Pro Scientia Füzetek I.

Képek, szavak, változatok

Z-Press Kiadó

PRO SCIENTIA FÜZETEK I.

KÉPEK, SZAVAK, VÁLTOZATOK

PRO SCIENTIA FÜZETEK I.

KÉPEK, SZAVAK, VÁLTOZATOK

Z-Press Kiadó
Miskolc, 2012

A kötet a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar Hallgatói és Doktoranduszhallgatói Önkormányzat valamint a Miskolci Egyetemisták Szövetsége által kiírt 2012/2. Kulturális Pályázat támogatásával jelent meg.

Szerkesztők:
Egerer Lilla
Kapusi Angéla
Major Ágnes
Rostás Édua

A borítót tervezte: Rostás Édua

ISBN 978-963-084882-4

A kötetet készítette:

Könyvműhely.hu
A kis példányszámú könyvgyártás specialistája

TARTALOM

ELŐSZÓ 6

EGERER LILLA

A *Picasso kalandjai* képi világa 7

KOVÁCS ZSUZSANNA

Keserédes nosztalgia a gyermekkorról. Truffaut *Négyszáz csapás*a 15

KAPUSI ANGÉLA

Világképek antik pajzsok tükrében 22

KALOCSAI ZITA

A szőttes és a szöveg textúrája. Arachne, Ovidius: *Átváltozások* VI, 1–145. 30

JUHÁSZ JÁNOS

A fejedelmi tükör és az emblematika kapcsolata. A politika elmélete és gyakorlata, újsztoicizmus 39

ILLNER BALÁZS

Batizi András *Meglött és megleendő dolgoknak, teremtéstül fogva mind az ítéletig való históriája* és a wittenbergi történelemszemlélet 47

MAJOR ÁGNES

Racionalitás és empátia. Hercule Poirot jellemfejlődése Agatha Christie műveiben 1938 és 1963 között 55

BARNA LÁSZLÓ

Szabó Lőrinc fordítása: *A zsidóbükk* 64

PUTZ ORSOLYA

Öt fogalmi metafora az életről 74

ROSTÁS ÉDUA

A szövegben őrzött nyelv. Adalékok egy XVIII. századi jogi irat szociolingvisztikai és dialektológiai vizsgálatához 81

MELLÉKLETEK 87

ELŐSZÓ

A Pro Scientia Hallgatói Öntevékeny Kör első, tagjainak dolgozataiból álló kötetét tartja most kezében a kedves Olvasó. A dolgozatok bepillantást engednek az irodalomtudomány és a nyelvészet apró részleteibe, de a filmművészet egy-egy remekét is vizsgálja néhány munka.

A Bölcsészettudományi Karon működő, 2008-ban alakult Pro Scientia Hallgatói Öntevékeny Kör interdiszciplináris jellegű, főként irodalomtudományi és nyelvészeti, de olykor történelemtudományi, filozófiai és művészeti diskurzusokat szervez, melyeken a résztvevők bővíthetik ismereteiket és megoszthatják egymással tudásukat. Körünk elsődleges célja az, hogy a tagok segítséget nyújtsanak egymásnak hétköznapi egyetemi tanulmányaik területén és kutatási feladataikban. Emellett nem elhanyagolható a Pro Scientia azon szándéka, hogy egy olyan szervező erőként lépjen fel, melynek révén szilárd alapokon nyugvó közösséget hozhat létre. A kör mindezeken felül segíteni szeretné tagjait tudományos munkáik publikálásában. Ennek a szándéknak a gyümölcse jelen kötet, mely tíz dolgozatot mutat be tíz olyan szerzőtől, akik valamilyen módon hozzájárultak ahhoz, hogy a Pro Scientia Hallgatói Öntevékeny Kör létrejöjjön és mind a mai napig működhessen. Nem titkoljuk: az a célunk, hogy egy sorozatot indítsunk most el és szeretnénk, ha e sorozat minél több kötettel bővülne a későbbiekben.

Jelen kiadvány létrejöttéhez sok segítséget kaptunk. Hálával tartozunk a dolgozatírók témavezetőinek, akik a készülő munkákat szaktudásukkal és tanácsaikkal segítették, továbbá köszönetet mondunk az anyagi támogatásért a Bölcsészettudományi Kar Hallgatói és Doktoranduszhallgatói Önkormányzatának, valamint a Miskolci Egyetemisták Szövetségének is. Őszintén reméljük, kötetünk bizonyítékul szolgál majd arra, hogy körünk nem hiába jött létre és nem hiába működik. Kérjük, fogadják és olvassák szeretettel a dolgozatokat.

Major Ágnes
a Pro Scientia Hallgatói Öntevékeny Kör elnöke

EGERER LILLA

A *PICASSO KALANDJAI* KÉPI VILÁGA*

„A Picasso kép – ha nincs is »stílusa« – összetéveszthetetlen; összetéveszthetetlenségét a rátalálás és a tudatos alakítás egymásra felelése magyarázza."

Sík Csaba

Pablo Ruiz Picassót mindenki ismeri, de kérdés, hogy miről. „[G]azdagságáról, szeretőiről, feleségeiről, zsenialitásáról és őrültségéről az is hallott, olvasott, aki egyetlen művét sem tudná megnevezni" – állapítja meg Sík Csaba, a művész egyik életrajzírója.[1] Picasso figurája nagyobb hangsúlyt kap, mint művészete, mi több ez utóbbi mellékessé is válik. Szobrai, festményei, és valódi élete helyett sokan csak az alakját övező legendákat, a botrányokat, provokatív fényképeit ismerik; munkássága csupán alibije a magazinok, filmek, emlékezések által reklámozott szerepnek.[2]

Körner Éva művészettörténész a másik oldalát mutatja meg ennek a jelenségnek, az átlagemberek értetlenségét emeli ki: „A tömegek nem követhetik az élet zajától messze alakult modern művészet nyelvezetét – idegenül állnak e művek előtt, amelyek értetlenül szólnak az ő problémáikról. Elismerik és magukénak érzik Picasso *emberi* tettét, megkülönböztetve *művészi* tettétől."[3] Picasso mint művész és mint ember is felemelte szavát az emberiség gondjai és szenvedései ellen, ebből azonban a művészi szót csak egy szűkebb réteg, a műértő és a művészet iránt fogékony, az újdonságok felé nyitott értelmiség tudta megérteni, a szélesebb tömegek „szemében kettéválik a békegalamb művésze a Guernica alkotójától."[4]

A *Picasso kalandjai* (*Picassos äventyr*) című 1978-as svéd film azonban messze áll a sznobok jól értesült felszínességétől.[5] Már abból a szempontból is különös és különleges, hogy csak a jeleneteket összekötő narrátor szövege képez

* A tanulmány a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0008 jelű projekt részeként – az Új Magyarország Fejlesztési Terv keretében – az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

[1] SÍK Csaba, *Picasso*, Bp., Helikon Kiadó, 1985, 14.
[2] *Uo.*, 8, 14.
[3] KÖRNER Éva, *Picasso*, Bp., Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964, 5. Kiemelés tőlem: E. L.
[4] *Uo.*, 5.
[5] Tage DANIELSSON, Hans ALFREDSON, *Picasso kalandjai*, Stockholm, AB Svenska Ord, Svensk Filmindustri, 1978.

értelmes beszédet, a többi különböző nyelvek szavaiból összekevert értelmetlen szöveg, azonban a kép és a narráció segítségével minden tökéletesen érthető. Másrészt, és számunkra ez a fontosabb: bár alapját Pablo Picasso életének bizonyos eseményei adják – természetesen átformálva –, a film mégsem Picasso-életrajz. Már a cím is utal arra, hogy Picasso életének kiragadott eseményeit, kalandjait fogja látni a néző és nem a művész autentikus vagy épp kiszínezett életrajzát. A film lazán követi Picasso életrajzát, de nagymértékben el is tér attól. Picasso apja jóval tovább él a filmben, mint a valóságban. Kimarad viszont a filmből, hogy Picasso kétszer is megnősült, és több gyermeke is született. Párizsba való költözését is leegyszerűsíti a film, valójában ugyanis eleinte csak ingázott Párizs és Spanyolország között és csak 1904-ben telepedett le végleg Franciaországban – hogy csak néhány példát említsünk. Ezzel a film valóság és fikció keverékét hozza létre. Valóságon értem ebben a kontextusban mindazt, amit Picasso életéről és munkásságáról a szakirodalom tud és tényként elfogad, fikción pedig azt, amit ebből a film megalkot.

A filmben látott események és alkotások Picasso művészetét idézik fel a nézőben, Picasso képei és szobrai sejlenek fel előtte, vagy ha mégsem, mert nem ismeri a műveket, akkor is megsejti mögöttük Picasso stílusát. Ha fel is tűnik valódi, azaz valamely létező, Picasso által készített képpel vagy szoborral azonos alkotás a filmben, felismeréséhez szakértő szemre van szükség – kivéve persze a közismert, szimbolikus jelentőségre szert tett békegalambot.[6] A néző azonban tudja, érzi, hogy a filmben látott képek és szobrok akár Picasso-művek is lehetnének. A fent mottóként idézett megállapítás ad magyarázatot erre a jelenségre. Egy Picasso-képet tehát bárhol, bármikor felismerünk. Talán nem is tudjuk, mi alapján ismerjük fel, mégis összetéveszthetetlen bármilyen más képpel. A film Picasso-képei és szobrai azonban, ha nem is egyeznek a valóságban létezőkkel, összekapcsolhatók, azonosíthatók velük, és ugyanígy egyik-másik filmbeli jelenet is. Így jelen írásomban arra vállalkozom, hogy néhány kiragadott jelenetet, festményt és szobrot kapcsolatba hozzak egyes valódi Picasso-alkotásokkal. A film elemzése során háromféle képtípust különíthetünk el. A Picasso által alkotott műveket valódi alkotásoknak, a filmbelieket pedig fiktív alkotásoknak nevezem. A harmadik képtípust a film egyes jelenetei alkotják. Ezek a jelenetek ugyanis különállóak, egymáshoz csak a narrátor szövege kapcsolja őket, ebben áll képszerűségük.

A film mottóként idézi Picasso híres *ars poeticá*ját, miszerint „[a] művészet hazugság, amely leleplezi a valóságot," és így ez a film *ars poeticá*ja is lesz egyben. Ugyanerre utal a film alcíme is: *Ezer szeretetteljes hazugság Hans*

[6] *Uo.*, 1:30:29–01:31:30.

Alfredsontól és Tage Danielssontól.[7] Véleményével Picasso természetesen nincs egyedül. Már Nietzsche is hasonlóképpen gondolkodott, amikor a művészetet hazugságnak tartotta és azt várta el tőle, „hogy szabadítson meg bennünket az igazságtól."[8] A kifejezés lehetőségeinek kérdése és az igazságnak a hazugság általi leleplezése nem kizárólag Picasso számára merül fel problémaként. Erich Auerbach már – többek között – a Bibliában, a homéroszi-eposzokban és Tacitusnál is felfigyel arra, hogy a művek a fikció segítségével ragadják meg a valóságot. Gyakran vetik Homérosz szemére, hogy hazudik, de „ez mit sem csökkenti hatását; nincs rá szükség, hogy dicsekedjék elbeszélése történeti igazságával, amúgy is eléggé erőteljes valóságossága."[9] Vagyis, bár a homéroszi történetek fiktívek, általuk megszemlélhetjük „a hősöket életvitelükben," betekintést nyerhetünk az antik ember életformájába.[10] A Biblia ezzel szemben „abszolút igényt támaszt a történeti igazságra. Ábrahám és Izsák története nem hitelesebb annál, amely Odüsszeuszról, Pénelopéról és Eurükleiáról szól: mindkettő monda. Csakhogy a bibliai elbeszélőnek, az elohistának, hinnie kellett abban, hogy Izsák feláldozásának története tárgyilag igaz […] vagy pedig szándékosan kellett hazudnia."[11] Tacitus *Annales*ének I. könyvének egy részét, nevezetesen egy Percennius nevű katona lázító beszédét elemezve Auerbach felteszi a kérdést: „Ha Tacitust korántsem érdekelték a katonák követelései, és esze ágában sem volt, hogy tárgyilagosan foglalkozzék velük, akkor miért ad hangot nekik oly élénken Percennius beszédében?"[12] A válasz pedig az, hogy a „nagy történetírás nem lehet mentes a jórészt fiktív, nagy beszédektől: ezek a beszédek az esemény szemléletes dramatizálását (illustratio) szolgálják, időnként nagy politikai és erkölcsi gondolatokat is kifejeznek."[13] Auerbach példái is jelzik, hogy a valóságnak a fikción keresztül, a fikció eszközeivel való ábrázolása korántsem új keletű jelenség, hanem az írásbeliség kezdeteitől létező technika.

Picasso szerint tehát a művészetnek hazudnia kell, ahhoz, hogy meg tudja mutatni az igazságot és a *Picasso kalandjai* is ugyanezt teszi. A festő filmbeli élettörténete tehát a valóság helyett életrajzi elemekből és kvázi Picasso-művekből összeállított montázs segítségével olyan fiktív valóságot alkot, amely Picasso mű-

---

[7] *Uo.*, 00:33–00:40.
[8] SEBŐK Zoltán, *A művészet mint ajándék* = http://artportal.hu/forrasok/cikkek/muveszeti_irasok_az_artportalon/a_muveszet_mint_ajandek (2012. július 3.).
[9] Erich AUERBACH, *Mimézis: A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, ford. KARDOS Péter, Bp., Gondolat Kiadó, 1985, 15.
[10] *Uo.*, 15.
[11] *Uo.*, 16.
[12] *Uo.*, 41.
[13] *Uo.*, 41.

vészetének főbb jellemzői tárja fel. A cél nem Picasso (valós vagy fiktív) élettörténetének interpretálása, hiszen az pusztán keret, hanem a picassói művészeteszmény és a művész kifejezési lehetőségeinek demonstrálása, amennyiben a film maga is a picassói „valóságmegváltoztató" módszert alkalmazza.

Picasso úgy nevezett kék korszaka 1901-től 1904-ig tartott, amikor a festő már Párizsban élt. A korszak képeire erősen hatott Henri de Toulouse-Lautrec művészete. Picasso figyelme is az élet perifériájára szorult, szegény, beteg, elhagyatott, szerencsétlen sorsú emberek felé fordult, így a kék korszak képei őket ábrázolják. A tragikus hangulatot azáltal teremtette meg a művész, hogy szinte kizárólag a kék különböző árnyalatait használta a jellegzetes elkeskenyedett alakok festésekor. Rózsaszín korszaknak pedig az 1905 és 1906 közötti időszakot nevezi a szakirodalom. Ekkor Picasso már kevésbé szomorú, kevésbé tragikus témákat keresett és festett meg. Ezt a kellemesebb hangulatot a kék mellett többek között a rózsaszín és más színek megjelenése erősítette.[14]

A filmen e két korszakra való utalásként értelmezhető az énekesnő, Sirkka és családja otthonában játszódó jelenet. A szoba és a belőle nyíló másik helyiség uralkodó színei a kék illetve a rózsaszín. Amikor Sirkka nem tartózkodik a szobában, a kép fekete-fehérre vált és a család tagjainak arca a kék korszak képein ábrázolt emberek fáradt, szomorú arcára emlékeztet. Sirkka belépésekor azonban családtagjai felvidulnak, és inkább hasonlítanak a rózsaszín korszak vidámabb alakjaira, mint a kék korszak mélabús embereire.

Picasso kék korszakában több családokat ábrázoló festményt is festett, gondoljuk csak *Az élet* (1. kép) vagy a *Szegények a tengerparton*/*Tragédia* (2. kép) című festményekre. A rózsaszín korszak két családot ábrázoló képével, a *Harlekin családjá*val (4. kép) és az *Artista család*dal (3. kép) összehasonlítva ezeket, feltűnő a különbség. A rózsaszín korszak családjai, ha nem is boldogok, de mindenesetre boldogabbak, mint a kék korszak kétségbeesett, szomorú emberei. A filmben Sirkka családjának azon jelenetei jelképezhetik a kék korszakot és a kék korszak családképeit, amikor Sirkka nincs a szobában, amikor pedig belép, átlépünk a rózsaszín korszakba.

Braque és Picasso, a kubizmus, az 1906 és 1914 között játszódó esztétikai és technikai forradalom úttörői, különböző utakon haladva jutottak nagyon hasonló művészi eredményre. A forradalmat az afrikai szobrászat és a primitív művészet felfedezése készítette elő, alapját pedig az a felismerés adta, hogy a természetben minden tárgy és élőlény alakja egyaránt visszavezethető a kockára, a gúlára, a hengerre, a gömbre és a többi mértani formára. A kubista festők arra törekednek,

---

[14] Fernand HAZAN, *A modern festészet lexikona*, ford. VERESSNÉ DEÁK Éva, CSORBA Géza, Bp., Corvina Kiadó, 1974, 284.

hogy egy valóságelemet egyszerre, egy képen több perspektívából ábrázoljanak. A kubista festmény megmutatja a szemünk elől egyébként eltakart részleteket is, egy alakban egyesíti valamennyi nézetet. Picasso *Avignoni kisasszonyok* (6. kép) című 1906 és 1907 között készült festménye tekinthető a fordulópontnak. Még ennél is korábban történt azonban, hogy Picasso megismerkedett a régi, észak-spanyolországi plasztikával és annak tömör, leegyszerűsített, érzelemmentes formanyelvével, és hazatérte után az új felfedezés jegyében festette át *Gertrude Stein portréjá*t (5. kép).[15]

A filmben a kubizmus megszületése jóformán egy pillanat műve, oka pedig cseppet sem művészi. Mindössze annyi történik, hogy Picasso – szegény lévén – egyetlen almát több pozícióba helyezve fest almákat ábrázoló csendéletet. Éppen a második alma festéséhez kezd, mikor megérkezik apja, Don José és a spanyolországi eseményekről, életről mesélve – valójában spanyol városok nevét és összefüggéstelen spanyol szavakat kiabálva – megeszi Picasso almáját. A kétségbeesett festő igyekszik menteni a menthetőt, és festi a folyamatosan fogyó almát. Mivel azonban az alma alakja minden pillanatban változik, Picasso állandóan módosítani kényszerül festményén. Az eredmény egy halom egyre kisebb és kisebb, egymásba olvadó–egymásból kinövő kockaforma alma: a kubizmus megszületése.[16]

A filmbeli almás kép és a valóságosan létező *Gertrude Stein portréja* illetve az *Avignoni kisasszonyok* kapcsolatba hozhatók egymással. Mind a valódi, mind a fiktív Picasso-képekhez egy új kifejezési forma, a kubizmus megszületése kötődik. Gertrude Stein portréjához annyiban hasonlít még ezen kívül az almás kép, hogy mindkettőt valamilyen külső hatás miatt változtatta meg a festő, és ennek hatására sejlett fel az egyiken, s bontakozott ki a másikon a maga teljesességében a kubizmus. A kubizmus második korszaka az analitikus kubizmus, melyet a szimultanizmus jellemez: a több nézet egyidejűségének megvalósítására törekszenek a művészek. Ez a fajta tér- és időszemlélet jelenik meg a film almás képén is. A festő egy valóságelemet ábrázol többféle nézőpontból és többféle állapotban, egyidejűleg, egy képen.

Gertrude Stein portréját és annak elkészültét még egy filmbeli jelenettel és képpel lehet kapcsolatba hozni. Amikor a filmbeli Picasso műtermében épp Sirkka képét festi, a lány folyamatosan énekli egyetlen dalát, a *Kalakkuoa* címűt, mely valójában nem más, mint egy finn nemzeti étel receptje. A festőt érthető módon zavarja már a dal, ezért megpróbálja elhallgattatni Sirkkát – sikertelenül. Így hát bosszút áll rajta, méghozzá a művészet eszközeivel: a már megkezdett képet átrajzolja, csakúgy, mint a Gertrude Stein-portrét, azonban merőben más okból és más

[15] HAZAN, *i. m.*, 82; KÖRNER, *i. m.*, 16–18, 20.
[16] DANIELSSON–ALFREDSON, *i. m.*, 00:19:09–00:22:10.

eredménnyel.[17] Gertrude Stein képének átalakítását egy új művészi eszköz felfedezése okozta, a filmbeli Sirkka-kép esetében pedig pusztán személyes indulatok indokolják a változtatást. Az eredmény mindkét esetben egy új kifejezésforma. Gertrude Stein képe a kubizmus előfutára lesz, Sirkka képe pedig a valódi Picasso-képek kicsavarodott tagú, anatómiailag eltorzított, de legalábbis torz arcú nőalakjaihoz hasonlít. Ilyen például a *Karosszékben ülő nő* (7. kép) vagy a *Dora Maar* (8. kép), illetve a *Guernicá*n (9. kép) a bika vagy a halott katona. A film narrációja szerint Sirkka képével kezdődik az ilyen stílusú képek sorozata.

Amikor Picasso átfestette Gertrude Stein portréját, többen azzal vádolták, hogy a kép nem is hasonlít a modelljére. Picasso azt válaszolta erre, hogy nem a kép hasonlít Gertrude Steinra, hanem a Gertrude Stein fog majd hasonlítani portréjához. Ez volt a természettel való radikális szakítás első lépése és a kubizmus felé vezető út kezdete.[18] Erre az anekdotára emlékeztet az a jelenet a filmben, amikor Picasso egy férfi fejszobrát készíti, a szobor azonban nem hasonlít a modellre, és erre Mrs. Guggenheim felhívja Picasso és ezzel a néző figyelmét is. A festő hasonlóan, de radikálisabb módon oldja meg a problémát, mint a valódi Picasso Gertrude Stein portréjával: eltorzítja a férfi arcát úgy, hogy az immár hasonít a szoborra.[19] A valóságot teszi hasonlóvá a műalkotáshoz. Ennél azonban többet is mond ez a jelenet.

Picasso „akkor volt igazán Picasso, amikor géniuszával a látott formát a benne rejlő vagy természetétől idegen metamorfózisra kényszerítette, azaz a látványtól függetlenül alakította ki a képet."[20] A filmben készülő szobor is ezt a művészi attitűdöt és alkotási módot tükrözi. Itt fejeződik ki a film Picassótól idézett *ars poetic*ája: a művész – a filmes ugyanúgy, mint a festő és a szobrász – függetleníti magát a látott valóságtól, megváltoztatja azt, hogy így közvetítsen valamit arról, amit ő igazságnak tart. Picasso szerint a művészet úgy tudja megértetni a műalkotás szemlélőivel az igazságot, ha hazudik, ha megmásítja a valóságot.[21] Picasso a teljes, a közvetlen, a legközönségesebb, a leghitelesebb és a legkevésbé festői valóságot akarja megragadni művészi eszközökkel,[22] és ennek egyik módja a modellek metamorfózisra való kényszerítése, darabokra szedése és újbóli összerakása. Picasso a teremtett természet és a teremtés egésze ellenében dolgozik és alkot. Így akarja felrázni az embereket és kényszeríteni őket arra, hogy megértsék, milyen furcsa a világ, amelyben élnek, ezért kell elfogadhatatlan képeket készíte-

[17] DANIELSSON–ALFREDSON, *i. m.*, 01:02:40–01:04:24.
[18] KÖRNER, *i. m.*, 15.
[19] DANIELSSON–ALFREDSON, *i. m.*, 00:35:03–00:37:18.
[20] SÍK, *i. m.*, 19.
[21] *Uo.*, 19.
[22] *Uo.*, 18.

ni.[23] Ennek az *ars poetica*nak a kifejeződése a filmbeli torz férfiszobor és a film is hasonló felfogást tükröz. Picasso életéről és művészetéről igyekszik elmondani az igazságot, ugyanazzal a módszerrel, amivel maga Picasso is dolgozott, a valóság megváltoztatásával.

A filmben ez a művészi attitűd a jelenetek fragmentáltságában mutatkozik meg. A történetvezetés lineáris ugyan, de nem folyamatos, hanem minden újabb jelenetet a narrátor szövege vezet be. Ez a narráció teremti meg a kapcsolatot a jelenetek között, ez fűzi egymáshoz az elemeket. A film, ugyanúgy, mint például Picasso *Nő és mandolin* című képe (11. kép), elemeire bontja, majd újra összerakja a látott vagy ismert valóságot. Így a film maga is egy Picasso-kép parabolájának tekinthető.

A *Guernica* Picasso 1937-ben készült nagyhatású alkotása, mely a spanyol polgárháborúban lebombázott város, Guernica sorsát és a városlakók szenvedését idézi fel. Előzménye a *Minotauromachia*, amelyen megtalálhatók a *Guernica* egyes alakjai, úgymint a ló, a bika, a halott vagy rettegő emberek, és a gyertyaláng. „A megelőző a minotaurosz- és bikaviadal-téma számtalan változatban készül, a bikafej mindegyre emberibb és szenvedőbb metamorfózisával."[24] A *Guernica* nem történelmi festmény, Picasso tiltakozott is az alakok direkt beazonosítása ellen. A bika nem a fasizmust, hanem a brutalitást és a sötétséget, a ló pedig a népet jelképezi. A *Guernica* korrajz, a kor szimbóluma.[25] Abból is látszik ez, hogy még ugyanabban az évben megszületik a szörny-nőalakok sorozatába tartozó *Síró nő* című kép (10. kép), mely mintha kinagyítaná a *Guernica* egy részletét, és ezáltal újratartalmazza a festményt.[26]

A filmből hiányzik a *Guernica* megalkotásának folyamata, sőt a képhez hasonló, azzal beazonosítható alkotás sem tűnik fel. Ugyanúgy, ahogy a kék és rózsaszín korszak esetében, itt is a film egyik jelenete hozható kapcsolatba a festménnyel. Picasso a harmincas évek végén megy haza Amerikából Európába, „ahol ébredeztek a szörnyek."[27] Tehát az időpont megegyezik Guernica bombázásának és a *Guernica* festésének idejével. A folyamat, ahogy a filmben a kőtömbből megszülető emberi arc bikává alakul a *Guernicá*t megelőző évek bikafejeinek alakulására emlékeztet, a bika maga pedig természetesen a *Guernica* bikájára. A film két, egymással harcoló bikát ábrázol, és ezzel előrevetíti az 1939-ben kitörő háborút, az egymásnak feszülő, egymással harcban álló európai államokat.[28] A *Guernicá*n is

---

[23] *Uo.*, 19–20.
[24] SOMLYÓ György, *Picasso*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1981, 48.
[25] KÖRNER, *i. m.*, 33–34.
[26] SOMLYÓ, *i. m.*, 49.
[27] DANIELSSON–ALFREDSON, *i. m.*, 01:18:35.
[28] *Uo.*, 01:18:45–01:19:00.

két bikát látunk: egyet a bal felső sarokban, egy másikat pedig a ló alá és részben annak testébe rajzolva. A két bika egymást erősítő, azonos jelentésű szimbólum.

A filmbeli jelenetből hiányzik a *Guernicá*nak a népet jelképező, szenvedő lova, csak egy pajzsot és lándzsát viselő, harci szekeret húzó katonasapkás lószerű lény látható, aki a harci szekéren ülő, sasfejű szörnyalakkal együtt szintén a háború szimbóluma. Hiszen az időpont a harmincas évek vége, a megjelölés ugyanúgy vonatkozik 1937-re és 1939-re is. A szenvedő ló helyett látunk azonban egy fehér testű nőalakot, akit egy torz és gonosz arcú, kezében véres kardot tartó férfi emel a levegőbe. A nő nyilvánvalóan halott, az őt magasba emelő férfi ölte meg, bizonyítja ezt véres kardjai is – noha a nőn sebet nem látni.[29] A *Guernica* lova is sebesült, oldala fel van szakadva és a hátából valamilyen fegyver nyele áll ki. A haldokló lovat tehát a filmben egy halott nő helyettesíti.

A film Guernica-jelenetének domináns eleme a tűz, csakúgy, mint a *Guernicá*nak. A kép bal felső sarkában álló bika farka mintha tűz lenne, amit a szemlélő a ház ablakából lát, tehát a tűz a városban ég; a kép átellenes oldalán pedig egy tűzben égő férfi látható. A különbség a két tűz között mindössze annyi, hogy a film nem él a *Guernica* színtelenségével, ott a tűz vörös és narancssárga színekben lobog. Az egész jelentere jellemző ez a különbség: míg Picasso a *Guernica* alkotásakor csak a fehér, szürke és fekete színekkel dolgozott, a film más színeket is használ, ezek azonban – a tűz kivételével – sosem élénkek. Színvilágában csak a halott nő és gyilkosa hasonlít a *Guernicá*ra. Jelentős különbség ezen kívül, hogy míg a *Guernicá*n a halovány remény is megjelenik a szobába rontó nő gyertyája és a halott katona törött kardja mellett növő virág képében, addig a filmen ennek nyoma sincs.

A fenti elemzés konklúziójaként tehát megállapítható, hogy hasonlóságok mutathatók ki egyfelől Picasso valódi művei, másfelől pedig a filmbeli Picasso-képek és -szobrok valamint a jelenetek között. Ezen hasonlóságok segítségével a film a picassói művészeteszményt, a picassói valóságábrázolás módszerét tárja fel. A film maga is él a valóságmegváltoztató technikával, de nem pusztán bemutatja azt, hanem egyben el is fogadja mint a valóságábrázolás lehetséges művészi eszközét. A film megváltoztatja Picasso műveit és életrajzának egyes elemeit, éppúgy, ahogy Picasso transzponálja a valóságot saját művészetében. Végeredményben az is megkockáztatható, hogy a nem életrajzi és nem valós alkotásokat bemutató film árnyaltabb képet fest Picasso művészetéről, mint amilyet egy pusztán a hiteles adatokra, életrajzi tényekre támaszkodó dokumentumfilm nyújthatna.

---

[29] *Uo.*, 01:19:00–01:19:01.

KOVÁCS ZSUZSANNA

KESERÉDES NOSZTALGIA A GYERMEKKORRÓL. TRUFFAUT *NÉGYSZÁZ CSAPÁS*A

Önvallomás és társadalomkritika

François Truffaut-t[1] mind kritikusként, mind rendezőként a Nouvelle Vague egyik legmeghatározóbb alakjaként tartja számon a mozi története. Filmjei készítése során nemcsak az új hullám számos technikai innovációját alkalmazta, de teoretikusként lefektette az irányzat alapköveit is.

Truffaut művészetét mindig áthatotta az esztétikai szabályok diktatúrájával szembeni lázadás a személyes élmény vagy önkifejezés nevében. Számára a film vallomás volt, eszköz saját történeteinek elmesélésére. A személyesség érzését fokozandó, Truffaut számos alkalommal önmagát is beleírta filmjeibe Antoine Doinel karakterén keresztül. A rendező alteregója egészen a kezdetektől (*Négyszáz csapás*) két évtizeden át újból és újból feltűnve (*Húszévesek szerelme*, *Antoine és Colette*, *Lopott csókok*, *Családi fészek*, *Menekülő szerelem*) végigkísérte a művész pályafutását.

---

[1] CSALA Károly, *François Truffaut = 88 és ½ híres film*, szerk. SZÉKELY Éva, Bp., Móra Könyvkiadó, 1996, 169−175: Truffaut (1932-1984) egy rendkívül meghatározó és sokszínű alakja volt a francia film történetének. Többek között filmkritikusként, rendezőként, producerként, forgatókönyvíróként tevékenykedett (Godard *Kifulladásig* című alkotásának társírója), de színészként játszott a *Zöld szobá*ban (1978) vagy Spielberg 1977-es munkájában, a *Harmadik típusú találkozások*ban is.

Bár már fiatal korában is rajongott a filmekért – vitakörökbe járt, filmklubot szervezett –, Truffaut életében a fordulópontot az jelentette, amikor André Bazin felkarolta és két lapnál is állást szerzett neki. Az ’50-es évek elejére már elismert kritikusa az *Arts* és a *Cahiers du Cinéma* szaklapoknak. (Utóbbi folyóirat a francia új hullám szellemi fészkeként működött.) Kritikai munkássága hozzájárult a rendezői egyéniséget szabadon kibontakozni engedő szerzői film elméletének kialakulásához.

A filmkészítés gyakorlati tudnivalóival Roberto Rossellini mellett (asszisztensként) ismerkedett meg, és később dolgozott Jacques Rivette és Jean-Luc Godard stábjában is. Karrierje elindításában felesége, Madeleine Morgenstern apja volt segítségére. Két rövidfilm rendezése után jutott el az átütő sikerig 1959-ben, amikor elkészítette a *Négyszáz csapás*t.

Haláláig még számos remek alkotás került ki Truffaut keze alól, melyek nem maradtak nemzetközi visszhang nélkül. (A *Négyszáz csapás* összesen tizenkét díjat kapott, az *Amerikai éjszaká*ért pedig elnyerte a legjobb idegen nyelvű filmnek járó Oscar-díjat.) Jelentős művei közé tartozik még a *Lőj a zongoristára* 1960-ból, a *Jules és Jim* 1962-ből, a *451 Fahrenheit* 1966-ból, *A menyasszony feketében volt* 1967-ből, *A Mississipi szirénje* 1969-ből, *A két angol lány és a kontinens* 1971-ből, *Az utolsó metró* 1980-ból és a *Szomszéd szeretők* 1981-ből.

A Jean-Pierre Léaud által megformált Antoine elsőként 1959-ben jelent meg a vásznon Truffaut bemutatkozó filmjében, a *Négyszáz csapás*ban. A rendező sohasem titkolta a mű önéletrajzi ihletettségét, és hogy a fiatal Antoine életének alakulása nagymértékű hasonlóságot mutat saját sorsával.[2]

A *Négyszáz csapás* ennek ellenére mégsem nevezhető öncélú nosztalgiázásnak a művész részéről, hiszen Truffaut saját emlékeiből kiindulva az alteregója látószögén keresztül olyan problémát tárt elénk, mely sose veszti el az érvényét: a gyermeki lélek örök megfejthetetlenségét és a felnőttek közönyének végzetességét.

A filmben vázolt problematika hatása a cselekményvilágra és az elbeszélésmódra

A *Négyszáz csapást*[3] egyszerre könnyed és mégis nyomasztó, paradoxikus hangulat jellemzi. Azzal együtt, hogy a teljes filmet átszövi az a bájos cinkosság, ahogyan Truffaut lefesti a gyerekek világát, a mű nem mellőzi a kritikus hangot sem, mellyel a rendező a felnőttek felé viseltetik. E kettősség köré épül fel a történet és szerveződik a *Négyszáz csapás* alapproblémája.

A Truffaut által választatott elbeszélésmód remekül idomul a film által tematizált kérdéshez: végletekig fokozza az Antoine helyzetéből kihozható drámai hatást és kifejezi a rendező problémához való általános viszonyát. Truffaut spirális elbeszélésmóddal[4] láttatja alteregója sorsát, mely narratív módszer jellemzője, hogy a történet a film során számtalan variációban lejátszódik, mivel minden megoldás csak ideiglenes, és a mű világán belül nem is létezik a megbomlott világrendet újra egésszé szervező megoldás. Tehát a *Négyszáz csapás* egy történetből, de annak sok cselekményvariációjából építkezik. A kompozíción belüli alapkonfliktust mindig az képezi, hogy a film főszereplője, Antoine folyton bajba keveredik, mivel szülei, tanárai (általánosan a felnőttek) nem figyelnek rá, nem gondoskodnak

---

[2] CSALA, *i. m.*, 170: Truffaut is gyermekként anyai nagyanyjánál volt elhelyezve, majd anyja és mostohaapja nevelte, akiknek bizalmát iskolai kimaradásaival, csínytevéseivel és csavargásával hamar eljátszotta. Egy csaló miatt végül bajba keveredett, mely eset után mostohaapja javítóintézetbe adta, ahonnan az ismert André Bazin hozta ki és indította el pályáján.

[3] A film eredeti címe *Les Quatre Cents Coups*, ami a faire les quatre cents coups francia kifejezésből ered, amely jelentése 'pokoli felfordulást okozni', 'rosszalkodikni', 'kicsapongó életet élni'. Maga a kifejezés XIII. Lajos király egy haditettét örökíti meg, melynek során az uralkodó 86 napon keresztül ostromolta Montauban hugenotta városát, de 400 ágyúlövéssel se sikerült megtörnie a lakosok ellenállását. A *Négyszáz csapás* magyar cím (többek között az angol mellett is) egy tükörfordítás, mely a coups szó egyik jelentéséből, az 'ütni'-ből ered. A magyar szinkronos film főcímének végén egy narrátor a nézők elé tárja a fordítási hibát, és „veszélyes csínytevésekként" magyarázza a címet.

[4] KOVÁCS András Bálint, *A modern film irányzatai: Az európai művészfilm 1950–1980*, Bp., Palatinus Könyvesház, 2006, 102.

róla megfelelően. Ennek cselekménybeli megnyilvánulása a fiú iskolából való folytonos kimaradása, otthonról való elszökése, lopásai és garázdálkodásai. Mivel a gondokat Antoine-nal csak ideiglenesen, tüneti szinten kezelik (kis büntetések, dorgálások, következetlen nevelés), ezért a fiú egyre lejjebb csúszik a lejtőn.[5] Annak oka, hogy Antoine csínytevéseit miért folyton olyan lépésekkel próbálja „kiküszöbölni", amelyek csak egyre súlyosbítják helyzetét, a következetes és alapos szülői nevelés hiányában, valamint a diszharmonikus szülő/pedagógus-gyerek kapcsolatban keresendő.

A *Négyszáz csapás* cselekményének címszavakban való összefoglalásával remekül kirajzolódik az alkotás spirális szerkezete és tetten érhető a véletlen cselekményalakító szerepe is, mely egyik jellegzetessége az új hullám filmjeinek.

[véletlen] igazságtalan sarokba állítás
↓
falra firkálás
↓
büntető feladat
↓
feladat elkészítésének elmulasztása
↓
hiányzás
↓
hazugság
↓
lebukás
↓
elszökés
↓
[pillanatnyi megoldás] családi béke helyreáll→

[véletlen] csalás vádja igazságtalanul
↓
elszökés
↓
írógép ellopása
↓
börtön
↓
nevelőintézet
↓
[pillanatnyi megoldás] elszökés

A *Négyszáz csapás* problematikája lényegesen meghatározza a film cselekményvilágát, és így megjelenik a makroszerkezet szintjén is. Az expozícióban már a főcím alatt futó képsorok − amelyek még az in medias res kezdés előtt láthatók – információt adnak a cselekmény világával kapcsolatban. A film térbeli elhelyezése már ekkor elkezdődik: egy vágás nélküli, belső montázst láthatunk mozgó kameraállásból Párizs utcáiról. A bevezetésnél ez a tér csak konkretizálódik, amikor egy

[5] Ezt jól példázza az is, hogy a film elején a gyermek még vonakodva emel el egy üveg tejet, hogy éhségét csillapítsa, de második otthonról való elszökésénél már egy értékes írógépet is ellop puszta nyereségvágyból.

osztályteremben zajló eseményeket mutat meg számunkra a rendező. Ezzel a térválasztással Truffaut előre vetíti a film során érvényesíteni kívánt gyermeki szemszöget, melyet megerősít azzal is, hogy viszonylag sokáig a gyerekek látószögéből mutatja a kamera az éppen körbe adott fotót.

A rendező az expozícióban azzal készíti elő az alkotás spirális szerkezetét, hogy Antoine és tanára konfliktusában már a mű legelején kibontakozik előttünk – Bordwell szavaival élve[6] – a fabula, mely számtalan variációban éled majd újjá a szüzsé szintjén.

A film végére több változatban is kibontakozó probléma a befejezés során sem oldódik meg. Mivel a bonyodalmakat mindig csak ideiglenes megoldásokkal kezelik, így végső nyugvópontra nem is képes eljutni a film. Ezért a *Négyszáz csapás* a spirális elbeszélési formára jellemzően, nyitottan ér véget. Antoine – a megfelelő nevelés hiányában – helyzetét csak felnőtt segítséggel tudná megoldani, de ebben a világban a felnőttek csak saját gondjaikkal törődnek, és ítélkeznek ahelyett, hogy a probléma mélyére néznének. Ezért a műben ábrázolt problematika a film világán belül szinte megoldhatatlan, a cselekmény semmilyen körülmények között nem kerülhet nyugvópontra, elmarad a katarzis. A történet tehát nem zárul le, a film befejezését csak egy kimerevített kép és a „FIN”, azaz „VÉGE”-felirat jelzi a néző számára.

„Itt sínylődött szegény Antoine Doinel…”[7] *– a világ egy gyermek szemével*

Truffaut emlékei mentén haladva egy rendkívül szubjektív és gyermeki világképet ábrázol a *Négyszáz csapás*ban.[8] Az egyetlen szereplő, akinek karaktere életszerűen, kidolgozott árnyalással jelenik meg, az maga is egy gyermek, Antoine. Truffaut a film nézőpontját azzal mélyíti, hogy a fiú életéből láthatóan olyan valóságelemeket ragad ki és tár a néző szeme elé, amelyek közvetlenül a gyermekek világához kapcsolhatók (pl. iskola, játék, csínyek, büntetések a rosszalkodás miatt). A filmben érvényesülő gyermekien túlzó nézőpont legpéldásabb alátámasztója talán a javítóintézetben lejátszódó egyik jelenet, melyben néhány gyereket ketrecbe zárva tartanak az udvaron. Ez a kép, még ha a film valóságán belül is kezeljük,

---

[6] KOVÁCS András Bálint, *Film és elbeszélés*, Bp., Korona Kiadó, 1997, 19.

[7] François TRUFFAUT, *Négyszáz csapás*, Les Films du Carrosse Sédif Productions, 1959: részlet a magyar szinkronos változatból.

[8] François TRUFFAUT, *Önvallomások a filmről*, összeállította Anne GILLAIN, ford. ifj. BENDA Kálmán, Budapest, Osiris Kiadó, 1996, 11–32.

meglehetősen szélsőséges, egyértelműen egy gyermeki képzettársítást takar, melyben a fiú a javítóintézet bezártságáról a börtönre asszociál.

Truffaut a felnőttek kegyetlen és közönyös világának gyermeki szemszögből való bemutatásával éles kritikát gyakorol a társadalom felé. Amikor például Antoine szülei veszekednek, a fiú mindig egy ajtó mögül hallgatja végig a nem gyermekfülnek szánt mondatok foszlányait érzelemmentes tekintettel, mely megmutatja, hogy a filmben, a gyerekek világában a felnőttek problémája mennyire távoli, érdektelen és érthetetlen. Truffaut kritikája Antoine karakterén keresztül a film végére teljesedik ki, mikor a fiú szégyenérzet nélkül, ártatlan bájjal fittyet hány a felnőttekre és kineveti a pszichológusnő előtt szülei világának tartóoszlopait: a pénzt és a szexualitást.

A filmben nemcsak annak van jelentősége, amit a rendező látni enged, hanem annak is, amit nem. Truffaut a *Négyszáz csapás* során érvényesíteni kívánt nézőpontot a fragmentáltsággal és vágásokkal is igyekszik megjeleníteni. Például a filmre általában a kontinuitás a jellemző, de a vége felé haladva − Antoine letartóztatásától kezdve – megfigyelhető, hogy Yoyotte egyre több vágást alkalmaz, a jelenetek egyre rövidebbek lesznek. Ez a szokottól eltérő kifejezésmód, akárcsak a szülői viták homályos láttatása, a gyermek által megélt trauma érzékeltetésével áll kapcsolatban. A gyakori vágások arra utalnak, hogy Antoine – akinek a nézőpontján keresztül látjuk az eseményeket – egyre kevésbé látja át, érti meg és tartja irányítása alatt az eseményeket.

A fragmentáltság megszűnik, amikor Antoine kezébe veszi sorsát és megszökik a javítóintézetből. Ebben a részben a zene felhangosodik és egy hosszú, vágás nélküli montázst látunk a fiú meneküléséről, ami a helyzet drámai hatását és ezzel a néző figyelmét is fokozza. Mindenki arra kíváncsi végül, hogy Antoine hova fog megérkezni, története hol kerül nyugvópontra. A befejezés azonban szinte hideg zuhanyként éri a filmnézőket, amikor a fiú a sosem látott tengerpartra érve végül csak kitekint a kamerába. A film záróképe ezzel méltó koronáját adja a *Négyszáz csapás*ban ábrázolt problematikának és kijelöli a gyermeki világ határait.

Kegyes illúziórombolás

Bár a *Négyszáz csapás*nál csak az lenne a személyesebb és meggyőzőbb, ha egyenesen a rendező gyermekkori naplójegyzeteibe tekinthetnénk bele, ennek ellenére Truffaut egy pillanatig nem engedi meg a nézőnek, hogy összetévessze a valóságot a filmmel, vagyis azzal, hogy François Truffaut hogyan látja és láttatja a világot.

Már jóval azelőtt, hogy a már említett, sokszor túlzó gyermeki nézőpont gyengíteni kezdené a valóság látszatát, Truffaut tudatosítani kívánja a nézőkben, hogy amit látnak, az csak egy művészi alkotás: a film részeként, Párizs mozgó látképe alatt olvashatjuk a stáblistát, mely után a rendező megköszöni a készítők és közreműködők munkáját.[9] Közvetlenül ezután egy újabb reflexív eszközzel él Truffaut, amikor alkotását a forgatás első napján leukémiában elhunyt mestere, André Bazin emlékének ajánlja.

A filmet indító belső montázst és az utolsó drámai jelenetet figyelembe véve állíthatjuk, hogy Truffaut egyfajta reflexív keretbe helyezte munkáját. Vágás nélküli montázst láthatunk mindkét esetben egy változó tájról mozgó kameraállásból, melyek alatt ugyanazon témára épülő zene szól. Az utolsó jelenet abban különbözik az elsőtől, hogy az összemosódó vidéki látkép közepén ott fut, az egyetlen élesen kivehető pont, a főszereplő, és a film elején szereplő zongorajátékot felváltják az ugyanazt játszó, de drámaibb hatást keltő vonósok. Amikor Antoine tanácstalan tekintettel kinéz a kamerába, és a kimerevített kép előtt megjelenik a „FIN" felirat, az a film legerősebb illúziórombolása, hiszen az életben ez a helyzet nem érhetne így véget.

A *Négyszáz csapás* egyik érdekessége, hogy Truffaut a film egésze alatt reflektál hajdan volt és kortárs rendezők munkáira.[10] Antoine és René például csavargásuk közben ellopnak egy plakátot, amelyen Ingmar Bergman *Egy nyár Mónikával* című filmjének női főszereplőjét, Harriet Anderssont láthatjuk. Emellett Jean Vigo *Magatartásból elégtelen* című filmjét is megidézi a rendező, amikor egy mulatságos jelenetben a tanulók lemaradoznak az utcán a gyakorlatokat lelkesen vezénylő tornatanáruk mögött. Truffaut egyik munkatársa, Jacques Rivette felé sem mulasztja el a tiszteletadást, amikor Antoine és szülei *Párizs a miénk* című filmjét nézik meg a moziban. A helyzet komikuma, hogy Rivette filmje a forgatás ideje alatt még nem is volt kész.

Lehetséges, hogy az elkallódó gyermekek sorsa kapcsán előkerülő vádló felhangot reflexív mozzanatokkal igyekszik tompítani az ezt az utat szintén megjáró művész. Hiszen ha a film már a valóságon kívülre kerül és csak elbeszélt történetté válik, akkor azonnal nem is a valós emberek, azaz a nézők lesznek a szereplői, hanem csak a színészek. A társadalomkritika és a nyugtalanítóan nyitott vég ellenére ez a rendezői gesztus teszi mégis könnyeddé a jobb sorsot érdemlő fiatalok történetét.

---

[9] A magyar szinkronos változatban ennél a résznél a cím fordítási hibáját magyarázza egy narrátor hang. Az eredeti francia kiírás lefordítását mellőzik.

[10] CSALA, *i. m.*, 172.

Truffaut filmje egyszerre vádolja és oldozza fel nézőit. Mind cselekményében, mind a filmnyelv szimbolikus értelmű lehetőségeinek kihasználásával a keserű és az édes kifinomult harmóniáját mutatja meg a *Négyszáz csapás*: a felhőtlen gyermekévek legédesebb pillanatait és egy trauma feldolgozásának keserű folyamatát.

KAPUSI ANGÉLA

VILÁGKÉPEK ANTIK PAJZSOK TÜKRÉBEN

Az ekphrasis

Az ekphrasis fogalmának jelentéstartalma az irodalomtudomány-történet folyamán változáson ment át. Kialakulása az ókorra vezethető vissza, amikor még egészen tág volt a jelentése. Az ekphrasis elsősorban fontos retorikai gyakorlat volt, melynek megfelelője a szónoklásban az *enargeia*, avagy *illustratio*, *evidencia*. Ez nem a képleírás narratív módját jelentette, hanem ezt alkalmazva a szónok képes volt hatni a hallgató legbelsőbb érzéseire, a befogadó fantáziájának mozgatásával. Az ekphrasis a szónoki beszédben leíró erővel bírt, és az illúzió technikáját alkalmazva képeket idézett meg a hallgatóságban. A görögöknél először Théon, a rómaiaknál pedig Quintilianus ír az ekphrasisról a fantázia, a benyomások fogalmaként, az *Institutio oratoria*ban.[1] E szerint tehát a költői szövegek ekphrasisának a funkcionális megfelelője a retorikában az *enargeia*. Szerepe a szónoki beszédben az érzelmi hatáskeltés, amelyet az ekphrasisszal ellentétben nem a képleírás erejével, narratív eszközökkel kíván elérni, hanem a képmások felidézésével.[2]

Az ekphrasis továbbá lehetett egy táj, egy életrajz vagy egy képzőművészeti alkotás leírása. Az ekphrasztikus költészet legkorábbi példái nem festmények leírásai voltak, hanem olyan tárgyaké, melyeken valamely ornamentális, szimbolikus mintákat ábrázolt a művész. Serlegek, urnák, fegyverek, páncélok, vázák mintázatai, valamint domborművek, frízek, szobrok képezik az ekphrasis első megjelenési formáit. Az ekphrasis az irodalomban mindig valamely nagyobb szövegegység díszítő részeként jelent meg.[3] A költői ekphrasis egy létező vagy fiktív vizuális alkotás verbális, gyakran hosszabb szövegbe ágyazott leírása,[4] vagy ahogyan Jean Hagstrum megfogalmazta: „egy néma műtárgy megszólaltatása."[5] Az antikvitásban tehát olyan leírást jelölt, amely megállítja, mintegy felfüggeszti a cselekmény elbe-

---

[1] Simon GOLDHILL, *What is Ekphrasis for?*, Classical Philology 102 (2007), 3–4.
[2] DARAB Ágnes, *Ialysos: a képleírás hiánya = Irodalom és képzőművészet a korai császárkorban*, szerk. GESZTELYI Tamás, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, 86.
[3] J. W. T. MITCHELL, *Az ekphraszisz és a másik = A képek politikája: J. W. T. Mitchell válogatott írásai*, szerk. SZŐNYI György Endre, SZAUTER Dóra, Szeged, Jatepress, 2008 (Ikonológia és műértelmezés 13.), 206.
[4] DARAB, *i. m.*, 85.
[5] Jean HAGSTRUM, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and Engilsh Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958, 18.

szélését, hogy bemutasson egy részletet, amely fontos szerepet tölt be az elbeszélésben.[6]

A mai irodalomtudományban az ekphrasis egy képzőművészeti tárgy költői leírását jelenti. Az ekphrasis a nyelv és a képek összetartozását fejezi ki. A 19. század folyamán kialakult egy olyan nézet, „amely a képet valami »kimondhatatlannak« fogja föl, a költészetet pedig végletesen sokjelentésűnek tarja, amely ezért messzemenően leoldódik a diszkurzív nyelvről.”[7] E szerint a szó és kép kapcsolata kérdésessé vált, a kép és a nyelv között lévő határok ambivalens viszonyt képviselnek: elválasztanak és összekötnek.[8] Gottfried Boehm meghatározza az ekphrasis megnevezés helyes használatának a kitételeit is. Azt, hogy mikor tekinthető az ekphrasis terminus – ahogyan ő nevezi – „találó” szónak egy-egy képleírás esetében. Problematikusnak tekinti a képzőművészeti alkotások leírását, mert a képek, ábrázolások „túlmutatnak faktikus jelenvaló létükön.”[9] Nem elég a listázása annak, hogy mi látható a képen – az még nem a kép leírása. A sikerült leírások kettős feladatot látnak el: nemcsak azt mondják el, hogy mi van a képen, hanem mozgósítva a nyelv vizualizáló erejét, képesek azt ismegjeleníteni, hogy az a kép hogyan hat a befogadóra.[10] Az ekphrasis jelentése s megvalósulásának lehetségessége az idők folyamán kérdésessé vált.

Jelen dolgozatomban két jelentős ekphrasist kívánok vizsgálni és értelmezni: A Homérosz *Íliász*ában megjelenő Akhilleusz-pajzs és a Vergilius *Aeneis*ében olvasható Aeneas-pajzs leírását. Vizsgálni kívánom a két ekphrasis funkcióját, célját az adott műben, valamint összevetem a két képleírást, s bemutatom azok összefüggéseit és különbözőségeit.

Akhilleusz pajzsa

A klasszikus ekphrasis kanonikus kezdete Akhilleusz pajzsának homéroszi bemutatása, mely az *Íliász* 18. énekében olvasható. A narrátor elmondja, hogyan készít fegyvereket Héphaisztosz, a kovácsisten Akhilleusznak. Nem véletlen, hogy ezeknek a fegyvereknek a leírása, készítésüknek bemutatása a művön belül ezen a helyen található. A cselekményben épp a döntő ütközet előtt állunk, az utolsó nagy bosszúra, Hektór megölésére készül Akhilleusz. Akhilleusz elveszítette

---

[6] FERENCZI Attila, *Vergilius harmadik évezrede*, Bp., Gondolat, 2010 (Elektre sorozat), 57.
[7] Gottfried BOEHM, *A képleírás = Narratívák 1: Képelemzés*, vál., szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 20.
[8] *Uo.*, 20.
[9] *Uo.*, 26.
[10] *Uo.*, 26.

régi fegyvereit, s édesanyja, Thetisz jár el az érdekében a kovácsistennél, hogy új fegyvereket szerezzen fiának.

„Térded ölelve könyörgök hát: kit a végzete kurta
létre jelölt, fiamat, lásd el most harcisisakkal,
s pajzzsal is és gyönyörű lábvérttel, jó bokacsattal,
s páncéllal”[11]

Thetisz könyörgő mondatai alkotásra sarkallják Héphaisztoszt, Homéroszt pedig írói fantáziájának megelevenítésére. A következőkben olvasható az alkotói folyamat. Beindulnak a kemencék, előkerülnek a fémek, az ón, arany, ezüst, s a mester kezébe veszi az eszközöket, az üllőt és a kalapácsot. Héphaszisztosz képeket kalapál a pajzsra, melyek bemutatása már maga az ekphrasis, azaz a képzőművészeti alkotás születésének költői eszközökkel való bemutatása. Az ekphrasis az *Íliász*ban nemcsak a művészi alkotás leírását jelenti, hanem magát az alkotói folyamatot is.

A pajzskészítés menete a 18. ének 478. sorával kezdődik, s a narrátor 5 sorban fogalmazza meg a munka kezdetét:

„És legelőször erős pajzsot kalapált ki az üllőn,
dúsan díszítette, reá hármas karimát tett,
fényeset és ragyogót, s ráfűzte a szíjat ezüstből.
Ötrétű lett végül a pajzs, és jártas eszével
Héphaisztosz sok-sok gyönyörű képet kalapált rá.”[12]

Ezután kezdődik az alkotói folyamat bemutatása, mely maga az ekphrasis, a képek leírása. Mindezt 128 soron keresztül teszi meg a költő, részletesen és gazdagon megelevenítve mindazt, amit a pajzson láthatna az olvasó.

„Mintha csak éltek volna, aként harcoltak a pajzson,
s úgy húzták el az elhulltak tetemét egymástól.”[13]

Végül a munka befejezésére szintén 5 sort szán Homérosz (609–613), melyekben megemlíti, hogy páncélt, sisakot és lábvértet is készített Héphaisztosz a

[11] HOMÉROSZ, *Íliász*, ford., DEVECSERI Gábor, Bp., Európa, 1967, XVIII 457–460.
[12] *Uo.*, XVIII 478–482.
[13] *Uo.*, XVIII 539–540.

pajzs mellé, hogy a harci ruházat teljes legyen. Azonban a többi felszerelést csak épp, hogy megemlíti, részletes bemutatást csak a pajzs kap.

A fegyverkészítés epizódja hozzátartozik az epikus kompozícióhoz, azonban új funkciót, új értelmet is nyer. Nemcsak a hallgatóság tájékoztatása a cél, hogy megismerhesse, milyen fegyverekkel indul Akhilleusz harcolni, hanem ez a rész a költő számára is fontos. A pajzs készítésének leírása ad alkalmat és indokot arra, hogy a költő megmutathassa tudását, kibontakoztathassa teljes és gyönyörködtető művészetét.[14] Ezért taglalja olyan hosszan Homérosz a pajzs mintázatának leírását. Ugyanerről a költői magatartásról beszél Darab Ágnes az *Ialysos: A képleírás hiánya* című tanulmányában, az ekphrasis értelmezése kapcsán. Ovidius *Metamorphosis*ének Pygmalion történetében nemcsak a szobrász művészetének leírásáról van szó, hanem a költő poétikai kibontakozásáról is. „Pygmalion szobra egyben remekműve Ovidiusnak is, aki a nyelvet a látvány szolgálatába állítva láthatóvá tette az elkészült szobrot, majd annak a megelevenedését is: az élettelen márvány metamorfózisát élő emberi testté."[15] Akhilleusz pajzsa ennek analógiájaként egyben Homérosz remekműve is, aki lenyűgöző szószövevénnyel írta meg mindazt, amit Héphaisztosz a két kezével alkotott.

A pajzs leírása olyan eleven és részletes, hogy az olvasó teljes mértékben látja maga előtt a képeket. A képek olvasata nyugalmat, békét áraszt. Annak a kornak a képei ezek, melyek Homérosz korát is jellemzik. „A homéroszi világ enciklopédikus látványát tartalmazza."[16] Mindezt elképzelve magunk előtt láthatjuk az egész görög kultúrkört, életet; Mitchell szerint a pajzs sokkal többet mutat Homérosz világából, mint maga az *Íliász*.[17] Az egész világegyetem rajta van a pajzson: természet, föld, ég, óceán, ember, városok béke és háború idején, szántás, aratás, állattenyésztés, házasság, halál. Ez a történelmen kívüli mindennapok világa, ami afféle kitérő a héroszi világból, és az eposz tulajdonképpeni tartalmából. Karsai György szerint az *Íliász* a trójai háború totalitásáról, és az azzal járó szenvedésekről szól. Homérosz művészete abban áll, hogy a harci eseményeket elevenen, részletesen írja le, s minden egyes esemény Akhilleusz haragjához és a görögök szenvedéseihez köthető.[18] A pajzsleírás éppen ezért különleges, mert eltér a mű valós témájától, s a görögséget más aspektusból szemlélteti. A pajzsnak a mindennapi életet ilyen részletesen leíró jellege miatt az olvasó azt érezheti, hogy a pajzsleírás uralkodni látszik az eposz felett, holott csak díszítőeleme kellene, hogy

---

[14] SZABÓ Árpád, *Homérosz világa*, Bp., Művelt Nép Könyvkiadó, 1956, 231.
[15] DARAB, *i. m.*, 85.
[16] MITCHELL, *i. m.*, 217.
[17] *Uo.*, 221.
[18] KARSAI György, *Homérosz: Íliász*, Akkord Kiadó, 1998 (Talentum Műelemzések), 29.

legyen. W. J. T. Mitchell a következőket írja a pajzs szerepéről és leírásának megvalósulásáról: „Az ekphrasisnak az eposz díszítőelemének kell lennie, ahogyan Héphaisztosz munkái is felékesítik Akhilleusz pajzsát. Az ekphrasztikus díszítmény azonban olyan idegen testként viselkedik az eposzban, ami azzal fenyeget, hogy megfordítja az irodalom magától értetődő, az időt a térhez, a cselekményt a leíráshoz képest előnyben részesítő preferenciáit; s hogy az eposz fenségességét az epideiktikus retorika hízelgő kedveskedésébe forgatja át."[19]

Akhilleusz pajzsának bemutatása volt az első ekphrasis az irodalomban, mely kanonikussá vált. Kanonikus azért, mert az olvasó megismerheti, maga előtt láthatja az egész antik görög világot, s ez a görög művelődéstörténeti tartalom rögzült napjaink olvasóiban; továbbá kanonikus, mert a képleírás poétikai jelentősége – Homérosz költői kibontakozása, a képek megfogalmazásának játékossága – adta a későbbi ekphrasisok megfogalmazás-módjának az alapját.

Aeneas pajzsa

Vergilius az *Aeneis*ben három jelentős és tartalmas ekphrasist helyezett el. Ezeket fontos helyeken szerepelteti, s mindez már önmagában is jelentéssel bír. Az első énekben Iuno karthágói templomának freskóit láthatja maga előtt az olvasó, a hatodik ének ekphrasisa Daedalusnak Apollón templomát díszítő domborműveit mutatja be, s a nyolcadik énekben olvashatjuk Aeneas pajzsának leírását.

Az *Aeneis* struktúrájára a 3x4 *rhytmos*a és a 2x6 *symmetriá*ja egyaránt érvényesíthető. A rhytmos egy fegyelmezett forma, mely 3x4 egységre bontja a szöveget, s ez által mozgásban tartja a szöveg cselekményét, szálait. A 3x4-es rhytmos a múlt, jelen, jövő eseményeit tartja mozgásban. Az 1-4. egység Didó halálával zárul, a 9-12. egység Turnus halálával ér véget. A két személy az adott egységekben gátló tényezőként van jelen, s haláluk fogja közre azt a négyes egységet (5–8. ének), mely a mű csúcspontját jelenti, s melynek záróakkordja Aeneas pajzsának leírása.

A pajzsleírás tehát a 8. énekben olvasható, azt az egységet vezeti be, melyben a harcok, csaták fognak majd zajlani. Az utolsó nagy ütközetek bevezetője ez, a Turnusszal vívott küzdelem előképe. Aeneas anyja, Venus olyan hadi felszerelést kér, melyben fia sebezhetetlenné válik. A pajzsot Vulcanus, a kovácsisten készíti el. Az ekphrasis a nézői befogadás pillanatát ábrázolja; a pajzs már készen van, s Aeneas a képeket szemléli.

[19] MITCHELL, *i. m.*, 220.

Vergilius Róma egész történelmét ábrázolja a képeken: az anyafarkastól kezdve, Romulus és Remus történetétől, egészen Vergilius jelenéig, az actiumi csatáig és Augustus koráig mutatja be az eseményeket. Az ekphrasist bevezető sorokban olvashatunk arról, ahogyan Venus a felszereléseket átadja fiának, s Aeneas nem tud betelni e sok fényes fegyverrel, s ámul „a pajzs nincsen-rá-szó szövevényén."[20] Ezután a pajzs képeinek leírását olvashatjuk, 102 soron keresztül, mely jóslat funkcióval bír, hiszen a jövőbeli Róma történelmét olvashatjuk itt, mindazt, ami meg fog történni, egészen Augustus koráig.

A pajzsleírás tartalmazza az *Aeneis* egyik csúcspontját, az actiumi csata leírását is. Ennek nagyon fontos szerepe van a műben. Az actiumi csatában megvalósul a végső akadály elhárítása, Cleopatra és ezzel a Kelet legyőzése. Aeneas „ezeket látja s bár fel nem fogja eszével"[21], az olvasónak egyértelmű jelentéssel bírnak e képek. Az augustusi imperium megvalósulásának foglalata ez. Aeneas éppúgy kiválasztott, ahogyan Augustus is, s mindketten ellenségek legyőzésével hoznak létre egy birodalmat. Ez által Vergilius eposza egy politikai üzenet poétikus kifejtése, Augustus tetteinek és az *Imperium Romanum*nak a dicsőítése. Kozák Dániel tanulmányában Aeneas és Augustus egyaránt a trójai-római nép *fatum* által választott vezetőiként jelennek meg. Kozák azonban két ellentétes szituációról beszél, melyben hasonló szereplők jelennek meg. Ugyanis Aeneas esetében a trójaiak tanácstalanok és bizonytalanok, csupán Venus Aeneasnak tett ígéretében bízhatnak. Míg Augustus közvetlenül a győzelme előtt már irányítója az eseményeknek, azonban az ő tetteitől és az actiumi győzelemtől ugyanúgy egy állam további sorsa függ.[22]

Vergilius az *Aeneis*ben két helyen írta meg Róma történelmét. A hatodik énekben leírt katabázisban, valamint a nyolcadik énekben a pajzs ábrázolásán. A hatodik énekben Aeneas lemegy az Alvilágba, ahol találkozik az apjával Anchisesszel, s ekkor meséli el az apa a fiának egész népe majdani történelmét, mely Aeneas számára jóslatként elevenedik meg.

„S most dicsőségről szólok, mely a dardanidákra,
Majdan várni fog, és arról, mily hősök erednek,
Tündöklő, italus törzsből, örökölni nevüket
És unokáid is elsorolom, feltárva jövődet."[23]

---

[20] VERGILIUS, *Aeneis*, ford., LAKATOS István, Bp., Európa, 1962, VIII 625.
[21] *Uo.*, VIII 729.
[22] KOZÁK Dániel, *Urbs antiqua fuit – urbs antiqua ruit: Nyelvi és történelmi ismétlődés az Aeneisben = A rejtélyes Aeneis*, szerk. FERENCZI Attila, L'Harmattan Kiadó, Bp., 2005 (Párbeszéd-kötetek 2.), 35.
[23] VERGILIUS, *i.m.*, VI 756–759.

Vergilius anticipációs narrációs technikát alkalmaz, olyan dologról beszél, ami majd később fog megtörténni. Megnevezi a későbbi hősöket, elmeséli a nép történetét előre, ami majd csak a legtávolabbi jövőben fog megtörténni.

Ugyanígy jóslatként értelmezendő a nyolcadik énekbeli pajzsleírás is. Aeneas látja a képeken népe jövőjét, de nem érti, hiszen mindaz majd csak a felfoghatatlanul messzi jövőben fog megtörténni.

„Hát ezeket látja s bár fel nem fogja eszével,
Vulcanus pajzsán, melyet anyja adott, igen örvend,
Sarjainak sorsát-hírét vállára felöltvén."[24]

Ha elfogadjuk, hogy a pajzsleírás jóslatként funkcionál, akkor a két jóslat (Anchises jóslata és a pajzs domborművei) összefüggésben van egymással. Mindkettőn ugyanaz a történelem jelenik meg, a római nép történelme a kezdetektől, egészen Augustus koráig. Azonban míg Anchises jóslatában Róma történelmének a pozitív és dicsőséges arca jelenik meg; a pajzson a dicsőség ára, a harcok, az áldozatok bemutatása. Mindkettő a római nép dicsőítését szolgálja, amely Augustus uralmában teljesedik ki; azonban más történelmi események felidézésével. A két jóslat együtt képezi Róma történelmét: az Anchises-féle dicsőséges, hősöket felvonultató történelem és a pajzson látható harcok, áldozatokat kívánó történelem.[25] Vergilius ekphrasisának jelentősége abban rejlik, hogy a római nép történelmének vizionálásával közvetíti azt a politikai eszmét, ideált, mely a szerző korát jellemezte.

A két pajzsleírás

Az első ekphrasis az irodalomtörténetben kétség kívül Homérosz pajzsleírása volt. Ez a képleírás kanonizálódott az évek folyamán, s ez volt a praetextusa Vergilius ekphrasisának is. Homérosz és Vergilius pajzsleírása több szempontból is hasonlóságot mutat. A pajzsleírás az eposzokban a végső, döntő ütközet előtt szerepel, amikor a legfőbb ellenség legyőzésére kerül sor, s ez az oka annak, hogy teljes fegyverzetet kell készíttetni a főhősnek. A fegyverzet elkészítését mindkét eposzban a főhős istennő édesanyja kéri a kovácsistentől. A teljes fegyverzet be-

[24] *Uo.*, VIII 729–731.
[25] DARAB Ágnes, szóbeli közlés alapján, 2011.

mutatása közben csak a pajzs leírása részletes, a többi fegyver – kard, páncél, sisak, lábvért – csak említésképp szerepel.

Az ekphrasis az olvasónak szól, a képzelet megelevenedését szolgálja, a költői kibontakozásnak ad lehetőséget. A hősök maguk nem részesei a pajzsok történetének. Akhilleusz esetében azt mondhatjuk el, hogy egy olyan hétköznapi világ képeit kell viselnie pajzsán, melynek ő nem szereplője, nem élheti meg. Aeneas pedig nem is érti a képek mondanivalóját, nem tudja felmérni eszével, hogy népe történelmét hordja vállán. A pajzsok az adott nép életét, illetve történelmét mutatják meg a befogadónak. Homérosz a görögség hétköznapjait meséli el, az ekphrasis a mindennapi élet enciklopédiájaként funkcionál a műben. Vergilius pedig éppen itt tér el az eddigi Homérosz-követéstől. A képleírást a végtelenségig tágítva, valamint politikai és ideológiai tartalommal megtöltve Róma történelmének foglalatává alakítja, ezzel is hódolva saját kora Imperatorának, Augustusnak. Ezekben az ekphrasisokban a vizuális művészet alkotásairól van szó, azonban a költők ezeket a művészi alkotási folyamat szimbólumaiként kezelik, melyeket mi, olvasók, akik az alkotás befogadói vagyunk, a költészetre vonatkoztatjuk.[26]

A különbség a két ekphrasis között az, hogy míg Akhilleusz pajzsát az elkészítés folyamatában ismerhetjük meg, addig Aeneas pajzsa már kész állapotában kerül az olvasó elé. E szerint a homéroszi leírás az alkotói folyamatot mutatja be, azt, hogyan készít el a művész egy alkotást, hogyan lesz a művészi ihletből valóság. Ez az ekphrasis több művészi kibontakozást rejt magában: egyrészt bemutatja Héphaisztoszt mint a kovácsmesterség művészét, másrészt tanúi vagyunk a költő, Homérosz narrátori és költői kibontakozásának, harmadrészt pedig az olvasó, a befogadó képzeletének megelevenedése, a gondolataiban a képek keletkezésének folyamata ez az ekphrasis. Vergilius ekphrasisa azonban a befogadói magatartást mutatja be. Aeneast láthatjuk, ahogyan a képeket értelmezi, és nem érti; valamint az olvasói befogadást, miként a jóslatban rejlő üzenetet feloldja, s megérthetjük a történelem végigvezetésében lappangó hódolatot a császárnak.

Ez a két ekphrasis jelenti a későbbi ekphrasisok előképét. Szerepük az adott művekben fontos, megjelenésük lényegi jelentéssel bír. Egyrészt a két pajzs bemutatja az olvasónak szerzőjük korának életét, történetét, világképét. A homéroszi pajzson a görögség hétköznapijait és világképét láthatjuk, a vergiliusi pajzson pedig Róma történelmében burkoltan olvasható a római nép, Vergilius korának, Augustus politikájának világképe. Továbbá az, hogy olyan kiemelt helyen és formában jelennek meg saját főszövegükben, bizonyítéka annak, hogy szerzőjük feladattal látja el őket: üzenet saját koruknak, üzenet a jövő olvasóinak.

---

[26] FERENCZI, *i. m.*, 57.

KALOCSAI ZITA

A SZŐTTES ÉS A SZÖVEG TEXTÚRÁJA. ARACHNE, OVIDIUS: *ÁTVÁLTOZÁSOK* VI, 1–145.

Ovidius fő művében, az *Átváltozások*ban Arachne története központi szerepet kap. Ovidius – mint minden antik költő – a mítoszok segítségével a maga világát és abban a maga emberi és művészi lehetőségeit értelmezte. Az ovidiusi szöveg elemzésével és a szöveg kínálta kontextusokban történő értelmezéssel azt kívánom megmutatni, hogyan tette Ovidius Arachne történetét legszemélyesebb emberi-művészi mondanivalójának megfogalmazásává. A történetet nemcsak elszigetelten vizsgáltam, hanem tágabb kontextusba helyeztem, az *Átváltozások* struktúrájának egészébe – bár önmagában is narrációs egységet képez. Foglalkoztam a két szőttes kompozíciójával, s jeleneteivel. A két szőttest külön-külön elemeztem, nemcsak mint szövegeket, hanem mint képeket, azok struktúráját, elrendezését, témáját, ábrázolásmódját, stílusát. Olyan erős a szőttesek képisége, hogy képzőművészeti alkotást teremtenek. Ahogyan a két művész a szálakból jeleneteket sző, a szavakból úgy elevenednek meg a képek. Mindkét szőtteshez összehasonlításra kínálkozik egy-egy képzőművészeti alkotás. Míg Minerva alkotása a Parthenónt, Arachnéé a pergamoni Zeusz-oltárt eleveníti fel. A Parthenón a klasszikus stílus reprezentatív alkotása, míg a Zeusz-oltár a hellenisztikus stílusé.

Vizsgálataim során a Parthenón-párhuzammal csak a Böhmer-kommentárban[1] találkoztam, ez azonban elveti a párhuzam jogosságát, mert az istenek elhelyezkedése nem egyezik meg a szőtteseken láthatóéval (bis sex – medio Jove), s nem vonható szerinte párhuzam a Parthenón nyugati typmanonjával sem. Ezzel szemben én úgy gondolom, hogy a párhuzam jogosságát a tematikus azonosságon túl nemcsak a jelenet azonossága, hanem a klasszikus elrendezés is lehetővé teszi.

Minerva szőttese

A szőttes, kompozícióját és témaválasztását tekintve a klasszikus stílus elemeit hordozza. A klasszikus kor művészetében irányadó az istenek fennkölt és magasztos ábrázolásmódja.[2] Az érett klasszikus stílus megteremtője az a Pheidiasz

[1] Franz BÖHMER, *P. Ovidius Naso Metamorphosen Kommentar Buch VI–VII.*, Heidelberg, 1976, 28.
[2] *Görög vallás, görög istenek*, összeáll., előszó, magyarázatok, jegyz., SARKADY János, Bp., Gondolat Kiadó, 1974, 148.

volt, aki kidolgozta a Parthenón ikonográfiai programját és kompozícióját,[3] formába öntve ezzel a klasszikus kor érték- és eszmerendszerét. A stílus kiemelkedő alkotása az Akropoliszon található Parthenón. Pheidiasz képes volt összefogni a Parthenónon dolgozó temérdek művészt és egységessé kovácsolni munkájukat, s ezáltal egységes alkotást, stílusirányt hozott létre.[4] A Parthenón nyugati oromzata Minerva és Neptunus küzdelmét mutatja be.[5] Az oromzati háromszög képzeletbeli tengelyétől jobbra és balra hat-hat isten helyezkedik el. Jupiter ül középen, s Minerva áll diadalmasan Jupiter mellett a tengely másik oldalán (szintén középen). Ovidius megfogalmazásában a következőképp jelenik meg: „Égbeli kétszer hat, Jupiter közepütt, ül a trónon".[6]

Minerva szőttesének közepén az istennő Neptunusszal folyatatott küzdelmét láthatjuk. Ez a küzdelem egyben a szőttes központi motívuma is. A Parthenón egyik oromzatán szintén ez a jelenet látható. Ovidius nem véletlenül jeleníti meg ezt az eseményt Minerva szőttesén, hiszen nyilvánvalóan maga a szőttes is klasszikus stílusú, ahogy az általa megidézett Parthenón is. Ezen felül a korabeli olvasó tudta, hogy hol látható ez a jelenet, s a szőttes leírásának olvasásakor ez a kép idéződhetett fel benne. Minerva szőttesén Jupiter ül középen, s ott van a két küzdő félen kívül a többi tíz isten is. A Parthenón fő hangsúlyát az az oromzat adja, mely Minerva diadalát ábrázolja.[7] A szőttes négy sarkában négy átváltozás-történetet láthatunk, melyek azt példázzák, hogy a lázadók nem maradnak büntetés nélkül, s egyben intelemként is szolgálnak Arachnénak. Az istennő a szőttesét végül saját attribútumával, az olajággal szövi körbe. Az olajfa az oromcsoport közepén található, s az egész jelenetnek megadja a leglényegesebb üzenetét:[8] Minerva diadalát. A Parthenón oromzatán továbbá látható a Győzelemistennő is,[9] aki Minerva győzelmét hirdeti.

Minerva alkotása minden ízében a klasszikus művészetet képviseli. A szőttes kompozíciójának legfőbb tulajdonságai a szimmetria, az arányosság, a kevés mozgás, a rendezettség, a hagyományok tisztelete valamint a hatalmon levők dicsőítése. Mindezzel kiegyensúlyozottságot, higgadtságot, nyugalmat, békét és tökéletes harmóniát sugall.

---

[3] CASTIGLIONE László, *Görög művészet*, Bp., Athenaeum Nyomda, 1968, 122.
[4] *Uo.*, 126.
[5] *Görög művelődéstörténet*, szerk. NÉMETH György, RITOÓK Zsigmond, SARKADY János, SZILÁGYI János György, Bp., Osiris Kiadó, 2006, 491.
[6] Publius OVIDIUS Naso, *Átváltozások*, ford. Devecseri Gábor, Bp., Helicon, 1975, VI, 72.
[7] NÉMETH, *i. m.*, 495.
[8] *Uo.,* 495.
[9] *Uo.*, 495. Minerva szőttesén nem jelenik meg a Győzelemistennő.

Arachne szőttese

A szőtteseket egy-egy képzőművészeti alkotással együtt vizsgáltam. Míg Minerváé a Parthenónt, addig Arachnéé a pergamoni Zeusz-oltárt eleveníti fel. A szőttes kompozícióját és témaválasztását tekintve a hellenisztikus stílus elemeit hordozza s ezzel Ovidius világa jelenik meg. A klasszikus korszakhoz képest jelentősen csökkent a megrendelésre alkotó művészek száma.[10] A kor egyik legfőbb jellemzője, hogy csökkent a régi istenek tekintélye is.[11]

Arachne szőttesén kavarognak az események, s Minervához képest rengeteg alakkal dolgozik, amelyek sok szempont szerint rendeződnek. Ezért is tűnhet úgy, hogy nincs benne semmiféle rendszer, s csak kuszaság az egész, valójában azonban sajátos szisztéma szerint jelennek meg az alakok.[12] Arachne szőttese hasonlóságokat mutat Ovidius művének egyes részleteivel, hiszen Ovidius egyrészt ugyanezeket a történeteket már elmondta korábban, másrészt pedig a szerkesztési technikájuk is megegyezik. Ovidius Arachne révén közvetíti saját szemléletmódját, amelyet így foglal össze William S. Anderson: „No symmetry used, none needed."[13] A szőttes tartalma, formája és témája legkevésbé sem tesz eleget a klasszikus stílus elvárásainak, sokkal inkább a hellenisztikus stílus elemeit fedezhetjük fel Arachne alkotásán. Legfőbb ismertetőjegyei a hellenisztikus stílusra is jellemző szenvedély[14] és erotika[15] megjelenése, s az érzelmek tombolása. „Ovid, I suspect, proves the power of Hellenistic principles of structure."[16] Arachne szőttesére alapvetően jellemző a mozgás, a dinamizmus, a játékosság. Arachne lázadó jelleméből adódóan keze munkáján is nyilvánvalóan érzékelhető a hatalommal szembeni lázadás, Arachne nem tiszteli a hatalmon levőket sőt, a legarcátlanabbul ábrázolja őket, éppen azért, mert távol áll tőle, hogy behódoljon a hatalomnak. Igazi művészként nem tud szabályok és parancsok szerint alkotni, ezért dönt a kötetlenebb stílus és elrendezés mellett.

A pergamoni Zeusz-oltáron ugyanúgy kavarognak az alakok, s látszólag ugyanolyan kuszán jelennek meg, mint ahogyan Ovidius művében is. „Folyamatos

---

[10] CASTIGLIONE László, *Hellénisztikus művészet*, Bp., Athenaeum Nyomda, 1980, 31.
[11] SARKADY, *i. m.*, 239.
[12] Lásd például az Arachne szőttesén az istenek szerinti rendszerezést, azon belül is a csábítást és átváltozást.
[13] William S. ANDERSON, *Review (untitled) = The American Journal of Philology*, Vol. 89, The Johns Hopkins University Press, 1968, 102, http://www.jstor.org/stable/293379 (2010. november 5.).
[14] Vö. CASTIGLIONE, *i. m.*, 238. és ANDERSON, *i.m.*, 93–104.
[15] CASTIGLIONE, *Hellénisztikus…*, *i. m.*, 226.
[16] ANDERSON, *i. m.*, 102.

énekként" fűződnek egybe az alkotáson az alakok, ugyanúgy ahogyan Ovidius szövi egyik történetét a másikba: még be sem fejezte az egyiket, amikor már elkezdődött a másik. „Ovid created thematic and narrative bridges from one book to an other."[17] Az oltáron is azt figyelhetjük meg, hogy az alakok egymást érik.

Ovidius a Parthenón két oromzati háromszögét sűríti össze Minerva szőttesén: „Égbeli kétszer hat, Jupiter közepütt, ül a trónon, / mindjük fenséges; mindnek jól látni az arcán, / hogy melyikük is közülük".[18] „Tengernek istene – így szövi – áll, meredő szigonyával / szirtbe csap".[19] Arachne szőttesén egyszerre jelenik meg a Parthenón két oromzatán található jelenet, hiszen az egyik oldalon Minerva Neptunusszal folytatott küzdelmét láthatjuk, a másik oromzaton pedig Minerva születésének pillanatát, ahol jelen van mind a tizenkét isten.

A két szőttes összehasonlítása

A két szőttes a vetélkedést tükrözi. A szőttesek tematikája közös, kivitelezésük viszont gyökeresen eltérő. Témájukban is csak annyiban egyeznek, hogy az olümposzi istenek világát és a halandókat ábrázolják rajtuk a művészek. Stílusukat és kompozíciójukat tekintve alapjaikban térnek el egymástól. Kétféle stílus,[20] kétféle művészet,[21] kétféle világkép,[22] kétféle világrend és kétféle gondolkodásmód versengése.[23] Anderson állapítja meg: „We may have a clue as to Ovid's broad aesthetic pinciples in a number of stories where two kinds of art are being contrasted and judged."[24]

Minerva az istenek isteni arcát mutatja meg, Arachne pedig az istenek emberi, sőt nagyon is gyarló arcát tárja elénk. A klasszikus stílust Minerva képviseli, annak minden pompájával, a hellenisztikus stílust pedig Arachne reprezentálja minden ízében tiltakozással és lázadással. A két stílus mögött megláthatjuk Augustust és Ovidiust, hiszen Minerva szőttesén az Augustus-kori klasszicizálás jelenik meg, s az a béke és kiegyensúlyozottság sugárzik róla, amire Augustus a legbüsz-

---

[17] *Uo.*, 103.
[18] OVIDIUS, *i. m.*, VI, 72–74.
[19] *Uo.*, VI, 75–76.
[20] SZILÁGYI János György, *Paradigmák*: *Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*, Bp., Magvető Kiadó, 1982, 233.
[21] ANDERSON, *i. m.*, 102.
[22] KLANICZAY Tibor, *Kísérletek a magyar irodalom periodizációjára* = K. T., *A múlt nagy korszakai*, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1973, 37.
[23] HAHN István, *Az istenek féltékenysége* = H. I., *Hitvilág és történelem*, Bp., Kossuth Könyvkiadó, 289–290.
[24] ANDERSON, *i. m.*, 102.

kébb volt. Ovidius pedig éppen ez ellen lázad az *Átváltozások*kal, hiszen a mű tartalma, témája, formája, kompozíciója, látásmódja és kidolgozása nem teljesíti azt, amit Augustus megkövetelt, s elvárt volna. Minerva művészete a „hagyományos geometriai formákra és lineáris kompozícióra épül",[25] míg Arachne művészete ezzel szemben kuszább. Mutatja Arachne szembenállását Minervával, s Ovidius szembenállását Augustusszal az is, hogy az Augustus-kor egyik emberideálja[26] Jupiter volt, s éppen őt jeleníti meg legelőször Arachne a saját szőttesén galád csábítóként, míg Minerva teljes pompájában szintén vele indította az istenek sorát. Ezért Ovidius meg is kapja a büntetését, Augustus száműzi őt. Ovidius sajátos helyzete jelenik meg az *Átváltozások*ban: hatalom és művészet konfrontálódik.

Az istennő képviseli a hivatalos művészetet, míg Arachne ennek az ellentétét, ő éppen a hivatalos művészet ellen lázad. Minerva hagyománytisztelő művész, az elődök feltétlen tisztelete jellemzi. Augustus azt várta el a korabeli művészektől, hogy az ő nagyságát és hatalmát hirdessék. Arachne ezzel szemben lázad a kötelező hagyománytisztelés ellen, s éppen az egyedisége, találékonysága, fantáziája, s nem utolsó sorban a merészsége teszi igazi művésszé, aki nem hódol be a hatalomnak. Míg Minerva szőttese témájában és kivitelezésében is magasztos, addig Arachne a szőttesén tiszteletlenül ábrázolja az isteneket, azok leggaládabb tetteit jelenti meg, azt, ahogyan visszaélnek hatalmukkal. Arachne ábrázolásmódja olyan, mint ahogyan Ovidius ábrázolja az isteneket művében. Minerva és Augustus pedig pont olyan, ahogyan Arachne-Ovidius ábrázolja a szőttesen az isteneket: mindketten visszaélnek hatalom adta lehetőségeikkel. Anderson egyik kijelentése szintén összekapcsolható az Arachne-Ovidius megfeleltetéssel: „Arachne possessed a creative imagination; she was an »image-maker«, a transformer." Ovidius szintén „transformer" abból a szempontból, hogy ő az, akinek a keze alatt egyrészt végbemegy az átalakulás, másrészt pedig ő az, aki a mitikus alakokat művészalakokká formálja.

Ovidius számára az egyik legfontosabb az alkotás öröme. A másik legfontosabb pedig az, hogy a saját értékrendjének megfelelően tudja kifejezni magát („Ovid tests his own voice against modes of authority"[27]), s ne pedig úgy, hogy közben behódol egy felsőbb hatalomnak, hiszen abban a pillanatban, amikor ezt

---

[25] GLOVICZKI Zoltán, *„Chaos, így hívták": A Metamorphoses és a nemlineáris dinamika*, Ókor, 2010/2. 29.

[26] SZILÁGYI János György, *Az „Átváltozások" költője* = SZ. J. Gy., *Paradigmák*: *Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*, Bp., Magvető Kiadó, 1982, 48.

[27] Sara MYERS, *The Metamorphoses of a Poet: Recent work on Ovid = The Journal of Roman Studies*, 89, Society for the Promotion of Roman Studies, 1999, 200, http://www.jstor.org/stable/300740 (2010. november 5.).

teszi, bábbá változik, akinek nincsenek önálló, egyéni gondolatai; de legalábbis nincs mersze azokat kifejezni.

Ovidius az *Átváltozások*ban a mítoszokon keresztül[28] legfőképpen a maga emberi és művészi helyzetét s lehetőségeit értelmezte a világban. Bár tény, hogy nincs olyan kiemelt szempont, amely szerint Ovidius rendszerezte a történeteket, de éppen a szempontok változatossága adja az ő sajátos rendszerét, sajátos gondolatmenetét. A szempontok változatossága ellenére bizonyos hangsúlyokat már korábban is egyértelműen kimutattak a témával foglalkozó kutatók. Úgy gondolom, hogy Ovidius bizonyára nem definiálná művét káoszként, hiszen már a *perpetuum carmen* megnevezéssel[29] is folyamatosságot és bizonyos rendszert sugall.

Ovidius maga beszél háromszor öt könyvről[30] az *Átváltozások* kapcsán.[31] Adamik értelmezése szerint valamelyest a lezártság érzetét kelthetik az egyes *pentasok*, bár külön-külön nem alkotnak önálló egységet.[32] Párhuzamokat figyelt meg az 5., 10. és a 15. könyvben:[33] csak ezekben a könyvekben jelennek meg a Múzsák, s csak ezekben a könyvekben találunk látnoki erővel rendelkező alakokat – a Múzsa éneke az 5. könyven, Orpheus dala a 10. könyvben, s Pythagoras előadása a 15. könyvben –, s mindannyian egy-egy hosszú betétet adnak elő. Továbbá Adamik megállapítása szerint az említett könyvek mindegyikéhez tartozik egy epilógus, melyekben művészsorsokról van szó: Arachne (VI, 1–138), Orpheus halála (XI, 1–84), valamint Ovidius kész művének sorsa (XV, 871–872). Úgy gondolom, nem lehet véletlenszerű ez az ovidiusi szerkesztésmód. Szilágyi szintén megállapítja ugyanezt a három fő egységet: „A történeteket összetartó keret, a mű kronológiai váza elég jól felismerhető: az *Átváltozások* három fő részre oszlik, amelyeket rövid bevezetés és epilógus keretez: a VI. könyv 420. soráig az istenek, a X. könyv 193. soráig a mitikus hérosok és héroinák, a továbbiakban pedig a történeti személyek köré fonódnak az elbeszélések.”[34] „Ezeken a fő részeken belül is kisebb egységeket alkotva, egy-egy »főhős« köré csoportosulnak a történetek.”[35]

---

[28] KERÉNYI Károly, *Mi a mitológia?* = K.K., *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1984, 358.
[29] Robert COLEMAN, *Structure and Intention in the Metamorphoses*, The Classical Association, Cambridge University Press, 1971, 461–462, http://www.jstor.org/stable/637802 (2010. november 5.).
[30] ADAMIK, *i. m.*, 258.
[31] Michael von ALBRECHT, *A római irodalom története*, ford. TAR Ibolya, Bp., Balassi Kiadó, 2003, I, 593–594. Vö. ADAMIK, *i. m.*, 257–258.
[32] ADAMIK, *i. m.*, 258.
[33] *Uo.*, 258–259.
[34] SZILÁGYI, *i. m.*, 48.
[35] *Uo.*, 48.

Úgy gondolom, hogy a fent tárgyalt szakirodalom alapján, ha nem is merev és precíz rendszerszerűség, de mindenesetre „ovidiusi rendszerszerűség”[36] állapítható meg. Gloviczki a káoszelmélettel[37] jellemzi Ovidius művét, ami véleményem szerint ebben a megfogalmazásban egyáltalán nem igaz Ovidius alkotására. A következőkben azt kívánom kifejteni, miért gondolom úgy – Glovoczkival ellentétben –, hogy Ovidius számára fontos volt a rendszerszerszerűség, a szerkezet, s éppen ezért művének határozottan van rendszere.

Gloviczki egyetért azzal a felfogással, miszerint ha valamilyen rendszer elméletileg „kiszámítható, tehát determinisztikus, ám a gyakorlatban lehetetlen a kiszámításuk”,[38] akkor működésüket kaotikusnak nevezzük. Ezek szerint, ami nem kiszámítható, abban nincs rendszer, s az feltétlenül egyenlő a káosszal is. Márpedig ez alapján egyértelműen nem lehet kizárni a rendszerszerűséget. „[A] káosz csak látszólag véletlenszerű és minta nélküli: valójában egyszerű magyarázat áll mögötte – amelyet azonban nem ismerhetünk.”[39] Tulajdonképpen – az idézet alapján –, káosz az, aminek nem ismerjük a magyarázatát. Tény – ahogyan Gloviczki is állítja –, hogy Ovidius a mindenség létrejöttét a káoszból vezeti le.[40] Éppen Ovidius az, aki az *Átváltozások*ban a káosznak véget vet, vagyis a saját logikája és esztétikája szerint rendszerezi a világ eseményeit. S ez alapján, ahogyan rendszerez, világosan kirajzolódik a világról alkotott vélekedése és az értékrendje.

A művésztörténetek java része vetélkedéstörténet. Vetélkedés zajlik az Arachne-történeten kívül a Pierisek, Marsyas, valamint Daedalus és Icarus esetében. Arachne és Marsyas mindketten halandóként hívnak versenyre halhatatlant. A művésztörténeteket Ovidius azoknak saját értékein túl az *Átváltozások* struktúrájával is kiemeli, hiszen a második, vagyis a középső *pentas*ban található az összes művésztörténet. Úgy gondolom, hogy az Arachne-történet Ovidius önreprezentációjaként is értelmezhető. Arachne alakját Ovidius többszörösen is kiemeli, központi szerepet tulajdonít neki. Először azért, mert a művésztörténetek között szerepel. Másodszor azért, mert a hérosok és héroinák egységében helyezi el, ahol nagy számban képviseltetik magukat a halandók. Harmadszor éppen az imént említett halandók népes táborának egyik nyitó alakja Arachne. Negyedszer pedig azért, mert a művésztörténetek élére helyezi Ovidius ezt a történetet – a VI. könyv első története, így a második *pentas*t indító mítosz. Arachne az egyetlen halandó, aki

[36] Ovidius sajátos, szabályszerűen nem leírható rendszerét értem ezalatt.
[37] GLOVICZKI, *i. m.*, 28.
[38] *Uo.*, 29.
[39] *Uo.*, 29.
[40] *Uo.*, 29.

győzedelmeskedik (igaz, „csak” erkölcsi és esztétikai értelemben) egy istennel szemben.

Ritoók értelmezésében[41] Daedalus és Icarus története nem pusztán művészetről, hanem életfilozófiáról szól. Szilágyi értelmezése révén ténynek tekinthető, hogy az Arachne-történet egyik megfogalmazása művésztörténetként is interpretálható. A kapcsolat a két ember között több rétegű: apa-fia (geneológiai), elődutód (kronológiai), mester-tanítvány (mesterségbeli). Ovidius művésztörténeteit lehet és kell is egyrészt művésztörténetekként, másrészt pedig életelveket megfogalmazó alkotásként értelmezni. Ritoók Daedalus és Icarus viszonyának[42] értelmezésével párhuzamba állítható Minerva és Arachne viszonyának interpretálása. Minerva az a művész, aki azt várja el, hogy kövessék őt, míg ezzel szemben Arachne nem tud senki mást szolga módon utánozni vagy akárcsak követni, hiszen saját fantáziája és merészsége révén a saját új útját járhatja.

Tehát az Arachne-történet strukturális helyzete határozza meg annak értelmét a mű egészének viszonylatában. Ovidius éppen azért helyezi a második *pentas* egységébe, vagyis középre a művésztörténeteket, mert számára ezek hordozzák a mű leglényegesebb mondanivalóját.[43] Az *Átváltozások* összes művésztörténetét, az Arachnevel kezdődő tematikus és narratív egységet Orpheus alakja fogja közre. Anticipációs narrációs technikát alkalmaz Ovidius, mikor Minerva szőttesében megjeleníti a Thrákiában található két hegyet. „Thrák Rhodope s Haemos látszik sarkán a szövetnek, / mert most hólepte hegyek”[44] Thrákia Orpheus halálának színhelye. Így összekapcsolja Arachnét Orpheus alakjával, s egyben előrevetíti azt a sorsot, mely (Orpheuséhoz hasonlóan) Arachnére is vár: a bukás számára sem kérdéses, eleve elrendeltetett.

Az *Átváltozások* egészének szerkezete a részek felől közelíthető meg. Tehát nem valamilyen külső rend fennhatósága alá bújva bontakozik ki a mű struktúrája, hanem belülről épül fel: az egyes történetekből kiindulva érhető tetten, s azokból kiindulva lehet az egész műre érvényes interpretációt feltárni. Ovidius feldolgozásában válnak művészalakokká a mitikus alakok. Mi másról beszélhetne ilyen hitelesen, egyáltalán mi másról beszélne, ha nem arról, ami neki a legfontosabb az életében? Mégpedig éppen azért, mert számára az élet egyenlő a művészettel, a művészléttel, s nem tud báb módjára engedelmeskedni a hatalomnak, a hatalmi pozícióban levő Augustusnak. Ovidius joggal véli, hogy művészete van olyan

---

[41] RITOÓK Zsigmond, *Amphión és Icarus* = R. Zs., *Vágy, költészet, megismerés*, Bp., Osiris Kiadó, 2009, 372–380.
[42] *Uo.*, 367–380.
[43] KERÉNYI, *i. m.*, 358.
[44] OVIDIUS, *i. m.*, VI, 87–88.

kiváló, hogy az megőrzi a nevét és hírét az utókor számára s, hogy egyenrangú ellenfele lehet Augustusnak, s ezért merhet ellentmondani parancsának. A klasszikus minervai világ tehát semmivel sem különb, mint Arachne művészetközpontú világa. Minerva csupán hatalmával visszaélve képes felülkerekedni Arachnén. Arachne olyan öntudatos művész, aki tudja magáról azt, hogy jobb, mint Minerva, de azt nem gondolja végig, hogy ha Minerva nem tudja legyőzni őt a művészetével, majd legyőzi a hatalmával. Miként Ovidius sem, akinek Arachnéja a költő emberi-művészi önreprezentációja, emberi és művészi *ars poeticá*ja.

JUHÁSZ JÁNOS

A FEJEDELMI TÜKÖR ÉS AZ EMBLEMATIKA KAPCSOLATA. A POLITIKA ELMÉLETE ÉS GYAKORLATA, ÚJSZTOICIZMUS*

A fejedelmi tükör műfajában írt szövegek kettős céllal jöttek létre: egyrészt tárgyalják az uralkodói hatalom eredetét és működését, másrészt bepillantást engednek az ideálisnak vélt fejedelmi udvari életbe.[1] Tehát e műfaj olyan diskurzusteret nyit meg, melyben a politikai teória és politikai praxis kérései egyaránt helyet kapnak. A fejedelmi tükörnek műfajként való meghatározásához Hargittay Emil három kritériumot állít fel: az időbeli körülhatárolást, a formai, tematikai és kommunikációs körülhatárolhatóságot valamint az ideológiai-elméleti igényt.[2]

Időbeli körülhatárolás: Magyarországon a 17. századot megelőzően is jelen volt a fejedelmi tükör műfaja,[3] azonban a 17. században megfigyelhető a műfaj minőségi átalakulása és mennyiségi növekedése. *Formai, tematikai és kommunikációs körülhatárolhatóság:* A fejedelmi tükör az ideálisnak vélt állam berendezkedésével és az uralkodás helyes formáival foglalkozik, meghatározva ezzel azt a kívánatos államformát és uralkodói magatartást, melynek révén a legjobb állam hozható létre és tartható fenn. Ennél fogva a fejedelmi tükör megszólítottja mindig az uralkodó vagy az uralkodás előtt álló személy. A fejedelem/király magatartási normáit általában a vallás, a társadalom, a család, illetve a morál kontextusában tárgyalja. A fejedelmi tükör így egyszerre hordoz ideologikus és elméleti aspektusokat, mely révén a történeti munkákkal, a prédikációkkal és az emblematikákkal, illetve a hitvitákkal rokonítható. *Ideológiai-elméleti igény:* „A fejedelmi tükör műfaját e sajátosság teszi különösen alkalmassá a politikai gondolkodás alapkérdéseinek megragadására."[4] A szövegek meghatározzák az uralkodói hatalom eredetét, a törvények szerepét, illetve az alattvalók jogait és kötelességeit, tehát megjelenítik

* A tanulmány a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0008 jelű projekt részeként – az Új Magyarország Fejlesztési Terv keretében – az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

[1] HARGITTAY Emil, *Gloria, fama, literatura: Az uralkodói eszmény a régi magyarországi fejedelmi tükörben*, Bp., Universitas, 2001 (Historia Litteraria 10), 14.

[2] *Uo.*, 16–20.

[3] *István király intelmei,* előszó, jegyz. SZIGETHY Gábor, ford. KURUCZ Ágnes = http://mek.niif.hu/00400/00446/00446.htm (2012. április 23.). A műfaj eredete egészen az ókorig vezethető vissza: HARGITTAY, *i. m.*, 14.

[4] HARGITTAY, *i. m.*, 19.

az összes társadalmi réteg viszonyát az uralkodóhoz és az államhoz, egyidejűleg azzal, hogy az uralkodó kötelességeit is megszabják.

Az arisztotelészi értelemben vett politika[5] irodalmi kifejezési formája a fejedelmi tükör.[6] A normatív politikaelméletek mellett mindig jelen van az az erkölcsi kritériumrendszer is, amely mentén a mindenkori uralkodónak mozognia kell. Wilfried Barner összefoglalása[7] alapján Hargittay az alábbi állításokat tekinti érvényesnek a politika, illetve a politikus meghatározásához: „1) a politika az államformák és törvényeik tana, 2) a politikus állami, mindenekelőtt diplomáciai feladatokkal ellátott ember, 3) a politikai hivatás világi hivatás, hangsúlyozott ellentétben az egyházival, 4) a politikus társadalmi érintkezési formákban világi-udvari ember, 5) a politikus bölcs abban az értelemben, hogy a kínálkozó lehetőségeket következetesen kihasználva a saját sikerét, földi »szerencséjét« keresi."[8]

Az arisztotelészi politika-felfogás mellett Platón államtani koncepciója is jelen van a 17. századi politikáról szóló diskurzusban. A platóni értelemben megfogalmazott politika a teoretikus tudás és a gyakorlat szoros egységét alkotja.[9] Az antikvitás politikáról alkotott álláspontjait a korai újkorban olyan gondolkodók elméletei gyarapítják – kiegészítve az udvari élet szabályaival –, mint Machiavelli, Thomas More, Jean Bodin, Justus Lipsius, Tomasso Campanella, Johannes Althusius, Baldassare Casilglione, Antonio Guevara. Lipsius és az újsztoicizmus magyarországi recepciójáról vannak adataink,[10] azonban gyümölcsöző feladat lehetne vizsgálat alá venni a többi elméletíró nézeteinek beszivárgását irodalmunkba. A 16–17. századi politikai gondolkodást alapvetően meghatározza a keresztény erkölccsel való szoros viszony (ez alól kivételt jelent Machiavelli, aki függetleníteni kívánta a politikát a morálttól, megvetve ezzel a politika önálló tudománnyá válásának alapjait). A politika teoretikus rendszerét, de legfőképp a politikai tettet,

---

[5] „Az etika és a politika Arisztotelész felfogásában nem két külön tudomány, hanem egy és ugyanazon tudományág részei." *Filozófia*, szerk. BOROS Gábor, Bp., Akadémiai, 2007 (Akadémiai Kézikönyvek), 128.

[6] HARGITTAY, *i. m.*, 13.

[7] Barner összefoglalása Johann Heinrich Zedler 1732 és 1754 között megjelent *Universal Lexicon*a alapján készült: Wilfried BARNER, *Barockretorik: Untersuchungen zu ihren geschichtichen Grundlagen*, Tübingen, 1970, 142. Ezt idézi HARGITTAY, *i. m.*, 13.

[8] HARGITTAY, *i. m.*, 13.

[9] BOROS, *i. m.*, 90.

[10] Jan PAPY, *Neosztoicizmus és humanizmus: Új Seneca-olvasatok Lipsius Manuductio ad Stoicam Philosophiam című művében*, Világosság, 2006/11–12, 23–42; BENE Sándor, *Eszmetörténet és irodalomtörténet: A magyar politikai hagyomány kutatása*, BuKsz, (2007) 19/1, 50–64; TARNÓC Márton, *Egy ismeretlen magyar nyelvű államelméleti munka*, ItK, 69/6(1965), 701–707; *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*, szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., Akadémiai, 1964, II, 10–15.

akciót, praxist eleve determinálja a morális elveknek való megfelelés szükséglete. A jó uralkodónak így egyszerre két szempontot is figyelembe kell vennie: a sikeres kormányzás igényét és az erkölcsi előírásokat.[11]

A 17. század első felében – a főként protestáns felekezetűek által előtérbe helyezett – fejedelmi tükör a politikai diskurzus egyik alapvető eszköze lett,[12] bár a „műfajnak a 17. századot megelőzően is voltak ugyan előzményei, a tudománytörténeti és a történelmi tények azonban a műfaj minőségi átalakulását okozták a 17. század elején a mennyiségi növekedéssel párhuzamosan."[13] Ezt támasztja alá Jankovics József meglátása is: „[h]ogy az udvari élet problematikája mennyire élő volt a század első három évtizedében, azt kitűnően példázza: ez idő tájt készült Draskovich Guevara-fordításrészlete, Szepsi Korotz György I. Jakab angol király fiának írott intelmeit magyarította (*Basilikon dóron – Királyi ajándék*); A Rimay-levéllel egyidejűleg fordította Szenci a *Discursus*t, írta Pataki Füsüs János királytükrét és fordította Prágai András a *Serkentő órá*t, felhasználva Draskovits munkáját; s ugyanezen évtizedben hagyta el a sajtót a Nyáry Ferkót az udvari élet rejtelmeire s veszélyeire is oktató *Udvari schola*."[14]

A politikai jellegű munkák megszaporodása jelzi, hogy a század első felében fokozott érdeklődés irányult az udvari élet felé. „Rimay levele éppen arra bizonyíték, hogy rendkívül aktív, élénk udvari élet zajlott a húszas, harmincas években, s az első három évtized felerősödött államelméleti munkásságának udvari-etikai vonatkozásai és kitételei mind arról tanúskodnak, hogy komoly igény támadt az ilyen jellegű írások iránt."[15] Magyarország ebben az időben három részre tagolódott: a Királyi Magyarországra, Erdélyre és a Hódoltság területeire, tehát amikor az udvari élethez köthető fejedelmi tükröket vesszük vizsgálat alá, számolnunk kell azzal, hogy két fejedelmi udvar működött ekkor.[16]

---

[11] Ennél a kérdésnél – úgy gondolom – fel kell vetni azt a problémát, hogy egy erkölcsileg kifogástalan uralkodó mennyire lehet sikeres országa kormányzásában. A királyság eredményes irányítása olyan magatartást kívánhat meg, amely gyakran nem összeegyeztethető a keresztény erkölccsel. Ebben az esetben viszont az erkölcsök betartása együtt járhat a kormányzás sikertelenségével is. Tehát, ha az uralkodó mindig az erkölcsi előírásoknak megfelelően jár el, akkor fennáll annak veszélye, hogy nem tudja megragadni azokat a lehetőségeket, amelyek országa javára szolgálnának, így uralkodása kudarcra van ítélve.

[12] HARGITTAY, *i. m.*, 19.

[13] HARGITTAY Emil, *A fejedelmi tükör műfaja a 17. századi Magyarországon és Erdélyben*, ItK, 99/5–6(1995), 441.

[14] JANKOVICS József, *Ex occidente...: A XVII. századi magyar irodalom európai kapcsolatai*, Bp., Balassi, 1999, 32.

[15] *Uo.*, 32.

[16] További érdeklődésre tarthat igényt annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy mely fejedelmi tükrök mely udvarhoz köthetők, s hogy ezen irányultság milyen befolyással bírt a fejedelmi tükör teoretikus nézeteire.

A fejedelmi tükör célja, hogy legalizálja az uralkodó hatalmát és megszabja a vele szemben támasztott erkölcsi kritériumokat, mindazonáltal a helyes uralkodáshoz is tanácsot kíván adni mind a politikaelmélet, mind pedig a politikai gyakorlat oldaláról.[17] Hargittay azon megállapítása, hogy a műfaj főként a protestánsok körében nyert teret magának, nagymértékben befolyásolja azt a vizsgálatot, amely a fejedelmi tükrök vallási, teológiai, politikai, erkölcsi álláspontjainak elemzése felé irányul, hiszen az azokkal kapcsolatosan tett megállapítások során elsősorban a protestáns dogmatikák, morálrendszerek és politikai filozófiák meglátásait kell szem előtt tartani, illetve ezeknek a katolikus tanokkal való oppozícióit.

A fejedelmi tükör szorosan rokonítható az emblematika műfajával. Bár Hargittay nem említi, 1615-ben napvilágot látott Lackner Kristóf emblémás fejedelmi tükre,[18] amely az emblémairodalomra jellemző képi illusztrációkkal kívánta bemutatni a helyesnek tartott uralkodói praxist illetve államformát. Lackner munkája mellett azonban ismerünk még olyan 17. századi fejedelmi tükröket, amelyek „drágakő szimbolikát alkalmazva vagy »amore« és »labore« felirattal két oszlopba vésve emblematikus ábrázolásban" tárgyalják a fejedelmi erényt.[19]

Az emblémaelméletek kialakulásáról és differenciálódásáról Knapp Éva monográfiája[20] nyújt számunkra részletes rajzot. Dolgozatomban ezen elméletekből csak azokat szeretném kiemelni, amelyek az emblémának a fejedelmi tükörrel való szoros viszonyát hivatottak igazolni. „Az embléma mint szintetizáló művészet a képzőművészet és az irodalom rendszerébe ágyazott, a kép és a szöveg által együttesen meghatározott, tömeges mértékben előállított, terjesztett és használt kifejezési forma."[21] Tehát az embléma olyan megnyilvánulási formának tekinthető, mely sajátos eszközével, a képpel és az azt követő és megelőző szöveggel (explicatio és mottó) reflektív viszonyt alakít ki, szintetizálva ezáltal a képzőművészet és irodalom kifejezési formáit. A kép és a szöveg reflektív viszonya adja az embléma lényegét, s ez a kommunikatív kölcsönösség különbözteti meg/választja el a többi hasonló irodalmi és képzőművészeti formától (pl. az allegóriától).

---

[17] HARGITTAY, *A fejedelmi tükör…*, *i. m.*, 441.

[18] LACKNER Kristóf, *Coronae Hungariae emblematica descriptio*, Lauinga, 1615 (RMK III, 1156).

[19] HARGITTAY, *Gloria, fama,…*, *i. m.*, 62, 86; PRÁGAI András, *Fejedelmeknek serkentő órája*, Bártfa, 1628 (RMK I, 566); WEBER János, *Janus bifrons*, Lőcse, 1662; WEBER János, *Lectio principium*, Lőcse, 1665.

[20] KNAPP Éva, *Irodalmi emblematika Magyarországon a XVI–XVIII. században: Tanulmány a szimbolikus ábrázolásmód történetéhez*, Bp., Universitas, 2003 (Historia Litteraria, 14).

[21] Bernhard F. SCHOLZ, *Literaturgeschichtsschreibung von Massenliteratur: Überlegungen anhand der Emblematik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Komparatische Hefte 11(1985), 5–20; idézi: KNAPP, *i. m.*, 21.

A fejedelmi tükör és az emblematika szoros viszonyban áll egymással azáltal, hogy mindkettőben elengedhetetlen követelmény a morális előírások megjelenítése, propagálása: „Camerarius szerint például, aki egyaránt készített emblémát és imprézát, az emblémák elsősorban általános morális tartalmakat, az imprézák pedig egyedi, az emberi személyt bemutató jellegzetességeket fogalmaznak meg."[22] Hasonlóan gondolkodott Wilhelm Zincgref is az embléma funkciójáról, szerinte „az embléma fő célja az erény kifejtése, a bűn elvetése és a bölcsességre vezetés."[23]

Fontos előrelépést jelentene, ha rá tudnánk világítani ezen műfajok retorikai konvencióira, már csak azért is, mert Bene kiinduló állítása szerint „a politika a társadalmi kommunikáció egy sajátos formája, következésképpen a politikai eszmék története [...] adekvát módon kommunikációtörténeti módszerrel kutatható. [...] [N]incs az az anyagi erő, felhalmozott gazdasági potenciál, amely politikai intézmények birtokába juthatna vagy a fennálló intézmények megváltoztatására esélyes lenne anélkül, hogy intencióit ne artikulálná nyelvileg a társadalmi kommunikáció nyilvános terében. [...] Bármely hatalom csak a nyelv teremtő (illokutív) funkciója révén képes létrejönni, létét legitimizálni, működési szabályait kodifikálni, fennmaradását biztosítani."[24]

A 16. század végi és a 17. század eleji humanista szerzők körében a filozófia Justus Lipsius által újjáélesztett iránya, az újsztoicizmus volt a leginkább meghatározó. A *De constantia*[25] vitathatatlanul nagy hatást gyakorolt az irodalom azon műveire, melyek központi témája az erény (virtus) mibenléte.[26] Az állhatatosságról született dialógusok magyarországi népszerűségére magyarázatot adhat az a történelmi párhuzam, amely a németalföldi polgárháború, a magyarországi török fenyegetettség és Bocskay szabadságharca között vonható. A *De constantia* meg-

---

[22] KNAPP, *i. m.*, 39–40; Joachim CAMERARIUS, *Symbolorum et emblematum* [...] *Centuria prima* [...], Noribergae, 1593, A3a-b; Joachim CAMERARIUS, *Symbolorum et emblematum* [...] *Centuria altera* [...], Noribergae, 1596, a2a–a4a.

[23] KNAPP, *i. m.*, 40; Julius Wilhelm ZINCGREF, *Hundert ethisch-politische Embleme: Mit den Kupferstichen des Mattheus Merian*, Hrsg. Arthur HENKEL, Wolfgang WIEMANN, I; *Emblematum ethico-politicorum Centuria*, Faksimile der editio ultima, Heidelberg, 1664, II (Übersetzungen und Kommentare), Heidelberg, 1986, 24.

[24] BENE, *i. m.*, 14.

[25] Justus LIPSIUS, *De constantia in malis publicis libri duo*, Antwerpen, 1584.

[26] PAPY, *i. m*; HARGITTAY, *Gloria, fama,…*, *i. m*; KLANICZAY Tibor, *Reneszánsz és barokk: Tanulmányok a régi magyar irodalomról*, Szeged, Szukits, 1997; HAUSER Arnold, *A modern művészet és irodalom eredete: A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*, ford. GÖRÖG Lívia, Bp., Gondolat, 1980.

írását is ezzel indokolta Lipsius: „Éppen most jegyeztem le ezeket a könyveket az én »belgáim« számára, és vigasznak szánom őket megtépázott hazámnak."[27]

Magyarországon olyan követőkre találtak Lipsius gondolatai, mint Rimay János, Révay Péter, Lackner Kristóf, Zsámboky János és Bocatius János. Az újsztoikus jelenség két területen kiváltképp erősen hatott. Az erénytanok esetében a *De constantia,* a politikai irodalomban a *Politica*[28] alapvetéseit követték: „Humanista főnemeseink egy kisebb csoportja már 1590 körül tanulmányozta Lipsius *De constantiá*ját és *Politicá*ját, valamint leveleinek kiadott gyűjteményét. A fiatalon meghalt tehetséges Forgách Mihály (1569–1603) és az ifjú Rimay János 1589-ben, illetve 1592-ben levelezés útján személyes kapcsolatot is keresett vele; [...] A 17. század első évtizedében a művelt nagybirtokosok s papi, nemesi, polgári környezetük körében a sztoikus tanok iránti érdeklődés már általánosnak mondható. Lipsius etikája erősítést nyújtott a Bocskay-szabadságharc előtti megpróbáltatások nehéz napjaiban, politikai nézetei pedig elméleti igazolást szolgáltattak a kompromisszumra törekvő magyar rendi politika számára."[29] A sztoikus etikai és politikai irodalom összefonódása élesztette újjá ekkor a királytükör műfaját fejedelmi tükörként. „Az ókori eredetű fejedelmi tükör műfaja állandó módosulásokon keresztülmenve a 16–17. században az uralkodói reprezentáció sajátos kifejezőjévé vált."[30] Hargittay Emil a műfaj magyarországi kibontakozását főként az erdélyi fejedelmi udvarhoz köti: „a fejedelmi tükrök megjelenését részben a fejedelemség léte (esetünkben az erdélyi fejedelemség), részben a politika iránti Európa-szerte, így Magyarországon is megnyilvánuló érdeklődés indokolta."[31] Az erdélyi fejedelemség megszűntével a műfaj 18. századi, hazai elhalása következett be.[32]

Machiavelli *Il Principé*je[33] nyomán indul meg a politikának a keresztény erkölcsiségről való leválása, s önálló tudománnyá alakulása. Justus Lipsius azonban még a politikát az erkölcsi kérdésekkel összemosva tárgyalja. Ez a hazai fejedelmi tükrök esetében sincs másképp. Nem tudok olyan műről, amely kizárólagosan csak a követendő politikai praxist, az uralkodói hatalom forrását és annak működését tárgyalná vagy olyanról, mely a kormányzást tisztán morális szemszögből

---

[27] „Iuvent te etiam aliquid fortasse hi mei libri de Constantia, quos donum tibi do, et quos recens edolavi in usum meorum Belgarum et alloquium adflictae patriae." (ILE I, 83 09 18) A levél eredetije a leydeni egyetemi könyvtárban található: ms. Lips. 3(6), fol. 19–19v. Idézi PAPY, *i. m.*

[28] Justus LIPSIUS, *Politicorum sive Civilis doctrinae libri sex*, Leiden, 1589.

[29] KLANICZAY, *A magyar irodalom…*, *i. m.*, 12.

[30] HARGITTAY, *Gloria, fama,…*, *i. m.*, 14.

[31] *Uo.*, 18.

[32] *Uo.*, 18.

[33] Niccoló MACHIAVELLI, *Il Principe*, Firenze, 1532.

instruálná. A Hargittay által vizsgált művek[34] és Lackner Kristóf *Corona Hungariája*[35] sem ilyen, mivel a politikát mint vezetői tevékenységet és az erkölcsöt szintetikus és koherens egységként tárgyalják.

A fejedelmi tükrök egy része a 17. században az emblematikus ábrázolásmódokat hívja segítségül mondanivalója tolmácsolására, így hozva létre az emblémás fejedelmi tükör műfaját, mely műfaj maradéktalanul tartalmazza a fejedelmi tükrök és az emblematikák jellemző attribútumait. Tehát az emblémás fejedelmi tükörben ugyanúgy jelen van a politika és erkölcs a maguk komplexitásában, azonban ezek kifejtésére az emblémairodalomból ismert eszközöket (motto – pictura – subscriptio) veszik át részben vagy egészben.[36]

Néhány példa a fejedelmi tükör és az emblematika műfajának szimbiózisára: Pataki Füsüs János a *Királyoknak tüköre*[37] második könyvében „egy sajátos jelképrendszer segítségével"[38] ad morális jellemzést, „ugyanis a tizenkét fejedelmi erényt tizenkét drágakő szemlélteti."[39] Prágai András *A fejedelmeknek serkentő órájá*ban[40] szintén drágakő-szimbolikát alkalmaz az erények bemutatásához: „Az ezoterikus-manierista gondolkodásmóddal függ össze Prágainak az az ötlete is, hogy a fejedelmet serkentő órát tizenhat drágakő díszíti, melyek a fejedelmi erények szimbolizálói is."[41] Weber János *Janus bifrons*ának[42] „[c]ímlapját kilenc, az uralkodói hatalomra vonatkozó embléma díszíti. A művet követő függelék-részben további négy embléma található hatsoros epigrammákkal."[43] Weber másik fejedelmi tükrében, a *Lectio Principium*ban[44] „»amore« és »labore« felirattal két oszlopba vésve emblematikus ábrázolásban látható 24 fejedelmi erény mint »Felicitas principium«."[45]

---

[34] SZEPSI KOROTZ György, *Bazilikon dóron*, Oppenheim, 1612 (RMK I, 436); PATAKI FÜSÜS János, *Királyoknak tüköre,* Bártfa, 1626 (RMNy II, 1347); DRASKOVITS János, *Horologii principium [...] Az fejedelmek órájának második könyve*, Graz, 1610 (RMK I, 421); PRÁGAI, *i.m.*; RÁKÓCZI György, *Fejedelmi parainesis*, 1637; Guilielmus LAMORMAINI, *Ferdinandi II. Romanorum Imperatoris virtutes*, Bécs, 1638; ZRÍNYI Miklós, *Mátyás király életéről való elmélkedések*, 1656–1657; WEBER, *Janus…*, *i.m.*; WEBER, *Lectio…*, *i.m.*; ifj. TELEKI Mihály, *Fejedelmi lélek*, Kolozsvár, 1689 (RKM I, 1373).
[35] LACKNER, *i. m.*
[36] Az emblematika műfajának formai követelményeit ld: KNAPP, *i. m.*, 45–50.
[37] PATAKI, *i. m.*
[38] HARGITTAY, *A fejedelmi tükör…*, *i. m.*, 454.
[39] *Uo.*, 454.
[40] PRÁGAI, *i. m.*
[41] HARGITTAY, *A fejedelmi tükör…*, *i. m.*, 461.
[42] WEBER, *Janus…*, *i. m.*
[43] HARGITTAY, *A fejedelmi tükör…*, *i. m.*, 472.
[44] WEBER, *Lectio…*, *i. m.*
[45] HARGITTAY, *A fejedelmi tükör…*, *i. m.*, 475–476.

Lackner a *Corona Hungariá*ban a Szent Korona zománckazettáit helyettesíti be 32 uralkodói erénnyel (pictura), s fejezetenként, egyesével tárgyalja ezeket, a motto – pictura – subscriptio hármas egységének az emblémairodalomban klaszszikussá vált módszerével.

Végül ugyancsak itt kell megemlíteni Rimay János két részből álló művét is *(Encomia et effecta virtutum I;*[46] *Encomia virtutum II*[47]*),* mely bár nem sorolható a fejedelmi tükrök közé (hiszen nem tárgyalja az uralkodóval szemben támasztott morális és politikai elvárásokat), azonban figyelemre méltó, hogy a virtust emblematikus módszerekkel mutatja be. Rimaynak ezen módszere már csak azért sem hagyható figyelmen kívül, mert a 16–17. század fordulóján az ő alakjának vonzásában alkotnak a legjelentősebb magyarországi humanisták.

Az *Encomia és effecta virtutum I.* rövid előszavában Rimay maga számol be arról a motiváló képről, mely előidézte benne a mű megírását: „Akadtam egy picturára, kiben az Virtusok egy asztalnál körül ülve vadnak delineáltatva. De nem levén semmi inscriptioja az picturának, illyen Magyar verseket csináltam alája...”[48] Az *Encomia virtutum II.* előszava már azt is elárulja, hogy melyek azok a virtusok, amelyeket Rimay a képen látott, illetve subscriptio gyanánt leírt: „A jóságos fő cselekedetek, melyel deák nyelven Virtusoknak hivattatnak, úgy mint Hit, Reménség, Szeretet, Igasság, Okosság, Józanság, Nyájasság, Mértékletesség, Erősség, Tűrés és Szenvedés, s minden dolgok felett felemelkedett elmével az Adakozó kész kedv...”[49]

A példák alapján jól látható, hogy a fejedelmi tükröknek és erénytükröknek (Rimay) él egy olyan hajtása, mely az emblematika műfajának kifejezés- és toposz-világát egyaránt kölcsönzi. Az emblematikus fejedelmi tükrök mélyebb megismeréséhez elengedhetetlen a művek összefüggés- és forrásrendszerének filológiai módszerekkel való alapos és szisztematikus vizsgálata.

---

[46] *Rimay János Összes művei*, szerk. ECKHARDT Sándor, Bp., Akadémiai, 1955, 135–140.
[47] *Uo.*, 140–141.
[48] *Uo.*, 135.
[49] *Uo.*, 140.

ILLNER BALÁZS

BATIZI ANDRÁS *MEGLÖTT ÉS MEGLEENDŐ DOLGOKNAK, TEREMTÉSTÜL FOGVA MIND AZ ÍTÉLETIG VALÓ HISTÓRIÁJA* ÉS A WITTENBERGI TÖRTÉNELEMSZEMLÉLET

Politikai helyzet

Magyarország Mátyás halála után politikai és erkölcsi válságba süllyedt. II. Ulászló 1490-es királlyá koronázása nem annyira rátermettsége és a mátyási hagyományok folytatása, sokkal inkább a nemesi számítások eredményeként értelmezhető. Az erős királyi hatalom hiánya, valamint a földesúri csatározások okozta meggyengülés legelőször Szabács és Nándorfehérvár török kézre kerülésében tükröződött, majd az 1526-os mohácsi vereségben teljesedett ki. A politikai helyzet e csapásokat követően sem normalizálódott. A Mohácsnál elesett II. Lajos király helyére lépő Szapolyai János mellett Habsburg Ferdinándot is magyar királlyá választották, aki az ország nyugati területei felett átvette a hatalmat.[1] Az 1538-as váradi békében megfogalmazottak szerint a két uralkodó elismeri egymás királyságát. Szapolyai halála után pedig a trón egyedül a Habsburgokat illeti meg még abban az esetben is, ha a magyar király fiú utódot hagy maga után. 1541-ben a török azonban bevonult Budára és végleg elfoglalta azt, megakadályozván Ferdinánd trónra kerülését. Izabella királyné, valamint János Zsigmond trónörökös megkapta az ország keleti részeit, valamint Erdélyt. Így az ország három részre szakadt.[2]

Az egyház helyzete

Bitskey István abban a Mátyás és a Jagellók korában érvényesülő intézkedésben látja a 16. század első harmadában jelentkező erkölcsi romlását az egyháznak, amelynek értelmében egyes, a király kancelláriájában fontos feladatot betöltő világi személyek, egyházi tisztséget nyerhettek.[3] Ebből következett, hogy a 15.

---

[1] BITSKEY István, *Válság és reménység: Helyzetkép Mohács után* = B. I., *Mars és Pallas között: Múltszemlélet és sorsértelmezés a régi magyarországi irodalomban*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2006, 17.

[2] *Magyarország története 1526-1686*, szerk. R. VÁRKONYI ÁGNES, Bp., Akadémiai, 1985, 169–170.

[3] BITSKEY István, *Hitviták tüzében*, Bp., Gondolat, 1978 (Magyar História), 21.

század legvégén fellazult a főpapi réteg, és „világiasodáson” ment keresztül. Bitskey azonban azt hangsúlyozza, hogy nem a már gyermekkoruk óta klerikus jellegű képzésben részesülő papok gondolkodásmódja mozdult el világias irányba, hanem az új elemek nélkülözik az egyházi szellemiséget.[4]

Az alsóbb papi rétegeknél is hasonló tendencia figyelhető meg Bitskey szerint.[5] Egyre inkább megnövekedett a tanulni vágyó, de ehhez kevés pénzzel rendelkező fiatalok száma, akik csakis az egyházi pálya keretein belül látták megvalósíthatónak az alsóbb társadalmi rétegekből való felemelkedést. A klérus alsóbb rétegeiben megjelenő ifjak nagy része – hasonlóan a főpapi réteg esetében tapasztaltakkal – kevés vallásos meggyőződéssel rendelkezett, ami többek között az életmódjukban tükröződött. Hivatásuk nem jelentett semmiféle visszatartó erőt a bűnök elkövetése ellen. „Számtalanszor megtörtént, hogy az egyházi vagyon és kincs egy részét elidegenítette a gondjaviselésére hivatott pap” – írja Zoványi Jenő a tárgyalt időszakról szóló írásában.[6]

A társadalmi-politikai körülmények, amelyek a 16. század első harmadának Magyarországát jellemezték, kedveztek az ország történelmét és jelenét értelmező gondolatok, toposzok, tanítások elterjedésének. Ide sorolható többek között a wittenbergi történelemszemlélet Magyarországon tapasztalható viszonyokra való vonatkoztatása.

A wittenbergi történelemszemlélet

A wittenbergi történelemfelfogás szerint a történelem annak példája, miképpen nyilvánul meg Isten bölcsessége a társadalomban. Mivel a társadalomra sokféle tényező van hatással, így Isten jelenléte meglehetősen összetett. A történelemértelmezés ezen módjának alaptéziseit ugyan Luther fogalmazta meg, a pontos kidolgozás azonban Melanchtonnak és baráti körének – Johannes Carionnak, Kaspar Peucernak és Johannes Funknak – feladata és teljesítménye volt.[7]

A wittenbergi történelemszemlélet alaptétele, hogy „Isten teremtett és tart fent mindent.”[8] A társadalmi rend is minden intézményével együtt (a birodalom, törvényhozás, igazságszolgáltatás stb.) tőle származik, így tehát ezek alapvetően jók, legitimek és igazságosak. Fontos megjegyezni, hogy a társadalom alapvetően

---

[4] *Uo.*, 22.
[5] *Uo.*, 23.
[6] ZOVÁNYI Jenő, *A reformáczió Magyarországon 1565-ig*, Debrecen, 1921, 11.
[7] KULCSÁR Péter, *Utószó = Humanista történetírók*, vál., szerk. és jegyz., KULCSÁR Péter, KULCSÁR Margit, Bp., Szépirodalmi, 1977 (Magyar remekírók), 1192.
[8] *Uo.*, 1187.

két részre tagolódik: a „*szegény község*” és az „*urak*” csoportjára.[9] A társadalmi rend e két csoportjában mindenkinek megvan az Úr által kijelölt pozíciója és szerepe. A földi életben az urak szerepe, hogy fönntartsák a békét, és lehetőséget biztosítsanak a szegény községhez tartozóknak arra, hogy Istent megismerhessék és tisztelhessék. Az alattvalók kötelesek engedelmeskedni az Isten nevében eljáró uraknak, fejedelmeknek. Ha valaki nem tesz eleget a cím által kijelölt funkciónak, legyen az úr, vagy alattvaló, felbomlik a béke és a rend. A nyugalmi állapot zavartalansága tehát nem állandó.

A tanítás szerint az ördög az, aki közvetlenül, vagy közvetett módon (az emberben lakozó gonosz ösztönöket felhasználva) megzavarja a békés állapotokat. A társadalomban kijelölt szerep betöltése, vagy feladatok elvégzése ellen való lázadás tehát nem más, mint az ördög ténykedésének eredménye. Ebben az esetben Isten az, aki visszaállítja a nyugalmat különféle eszközök segítségével. Luther és köre úgy véli, hogy az Isten és az Ördög ellentéte a földön a kormány és a lázadó ellentétében jelenik meg. Hogy melyik fél kerül ki győztesen, vagy másképpen fogalmazva, kire száll a hatalom, az isteni akarat alapján dől el. A hatalom birtoklásában bizonyos periódusok figyelhetők meg. A wittenbergi tanítás Illés próféta könyvét alapul véve kimondja, hogy a világ hatezer esztendeig létezik. E hatezer esztendő háromszor kétezer éves szakaszokra oszlik, melyek közül az utolsó szakasz Jézus születésével kezdődik, és az újra eljöveteléig tart. Az újbóli eljövetel hírnöke az Antikrisztus. Dániel próféta könyvére hivatkozva a wittenbergi gondolkodók egyetértenek abban, hogy a hatezer év alatt négy nagy birodalom (monarchia) követte egymást. Ezek társadalma időről időre romlottabb lett. E négy hatalom közül a római az utolsó, „mely a birodalom átszármazása következtében a német császárságra szállt át.”[10] A reformáció tehát a legvégső időben és legvégső birodalomban jött létre. A reformátorok a legvégső idők hírnökét, az Antikrisztust a pápa, valamint a török alakjában vélték megjelenni.

Magyarországon a wittenbergi peregrinációjukból hazatérő protestáns prédikátorok alkotásaiban fedezhetők fel legelőször a wittenbergi történelemszemlélet tanításai. Kulcsár Péter elsőként Farkas András 1538-ban kiadott *Az zsidó és magyar nemzetről* című krónikájában látja ezt érvényesülni. A tanulmányíró azonban hangsúlyozza, hogy Farkas krónikájában Luther és Melanchthon tanításai még kiforratlanul tükröződnek, hiszen ebben még nincs szó sem a történelem korszakolásáról, sem az Antikrisztus megtestesüléséről.[11] Az első jelentősebb mű, amelyben kiforrottan jelennek meg a wittenbergi történelemértelmező eszmék, Batizi András

[9] *Uo.*, 1185.
[10] *Uo.*, 1189.
[11] *Uo.*, 1192.

Meglött és megleendő dolgoknak teremtéstül fogva mind az ítéletig való históriája című verses krónikája, amelyet 1544-ben adott ki.

A Carion-krónika hatása

Batizi krónikája magán viseli Johannes Carion 1532-ben Melanchthon által kiadott *Chronica Charionis* című világkrónikájának hatását. Carion műve nem csak műfaji, hanem eszmei adalékként is szolgált Batizi számára krónikájának megírásához. A Carion-féle krónika ugyanis magába foglalja mindazt, amit az egyház- és irodalomtörténet wittenbergi történelemszemléletként említ. A német nyelvű krónika az üdvtörténet és a világtörténet határait felszámolva tárgyalja a világ történetét a teremtéstől egészen az író idejéig. A mű ezzel eleget tesz Melanchthon történelemről alkotott gondolatmenetének. Németország tanítója Lutherhez hasonlóan Isten hatását vélte felfedezni a történelmi események hátterében. „Melanchthon számára a történelem tanulmányozása az isteni törvény feltétlen érvényesülésének felismerésére szolgáló eszköz”[12] – írja Borzsák István. Az eszköz alkalmazása azonban csak abban az esetben lehetséges, ha az egy komplex, úgynevezett *Universalgeschichte*-re vonatkozik, hiszen a köztörténet csak az üdvtörténettel való kapcsolatában értelmezhető, azaz a földi történelem egyedül a Biblia jóslatainak segítségével érthető meg.[13] Ilyen jóslatot hordoz például Dániel próféta könyve, amely nagy hatással volt Melanchthon történelemmagyarázó gondolataira.[14] „»Es sei nützlich gantze chronicken von anfang zu ende zu haben”[15] – vélekedik Melanchthon Kaspar Hedio krónikájának előszavában.[16] Ebből a rövid idézetből kitűnik, hogy a krónika műfaja az, amelyben a német reformátor megvalósíthatónak látja a *Weltgeschichte* és a *Heilsgeschichte* közötti határok eltörlését, létrehozván ezzel a már említett *Universalgeschichte* fogalmát.

---

[12] BORZSÁK István, *A magyarországi Melanchthon-recepció kérdéséhez*, ItK, 1965, 441.

[13] Matthias POHLIG, *„Nihil habet iuris in regna politica Pontifex Romanus”: Melanchthons und Peucers Chronicon Carionis* = M. P., *Zwischen Gelehrsamkeit und konfessioneller Identitätsstiftung*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2007, 175.

[14] *Uo.*, 176. „Melanchthon verwendet die traditionelle Lehre von den Vier Weltmonarchien nicht nur als ein überkommenes Gliederungsschema, sondern sie als ein wesentliches Element seiner Theologischen Deutung der Universalhistorie betrachtet und gelehrt hat”.

[15] *Uo.*, 175.

[16] Frank PRIETZ, *Geschichte und Reformation: Die deutsche Chronica des Johannes Carion als Erziehungsbuch und Fürstenspiegel* (kiadás alatt), 2011, 10, „»Kein Lebensbereich, weder der öffentliche, noch der private, kann ohne sie auskommen. Die Verwaltung der städtischen wie der der häuslichen Belange bedarf ihrer«” – így szól Melanchthon 1518-as wittenbergi székfoglaló beszédének egy részlete, amelyben a történelem fontossága mellett érvel.

Batizi Melanchthon tanítványa és levelezőpartnere volt.[17] A német reformátorral való kapcsolat szellemi hatása tetten érhető műveiben. Fokozottan igaz ez a megállapítás a krónikájára. A művében megjelenő társadalom- és történelemszemléletben egyértelműen realizálódnak a Wittenbergből sugárzó eszmék. Batizi a világ fennállását Dániel próféta könyvére hivatkozva háromszor kétezer éves időintervallumra osztja. Az egyes korszakok időhatárai megfelelnek a prófétánál olvasottaknak. Az első korszak tehát a világ teremtésétől Noéig, a második Noétól a tízparancsolat kinyilatkoztatásáig, az utolsó kétezer év pedig Jézus születésétől, annak újra eljöveteléig tart a szerző meglátása szerint. Szintén a próféta, valamint Wittenberg hatásaként értelmezendő, hogy az utolsó idő eljövetelének hírnökét Batizi számára az Antikrisztus testesíti meg, aki hite szerint már meg is jelent. Mint láthatjuk, Batizi krónikája magában hordozza a wittenbergi gondolatok történelemről és társadalomról szóló megállapításait. A kérdés az, hogy a Melanchthonnal közeli viszonyban álló Batizi Antikrisztusról szóló gondolatait mennyire befolyásolják (ha befolyásolják egyáltalán) egykori tanárának idevágó gondolatai.

A magyar reformátor Antikrisztusról szóló gondolatai Botta István teológus-irodalomtörténész részéről pár sornyi terjedelemben már elemzésre kerültek. Tanulmányában azon prédikátorok köréhez sorolja Batizit, akiknél műveikben a melanchthoni kettős Antikrisztus-tan jelenik meg.[18]

A török megítélése

Batizi az Antikrisztus testi megnyilvánulását Dániel és Ezékhiel próféta alapján Mahumet országának népében jelöli meg. Így fogalmaz Batizi:

„De szent lélek isten nyilván megmondatta,
Az szent prófétákkal megprófétáltatta,
Az szent írásokban szépen béíratta,
És jövendőképen nékünk tudnunk adta.

Hogy az legutolsó időben támadna,
Két hatalmas osrzág a Jézus Krisztusra,

---

[17] BORZSÁK, *i. m.*, 442.

[18] BOTTA István, *Luther Antikrisztus-fogalmának hatása a magyar reformátorok társadalomszemléletére = Tanulmányok a lutheri reformáció történetéből*, szerk. FABINY Tibor, Bp., A Magyarországi Evangélikus Egyház Sajtóosztálya, 1984, 52.

Az török fegyvere, Mahumet országa,
Az hamis tudomány pápa csalárdsága."[19]

Batizi az ószövetségi próféta álmában megjelenő negyedik fenevad szarvában a törököt ismeri fel:

„Hogy ez igen nagy szaru az Mahumet vala."[20]

Ezt követően huszonnyolc versszaknyi terjedelemben fogalmazza meg a magyar reformátor a Mohamed népéről szóló gondolatait. Mohamed népének bűne az, hogy megtagadja Istent, szentek ellen támad és rontja a keresztyénséget. Batizi krónikájában Ezékhiel próféta, valamint Szent János Góg és Magóg népéről szóló tanításai is megjelennek. Ezeket művében a törökre alkalmazza a szerző.

„Szent Ezekhiel is ő róluk ezt mondja,
Gógnak és Magógnak ő neveket mondja."[21]

Góg és Magóg népe Isten által megerősödik, majd az Úr elküldi az általa kiválasztottakhoz, hogy azok megtérjenek a bűnökből, tehát az Úr javító, terelő szándékkal mér csapást népére. Góg és Magóg népéhez való hasonlítás magában hordozza az Isten általi megszabadítás reményét. A bibliai tanítás szerint ugyanis mihelyt a kiválasztott nép megtér, Isten ismét a kiválasztottak védelmére kel, és elpusztítja az egyházára támadó pogányt. Ezt a tanítást tükrözi a krónikából vett alábbi idézet is:

„Ott az én haragom ellened felgerjed,
és téged elvesztlek minden seregedvel,
Hogy az én népeim nyilván megesmerjék,
Hogy én ő nékiek jó istenek vagyok."[22]

A pápa megítélése

---

[19] BATIZI András, *Meglött és megleendő dolgoknak teremtéstül fogva mind az ítéletig való históriája = XVI. századbéli magyar költők művei 1527–1546*, szerk. és jegyz. SZILÁDY Áron, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1880 (Régi Magyar Költők Tára, 1), 104.
[20] *Uo.*, 105.
[21] *Uo.*, 106.
[22] *Uo.*,107.

Batizi krónikájának 425. sorától kezdve a pápa szerzései ellen indít támadást. A fentebb említettekhez hasonlóan, szintén az ószövetségi próféták tanaival magyarázza gondolatait:

„Lelki Ántikrisztus hogy az pápa légyen,
Szent Pál és Dániel szöréről megírják.”[23]

Az egyház vezetőjét olyan hatalomként ábrázolja, aki származását tekintve egyszerű ember, aki idegen erő segítségével erősödött meg, és ezáltal Jézus ellen támadt. „Nagy bölcs beszédeknek értője”,[24] így az igaz híveket is be tudja csapni.

„Idegen erővel ő megerősödék,
Mert az császárokat és az királyokat,
Az ő szentségével lába alá hajtá,
Hogy kik ő nékie országot adának.”[25]

A pápa további jellemzése során nyilvánvalóvá válik, hogy a katolikus egyház feje erkölcsét, valamint vallását tekintve is a bűn útjára lépett. Vallási elhajlottságát vizsgálva legnagyobb bűne, hogy „régi atyáknak istenét elhagyta”,[26] és új hitet választott magának. Hitének Istene „Maoism” a gazdagság istene. Az igaz hittől teljesen eltávolodott, ami Batizi szerint a Szentírás nem tisztelésében, szentek, bálványok imádásában, búcsú-utak nyitásában realizálódott:

„Mikor az szenteket kezdé imádnia,
Az bálvány képekhöz bolcsó-útat nyita,
Maoism istennek kezde áldoznia.”[27]

Maoism tiszteletéből következnek a pápa morális elhajlottságának jegyei. Az erkölcsi bűnökhöz sorolható – a már fentebb említett hazugság mellett – a világi javak (pénz, tisztségek, nők) hajszolása. A következő két sor jól tükrözi az egyházi vezető erkölcsi-morális romlottságát:

---

[23] *Uo.*, 108.
[24] *Uo.*, 108.
[25] *Uo.*, 109.
[26] *Uo.*, 109.
[27] *Uo.*, 109.

„Mert az ő istene torok, gyomor és has,
Az ő mennyországa a sok pénz, sok kazdagság.”[28]

Az igaz hitben megmaradt híveknek azonban nem kell félniük, hiszen Jézus hasonlóan a törökéhez, a pápa hazugságon, emberi szerzésen, bálványimádáson alapuló hatalmát, valamint ez utóbbinak követőit is letöri, megszabadítván ezzel az igazhitű egyházat. Így fogalmaz Batizi:

„De az istentelen embert kijelenti,
Úr Krisztusnak szája, szent lelke megöli,
Az dücsőséges eljövetelével,
Az kegyetlen embert éppen mind elrontja.”[29]

Szent Pál tanítása szerint:

„Addiglan ez világ el nem végeztetik,
Még az Ántikrisztus meg nem jelentetik,
Bínnek emberének hogy ki nem neveztetik,
És veszedelemnek fiának mondatik.”[30]

Batizi megítélése szerint az Antikrisztus a török, valamint a pápa képében eljött, mégpedig az ő idejében, így a prédikátorok ideje a legvégső idő.

Összegzés

Batizi András történelemről valamint az Antikrisztusról szóló gondolataiban egyértelműen a Melanchthon-féle kettős Antikrisztus-tan ismerhető fel. Mint azt fentebb láthattuk, a történelem korszakolásának kérdésében a magyar reformátor Melanchthonhoz hasonlóan a dánieli felosztást követi. Antikrisztusról szóló tanításában szintén a német hagyományt örökíti tovább, hiszen mind a török, mind a pápa Antikrisztusként jelenik meg krónikájában. Előbbi mint a gonosz testi, utóbbi a gonosz lelki megtestesítőjeként.

[28] *Uo.*, 109.
[29] *Uo.*, 112.
[30] *Uo.*, 112.

MAJOR ÁGNES

RACIONALITÁS ÉS EMPÁTIA. HERCULE POIROT JELLEMFEJLŐDÉSE AGATHA CHRISTIE MŰVEIBEN 1938 ÉS 1963 KÖZÖTT

Az alábbi dolgozat Agatha Christie detektívtörténetei legismertebb szereplőjének, Hercule Poirot-nak jellemváltozását, jellemfejlődését vizsgálja. A Poirot-t bemutató szöveghelyek felsorakoztatásának módszere kiváltképp szemléletesen világítja meg a jellemábrázolást mint változó folyamatot.

Jelen dolgozat egyik létoka, hogy Hercule Poirot karakterének legjellemzőbb tulajdonságait sokan leegyszerűsítve, általánosítva írják körül, míg az írónő összesen ötvenöt (sic!) éven keresztül „szerepeltette" a belga detektív karakterét novelláiban és regényeiben. Ez idő alatt Poirot karaktere – mondhatni – együtt, „real time" öregedett magával az írónővel, Christie pedig briliánsan érzékelteti szereplője személyiségének fokozatos változását. Mivel jelentős számú műben (összesen harminchárom regényben, ötvenhat novellában és három színpadi darabban) szerepel Poirot, ezért jelen munka egy megszabott időszak keretein belül vizsgálódik: az 1938-as év képezi a kiindulópontot, mivel ebben az évben Christie szinte egyszerre jelentetett meg két Poirot-történetet, illetve ebben az időszakban a detektív ereje teljében igyekszik a bűntényekre megoldást találni, s az 1963-as évvel zárul a kutatás, amikor is Poirot már igencsak koros és szinte karosszékéből ülve oldja meg a rejtélyeket. Azért, hogy a fokozatos jellemváltozás szembetűnő legyen, dolgozatomban összesen nyolc regényt[1] vizsgálok, melyek a következők: *Találkozás a halállal* (1938), *A fogorvos széke* (1940), *Öt kismalac* (1943), *Zátonyok közt* (1948), *Mrs. McGinty meghalt* (1952), *Gloriett a hullának* (1956), *Macska a galambok között* (1959), *Az órák* (1963).

Poirot jellemfejlődése tetten érhető a megfelelő szöveghelyek bemutatásával: az 1938 és 1963 között született regények vizsgálatával – melynek középpontjában az említett időintervallumban tendenciózusan, az általában háromötévente napvilágot látott írások állnak – látványosan, fokról-fokra juthatunk el a fennhéjázó, túlságosan is magabiztos detektív képétől egy szerethető, empatikus és

[1] KESZTHELYI Tibor, *A detektívtörténet anatómiája*, Bp., Magvető Kiadó, 1979, 152–153. Dolgozatomban az elemzett művek műfaji megjelölésére a „regény" szót alkalmazom. Bár a detektívtörténetek atyja, E. A. Poe short storyk-nak, rövid, csattanós befejezésű novelláknak nevezte történeteit, Keszthelyi Tibor megnevezésére hagyatkozva, mely szerint a detektívtörténet mai alakjában nagyepikai formájú, regény terjedelmű, jelen munka is e kifejezést használja.

korosodó nyomozó személyiségének megrajzolásáig. Azt tapasztalhatjuk, hogy az Hercule Poirot-ra leginkább jellemző tulajdonságok, jelesül az egoizmus és önhittség az évek múlásával fokozatosan háttérbe szorulnak, és e jellemváltozást egy-egy művel reprezentálja a munka.

Christie narrációs technikái

Agatha Christie a rejtélyek felvonultatásán és szereplőinek részletes lélektani ábrázolásán kívül igen kifinomult (és változatos) narrációs technikákat alkalmaz műveiben, mely hozzájárulhat irodalomtörténeti jelentőségének megerősítéséhez.

A Gérard Genette, francia irodalomtudós által bevezetett terminológia alapján[2] Christie néhány művében egy homodiegetikus narrátor meséli a történetet egyes szám első személyben, aki nem más, mint Hastings kapitány. A homodiegetikus narrátor is a történet szereplője. E narrációs technika fedezhető fel Sir Arthur Conan Doyle Sherlock Holmes-történeteiben, ahol Dr. Watson beszéli el a történéseket. Mivel általában[3] a homodiegetikus narrátor akkor lép színre, amikor Hastings kapitány is szerepel a történetben, s mivel az ilyen elbeszélések száma a Christie-életműhöz képest egészen elenyésző, ezért korántsem meglepő, hogy a heterodiegetikus narrátori megoldás a legjellemzőbb az írónőre. Akadnak azonban kivételek, erre példa az a Christie-mű, amelyben a szerző egyfajta „tabut" döntött meg: *Az Ackroyd-gyilkosság*[4] című regény végkifejletében ugyanis az elbeszélőről, Dr. James Sheppardról derül ki, hogy voltaképp ő maga a gyilkos, így megbízhatatlan narrátor válik belőle a történet végére. Christie néhány regényében váltott narrációt használ, amikor az eseményeket különböző – egyes szám első személyű – narrátorok mutatják be, vagy pedig váltakozik a homo- és heterodiegetikus narrátorok megszólaltatása (a Génette-i terminológia szerint ez a variábilis fokalizáció).

Mint már említettem, Christie ezen írói mechanizmusa is kiemeli őt a „popularitásból", ugyanúgy, mint kivételes jellemábrázolási képessége.

---

[2] A *Figures* sorozatban (Figures I, Éditions du Seuil, Tel Quel, Paris, 1966; Figures II, Éditions du Seuil, Tel Quel, Paris, 1969; Figures III, Éditions du Seuil, Poétique, Paris, 1972; Figures IV, Éditions du Seuil, Poétique, Paris, 1999; Figures V, Éditions du Seuil, Poétique, Paris, 2002) és a *Nouveau discours du récit* című művében (Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Poétique, 1983) található többek között terminológiájának kifejtése.

[3] Hastings kapitányon kívül is találkozhatunk homodiegetikus narrátorral, mint például *Az órák* című regényben Colin Lamb-bal.

[4] Agatha CHRISTIE, *Az Ackroyd-gyilkosság*, ford. SZILÁGYI Tibor, Bp., Európa Könyvkiadó, 2007.

Totális egoista és empatikus nyomozó egy személyben: Hercule Poirot

Hercule Poirot, a belga magánnyomozó Agatha Christie detektívtörténeteinek legismertebb alakja. 1920-ban mutatkozott be *A titokzatos stylesi eset* című műben, bár a regény már 1916-ban elkészült, sokadik próbálkozásra a Bodley Head kiadó vállalta a megjelentetést.[5] Keszthelyi Tibor egy mondatban foglalja össze a detektív jellemvonásainak legtipikusabbjait: „Hercule Poirot a kopasz, nevetségesen hiú belga detektívzseni mániákus megszállottja a rendnek; ódivatú udvariassággal, franciás angolsággal és elképesztő nagyképűséggel lavírozik ebben a számára idegen világban."[6] Bár Christie köztudottan Sherlock Holmes mintájára alkotta meg Poirot-t, a két detektív közötti párhuzamok (a nyomozási módozatot elsősorban a logika használata konstruálja, személyiségük megosztó, különc magatartásuk figyelemfelkeltő) mellett éles kontrasztként figyelhető meg, hogy Christie hőse esetében nagy relevanciája van az intuíciónak és az empátianak – utóbbi főként a kései elbeszélésekben kap nagy hangsúlyt. Az írónő olyan figurát alkotott meg Poirot személyében, aki – bár a történetek elmesélésében nem játszik szerepet –, mégis az omnipotens narrátor tollaival ékeskedve biztosít minket tökéletes és mindenre kiterjedő tudásáról. Szinte már mániákusan imádja önmagát, zsenialitása és büszkesége egymást felerősítő tényezők. Személyiségét egyfajta kettősség jellemzi: mindennél fontosabb számára a logika, az ésszerűség, ugyanakkor az érzelmeknek, az empátiának is nagy a jelentőségük értékrendjében. Ez a kettősség par excellence a detektívtörténetek sorában.[7] Egyértelműen kitűnik tehát, milyen különleges személyiséget teremtett meg Christie, hiszen annak ellenére, hogy Poirot „kis szürke agysejtjeinek" használatával bármilyen bűntett megoldására képes, a rá legjellemzőbb tulajdonságok, jelesül a mérhetetlen (és túlzott) magabiztosság, a nárcisztikus megnyilvánulások nem épp a legnemesebb emberi jellemvonások közé sorolhatók. Mégis, hihetetlen népszerűségre tett szert az olvasók körében, olyannyira, hogy az 1920-as évtől átlagosan minden harmadik esztendőben napvilágot látott egy-egy krimi Poirot főszereplésével.

Hercule Poirot jellemfejlődése 1938 és 1963 között

Az alábbiakban az 1938 és 1963 közötti körülbelül három-, ötévente napvilágot látott Poirot szereplésével íródott műveket vizsgálom. Ezekből olyan szö-

[5] KESZTHELYI, *i. m.*, 64.
[6] *Uo.*, 65.
[7] *Uo.*, 65.

veghelyeket emelek ki, melyek egyértelműen tükrözik Agatha Christie hősének akkori személyiségjegyeit. Hipotézisem azon az elgondoláson alapul, mely szerint az írónő alkotta helyzetek, szereplőinek gondolatai, s végül maga Poirot önreflexív megnyilvánulásai egyértelmű információkat közölnek Poirot jelleméről. Mindenképp fontosnak tartom megjegyezni, hogy kutatásom során a szöveghelyek elemzéséhez az általam – az adott kontextusban – legjobbnak ítélt fordítást használom fel. Noha árnyalatnyi különbségek előfordulhatnak az egyes magyarítások között – úgy hiszem –, ezek nem oly mértékű eltérések, melyek befolyásolnák a későbbi eredmények kvalitását.[8] Hipotézisem bizonyítására a fentebb felsorolt regényekből kiemelt textusokat kívánom bemutatni, úgy hiszem, e szöveghelyek támasztják alá leginkább az általam elgondoltakat.

Mint már említettem, az 1938-as év jelen elemzés menetében az első fontos dátum. A *Találkozás a halállal* című regény jelent meg ebben az évben, amelyben Poirot karaktere igen ellentmondásosan jelenik meg. Egy mérhetetlenül öntelt, túlságosan is magabiztos, egocentrikus belga detektív alakját rajzolja meg az írónő. A mindvégig rendkívül önhitt Poirot biztosra veszi, rájön, ki a gyilkos, tudásához kétség sem fér: „– Ugye… ugye, ön detektív? – Igen, mademoiselle. – Nagyon híres detektív? – A világ legjobb detektívje – mondta Poirot, mint aki egy egyszerű tényt közöl, se nem többet, se nem kevesebbet."[9] A történet nem cselekményes, a hangsúly teljes mértékben a szereplők lélektani ábrázolásán van. Nyoma sincs annak a Poirot-nak, aki a későbbi regényekben emberi arcát mutatja, itt végtelen közönnyel viseltet minden szereplő iránt, nem kívánja megérteni őket, véleményt sem formál. Együttérzést egyáltalán nem mutat, élesen elhatárolja magát mindennemű közvetlen kapcsolattól. Az, hogy a belga gyakran egyes szám harmadik személyben beszél önmagáról, olyan szerzői narrációs technika, mellyel Christie kiváltképp érzékletes módon tudja ábrázolni Poirot önhittségét. „Poirot szónokias kézmozdulatot tett. – Ez Hercule Poirot módszere – jelentette ki."[10]

Az 1940-es *A fogorvos széke* című regényben Christie a mindig pedáns detektívet rögtön egy számára megalázó helyzetbe kényszeríti: Poirot a fogorvosához kényszerül, az egyetlen emberhez, akitől fél. Christie heterodiegetikus narrátora humorosan, megszégyenítő erejű leírással mutatja be Poirot kellemetlen helyzetét: „A legkiválóbb emberek életében is vannak bizonyos, megalázó pillanatok. […] [Poirot] [s]ok tekintetben egyenesen kiválónak találta magát. […] Érdemei a

[8] Nem tartom létfontosságúnak jelen elemzéshez felhasználni az eredeti nyelven írt műveket, hiszen a műfordítások egyes szöveghelyeinek felsorakoztatásával minden jel szerint kellően és adekvát módon argumentálhatók elgondolásaim, a fordítások nem értelemzavaróak.
[9] Agatha CHRISTIE, *Találkozás a halállal*, ford. SIPOS Katalin, Bp., Európa Könyvkiadó, 2006, 196.
[10] *Uo.*, 143.

nullára csökkentek."[11] A humorral átszőtt cselekmény, illetve Poirot kifigurázása láthatóan szórakoztatja az írónőt illetve a narrátort és vélhetően a mindenkori olvasót is: „Nyitott szájjal, kissé artikulálatlanul Hercule Poirot azt felelte, hogy nem fáj sehol."[12] Természetesen Poirot kínos megalázottságában sem hagyja szó nélkül, hogy lefranciázzák: „– Persze maguk franciák a köztársasági eszmékhez szoktak… – Énne… ajok anszia… één… elga… ajok…"[13] Poirot-t a történet folyamán majdnem becsapják, és csak nehezen derül fény arra, ki követte el a gyilkosságot. Ezzel a Poirot-történetekre egyáltalán nem jellemző mozzanattal, a detektív helyzetének lehetetlenné tételével – úgy gondolom – Christie egyértelműen jelzi, teremtett hőse mégsem olyan tökéletes, mint gondolja.

Agatha Christie *Öt kismalac* című regénye mindenképp különlegesnek számít többi írása között, a nyomok ugyanis már rég kihűltek: egy retrospektív nyomozás szemtanúi lehetünk, egészen pontosan egy tizenhat évvel korábbi eset megoldására vállalkozik Poirot. A belga detektív itt, ebben a regényben is rendkívül egocentrikus, ez rögtön a mű felütésében kiderül, amikor is a Poirot-t felkereső fiatal nő kéri a nyomozó segítségét: „Szeretném... kénytelen vagyok... a legmegfelelőbb embert megkeresni. – Nyugodt lehet – mondta Hercule Poirot. – Megtalálta. – Hát szerénynek éppen nem szerény..."[14] Narrációs technikáját tekintve Christie olyan megoldást választott, melyet addig még soha: a történetet kívülálló, heterodiegetikus narrátor mondja el, ám az öt gyanúsított tanúvallomása – bár írásban, levélformában történik – analeptikus beszédmódot idéz elő. A levélforma használatával egyfajta „műfajváltás" is végbemegy, a levél mint műfaj is megjelenik a regényben. Az öt különböző visszaemlékezésben különböző nézőpontokból ismerhetjük meg a korábbi eseményeket – itt, ezekből a levekből (még) nem derül ki, az adott (levélíró) narrátor megbízhatatlan-e.

Jelen elemzés menetében az 1948-ban megjelent *Zátonyok közt* képezi az „átmenetet". Itt a Poirot-t szimpatikus illetve pozitív jellemvonásokkal felruházott embernek láttató textusok száma megközelítőleg megegyezik azon tényezők illetve szöveghelyek számával, melyek ennek ellenkezőjét bizonyítják. Mindez talán nem okoz meglepetést, hiszen a vizsgált szövegek között éppen „félúton" járunk. Ebben a regényben Poirot már korántsem olyan önhitt, mint a korábbi írásokban – legalábbis nem mondja ki nyíltan. Megpróbálja elkendőzni mindenre kiterjedő tudásának tényét, az őt felkereső szereplők irányába is egyre szerényebben nyilvánul

[11] UŐ., *A fogorvos széke*, ford. BENCSIK Júlia, Bp., Európa Könyvkiadó, 2009, 15.
[12] *Uo.*, 16.
[13] *Uo.*, 19.
[14] UŐ., *Öt kismalac*, ford. SZÍJGYÁRTÓ László, Bp., Európa Könyvkiadó, 2011, 6.

meg: „Hercule Poirot lassan válaszolt: – Igen, azt hiszem, talán tudnék segíteni.”[15] Ez a mondat vélhetően egy korábbi Christie-műben teljesen másképp hangzott volna el, végtelen magabiztossággal és fennhéjázással összekötve. Fontos eltérés továbbá az előző évek Poirot-regényeihez képest a detektív empatikus magatartása. Ez az az egyfajta határt képező mű, amelyben Poirot már megértő, emberi oldaláról mutatkozik be, s nem pedig a lenéző, csak és kizárólag a dolgát végző, rideg jellemű nyomozó képét alkotja meg Christie. Mindent összevetve, egy fokozatosan fejlődő jellem rajzolódik ki e műben, mely folyamat a további írásokban egyre szembetűnőbb lesz.

Az 1952-es *Mrs. McGinty meghalt* a négy évvel korábban írt *Zátonyok közt*höz hasonlóan a Poirot fokozatos jellemfejlődésének egyértelmű tanúbizonyságait felsorakoztató textusokat tartalmazó regény. Ebben az elbeszélésben megjelenik egy visszatérő szereplő, Mrs. Ariadne Oliver, az ünnepelt detektívregényírónő. A Mrs. Oliver és Poirot között elhangzó dialógusoknak köszönhetően igencsak humoros a cselekményes és fordulatos krimi. Ebben a regényben Poirot empátiával kiegészült segítőkészsége teljesen kibontakozik. Christie ebben a művében továbbra is fokozatosan „építi le” Poirot egoizmusát, de néha még felhasználja azt egy-egy humoros dialógus közbeékelésére, mellyel a belga magabiztosságát és a környezetéből kiváltott reakciót egyensúlyba hozza: „– Talán egy kicsit többet kellene elárulnom magamról, madame. Hercule Poirot vagyok. – A kinyilatkoztatás hidegen hagyta Mrs. Summerhayes-t. – Milyen szép név – mondta kedvesen. – Görög, ugye?”[16] Az öregedő Poirot egyre kevésbé találja sértőnek az ilyen és hasonló származását illető megjegyzéseket, helyette inkább teljes mértékben a megoldásra váró feladatra koncentrál.

Az 1956-os *Gloriett a hullának* című regényben szintén feltűnik a krimiíró Christie-alteregó, Mrs. Ariadne Oliver. Poirot ebben a műben már rendkívül empatikus, rögtön a nyitó jelenetben Mrs. Oliver segítségére siet. Christie kihasználja a hebehurgya detektívtörténet-alkotó jellemvonásait, s komikus helyzeteket teremtve csal mosolyt az olvasó arcára, miközben Poirot-t rendkívül előzékenynek, udvariasnak láttatja: „– Nem megmondtam-e mindig elsőre, hogy ki a gyilkos? – Poirot udvarias ember lévén, hallgatott. Különben azt kellett volna mondania: legfeljebb talán az ötödikre, de gyakran még akkor sem.”[17] Annak ellenére, hogy még mindig megtalálható a belga detektív személyiségjegyei között a magabiztosság, e regényben feltűnik, hogy elfogadja mások igazát, és azt nem szégyelli beismerni sem. Ahogyan említettük, itt már rendkívül empatikus a kis belga. Ez azon szöveghe-

[15]Uő., *Zátonyok közt*, ford. SZENDRŐ Borbála, Bp., Magyar Könyvklub, 1999, 143.
[16]Uő., *Mrs. McGinty meghalt*, ford. GÁLVÖLGYI Judit, Bp., Európa Könyvkiadó, 2010, 42.
[17]Uő., *Gloriett a hullának*, ford. ZENTAI Éva, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1987, 14.

lyeknél tűnik ki, ahol megértően nyilatkozik olyan dolgokról, mint például a házasság, amelyekhez tulajdonképpen nem érthet, hiszen neki soha nem volt köze ilyesmihez. Mégis, figyelmesen, megértően próbál segítő tanácsokat adni a kétségbeesetteknek: „– Ugyan – jegyezte meg Poirot –, a sok veszekedés meg kibékülés velejárója a házasság első éveinek. Lehetséges, hogy anélkül semmi érdekes nem lenne a dologban."[18] Poirot egyre öregebb, s egyre szerethetőbb karakter, negatív tulajdonságai fokról-fokra cserélődnek fel pozitív jellemvonásokkal.

A *Macska a galambok között* című Christie-műben Hercule Poirot csak a regény végén tűnik fel, a történet alakulása ugyanis megkívánja, hogy a detektív a cselekmény végén szálljon be a történésekbe, s ezzel a lépéssel Christie még inkább Poirot remekbeszabott, bravúros nyomozási technikáját erősíti fel. Narrációs technikáját tekintve a történéseket a heterodiegetikus narrátortól tudjuk meg, ez talán nem is lehetett volna másképp, hiszen a helyszínek zárt köre, Poirot kései feltűnése erre adhatnak okot. Christie a különböző kultúrák találkoztatásával, a cselekmények sűrítettségével igyekszik pótolni a belga detektívet, ám a regény mégis akkor válik igazán teljessé, amikor megjelenik Hercule Poirot. Itt, bár – mint mindig – megoldja a rejtélyt, „régi önmagához" képest ellentmondásosan, meglehetősen szerényen viselkedik, nem kérkedik tudásával: „Poirot voltaképpen azt gondolta – és csak szerénységből nem mondta ki –, hogy senkinek sem jutott eszébe ez a lehetőség, csak neki!"[19] Poirot a regény végén kimondja: „Én is csak ember vagyok."[20] Ezzel még inkább az tudatosul bennünk, hogy a belga detektív már rég nem olyan egocentrikus, mint a korábbi években. Christie a zárófejezet végén adta ezt a mondatot teremtménye szájába az ötvenes évek végén. Egyre közelebb kerülünk tehát az 1963-as évhez és jelen munka utolsó elemzéséhez.

Az 1963-ban kiadásra került *Az órák* (más magyar fordításban *Órák*) című regény jelen elemzés menetében az utolsó elbeszélés, Agatha Christie ezt követően azonban még négy regényt adott közre a detektív főszereplésével. Poirot itt már igencsak koros, leginkább otthon üldögélve elmélkedik a bűnügyi irodalom nagyjairól, többek között Arthur Conan Doyle-ról és Ariadne Oliverről is.[21] A belga detektív egyértelműen sajnálatot és rokonszenvet keltő helyzete – öregsége, fizikai aktivitásának fokozatos elvesztése – azonban nem akadályozza meg abban, hogy használatba vegye kis szürke agysejtjeit. Poirot-nak ezúttal új segítőtársa akad a fiatal Colin Lamb személyében – itt is visszaköszön a detektív mellőli hiányzó társ

---

[18] *Uo.*, 172–173.
[19] UŐ., *Macska a galambok között*, ford. KOSÁRYNÉ RÉZ Lola, Bp., Európa Könyvkiadó, 2002, 241.
[20] *Uo.*, 266.
[21] Igencsak izgalmas megoldást választott Christie: valós és fiktív krimiírókról beszél egy fiktív nyomozó, aki nagy valószínűség szerint ezáltal saját – valós – kiötlőjének véleményét fogalmazza meg.

motívuma, aki Hastings kapitányt helyettesítve narrátorként is „funkcionál". Christie e regényében váltott narrációt használ: a homodiegetikus narrátor szerepét betöltő ifjú Colin Lamb és a heterodiegetikus narrátor elbeszélésmódja folyamatosan váltakozik a mű során (variábilis fokalizáció). Colin Lamb narrátorként való szerepeltetése – a már említett Hastingshez hasonló társ „pótlásán" kívül – arra utal(hat), hogy az írónő szándéka volt a Poirot-t idősnek, erőtlennek, ámde szeretetreméltónak mutatni az olvasó felé. A homodiegetikus narrátornak mint szereplőnek ugyanis baráti viszonya van a detektívvel, s egyszerű tömörséggel fogalmazza meg benyomásait a detektívről: „Poirot becsületes volt."[22] Természetesen Poirot ezt az ügyet is sikerrel zárja, a történetet olvasva egy kedves, öreg és bölcs detektívet láthatunk, aki ugyan még mindig tisztában van képességeivel, ám esze ágában sincs önhitten és nárcisztikusan fitogtatni tudását. Poirot megöregedett, jelleme látványos fejlődésen ment keresztül, egy szerethető figura „született meg" a hatvanas évek közepére.

Összegzés

Jelen dolgozat felkínálja a lehetőséget az Hercule Poirot jellemvonásairól szóló megállapítások újragondolására, átértelmezésére. Láthatjuk, hogy a negatív attribútumok megőrzése mellett a negyvenes évektől kezdve fokozatosan ruházza fel Agatha Christie egyre szerethetőbb tulajdonságokkal Poirot-t. A pozitív jellemvonások fokozatosan olvadnak egybe a nyomozó személyiségjegyeivel: az eleinte sokakat bosszantó, különc attitűdöt a logika használatára, egoista fennhéjázását egyedülálló zsenialitásra váltotta a belga detektív az évek során. Egyre szembetűnőbb empatikus magatartását a kései években csillogtatta meg igazán, látjuk, ahogyan segítő szándékkal hallgatta meg az őt felkereső kétségbeesett embereket, megértette a házasságban élők gondjait, nehézségeit, szerette a gyermekeket és szót értett a fiatalokkal.

Az 1938-as *Találkozás a halállal* megjelenése és az 1963-as *Órák* első közlése között huszonöt év telt el. Egy ilyen hosszú ideig szerepeltetett karakter főbb jellemvonásainak megváltoz(tat)ása szinte természetesnek (is) hathat. Christie Poirot-ja az írónővel együtt öregedett közel ötvenöt éven keresztül; a Poirot-történeteket időrendben egymás után olvasva nemcsak körvonalazódik a belga detektív jelleme, de úgy változik az évek során, ahogyan egy valóban létező, húsvér ember jelleme formálódik. Ha másért nem is – gondoljunk csak a krimiirodalom és a detektívtörténetek műfajának alábecsült voltára –, Agatha

[22] Agatha CHRISTIE, *Az órák*, ford. MOLNÁR Katalin, Bp., Európa Könyvkiadó, 2008, 166.

Christie-t már csak ezért is érdemes lenne a „magas” irodalom kánonjának klasszikusai közé emelni.[23]

E munka elsődlegesen azt kívánta argumentálni, hogy Poirot alkotója kivételes jellemábrázolási képességekkel bírt, az elemzett nyolc regény folyamatos narratívája egy nagy „fejlődésregényként” is értelmezhető. A választott példák felsorakoztatásával, a permanensen fejlődő jellem szemléltetésével úgy gondolom, át kell értékelnünk a Poirot-t a közvéleményben örökérvényűen önhittnek tituláló nézeteket. Ezzel nemcsak egy fiktív irodalmi alak tekintélyét adhatjuk vissza – amennyiben ez egyáltalán lehetséges –, nemcsak Poirot jellemének finomabb körvonalait határozhatjuk meg, hanem a krimi királynője műveinek kanonizációs problémája is előtérbe kerülhet, továbbá írói mechanizmusainak, narrációs technikáinak vizsgálata új értelmet nyerhet az irodalomtudomány diskurzusában.

[23] KESZTHELYI, *i. m.*, 13.

BARNA LÁSZLÓ

SZABÓ LŐRINC FORDÍTÁSA: *A ZSIDÓBÜKK*[*]

Jelen dolgozat egyfelől filológiailag szeretné feltérképezni Annette von Droste-Hülshoff *Die Judenbuche* című elbeszélése fordításának adatait, másfelől összehasonlító textológiai elemzést szeretne végrehajtani az eredeti és a fordított szövegen, mely ahhoz a nagy lélegzetű vállalkozáshoz kíván érdemben hozzájárulni, amely Szabó Lőrinc fordítói elveit igyekszik feltárni.

*A zsidóbükk*öt Droste-Hülshoff csak elbeszélésként (Erzählung) emlegette, ám halála után, 1876-ban műve bekerült a Deutscher Novellenschatz gyűjteménybe, amióta a pontos műfaji meghatározást jelölendő mint novella (Novelle) beszélünk róla.[1] A költő- és írónő 1841-ben fejezte be legnagyobb hatású prózáját, mely 1842. április 22-től május 10-ig tizenhat folytatásban, 1500 példányszámban a Cotta'schen Verlagsbuchhandlung *Morgenblatt für gebildete Leser* című folyóiratában jelent meg,[2] s a novellának a folyóirat szerkesztője, Hermann Hauff adta a *Die Judenbuche* címet.[3] A mű máig a legolvasottabb német elbeszélésekhez tartozik, jelenleg is kötelező olvasmány a német középiskolai oktatásban.[4] Eddig csak a Reclam-Verlag kiadásában több mint ötmillió példányt ért meg a mű, és ma már minden fontosabb európai nyelven, valamint japánul is olvasható.[5]

Szabó Lőrinc éppen egy évszázaddal később, a második világháború idején, 1940–41-ben részt vesz a Deutsch-Ungarische Gesellschaft kiadásában megjelenő német novellák fordításában. A berlini Kazinczy Könyvtár-sorozatot ő szerkeszti, amelyben olyan 19. századi klasszikusokat magyarít, mint Gottfried Keller *Spiegel, das Kätzchen (Tükör, a cica)*, Theodor Storm *Aquis submersus (Aquis submersus)* és Annette von Droste-Hülshoff *Die Judenbuche (A zsidóbükk,* jegyze-

---

[*] A tanulmány a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0008 jelű projekt részeként – az Új Magyarország Fejlesztési Terv keretében – az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

[1] Winfried FREUND, *Annette von Droste-Hülshoff: Die Judenbuche*, Hollfeld, C. Bange Verlag, 2007[4] (Königs Eräuterungen und Materialien, 216), 19–20.

[2] *Uo.*, 19.

[3] Annette von DROSTE-HÜLSHOFF, *Die Judenbuche: Ein Sittengemälde aus dem gebirgichten Westfalen*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1991, 61.

[4] Winfried FREUND, *Annette von Droste-Hülshoff...*, *i. m.*, 5. Ennek ellenére – saját németországi tapasztalataim alapján – sajnos még egyetemi hallgatói körökben is kevésbé, szinte csak címéről ismerik.

[5] *Uo.*, 100–101.

tein először: *A zsidófa)* című elbeszélése.[6] A kötetek megjelenési dátuma: 1941.[7] Ez a kiadói vállalkozás főképpen a Deutsch-Ungarische Gesellschaft főtitkárának, Ludwig Spohrnak az érdeme. Spohr Magyarországon végezte tanulmányait és irodalomtörténészi munkássága is magyar témákban folytatódott, ám korai halálával hamar befejeződtek ezek a megjelentetések.[8]

Szabó Lőrinc könyvtárában megtalálható az a még gót betűs Droste-Hülshoff-kötet, amelyből a *Die Judenbuche* fordítását végezte. A továbbiakban az elemzés alapjául ezt a kiadást (is) használom.[9] A Szabó Lőrinc-könyvtár tétele még, a *Die Judenbuche*-köteten kívül, egy német nyelvű Droste-Hülshoff-verseskötet[10] illetve Clemens Heselhaus (Hans Robert Jauß munkatársának) a költő- és írónőről szóló tanulmánykötete[11] is. A költő erősen vonzódik Droste-Hülshoff művészetéhez. Szabó Lőrinc 1938. július 20-án kezdi meg Budapestről németországi útját. Útvonala: Bécs – Salzburg – Innsbruck – Zell am See – Seefeld, majd Svájcon keresztül Lindau. Az első németországi állomása tehát Lindau július–augusztusi útjának. Innen július 24-én hajóval megy tovább Friedrichshafenba.[12] Majd „továbbhajóztam Meersburgba, régi szerelmemhez, az 1848-ban meghalt kitűnő költőnő várkastélyába, vagyis a Freiherrin Annette von

---

[6] Ekkor javítja át Mikes Lajos régebbi Kleist-fordítását, a *Kohlhaas Mihály*-t, az ekkor éppen nagykorúságát betöltő leánya pedig Fouqué *Undine* című elbeszélésének fordítását készíti. Ld.: KABDEBÓ Lóránt, *Útkeresés és különbéke*, *Szabó Lőrinc 1929–1944*, Bp., Neumann Kht, 2006 = *Szabó Lőrinc – Vers és valóság*, A Miskolci Egyetem Szabó Lőrinc Kutatóhelyének és az MTA Könyvtárának Szabó Lőrinc-honlapja = http://krk.szabolorinc.hu/ (2012. június 5.).

[7] KABDEBÓ Lóránt, *Szabó Lőrinc életrajza*, PIM, Digitális Irodalmi Akadémia = http://www.pim.hu/object.D1446C98-6CAD-474D-8508-A2E555A4144C.ivy (2012. június 5.).

[8] UÖ., *Útkeresés és különbéke*, *i. m.*

[9] Annette von DROSTE-HÜLSHOFF, *Die Judenbuche*, *Ein Sittengemälde aus dem gebirgichten Westfalen*, Leipzig, Insel Verlag, ohne Jahr (Insel Bücherei, 271). Kézírásos tulajdonosjelzés a címoldalon: Szabó Lőrinc. A címlapverzón ugyanígy: „Hol a finom kéz, hogy szálazza szét / A korlátolt agy kurta tévelyét, / És az erős kéz, amely nem remeg, / Mikor a nyomunkra ver követ?”. Ld.: *Szabó Lőrinc könyvtára: II. Külföldi szerzők művei*, bev., jegyz., szerk. BUDA Attila, Miskolc, Kabdebó Lóránt, 2004–2005 (Szabó Lőrinc Füzetek, 6), 88.

[10] Annette von DROSTE-HÜLSHOFF, *Gedichte von Annette Freiin von Droste Hülshoff*, Leipzig, Philippe Reclam, 1920 (Universal Bibliothek). A költőnő keresztneve és családneve a többi közt („Anette” és „Sreiin” valamint hiányzik a kötőjel családnevében: „Droste Hülshoff”) Szabó Lőrinc könyvtárkatalógusában hibásan van írva a következőkben ezeket jelölés nélkül, javítva közlöm. A katalógust ld.: DARMÓ Magdolna, *Külföldi szerzők művei – kiegészítés = Pótlások a Szabó Lőrinc Füzetek 3. és 6. füzetéhez*, bev., jegyz., szerk. DARMÓ Magdolna, Miskolc, Kabdebó Lóránt, 2007 (Szabó Lőrinc Füzetek, 6), 18.

[11] Clemens HESELHAUS, *Annette von Droste-Hülshoff*, Halle, Max Niemeyer, 1933.

[12] SCHNEIDER Alfréd, *Szabó Lőrinc a Fekete-erdőben = Szabó Lőrinc németországi utazásai: Fekete-erdő és Ulm*, szerk. RUTTKAY Helga, Miskolc, Kabdebó Lóránt, 2004 (Szabó Lőrinc Füzetek, 5), 17–18.

Droste-Hülshoff-múzeumba, ahol megismerkedtem a költőnő mai rokonságával; később leveleztem velük egy kicsit".[13] Egyik levelében ezzel egészíti ki élményét: „Másik hajóval tovább Meersburgba, ahol 100 éve egy híres, kitűnő költőnő, Annette von Droste-Hülshoff élt és meghalt. Megnéztem a várkastélyát, a szobát, ahol dolgozott stb. Ez igazán nagyszerű hely, szerettem volna ott maradni. Esett az eső, egyre jobban. Három óra Meersburg után a harmadik hajó átvitt Konstanzba."[14] 1943 augusztusában, mikor az alig tizenhat éves Lakatos István másodszorra viszi el Szabó Lőrincnek verseit, Szabó Lőrinc meghívja az ifjút ebédre, majd pedig elkíséri egy antikváriumba, mert Lakatos szeretne könyveket vásárolni: „Két kis Insel-kötetet maga választ ki nekem. Stiftert és Droste-Hülshoffot. Egyik sem szerepel kívánságlistámon" – írja Lakatos István.[15]

Friedrich és August Wilhelm Schlegel méltán híres 1798 és 1800 között megjelent, mindösszesen hat számot megélt Athenäum-folyóirata a központi orgánuma volt a korai nyugat- és kelet-európai romantikának. Hogy ilyen széles körben elterjedhetett, köszönhető annak, hogy számos nyelvre lefordították. Így vált népszerűvé a német romantikus program, felerősítve ezzel olyan (nemcsak) németországi tendenciákat, „melyek hasonló irányba mutattak, s ezáltal olyan korszak kezdetét jelenti, amely megnyitja az utat a modern esztétikai elképzelések és írói gyakorlat előtt".[16] Az alapítókon kívül a többi közt Schleiermacher, Novalis, Caroline Schlegel és Dorothea Schlegel is írt bele cikkeket, „töredékeket". A 116. fragmentum Friedrich Schlegel talán leghíresebb „töredéke", melyben kimondja, hogy a romantikus költészet progresszív egyetemes poézis (progressive Universalpoesie). Ennek definíciójából[17] meglehetősen egyszerűsítve számunkra

---

[13] SZABÓ Lőrinc, *A Fekete Erdőben = Szabó Lőrinc németországi utazásai: Fekete-erdő és Ulm*, szerk. RUTTKAY Helga, Miskolc, Kabdebó Lóránt, 2004 (Szabó Lőrinc Füzetek, 5), 88.

[14] *Szabó Lőrinc levelei = Szabó Lőrinc németországi utazásai: Fekete-erdő és Ulm*, szerk. RUTTKAY Helga, Miskolc, Kabdebó Lóránt, 2004 (Szabó Lőrinc Füzetek, 5), 48.

[15] LAKATOS István, *Paradicsomkert: Összegyűjtött versek és szépprózai munkák*, Bp., PIM, 2012, 373 = http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=1&docId=996&secId=95359&qdcId=3&libraryId=-1&filter=Lakatos+Istv%C3%A1n&limit=1000&pageSet=1 (2012. június 9.).

[16] OROSZ Magdolna, *„Progresszív egyetemes poézis": Romantikus ellentételezések és utópiák*, Bp., Gondolat Kiadó, 2007 (Mű-helyek, 4), 11.

[17] „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang."

most az egyetemesség mint a műfajokat összemosó, újraegyesítő szerepe a releváns. A német romantika remekei ezt a fajta univerzalitást magukon is viselik, gondoljunk csak Hoffmann 1816-ban megjelent *A homokember* című elbeszélésének levelekkel dúsított szerkesztésmódjára, Joseph von Eichendorff 1819-ben napvilágot látott *Das Marmorbild* című versekkel sűrűn tűzdelt novellájára, avagy Goethe *Werther szerelme és halála* című (Szabó Lőrinc fordításában) „levélregényére" („Briefroman"), amely 1774-ben jelent meg először, amikor Friedrich Schlegel még csak kétéves volt (sic!).

A zsidóbükk ugyancsak magán viseli az imént felvázolt műfajokat egybemosó entitást: szerepel benne egy dal (vers), egy levél és az elején egy mottóvers, melyet bár paratextusként célszerű értelmeznünk, mégis szükségszerű megemlítenünk, hiszen koherensen hozzátartozik a novella interpretációs lehetőségeihez. Most a mottóverset emeljük ki, melyet Szabó Lőrinc több ízben is lefordít. Az eredeti szöveg:

„Wo ist die Hand so zart, daß ohne Irren
Sie sondern mag beschränkten Hirnes Wirren,
So fest, daß ohne Zittern sie den Stein
Mag schleudern auf ein arm verkümmert Sein?
Wer wagt es, eitlen Blutes Drang zu messen,
Zu wägen jedes Wort, das unvergessen
In junge Brust die zähen Wurzeln trieb,
Des Vorurteils geheimen Seelendieb?
Du Glücklicher, geboren und gehegt
Im lichten Raum, von frommer Hand gepflegt,
Leg hin die Waagschal', nimmer dir erlaubt!
Laß ruhn den Stein – er trifft dein eignes Haupt! –"[18]

A költő fordításai igencsak eltérőek. Az 1941-ben megjelent magyarítása a Singer és Wolfner kiadásában a következőképpen hangzik:

„Ítélet

Wo ist die Hand so zart, dass ohne Irren
Van kéz, oly finom, hogy biztosan és szép

Ld.: Friedrich SCHLEGEL, *Charakteristiken und Kritiken (1796 – 1801)*, hg. von Ernst BEHLER, München-Paderborn-Wien-Zürich, o. Vg., 1967, Bd. 2, 182.

[18] Annette von DROSTE-HÜLSHOFF, *Die Judenbuche…*, *i. m.*, 3.

rendben szétszedi az agy tévedését,
és olyan erős, hogy nem is remeg,
mikor a nyomorultra dob követ?
Ki meri mérni vak dühét a vérnek,
a nem-felejtett szót, az ifju lélek
tolvaját, amely szívós gyökeret
ver bele, s hajt előítéletet?
Te, boldog ember, ki fényben születtél
és jámbor kéz ápolt védence lettél:
tilos ítélned, mérleghez ne nyulj!
hagyd a követ, saját fejedre hull!"[19]

Ezt követő fordítása, mely csak 1957-ben az Európa Kiadónál jelent meg, az előző, 1941-ben kiadott írásától több helyen is erősen különbözik. Ezt a vers-variánst közölték a továbbiakban a magyar kiadások, jelesül az Európa 1983-as kötetében[20] is ez szerepel, igaz, megújított helyesírással („az ifjú lélek", „előítéletet"):[21]

„[Hol a kéz, oly finom, hogy sose téved…]

Hol a kéz, oly finom, hogy sose téved,
gubancát bontva zavart agynak-észnek,
és olyan biztos, hogy nem is remeg,
mikor egy bús, torz létre dob követ?
Ki meri mérni vak dühét a vérnek,
a nem-felejtett szót, az ifju lélek
tolvaját, amely szívós gyökeret
ver bele, s hajt előitéletet?
Te boldog, ki tiszta helyen születtél,
és jámbor kéz ápolt védence lettél:
el azt a mérleget, hozzá ne nyúlj:
S hagyd a követ – saját fejedre hull!"[22]

---

[19] SZABÓ Lőrinc, *Örök Barátaink: Szabó Lőrinc kisebb műfordításai*, Bp., Singer és Wolfner, 1941, 557.
[20] Annette von DROSTE-HÜLSHOFF, *A zsidóbükk*, ford. SZABÓ Lőrinc = *XIX. századi német elbeszélők*, vál. GYŐRFFY Miklós, Bp., Európa Könyvkiadó, 1983 (A világirodalom klasszikusai), 441.
[21] A „nyúlj" felszólító módú igealak az újabb kiadásban (1983) rövid magánhangzóval szerepel, az 1957-es megjelenésben viszont hosszúval.
[22] *A német elbeszélés mesterei I*, szerk. KERESZTURY Dezső, Bp., Európa, 1957 (A világirodalom klasszikusai), 467.

Szabó Lőrinc utolsó fordítására könyvtárának feldolgozása során Forgács Anita talált rá: „An[n]ette Droste-Hülshoff *A zsidóbükk* című kisregényében szereplő mottóvers újabb fordítását az *Örök barátaink* újabb kiadása számára tette félre a költő, amikor a kisregény felújított fordítását is tartalmazó, 1957-ben megjelent (a Keresztury Dezső szerkesztette két kötetes *A német elbeszélés mesterei* című, „A Világirodalom Klasszikusai" sorozatban szereplő) kiadvány számára elkészítette; aztán elfelejtkezett róla, így nem került bele az 1958-as gyűjteménybe:

„Zu: Droste-Hülshoff, Judenbuche, mottó
Uj szöveg! „Ö.B."

Hol a kéz, oly finom, hogy sose téved,
gubancát bontva zavart agynak-észnek,
és olyan biztos, hogy nem is remeg,
mikor egy bus, torz létre dob követ?
Ki meri mérni vak dühét a vérnek,
a nem-felejtett szót, az ifju lélek
tolvaját, amely szivós gyökeret
ver bele, s hajt előitélezet?
Te boldog, ki tiszta helyen születtél
és jámbor kéz ápolt védence lettél:
el azt a mérleget, hozzá ne nyulj!
S hagyd a követ – saját fejedre hull!

Forditotta: Szabó Lőrinc
1956 III 14."[23]

Jelen dolgozatban terjedelmi korlátok miatt kisebb, inkább stiláris, ám a novella értelmezését is többször meghatározó fordítói jelenségekre fókuszálunk, textológiai elemzést végzünk. A későbbiekben viszont narratológiai szempontból is szükségszerű lesz az elbeszélés fokalizációját, az elbeszélői instanciá(ka)t vizsgálni. Példának okáért az elbeszélői hang konstrukciója az elbeszélés jelentéseit, a cselekmény értelmezhetőségét (főképpen a romantikában) erősen meghatározza. Ennek megfelelő leképezése a magyarban így méltán fontos. A szorosan ezt követő (ebben leledző) szemantikai interpretáció hozhatja majd a leglényegibb eredményeket: a motívumstruktúrák, motivikus mozzanatok komparatív tanulmányozása

[23] SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink: A költő kisebb lírai versfordításai*, utószó KABDEBÓ Lóránt = krk.szabolorinc.hu (2012. június 9.).

jelentékeny Szabó Lőrinc (próza)fordítói ars poeticájának feltárásában. Jelen esetben Droste-Hülshoff novellája kríziseinek, csúcs- és mélypontjainak a megformáltságára fogunk összpontosítani.[24] Így az összehasonlító elemzés síkjai: 1.) stiláris sík, 2.) narratív sík és 3.) szemantikai sík. Ezek a síkok a differenciálástól függetlenül – ahogyan láttuk – természetesen össze is függnek egymással, hiszen a stilisztikai fordítói megoldásoknál egyértelműen szóba jöhetnek szemantikai interpretációk, jelentéstani struktúrák feltárása alkalmán pedig óhatatlanul is fókuszálnunk kell elbeszéléselméleti „szabályokra" és inverz. Ezen szempontok alapján történő vizsgálat természetesen komparatív elemzést jelent az eredeti német és a fordított szöveg közt mind a stiláris, narratív és szemantikai síkon.

A következőkben egy-egy lényeges, a fordítás/fordíthatóság szempontjából meglehetősen instabil, mégis lényegbeli, akár kulcsfontosságú nyelvi jelenséget, szöveghelyet emelünk ki, hogy meglássuk, miképpen jár el a műfordító ilyen helyzetekben.[25] A vizsgált szöveghelyekből néhányat Szabó Lőrinc maga is aláhúzással, vagy kisebb kommentárral kiemelt saját, gót betűs kötetében. Ezeket az alábbiakban jelezzük.[26]

„Das Ländchen, dem es [das Dorf] angehörte, war damals einer jener *abgeschlossenen Erdwinkel* ohne Fabriken und Handel".[27]
„A kis ország, amelyhez tartozott [a falu], ez idő tájt egyike volt a *föld olyan isten háta mögötti zuga*inak, ahol nem voltak gyárak és kereskedelem".[28]

A falu földrajzi fekvése, jelesül hogy a világ egy elzárt, eldugott szögletén található, a Biedermeier egyik legfontosabb korszakmotívuma. Ezt a korszakot 19. századi hermetizmusnak is nevezhetnénk. A Biedermeier elszigeteltségében ugyan nagy szerepet játszik a kényelem, a kedélyesség, a pátoszmentes béke, a nyugodt kispolgári miliő, Droste-Hülshoff hermetizmusában ez a miliő viszont teli van koraromantikus félelemmel, feszültséggel, talán azt mondhatnánk, mindazzal, ami miatt maga a Biedermeier-Zeit visszahúzódó, politikai élettől mentesített instanciája,

---

[24] A német romantika irodalmában például a „zitathafter Stil", jelesül a szöveg önreferenciája (Thomka Beáta szóhasználatában a „belső intertextualitás") is gyakori előfordulású.
[25] A Szabó Lőrinc-kritikai kiadás hiányában az összevetést az alább hivatkozott, modernizált helyesírású szövegek alapján végezzük, mivel a korábbi textusok (a gót betűs eredeti és a költő fordításai) szinte csak helyesírásban és interpunkcióban térnek el ezektől. Ahol tartalmi eltérés található, ott a variánsokat jelezzük, így a szélesebb olvasóközönség is hozzá tud jutni a kiadáshoz.
[26] A régies alakú német kifejezések értelmezésében több alkalommal segítségemre volt a következő kötet: Winfried FREUND, *Annette von Droste-Hülshoff…*, *i. m.*
[27] DROSTE-HÜLSHOFF, *Die Judenbuche…*, *i. m.*, 3.
[28] UŐ., *A zsidóbükk*, *i. m.*, 441. A dőlttel szedett kiemelések a dolgozat írójától származnak.

restaurációs életkörülménye védekezésképp kialakult. A példában ebből a jelenségből a költőnő már hangulati ízelítőt ad, a fordító pedig nem pusztán fordít, de ki is hangsúlyozza ezt a komplex életérzést: „egyike volt a föld olyan *isten háta mögötti zug*ainak".

„*Ein Menschenschlag*, unruhiger und unternehemder als alle seine Nachbarn".[29]
„*A vidék népe*, nyugtalanabb és vállalkozóbb emberfajta, mint valamennyi szomszédja".[30]

Szabó Lőrinc a II. világégés idején, 1941-ben fordította az elbeszélést, mely – mint írtuk – 1942-ben jelent meg. Ebben az időben a költő tudta, hogy finomítania kell a „Menschenschlag" kifejezésen, melynek eredeti jelentése: emberfaj illetve azonos fajú emberek összessége. „A vidék népe" szerkezet adekvát lehetőségnek mutatkozik, hiszen jelentése a faji megkülönböztetést kerülendő a falusi közösséget emeli ki.

Természetesen több olyan szó, szintagma van a szövegben, mely már a 20. század elején is régies, nem használt kifejezésnek minősült. Szabó Lőrinc ilyen esetekben a következő megoldásokat adja: A „blutrünstig"[31] kifejezést saját példányában aláhúzással meg is jelöli, s a „véresen"[32] határozószóval magyarítja. A „der Schelm"[33] mai jelentésében 'bolond', 'kópé', ám korábban 'gonosztevő', 'gazember', 'gazfickó' (der Bösewicht) értelemben használták. Szabó Lőrinc fordítása segíti a narratívát: „csalónak"[34] fordítja. A „der Schoppen"[35] szó ma 'itókát', 'kortyot', 'cumisüveget' jelent. Régi értelmében 'szín', 'pajta', 'terménytároló épület'. A költő 'színként'[36] ülteti át nyelvünkbe. A „der Aufschlag"[37] igencsak poliszemantikus szó, ráadásul a jelentésmezők is meglehetősen távol esnek egymástól. A következőket jelentheti: 'felcsapódás', 'felár', 'pótdíj, 'ütődés', 'ruha hajtókája', 'adogatás' és így tovább. Szabó Lőrinc – a kontextusnak megfelelően – a német szót 'sarjadék'[38] értelemben használja.

---

[29] UŐ., *Die Judenbuche*, *i. m.*, 4.
[30] UŐ., *A zsidóbükk*, *i. m.*, 442.
[31] UŐ., *Die Judenbuche…*, *i. m.*, 6.
[32] UŐ., *A zsidóbükk*, *i. m.*, 444.
[33] UŐ., *Die Judenbuche…*, *i. m.*, 11.
[34] UŐ., *A zsidóbükk*, *i. m.*, 448.
[35] UŐ., *Die Judenbuche…*, *i. m.*, 11.
[36] UŐ., *A zsidóbükk*, *i. m.*, 448.
[37] UŐ., *Die Judenbuche…*, *i. m.*, 24.
[38] UŐ., *A zsidóbükk*, *i. m.*, 461.

„Überall gab's Lustbarkeiten; *der blaue Montag* kam in Aufnahme".[39]
„Mindenütt népmulatságok folytak: divatba jött *a hétfői lustaság*".[40]

A „der blaue Montag" a német kultúrában a középkorból származó nyelvi fordulat, amely a vasárnapi pihenő hétfői meghosszabbítását jelöli. A költő ennek tudatában fordította „hétfői lustaságnak".

Szabó Lőrinc az olyan latin tövű szavakat, melyek nem kaptak a német nyelvben ige-, főnévképzőt, vagy más ragot, azaz nem váltak a hétköznapi aktív szókincs részévé, meghagyta a magyarban is a némettel azonos, a latin nyelv helyesírása szerinti alakban: „Aequinoctium"[41] – „aequinoctium"[42], „ad libitum"[43] – „ad libitum"[44]. A „perpendikulárisan"[45] határozószó bár a magyarban is ragozott alak, mégsem fordítja le magyar megfelelőjére, ahogyan Droste-Hülshoff sem fordította le a „perpendikulär"[46] kifejezést a „senkrecht" német megfelelőjével.

A következő két példát főképpen Szabó Lőrinc saját szövegbeli aláhúzása okán említjük meg. Ezzel rámutathatunk a költő fordítói munkájának nehézségeire. Mindkét esetben fölöttébb kreatív és adekvát módon oldotta meg a problémát:

„In diesen Umgebung ward Friedrich Mergel geboren, in einem Hause, das durch die stolze Zugabe eines Rauchfangs und *minder kleiner* Glasscheiben die Ansprüche seines Erbauers, so wie durch seine gegenwärtige Verkommenheit die kümmerlichen Umstände des jetzigen Besitzers bezeugte."[47]
„Ilyen környezetben nőtt fel Friedrich Mergel. Szülőházának büszke kéménytoldaléka és *pirinkó* üvegtáblái az építő igényeit jelezték, jelenlegi ütött-kopott állapota pedig a mostani tulajdonos sanyarú viszonyait."[48]

A „minder kleiner" kifejezésnek nemigen létezik a magyarban helyénvaló fordítása, hacsak nem a „pirinkó" az. A második esetben talán a régies kifejezés magyarítása okozott gondot. Ez a szó a „der Wischhader"[49], amelynek a mai alakja „das

[39] UŐ., *Die Judenbuche…*, *i. m.*, 37.
[40] UŐ., *A zsidóbükk*, *i. m.*, 473.
[41] UŐ., *Die Judenbuche…*, *i. m.*, 56.
[42] UŐ., *A zsidóbükk*, *i. m.*, 491.
[43] UŐ., *Die Judenbuche…*, *i. m.*, 37.
[44] UŐ., *A zsidóbükk*, *i. m.*, 474.
[45] *Uo.*, 481.
[46] DROSTE-HÜLSHOFF, *Die Judenbuche…*, *i. m.*, 45.
[47] *Uo.*, 5.
[48] DROSTE-HÜLSHOFF, *A zsidóbükk*, *i. m.*, 443.
[49] *Uo.*, 39.

Scheuertuch", és „pajtakendőt", „csűrkendőt", „istállóposztót" jelent. Szabó Lőrinc „tejesrongy"-fordítása[50] sokkal találóbb és magyarosabb az előbbieknél.

Hogy mit jelent Szabó Lőrinc számára a hűségelv, a fent említett példákból is tisztán kivehető. Mély tisztelet érezhető fordításán. A mondatokat, bár jelen alkalommal nem hoztunk rá példát, teljes tartalmi és formahűséggel fordítja. Ott transzformálja a mondatszerkezetet, ahol a magyar nyelv azt megkívánja,[51] noha nemcsak értelme marad meg a szövegnek, de az stiláris tekintetben[52] is azonos lesz vele. Ott pedig – nagyon is megfelelően – nem rémül meg, sőt igyekszik elrugaszkodni a szövegtől, ahol ezt nyelvünk megengedi, vagy megköveteli.[53] A Nyugat által meghatározott és már-már túlzottan (hiába és értelmetlenül) hirdetett tartalmi és formahűség nála jelen van, ami ezt a prózafordítását illeti. Persze ez az elv lírafordítás tekintetében eleve megvalósíthatatlan.

[50] Annette von DROSTE-HÜLSHOFF, *A zsidóbükk*, *i. m.*, 475.
[51] A germanizmusoktól a költő érezhetően ódzkodik.
[52] Az azonosság a stiláris tekintetben természetesen nem a németes kifejezések, fordulatok, netán szólások tükörfordítását jelenti, csupán arra gondolunk, hogy egy hangulatjelölő határozószót sem hagy el vagy tesz hozzá a szövegben önkényesen.
[53] Gondoljunk a „föld isten háta mögötti zugaira", ld.: DROSTE-HÜLSHOFF, *A zsidóbükk*, *i. m.*, 441.

PUTZ ORSOLYA

ÖT FOGALMI METAFORA AZ ÉLETRŐL

A kutatás célja, elméleti kerete és módszertana

A dolgozat célja, hogy a kognitív nyelvészet vizsgálati eszközeivel, öt, szorosan egymáshoz kapcsolódó fogalmi metafora segítségével bepillantást engedjen abba, hogyan konceptualizálják a magyar és az angol nyelvet beszélők az életet.

Az ÉLET-metaforák vizsgálatában a hagyományos metaforaelméletre[1] támaszkodom, de figyelembe veszem a későbbi elméletek kiegészítő tételeit is: a kontextus fontosságát (Context-Limited Simulation Theory)[2], a szó szerinti és a figuratív jelentés elkülönülését és összefüggéseit (Lexical Concepts and Cognitive Models Theory and Metaphor)[3], a metafora dinamikájából adódó szintenként elhatárolható megnyilvánulási formáit (Discourse Dynamics Framework for Metaphor)[4], illetve igyekszem feltárni a nagyobb összefüggéseket mutató blendeket és hálózati modelleket is (fogalmi integráció elmélete)[5].

Metaforaelemzésem a felülről lefelé módszert követi,[6] s a metaforákat szupraindividuális szinten vizsgálja. Véleményem szerint ennek a módszernek a körültekintő alkalmazása hasznos eredményekhez vezethet, sőt kreatívabb elemzési módot kínál, mint például a mechanikusan végezhető öt lépcsős elemzési mód.[7] Amellett, hogy a metaforikus nyelvi kifejezések alapján az ÉLETtel kapcsolatos öt fogalmi metaforát határozok meg, igyekszem a metaforákon belüli hierarchikus kapcsolatokat (generikus, specifikus és almetaforákat) is feltárni.

---

[1] George LAKOFF, Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By*, London, University of Chicage Press, 2003 és KÖVECSES Zoltán, *A metafora: Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, Budapest, Typotex, 2005.

[2] David RITCHIE, *Context-Limited Simulation Theory of Metaphor*, 2012 = http://creet.open.ac.uk/projects/metaphor-analysis/theories.cfm?paper=cls (2012. július 3.).

[3] Vyv EVANS, *Lexical Concepts and Cognitive Models Theory and Metaphor*, 2012 = http://creet.open.ac.uk/projects/metaphor-analysis/theories.cfm?paper=lccm (2012. július 3.).

[4] Lynne CAMERON, *A Discourse Dynamics Framework for Metaphor*, 2012 = http://creet.open.ac.uk/projects/metaphor-analysis/theories.cfm?paper=ddfm (2012. július 3.).

[5] Gilles FAUCONNIER, Mark TURNER, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Bacic Books, 2002.

[6] KÖVECSES Zoltán, *A fogalmi metaforák elmélete és az elmélet kritikája*, Világosság 2006/8, 89–97.

[7] Gerard STEEN, *From linguistic to Conceptual Metaphor in Five Steps = Metaphor in Cognitive Linguistic*, szerk. Raymond GIBBS, Gerard STEEN, Amsterdam, John Benjamins, 1999, 57–77.

Vizsgálatom nyelvi anyagát az idiómák képezik. Azért esett a választásom ezekre az összetett nyelvi alakulatokra, mert jól tükrözik a nyelvhasználók gondolkodásmódját, kultúrafüggők és a mindennapi nyelvhasználat szerves részét képezik. Honnan származnak az angol és a magyar nyelvű idiómák? A példaanyagban szereplő idiómák szótárakból, szólás és közmondás gyűjteményekből, internetes metaforagyűjteményekből[8] és saját forrásból valók. A nyelvi anyag gyűjtése során a felsorolt könyvek, adatbázisok kifejezései közül az *élet* és a *life* címszavak alatt szereplő összes idiómát összegyűjtöttem, majd ezek alapján jelen dolgozatban öt metaforát állítottam föl. A vizsgált korpusz tehát igen nagyszámú elemet tartalmaz, így nem érheti a kvantitativitás hiányának vádja.

Hogyan végzem az angol és a magyar nyelvű metaforikus nyelvi kifejezések és fogalmi metaforák összehasonlítását? Az *élet* és a *life* szavakat tartalmazó idiómákat a szó szerinti és figuratív jelentésük alapján vetem össze. A két nyelv különbségeinek szemléltetésére azt is bemutatom, ha ugyanannak a tartalomnak a kifejezésére az egyik nyelv más forrástartomány elemeit használja, mint a másik. Az angol nyelvű kifejezések után nem a szó szerinti, hanem a figuratív jelentést közlöm, ha ez elmarad, akkor az idióma jelentése megegyezik az előtte álló magyar nyelvű példáéval.

Az élet ajándék

Az életet egyrészt mindkét nyelvben konceptualizálhatjuk ajándékként. Az ajándékozás gesztusa a legtöbb kultúrában megfigyelhető, így ezzel magyarázhatjuk, hogy az angol és a magyar beszélők hasonlóan élnek ezzel a metaforával. Az ÉLET AJÁNDÉK metafora szerint az élet olyan dolog, amelyet ajándékba kapunk (pl. *élettel ajándékozta meg*) és adunk (pl. *életet ad, bring to life, give life to sg* '*életet visz valamibe*'). Az ajándék átadása esetenként nagy áldozatnak számít, illetve nagy bizalomról tanúskodik. Az ajándékot az illető kezébe vagy lába elé helyezzük (pl.

[8] Alice DEIGMAN, *Collins Cobuild English Guides 7. Metaphor*, London, HarperCollins, 1995; Sue ENGINEER, *Longman Idioms Dictionary*, Harlow, Longman, 2000; KÖVECSES Zoltán, *Angol–magyar kifejezéstár*, Budapest, Magyar Könyvklub, 2004; KÖVECSES Zoltán, *Magyar–angol kifejezéstár*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010; MAGAY Tamás, *Angol és amerikai kifejezések szótára*, Budapest Akadémiai Kiadó, 1999; MAGAY Tamás, *Angol–magyar szólásszótár*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2009; *Anglicizmusok, amerikanizmusok*, szerk. MAGAY Tamás–LUKÁCSNÉ LÁNG Ilona, Budapest, Terra Kiadó, 1988; SZEMERKÉNYI Ágnes, *Osiris szólások és közmondások*, Budapest, Osiris, 2009 és *Conceptual Metaphor Home Page*, 2012 = http://cogsci.berkeley.edu/lakoff/MetaphorHome.html (2012. július 3.).

kezedbe teszem az életem, take one's life in one's hand, put/place your life in sy's hand, előtted/a lábaid előtt hever az életem). Miután elfogadtuk az ajándékot, már rajtunk múlik, hogyan élünk vele: megbecsülhetjük vagy elherdálhatjuk (pl. *elpazarolja, elherdálja az életét*), megtarthatjuk vagy egy idő után önként megválhatunk tőle (pl. *eldobja magától az életet, throw away one's life, take one's own life, félredobja eddigi életét*). Az előbbi metaforikus nyelvi kifejezések az ajándék egy specifikusabb fajtáját, az örökséget vagy pénzadományt idézik fel bennünk. Az ÉLET AJÁNDÉK metafora megfelelései a következők:

Forrástartomány	Céltartomány
AJÁNDÉK	ÉLET
ajándék átadása	születés, bizalom kifejezése
ajándék visszautasítása	halál
ajándék elherdálása	értelmetlen élet élése

Az élet érték

Az ÉLET AJÁNDÉK metafora elemzése során láthattuk, hogy az életet értékes ajándéknak tekintjük. Ez mindkét nyelvben az ÉLET ÉRTÉK metafora létezésére utal (pl. *ez már így nem élet, átértékeli életét, felértékelődött az élete, ez aztán az élet*, *this is the life*). Az élethez mint értékhez olyan kategóriák kapcsolódnak, mint az IGAZSÁG–HAMISSÁG, ÉRTÉKESSÉG–ÉRTÉKTELENSÉG, VALÓDISÁG–KITALÁCIÓ (pl. *értékes életet él, megtudta mi az igazi élet, see life, most kezd igazán élni, valódi élet, hazugságokkal teli az élete*). Az utóbbi metaforikus nyelvi kifejezés értelmezéséhez az ÉLET ÉRTÉK metafora mellett az ÉLET TÁROLÓ HELYISÉG metafora is szükséges.

Hogyan viszonyulunk azokhoz a dolgokhoz, amelyeket értékesnek tartunk? Megbecsüljük (pl. *szereti az életét*, *hold life dear, komolyan veszi az életet, kezd valamit az életével, make sg of one's life*), féltjük (pl. *ha kedves az életed, if your life is dear, if you value your life*, *félti az életét, go in fear of one's life)*, fontosnak tartjuk (pl. *élet-halál kérdés, a matter/a question of life and death*), vigyázunk rá (pl. *do sg for dear life 'az életéért'*, *run for one's life 'az életéért fut'*), megmentjük (pl. *can't do sg to save your life 'nem tehet semmit az élete megmentéséért'*), harcolunk érte (pl. *élet-halál harcot vív, életre-halálra megy, it's for life and death, life-and-death struggle, küzdelem életre-halálra, struggle for life 'létért folyó küzdelem'*), középpontba helyezzük (pl. *the life and the soul of the party 'szórakoztató egyéniség a társasági életben'*). Azt, hogy az életet mindkét kultúrá-

ban és nyelvben rendkívül értékesnek tartjuk, az is bizonyítja, hogy egyes magyar nyelvjárásokban a *búzát élet*nek nevezzük, angolul a *kenyer*et the *staff of life*-nak is hívják. Mind a kenyér, mind a búza nélkülözhetetlenek az élethez.

Az élet teljes egész

AZ ÉRTÉK kategóriához kapcsolódik a teljesség képzete is. AZ ÉLET TELJES EGÉSZ metafora az EGY az EGYSÉG, a KÖR a TELJESSÉG metaforákra épül. Az egy és a kör kulturálisan meghatározott kategóriák, mindkettő az egység, a teljesség konceptualizációjában játszik szerepet. Sok kultúrában az egy a teljesség, tökéletesség szimbóluma (pl. az egyistenhitben), s ugyanez igaz a körre mint mértani formára (pl. jin-jang). Ez a kognitív modell nyelvhasználatunkban is megjelenik (pl. *teljes életet él, live a full life, így kerek az élete, az életet a maga teljességében éli, élete teljében van.*) Az idiómák sorában szereplő példák tanúsága szerint az angol nyelvben a teljességet az ÜRES–TELE képi séma segítségével konceptualizáljuk, azaz a teljességet a fizikai tartalommal való töltöttségként értelmezzük. Ami egynél kevesebb (pl. *csak félig él*) az hiányos, tökéletlen. Ami egynél több, az túlzó, ugyancsak tökéletlen (pl. *kettős életet él, lead a double life*).

Az élet tulajdon

Miután az életet ajándékba kapjuk, saját tulajdonunkká válik. AZ ÉLET TULAJDON metafora szerint ezt a mindenki által birtokolt tulajdont szabadon felhasználhatjuk (pl. *elfecséreli az életét vmire, consume one's life in doing sg*, *valaminek szenteli az életét, dedicate/devote one's life to sg, lay down one's life*), feláldozhatjuk (pl. *feláldozza az életét valamiért/valakiért, sacrifice sy's life for sg/sy, életét adja valamiért, give one's life for sg, go to the stake for sg, would give one's eye/tooth/teeth for sg* '*az életét adná valamiért*'). Ezek az idiómák azt mutatják, hogy a két kultúrát erősen meghatározza a keresztény hit. A *szentelni, dedicate, feláldozni, sacrifice, stake* '*máglya*' szavakra a kereszténység fontos motívumai épülnek, a SZENTSÉG és az ÁLDOZAT képi sémáját aktiválják elménkben. A *would give one's eye/tooth/teeth for sg* kifejezés ugyancsak az áldozatos élet nyelvi kifejezőeszköze, de nem a kereszténységből származó képi sémákat, hanem metonímiát tartalmaz (RÉSZ AZ EGÉSZ HELYETT), amelyek testrészeket neveznek meg az egész test helyett.

AZ ÉLET TULAJDON metafora szerint a birtokunkat tovább is adhatjuk (pl. *életet visz valamibe, put some life into sg*), megoszthatjuk másokkal (pl. *össszekötik*

életüket, elkezdik a közös életüket, élete párja, sy's better part), elveszíthetjük (pl. *életét veszti, lose one's life, great loss of life 'sok áldozat/halott'*), elvehetjük másoktól (pl. *take sy's life 'megöl valakit'*), kockáztathatjuk – amelynek kifejezésére az ÉLET SZERNCSEJÁTÉK almetaforát is felhasználjuk (pl. *egy életem, egy halálom*) –, kezünkbe foghatjuk (pl. *take/carry one's life in one's hands 'valami veszélyeset vagy kockázatosat tesz'*). Érdekes megfigyelnünk, hogy az utóbbi két kifejezés (*take one's life in one's hands, kézbe veszi az életét*) szó szerinti jelentése megegyezik a két nyelvben, a figuratív jelentésük azonban eltérő. Ugyancsak eltérés látszik az élet mint birtok kockáztatását illetően: az *egy életem egy halálom* kifejezés angol nyelvű megfelelői az *even if it kills me, come hell or high water* idiómák, amelyek konkrétabb képi sémákra támaszkodnak (POKOL, ÖZÖNVÍZ stb.), mint a magyar kifejezések.

Az élet olyan tulajdon, amelyből rendelkezhetünk több darabbal is (pl. *have nine life 'nem lehet agyonütni sem'*), bár nagyon bizonytalan (pl. *sy's life is on a razor('s) edge 'egy hajszálon múlik az élete'*). Az utóbbi két metaforikus nyelvi kifejezésben eltérő képeket használ a két nyelv, de mindkettő hétköznapi tudásunkra épül.

Forrástartomány	Céltartomány
TULAJDON	ÉLET
tulajdon elvesztése, feláldozása	halál
tulajdon megosztása	közös élet valakivel
tulajdon használata	élet céljának megtalálása
tulajdon kézbe vétele	élet irányítása

Az élet üzlet

A birtokunkban lévő életet az üzleti szférában is hasznosíthatjuk. Az ÉLET ÜZLET metafora az ADÁS–VÉTEL kognitív modellt használja fel. Ez a keret a kereskedelmi tranzakció menetét aktiválja elménkben: az árut megmérjük (pl. *mérlegre teszi életét, sy's life is in the balance 'az élete forog kockán'*) és eladjuk (pl. *sell one's life dear(ly), drágán adja az életét, nem adja olcsón az életét, die hard*). Láthatjuk, hogy a *mérlegre teszi életét* és a *sy's life is in the balance* metaforikus nyelvi kifejezések szó szerinti jelentése ugyanaz, a figuratív jelentésük azonban eltérő, ami abból adódik, hogy a MÉRLEG eltérő tulajdonságai kerülnek előtérbe elménkben. A magyar nyelvben a mérleg mérő funkcióját emeljük ki, az angolban a két serpenyő ingadozásából adódó bizonytalanságot. Ugyancsak különbség fi-

gyelhető meg a *nem adja olcsón az életét, die hard* idiómák esetében is: jelentésük egyforma, de a két nyelv eltérően konceptualizálja ugyanazt a jelenséget. A magyar az élet, az angol a halál felől közelít.

A KERESKEDELMI TRANZAKCIÓ IKM alapján továbbá az élet eladásra szánt áru, amellyel jó vagy rossz üzletet csinálhatunk (pl. *jól, rosszul sáfárkodik az élettel*, *bejött neki az élet*). Ezekben az esetekben az áru az élet. Az árut konkrétan meg is nevezhetjük: a *give sy a new lease of life 'új lehetőséget, új esélyt ad valakinek*' idióma esetében az áru, amelyet eladunk, egy bérleti szerződés. Az élet nemcsak az áru, hanem a fizetőeszköz is lehet, amellyel az árut megvesszük (pl. *életével fizet valamiért, sg cost one's head*, *pay the forfeit of life*, *answer for sg with one's life*, *akár az életem árán is, at the expense of one's life*). Az utóbbi kifejezések azt szemléltetik, hogy a két tárgyalt nyelv eltérően konceptualizálja a halált. Mindkettő az ÜZLET sémát használja fel, de míg a magyarban az életünkkel, addig az angolban a fejünkkel fizetünk, amely RÉSZ AZ EGÉSZ HELYETT metonímia. A legértékesebb, leginkább időtálló fizetőeszköz az arany (pl. *arany élete van*). A kereskedelmi tranzakció végén a bevételt megszámoljuk, a számlákat kiegyenlítjük (pl. *számot vet eddigi életével, rendezi az életét*).

Minden tulajdonunk közül az életet tartjuk a legértékesebb fizetőeszköznek (AZ ÉLET TULAJDON, AZ ÉLET ÉRTÉK, AZ ÉLET ÜZLET), amely az angol nyelvben explicitebb módon jelenik meg, mint a magyarban. Ezt bizonyítják a *not for the life of me 'ha agyon ütnek sem', not on your life 'hát még mit nem', can't for the life of me 'az istennek sem*' kifejezések, amelyekben az életet olyan fizetőeszköznek konceptualizáljuk, amely hiába a legértékesebb (hiszen a sajátunk), mégsem elegendő ahhoz, hogy az árut cserébe odaadjuk.

Összegzés, következtetések

Láthattuk, hogy a bemutatott öt fogalmi metafora szoros kapcsolatban áll egymással. Bár ez a néhány metafora csak töredékét képezi annak a bonyolult mentális műveletnek, ahogyan a magyar és az angol nyelv beszélői az életet konceptualizálják, leszögezhetjük, hogy AZ ÉLET AJÁNDÉK, AZ ÉLET TULAJDON, AZ ÉLET TELJES EGÉSZ, AZ ÉLET ÜZLET, AZ ÉLET ÉRTÉK metaforák nélkül nem tudunk se gondolkodni, se beszélni az életről. Az ÉLET-metaforák száma tehát jelentősen bővíthető: AZ ÉLET FIZIKAI TÉR, AZ ÉLET TÁROLÓ HELYISÉG, AZ ÉLET TARTALOM (TÖLTŐANYAG), AZ ÉLET TŰZ, AZ ÉLET IDŐ, AZ ÉLET ENTITÁS, AZ ÉLET TÁRGY, AZ ÉLET ÉTEL, AZ ÉLET JÁTÉK, SZÓRAKOZÁS, AZ ÉLET ALKOTÓI FOLYAMAT, AZ ÉLET OKTATÁSI INTÉZMÉNY, AZ ÉLET PRÓBATÉTEL, KÜZDELEM, AZ ÉLET UTAZÁS.

A kutatás eredményeként megállapíthatjuk, hogy az öt fő metafora mindkét nyelvben létezik, amelyből arra következtethetünk, hogy a világról szóló tapasztalataink, hétköznapi tudásunk, s az ezek alapján létrejövő kategóriák, kognitív modellek egy része közös. Az ÉLET-metaforák létrehozásakor kultúrától függetlenül felhasználjuk az egyszerűbb társadalmak (pl. AJÁNDÉK, TULAJDON) és a modernebb, civilizáltabb társadalmak hétköznapjait meghatározó jelenségeket (pl. ÉRTÉK, ÜZLET).

Miben tapasztaltunk eltérést a két kultúra és nyelv között? A metaforák előtérbe és háttérbe kerülő elemeiben (pl. az ÉLET ÜZLET metaforában a mérleg eltérő tulajdonságai kerülnek előtérbe a két nyelv használóinak elméjében), a metaforák kihasználtságában (pl. az ÉLET ÉRTÉK metafora egyes aspektusai az angol nyelvben kihasználtabbak), a kifejezések konkrét és átvitt jelentésében (pl. az ÉLET TULAJDON metafora egyes idiómáiban), a perspektívában (pl. az ADÁS-VÉTEL kognitív modellt eltérő perspektívából szemlélve használja a két nyelv).

Ahhoz, hogy még pontosabb képet kapjunk arról, hogyan konceptualizálják a két nyelvhez tartozó beszélőközösségek az életet, további metaforákat kell feltérképezni, illetve a jövőben érdemes kérdőíves vizsgálatot készíteni, amely a metaforák használati gyakoriságát méri. Emellett egy kronológiai áttekintés is sok tanulsággal szolgál majd, amely a metaforák időbeli összehasonlítása révén megmutatja, hogyan változott a metaforák kihasználtsága a különböző korokban, illetve milyen gazdasági, társadalmi, kulturális stb. tényezők motiválták ezt a folyamatot. A korpuszt is érdemes tovább bővíteni, színesíteni, például folklórszövegek bevonásával. Végül szintén egy későbbi kutatás tárgyát képezi majd további nyelvek és kultúrák vizsgálata.

ROSTÁS ÉDUA

A SZÖVEGBEN ŐRZÖTT NYELV. ADALÉKOK EGY XVIII. SZÁZADI JOGI IRAT SZOCIOLINGVISZTIKAI ÉS DIALEKTOLÓGIAI VIZSGÁLATÁHOZ

Dolgozatomban egy XVIII. század elején keletkezett jogi irat (12–15. kép) helyesírásának és nyelvjárásának elemzésére vállalkozom. Példák segítségével bemutatom a szövegben megfigyelhető főbb hangtani, alaktani, szószerkezeti és lexikai sajátosságokat. A szöveg azonban ennél többet is elárul magáról. A keletkezés ideje, helye, a lejegyző személy kézírásának ductusa és az irat tartalma segítséget nyújthat a lokalizálásban, a szociolingvisztikai tényezők feltárásában és a nyelvjárási jelenségek történeti vizsgálatában.

Az írófelület és a szöveg fizikai jellemzőinek rövid leírása

A kézírásos szöveg egy másodrét méretű, egy levélpár terjedelmű, kézzel merített, vízjelzett papíron olvasható. A vízjel az első levél közepén helyezkedik el, alakja egy *C* betűt formáz. Mind az első, mind a második levél első lapján a jobb alsó részen custos, azaz őrszó látható. Az íráshoz használt tinta barnás színezetű, ami összetételét tekintve réz-gallusz tintára enged következtetni. Eltérően a vasgalluszt tartalmazó változattól, ez jóval tartósabb élettartamú. Jehan le Bauge „kiemeli, hogy a barna tinta különösen alkalmas könyvekbe történő íráshoz, festéshez, mert nem lehet eltűntetni a papírról."[1] A jogi iratok esetében ez a tulajdonság kiemelten fontos, mivel az ezekben megfogalmazott rendeletekre, határozatokra, szerződésekre akár évtizedekkel (sőt a történelemtudomány esetében évszázadokkal) később is szükség lehet.

A szöveg lejegyzőjének ductusa megegyezik a záró formula végén található aláírásokkal. Mivel az első (Sennyey Istváné) után szerepel a sajátkezű szignóra utaló *mp* 'manu propria' jelzés, így valószínű, hogy ő lehetett a szöveg írója. A záró formulában a lejegyzés pontos dátuma és helye is meg van jelölve, ami lehetővé teszi a szöveg pontos lokalizálását.

[1] OROSZ Katalin, *XVI–XVII. századi festett papírtárgyak vizsgálata és konzerválásuk lehetőségei: DLA értekezés*, Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2008, 16, http://www.mke.hu/res/ertekezes_oroszk.pdf (2011. december 6.).

Lokalizáció

A dolgozatban vizsgált dokumentum egy tulajdonlevél, amely 1714. május 28-án Tárkányban íródott. Magyarországon és a határokon túli magyar nyelvterületeken több, Tárkány nevet viselő település is létezik. Ezek közül azonban csak Nagytárkányhoz köthető a Sennyey család története, valamint ezt igazolják a forrásban említett további településnevek is, mint például Pácin és Karcsa.

Tárkány a XVII. század közepe előtt a Paczoth család birtokában volt. Ennek a családnak a tagja volt Dóczy András özvegye, Paczoth Judit is, akit 1620-ban vett feleségül Sennyey Sándor szathmári kapitány. Ezzel szert tett a tárkányi és bodrogközi területekre, melyekhez később még a pácini uradalom is hozzákapcsolódott. A fiaik közül Sennyey Ferenc kállói kapitány volt az, akinek gyermekei voltak István, Ferencz, Pongrácz és Sándor és még egy lány gyermek, azonban őt a jogi irat nem említi.

A választott szöveg műfaji szempontból a jogi iratok, ezen belül pedig a tulajdonlevelek közé sorolható. A forrásban „*csere alkuvás és vásárlás vagyon*", melynek során újból felosztották az édesapjuktól örökölt területeket, mivel testvérük, Pongrácz utódok nélkül halt meg, Sándor pedig nem tudta volna hasznát venni a tőle távol eső bodrogközi területeknek. Éppen ezért István és Ferencz megvásárolta a testvérüknek nem kellő földeket, majd egymás között újból felosztották. Jelen tulajdonlevél pedig az ennek eredményeképpen létrejött új határokat rögzíti hivatalosan, jogi formában. A dokumentum jól tükrözi a jogi szövegek felépítését. A nyitó és záró formula itt már magyar nyelven íródott, azonban így is észrevehető a lexikai elemekben a latin nyelvi hatás. Latin írásmóddal szerepelnek az alábbi szavak: *conditiók*, *punctumok*, *portió*, *divisio*. Ez történeti szociolingvisztikai szempontból az irat keletkezésének idejét figyelembe véve egyrészt a magyar és latin kétnyelvűséggel magyarázható, másrészt a latin magas presztízsével.[2] A művelődésben és a hivatali életben a latin ismerete kötelező volt. Ez csak a XIX. században változott meg, amikor a magyar az országhivatalos államnyelvévé vált.

Helyesírási sajátságok

A középmagyar korban még nem volt egységes helyesírási szabályrendszer, amihez az írni és olvasni tudó műveltebb társadalmi réteg alkalmazkodhatott volna. A kancelláriai helyesírás mellett megjelent a mellékjeles huszita írásrend-

[2] GRÉCZI-ZSOLDOS Enikő, *Nógrád vármegye nyelve a XVII. században*, Salgótarján, Nógrád Megyei Levéltár, 2007, 18.

szer, majd a XVI. században vallás szerint is kétfelé, református és katolikus helyesírásra oszlott a hangjelölési rendszer. A szövegben a *c–cs* hangpárt *cz–cs* formában jelöli az író, ami a katolikus helyesírásnak a jellemzője. Egyetlen kivétel van, ahol *c–tz* megfelelés van: a *nyóltz*. Tárkány lakosságának jelentős része a szöveg keletkezésének idején református volt. Örsi Julianna tanulmányában foglalkozik a reformáció hatásával és megjegyzi, hogy Sennyey István 1724-ben újraépíttette a tárkányi várkápolnát egy toronnyal kiegészítve, melyet a katolikusok használtak.[3] Ez alapján feltételezhető, hogy Sennyey István maga is katolikus volt, ami pedig egy lehetséges magyarázatot adhat arra a kérdésre, hogy egy református többségű településen keletkezett dokumentum miért mutat mégis többnyire katolikus helyesírási jellemzőket.

hang	**jel**	**hang**	**jel**
u, ú	*u, ú*	s	*s*
o, ó	*o, ó*	sz	*s, sz*
a, á	*a, á*	zs	*zs*
i, í	*i, ÿ*	c	*cz, tz*
e, é	*e, é*	cs	*cs*
ü, û	*ü*	g	*g*
ö, õ	*ö*	gy	*gy*
		j	*j*
		ly	*ly*
		l	*l*
		ty	*ty*
		ny	*ny*

A magánhangzók esetében a mennyiségi eltérés jelölt, kivéve az *ö~ő* és az *ü~ű* esetében, ahol a jelölés következetlen. Az *eö* betűkapcsolat nem utal minden esetben diftongusra, mivel ebben az időszakban ez gyakran jelenik meg az írnokok leveleiben többnyire hivatalos formulák használatánál. Ilyen például: *eö Kigyelmének*. Az írásmódban – a kor más forrásaihoz hasonlóan – a kiejtés elve érvényesül. Ilyen többek között az *ujjabb* és az *allyán*.

A szavak helyesírása is változatosságot mutat. A lejegyző ugyanazokat a szavakat több esetben eltérő módon írja le: *Sennyei* vagy *Sennyeÿ*; *Pongrátz*,

[3] ÖRSI Julianna, *Adatok Nagytárkány társadalomrajzához = Nagytárkány I: Tanulmányok a község településtörténetéhez és néprajzához*, szerk. VIGA Gyula, Somorja–Komárom, Fórum Kisebbségkutató Intézet, 2006, 481–483.

Pongráncz, illetve *Pongrácz* alakok; valamint *Paczinyi* és *Páczinban*. Az egybeírás és különírás következetlen (*jószág béli* és *jószágbéli*), azonban az igekötős igék esetében az igekötő minden esetben külön van leírva (*meg irt*; *meg nevezett*; *fel tett*). Az is szót egybe- és különírva is használja. Ezen kívül rövidítések is előfordulnak a levélben: *&c.* 'etc.' és a *-nak*, *-nek* rag *k˜k* alakban (*mindenek˜k*). A névelők használata megosztott, mivel az első nagy szövegrészben mind magánhangzóval, mind pedig mássalhangzóval kezdődő szavak előtt dominánsan *az* határozott névelőt ír, azonban a határok felsorolásánál már megjelenik az *a* változat is.

A szöveg tagolása eltér a mai használatos rendszertől. Pontot csak a bekezdések végére tesz. A mondatok, gondolati egységek tagolására vesszőt használ, és az utána következő szót nagy kezdőbetűvel írja. A dokumentumban egy helyen pontosvessző található vessző helyett. A bekezdések jelölése fordított. Az új bekezdést nem beljebb, hanem kijjebb kezdi.

Végül fontos még kitérni a dátumok helyesírására. A szöveg zárásában olvasható a keletkezés dátuma: „*in Tárkány die 28°̿ Maÿ Anno 1714.*". A lejegyző megtartja a latin írásmódot mind sorrendjét, mind nyelvét tekintve.

Nyelvjárási jelenségek

A következő részben azokat a főbb hangtani, alaktani és szókincsbeli elemeket mutatom be, melyek nyelvjárási sajátosságot mutatnak. Ezek történeti dialektológiai elemzése során több probléma is felmerülhet. Az egyik a köznyelvi alakok használata, a másik a nyelvi (nyelvjárási) kontaktusjelenségek során történt átvételek. „Az iskolázottság, a deákoknak, papoknak, tanítóknak nemcsak külföldi tanulmányútjai, hanem hazai lakóhelyük gyakori változásai, a különböző műveltségű rétegeknek egymással való gyakoribb érintkezése, nyelvi egymásra hatása, a könyvek terjedése erre a korra kialakíthat egyfajta olyan írott-nyelvi változatot, amelyhez legalábbis írásban a műveltebbek már igyekeztek alkalmazkodni".[4] A dolgozatban elemzett szöveg jól lokalizálható és lehetséges lejegyzőjének nevét is ismerjük. Ez segíthet a nyelvjárási elemek azonosításában és történeti vizsgálatában. Tárkány az északkeleti nyelvjárási régióhoz, azon belül pedig a bodrogközi részhez tartozik. Napjainkban megfigyelhető ezen a területen az *í*-ző szóalakok és záródó diftongusok, valamint a köznyelvi *ú*, *ű*, *í* helyén álló rövid párjuk használata. Mássalhangzórendszere a köznyelvivel egyező, néhány esetben még az *l* helyett is *j*-t használnak. Gyakori az egyalakú tövek aránya. Ezen kívül *-t* tárgyrag és *-k*

[4] E. ABAFFY Erzsébet, *Hangtörténet = Magyar nyelvtörténet*, szerk. KISS Jenő, PUSZTAI Ferenc, Bp., Osiris, 2005, 596–567.

többesjel esetén zártabbá válik a tővéghangzó, a *-ból/-ből* tipikus realizációja pedig *-bul/-bül*.

A következőkben az 1714-es forrásra vonatkozó főbb nyelvi jellegzetességeket gyűjtöttem össze. Ezek közül elsőként a fonetikai rendszerrel foglalkoztam. A magánhangzórendszer jellemzői közé mennyiségi és minőségi jellemzők egyaránt tartoznak. A magánhangzók kiejtésére utalhatnak a szövegben megjelenő, köznyelvitől eltérő mennyiségi változatú alakok. Pl.: *jób*, *nyólcz* vagy *nyóltz*, *osztályúnknak*. Az *a* > *o* zártabbá válása is megfigyelhető a *nyugot* szóalakban. A forrás *í*-ző nyelvjárási elemeket mutat, ami jellemző az északkeleti nyelvjárási régióra. Ilyenek többek között a *Kigyelmének*, *részit* és *erösitvén* szóalakok.

A mássalhangzórendszer vizsgálata során az alábbi szavaknál intervokális geminációt figyelhető meg: *attyafiak*, *mezzöre*, *hellye*, *hellynek*, *allyán*. A dokumentumban az előbbivel ellentétes irányú folyamat is fellelhető. A *miat*, *romlot*, valamint *job* szavak rövidült alakban olvashatók. Az *n~ny* esetében két alakvariáció is megtalálható a forrásban. A két változat a következő: *Paczinyi*, illetve *Páczin*. Váltakozásukban megfigyelhető, hogy míg tőszóban depalatális, addig toldalék előtt (főként intervokális helyzetben) palatális az alkalmazott változat. Ez alapján feltételezhető, hogy a szöveg lejegyzője mindkét változatot ismerte és használta.

A lokalizációs folyamat során lehetséges lejegyzőként Sennyey Istvánt említettem, akinek édesanyja, rimaszécsi gróf Széchy Mária (Margit) palóc nyelvjárási régióból származott. Egy a szociolingvisztikában megfogalmazott elmélet szerint a gyermekek először édesanyjuk és szűk környezetük nyelvi formáit sajátítják el, kialakítva ezzel saját anyanyelvváltozatukat. Majd később, a további szocializálódási folyamatok során bővítik tovább ezt a bázist. Tehát, ha tényleg Sennyey István írta a szöveget, akkor lehetséges, hogy a fenti palatális, palóc nyelvjárásra jellemző változat az ő kettősnyelvűségét bizonyítja.

A szöveg morfológiai jellemzői közé sorolhatóak a határozóragok variációi. A *-ról/-ről*, valamint *-tól/-től* esetében a ragok realizációja esetenként *-rul/-rül* vagy -tul/-tül lesz. Például ilyenek a *Délrül*, *Eszakrul* és az *ettűl*. A teljes anyagot tekintve azonban gyakoribb a köznyelvi alakok használata. A toldalékok körében archaikus formák is jelen vannak, olyanok, mint az *intézvén*, *jutándó*, *nevzendő*.

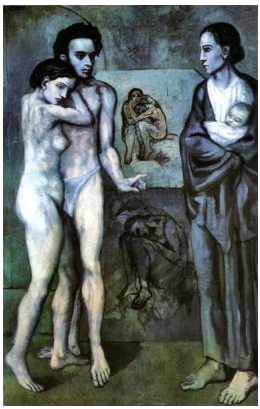
A nyelvjárási és műfaji sajátosságokat őrző lexikai elemek, frazémák közül itt csak néhány jellegzetesebbet emelnék ki. Feltűnő a korabeli jogi szakszókincs használata. A *négy felé inteztetvén*, *fiui maradék*, *cserealkuvás*, illetve ezeken kívül a latin helyesírás szerint lejegyzett szavak, mint például a *Curiáihozis*, *Portio*, *Divisio*, *obligállyuk* és a *punctumoknak*. A tájszavak esetében segítségül

szolgálhat Nagy Géza *Bodrogközi tájszótára*[5] valamint Szinnyei József *Magyar tájszótára*[6]. Így megtudható, hogy a *hely* 'telek', a *csüröskert* 'csűröket magába foglaló uradalmi terület, szérű', a *falka erdő* pedig 'rész(nyi) erdő' jelentésben szerepel.

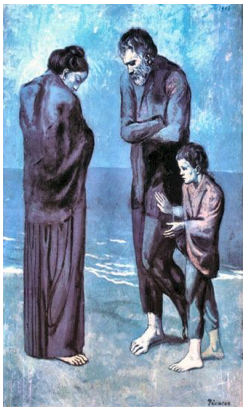
Összefoglalva elmondható, hogy a dolgozatban bemutatott 1714-es tárkányi jogi irat nyelvi korpusza középmagyar korabeli, északkeleti nyelvjárási jellegzetességeket tartalmaz, azonban megfigyelhető benne nyelvjárási kontaktus-jelenség következtében átvett nyelvi forma is. Mindezek mellett érezhető a hivatalos jogi szakszövegek és a XVIII. században egyre inkább érvényesülő regionális köznyelvihez közelítő formák hatása is.

[5] NAGY Géza, *Bodrogközi tájszótár*, Pácin, Borsod–Abaúj–Zemplén Megyei Levéltár, 1992.
[6] SZINNYEI József, *Magyar Tájszótár*, I, Bp., Hornyánszky Viktor, 1893.

MELLÉKLETEK



1. kép: *Az élet* (1903)



2. kép: *Szegények a tengerparton/Tragédia* (1903)

3. kép: *Harlekin családja* (1905)

4. kép: *Artista család* (1905)

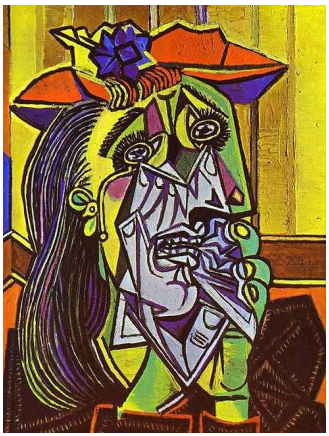
5. kép: *Gerturd Stein portréja* (1906)

6. kép: *Avignoni kisasszonyok* (1906–1907)

7. kép: *Karosszékben ülő nő* (1941)

8. kép: *Dora Maar* (1938)

9. kép: *Guernica* (1937)



10. kép: *Síró nő* (1937)

11. kép: *Nő és mandolin* (1910)

Mi Semmyei István és Semmyei Ferenc, Adgyuk tudtára mindenkinek az Itiknek illő egy levelünknek rendiben, Hogy noha minek ut
Anno 1700. szegény Atyánktól állá Tarlanyi, Bagjnyi és Sentes-
i egyéb minden nevel nevezendő Atyai jószágunkat fel osztuk
volta magunk között, azon osztályban fel tett Conditiok Punctu-
mok és Végezésünk szerint. Mivel mindazon által Istenben
Boldogul ő múlt Semmyei Gongrád testvér Atyánkfiát Isten
eő szentfelsége ez Renyét világból fiai maradék nélkül ki fo-
licottak annak azon atyai jószágullétbol jutott részére, az meg ma-
radot ~~szint~~ s fen levő fiu ágnak, úgy mint Semmyei István, Fe-
renc és Sándor Attyafiainak az jószágunk tőre vénye szerint
kellet volna fel osztanunk egymás közötte egyenlő lennem. Mivel
mind azon által meg nevezett Semmyei Sándor testvér Atyánk-
fia kiválcheppen ettől a Földtől távol levő Lakása miatt mi
vagy igen kevés haszna lehetne azért eő Kegyelmének jő-
tandó az jószágabol nélünk Semmyei István és Ferenczunk
nem akarnak meg nevezett néhai Semmyei Gongrádnak Atyánk-
fia jószágabol eő Kegyelmének jutándó részére, hanem ugyan
az elő osztályunkbor eő Kegyelmének osztályban jutott Portió-
jat is el adta, s meg vettuk eő Kegyelmetől, Mostanság azért nem
akarnak a meg nevezett meg irt Semmyei Gongrád Atyánkfia egy
részére, hanem az ugyan magának Semmyei Sándor Kő-szentlő-
eő Kegyelmének már az előtt jutott Portióját az osztottuk fel mu-
gunk közöt, sőt az előbbeni osztályunkban tőre némely részek is
magunk jőt, és ház utánt voltanak, és allalmatos jószágra nézve
is elszőve szétszéllik meg ~~nem~~ más olthatatlanul, és állandóságos
jen. Azért az meg irt ujabb Diviso szerint alhuszy és vájatlan
vagyonty alább meg ~~s~~ irt részünk szerint.

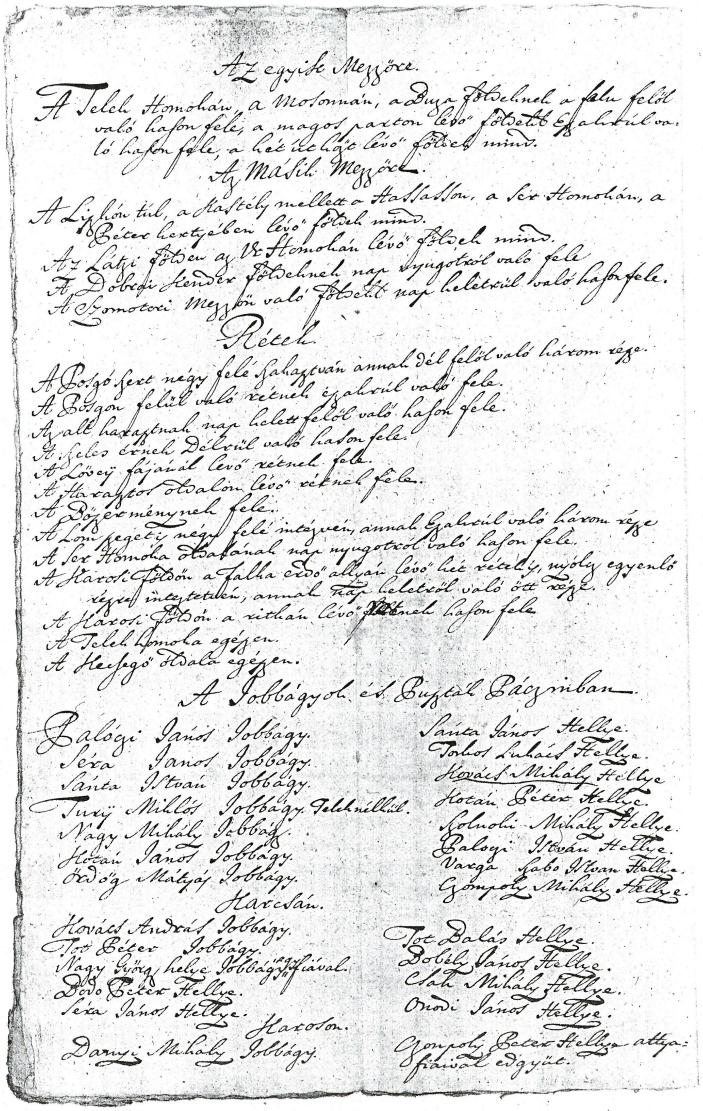
Az egész Tarlanyi, Bagjnyi és Henczi jószágban Semmyei István
Nem rész, az szerint kösöcbejt úgy mint.

Az Tarlanyi Hasztélyban Gabriel &c.

Az Bagjnyi Udvarháznak, Cseledházunak, Udvarunak, Cserét
jszerinek, és Major helynek Dűlőjiben valo rész. Mivel jedig
Semmyei István Nem meg annak előtte, néhai Semmyei ~~Sándor~~
bert Nem része, most jedig Semmyei Sándor testvér Atyánkfia
egyen Bagjnyi jószágbeli részét pénzen vette meg, s a Fenczily
Curatorjai eő Kegyelmének egy néhány darab tőt az tőtik le-
vőket jutott, azért azt Semmyei Albert részéveli, több rész
levén azon jószágban eő Kegyelmének, szegény Atyánktól
álló jószágbol jutottak Sántó Földek, s alább meg irt módjaszerint.

Az egyik

12. kép



Az egyik Mezőben.

A Telek Homokán, a Mosomán, a Dus-Földnek a falu felül való hasa fele; a magos parton levő földtől Galatul va-ló hasa fele, a hét ökleje levő földek mind.

A Másik Mezőben.

A Liliom túl, a Kastély mellett a Hasatson, a Sor Homokán, a Réczes hentjében levő földek mind.
Az Latzi Földen az 18. Homokán levő földek mind.
A Dobogi Kender Földnek nap nyugotról való fele.
A Szomotori Mezőben való Földeik nap keletről való hasa fele.

Réczek.

A Bolgó Sert négy felé hasztván annak dél felül való három réze.
A Bolgón felül való réczek Galatul való fele.
A Kalt hasztnak nap keletfelől való hasa fele.
A Sellés érnek délről való hasa fele.
A Lőcsey fájánál levő réczek fele.
A Harasztos Halom levő réczek fele.
A Bögöménynek fele.
A Lon fejétől négy felé intézvén, annak Galatul való három része.
A Sor Homoka alsóbanak nap nyugotról való hasa fele.
A Karos Földön a falha csdő allyán levő hét réczek, mely egyenlő réczek intezetnek, annak Nap keletről való öt része.
A Karos Földön a rithan levő réczek hasa fele.
A Telek Homoka egészen.
A Hejegő Halma egészen.

A Jobbágyok és Puszták Bázrinban.

Balogi János Jobbágy.
Séra Janos Jobbágy.
Sánta Istvan Jobbágy.
Turi Miklós Jobbágy Feltnillhet.
Nagy Mihály Jobbágy.
Hután János Jobbágy.
Csdóz Mátyás Jobbágy.

Sánta János Hellye.
Tohos Lukács Hellye.
Kovács Mihály Hellye.
Hután Péter Hellye.
Solnoki Mihály Hellye.
Balogi Istvan Hellye.
Varga Jakó Istvan Hellye.
Gyimesi Mihály Hellye.

Harcsán.

Kovács András Jobbágy.
Tot Péter Jobbágy.
Nagy György helye Jobbágyjával.
Csdó Péter Hellye.
Séra János Hellye.

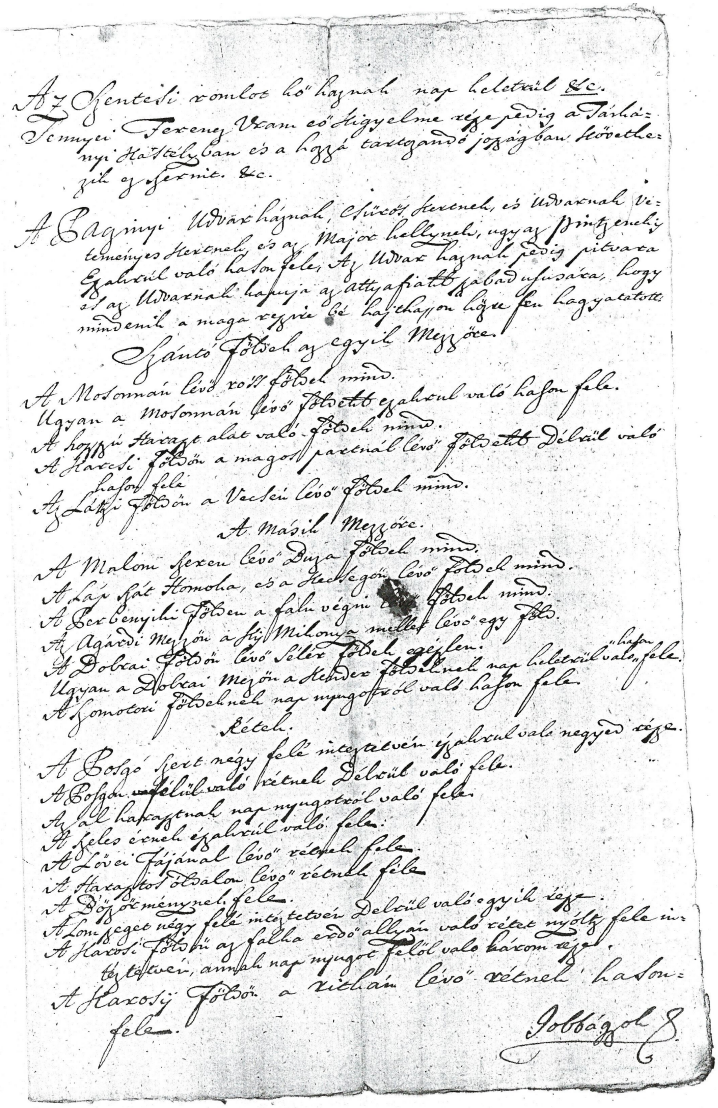
Tot Balás Hellye.
Dobolj János Hellye.
Csik Mihály Hellye.
Orodi János Hellye.

Haroson.

Darnyi Mihály Jobbágy.

Gyimesi Péter Hellye attyafiával együtt.

13. kép



A Szentiski vonlos hó hagnak nap beletsál &c.
Temnyi Tereny Uram és Ugyelme vége pedig a Tarlá=
nyi Hatsélyban és a hozá tartgandó jószágban levöthe=
zik az ferme. &c.

A Sagyinyi Udvar hágnak, eskeö, szerenek, és Udvarnak Ve=
temenyes szerenek és az Major helynek, ugyan az Pintzenek,
Egahtól való hatsonfele, az Udvar hagnak pedig pitvara
és az Udvarnak hapuja az attafiatto jabád ususára, hogy
mindenik a maga vegrie be hajchappon hogy szen hagyatatott.

Szántó Földek az egyik Meszöce.

A Mosomán levö roll Földek mind.
Ugyan a Mosomán levö Földetto egahtól való hatson fele.
A hozzá Haraszt alat való Földek mind.
A Harcsi Földön a magos parcnál levö Földetto Délsül való
hatsonfele.
Az Lóki Földön a Vecsei levö Földek mind.

A Másik Meszöce.

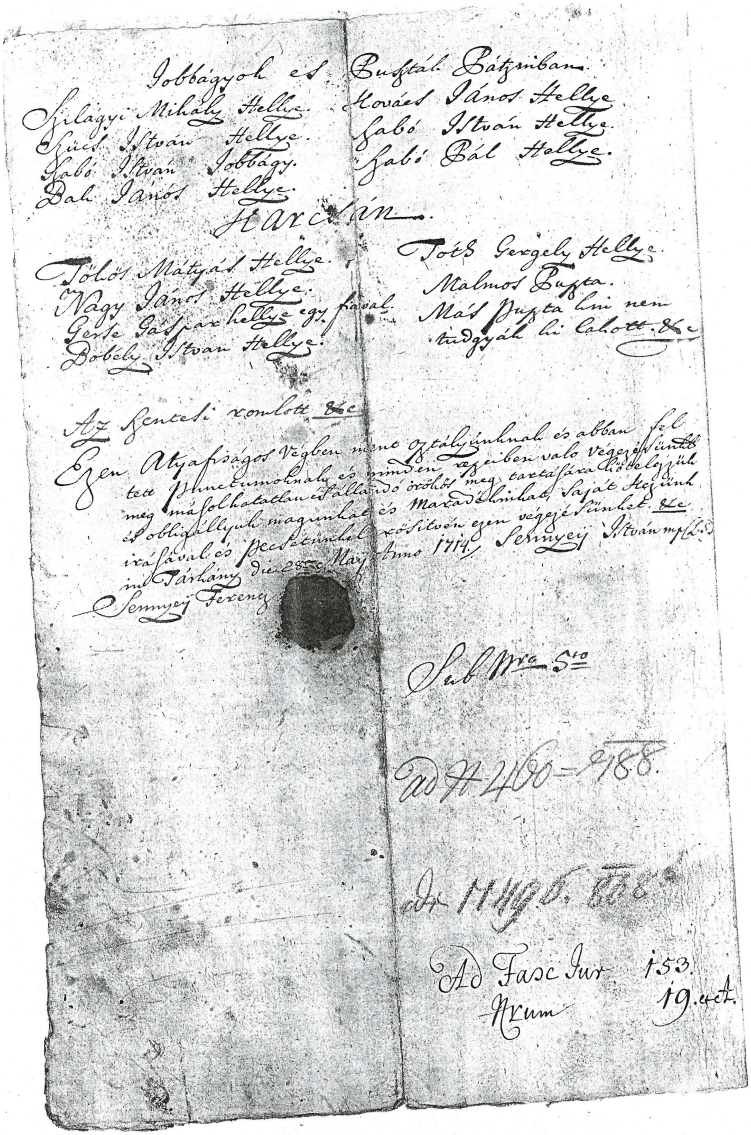
A Malom szeren levö Duza Földek mind.
A hat sót Homoka, és a Kuchegön levö Földek mind.
A Szerbenyiki Földen a falu végin [illegible] Földek mind.
A Agárdi Meszön a Fül Milonya mellet levö egy Föld.
A Dobrai Földön levö Sélet Földek egyben.
Ugyan a Dobrai Meszön a Kender Földeknek nap keletsül valo hatson fele.
A Komotori Földeknek nap nyugotsól való hatson fele.

Rétek.

A Bolsó szert négy felé intzetetvén egahtól való negyed része.
A Bolsó felül való rétnek Délsül való fele.
Az all haraszgnak nap nyugotsól való fele.
A Seles ároknak egahtól való fele.
A Lóvai Fejánál levö rétnek fele.
A Haraszt Földalon levö rétnek fele.
A Dögöröménynek fele.
A Malom egee négy felé intzetetvén Délsül való egyik ész.
A Harcsi Földön az falha erdö allján való réte nyolts fele in=
tzetetvén, annak nap nyugot felöl való három ész.
A Haraszti Földön a vizban levö rétnek hatson=
fele.

Jobbágyok

14. kép



Jobbágyok és Bucsfalai Bátzinban.

Szilágyi Mihály Hellye. Kovács János Hellye.
Szücs István Hellye. Sabó István Hellye.
Sabó István Jobbágy. Sabó Bál Hellye.
Bak János Hellye.

Harcsán.

Tölös Mátyás Hellye. Tóth Gergely Hellye.
Nagy János Hellye. Malmos Puszta.
Gerse Gáspár hellye egy fával. Más Puszta Lini nem tudgyák li Calo &c.
Dobely István Hellye.

Az Szentesi romlott &c.

Ezen Atyafiságos Végben mene gyűlésünknek és abban fel tett Pluncumoknak és mindenben azoknak ezeiben való vegzésinek meg más olhatatlan és fallandó erőlő meg tartásaira kötelezzük sőbbiekben magunkat és Maradékinkat sajátt kezünk irászával és pecsétünkkel erősítvén egyen vegzésünket. &c. in Darhány die 2do Maij Anno 1774. Semmyei István mpria.

Semmyei Ferenczy

Sub Nro 5to

Ad H 400 = 1788.

Ad Mag. 1788

Ad Fasc Jur 153.
Nrum 19.ct.

15. kép