PRO SCIENTIA FÜZETEK V.

(KON)TEXTUS

PRO SCIENTIA FÜZETEK V.

(KON)TEXTUS

PRO SCIENTIA FÜZETEK V.

(KON)TEXTUS

Miskolc, 2017.

A *(Kon)Textus* című konferencia előadásainak szerkesztett változata.

A kötet megjelenését a Miskolci Egyetem támogatta.

Szerkesztők:
Bartók Boglárka
Major Ágnes
Schäffer Anett

A borítót tervezte:
Gyöngyösi Gergő

ISSN 2063-7691
ISBN 978-963-358-136-0

A kötetet készítette:

Könyvműhely.hu
PARTNER A KÖNYVKIADÁSBAN

TARTALOM

ELŐSZÓ 7

FEKETE NORBERT
A szerzőség és a szerzői név kontextusai 9

HUSZTI TÍMEA
Kemény Zsigmond és Szász Károly véleménye a változásról 19

HANGÁCSI ZSUZSANNA
A Fábry-vita az Irodalmi Szemlében 25

MAJOR ÁGNES
Kultuszrombolás vagy kultuszépítés?
Lovas Ildikó: *Spanyol menyasszony* 33

SCHÄFFER ANETT
Látás és láttatás, idegenség és ismerősség, egység és elválás
Szabó T. Anna Kyoko *Senki madará*ban 43

BABOS ORSOLYA
Médiumok közti konvertálhatóság a *Witcher*-univerzumban 57

FERENCSIK MARCELL
Mągyar vagy magyar?
A hangtani kölcsönzésekről
magyar–szlovák kétnyelvű beszélők körében 65

ELŐSZÓ

A Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetében működő, 2008-ban alakult Pro Scientia Hallgatói Öntevékeny Kör ötödik tanulmánykötetét tartja kezében a kedves Olvasó. Jelen kötet anyagát a 2016. június 2-án megrendezett *(Kon)Textus* konferencia előadásainak írott változata alkotja.

Körünk fennállása óta számos sikert tudhat magáénak. A Pro Scientia Füzetek első darabja 2012-ben *Képek, szavak, változatok*[1] címmel jelent meg. Ezt követte a *Sokszínű jelentés*,[2] amely a 2013. május 17-i tanácskozás anyagát adja közre. A második, 2014. május 9-én megszervezett konferenciánk írásos változata *Határátlépések*[3] címmel, harmadik kiadványunkként jelent meg 2015-ben, ezt pedig a *Szöveg, hagyomány, interpretáció*[4] című kötet követte, mely a 2015. május 29-i tanácskozásunk anyagát tartalmazza.

Bízunk benne, hogy érdeklődéssel forgatják kötetünket.

A szerkesztők

[1] *Képek, szavak, változatok*, szerk. EGERER Lilla, KAPUSI Angéla, MAJOR Ágnes, ROSTÁS Édua, Miskolc, Z-Press, 2012 (Pro Scientia Füzetek, 1).
[2] *Sokszínű jelentés*, szerk. BARNA László, EGERER Lilla, KAPUSI Angéla, MAJOR Ágnes, Miskolc, Könyvműhely.hu, 2013 (Pro Scientia Füzetek, 2).
[3] *Határátlépések*, szerk. BARNA László, EGERER Lilla, KAPUSI Angéla, MAJOR Ágnes, Miskolc, Könyvműhely.hu, 2015 (Pro Scientia Füzetek, 3).
[4] *Szöveg, hagyomány, interpretáció*, szerk. ÁDÁM Enikő, BARNA László, BARTÓK Boglárka, MAJOR Ágnes, SÁNDOR Kitti, Miskolc, Könyvműhely, 2016 (Pro Scientia Füzetek, 4).

Fekete Norbert

A SZERZŐSÉG ÉS A SZERZŐI NÉV KONTEXTUSAI*

Dolgozatom célja felvázolni egy olyan elméleti keretet, ami hozzásegíthet a szerzői névhasználat jelenségeinek vizsgálatához a 18. század utolsó és a 19. század első évtizedeinek magyar irodalmában. Ennek érdekében áttekintem azokat az elméleti megfontolásokat, amelyek segíthetnek a korabeli szerzői névhasználati normák értelmezésében. Mindezzel célom vizsgálataim megalapozása, amivel egy új látószögből tekinthetünk a korabeli irodalmi és kritikai folyamatokra.

Az általam vizsgált korszakban episztemológiai fordulat következett be a magyar irodalom történetében, ami természetesen nem hagyta érintetlenül a szerzőség kérdéskörét sem.[1] A fordulat előtti, ún. premodern szerző alapvetően imitációelvű, retorizált gyakorlatot követett. Az alkotó nem volt más, mint egy közvetítő közeg, melyen keresztül a mű, úgymond, megírta magát az ismert paneleknek megfelelően. Ebben a koncepcióban a szerzőt nem övezte kiemelt figyelem, hiszen a korabeli értelmezés szerint minden olvasó írónak, és minden szerző olvasónak számított, akik a kollektív teremtésben egyenrangú résztvevőként működtek közre.[2] Az általam vizsgált, átmenetként értelmezhető korszakban ezt a szerzőkoncepciót befolyásolni kezdte, majd fokozatosan felváltotta a szerzőség új, a későbbiek során romantikusnak nevezett koncepciója.[3]

A romantikus szerzőkoncepciót alapvetően meghatározta a zseni fogalma, amelynek egyik korai előfordulása Edward Young *Feltevések az eredeti alkotásról* (1759) című tanulmányában érhető tetten. Young szerint a művészet alapvető jellegzetessége az imitáció, melynek két különböző módját különítette el: a természet és a szerzők utánzását. Az előbbi utat követő alkotást eredetinek, míg a szerzők követését utánzásnak nevezte, és pontosan ezért az eredeti alkotás fensőbbségét

* „Az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-3-IV kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült."

[1] Vö. KECSKEMÉTI Gábor, *Az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetében elkészítendő magyar irodalomtörténet megalapozása*, ItK, 2014/6, 747–783.

[2] Martha WOODMANSEE, *A zsenialitás és a szerzői jog: A „szerző" létrejöttének gazdasági és jogi feltételei*, ford. KISÉRY András, Vulgo, 2000/3–5, 363–364; Laura A. HEYMANN, *The Birth of the Authornym: Authorship, Pseudonimity, and Trademark Law*, Notre Dame Law Review, 2005/4, 1389.

[3] WOODMANSEE, *i. m.*, 366–367.

hangsúlyozta az egyszerű imitációval szemben.[4] Az eredeti alkotás a szerző szerepének megemelkedését is magával hozza: „ha az *eredeti* alkotás éppen olyan tökéletes, mint amilyen újszerű, s nem csak csodálatot kelt, de egyben meg is döbbent: teljesen a szerző hatalmába kerülünk, képzeletének erős szárnyán Britanniából Itáliába, földrészről földrészre, örömről örömre repít; nincs otthonunk, se saját gondolatunk, míg a varázsló le nem teszi tollát."[5] A szerző lesz az a személy, aki a semmiből képes világokat teremteni, és ez kiemeli a könyvön mint végső produktumon dolgozó többi munkás (például a szerkesztő, kiadó, nyomdász, szedő) közül, mivel ő az egyedüli, aki „*gondolkodik és alkot*" és nem csupán „*olvas és ír*".[6] Az eredeti alkotás további következménye, hogy hozzá „azonnal odaszegeződik a hírnév" is.[7] A hírnév megszerzésére való törekvést Young helyben hagyta, mondván: „[a] becsvágy az életben sem mindig bűn, az alkotásban pedig mindig erény."[8] A hírnévre való törekvés, a megemelkedett szerepre szert tett szerző emlékezetének fenntartása a közösség emlékezetében pedig az új koncepció lényeges momentumává vált, sőt az alkotót magát fontosabb pozícióba helyezte, mint az általa létrehozott műveket: „[a]lkotásai csupán pompás előszavak; halála a fő műve."[9] A halált követően pedig a kitűnő szerző emlékezetének fenntartása, illetve kultuszának kialakítása lesz a közösség feladata.

Young új típusú szerzőkoncepciója német területen fölöttébb nagy figyelmet kapott.[10] A szerző képét alapjaiban megváltoztató zseniesztétika innen került a korabeli magyar teoretikusok horizontjába.[11] A korabeli gondolkodók a zsenitől nem várták el, hogy az alkotás során a korábban eszménynek tartott, tanulható retorikai és imitációs eljárásmódokat kövesse, vagy egyáltalán figyelembe vegye, hanem sokkal inkább egy eredeti mű létrehozását remélték tőle.[12] Az eredetiség követelménye magyar kontextusban a nem fordított munkákat jelentette.[13] A szerző innentől kezdve az alkotás részévé vált, sőt idővel az alkotó jobban felértékelődött, mint az általa létrehozott produktum. Ennek a koncepciónak a hatására a szerzőség

[4] Edward YOUNG, *Gondolatok az eredeti alkotásról*, ford. DÓZSAI Rita = *Angol romantika*, szerk. PÉTER Ágnes, Bp., Kijárat, 2003, 67–68.
[5] *Uo*., 68.
[6] *Uo*., 74. Vö. WOODMANSEE, *i. m*., 363.
[7] YOUNG, *i. m*., 69.
[8] Uo.
[9] YOUNG, *i. m*., 77.
[10] WOODMANSEE, *i. m*., 366–367.
[11] CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség?: Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Bp., Akadémiai, 1990 (Irodalomtudomány és Kritika), 302–303.
[12] WOODMANSEE, *i. m*., 365–366.
[13] CSETRI, *i. m*., 179–180.

és a hozzá kapcsolódó szerzői név kérdései fokozatosan megkerülhetetlen kérdéssé váltak a korszakban, ami *elviekben* megkövetelte, hogy a munkákon feltüntessék a létrehozó nevét. Ezt a törekvést ösztönözte az irodalmi mű piaci értékének felismerése is, ami magával vonta a szerzői és a kiadói jogok kialakításának igényét is. Ezt a teoretikus elvárást azonban cáfolta a mindennapok gyakorlata, mint ahogyan arra Laura A. Heymann rámutatott, aki a romantikus szerzőkoncepciót egy el nem ért és meg nem valósult, az irodalom realitásaival szembeni ideaként értelmezte, mely az esetek többségében nem működhetett. Ennek oka, hogy a szerzők cseppet sem haboztak másnak tulajdonítani műveiket, esetleg a saját név helyett egy másik nevet felvenni, csoportosan létrehozott produktumot egy közös név alatt kiadni, vagy éppen mások által elkészíttetni műveiket.[14]

A fentebbiek alapján látható, hogy a romantikus szerzőkoncepció kevésbé törődött az irodalom realitásaival, ám a pozitivizmusban az irodalomértés meghatározó tényezőjévé vált, egészen az 1960-as évek végéig. Ekkor Roland Barthes *A szerző halála* (1968) és Michel Foucault *Mi a szerző?* (1969) című tanulmányaikkal kialakították a szerzőség jelenségéről folytatott posztmodern diskurzust. Barthes tanulmányában a szerzőközpontú elemzések helyett a szöveget és az olvasót állította az értelmezés középpontjába, és a szerzőt csak eszköznek, lejegyzőnek (skriptornak) tekintette, amin keresztül a nyelv megnyilvánulhat.[15]

Foucault a szerző és a szöveg közötti kapcsolatot világította meg elemzésében, ennek kapcsán többek között a szerző nevének jelenségére fókuszált, mint az ún. szerző-funkciók hordozójára. A szerzői nevet nem egyszerűen tulajdonnévként értelmezte, hanem olyan határjelenségként, amely elkülöníti egymástól a különböző szövegeket azáltal, hogy elvégzi a textusok csoportosítását, kialakítja ezeknek a szövegeknek a befogadási módját, és kijelöli a társadalmon és a kultúrán belüli státuszukat. A szerzőt olyan jelenségként értelmezte, mely rámutat a diskurzusok társadalmon belüli működésére.[16] A szerzői név a címlapon így nem a művet létrehozó individuumot jelöli, hanem egy diskurzusra mutat rá, amihez a szövegek egy viszonylag jól leírható csoportja tartozik.[17] Barthes elképzelésével szemben Foucault megkülönbözteti egymástól a szövegeket: így a diskurzusnak tekinthető textusokat a szerzői név jelöli, míg egyes szövegek, mint a magánlevelezés vagy a

[14] HEYMANN, *i. m.*, 1386–1387.

[15] Roland BARTHES, *A szerző halála: Irodalomelméleti írások*, ford. BABARCZY Eszter = UŐ, *A szöveg öröme*, Bp., Osiris, 1996 (Irodalomelmélet), 50–55.

[16] Michel FOUCAULT, *Mi a szerző?*, ford. ERŐS Ferenc, KICSÁK Lóránt = UŐ, *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. SUTYÁK Tibor, Bp., Latin Betűk, 2002, 125–127.

[17] Uwe WIRTH, *A szerző kérdése mint a kiadó kérdése*, ford. L. VARGA Péter = *Metafilológia 2.: Szerző – könyv – jelenetek*, szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TAMÁS Ábel, VADERNA Gábor, Bp., Ráció, 2014 (Filológia, 3), 77–79. (A továbbiakban: KELEMEN–KULCSÁR SZABÓ–TAMÁS–VADERNA.)

szerződések, csak skriptorral rendelkeznek, ezért névtelenek.[18] Foucault négy különböző szerző-funkciót különböztetett meg egymástól. Az első a szerző jogi és társadalmi funkciója, ami arra mutat rá, hogy az alkotó alapvetően függ a társadalmi intézményrendszertől, mely körülhatárolja az alkotó által kiépíteni kívánt diskurzust. Ide tartoznak a szerzőséghez köthető jogi és gazdasági vonatkozások, így az író és a hatalom viszonya a szerzői felelősség vonatkozásában, továbbá a copyright kérdése. Második szerző-funkció a hitelesség, amely rámutat arra, hogy a szerző egy időben, térben és kulturálisan eltérő jelenség. Ennek fényében a szerzői név lehetett teljesen érdektelen a befogadók szempontjából, ami jellemzően maga után vonta a névtelenség terjedését, ugyanakkor az alkotó neve fel is értékelődhetett, és csak a feltüntetésével lehetett egy-egy diskurzust hitelesként elfogadni. Harmadik funkciónak az attribúció műveletét tartotta, vagyis egy szöveg vagy egy diskurzus egy meghatározott szerzőhöz való kötését. A negyedik funkció az én megsokszorozódását jelenti, mely szerint a szerző nem egy valóságos személyre mutat rá, hanem többféle alanyi pozíció felvételét biztosítja.[19] Elemzésében Foucault arra mutat rá, hogy a szerző jelensége két különböző területen vált fontossá az általam vizsgált korszakban.

Először a szerzőség és a szerzői név kérdése jogi és gazdasági szempontból értékelődött fel, ami az alkotó büntetőjogi felelősségének és a szerzői jog kialakulásához köthető.[20] Az első alapján a szerző lényegében felelősségre vonhatóvá vált a kijelentései miatt, így nem véletlen, hogy igyekezett elkerülni a hatalom által kijelölt büntetést, ami szélsőségesebb esetben akár büntetőjogi intézkedéseket is maga után vonhatott.[21] A szerzőnek így folyamatosan számolnia kellett a világi és az egyházi hatalommal, illetve az ezeket kiszolgáló cenzúrával vagy más hasonló, korlátozó intézkedésekkel (pl. a szerkesztőségi felelősség intézményével). Az általam vizsgált korszakban ezeken túl a nemzet és a kritika voltak azok a hatalomnak tekinthető tényezők, amelyeket a szerzőknek figyelembe kellett venniük a nyilvános megszólalás alkalmával. Az előbbin a 18–19. században uralkodó nemzetkoncepciókkal (államközösségi, eredetközösségi, hagyományközösségi) szemben egy literátus értelemben vett nemzetfelfogást értek, ahol a nemzet a magyarul írni és olvasni tudók közösségét jelenti.[22] A másik fogalom, az ekkoriban intézményesülő kritika, ami a nemzet előtt felelősségre vonhatta a szerzőket vétségeik

[18] *Uo.*, 81.
[19] FOUCAULT, *i. m.*, 127–131.
[20] *Uo.*, 127–128.
[21] Roger CHARTIER, *A szerző alakjai*, ford. BALÁZS Eszter, Vulgo, 2000/3–5, 314.
[22] Vö. S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnokai: a nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a XIX. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*, Bp., Balassi, 2005, 13–15.

miatt. A kritikával kapcsolatos alapvető elvárások közé tartozott a személysértés elkerülésének problémája. Az a szerző, aki más személyt gyalázott, megbecstelenített szóban vagy írásban, a korabeli jogrend alapján törvénysértést követett el.[23] Ilyen esetben azonban már számítani lehetett jogkövetkezményekre is: az Ephemerides Budenses című latin nyelvű újság a helytartótanács nyomására kénytelen volt írásban bocsánatot kérni Daniel Gräser szebeni tanácsos könyvéről írt névtelen recenzióban a szász nemzetet ért dehonesztáló kijelentések miatt.[24] A szerzők saját karrierépítési törekvéseik megvalósítása és önmaguk védelme érdekében pedig egyáltalán nem voltak közömbösek a kritika jelentette fenyegetés iránt. A megfelelő szerzői név kiválasztása önmaguk védelméhez is hozzájárulhatott, de akár a karrierépítési törekvéseiket is szolgálhatta, mivel a választott név többek között irodalmi brandként szavatolhatta a létrehozott termékek minőségét is. A korszakban fokozatosan intézményesülő és kialakuló irodalmi piac pedig arra ösztönözte a szerzőket, hogy értékesíthető árut hozzanak létre. A különböző irodalmi vállalkozások indítása, folyóiratok alapítása pedig anyagi és társadalmi megbecsülést is hozhatott számukra. Saját érdekeik védelmében egyre inkább előtérbe kerültek a szerzői jog kérdései is.

Másodszor a szerzői névhasználat esztétikai és szerzői imázsépítési problémaként vetődött fel. A szerző neve a zsenielmélet alapján ugyanis összekapcsolta egymással a remekművet és alkotóját. Ez kiegészült azzal a gondolattal, hogy a kiemelkedő írói teljesítmények biztosíthatták az alkotó halhatatlanságát a nemzeti és kulturális emlékezetben. A szerzőket ez arra ösztönözte, hogy vállalják saját nevüket, illetve tudatosan építsék saját imázsukat is. Jan Assmann elmélete alapján a szerző nemcsak a teljesítmény és a hírnév segítségével, hanem a kegyelet segítségével is az emlékezet részévé válhatott.[25] Alapesetben például a bárdköltői hagyomány szerepmintái tartozhatnak ide, mely során a szerző a műveiben megénekelt nagy emberek emlékezetét igyekszik fenntartani.[26] Saját kutatásom alapján azt állítom, hogy a kritikusi gyakorlat is hasonló szerepet töltött be, mely alapján a recenzens ítéletei biztosíthatják a nemzeti emlékezetbe való befogadás vagy a kitagadás lehetőségeit. A szerző az eredményei, míg a kritikus a megítélés által hozhatja létre a nemzeti emlékezet számára fontos, Pierre Nora által emlékezethelyek-

[23] [KÖVY Sándor], *A' magyar törvénynek rövid summája: A' Gyermekek' számára*, Pozsony, Wéber Simon Péter, 1798, 59–60.

[24] [NÉVTELENÜL], [*Cibini in Transilvania*…], EphBud, 1790/15, 159–160; [NÉVTELENÜL], [*Recensionem Libri*…], EphBud, 1790/28, 285–286.

[25] Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2004, 61–62.

[26] PORKOLÁB Tibor, *„Nagyjainknak pantheonja épűl": Közösségi emlékezet, panteonizáció, emlékbeszéd*, Bp., Anonymus, 2005.

nek[27] nevezett tereket, mint amilyen a Parnasszus vagy a Helikon. A folyamat ellentétes irányba is hatott, amikor a kritikák vagy a pamfletek a szerző imázsának lerombolását tűzték ki célul. Ebben komoly szerepe volt a gúnynevek alkalmazásának. Például Kazinczy a *Tövisek és virágok*ban a kánonába beemelt szerzők nevét (pl. Ráday) vagy közismert álnevét (pl. Himfy) megtartotta, míg az esztétikai vétségeket elkövetőket legfeljebb gúnynéven említette (Lúdhattyú Láczai Szabó József).[28]

Az irodalmi és esztétikai kísérletezés, az új műfajok bevezetése, vagy éppen az ezek jelentette kockázatok elkerülése komoly szerepet játszott a szerzői névválasztásban. Egy a saját névtől eltérő név választása lehetőséget adhatott a korabeli fogadtatás bemérésére is, mint ahogyan azt a Toldy által Bajzának adományozott Júliusz álnév esete is mutatja.[29] A szerzői névhasználat ugyanakkor lehetővé tette az alkotó számára a művei önkanonizációját, amikor is az auktor különböző nevekkel látta el műveit, attól függően, hogy azokat efemer vagy kísérleti jellegűnek tartotta, vagy olyan alkotásnak, aminek reprezentatív célokat szánt, mondjuk emlékműként tekintett rá, amellyel a maga emlékezetét igyekezett fenntartani a közösségben. Ennek klasszikus példái az angol irodalomból Samuel Johnson és Alexander Pope gyakorlata. Johnson reprezentatív vállalkozásait, így többek között angol szótárát, saját nevével adta ki, míg a korabeli folyóiratokban megjelent, alapvetően megélhetési célokat szolgáló cikkeit névtelenül vagy álnévvel közölte.[30] Vele szemben Pope teljesen más eljárást követett, amikor az Istennel kapcsolatos műveit névtelenül adta ki, míg minden más írását saját nevével közölte. Ebben az játszhatott szerepet, hogy a transzcendens kérdések esetében szerencsésebbnek tartotta a saját személyiségének háttérbe szorítását.[31]

A szerzői nevekkel végzett (gyakran narratológiai) műveletek előmozdíthatták a filozófiai problémák megvilágítását, vagy lehetővé tehették az irodalmi játékokat, sőt akár a hamisítást is. A szerzői név esztétikai értelmezéséhez a továbbiakban három különböző elemzési lehetőséget, így Gérard Genette paratextuális, Laura A.

[27] ASSMANN, *i. m.*, 60–61; Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája*, ford. K. HORVÁTH Zsolt = UŐ, *Emlékezet és történelem között: Válogatott tanulmányok*, Bp., Napvilág, 2010 (Atelier Könyvtár), 13–33.

[28] [KAZINCZY Ferenc], *Tövisek és virágok*, Sáros-Patak, Nádaskay András, 1811, 24–25, 35–36.

[29] FEKETE Norbert, *„Jó […] ha az ember tart magának egy álorczát": A szerzői névhasználat hatása az írói karrierépítésre = Határátlépések*, szerk. BARNA László, EGERER Lilla, KAPUSI Angéla, MAJOR Ágnes, Miskolc, Könyvműhely.hu, 2015 (Pro Scientia Füzetek, 3), 26–33.

[30] Martha WOODMANSEE, *A szerzőhatás*, ford. VADAS András = KELEMEN–KULCSÁR SZABÓ–TAMÁS–VADERNA, 98.

[31] John MULLAN, *Anonymity: A Secret History of English Literature*, London, Faber and Faber, 2007, 18–19.

Heymann a szerző kiterjesztését alapul vevő, valamint Brian McHale a nemzet és a hamisítás kontextusában való elemzéseit vázolom.

Genette a paratextuális értelmezés keretében a szerzői neveket három nagy csoportba osztotta. Az első, a szerinte leggyakoribb, az onimia, amikor a szerző saját polgári nevével látja el művét. Az onimikus névhasználat pontosan ugyanolyan választás a szerző részéről, mintha bármilyen más nevet venne fel. Az onimia választása akkor kedvező, ha már egy híres személy ír valamilyen művet, ami lehetővé teszi a személyazonosság továbbadását az új alkotások számára. Genette Foucaulthoz hasonlóan a szerző saját nevének feltüntetését jogi felelősségvállalásként is érzékelte. A saját név továbbá árulkodik az illető neméről, nemzetiségéről, társadalmi hovatartozásáról, és kiegészülhet címeinek említésével is.[32] A második típus az anonimia, amikor a szerző semmilyen nevet nem tüntet fel a művén. Az anonimitást okozhatta egyszerű információhiány (pl. egyes szövegek szerzőit nem sikerült feltárni), illetve az attribúciós eljárás hibás volta is. A 18. századtól kezdve illendőségi megfontolások is eredményezhették az anonimitás divatját, mivel az egyes műfajok, vagy a betöltött társadalmi pozíció nem tették lehetővé a szerzői név vállalását (lásd báró Orczy Lőrinc vonakodását attól, hogy verseskötetén feltüntesse a saját nevét). Genette felhívja a figyelmet a regények 18. századi névtelenségére, ahol a szerző korántsem törekedett az inkognitó fenntartására. Ez a szituáció megváltozott, például Walter Scott esetében, aki tudatosan igyekezett megőrizni az anonimitását, amivel biztosította saját maga üzleti sikereit. A „by the author of…" formula segítségével pedig két névtelenség közötti személyazonosságot tüntetett fel, elkerülve a saját név vagy egy árulkodó álnév használatának kockázatát (magyar viszonylatban lásd: Jósika Miklós – *Eszther* szerzője).[33] A harmadik eset a pszeudonimia, mely során a szerző olyan nevet használ, mely egyáltalán nem, vagy nem teljes mértékben azonos a saját polgári nevével. Az álnév legfontosabb tulajdonsága a hatás kiváltása, ami önmagában nem különbözik egy másik névétől, viszont az erre való törekvés alapvető motivációnak tekinthető az álnév megalkotásakor. Az álnévben kódolva van a lelepleződés, mivel az álnév-effektus feltételezi, hogy a mű olvasója tisztában van a pszeudonima tényével (lásd: Kazinczy Ferenc sejtette, hogy Toldy Ferenc ki lehet a G. mögött).[34] A szerzőnek számolnia kell azzal is, hogy az álnévhasználat kétnevűséget

[32] Gérard GENETTE, *A szerzői név*, ford. SALY Noémi, Hel, 1992/2–3, 224–226.
[33] *Uo*., 526–529. Vö. HITES Sándor, *Még dadogtak, amikor ő megszólalt: Jósika Miklós és a történelmi regény*, Bp., Universitas, 2007 (Irodalomtörténeti Könyvtár), 105–108.
[34] DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Bp., Akadémiai–Universitas, 2004 (Irodalomtudomány és Kritika), 253–255.

(dionimitás) eredményezhet (lásd Kölcsey Ferenc/Cselkövi).[35] Megjegyzendő, hogy előfordulhat, hogy az álnév sokkal ismertebb lesz, mint a szerző eredeti neve (lásd Samuel L. Clemens esetét is, akit ma elsődlegesen Mark Twainként ismerünk).[36] Az álnévhasználat külön esete a heteronima, ahol a szerző fiktív identitást kreál, amit textuális elemekkel (életrajzi jegyzetek, előszók stb.) is igyekszik alátámasztani. Erre találunk példát Kirkegaardnál vagy éppen Pessoánál.[37]

Heymann úgy gondolta, hogy a szerzői név paratextuális értelmezése nem ad választ az alkotó névválasztásának okaira, ezért a szerzői névválasztás indítékainak érzékeltetésére vezeti be az authornym fogalmát, aminek három különböző változatát különíti el egymástól, attól függően, hogy a szerző az identitását milyen mértékben szeretné kiterjeszteni. Az első verzió az, amikor a szerző a név segítségével felvesz egy másik identitást, hogy egy eltérő faji, nemzeti, nemi stb. közösség reprezentánsaként tüntethesse fel magát (pl. Toldy Ferenc). A második eset a többes szerzőséget takarja, amikor több szerző egy alkotóként vagy egy entitás (intézmény) képviseletében szólal meg (pl. a debreceni *Magyar Grammatika* szerzőjeként egy tagjait nem megnevező magyar társaság jelenik meg a címlapon). Végül a harmadik eset gyakorlatilag lefedi a genette-i onimia fogalmát, viszont megjegyzendő, hogy Shakespeare, az ember azonban nem ugyanaz, mint Shakespeare, a szerző, attól függetlenül, hogy a nevük szövegszerűen megegyezik.[38]

Brian McHale a nemzeti identitás megteremtése, a hamisítás és a szerzői szándék szempontjából vizsgálta a szerzői névhasználatot. Ennek alapján három különböző (időben is elhatárolható) típust különített el egymástól, így a valódi hamisítást, a rosszindulatú átverést, illetve a játékos megtévesztést. A valódi hamisítás csoportjába az olyan, a rendelkezésre álló nemzeti hagyományokat összegyűjtő és kiegészítő munkák tartoznak, mint MacPherson *Ossián*ja. MacPherson saját szövegeit egy fiktív bárdnak tulajdonította, miközben önmagát fordítónak és kiadónak tüntette fel. Jól láthatóan itt a nemzetépítés egy klasszikus, jól ismert, 19. századot jellemző esetét vázolja fel, aminek magyar viszonyok között Thaly Kálmán hamisításai szolgálhatnak analógiaként. A rosszindulatú átverések csoportjába az Ern Malley fiktív ausztrál szerző neve alatt az 1943-ban kiadott avantgarde versek tartoznak, amivel a maszk mögött rejlő írói csoport az avantgarde mozgalmat jellemző internacionalizmust szerette volna széles körben lejáratni. A játékos megtévesztés csoportjába pedig alapvetően a szerzői hang kiterjesztésére irányuló törekvések tartoznak. McHale az 1990-es években megjelenő, a hirosimai atomtámadást

[35] GENETTE, *i. m.*, 530–532.
[36] HEYMANN, *i. m.*, 1396.
[37] GENETTE, *i. m.*, 532–533.
[38] HEYMANN, *i. m.*, 1396–1412.

túlélő és verseiben megéneklő fiktív Yasusada Araki kötetével példázza ezt, aki mögött valójában egy Kent Johnson nevű amerikai szerző állt. Johnson a hamisítással a szerzői én kiterjesztését kísérelte meg, miközben igyekezett leszámolni a második világháborúval kapcsolatos amerikai narrációval.[39] Hasonló trükkös eljárással találkozhatunk a 19. századi kritikai gyakorlatban is, amikor Fazekas Mihály két nő, vagyis Fűsűs Ilona és Jámbor Mária nevében ír levélkritikát Csokonainak a *Dorottyá*ról.[40]

A fentebbiek alapján úgy vélem, hogy a romantikus és posztmodern szerzőkoncepciók figyelembe vételével, valamint a főként Foucault elméletéből kibontott elemzési lehetőségek segítségével lehetővé válhat, hogy a szerzőség kontextusa felől vizsgáljuk a 18–19. század magyar irodalmának viszonyait. A szerzőség és a szerzői névhasználat fókusza ugyanis izgalmas válaszokkal kecsegtet az irodalmi nyilvánosság, a kritika, valamint a piac és a szerzői jogok kérdései mellett, a különböző írói alkotásmódok és írói játékok feltérképezésére is.

[39] Brian MCHALE, *„A Poet May Not Exist": Mock-Hoaxes and the Construction of National Identity = Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*, ed. Robert J. GRIFFIN, New York, Palgrave, 2003, 236–245.

[40] SZILÁGYI Márton, *Kegyelem és erőszak: Fazekas Mihály Lúdas Matyija*, Alf, 2002/7, 41–57.

Huszti Tímea

KEMÉNY ZSIGMOND ÉS SZÁSZ KÁROLY VÉLEMÉNYE A VÁLTOZÁSRÓL

Az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc után, a neoabszolutizmus éveiben hazánk egyik kulcskérdése, hogy meg lehet-e a társadalmat szabályokkal, törvénykezés útján változtatni, s ha igen, hogyan és milyen mértékben. Alexander Bach belügyminiszter vezetésével ugyanis ez idő tájt, az „új Ausztria" megteremtése érdekében, szakítva a múlttal, új államot akartak teremteni a birodalom alattvalóinak egységes néppé szervezésével.[1] Hazánkban ez az átalakítási procedúra számtalan rendelkezést igényelt: a császári nyílt parancsok „özönével jelentek meg", melyek „a nemzeti életnek minden ágára kiterjeszkedtek".[2] A jogot eszközként használták fel arra, hogy változást generáljanak a társadalom egészében. Kemény Zsigmond azonban az 1850-es években keletkezett politikai, publicisztikai munkásságában, továbbá *Ködképek a kedély láthatárán*[3] című regényében is egyaránt figyelemfelkeltően szól arról, hogy akadálytalanul a társadalmat nem lehet radikális változásra bírni.

Kemény Zsigmond 1851-ben keletkezett, *Még egy szó a forradalom után*[4] című röpiratában hangsúlyozza, hogy „[s]zerencsejátékra teszi pedig föl a nép életét az, ki a tömeget az újjáalakuláshoz vezeti, ki a nagyszerű változások indítványozójává lőn, és összetrombitálja egész Izraelt, hogy az ő vezérlete alatt induljon Egyiptomból Kánaánba".[5] Kemény állásfoglalása azon kérdésben, hogy a társadalomból merész újítások révén kieszközölhető-e a változás, egyértelműen az, hogy nem, mi több az erőszakos lépésekkel nem tehető boldoggá a közösség.[6] Abból indul ki,

[1] SCHLETT István, *A politikai gondolkodás története Magyarországon*, II, Bp., Századvég, 2010, 111–112.
[2] PAPP Ferenc, *Báró Kemény Zsigmond*, Bp., MTA, 1923, II, 149.
[3] Lásd KEMÉNY Zsigmond, *Ködképek a kedély láthatárán = Báró Kemény Zsigmond összes művei*, IV, szerk. GYULAI Pál, Bp., Franklin-Társulat, 1897, 123–328. (A továbbiakban: KEMÉNY 1987.)
[4] KEMÉNY Zsigmond, *Még egy szó a forradalom után* = UŐ, *Változatok a történelemre*, szerk. TÓTH Gyula, Bp., Szépirodalmi, 1982 (Kemény Zsigmond Művei), 375–559. (A továbbiakban: KEMÉNY 1982.)
[5] KEMÉNY 1982, 384.
[6] Lásd HUSZTI Tímea, *Kemény Zsigmond véleménye a váltótörvénykönyvről = Szöveg, hagyomány, interpretáció*, szerk. ÁDÁM Enikő, BARNA László, BARTÓK Boglárka, MAJOR Ágnes, SÁNDOR Kitti, Miskolc, Könyvműhely.hu, 2016 (Pro Scientia Füzetek, 4), 23–27.

hogy a társadalom nem alakítható radikális, szigorú módon, s azt tartja a legideálisabbnak, ha a változás lassan, természetes úton megy végbe.[7] Azon társadalomelméleti problémát vizsgálva ugyanis, hogy a társadalom mechanizmus-e vagy organizmus,[8] Kemény az 1850-es években egyértelműen az utóbbi mellett érvel.[9] A társadalomra mint organikus képződményre tekint, melynél a változást természetes folyamatok generálják, nem pedig mint mesterséges mechanizmusra, melynél érthető, befolyásolható, mi több uralható kategóriával kell számolni.[10] Ezen állásfoglalását hangsúlyozza a *Még egy szó a forradalom után* című röpiratában is: „[a] társadalom organikus élet, *maga az öntudalommal bíró nép*, mely szokásainak, erkölcseinek és fogalmainak öszvegével nem fog sem beférni, sem kényelmesen lakni minden pallér[11] ideális épületeiben. Az ő szükségei és világnézetei föltételezik az alkotmányos reformokat, de e szükségek nem foroghatnak rögtön oly ellenkező tengely körül, s e világnézet soha egyszerre annyira át nem változik, hogy a társadalom az állami jogöszvegre nézve teljesen szakíthasson a múlttal, mint kényelmeivel szakítani szokott a háztulajdonos, midőn régi kastélyát lerontatván, újat készíttet".[12] Kemény a mechanikus szemléletmódhoz köthető tengely-metaforával él, itt negatív kontextusba helyezve – ezzel is hangsúlyozva azt, hogy organikus képződményre helytelen mesterségesként tekinteni. A társadalom szerinte sajátos normarendszerrel bír, melynek elemeit, összetevőit lehet ugyan transzformálni, abban mesterséges úton – a jogalkotás révén – változás generálható, de csak mértékkel, a múlt figyelembevételével.

Kemény Zsigmond kiemeli azt is, hogy a társadalom életét szabályozó joganyagot mindennemű külső beavatkozás nélkül is a folyamatos változás jellemzi. A közösség körében a kötelességről alkotott fogalmak természetes úton, lassú folyamat eredményeként keletkeznek, nem pedig egyik napról a másikra a jogalkotók önkényéből. Idővel csiszolódnak, vagy – haladva a társadalmi változásokkal – elvesztik jelentőségüket, s kitörlődnek az emberek emlékezetéből. Kemény megjegyzi, hogy a kötelező szabály hazánkban a nép ajkán folytonosan tovább él, át-

[7] Lásd KEMÉNY Zsigmond, *A kodifikáció és történeti oskola* = UŐ, *Korkívánatok*, szerk. RIGÓ László, Bp., Szépirodalmi, 1983 (Kemény Zsigmond Művei), 24–25. (A továbbiakban: KEMÉNY 1983.)

[8] Lásd TEGZE Gyula, *Szerves társadalomtani elméletek és az állam személyiségének theoriája*, Bp., Eggenberger-féle Könyvkereskedés, 1900.

[9] Lásd KEMÉNY 1987, 174–175.

[10] Lásd BARTA János, *A pálya ívei: Kemény Zsigmond két regényéről*, Bp., Akadémiai, 1985 (Irodalomtörténeti Füzetek, 115), 170–171.

[11] Pallér: az idegen eredetű politor, polier után képzett szó, tulajdonképp oly személyt jelent, ki bizonyos művet vagy műtárgyat finomabbá, célirányosabbá idomít, csinosít. *A magyar nyelv szótára*, szerk. CZUCZOR Gergely, FOGARASI János, Pest, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai K. Társulat, 1870, V, 29.

[12] KEMÉNY 1982, 410.

adásra kerül, mindenki tudomást szerez róla s megérti: „[m]ert csecsemőkorban anyja és az imádságos könyv, dajka és mondák; férfikorban önbotlása, szomszéda és sógora példája taníták”.[13] A nép körében élő normarendszer tehát folyamatosan változik, elemei pedig szükség szerint cserélődnek, a fejlődés ezáltal organikusan, külső beavatkozástól mentesen valósul meg.

Kemény a természetes módon végbemenő változást nemcsak a társadalomra, hanem az egyénre nézve is igaznak véli, amit az 1853-ban megjelent, *Eszmék a regény és dráma körül*[14] című művében szemléletes képpel igazol: „[m]ásokká csak azért leszünk, mert láttunk, mert tapasztaltunk, mert éltünk. Fogékonyságunk a napok haladása és az apró élmények által veszt vagy nyer, és izleteinkkel, vágyainkkal, tanulmányainkkal, sőt a körrel együtt, melybe lépünk, egész lényünkbe lassanként idegen sajátságok mennek át, hogy a jellem organikus részeivé váljanak, mint a testben a táplálék. Az ily átalakulás, melynek minden magyarázata csak a lefolyt időből áll, éppen nem a könnyelműség bélyege, nem a változandóság tulajdona, hanem jellemünknek oly természetes processzusa, mint egy fa organikus életében a növés, vastagodás, érdülés, kérgesedés s utóbb a torhulás, taplósodás, rothadás.”[15] Kemény szerint tehát az egyén természetes úton alakul át, sajátosságait egy folyamat útján nyeri el, melynél a fő tényező az idő. Minél több lehetőség adódik, annál több tapasztalat szerezhető, ezáltal pedig a végbemenő változás mértéke is egyre növekszik. Az átalakulás folyamatát, az egyén metamorfózisát hasonlattal írja le – a fa növekedését hozza példaként, mely gyakori szimbólum az emberi élet szakaszainak bemutatásakor.[16] Ezen organikus fejlődés ellentéte az erőszakos, kívülről történő beavatkozás, melyet elítél – a radikális reformok ugyanis szerinte zűrzavarhoz, tragédiához vezetnek.[17]

Kemény Zsigmond organikus fejlődésről és változásról vallott gondolatainak előképe nagyenyedi jogtanárához, Szász Károlyhoz köthető. Ahhoz a jogi tanszéken oktató „ritka népszerű” tanárhoz,[18] akiről Kemény 1859-ben keletkezett emlékbeszédében ekként emlékezik meg: „én az egész világon neki köszönök leg-

[13] KEMÉNY 1983, 24.
[14] KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és dráma körül* = UŐ, *Élet és irodalom*, szerk. TÓTH Gyula, Bp., Szépirodalmi, 1971 (Kemény Zsigmond Művei), 191–213.
[15] *Uo.*, 205.
[16] Vö. SZÁSZ Károly, *A szerzett törvények eredeti kútfejéről = A’ Magyar Tudós Társaság’ Évkönyvei: Harmadik Osztály: A’ Mathematicai, Törvény- és Természettudományi Osztályok’ Értekezései: 1834–6*, szerk. SCHEDEL Ferenc, III, Buda, A’ Magyar Kir. Egyetem’ Betűivel, 1838, 154. (A továbbiakban: SZÁSZ 1838.)
[17] Vö. NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félszázad*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 133.
[18] Lásd [Z.], *Idősb Szász Károly*, Vasárnapi Ujság, 1860. január 1., 4.

többet".[19] Szász 1836. szeptember elsején, a Magyar Tudós Társaság nagygyűlésén elhangozott, *A szerzett törvények eredeti kútfejéről*[20] című akadémiai székfoglaló beszédében – mely nyomtatott formában 1838-ban *A Magyar Tudós Társaság Évkönyvei*ben jelent meg először Budán – szintén a történeti iskola nézeteihez igazodó organikus fejlődés mellett érvel.

Szász Károly abból indul ki, hogy „a' helyesről, helytelenről, szabad- vagy nem szabadróli képzetek' alapja, eredetileg épen ugy be van oltva mindenkinek agyába 's szivébe, mint a' kétszer kettő négy, vagy a' térnek geometriai szemlélete".[21] Vagyis az emberek tudatában magatartásminták, *normák* léteznek. Ezek a normák a *szokások*ban kerülnek alkalmazásra, melyek a konkrét élethelyzetekben meghatározott viselkedési formák követését várják el a társadalom tagjaitól. A *jogszokások* már a társadalom számára a mindennapi élet szabályozásra váró igényeit rendezik, s közhatalmi úton nem érvényesíthető kényszer áll mögöttük. A *szokásjog* pedig már jogforrásnak tekinthető, a jogalkotás természetes megnyilvánulási módja, s ugyanúgy kikényszeríthető, mint az *írott joganyag*, mely a legvégső lépcsőfoka a jog fejlődésének.[22] Ezen jogkeletkezési mód egyezik a történeti jogi iskola tételével, miszerint a jog maga szokásból ered, abból alakul ki, méghozzá eredetileg magából a népszokásból. Ha valamely magatartási szabályt megtartva – a tulajdonképpeni jogszokást – többször, folyamatosan ismételnek, létrejön a szokásjog. Ezen látásmód szerint tehát a jog nem mesterségesen megalkotott, hanem szokásszerűen létrejöttnek tekinthető.[23]

Szász beszédében az igazról s helyesről alkotott képzetek elemzésén túl azon kérdésre is választ ad, hogy szerinte „mi az a' legmélyebben rejtett forrás", melyből a törvények s szokások erednek. Megjegyzi ugyanis, hogy „[k]önnyű megmondani: hogy a' tenger folyókból gyül, a' folyók patakokból egyesülnek, ezek pedig forrásokból erednek; de honnan maga a' forrás?"[24] Szász szerint a „törvények' eredeti csirája azokban az eszmékben vagyon, mellyek a nemzet' tömegében a' helyesség', illőség', szabad' és nem szabad' képzeteitől léteznek: 's ezekből ollyorganicai szükségességgel fejlődik a' szokasi és irott törvény is, mint' bimbó a' rügyből, virág bimbóból, 's végre a' termés' koronája, a' gyümölcs, virágból."[25]

[19] KEMÉNY Zsigmond, *Idősb Szász Károly* = UŐ, *Sorsok és vonzások*, szerk. TÓTH Gyula, Bp., Szépirodalmi, 1970, 339.
[20] SZÁSZ 1838.
[21] *Uo.*, 151.
[22] RÉVÉSZ T. Mihály, PÁLVÖLGYI Balázs, *Szokás, jogszokás, szokásjog*, http://majt.elte.hu/Tanszekek/Majt/Magyar%20JogtorteNET/jogfejlodes/jogforras/jogforrasoktipusai.htm (2017. 03. 05).
[23] SZABÓ Imre, *Jogelmélet*, Bp., Közgazdasági és Jogi Kiadó, 1977, 228–229.
[24] SZÁSZ 1838, 150.
[25] *Uo.*, 154.

Szász hasonlata a folytonos fejlődésre utal. Ahogyan a természetben is megfigyelhető a körkörös, ugyanakkor soha meg nem szűnő változás, ugyanúgy az emberek tudatában is fejlődés, gyarapodás megy végbe. Egyaránt megfigyelhető tehát a haladás, s ennek iránya mindenképpen pozitív, innovatív. Fontos párhuzam még, hogy mind az élővilág, mind pedig az emberi tudat fejlődése természetes úton következik be, mégpedig azáltal, hogy maga a „szükség" hívja életre. A nép tudatában élő képzetek organikusan módosulnak, alakulnak – modernizálódnak. Az akadémiai székfoglaló beszédében tehát kiemeli Szász, hogy a helyes nézetek önmaguktól is változnak, a fejlődést nem kell mesterséges úton kikényszeríteni.

Mind Szász Károly, mind pedig Kemény Zsigmond az organikus jogfejlődés híve, s egyaránt kiemelik azt, hogy a változás szerves folyamatok eredményeként is szükségszerűen bekövetkezik. Ezáltal elsődlegesen a változás mint fogalom mindkettejüknél természetes fejlődésként kerül privilegizált helyzetbe, szemben a neoabszolutizmus idején tapasztalható kényszerű, mesterséges beavatkozást igénylő átalakítási folyamatokkal.

Hangácsi Zsuzsanna

A FÁBRY-VITA AZ IRODALMI SZEMLÉBEN

Az 1991 és 1993 között az Irodalmi Szemle lapjain zajló események több szempontból is értékelhetők. A Fábry Zoltánnal kapcsolatban indult vita során a csehszlovákiai[1] magyar irodalom alapjait érintő kérdések kerültek felszínre, különböző nézetek és érdekek ütköztek egy társadalmi, politikai változásokkal terhelt időszakban. Hizsnyai Zoltán célja irodalomszemléleti kérdések megvitatása, Dobossy László szükségszerű párbeszédként tünteti fel a Fábry szerepéről szóló, illetve azon túl is mutató eszmecserét, Turczel Lajos generációs harcként értelmezi, Tőzsér Árpád pedig ideológiai és politikai szempontból közelíti meg. Mielőtt rátérnék a négy értelmezési lehetőség részletesebb ismertetésére, elkerülhetetlennek tartom, hogy tegyek néhány észrevételt Fábry Zoltánnal kapcsolatban.

Fábry Zoltánról és a csehszlovákiai magyar irodalomról

A csehszlovákiai magyar irodalomban időnként előkerülő egyik kérdés, amelynek megválaszolása mindeddig lehetetlennek bizonyult, és – mint alább látni fogjuk – (majdnem) minden alkalommal éles vitákat eredményez: létezik-e egyáltalán csehszlovákiai magyar irodalom.[2] A másik, és most ezzel szeretnék foglalkozni: ki az a Fábry Zoltán? „Az unalomig idézzük Fábry szövegeit, aforizmáit, s nem tudjuk, kivel is van dolgunk. Kritikus, esztéta, költő vagy – egyik sem?”[3] – teszi fel a kérdést még 1992-ben is Balla Kálmán. Tóth László ugyancsak 1992-ből származó tanulmányában sem ad egyértelmű választ: „igazuk van azoknak, akik a Fábry körül folyó mostani vitában (is) megkérdőjelezik (majd) a stószi literátor író-, kritikus-, esztéta-, sőt még publicista-voltát is. Tulajdonképpen igazuk van, hiszen

[1] A volt Csehszlovákián belül a tárgyalt események a mai Szlovákia déli részén zajlanak; azért tartom mégis szükségesnek és pontosnak a csehszlovákiai magyar irodalom kifejezés használatát, mert a vita a cseh-szlovák államalakulatban zajlik.

[2] A témával bővebben egy másik dolgozatban foglalkozom. HANGÁCSI Zsuzsanna, *A (cseh)szlovákiai magyar irodalom funkcióinak változásai = Szöveg, hagyomány, interpretáció*, szerk. ÁDÁM Enikő, BARNA László, BARTÓK Boglárka, MAJOR Ágnes, SÁNDOR Kitti, Miskolc, Könyvműhely.hu, 2016 (Pro Scientia Füzetek, 4), 55–61.

[3] BALLA Kálmán, *„Klasszikusunk” nyomában Fábry Zoltán: Tanú és tanulság voltam; Ady igaza, (Madách, 1977)*, ISz, 1992/1, 79.

Fábry valójában sem ez, sem az, sem amaz, és még sok minden más sem. Ellenben: mindez együttvéve. Fábry, s ezt naplója különös élességgel mutatja: elsősorban moralista".[4]

A csehszlovákiai magyar irodalom képviselői közül mindenkinek megvan a maga határozott véleménye Fábryról. Hizsnyai Zoltán például elveti a kritikus-Fábryt,[5] egyetért viszont a naplóíró soraival.[6] Fábryt Kántor Lajos sem tartja kritikusnak, de egyéb olyan érdemeit, mint *A vádlott megszólal*[7] megírása, mégis elismeri,[8] vagyis Fábryt a közéleti munkássága miatt tiszteli, nem pedig mint irodalmárt. Ahogy Fábry Adynak, József Attilának csak azokat az időszakait, költeményeit ismeri el, melyek céljainak, gondolkodásmódjának, elveinek megfelelnek, Fábry bírálói és védelmezői – az irodalomról alkotott nézeteiknek megfelelően – egyaránt egy-egy szerepét emelik ki. A „ki volt Fábry?" kérdés tehát zsákutcába vezet, hiszen erre szerepeinek felsorolása, az életmű egy-egy szakaszának előtérbe helyezése nem ad választ (jelen dolgozat szerzője például leginkább irodalomszervezőként jellemezné). Inkább azt a kérdést lenne érdemes boncolgatni, milyen szerepet tölt be Fábry a csehszlovákiai magyar irodalmi életben az 1990-es évek elején, illetve hogyan vélekednek róla és a nevével összefonódott csehszlovákiai magyar irodalomról.[9] Véleményem szerint Gáll Ernő szavaival lehet legpontosabban leírni Fábry jelentőségét a jelzett időszakban: „jelképes funkciót"[10] tölt be.

Bárczi Zsófia feltevése szerint az irodalom helyzete is hasonló: jelképként működik. A Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem magyar szakos hallgatóinak körében elvégzett felmérése során próbált meg választ találni a kérdésre: hogyan érvényesül az irodalom szerepe az identitás kialakulásában. Tézise, hogy az irodalom beépül a nemzeti identitástudatba, különösen kisebbségi irodalom esetében. Az ötvenhat megkérdezett hallgatóból – akik még nem végezték el a szlovákiai ma-

[4] FÁBRY Zoltán, *Üresjárat 1945–1948: Napló a jogfosztottság éveiből*, Bp.–Pozsony, Regio–Madách–Kalligram, 1991 (Regio Könyvek, 8), 16.

[5] HIZSNYAI Zoltán, *Vízilovak és más tetemállatok*, ISz, 1991/7, 681.

[6] „Ezzel szemben én az Üresjárat íróját rendkívüli módon tisztelem, e művet soha sehol ki nem gúnyoltam és nem is fogom." HIZSNYAI Zoltán, *(élet)lenségek és (tejfogú)ltságok: (Utóhang a Hizsnyai-vitához)*, ISz, 1993/9, 68.

[7] A Fábry egyik alapművének tulajdonított írás 1946-ban született, nyomtatásban azonban csak 1968-ban jelent meg. Alcíme: *A cseh és szlovák értelmiség címére*. Fábry úttörő jelentőségű művében elsőként beszél a csehszlovákiai magyarok helyzetéről, a jogfosztottság éveiről, tiltakozik az ellen, hogy a kollektív bűnösség jegyében negatív megkülönböztetés éri Csehszlovákia magyarok alkotta kisebbségi csoportját. A mű tehát kiemelt társadalmi jelentőségű írás, de nem sorolható Fábry szorosan értelmezett szépirodalmi tevékenységéhez.

[8] KÁNTOR Lajos, *A kritikus felezési ideje*, ISz, 1992/12, 1338.

[9] „A kettő különben is elválaszthatatlan egymástól." Idézet Tóth László előszavából. FÁBRY, *i. m*, 8.

[10] GÁLL Ernő, *Fábry Zoltán, a „felelő ember"*, Korunk, 1997/8, 92.

gyar irodalom kurzust, vagyis válaszaikat az egyetemen kívül szerzett tudásukra, tapasztalataikra alapozták – negyven gondolta úgy, hogy a szlovákiai magyar irodalomnak van köze a szlovákiai magyar identitás kialakulásához. A további kérdéskörök alapján azonban kiderül, hogy néhány szlovákiai magyar író nevének ismeretén kívül (Grendel Lajos 87,71%-kal a legismertebb szlovákiai magyar író ebben a körben, Tőzsér Árpádot 61,40% nevezte meg, Dobos Lászlót 50,87%, Duba Gyulát 40,35%) a hallgatók nem igazán tájékozottak a szlovákiai magyar irodalom területén. Az olvasás terén pedig még nagyobb hiányosságok mutatkoznak: Grendeltől a megkérdezettek 64,9%-a olvasott már valamit, Dubától 8,77%, és így tovább. Semmit sem olvasott szlovákiai magyar írótól a megkérdezettek közül tizenkilenc fő, ezek közül tizenegyen ugyanakkor azt a választ adták az első kérdésre, hogy a szlovákiai magyar irodalomnak van szerepe a szlovákiai magyar identitás kialakulásában.

Bárczi felteszi a kérdést: milyen szerepe lehet egy olyan irodalomnak az identitás formálásában, amit nem ismernek, nem olvasnak. Persze a kutatásban résztvevők száma miatt nem beszélhetünk reprezentatív eredményekről, a lehetséges válaszok mégis elgondolkodtatóak. Elképzelhető, hogy a válaszadók egyszerűen gondolkodás nélkül leírták azt a sztereotípiát, amit számos alkalommal hallottak és önkéntelenül megjegyeztek. Egy másik értelmezési lehetőség szerint „a szlovákiai magyar irodalom – vagy általában: az irodalom – egyáltalán nemcsak mint szövegek együttese, az olvasás folyamatában fejti ki identitásképző szerepét, hanem a csoportazonosság alapját képező összetartozás-tudat tárgyként is. Azaz jelképként kezd működni. Mint – mondjuk – a zászló vagy a korona."[11] Vagy Fábry.

Bár a felmérésben szereplő egyetemisták az irodalmár-Fábryt egyáltalán nem említik (nem tartják irodalmárnak vagy nem ismerik?), a „műemlékké stilizált Fábry"[12] irodalomtörténeti jelentősége 1992-ben megkérdőjelezhetetlen. „Fábry annyira központi, tengelyjelentőségű a szlovákiai magyar irodalomban, hogy ha Fábryt revideáljuk, akkor az egész szlovákiai magyar irodalmat kénytelenek vagyunk revízió alá venni"[13] – mondja Tőzsér Árpád.

[11] BÁRCZI Zsófia, *Mennynek és földnek: Irodalmi tanulmányok és esszék*, Pozsony, Madách–Posonium, 2009, 116–120.
[12] Idézi Tóth László itt: FÁBRY, *i. m.*, 8.
[13] [sz. n.], *Folyóirat a lőporos hordón: (Az Irodalmi Szemle kerekasztala. Duba Gyulával, Grendel Lajossal, Hizsnyai Zoltánnal, Tóth Lászlóval és Tőzsér Árpáddal beszélget Domokos Mátyás)*, ISz, 1992/4, 415.

A vita indulásának körülményei

Hizsnyai Zoltán legelső, *Vízilótetem, avagy a szénfekete tarkó* című esszéjében még nem esik szó Fábryról. Feltehetően abban a reményben ismétli meg Balla Kálmán 1979-ben széles körű vitát indító kijelentését, miszerint csehszlovákiai magyar irodalom nem létezik, hogy párbeszédet provokál a – szerinte – nem létező tárgyról. Az eredmény azonban: „bágyadt értetlenség".[14] A vita akkor robban ki, amikor második esszéjében kritikai élű megjegyzéseket tesz Fábryra: mindössze publicistának tartja, nem irodalmárnak, és hevesen bírálja ideológiai tévedéseit is.[15] Egy későbbi írásában egyértelművé teszi, hogy nem Fábry ellen kívánt szót emelni, hanem az 1990-es évekre aktualitását vesztett irodalomszemlélet és annak képviselői ellen. „*Azokról beszéltem, akik Fábryban a mai napig kritikust, irodalmi esszéistát, esztétát látnak.* Akik a (nemzeti) kisebbségi messianizmus hatásos propagandaeszközeként láttatják az irodalmat, mert tehetségük soha nem éri be ambíciójukat, mely a tisztességes közepességnél magasabbra, de jóval kevesebbre irányul. Akiknél az írás nem saját belső rendteremtésüket célozza, hanem közösségi szerepüket van hivatva erősíteni – nem lelki egyensúlyt tehát, hanem a mártíromságot. Akik virágnyelven írott példabeszédeket tálalnak szépirodalomként. Akik a fetisizált **valóságot** keresik az irodalomban, s ezt ismerik el **Igazságként.** […] Azokról beszéltem, akik Fábryval takaróznak."[16]

A Fábryval takarózókként megjelölt kör képviselői tehát Hizsnyai szerint Fábryban helytelenül kritikust, irodalmi esszéistát, esztétát látnak. Az irodalom számukra propagandaeszköz, a közösségi szerep erősítésére szolgáló, mártíromságukat kifejező eszköz, virágnyelven írott példabeszéd, képes a „valóság", az „Igazság" kifejezésére. Ezzel szemben Hizsnyai ahhoz a világirodalmi áramlathoz kíván csatlakozni, amely az irodalmat elsősorban esztétikai szempontból értékeli. A szépirodalomnak semmilyen időkben és semmiféle körülmények hatására nem szabad sem ideológiákat, sem társadalmi érdekeket szolgálni mégoly magasztos cél érdekében sem, mint a csehszlovákiai magyarság identitásának erősítése, nyelvének művelése és megtartása, vagy éppen a fasizmus elleni harc.

Hizsnyai az akkori irodalmi élet legproblémásabb kérdéseit tematizálja. „Virágnyelven írott példabeszéd" helyett a parodisztikus kicsúfolásig fokozott iróniát, a pamflet műfaját választja, melyet így jellemez: sokkhatás kiváltására alkalmas, megrökönyödésre okot adó, felcsigázza a figyelmet és egymásra uszítja az agysej-

[14] HIZSNYAI, *Vízilovak…*, *i. m.*, 679.
[15] *Uo.*, 681.
[16] HIZSNYAI Zoltán, *Epeömlengés*, ISz, 1992/1, 64. Kiemelések az eredetiben.

teket.[17] A stílus a tartalmi mondanivaló mellett, sőt azon felül általános megütközést kelt. A szerző hangmegütését kritizálta Turczel Lajos és a tartalommal egyetértő Tőzsér Árpád is.[18] Tóth László egy későbbi (2007) tanulmányában hívja fel a figyelmet arra, hogy Hizsnyai nem véletlenül választotta ezt a műfajt éppen Fábryval kapcsolatban: Fábryt Tóth a „pamflet egykori nagymesterének"[19] nevezi. Meggyőződésem, hogy a szerző szövegeivel kapcsolatban inkább a szokatlan hang volt gond, mint a tartalom, hiszen Fábry kritizálása hozzátartozott a róla szóló diskurzushoz. Hiányosságait, hibáit, ellentmondásokkal teli pályáját gyakran tették kritika tárgyává, de ennek megvolt a maga retorikája: minden tévedését úgy tüntették fel, mint ami egyedi, érthető, elkerülhetetlen és megmagyarázható. Például Dobossy Lászlónál ezt olvassuk: Fábry „elévülhetetlen érdemei" kiállják a tűzpróbát, s a csehszlovákiai magyarságért véghezvitt csodái visszamenőleg felmentik tévedései alól, melyeket olyan sajátos körülmények között követett el, ahol egy nemzet vagy nemzetrész megmaradása forgott kockán. A semmittevés helyett az „ahogy lehet" parancsát választotta, a legtöbbet, amit azokban az időkben tenni lehetett.[20]

Dobossy László: szükségszerű párbeszéd

Dobossy László részben csatlakozik Hizsnyai nézetéhez: irodalomtudományi téttel rendelkező párbeszédnek látja ezt a polémiát. Egyenesen üdvösnek nevezi, hogy a Fábryról elmondottak alapján kialakult, és a csehszlovákiai magyar irodalom történetében először él egymás mellett kétféle irodalomszemlélet. A Fábry körül kialakult dialógust jó jelnek veszi, hiszen a szlovákiai magyar irodalom „már képes fölemelkedni az egészséges lélegzésű nagy irodalmak szintjére. Ezek ugyanis szinte törvényszerűen küldik tisztítótűzbe egy-egy elhunyt alkotójuk életművét".[21] Persze Fábry érdemei Dobossy szerint elévülhetetlenek, a tisztítótűzből is nyilván sértetlenül kerül ki.

[17] HIZSNYAI Zoltán, *Műfajtalankodás*, ISz, 1991/9, 926.

[18] „[A] Fábryt elmarasztaló, egyébként valóban inadekvát és minősíthetetlen hang." TŐZSÉR Árpád, *Húsz év múltán avagy: Az irodalom valóságáról másodszor (Megjegyzések Fónod Zoltán Hová kell vinni a szerelmet? c. írásához)*, ISz, 1992/8, 869.

[19] FÁBRY Zoltán, *Az őrhely megszólal: Napló, emlékiratok, levelek 1945–1948*, Pozsony, Kalligram, 2007, 342.

[20] DOBOSSY László, *Fábry, az elkötelezett*, ISz, 1993/1, 64.

[21] Uo. Ugyanerre a jelenségre hívja fel a figyelmet Rába György Hajnal Annával kapcsolatban. RÁBA György, *Egy himnikus költő*, Holmi, 2007/6, 726.

Gáll Ernő ugyancsak a társadalmi változások, feszültségek szükséges velejárójaként értelmezi az irodalmi életben érvényes értékrend megkérdőjelezését és felülírását: „[é]letművük újragondolása, sőt revíziója azonban a szellemi élet normális rendjéhez tartozik. Egy-egy gondolkodó alapkönyvei, valamint a bennük kifejeződő erkölcsi modell kapcsán kibontakozó nézeteltérések a vitalitás megnyilvánulásai is lehetnek. Mindezek a fejlemények felfokozottan jelentkeznek korszakos változások, társadalmi kataklizmák idején, s olyan alkotók esetében, akik gyakran jelképes funkciót töltöttek be. Márpedig a »stószi remete« ilyen személyiség volt."[22]

Turczel Lajos: nemzedéki vita

A harmadik megközelítési mód Turczel Lajostól származik, aki a Fábry körül kialakult vitát nemzedéki harcnak tekinti, melyben a fiatalabb nemzedék célja az Irodalmi Szemle mint az akkor még egyetlen irodalmi folyóirat fölötti korlátlan uralom megszerzése volt.[23] Hizsnyai nem nevezi generációs ellentétnek a kialakult vitát.[24] Véleményem szerint ez is egy lehetséges értelmezés, hiszen a csehszlovákiai magyar irodalom fejlődése során is megfigyelhető az a jelenség, hogy az új nemzedék a régivel szembehelyezkedve, olykor konfliktusba kerülve határozza meg magát. Így indult 1958-ban az ún. Nyolcak csoportja, s erre maga Turczel is utal: már ez a nemzedék sem értette meg a nagy elődd, „Fábry ismert metaforájának: a semmi talaján kezdésnek az értelmét".[25]

Amennyiben generációs ellentétek kivetülésének tekintjük e két év történéseit, egyben irodalmárok vitájaként is felfoghatjuk. Emellett szól az a már említett tény is, hogy Hizsnyai nem az akkor már huszonegy éve halott Fábry, hanem a Fábry által teremtett, a rendszerváltás környékén aktualitását vesztett irodalomszemlélet és képviselői ellen emelt szót. Az már más kérdés, hogy a vitában felszólalók közül senki sem közvetlenül önmagát próbálta meg védeni, hanem Fábry érdemeiről közöltek tanulmányokat. Hogy mennyire (szándékosan?) elbeszéltek egymás mellett, mutatja a tény is, hogy a vita két utolsó dokumentumának Turczel Lajos *Utóhang a Fábry-vitához*, Hizsnyai pedig *Utóhang a Hizsnyai-vitához* címet adta.

[22] GÁLL, *i. m.*, 92.
[23] TURCZEL Lajos, *Régi és új türelmetlenségek, elfogultságok: (Utóhang a Fábry-vitához)*, ISz, 1993/6, 87.
[24] HIZSNYAI, *(élet)lenségek...*, *i. m.*, 69.
[25] TURCZEL, *i. m.*, 82.

Végül, negyedik értelmezési lehetőségként megemlíteném a Tőzsér Árpád által behozott ideológiai-politikai szempontot is. A Hizsnyai által indított vitán belül Tőzsér Fónod *Hová kell vinni a szerelmet?*[26] című írására reagálva elhatárolódik vitapartnere álláspontjától. Fónod Fábry és a csehszlovákiai magyar irodalom megítélésénél a morálesztétika elveit tartja érvényesnek, vagyis azt a Fábry által teremtett hagyományt, mely a szépirodalmi műveket elsősorban morális szempontok alapján értékeli. Tőzsér ezt a szemléletet elutasítja: a morálesztétikát ugyanolyan ártalmasnak tartja az irodalomra nézve, mint az elmúlt rendszer stílusnyelvét, a szocialista realizmus esztétikáját. „Ki kell jelenteni, hogy a morálesztétika – különböző formáiban, gyakorlatában s főleg az irodalom autonomitásának tagadásában – azonos a szocialista realizmus esztétikájával. Az irodalmat, az irodalmi művet ugyanis egyik is, másik is az irodalom természetétől idegen entitásokkal összevetve véli értékelhetőnek."[27] Tőzsér kijelentése következtében a Fábry-vita azon túl, hogy értelmezhető irodalmi irányzatok és nemzedékek harcaként, a morálesztétika és a szocialista realizmus párhuzamba állításával és elutasításával ideológiai felhangot is kap. A tiszta művészet öncélúságának elsődleges elvként való elfogadása és követése[28] nemcsak azért fontos, mert ez a modern irodalmak sajátja, és a csehszlovákiai irodalmárok egy részének az a célja, hogy szülőföldjük irodalmát a modernizmus jegyeit hordozó irodalmak sorába emeljék. Hanem azért is, hogy az irodalom többé ne válhasson semmilyen ideológia, morálesztétika vagy szocialista realizmus, párt vagy politikai rendszer elvei népszerűsítésének eszközévé.

[26] FÓNOD Zoltán, *Hová kell vinni a szerelmet?*, ISz, 1992/6, 625–634.
[27] TŐZSÉR, *Húsz év…*, *i. m.*, 870.
[28] RÁKOS Péter, *Fábry Zoltán speciális esete*, ISz, 1992/10, 1076.

Major Ágnes

KULTUSZROMBOLÁS VAGY KULTUSZÉPÍTÉS?
Lovas Ildikó: *Spanyol menyasszony*[*]

A Csáth-adaptációk kultuszalakító hatásáról

Csáth Géza írói munkásságának megítélése a kritikai diskurzusban korántsem mutat egységes képet. A magyar irodalomban szinte egyedülálló és igencsak rövid írói pálya értékelése az évek során hol felívelő, hol hanyatló tendenciát mutatott, Csáth életműve a kánon központjában és annak perifériáján is helyet foglalt már. Felmerülhet a kérdés: beszélhetünk-e egyáltalán Csáth-kultuszról? Dolgozatomban amellett kívánok érvelni, hogy egyértelműen igen, a vallásos analógiára épülő irodalmi kultusz[1] jellegzetességei mellett egy olyan sajátos és kizárólagosnak is tekinthető mechanizmus működteti Csáth Géza kultuszát, melyben az író életműve és feddhetetlennek korántsem értékelhető élete szoros viszonyban áll egymással.

„[A] kultuszkutatás olyan értelmezői gyakorlat, amely nemcsak a szövegeket és olvasatukat tekinti az irodalom világához tartozónak, hanem a szerzői image-eket, tárgyakat, cselekvéssorokat s a kulturális fogyasztás számos más formáját is”.[2] Takáts József kultuszdefiníciója rámutat a szerző szerepének hangsúlyosságára, s a kultuszkutatás, melynek egyik legizgalmasabb feladata az irodalmi tények és a szerzői élettények közötti feszültség vizsgálata,[3] tökéletes terepnek bizonyul a kérdéskör körüljárásához. Több szerző kultuszánál is megfigyelhető, mennyire erőteljesen összefonódik a szerző élete és életműve.[4] Ez hatványozottan igaz

[*] „Az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-3-II kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.”

[1] DÁVIDHÁZI Péter, *Egy irodalmi kultusz megközelítése = Az irodalmi kultuszkutatás kézikönyve*, szerk. TAKÁTS József, Bp., Kijárat, 2003, 107–133.

[2] TAKÁTS József, *A kultuszkutatás és az új elméletek = Az irodalmi kultuszkutatás…*, *i. m.*, 290.

[3] KAPPANYOS András, *Eszek = Tanulmányok József Attiláról*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, MENYHÉRT Anna, Bp., Anonymus, 2001 (Újraolvasó), 242.

[4] Az egyik legismertebb példa erre a József Attila-kultusz. Erről részletesen lásd TVERDOTA György, *A komor föltámadás titka: A József Attila-kultusz születése*, Bp., Pannonica, 1998.

Csáthra is, hiszen a legbensőbb élményeit és gondolatait papírra vető szerző szépírói munkáit is gyakran olvasták már össze referenciális szövegeivel.[5]

1933-ban Németh László esszét írt Csáth Gézáról, amelyben olyan elfeledett íróként emlékezett meg róla, aki „sokszor úgy tűnt fel, mintha az ő neve egyike lenne azoknak a titkos jelszavaknak, melyekről bizonyos műveltségű és hajlamú fiatalemberek egymást ófelnémetórákon, a rendőrség politikai osztályán vagy egy fekete fölött elismerik".[6] Szajbély Mihály Csáth-monográfiájában jegyzi meg, hogy ennek a titkos Csáth-kultusznak sokáig nyoma maradt a könyvtárakban, mivel az író munkáinak első kiadásai ugyan szerepeltek a könyvtári katalógusjegyzékekben, ténylegesen mégsem voltak ott, hiszen számos könyvtári lopás történt az évek során. Ennek pedig az lehet az elsődleges oka, hogy a Csáth-művek évtizedeken át megszerezhetetlenek voltak.[7] A Csáth műveit és alakját körüllengő kultuszt egyértelműen a titkosság, az elérhetetlenség, a megszerezhetetlenség működtette, s aki azokhoz a kiváltságosokhoz tartozott, akik számára elérhetővé váltak az írások, az sajátosan beavatódva vált részesévé e titkos kultusznak.[8] Ami évtizedeken át leginkább érdekelte a közönséget, az Csáth morfinista naplója volt. Az egyik, az 1912–13 között keletkezett napló volt az, amelyik titkon terjedt a kíváncsi emberek körében, gépiratos másolatban. A naplók kultikussá válásának oka a két alapvető beszédtilalom megsértésében keresendő: az olvasókat mindennél jobban érdekelte ugyanis a személyes hangú kendőzetlen vallomás a szexualitásról és a kábítószerélvezetről.[9] Ebből az tűnik ki tehát, hogy a normasértések, amelyek a tragikus sorsú szerző kezdeti mellőzöttségét eredményezték, éppphogy az érdeklődés középpontjába helyezték évtizedekkel később.

Az elmúlt néhány év tapasztalata arra mutatott rá, hogy a Csáth művei és élete iránt tanúsított érdeklődés cseppet sem fakult, némiképp azonban átalakult. A megannyi novellaelemzés, tanulmány mellett az irodalom határterületein is nagy jelentőséggel, ihlető erővel rendelkeznek Csáth Géza szépírói munkái és önreflexív szövegei. A paletta meglehetősen sokszínű: színdarabok, nagyjátékfilmek, képregények születnek, melyek egy-egy vagy akár több Csáth-művet dolgoznak fel. Hogy körüljárhassuk, milyen összefüggésben állnak a Csáth-adaptációk az író

[5] Lásd pl. KERESZTÚRSZKI Ida, *Az örök áfium: Megalkotható-e Csáth Géza Ópium című novellájának új olvasata?*, Üzenet, 1997/9–10, 642–665.

[6] NÉMETH László, *Csáth Géza* = UŐ, *Kiadatlan tanulmányok*, Bp., Magvető, 1968, I, 273.

[7] SZAJBÉLY Mihály, *Csáth Géza*, Bp., Magvető, 1989, 7.

[8] DÁVIDHÁZI Péter, *Egy irodalmi kultusz meghonosítása: Beavatás a Shakespeare-kultuszba a XVIII. század végén*, ItK, 1987–1988/1–2, 46.

[9] Z. VARGA Zoltán, *Az írói véna: Csáth Géza 1912–1913-as naplójegyzeteiről* = UŐ, *Önéletrajzi töredék, talált szöveg*, sorozatszerk. VERES András, KÁLMÁN C. György, Bp., Balassi, 2014 (Opus Irodalomelméleti tanulmányok – Új sorozat, 14), 50–53.

kultuszával, elengedhetetlen a vizsgálat során használt adaptációfogalom definíciója. Az egyes adaptációelméleti munkák legfontosabb megállapításainak felsorakoztatásától eltekintve, az adaptációs eljárás során létrejövő, az alapmű és az adaptáció közötti kapcsolatot a genette-i terminológiából kiindulva egyfajta hipertextuális viszonyként értelmezem.[10] A hipertextuális viszony létrejöttéhez szükségesek bizonyos korábbi szövegek, a hipotextusok – jelen esetben Csáth Géza szövegei –, a másik alkotóelem pedig a csáthi hipotextusokból derivált hipertextus. A hipertextus közvetett transzformáció során jön létre, azaz bár a hipotextusokétól eltér(het) a hipertextus narratívája, különböző imitációs eljárásokkal mégis megidézi azokat. Ebből is következik, hogy nem csupán a hagyományos értelemben vett feldolgozásokat, hanem az intertextuális utalásokkal operáló műveket is az adaptáció kategóriájába sorolom. A következőkben néhány példát kiragadva igyekszem szemléltetni azokat a változatos megközelítésmódokat, melyekkel a feldolgozások bemutatják a Csáth-műveket, sőt magát Csáth alakját is. Ezáltal körvonalazódhat Csáth szövegvilágának hagyományozódása, melyben – ha hallgatólagosan is – egy erős rekanonizációs folyamat ismerszik fel.

A posztmodern irodalom képviselői a ’80-as évektől kezdve „fedezték fel” Csáthot: Esterházy Péter fiktív Csáth-életrajzában[11] emlékezik meg az íróelődről, míg Parti Nagy Lajos *A fagyott kutya lába*[12] című novellájában olyan transztextuális utalások és transzformációs eljárások fedezhetők fel, melyek egyértelműen reflektálnak Csáth Géza egyes szövegeire, elsősorban pszichiátriai esettanulmányára. Ez a közvetett transzformáció, mely a hipertextualitás sajátja, nem csupán bizonyos szavak, szöveghelyek átvételét jelenti, hanem a textusok tágabb kontextusát is figyelembe veszi, mely ez esetben az orvos és a beteg párbeszéde, az orvosi kórrajz elkészítése, melynek során a látottak és hallottak közvetítése az orvos perspektíváján keresztül megy végbe. Ez a technika Csáth kissé félrevezető című pszichiátriai esettanulmányának, az *Egy elmebeteg nő* naplójának jellemző vonása, ahogyan maga az orvos-tematika, mely például a *Fekete csönd*, a *Trepov a boncolóasztalon*, az *Apa és fiú* vagy *A sebész* című novellákban jelenik meg.

Az irodalmi adaptációkon felül a filmművészet képviselői is felfedezték Csáthot, erre példa Szász János rendező, aki ez idáig két filmet rendezett, amelyek

[10] Genette további alkategóriái a transztextualitáson belül az intertextualitás, a paratextualitás, a metatextualitás és az architextualitás. Lásd Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Mónika, Hel, 1996/1–2, 82–90.

[11] ESTERHÁZY Péter, *Csáth Géza fantasztikus élete* = UŐ, *A kitömött hattyú: Írások*, Bp., Magvető, 1988, 318–320.

[12] PARTI NAGY Lajos, *A fagyott kutya lába* = UŐ, *A fagyott kutya lába*, Bp., Magvető, 2012, 5–24.

Csáth-műveket dolgoznak fel: az 1997-es *Witman fiúk*at[13] és a tíz évvel későbbi, 2007-es *Ópium: Egy elmebeteg nő naplójá*t.[14] A *Witman fiúk* nem kizárólag az *Anyagyilkosság*ot filmesíti meg, hanem motivikus szinten több Csáth-novellára való utalás is megjelenik a filmben, így *A kis Emma*, a *Trepov a boncolóasztalon*, az *Ismeretlen házban*, *A fekete kutya*, *A béka*, *A vörös Eszti* egy-egy jelenete, helyszíne, karakterneve is helyet kap a feldolgozásban. Ezzel az eljárással a csáthi szövegvilág egészének leképezésére, egy alkotáson belül való komplex bemutatására tett kísérletet a rendező. Az *Ópium: Egy elmebeteg nő naplója* pedig – ahogyan a címe is mutatja – az *Ópium* című novellát és az *Egy elmebeteg nő naplója* című pszichiátriai esettanulmányt veszi alapul. A filmben Csáth eredeti nevén, Brenner Józsefként, az írói válsága miatt szenvedő morfiumfüggő pszichiáterként jelenik meg, aki nemcsak az *Egy elmebeteg nő naplója* narrátora, hanem a fikció részévé is válik, s bonyolult, alkotói és identitásválságba került alakjában egyszerre van jelen az orvos és a beteg nézőpontja, egyaránt meghatározza a tapasztalat és a képzelet, s képviselője a normalitásnak és mindazonáltal foglya a tébolynak.

Az adaptálók ugyanakkor nem csupán a novellákból, illetve az orvosi munkákból merítenek: Fodor Tamás Csáth Géza melodrámájának és novelláinak felhasználásával írta meg *Zách Klára*-adaptációját,[15] amelyet Szajbély Mihály adott közre a Csáth-színdarabokat tartalmazó kötetben. Az 1915-ben befejezett, kéziratban maradt, s a hatvanas években előkerült Csáth-mű[16] az ismert történetet meséli el melodráma formájában, melyet Fodor oly módon értelmezett újra, hogy nemcsak adaptálta a Csáth-szöveget, hanem számos, a csáthi szövegvilágra jellemző idézetet illesztett be tragikomédiájába. A véres jelenetekkel tarkított, a szexualitás és a bűn kérdéskörét is taglaló narratívát Csáth a saját alkotási módszerére markánsan jellemző elemekkel kiegészítve dolgozott át melodrámájában, Fodor ezt pedig még tovább fokozta, nemcsak a drámaszövegébe illesztett jelöletlen Csáth-idézetekkel, hanem a csáthi hatást erősítő tartalmi és formai megoldásokkal is. Ezzel az eljárásával pedig tragikomédiája egy megkonstruált és imitált szövegvalóságként, a Csáth-művek jellegzetességeit magába sűrítő alkotásként értékelhető.

Azon túl, hogy az utóbbi években, évtizedekben megindult nagyfokú érdeklődés és számos Csáth-adaptáció az életmű több szempontú újraolvasására is lehetőséget ad, a feldolgozások elterjedésével megvalósult a Csáth-oeuvre újabb recepci-

[13] SZÁSZ János, *Witman fiúk*, Budapest Film, 1997.
[14] SZÁSZ János, *Ópium: Egy elmebeteg nő naplója*, Hungarotop, 2007.
[15] FODOR Tamás, *Zách Klára: Tragikomédia nemzeti nagylétünkből* = CSÁTH Géza, *Az életet nem lehet becsapni: Összegyűjtött színpadi művek*, szerk. és s. a. r. SZAJBÉLY Mihály, Bp., Magvető, 1996, 271–296.
[16] CSÁTH Géza, *Zách Klára* = UŐ, *Az életet nem lehet…*, *i. m.*, 137–162.

ós fordulata, a legitim Csáth-kultusz működése napjainkban a feldolgozások platformjain is felmérhető. Elgondolkodhatunk azon, hogy az adaptációk a kultusz előidézői, vagy pedig annak következményeiként értékelhetők. Megfigyelhető, hogy Csáth posztmodern szerzők általi újrafelfedezését és a különféle adaptációk elszaporodását megelőzően is működött egyfajta Csáth-kultusz, melyből a feldolgozások is építkeztek, de az is tény, hogy a számtalan adaptáció egy újabb, a tömegkultúra termékeihez is kapcsolható kultuszt hozott létre. Nem mellékes az sem, hogy maga a befogadó működteti a kultuszt, s ennek inverze is igaz: a kultusz mindig hatással van a befogadóra. Az adaptációk kultuszképző és kultuszalakító hatásának fontos hozadéka, hogy a feldolgozások a hipotextusok felé irányíthatják a befogadó figyelmét, újra és újra megújuló diskurzust garantálva az alapmű és a feldolgozások között,[17] így – a változatos műfajoknak és megközelítésmódoknak is köszönhetően – szélesebb körben válhatnak ismertté a Csáth-szövegek. Ez pedig nem csupán a népszerűsítést szolgálja, de a kanonikus pozíció megerősítéséhez is hozzájárul.

Kultuszrombolás vagy kultuszépítés?

Lovas Ildikó 2007-ben megjelent *Spanyol menyasszony*[18] című regényének elsődleges megközelítésekor az a benyomásunk támadhat, hogy a mű nem kapcsolódik be a korábban említett, a Csáth műveit és magát a szerzőt kultikus-mitikus alakként bemutató feldolgozások által megkonstruált narratívába.[19] Noha a regényben Csáth Géza kulcsfontosságú szereplő, úgy tűnhet, az elbeszélést mégis a „Csáth-ellenkultusz" működteti, a műben Csáth ugyanis feminista antihőssé válik, akit felesége, Jónás Olga fiktív naplófeljegyzéseiből, az elnyomott nő szemszögéből ismerünk meg.[20]

A *Spanyol menyasszony* párhuzamosan egymás mellett futó két szólama lazán, motivikus szinten kapcsolódik egymáshoz: a nyolcvanas években, illetve napjaink-

[17] Az adaptációk „újraprogramozott" befogadásához, a befogadás új, megváltozott kommunikációs szituációkba helyezésének problémájához lásd Francesco CASETTI, *Adaptation and Mis-adaptations: Film, Literature, and Social Discourses*, trans. Alessandra RAENGO = *A Companion to Literature and Film*, eds. Robert STAM, Alessandra RAENGO, Malden, Blackwell, 2004, 81–91.

[18] LOVAS Ildikó, *Spanyol menyasszony: lány, regény*, Pozsony, Kalligram, 2008.

[19] Lásd ehhez NEMES Z. Márió, *A kínnal telt ház*, Holmi, 2008/2, 264–268.

[20] Hasonló, a történelem híres férfijai mellett álló, a nagyközönség számára legtöbbször ismeretlen, marginalizált nők szemszögének bemutatására remek példa Carol Ann Duffy *World's Wife* című verseskötete, amelyben többek között Mrs. Sziszüphosz, Frau Freud vagy Mrs. Darwin történetét olvashatjuk. Lásd Carol Ann DUFFY, *A világ felesége*, ford. KAPPANYOS András, Bp., Arktisz, 2006.

ban játszódó cselekményszál egy szabadkai lány történetét tárja elénk, míg a század eleji narratíva Jónás Olga elbeszélését tartalmazza. Bár a nem megnevezett szabadkai lányról szóló fejezetekben is szó esik Csáthról („[s]oha nem tudtam meg, valóban feljártak-e a volt-gimnázium padlására, vagy csak a mindannyiunk által rongyosra olvasott Csáth-kötet hatott rá, hiszen mindannyian, akik az irodalmat a magyaróránál többre tartottuk, azzal foglalkoztunk, hogy megtaláljuk a varázsló kertjét és azokat a helyeket, ahol azok a nők laktak”[21]), jelen dolgozatban a regény Jónás Olga-síkját és az abban fellelhető kultuszromboló vagy épp -építő mechanizmusokat vizsgálom, illetve azt, hogy ezen eljárások milyen hatást gyakorolhatnak a Csáth-kultuszra.

Az Olga elbeszélésében elénk táruló naplószerű szöveghelyek Csáth gyerekkori, illetve háborús naplórészleteinek megidézésével, testvérének, Brenner (Jász) Dezsőnek írt végrendeletének teljes közlésével, levélrészletekkel, valamint több Csáth-, sőt Kosztolányi-műre való utalással egészülnek ki.[22] Az allúziók hasonlóképp funkcionálnak a szövegben, mint a fentebb idézett, a Csáth-szövegekkel hipertextuális viszonyba lépő adaptációk esetében. Motivikus szinten jelenik meg például *A béka* című novella, amikor Olga Veron, a cselédlány történetét hallgatja a békákról, majd pedig maga is békákról álmodik. Később a regény során többször is visszatérő konkrétabb, szövegszintű egyezést, egy *Anyagyilkosság*-allúziót fedezhetünk fel: „[a]rra már rájöttem, hogy a fájdalom misztériuma a ház, amelybe a Kín beköltözött”,[23] mely a Witman fiúk által megkínzott baglyot, azaz a Kín házát idézi meg. A morfiumfüggő Csáth pedig az *Ópium* sorait citálja képzelt monológjában: „[d]e rögtön aztán az jutott eszembe, hogy a lét esszenciája olyan drága portéka, amelyből egész nemzedékek évszázadok alatt kapnak egy órát, nekem pedig sokkal többre van szükségem.”[24] A novellákból átemelt szöveghelyek mellett ugyanakkor valóságreferenciákkal is találkozhatunk: a szerzői életrajzi tényeket, személyeket, helyszíneket és eseményeket bemutató textusokon kívül a narratíva több

[21] LOVAS, *i. m.*, 202.

[22] A regényben olvasható betéttörténet Kosztolányi *A patikának üvegajtajában* című versét idézi meg.

[23] LOVAS, *i. m.*, 162. Az eredeti szöveghely a következő: „[a]rról beszéltek, hogy a madár tulajdonképpen csak egy ház, ahová a Kín beköltözött és ott lakik, míg csak a baglyot meg nem ölik.” CSÁTH, *Anyagyilkosság* = UŐ, *Mesék, amelyek rosszul végződnek*, s. a. r. SZAJBÉLY Mihály, Bp., Magvető, 2004, 142. Érdemes megjegyezni, hogy az *Anyagyilkosság* filmadaptációjában, a *Witman fiúk*ban a bagoly összekapcsolódik a narratíva lélektani megközelítésének szempontjából kiemelt fontosságú szereplő, a testvérek apjának alakjával, hiszen a filmben Witman Dénes halála előtt többször kimondja a következőt: „fáj”, illetve ezt juttatja kifejezésre egy későbbi jelenetben az apa fejfáján ülő bagoly is.

[24] LOVAS, *i. m.*, 168. Az *Ópium* eredeti szöveghelye a következő: „[a] lét esszenciája olyan drága portéka, amelyből egész nemzedékek évszázadok alatt kapnak - egy órát.” CSÁTH, *Ópium* = UŐ, *Mesék…*, *i. m.*, 161.

olyan elemmel is kiegészül, melyek alkalmazása a naplószövegekből is rekonstruálható Csáth alakját hűen idézik meg. Ilyen elem például a szüntelen megfigyelés és mérés dominanciája, az élet legkülönbözőbb területeinek számokban való kifejezhetősége Csáth életében:[25] „[h]a mesélt, általában nem figyelt önmagára. Elfeledkezett a testéről, amit általában úgy használt, akár egy vonalzót. Folyamatosan mért vele."[26]

Az irodalmi feldolgozásban Jónás Olga szólama (fiktív) önéletírássá válik, melyet azonban az olvasás során nem esik nehezünkre referenciálisként értékelni: a fiktív történet kontextusába beékelődő referenciális szövegek, azok olvasása és kommentálása arra enged következtetni, hogy Olga megnyilatkozásai szubjektív valóságtartalmuk szempontjából egyenértékűek a csáthi szöveghelyekkel, a textusok diegetikus síkjai közti határok tehát elmosódnak. A szépírói munkákból átemelt (transzformált) szöveghelyeknek a regényszövegbe történő applikálása azonban az ettől a tendenciától elidegenítő hatást eredményezhet.

A Jónás Olga (és Csáth Géza) utolsó néhány hónapját bemutató cselekményszál első mondata („Én, azt hiszem, lényegileg még szűz vagyok"[27]) a regény több pontján visszaköszön. A kijelentést a narratíván végigvonuló félelem- és kiszolgáltatottság-érzés táplálja, hiszen Csáth mint abszolút hatalom működik Olga életében, a férj engedélye nélkül az asszony még az udvarra sem mehet ki, közös házukban pedig egy fehér krétacsík jelzi a határvonalat, amelyet Olga már nem léphet át. Csáth tehát szimbolikusan is uralja felesége életét, akkor is meghatározza, Olga mit tehet és mit nem, amikor nincs a felesége mellett. A férj és feleség közti hierarchikus viszony érzékelése és bemutatása ugyanakkor nem tekinthető egyoldalúnak: Csáth testvérének címzett, morfiumfüggősége végső stádiumában írt (valós) végrendeletében Olgáról mint veszélyes nőről beszél, aki minden baj forrása, sőt úgy véli, felesége szándékosan teszi őt féltékennyé, megalázza és semmibe veszi őt. A nézőpontok váltakoztatásával tehát az elnyomó elnyomottá válik, és fordítva.

[25] Csáth numerisztikus világképéről részletesen lásd Z. VARGA, *i. m.*, 69–73. Szász János *Ópium* című filmjében szintén hangsúlyosan jelenik meg Csáth számok uralta élete. Az elmeorvos–író, aki új munkahelyére érkezik, súlyos alkotói válságban szenved, melyet a pszichoanalízis ismeretének és alkalmazásának tulajdonít: a folytonos elemzés, környezetének és ezzel párhuzamosan saját magának a szüntelen vizsgálata kiszorítja életéből az irodalmi művek megalkotásához szükséges látásmódot. Élete minden szegmensének történését mérlegre helyezi: bevételeit és kiadásait nemcsak pénzügyi, hanem szexuális szempontból is számon tartja, s ez addig fajul, amíg művészi alkotásait is mérhető, számokban kimutatható tételekként tudja csak szemlélni: „[h]ogy mégis rávegyem magam az írásra, elkezdtem számolni a leírt sorokat. Ez azonban azzal a következménnyel járt, hogy mind nagyobb betűkkel kezdtem írni. Azóta a betűket számolom." SZÁSZ, *Ópium*, *i. m.*, 00:29:57–00:30:13.

[26] LOVAS, *i. m.*, 84.

[27] *Uo.*, 9.

Olga pusztuló házasságát szemlélve gyakran elmereng a múlton, amikor férjére még mint „a legdrágább férfira", „zseniális emberre", „az ország legokosabb, legtehetségesebb férfijára" tekintett, Csáth tehát az asszony szemében már életében kultikussá vált. Olga életének egyetlen célja volt megszerezni a férfit, saját magára kizárólagosan mint feleségre, mint valakihez tartozó, nem önálló szubjektumra tekint, alakja a Másik által konstruálódik meg. Csalódottan olvassa Csáth naplóit, melyekből világossá válik számára, hogy míg ő maga a férjéhez *képest* definiálja és szinte tulajdonként értékeli önmagát,[28] addig Csáth életében ő korántsem foglal el hasonlóan fontos pozíciót. Olga lassanként egzisztenciális válságba kerül, saját létének meghatározása érdekében tett próbálkozásai során folyamatosan akadályokba ütközik, végül egyetlen lehetősége marad, életének lehetséges értelmét gyermekének felnevelésében látja meg. Csáthtal való kapcsolatában a testiség központi helyet foglal el, sőt kettejük viszonyát a test abszolút módon határozza meg. Olga szellemi, anyagi és fizikai függéséből utóbbi dominál: „[a] testem az ő testétől változik át és át, újra meg újra, lányból asszony, boldog anyából gyilkos, szétbaszott asszonyból szűz leszek."[29] Míg Olga minden tekintetben a férjétől függ, addig Csáth a gyilkos szer, a morfium rabja. A feleség kizárólag akkor tud felülkerekedni a félelmén, akkor képes a köztük fennálló hatalmi viszonyt átrendezni, amikor Csáth a saját függősége miatt kerül öntudatlan állapotba. „Ha elaludt a fotelban, arra mentem és belérúgtam, a sípcsontjánál, ahol az ilyenféle függőségben élő emberek még sokkal érzékenyebbek. […] Máskor […] szárnyashangyát tettem a fülébe. […] A tárgyakat, amiket lerakott, már odafigyelés nélkül emeltem fel és tettem le máshová."[30] Az erőszak egyre inkább elhatalmasodik kettejük kapcsolatában, bár Olga férje nyilvánvaló bántalmazásait igyekszik a házasságuk előtti rendszeres szadista erotikus játékként értelmezni: „[l]eültetett, és azt parancsolta, tegyem hátra mindkét kezem. Akkor azt hittem, a zöld kendővel összeköti a kezem, és úgy tesz magáévá […] Játszottunk ilyent még házasságunk előtt […] És ettől az emléktől elgyöngültem, […] nem is értettem, miképpen voltam képes azt feltételezni a férjemről, hogy képes volna megölni engem".[31]

Olga a férje idealizálásától a csalódottságon keresztül fokozatosan jut el a gyűlöletig, míg végül a szinte szünet nélkül a szer hatása alatt álló Csáthot egy végtelenül gyenge, szánalmat keltő és taszító alakként látja és láttatja, akinek a halálát kívánja: „[h]allottam löttyedt testének puffanását. Veron és Ágnes a heverőre segí-

[28] „[É]rezze azt, hogy bármikor és bárhol megkaphat, jobban vagyok az övé, mint a magamé vagy a büszkeségemé." *Uo.*, 90.
[29] *Uo.*, 297.
[30] *Uo.*, 95.
[31] *Uo.*, 252–253.

tette. Körme alatt a szálkák véresre szúrják az érzékeny bőrt. Fekete kalapja a földre esett, izzadt, büdös haja a homlokára tapad. Kabátja a háta mögé gyűrve. Tudom, hogy így van. Látnom sem kell már. Dögölne meg"[32]; „[m]egtaposom a sírját"[33]; „[s]zenvedjen az a kutya, ronda szemét ember, aki végrendeletet ír az én holmimról. Dögöljön is bele."[34] Ha a textusokkal párhuzamosan olvassuk Csáth naplóit, láthatjuk, hogy az 1913-as morfinista napló egyes szöveghelyein Csáth hasonlóképpen szemlélte önmagát, fizikai és szellemi gyengeségének megtapasztalása öngyűlölethez vezetett: „[o]ly undok, gyenge és szánalmas vagyok, hogy valósággal csodálkoznom kell Olgán, hogy még szeret, és nem csal meg. Hogy nem undorodik meg végképp gyenge, fátyolozott hangomtól, folytonos tükörbe való nézegetésemből, […] cinikus és töpörödött penisemtől, ványadt pofámtól, […] butaságomtól."[35] A dehonesztáló megjegyzések mellett ugyanakkor a regényben Olga az elkerülhetetlen pusztulás felé tartó, fizikailag ronccsá váló Csáthról még ebben a kilátástalan helyzetben is képes elismerően nyilatkozni: „még ebben az állapotában is sokkal okosabb bárkinél, akit valaha ismertem."[36]

A *Spanyol menyasszony*, habár a már említett Csáth-ellenkultuszt artikuláló gesztus rendkívül hangsúlyos benne, úgy gondolom, bizonyos szempontból mégis beilleszthető a kultuszt működtető és alakító feldolgozások sorába. A kultusz mint pótcselekvéses struktúra elsődleges működtetői a befogadók, és a kultusz abban az esetben működőképes, ha folyamatos diskurzust folytatunk tárgyáról. Lovas regényével a Csáthról folytatott kultikus párbeszéd nem szűnik meg létezni, sőt többlettartalommal egészül ki: Jónás Olgára ezután nem mint valamiféle arctalan írófeleségre tekinthetünk, hanem alakját ezt követően a Csáth történetét elmesélő narratíva szerves részeként szükséges értékelni. A Csáth-kultuszon végigtekintve azt figyelhetjük meg, hogy a kultusz alapvetően Csáth morfiumfüggőségére, titokzatos-mitikus alakjára, illetve a szexualitásról való kitárulkozó beszédmódra épül, azaz valójában negatív tulajdonság- és eseménykomplexumot állít a középpontjába. Ebben a tekintetben akár eleve ellenkultuszként is definiálható lenne, hiszen egy etalonszerű kultusz (például Petőfié) csupa jó tulajdonságot kapcsol a hőséhez, például a zsenialitást, a heroizmust vagy a megvesztegethetetlen morált. A József Attila körül kialakult kultusz ennél már jóval összetettebb: ebben (is) nagy szerepet játszik a tragikus halál, a betegség vagy a viselkedés anomáliái. Csáth kultuszának esetében megfigyelhető, hogy alapvetően arra a romantikus narratívára épül, ami-

[32] *Uo.*, 117.
[33] *Uo.*, 155.
[34] *Uo.*, 172.
[35] CSÁTH Géza, *Napló 1912–1913*, közread., kísérő tan. DÉR Zoltán, Szekszárd, Babits, 1989, 123.
[36] LOVAS, *i. m.*, 98.

ben egy fausti alku rajzolódik ki. Ennek az archetipikus narratívsémának központi kérdése, hogy a gyors és biztos sikerért és élvezetért feláldozzuk-e a morális integritásunkat. A Csáth-kultusz tehát ezt a narratívát keresi Csáth élettörténetében: a morfinizmus ugyanis egyfajta szerződéskötés az ördöggel, amely előírásszerűen teljes katasztrófához és biztos bukáshoz vezet. Lovas regénye is épp ezen elemeket veszi alapul, csupán egy újfajta, korábban még nem alkalmazott nézőponton keresztül mutatva be őket, a narratíva pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy e tragikus történetben az áldozatok között Csáth élete és tehetsége mellett Olga is helyet kap. Mindezeken túl, a többi feldolgozás mellett a *Spanyol menyasszony* is rámutat arra, hogy Csáthról ma már úgy is lehet, sőt úgy *kell* beszélni, hogy párhuzamosan vizsgáljuk a szerzői élettényeket, valamint a referenciális és a szépirodalmi szövegeket, melyek kiegészíthetik egymást, sőt referálhatnak egymásra. Ez a tendencia pedig egy a maga nemében egyedülálló, a kultikus folyamatokat építő és működtető diskurzust eredményez a magyar irodalomban.

Schäffer Anett

LÁTÁS ÉS LÁTTATÁS, IDEGENSÉG ÉS ISMERŐSSÉG, EGYSÉG ÉS ELVÁLÁS SZABÓ T. ANNA KYOKO *SENKI MADARÁ*BAN

Szabó T. Anna *Senki madara* című műve 2015-ben jelent meg a Vivandra és a Magvető Kiadó közös gondozásában. Szabó T. Anna először költőként vált ismertté, első felnőtteknek (is) szánt prózai kötete a Vivandra Kiadó felkérésére írt japán és a magyar mesei hagyományok keveredéséből született mű, a *Senki madara*, mely a *Darumadár* című tradicionális japán mese átdolgozása. Már a borító is jelzi, hogy a mű középpontjában egy japán lány áll. Szabó T. Anna második keresztneve, a Kyoko – melyet egy japán lányról kapott, aki újszülött korában egy Romániában be nem szerezhető gyógyszert hozott neki – egyedül ezen a kötetén szerepel, mintha már ezzel is a japán kultúrához való kapcsolódását szeretné hangsúlyozni.

Elemzésemben azt vizsgálom, hogy a *Senki madara* hogyan viszonyul a magyar, európai és a japán mesei hagyományokhoz, miképpen elemezhető a mű a freudi és a bettelheimi kategóriák értelmében, és hogyan változik a főszereplők identitása a különböző kultúrák találkozása és a személyes kapcsolatok hatására. Emellett a Rofusz Kinga által készített illusztrációk elemzését is célul tűzöm ki, bizonyítandó a szöveg és az illusztrációk összetartozását a történet elmesélésében.

A felnőtt mese/kisregény egy szerelmi történet, a daruból japán festőlánnyá változó Tori és a pusztán egyedül élő pásztor, Tátos kapcsolata áll középpontjában. Tátos mágikus képességekkel bír, furulyájával gyógyítja az állatokat és látja a szellemeket. Tori és Tátos története, ahogy a mesék általában, egy meg nem határozott időben játszódik, de a helyszíne nem „az Óperenciás tengeren is túl", hanem a magyar puszta. A történet a szerelmesek találkozásával kezdődik, majd az elválásukkal ér véget.

A mű címe birtokviszonyt jelez, ám azt is tagadásban, ahogyan a címoldalon már megjelenő kandzsi is nemet jelent. Ez a tagadás, a változás előli menekülés, a tiltások újra és újra több szinten megjelennek a műben. A regény fő kérdései, hogy a szerelmi kapcsolat hogyan határozza meg az egyén identitását, s hogy lehetséges-e egy másik személy birtoklása, de mintha ez utóbbi kérdést már meg is cáfolná a cím: *Senki madara*.

Mindkét főszereplő nevének kiemelt jelentősége van a műben. A Tori név madarat jelent japánul, az angolszász kultúrában is előfordul a név a Viktória (Victo-

ria) név rövidítéseként, melynek jelentése győzelem. Tori bizonyos tekintetben győz a mű végén, hiszen visszaszerzi szabadságát, ám ez a győzelem sokkal inkább melankolikus, mint boldog győzelem. A torii, melynek szó szerinti jelentése madárlak, Japánban olyan hagyományos kaput jelent, mely a Shinto szentélyekben található, a szent és a világi világ határát jelölve. Tori két alakja a szent és a világi, a szabadság és a helyhez kötöttség, az állatias és az emberi, a tapasztalás és a láttatás közötti határt jeleníti meg. A madár „az Ég, a szellem felé való emelkedés, a transzcendencia szimbóluma”.[1] Boldizsár Ildikó úgy véli, a lélek és a madár kapcsolata világszerte elterjedt hit, a madár lehet az emberi lélek felemelője és isteni hírvivő is.[2] Boldizsár szerint a madarak a mesékben általában azért jelennek meg, hogy a hőst új utakra, „a megszokottól eltérő gondolkodási síkra tereljék”.[3] Így Tori megjelenése és találkozása Tátossal azt is jelzi, hogy a fiú képes arra, hogy identitása fejlődjön és képességeit kibontakoztassa.

A Tátos név nem a fiú valódi neve, az a mű egésze során soha nem jelenik meg, mintha valódi identitásának megismerése mindenki, még saját maga számára is problémát okozna: „[e]gy öreg pásztor szólította először Tátosnak […] Nem csak táltosnak értette, de szájtátinak is – a fiú mégsem bánta.”[4] Táltos, szájtáti – mindez jellemző Szabó T. Anna szereplőjére. Állatokat gyógyít, látja a szellemeket, folyton figyeli a természetet, de emellett, ahogyan a táltosok a magyar régmúltban, ő is a társadalom határán él. Őt keresik fel a beteg állatokkal, de egyébként elkerüli az embereket. Tátos nem csupán a nagyvárosban idegen, ahová anyja halála után kerül, hanem a pusztán is.

Magyar vagy japán mese?

Zipes szerint az elképzelés, hogy a mesék egy-egy konkrét kultúrához kapcsolódnak, hosszú múltra tekint vissza, ám ezen kijelentés nem fedheti el, hogy milyen sok és mély kultúrák közötti kapcsolat van a mesékben.[5] Stephen Benson úgy véli, a kortárs prózairodalom a határok lebontására, a különbözőség elfogadására, meg-

[1] BOLDIZSÁR Ildikó, *Meseterápia: Mesék a gyógyításban és a mindennapokban*, Bp., Magvető, 2010, 360.
[2] *Uo.*, 362–363.
[3] *Uo.*, 364.
[4] SZABÓ T. Anna, *Senki madara*, Bp., Magvető–Vivandra, 2015, 5.
[5] Jack ZIPES, *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*, New York, Routledge, 2006, 41.

mutatására törekszik.[6] Szabó T. Anna története ennek megfelelően az univerzális hasonlóságokat és a kulturális különbségeket mutatja be.

A magyar népmesék motívumai visszavezethetőek a sámánizmusra, ezt elsőként Diószegi Vilmos mutatta be,[7] és az ehhez a világképhez kapcsolódó motívumok Szabó T. Anna meséjében is megtalálhatóak. A táltos életében nagy jelentősége volt a hangszereknek és az állat alakú segítőknek, a *Senki madará*ban Uccu kutya is ilyen segítőnek tekinthető. Boldizsár Ildikó így ír a sámánról: „[e]gyes képességei az *önuralom*ról, az *önkontroll*ról és az *összpontosítás*ról tesznek tanúbizonyságot: a tüzet és más elemeket éppúgy uralni tudja, mint saját testét és szellemeit. […] Funkciói közé tartozik a mágikus védelem, a lélekvezetés, a lélekkísérés, a lóáldozás, a betegek gyógyítása, valamint a kapcsolattartás a természetfölöttivel és az árnyak birodalmával. A sámán az emberi lélek nagy szakértője: látja a lelkeket, mert ismeri formájukat és rendeltetésüket."[8] Ez a leírás sok elemében illik Tátosra, de a fiú nem tudja uralni az elemeket és a szellemeit. Tori fel is hívja erre a fiú figyelmét: „[é]s ha nincs te és nincs tűz? Ha te vagy a tűz? A fiú tiltakozva rázta meg a fejét […] Nem akart a saját tüzéről beszélni, a nyugalmát felkavaró forróságról, és arról sem, hogy úgy érzi, most puszta kézzel meg tudná fogni a lángot, hogy fájdalommal oltsa el a belső parazsat."[9] A sámán és a madarak kapcsolata egyértelmű, hiszen a sámán madártollakat visel a túlvilágra repüléshez, és „a szellemvilágból kell asszonyt szereznie, olyan »égi feleséget«, aki a találkozás után női minőségeket ad át neki, s aki egyben női védőszellemként funkcionál."[10] Tátos és Tori viszonya ebben a tekintetben szinte teljes mértékben megfelel a sámánizmus hagyományainak, egészen elválásukig.

A magyar mesék hagyományai mellett a japán mesék motívumai is fontos szerepet játszanak a *Senki madará*ban. A keleti mesékben elmosódik a határ a látható és láthatatlan világ között, természetes, ha egy állat emberré változik.[11] A *Senki madará*ban Tori nem azért visel állati alakot, mert megátkozták, mint *A holló* vagy a *Szépség és a Szörnyeteg* szereplőit, vagy mert megszegett egy szabályt, mint az *Őztestvér*, ő természetesen lépi át az állati és az emberi test és lét határait, ami a japán mesék szereplőihez teszi őt hasonlóvá. Ozawa a japán és az európai mesék összehasonlításakor arra jutott, hogy az európai mesék lineáris történetvezetésűek,

[6] Stephen BENSON, *Introduction: Fiction and the Contemporaneity of the Fairy Tale = Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, ed. Stephen BENSON, Detroit, Wayne State University Press, 2008, 3.
[7] BOLDIZSÁR, *i. m.*, 73.
[8] *Uo.*, 79. Kiemelések az eredetiben.
[9] SZABÓ T., *i. m.*, 25.
[10] BOLDIZSÁR, *i. m.*, 80.
[11] *Uo.*, 314.

van valódi befejezésük, míg a japán mesék körkörös felépítésűek,[12] ahogyan a *Senki madara* is az, hiszen az európai mesék boldog zárlata helyett a mese ott ér véget, ahol elkezdődött, Tori újra felveszi daru alakját, míg Tátos egyedül járja a pusztákat, bár identitásuk sokat változik a történet két végpontja között. Ezzel szemben Petkova szerint – a körkörös felépítés szerinti elemzés mellett – Propp funkciói alapján egyenes felépítésű mesének is tekinthetőek az állatfeleséget megjelenítő történetek, ha a tabu betartását is feladatnak tekintjük, melyet a férfi nem tud teljesíteni, így pedig már nem is olyan óriási a különbség az európai és japán állatfeleség-történetek felépítése között.

Ozawa tipikusan japán mesei elemnek tekinti az emberek és állatok közötti házasságot,[13] míg Takeda három alapvető témát talált a japán mesékben, és ezek közül az egyik a házasság egy természetfölötti lénnyel vagy állattal.[14] Ezzel szemben maga a történettípus igen gyakori az európai mesék között is, Bettelheim *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek* című könyvében egy külön fejezetet szentel az állatvőlegény-ciklusnak, melyben a „manapság kevéssé ismert" állatmenyasszony típusú történetekről is ír.[15] Petkova szerint a természetfeletti vagy állati menyasszony és egy férfi közötti házasságot bemutató japán meséknek három típusa van, melyek közül az első a leggyakoribb: „a) a valós alak felfedése után az állat elhagyja a férfit, b) a valós alak felfedése után az állat bosszút áll, és c) az állatmenyasszony kényszerítése a házasságra".[16] Ez nevezhető a legnagyobb különbségnek az európai mesékkel szemben, melyek gyakran „a boldogan éltek, míg meg nem haltak" fordulattal zárulnak. Seki úgy véli, hogy az állatmenyasszonyt megjelenítő japán mesék legtöbbször akkor érnek véget elválással, ha a házasságot nem mindkét fél akarta.[17] Bár a *Senki madará*ban nincsen házasság, a daru birtoklásának vágya rendkívül erős Tátosban. Petkova szerint az állatmenyasszony távozásával végződő történetekben kiemelt jelentősége van egy átlépett tabunak, mely általában vizuális természetű, a menyasszony arca vagy teste nem látható a maga valójában,[18] mely megegyezik a *Senki madará*ban megjelenő tiltással: Tátos nem láthatja festés közben Torit. Petkova tanulmánya alapján a japán állatfeleség-mese

[12] Gergana PETKOVA, *Propp and the Japanese Folklore: Applying Morphological Parsing to Answer Questions Concerning the Specifics of the Japanese Fairy Tale*, Asiatische Studien / Études Asiatiques, 2009/3, 600.
[13] Uo.
[14] Uo.
[15] Bruno BETTELHEIM, *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*, ford. KÚNOS László, Bp., Corvina, 2013, 287–321.
[16] PETKOVA, *i. m.*, 602. (Saját fordítás: Sch. A.)
[17] *Uo.*, 604.
[18] *Uo.*, 605.

legnépszerűbb verziója szerint egy ember megmenti egy daru életét, aki nővé változik, majd összeházasodnak. A nő szőni kezd, majd a műveit a férfi drágán eladja. A nő megkéri a férfit, hogy ne nézze munka közben, de a férfi megszegi a kérését, és egy darvat lát szövés közben. A feleség ezután daru alakban elhagyja a férjét.[19] További érdekesség, hogy a mese legtöbb verziójában egy egyedülálló szegény férfi jelenik meg,[20] és *A darufeleség* című mesében a madár a saját tollait tépi ki a szövéshez, eközben pedig megbetegszik. Petkova tanulmánya alapján a daru és a férj elválása a japán esztétikai fogalomhoz, a „mono-noaware"-hoz kapcsolódik, mely „egy múló jelenség szépségét figyelve létrejövő melankolikus érzelmeket jelent".[21] Ezek a leírások látszólag szinte teljes mértékben megegyeznek a *Senki madara* történetének leírásával, ám ebben a mesében az állatmenyasszony nem sző, hanem fest, és az alkotásra emberi alakban is képes, saját testét használva eszközként. Továbbá, Tátos nem csupán kíváncsiságból szeretné meglesni Torit festés közben, hanem utánozni szeretné a lányt: „[s]emmire sem vágyott jobban, mint utánozni, amit látott: ürességből hívni elő a teljességet."[22]

Bettelheim szerint az állatvőlegény és állatmenyasszony típusú mesék arra készítik fel a gyermekeket, hogy milyen átalakulásokkal jár valaki másnak a szerete-te.[23] Bettelheim úgy véli, ezeknek a meséknek rendkívül fontos eleme, hogy a szexualitással kapcsolatos elfojtásokat felszámolják. Az állatmenyasszony típusú mesékben az állatvőlegény típusú mesékkel szemben a hősnő állatalakjában nincs semmiféle „veszélyes vagy visszataszító vonás",[24] és Boldizsár Ildikó úgy véli, ezekben a történetekben legtöbbször egy-egy madárrá változik a hősnő,[25] mintha a női szexualitás és a madárlét kapcsolatban lenne egymással. Boldizsár szerint az állatalakban élő nőt általában véletlenül pillantja meg a férfi, aki rögtön beleszeret, s nemsokára megtudja, hogyan tudja a nőt felszabadítani a varázslat alól. A varázslat megtöréséért különböző próbákat kell kiállnia a férfinak, leggyakrabban „ellopja vagy elégeti a nő hattyúruháját, állatbőrét, azaz egész egyszerűen nem engedi meg, hogy a nő visszatérjen egy korábbi állapotába", ezzel feldühítve a nőt, aki elhagyja őt, majd a férfi visszaszerezheti szerelmét egy újabb próbatétel kiállásával, így megszabadítva „kettős létmódjától a nőt".[26] Az állatvőlegény történetekben a nő azonban büntetésre számíthat, ha ellopja vagy elégeti a férfi állatbőrét, mert

[19] *Uo.*, 606.
[20] *Uo.*, 608.
[21] *Uo.*, 609.
[22] SZABÓ T., *i. m.*, 36.
[23] BETTELHEIM, *i. m.*, 288.
[24] *Uo.*, 295.
[25] BOLDIZSÁR, *i. m.*, 226.
[26] Uo.

„sietteti a folyamatot”.[27] Úgy vélem, ez is megmutatja a japán és az európai mesék különbségét, míg a japán mesében a nő tiltásának megszegése is a kapcsolat végét jelenti, az európai mesékben csupán a férfi tiltásának van ilyen hatása, a nő alakváltását kívánatos megakadályozni a férfinak.

Önmagunk kifejezése

Tátos „[é]rzett mindent, de nem értett. Nem volt elég szava, hogy a kérdéseire válaszoljon.”[28] Tátos számára az állatiasnak is mondható, beszéd előtti kifejezésmódok a legfontosabbak: a dallam és az érintés. Édesanyjával való kapcsolatát is ezek határozták meg, kommunikációjában is állatias, ahogy az életét is a rövid nagyvárosi időszak kivételével az állatokhoz fűződő kapcsolata határozza meg. Egy kölyökkutyát adnak neki, Uccut, amikor elküldik a pusztába egyedül, ahogyan a legkisebb királyfikat küldik el vándorútra. Az anyjával való kapcsolatában nem volt szükség szavakra, a nagyvárosban pedig „amikor először próbált kérdezni az emberektől, elutasítás vagy közöny fogadta”.[29] A szavak akkor válnak fontossá számára, amikor megismeri Torit, akit ő tanít meg magyarul, és hozzá kezd el valójában beszélni, mintha ekkor nőne fel, ekkor lenne igazán emberré, Tori átváltozásához hasonlóan: „[a]ztán Tátos szólalt meg, de végre nem úgy, ahogy az állatokhoz szokott, mormogva-dünnyögve, hanem hosszú mondatokban”.[30] Az, hogy a lány rendkívül gyorsan tanul meg magyarul, nem csupán mesei fordulat, hanem azt is jelzi, hogy a valódi, emberi, fejlett kommunikációra csak a kapcsolatukban érik meg Tátos, a fiú ekkor válik felnőtté, ekkor tud valamiképp a társadalomba is integrálódni, hiszen a pusztából többször is a városba indul, hogy élelmet vegyen, és Tori képeit eladja, identitása tehát egyértelműen változik a kapcsolat hatására.

Tátos bár nem érzi jól magát az emberek között, a pusztabeli világgal sem él mindvégig békésen, megpróbálja utánozni, majd irányítani azt: „[s]őt, egyszer rávette a rétihéját, hogy lecsapjon a saját árnyékára, de ettől mindketten összezavarodtak és elszégyellték magukat. Ettől fogva már nem akarta uralni a madarakat, csak táncolt vagy zenélt nekik; a többi pásztor, ha észre is vette messziről, azt hitte, ilyenkor rajta van a bolondóra, és jobb békén hagyni.”[31] Istent játszik, a világot próbálja irányítani, s bár képes rá, megrémül saját erejétől, mikor rosszra használja.

[27] BOLDIZSÁR, *i. m.*, 228.
[28] SZABÓ T., *i. m.*, 5.
[29] *Uo.*, 7.
[30] *Uo.*, 24.
[31] *Uo.*, 8.

Tori megjegyzi: „[t]e az vagy, aki lát."[32] Tátos mindent lát, ért, de még nem használja az erejét. Ahogyan már említettem, a sámánok számára a másik világbéli feleség megtalálása új utakat nyit meg, s Tátos számára is a hétköznapi és művészi kommunikációjának hiányaira hívja fel a figyelmet a találkozás Torival.

Tátos nőkkel való kapcsolata is jelzi, hogy felnőtt identitása csak a Torival való találkozás során kezd kialakulni. A Tátos álmában megjelenő félelmetes vörös boszorkányokat, akik az őt felkereső lányok megtestesítői lehetnek, csak a darvak érkezése tudja legyőzni. Tátost erős kapcsolat fűzi a darvakhoz még Tori megismerése előtt is, hiszen tízévesen ír nekik egy dalt, és minden évben várja az érkezésüket. A daru ősi japán szimbólum, a hosszú élet és a szerencse, a boldog házasság és a hűség szimbóluma, úgy hiszik, hogy a darvak ezer évig élnek és egy párt választanak maguknak egész életükben. Az ezer papírdaru hagyománya szerint, ha valaki meghajtogat ennyi madarat, akkor teljesül egy kívánsága. A japán daru vagy mandzsu daru (Grus japonensis), melynek feje teteje piros, nyaka és farka fekete, de a teste többi része fehér, a pusztán a szürke darvak között varázsolja el Tátost, aki amint meglátja, megfogni, birtokolni akarja a madarat, amelyhez rögtön a „[k]i vagy?"[33] kérdéssel fordul, emberi identitással ruházva fel azt.

A madarat azonban rögtön elijeszti társa, Uccu, a kiskutya, melynek neve egy régi magyar csatakiáltást és a folytonos mozgást idézi, mely a pusztai lét sajátja. Ahogyan már említettem, Tátos az állatias kommunikációformákat részesíti előnyben, s Uccu Tátos alteregójának is tekinthető, erre utal, hogy gyermekkora óta szimbiózisban él a kutyával, s az felnőttként a fiú új identitásának kialakulását késleltetni próbálja. Bettelheim az *Őztestvér*hez hasonló, a lélek kettősségét bemutató mesékkel kapcsolatban így ír: „[m]ár a legrégibb filozófusok is úgy tartották, hogy az embernek kettős természete van: emberi és állati. Életünket abban a jelentős részében, amikor még nem értük el vagy nem tudjuk fenntartani belső integrációnkat, lelkünknek ez a kettős aspektusa harcban áll egymással."[34] Ezekben a mesékben két elválaszthatatlan testvér jelenik meg, akik közül egyikük állattá változik, majd visszaváltozik emberré, s újra csatlakozik testvéréhez, ami szimbolikus módon megmutatja, hogy a lélek kezdetben differenciálatlan, csupán később válik szét az id, ego és szuperego.[35] Uccu és Tátos hasonlóan él szimbiózisban, mint az *Őztestvér* testvérpárja, ám Uccu nem az ösztön szavának engedelmeskedve válik állattá, mint az őztestvér, hanem mintha a városi élmények hatására válna ki Tátos identitásából: a kutya, melyhez az ismeretlentől, a felnőtté válástól való

[32] *Uo.*, 27.
[33] SZABÓ T., *i. m.*, 13.
[34] BETTELHEIM, *i. m.*, 82.
[35] *Uo.*, 82–83.

félelem kapcsolódik, azaz ő Tátos gyermeki énje. Uccu halála jelzi, hogy Tátos felnőtté, identitása egységessé vált.

Tori és Tátos első találkozása során Uccu, Tátos gyermeki énjének megtestesítője üldözi el a madarat, mintha így akarná megakadályozni, hogy Tátos megfogja a madarat, ezzel az elfojtásokat, a gyermeki félelmeket aktiválva. Tátos az első találkozás során vízbe ejti furulyáját, gyógyításának eszközét, mely eddig a helyét jelentette a társadalomban, s a kommunikációs eszközét is, jelezve, hogy már nem elég a dal mint kommunikációs forma. Úgy vélem, erre utal az is, hogy Tátos csupán nádsípot farag, miután „három nap, három éjjel"[36] hiába kereste a darvat. Még egyszer találkozik a daruval, s úgy gondolja, hogy a madár már az övé, birtokolni próbálja. Majd a daru álmában is újra megjelenik, s ő úgy vár a madár visszatértére, ahogyan gyermekkorában anyjára várt, ami azt jelzi, hogy átvitte a szeretetét anyjáról a darumadárra, mint ahogyan Bettelheim elemzése szerint a *Szépség és a Szörnyeteg* főhősnője vitte át szeretetét apjáról a Szörnyetegre, feloldva az ödipális érzelmeit, szexuális vágyai leváltak a szülőről, s egy hozzáillő partnerre irányulnak.[37] Így pedig már egyértelmű, hogy amikor Tátos harmadjára találkozik a hófehér daruval, a daru lánnyá változik, hiszen már képes rá Tátos, hogy felnőjön, és a korábban visszataszítónak, félelmetesnek tartott szexualitás vonzóvá válik számára.

Harmadik találkozásukkor a daru táncol neki, holott valójában csak a hím darvak vesznek részt a násztáncban. A tánc jelentősége az lehet, hogy megmutatja Tori kapcsolatát a művészetekkel, s azt, hogy Tori művészete magányos, bár Tátos meglesheti, megnézheti, részt nem vehet az alkotásban, ennek pedig a történet későbbi részében nagy jelentősége lesz, hiszen éppen a művészethez való viszonyuk miatt kell elválniuk egymástól. Tori csak akkor változik emberré, amikor az őt megbéklyózó emberi csapdától megszabadítja Tátos, megadva neki az esélyt, hogy szabad lehessen. Tátos, aki korábban birtokolni akarja a madarat, a történetnek ezen a pontján elengedi őt, s a mese csúcspontján gyönyörű japán lánnyá változik a daru.

Tori és Tátos boldogsága csak egy pár hétig tart. Kapcsolatuk elején Uccu teljesíti be Tátos azon vágyait, amiket a fiú félelemből, gátlások, esetleg társadalmi szabályok miatt nem mer, például állandóan Tori után jár vagy a lányhoz bújik. Ekkor kapcsolatuk szinte teljesen egyoldalú, a fiú megtanítja magyarul a lányt, de sokkal inkább saját kedvére, nem a lány hasznára: „[m]inden emlékét, minden tudományát, minden bánatát megosztotta vele […] A lány úgy figyelte, fejét félre-

[36] SZABÓ T., *i. m.*, 13.
[37] BETTELHEIM, *i. m.*, 318.

billentve, mintha zenét hallana. Tátos meg annyira szerette nézni, hogy nem hagyta abba a beszédet".[38] A lány pedig „folyvást a kedvét kereste: főzött rá, megfoltozta a ruháját, vizet hozott a kútról".[39] Ez a részlet az európai állatvőlegény történetek minden kívánságot teljesítő kastélyaira hasonlít, ám ennek a nárcisztikus szakasznak a *Senki madará*ban is véget kell érnie. Tátos Torival tölti az éjszakát, miután a lány megkérdőjelezi a fiú identitásának mibenlétét: „[é]s ha nincs te és nincs tűz? Ha te vagy a tűz?", majd Tátos a lány identitását csupán önmagához viszonyítva határozza meg: „[a] lány hosszan hallgatott, aztán megkérdezte: – Tudod, ki vagyok? Igazából? – Te vagy. Az vagy, akit ölelek."[40] Ezután Tori a fiú mellkasára rajzol, japánul ír, mintha így próbálná meghatározni identitását, egyszerre titkolva és felvállalva azt.

Tori azokon a kommunikációs formákon tudja csak valójában kifejezni önmagát, amelyek a beszédtől, a számára idegen magyar beszédtől különböznek, hiszen az új nyelv megtanulása új identitás kialakulását is jelenti. Ilyen kommunikációs forma számára a már említett érintés, a tánc és a festés. A japán kultúra jellemző vonása a férfi és női nyelv különbözősége. A női beszéd normái alapján a nőknek udvariasan, indirekten kell beszélniük, és bizonyos helyzetekben meg is tiltják számukra a beszéd lehetőségét.[41] Tori számára a valódi beszéd tiltott, nem fejezheti ki magát a saját nyelvén, és még ha tehetné is, a női beszéd szabályai kontrollálnák, így kénytelen más kommunikációs formák után nézni. Míg Tátos felnő a beszédhez mint a felnőtt/emberi kommunikáció formájához, Tori valós identitását nem tudja a beszéd útján kifejezni, kommunikációs módszereik elmozdulnak egymás mellett. Tori kommunikációs formája, a művészet általi kommunikáció Ovidius Philomelájához köthető. Karen Rowe szerint Philomela a megerőszakolása és a nyelvének kitépése után a szövés által „beszél", így mondja el saját történetét.[42] Úgy vélem, Philomela és Tori is olyan dolgokat képes közölni a művészet által, melyet a nyelv kommunikációs kódjai megtagadnak tőlük, Philomelát megnémítja támadója, Tori pedig a férfitól, Tátostól tanult nyelven kommunikálhat csupán, és saját nyelve, a japán is megszabja, hogy mit és hogyan mondhat ki. Továbbá ez a kommunikációs probléma, egymás valódi üzeneteinek, kommunikációs csatornájának meg nem értése Andersen *A kis hableány* című meséjét idézi.

[38] SZABÓ T., *i. m.*, 24.
[39] *Uo.*, 25.
[40] *Uo.*, 26.
[41] Momoko NAKAMURA, *Gender, Language and Ideology: A genealogy of Japanese women's language*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2014, 11.
[42] Karen E. ROWE, *To Spin a Yarn: The Female Voice in Folklore and Fairy Tale*, ed. Ruth B. BOTTIGHEIMER, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, 53–74.

Amikor Tori és Tátos ennivalója elfogy, Uccu egyre jobban lesoványodik, megbetegszik, jelezve, hogy Tátos identitásának egyesülnie kell, hiszen már felnőtt. A fiú elmegy a városba, hogy eladja a lány hajtűjét, mely eddig kordában tartotta a lány haját, és ezzel együtt identitásának egy részét, a művészt.

Amikor visszatér Tátos az útjáról, Uccu meghal, Bettelheim szerint „[a]hhoz, hogy nővé illetve férfivá váljanak, a bennük lévő kislánynak és kisfiúnak meg kell halnia."[43] Ez a változás, a felnőtté válás azonban fájdalmas Tátos számára, talán ezért első képén Tori kezeivel festi le Uccut. Tori a történet egy korábbi pontján kijelenti: „[t]e vagy az, aki lát."[44] Ám Tátos már nem elégszik meg a látás képességével, ki is akarja fejezni azt, amit lát, utánozni akarja Torit: „[s]emmire sem vágyott jobban, mint utánozni, amit látott: ürességből hívni elő a teljességet."[45] Tori azonban megtiltja, hogy nézze festés közben, „mert senkivel kell lenni".[46] Tori ilyenkor nem egyedül van, hanem senkivel, mely szó az egyedül szóval ellentétben nem implikálja a magányosságot, sőt akár az inspirációt is jelölheti Tori számára. Ez a momentum jelzi, hogy a lány belső lényegét még Tátos sem ismerheti meg.

Tátos lát, de nem tudja kifejezni azt, amit lát, míg Tori igen, így Tori második képén, melyet már a hajával fest, önmagát használva ecsetként, egy kör szerepel, a teljesség szimbóluma. Tátos nemcsak nem nézheti Torit alkotás közben, de ha megszegi ígéretét, a lány elhagyja őt: „[í]gérd meg, ha nézel, nem maradhatok itt."[47] Ez az ígéret pedig a *Kékszakáll* történetben megjelenő ígérethez hasonlóan nem, legalábbis csak nagy nehézségek árán tartható meg. Tátos hiányolja saját életéből az alkotást, s legalább látni akarja Torit, hogy megtanulhasson (újra) alkotni: „[a] mozdulatok jártak a fejében, az elmerülés, a kiszakadás – ő is ilyen volt régen, amíg furulyált és táncolt, de most semmire sem tudott figyelni, nem volt nyugvása."[48]

Tátos nem tud alkotni, mióta megismerte Torit, furulyája elvesztésével az alkotás képességét is elvesztette, kapcsolatuk rávilágított művészetének fejletlenségére, s csak a következő nyáron farag új furulyát, és kezd újra gyógyítani, amikor már mindkettejük „a maga titkával foglalkozott":[49] Tori a festéssel, Tátos pedig a szenbazuruval, az ezer papírmadár hajtogatásával, mellyel azt a vágyát akarja beteljesíteni, hogy megtarthassa Torit. Tátosnak tovább kell lépnie, ahogy a mesének

[43] BOLDIZSÁR, *i. m.*, 214.
[44] SZABÓ T., *i. m.*, 27.
[45] *Uo.*, 36.
[46] Uo.
[47] SZABÓ T., *i. m.*, 41.
[48] Uo.
[49] SZABÓ T., *i. m.*, 47.

is a „boldogan éltek, míg meg nem haltak” befejezésen Tori újbóli átváltozása után, s újra alkotnia kell, életének más célt kell találnia a látáson, Tori figyelésén kívül, hogy saját identitása teljesen fel ne oldódjon a szerelemben.

Az ékszerész – aki Tori képeiért cserébe visszaadta a lány hajtűjét, pénzt és papírokat adott nekik – világít rá, hogy a lány képein az aláírásként szereplő piros kandzsi jelentése „nem”, mintha ezzel a képeit és egyben önmaga létezését tagadná. A kandzsi Tori fapapucsának nyomára és a daru véres lábnyomára emlékezteti Tátost, önmagának tagadása Tori állati és emberi formájának is jellemzője, erre utal az is, amikor kijelenti: „[s]enkié vagyok.”[50] Tori önmagát használó és felemésztő alkotása közben legyengül, s amikor a darvak visszatérnek következő ősszel, Tátos újra látja daru alakban, ahogyan saját kitépett tollával fest a vízre és az égre, mintha két külön világot akarna összekapcsolni: Japánt és Magyarországot, saját állati és emberi alakját, a művészt és a gondoskodó nőt. Tátos felemeli az ájult madarat, aki lánnyá változik, hajába beletűzi a piros hajtűt, mely megakadályozza, hogy a lány fessen, s ezáltal visszaadja a lány identitásának egységét, majd elengedi őt: „[m]égsem kívánhatja, hogy itt maradjon. Ha itt marad: meghal. Ha itt marad: festeni fog. Ember alakban, daru alakban, ujjal, hajjal, kitépett tollal, saját magát használva fel, használva el. Festeni fog, nem repülni, lobogni, szállni. Láttatni fog csak, látni nem.”[51]

A tipikus mesei „boldogan éltek, míg meg nem haltak” befejezést így egy várakozó, nyugtalanító befejezés zárja le, az ezer papírdaru elkészült, mégsem teljesült Tátos kívánsága: „[v]árja, csak várja a madarat, aki egyszer már visszatért hozzá.”[52]

Festett képek

Rofusz Kinga illusztrációi tökéletesen illenek a mű költői hangulatához, és tevékenyen részt vesznek a történet elmesélésében. A rajzok stílusa Tori rajzait idézi, mintha maga Tori rajzolná meg saját történetét. A rajzokon csupán három szín szerepel, ahogyan Polyák Enikő is megjegyzi, a fekete és fehér szín mellett a világospiros vagy rózsaszín „csak Torival kapcsolatban jelennek meg”.[53] Polyák úgy véli, ezek a színek jelképezik „azt a többletet, amit a lány hoz Tátos életébe, a

[50] Uo.
[51] SZABÓ T., *i. m.*, 51.
[52] Uo.
[53] POLYÁK Enikő, *A kulturális idegenség színrevitele Szabó T. Anna Senki madara című kisregényében*, http://www.szifonline.hu/index.php?cikk_ID=244 (2017. 04. 21).

közöttük kialakuló szerelmet és odaadást".[54] Ráadásul a könyv maga is reflektál a piros könyvjelzővel az illusztrációk rózsaszín szalagjára, mely Polyák szerint Tátos és Tori kapcsolatát szimbolizálja, hiszen az utolsó illusztráción elszakad.[55] A piros különböző árnyalatai a fekete-fehér képeken igen erős hatást gyakorolnak, és úgy vélem, hogy épp azért olyan erőteljesek ezek a képek, mert a piros szín minden jelentését bevonzzák, ahogyan a képeken, úgy a történetben is egyszerre lesz a vér, a fájdalom, a szerelem, a különbözőség szimbóluma a piros szín. A rózsaszín a nőiség, a nőiesség, a szeretet színe, így egyértelmű, miért Torihoz, Tori és Tátos kapcsolatához kapcsolódik. A piros hajtű és a rózsaszín szalag újra és újra megjelenik a képeken, a hajtű pedig szövegszinten is fontos jelentőséggel bír. A szalag Tátost láncolja körül, amikor meglátja Torit, majd a daru Tori lábát, később obiját köti át, a fiúhoz, a földhöz kötve a lányt, míg az utolsó kép papírdaruja – ami Torit szimbolizálhatja – repülése közben elszakítja azt. A szalag, ahogyan a történetben több szinten is megjelenik, azt mutatja meg, hogyan köti meg egymást Tori és Tátos, szerelmük hogyan fosztja meg őket személyiségük szabadságától, s Torit a levegőtől. Ezt a félemberséget erősíti a borítón látható fél arc is.

A piros hajtű, melyen tárt szárnyú madarak láthatóak, pénzt, túlélést jelent Torinak és Tátosnak a téli hidegben, de a hajtű eladása, majd visszavásárlása Tori identitásának egységét, változását is jelzi. A hajtű tű mivolta és piros színe a fájdalmat implikálja, és ez az eszköz fogja össze Tori haját, melyet a hajtű eladása után ecsetként használ a képeihez, mintha a hajtű, madárlétének utolsó attribútuma akadályozta volna meg abban, hogy feleméssze magát, egészen alkotó emberré váljon. A képek és a rajtuk megjelenő motívumok így kiegészítik Szabó T. Anna szövegét, szerves egységet alkotnak vele.

Összefoglalás

Ahogy láthattuk, a történet a magyar, európai és japán mesei hagyományok keveréke, jelzi a különböző kultúrák és a hozzájuk tartozó mesék különbségeit, de azt is, hogy a kortárs történetekben ezek a kulturális hagyományok sikeresen tudnak együttműködni. Szabó T. Anna azonban nem csupán egymásra írja a magyar, európai és japán mesei hagyományokat, hanem egy teljesen új történetet hoz létre, mely a felnőtté válás és a szerelmi kapcsolat, az identitás alakulása mellett a szerelem és a művészet, a művészi lét kérdéseit is bemutatja. A történet középpontjában,

[54] Uo.
[55] Uo.

ahogyan az említett japán és európai mesékben, a két főszereplő identitásának alakulása áll, ám a hagyományos mesékkel ellentétben, a *Senki madará*ban az identitás a szereplők kommunikációs formáival együtt változik a szerelmi és kulturális kapcsolatok hatására.

Babos Orsolya

MÉDIUMOK KÖZTI KONVERTÁLHATÓSÁG A *WITCHER*-UNIVERZUMBAN

Az alapok megteremtése – avagy miből lesz a cserebogár?

Andzrej Sapkowski *Wiedźmin* (*The Witcher*) című novellája 1986-ban jelent meg a lengyel Fantastyka magazinban, és már ekkor nagy sikert könyvelhetett el, mind az olvasók, mind a kritikusok körében. Később az író három novelláskötetet és egy ötrészes regényciklust kreált ehhez a világhoz kapcsolódóan, melyek főszereplője Ríviai Geralt, a magyar fordításban vaják, azaz egy mutáns szörnyvadász, akit különböző főzetekkel és eljárásokkal genetikailag módosítva egyetlen célra hoztak létre és képeztek ki: a világban garázdálkodó szörnyetegek kiirtására. A regényekben a sorsa összefonódik Cirilla királylányával, akit a Meglepetés Törvénye[1] szerint neki ígértek. A lány az egyik északi királyság, Cintra trónjának örököse, az ősi (elf) vér hordozója, továbbá erős mágikus forrás is, ezért kis túlzással a kontinens összes hatalmi tényezője rá akarja tenni a kezét, Geralt pedig tűzön-vízen át az ő megmentésére siet, hűséges társai és többé-kevésbé hű szerelme, a varázslónő Jennefer van Vengerberg segítségével.

Bár a nagyközönség közkeletűen minden kitalált világban játszódó művet a fantasy[2] elnevezéssel illet, klasszikus irodalomelméleti szempontból a *Vaják*-könyvek Todorov megközelítése szerint a csodás műfajába tartoznak. A művek

[1] Ennek értelmében, ha valaki megmenti más életét, cserébe joga van olyasmit kérni tőle, amivel az illető rendelkezik, csak még nem tud róla. (Általában születendő/újszülött gyermek.) Vagy arra tarthat igényt, aki/ami a hazatérőt elsőként köszönti.

[2] Más nézőpont szerint Lin Carter a fantasyt műfajnak (genre) tartja, és ide sorol minden olyan művet, mely a szerző saját világában játszódik. Lásd GALUSKA László, FELEKY Mirkó, *Typologia Phantastica: A fantasztikum rendszertana*, I, Könyv és Nevelés, 2015/3, 76. Elérhető az Interneten is: http://folyoiratok.ofi.hu/konyv-es-neveles/typologia-phantastica (2017. 03. 14).
Ezen értelmezést követve a *Witcher*t nevezhetjük hard fantasynek is, bár nem tisztán az, mert a fizikai erőszak ábrázolása itt nem öncélú, és bár a főszereplő férfi, rengeteg erős női karakter jelenik meg a könyvekben, például a varázslónők, akik bár erősen szexualizáltak, de ugyanakkor intellektuálisak is és nagyon befolyásos politikai tényezők, akik épp arra használják fel nemiségüket, hogy ezzel a férfiakat manipulálják. Mindez érdemessé teszi a műveket akár egy gender-központú vizsgálatra is. A dark fantasy megnevezés tehát találóbb és átfogóbb jelen univerzum esetében. Lásd GALUSKA László, FELEKY Mirkó, *Typologia Phantastica: A fantasztikum rendszertana*, II, Könyv és Nevelés, 2015/4, 39. Elérhető az Interneten is: http://folyoiratok.ofi.hu/konyv-es-neveles/typologia-phantastica-0 (2017. 03. 14).

világában a valóságban tapasztaltakhoz képest más jellegű természeti törvények is érvényben vannak, amelyek révén sok esetben a természetfeletti természetessé válik.[3] Azaz a világ lakói egyáltalán nem lepődnek meg, ha egy trollal találkoznak az erdőben, vagy ha valaki tüzet gyújt szerszámok nélkül a puszta kezével, bár a varázserővel nem rendelkezők többsége idegenkedik az effajta gyakorlattól, amely itt sem mindennapi. A mágiahasználatnak is megvannak a maga szabályai, és ha valamilyen történés ezeken túlmutat, az itt is kvázi csodának minősül, pl. az ún. Szférák Együttállása, amikor, több ezer évvel a történet kezdete előtt különböző párhuzamos dimenziók kereszteződtek, és ennek révén „szöktek át" különböző természetfeletti entitások és maga a mágia is a kontinensre. Még szorosabban nézve az instrumentális csodás[4] alkategóriába sorolható, hiszen számtalan olyan, az adott technológiai feltételek, azaz gyakorlatilag középkori viszonyok mellett megvalósíthatatlan eszközzel találkozhatunk, melyek csak a mágia révén üzemelnek (pl. teleportáló kristály, Witcher-medál, mágikus főzetek, mutagének, illúziók). Mondhatjuk tehát, hogy a varázslat a *Witcher* világának tudománya. Tudományos precizitással tanulmányozzák, művelik és tanítják. A művek továbbá olyan aktuális társadalmi problémákat is felvetnek, mint pl. a környezetvédelem, a génmanipuláció (a varázslónők saját szakállukra „nemesítik" a királyi vérvonalakat), vagy épp a rasszizmus kérdésköre. Ez utóbbi különösen hangsúlyos konfliktusa mind a könyveknek, mind a játéknak: a kontinensre jóval később érkezett emberek elnyomják és fokozatosan kiirtják az őshonos elfeket és törpöket, akik erre való ellenreakcióként terrorista-kommandókat hoznak létre és időnként rajtaütnek az emberi településeken, de az egyszerű vándorokon is. Sapkowski emellett a kelet-európai szláv és a germán mítoszvilágból is bőven merít, klasszikus meséket forgat ki és értelmez át, mint például a *Szépség és a Szörnyeteg*, vagy éppen *Hófehérke* történetét, és rendre felborítja a tolkieni kliséket. Világa az utolsó szögig hiteles, a politikai csatározásoktól kezdve a kereskedelemmel bezárólag, utóbbi nem véletlen, hiszen az író közgazdászként végzett.

Stílusukat tekintve a könyvek a szépirodalom és a szórakoztató irodalom határán egyensúlyoznak: az író adott esetben nem ijed meg a trágár kifejezések alkalmazásától sem, de ezek sosem öncélúak, és kitűnően illenek az adott szituációba, emellett gyakran keserédes humor forrásai is.[5] Karakterei többsége kellőképpen

[3] Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Bp., Napvilág, 2002, 39.
[4] *Uo.*, 51.
[5] Szituáció: Egy katona felbérelte Geraltot, hogy öljön meg egy, a kereskedelmi útvonal kellős közepén tanyázó szörnyet, de a vaják kevesellte a fizetséget, mire a parancsnok „megdühödött, és azt mondta, hogy ilyen kutya már csak a vajákok sorsa, hogy a bőrük kell vásárra vinni, és hogy a vaják richtig erre

árnyalt, nincsenek tisztán fekete-fehér szereplők, a tetteknek, a szituációknak, tehát mindennek következménye van, mely sokszor az aktuális helyzetet tekintve előre megjósolhatatlan. Mindezeket a tényezőket bravúrosan átemelték a játékvilágba is, mint arra az alábbiakban ki fogok térni.

Transzmédia történetmondás és konvergencia-kultúra

A továbbiakban Henry Jenkins nyomán röviden áttekintem, milyen folyamatokat takar a konvergencia fogalma jelen kontextusban, majd pedig, hogy miképpen működik a *Witcher*-univerzumban a transzmédia-történetmondás.

Jenkins konvergencia alatt az eltérő platformok közti folyamatos információáramlást érti, valamint különböző médiaágak közti együttműködést, mely révén ezek sokkal inkább egymás szövetségesei lesznek az adott élménycsomag terjesztésében, mintsem egymás versenytársai.[6] Fontos megjegyeznünk ugyanis, hogy a mai fogyasztó elsősorban élményekre vadászik,[7] és ezek biztosítására kiváló egy szerteágazó és minél több platformon elérhető világ kialakítása, amelybe bárki több ponton is bekapcsolódhat, és megtalálhatja a maga számítását, legyen szó filmről, könyvről, képregényről, vagy akár az ezekhez kapcsolódó rajongói tárgyakról.

A *Witcher* esetében retrospektív transzmédiáról beszélhetünk, azaz a novellák és regények megjelenése idején még nem tervezték el előre, hogy adaptálni fogják a műveket, mind a sorozat, mind annak megvágott változata, a film, mind pedig a képregények és a játékok csak jóval az alap írásmű után keletkeztek.

Fontos eleme a transzmédia-történetmondásnak, hogy a felépített világról szóló különböző információk szándékosan a médiumok közt szétszórva jelennek meg, tehát ahhoz, hogy az egész képet összerakhassuk, mindenfelől fel kell csipegetnünk a kirakós elemeit:[8] a *Witcher*-novellák nyomán készült egy lengyel képregény még a ’90-es években, de ez tiszta adaptáció, mivel a két első novelláskötet történeteit

van kitalálva, pont, mint a segg a szarásra.” Lásd Andzrej SAPKOWSKI, *Vaják: A megvetés ideje*, ford. SZATHMÁRY-KELLERMANN Viktória, Bp., PlayON!, 2013 (Vaják, 4), 17.

[6] Henry JENKINS, *Welcome to convergence culture*, http://henryjenkins.org/2006/06/welcome_to_convergence_culture.html (2017. 03. 14).

[7] NYERGES Dóra, *Mire jó a transmedia? = Az ELTE Társadalomtudományi Kar Digitális Szociológia Kutatóközpontjának kiadványa*, 2016, https://medium.com/digit%C3%A1lis-szociol%C3%B3gia-kutat%C3%B3k%C3%B6zpont/mire-j%C3%B3-a-transmedia-cc912a3c5ed6#.8mgu5ki8m (2017. 03. 14).

[8] Henry JENKINS, *Transmedia storytelling*, http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html (2017. 03. 14).

vitte színre. Viszont a játékok nyomán újonnan kiadottak már beilleszthetők a transzmédia-történetmondás keretei közé. A játék kiadója, a CD Projekt két ágat is indított: az Egmont által kiadottak (*Reason of State*, *Matters of Conscience*) már a játék képi világát közvetítik, és az utóbbi füzet annak egyik lehetséges történetszálát szövi tovább. Ezek a GOG.com-ról letöltött, regisztrált *The Witcher 2* mellé ingyenesen jártak, továbbá IOS-re interaktív verziójuk is készült. A Dark Horse által jegyzett három történet (*House of Glass*, *Fox Children*, *Killing Monsters*) stílusában szintén a játékra hajaz, a *House of Glass* egy eredeti történet, a *Fox Children* pedig Sapkowski legújabb, még angolul sem elérhető novelláskötetéből (*Season of Storms*, 2013) származó egyik írásának adaptációja. A *Killing Monsters* a *The Witcher 3* előrendelőinek járt, és a program közvetlen előzményeit dolgozza fel.

Ezek mellett készült egy a játék világán alapuló társasjáték (*The Witcher Adventure Game*), amely mind fizikai, mind digitális formában, tehát játékprogramként is elérhető. A játék során a történetek négy közismert szereplőjének bőrébe bújhatunk (Geralt, Triss, Zoltan Chivay, Dandelion), akik különböző képességekkel bírnak. Táblaként a világ térképe szolgál, a küldetéseket kártyák formájában kapjuk meg, a harc is kártyákkal és kockadobással folyik. Akinek a leghamarabb sikerül teljesítenie a felvett küldetéseit, az nyer.

A forgalmazók nagy hangsúlyt fektetnek tehát mind a horizontális, vagyis a nagy tömegeknek szóló, mind pedig a vertikális terjeszthetőségre, amely módon a rajongók juthatnak többletinformációkhoz, például különböző tematikus weboldalak böngészésével, vagy a játékon belüli könyvek elolvasásával, melyek általában pár oldalas leírásokat tartalmaznak a világ szereplőiről, szörnyeiről, helyszíneiről vagy történetének fontos eseményeiről.

Fontos, és már a participációs kultúra területére nyúlik át, hogy a fejlesztők a rajongóknak is teret engednek, hiszen érdekük, hogy a franchise híre minél több emberhez jusson el.[9] Ennek ékes példája, hogy a *The Witcher Enhanced Edition Director's Cut* verziójába beépítették a legjobbnak ítélt rajongói modokat, tehát ezzel a lépéssel legitimálták, kanonizálták őket. Az ambiciózus fejlesztők szeme előtt egyébként nem kisebb cél lebeg, mint hogy a *Witcher*t a popkultúra szerves részévé tegyék, olyanná, mint a *Star Wars* vagy a *Gyűrűk Ura*.[10]

[9] A „leghasznosabb" rajongók maguk is építik kedvenc univerzumukat: ők az előállító felhasználók (*prosumer*, *produser*) és terjesztők (*distributor*, *multiplier*). Lásd NYERGES, *i. m.*

[10] Robert PURCHESE, *Ever wondered what the author of The Witcher books thinks about the games?*, http://www.eurogamer.net/articles/2012-11-06-ever-wondered-what-the-author-of-the-witcher-books-thinks-about-the-games (2017. 03. 14).

Az alábbiakban megvizsgálom, hogyan sikerült átültetni a Sapkowski által teremtett környezetet és atmoszférát a játékok és filmek világába. Utóbbira a terjedelmi korlátok és csúfos kritikai bukása miatt csak említés szintjén térek ki.

A számítógépes játékokról való tudományos párbeszéd napjainkig rengeteg fejtörést okoz a téma kutatóinak. Jelenleg nem állnak készen még sem a legcélszerűbb módszerek, sem a megfelelő formanyelv ahhoz, hogy minden esetben egyértelműen nevükön nevezzük és helyükre tegyük a kérdéses dolgokat,[11] abban viszont minden teoretikus egyetért, hogy ami a leginkább megkülönbözteti a játékokat bármely más médiumtól, az az interaktivitás: a játékos a program adta meghatározott és limitált keretek között, főleg egy ilyen nyílt világú játék esetében bizonyos mértékig rendezője is a saját kalandjának. Különböző választási lehetőségek állnak előtte mind a párbeszédek során, mind annak tekintetében, hogy melyik helyszínen, mikor, mit, hogyan oldjon meg. A játék tehát egy összetett folyamat, nincsen fix mondanivalója, nem lehetséges csupán egyfajta értelmezése.[12] Tevékenység,[13] mely során a felhasználó interakcióba lép az interfészen[14] keresztül egyrészt a programmal, azon belül pedig az általa biztosított világgal.

A *Witcher* narratívája evokatív, mert egy már meglévő világra támaszkodik.[15] A játéksorozat nem adaptáció, csupán kölcsönzés gyümölcse, mert önálló, a könyvekben történtek ismerete nélkül is élvezhető sztorivonalat kínál. Mindazonáltal a novellák és regények szereplőit hitelesen ültették át digitális formába, mind jellemüket, mind lehetséges szerepüket tekintve, tehát gyakorlatilag mindenki ott folytatja, ahol a könyvekben abbahagyta. Lényegtelen változtatásokat hajtottak csupán végre, pl. a ruházatukat másként ábrázolják, mint ahogy a leírásukban szerepel, illetve Geralt lehetséges szerelme az első részben nem Jennefer, hanem egy másik varázslónő, Triss, de ez is érthető, mivel a játék szerint a főhős amnéziában szenved. A *Witcher*-trilógia az utolsó regény után játszódik. A könyvek és a játék idővonala is némileg eltér, de egyáltalán nem zavaró mértékben. Az írásokból vissza-

[11] A problémát az okozza, hogy régi, jól bevált megközelítésmódokat (pl. az általam is vizsgált narratológiát) vagyunk kénytelenek használni egy új, az eddigiektől nagyon eltérő médium esetében. Hasonló a helyzet ahhoz, mintha lyukas kanállal próbálnánk levest enni, mondván, hogy tésztaszűréshez eddig remekül működött.

[12] Irodalmi terminológia szerint az is idekívánkozhatna, hogy olvasata, de éppen az a helyzet, hogy ilyenje nincs neki. Lásd előző lábjegyzet.

[13] Jon DOVEY, Helen W. KENNEDY, *Game Cultures: Computer Games as New Media*, Maidenhead, Open University Press, 2006 (Issues in Cultural and Media Studies), 84.

[14] Menüsorok, HUD=Head-up Display.

[15] DOVEY–KENNEDY, *i. m.*, 95–96.

térő cselekményelemek is feltűnnek, van, hogy egy történetszál szinte egy az egyben megismétlődik, például az első részben Adda hercegnő átkának megtörése, melyet Geralt már korábban végrehajtott egy novellában. A királylány ugyanis incesztusból született, ennek tetejébe még átokkal is sújtották, minek következtében minden éjjel vérszomjas strigává változik, és emberekre vadászik a városban. A játékban újra megátkozzák, s Geralt számára adott a lehetőség az ismételt átoktörésre, mely nehéz feladat, vagy a bestia megölésére, ami valamivel könnyebb, de nem túl empatikus megoldás. A *Witcher III* kerettörténete pedig ismét az északi királyságok Nilfgaarddal vívott háborúja, mely alapkonfliktus az összes regényen átívelt, majd az utolsó kötetben meg is oldódott.

Ahogy a szerepjátékok esetében általában, úgy itt is egymást váltogatják az interaktív és a narratív elemek. A *Witcher* széria irodalmi gyökereit büszkén vállalja, így narrátorral is találkozhatunk benne, de csak bizonyos pontokon: a főmenü előtt, a játék elején és végén, illetve a harmadik részben a játékállások betöltése közben. Továbbá egyes kulcshelyekre érve animációk zajlanak le, melyek a cselekményt gördítik tovább, ugyanakkor ezen átvezetők feloldásához sok interaktív lépésen, feladatok megoldásán keresztül vezet az út. Míg egy könyv általánosan nem kínál eltérő történetszálakat (kivéve a *Kaland, Játék, Kockázat* és egyéb szerepjátékkönyveket) és választható küldetéseket, ez a játéknak szubsztanciális eleme. A játékoson múlik, mit és mennyit fedez fel a rendelkezésére álló környezetből, hogyan hasznosítja a kalandja során megszerzett tárgyakat, hogyan fejleszti a karakterét a szintlépések során, hiszen a küldetésekért kapott tapasztalati pontok segítségével erre is lehetősége nyílik. Manovich azt is kijelenti, hogy a számítógépes játékok az elbeszélés ősi formáihoz nyúlnak vissza, ahol a cselekményt a főhős térbeli mozgása viszi előre.[16]

Nagyon fontos, az előbbiekből fakadó különbség továbbá, hogy a játékokban egyetlen szereplő helyzetébe élhetjük bele magunkat igazán, hiszen őt irányítjuk. Geralt a nézőpontkarakterünk.[17] Ebből fakadóan korántsem érezzük őt az események által oly mértékben kiszolgáltatottnak, mint a könyvekben, hiszen itt befolyásunk van az ő, és rajta keresztül az egész játékvilág sorsára is. A cselekmény a programokban egy szálon fut, kivéve a harmadik rész néhány visszaemlékező jelenetét, mely egy másik szereplő szemszögéből játszódik, míg a regény térben-időben gyakran ugrik, és a különböző helyeken szőtt intrikák logikai hálója csak fokozatosan áll össze az olvasó fejében. A játékmenet viszont szükségszerűen

[16] Lev MANOVICH, *Beutazható tér*, ford. TÓTH Tamás Boldizsár, Metropolis, 2008/1, 73.
[17] GALUSKA–FELEKY, *Typologia Phantastica…*, I, *i. m.*, 68.

időbeli konvergenciához vezet, azaz a játékvilág és a játékos ideje összeolvad, amikor cselekszünk.[18]

Jesper Juul tanulmánya végén velősen összefoglalja a két médium összehasonlíthatóságának kérdéskörét: „a játékok és a narratívák néhány szerkezetbeli vonása közös. Mindazonáltal rá kívánok mutatni arra, hogy: 1) játékok és történetek valójában nem fordíthatók le egymásra úgy, ahogy a regények és a filmek; 2) kibékíthetetlen ellentét van az interaktivitás *most*ja és a narratíva *múltbelisége* vagy „*előzetessége*" között, mert nem lehet részünk narrációban és interaktivitásban egyazon időben, hiszen nem létezik folyamatosan interaktív történet; 3) az olvasó és a történet közti kapcsolat, valamint a játékos és a játék közti kapcsolat teljességgel különböző természetű – a játékos egy olyan határterületen, szürkületi zónában tartózkodik, ahol egyszerre a játékon kívül álló empirikus szubjektum *és* egy, a játékon belüli szerepkör betöltője."[19]

A játék tehát más szempontból állít minket kihívás elé, mint az írásos művek. Mechanikailag nagyon fontos eleme a harc, hiszen Geralt felbérelhető szörnyvadász, aki számára rengeteg megbízás akad a háború és viszályok dúlta, temetetlen halottaktól hemzsegő és erős indulatoktól fűtött tájakon. A harcrendszer a játékos reflexeire támaszkodik elsősorban, de a bestiáriumban (a menüből elérhető szörnylexikon) megnézhetjük azt is, melyik lénynek mik a gyenge pontjai. Geralt képes főzeteket, olajokat és bombákat is gyártani, melyek megfelelően alkalmazva effektíven növelhetik egy-egy csata sikerességét. Fontos, hogy egy játék jutalmazó és kihívást jelentő legyen egyszerre.[20]

Plusz időtöltésként feltűnik sok játék a játékban-elem: az első két részben a kockázás, verekedés vagy ivójátékok a kocsmák környékén, a harmadik részben a gwent (kártyázás) vagy a lóversenyzés.

Technikai megvalósításában is mindegyik rész megfelelt a megjelenésük idején elvárható színvonalnak. A harmadik rész grafikája szinte valósághű, bár egyes időjárási elemeket, például a naplementét erősen eltúloztak, bizonyára a hangulatkeltés kedvéért. Zenéje díjakat is nyert, nagyon atmoszférikus, dinamikusan változik attól függően, hol jár és mit tesz éppen a játékos.

A videojáték tehát szükségszerűen intermediális műfaj.[21] A legsikeresebbek gyakran minden előzőleg létező médiából annak legjavát válogatják ki és keltik

[18] Jesper JUUL, *Narratív játékok?: Rövid jegyzet játékokról és elbeszélésekről*, ford. FENYVESI Kristóf, PÁLMAI Krisztián = *Narratívák 7.: Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, szerk. FENYVESI Kristóf, KISS Miklós, Pécs, Kijárat, 2008 (Narratívák, 7), 154.
[19] *Uo.*, 157.
[20] DOVEY–KENNEDY, *i. m.*, 85.
[21] *Uo.*, 88.

életre digitális formakincsükkel, eddig soha nem látott formában: az irodalomtól kölcsönzik a narratívát, a csavaros történetet, a karakterépítést és az elbeszélői hangot, ezt filmes elemekkel tálalják, művészi megvalósításban, az interaktivitás okozta relatív szabadsággal megkoronázva.

Sapkowski történetei alapján egy tizenhárom részes lengyel sorozat is elkészült 2002-ben, melyet megvágtak és még az eredeti kiadása előtt egy kétórás filmet mutattak be belőle 2001-ben, amely nagyot bukott.

Összefoglalás

Úgy gondolom, az előzőekben sikerült bizonyítanom, hogy a három különféle médium, a könyv, a film és a játék egy világon belül is remekül megfér egymással. Mindegyiknek más az erőssége. A regény a legintellektuálisabb műfaj, alkalmas filozófiai eszmefuttatásokra, valamint hosszadalmas társadalmi-pszichológiai problémák boncolgatására, és a maga módján ezekre lehetséges megoldást is kínálhat. A film elsősorban emocionális, az érzelmeinkre hat és álomszerű eszközökkel egészen más történetmesélési struktúrát tesz lehetővé. A zene, a különböző vágások, kis- és nagytotálok mind ugyanazt a célt szolgálják, azaz az eseményekkel való sodródást, a néző minél erősebb beleélését. A játék legfontosabb erénye az interaktivitása. Aktív szereplők vagyunk egy világban, melyet a maga komplexitásában tapasztalhatunk meg. Úgy gondolom, hogy a *Witcher*-univerzumban nagyon jól működik a konvergencia és az intermedialitás, és maradandó élményekkel gazdagodik az, aki úgy dönt, közelebbről is megismerkedik ezzel a mostanra kellően elmélyült, morális kérdéseket is boncolgató, egyszerre szatirikus, kegyetlen, mégis gyönyörű világgal.

Ferencsik Marcell

MÀGYÀR VAGY MAGYAR?
A hangtani kölcsönzésekről magyar–szlovák kétnyelvű beszélők körében

Bevezetés

Kétnyelvű beszélők esetében mindig fontos kérdés, hogy a két beszélt nyelv miként működik egymás mellett, hiszen egyik nyelv befolyásolhatja a másikat és fordítva. Ilyen egymásra hatás a nyelv minden szintjén végbemehet, így beszélhetünk hangtani, lexikai és nyelvtani (alaktani) interferenciáról.

A Borsod-Abaúj-Zemplén megyei Vilmány magyar–szlovák kétnyelvű lakosai körében végeztem kutatást, amely során vizsgáltam a megnyilatkozásaikban megfigyelhető interferenciajelenségeket is. Jelen tanulmányomban a hangtan szintjén előforduló kölcsönzéseket veszem górcső alá. A releváns szakirodalmi tételek áttekintése után az adatközlőimmel folytatott kutatásom eredményeit tárgyalom.

Vilmány és a vilmányi szlovákok

Vilmány Borsod-Abaúj-Zemplén megye északi részén található település. Mindösszesen 15 kilométer távolság van a szlovák határ és a község között. A faluban 1467 fő él, legnagyobb számú kisebbsége a cigányság, amely a lakosság 80%-át teszi ki. 2010-től egyre növekvő számban költöztek ide szlovák állampolgárságú emberek. A vilmányi szlovákok száma 50–100 fő, amelyről pontos adatokat a helyi önkormányzat sem tud szolgáltatni, hiszen Vilmányban a szlovákság nem hivatalosan elfogadott kisebbség.

2004-ben az Európai Unióhoz való csatlakozásunk, majd 2007-ben a schengeni egyezmény hatására a határok megnyíltak a tagországok, így Szlovákia és Magyarország között is. 2009-ben Szlovákiában bevezették az eurót, amely az árak hirtelen emelkedéséhez vezetett, megnehezítve a megélhetést. Megnőttek az élelmiszerárak, a szolgáltatások díjai, valamint az ingatlanadó is. Azt tapasztaltam, hogy egyre többen Magyarországra jöttek bevásárolni a határhoz közeli településekre, például Encsre, de akár a miskolci szupermarketekbe is, ami már 70–80 kilométeres távolságot jelent. 2010-ben magyarországi ingatlanokat is vásárolni

kezdtek. Eleinte csak nyaralóként tartották fenn ezeket a házakat, később viszont életvitelszerűen éltek bennük.

A Magyarországra való költözésük nem szakítja meg Szlovákiával a kapcsolatot, hiszen a munkahelyük továbbra is ott található, naponta ingáznak Vilmány és Kassa (esetleg az abaújszinai ipari park) között kb. 40 km-t. A jobb megélhetés mellett saját bevallásuk szerint az átköltözésük másik indoka a szép táj, a vidéki környezet iránti vonzalom.

Kétnyelvűségi vizsgálatomat hét adatközlő segítségével végeztem el. Beleegyezésükkel beszélgetéseinkről hangfelvételt készítettem, amely lehetőséget ad a hangtannal kapcsolatos megállapítások minél pontosabb feltérképezésére. Az adatközlőkre jellemző szociolingvisztikai tényezőket az 1. számú táblázatban foglalom össze.

1. sz. táblázat

Az adatközlőket jellemző szociolingvisztikai tényezők

Adatközlő száma	Élet-kor	Nem	Iskolai végzettség	Foglalkozás	Születési hely	Anyanyelv
1. adatközlő	59	nő	ápolónőképző	ápolónő	Kassa	magyar
2. adatközlő	62	nő	érettségi	nyugdíjas (könyvelő)	Kassa	szlovák + magyar
3. adatközlő	55	nő	érettségi	ingatlan-közvetítő	Kassa	szlovák
4. adatközlő	31	nő	szakközép-iskola	közmunkás	Kassa	szlovák
5. adatközlő	62	nő	középiskola	nyugdíjas (vasgyár)	Kassa	magyar
6. adatközlő	69	nő	érettségi	nyugdíjas (könyvelő)	Kassa	magyar
7. adatközlő	67	férfi	főiskolai diploma	nyugdíjas (gépész)	Kassa	magyar

Interferencia – hangtani kölcsönzés

A nyelvek hatással vannak egymásra. A kétnyelvű egyéneknél ez még inkább megfigyelhető, hiszen legalább két nyelv van aktívan (esetleg passzívan) jelen életükben. Ezt a kölcsönhatást a nyelvészet interferenciának nevezi.[1] Lanstyák István a következőképpen határozza meg az interferencia fogalmát: „[i]nter-

[1] KISS Jenő, *Társadalom és nyelvhasználat*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2002.

ferenciának egy nyelvváltozat vagy nyelv valamely szavának, szerkezetének, hangalakjának stb. egy másik nyelvváltozatban vagy nyelvben megnyilvánuló hatását nevezzük." Az e hatások következtében létrejövő nyelvi formák mindaddig nevezhetők interferenciának, amíg alkalmiak. Mihelyt normatívvá válnak, kölcsönzésnek nevezzük a jelenséget.[2]

A nyelvi interferencia jelensége két összetevőből áll. Az egyik valamely nyelvnek vagy nyelvváltozatnak a befolyása, hatása egy másikra. A másik valamely nyelvben vagy nyelvváltozatban nem az illető nyelvre vagy nyelvváltozatra jellemző jelenségnek, szerkezetnek vagy elemnek a használata egy másik nyelvnek vagy nyelvváltozatnak a hatására. A nyelvi interferencia kétirányú lehet. Egyrészt az anyanyelv (az elsődleges nyelv) hat a másodlagos nyelv használatára, másrészt az idegen nyelv hat az anyanyelvre.[3] Bármely nyelvi szinten felléphet interferencia, így megkülönböztetünk hangtani, szókészleti, nyelvtani (alaktani), a szupraszegmentális jegyek közötti és a szövegszerkesztésben megfigyelhető interferenciát.

Hangtani interferencia akkor jön létre, ha a két nyelv hangkészlete különböző.[4] Az eredetileg a másodnyelvre jellemző hangszínárnyalatok az elsőnyelvi fonémáknak szinte allofónjaivá, majd kizárólagos megvalósítóivá válhatnak.[5] A magyar és a szlovák nyelv hangkészlete között is vannak különbségek, amelyek hatnak egymásra, így a magyar–szlovák bilingvis beszélők megnyilatkozásaiban a szlovák nyelvben megjelenő hangok a magyar nyelvhasználat során főleg fonetikai szinten felbukkanhatnak.

A továbbiakban az adatközlőkkel folytatott beszélgetések során megfigyelhető hangtani kölcsönzéseket ismertetem, valamint előfordulásuk okait magyarázom.

Az illabiális ȧ

Gyakran megfigyelhető jelenség az illabiális *ȧ* ejtése a labiális *a* helyett. A hét adatközlőből négyen következetesen *ȧ* hangot ejtenek, ahol a magyar beszélő labiális *a*-t használ. Az illabiális ejtés hátterében valószínűleg szlovák hatás áll, ugyanis a szlovák nyelvben nem létezik a labiális *a*, csak az illabiális *ȧ*.[6] A követ-

[2] LANSTYÁK István, *A magyar nyelv Szlovákiában*, Bp.–Pozsony, Osiris–Kalligram–MTA Kisebbségkutató Műhely, 2000, 192–193.
[3] KISS, *i. m.*, 202–203.
[4] *Uo.*, 203.
[5] LANSTYÁK, *i. m.*, 199.
[6] FEJES László, *Cseh és szlovák kiejtési útmutató*, http://www.nyest.hu/hirek/cseh-es-szlovak-kiejtesi-utmutato (2017. 03. 01).

kező példákkal tudom ezt a jelenséget adatolni: *ȧki*, *vȧgyok*, *pȧpírokkȧl*, *vȧlȧkinek*, *Kȧssán*, *Rimȧszombȧt*, *mȧgyȧr*, *ȧnyu*, *ȧpu*, *tisztȧ*, *szȧvȧkȧt*, *ȧngolul*, *gȧluskȧ*, *vȧjȧt*, *szȧlonnȧ*, *nȧgyon*, *olȧsz*, *tȧnul*, *Lȧci*, *ȧdni*, *szȧbȧdság*, *fiȧm*, *hȧl*, *sȧvȧnyú*, *zȧj*, *Budȧpesten*, *ȧnyȧnyelvem*, *tȧgȧdtuk*, *nȧgy*, *hȧt*, *fȧlon*, *imȧkönyvet*, *kȧtolikus*, *kȧvȧr*, *fȧlu.* Egy adatközlő ejtésében (31 éves közmunkás) egyáltalán nem vettem észre e hang meglétét. Ő már több mint 10 éve él Magyarországon, és tudatosan törekszik a szlovák akcentus elhagyására.

Két embernél változó gyakorisággal jelenik meg az *ȧ* hang. A nyugdíjas gépész például a *zȧj*, *elȧdtuk*, *nȧgy*, *tȧnul* szavakban ejti az *ȧ* hangot, de az *akartuk* alakban már labiális *a*-t hallhatunk. Az 55 éves ingatlanközvetítő is változóan használ labiális és illabiális *a*-t. Figyelemreméltó, hogy minél rövidebb szóban van *a* hang, annál gyakrabban ejtenek *ȧ*-t. Például, ha a határozott névelőket önmagukban használják, a 31 éves közmunkás kivételével mindannyian *ȧ*-t ejtenek. Ez valószínűleg annak a következménye, hogy a szlovák *a* 'és' jelentésű szó írása megegyezik a magyar határozott névelő (*a*) írásával.

Fontos megállapítás, hogy az *á* hang ejtése megegyezik a magyar *á* fonémával, a szlovák *á* és a magyar *á* között ugyanis nincs különbség.[7] Ennek ellenére számítottam a palóc nyelvjárás közelsége miatt az *ā* hangra. Éppen Kassa környékén van a palóc és az északkeleti nyelvjárási régió határvonala, így mindkét dialektus jellegzetességei hathatnak az itt élő magyarok nyelvhasználatára.[8] Lanstyák István megjegyzi azt is, hogy a palóc nyelvjárás peremterületein gyakran inkább a szlovák hatás figyelhető meg, ezért fordulhat elő a szlovákos *á* a palóc *ā* helyett.[9]

A nyíltabb ǫ és ụ

Egy másik hangtani jellegzetesség a magyarhoz képest nyíltabb *o* [ǫ] ejtése. Ez nemcsak a rövid *o* esetében, hanem a hosszú *ó*-nál is megfigyelhető. Ez sem mindenkire jellemző, a 31 éves közmunkás és a nyugdíjas gépész egyáltalán nem ejti a nyílt *ǫ* hangot. Öt embernél minden esetben ez a jellemző. A következő példákat figyeltem meg: *ápɔlǫ:nő*, *jǫ:*, *ǫlvas*, *vǫltam*, *szǫ:val*, *túrǫ:*, *szalǫnna*, *nagyǫn*, *kǫrǫmtǫ:l*, *szǫ:t*, *gimnáziumǫt*, *Miskǫlcǫn*, *akármikǫr*, *arrǫ:l*, *ǫlcsǫ:bb*, *kápǫsztábǫ:l*, *mivelhǫgy*, *tanulǫ:*, *tájszǫ:lással*, *középiskǫla*, *kǫkszǫt*, *lányǫmmal*, *angǫlul*, *ǫrǫszul*.

[7] Uo.
[8] KISS Jenő, *Magyar dialektológia*, Bp., Osiris, 2003.
[9] LANSTYÁK István, *A magyar nyelv szlovákiai változatainak jellemzői = Magyarok Szlovákiában*, szerk. SZABÓMIHÁLY Gizella, LANSTYÁK István, Somorja, Fórum Kisebbségkutató Intézet, 2011, 74.

Ritkább az *u* hang nyíltabb ejtése, amit három személynél hallottam a következő szavakban: *anyụ*, *ụgy*, *magyarụl*, *apụ*, *tụ́ró*, *gimnáziụm*, *tanụlụnk*, *szlovákụl.* Nem láttam semmilyen szabályszerűséget, de feltűnő lehet, hogy többségében a szavak utolsó szótagjának *u* hangját ejtik nyíltabban a magyar *u*-hoz képest. Erre a szlovák kiejtés nem lehet magyarázat, mivel az *u* hang ejtése megegyezik a két nyelvben.[10]

A zárt ë

Két adatközlő a zárt *ë*-t is ejti. Az 59 éves ápolónőnél és a 62 éves nyugdíjas könyvelőnőnél figyeltem meg a jelenséget a következő esetekben: *nëm*, *hëly*, *mëgolvasok*, *nëkëm*, *përcët.* Egyikük sem következetesen használja a zárt *ë* hangot, így nem tudtam ebben szabályszerűséget találni, ugyanakkor a szlovák nyelvben az *e* hang ejtése nem egyezik meg a magyarral, inkább rövid *é* hangnak (zárt ë) felel meg.[11]

A hosszú mássalhangzók rövid hangoztatása

A mássalhangzók esetében kevesebb interferenciát lehet észrevenni az adatközlők beszédében. Az egyik legszembetűnőbb jelenség a hosszú mássalhangzók rövid hangoztatása. A 31 éves közmunkás kivételével mindenkinél megfigyelhető. A következő példákat jegyeztem le: *othon*, *papírokal*, *tecik* 'tetszik', *it*, *job*, *szalona*, *születem*, *kimondotan*, *megvetük*, *töltötük*, *ünep*, *anak*, *másképp*, *épen*, *tanítota*, *koléganő*, *javítota*, *kelet*, *lene*, *anyira*, *kiveni*, *akor*, *semit*, *elatunk* 'eladtunk', *olcsób*, *Kasán*, *keten*, *döntötünk*, *közöt*, *halgatni*, *tájszólásal*, *öszekavar.* Erre magyarázat lehet, hogy a szlovákban nincsenek hosszú mássalhangzók.[12]

A velarizált ł

A velarizált *l* [ł] két adatközlőnél (a 31 éves közmunkásnál és a nyugdíjas gépésznél) egyáltalán nem fordul elő, a többieknél is változó, hogy milyen gyakorisággal hallhatjuk ezt a hangot. A 62 éves nyugdíjas könyvelőnő gyakran használja, míg

[10] FEJES, *i. m.*
[11] Uo.
[12] Uo.

például a 69 éves nyugdíjas könyvelőnőnél csak egy esetben vettem észre. A következő példákat figyeltem meg: *olvasni*, *volłam*, *magyarul*, *beszél*, *angolul*, *koromtól*, *édesanyával*, *szlovákul*, *hal*, *hagymával*, *megpuhul*, *nyelv*, *ingatlan*, *születtem*, *film*, *középiskola*, *dolgoztam*, *lányommal*. A nyíltabb *u* hanghoz hasonlóan a velarizált *ł* is főként az utolsó szótagban jellemző, valamint leggyakrabban *u* és *o* hangok után fordul elő, amelyeket rendszerint nyíltabbá tesz.

A szupraszegmentális jegyek

A szupraszegmentális jegyek esetében is létrejöhet interferencia. Az egyik nyelv hangsúlya, hanglejtése, szótagmennyisége és sebessége hatással van a másik nyelvre és fordítva. A mondat Gergely János szerint ritmikus egység, ahol a ritmus nyelvenként eltérő. A kétnyelvű egyéneknél ez gyakran elmosódik, hibás ritmust alkalmaznak, ami gyakran ellentmond a közlés tartalmának. A ritmus a szótagmennyiségre is hatással van. Előfordulhat, hogy a beszélő egy ötszótagos szót lerövidít, például a *tulajdnkpen* lexémában. Ez abban is megnyilvánulhat, hogy a beszélő felgyorsítja a beszédet.[13] A hanglejtés interferenciájára jó példa a finn-magyar kétnyelvűek kérdőmondat-intonációja. A finnben ugyanis a kijelentő és a kérdő mondatok hanglejtése között nincs különbség, így magyarul beszélve kijelentő mondatként intonálják a kérdő mondatokat is.[14]

Adatközlőim esetében is kerestem a szupraszegmentális jegyekkel kapcsolatos interferenciákat, nem sok sikerrel. A szlovák és a magyar nyelv között ugyanis hangsúly- és hanglejtésbeli különbségek nincsenek. A hangsúly mindkét nyelvben az első szótagra esik, valamint az intonáció is megegyezik.[15] A beszéd sebességét illetően azt vettem észre, hogy az adatközlők magyarul gyorsabban, szinte hadarva beszélnek. Ez a szlovák nyelv hatása, ugyanis a szlovákban a beszéd tempója gyorsabb, mint a magyarban. Bár a hangfelvételeken ez nem minden esetben figyelhető meg – valószínűleg a megfigyelői paradoxon miatt lassabban beszéltek –, de passzív megfigyeléseim során érezhettem a különbséget.

[13] GERGELY János, *Újabb megfigyelések a franciaországi magyarok beszédének hangsúlyáról és ritmusáról = A magyar nyelv rétegződése*, szerk. KISS Jenő, SZŰTS László, Bp., Akadémiai, 1988, 366–373.
[14] KISS, *Társadalom…*, *i. m.*, 204.
[15] FEJES, *i. m.*

Összegzés

Összegzésképpen megállapítható, hogy a magyar–szlovák kétnyelvű beszélők magyar hangkészletére a szlovák nyelv hatással van. Szinte minden adatközlőnél megfigyelhető az illabiális *ȧ* ejtése, néhányuknál a köznyelvi *o* és *u* hangnál valamivel nyíltabb *ǫ* és *ṵ*, valamint a zárt *ë*. A mássalhangzók terén a leggyakoribb jelenség a hosszú mássalhangzók rövid ejtése, ami egy adatközlő kivételével mindenki megnyilatkozásaiban megfigyelhető. A velarizált *ł* változó gyakoriságú, de két válaszadó kivételével szinte mindenkinél előfordul. A szupraszegmentális jegyek tekintetében csak a beszédtempó esetében figyelhető meg interferencia, ugyanis a beszélők a szlovák nyelv pattogósabb, gyorsabb mivolta jelenik meg magyar megnyilatkozásaik során is.