sixth phrases, as trailing constituents, set an interruptive pattern which culminates in yet another scheme of foregrounding.

So saying he skipped around,
nimbly considering,
frankly at the same time apologetic
to get on his companion's right,
a habit of his,
by the bye,
his right side being,
in classical idiom,
his tender Achilles.

The initial, anticipatory phrase "So saying he skipped around" and its complementary phrase "to get on his companion's right" create a frame for the interceding two segments, "nimbly considering, frankly at the same time

apologetic”. These intervening segments, with two adverbs in clause-initial positions, highlight the emotional involvement coupled with Bloom’s skipping movement. Being nimble, frank and apologetic reverberates with the prudence of gesture (which appears in the previous citation from the text), revealing an emotional proclivity the subtlety of which is in strong contrast with the verbose schematism of the “epimorph”. “In a language that deliberately claims very little, [Joyce] finds a way to suggest emotion while avoiding sentimentality” (Lawrence 1981, 178). The interpretive suspension fashioned by syntactic foregrounding underscores the tension between stereotypical style and emotional involvement, directing attention to the issue of what is shown and what is felt. “By destroying eloquence, [Joyce] allows emotion to be felt” (Lawrence 1981, 178). Thus, the sense of lyricality makes itself discernible once again in the manner of syntactic displacement. The fifth and sixth phrases of the quoted sentence, as trailing constituents, also instigate suspension, which is further extended by the following anticipatory clause (“his right side being”). “Circumspect, in a succession of phrases, the sentence seeks to modify and amplify its subject” (Lawrence 1981, 165). Through such syntactically circumspect amplification, the adopted style of clichés, colloquialism and assumed eloquence becomes a concealed muster of feeling and mindset, of revelation and inclination. The narratorial voice recounting Bloom’s habit of walking on a person’s right is, due to the combined syntactic arrangement of left and right dislocations, presented in a humorously intimate fashion and in a verbal manner suggesting awkwardness. Syntactic deviation creates and maintains a tension of lyrical suspense therefore, focussing attention on the intricacies of verbal and sense relations, that is, investing the verbally construed façade with correlations that portray Bloom’s “curve of an emotion”⁹ implying a private confession of inclination.

Although syntactic dislocations are the stylistically dominant features of the “Eumaeus” episode, schemes of free verbal repetition also make their appearance, adding further lyrical highlights to the chapter. “Free repetition of form means the exact copying of some previous part of a text (whether word, phrase, or even sentence) [...]” (Leech 1991, 77). Consider the following instance:

Round the side of the Evening Telegraph he just caught a fleeting glimpse of her face round the side of the door with a kind of demented glassy grin showing that she was not exactly all there, viewing with evident amusement the group of gazers round skipper Murphy’s nautical chest and then there was no more of her (Joyce 1986, 517; 722–726).

9 Joyce’s formulation quoted Kellogg et al. 2006, 237.

Due to the repeated surfacing of the segment “round the side of the”, the scheme involving such free verbal repetition creates a verse-like construction of speech which employs a muster reminiscent of parallelism:

Round the side of the Evening Telegraph
 he just caught a fleeting glimpse of her face
round the side of the door with a kind of demented glassy grin
 showing that she was not exactly all there,
 [...].

As the division of the prose text(ure) into quasi verse lines shows, the repeated segment seems to bound the intervening phrases, creating a manner of semantic rhythm and exposing two different glimpses of a streetwalker from the same perspective thereby. The “fleeting glimpse of her face” and her “glassy grin” are juxtaposed in their suggestiveness by virtue of the repeated segment, relating these differing perceptions in their sense and significance while preserving their difference at the same time. In addition, the “fleeting” glimpse of the face and the impression “that she was not exactly all there” provide the excerpt with further lyrical overtones by way of exhibiting the detailed immediacy and the emotional involvement of the unspecified viewer’s experience. Subsequent to this lyrical, epiphanic apparition, the text(ure) glides into the speech of the “Protean” narrator, thus reaching back to the chapter’s customary flow of prose to a certain extent, but not leaving entirely the domain of lyricality either, due to the indeterminacy of its “mood”. The following excerpt, also employing the verbal scheme of free repetition, further testifies to a sense of lyricality anchored within the textu(r)al construction itself: “Though it was a warm pleasant sort of a night now yet wonderfully cool for the season considering, for sunshine after storm” (Joyce 1986, 533; 1461–1462).

In this instance, the fictional point of view, or “mood”, determining the scope of observation within the sentence is that of Leopold Bloom, coupled with the narratorial voice inwrought in the delicately elaborated scheme of free repetition:

Though it was a warm pleasant sort of a night now
 yet wonderfully cool for the season considering
for sunshine after storm.

The indistinctive, almost clichéd formulation of the initial clause introduces the horizon of perception delineating the context of speech. Although in the second, complementary clause (“yet wonderfully cool for the season considering”) the undistinguished diction – nearing silent small talk – is pursued further, the thought of the weather joining countering sensations (“pleasant sort of a night

[...] yet wonderfully cool”) implies the subtlety of perception often featuring Bloomspeech. The last prepositional phrase (“for sunshine after storm”), however, illuminates the entire sentence, as this ultimate segment of speech creates a parallel – by virtue of the repeated preposition – both with the foregoing prepositional phrase within the previous clause (“for the season considering”) and with the import of Bloom’s corresponding sensation and associative observation. This verbal parallel gives the entire muster of diction a lyrical overtone. Reconsidering the sentence from this slant, the clichéd, unobtrusive idiom of the adopted style becomes lyrically imbued, marking the significance of the way particular impressions are presented in speech. It is furthermore to be observed that the prepositional phrase within the second clause (“for the season considering”) does not only lay the basis for the verbal scheme of free repetition, but also involves an instance of implicit ellipsis. Instead of the phrase “considering the season”, “for the season considering” appears in the text to establish the repetitive scheme involving the preposition “for” and to allot “considering” a grammatical position which makes it seem an intransitive verb. Regarding the rules of English syntax, a relative clause or a noun phrase ought to follow the transitive verb “considering”, while in the quoted segment actually a prepositional phrase sets in. Hence is a verbal scheme of repetition construed, which also implies a sense of grammatical absence and suggests an impression of corresponding obscurity. Such a grammatical sense of absence is *ellipsis* itself. “The concept implicit in the term ellipsis, from Greek *elleipō* ‘to omit, to neglect’, is set forth and developed in Classical rhetoric, where ellipsis appears as the most important *figurae per detractionem*, the figures based on deletion [...]” (Fónagy 2001, 68). Ellipsis, in this sense, is a syntactic dislocation, dislocating the customary grammatical pattern by way of omission. Accordingly, as Fónagy puts it, verbal dislocation moves, repositions both the speaker and the interpreter, and in such movement evokes emotions (Fónagy 2001, 82). The affective nature of *ellipsis*, hence, implies its potential lyricality. The following instance indicates how *ellipsis* combined with free verbal repetition awards the prose text a sense of the lyrical.

An opening was all was wanted (Joyce 1986, 538; 1658).

Apparently, the lack of a relative pronoun (“that”) from the potential, grammatically correct sentence (“An opening was all *that* was wanted”) makes the Ulysean version grammatically incorrect, and, at the same time lyrically eminent. Consider the following textual articulation of the sentence:

An opening was all
was wanted.

This manner of segmentation does not put emphasis on the elliptical construction of the sentence but allows for its lyrically devised verbal scheme to come to the foreground. The free repetition of “was” two times creates a scheme, the concise abruptness of which presents emotional involvement as much as it yields a marked impression of insight and aspiration. Ellipsis, in this construction, contributes to the lyricality of prose, but its significance is actually absorbed in supporting the verbal scheme of free repetition, from which the sense of lyrical prose actually emerges.

However, *ellipsis* is not merely the omission or deletion of verbal segments, but the “omission or deletion of elements whose meaning is ‘understood’ because it is recoverable from the context” (Leech and Short 2007, 196). In this sense, *ellipsis* is not omission or deletion in effect, but the suppression of segments which, nevertheless, make their absence conspicuous within the textu(r)al construction.

Ellipsis is an essential *poetic figure*. The suppression of the verbal predicate in impressionistic prose and poetry allows, as it were, for the direct representation of objects or qualities of objects [...]. On the other hand, the suppression of nominal phrases in futurist style enables the poet to represent dynamics itself (Fónagy 2011, 84¹⁰).

To be more specific, and, countering Fónagy’s assertion to an extent, the interplay between verbal manifestation and verbal suppression performed by syntactically elliptical structures creates ambiguity concerning the primacy of the exposed relations of sense. In other words, it is not invariably unequivocal whether the explicated or the suppressed verbal segment dominates the sense relations contrivable within a specific excerpt, and from such ambiguity does a mode of tension arise in elliptical constructions. For a segment may be suppressed, and thus signalled by its absence, it may still carry the dominant relation(s) of sense which determine(s) the idea developed in a given excerpt.

That worthy, however, was busily engaged in collecting round the. Someway in his. Squeezing or (Joyce 1986, 516; 681–682).

The quotation from “Eumaeus” employs *ellipsis* by way of suppressing two nominal segments and a verb phrase. While grammatically specifiable, the potential sense of the suppressed segments remains obscure. Does Murphy – the sailor Stephen and Bloom encounter at the cabman’s shelter –, who is “busily engaged in collecting” compliments on his tattoo, go round the shelter, the tables or the onlookers? What object does “his” refer to and what else may

10 Italics in the original – D. V.

he be surmised doing instead of “squeezing”? The reader is left guessing, which induces a tension of indeterminacy and engenders a sense of opacity. Ellipsis is thus a dislocation not only in terms of dislocating syntactic patterns but also due to its explicit dislodging of the reader from the secure semblance of determinate interpretations. Such dislocutionary opacity awards the excerpt an implicit sense of the lyrical, besides its obvious humour.

That worthy, however,
was busily engaged
in collecting round the.
Someway in his.
Squeezing or.

The discursive tension stemming from the interplay between Bloomian diction – involving ellipsis – and narratorial speech in third person singular foregrounds a perceptual mode which further embraces the idea of lyricality woven into the text(ure). Briefly put, the verbal absence implied in the elliptical phrases and non-sentences forces the reader to contemplate the potential sense of the explicitly articulated, verbally devised impressions of Bloom cast in an interpretively open-ended manner. The following passage demonstrates the same tendency of shaping prose in a lyrically elliptical mode of articulation, in a more marked but less obscure fashion:

He turned away from the others who probably and spoke nearer to, so as the others in case they (Joyce 1986, 526; 1117–1118).

Here, the intertwining of Bloomian diction and narratorial speech is also apparent, developing a pattern of an indeterminately fluctuating voice. Still, the elliptical constructions do not give rise to ambiguity, for the suppressed segments are recoverable from the context. A tentative suggestion for the reconstruction of the sentence without *ellipsis* would be the following: “He turned away from the others who probably (were eavesdropping) and spoke nearer to (Stephen), so as the others (didn’t hear) in case they (were indeed listening).” The hence reconstructed sentence lacks the sense of lyricality due to its circumspectly descriptive manner, while the original, elliptical construction manifests lyrically poignant verbal gesturing:

He turned away from the others
who probably
and spoke nearer to,
so as the others
in case they.

The fragmented elliptical segments refrain from elaborating the referential context of the sentence – relegating it to the scope of implications –, while attention is directed upon the manner of articulation itself, which exposes the delicate manifestations of an inclination and an attitude. As seen before, gestures are both verbal and non-verbal, the latter inlaid in the words. Being verbal constructions or involved in these, they become iconic of the sense relations woven into the text(ure) and assert their independence from the potential constraints of the narrative. It is, then, in the concisely sharp foregrounding of gestural movement that the inarticulable inherent in attitude, emotion and sensibility manifests itself, presented in the quoted excerpt by syntactic ellipsis that awards the text(ure) a sense of lyrical prose.

Perceptual discrepancies

Besides syntactic dislocutions constituting lyrical deviations within the prose text, other modes of discourse also subvert the diction of the “epimorph”. Verbose and cliché-ridden prosiness is overturned at a few textu(r)al locations in “Eumaeus” in favour of constructions of silent thought as well as by narratorially indeterminate sections of lyrically shaped prose surfacing throughout the chapter. The lyrical obscurity arising from the tension between “mood” and voice – or a variety of these – emerge in the greater bulk of *Ulysses*, constituting a reappearing pattern on the “syntagmatic-combinatorial”¹¹ horizon, i.e. in the “intralinear” dimension of the text.

A hoof scooped anyway for new foothold after sleep and harness jingled
(Joyce 1986, 522; 940–941).

The fictional point of view steering the articulation of this sentence remains undetermined, for its source may equally be the perception of Bloom or Stephen, both or neither. Correspondingly, the “Protean” narratorial voice assumes its lyrical opacity as for the sentence’s discursual point of view, entwining the idiom (“anyway”) and perceptual idiosyncrasy (“scooped”, “jingled”) featuring individual speech and thought with the distanced manner of the third person singular mode. The obscurity of “mood” and the thus emerging abstruseness of voice allows for the perceptual facet of the observation to be foregrounded and defamiliarized in its manner of selecting and combining detail. Therefore,

11 Jurij Lotman and his associates referred to the horizontal and vertical – i.e. the syntagmatic-combinatorial and the paradigmatic-associative – aspects of language pinpointed by Saussure as its “intralinear” and “interlinear” dimensions. See H. Baran, C. Klamann, 2012. Structuralism: The Moscow-Tartu School. In *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Edited by Roland Greene, et al. 1363. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

the lyricality of the prose sentence lies in the verbal foregrounding of minute impressions and in the thus established correlation between them. It is not the horse but its hoof which “scooped anyway” for new foothold: the selection of this detail focusses attention on a remarkably subtle movement, with which the state of the animal being “after sleep” is associated. The verbal magnification of such a perceptual detail yields an image of lyrical significance, complemented by the impression of jingling harness. Furthermore, embedded into a syntactic construction of right dislocation, the following passage also manifests the narratorially shaped lyricality of prose:

Thus prevailed on to at any rate taste it Stephen lifted the heavy mug *from the brown puddle it clopped out of when taken up by the handle* and took a sip of the offending beverage (Joyce 1986, 519; 808–810¹²).

The phrases juxtaposed beside one another are trailing constituents, for they are largely interpretable without referring back to a foregrounded segment or without referring forward to a complementary phrase or clause. It is in such an arrangement that a prepositional phrase and a complementary clause (both in italics) award momentum to an impression of “the heavy mug,” involving a perceptually particular articulation of its description. Not only does the diction of the highlighted segment of speech differ from the rest of the sentence in terms of “mood”, determined by narratorial convention and commonplace featuring the adopted style, but, similarly to the quotation above, in terms of voice. Thus, the lack of schematism in the segment, its selection and association of significant detail render its diction a piece of lyrical prose.

The epimorphic sensibility of the text does not eliminate the lyricality of prose, on the contrary. Stylistically thickening textures avail the text of facets that are capable of foregrounding the significance of thought, impression and gesture against plot, and highlight conspicuous sense relations themselves, dismissing the idea of a transparent narrative. The lyrically poetic nature of discourse, then, does not lie merely in the verse form, or only in the music of diction. It inheres in the modes of verbal constructions that yield insight into the hitherto unseen, unrealized or unthought-of.

References

- Attridge, Derek. 1988. Literature as Deviation: Syntax, Style and Body in *Ulysses*. In *Peculiar Language: Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*. Ithaca. 158–187. New York: Cornell University Press.

12 Italics mine – D. V.

- Fónagy, Iván. 2001. *Languages within Language: An Evolutive Approach*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Genette, Gérard. 1983. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca. New York: Cornell University Press.
- Gottfried, Roy K. 1984. *The Art of Joyce's Syntax in Ulysses*. London: MacMillan Press.
- Joyce, James. 1986. *Ulysses*. Edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. New York: Vintage Books.
- Kellogg, Robert, James Phelan and Robert Scholes. 2006. *The Nature of Narrative*. Oxford: Oxford University Press.
- Kenner, Hugh. 1980. *Ulysses*. London, etc.: George Allen and Unwin.
- Kenner, Hugh. 2007. *Joyce's Voices*. Rochester, McLean, London: Dalkey Archive Press.
- Lawrence, Karen. 1981. 'Eumaeus': The Way of All Language. In *The Odyssey of Style in Ulysses*. 165–179. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Leech, Geoffrey. 1991. *A Linguistic Guide to English Poetry*. London and New York: Longman.
- Leech, Geoffrey and Mick Short. 2007. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Senn, Fritz. 1984a. Dislocation. In *Joyce's Dislocations: Essays on Reading as Translation*. Edited by John Paul Riquelme. 199–212. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Senn, Fritz. 1984b. The Rhythm of Ulysses. In *Joyce's Dislocations: Essays on Reading as Translation*. Edited by John Paul Riquelme. 188–198. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Senn, Fritz. 2004. Plausibility and Epimorphs. In *Twenty-First Joyce*. Edited by Ellen Carol Jones and Morris Beja. Gainesville, etc.: University Press of Florida.

Dalma VERI

LIRSKA KRIVUDANJA

Poetske dislokucije u Uliksu Džejsa Džojša

Stilska pronicljivost u *Uliksu* ne samo što je nezamisliva nego i nedokučiva. Krivudanje izraza počev od neprozirnosti naracije kroz delove nemih misli do biranih diskurzivnih konvencija ne ostavljaju u čitaocu utisak da se suočava sa transparentnom naracijom. Naprotiv, *Uliksova* prozna epika potkopava očekivanja o „tonu“, načinu govora i diskurzivnim konvencijama što omogućava nastanak niti govora definisanih lirskom maglovitošću. Preplitanje i međusobno presecanje tih niti stvara poetsko tkivo koje ponovno usmerava pažnju na sebe i istovremeno otkriva na koji način proza može da izvede liričnost u prvi plan. U poglavlju pod naslovom „Eumej“ tekstualne konstrukcije i upotreba diskurzivnih konvencija i specifičnih sintaksičkih rešenja, tu su neodređenost „tona“ i načina govora koji čine neobičnim već poznate veze između percepcije, misli i angažovanosti. Shodno tome, ovo delo nam pokazuje da je neprozirnost guste tkanine zaista sposobna da ostavi tanani lirski utisak na pažljivog čitaoca. *Ključne reči*: dislokucija, epimorf, elipsa, ton, način govora

VÉRY Dalma

LÍRAI ESETLENSÉG

Költői kilendülések James Joyce Ulyssesében

Az *Ulysses* stilisztikai csalafintasága nemcsak elképzeltetetlen, hanem kifürkészhetetlen is. A beszéd kalandozásai a narratív homálytól a néma gondolatok töredékein át a választott diszkurzív konvenciókig nem azt a benyomást keltik az olvasóban, hogy transzparens narratívával áll szemben. Ellenkezőleg, az *Ulysses* próza-epikája aláássa az elvárásokat a „hangnimmel”, a beszédmóddal és a diszkurzív konvenciókkal szemben, mely lehetővé teszi a lírai homály által meghatározott beszéd szálainak létrejöttét. A szálak összeszövődése és kereszteződése olyan költői szövetet képez meg, mely önmagára mutat vissza s egyben felfedi, miként engedhet teret a próza a líraiság előtérbe kerülésének. Az „Eumaios” című fejezet szövegkonstrukciói meghatározó diszkurzív konvenciók és sajátos szintaktikai megoldások alkalmazása mellett a „hangnem” és a beszédmód meghatározatlansága által teszi különössé a már ismertnek vélt összefüggéseket észlelés, gondolat és érintettség között. Ekképp a mű láthatóvá teszi, hogy a sűrűn fonott, összetett szövet homályossága valójában képes líraian finom benyomást tenni a figyelmes olvasóra.

Kulcsszavak: kilendülés, epimorph, ellipszis, hangnem, beszédmód

NÉMETH Ákos

Független kutató
nemeth.akos@hotmail.hu

FEHÉREK KÖZT EGY KÖZÉP-EURÓPAI
Márai Sándor A gyertyák csonkig égnek című regénye
a világirodalom kontextusában

Srednjeevropljanin među belcima

A gyertyák csonkig égnek (Sveće gore do kraja) Šandora Maraija u svetskom
književnom kontekstu

A Central European among Whites

Sándor Márai's A gyertyák csonkig égnek (Embers)
in The Context of World Literature

Márai Sándor sikere a nemzetközi könyvpiacra az ezredforduló éveitől hatásos cáfolatát jelenti az író várakozásainak, hiszen az emigrációban is magyarul alkotó szerző nem hitt saját műveinek fordíthatóságában. A külföldi Márai-olvasás középpontjában *A gyertyák csonkig égnek* című regény áll, melyet a hazai irodalmár szakma nem sorol a szerző legambiciózusabb művei közé. A siker kulcsát a Monarchia letűnt világa iránti nosztalgiahullám jelentheti. Hogyan lehetne eljutni az aktuális sikertől a Márai-életmű világirodalommal való dialógusáig? A választ a Márai-művek világ-, illetve regionális irodalmi kontextusainak feltárása adhatja meg. Ennek példaként a tanulmány célja, hogy *A gyertyák csonkig égnek* nyelv- és identitászeleléletét, írásmódját az osztrák (illetve tágabban a közép-európai) modernséghez kapcsoló mélyebb összefüggésekre mutasson rá.

Kulcsszavak: Márai Sándor, Habsburg-mítosz, közép-európai irodalom, kontextuális értelmezés, bécsi modernség

„Ajándék a végzettől”

„A magyar irodalom sorsa a világban tragikus. [...] Nevelésünk nyugati volt, tehetségeink inspirációja a testőrkorszak óta a legnemesebb nyugati szellem volt – de a mű, ez a csodálatos, gazdag magyar irodalom nemcsak nyelv-

ben, hanem szellemében is magányos maradt, nem tudott igazi fénnel szikrát vetni, mikor a világgal érintkezett” – állapította meg a rá jellemző rezignációval Márai Sándor (Márai 2008, 124–125), talán nem is remélve, hogy épp ő lesz azon kevés magyar írók egyike, akinek művei szerzőjük halála után évtizednyi idővel mégiscsak át tudják törni a hallgatás falát.

Az 1990-es évek második felétől sorra jelennek meg Márai regényeinek olasz, német, francia, majd angol, lengyel, cseh, szlovák, spanyol, portugál, finn, dán és sok más nyelvre lefordított kiadásai, a köteteket pedig elismerő recenziók kísérik a legrangosabb lapokban, folyóiratokban. A *gyertyák csonkig égnek* 2001-ben megjelent angol változatáról például többek között a *The Guardian*, a *New Statesman*, a *The Observer*, a *Times Literary Supplement* és a *The Washington Post* közölt rendkívül pozitív hangvételű kritikát¹, miközben a sikert az eladott példányszámok összességében immáron milliós nagyságrendje is igazolja. Mindezek nyomán az életmű kanonizálódásának esélyeit latolgató Szávai János a kétezres évek elején a Márai-szövegek európai irodalommal való „beinduló dialógusát” konstatálhatta (Szávai 2008, 34).

Márai külföldi sikere annál is inkább meglepő, hiszen sokáig úgy tűnt, hogy anyanyelvéhez való ragaszkodása, illetve saját műveinek fordíthatósága iránti szkepszise a magyar író végérvényesen kizárja a világirodalom diskurzusából: „...az idegen nyelv csak mankó és segítség, de író nem tud föltétlenül élni vele. Író csak az anyanyelv légkörén belül élhet és dolgozhat; s anyanyelvem magyar volt” (Márai 2013, 298) – jelentette ki az *Egy polgár vallomásai* külföldi vándorévei után Budán otthonra találó elbeszélője. Az író álláspontját későbbi sorai is megerősítik: „a magyar nyelv számomra egyértelmű a sorssal” (Márai 2008, 117) – szögezi le egy évtizeddel később. E kijelentések alapját Márai korán kialakult felfogása jelenti, mely szerint a szubjektum önmagára ismerése a világban mindenekelőtt az anyanyelv által valósul meg. Egy-egy kultúrát a nyelv által megragadott fogalmak, képzetek és a szavakhoz kapcsolódó konnotatív jelentésrétegek határoznak meg, melyek az író hite szerint a beleszületett egyén életére, gondolkodására szinte determinisztikus erővel hatnak. A más kultúrához tartozó személy „nevezhetetlen, legyőzhetetlen, rejtélyes idegensége” (Márai 2013, 283), így mindenekelőtt nyelvi hozzáférhetlenségként fogalmazódik meg számára. Márai meggyőződése szerint őszintén írni és szeretni csakis az anyanyelven lehet, hiszen a nyelv által formált tudat a szubjektum ösztönvilágánál is erősebb, így a fordítás nehézségeit az érzékiség interszubspektivitása sem képes teljesen kiküszöbölni. „Nem hiszek abban, hogy a szerelem az a mindenható

1 A kötet angol nyelvű recepciójának áttekintését lásd: <http://www.complete-review.com/reviews/magyar/marais1.htm>. (2020. márc. 23.)

eszperantó, mely a fajták titkát mintegy jelbeszéddel feloldja. Az idegen nyelvű szerelem dadog, akármilyen lelkendezve és szenvedélyes svárával beszél is. Az ember valahogy anyanyelvén álmodik arról, akit szeret” (Márai 2013, 283) – így végső soron a szerelem beteljesülése is csak a nyelv közössége révén valósulhat meg: „az ölelésen túl marad valami közölhetetlen, melyet lefordíthatok ugyan csókra vagy mozdulatra, de eredeti értelme örökre az én titkom marad, s minden nőnek titka, aki anyanyelvemet beszél” (Márai 2013, 283–284). Amikor az író végül mégis a hazájától való kényszerű elszakadást választotta, anyanyelve, mint egyfajta heideggeri módon magára öltött sors² viselését továbbra is szükségszerűnek érezte: „Az író, amikor elmegy hazuról, ennek az elhagyott népnek örökké számadással tartozik, mert csak azon a nyelven író, amelyet ez a nép beszél” (Márai 2014, 523). Ez az anyanyelvi kultúra által teremtett közösség az, amit utóbb a kései naplóíró aforizmatikus formában „vertikális hazaként” határoz meg: „A horizontális haza omladékony, változékony. A vertikális haza tömör, ércnél maradandóbb. Néha csak egy verssor” (Márai 1999, 11).

Márai nyelvfelfogásának következményei az alkotóra és műveire nézve egyaránt sokáig szinte végzetesnek tűntek, hiszen mindezek eredményeként a kelet-európai emigráns írók legtöbbszörét (akár Vladimir Nabokovot, akár Czesław Miłoszt vagy Milan Kunderát) körülvevő, támogató közegekkel sem került kapcsolatba. Míg Nabokov hazáját elhagyva angolul, Kundera franciául kezdett írni, és idővel megtalálta helyét az amerikai, illetve francia kortárs irodalom mezőjében, addig az 1948-tól második emigrációját töltő Márai magatartására sokkal inkább Fried István megállapítása volt jellemző: „Túlságosan egyszerű volna azt megkockáztatni, hogy csak az íróasztalfióknak ír, de az sem állítható, hogy különösebben figyelembe venni a megjelentetés lehetőségeit” (Fried 2018, 54). A hazai, pártállami intézmények által uralt, korlátozott nyilvánosságból önként kivonuló és onnan mindvégig távol maradó Márai számára sokáig úgy tűnt, hogy csak a szűkös érvényesülési lehetőségeket biztosító nyugati magyar irodalom fórumai maradtak. Az életmű újbóli felfedezésére csak a magyarországi politikai változások lehetősége kínálhatott némi reményt.

A Márai-recepció és a „K. und K.” nosztalgia

Az elmúlt bő másfél évtized során többen is kísérletet tettek rá, hogy mind nagyobb távlatból körvonalazzák a Márai-regények azóta is folyamatos külhoni népszerűségének országonként, illetve nyelvterületenként eltérő sajátosságait.

2 „Sorsnak nevezzük a jelenvalólétnek a tulajdonképpeni elhatározottságban rejlő eredendő történést, amelyben a jelenvalólét – nyitottan a halálra – egy öröklött, de egyszersmind választott lehetőségben önmagára hagyatkozik” (Heidegger 2001, 441).

Varga Róbert megállapítása, mely szerint a jelenkori francia Márai-értelmezés központi alakzata a nosztalgia, ugyanakkor valószínűleg az író műveit befogadó többi nyelvi közeg vonatkozásában is érvényes lehet (Varga 2012, 164). A szerző felhívja a figyelmet arra, hogy az író külföldi sikere mennyire kötődik a vele nem is alaptalanul összefüggésbe hozott osztrák–magyar Közép-Európa kulturális örökségének aktuális megítéléséhez. Varga *A gyertyák csonkig égnék* francia változatának (*Les braises*) 1958-as első megjelenését követő – meglehetősen gyér – kritikai visszhang főbb szövegeit felidézve megállapítja, hogy a korabeli recenzensek mindenekelőtt egy „egykor volt világ”, „a letűnt burzsoázia” regényét látták Márai művében. „Konvencionális stílusát” és „a háttérdíszlet archaizmusát” kiemelve a regény atmoszféráját és elbeszélésmódját egyaránt kissé avittasnak érezték (Varga 2012, 164–165), amin az 1950-es, 60-as évek fordulójának marxista és baloldali-egzisztencialista törekvésektől áthatott párizsi értelmiségi miliójét felidézve nem is lehet csodálkozni. A későbbi átértékelés hátterét a bécsi modernség újrafelfedezése jelenthette, amelyhez olyan kultúrtörténeti művek járultak hozzá, mint Claudio Magris *A Habsburg-mítosz az osztrák irodalomban* (1963), illetve Carl E. Schorske *Bécsi századvég* (1979) című könyve, s amely a Monarchia örökségét képviselő-újrágondoló osztrák írók, többek között Joseph Roth, Robert Musil vagy Arthur Schnitzler kanonikus pozíciójának megerősödését eredményezte – és persze mindehhez kellett még egy sikeresnek bizonyuló kiadói stratégia is, amely a Márai-próza bécsiekkel való hasonlóságait emelte ki.

A fordulat a regény 1998-as olasz kiadásával (*Le braci*) kezdődött, melyet a következő évben az 50-es évek után újrarendezett német változat (*Die Glut*) követte, külön-külön mintegy negyedmillió eladási példányszámmal (lásd Lezard 2003; Fried 2018, 52). A magyar író nevét angol nyelvterületen is *A gyertyák csonkig égnék* (németből fordított!) kiadása tette ismertté 2001-ben, mely a francia és német változatot követve az *Embers* (Parázs) címet kapta, és – talán nem véletlenül – a korábban Schorske híressé vált kultúrtörténeti művét is publikáló New York-i Penguin Random House csoporthoz tartozó Alfred A. Knopf kiadónál jelent meg. Márai angolul olvasható művei tematikusan, illetve műfaji szempontból is viszonylag szűk perspektívát kínálnak, hiszen öt regény mellett a *Memoir of Hungary* címmel Budapesten kiadott *Föld, föld!...* című memoár, valamint egy válogatott verseket egybegyűjtő kötet (*The Withering World*, 2013) tartozik ebbe a körbe; mindazonáltal a magyar író recepciója az angolszász világban is hasonló logikát követ, mint a kontinentális Európa országaiban. Anna Shapiro 2002-ben a brit *The Observer* hasábjain közölt kritikájának már a címe – mely szerint „Márai Sándor újra felfedezett magyar klasszikusa beárnyékolja a mai fiatal írók termését” (Shapiro 2002) – zavarba ejtő lehet a regény nem túl hízelgő hazai

értékelését és a magyar nyelvű Márai-kánonban betöltött epizodikus szerepét ismerve.³ A recenzens pozitív példaként utal a „rendkívül bölcs könyv”-ként jellemzett regényre, amely meglátása szerint olyan miliót és értékrendet jelenít meg, mely már a második világháború kitörése előtt hanyatlott, közös jegyeket fedezve fel benne Jean Renoir *A nagy ábránd* című 1937-es filmjével. Vagy mit szólhat a magyar irodalmár az olyan megjegyzéshez, mely szerint a Rónay László által – többnyire a szakma konszenzusa által övezve – Márai „egyik legbravúrosabban szerkesztett, legsikertelenebb vállalkozása”-ként (Rónay 1990, 319) értékelt regény „hamisítatlanul önálló és meglehetősen különbözik mindattól, ami a polcokon található”, amint a *The Guardian* recenzense fogalmaz? (Lezard, 2003). Még a *The New Yorker* Márai pályáját részletesen ismertető kritikusa is olyan álláspontot fogalmaz meg, mely szerint „1942-re, az *Embers*szel Márai egyéni stílust vívott ki. Ez a regény – hosszú, örvénylő monológjaival, lélektani mélységével, egy hosszú idővel azelőtti árulás jelentésrétegeinek vizsgálatával – egyedi, utánozhatatlan” (Phillips, 2007).

Jellemző, hogy az angolul később publikált regények esetében is *A gyermyak csonkig égnek* a viszonyítási pont, amit maga a kiadó is sugall a kötetek borítóján olvasható utalással a szerző „bestsellerére”. „Az allegória szószátyár tompasága ellentétben áll a remekmű *Embers* szikár prózájával” – írja a *Vendégjáték Bolzanóban* angol változatát (*Casanova in Bolzano*) értékelő Stevie Davies (Davies 2004). A következő évek során a New York-i kiadónál megjelent további négy angol nyelvű Márai-regényről írt kritikákban leggyakrabban Joseph Roth, Robert Musil, illetve Thomas Mann neve merül fel párhuzamként. Például *Az igazi*, valamint a *Judit... és az utóhang* című regényekből szerkesztett, George Szirtes által fordított *Portraits of a Marriage* (2011) című kötetet recenziáló Aaron Thier is Rothhoz hasonlítja a magyar író, véleménye szerint Márai „a birodalom nagy elégikusainak egyike”, akit mély nosztalgia fűz az egykori Osztrák–Magyar Monarchiához (Thier 2011). De ugyancsak jellemző, amikor az amerikai recenzens az író Kassán felállított szobrára tekintettel olyan állítást is megkockáztat, mely szerint Márai „nem annyira magyar, mint inkább osztrák–magyar írónak” tekinthető (Phillips 2007), ami a harmincas–negyvenes évek sikeres budapesti publicistáját és az anyanyelvéhez szenvedélyesen ragaszkodó idős emigránst valószínűleg egyaránt meghökkentette volna.

A „K. und K.” nosztalgia hazai szemmel nézve a Márai-életműnek nyilvánvalóan közel sem a legjelentősebb szólamát képviseli. A magyar irodalom hagyományaihoz hűséges nyelvész, a két háború közötti évtizedek, majd a háborús évek éles szemű válságelemző publicistája és útirajzírója vagy a fogyaszt-

3 Az idegen nyelvű szövegrészeket saját fordításomban idézem – N. Á.

tói társadalmat bíráló, magyarságát mintegy „hordozható” identitásként a nyelvben megélt emigráns emlék- és naplóíró továbbra is szinte ismeretlen marad a külföldi közönség előtt. A *gyertyák csonkig égnek* népszerűségét magyarázhatja Thier megjegyzése, amely szerint „még azok az olvasók is értékelhetik azt a mély vágyakozást, mely e könyv középpontjában áll, akik semmit sem tudnak a huszadik századi magyar történelemtől” (Thier 2011). A siker mindenekelőtt azon múlhat, hogy a külföldi olvasók mennyire tudják egy már ismert történelmi-kulturális kontextushoz kapcsolva értelmezni a mű cselekményét, szereplőit, atmoszféráját. Thier szerint „Az *Embers* világosan és ékesszólóan beszél az évtizedek felett, egyfajta gyászt és veszteséget hordozva, amely éppen olyan érthető ma, mint volt 1942-ben” (Thier 2011). Az *igazi*, valamint a *Judit... és az utóhang* angol verziójáról ellenben merőben másképp nyilatkozik a tengerentúli kritikus: „Bárki, aki már ismeri Márai írásait, [...] hiányolni fog valamit a *Portraits of a Marriage*-ből. Ennek a regénynek a megértése túl nagy mértékben függ attól, hogy meg tudunk-e fejteni egy idegen társadalmi kódot. Hány amerikai olvasó ismeri azokat az osztályokra jellemző viselkedésformákat, amelyekhez az egyes szereplők tartoznak?” Györfly Miklós ugyanakkor egy alkalmi írásában épp e könyv német változatának (*Wandlungen einer Ehe*) sikeréről számol be. A mértékadó *Die Zeit* általa idézett cikke ugyanis a polgári lét válságának hiteles ábrázolását méltatja a magyar író művében. A német recenzens számára nem okoz gondot a cselekmény dekódolása, a viszonyítási pontot szinte magától értetődően Thomas Mann jelenti. Az irodalmár által név nélkül idézett cikkíró meggyőzően bizonyítja, hogy Márai bizonyos pontokon nagy német pályatársánál is több színt tesz hozzá a hanyatló, formákba merevedő középosztálybeli világ ábrázolásához; Judit például semmiképpen sem lehetett volna Thomas Mann teremtménye. Ő ugyanis – a kritikus szerint – sohasem írta volna le azt a Juditnak tulajdonított mondatot, amely szerint „a kulturáltság (Kultiviertheit) az, »ha egy ember vagy egy nép képes az öröme« [...]. Az öröm nem tartozott Thomas Mann kompetenciájába. A két nő emésztő szenvedélye sem. És az elbeszélés elementáris lendülete, a közvetlensége, a szenvedélyessége, a szomorúsága, örömeinek naiv kifinomultsága sem. A *Wandlungen einer Ehe* nagy könyv” (Györfly 2004, 111).

Szávai János már az ezredforduló éveiben utalt a hazai és a formálódó külföldi Márai-recepció különbözőségeire (Szávai 2008, 60–61). E jelenség azóta még inkább nyilvánvalóvá vált, Varga Róbert már a kánonok elválását konstatálja (Varga 2012, 165). Ennek legfőbb oka az, hogy más-más nyelvi-kulturális közegben – a kiadók üzletpolitikájától sem függetlenül – különböző Márai-művek jelennek meg, illetve bizonyulnak hatásosnak. Vagyis, végső soron annyi „helyi” Márai-kánon alakul ki, ahány nyelvre lefordítják a szerző műveit. Ugyanakkor a recepció egyoldalúsága és a mélyebb elemzések elhanyagolható száma azt mutat-

hatja, hogy Márai külföldi népszerűsége a látszat ellenére mégiscsak meglehetősen gyenge alapokon áll.⁴ A magyar író nemzetközi presztízse ugyanis még mindig egy viszonylag szűk, bár nyelvterületenként kissé eltérő összetételű, kulturális közvetítést lehetőleg minél kevésbé igénylő szövegtárházra támaszkodik, és bizonyos mértékig továbbra is divatfüggő jelenségnek tűnik. Olyan filmek sikere, mint az emigráns Stefan Zweig életének utolsó éveit feldolgozó, Maria Schrader által rendezett *Búcsú Európától* (2016) jelzi, hogy tart még a régi „Mitteleuropa” szellemi élete és hanyatlása iránti érdeklődés, ami a magyar író nosztalgikus tónusú regényeit is felszínen tarthatja egy ideig. Az azonban továbbra is kérdéses, hogy Márai munkássága hosszabb távon résztvevője lehet-e a világirodalom dialógusának.

Márai és egy lehetséges (kelet-)közép-európai kánon

Mit lehet tenni annak érdekében, hogy az életműnek esélye legyen a világirodalom áramlásába való tartós bekapcsolódásra? Ehhez az első lépést azon világ-, illetve regionális irodalmi kontextusok feltérképezése jelentheti, amelyek révén Márai művei – az író pesszimista megállapításával szemben – igenis „kapcsolnak” a világirodalomhoz.⁵ Mindez pedig végső soron a hazai Márai-képre is hatással lehet.

A nyugati Márai-kánon(ok)ban központi jelentőségre szert tevő regény, *A gyertyák csonkig égnek* a magyar irodalomban legalábbis másodrendűként számon tartott alkotás. Nyelvét az olvasó joggal érezheti modorosnak, képi világot sztereotipikusnak, az elbeszélte események körvonalait pedig bizonytalanul elmosódónak. A regény jelen idejének fő cselekményét a vidéki kastélyában magányosan élő idős tábornok és negyvenegy év után újra látott egykori barátja, Konrád találkozása jelenti. Ennek során a tábornok párbeszédnek álcázott, gyakran kissé túlgondoltnak tűnő monológjai meglehetősen aránytalanok, már-már szétfeszítik a regény kompozícióját. Sőt, még az az ellenvetés is megállhatja a helyét, hogy a felidézett cselekmény, egy feltételezett házasságtörés és egy gyilkossági kísérlet pedig végső soron banális irodalmi téma. Szávai János „a regényben adott korrajzot” kevésbé tartja jelentősnek, inkább csak laza kapcsolódási felületnek az említett osztrák szerzők irodalmi világához (Szávai 2008,

4 Sokat ígérő, de mind ez ideig folytatás nélkül maradt kísérletként megemlíthető Marija Ribakova, az Egyesült Államokban élő orosz származású író és irodalmár (Kaliforniai Egyetem, San Diego) kutatási programja, aki 2016 októberé és 2017 februárja között a Közép-európai Egyetem művészeti ösztöndíjával a magyar író életművét tanulmányozta Budapesten (Németh 2017).

5 „...a magyar irodalom legtitkosabb tartalmában, talán nyelvének, magános, gyönyörű, de keleti és távoli nyelvének szellemében, valahol, valamiben *nem kapcsol a világirodalomhoz*” (Márai 2008, 124). [Kiemelés az eredetiben.]

128). Ugyanakkor fontos látni, hogy amit a regény hibájául rónak fel a kritikusok, az sok esetben pontosan az a Claudio Magris által mitikusnak nevezett ábrázolásmód, amely Márai művét a Habsburg-időket felidéző osztrák irodalommal rokonítja. A mitikus ábrázolás célja „valamiféle állítólagos lényegi igazságot, egy mindennél igazabb jelentést hordozó feltételezett és történelmileg állandó magot kihámozni a valóságból” (Magris 1988, 8). Ennek eszköze lehet a gyakorító múlt idő használata, mely a felidézett jelenetek önmagukon túlmutató jelentéssel való felruházását célozza. Ez a némiképp sztereotipizáló, mintegy látomással egyszerűsített ábrázolásmód jellemzi a magyarországi tájak leírását: az Alföld végtelen síkságát gémeskutakkal, nyírfaerdőkkel, a rózsaszín alkonyi égen szálló darvakkal, de a behavazott erdőben álló kivilágított kastély hatásos kontrasztjában és az esőben fénylő párizsi utcák leírásában is ez köszön vissza.

„A Habsburg-mítosz [...] nem egyszerűen a valóság átlényegítési folyamata, mely minden költészet sajátja, hanem a történelmi-társadalmi valóság teljes behelyettesítése egy fiktív, illuzórikus valósággal: a konkrét társadalom szublimálása egy biztos, rendezett, festői mesevilágba” (Magris 1988, 8). Márai regénye az olasz germanista által ekképpen definiált Habsburg-mítosz összes fontosabb motívumát felsorakoztatja. Nyelve épp ezért nem mimetikus, vagyis nyilvánvalóan szemben áll a realista társadalomábrázolás azon igényével, melyet a hazai elemzők rendszerint számonkérnek rajta. E mítosz egyik legfőbb aspektusát a birodalom nemzetekfelettsége jelenti, melyet a legnyilvánvalóbban talán a két gyerekkori barát, Henrik – a későbbi tábornok – és Konrád megismerkedésének helyszínéül szolgáló, Schönbrunnhoz közeli katonai nevelőintézet képvisel. A Monarchia ezen jellegzetes intézménye az emlékezés távlatában eredeti szerepén túlnőve egyszersmind a Habsburgok belső feszültségekkel telített soknemzetiségű államalakulatának jelképévé lényegül:

Az intézetben, ahol négyszáz gyermeket neveltek, olyan csend volt, mint egy pokolgép belsejében, egy perccel a robbanás előtt. Mind itt voltak, cseh kastélyokból, zsemlyeszőkén, tömpe orral és fáradt, fehér kezekkel, morva udvarházakból, tiroli várakból és Stájerország vadászkastélyaiból, a Grabent környező utcák csukott zsalus palotáiból és a magyar vidéki házakból, hosszú nevekkal, sok mássalhangzóval és előnévvel, címekkel és rangokkal, melyeket mintegy ruhatárba helyeztek itt, az intézetben, mint a finom, Bécsben és Londonban varratott polgári ruhákat és a holland fehéreneműket (Márai 2009, 31).

A bürokrata, mint a Monarchia értékrendjének megtestesítője hasonlóan mitikus jelentőséget nyer a Habsburg-időkre emlékező irodalomban: „A bürokrata figurájában összpontosul a császári birodalom lényege, kormányzási

módszerei és mozdíthatatlan értékei, ő a politikai csodaszer a fenyegetően sürgető idő és a birodalmat szétfeszítő centrifugális erők ellen” (Magris 1988, 18). Márai regényében a hadsereg és annak tisztjei is ilyen reprezentatív, ugyanakkor a látszatok megőrzésén alapuló Ferenc József-i világban mégis kulcsfontosságú szerepet töltenek be. A hierarchia csúcsán pedig maga az idő, népei számára már-már szinte csak a legendáiban élő uralkodó áll:

A testőr fia érezte, hogy engedelmeskedik, írott és íratlan, nagyon erős parancsoknak, s ez az engedelmisség kaszárnyában, gyakorlótéren és szalonokban egyformán szolgálat is. A biztonság ebből az érzésből épült fel ötvenmillió ember számára: hogy a császár éjjel előtt lefekszik, s már reggel ötkor felkel és gyertyafény mellett ül, amerikai fonott nád karosszékben, íróasztalánál, s a többiek, akik felesküdték az ő nevére, mind engedelmeskednek a szokásoknak és a törvényeknek (Márai 2009, 47).

A birodalom, mint egy „nagy család” tagjainak „kalandos vágyai, hajlamai és indulatai” között ekkoriban már „csak a császár tud rendet tartani, aki egyszerre volt továbbszolgáló őrmester és felség, lüsterujjas közhivatalnok és *grand seigneur*, bugris és uralkodó” (Márai 2009, 48). Végül ebbe a sorba tartozik a békebeli bécsi élet egyfajta érzeki hedonizmusa is: a császárváros az a hely, ahol az ott élők választékos életformái szinte művészetté nemesedtek az egyes időszakokhoz köthető események, társadalmi szokások vissza-visszatérő rendjében. Ahol mindenfelé a fiatal Strauss keringőit fütyülik, a belvárosi söntésekben a világ legjobb sörét mérik, délben pedig marhapörkölt illata száll.

Délután négykor a kávéházakban meggyújtották a gázlángokat és felszolgálták a habos kávé, tábornokok és hivatalnokok ültek a törzsasztalok mellett, a nők piros arccal lapultak a bérkocsik mélyében, és a fafűtéssel melegített legénylakások felé siettek, mert farsang volt, a szerelem úgy lázongott és kerített a városban, mintha egy óriási, minden társadalmi osztályt behálózó összeesküvés ügynökei tüzelnék és nyugtalanítanák a lelkeket (Márai 2009, 49).

A szerző a Habsburg-mítosz elemeit felidézve olyan kulturális toposzokhoz nyúl, melyek a külföldi olvasók számára könnyen befogadhatóvá teszik művét. Ugyanakkor e motívumokat elemezve láthatjuk, hogy jóval többről van szó bennük merő nosztalgiánál, hiszen a regény a modernség tapasztalatának a bécsi szerzők által megragadott nagy ambivalenciáit mutatja fel. A mítosz – melyről Magris meggyőzően bizonyítja, hogy valójában a Habsburg-hagyomány önértelmezésében gyökerezik (Magris 1988, 9) – a birodalmat túlélő írók, így Márai kezén is a „tegnap világa” megértésének eszköze lesz.

Az irodalom nemzeti funkciója a magyar irodalomban (illetve általában a kelet-európai irodalmakban) a modernitás korában is megőrződött, ezért a kulturális hibriditásnak az osztrák modernségben hangsúlyosan jelen lévő alakzatai a korabeli magyar irodalomban jórészt visszhangtalanok maradtak.⁶ Márai regényében ezzel szemben az identitásmintázatok nem homogének: a tábornok magyar testőrtiszt apa és francia grófnő anya gyermeke, akinek legkorábbi emlékei két különböző világhoz fűződnek, bár már az első pillanattól, mintegy ösztönösen az apai örökséghez kötődik. Konrád félig bécsi „bárósított hivatalnok” (Márai 2009, 32), félig lengyel nemesi család leszármazottja, míg a tábornok felesége, Krisztina német, olasz és magyar felmenőket tudhat magáénak. „S ő maga is olyan minősíthetetlen és osztályozhatatlan volt, mintha semmiféle fajta és osztály nem zárná teljesen magába, mintha a természet egyszer megkísérelt volna alkotni valamilyen önálló, független és szabad lényt, valakit, akinek nincs igazi köze osztályhoz és származáshoz” (Márai 2009, 145). Az identitások keveredése mellett ugyanakkor a kulturális különbségek tételezése is fontos szerepet kap a regényben. Az idegenség mintegy tudat előtti, érzékekben adott tapasztalat, melynek kifejezője a „szag” a kisgyerek számára, amit anyja családjánál, a franciaországi környezetben mindenütt tapasztal. A kulturalitásban megnyilvánuló másság kiegyenlíthetetlen, áthidalhatatlan távolságot képez két ember között, melyet az érzelmi kötődés, a szerelem és a barátság sem tud feloldani: „S mindent elérhetsz az életben, mindent legyőzhetsz magad körül és a világban, mindent neked adhat az élet, s te mindent elvehetsz az élettől: csak egy ember ízlését, hajlamát, életütemét nem tudod megváltoztatni, azt a másfeleséget, mely teljesen jellemez egy embert, aki fontos számodra, akihez közöd van” (Márai 2009, 144). Az idős tábornok a felesége halála utáni magányában saját házasságának mintegy előképét fedezi fel már a szülei kapcsolatában is, akik „[v]alamit nem tudtak elintézni egymással. De szerették egymást” (Márai 2009, 20).

Ide kapcsolódik az egyén hatalmán kívülálló események által előidézett identitásvesztés tapasztalatának elbeszélése is, mely valójában mindkét főszereplőre jellemző. Henrik és Konrád erre adott válasza a lehetőségek két szélső értékét képviseli. Konrád realizálja a változásokat, sőt elébe is megy a menthetetlenül bekövetkező válságnak:

Az én hazám [...] megszűnt, felbomlott. Az én hazám Lengyelország volt és Bécs, ez a ház és a kaszárnya benn a városban, Galícia és Chopin.

6 „...a magyarok először és utoljára csak magyarok voltak és csak mellékesen, olyan emberek számára, akik nem értették a nyelvüket, voltak osztrák–magyarok: az osztrákok ellenben először és eredetileg semmik sem voltak, és feletteseik szerint mindjárt osztrák–magyaroknak vagy osztrákoknak–magyaroknak kellett volna érezniök magukat – megfelelő szavuk sem volt erre” – mutat rá kellő iróniával Robert Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című művében (idézi Nyíri 1980, 16).

Mi maradt mindebből? Ami összekötötte az egészet, az a titokzatos kötőanyag nem hat többé. Minden szétesett, részleteire. Az én hazám egy érzés volt. Ezt az érzést megsértették. Ilyenkor elmegy az ember. A trópusra vagy messzebb (Márai 2009, 77).

Henrik ezzel szemben a technikai civilizáció korabeli eszközeivel együtt a változást is kizárja életéből: „Ez a világ számomra él, akkor is, ha a valóságban megszűnt. Él, mert felesküdtem reá” (Márai 2009, 77). „Új világrendek megsemmisíthetik az életformát, melyben születtem, s amelyben éltem, forrongó és támadó erők megölhetnek, elvehetik szabadságomat és életemet. Mindez közömbös. Ami fontos, hogy én nem alkuszom a világgal, melyet megismertem és kizártam életemből” (Márai 2009, 87). Ugyanakkor a maga módján ő is túllép az általa megörökölt értékhierarchián, hiszen magányos elmélkedései és olvasmányai a „rend” emberét végül elvezetik a múlt átértékeléséhez és a szenvedély igenléséhez: „Te is azt hiszed, hogy az élet értelme nem más, csak a szenvedély, mely egy napon áthatja szívünket, lelkünket és testünket, s aztán örökké ég, a halálig?” (Márai 2009, 176–177) – teszi fel búcsúzóul a lényegbevágó kérdést egykori barátjának.

Márai regényvilágában a nyelv nem alkalmas többé sem a közvetítésre, sem a valóság megragadására. Az emlékezés hatalma felbomlasztja a lineárisan előrehaladó eseménysorokhoz kapcsolt jelentéseket, így a múlt eseményei nem képesek tényszerű, állandó, egészértékű jelentést nyerni: „Az emlékezés csodálatosan átszűr mindent. Nagy eseményekről kiderül tíz, húsz év múltán, hogy nem változtattak benned semmit. Aztán egy napon emlékezel egy vadászatra vagy egy könyv egyik részletére, vagy erre a szobára” (Márai 2009, 80). „Az ember ritkán tudja, melyik szava vagy cselekedete jelent be végzetesen, visszavonhatatlanul egyfajta változást az emberi kapcsolatokban” (Márai 2009, 99).

Márai regényében a zene „menedék” (Márai 2009, 41) Konrád, és – kimondva-kimondatlanul – a tábornok idegenből jött, francia származású anyja számára, egyszersmind lázadás is a felszín elfojtásokon alapuló rendje ellen: Konrádnak barátja anyjával közös Chopin-zongorajátéka mintha csak ürügy lenne, „hogy elszabaduljanak az erők a világban” (Márai 2009, 43). A zene „titok” (Márai 2009, 110), mely az irracionalitás világa felé mutat, s a fennálló rend józan racionalizmusát képviselő tábornok és apja előtt mindvégig elzárva marad. Míg Konrádot családjának szűkös anyagi lehetőségei megfosztották attól, hogy a jó családból származó fiatal tiszték gondtalan társasági életét élje, Krisztina, a szegény zenetanár lánya érdekházasságot kötött a birodalom felső köreihez tartozó leendő tábornokkal. Csak lassanként válik nyilvánvalóvá az olvasó számára, hogy a két ember valójában egymást szerette, anélkül, hogy lehetőségük nyílt

volna a látszatvilágból való kitörésre. Az esztétikumba menekülő én valóságos jelképévé válik Konrád választékos művészi igénnyel berendezett, barátja előtt eltitkolt legénylakása, mely Krisztinával való találkozásainak helyszínéül szolgált. Számukra valóban „[a] művészet világa a cselekvés világának pótléka lett. Minél hiábavalóbbnak bizonyult a politikai cselekvés, annál inkább vált a művészet vallássá, az igazság forrásává és a lélek táplálékává” – amint a századforduló bécsi kultúráját elemző Carl E. Schorske (Schorske 1998, 20) írja.

Az eddigiek alapján látható, hogy a regény szereplői különbözőségeik ellenére (vagy inkább éppen azért) egyéni sorsukban hordozzák az egykori birodalmat szétfeszítő ambivalenciákat. Közép-Európában – Claudio Magris szavaival – „a történelem ránehezedik a benne élőre, aki képtelen feledni, képtelen ad acta tenni a rég elmúltakat; maga is átélni kényszerül az ősrégi feszültségeket és szenvedélyeket, mintha csak közvetlen részese volna annak a konfliktusterhes elegynek, melyet e kultúra minden egyes képviselője magában hord” (Magris 2005, 93). A cselekmény, sőt maga a szereplők jelleme is ennek az elhallgatásokon, felszín és mély, látszat és valóság megkülönböztetésén alapuló világnak a következménye. A szereplők az elbeszélésből lassan az olvasó előtt is kibontakozó személyes sorsukban egy különböző erők kényes egyensúlyában tartott „rend” (Márai kedves szava) széthullását testesítik meg.

A regény a szereplők sorsán keresztül a modernitás olyan válságtüneteire irányítja a figyelmet, mint az identitás koherenciájának és a nyelv valóságkövetítő szerepének megrendülése, valamint a művészet változó szerepe, melynek a valóságábrázolás helyett egy igazabb létezés lehetőségének keresése válik a céljává. A kérdésfelvetései révén a bécsi modernséghez kapcsolódó regény alkalmas lehet arra, hogy a „széthulló társadalomban élő egyén” identitásproblémáit szólaltassa meg (Schorske 1998, 17), ezért tűnhet máig időszerűnek a kortárs olvasó számára.

E vázlatos áttekintés célja a Márai nyelvszemléletét, írásmódját az osztrák (illetve tágabban a közép-európai) modernséghez kapcsoló, a pusztá nosztalgia érzéseit meghaladó mélyebb összefüggések felvázolása volt. A tematika, írásmód, nyelvszemlélet elemzése kijelölheti Márai helyét a Monarchia-irodalomban, illetve egy lehetséges közép-európai irodalmi kánonban, bizonyítva, hogy a hazai értékítéletek számonkérése vagy a nemzeti kánonok „exportálása” helyett sokkal célravezetőbb lehet az egyes életműveket mintegy „megnyitni” az alternatív kontextusok irányában. Máskülönben a magyar irodalom továbbra sem tud „szikrát vetni” a világgal érintkezve, amint az útirajzát papírra vető Márai panasolta (Márai 2008, 125).

Irodalom

- Davies, Stevie. 2004. Conversations in Bolzano by Sándor Márai trs. George Szirtes: Casanova outstays his welcome. *Independent on Sunday*, nov. 14. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/conversations-in-bolzano-by-satildeiexclndor-matildeixclrai-trs-george-szirtes-751180.html> (2020. márc. 21.)
- Fried István. 2018. *Márai Sándor: A huszadik század koronatanúja*. Budapest: Szépművés.
- Györfly Miklós. 2004. A kánon és „Az igazi”: Hozzászólás Karátsón Endre *Kinek írunk?* című esszéjéhez. *Jelenkor* 47 (1): 111–115.
- Heidegger, Martin. 2001. *Lét és idő*. Ford. Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István, Vajda Mihály. Budapest: Osiris Kiadó.
- Lezard, Nicholas. 2003. A gripping whodunwhat in the Carpathians: Embers, by Sándor Márai, translated by Carol Brown Janeway. *The Guardian*, febr. 15. <https://www.theguardian.com/books/2003/feb/15/featuresreviews.guardianreview34> (2020. márc. 14.)
- Magris, Claudio. 1988. *A Habsburg-mítosz az osztrák irodalomban*. Ford. Székely Éva. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Magris, Claudio. 2005. Közép-Európa – egy fogalom igézete. Ford. Mesterházi Miklós. In *Közép-európai olvasókönyv*, szerk. Módos Péter. Budapest: Osiris–Közép-európai Kulturális Intézet.
- Márai Sándor. 1999. *Napló 1984–1989*. Budapest: Helikon Kiadó.
- Márai Sándor. 2008. Európa elrablása. In *Európa elrablása / Röpírat a nemzetnevelés ügyében*. Budapest: Helikon Kiadó.
- Márai Sándor. 2009. *A gyertyák csonkig égnek*. Budapest: Helikon Kiadó.
- Márai Sándor. 2013. *Egy polgár vallomásai: (1934–35/1940)*. Budapest: Helikon Kiadó.
- Márai Sándor. 2014. *Föld, föld!...: (A teljes változat)*. Budapest: Helikon Kiadó.
- Németh Orsolya. 2017. Márai nyomában: Marija Ribakova orosz író. (Interjú.) *Magyar Narancs*, febr. 2. <https://magyarnarancs.hu/konyv/marai-nyomaban-102403> (2020. márc. 24.)
- Nyíri Kristóf. 1980. *A Monarchia szellemi életéről: Filozófiatörténeti tanulmányok*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Phillips, Arthur. 2007. Dangerous Games: A Sándor Márai novel about adolescence in a time of war. *The New Yorker*, ápr. 2. <http://www.newyorker.com/magazine/2007/04/02/dangerous-games> (2020. márc. 23.)
- Rónay László. 1990. *Márai Sándor*. Budapest: Magvető Kiadó.
- Schorske, Carl E. 1998. *Bécsi századvég: politika és kultúra*. Ford. Györfly Miklós. Budapest: Helikon Kiadó.
- Shapiro, Anna. 2002. Older – and much wiser: Sándor Márai’s rediscovered Hungarian classic puts today’s crop of young writers in the shade. *The Observer*, jan. 13. <https://www.theguardian.com/books/2002/jan/13/fiction.features1> (2020. márc. 23.)
- Szávai János. 2008. *A kassai dóm: Közelítések Márai Sándorhoz*. Pozsony: Kalligram.

Thier, Aaron. 2011. Eros and Empire. *New Republic*, máj. 6. <https://newrepublic.com/article/79262/portraits-marriage-sandor-marai> (2020. márc. 23.)

Varga Róbert. 2012. „A kiadóí lutritól” a recepcióig: Márai Sándor műveinek franciaországi fogadtatásáról. In *Hungarológiai Évkönyv* 13., szerk. Nádor Orsolya–Szűcs Tibor. Pécs: Pécsi Tudományegyetem BTK.

Akoš NEMET

SREDNJEEVROPLJANIN MEĐU BELCIMA

A gyertyák csonkig égnek (Sveće gore do kraja) *Šandora Maraija*
u svetskom književnom kontekstu

Šandor Marai smatrao je svoja dela neprevodivim, ali njegov uspeh na međunarodnom tržištu knjiga od početka ovog milenijuma efikasno je pobio autorove pretpostavke. Van granica Mađarske roman *A gyertyák csonkig égnek* (*Sveće gore do kraja*) smatra se Maraijevom najčitanijom knjigom, ali koju mađarski književni kritičari ne ubrajaju među autorova najambicioznija dela. Ključ njegovog uspeha mogao objasniti osećaj nostalgije za izgubljenim svetom Austrougarske monarhije. Kako možemo dosegnuti od njegovog stvarnog uspeha do dijaloga Maraijevog životnog dela sa svetskom književnošću? Odgovor bi mogao da se pronade istraživanjem međunarodnog i regionalnog književnog konteksta Maraijevog dela. Kao primer toga, studija ima za cilj da ukaže na duboke veze između pristupa jeziku i identitetu romana *A gyertyák csonkig égnek* i austrijskog (a u širem smislu srednjoevropskog) modernizma.
Ključne reči: Šandor Marai, habsburški mit, srednjoevropska književnost, kontekstualna interpretacija, bečki modernizam.

Ákos NÉMETH

A CENTRAL EUROPEAN AMONG WHITES

Sándor Márai's A gyertyák csonkig égnek (Embers)
in The Context of World Literature

The Hungarian immigrant author, Sándor Márai thought that his works were not possible to translate, but his success in the international book market since the turn of the Millennium have brought an effective denial of the author's expectation. Abroad, in the center of Márai's most read books is the novel *A gyertyák csonkig égnek* (*Embers / Les braises / Le braci / Die Glut*) which is not seen by the Hungarian critics as a most ambitious work of the author. The key of its success could be the nostalgic feeling about the Austro-Hungarian Monarchy's lost world. How could we get from his actual success to the dialogue of his oeuvre with the world literature? The answer could be given by the research of the international and regional literary context of Márai's work. As an example, the study aims to highlight the deep connections between the approach of language and identity of the novel *A gyertyák csonkig égnek* and the Austrian (and in the broader sense Central-European) Modernism.

Keywords: Sándor Márai, the Habsburg myth, Central-European literature, contextual interpretation, Viennese Modernism

HATÁRTUDOMÁNYOK

TÁMBA Renátó

Reménysugár Habilitációs Intézet
Budapest, Magyarország
trenato87@gmail.com

NEVELÉSI JELENETEK, GYERMEKPORTRÉK ÉS ERŐSZ-FIGURÁK A KÉSŐ KLASSZIKUS KORI ÉS A HELLENISZTIKUS GÖRÖG SZOBRÁSZATBAN

**Vaspitne scene, portreti dece i likovi Erosa u poznoj klasičnoj
i helenističkoj skulpturi**

**Educational Scenes, Child Portraits and Eros Figures
in Late Classical and Hellenistic Greek Sculpture**

Tanulmányomban a hellenisztikus görög szobrászat gyermekportréinak, gyermek Erőszfiguráinak, illetve diadikus kapcsolatot bemutató, zsáner jellegű gyermekábrázolásainak bemutatására törekszem, az alkotások mögött húzódó gyermekszemléleti mintázatok, főbb gyermekkor-, társadalom- és eszmetörténeti szölamok feltárására törekedve. Írásomban a gyermekkor-történeti ikonográfia módszertani eszköztárát használom fel, a Panofsky-féle ikonográfiai-ikonológiai modell mellett jelen esetben elsősorban a schneideri társadalomtörténeti megközelítést, a vizuális antropológiát, a vizuális szociológiát és a vizuális kommunikáció elemzési szempontjait érvényesítve az elemzések során. Vizsgálatom célja, hogy – a *Tanulmányok* 2019/1. számában megjelent *Gyermekjelenetek a hellenisztikus görög szobrászatban* című írásom (Támba 2019, 101–122) mintegy folytatásaként – feltérképezhessem a kor gyermekábrázolásai által magukban hordozott eszmei-társadalmi irányú jelentéstartalmakat, kulturális utalásokat, melyek egyfajta, az individuum problémái iránt érdeklődő új bölcséleti érzékenység munkálására utalnak.

Kulcsszavak: hellenizmus, gyermekszemlélet, ikonográfia-ikonológia, individualista-naturalista ábrázolás, gyermekportré

Gyermekkor és gyermekábrázolás a hellenizmus korában

A hellenisztikus birodalmak korában Nagy Sándor elképzelései nyomán a hellén civilizáció határai immár a Közép-Keletig terjedtek (Hegyí et al. 2002, 312), Isokratés és Arisztotelész koncepciójának megfelelően a hellén műveltség

vált az ember megítélésének fő mércéjévé (Bengtson 2009, 54). Ezzel együtt azonban megszűnt a poliszok autonómiája, a városok alárendelődtek az állami hatalomnak (Hegyí et al. 2002, 314), s ebből fakadóan az egyén megszűnt cselekvés-befolyásoló tényező lenni (Castiglione 1996, 21). A poliszdemokrácia elsoványodásával az individuum mindinkább elidegenedett a societastól (Castiglione 1996, 7), hiszen a hellenisztikus monarchiákat már nem tudta hazájának tekinteni (Hoffmann 2009, 62). Érdeklődése mindinkább az individuális léttartományok felé fordult (Castiglione 1996, 22), így a klasszikus erkölcsök és a kalokagathia eszményének helyébe olyan új, érzékenységet sugalló értékek kerültek, mint az emberbarátság, a jóindulat és a szelídség (vesd össze Hauser 1968, 74). A korszak filozófiai irányzatai is az egyéni boldogulásban keresték az élet célját (Castiglione 1968, 219), így Epikurosz a közösségi élettől visszavonult életmódot javasolt (Bengtson 2009, 58) a lélek zavartalan állapotának elérése céljából (Falus 2005), a cinikusok a polgári értékek és a vagyon megtagadására szólítottak fel a társadalomtól való függetlenedés céljából (Zamarovsky 1980, 312), pusztán a sztoikusok hangsúlyozták a természettel összehangolt, az erkölcsi jószág által vezérelt élet kívánalmát (Long–Sedley 2014, 484, 513), az isteni világkormányzás eszméjének jegyében (Bengtson 2009, 56). Bármily népszerű is volt világtestvériségre vonatkozó elképzelésük (Bengtson 2009, 55), a klasszikus értékeket megkérdőjelező új bölcséleti reflexiók átfogóan kiterjedtek a mindennapi gondolkodásra, s így a gyermekkorral való gondolkodásra is, ösvényt vágva a gyermekhez forduló, az individuális lét problematikája felé nyitott gyermekszemlélet irányába.

Hiszen Plutarkhosz – retrospektívnek is tekinthető – gyermekségteóriájában már a családi nevelés, az apai kíméletesség jelentőségére, a szoptatás és a kötődés kapcsolatának fontosságára, valamint a gyermek lelki-fizikai teherbírájának figyelembevételére irányítja a figyelmet (French 1998, 53–54; Fináczy 1922, 184). A hellenisztikus bölcselők írásaiból kitűnik a gyermeki természet nüanszai iránti aprólékos érdeklődés, bár már Pindarosz ódáiban (French 1998, 51) és az Íliászban is részletekbe menő leírásokat találunk a gyermekkorral, egyrészt a gyermekhez fordulás mozzanatáról (French 1998, 57), másrészt pedig a gyermek esetlegességének, gyámoltalanságának, befejezetlen voltának felismeréséről tanúskodva. Hiszen a görögök a végtagok formálhatóságára vonatkozó elképzelésükkel igazoltnak vélték a testalkat és az értelmi karakter formálhatóságára vonatkozó felfogásukat, ezáltal szolgáltatva igazolási alapot a tanítás jelentőségéről, valamint a gyermek erkölcsi befolyásolhatóságáról, tudatlanságáról kialakított elképzelésüknek. Mindazonáltal a gyermek az irodalomban legtöbbször mégis ártatlan, szeretetre méltó, vidám, ugyanakkor bátortalan teremtként jelenik meg (French 1998, 51), aki ráadásul engedelmességével

és önuralmával gyakran eleget tett a vele szemben támasztott nevelési követelményeknek (French 1998, 52). A kalokagathia eszményének jegyében a gyermeknek a derekasság (areté) elérésére kellett törekednie, amely pedig csakis a komplex múzsai és gümnasztikai nevelés révén valósulhatott meg (Pukánszky 2001, 42; Fináczy 1922, 80), a paideia rendszerén keresztül (Németh 2004, 18; Hoffmann 2009, 73), mely a hellenizmus korában – a vérségi kötelék identitásképző erejének eljelentéktelenedéséből fakadóan – még hangsúlyosabbá vált (Hoffmann 2009, 63). Miképp Isokratés hirdette, az új korszakban a hellénné válás fő feltétele immár a komplex műveltség elsajátítása volt, melynek meghatározó eleme – annak értelmet, erkölcsöt és jellemet egyszerre formáló hatása okán – a retorika volt (Hoffmann 2009, 272; Fináczy 1922, 50–51), s az ékes-szólás jelentőségére utaló motívumok a korszak irodalmában és művészetében egyaránt megjelentek, ideértve a gyermekábrázolásokat is.

Mint utaltunk rá, a poliszdemokrácia elsorvadásának következtében az egyetemes igazságosságba és fátumba vetett hitet az irodalomban leváltotta az esetlegesség és a véletlenszerűség mozzanata (Hauser 1968, 75), s ehhez hasonlóan a szobrászatban az idealizált atléta- és heroszábrázolás kontrapozton és harmónián nyugvó, totalitásélményt kifejező vizuális nyelvének helyébe egy mozgalmas, szenvedélyes ábrázolásmód lépett (Castiglione 1996, 61–62), tükröztetve a poliszdemokrácia rendíthetetlen eszmei egységének (Hauser 1968, 79) s azzal együtt a klasszikus görög embereszménynek a képlékennyé válását. Ahogyan tehát az individuum elidegenedett a közösségtől, úgy került mind közelebb az ember egzisztenciális problémáinak átéléséhez, természeti valójának és élethelyzeteinek megértéséhez, új társadalmi érzékenység formálódott ki a különböző társadalmi csoportok, lelkiállapotok, élethelyzetek megfigyelése iránt, s ez az irodalmi (pl. Kallimakhosz, Leónidasz, Theokritosz) és képzőművészeti ábrázolásokon (pl. spinario-jelenetek) egyaránt visszaköszön. A megváltozott eszmei tartalomnak és pszichikai beállítottságnak köszönhetően (Tatarkiewicz 2006) e korban élte virágkorát a gyermekábrázolás is, hiszen a lebomlóban lévő, az örök érvényű erkölcsi bizonyosságok táplálta klasszikus emberideál többé már nem jelenthette eszmei gátját a pillanatnyiségánál, esetlegességénél és természeti meghatározottságánál fogva definiált gyermekkor ábrázolásának. Sőt, az új téma mintegy fennhangon hirdette a befejezetlenségre építő új életszemlélet igéjét (French 1998, 51–52), gyakorta ironikusan kérdőjelezve meg a klasszikus társadalom- és emberszemlélet egyes toposzait, nagy szüzséit (Támba 2019, 101–122).

Ahogyan tehát a nagy ideálok hanyatlásával a művész figyelme mindinkább az érzékenység és a tűnékenység felé fordult, úgy értékelődtek fel a mindennapi élet olyan szegletei, mint a gyermekkor és a gyermeki termé-

szet, különösen az irodalomban és a képzőművészetben. Jelen tanulmányban ezért a korszak plasztikai gyermekábrázolásainak vizsgálatára vállalkozom a gyermekkortörténeti ikonográfia-ikonológia eszközeivel (Támba 2017, 79–122; lásd még Endrődy-Nagy 2015, 35–100), az alkotások mögött rejlő eszme-, társadalom- és gyermekkortörténeti összefüggések feltárása céljából, többek közt az alkotások szövegtestébe főbb rejtett gyermekségretorikai szólamok, gyermekszemléleti mintázatok, valamint a feltárt gyermekképből kibontható emberképmotívumok feltérképezése érdekében.

A késő klasszikus kor gyermekábrázolásai – felnőtt-gyermek kapcsolat

Az önmagában nyugvó belső egyensúly által jellemzett pheidiaszi plasztika klasszikus zártságával szemben a késő klasszikus szobrászatban már új, oldottabb, szenvedélyesebb vizuális nyelv kezdett kifermődni (Castiglione 1996, 61–62). Ezzel párhuzamosan a korszak szobrászatában megfigyelhető egyfajta ikonográfiai fordulat is, melynek értelmében a klasszikus embereszményt tükröző atléta- és heroszábrázolások helyett már egyre inkább a halandó, mindennapi élethez közelebb álló alakok és életesemények kerültek megjelenítésre. Ilyen téma volt a gyermekkor is, de ebből a korból még elsősorban gondozási jeleneteket, felnőtt-gyermek kapcsolatot bemutató ábrázolásokat ismerünk. Igaz ugyan, hogy ezek a jelenetek többnyire valamely mitológiai téma ürügyén kerültek megfogalmazásra, ám a gyermekről való gondoskodás megörökítése már önmagában informál minket arról, hogy a korabeli közgondolkodás egyre inkább közeledett a mindennapi élet naturális-individuális aspektusaihoz. A korszak diádikus kapcsolatot bemutató ábrázolásain már felismerhetők a gyermeklét alapvető anatómiai-fiziognómiai és lélektani sajátosságai, s a gyermekélet főbb motívumai olyan tulajdonságok lesznek, mint amilyen a gyámoltalanság, a játékoság és a szeretetre méltóság. Később, a hellenizmus korában mintha már eltűnne ez a téma, hogy helyüket a gyermekkort önértékénél fogva értelmező egyalakos gyermekábrázolások (gyermekportrék és gyermekzsánerek) vegyék át, ám a késő klasszikus kor gyermekrepresentációja már mintegy átmenetként szolgált egy új korszak új ikonográfiai karaktere felé.

A késő klasszikus görög szobrászat kb. Kr. e. 430–330 közé tehető, a korszak vége felé haladva azonban már egyre inkább a klasszikus stílus felbomlásáról beszélhetünk, gondolva itt elsősorban Lüszipposz, Szkopasz és Praxitelész munkásságára. Azonban már Praxitelész apja, Képhiszodotosz is újszerű kompozíciós megoldásokkal és ikonográfiai megfontolásokkal élve, még ha formanyelvi értelemben visszafogottabb is volt, mint kortársa, Timotheosz.



1. kép. Képhiszodotosz: Eiréné a gyermek Plútossal. Római másolat, Athénban találták. Kr. e. 370.

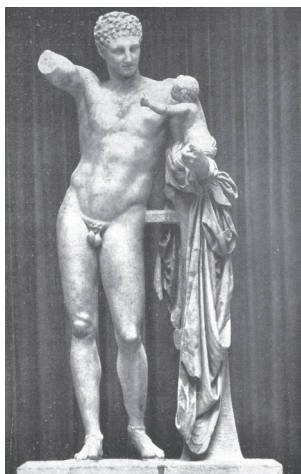
Forrás: hellenicaworld.com. <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Art/Ancient/en/KephisodotosArt.html> [2020. jan. 23.]

Egyik legismertebb munkája az *Eiréné a gyermek Plútossal* (1. kép) (Kr. e. 370 k.), amely eredetileg az athéni Agorán állt, s eredetije bronzból készülhetett; ma római másolatból ismerjük. A mű talán a Spárta és Athén közötti béke jegyében született. A szobor azt ábrázolja, amint a hórák egyike, a béke védnöke, Eiréné oltalmazón a bal karján tartja a kisdéd Plútoszt, a bőség és gazdagság istenét, aki tiszteletteljesen tekint gondviselőjére. Az istennő tekintélyét magassága is érzékelteti, s tömörszerű megformálása, ruházatának tömege, valamint a nagy tömegben aláhulló drapéria függőleges redői csak tovább hangsúlyozzák. Utóbbi megoldás a magasság, a szellemi nagyság és hatalmasság, a tekintély, valamint a statikusság érzetének elmélyítését egyformán szolgálja. A függőleges redőkhöz képest az átlós, hullámos redők ritkábbak, mindenesetre ezek érzékeltetik a gondviselői érzelmeket, az oltalmazó nevelői attitűdöt. A két alak méretbéli különbsége túlzott, s ami a gyermekalakot illeti, Plútosz kis méretétől eltekintve a test arányai és az anatómiai-fizionómiai vonások is inkább egy, a gyermeki és a „miniatúr felnőtt” között félúton lévő teremtetést mutatnak; a már-már atletikusnak ható felsőtest és a bölcs tekintet is inkább az utóbbi irányába hat. Ugyanakkor a gyermek itt – a felfelé irányuló tekintetnek és az arányoknak köszönhetően – meglehetősen függő, kiszolgáltatott lénynek tetszik védelmezőjével szemben.

Pauszanasz okos ötletnek tartotta, hogy Képhiszodotosz a béke istennőjét a vagyonosság istenének dajkjaként vagy anyjaként ábrázolta, ezáltal mintegy azt sugallva, hogy a jólét fennmaradásának feltétele a béke megőrzése. Ám Eiréné

tekintete – az oltalmazó gesztus ellenére – szomorúnak tetszik, mintha csak attól tartana, hogy a kettejük (Eiréné és Plútosz) alakja által szimbolizált béke és jólét időszaka már nem tart sokáig Hellász földjén, ahol nemrég még háborúk dúltak a hegemoniáért. A mű az anyai vagy gondozói oltalmazás mozzanatán túl tehát egy válságfélelemtől átjárt korszak kétségbeesését, melankóliáját juttatja kifejezésre, miközben magát a gyermeket mutatja fel a gazdag élet garanciáját jelentő jelképes alak gyanánt.

A plasztikus és monumentális hatást kölcsönző munkán alapvetően még érezhető ugyan a szobrászati tradíciók erőteljes tisztelete, ám újszerű vonása a műnek a polükleitoszi testtartástól eltérő kontraposzt, vagyis „a test súlyát hordozó bal oldal és a[z eredetileg] jogarra támaszkodó kar széles gesztusában kinyíló jobb oldal kontraposztja” (Sarti 2007, 235). Mindenesetre Képhiszodotosz kortársa, Timotheosz már jóval szenvedélyesebb, dinamikusabb, expresszívebb szobrokat alkotott, amelyek újjító törekvése már a test arányaira és kiegyensúlyozására vonatkozó újszerű megoldásokban, műveinek könnyed, dekoratív stílusában is tetten érhető (pl. az Aszklépiosz-templom dekorációi [Kr. e. 380–375]). Hozzá képest, mint a vizsgált alkotáson is látható, Képhiszodotosz jóval erősebben kötődött a hagyományokhoz.



2. kép. Praxitelész: Hermész a kis Dionüszossal az olümpiai Héra-templom cellájából.

Kr. e. 330–320. Paroszi márvány. Magasság: 2,15 m. Olimpia, Múzeum.

Forrás: Castiglione 1968, 174.

Ugyancsak mitológiai keretek között ábrázolja a gyermekvigyázás mozzanatát a *Hermész a kis Dionüszossal* címet viselő, paroszi márványból készült, 2,15 m magas szobor (2. kép) (Kr. e. 330–320), mely az olümpiai Héraionból való, s

ma az Olimpia Múzeumban található. A mű említésével először Pauszaniásznál találkozunk, az ő nyomán tulajdonítjuk Praxitelésznek. A szobrot, legalábbis annak római kori másolatát, 1877-ben találták meg (Castiglione 1968, 278).

A mű mitológiai háttértörténete szerint Zeusz az istenek hírnökére, Hermészre bízta újszülött gyermekét, a kis Dionüszoszt, meghagyva számára, hogy menekítse a gyermeket a nyμφákhoz Héra haragja elől. Praxitelész kompozíciója éppen azt a pillanatot ábrázolja, amint Hermész útközben megpihent, s egy fatörzsnek támaszkodva játszott a karján tartott Dionüszossal; karjáról gazdagon redőzött drapéria hull alá (Castiglione 1968, 172). Másik karjában eredetileg szőlőfürtöt tartott, hogy ezzel szórakoztassa a kis istenséget, akinek gyermeki kíváncsiságáról tanúskodik, ahogyan kis kezeit a fürtök felé nyújtja. A szőlőfürt azonban ma már hiányzó darabja az alkotásnak (Sarti 2007, 236). A mű nyíltan és közvetlenül ábrázolja az érzelmet, a felnőtt-gyermek kapcsolatot és a fáradtság állapotát egyaránt, amire a klasszikus kor művészetében nem lehetett példa, hiszen e korban a szeretetteljes felnőtt-gyermek kapcsolat elenyésző jelentőséggel bírt.

Hermész alkata a klasszikus szobrokétól eltérően nem atletikus, hanem nyúlánk, idomai lágyabbak, előkelőbbek. Nem „az emberség magasztos ideálját” nyújtja már e mű, mint Pheidiasz alkotásai, hiszen Praxitelész még istenfiguráit is emberi vonásokkal kívánta felruházni, ahogyan az a knidoszi *Aphrodité* című alkotáson is tetten érhető (Castiglione 1968, 173). Ez meglehetősen új volt e korban, ahogyan az istenek ruhátlanul történő ábrázolása is (Sarti 2007, 236), s egyáltalán, a fiatalabb istenek megformázása.

A mű kompozíciója, felépítése Praxitelész apja, Képhiszodotosz művére, az imént tárgyalt Eirénét és Plútoszt ábrázoló szoborcsoportra emlékeztet, azonban e műnél törekenyebb egyensúly jellemzi, hiszen a szobor oldalirányban kiegyensúlyozatlan, mint Praxitelész számos más, márványból faragott alkotása. Ezt a kiegyensúlyozatlanságot jelzi még a támaszték alkalmazása is. Mint Praxitelész más alkotásain, e művön is a városállamok polgárainak megrendült identitástudata jut kifejezésre e mozzanaton keresztül, tehát az, hogy a figura külső támasztékot keres álló helyzetének megtartásához, jelzi a korabeli társadalom belső egyensúlyának megbomlását (Castiglione 1996, 62). Ez utóbbi megoldás visszaköszön majd a hellenizmus századaiban is. Az alkotást mindenestre könnyed stílus jellemzi, finom fény-árnyék játékkal és lágyan domborodó formákkal (Sarti 2007, 236).

E szoborcsoporton a fáradtság mozzanata indokolja a játékoság megjelenítését, s ez a mentalitás korszakos megváltozását jelzi előre: a poliszdemokrácia válságának közepette már nem bizonyul működőképesnek a kalokagathia eszméje, ahogyan az állandóság lételménye sem, a figyelem immár a testi-lelki

élet természeti valóságára összpontosul, s ennek jegyében most már a gyermekkel való játék is értelmet nyer, mint a gyermek érzelmi fejlődését elősegítő tevékenység. Most már a gyermek ábrázolása is valószerű, hiszen játékoság, pajkosság, bájoság, esetlenség, gyámoltalanság jellemzi, valamint az érzelmek szertelensége. Az utóbbit főleg a szülő után nyúló mozdulat jelzi, valamint a támasztékról nagy tömegben aláhulló drapéria.



3. kép. Karjaiban csecsemőt ringató öreg dajka.
Kr. e. 330–300 k. Boiótiában találták. London, British Museum.

Forrás: a szerző felvétele

A mitológiai tárgyú ábrázolásokon túl a gondozás témájának hétköznapi élethelyzetben történő megjelenítését nyújtja a *Karjaiban csecsemőt ringató öreg dajka* (Kr. e. 330–300 k.) Boiótiában talált terrakottafigurája (3. kép), melyet ma a londoni British Museum őriz. Az alkotás az elmélyült személyiség- és karakterábrázolás, illetve az emberi tapasztalatok sokféleségének megnövekedett erejű művészi megragadásáról tanúskodik, kiváló érzékkel mutatva be az életkori jellemzőket. A szobrot egyszerű stílus jellemzi a józan tárgyilagosság jegyében: előlnézetre komponált, visszafogott, nyugodt harmóniát közvetítő alkotás ez, mely még magában hordja a klasszikus hagyományokat, s egyúttal emlékeztet az archaikus szobrászat hagyományaira is.

A dajka arcának reális bemutatása, illetve vaskos alakjának részletezése okán e szobor – annak klasszikus nyugalma ellenére – mégis már a naturalista személyiségábrázolás példája. A dajka vaskos orra, táskás szemei, fogatlannak ható szája kifejezetten naturalis részletek, ahogyan az asszony tömzsi testalkata is. Ez azonban meglepő ellentmondásban áll a szobor beállításával, mely a klasszikus görög szobrászat nyugodt harmóniáját árasztja. Mindenesetre e szobor alkotója

már nem az eszmék felől közelített, hanem olyannak kívánta bemutatni a dajka és dajkált gyermeke párosát, amilyenek a valóságban, a hétköznapi életben látszódtak. E mű tehát mentes az egységes emberkép tükröztetésének törekvésétől, a cél itt az érzékelhető jelenségnek a maga teljességében való bemutatása, a látható részletek alapos visszaadására törekedve, nem mentesen az ábrázoltak személyiségének érzékeltetésétől sem (lásd Castiglione 1968, 219).

A tömörszerűen megformált, s ezáltal a stabilitás és állandóság élményét, a biztonság és a megbízhatóság érzését árasztó dajka alakjába a drapéria redői, a ruházat viszonylag egyenes vonalú ráncai némi elevevést visznek, ahogyan a dajka dús hajzata is, érzékeltetve az asszonyban munkáló érzelemgazdagságot. A dajka derűs arckifejezése, enyhén lefelé biccentett feje, kissé görnyedt tartása érzékelhetővé teszi a gyermekre összpontosítás mozzanatát. A dús hajzatú kisgyermek alakja pólyában jelenik meg, bábuserűen, ábrázolása a dajka alakjához képest elnagyolt. Mindenesetre a dajka függőleges alakja és a kezében szunnyadó, bepólyált kisdéd vízszintese egymással kontrasztot képez, s egyúttal gyöngéd feszültséget kelt. A ringatás mozzanata és a gyermek tagjainak deformálódásának megakadályozását megcélzó pólya (lásd French 1998, 51–52) alkalmazása pedig egyaránt tájékoztat minket a gyermek lényére fordított nevelői figyelemről. Ez már az új korszakot készíti elő, amelynek során mind jellemzőbbé válik a szeretetteljes nevelői és szülői kapcsolat kialakulása, a gyermekhez fordulás mozzanata (Pukánszky 2001, 39; French 1998, 53–54; Fináczy 1922, 184), valamint a gyermek szeretetre méltóságáról, ártatlan voltáról alkotott felfogás (French 1998, 51).

Gyermekportrék a hellenisztikus szobrászatban

A Hellász szellemi totalitását kifejező pheidiaszi plasztika klasszikus jegyeivel szemben a hellenisztikus korszak szobrászatát az individualista-naturalista ábrázolásmód jellemezte (Hauser 1968, 73, 81), melynek gyökerei már Szkopasz kicsavarodott testű, fájdalmas arckifejezésű, mozgalmas nőalakjainál felfedezhető (Sarti 2007, 37), vagy épp Praxitelész támasztékot kereső, kiegyensúlyozatlan figuráinál (Castiglione 1968, 173). Előbbi a pergamoni és a rhodoszi, utóbbi az alexandriai iskolára gyakorolt nagy hatást szeszélyes, dinamikus ábrázolásmódjával, ám Nagy Sándor udvari szobrásza, Lüszipposz egészen átfogó ábrázolási elveket fogantatott meg az elkövetkezendő századok szobrászata számára (Castiglione 1996, 19).

Lüszipposz az ember „tisza eszméjéből” kiinduló alkotásmódtól eltávolodva az érzéki benyomásokról táplálkozó, az ember természeti valóságáról informáló ábrázolásmód felé igyekezett (Castiglione 1968, 211), áthelyezve őt az „igaz” és a „jó” kategóriái által működtetett platóni „állandóságból” a pilla-

natokban való létezés köznapi közegébe (Hauser 1968, 74). Apoxüomenoszával leszámolt a klasszikus szobrászat egynézetű ábrázolásmódjával, a térbenyúlás gesztusával meghódítva a tér mindhárom dimenzióját (Castiglione 1968, 193; 1996, 61–62), s ennek köszönhetően a test kilépett a klasszikus görög szobrászat állandóságélményétől meghatározott ideális térből az esetlegesség terébe. Ezt a fordulatot csak hangsúlyosabbá tette az állás és lépés közötti átmeneti mozgásállapot (Castiglione 1996, 61–62), ahogyan a kicsavarodott testtartás és a drapéria redői által keltett fény-árnyék hatás (Boardman 2007, 230), valamint a lüszipposzi kánon, mely a természetes testarányok használatával ugyancsak a természetszerűséget hangsúlyozta az értelem (a „fej”) uralkodó szerepét hangsúlyozó polükleitoszi kánonnal szemben (Castiglione 1996, 197).

Szkopasz, Praxitelész, de legfőképp Lüszipposz ábrázolási elvei a jelen dolgozat vizsgálatának tárgyát képező gyermekábrázolások kompozíciós jegyeit elemezve is felismerhetők, s e jellemzőkre mintegy ikonográfiai kódokként is tekinthetünk. A hellenizmus korának gyermekportréi azon túl, hogy dokumentálják a gyermekkor megfigyelése iránti megnövekedett igényt, s ezáltal a gyermekkor felértékelődését, s individuális voltánál fogva történő megközelítését, reflektálnak a korszak változóban lévő eszmei-pszichikai beállítódására is.



4. kép. Gyermek. Kr. e. 332–330.

Bronz. Magasság: 6,5 cm. Baltimore, Walters Art Museum.

Forrás: The Walters Art Museum. <https://art.thewalters.org/detail/8008/child/> [2019. júl. 11.]

A *Gyermek* című, márványtalapzaton álló bronzszobrocska (4. kép) (Kr. e. 332–330; bronz; magasság: 6,5 cm; Baltimore, Walters Art Museum) szigorúan értelmezve még a késő klasszikus korban keletkezett, mindenesetre miután a test megnyújtott arányai, az állás és lépés közötti átmeneti mozgáshelyzet ábrázolása

és a térbe nyúlás gesztusa révén a szobor már Lüszipposz örökségét mutatja a maga visszafogott módján, e művön már az új kor atmoszférája érhető tetten. A megemelt drapéria redőinek spirális csavarodása mozgalmasságot kölcsönöz a műnek, az enyhén oldalra biccentett fej jelzi a gyermekkor elevenségét, akárcsak érdeklődést kifejező élénk tekintete. A mű a gyermekkor anatómiai-fiziognómiai vonásainak gondos megfigyeléséről tanúskodik, noha az ábrázolt mozdulat az újítások ellenére még kissé szertartásosnak hat. A kisplasztika voltaképeni témája pedig valószínűleg nem más, mint áldozatvitel (a fiú kezében egy megfőtt szárnyas jószágot visz), mely egyértelműen a szakralitás irányába hat. Ugyanakkor a ruházat spirálisan csavarodó, hullámzó felületének szeszélyessége már megbontja a szakrális rend harmóniáját, s ennél fogva érzékelteti egy rituálétól átjárt kor válságát. Mindenesetre e mű még nyomként kíván funkcionálni egy lassanként kiüresedni látszó, de a hellén identitás organikus részét képező, szigorú, a gyermeket egy szerves kultúra egészének alávétő rituáléről, felhíva a figyelmet egyúttal a görögség gyökeres átalakulására.



5. kép. Ülő leány. Római kori márványmásolat egy Kr. e. III. század első felében készült szobor után. Róma, Palazzo dei Conservatori.

Forrás: Castiglione 1996, 72.

A Kr. e. III. század közepe után a szobrászok már túlléptek a köznapi élet szokványos megnyilvánulásainak rögzítésén, s a legbonyolultabb testhelyzeteket kezdték tanulmányozni (Castiglione 1996, 67), a testen belül lezajló mozgási folyamatok ábrázolásával mintegy birtokba véve a tér három dimenzióját (Castiglione 1996, 68). E művek nyugtalan vibrálást fejeznek ki, akárcsak a Lüszipposz körében keletkező ülő istenszobrok (Castiglione 1996, 70), vagy épp a Lüszipposz-tanítvány Eutükhidész által készített monumentális bronzszobor,

az antiokheiai szoborcsoport részeként ismert „Tükhé” (Castiglione 1996, 70). A piramidális kompozícióba foglalt, egyszerű körvonalakkal jellemezhető alkotás mögött roppant erőteljes belső feszültség munkál, mégpedig a vízszintes és függőleges vonalak játéka révén (Castiglione 1996, 71). Eutükhidész itt teljesen elvetette a trónolás motívumát, hiszen Tükhé keresztbe vetett lábakkal ül, előrehajló törzssel, egyik karja lefelé nyúl, másik pedig felfelé; szembetűnő itt tehát az egymással ütköző, a tér minden dimenziójába kiterjedő komponensek megjelenítése is (Castiglione 1996, 72).

Az antiokheiai Tükhé rafinált szerkesztését követi az *Ülő leány* című szobor (5. kép), amit mi egy római kori, a Kr. e. III. század első felében készült eredeti után készült márványmásolatból ismerünk (Róma, Palazzo dei Conservatori). A figura, mely mellé feltehetően egy mellékalak is készült, ez azonban nem áll rendelkezésünkre. A Tükhé kompozíciós megoldását e szobor szerkesztésmódja a végletekig kihegyezve valósítja meg, ugyanis e köznapi témánál már nélkülözendő volt a monumentális hatás. Az alkotás nem az uralkodói reprezentációt szolgálta, sokkal inkább a privát szférához tartozott, hiszen egy egyszerű széken ülő kislányt ábrázol, mintegy a zsáner nyelvére írva át, s egyúttal transzferálva mindazt, ami a trónolás fogalma kapcsán felmerül. A szék merev vonalai kiemelik az alak testének és tagjainak tartását jelző vonalakat, a leányalak komponenseinek görbületeit és diagonálisait. A leány jobb karjával a székre támaszkodik, s ezzel a művész meghosszabbította az alak vertikális vonalát, amelyhez a testrészek kapcsolódnak (Castiglione 1996, 72).

Az *Ülő leány* teljesen körbejárható, a többnézetűség elve szerint komponált alkotás, mely egy összetett mozgáshelyzetet jelenít meg. A leány felemelt kezének, a keresztbevetett lábaknak, valamint az oldalra és lefelé biccentett fejnek köszönhetően érzékelhető a mozgás pillanatnyisága, az ábrázolt testtartás szituációhoz kötöttsége. A lefelé irányuló tekintet egyúttal a befelé zárkózás lélekállapotát közvetíti a hellenizmus korának jellemző attitűdjeként, a tekintetből áradó melankólia mögött pedig mintha a kor válsághangulata munkálna.

Ideáltipikus ábrázolás helyett hétköznapi zsánerjelenetnek lehetünk itt szemtanúi, ahol az érzelmek viszonylagosságának érzékeltetése kerül előtérbe. A leány ruhájának bőven redőzött drapériája az általa eredményezett fény-árny hatással jelzi a leány érzelemgazdagságát, akárcsak hajzatának sűrű, csigázott fürtjei is, s a test tengelye körül csavarodó törzs is szeszélyességre utal (Castiglione 1996, 73). Az efféle bonyolult testhelyzetek megjelenése ekkortájt vált jellemzővé. A tekintet, a ruharedők, a mozgási irányok, a mozdulatok egy csomópontban összpontosulnak, befelé építkező kompozíciót eredményezve ezáltal, érzékeltetve a kor melankolikus, introvertált atmoszféráját. A megtámaszkodás mozzanata pedig utal az érzelmi egyensúly hiányára; a külső támasz keresése, akárcsak

Praxitelésznél, itt is a hellenisztikus világ egyensúlyának megrendülését fejezheti ki áttételes módon. Tehát itt az új, individualista-naturalista, szubjektív-emocionális jellegű ábrázolásmódnak köszönhetően immár nem pusztán a leánygyermek melankolikus érzésvilága jelenik meg, ráirányítva a figyelmet az individuuum sérülékenységére, hanem a lányka mikrouniverzumán keresztül ráláthatunk az őt övező makrouniverzum törekenységére is, kifejezésre juttatva a hellenisztikus monarchiákban a helyét nehezen találó individuuum kétségeit.



6. kép. **Bokszoló gyermek. Kr. e. III–II. század, bronz.**

Magasság: 8,5 cm, szélesség: 3 cm, mélység: 2,2 cm.

Lelőhely: Egyiptom, Alexandria. Baltimore, Walters Art Museum.

Forrás: The Walters Art Museum. <https://art.thewalters.org/detail/3131/child-boxer/> [2019. júl. 11.]

A Kr. e. III–II. század fordulójáról való a *Bokszoló gyermek* Alexandriában talált bronzfigurája (6. kép) (magasság: 8,5 cm, szélesség: 3 cm, mélység: 2,2 cm; lelőhely: Egyiptom, Alexandria; Baltimore, Walters Art Museum), mely az alexandriai realizmus stílusjegyeit mutatja. Egyetlen, nyers felületkezelés, hűsszerű megformálás, a polükleitoszi kontraposztból kiinduló, de egyensúlytalanná „fajuló” testtartás jellemzi e művet, mely utóbbi különösképpen tükrözi a hellenisztikus világ egyensúlyvesztett állapotát. E testtartás egyszerre fejezi ki a felhizlalt, birkózásra adott, s így testiségénél fogva eltárgyasított gyermek fáradtságát és alacsony önbecsülését, ezáltal utalva a fiú nagymértékű kiszolgáltatottságára, alárendeltségére és felnőttek általi kihasználtságára. Balra biccentett feje lényének elevenséget kölcsönöz, szomorú tekintete korszakos melankóliát és hétköznapi élettragédiát egyformán sejtet. A tömzsi, hurkás tagokkal és párnás testtel ábrázolt gyermek test- és fejtartása egy méltóságát veszített gyermek alakját nyújtja, hasonlóan naturalisztikusan, mint azt Mürón *Részeg öregasszonyán* tapasztaljuk (vö. Castiglione 1968, 241). Lüszipposz Apoxüomenoszához hasonlóan mintha itt is az elvégzett tett értelme fölötti mélabús meditáció mozzanátának lennének szemtanúi; e fiú alkalmi győzelmeit felülírja társadalmi bizony-

talansága, melynek révén szülei birkózni küldik őt a napi betevő reményében. Hiszen a kor nagy méreteket öltő társadalmi egyenlőtlenségeinek következtében a gyermekkor értéke nagyban függött társadalmi réteghelyzetétől, s ennek megfelelően a létállapotát meghatározó életesemények is determináltak voltak (lásd Pukánszky 2001, 43). Mindenesetre a capitoliumi *Ökölvívó* (Kr. e. III. század, 1,28 m, Róma, Museo Nazionale Romano) szobrához hasonlóan e mű is távol áll már a kalokagathia eszményétől, s itt sem a győztes önnönmagáról alkotott vágyképe vetül ki, helyett a bokszoló gyermek valósága a maga kíméletlen nyersségében kerül bemutatásra ezen az alkotáson (vesd össze Siebler 2008, 90). Akárcsak az *Ökölvívó* alakján, e szobron is roppant feltűnő a „látszatvalóság”, a természeti való érzéki aspektusainak megjelenítésére való törekvés (lásd Castiglione 1968, 211; lásd Siebler 2008, 90), s mindkét mű Lüszipposz örökségének továbbviteléről tanúskodik, mégpedig az ábrázolt lelkiállapotának megragadása okán (Sarti 2007, 273).



7. kép. **Éneklő, hangszeren játszó néger fiú bronzszobrocskája.**

Kr. e. II. század. Magasság: 20,2 cm.

Forrás: Boardman 2007, 242.

A hellenisztikus korszakban jellemző volt a különböző etnikumok plasztikai rögzítése iránti érdeklődés, hiszen rengeteg törzsi nép élt a birodalomban (Boardman 2007, 243; Castiglione 1996, 90). Ismeretes például az *Éneklő, hangszeren játszó néger fiú* bronzszobrocskája (7. kép) Alexandriából, a Kr. e. II. század közepéről, akinek a hangszere történetesen hiányzik; ezt jobb kezében tartotta. E kisméretű (20,2 cm magas) szobor eredetileg valamilyen terhet tarthatott, talán mécsesstartóként funkcionált. A szobrocška nem véletlenül

készült bronzból, hiszen ez adta vissza leginkább a „fényes fekete bőr hatását” (Castiglione 1996, 90), a lüszipposzi kánon követése révén pedig a művész érzékelhetővé teszi az afrikai fiú nyúlánk testének arányait. Ugyanakkor ezek a markerek – testi azonosítójegyeinek kihangsúlyozása, lényének testi adottságokra való leredukálása révén – mintegy eltárgyasítják a néger fiút, ahogyan a mű merőben funkcionális volta is, s épp ezáltal válik igazán érzékelhetővé társadalmi kiszolgáltatottsága. Említésre méltó továbbá „a tartás rafinált ponderációja” (Castiglione 1996, 90), mely alatt a függőleges tengelytől két irányban is elhajló, már-már chiaisztikus beállítást értjük. A kompozíció a polükleitoszi kontraposztból indul ki, de az eredmény egy szeszélyes, egyensúlyvesztett állapot lesz, mely érzékelteti az ábrázolt bizonytalan társadalmi helyzetét. Az egyensúlyvesztett állapot, a némiképp groteszk ábrázolásmód okán e mű az alexandriai realizmus szobrászatát dicséri (Sarti 2007, 278).



8. kép. Szónok gyermek. Kr. e. I. század – Kr. u. I. század k., bronz.

Magasság: 8,6 cm. Baltimore, Walters Art Museum.

Forrás: The Walters Art Museum. <https://art.thewalters.org/detail/19534/child-as-orator-2/> [2019. júl. 11.]

Lüszipposzi arányokat mutat a *Szónok gyermek* bronzszobrocskája (8. kép) (Kr. e. I. század – Kr. u. I. század k.; bronz; magasság: 8,6 cm; Baltimore, Walters Art Museum) is, mely datálásából következtetve az alexandriai realizmushoz köthető, s ezt igazolja a naturális részletekben gazdag felület is. E figurán mintegy testet ölt az isokratési eszmény, mely szerint az erkölcsi és intellektuális nevelés alappillére az ékesszólásra nevelés (Hoffmann 2009, 63–64); e gondolatban fogalmazódott meg a hellén műveltség eszmény központi mozzanata, bár e szobor már a válságkor végén keletkezett. A lefelé hajtott fejjel ábrázolt, szavai értelmében elmélyült kisfiú kétértelmű, közötteles mozgásállapota, a kissé hátradőlő

test okán előálló ingatag egyensúlyi helyzete révén érzékelhetővé válik a hellenisztikus világ válsága, de azt sejteti a himation nehézkes megemelésének mozzanata is, mely révén még szembeötlőbb a gyermek esetlensége. E mű a bukás előtti időkben még visszaidézi a hellenizmus programjának eredetűl szolgáló isokratési embereszményt, egyúttal a gyermek alakjához kapcsolva, azt sugallva, hogy a hellenizmuseszmény kifermálására leginkább a gyermek képes, nála kell elkezdni a szónoki képességekre épülő komplex műveltségeszmény realizálását (lásd Hegyi et al. 2002, 260; Hoffmann 2009, 63–64). Azonban a birodalmi egyensúly megrendülésének melankóliája e mű atmoszférájában már egyértelműen benne rejlik.



9. kép. **Pajzsot hordó gyermek. Kr. e. I. század – Kr. u. I. század k., bronz. Magasság: 5,1 cm. Baltimore, Walters Art Museum.**

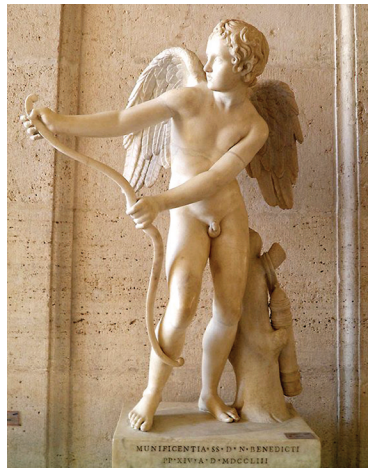
Forrás: The Walters Art Museum. <https://art.thewalters.org/detail/29361/child-carrying-a-shield/> [2019. júl. 11.]

A *Szónok gyermek* alakjához hasonlóan ugyancsak nyúlánk, lüszipposzi arányokat mutató fiúgyermeki testet látunk a *Pajzsot hordó gyermek* című bronz kisplasztikán (9. kép) (Kr. e. I. század – Kr. u. I. század k., bronz; magasság: 5,1 cm; Baltimore, Walters Art Museum). Az egyenes tartással, kétértelmű mozgáshelyzetben ábrázolt fiú felfelé szegett feje, melankolikus, kétkedő arckifejezése, messzeségbe révedő tekintete jelzi a hellenisztikus világ válságát. A Polüektosz Démoszthenész-szobrát idéző ökölbe szorított kéz motívuma akaratos keménységet sugall, a pajzsot pedig a biztonság és a védelem jelképeként, az isteni harag vagy a harcos univerzum szimbólumaként tartja maga előtt a kisfiú, de értelmezhető a retorika attribútumaként is (lásd Pál és Újvári szerk. 2001). Az aigisz (kecskebőr) pajzs mint az ékesszólás jelentőségére felhívó szimbólum a korszak végén mintegy visszaidézi a hellenizmus eredeti, isokratési küldetés-

tudatát a komplex hellén műveltség egyetemes mértékű elterjesztésére vonatkozóan a „helyes beszéd” eszközeivel (lásd Hoffmann 2009, 64). Ily módon e mű a *Szónok gyermek* párdarabjának tekinthető, hiszen mindkét darabon az isokratési eszményből kiinduló hellenisztikus műveltségeszmény megrendülése jut kifejezésre, csak míg az előbbin inkább befelé építkező, addig az utóbbin kissé szétágazóbb kompozíció keretein belül.

Gyermek Erósz-ábrázolások a hellenisztikus korban

A hellenisztikus ábrázolások jelentős csoportját képezik a legősibb istenek közé számító Erósz alakjának gyermek formájában történő megjelenítései is (Gyenge 2002). E kornak – annak az individuum problémája, s így az érzéki valóság felé forduló hajlama okán – roppant jellemző motívuma volt Erósz alakja, aki továbbra is a szerelmi vágy isteneként jelent meg, de már mentesen a platóni ideatanból fakadó értelmezéstől, mely a halhatatlanság iránti vággyal azonosította a szerelmet (Deczki 2013). Meleagrosz verseiben is a szerelmi szenvedély „vadszívű isteneként” (*Az összetört szívű szerető Erószhoz*) jelenik meg a „keser-édes Erósz” (*Különös eset*), Moszkhosz *A szökevény Erósz* című versében pedig konstatálhatjuk, hogy e korban már jellegzetes attribútumává vált a szerelem könnyedségét kifejezésre juttató szárny, valamint a tegez, az íj és a nyíl. Ez utóbbiak arra szolgáltak a daimón számára, hogy szerelmi sebeket ejtsen a szíveken (Pál–Újvári szerk. 2001).



10. kép. Lüsszipposz: Erósz. Római márványmásolat bronz eredeti után.
Magasság: 130 cm. Párizs, Louvre.

Forrás: Ancient History Encyclopedia. <https://www.ancient.eu/image/2312/eros-stringing-his-bow/>
[2019. júl. 11.]

Szárnyakkal és ijakkal ábrázolja a serdülő-forma Erósz-t a legnépszerűbb Erósz-ábrázolások közé számító Lüszipposz-mű, az *Erósz* (10. kép), melynek eredetije bronzból készült, s több mint ötven másolata ismert. A Louvre-ban található, 130 cm magas római márványmásolat valószínűleg a káriai Mündosz számára készített darab (Kr. e. 333), melyet akkortájt rendelhettek a mestertől, amikor épp Nagy Sándort kísérte kis-ázsiai hadjáratán. A mű később Konstantinápolyba került, ahol Kr. u. 476-ban megsemmisült. A jellegzetesen lüszipposzi előadásmódban készült mű azt a jelenetet ábrázolja, amint Erósz épp leoldozza a húrt íjáról, miután célba talált vele: tehát a megsebzés utáni pillanatot mutatja be (Castiglione 1968, 280). A csigákba rendezett fürtökkel, a lüszipposzi kánon értelmében vékony, nyúlánk testtel ábrázolt Erósz íja „az ellentétes erők játékában feszül meg” (Sarti 2007, 239), a polükleitoszi kontraszt harmóniája felől egy egyensúlyvesztett testtartás felé tendál. Alakja – Praxitelész Hermészéhez hasonlóan – támasztékot keres a térben, jelezve a poliszdemokrácia válságát, bonyolult, összetett mozdulata többnézetű ábrázolásmódot eredményez. A kétértelmű, a mozgás és a lépés között lévő mozgásállapot, a figura merész kontrasztban történő beállítása, a széles gesztusok úttörő jelentőségűvé avatják az alkotást, mely miután – az Apoxüomenoszhoz hasonlóan – meghódította a teret, jelezte, hogy igényt tart a valóság, a természet mimetikus ábrázolására egy új, természettudományos szemléletű művészetfelfogás jegyében, szemben a platóni eidetikus művészetszemlélettel (Sarti 2007, 238).



11. kép. Doidalész: Guggoló Aphrodité a fürdőben. Római márványmásolat.
(Eredeti: Kr. e. III. század közepe.)

Magasság: 1,13 m. Nápoly, Museo Nazionale.

Forrás: Castiglione 1968, 231.

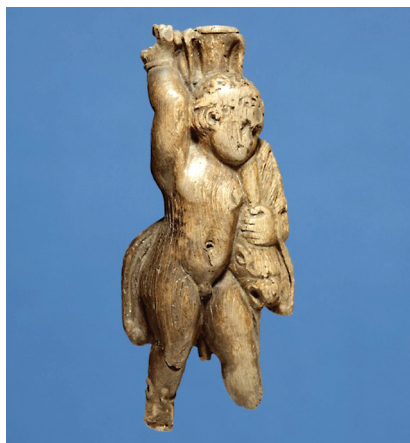
A hellenisztikus Erósz-ábrázolások jellemző típusát adja az Aphrodité oldalán megjelenő, kecses ifjúként vagy „csintalan” kisdedként megjelenített gyermekisten ábrázolása, melynek számtalan változata ismert. Számos mítosz szerint Aphrodité fia volt, Platón *A lakoma* című műve (pontosabban a Szókratész által megidézett Diotima) szerint viszont Porosz és Penia, vagyis a Gazdagság és a Szegénység gyermeke, aki Aphrodité ünnepi lakomáján született, s ennél fogva az istennő szolgálójává, a Szépség szerelmesévé vált (Pál–Újvári szerk. 2001). Erósz – mint a két szélsőség fia – nem más, mint félisten, daimón, aki közvetít az emberek és az istenek világa között, s közöttek abban az értelemben is, hogy se nem szép, se nem rút, nem jó és nem is rossz. Ebből a köztes állapotból fakad a vágyakozás a tudás és a szép után (Garaczi 2013, 341; Deczki 2013, 78–79; Kovács 2013, 91), a jó és a szép birtoklására való vágy pedig olyan tevékenységekkel kapcsolódik össze, mint a szülés, a nemzés és az alkotás (Deczki 2013, 80; Kovács 2013, 91), s mindhárom a halhatatlanság iránti vágygal függ össze (Deczki 2013, 80). Ennél fogva az említett ábrázolástípushoz tartozó alkotások a szépség utáni vágyakozás jelentéstartalmának hordozói. A mű mögött azonban sejteni véljük a hellenisztikus monarchiák „kisemberének” szépség és halhatatlanság utáni vágyódását is, s ezzel együtt érzékelnünk saját tökéletlenségének felismerése fölötti melankóliáját is.

Az Aphrodité a gyermek Erószsal típusú ábrázolások sorába tartozik a kisázsiai Doidalész *Guggoló Aphrodité a fürdőben* című szobra (11. kép) is a Kr. e. III. század közepéről, mely az életnagyságú bronz eredeti nyomán készült, római márványmásolat formájában maradt ránk, az eredeti változat a Kr. e. III. század közepén készült és Nikomédiában állt. Az 1,13 m magas műről számos másolat készült. Mesterét és korát Plinius *Historia Naturalae* című munkájából ismerjük. Elképzelhető, hogy a kis Erósz-alakot utólag csatolták az akthoz, egy későbbi változat keretein belül, de lehetséges, hogy ez is Doidalész munkája volt (Castiglione 1968, 284). A mű jelenleg a Nápolyi Nemzeti Múzeumban áll.

A guggoló Aphroditét a belé kapaszkodó, combjánál ágaskodó szárnyas Erószsal ábrázoló szoborcsoportot tömörre fogott, zárt kompozíció jellemzi, hiszen Aphrodité alakja egyetlen zárt körvonalal körülrható, s minden mozzanat és motívum (tekintet, mozdulat, ruharedők) egyetlen csomópontba, centrumba fut össze. Ugyanakkor a szemérmességénél fogva bemutatott Aphrodité alakjának zárt atmoszférájába mintha betörni igyekezne a gyermek Erósz, cselekvésre készítve az általa csodált istennőt.

A művész itt a testen belül zajló mozgás érzékeltetésével éri el, hogy alkotása birtokba vegye a tér mindhárom dimenzióját (Castiglione 1996, 68), egy valódi körplasztikát eredményezve ezáltal. Szenvedélyességet és nyugtalan vibrálást kölcsönöz az alkotásnak, ahogyan a test merészen megcsavarodik saját tengelye

körül (Castiglione 1996, 67), de a szeszélyes összhatáshoz járulnak hozzá az alakok hajának csigavonalai, sűrű fürtjei is. Aphrodité testtartásából, idomait szemérmesen takargató mozdulataiból fakadóan jól láthatóvá válnak a test gömbölyded formái és ruganyos felületei, a hús és a bőr látványát pedig aprólékosan kidolgozott ráncok és hajlatok teszik igazán elevenné. Mindez a szexuális érzékletesség igen magas színvonalú művészi reprezentációjához vezet, amely a hellenisztikus szerelmi költemények finom erotikájával rokonítható (Castiglione 1996, 73).



12. kép. Erósz mint a gyermek Héraklész.

Magasság: 4,18 cm. Elefántcsont. Baltimore, Walters Art Museum.

Forrás: The Walters Art Museum. <https://art.thewalters.org/detail/6788/eros-as-the-child-herakles/>
[2019. júl. 12.]

A szárnyak nélkül ábrázolt Erósz a gyermek Héraklészként kerül bemutatásra *Erósz mint a gyermek Héraklész* címen jegyzett, 4,18 cm magas elefántcsont kispasztikánkon (12. kép), melyet ma a baltimore-i Walters Art Museum őriz. Erósz itt oroszlánt vet át a vállán, s amforát rögzít hozzá, melynek ábrázolása pontatlan: a teteje és az alja nem igazodik egymáshoz. Erósz jobb lábán kanyargó lábdísz, jobb csuklóján karkötőt visel, fején pánt látható. Hiányos (jobb kézfeje és talpai letörtek) és kopott állapota ellenére nyilvánvaló a figura aprólékos kidolgozása. A szobor lapos hátán bevágás és két pár lyuk található bútorhoz rögzítés céljából, a mű ugyanis eredetileg díszítő funkcióval bírt. A dekoratív funkcióval bíró gyermekábrázolások nagy számban elterjedtek a hellenizmus korában, ahogyan a vállukon amforát tartó Erósz-figurák is, ugyanakkor az elefántcsont alkalmazása már ritkaságnak számított (The Walters Art Museum). Mindazonáltal az ábrázolás legnagyobb érdekessége, hogy két istenséget egyesít magában egy gyermek alakjában, összekapcsolva egymással a Héraklész és az Erósz által hordozott tulajdonságokat, ráadásul egy gyermek alakjában. Ebből

következtetve a mű állítása a gyermekkorról, hogy a gyermekkor az az életszakasz, amelyben egyesül egymással a testi erő, az indulat, a fáradságos munka, a bátorság, a legyőzhetetlenség, a faragatlan modor és a mértéktelenség vonása a szerelmi és nemzési ösztön jegyével, az ösztönös teremtés és fejlődési vágy motivációjával (Pál–Újvári szerk. 2001).



13. kép. Lanton játszó repülő Erósz bronzszoborcája a Mahdiánál elsüllyedt hajó rakományából. Kr. e. II. század. Tunisz, Musée Alaoui.

Forrás: Castiglione 1996, 88.

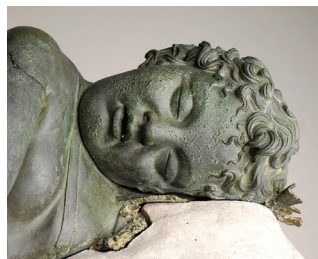
A tuniszi Musée Alaoui épületében őrzött *Lanton játszó repülő Erósz* című bronzszobor (13. kép) egy görög műtárgyat szállító, Mahdiánál elsüllyedt hajó rakományából került elő, mely Itália felé tartó útján elsüllyedt. A szoborcak a kor válságperiódusából való, a Kr. e. II. századból, s akárcsak a számtalan hozzá hasonló figura, immár nem sírok vagy szentélyek, hanem a privátszféra számára készült, magánházakban és női lakosztályokban képzelhetjük el egykori valós rendeltetési helyét. A szétágazó karok és lábak mozzanata révén érvényesül itt a centrifugális szerkesztés elve (Castiglione 1996, 82), melynek még jobban érvényt szerzett, hogy felfüggesztésre szánták, s így valósággal lebegett a térben (Castiglione 1996, 8). Erósz itt lanttal a kezében került ábrázolásra, mely a szépre törekvés, az esztétikai alkotás vágyát jelképezi, a szárny pedig a szerelem könnyedségét juttatja kifejezésre (Kovács 2013, 91; Pál–Újvári szerk. 2001). Alakjában tehát összekapcsolódik egymással a szerelem, az alkotás és a halhatatlanság jelentése (Deczki 2013, 80), az ezek utáni vágyódás élménye, de Orpheusz története révén ezen alak a harmónia, a természeti erők megbékélésének szimbóluma is lehet (Pál–Újvári szerk. 2001).



14. kép. *Alvó Erósz*. Kr. e. II. század. Bronz. A sziklatalapzat modern kiegészítés. Magasság: 45,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

Forrás: The Metropolitan Museum Of Art. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/43.11.4/> [2019. júl. 20.]

Az Erósz-ábrázolások legnépszerűbb darabjai közé tartozik a Metropolitan Museumban őrzött, a Kr. e. II. századból való, 45,7 cm magas *Alvó Erósz* című bronzszobor (14. kép) (The Metropolitan Museum of Art, é. n.), melynek jelenlegi talapzata modern kiegészítés, eredeti alapja kőből készülhetett. A fegyvertelenül fekvő gyermek Erósz kövérkés testének naturális részletekben gazdag, érzékletes, ugyanakkor szentimentális hangú ábrázolása (Castiglione 1996, 85) távol áll az archaikus költészet Erószának kegyetlen és szeszélyes lényétől, sokkal inkább a gyermeki ártatlanság toposzát hordozza magában.



A kisdud pufók arcának, párnás testének, hurkás tagjainak aprólékos ábrázolása a gyermekkori anatómiai-fiziognómiai vonásainak alapos művészi megfigyeléséről tesz tanúbizonyságot; a mű alapjául feltehetően valódi modell szolgálhatott, ami a hellenizmus korában már jellemző volt. A gyermek puhának tetsző karjai és lábai már-már formálhatónak tűnnek, ami azt a benyomást kelti, mintha a formálhatóság a korabeli pedagógiai gondolkodásnak a gyermeki személyiség és karakter alakíthatóságáról vallott nevelésfelfogását hordozná magában, amely számára az anatómiai értelemben vett alakíthatóság analógia gyanánt szolgált az ógörög időkben. Ugyanakkor ehhez a felfogáshoz kapcsolódóan a mű magában hordozza a gyermek tudatlanságáról, erkölcsi érintetlenségéről és derűs voltáról

alkotott korabeli elképzelést is (French 1998, 51), amelyet az álomba szenderült gyermek Erósz öntudatlanságot sugalló gondtalan arckifejezése csak megerősít.

A fennmaradó replikák nagy számából ítélve az alvó Erósz típusa roppant népszerű volt a hellenizmus korában, amikor e szobrokat többek közt felajánlásoként készíthették Aphrodité istennő tiszteletére, s az ő szentélyein belül kerültek elhelyezésre, esetleg még nyilvános parkokban, királyi vagy magánkertekben találhatták meg helyüket. Ugyanakkor még népszerűbbek voltak ezek az ábrázolások a római időkben, amikor a római villák kertjeinek és szökőkútjainak díszítését szolgálta (The Metropolitan Museum of Art, é. n.). Ám miután az alvás a görög mitológiában gyakran a halál jelentését hordozta magában, az álomba szenderült Erósz figurája akár síremlékhez is tartozhatott, mint jelen esetben is.

Ehhez képest az alvó szatírt bemutató *Barberini faun* (Kr. e. 220 k.) bortól kábultan, pőrén és illetlenül fekvő alakja az öntudatlanság egészen más változatát tárja elénk: e részeg suhancot mintha elhagyta volna szelleme, hogy bestiális ösztönvalója uralja el testét, arcát bormámor és fáradtság tölti el (Castiglione 1996, 85). Alakja immár nem képviseli a kiegyensúlyozottság, az öntudatosság és a fegyelem értéke által meghatározott klasszikus görög emberképet (Castiglione 1968, 224), ehelyett szertelenség és öntudatlanság által átjárt lényé már a hellenisztikus birodalmak egyensúlyának megrendülését jelzik. A bor istenének bujaságot árasztó alakjával szemben azonban az alvó Erósz figurája az érzékiség, a szexualitás és a halál összefonódásának költői szintű megfogalmazását nyújtja.



15. kép. Erósz és Pszükhé (Daphnizésis Khloé vagy A csók felfedezése).
Kr. e. 150 k. Római márványmásolat a Kr. e. I. század végétől.
Berlin, Altes Museum.

Forrás: Wikimedia. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altes_Museum_-_Statuengruppe,_Amor_und_Psyche.jpg. [2019. aug. 24.]

A *Guggoló Aphrodité*hez hasonlóan kétalakos Erósz-ábrázolás a római márványmásolatból ránk maradt *Erósz és Pszükhé* (Daphniszés Khloé vagy A csók felfedezése; római márványmásolat a Kr. e. I. század végéről; Berlin, Altes Museum) (15. kép), mely Kr. e. 150 körül keletkezett. A mű mitológiai háttértörténete szerint Erósz a lélekre, a gyakran pillangó formájában ábrázolt Pszükhére vágyakozik, ő az ő szerelme. A két alak szárnya a szerelem mindennek fölött való szabadságát szimbolizálja, a könnyedség, az akarat, a szabadság jelképe. Erósz lábánál tegez látható íjakkal, jelezve rendeltetését. A két alak gyöngéden átkarolja egymást, az első csókra készülve. Pszükhé derekán a drapéria bőséges redői jelzik az érzelemgazdagságot, az alakok dús, csigákba rendezett haja is elevenséget, fiatalságot sugallanak.

Végül szögezzük le, hogy a hellenizmusra nézve rendkívül jellemző az Erósz-figurák elszaporodása, hiszen ezek az ábrázolások nem más juttattak kifejezésre, mint a korszak szertelen érzésvilágát és az individualizmus irányába tendáló pszichikai beállítottságát. Az Erósz-figurák szertelensége és a mögöttük húzódó nyugtalan, kavargó érzelmek már egyértelműen az új korszak emberének pszichikai nyugtalanságát tükrözik. Ráadásul e „gyermekisten” közties, átmeneti állapota révén ezekben az ábrázolásokban voltaképpen nem más ölt testet, mint a korabeli individuum sóvárgása a szépség, a tudás és a halhatatlanság iránt (Deczki 2013, 80), hogy ezen reménytelen vágyakozás által nyilvánvalóvá váljék a halandó ember életének illékony-sága. Az Erósz-ábrázoló műalkotások mögött tehát észre kell vennünk a hellenisztikus nagyvilág „kisemberének” hiábavaló vágyakozását a teljességre, e mögött pedig saját mulandóságának és tökéletlenségének észlelt vagy csupán sejtett, de kiábrándító valóságát.

Összefoglalás

A hellenizmus korának szobrászatában igen nagy számban jelent meg a gyermekkor témája, ezen életszakasz minden lélektani, fiziognómiai-anatómiai aspektusainak érzékeltetésével együtt. A korábbi eidetikus művészetszemlélettel szemben az új korszak képzőművészetének individualista-naturalista ábrázolási jellege tette lehetővé az új ikonográfiai téma megszilárdulását, mind az életkép (lásd Támba 2019, 101–122), mind pedig a portré műfaján belül. Az ábrázolások egy jelentős csoportját a hétköznapi gyermekportrék jelentik, egy másik csoportját adják viszont azok az ábrázolások, melyek a korszak egy-egy eszményét kívánják kifejezésre juttatni (pl. *Szónok gyermek*), a harmadik csoportot pedig az Erósz-ábrázolások teszik ki, továbbá még a késő klasszikus kor termései közt tartunk néhány, a felnőtt-gyermek kapcsolatot tematizáló, nagyrészt mitológiai tárgyú alkotást.

Jelen dolgozatban 15 mű bemutatására vállalkoztam, mintegy folytatva a *Tanulmányok* 2019/1. lapszámában közölt, a hellenisztikus gyermekéletekkel foglalkozó írásom témáját. Az elemzések végére érve megállapíthatjuk, hogy a hellenisztikus gyermekábrázolásokban érzékelhetővé válik a hellén kultúra individualizálódása és természettudományos szemléletűvé válása, s ebben a korábbi poliszdemokrácia rendíthetetlen eszmei egységének megrendülése jut kifejezésre. Ezek a gyermekábrázolások tehát – túl a gyermeki vonások megjelenítésén – immár magukban hordozzák a korszak megváltozott pszichikumát és társadalmi attitűdkészletét is, gyakran egyúttal közvetítve a hellenisztikus monarchiákban élő emberek általános válsághangulatát, kétségeit és melankolikus érzésvilágát.

Irodalom

- Bengtson, Hermann. 2009. *A hellenisztikus világkultúra*. Szeged: JATEPress.
- Boardman, John. 2007. *Görög művészet*. Budapest: Glória.
- Castiglione László. 1968. *Görög művészet*. Budapest: Corvina.
- Castiglione László. 1996. *Hellénisztikus művészet*. Budapest: Corvina.
- Deczki Sarolta. 2013. A földi szerelemről. In Laczkó Sándor szerk. *Lábjegyzetek Platónhoz 11.: A szerelem*. 79–85. Szeged: Pro Philosophia Szegediensis Alapítvány – Magyar Filozófiai Társaság – SZTE BTK Filozófia Tanszék – Státus Kiadó.
- Endrődy-Nagy Orsolya. 2015. *A reneszánsz gyermekképe: A gyermekkép reneszánsza 1455–1517 között Európában. Ikonográfiai elemzés*. Doktori disszertáció. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó.
- Falus Róbert. 2005. *Az antik világ irodalmi*. Budapest: Neumann Kht. <http://mek.niif.hu/04700/04714/html/index.htm> (2019. aug. 12.)
- Fináczy Ernő. 1922. *Az ókori nevelés története*. Budapest: Hornyánszky Viktor.
- French, Valerie. 1998. A gyermek hatásának története: ókori mediterrán civilizációk. In *A gyermekkor története – szöveggyűjtemény*, szerk. Vajda Zsuzsanna–Pukánszky Béla. 42–66. Budapest: Eötvös József Kiadó.
- Garaczi Imre. 2013. Erősz játéka. In Laczkó Sándor szerk. *Lábjegyzetek Platónhoz 11.: A szerelem*. 340–345. Szeged: Pro Philosophia Szegediensis Alapítvány – Magyar Filozófiai Társaság – SZTE BTK Filozófia Tanszék – Státus Kiadó.
- Gyenge Zoltán. 2002. Erősz – és ami vele születik. *Pro Philosophia Füzetek* 2. <http://www.c3.hu/~prophil/profi022/gyenge.html>. (2019. aug. 20.)
- Hauser, Arnold. 1968. *A művészet és az irodalom társadalomtörténete 1*. Budapest: Gondolat.
- Hegy Dolores–Kertész István–Németh György–Sarkady János. 2002. *Görög történelem a kezdetektől Kr. e. 30-ig*. Budapest: Osiris.
- Hoffmann Zsuzsanna. 2009. *Antik nevelés*. Veszprém: Iskolakultúra.

- Kovács Dániel. 2013. Túl Erószon és túl Agapén: Beszéd a szerelemről. In Laczkó Sándor szerk. *Lábjegyzetek Platónhoz 11.: A szerelem*. 86–98. Szeged: Pro Philosophia Szegediensis Alapítvány – Magyar Filozófiai Társaság – SZTE BTK Filozófia Tanszék – Státus Kiadó.
- Long, Anthony Arthur–Sedley, David N. 2014. *A hellenisztikus filozófusok*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Németh András. 2004. Az ember – és „világának” változásai. In Németh András–Pukánszky Béla. *A pedagógia problémátörténete*. 11–98. Budapest: Gondolat.
- Pál József–Újvári Edit szerk. 2001. *Szimbólumtár*. Budapest: Balassi Kiadó. http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm#Er%C3%B3szAmor. (2019. aug. 16.)
- Panofsky, Erwin. 1998. *Idea: Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomtörténetéhez*. Budapest: Corvina.
- Pukánszky Béla. 2001. *A gyermekkor története*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó.
- Pukánszky Béla. 2004. Fejezetek a gyermekkor és a családi nevelés történetéből. In Németh András–Pukánszky Béla. 2004b. *A pedagógia problémátörténete*. 259–330. Budapest: Gondolat.
- Sarti, Susanna. 2007. *Görög művészet*. Budapest: Corvina.
- Siebler, Michael. 2008. *Görög művészet*. Budapest: Vince.
- Támba Renátó. 2017. *Gyermekkor a vásznanon: A dualizmus kori gyermekszemlélet az alföldi iskola festészetében*. Budapest: Storming Brain.
- Támba Renátó. 2019. Gyermekjelenetek a hellenisztikus görög szobrászatban. *Tanulmányok* 1. 101–122.
- Tatarkiewicz, Władisław. 2006. *Az esztétika alapfogalmai*. Budapest: Kossuth Kiadó. https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_654_tatarkiewicz/adatok.html (2019. jún. 28.)
- The Metropolitan Museum of Art (é. n.): Bronz Statue of Eros Sleeping. *The Metropolitan Museum of Art*. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/43.11.4/>. (2019. júl. 20.)
- The Walters Art Museum (é. n.): Eros as the Child Herakles. *The Walters Art Museum*. <https://art.thewalters.org/detail/6788/eros-as-the-child-herakles/>. (2019. júl. 12.)
- Zamarovsky, Vojtech. 1980. *A görög csoda*. Budapest: Madách.

Renato TAMBA

VASPITNE SCENE, PORTRETI DECE I LIKOVI EROSA U POZNOJ KLASIČNOJ I HELENISTIČKOJ SKULPTURI

U svom radu želim da predstavim dečje portrete helenističke grčke skulpture, dečje likove Erosa i žanrovske prikaze dece koji pokazuju dijadski odnos i obrasce stavova iza dela, s namerom da istražim glavne momente istorije detinjstva, društva i ideja. U svom istraživanju koristim metodološka sredstva dečje istorijske ikonografije, pored ikonografsko-ikonološkog modela Panofskog, u ovom slučaju uglavnom potvrđujući Šnajderov pristup društvenoj istoriji,

uzimajući u obzir analitičke aspekte vizuelne antropologije, vizuelne sociologije i vizuelne komunikacije. Cilj istraživanja je – kao nastavak mog rada pod nazivom „Predstavljanje Dece u helenističkoj grčkoj skulpturi“ objavljenog u *Studijama* 2019/1 (Tamba 2019, 101–122) – da mapiram ideološko-društvena značenja i kulturne reference koje prenose predstavljanje dece u ovom periodu a odnose se na delovanje novog filozofskog senzibiliteta na probleme pojedinca.

Ključne reči: helenizam, pristup detetu, ikonografija-ikonologija, individualističko-naturalistički prikaz, dečji portret

Renátó TÁMBA

EDUCATIONAL SCENES, CHILD PORTRAITS AND EROS FIGURES IN LATE CLASSICAL AND HELLENISTIC GREEK SCULPTURE

In my study, I aim to present children's portraits of Hellenistic Greek sculpture, children's figures of Eros, and genre-like children's depictions showing a dyadic relationship, the patterns of attitudes behind the works, in an effort to explore the main voices of the history of childhood, society and ideas. In my paper, I use the methodological tools of childhood-historical iconography, in addition to Panofsky's iconographic-iconological model, in this case mainly validating the Schneiderian approach to social history, taking into account the analytical aspects of visual anthropology, visual sociology and visual communication. The aim of my study is – as a continuation of my paper titled "Representations of Children in the Hellenistic Greek Sculpture" published in the *Studies* 2019/1 (Tamba 2019, 101–122) – to map the ideological-social meanings and cultural references carried by the child representations of the period, which refer to the work of a new philosophical sensitivity to the problems of the individual.

Keywords: Hellenism, child approach, iconography-iconology, individualist-naturalist representation, child portrait

SOMOGYVÁRI Lajos

Pannon Egyetem, Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar
Tanárképző Központ
Veszprém, Magyarország
somygyvari.lajos@mftk.uni-pannon.hu

TÜNTETÉS AMERIKAI OLVASATBAN: ZÁGRÁBI EGYETEM, 1951

**Demonstracije u američkom tumačenju:
Univerzitet u Zagrebu, 1951**

**Demonstrations in American Interpretation:
University of Zagreb, 1951**

Az USA Külügyminisztériumának jelentéseit digitalizáló Gale számos olyan forrást tett közzé tematikus gyűjtemények formájában, melyek Kelet-Közép-Európa 1945 utáni történetéhez fontos adalékokat szolgáltatnak. A hidegháború nemcsak hadászati-politikai konfrontációt és kompetíciót jelentett a két blokk között, hanem kulturális versenyt is, melyben létfontosságú volt, hogy a két szuperhatalom minél több információt szerezzen egymás intézményeiről, a sebezhető pontokról. Amerikai részről sokat megtudhatunk erről, hiszen online kutatható számos dokumentum (a szovjet fél hasonló irányú tevékenységéről ez nem mondható el) – tanulmányom a II. világháború utáni új jugoszláv rendszer első nagyobb diákmegmozdulásáról szól, mely a Zágrábi Egyetemen zajlott le 1951. október 31-én. Mindennek amerikai olvasatait mutatom be két konzuli beszámoló és egy CIA-jelentés alapján, melyek különösen fontosak, hiszen kevés kívülálló, nem szocialista nézőpontot tükröző forrás maradt fenn hasonló eseményekről.

Kulcsszavak: diáktüntetés, az USA Külügyminisztériuma, CIA, hidegháború, Zágrábi Egyetem

Bevezető: a forrásanyag

A Gale Company egy profitorientált vállalat, mely az USA Department of State (Külügyminisztérium) iratanyagát Archives Unbound (feloldott/szabaddá tett források) gyűjteményében tette közzé – ehhez az adatbázishoz néhány napos

ingyenes hozzáférésem volt 2018 szeptemberében, ekkor töltöttem le a vonatkozó anyagokat. Az amerikaiak által szatellitországoknak nevezett, a szovjet blokkba tartozó államok közül nagy figyelmet fordítottak Jugoszláviára, több okból is:

- egyrészt itt szabadabban működhettek (már az ötvenes évek elején is) a nyugati kulturális szervezetek, melyek kiszorultak máshonnan (Somogyvári 2019, az USA információs szolgálatához tartozó, Budapesten és Bukarestben bezárt könyvtárak is Belgrád és Zágráb székhelyekkel működtek tovább az 1940-es évek végétől, lásd Konta 2016: 45);
- a szocialista térségen belüli különutas politika, a Sztálinnal való szakítás felértékelte a térséget;
- végül Jugoszlávia geopolitikai-stratégiai okokból (kijárat a Mediterráneumra) is fontos volt az USA-nak (Milošević 2007).

Az 1945 és 1963 közötti periódus külügyminisztériumi bizalmas iratai (Classified Files: Records of the Department of State) között található a Jugoszláviával (Socialism and National Unity in Yugoslavia) foglalkozó gyűjtemény. Ennek alcsoportja a belső gazdasági, ipari és társadalmi ügyek csoportja (Internal Economic, Industrial and Social Affairs), aminek pedig része az 1950-tól 1954-ig, oktatás témakörében összegyűjtött forráskorpusz: ebben kapott helyet az elemzés alapjául szolgáló két jelentés. A levéltári struktúraírást öt szintje (minisztériumi, országra, annak belső fejlődésére vonatkozó, altémára utaló és konkrét dokumentum) koncentrikus, egyre szűkülő halmazokat ad ki, a legelső fokozatba besorolt, a továbbiakban vizsgálandó két hivatalos akta a következő:

- Student Demonstration at Zagreb University on Oct. 31, 1951. 1951
- More about Professor Kušević. 1951.

Valamennyi jelentés fejléce hasonló, a legfontosabb adatok rögzítésére alkalmas, ahogyan az 1. kép is mutatja: leolvashatjuk erről a biztonsági besorolást (Classification), a feladót (From) és címzettet (To), a tárgyat (Subject), a dátumot (Date), az esetleges utalásokat (Ref.) más iratokra, tényekre, a jelentés számát (Desp. No.), a továbbítás módját (Priority), továbbá az ügymenet szokásos jelzéseit.

RESTRICTED
(Classification)

DO NOT TYPE IN THIS SPACE
868.43/11-651

FOREIGN SERVICE DESPATCH

FROM : ZAGREB

TO : THE DEPARTMENT OF STATE, WASHINGTON.

REF : None

SUBJECT: Student Demonstration at Zagreb University on Oct. 31, 1951

NOVEMBER 6, 1951

RECEIVED
NOV 19 1951

AIR POUCH

1
For Dept.
Use Only
NOV
16

1. kép. Irat fejléce (Student Demonstration..., 1951)

A forráshoz való hozzáférés eredeti minősítése korlátozott (restricted) volt, ez azóta áteshetett egy titkosítás alóli feloldásról szóló folyamaton (declassification), így vált olvashatóvá. A Zágrábból a washingtoni Külügyminisztériumba légitasaként (air pouch) jutott el, nem található más iratokra való utalás (none), a pecsétekből, jelzésekből látható, hogy kevesebb mint két hét alatt az Európai Ügyekkel Foglalkozó Hivatal (Bureau of European Affairs) megkapta a benne foglaltakat. Mindkét jelentést Charles P. McVicker, az akkori zágrábi konzul írta alá, aki 1950 augusztusa óta dolgozott ezen az állomáshelyen – a belgrádi és zágrábi amerikai hivatalnokok névsorát végignéve feltűnő, hogy a 32 alkalmazottból csak ketten voltak, akik a Sztálin–Tito-szakítás előtt is már itt dolgoztak, a többiek mind 1949–1950-ben érkeztek (Foreign Service List... 1951: 98–99). McVicker a későbbiekben sokat idézett Jugoszlávia-szakértővé nőtte ki magát, aki az országot sajátos kompromisszumként mutatta be az amerikai közönségnek, egyfajta korlátozott kommunizmusként, ami a nyugati liberalizmus egyes elemeit is magába olvasztotta (McVicker 1957). Paradox módon az amerikai konzul által a jelentéseiben és a könyvében is leírt 1951-es zágrábi diák-tüntetés az előző mondatban ismertetett koncepciót alátámasztó, illetve ennek ellentmondó bizonyítékként is értékelhető. Egyrészt egy hasonló demonstráció elképzelhetetlen lehetett volna az 1951-es évben a keleti blokk bármely országában, ami a rendszer viszonylagos szabadságát jelezte (McVicker majd emellett érvel); másrészt viszont ez a tény akár a lakosság fokozódó elnyomásának is a következménye lehetett, az ellenállás növekedésének jelzéseként. Mint mindig, a valóság ennél bonyolultabb, az elemzés előtt azonban egy rövid kitérőt kell tenni, az ellenállás és kollaboráció jelentkezési formáiról a kommunista rendszerekben, mely több vitát kavart már a történettudományban.

Elméleti háttér

A különböző demonstrációk, spontán megmozdulások elemzése kedvelt téma a kommunista/szocialista időszakokkal foglalkozó historiográfiában, hiszen egyrészt kevés ilyenről van tudásunk (főleg az 1953 előtti időszakban), másrészt, ha fenn is maradt a hasonló tüntetések nyoma a forrásokban, az leginkább tendenciózus, a marxista nyelvhasználatnak megfelelő értelmezési keretet kapott (a nyelv valóságérzékelést átalakító szerepéről lásd Kotkin 1997, különösen a Speaking Bolshevik című fejezet: 198–237). Jelen esetben itt az ellenideológia egy (megértő, a szocialista rendszert másoknál jobban elfogadó) képviselője magyarázza meg a szituációt, a kívülálló nézőpontjából, ami mindenképpen egyedivé teszi a leírást.

A kommunista rendszerek kedvelt megközelítési módjai közé tartozik a démonológia, a bűnösök és felelősök keresése, a pártvezetők, erőszakszer-

vek és állambiztonság képviselői, az ügynökök személyében; valamint ennek ellenpontja a mártírológia, az áldozatok felmutatása, a tábortokat, börtönöket megjárta, internálást és egyéb szörnyűségeket elszenvedett emberekről, a rendszer ellenségeiről. Természetesen mindkét szemlélet alátámasztására találunk bizonyítékokat a múltból. Fontos azonban látnunk, hogy ez a fajta dichotóm látásmód (ami a kommunista ideológiára is jellemző, amire jó példa a történelem „manicheista” értelmezése a gonosz reakció és a jó haladó világ harcáról, lásd Apor 2014, 16), az elnyomó állam és az ellenálló társadalom szembenállásáról egyszerűsít, bizonyos mértékig torzítja a valóságot és felment a felelősség, az önvizsgálat alól, hiszen, aki szenvedett az elmúlt rendszerben, a „társadalom” többsége, az nem lehetett bűnös. Az újabb kutatások alapján azonban úgy tűnik, hogy a rendszer egyáltalán nem volt totális, mindent kontrolláló természetű, időnként engedményekre, korrekciókra is kényszerült (legújabb összefoglaló szintézise ennek: Békés 2019); másrészt a fenntartásához is rengeteg ember helyi szinteken való közreműködésére, a fennálló uralom egyfajta hallgatólagos elfogadására is szükség volt.

A legfontosabb megjegyzés, hogy mindig szituáció-, ember- és csoportfüggő kontextusokkal találkozunk, ha hasonló egyedi eseteket vizsgálunk, ami gyakran ellentmond a hagyományos elképzeléseinknek: itt például az egyetem vezetése és a rendőrség játszik majd az előítéleteinket megcáfoló vagy legalábbis látszólag megcáfoló szerepet. A nyílt represszió és a rezisztencia két végpólusa között számos változata létezett az alkalmazkodó, a különböző szituációkat egyéni életstratégiáikban kihasználó magatartásformáknak, melyek gyakran sikerhez vezethettek lokális közösségekben – ennek ismert példái a kollektivizálással szembeni rejtett, időnként tüntetésekben kitörő paraszti ellenállás különböző formái (Lynne 1996, Farkas 2016), vagy a hivatalokkal szembeni állampolgári attitűdök, az egyéni célok elérése érdekében (Nagy 2014). Számos esetben az uralmon lévő, marxista ideológiához köthető politikai érveket, diskurzusokat használtak fel a hatalom nélküli egyének, csoportok a hivatalos szervekkel szemben, hogy céljaikat elérjék, mely az ilyen akciók interpretációját mindig többretegűvé teszi.

A tüntetés értelmezési rétegei I. Oktatási konfliktus

Jelen esetben legalább két értelmezési síkkal rendelkezik az 1951. október 31-i, zágrábi egyetemi tüntetés – az utóéletét és a korabeli narratívákat illetően is. Első megközelítésben egy teljesen hagyományos pedagógiai konfliktusról van szó, hiszen egy egyetemi oktató túl sok hallgatót megbuktat a vizsgán, akik ezt sérelmezik, igazságtalannak érzik, és elérik a rektornál, hogy az illető

működését szüneteltessék. Egy ideológiailag túlterhelt, totalizáló környezetben azonban minden cselekvés egyben politikai tett is (Johnson 1996, 290), ahogyan ezt ebben az esetben szintén láthatjuk majd. Nem elégségesek ugyanis a tanár eltávolításához az esetleges szakmai érvek, hanem kellenek az ezt támogató politikai bizonyítékok a rendszerrel szembeni ellenséges attitűdökről, és valójában – a jelentések alapján – ez utóbbiak lesznek a döntők. Ma már nem kideríthető természetesen a vádaskodások valóságalapja, ami lényeges, az a hatalom elvárásait sikeresen fel- és kihasználó, céljait elérő „alattvalói” logika.

Az első jelentés a tüntetés kivételességét a változó idők markáns jeleként emelte ki, a belgrádi és szarajevói egyetem hallgatói egyébként utólag gratuláló táviratokat küldtek Zágrábba (Student Demonstration... 1951, a további értékelő, leíró megjegyzések innen származnak). A megmozdulást kirobantó ügyet lényegtelennek ítélte McVicker, a legfontosabb szerinte az volt, hogy egyáltalán megvalósult a demonstráció: az 1945 utáni rendszerben ez volt az első ilyen esemény, ami egy évvel korábban még elképzelhetetlen lett volna. De mi történt 1951. október 31-én, a Zágrábi Egyetemen? Ezen a napon 1500 diák tüntetett a Rektori Hivatal előtt Rajko Kušević, az egyetem professzora ellen (az egyik forrásban a Műszaki Főiskola oktatója, a másikban a Technikai/Technológiai Tanszéké), az események közvetlen kiváltó oka egy két héttel azelőtti incidens volt, amikor a statisztikavizsgán a teljes évfolyam (több mint 50 hallgató) megbukott. A diákok először a dékántól kértek segítséget, a professzort rendkívül szigorú, összeférhetetlen emberként jellemezve, aki a korábbi években is sok elégtelent osztott ki, és gyakran tett becsmérőló megjegyzéseket a tanszék más oktatóira. A dékán nem tett semmit, ezt követően Kušević-ellenes jelszavak jelentek meg a faliújságokon, erre viszont a kari vezető már drasztikus lépéseket helyezett kilátásba a hangadók ellen, amit aztán meg is tett, miután nem hagyott alább a diákok ellenállása.

1951. október 31-e reggelén a tanszék ajtajai zárva maradtak a hallgatók előtt, akik erre tüntetésbe kezdtek, a Rektori Hivatal felé vonulásuk közben sokan csatlakoztak hozzájuk, transzparenseik is voltak, ami jelezte, hogy előre készülhettek erre. A tüntető hangok közé az áremelések elleni jelszavak is keveredtek, de az alapvető célkitűzés az oktatóval szembeni fellépés maradt végig. Másfél óra után feloszlott a tömeg, de nem a rektor felhívására, hanem a jelen lévő kommunista diákvezetők hatására, akiket egy miniszteri utasítás tett közvetlenül felelőssé a felvonulók viselkedéséért – a leírtak alapján tehát az ifjúsági funkcionáriusok együtt meneteltek társaikkal, ami rendkívül fontos részlet. A zágrábi amerikai konzul szerint azt jelezte ez az újabb rendkívüli mozzanat, hogy az illetők megfélemltek a pártfegyelemről (vagy saját kezükbe vették annak értelmezését), lehetséges, hogy a szervezéshez is közük volt, nem csak csatlakoztak.

A tömeg szétszédése után a rektor fogadta a hallgatók delegációját, és kompromisszumos megoldás született: az egyetemi szenátus kivizsgálja az ügyet, a dékán visszavonja a fenyegetéseit, cserébe a diákoknak el kellett távolítaniuk a professzorelles jelszavaikat a falújságokról. A megállapodás sokféleképpen értékelhető: a hatalom meghátrálásaként, időnyerő akcióként, a diákok győzelme-ként vagy becsapásaként (ezt a további események döntik majd el), de minden-képpen meglepő momentum, mely rácsfol előzetes feltételezéseinkre elnyomók és elnyomottak hagyományos viszonyrendszeréről, cselekvéseik dinamikájáról.

A leírás következő érdekes megjegyzése a rendőrök szerepére utal, akik az esemény során nem avatkoztak közbe, engedelmessé az egyetemi utasításnak, ami megtiltotta nekik a kampusz területére való belépést(!), ők pedig tiszteletben tartották az egyetemi autonómiát. Ilyen utasítást csak a rektor adhatott ki – ezek szerint nem akarták igénybe venni az erőszakos szervek segítségét a probléma megoldásában, pedig egy ilyen tüntetésre logikusan ezt várnánk el reakcióként egy pártállam elnyomó hatalmának képviselőitől; a rendőrök viselkedése is érdekes, lehet, hogy jól is jött nekik a tiltás, mert nem akartak volna akcióba lépni. Az összefoglalásban McVicker arra következtetett, hogy nem bocsátják el Kuševićet (az is jelzésértékű, hogy ez a lehetőség egyáltalán szóba jöhetett) – habár a vádak igazak, de egy ilyen precedensteremtő alkalmat inkább kerülne az egyetem, és statisztikatanárból amúgy is ő volt az egyetlen.

A tüntetés értelmezési rétegei I. Politikai síkra terelés

1951. november 29-én már olyan értelmű jelentést küldött McVicker, ami cáfolva az előzőt, inkább azt valószínűsítette, hogy leváltják a professzort (More about Professor Kušević 1951, a további elemzés ezen alapul). Mi változott az eltelt hetekben? Az egyetemisták olyan bizonyítékokat produkáltak, amit már nem lehetett nem tudomásul venni: Kušević például állítólag kijelentette, hogy a partizánmozgalomban vagy a kommunista pártban való részvétel még nem elégséges a matematikai tanulmányokhoz. A hallgatók között számos katona volt, aki korábban partizánként tevékenykedett és lojálisan viszonyult a párthoz, így a hasonló megjegyzéseket nagyon dühösen fogadták.

Ezzel az aspektussal teljesen átértékelődhet a történet eddigi értelme: a tüntetők valójában kommunisták, velük szemben inkább az oktató lehetett ellenzéki beállítottságú, maga az esemény így találkozhatott a vezetés és a rendőrség hallgatólagos jóváhagyásával. Habár a nem központilag szervezett demonstrációk a konzolidált, uralomváltáson túljutott pártállamban általában nem voltak kívánatosak, de a hatalom céljai érdekében, korlátozott érvénnyel akár megengedetté is válhattak. Nem tudjuk, hogy eleve meg volt-e tervezve a tüntetés, vagy

a folyamat spontán alakult ki és formálódott, de ez a tény figyelmeztet minket arra, hogy a diáktüntetés vs. hatalom képlet közelebről megvizsgálva akár az ellentétes oldalak átrendeződését is jelentheti. A másik lehetőség, hogy a hallgatók tudták, milyen érveket kell felhozniuk annak érdekében, hogy a céljukat elérjék – ekkor viszont a domináns ideológiát adaptáló logikáról van szó. Jugoszláviában a partizán múlt és örökség olyan legitimáló erővel bírt, aminek a megsértése súlyosabb vétség volt, mint a szakmai vagy tanulmányi kifogások, egyéb politikai érvek. A kétféle irányból érkező diskurzus (hithű kommunisták sérelmei és a rendszer ideológiáját kihasználó hallgatók) akár egyszerre is hathatott, egymást erősítve a közös cél érdekében, koalíciót létrehozva Kušević ellen.

A professzor szerb származása és a szerb felsőbbrendűség hangoztatása már csak olaj volt a tűzre, ami Zágrábban biztosan érzékenyebben érintett mindenkít, mint mondjuk a Belgrádi Egyetemen. Az egyetemi szenátus így holtpontra jutott, eltávolítani nem merték, félve az így létrejövő precedenstől (két másik oktató ellen is elkezdtek már szervezkedni a hallgatók), de büntetlenül nem is hagyhatták a pártot és a partizánokat érintő kommentárjait. Ekkor már lehetségesnek tűnt az eltávolítás, áthelyezés egy másik egyetemre, vagy az ügy rábízása egy külső bíróságra – ez utóbbi a döntéshozás és a felelősség átruházását jelentette volna. Amíg nem dőlt el a dolog, addig Kušević óráit a tanársegédei tartották meg, vagyis a diákok győztek, 1953-ban pedig nyugdíjba vonult az akkor ötvenhét éves professzor.

Branko Bošnjaković horvát származású professzor új megvilágításba helyezi a történéseket tanulmányában (Bošnjaković 2011, 80–81): 1950 tavaszán a Horvát Kommunista Párt Központi Bizottsága határozatot hozott az oktatásról, ami nem valósult meg, a *Naprijed* (a párt hivatalos lapja) szerint ezután is hiány volt a marxista ideológiát tudományterületükön tudatosan alkalmazó oktatókból; a korábban elküldött professzorok visszatérése pedig csak rontott a helyzeten, amin a keményvonalas kommunisták változtatni akartak. Különösen a Műszaki Főiskolát/Tanszéket érte sok kritika (ahol Kušević dolgozott), itt sok „rossz” előadó dolgozott, különösen a helyi pártszervezet támadták, mivel meg akartak akadályozni egy olyan professzori kinevezést, amit a kommunista diákszervezet viszont támogatott. Ez a párton belüli ellentét a „liberálisabb” pártszervezet és a „balosabb” diákszövetség között vezetett aztán a Zágrábi Egyetemet megtisztító kampányhoz, aminek nyitánya volt a Kušević-ügy, a bojkottal és az ezt követő „spontán” demonstrációkkal, amiknek háttere máig nem ismert. Ezt követően fegyelmi eljárás következett, 1952 júniusában kikényszerítették a nyugdíjazást, ami 1953-ban lépett életbe (1953 után is vezető pozícióban maradt azonban Kušević, építésügyi-statisztikai osztályvezetőként). Még négy professzort távolítottak el hasonló eljárással ugyaninnen. Ebben a kontextusban egyértelműen

a diákok oldalán állt a hatalom, amely tipikus manipulációként a beavatkozását titokban akarta tartani, azt a benyomást keltve, mintha a hallgatók tömegei kényszerítették volna ki a professzor eltávolítását.

Az esetről egy CIA-összefoglaló is beszámolt (Summary of the Yugoslav Press 1951), ami további részleteket szolgáltat a tüntetés hátteréhez. A zágrábi *Vjesnik* 1951. november 5-i híre alapján készült, *Slovenski Poročevalec* című szlovén újságban megjelent tudósítást használta fel az amerikai hírszerzés itt, tehát kétszeres áttételről van szó, szemben McVicker konzul valószínűleg közelebbi forrásokból szerzett ismereteivel. A cikk szerint október 15-étől megtagadták a diákok Kušević óráinak látogatását (feltételezhetően a statisztikavizsga után), fő kifogásuk az volt, hogy a professzor mindenről beszélt, csak statisztikáról nem, így nem tudtak felkészülni a tárgyból (más vádak nem említ a riport). Ezután jött a dékán döntése, hogy november 2-áig bezárják a tanszéket, a hallgatók október 31-i tanácskozásukon ez ellen tiltakozva vonultak fel – ez nagyon fontos különbség az előző leírással szemben, hiszen itt már nem egy spontán akcióról van szó, hanem tudatos cselekvésről. A rektor vizsgálóbizottságot küldött ki az ügy tisztázására, és a Műszaki Főiskolát újranyitották.

Ugyanarról az eseményről, a rendelkezésre álló források függvényében, még amerikai olvasatban is több nézőpontot tükröző beszámoló készült (igaz, a legutolsó feltehetően csak egy cikk kivonata volt, de ebben nem lehetünk biztosak, mert a CIA hivatalnokai nem mindig különítették el a saját kommentárjaikat hasonló összefoglalóknál). Az oktató-hallgató ellentét hagyományos pedagógiai okai mellett feltűnt a politikai szál, ma már nem eldönthető módon összekeverve a hangsúlyokat, ami talán nem is olyan meglepő. A hidegháborús 1951. évben (és később) akármilyen eseményt politikai dimenzióban értékelték a résztvevők és a kommentárok; az ismertetett bizonyítékok azonban azt valószínűsítik, hogy a politika valóban beavatkozhatott ebben az esetben, nem úgy, mint a későbbi diákmegmozdulások során. 1951. december 9-én, a Jugoszláv Kupa elődöntője után nacionalista felhangú zavargások kezdődtek Zágrábban, miután a belgrádi Crvena zvezda legyőzte a zágrábi Dinamót: a demonstrálók a *Marjane, Marjane* partizándal háború előtti változatát énekelték, illetve a „Horvátország még nem bukott meg!” jelszavát skandálták (Tuđen 2019). 1954-ben újabb tüntetés volt a Zágrábi Egyetemen, egy győztes horvát focimeccs miatt (ne feledjük, hogy ugyanebben az évben volt Magyarországon az első nagyobb tömegdemonstráció az elvesztett futball vb miatt!), a diákok jelszava (Le a kalappal!) a szerbhorvát nyelvben összetéveszthető volt a „Le a Kommunista Párttal!” felszólításával. Az ezt követő nacionalista tüntetésen a milícia oszlatott, sok embert letartóztatva. Szintén 1954-ben, a Belgrádi Egyetemen már zavargásokká fajult a kollégiumi díjak felemelése és a közlekedés drágulása, amit csak erőszakkal tudtak levérni (McVicker 1957, 199).

Befejezés

Érdekes, hogy az 1951-es, 1954-es zágrábi és belgrádi egyetemi események, továbbá az 1968-as belgrádi és párizsi diáklázadások nagyon sok szempontból hasonlóknak tűnnek. Párizs egyik külvárosában, Nanterre-ben szintén az oktatási körülmények miatt kezdtek el szervezkedni a hallgatók, a kollégium volt az egyik fő helyszín, és az egyetemi vezetés az épület lezárásával igyekezett kanalizálni a folyamatot, gátat szabni a további megmozdulásoknak, de ez további radikalizálódáshoz vezetett. A Belgrádi Egyetemen az 1968-as diáksztrájk azzal kezdődött, hogy egyetemistákat nem engedtek be valahová (ekkor egy főpróbára), ami a felsőoktatási intézmény elfoglalásához és radikális követelések megfogalmazásához vezetett (Juhász 2009). Bizonyos szempontból nem meglepő az események hasonlósága. A tér kontrollálása a tömeg és a hatalom szempontjából is fontos (Vörös 2016), nem csoda, hogy az egyetemi épület lezárása indította meg Franciaországban és Jugoszláviában is a további cselekvés előtt a teret, ami után mindkét esetben a Rektori Hivatalhoz vonultak a tüntető csoportok. A hallgatók ezzel átléptek egy határt, elfoglaltak egy előlük általában elzárt teret, tettüket több-kevesebb siker koronázta.

A hasonlóságok mögött azonban meg kell látni az egyedi esetek és értelmezések különbözőségét. Egy eseménysorról teljesen más véleményt alkotott kis időbeli eltéréssel a korabeli, kívülálló szemtanú, ami a birtokában lévő információk módosulásának, kiegészítésének volt köszönhető; de lehetséges, hogy közrejátszottak ebben saját előzetes feltevései a rendszert és működését illetően. McVicker 1951-ben azt írta az USA Nemzetbiztonsági Tanácsának, hogy a viszonylag független Jugoszlávia akkor tartható fenn, ha az Egyesült Államok a jelenlegi, Tito-féle rezsimet támogatja. Ez a felfogás az ötvenes évektől egészen a hetvenes évekig dominálta az amerikai külügyi gondolkodást Jugoszlávia irányában (Jakovina 2008, 156), ami biztosan megengedőbbé tette az itt történt események értelmezését.

A szerepek és cselekvések egymást akár diametrálisan kizáró interpretációi ezért egy időben, akár egyszerre is érvényesek lehettek, attól függően, hogy milyen nézőpontból tekintünk rájuk, gondoljunk a tüntetés vagy Kušević megítélésére ebben az esetben. A legfőbb következtetés az, hogy mindig több lehetőséget vegyünk számításba a történeti múlt feltárásában, ami közelebb áll a valóság komplexitásához, mint a leegyszerűsítő magyarázatok. A kommunista rendszerek működés módját általában az irányítók, párt-jegyzőkönyvek alapján vizsgálják, de keveset tudunk az alávettettek viselkedésmódjairól, gondolatairól, ehhez a hiányzó, még nem teljesen feltárt vizsgálati területhez kínál rövid és részleges adalékokat ez az írás. Nagyon érdekes kutatói kérdésként merül fel a spontán és megszervezett demonstrációk kérdése, az a fajta rejtett hatalmi beavatkozás,

ami propagandisztikus eszközként használta fel a tömegeket, a felszínen teljesen más értelmet adva az eseményeknek. Kušević esetében lehetséges, hogy éppen a hatalom érte el a célját, de ezt úgy állította be, mintha ennek az ellenkezője lenne igaz. Tanulmányomban csak az amerikai forrásokat használtam, amiket természetesen ki lehet egészíteni a horvát, szerb dokumentumokkal, szakirodalommal, az akkori résztvevők esetleges visszaemlékezéseivel, teljessé és még bonyolultabbá téve a kontextust.

Irodalom

Források

- Foreign Service List, April 1, 1951.* 1951. Washington: Department of State.
- McVicker, Charles P. 1957. *Titoism: Pattern for International Communism.* New York–London: St. Martin’s Press–Macmillan & Co. Ltd.
- More about Professor Kušević.* 1951. Despatch No. 118, Nov. 29. 1951. Central File: Decimal File 868.43, Internal Economic, Industrial and Social Affairs, Yugoslavia, Education. January 4, 1950 – July 21, 1954. MS Socialism and National Unity in Yugoslavia, 1945–63: Records of the U. S. State Department Classified Files: Records of the Department of State relating to Internal Affairs: Yugoslavia 1950–54. National Archives (United States). Archives Unbound. <http://tinyurl.galegroup.com/tinyurl/75YLv32> (2018. szept. 19.)
- Student Demonstration at Zagreb University on Oct. 31, 1951.* 1951. Despatch No. 100, Nov. 6. 1951. Central File: Decimal File 868.43, Internal Economic, Industrial and Social Affairs, Yugoslavia, Education. January 4, 1950 – July 21, 1954. MS Socialism and National Unity in Yugoslavia, 1945–63: Records of the U. S. State Department Classified Files: Records of the Department of State relating to Internal Affairs: Yugoslavia 1950–54. National Archives (United States). Archives Unbound. <http://tinyurl.galegroup.com/tinyurl/75YLv32> (2018. szept. 19.)
- Summary of the Yugoslav Press* 1951. Nov. 8. 1951. Joint Translation Service. CIA-RDP83-00415R010400040016-4. <https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/CIA-RDP83-00415R010400040016-4.pdf> (2020. márc. 8.)

Szakirodalom

- Apor Péter. 2014. *Az elképzelt köztársaság: A magyarországi Tanácsköztársaság utóélete, 1945–1989.* Budapest: MTA BTK TTI.
- Békés Csaba. 2019. *Enyhülés és emancipáció.* Budapest: Osiris–MTA TK.
- Bošnjaković, Branko. 2011. Science and Higher Education in Croatia in the First Half of the 20th Century: Between Academic Freedom, Authoritarian State and Migration. In *Scholars in Exile and Dictatorships of the 20th Century*, eds. Stella, Marco; Štrbáňová, Soňa & Kostlán, Antonín. 30–89. Prague: Centre for the History of Sciences and Humanities of the Institute for Contemporary History of the ASCR.
- Farkas Gyöngyi. 2016. *Lázadó falvak.* Budapest: Korall.

- Jakovina, Tvrtko. 2008. Where Has War for Hearts and Souls Gone? The United States of America and Liberals in Yugoslavia in 1960' and Early 1970'. In *125 Years of Diplomatic Relations between the USA and Serbia*, ed. Trgovčević, Ljubinka. 149–164. Belgrade: Faculty of Political Sciences University of Belgrade.
- Johnson, Mark S. 1996. From delinquency to counterrevolution. Subcultures of Soviet youth and the emergence of Stalinist pedagogy in the 1930s. *Paedagogica Historica* 32(sup1): 283–303.
- Juhász József. 2009. 1968 Jugoszláviában és Csehszlovákiában. In *1968: Kelet-Európa és a világ*, szerk. Bartha Eszter–Krausz Tamás. 79–86. Budapest: L'Harmattan–ELTE BTK Kelet-Európa Története Tanszék.
- Konta, Carla. 2016. *Waging Public Diplomacy: The United States and the Yugoslav Experiment (1950–1972)*. Dissertation. Trieste: Università degli studi di Trieste.
- Kotkin, Stephen. 1997. *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilisation*. Berkeley: University of California Press.
- Lynne, Violet. 1996. *Peasant Rebels Under Stalin*. Oxford: Oxford University Press.
- Milošević, Nemanja. 2007. Yugoslavia, USA and NATO in the 1950s. *Western Balkans Security Observer* 5: 64–80.
- Nagy Ágnes. 2014. *Harc a lakáshivatalban*. Budapest: Korall.
- Somogyvári Lajos. 2019. A szovjet ideológiai befolyást ellensúlyozó amerikai kulturális és oktatási programok (1948–1958). In *Tudományágak integráló és integrált szerepe*, szerk. Tóth József. Budapest: Akadémiai Kiadó, elektronikus kiadvány. https://mersz.hu/hivatkozas/m623tieisz_31_p1#m623tieisz_31_p1 (2020. márc. 14.)
- Tuđen, Branko. 2019. Prve demonstracije u Zagrebu bile su 1951. nakon dvoboja sa Zvezdom. *Večernji list*. <https://www.vecernji.hr/sport/prve-demonstracije-u-zagrebu-bile-su-1951-nakon-dvoboja-s-crvenom-zvezdom-1342652> (2020. máj. 20.)
- Vörös Boldizsár. 2016. Terek, tömegek, filmek. Rendezvények magyar híradókban 1915-ben és 1919-ben. In *Propaganda – politika, hétköznapi és magas kultúra, művészet és média a Nagy Háborúban*, szerk. Bertényi Iván, ifj.–Boka László–Katona Anikó. 303–312. Budapest: OSZK.

Lajoš ŠOMOĐVARI

DEMONSTRACIJE U AMERIČKOM TUMAČENJU: UNIVERZITET U ZAGREBU, 1951

Digitalizacijom izveštaja američkog Stejt Departmenta, kompanija Gejl objavila je niz izvora u obliku tematskih zbirki koje pružaju važne dopune istoriji Centralne i Istočne Evrope posle 1945. Hladni rat nije značio samo vojnopolitičke konfrontacije i takmičenje dva suprotstavljena bloka, već i kulturno takmičenje u kojem je bilo od ključnog značaja da obe supersile dobiju što više informacija o institucijama i slabim tačkama suprotne strane. Na američkoj strani se o ovome može mnogo saznati jer je obilje dokumenata koji se mogu pretraživati putem interneta (što se ne može reći za slične aktivnosti na sovjetskoj strani) –

ovaj rad govori o prvom velikom studentskom pokretu novog jugoslovenskog režima posle Drugog svetskog rata, koji se dogodio na Univerzitetu u Zagrebu 31. oktobra 1951. Ovaj rad predstavlja američko tumačenje svega toga na osnovu dva konzularna izveštaja i jednog izveštaja CIA-e, koji su posebno važni jer je ostalo malo drugih, nesocijalističkih izvora o sličnim događajima.

Ključne reči: studentske demonstracije, Stejt Department, CIA, hladni rat, Univerzitet u Zagrebu

Lajos SOMOGYVÁRI

DEMONSTRATIONS IN AMERICAN INTERPRETATION: UNIVERSITY OF ZAGREB, 1951

Digitizing U.S. State Department reports, the Gale Company has published a number of sources in the form of thematic collections that provide important additions to the history of Central-Eastern Europe after 1945. The Cold War meant not only a military-political confrontation and competition between the two blocs, but also a cultural competition in which it was vital that the two superpowers obtain as much information as possible about each other's institutions and vulnerabilities. On the American side, we can learn a lot about this, as many documents can be searched online (the same cannot be said of the similar activities on the Soviet side) – this paper is about the first major student movement of the new post-World War II Yugoslav regime, which took place at the University of Zagreb on October 31, 1951. I present the American interpretation of this event on the basis of two consular reports and one CIA report, which are of particular importance as few outside, non-socialist sources of similar events have survived.

Keywords: student demonstration, US State Department, CIA, Cold War, University of Zagreb

KRITIKA

TAPODI Zsuzsanna-Mónika

Sapientia – EMTE, Csíkszeredai Kar

Humántudományok Tanszék

Csíkszereda, Románia

tapodizsu@yahoo.com

A GLOBALIZÁLT, MÉGIS SZÉTTÖREDEZETT VILÁG ÉS IRODALMA

Globalizovani ali ipak rasparčani svet i knjževnost

The Globalized, yet Broken World and Literature

Thomka Beáta: *Regénytapszlatat: Korélmény, hovatarozás, nyelvváltás.*
Budapest: Kijárat Kiadó, 2018

Thomka Beáta tizenharmadik kötetének témája az irodalomba beszüremkedő valóság és az ezredforduló táján létrejött irodalmi művekben megképződő világ viszonya, azaz annak a bemutatása, hogy a kortárs realitás jelenségei milyen poétikai eljárásokat hívnak életre, illetve milyen kihívások elé néz az irodalom a globalizáció és az egyre intenzívebbé váló népmozgások korában.

A vizsgált kérdéscsoportok egymást meghatározó jelenségeket fednek fel, a tanulmányokat pedig a nagy összefüggések mentén csoportosítja a szerző. A „*Hozott anyag*” a *regényben* című fejezetben az indo-karibi V. S. Naipaul és a latin-amerikai Mariano Siskind esszéiből kiindulva a regényműfaj máig sem múltó aktualitását emeli ki Thomka Beáta:

A regény a belső átalakulások és bizonyos funkciómódosulások ellenére megmaradt az egyediből és az egyetemesből, a nemzeti és a nemzeti kategóriától független értékekből, az egyéni és a történelmi tapasztalatból, a saját kultúrából és más kultúrákból, sokféle szellemi örökségből merítkező, hagyományos és új lehetőségekkel gazdálkodó formának (Thomka 2018, 14).

Olyan művészi megnyilatkozásnak tehát, amely szorosan kötődik a mindenkori szerző és befogadó által megéltékhez, így változékonny formáján túl az emberi lehetőségeink dokumentuma is.

Mivel az elmúlt száz évben nem csupán az volt széles körű európai tapasztalat, hogy a határok ide-oda elmozdultak a közösségek feje fölött, hanem az is, hogy a gyarmati rendszer felbomlásával embermilliók változtatták meg a lakhelyüket, vagy költöztek el a jobb élet reményében a szülőföldjükről, a kultúrák közöttes terei, az *itt is és ott is, de itt sem és ott sem igazán* létélménye mára tömegessé vált. Ezzel a jelenséggel kapcsolatban idézi fel újra a szerző az irodalomelméleti gondolkodás úttörőinek *viszonosság* fogalmát. „Thienemann és Horváth János szép és fontos *viszonosság* kategóriája újrafogalmazást igényel, hisz immár nem csupán szerzők és művek lokalizálhatók a virtuális vagy éppen a földrajzi térben két eredeti közösség között, hanem az olvasók és kritikusok is” (Thomka 2018, 53). Így, szükségképpen, nem csupán egyéni olvasatok szintjén fog egymástól eltérni egy-egy mű értelmezése, hanem a különböző értelmezői közösségek szintjén is.

Nem csupán az indiai angol nyelvű író kérdése a származás helyének és irodalmi nyelvének kettőssége, hanem immár több, különféle kontinens alkotóié. Másként olvassák a német nyelven írott török szerző művét Németországban és Törökországban. Más lesz az indiaiak viszonya V. S. Naipaul, Salman Rushdie fikciójához, mint az angol, amerikai vagy európai közönségé (Thomka 2018, 53).

Ezek a szembenállások még inkább újragondolásra serkentik a mai értelemben vett *világirodalom* fogalmára reflektáló irodalomtudóst. A köztesség helyzete előnyt is jelent, a kultúrák közelítésének szép feladatát. Kiemelten fontos szerep jut ebben a folyamatban a fordításoknak. Ha első hallásra meghökkentőnek tűnik az anyanyelvre mint célnyelvre fordítás gondolata, olyan korábbi alkotók esete, mint a Csingiz Ajtmatové is meggyőzően bizonyítja, hogy a jelenség létezik. A világméretű népmozgások korszakában ennek a gyakorlatnak a létjogosultsága napjainkra vitathatatlan. Az anyanyelvre fordítás szükségességéről Thomka Beáta így győzi meg olvasóját: „ma e nélkül németországi, svájci magyar szerzők művei nem jutnának el németül nem olvasó magyar olvasóikhoz, a törököké a törökországiakhoz, a szerbeké, bosnyákoké, horvátoké a jugoszláv utódállamokba” (Thomka 2018, 41). (Sőt, erdélyi tapasztalat, hogy még csak el sem kell menni a szülőföldről ahhoz, hogy valaki nem az anyanyelvén próbáljon meg befutott íróvá válni. Olyan fiatal brassói szerzőkre gondolok, mint a román verseket szerző Dósa András vagy az ugyancsak román prózát író Dénes Jónás.) Az anyanyelv és kultúra szervességéről kialakított felfogás árnyalódik ezeknek a szerzőknek a tevékenysége nyomán. Ugyanakkor izgalmas elvi kérdés marad, hogy a szülő-

földjüket elhagyott és nyelvet váltott alkotók létrehozna-e valamilyen „integrált fikciót”. A tanulmányíró esetükben a befogadás szükségszerű összetettségére figyelmezteti a potenciális értelmezőket: „A választott nyelven születő művek elemzésének [...] két nézőpontot kell érvényesítenie párhuzamosan: a befogadó közeg, valamint az integrált kultúrák perspektíváját” (Thomka 2018, 42).

A *Lezárulás, folytatás, újrakezdés* című fejezet először a kivándorlás lírai következményeit, a számkivetettség művészi és emberi dilemmáit vizsgálja Domonkos István *Kormányeltörésben* című, 1971-es művét elemezve.

A létélmény szokatlan, új grammatikát dolgoz ki, az infinitívuszok halmozása és a szaggatott dikció erőteljes ritmusú. A versszintaxis torzulásai, az igealakok elhagyása, a nominális stílus monoton zeneiség forrása. [...] Mintha nem létezne biztos pont, megszűnt volna a beszélő, a dolgok és események közötti szerves kapcsolat. Az epizódtöréseket nem fűzi egymáshoz időbeli logika, sem oksági rend, a megszólalót ezért mintha valamilyen rögzítetlen állapotban, lebegésben érzékelnénk (Thomka 2018, 70–71).

Az én menni külföld alaphelyzetének, a kiszolgáltatottságnak adekvát nyelvi kifejezése gazdag konnotációs hálót eredményezett, ugyanakkor „[...] megrendítette a hetvenes évek vajdasági olvasóit, hiszen olyan emberi és poétikai tapasztalatot közvetített, amellyel mindaddig sem közvetlen, sem tágabb környezetükben nem találkoztak” (Thomka 2018, 73). A Domonkos poémája által közvetített életérzés az ezredforduló exjugoszláv irodalmában halmozottan van jelen. Thomka Beáta sorra veszi azokat az egy- vagy kétnyelvű albán, bosnyák, horvát, magyar és szerb szerzőket, akik az olvasókat megragadó erővel fejezik ki az elvándorlás keserű tapasztalatát, úgy, hogy közben a gyermekkorukban szerzett új nyelv és kultúra immár műveik természetes közegévé vált. Thomka Beáta rámutat, hogy tematikus szinten az elvándorlás okai, az idegen kultúrába illeszkedés, a kulturális kölcsönhatások bemutatása, vagy éppen az óhaza iránti nosztalgia köti össze a vizsgált szerzők műveit. A kirekesztettség, idegenség tapasztalata, a sem ide, sem oda nem tartozás sokféleképpen hatja át az általuk jegyzett prózát, ugyanakkor poétikailag is kiemeli a művekben testet öltött valóságtapasztalat fontosságát.

Hasonló problematikát világít meg az *Új nyelvi otthonok a fikcióban* című fejezet, mely kétnyelvű és nyelvváltó alkotók írásait vizsgálja. „Az eltávozás otthonról emlékeztetésére, a korélmény és nemzedéki tapasztalat átmentésére, az önazonosság reflektálására, a múlthoz való viszony újraértelmezésére készíti a kivándorlót” (Thomka 2018, 127). A nyelvváltás sok esetben a két, küldő és befogadó kultúra közötti neuralgikus pontok kitapintását eredményezi. Kamel

Daoud algériai, franciául alkotó író például poszt-posztkoloniális értelmezésben meséli újra Albert Camus 1942-es *Közöny*, eredetileg *Az idegen* című regényének történetét *Új vizsgálat a Mersault-ügyben* címmel. „A regény Algériában is, Franciaországban is megosztotta a kritikát, ám az egymást követő díjak, valamint a méltatások megerősítették művének jelentőségét” (Thomka 2018, 129). A tanulmányíró az új regénynek arra a központi gondolatára hívja fel a figyelmet, hogy az idegenség abban mutatkozik meg leginkább a hipotextusként használt Camus-regényben, hogy ott a francia tisztviselő által meggyilkolt arabnak nincs neve. A hipertextus viszont arra világít rá, hogy az őslakosok szemszögéből az idegen, az „el roumi”, maga Mersault. Az alaptörténet negyedik interpretációját olvashatjuk az arab szerzőtől, hiszen Camus-nél először a főszereplő Mersault első személyű előadásában, majd átértelmezve az ügyész, végül pedig az ügyvéd szavaiból értesülünk a történekről. A nevek által sugallt sors ugyancsak kimozdul az alapszöveg átértelmezésében. „Áldozata, *Az idegen*-beli névtelen arab tehát az új műben nevet kap: Moussa, Musza (a Mózes arab megfelelője, aki nem csupán az Ószövetség, hanem a Korán prófétáinak is egyike, nevének jelentése pedig: ’vízből kimentett’)” (Thomka 2018, 132). Mersault áldozatának holttestéről sem a Camus-, sem a Daoud-szövegből nem tudunk meg semmit. Az üres koporsót temetik el.

„Musza tehát itt nem a ’vízből kimentett’, hanem egyéb magyarázat híján a tengerbe, tehát a ’vízbe veszett’” (Thomka 2018, 133). Az ószövetségi Mózes bátyja Áron, az ő nevét veszi fel az áldozat öccse. A megkettőzés azzal folytatódik, hogy Harúnak a szerelmét Meriemnek hívják, ez az arab megfelelője Marie nevének, aki Mersault szerelme az alapműben.

A posztgyarmati léthelyzet ábrázolása miatt a nyelvek problémájának bemutatása ugyancsak központi helyet foglal el az elemzésben. A szerzőnő abban fedezi fel a tunéziai író Camus-t idéző magatartásának lényegét, ahogyan az saját intellektuális és társadalmi helyzetére reflektál. „Daoud a poszt-posztkoloniális korszak képviselője, értékrendje pedig kizárja a hatalmi alárendelődést és az egyneműsítő vallási törekvést. Holt nyelvnek tekinti az arabot, a politikai és vallási elit nyelvének, a vele azonosítani kívánt szakralitást pedig a hatalmi harc és egy új gyarmatosítás legitimálási eszközének” (Thomka 2018, 138). Ily módon a mai algériai kultúra sokszínűségének egyaránt elengedhetetlen komponenseként mutatja fel a regény mind az anya által képviselt regionális nyelvet, mind pedig a francia kultúra örökségét – figyelmeztet az elemzés.

Külön csoportot alkotnak a fejezeten belül az idegen származású, németül publikáló szerzők, közöttük a soprani születésű Terézia Mora és posztjugoszláv alkotók sorába tartozó, Svájcban élő óbcesei Melinda Nadj Abonji írásai. Előbbinek főként a rá jellemző „mértéktartóan ironikus elbeszélői magatartás”-a, a

tudatos, reflektált elbeszélői koncepciója képezi a szövegvizsgálat tárgyát, utóbbinak pedig „az emlékezet és fikció között ingázó”, a vendégmunkás létet feltáró írásai. Mindkét, magyar eredetű német író számára alapkérdés az identitás és nyelvváltás problémáinak feltárása. Melinda Nadj Abonji kapcsán figyelmeztet erre Thomka Beáta: míg a kivándorló szülők rendelkeztek egy közös múlttal és nyelvvel, gyermekeik számára ez a kommunikációs alap már nem áll rendelkezésre. Az új környezetbe történő beilleszkedés pedig szintén kivetnivalót hagy maga után.

Az első bevándorló nemzedékek számára létfeltételt jelentett az integráció, az e fázison túljutott, idegenben szocializálódott második generáció jóval kritikusabb a szülőkkel és a társadalmi környezettel szemben. *A Heimatroman* ezt közvetlenül szóvá teszi, a *Galambok röppennek föl* zárata pedig hatásosan érzékelteti az idegen környezet elfogadó magatartásának felületességét, színleltségét (Thomka 2018, 156).

A nyelvfelejtés és az identitás elvesztése közötti összefüggés több, ugyanitt vizsgált ezredfordulós művészeti alkotás által sugallt alaptapasztalat. Terézia Mora *Nap mint nap* vagy az olasz Diego Marani *Új finn grammatika* című regénye, akárcsak a finn Aki Kaurismäki *Múlt nélküli ember* című filmje a nyelvvel és önazonossággal kapcsolatos reflexiók megfogalmazói. Az anyanyelvből való kirekesztettség élménye esszéisztikus formában is megjelenik kortárs alkotásokban, például Jhumpa Lahiri bengáli származású, angolul, majd olasz nyelven publikáló író műveiben, aki többek között a szintén magyar származású Agota Kristofra hivatkozik *az In altre parole (Más szavakkal)* című kötetében. Regényeiben, állapítja meg Thomka Beáta:

A személyes és harmadik személyű elbeszélők, valamint szereplők is a szerzőével rokon körülmények közül származnak, vagy hozzá hasonlóan közlekednek az indiai szubkontinens, Kalkutta és Anglia, Amerika között. Ez egyes alakok esetében oda-vissza ingázást jelent, mások véglegesen eltávoznak otthonról, vagy idős korukban repatriálnak. [...] A fikció alaphelyzetei olyan feszültségforrásokat rejtenek, amelyek a kettős hovatartozás-tudatból, a beilleszkedésre képtelen alkatokból, a különböző szokásrendet követő házastársak és a szülő-gyermek nemzedéki konfliktusaiból származnak (Thomka 2018, 167).

Az értelmező nem idealizál, kritikus észrevételeinek is hangot ad Lahiri prózájának elemzésekor. „A korábbi elbeszélésekben kevesebb a felesleges részletezés, a regények aprólékos bemutatásmódja azonban meghaladott: módszeréből hiányzik a céltudatosság, gazdaságosság, a szelektivitásból, sűrítésből származó hatás és ennek igénye” (Thomka 2018, 167).

A *Családregegyek, kortörténetek* című fejezet a jelenkori családtörténeti imagináció regényváltozatait veszi számba, és erős etikai tartalmakat hordozó magyar művek elemzésével indul. „Szilasi László *A harmadik híd* című regényében a figyelem a világnak nem az ismertebb dolgaira, hanem azokra az összefüggéseire irányul, amelyekről a városlakó, az olvasó, az író és a kritikus is rendszerint elfordítja tekintetét” (Thomka 2018, 179). Az etikai tartalom, a kizsákmányoltakkal, kirekesztettekkel való szolidaritás jelenik meg Borbély Szilárd *Nincstelenek* című kötetében is. Előbbiben a hajléktalanok sorsát a nézőpontok sorozatos kimozdításával, a váltásokkal teszi narratológiailag is tapinthatóvá az író. „A tökéletes megváltatlanság állapotában kóválygó városlakók, az egyik szeretetszolgálattól a másikig közlekedő otthontalanok napi tevés-vevését kívülről szemlélő tekintet sosem transzformálódhatna elbeszélő hanggá, ha nem vállalná a közösséget azokkal, akiket lát, és akikről mesél” (Thomka 2018, 183).

Ugyancsak a kiszolgáltatottak sorsának megjelenítése a tétje Jenny Erpenbeck *Gehen, ging, gegangen* (*Megy, ment, elment*) című tényregényének, mely a Berlinben éhségstrájkot folytató afrikai bevándorlók helyzetének tárgyias, külső nézőpontú bemutatása. Az elemző a közös vonásokra figyel az összehasonlításokor: „Szilasi és Erpenbeck elbeszélői stratégiája irodalmilag mindenképpen két lehetőséget jelez. Regényalakjaik és narrátoraik más-más módon illeszkednek az időszerű folyamatokba, érintettségük, morális elkötelezettségük azonban vitán felül áll” (Thomka 2018, 187–188).

Borbély Szilárd regényének, a *Nincsteleneknek* az alcíméből (*Már elment a Mesijás?*) kiinduló elemzésében Thomka Beáta a konkrét és a szimbolikus jelentésvonatkozások összjátékából, a belső mértékből, nyelvi minimalizmusból létrejövő „narratív etika” fogalmát vezeti le. „A mű nem kommentálásukat vállalta, hanem humortalan tömörséget, sivár konkrétumokat, szűkítést, korlátozást. Olyan szociografikus, tárgyias közlésminimumot, amelyben elemzés, erőltettség, részletezés nélkül is tömény jelentésség rejlik” (Thomka 2018, 195).

Danilo Kiš korai kisregény-trilógiájában szintén a pátosz kiiktatására, a tárgyiasításra hívja fel a figyelmet a kritikus, Alida Bremer *Olivas Garten* (*Olajfajliget*) című regényében pedig a kétnyelvű szerzőnek arra a törekvésére helyezi a hangsúlyt, hogy az oral historyból, valós és mesélt elemekből építkező nemzedékregegyben hogyan épül fel a történelmi trauma érzékeltetése. A Mussolini által Itáliához csatolt dalmát tengerpart horvát férfilakosságának elhurcolása, a gyerekek és nők Afrikába deportálásának témája távolságtartóan, német nyelven kap szöveges megfogalmazást. „Egyszerre tanúskodik, paradox módon, a formai hagyomány hatásáról és folytathatatlanságáról” (Thomka 2018, 205).

Az életrajzi fikcióváltozatok sorában külön alfejezetek foglalkoznak a méltán népszerű Elena Ferrante munkáival (*Elutasított szerepfelfogások, Eseményszerű létmegélés, Az olasz saga, Felnőttkor*).

Wolfgang Iser *A fiktív és az imaginárius* lapjain megfogalmazta azt a gondolatot, mellyel tökéletesen egyetérthetünk, s mely Thomka Beáta könyvében impliciten szintén jelen van: napjainkban, amikor az irodalom hagyományos történelmi szerepeit, a tájékoztatást, időtöltő szórakoztatást, dokumentálást már külön intézmények végzik, az esztétikai formában történő dokumentálásra változatlanul igény mutatkozik. „Az irodalom az írás médiumaként jelenlévővé teszi mindazt, ami másképp elérhetetlen, vagyis az emberi képlékenység, változékonyság tükröként jelenik meg akkor, amikor számos korábbi feladatát átvette a többi médium” (Iser 2001, 11).

A széles körű kitekintésen túl különleges affinitás figyelhető meg az elemző részéről a többnyelvű, többkultúrájú alkotók és ezen belül is a női írók művei iránt. A tudományos objektivitás és a vizsgált opusokkal szemben megnyilvánuló figyelmes szeretet ezúttal is meggyőzi Thomka Beáta olvasóit, hogy a kortárs irodalom izgalmas gondolatokat vet fel, saját korunk égető problémáira keresi a választ, megérdemli tehát értő érdeklődésünket. A szöveglabirintusban való tájékozódásnak újabb, kiváló eszközt kaphattuk kézbe. Köszönet érte a szerzőnek!

Irodalom

Iser, Wolfgang. 2001. *A fiktív és az imaginárius*. Ford. Molnár Gábor Tamás. Budapest: Osiris Kiadó.

Thomka Beáta. 2018. *Regénytapasztalat: Korélmény, hovatarozás, nyelváltás*. Budapest: Kijárat Kiadó.

BALÁZS Imre József

Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Magyar Irodalomtudományi Intézet
Kolozsvár, Románia
balazsimrejoszef@gmail.com

TÖBBTÉNYEZŐS JÁTSZMA

Višefaktorska utakmica

Multifactorial Game

A szürrealista mozgalom Dalítól Magritte-ig – Válság és újjászületés 1929-ben.
Szerk. Didier Ottinger, Marie Sarré közreműködésével. Budapest–Paris:
Magyar Nemzeti Galéria – Centre Pompidou, 2019

2014-es írásomat az első nagyobb szabású budapesti dada/szürrealizmus kiállításról a következő gondolattal zártam: „[...] a szürrealizmus szelleme valóban belépett a magyarországi kulturális mezőbe [...]. Remélhetőleg nem ez lesz az utolsó alkalom, hogy ehhez hasonló kiállítást láthassunk.”¹

Örömteli, hogy mintegy öt évvel később, 2019-re valóban sikerült hasonlóan nagyszabású kiállítást létrehozni a Magyar Nemzeti Galériában, ezúttal csupán a szürrealizmusra összpontosítva. A kiállítás *A szürrealista mozgalom Dalítól Magritte-ig – Válság és újjászületés 1929-ben* címet viselte², és a mozgalomnak egy izgalmas, konfliktusteli időszakára összpontosított. Olyan pillanata ez a szürrealizmustörténetnek, amikor az André Breton-féle csoport és a rivális, ellenzéki csoportok egyaránt kiemelkedő teljesítményeket mutattak fel. A kurátori szelekció érdeme, hogy a *La Révolution Surréaliste*, a *Documents*, illetve a *Le Grand Jeu* csoportjainak együttes felmutatásában pontosan képes

1 Balázs Imre József: *Rearranging Surreality: Dada and Surrealism in Budapest*. Szürrealizmus: Surfing Surrealism, <https://szurrealizmus.wordpress.com/2014/09/24/rearranging-surreality-dada-and-surrealism-in-budapest/> (2014. szept. 24.)

2 A kiállítás 2019. június 28-a és október 20-a között volt látható Budapesten.

láttatni azt, ami nagyobb távlatban nézve valóban összekapcsolja a korszakban személyes és politikai megfontolások alapján széttartónak tűnő törekvéseket. Közös gondolatkörökig visszavezethető alternatív útvonalokról van szó inkább, mint egymást teljesen kizáró szellemi képződményekről. Azt, hogy a kiállítás valóban reprezentatív bevezetést nyújt a szürrealista képzőművészet fontosabb szerzőinek munkásságába, egyrészt az biztosítja, hogy a művek legnagyobbik része a párizsi Pompidou Központ anyagából származik, amelyik számos szürrealista alkotó hagyatékának ismert gyűjtőhelye, másrészt az, hogy a kiállítás fő kurátora, Didier Ottinger több, a szürrealizmus nemzetközi bibliográfiájában alapvetőnek számító munka szerzője. A kiállítás törzsanyaga több városban is megtekinthető (2018/2019 fordulóján például Pisában került közönség elé), viszont minden egyes helyszínen új kísérőelemek, új vizuális kontextusteremtések kapcsolódnak a kiállított anyaghoz. A budapesti kiállítás esetében ez Kovács Anna Zsófia társkuratori bekapcsolódásának köszönhetően valósult meg, illetve a kiállítás értelmezhetőségének távolabbi kontextusaként megemlíthetjük a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrum egyidejűleg szervezett *Magyar szürrealizmus* című tárlatát (vezető kurátor Gulyás Gábor).³

Mint minden nagyszabású, igényes kiállításhoz, a Magyar Nemzeti Galéria budapesti eseményéhez is kifogástalan grafikai kivitelezésű katalógus megjelentetése társult. Lássuk a továbbiakban, milyen szürrealizmusképet közvetít, milyen értelmezési javaslatokat tesz a kiadvány, és hogyan befolyásolhatja a szürrealizmus magyar kulturális mezőben történő befogadását.

A katalógus terjedelmesebb írásait a terület jeles kutatói jegyzik – közülük kiemelkedik Jacqueline Chénieux-Gendron, Henri Béhar és Didier Ottinger neve. A nagyobb témakörök tárgyalása mellett egy-egy jellegzetes képzőművészeti munka is külön kis értelmezést kap a katalógusban – ezeknek a rövidebb szövegeknek a szerzői között ott találjuk a magyar társkurátort, Kovács Anna Zsófiát is. Az egyes fejezetek fókuszja miatt nyilvánvaló, hogy a rivális csoportok tézisei, megközelítésmódjai más és más szemszögekből válnak láthatóvá a katalógust végigolvasva, az összkép mégis azt sugallja, hogy a konfliktusok ellenére mindegyik műhelyben születtek izgalmas alkotások és teoretikus szövegek. Ezért is zavaró némileg, hogy a magyar társkurátor mintha nem a nemzetközi anyagban érvényesülő, dialógushelyzetbe állított, távlatosabb megközelítést választaná, és némelyik rövid képinterpretációjában inkább a korszak táborokra szakadó logikája szerint nyilatkozik meg: „[André Masson] 1929-ben szakított az André Breton által vezetett doktriner, erősen politizált szürrealistákkal, közel került a Georges Bataille köré csoportosuló szakadárokhöz” (180). A katalógus

3 A szentendrei kiállítás 2019. május 25-e és szeptember 15-e között volt látható.

többi írásából – a magyar olvasó szerencséjére – egy ennél sokkal komplexebb viszonyrendszer bontakozik ki, a politizáltságot, illetve a szakítások lehetséges személyes hátterét tekintve egyaránt. A mozgalom későbbi történetéből tudható ráadásul, hogy az olyan utak, amelyek 1929-ben elváltak, utóbb még sok esetben – például éppen Breton és Bataille esetében is – közeledtek egymáshoz, ahogy Breton politikai elkötelezettségeinek is megvan a maga ellentmondásoktól korántsem mentes története.

Az, hogy a Breton–Bataille-viszony a kiállításnak és a kiadványnak egyaránt kiemelt témája, az időmetszet kiválasztásának is betudható. 1929 a *Documents* elindulásának éve, amely az etnográfia perspektíváját a korábbinál sokkal szisztematikusabban és inventívebben vonta be a szürrealisták érdeklődési körébe. A szürrealizmus utóbb a fotótörténet számára is megkerülhetlenné vált, és ez a Bataille-féle folyóirat „dokumentaristább”, sötétebb árnyalatú megközelítéseinek legalább annyira köszönhető, mint a Man Ray-féle, Breton-közeli kísérleteknek. A kiállításon és a katalógusban a *Documents*-munkatársak közül Eli Lotar vágóhíd-fotói, illetve Jacques-André Boiffard határsértő képkivágást alkalmazó képei (*Összefonódó ujjak és lábujjak*) reprezentálják ezt a nyugtalanító vizualitást. Jean Painlevé fotói ugyanebből a körből a „természetfotók” műfaján belül (rákok és egyéb tengeri élőlények képei révén) kísérletezik hasonló hatásokkal. A nagyítás, a meghökkentő társítások (Eli Lotar fotóin az állatbelsősek és az öltönyös férfi egymás mellett), vagy a kvantifikálható, korábban a nyilvánosság számára láthatatlanul maradó erőszak (sok levágott marhalábszár egymás mellett) kizökkenítő effektusokat eredményeznek nagyon is dokumentarista eszközökkel. A szürrealizmus valósághoz fűződő, egyszerű opozíciók révén nem leírható viszonya ezeken a képeken jól érzékelhető.

Individuálisan, a művészetelméleti szakirodalomban a rendszerváltás után Bataille gondolatai nagyobb hangsúllyal voltak jelen a magyar nyilvánosságban, mint Breton művei, fordításban megjelent köteteinek száma is nagyobb, sőt Bataille elméleteiről külön monográfia is megjelent magyar szerzők munkájaként 2017-ben.⁴ Bretonnak viszont mindmáig nem fordították magyarra elméleti szempontból jelentősebb műveit, a *Lamour fou* vagy a *Les vases communicants* fordítása még várat magára, és éppen jelen kiállítási katalógus nagy érdeme, hogy az első szürrealista kiáltvány után több évtizeddel immár a második kiáltvány is olvasható magyar nyelven, Földes Györgyi fordításában. (Miközben a Breton-manifesztumok közt további lefordítandóak is lennének természetesen.) Jacqueline Chénieux-Gendron és Myriam Bloedé a következőképpen összegzik az

4 Horváth Márk – Lovász Ádám. 2017. *Látomások a lefejezésről: Georges Bataille filozófiája*. Szombathely: Savaria University Press.

1929-es Breton–Bataille-nézetkülönbségek aktualitására vonatkozó kérdésfelvetéseket: „A *Documents* folyóiratban az erőszak kibuggyan, kiszivárog a világból: a leplezetlenül vad szövegek, a realista típusú illusztrációk által, amelyek egész egyszerűen aránytalanságuk miatt sokkolóak. A *Le Surréalisme au service de la Révolution* folyóiratban a ragyogó, szétrobbanó erőszak frontális, és a hatalom, amelyet a halálösztön megnevez, egyfajta klinikai hidegséggel jelenik meg. Ma a modernitás vajon melyikhez áll közelebb? A kérdés nyitva marad.”⁵

A Grand Jeu csoport szürrealizmushoz fűződő ambivalens viszonyáról David Liot közöl tanulmányt, a belga szürrealisták korabeli pozícióját Xavier Canonne összegzi. Ezek a centrális erőterekhez képest szabadabban szerveződő, s így bizonyos értelemben többféle impulzus befogadására nyitott csoportok jelentős, nemzetközi visszhangot kiváltó tevékenységet folytattak, a Grand Jeu-t például a prágai avantgárdok, így Karel Teige is kedvezően ítélte meg. Egyfajta monizmus, illetve az akkori, forradalmi politika felé tájékozódó szürrealisták felől nézve „idealista”, metafizikus nézetrendszer jellemezte őket. Ezek jegyében „les phrères simplistes”-nek nevezték magukat az alapítók – a katalógus a szótári formától eltérő írásmódot meglehetősen szerencsétlenül, németesen magyarártja, „teschtvérek”-ként, találóbbr lett volna „thestvérek”, vagy valamilyen hasonló, a francia nyelvhez szellemében közelebb álló megoldást találni. Hogy a Grand Jeu tagjait Breton szívesen látta volna a párizsi csoport körében, arra a második kiáltvány nyíltan utal, különösen René Daumal irányában tesz gesztusokat.

A belga szürrealisták és a párizsi csoport viszonya különösen azért fontos téma, mert a nemzetközi szinten legismertebb szürrealista festő Salvador Dalí mellett kétségkívül a belga René Magritte. A kiállítás anyagából a legszelebb körben ismert Magritte-kép ezúttal a lábujjakban végződő cipőt ábrázoló *A vörös modell*, amely Didier Ottinger értelmezésében a szadizmus ihletésének nyomait hordozza. De jelen van a Magritte-munkák egy másik fontos vonulata is, festmény-ábécék formájában, amelyeken feliratok „helyettesítenek” bizonyos képi elemeket, ugyanakkor valójában e behelyettesítések általánosabb értelmű lehetetlenségét állítják.

A brüsszeli *Variétés* című lap az 1929-es pillanat idején két okból lehetett jó publikációs terep Breton számára: az egyik, hogy ekkor a *La Révolution surréaliste* már több mint egy éve szüneteltette megjelenését anyagi okokból, a másik ok pedig, mint Xavier Canonne megjegyzi, az lehetett, hogy „Breton ki kívánta szélesíteni a szürrealizmus felségterületét, és a határokon túl is szeretett volna új

5 Jacqueline Chénieux-Gendron – Myriam Bloedé: 1929: egy „robbanó-állandó” év: A folyóiratok áttekintése. In *A szürrealista mozgalom Dalítól Magritte-ig – Válság és újjászületés 1929-ben*. 2019. Szerk. Didier Ottinger, Marie Sarré közreműködésével. 36. Budapest–Paris: Magyar Nemzeti Galéria – Centre Pompidou.

követeket találni” (87). A Bretonék által összeállított *Variétés*-különszám tehát a szürrealizmus nemzetközi térben való terjeszkedésének egyik fontos állomása öt évvel az első kiáltvány megjelenését követően.

Kulcsmozzanat az 1929-es évben, és külön alfejezetet is kap Salvador Dalí Párizsba érkezése és bevezetése a szürrealista körbe. Alighanem Dalí karizmatikus figurája, a szürrealista festészetet és tárgyakat tekintve pedig formateremtő fantáziája volt az egyik jelentős tényező abban, hogy a rivális csoportok kritikája ellenére a Breton-féle csoport továbbra is vonzerőt tudott gyakorolni mások számára, és újabb jelentős teljesítményeket mutatott fel a harmincas években. 1929 az *Andalúziai kutya* leforgatásának és bemutatásának éve is – az, hogy a szürrealizmus ki tudott lépni kezdeti irodalmi-pszichoanalitikai kódok közül, az a filmnek, fotóművészetnek és a Dalí–Magritte–Max Ernst–Yves Tanguy által javasolt vizualitásnak is köszönhető. Dalí jellegzetes erotikus látomásait a kiállításon kiemelt képként kezelt *Álom, melyet a gránátalma körül repkedő méh váltott ki egy pillanattal az ébredés előtt* című alkotás reprezentálja – itt a fenyegetettség és a paradox időbeliség egyaránt jól felismerhető Dalí-képpé teszi a művet: ha olyan kimerevített időpillanatként próbáljuk elképzelni, amely mozgóképpé alakulva folytatódik, egy másodperccel később már radikálisan másképpen mutatna. A Dalí-féle szürrealista tárgyak közül az egyik legismertebb, a *Gala cipője* van jelen a kiállításon, politikai provokációinak dokumentumai közül pedig a *Részleges hallucináció: hat Lenin-kép egy zongorán* jelenik meg. Az 1929-es pillanatban nagyon is szüksége van a szürrealista mozgalomnak Dalí felszabadító, inhibícióktól mentes lendületére.

1929 Max Ernst életművében is mérföldkő, indokolt tehát, hogy Marie Sarré külön fejezetet szentel egyik munkájának: ekkor jelenik meg talán legismertebbé vált kollázsregénye, a *La Femme 100 têtes* (magyarra fordításában a címbeli szójátékot kibontva beépítő, szerencsés *A száz fej nélküli nő* változatot javasolja a katalógus). Ernst a nyugtalanító egymás mellé helyezések és a komplex kulturális utalásrendszerek mestereként mutatkozik meg 19. századi metszetek elemeit újra-rendező művében, amely a női erotikát kapcsolja össze technikai-gépi, vallásos vagy tudományos tartalmakkal, abszurd képalírások kíséretében. A kollázsok alapanyagaként szolgáló művek vizualitása mai magyar olvasók számára talán leginkább a Verne-regények klasszikus, metszett illusztrációi felől lehet ismerős.

A szürrealizmus nemzetközi súlyúvá válásának két további fontos dokumentumát közli még a katalógus: Walter Benjamin, illetve Klaus Mann 1929-ben megjelent írásait. Mindkét írás a korabeli németországi politikai kontextusra olvassa rá a szürrealisták tevékenységét. Walter Benjamin írása a továbbiakban a szürrealizmus olyan jellegű olvasatainak vált fontos kiindulópontjává, amelyek nem annyira a csoport, illetve a kiáltványok nyomvonalán, hanem általánosabb

elméleti keretek közt vizsgálták az irányzatot. Noha Benjamin nyilvánvalóan kívülről és szükségszerűen szelektíven közelít a szürrealisták teljesítményéhez, írása kifejezetten termékeny lehet a további értelmezések számára, hiszen így nagyobb könnyedséggel lép át Breton és társai állásfoglalásainak néhány szenvedélyesen és polemikusan képviselt tételének ellentmondásosságán.

Nem kerüli ki a katalógus a szürrealizmus radikális szexualitáskonceptióját (Didier Ottinger ír erről), illetve az utóbbi évtizedek szakirodalmában kifejezetten erős fotóművészeti megközelítést (Damarice Amao foglalja ezt össze). Ezekkel, illetve az Henri Béhar által kontextusba helyezett második szürrealista kiáltvánnyal kiegészülve nem maradhat hiányérzetünk azzal kapcsolatban, hogy a szürrealizmus első, húszas évek végéig tartó korszakát tekintve ne lenne a kiadvány reprezentatív – különösen, ha hozzászámítjuk azt is, hogy az öt évvel korábbi magyarországi kiállítás és katalógus anyaga már részletesen tárgyalta a dada/szürrealizmus átmenet kérdéskörét, amelyik itt leginkább Tristan Tzara Bretonékhöz történő újracsatlakozása kapcsán jöhetett volna szóba.

Össességében elmondható, hogy a kiállítás és a katalógus kifejezetten alkalmas egy „bevezető” jellegű ismerkedésre a szürrealizmussal – egyetlen jelentős év kinagyítása pedig néhány részletkérdés és elágazás mikroszintű, anekdotikus vizsgálatát is lehetővé teszi. A megközelítések relevánsak, legfeljebb a szürrealizmusról való magyar nyelven folyó diskurzus leülepedettségének hiánya érzékelhető továbbra is egy-egy fordítási megbicsaklás szimptomatikus jelenléte révén. Ez azonban olyan többtényezős játszma, amelyben épp az ilyen jellegű bevezető kiadványok játszhatnak katalizátorszerepet.

TARTALOM

KATONA JÓZSEF DRÁMÁJA

NAGY Imre: Szempontok Katona József *Istvánjának* vizsgálatához 3–18

NYELVÉSZET, PRAGMATIKA, PSZICHOLINGVISZTIKA

ANGYAL László: Fülel/Fil'akovo névszemiotikai tájképe 21–32

IMRE Attila: Feliratok helyesírási hibái 33–46

SZABÓ Roland-Attila: A sértő humor értelmezését befolyásoló
tényezők és feltételek 47–63

IRODALOMTUDOMÁNY

VÉRY Dalma: Lírai esetlenség
(Költői kilendülések James Joyce *Ulyssesében*) 67–82

NÉMETH Ákos: Fehérek közt egy közép-európai
(Márai Sándor *A gyertyák csonkig égnek* című regénye
a világirodalom kontextusában) 83–96

HATÁRTUDOMÁNYOK

TÁMBA Renátó: Nevelési jelenetek, gyermekportrék és Erósz-figurák
a késő klasszikus kori és a hellenisztikus görög szobrászatban . . . 99–125

SOMOGYVÁRI Lajos: Tüntetés amerikai olvasatban:
Zágrábi Egyetem, 1951 127–138

KRITIKA

TAPODI Zsuzsanna-Mónika: A globalizált, mégis széttöredezett világ
és irodalma (Thomka Beáta: *Regénytapsztalet*:
Korélmény, hovatarozás, nyelvváltás) 141–147

BALÁZS Imre József: Többtényezős játszma (*A szürrealista mozgalom*
Dalítól Magritte-ig – Válság és újjászületés 1929-ben) 149–154

SADRŽAJ

DRAMSKO DELO JOŽEFA KATONE

Imre NAĐ: Razmatranja za analizu *Ištvana* Jožefa Katone 3–18

LINGVISTIKA, PRAGMATIKA, PSIHOLINGVISTIKA

Laslo ANĐAL: Semiotički pejzaž naziva u Fülek-u/Filakovu. 21–32

Atila IMRE: Pravopisne greške u titlovima 33–46

Roland-Atila SABO: Faktori i uslovi koji utiču na percepciju
uvredljivog humora 47–63

KNJIŽEVNOST

Dalma VERI: Lirska krivudanja
(Poetske dislokucije u *Ulisku* Džejmisa Džojsa) 67–82

Akoš NEMET: Srednjeevropljanin među belcima
(*A gyertyák csonkig égnek [Sveće gore do kraja]* Šandora Maraija
u svetskom književnom kontekstu) 83–96

INTERDISCIPLINARNE NAUKE

Renato TAMBA: Vaspitne scene, portreti dece i likovi Erosa
u poznoj klasičnoj i helenističkoj skulpturi. 99–125

Lajoš ŠOMOĐVARI: Demonstracije u američkom tumačenju:
Univerzitet u Zagrebu, 1951 127–138

KRITIKA

Žužana-Monika TAPODI: Globalizovani ali ipak rasparčani svet
i književnost (Beata Tomka: *Doživljaj romana: Iskustvo perioda,
pripadanje, jezička razmena*). 141–147

Imre Jožef BALAŽ: Višefaktorska utakmica (Nadrealistički pokret
od Dalija do Magrita – Kriza i preporod 1929) 149–154

CONTENTS

JÓZSEF KATONA'S DRAMA

Imre NAGY: Considerations for the Analysis of *István* by József Katona 3–18

LINGUISTICS, PRAGMATICS, PSYCHOLINGUISTICS

László ANGYAL: The Name-semiotic Landscape of Fülek/Filakovo . . . 21–32

Attila IMRE: Spelling Issues of Subtitles 33–46

Roland-Attila SZABÓ: Factors and Conditions that Influence
the Perception of Offensive Humor 47–63

LITERATURE

Dalma VÉRY: Lyrical Awkwardness
(Poetic dislocutions in James Joyce's *Ulysses*) 67–82

Ákos NÉMETH: A Central European among Whites
(Sándor Márai's *A gyertyák csonkig égnek [Embers]* in the Context
of World Literature) 83–96

BORDER SCIENCES

Renátó TÁMBA: Educational Scenes, Child Portraits and Eros
Figures in Late Classical and Hellenistic Greek Sculpture 99–125

Lajos SOMOGYVÁRI: Demonstrations in American Interpretation:
University of Zagreb, 1951 127–138

CRITICISM

Zsuzsanna-Mónika TAPODI: The Globalized, yet Broken World
and Literature (Beáta Thomka: *Novel experience:
Understanding of the epoch, affiliation, language change*) 141–147

Imre József BALÁZS: Multifactorial Game (*The Surrealist
Movement from Dali to Magritte – Crisis and Rebirth in 1929*) . . . 149–154

ÚTMUTATÁS A SZERZŐK SZÁMÁRA

A szöveget rövid (800–1000 leütésnyi) tartalmi összefoglaló vezeti be, amely kitér a kutatás tárgyára és módszerére, kitűzött céljára és eredményére is.

- A rezümét kulcsszavak egészítik ki (legfeljebb 5). Ajánlatos gyakran használt, nemzetközileg ismert fogalmakat feltüntetni.
- A tanulmány főszövegének maximális terjedelme: 30 000 leütés, szóközökkel.
- A hivatkozásokat nem lábjegyzetek formájában, hanem a főszövegben kérjük jelölni.
- A szöveghez tartozhatnak lapalji jegyzetek, ezek azonban nem helyettesítik az irodalomjegyzéket.
- A tanulmányok szövegét elektronikus formában (Word, Times New Roman betűtípus) kérjük a szerkesztő (erika.bence1967@gmail.com, erika.bence@ff.uns.ac.rs) elektronikus postacímére eljuttatni.

Részletes szerkesztési utasítások:

Az egész szöveget egységesen 12 pontos betűnagysággal, Times New Roman betűtípussal, 1-es sorközzel kérjük írni, kivéve a rezümét és a kulcsszavakat, melyek 10 pontosak.

A kézirat elején az alábbi adatok feltüntetése szükséges:

A szerző VEZETÉKNEVE és keresztnéve (rang nélkül, a vezetéknev verzál betűvel)

A szerzőt foglalkoztató intézmény neve

Székhelye (vagy a szerző lakcíme)

A szerző elektronikus elérhetősége

Pl.:

Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar

Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék

Újvidék

xxxxx@yyyyyyy

A SZÖVEG CÍME (verzál)

Ha van: *A szöveg alcíme* (kurzív)

Rövid tartalmi összefoglaló (rezümé), tompán (behúzás nélkül), bekezdések nélkül (10-es betűnagyság, normál, 1-es – „szimpla” – sorköz).

Kulcsszavak: (10-es betűnagyság, normál, 1-es sorköz, legfeljebb 5).

A dolgozat főszövege: 12-es betűnagyság, normál, 1,5-es sorköz.

A szövegben (a lapalji jegyzetekben is) pontosan kell jelölni a kis- és nagy-kötőjeleket, illetve a gondolatjeleket (l.: egy-egy; 1914–1918; a regény – minden más vonatkozásban – megfelelni igyekszik...).

Az új bekezdéseket sorvégi „enterrel” hozzuk létre, a behúzásokat pedig az Eszközök menü Formátum, Bekezdés, Első sor paranccsal. Kérjük a tabulátorok és a sor eleji szóközök mellőzését.

A négysorosnál hosszabb idézeteket egy sorral leválasztva, idézőjel nélkül, bal oldali 2 cm-es behúzással, új bekezdés nélkül (tompán) kérjük jelölni (kizárólag a Kezdőlap, Bekezdés, Behúzás, Bal parancssor alkalmazásával).

A közcímek (középre zárva, 12-es nagyság, kurzív)

(számozás nélkül) A művek címe, valamint a kiemelések dőlt (kurzív) betűvel írandók. A közcímek alatt egyéb alcímek is sorakozhatnak, középre zárva, kurzívval, a bekezdés betűnagyságával (12-es).

A címekhez és kiemelésekhez járuló toldalékokat közvetlenül a cím, illetve a kiemelés után kell írni normál szedéssel (a *Bánk bán*nal, ebben a *dalban*...). A szerzői kiemelések jelölése zárójelben történik (kiemelés tőlem – X. Y.).

A hivatkozás módja:

Az idézetek lelőhelyét magában a főszövegben jelöljük. Lábjegyzetben kommentárt, főszöveghez társuló megjegyzéseket közölhetünk a szövegszerkesztő program Hivatkozás, Lábjegyzet beszúrása parancssor alkalmazásával.

Minden idézett szövegnek meg kell jelennie a szöveg végére illesztett *Irodalomban*. Az *Irodalom* nem bibliográfiát közöl, hanem csak azokat a műveket tünteti fel betűrendben, amelyekre a szövegben hivatkozott a szerző. Nem magyar szerző esetében a vezetéknevet vessző követi, majd a szerző teljes utónevét kiírjuk.

Az irodalomjegyzék létrehozása és a szövegbeli hivatkozás a következőképpen történik:

Könyv

Egyszerzős:

Tverdota György. 2010. *Zord bűnös vagyok, azt hiszem: József Attila kései költészete*. Pécs: Pro Pannonia.

(Tverdota 2010), idézetet követően: (Tverdota 2010, 55)

Két- vagy többszerzős:

Tolnai Ottó–Domonkos István. 1968. *Valóban mi lesz velünk*. Újvidék: Forum. (Tolnai–Domonkos 1968, 12–13)

Négy vagy annál több szerző esetén az *Irodalomban* minden szerzőt, a főszövegben azonban csak az elsőt tüntetjük fel:

Hoppál Mihály–Jankovics Marcell–Nagy András–Szemadám György. 2000. *Jelképtár*. Budapest: Helikon Kiadó.
(Hoppál et al. 2000, 42)

Kötetszerkesztés:

Horváth Imre–Thomka Beáta vál. és szerk. 2010. *Narratívák 8: Narratív teológia*. Budapest: Kijárat Kiadó.
(Horváth–Thomka 2010, 58–59)

Könyvfejezet

Szegedy-Maszák Mihály. 1998. Fordítás és kánon. In *Irodalmi kánonok*. 47–70. Debrecen: Csokonai Kiadó.
(Szegedy-Maszák 1998, 48)

Ricoeur, Paul. 1999. Emlékezet – felejtés – történelem. Ford. Rózsashegyi Edit. In *Narratívák 3: A kultúra narratívái*, szerk. és a szövegeket gondozta Thomka Beáta. 51–68. Budapest: Kijárat Kiadó.
(Ricoeur 1999, 54)

Fordításban megjelent mű:

García Márquez, Gábor. 1990. *Szerellem a kolera idején*. Ford. Székács Vera. Budapest: Magvető.
(García Márquez 1990, 77)

Elektronikus könyv

Dragomán György. 2014. *Máglya*. Budapest: Magvető. Epub.
(Dragomán 2014)

Interneten elérhető publikáció esetében zárójelben az utolsó megtekintés dátumát kérjük feltüntetni:

Krúdy Gyula. 1967. *Régi pesti históriák: Színes írások*. Budapest: Magvető.
<http://mek.oszk.hu/00800/00869> (2015. jún. 9.)
(Krúdy 1967)

Cikkek, tanulmányok

Folyóirat (a folyóirat címe után az évfolyam következik):

Lengyel Zsolt. 2014. Szóasszociációs vizsgálatok. *Hungarológiai Közlemények* 45 (4): 1–12.
(Lengyel 2014, 10)

Lap:

Fenyvesi Ottó. 2015. Modern folklór. *Magyar Szó – Kilátó*, jan. 24–25. 24. (Fenyvesi 2015, 24)

Interneten elérhető lap vagy folyóirat:

Szemere Katalin. 2015. Hörpölték a kultúrát. *Népszabadság*, jún. 8. <http://nol.hu/kultura/haraphato-eneklesi-vagy-1538629> (2015. jún. 9.) (Szemere 2015)

Elektronikus publikáció:

Keresztesi József. 2014. Kilépés a múzeumból. *Litera* <http://www.litera.hu/hirek/peterfy-a-kitomott-barbar> (2015. jún. 9.) (Keresztesi 2014)

Ha a cikknek DOI-száma van, kérjük azt is feltüntetni a hivatkozás végén.

A fenti jelölésmód érvényes a lábjegyzetekre is.

Idegen nyelvű kiadványokra való hivatkozáskor a bibliográfiai adatok élén a szerző családneve áll első helyen, utána vesszővel elválasztva következik utóneve (l.: Ricoeur, Paul). Nemcsak a mű címe, hanem a kiadó neve, illetve a kiadás helye is idegen nyelven írandó.

A hivatkozások létrehozása során az itt föl nem tüntetett esetekben a Chicago Manual of Style Autor-Date System rendszerét tekintjük irányadónak:

http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

A dolgozatot címmel ellátott angol, valamint szerb nyelvű rezümé és kulcsszavak zárják.

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása
A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

811.511.141: 821.511.141.

TANULMÁNYOK = STUDIJE = STUDIES: Az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékének kiadványa. Főszerkesztő BENCE Erika. – 1961/1. füzet – Újvidék; az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar Nyelv és Irodalom Tanszéke, 1969. – 24 cm. Félévente. Az első szám A TANSZÉK ÉLETÉBŐL című melléklettel.

ISSN 0354-9690

COBISS.SR ID-16571906

Nyomda: Sajnos, Újvidék, 2020

