

Filológia.hu

Tartalom

Tanulmányok

- Grzeszak Anna:
A magyar faktitív igék lengyel megfelelői 150

Kisebb közlemények

- Bañcerowski Janusz:
Hadrovics László funkcionális magyar mondattana 157

Recenziók

- Kardos Orsolya:
Fábián Zsuzsanna: Ricerche sulla valenza 161

Az év szakdolgozata

- Zsigmond Adél:
*„a méreg az mandulaízű”. A nézőpontiség kérdése és
következményei a gyermeki gondolkodást érvényesítő kortárs
magyar családregegyekben* 167

Filológia.hu

A Magyar Tudományos Akadémia Modern Filológiai Társaságának
lektorált online folyóirata
www.filologia.hu

Alapító főszerkesztő és a szerkesztőbizottság elnöke

Nyomárkay István

Alapító szerkesztő

Veszelszki Ágnes

A szerkesztőség elérhetősége

[filologia.hu\[kukac\]gmail.com](mailto:filologia.hu[kukac]gmail.com)

A tanácsadó testület tagjai

Bańczerowski Janusz
Bárdosi Vilmos
Bárdos Jenő
Frank Tibor
Gadányi Károly
Giacomo Sciacovelli
Gósy Mária
Jászay László
Jeremiás Éva
Keszler Borbála
Kiss Jenő
Knipf Erzsébet
Kulcsár Szabó Ernő
Lukács István
Pál Ferenc
Papp Andrea
Székely Gábor

A nemzetközi tanácsadó testület tagjai

Gerhard Neweklowsky (Bécs)
Marko Jesenšek (Maribor)
Djuro Blažeka (Zágráb)
Peter Sherwood
Marko Samardžija (Zágráb)

A nyomtatható verzió elkészítésében

Balogh Andrea
működött közre.

ISSN

A folyóiratról

A Filológia.hu a Magyar Tudományos Akadémia Modern Filológiai Társaságának online megjelenő, lektorált folyóirata.

A Modern Filológiai Társaság online folyóirata és egyben új honlapja 2010 januárja óta működik (www.filologia.hu).

A honlapon hosszabb tanulmányok, rövidebb cikkek – kisebb közlemények, illetve recenziók kapnak helyet. A 2009-ben meghirdetett "Az év szakdolgozata" pályázat győztes munkái is folyamatosan kerülnek fel az oldalra. Ezekon felül itt tesszük közzé a fontosabb társasági híreket, konferenciafelhívásokat és -beszámolókat.

Az online folyóirat előnye a papír alapúhoz képest, hogy nincs időhöz, nyomdához, folyóiratszámhoz kötve, így folyamatosan és nagyon gyorsan lehet az új tanulmányokat publikálni.

A honlap nyelve alapvetően magyar, de tudományos írásokat angol, német, francia, orosz, spanyol, olasz, horvát, szerb stb. nyelveken is elfogadjunk (megfelelő nyelvi lektorálás után). Minden cikkhez magyar és angol nyelvű kivonat társul.

A cikkeket a tanácsadó testület lektorálja, csak a lektor engedélyével és ajánlásával kerülhetnek fel a cikkek az oldalra. Mivel lektorált folyóirat, az itt megjelent tanulmányok hivatalos publikációkként elfogadtathatóak.

Konferenciafelhívásokat, híreket, új könyvek bemutatását is örömmel megjelentetünk.

E-mail címünk: filologia.hu@gmail.com

Tanulmányok

Grzeszak Anna

A MAGYAR FAKTITÍV IGÉK LENGYEL MEGFELELŐI

1. Bevezetés

A magyar nyelv morfológiailag nagyon gazdag nyelv, és a lengyel nyelvhez képest nagyobb mértékben használja a szintetikus formákat a grammatikai jelentés kifejezésére. Ennek egyik megnyilvánulása az, hogy a lengyelben nem létezik olyan morféma, amelynek hozzáadásával az alapigével megjelölt cselekvés okozását kifejező, azaz faktitív igék jöhetnének létre (pl. olvas → olvastat vs. lengy. czytać → ?). Mivel a lengyel nyelv nem rendelkezik más, azonos funkciójú grammatikai eszközökkel, nehézségbe ütközik a magyar faktitív igék lengyel ekvivalenseinek a megállapítása. A pontos megfelelés hiánya komoly problémát okozhat a fordítóknak és a nyelvtanulóknak. Dolgozatomban megpróbálok választ adni arra a kérdésre, milyen kifejezéseket használnak a lengyel anyanyelvűek olyan helyzetekben, amelyekben a magyar beszélők faktitív igéket alkalmaznak. Elsőként áttekintést adok arról, hogyan realizálódik a (faktitív) műveltetés kategóriája a két nyelvben, a továbbiakban pedig bemutatom a kiválasztott párhuzamos szövegek elemzésének az eredményeit.

2. Műveltetés a magyar és a lengyel nyelvben

Magyar műveltető igének az olyan képzett igét tekintem, amely az alapszóval jelölt eseménynek az okozását (előidézését, kiváltását) fejezi ki (pl. Komlósy 2000). Vannak olyan nyelvek, amelyekben ugyanaz a jelentés más grammatikai eszközzel kódolható – nevezetesen segédigés szerkezettel (pl. fr. lire 'olvas' → faire lire 'olvastat'). Ilyen típusú kifejezéseket analitikus műveltető szerkezeteknek nevezem.

A műveltető szerkezet alapjául szolgáló ige cselekvést vagy állapotváltozást jelölhet. Az előbbi esetben az alapige alanya aktív résztvevő, az utóbbiban pedig passzív marad. Az alapige alanya aktivitásfokának megfelelően a műveltetés két fajtáját szokás megkülönböztetni – a magyar irodalomban a faktitív és a kauzatív (Komlósy 2000), az angol nyelvű nemzetközi irodalomban pedig az indirekt és a direkt műveltetést (pl. Shibatani–Pardeshi 2002). A faktitív (indirekt) műveltetés olyan szituációkra vonatkozik, amelyekben két ágens szerepel: az önálló kivitelező és a kezdeményező, aki parancsot, utasítást ad. A kauzatív (direkt) műveltetés esetében viszont az egyetlen ágens a kezdeményező. Az ő cselekvése során

kontaktus jön létre az alapige alanya által jelölt szereplővel, amelynek a következtében megváltozik az utóbbinak az állapota.

A tipológusok szerint (Dixon 2000; Shibatani–Pardeshi 2002) összefüggés van a műveltetés fajtája és a műveltető kifejezés alakja között. Minél önállóbb és aktívabb a kivitelező, annál kevesebb a valószínűsége annak, hogy egy adott esemény okozása szintetikus módon (pl. képzett igével) fejezhető ki. A morfológiaiilag gazdag magyar nyelvben léteznek olyan képzők, amelyek a műveltetés mindkét fajtáját kódolhatják. A lengyel nyelv e tekintetben sokkal szegényesebb. A lengyelben egyáltalán nem léteznek műveltető igeképzők. Az igéből alkotott műveltető alakok képzése csak az indoeurópai ősnelvben volt lehetséges, ennek a nyoma a mai lengyel nyelvben a következő igepárokban figyelhető meg: *pić* 'iszik' : *poić* 'itat', *gnić* 'rothad' : *gnoić* 'rothaszt', *żyć* 'él' : *goić* 'gyógyít', *siedzieć* 'ül' : *sadzać* 'ültet', *mrzeć* 'hal' : *morzyć* 'éheztet', *ciec* 'csurog' : *toczyć* 'folytat', *leżeć* 'fekszik' : *łożyć* '(be)fektet'. Ez a szóképzési módszer régóta terméketlen, az így alkotott igék nagymértékben lexikalizálódtak, megváltozott az eredeti jelentésük. Az állapotváltozást kifejező magyar igéknek általában lengyel képzetlen igék felelnek meg. Ezeknek az alakoknak jelentős részét olyan igék alkotják, amelyeknek a *się*-morfémás (visszaható) párjuk megfelel magyar alapigének, pl. magy. változik : változtat, lengy. *zmieniać się* : *zmieniać*; magy. ég : éget, lengy. *palić się* : *palić*. Más magyar műveltető (azaz faktitív) igének nincs pontos lengyel ekvivalense. Azt várhatnánk, hogy – ha a lengyel nyelv nem rendelkezik megfelelő morfológiai eszközökkel – ezeknek az igéknek analitikus szerkezetek felelnek meg. A probléma abban rejlik, hogy a lengyel nyelvből hiányoznak a segédigék, amelyek a műveltető képzők funkcióját töltenék be. A magyar faktitív igék jelentése csak a *powodować*, *sprawiać* 'okoz' és *czynić* 'tesz' igés szerkezettel fejezhető ki pontosan (Olszewska 1986: 64):

olvastat

→ *powodować*, że ktoś czyta 'okozza, hogy valaki olvas'

→ *sprawiać*, że ktoś czyta 'okozza, hogy valaki olvas'

→ *czynić* (to), że ktoś czyta szó szerint: '(azt) teszi, hogy valaki olvas'

A *powodować*, *sprawiać* és *czynić* igés szerkezetek nem grammatikalizálódtak, mi több, stilisztikai értékük miatt nem igazán használhatóak. Olszewska (1986) az angol faktitív műveltető szerkezetek lengyel ekvivalenseinek a *kazać* 'parancsol', *zmuszać* 'kényszerít', *prosić* 'kér', *namawiać* 'rábeszél' igés szerkezeteket tekinti. Mivel ezek a szerkezetek – az angol vagy magyar faktitív alakokkal ellentétben – meghatározzák a kezdeményező cselekvés módját, nem tarthatjuk őket pontos megfelelőknek.

A grammatikalizáció bizonyos fokán vannak a *dać* + *się* + infinitív felépítésű kifejezések (*dać się ogolić* 'borotváltatja magát, hagyja magát borotválgni', *dać się sfotografować* 'fényképezteti magát, hagyja magát fényképezni'). Szlifersztajnowa (1970) szerint ezekben a szerkezetekben *dać* ige elveszti az eredeti jelentését ('ad, enged'), és a műveltetés általános jelölőjévé válik – nemcsak olyan helyzetre vonatkozhat, amelyben valaki engedi, hogy csináljanak vele valamit, hanem olyanra is, amelyben utasítást ad rá, azt kéri. Az ilyen típusú konstrukciók

viszont csak a kezdeményezőre irányuló cselekvés okozását fejezhetik ki, és nem alkalmazhatóak pl. a 'rúg', 'áll', 'fázik', 'törik' jelentésű igékkel: **dać (komuś) kopnać (kogoś)*, **dać (komuś) stać*, **dać (komuś/czemuś) marznąć*, **dać (czemuś) się złamać*. (A régi lengyel nyelvben *dać* olyan igékkel kötődhetett össze, amelyek valaki másra irányuló cselekvést jelölnek, vö. *Dali go rodzice uczyć [dać + uczyć 'tanul', 'A szülei iskolába járatták']*; *Konie siodłać dał [dać + siodłać 'felnyergel', 'Felnyergeltette a lovakat']*). Az így alkotott kifejezések egy része rögzült, és állandósult szókapcsolatként jelen van a mai lengyel nyelvben: *dać znać*, *dać wiedzieć* 'tudat'). Emiatt ezt a módszert sem lehet a műveltető formákat képző általános eszköznek tartani.

A magyar műveltető igék lengyel megfelelőit vázlatosan ábrázolja az alábbi táblázat:

1. táblázat: A magyar műveltető igék lengyel megfelelői

	kauzatív (direkt) műveltetés	faktitív (indirekt) műveltetés
magyar nyelv	képzett igék	
lengyel nyelv	képzetlen igék	?
		(<i>dać się</i> -t tartalmazó kifejezések)

3. Szövegelemzés

Az egyes igék lengyel ekvivalenseit a kiválasztott párhuzamos szövegekben elemeztem, és megvizsgáltam, milyen kifejezéseket használnak a lengyel anyanyelvűek azokban a helyzetekben, amelyeket a magyarok faktitív igék segítségével írnak le. A megvizsgált anyag 32 pár szövegből állt. A korpuszomat 7 magyar irodalmi szöveg, a lengyel fordításával együtt, 7 lengyel irodalmi szöveg a magyar fordításával együtt, 7-7 külföldi irodalmi mű lengyel és magyar fordítása és 11 pár filmfelirat alkotta.

2. táblázat: Elemzett szövegek

Szövegtípus:	Eredeti nyelv:	Magyar nyelvű szövegek:	Lengyel nyelvű szövegek:
irodalmi szövegek	magyar	7	7
	lengyel	7	7
	se magyar, se lengyel	7	7
filmfeliratok	se magyar, se lengyel	11	11
	Összesen:	32	32

Tisztában vagyok azzal, hogy a kiválasztott módszer nem adhat kielégítő választ a bevezetésben feltett kérdésre, mivel a fordító által használt ekvivalensek száma korlátlan lehet, valamint a lehetséges fordítási pontatlanságok és az elemzett anyag kis terjedelme miatt. Mégis azt feltételezem, hogy a leggyakoribb megoldások elemzése lehetővé teszi a probléma legalább részleges megvizsgálását.

4. Az elemzés eredménye

A magyar nyelvű anyag elemzése során 228 faktitív igés kifejezést jegyeztem fel. Az ekvivalensek vizsgálata kimutatta, hogy leggyakoribb a következő három megoldás volt:

1. A magyar faktitív igének olyan lengyel kifejezés felel meg, amely két igéből vagy egy igéből és egy cselekvést jelölő főnévből áll, amelyekből az első a kezdeményező cselekvésére vonatkozik, a második pedig a kivitelező cselekvésére:

- (1) **Aláíratta** mindkettőnkkel a jegyzőkönyvet, és mehettünk.
*Kazał nam obu **podpisać** protokół i mogliśmy odejść.* (IH)
aláíratta → kazał podpisać 'elrendelte, hogy aláírassák'
- (2) (...) akkor bement az irodába, s a műhelyírnokkal **megíratta** a kiléptőjegyet, elkapta Schwartz András művezetőt, és **aláíratta** vele.
(...) następnie udał się do biura, **poprosił** tam urzędnika o **wypisanie** przepustki, złapał swojego zwierzchnika, majstra Andrasa Schwartza, i **poprosił o podpisanie** karteluszka. (M)
megíratta/aláíratta → poprosił o wypisanie/podpisanie 'elkérte, hogy megírassa/aláírassa'
- (3) Ráadásul valami nyilatkozatot akart egykori feleségével **aláíratni**, hogy az mondjon le örökösödési jogáról.
*Na dodatek chciał **zmusić** swoją niegdysiejszą żonę do **podpisania** jakiegoś dokumentu, że ta zrzeka się praw do dziedziczenia.* (FV)
aláíratni → zmusić do podpisania 'aláírásra kényszeríteni'

2. A magyar faktitív igének egy olyan lengyel ige felel meg, amely mind a kezdeményező, mind a kivitelező cselekvésére vonatkozik:

- (4) **Fizettettem** velük szép sorban a whiskey sroukat...
Naciągnąłem ich na parę szklanek. (K)
 fizettettem → naciągnąłem 'fizettettem'
- (5) **Hallgattasd el** a gyerekeket!
Ucisz te bachory! (B)
 hallgattasd el → ucisz 'hallgattasd el, csendesítsd le'
- (6) Még négyszer **futtatta** ide-oda a fiút.
 Jeszcze cztery razy **przegonił** Formesa tam i z powrotem. (IH)
 futtatta → przegonił 'futtatta, kergette'

3. A magyar faktitív igének egy olyan lengyel ige felel meg, amely csak a kivitelező cselekvésére vonatkozik, a magyar és a lengyel ige alanya viszont azonos:

- (7) Akié a grund, az **csináltatja** házat.
 Kto ma plac, **buduje** i dom. (PUF)
 csináltatja → buduje 'építi'
- (8) Sztálin azért említésre méltó, mert **kivégeztette** a tolvajokat.
 Stalin był wart wspomnienia, ponieważ **rozstrzeliwał** złodziei. (UB)
 kivégeztette → rozstrzeliwał 'kivégezte'
- (9) Elkövette azt a hibát, hogy **levágatta** és befestette feketére.
 Zrobiła błąd, **ścinając** je i farbując na czarno. (S)
 levágatta → ścinając 'levágta'
- (10) Bognár végtelen türelemmel újra meg újra **szétdobatta** velünk az ágyat.
 Bognar z bezgraniczną cierpliwością **rozgrzebywał** łóżka na nowo.
 (IH)
 szétdobatta → rozgrzebywał 'szétdobta'

A fenti csoportokhoz tartozó ekvivalensek előfordulási számát az alábbi táblázat ábrázolja:

3. táblázat: Ekvivalenstípusok

	Előfordulási szám:	%
1. típus	55	24
2. típus	38	17
3. típus	36	16
Egyéb	99	43
Összesen:	228	100

Az egyéb esetekben alkalmazott megoldások (99 pár ekvivalens, 43%) változottsága nem teszi lehetővé további csoportok megkülönböztetését.

Az 1. típusba tartozó ekvivalensek a következő kezdeményező cselekvés megnevező igéket tartalmazzák:

4. táblázat: Kezdeményező cselekvést megnevező igék

<i>kazać</i> 'parancsol'	39
<i>(po)prosić</i> '(el)kér'	5
<i>zmusić</i> 'rákényszerít'	5
<i>dać (się)</i> 'hagyja (magát)'	2
<i>spowodować</i> 'okoz'	1
<i>namówić</i> 'rábeszél'	1
<i>pozwolić</i> 'enged'	1
<i>zalać</i> 'elintéz'	1
Összesen:	55

Figyelemre méltó, hogy csak háromszor fordultak elő azok a kifejezések, amelyek általános okozást jelölő igéket tartalmaznak (*spowodować*, *dać się*). A szövegekben megjelenő egyéb igék meghatározzák a kezdeményező cselekvési módját, és rámutatnak a kezdeményező és kivitelező közötti viszonyra. Ezért is a használati lehetőségük jelentős mértékben függ a leírt helyzettől (pl. *zmusić* 'rákényszerít' ige csak olyan helyzetben használható, amelyben a kezdeményező hatalommal rendelkezik a kivitelezővel szemben). A leggyakoribbak a *kazać* 'parancsol' igés kifejezések. Emiatt feltételezem, hogy ez az ige a többi igénél nagyobb mértékben alkalmas azoknak a helyzeteknek a leírására, amelyeket a magyar beszélők faktitív igék segítségével határoznak meg.

Viszonylag gyakori 2. típusú párok előfordulása azt jelenti, hogy a lengyel nyelv rendelkezik olyan igékkel, amelyek bizonyos helyzetekben és bizonyos kontextusban a magyar faktitív igék pontos ekvivalensei lehetnek. Ezen igék halmaza nem jelentéktelen, és a következő lexémákat tartalmazza: beléptet – *zapisać* (kogoś *gdzieś*), dolgoztat – *zatrudniać* (kogoś), elhallgattat – *uciszyć* (kogoś)/*przerwać* (komuś), felléptet – *przedstawić* (kogoś), fizettet – *naciągnąć* (kogoś *na coś*), (meg)futtat – *przegnać/przegonić* (kogoś), gyóntat – *spowiadać* (kogoś), hozat – *posłać* (po coś), járat – *zapisać* (kogoś *gdzieś*), kiléptet – *zwolnić* (kogoś), költöztet – *przesadzić*, leitat – *spoić* (kogoś), leszállít – *sprowadzić* (kogoś), sétáltat – *ganiać* (kogoś), siettet – *popędzać* (kogoś), szerződtet – *zatrudniać* (kogoś), ültet – *sadzać* (kogoś), vizsgáztat – *egzaminować* (kogoś).

Érdekesek a 3. csoportba tartozó igepárok. A lengyel ekvivalensekből hiányzik az okozást jelölő elem. Ezekből a kifejezésekből nem következik, hogy a kezdeményező valaki mással végrehajtatja az adott cselekvést. A mondat: *Stalin rozstrzeliwał złodziei 'Sztálin kivégezte a tolvajokat'* kétértelmű: azt jelenheti, hogy Sztálin utasítást adott rá, de azt is, hogy maga megcsinálta. Az ebbe a csoportba tartozó kifejezések gyakran olyan helyzetet írnak le, amelyben valaki bizonyos eredmény elérése céljából szakemberre bízta egy feladat elvégzését (pl. *hajvágást fodrászra, házépítést kőművesre – vö. (7) és (8) példákat*), a használati körük azonban nem korlátozódik ilyen helyzetekre (lásd a (10) példát). Fel-

merül a valószínűsége annak, hogy a lengyel beszélők számára kisebb mértékben releváns az, hogy az adott cselekvés közvetített-e.

5. Összefoglalás

A megvizsgált szövegek elemzése alapján háromféle következtetést vonható le a magyar faktitív igék lengyel megfelelőiről: 1. nem létezik egy domináns ekvivalens-típus; 2. az ekvivalensek nagyon változatosak, és 3. nagymértékben helyzet- és kontextusfüggőek.

Vannak olyan helyzetek, amelyeket a lengyel nyelvben egy olyan igével lehet leírni, amely a magyar faktitív ige pontos megfelelője. Más szituációkban nem kell jelölni, hogy a cselekvés közvetített. Néhány helyzetben meg kell határozni azokat a módokat, amelyekkel a kezdeményező hatást gyakorol a kivitelezőre olyan igék segítségével, mint kazać, zmuszać, prosić, stb. Ezek közül az igék közül a kazać ige a legterjedtebbnek látszik. A felsorolt ekvivalenstípusokon kívül több lehetőség is létezik, de a nagy számuk miatt ezek nehezen elemezhetőek.

5. táblázat: Rövidítések

B	<i>Babel</i> , film	<i>Babel</i> , film
FV	Szécsi Noémi, <i>Finnugor vámpír</i>	<i>Ugrofińska wampirzyca</i> , ford. Justyna Goszczyńska
IH	Ottlik Géza, <i>Iskola a határon</i>	<i>Szkoła na granicy</i> , ford. Tadeusz Olszański
K	Charles Bukowski, <i>Kezdő</i> , ford. Pritz Péter	<i>Z szynką raz!</i> , ford. Michał Kłobukowski
M	Kertész Ákos, <i>Makra</i>	<i>Makra</i> , ford. Tadeusz Olszański
PUF	Molnár Ferenc, <i>Pál utcai fiúk</i>	<i>Chłopcy z placu broni</i> , ford. Tadeusz Olszański
S	<i>Scoop</i> , film	<i>Scoop</i> , film
UB	<i>Ūtban Babadagba</i> , ford. Körner Gábor	Andrzej Stasiuk, <i>Jadąc do babadag</i>

Szakirodalom

- Dixon, Robert Malcolm Ward 2000: A typology of causatives: form, syntax and meaning. In: Dixon, Robert Malcolm Ward; Aikhenvald, Alexandra (eds.): *Changing valency: Case Studies in Transitivity*. Cambridge: Cambridge University Press. 30–83.
- Komlósy András 2000: A műveltetés. In: Kiefer Ferenc (szerk.): *Strukturális magyar nyelvtan. 3. Morfológia*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 215–292.
- Olszewska, Teresa 1986: *Causativity as a Linguistic Phenomenon. A Study Based on English and Polish*. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej.
- Shibatani, Masayoshi; Pardeshi, Prashant 2002: The causative continuum. In: Shibatani, Masayoshi (ed.): *The Grammar of Causation and Interpersonal Manipulation*. Amsterdam: John Benjamins. 85–126.
- Szlifersztejnowa, Salomea 1970: O polskim causativum *analitycznym*. In: *Prace Filologiczne*, 20. 71–79.

Lektorálta: Bańcerowski Janusz

Kisebb közlemények

Bańczerowski Janusz

HADROVICS LÁSZLÓ FUNKCIONÁLIS MAGYAR MONDATTANA

Előadásom célja az, hogy röviden felvázoljam Hadrovics László funkcionális magyar mondattani koncepcióját.

1969-ben az Akadémiai Kiadó gondozásában jelent meg Hadrovics László *A funkcionális magyar mondattan alapjai* című igen értékes műve, amelyben a szerző kísérletet tett arra, hogy a magyar nyelvtani kutatásokat új alapokra helyezze. E könyv Előszavában így ír: „Ezért szántam rá magamat, hogy szűkebb érdeklődési körömből, a szlavisztikából kilépve a magyar nyelvtan területén valami újjal próbálkozzam”. A Bevezetőben is megfogalmazza: „Ez a munkám eredetileg az akadémiai nagy nyelvtan (A mai magyar nyelv rendszere. 1961–1962) második kötetének, a mondattannak kritikája akart lenni”. Hadrovics meggyőződése szerint „az a logikai rendszerezés, amely az egésznek az alapja, túlságosan egyoldalú, nem eléggé nyelvszerű, nem a nyelv természetes adottságaiból indul ki, hanem a formális logika összefüggései alapján alkot rendszert, és ehhez méri a nyelvi jelenségeket. Olyan eljárás ez, mintha a föld felületét nem a természetes tájegységek szerint írnánk le, hanem az ezektől teljesen függetlenül, mesterségesen meghúzott szélességi és hosszúsági körök által alkotott képzeletbeli idomokat vennénk a leírás alapjául”.

Mi is úgy véljük, hogy a nyelvnek egységes logikai rendszerként történő értelmezése, és így az egyre bonyolultabb logikai–matematikai apparátus alkalmazása azzal a céllal, hogy lehetőleg adekvát módon modelláljuk a nyelv funkcionálását, csak távolít bennünket a nyelv valódi természetének megértésétől és az emberi életben játszott, több funkciójú szerepétől.

Hadrovics László a funkcionális vizsgálat középpontjába a szófajok jelentésviszonyait helyezi, és ily módon igyekszik feltárni a közlés szemantikája és grammatikai alakja között fennálló összefüggések igen bonyolult hálózatát. Az volt a célja, hogy a nyelvet az értelmes közlés eszközeként funkcionálása közben ragadja meg, felderítse a tényleges nyelvhasználatot, és levonja az általános érvényű következtetéseket. Véleménye szerint a nyelvi közlés tükrözi a tárgyi és a pszichikai valóság összefüggéseit, de tükrözi a köztük meglévő lényeges különbségeket is. Ez tulajdonképpen két külön világ, amely két külön vizsgálati módot igényel: a konkrét és az absztrakt megközelítést. Például a birtokviszony funkcióinak feltárásában egymás mellett szükséges alkalmazni a tárgyi és pszichikai valóságból, a logikából és végül pusztán a grammatikai kapcsolatokról következő nézőpontot. Hadrovics László azt vallja, hogy minden nyelvi jelenség vizsgálatá-

ban annyi szempontot kell figyelembe venni, amennyi az adott jelenség értelmezéséhez szükségesnek látszik. Ahogy hangsúlyozza, egyetlen vezérelve az volt, hogy bemutassa a mondattani struktúrák funkcionálását, működését. A nyelvet dinamikus képződménynek tartja, és elutasítja a statikus felfogását, mivel az ilyen szemlélet, ahogy írja „... a nyelvet elszegényíti, és szinte lényegét veszi ki belőle. Egy gépnek addig van értelme, amíg megy, részeinek csak az ad létjogosultságot, hogy a mozgásban részt vesznek. A hasonlat annyiban sántít, hogy a gépnek lehetnek álló elemei, a nyelvben ilyenek nincsenek”. Ezért javasolja azt, hogy a mondatszerkezetek elemzésénél a hagyományostól eltérő, más módszert kell alkalmazni.

Az új, azaz a funkcionális módszer értelmében a szerző az egyszerű, valamint az összetett mondat tagjainak egymáshoz való relációját nem a mondatrészek összefüggései, hanem a szófajok szemantikai jellemzői alapján vizsgálja. Így az egyszerű mondat esetében a szintagma jelentése és funkciói, a mellérendelő összetett mondatoknál viszont a belső jelentésviszonyok kerülnek előtérbe. Az alárendelő mondatok elemzésénél Hadrovics nem azt tekinti fontosnak, hogy a mellékmondat a főmondatnak milyen mondatrészét helyettesíti, hanem azt, hogy a mellékmondat a főmondatnak melyik eleméhez, illetve kifejezéséhez rendeli hozzá a jelentést. Véleménye szerint „A mondatrészek összefüggéseit nem a formális logika konstrukcióival kell összemérnünk, hanem ki kell elemeznünk az összefüggések jelentéstani alapjait, más szóval a mondat belső összefüggéseit a mondatrészek szófaji természetéből és ezen belül speciális jelentésárnyalataiból kell levezetnünk”. Ezt a következő példával illusztrálja:

„Ha pl. a melléknévi jelzőt vizsgáljuk, igaz, hogy az alany kaphat melléknévi jelzőt: az erős bor megárt, de a bor szó itt nem azért kapja a jelzőt, mert alany, hanem azért, mert főnév. S ez a viszony nem változik akkor sem, ha ez a főnév mint tárgy vagy mint határozó szerepel: erős bort nem iszom; erős bortól szédülök stb. Ebből világos az, hogy egy szó nem azért kaphat melléknévi jelzőt, mert ilyen vagy olyan mondatrész, hanem mert olyan szófajba tartozik, amely a valóság ábrázolásában külön minősítést is kaphat. Röviden tehát, a mondat bővíthetőségét nem a szavak mondatrészi szerepe, hanem a szófaji kategória, tehát lényegében a szó jelentése határozza meg.”

Hasonló a helyzet a névelő esetében is, amelyet csak akkor tudunk értelmezni, ha a főnévhez rendeljük. A megfelelő viszonyokat itt is a jelentés határozza meg. Vegyünk még egy példát a szóban forgó könyvből: „az ilyen mondatokban, mint ez a *fiú nagyon okos*, ill. *ez a nagyon okos fiú igen gyengén vizsgázott* a közös *nagyon okos* elem először állítmány, másodszer jelző. Az *okos* tehát nem azért kaphat határozót, mert állítmány vagy jelző, hanem azért, mert szófajának természete ezt megengedi. [...] De nincs ez másképpen az *igénél* sem. Az ilyen mondatban: *ez a fiú nagyon tanul* a *tanul* nem azért kaphat határozót, mert állítmány, hanem mert ige, mert az ige szófaji természete, azaz jelentése lehetővé teszi, hogy a cselekvés intenzitását egy határozóval kifejezzük”.

Hadrovics László fontosnak tartja az általános és az írói nyelvhasználat közötti különbségtételt. Először mindenütt az ún. alaphelyzetet igyekszik tisztázni, és csak azután foglalkozik az ebből adódó eltérésekkel.

Funkcionális mondattan koncepciójában azt hangsúlyozza, hogy a szintaktikai struktúrák elemzésénél kötelezően figyelembe kell venni a beszédhelyzetet is, amelyet a hagyományos szintaktikai elméletek teljesen ignorálnak. Ennek az okát abban látja, hogy „a mondattanban még mindig igen erősen érvényesül a formális logikai felfogás, és kevés figyelemben részesülnek a közlés és a megértés lélektani folyamatának rejtett összefüggései”. Ahhoz, hogy bármit is közöljünk, bizonyos tudati tartalomra van szükségünk. Szerinte, a tudati tartalom nyelvi „teljes” vagy „hiányos” megformálását elsősorban az a beszédhelyzet befolyásolja, amelyben a beszélő és a hallgató a közlés pillanatában van. A nem teljesen egyértelmű közlés is egészen világos lesz az adott beszédhelyzetben. Például: „Az ágyban fekvő súlyos beteg *jaj* szava sok mindent jelenthet: *fáj a dereka, összeszorult a szíve, szomjúság gyötri, fél a haláltól* stb. De ha ilyenkor a fogalomszót is kiejti: *fáj a szívem!*, a közlés egyszerre világos”. De hozzáteszi azt is, hogy közlésünk nyelvi megformálásában a beszédhelyzeten kívül részt vesz „a tudatunkban már korábbról felgyülemlett, tehát egész tudati tartalmunk és mindaz, amiről feltételezzük, hogy a hallgatónak is birtokában van”. Ezt a két dolgot szükséges elkülöníteni egymástól. Beszédkor a teljes tudati tartalmunk, Hadrovics szerint, sohasem kerül nyelvi megformálásra, de a megformálásban mégis részt vesz. Ez azt jelenti, hogy a közléskor tudati tartalmunk két részre oszlik, az egyik rész konkrét nyelvi alakot kap, a másik pedig tudati tartalékképez. Itt hivatkozik a közlés pszichikai mechanizmusának azon törvényszerűségére, amelynek, ahogy írja, „a jelentőségét a nyelvtan számára nem lehet eléggé hangsúlyozni”. Véleménye szerint, „a kimondott és ki nem mondott tudati elemek a közlés szempontjából egyenrangúak. Amit ki nem mondunk, az éppen olyan aktívan formálja a közlést, mint az, amit kimondunk. Továbbá a tudati tartalék bármely eleme utólag is bevethető a közlésbe, ha a hallgató számára nem elég világos, vagy ha közlésünkhöz még valamit hozzá akarunk toldani.” A tudati tartalék működése, Hadrovics szerint, lehetővé teszi, hogy a nyelvi megformálás a lehető legtakarékosabb és leggazdaságosabb legyen, és ahogy írja: „Ez rendkívül fontos elv, amelyet azonban, sajnos, nem méltányolnak eléggé”. A beszédhelyzet, a tudati tartalom és a tudati tartalék együttes működését a kommunikációs folyamatban a nyelv egyik legérdekesebb törvényszerűségének tartja. Azt a szituációt, amikor a beszédhelyzet (amelyet szűkebb értelemben élethelyzetnek is nevez) és a tudati tartalom szerepe világosan elkülönül egymástól, Hadrovics László Gárdonyi Gézának a *Kék pille* című novellájából vett példával meggyőzően illusztrálja.

Hadrovics előadásom alapjául szolgáló művében funkcionális leírásra kerültek: a nominális mondat, a tárgyias szintagma, a *-tól, -től* ragos határozó, a birtokviszony, az ellentétes mondatok, az alárendelő összetett mondatok, a függő kijelentés, a függő kérdés, a függő felszólítás, óhaj és felkiáltás, a mutató névmások tartalomadása, a határozók tartalomadása. Hozzá kell tenni, hogy az elemzés rendkívül nagy precizitással és nagyon gazdag példatár figyelembe vételével történt, amely teljes egészében a szerző saját gyűjtése.

Rövid előadásomat azzal az idézettel szeretném befejezni, amellyel Hadrovics László *A funkcionális magyar mondattan alapjai* című művét lezárta. „A tudományok története azt mutatja, hogy terméketlen irányzatok ellen, hacsak nem kifejezetten ártalmasak, nem igen érdemes valami nagy erővel harcolni. Ezek önmaguktól megszűnnek, mihamarabb művelőik elunják az eredménytelen munkát. Ez a várható sorsa a szélsőséges formalista nyelvészeti irányzatoknak is. Megvan tehát minden remény, hogy a most elhanyagolt területeket, mint maga a funkcionális mondattan, a mondattani szókincsvizsgálat és szófajelmélet s a mondattani stilisztika, friss erők fogják munkába venni. Bízom abban, hogy majd e klimaktérikus napok elmúltak, a nagy műt is újra kezdjük...”.

Az előadás 2010. június 15-én a Hadrovics-emlékülésen, a Magyar Tudományos Akadémián hangzott el.

Recenziók

Kardos Orsolya

FÁBIÁN ZSUZSANNA: RICERCHE SULLA VALENZA.

Szeged: Grimm kiadó, 2009.

A kötet Fábián Zsuzsannának a vonzatkutatás témakörében 1978 és 2009 között megjelent írásait tartalmazza. A szerző célja, hogy áttekintést nyújtson a vonzatkutatás eredményeiről, különös tekintettel az olasz–magyar kontrasztív kutatásokra. Ezenkívül számba veszi e kutatásoknak a lexikográfiára gyakorolt hatásait és a magyarországi vonzatkutatásban elért eredményeket.

A könyv hat fejezetre oszlik: az I. fejezet (7–28.) a magyarországi vonzatkutatást mutatja be; a II–III–IV. fejezet az igei (29–72.), a melléknévi (73–108.) és a főnévi (109–167.) vonatokról szól; az V. fejezet (169–215.) a vonatok szótári ábrázolását vizsgálja; a VI. fejezet pedig az összesített bibliográfiát tartalmazza (217–238.).

Az első tanulmány két olyan magyar nyelvész tevékenységét mutatja be, akik már a vonzatelmélet megalapítóját, Tesnière-t (1893–1954) és elődjét, Brühlert (1879–1963) megelőzve foglalkoztak a vonatok kérdésével. Szilágyi István (1819–1897) (*A magyar szókötés szabályai*. Pest, Eggenberger, 1846) különbséget tesz „aktív” és „passzív” vonzat, mai terminussal élve fej és argumentum között, és kimondja, hogy a „vonzási erő” a szavak belső tulajdonsága. A névszói állítmány vonzatait elemezve megállapítja, hogy csak a melléknévi állítmány rendelkezhet vonzattal, a főnévi nem, továbbá felsorol egyes szemantikai csoportokat, amelyek jellemzően bizonyos típusú bővítménnyel állnak – megelőzve ezzel, hogy létezhet a fej és argumentumai közötti szemantikai kapcsolat. Az igei állítmány kapcsán különbséget tesz a kötés szintjei között, s ezzel intuitívan utal a kötelező és a fakultatív bővítmények közötti különbségre. Brassai Sámuel (1800–1897) széles körű nyelvismeretének és természettudományi képzettségének köszönhetően kora nyelvtudományát messze megelőző felismeréseket tett. Eredményei egy átfogó mondattani elmélet részét képezik (*A magyar mondat I–II–III.*, Akadémiai Értesítő, 1860–63). Tesnière-hez hasonlóan ő is abból az elképzelésből indul ki, hogy a mondat magja a ragozott ige, és ettől függenek a további bővítmények, azaz a mondat többi eleme. Tagadta az alany-állítmány mondatbéli kettősségét, és kimutatta, hogy az alany kategóriája nem univerzálé jellegű.

A fejezet a magyar vonzatkutatóknak a magyar nyelvvel kapcsolatban és a kontrasztív vizsgálatok (francia-, olasz-, német-, angol-, spanyol-, orosz-, török-, koreai–magyar és a finnugor nyelvek) területén elért eredményeinek bemutatá-

sával zárul. Az 1960-as években megjelent első strukturalista jellegű elméleti művek után az 1990-es évektől kezdve egyre inkább a strukturalista alapok és a legújabb eredmények integrálására törekedtek, a közelmúltban elérhetővé vált nagyméretű korpuszok pedig új lendületet adtak a vonzatkutatásoknak.

Az ige vonzatait vizsgáló második fejezetet Maria Teresa Angelini és Fábíán Zsuzsanna *Olasz igei vonzatok* (Budapest, Tankönyvkiadó, 1981) című, a 800 legfontosabb olasz ige vonzatát tartalmazó szótárának szerkesztésekor született tanulmány nyitja meg. A tanulmány arra a kérdésre keresi a választ, hogy van-e kapcsolat az igék vonzatszerkezet és jelentése között. A „mondást” kifejező igék (*verba dicendi*) vonzatainak vizsgálata után megállapítja, hogy a csoporton belül meghatározható három szemantikai alcsoport nagyrészt tükrözi a vonzatszerkezetekben meglévő különbségeket. Ha azonban abból a feltételezésből indulunk ki, hogy az azonos vonzatszerkezettel rendelkező igék ugyanabba a szemantikai mezőbe tartoznak, megállapítható, hogy nincs egyértelmű megfelelés a vonzatstruktúra és a jelentés között. Azon igék például, amelyek vonzatszerkezetében megtalálható a kettős, alternáló ($\sim qc a q // \sim q di q$) vonzat, eltérő vonzatstruktúrával rendelkeznek, kivéve a *rimborsare* és *risarcire* igéket, amelyek mind jelentésükben, mind vonzatszerkezetükben azonosak. Tehát az a tény, hogy bizonyos egy közös vonzatbeli jellegzetességgel bírnak, még nem elegendő ahhoz, hogy egyazon szemantikai mezőbe tartozzanak. A tanulmány igazolja a tudósok óvatosságát a vonzatszerkezet és a jelentés közötti szoros kapcsolat feltételezése terén.

A második fejezet második cikke az igei mondatok és a frazeológiai egységek közötti kapcsolatot vizsgálja, és olyan definíció kidolgozására törekszik, amelynek segítségével e két kategória egyértelműen elkülöníthető egymástól. Az alanyból, állítmányból és tárgyból álló szerkezeteket vizsgálva megállapítható, hogy egy szabad szókapcsolat akkor válik frazémává, amikor a szerkezet eredetileg szabad helyeit olyan elemek töltik be, amelyeket nem lehet mással (vagy egymással) szabadon felcserélni. E kötöttség eltérő fokai figyelhetők meg a különböző szerkezetekben (a legnagyobb fokú kötöttséget a közmondásoknál tapasztaljuk). Elmondható tehát, hogy az S + V + O típusú frazeológiai egységekben az ige szemantikailag mindig „telített”, és hogy a vizsgált korpusz alapján úgy tűnik, hogy az átvitt értelmű igék tárgya is szemantikailag „telített”.

Külön tanulmány mutatja be a legfontosabb olasz igék vonzatait tartalmazó szótárt (Angelini, M. T. – Fábíán Zs., *Olasz igei vonzatok*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1981 e 1998), amely az igék kötelező bővítményei mellett a fakultatív vonzatokat és az esetleges alárendelt bővítményeket is bemutatja. Alárendelésnél információkat találunk a ragozatlan mellékmondatot bevezető prepozícióról, az igeidőről, a mellékmondat névmással való helyettesíthetőségéről, ragozott mellékmondatoknál pedig a mondatot bevezető lehetséges kötőszavakról és az ige módjáról. Jelölve vannak az alternáló vonzatok, egyes vonzatok ritka jellege, a homonimák és a bővítmény típusa (élő, élettelen, helyhatározói vagy állítmányi bővítmény), a vonzatok stilisztikai értéke és más lexikai-nyelvtani információk.

A fejezet egy jövőbeli magyar–olasz igei vonzatszótár munkáinak leírásával zárul. A címszavakat a mai magyar próza (Füredi M. – Kelemen J.: *A mai magyar nyelv szépprózai gyakorisági szótára 1965–1977*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989) 500 leggyakoribb igéje alkotja, a szócikkek kidolgozásánál pedig az ÉKSz (Juhász J. – Szőke I. – O. Nagy G. – Kovalovszky M. (szerk.): *Magyar értelmező kéziszótár*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978; Pusztai F. (szerk.): *Magyar értelmező kéziszótár*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2003) útmutatásait követték. A szócikkek a fent ismertetett vonzatszótárakban találhatókkal azonos nyelvtanilexikai információkat tartalmaznak. A szerkesztés során felmerült és alaposabban vizsgált problémák, amelyekről külön tanulmányok születtek: a címszavak kiválasztása és aljelentéseik strukturálása, a vonzatok ábrázolása, az alany argumentumjellege. További érdekesség, hogy az argumentumoknak a szótárban alkalmazott sorrendje (SVO vagy SVArg) nem minden esetben felel meg a jelöletlen szórendnek, hanem csupán egyfajta alapmodellt kínál, amely alapján adott esetben jelölt szórendű mondatot kaphatunk.

A harmadik szakasz első cikke két melléknévi vonzatszótár szerkesztése közben felmerült legfontosabb nehézségekről számol be (Affranio, R. – Fábíán Zs.: *Magyar–olasz melléknévi vonzatszótár*. Budapest, Magánkiadás, 1996; Fábíán Zs.: *Olasz–magyar melléknévi vonzatszótár*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1996), amelyek közül néhány alaposabb vizsgálatra kerül a fejezet többi tanulmányaiban.

Az olasz melléknévi vonzatszótár szerkesztése során felmerült problémák egyike a korpusz kérdése: a 600 címszót, vagyis a vonzattal rendelkező mellékneveket olasz nyelvtanok és gyakorisági szótárak segítségével választották ki a szerzők. A melléknevek és a múlt idejű participiumok elkülönítése is különös nehézséget jelentett, amelynek megoldásához gyakorlati kritériumokat kellett kidolgozni. A szerzők melléknévnak tekintették azon múlt idejű participiumokat, amelyek a) nem vezethetők vissza főnévi igenévre vagy az a főnévi igenév igen ritka, b) más vonzatokkal rendelkeznek, mint a főnévi igenév, amelyből származnak. Ami az egyes szócikkek szerkezetét illeti, külön jelölik a melléknevek abszolút és állítmányi használatát, a vonzatokat bevezető prepozíciókat, a vonzatok szemantikai jellemzőit, azon ragozott és ragozatlan mellékmondatokat, amelyek a melléknevek vonzataként feltűnhetnek, valamint a vonzatok fakultatív vagy kötelező jellegét.

Külön tanulmány vizsgálja az olasz melléknevek korlátozó értelmű bővítményeit. Ezek a bővítmények egyrészt tekinthetők vonzatnak, másrészt a létrejött struktúra sokszor igazi frazéma, mert a lehetséges nominális bővítmények a fej (a melléknév) jelentésétől függenek. Az élőlények fizikai tulajdonságait jelölő melléknevek mellett például csak testrészeket vagy testi tulajdonságokat jelölő főnevek állhatnak, és emiatt inkább frazémákról beszélhetünk. A testi vagy szellemi tulajdonságot vagy pszichológiai állapotot jelölő melléknevek bővítményei azonban tágabb szemantikai osztályba tartozhatnak, vagyis átmenetet képeznek a vonzatok és a frazémák között. A főnév csak az igen tág jelentésű melléknevek esetén választható meg szabadon, ezek „valódi” vonzatok.

A fejezet az olasz és a magyar melléknévek legjellegzetesebb vonzatszerkezeteinek összehasonlításával zárul. Miután a szerző tisztázta az ekvivalencia fogalmát és az azt meghatározó tényezőket (a melléknév szintaktikai szerepe, nem teljes megfelelések, szemantikai megszorítások, strukturális kérdések), következik az olasz melléknévek és magyar megfelelőik vonzatszerkezetének leírása. Például a jelzői szerepű, önállóan (prepozícióval) használt olasz melléknév magyar megfelelője a jelzői melléknév (ragozott/utóneves melléknév). Végül következik azon szerkezetek magyar megfelelőinek leírása, amelyekben a melléknév argumentuma ragozott, illetve ragozatlan mellékmondat vagy ragozott, illetve ragozatlan személytelen szerkezet.

A negyedik egység első tanulmánya az olasz főnévi vonzatszótár (Angelini, M. T. – Fábrián Zs.: *Olasz–magyar főnévi valenciászótár. Dizionario italiano-ungherese della valenza dei nomi*. Szeged: Grimm Kiadó, 2005) szerkesztése során született. A Tullio De Mauro gyakorisági listája (*Guida all'uso delle parole. Vocabolario di base della lingua italiana*. Roma: Editori Riuniti, 1989) alapján kiválasztott mintegy 550 címszót kiegészítették a didaktikai szempontból különösen fontos főnevekkel, azon szókapcsolatokkal, amelyeket e főnevek igékkel alkothatnak, valamint a legfontosabb prepozíciós szókapcsolatokkal. A szerző ismerteti az egyes szócikkek felépítését, a példák forrását, valamint a főnévi szintagma lehetséges szintaktikai szerepeit. A tanulmány nagy része egyes főnévi vonzatszerkezetek, pl. a $\sim di N$ bővítmény elemzésével foglalkozik (lehetséges szintaktikai funkciók, élő vagy élettelen jelentésű főnevek váltakozása, a $di N$ bővítménnyel járó szerkezetek és a di előjárószóval képzett összetételek megkülönböztetése, kétértelmű szerkezetek), valamint a kettős vagy többszörös vonzatokat vizsgálja (alternáló kötőelemek, a birtokos melléknévvel kapcsolatos problémák, a mellékmondatként megjelenő vonzatok, a bővítmények összeegyeztethetősége és egymáshoz viszonyított sorrendje). A tanulmányt néhány, a szótárból idézett szócikk zárja.

Szintén a főnévi vonzatszótár szerkesztése során figyelték meg a szerzők, hogy a kutató nyelvi kompetenciája és a közösség nyelvhasználata nem feltétlenül esik egybe. A (Google keresőprogram segítségével összeállított) korpuszban fellelt példák sokszor ugyanis nem tükrözik a kutatók által feltételezett vonzatszerkezeteket. A példák egyrészt megerősítik azt a feltételezést, hogy a beszélők csak korlátozott számú (általában kettő) bővítményt használnak egyszerre, noha a szerkezet több vonzatot (rendszerint hármat) is lehetővé tesz. Másrészt a kötőelemek (prepozíciók) megválasztása nem mindig azonos azzal, amit a kutatók várnak. Az adatok hű ábrázolása érdekében az olasz szerzőtárs által „lehetetlennek” elkönyvelt, de a korpuszban fellelhető szerkezetek közül sok szerepel a szótárban, ám külön jelzés utal ezek ritka jellegére.

Az előző fejezethez hasonlóan ez a rész is az olasz és a magyar főnévi vonzatok összevetésével zárul. A szerző bemutatja az olasz főnévi vonzatszótárhoz használt korpusz leggyakoribb vonzatszerkezeteit, majd a $\sim di N$ szerkezet és néhány összetett eset elemzése következik. A $\sim di N$ argumentumszerkezet esetében megvizsgálja, hogy az milyen funkciókat tölthet be a mondatban (alany, állítmány, birtokos, téma/argumentum, okhatározó, jelző), és az olasz példák mel-

lett azok magyar megfelelőit is feltüntetni. Bebizonyítja, hogy a magyarban változatosabbak a szerkezetek, és gyakrabban szerepelnek jelzős szerkezetek, gondoljunk a birtokos jelző használatára, a főnévi fejből képzett melléknevekre vagy a különböző ragok és névutók segítségével képzett szerkezetekre. Ezután azokat a szerkezeteket elemzi, amelyekben egyszerre van jelen alany, tárgy (nominális vagy alárendelt mondat) és egy indirekt tárgy – jellemzően a mondat és az adást kifejező igék –, illetve alany, társhatározó és célhatározó. Megállapítja, hogy e szerkezeteknek a magyarban ragozott vagy névutóval ellátott szavak, igeneves szerkezetek vagy a névutók melléknévi használata felel meg. A mellékmondati bővítménynek a magyarban egy ragozott igét tartalmazó mondat vagy főnévi szerkezet felel meg.

Az utolsó, ötödik fejezet a vonzatok szótári ábrázolásáról szól. Az első cikk az olasz–magyar és magyar–olasz szótárakban szereplő vonzatokat vizsgálja. Alapvető és gyakran komoly nehézségeket okozó probléma a szótárírók számára, hogy a vonzatszerkezet – mivel szemantikai és szintaktikai okoktól függ – a lexicológia és a nyelvtan közötti határterületnek tekinthető. Az ábrázolásokban fellelhető bizonytalanságok és ellentmondások jó része a bővítmények ezen kettős jellegéből ered. A vonzatszótárak célja pontosan az, hogy pótolják az általános szótárak hiányosságait, és értékes alapanyagot biztosítsanak az általános két-nyelvű szótárak szerkesztéséhez. Két döntő tényező határozza meg a szerzőknek a vonzatokkal kapcsolatos döntéseit: a szótár felhasználóinak köre és természetesen a szótár terjedelme. Az alkalmazott megoldás minden esetben e két szemponttól függ. A kisebb szótárakban gyakran csak a jellemző morfémát vagy esetleg ún. mintázatokat („pattern”) tüntetnek fel (amelyek a szótárban elhelyezett áttekinthető táblázatok segítségével értelmezhetők, és ezáltal megnehezítik a szótár használatát), vagy egy jellemző lexémával illusztrálják, amelyre a többi, azonos vonzatszerkezetű lexémát visszavezetik. A közepes és nagyméretű szótárakban ezzel szemben a szócikken belül gyakran külön rész foglalkozik a lexéma szintaktikai jellemzőivel; itt tüntetnek fel a patterneket és/vagy azokat a példamondatokat, amelyek szisztematikusan bemutatják a vonzatszerkezeteket. A vonzatszerkezetek szisztematikus ábrázolásának elengedhetetlen feltétele, hogy rendelkezésre álljanak nagyméretű korpuszokból kivont és vonzatszótárak formájában feldolgozott mondatminták.

Ezt követi a vonzatábrázolások vizsgálata Koltay-Kastner Jenő szótáraiban (Kastner J.: *Olasz–magyar és magyar olasz szótár II. Magyar–olasz*. Pécs: Danubia, 1934; Koltai-Kastner J. – Szabó M. – Virányi E.: *Olasz–magyar és magyar olasz szótár II. Magyar–olasz*. Pécs: Danubia, 1940; Koltai-Kastner J.: *Magyar–olasz szótár I-II*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963). Az 1934-es első, majd az 1940-es átdolgozott kiadásban rendszerint az igék és néha a melléknevek mellett találunk vonzatot, a főnevek mellett szinte sosem. A szerkezetek gyakran hiányosak, a vonzatok szemantikai tulajdonságai nincsenek feltüntetve, nem minden esetben jelennek meg a két nyelv közötti vonzatbeli különbségek, sok a formai következetlenség. A magyar–olasz nagyszótárban az ábrázolás már átgondoltabb: nagyobb számban találjuk meg nemcsak a melléknevek, hanem a főnevek vonzatait is, megjelennek az alárendelt mondat formájú vonzatok, az argumentumszerkezeteket sokszor példák is illusztrálják. A szerkezetek ábrázo-

lásában azonban továbbra is találunk hiányosságokat. Figyelembe véve a vonzat kutatások helyzetét a szótárok megírásának idején – a vonzatelmélet kidolgozása csak az 1960-as, 1970-es években kezdődött meg –, Koltai-Kastner eredményei kielégítőnek tekinthetők.

A kötet utolsó cikke az 1912–2002-es időszakban kiadott olasz–magyar szótárok vonzatábrázolását vizsgálja. A szerző a szótárok előszavát és rövidítésjegyzékét, majd 10 ige, 10 melléknév és 10 főnév vonzatszerkezetét elemezte. Az ábrázolás megítélésének kiindulópontja az adott szócikkek vonzatszerkezetének a vonzatszótárakban található ábrázolása volt. További lényeges szempontok a szótár mérete és felhasználóinak köre, amelyek szintén meghatározzák a vonzatábrázolási lehetőségeket. A vizsgálat megállapítja, hogy a legújabb általános szótárban (Herceg Gy. – Juhász Zs.: *Olasz–magyar szótár. Vocabolario italiano-ungherese*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000) a vonzatok ábrázolása mind a szerkezetek, mind a példák szintjén megjelenik. Ennek ellenére sok a hiányosság: a rendszeres vonzatábrázolást a főnevekre és a melléknevekre is ki kellene terjeszteni; a kötelező és a fakultatív vonzatok közötti megkülönböztetést lehetővé tevő ábrázolást kellene bevezetni; össze kellene hangolni az egyazon lexéma különböző szófajainál alkalmazott vonzatábrázolást; nagyobb figyelmet kellene fordítani a szemantikai megszorításokra és a lemmák abszolút használatára; jelölni kellene az argumentumok névmással való helyettesíthetőségét. Mindezen feltétel teljesítése érdekében fontos lenne a szócikken belül, az egyes aljelentéseket megelőzően, önálló részt szentelni az argumentumszerkezet leírásának és az azt bemutató példáknak.

Összegezve, a tanulmánygyűjtemény hasznos kézikönyv lehet nemcsak a tudományos érdeklődésű – az olasz és/vagy a magyar nyelv vonzatait és a kontrasztív jelenségeket vizsgáló – kutatóknak, hanem a lexikográfusoknak is, akik az elméleti alapokon kívül hasznos, a vonzatszerkezetek megalapozottabb ábrázolását lehetővé tevő gyakorlati tanácsokra lelhetnek benne.

Az év szakdolgozata

Zsigmond Adél

„A MÉREG AZ MANDULAÍZÚ”. A NÉZŐPONTISÁG KÉRDÉSE ÉS KÖVETKEZMÉNYEI A GYERMEKI GONDOLKODÁST ÉRVÉNYESÍTŐ KORTÁRS MAGYAR CSALÁDREGÉNYEKBEN

1. Előszó

Az utóbbi néhány évben, évtizedben igencsak megnőtt a gyermeki látásmódot érvényesítő regények száma a kortárs magyar irodalomban, elég, ha a következő regényekre gondolunk: Kertész Imre: *Sorstalanság* (1975), Nádas Péter: *Egy családregény vége* (1977), Vámos Miklós: *Zenga zének* (1996), Garaczi László: *Mintha élnél* (1995) és *Pompásan buszozunk!* (1999), Dragomán György: *A fehér király* (2005), Rakovszky Zsuzsa: *A hullócsillag éve* (2005), Barnás Ferenc: *A kilencedik* (2006), Agota Kristof: *Trilógia* (2006) és legutóbb Kornis Mihály: *Egy csecsemő emlékiratai* (2007). Ezen impozáns listát nézve úgy tűnik, e regények körül mintha egy újfajta családregényi kánon és elbeszéléspoétika kezdene körvonalazódni (Kertész regénye *természetesen* nem családtörténet, hanem holo-kausztregény). Jelen dolgozatban Rakovszky, Dragomán és Barnás regényére fogok részletesebben kitérni, és elsősorban azt vizsgálom, hogy a családregény mint műfaj szempontjából milyen előzményeikre tekinthetünk vissza a 20. századi magyar prózában. A családregények egy külön típusaként tárgyalom tehát azokat a regényeket, amelyek a gyermeki perspektíván keresztül jutnak el az olvasóhoz.

A kontextusteremtést követően a narráció mikéntjét, a gyermeki perspektívával együtt járó elbeszéléstechnikai, prózapoétikai eljárásokat vizsgálom, hasznosítva Gérard Genette, Wayne C. Booth, Mieke Bal és Manfred Jahn vonatkozó narratológiai munkáit. A gyermeki nézőpont több kérdést vet fel egy időben: elsősorban azt, hogy ebben a szimulációs játékban mennyire lehet megbízható a narrátor, mennyire lehet hiteles egy gyerek által elmondott történet, s ilyen szempontból a gyermeket mint külön nyelvet fogom fel. Külön fejezetet szentelek az irónia megnyilvánulási módozatainak, s mindezt a nézőpontiság eredményeként vezetem le. Az utolsó fejezetben pedig a regényekben feltűnő hatalmi viszonyokat térképezem fel, illetve azt, hogy milyen diktatúra-reprezentációkat eredményez a gyermeki látásmód.

2. Kitekintés néhány előzményre

„Ha igaz, hogy minden regény családregegy, akkor manapság nem az a kérdés, hogy lehet-e regényt írni, hanem az, hogy van-e még család? Nincs. Az emberek olykor mégis összetartoznak, vagy beszélünk róla, és ha beszélünk róla, akkor az emberek összetartoznak. Család már nincs, regény még van. Az egyszemélyes önzés ugyanakkora erővel tartja össze a közösséget, mint amekkorával bomlasztja. Közösség persze már nincs, de beszélünk róla, és ha beszélünk, akkor van regény [...]” – olvassuk Zsidó Ferenc 2002-ben megjelent *Szalmatánc* című regényének hátsó borítólapján, s az idézett szöveg több problémát is felvet egy időben. Felütésében először is nagyon hangsúlyosan azt a kérdést exponálja: vajon nem túl általános és tág, megterhelt és sokféle értelemben használt műfaji kategória-e a családregegy megnevezés. Hogy ezt a kérdést jobban megvilágítsuk, próbáljuk meg számba venni a családregegy műfaji konvencióit.

Először is – hagyományos meghatározás szerint – ami a terjedelmét illeti, nagyformáról van szó, amely olykor akár többkötetes regénnyé is nőheti ki magát, másodsorban pedig a tárgyalt műfaj több nemzedéken keresztül mutatja meg egy család történetét, emelkedését és bukását. Ennek differenciálására H. Szász Annamária három műfaji megnevezést különít el: beszél egyrészt nemzedékregegyről, amely a szülők és gyermekek közötti relációk bemutatására éleződik ki, másrészt említést tesz a családregegyről, amely „oldalági irányban, horizontálisan terjed”, végül pedig kiemeli a családtörténeti (vagy generációs) regényt, amely – mint ahogyan azt a neve is mutatja – egy folyamatot érzékeltet: a generációk különbségét ábrázolja és a különbözőség miatti hanyatlás folyamatát (H. Szász, idézi: Olasz 2003: 158). Fontos látnunk azonban, hogy az előbbi klasszifikálást H. Szász Annamária pusztán tematikus érvek alapján végzi el, poétikai különbségekre nem világít rá, ezért ezen osztályozás jelen dolgozat számára nem mutatkozik termékenynek, tehát a továbbiakban maradok a családregegy megnevezésnél, jelezve az egyes műveknél, hogy mit értek a műfajmegjelölésen.

A klasszikus családregegy gyökerei a 18. századba nyúlnak vissza (még a Flaubert előtti időkbe), az első nagyszabású családi regényfolyamként azonban Émile Zola húszkötetes *Rougon-Macquart*-ciklusát (1871) lehetne említeni, amelynek előszavából (és itt már felsejlik a determinizmus tétele) kiderül, Zola úgy képzei el a műfajt, illetve saját regényét, hogy a család mint közösség működését valamely társadalomba ágyazottan, ahhoz való viszonyában mutatja meg, továbbá a család egyes tagjaira is ráirányítja nagyítója lencsáját, figyelve a családtagok egymás közötti kapcsolataira is, továbbá azt is állítja, hogy az egyén sorsát a társadalomban az öröklött tulajdonságok és a környezeti hatások ötvözete határozza meg.

A továbbiakban nem szándékozom részletesebben kitérni a 20. század első felének emblematikus családregegyeire, pusztán jelzőoszlopként említenék néhány művet, miközben számolnom kell azzal is, hogy a felsorolás nem lesz teljes. Világirodalmi viszonylatban jelentős családregegyként (és egyáltalán: jelentős regényként) tartják számon Thomas Mann *A Buddenbrook-házát* (1901), Galswor-

thy Forsythe Sagáját (1906–1921), Roger Martin du Gard *Thibault családját* (1922–1946), Gorkij *Artamonovokját* (1925) vagy García Márquez *Száz év magányát*. Ez a fajta klasszikus családregénytípus azonban a magyar irodalomban kevésbé terjedt el, s Olasz Sándor is felhívja a figyelmet arra, hogy irodalmunkból hiányzik *A Buddenbrook-házhoz* hasonló regény, viszont megtalálhatók olyan művek, mint Fáy András *A Bélteky ház*, Tormay Cecile *A régi ház* és Zilahy Lajos *A Dukay család* című regénye (Olasz 2003: 159). Feltűnő viszont, hogy Olasz Sándor Jókai Mórnak *A kőszívű ember fiai* című népszerű (és a kánon élvonalába tartozó) regényéről – amely egyetlen nemzedék sorsának alakulását mutatja be viszonylag rövid időtartamon belül – még csak említést sem tesz. Helytálló azonban az a meglátása, miszerint „ami művészi értéke okán lehet fontos, az már a családregényi konvenciótól való eltéréssel jellemezhető” (Olasz 2003: 159).

Két, az ezredfordulón megjelent családregényt szeretnék most közelebbről megvizsgálni, már csak azért is, mert aparegényekként is fontosak lesznek majd dolgozatom szempontjából: Esterházy Péter *Harmonia caelestis* és Vámos Miklós *Apák könyve* című könyveiről van szó. Az egyazon évben való megjelenésen és a könyvek sikerességén kívül más közös vonást aligha találhatnánk e két regényben, hiszen poétikailag nagyon eltérő művekről van szó, mint ahogyan eltérő írói alkatokról is.

Vámos regénye a klasszikus családtörténeti formákhoz közelít. A majdhogynem eposzi terjedelmű könyv története több, mint 300 éven keresztül át ível: az 1700-as évek kuruc–labanc összecsapásainak idejétől az 1999-es napfogyatkozás évéig. Tizenkét nemzedékről szól e regény, legfőképpen az elsőszülött fiúkról, s benne a szerző a fiktív családtörténetet összeköti a valós magyar történelmmel. A tizenkét zsidó férfi története, élete közt azonban aligha fedezhetők fel szoros kapcsolódási pontok, leszámítva azt a lényeges adottságot, ami az elsőszülött fiúknak megadatik, hogy látják a múltat és a jövőt egyaránt, illetve mindannyian naplóbejegyzéseket írnak egy vaskos emlékkönyvbe, amit Apák könyvének titulálnak. A regény szerkezetileg is tizenkét részre tagolódik egy-egy részt szentelve a tizenkét férfi életének, s a fejezetek mindegyikében összefonódik az omnipotens, távolságtartásra törekvő narrátori szólam az Apák könyvéből beemelt szólamokkal, részekkel.

A regény bravúros eljárása, hogy nyelve alkalmazkodik a korabeli nyelvállapothoz, s fokozatosan „fiatalodik” – ezt ígéri a könyv hátlapján olvasható szerzői ajánlás is. Ezt azonban nem olyan radikális módon kell elgondolnunk, miszerint a kezdő fejezetek pl. teljes mértékben a 17. századi próza beszédmódjához idomulnának, hiszen valójában arról van szó, hogy a szerző a párbeszédekben ugyan követi a felvilágosodás kori nyelvhasználatot, de a leírásokban, narratív részekben korántsem kapunk vegytiszta 17. századi nyelvet. Vámos ötvözi az elbeszélő idő és az elbeszélés idejének szóhasználatát, helyesírását, mondatfüzési technikáit, s e kettő az utolsó fejezetben fedi egymást leginkább.

Ahogy a nyelv és a történelmi háttér változik, úgy változtatnak az egyes szereplők is családnevet: így jutunk el a Csillagtól a Sternovszkyn, a Sternen és a Berda-Sternen keresztül ismét a Csillag családnévhez. A regény borítóján talál-

ható háromféle íróeszköz – lúdtoll, mártogatós toll, töltőtoll – pedig azt hivatott jelezni, hogy nyilvánvalóan az írás eszköze, illetve médiuma is változik: a vázsonborítójú emlékkönyvtől a számítógépes fájlra jutunk, amit Henryk Csillag nyit „*apa et cetera*” néven.

Ebben a családban kevés szerep jut a nőknek, női utódokra nincs is szükség, amolyan „valódi patriarchális őskövülettel” (Sárosi 2005) állunk szemben. A nemzedékek közötti folytonosságot a múltba és a jövőbe való látás jelenti, így mi más is lehetne a család szinekdochikus jelölője, mint egy tojásdad alakú zsebóra, illetve a Bibliaként becsben tartott Apák könyve. Ténylegesen egyfajta családi Bibliává válik ez a könyv, hiszen az elsőszülött fiúk olvassák is, de tovább is írják azt. Ily módon az Apák könyve palimpszesztként működik – akárcsak maga a regény –, hiszen a ráírt, beleírt élettöredékek, feljegyzések rétegei egymásra rakódnak (a regényben a külső nézőpontú elbeszélői hang és a szereplői szöveg), a naplóírók saját történetüket írják rá elődeik históriájára, így a családtörténetnek mindig egy újabb rétege mutatkozik meg.

A családtörténet fokozatosan alakul hanyatlástörténetté: Csillag Nándor már csupán a múltba és jövőbe látás képességének a töredékével rendelkezik, a tojás alakú zseborát pedig kénytelen a zsidó fogolytábor latrinájába dobni. Fia, Csillag Balázs egyedül tér haza a koncentrációs táborból, áttér katolikus hitre, és tudatosan nem kíván többé a múlttal foglalkozni: „Hagyom a múltat – motyogta. – Hagyom a múltat a francba. Hagyom a múltat. Nem köll emlékezni... – a köll is örökség, kijavította magát: – Nem kell! NEM KELL! – már ordított.” (Vámos 2000: 333). Fiának, Vilmosnak már nem is mesél a családjuk múltjáról, s a hanyatlástörténet akkor lesz igazán látványos, amikor Csillag Vilmos (a 11. nemzedék feje) Amerikába szökik: „Disszidáltam... nincs több Csillag Magyarországon – anyanyelvtudásának romlása e helytelen raggal kezdődött.” (Vámos 2000: 377). Az Amerikában született Henryk Csillagnak már csapnivalóan rossz a memóriája, múlttalan emberré válik, mintha a palimpszeszt összes rétege letöröltött volna emlékezetének vásznáról. Kutatni kezd ősei után, megpróbálja rekonstruálni múltját (foglalkozása szerint is restaurátor), újra elkülöníteni a palimpszeszt rétegeit, hiszen identitását egyáltalán nem képes behatárolni: „Hát ezek után végül mi vagyok én, ilyen ősökkel? Indiai, sváb, biztosan zsidó, talán zsidó, kitért zsidó, és persze Amerika is benne van már... Turmix. Egy olyan istenigazából összerázott coctail.” (Vámos 2000: 420).

Ennek ellenére Vámos regénye mégsem válik teljes mértékben hanyatlástörténetté, hiszen Henryk fiának kitűnő a memóriája, hároméves korára számítógépen rajzol, négyéves korára ismeri a nagybetűket, s mindezt pusztán megfigyelés útján sajátítja el. Mintha a regény kezdő jelenete térne itt vissza, amikor Czuczor nagypapa azon csodálkozik, hogy Kornél unokája hogyan képes magától írni, hiszen senki sem tanította meg rá. A regény vége tehát felvillantja a felemelkedésre való lehetőséget, és azt érezzük, hogy akár a végtelenségig folytatható lenne ez a családtörténet.

Esterházy regénye Vámoséhoz viszonyítva nagyon eltérő prózapoétikai eljárásokban gondolkodik. A *Harmonia caelestis* két könyvre tagolódik: a *Számozott*

mondatok az Esterházy család életéből és az Egy Esterházy család vallomásai című részre. „A családregegy mint forma gyanús, mert óhatatlanul nosztalgikus, s ezen nem segít az irónia mint ellentételezés (az irónia mint fűszer: röhej), ennél radikálisabban kell eljárni, a regény első részében ez történik, a családregegy-forma szétszedése” – mondja Esterházy a *Javított kiadásban* [2002: 18] (vagy Vickó Árpáddal való beszélgetésében [2000]). A *Számozott mondatok...* szövegegyüttese ellehetetleníti a mozaikok egységes egészzé, összefüggő történetté való olvashatóságának a lehetőségét. Esterházy itt ugyanakkor nemcsak a lineárisan előrehaladó, egységes, cselekményközpontú regényt számolja föl, hanem az apát, mint az európai kultúra „főműfaját”, mint tabut, mint érinthetlent is (uo.).

Az apa az első részben minden, azaz bármi lehet, amit csak el bírunk képzelni. Esterházy néhol kész szövegeket vesz (Kosztolányitól, Garaczitól vagy éppen az apróhirdetés rovatból), és a mondatok alanyát kicseréli azzal a szóval, hogy *édesapám*. A szövegbeli *édesapámok* így megsokszorozódnak: *édesapám* Magyarország királya, püspök, komondor, Gargantua, rettenetes kényúr vagy akár Zeusz öreg barátja. S ha megsokszorozódnak az *édesapámok*, akkor pluralizálódnak *édesapám fia* is, akik elbeszélnek az egyes számozott részeket. A szövegek elbeszélői pozícióját ezért nehéz kinyomozni: az *édesapám* szó azt feltételezné, hogy egyes szám első személyű elbeszélővel van dolgunk (az *én édesapám*), viszont ez az elbeszélő nem én-ként beszél önmagáról, hanem egyes szám, harmadik személyben *édesapám fiáról* beszél. Van tehát (a kontextustól függően mindig más) *édesapám*, van *édesapám fia* és van(nak) az elbeszélő(k).

Fontos látnunk ugyanakkor az *édesapám* grammatikai ráutaltságát az *én* szóra: „az »édesapám« nyilvánvalóan, láthatóan nincsen »én« nélkül – »én« nélkül a nyelv mintha csak »édesapát« tudna produkálni, de az láthatóan már nem ugyanaz” – írja Selyem Zsuzsa, s azt is kiemeli, hogy fordítva viszont nem áll a kijelentés: az *én édesapám* nélkül is *én*, ugyanakkor pedig az *én* szóba nem íródik bele, pontosabban: nincs belekódolva nyelvileg az apa (Selyem 2004: 173–174).

Csak hogy az első rész soha nem mondja ki az *ént*, ehelyett az *édesapám fiát* írja, s innen nézve azt látjuk, hogy Esterházy a kölcsönös feltételezettség viszonyrendszerét próbálja megírni ezzel az eljárással. Az első könyv műfajilag is sokféle szövegegyüttese (olvasunk anekdotát, tudományos leírást, viccet, rövid történetet, apróhirdetést) azt eredményezi, hogy ahány apáról szó van, annyi *én* (vagy *édesapám fia*) konstruálódik. A 288. számozott mondatban viszont azt olvassuk, hogy egyazon *én*-nek egyszerre több apja is van: Csehov, egy veréb, a karthágói keresztrefeszített oroszlánok, Copperfield Dávid, és még sorolhatnánk. Ebben a részben azonban hiába keresnénk az *édesapámok* összekötő logikai kapcsolatokat, asszociációkat, hiszen ez a szöveg az abszurditás felé mozdul el. A felsorolást pedig így zárja az elbeszélő: „Satöbbi. Édesapám.” (Esterházy 2000: 276). *Édesapám* ez is – a satöbbi.

A regény második részének elbeszélés-poétikai megoldásai már szorosabban kötődnek a családregegy konvencióihoz, hiszen egységesebb, hosszabb történetek

mondódnak itt el (a cím Márai Sándor regényére is utalni látszik). Ezek a vallo-mások, történetek a család három generációjának életéhez kötődnek, illetve a 20. századi magyar történelem eseményeihez, s összességükben megengedik a hanyatlástörténetként való olvashatóságot is, hiszen a kitelepített családig jutunk el olvasásakor.

Olasz Sándor írja, hogy „az elbeszélő nemcsak az apa életét szedi darabokra, hanem a sajátját is” (2003: 215). Csakhogy a regény két része másképp töredékes, a fragmentáltság más-más módon érvényesül bennük. A második részben az *én* vallomástöredékei valaha egységet alkothattak, egy egészből szakadtak ki, az első rész számozott mondatai viszont soha nem is tartoztak össze, nem alkot-tak egy egységes narratívát, nem egy egész részei tehát, hanem már eleve mo-zaikok.

3. Családregegyek – gyermeki szemmel

3.1. Perspektíva, narrációtípus(ok) – narratológiai felvezető

A következőkben arra keresem a választ (és a megfelelő terminusokat), hogy a fent vizsgált regények prózapoétikai eljárásait hogyan írják tovább a dolgozatom tárgyát képező regények, illetve milyen prózanyelvet és regényszerkezetet vá-lasztanak a gyermeki nézőpont érvényesítéséhez.

A nézőpont kérdése, illetve az, hogy ki beszél, megkerülhetetlen szempont a nar-ratív szövegek vizsgálatában. A narráció maga egy történet elbeszélésének, be-mutatásának az aktusát jelenti, a nézőpont pedig mint vizuális metafora azt a helyet, szituációt jelöli ki, amelyben a történet látása, a nézés létrejön. Itt ugyanakkor a *nézőpont* azon jelentését is be kell vonnunk értelmezésünkbe, mi-szerint a szó valakinek az álláspontját, véleményét jelöli. Mindezt figyelembe vé-ve megállapítható, hogy a nézés soha nem lehet semleges, minden esetben ér-telmezést, viszonyulásmódot is jelent. A látás tehát több pusztán érzékszervi te-vékenységnél, nem passzív befogadás, hiszen abba, hogy egy adott szituációban mit látunk, mit és hogyan értünk ki belőle, nagymértékben belejátszanak az elő-ző tapasztalataink.

„A látás egy olyan észlelési forma, amely nézőponthoz kötött, vagyis az észlelő szubjektum térbeli helyzete egyben meg is határozza a látásnak azt a »horizont-ját«, amelynek összefüggésében a tárgy láthatóvá válik. Valaminek egy adott nézőpontja vagy nézete azt jelenti, hogy nem rendelkezünk a »teljes képpel«, csupán részleges vizuális információink vannak róla.” (Füzi-Török 2006). Itt az is világossá válik, hogy a nézőpont egyszersmind az elbeszélő és elbeszélte tárgya közötti relációt is jelöli, valamint hogy a narratív szövegek retorizáltsága megke-rülhetetlen, minden egyes narrációhoz szükségszerűen valamilyen nézőpontnak kell járulnia, s a nézőpont megválasztása a történet megváltozásával jár együtt.

Ha végiggondoljuk a narratív szövegek lehetséges elbeszélési módozatait, a ha-gyományos megnevezések inadekvát módjába ütközünk – hívja fel a figyelmet Wayne C. Booth *A fikció retorikája* című narratológiai munkájában (1961: 149). A *nézőpont* megnevezés ugyanis csupán három-négy típust enged meg elhatá-

rolni a személy, szám és a mindentudás mértéke alapján, ám az olyan címkék, mint „egyes szám, első személyű” vagy „mindentudó” elbeszélő, kevés érdelemleset mondanak nekünk a narráció mikéntjéről, és arról, hogy e két típus miben különbözik egymástól. A továbbiakban Gérard Genette terminológiáját és a Booth által megállapított narrátortípusokat hívom segítségül, valamint Mieke Bal fokalizációelméletére is támaszkodom.

A legtöbb szöveg úgy konstruálódik meg, hogy a nyelvi kijelentés személye nem állandó, hanem folytonos mozgásban, nézőpont-váltogatásban jön létre, a narratíva ily módon a különböző beszédpozíciók és nézőpontok ütközéséből épül fel. A közlés alanya lehet személyes és személytelen is, ezért – hogy a narrátor fogalma tágabban legyen értelmezhető – Genette nem narrátorról, hanem *narratív instanciáról* beszél, s megkülönböztet *homodiegetikus* és *heterodiegetikus* narrátort. „A homodiegetikus narrátor azt a narratori pozíciót nevezi meg, amely egyben az általa reprezentált diegetikus világ részét képezi. A napló, az emlékirat, a memoár, a levél szükségszerűen homodiegetikus narratívák, de az irodalmi alkotások jó részére egy olyan narratori pozíció jellemző, ahol a narrátor egyben szereplője is a felidézett világnak: ezért ezekben a narratívákban meghatározás szerint az E/1. dominál” (Füzi–Török 2006a). A homodiegetikus narrátor kategóriája tovább bontható aszerint, hogy a narrátor főszereplője vagy mellékszereplője saját történetének. A heterodiegetikus narráció ezzel szemben olyan narratívákat jelent, amelynek a narrátora nem tartozik a történet szereplői közé. Ez a fajta narráció általában harmadik személyű, azonban annak ellenére, hogy a történeten kívül pozicionálja magát, tehet olyan kijelentéseket, amelyek mint alakot egyénítik, jellemző vonásokra tehet szert, amit beszédmódjából, az olvasóhoz intézett kiszólásaiból következtethetünk ki (Füzi–Török 2006a). A Genette által elkülönített két, fent vázolt narrációs típus tulajdonképpen az „én-elbeszélés” és „ő-elbeszélés” egy másfajta, ám pontosabb megnevezése, hiszen túlmegy a személy jelölésén, utalva egyúttal a narrátor és elbeszélő tárgya közti viszonyra is.

A narrátortípusok további differenciálásának érdekében Genette a fenti megnevezések mellett még három terminust vezet be. Narratológiájában az extra-diegetikus narráció terminus az elsőfokú narráció vagy keretelbeszélés megjelölésére szolgál, az intra-diegetikus narráció a másodfokú narráció vagy narráción belüli narráció, amely megszakítja az elsőfokút, és a narratív kereten belül újabb narrációs szituációt hoz létre. A narráción belüli narráció kialakítása elvileg a végtelenségig folytatható lenne, az intra-diegetikus narráción belüli narráció megnevezésére Genette így a metadiegetikus narráció terminust alkalmazza, amely sorban a harmadik keretet hivatott jelölni (Füzi–Török 2006a). (A hármas keretezésre jó példa lehet Henry James *A csavar fordul egyet* című kisregénye, amelyben az extra-diegetikus narráción belüli névtelen elbeszélő-szereplő szövegét átveszi a Douglas nevű szereplő, megteremtve ezáltal egy intra-diegetikus narrációs keretet, amely teret nyit egy metadiegetikus narrációnak is, hiszen Douglas egykori nevelőnője emlékiratait olvassa fel a többi szereplőnek.)

Booth *A fikció retorikájában* első lépésként a dramatizált és nem-dramatizált narrátor kategóriáját állítja föl (*dramatized and undramatized narrators*). A dráma

területéről kölcsönvett terminus arra utal, hogy a narrátor mennyire fedi fel magát a narrációban, illetve mennyire személyes vagy személytelen a viszony közte és elbeszélte tárgya között. Booth azt is kiemeli, hogy az általa felállított típusok mind az első személyű, mind a harmadik személyű narrátorra vonatkoztathatók. A már említett gyűjtő kategórián belül három altípust különít el. Elsőként a beleértett szerzőről (*implied author*), avagy másképp megnevezve a szerző „második én-jé”-ről (*the author's „second self”*) beszél. Itt fontos kiemelnünk, hogy a szerző fogalmát nem az életrajzi szerzőre vonatkoztatjuk, hiszen „a szerzői név mindenekelőtt egy adott korpusz neve, amely már nevében különböző elvárásokat, befogadói tapasztalatokat, értelmezői gyakorlatokat gyűjt össze. Míg a szerzőség részben a kijelentés eredetére irányuló kérdésből eredeztethető, a narrátor kérdése az aktuális közlés viszonylataiban fogalmazódik meg” (Füzi–Török 2006a). Az ilyen értelemben vett – a nem életrajzi – szerző szöveghez való viszonyát illetően Booth azt tételezi, hogy a narrátor kilététől függetlenül a színpad mögött mindig ott áll implicit módon a szerző, s a beleértett szerző által önmaga másik énjét konstruálja meg, amint épp a művét írja.

Második alkategóriaként Booth a nem-dramatizált narrátor fogalmát építi föl, és ezzel a típussal kapcsolatban azt állítja: a legtöbb történet úgy jut el az olvasóhoz, hogy átszűrődik egy én- vagy egy ő-elbeszélő tudatán. Azt is kiemeli, hogy a történet akkor is mediáltan érkezik az olvasóhoz, ha a szerző semmilyen személyes tulajdonsággal nem ruházza fel a narrátort, akit a történetmondás pozíciójába helyez (Booth 1961: 151–152). Végül Booth a dramatizált narrátort határozza meg, oly módon, hogy mihelyest egy narrátor önmagára mint én-re (vagy mi-re) utal, dramatizált narrátorral van dolgunk. Előfordulnak azonban olyan esetek is, amikor a dramatizált narrátor nincs expliciten narrátorként megnevezve, sok esetben tehát rejtett vagy álruhába bújtatott narratori pozícióból szól.

A dramatizált narrátortípusokhoz sorolja Booth a puszta megfigyelőket és a narrátor-ágenseket, akik valamilyen módon szintén befolyásolják az események alakulását. Attól függően, hogy első vagy harmadik személyű narrátorral vagy megfigyelővel van dolgunk, a történet érkezik az olvasóhoz elsődlegesen jelenetként (*scene*), elsődlegesen összefoglalóként (*summary*), vagy – leggyakrabban – a kettő kombinációjaként (Booth 1961: 154). Ez a megmutatás (*showing*) és az elbeszélés (*telling*) különbségét látszik tükrözni: a narrátor ugyanis közölheti a szereplők dialógusait pusztán önmagukban, azt a hatást keltve ezáltal, mintha a narráció egyszerű regisztráció lenne, mintha a dolgok maguktól jelennének meg (*showing*), de övezheti is azokat saját kommentárjaival (*telling*), felfedve ezáltal saját jelenlétét a szövegben.

Booth következő lépésében megkülönbözteti az öntudatos narrátort és a narrátor-megfigyelőt: az előbbit az alapján nevezi öntudatosnak, hogy tudatosan végzi elbeszélési tevékenységét, reflektál saját szövegének létrehozási aktusára, narrációs technikáira, míg a narrátor-megfigyelő nem él saját tevékenységére való reflexiós eljárásokkal (Booth 1961: 155).

A narrátortípusok rendszerének felállítását követően Booth azt tárgyalja, hogy milyen viszonyok jöhetnek létre a beleértett szerző–narrátor–szereplők–olvasó tenge-

lyén. Hermeneutikai jellegű előfeltevése az, hogy minden olvasási tapasztalat a rejtett, odaértett dialógus formáját ölti, amelynek keretei között e négy figura párbeszédbe lép egymással: a narrátor és a beleértett szerző, a narrátor és a szereplők, a szereplők egymás között, a narrátor és az olvasó, a beleértett szerző és az olvasó, a beleértett szerző és a szereplők. Ezen relációkat Booth a *distancia* fogalmának keretein belül térképezi fel, a distancia variációit pedig morális, intellektuális, térbeli, időbeli, emocionális vagy esztétikai jellegű distanciákként különíti el.

A beleértett szerző és a narrátor közti viszony közelségéből, illetve distanciájából vezeti le Booth a *megbízható* és a *megbízhatatlan narrátor* fogalmát: ha a narrátor normái megegyeznek a beleértett szerzőével, megbízható narrátorral van dolgunk, ha a narrátor és a beleértett szerző normái között szakadék van, ha a narrátor azt hiszi, hogy birtokában van bizonyos tudásnak, de a beleértett szerző mindezt tagadja, akkor megbízhatatlan narrátorral kell számolnunk (Booth 1961: 155–159). Hozzá kell tennünk azonban, hogy megbízhatatlan narrátorral állhatunk szemben akkor is, ha nincs egy másik narratív instancia, aki felülbírálná a narrátor kijelentéseit. Ha viszont az eltérő narratív instanciák kölcsönösen felülbírálják, korrigálják egymást, irónia jön létre ebben a bonyolult és ellentmondásos kölcsönviszonyban. Ebben a megközelítésben egyszersmind az is hangsúlyozódik, hogy miért volt szükséges bevezetni a beleértett szerző fogalmát: ezáltal válik kezelhetővé ugyanis az a fajta irónia, amely a narrátori pozícióra irányul, s időnként megkérdőjelezi a narrátor által elmondottak hitelességét.

Elméleti felvezetőmben végül Mieke Bal fokalizáció-elméletét hívom segítségül, amely a fent vázolt narratológiai elméleteket is továbbvezeti, és feltevésem szerint közelebb visz az elemzésre kerülő regények elbeszélési technikáinak behatóbb vizsgálatához is. A bali elmélet alaptézise szerint minden narráció fokalizált, hiszen az események bemutatása minden esetben egy bizonyos *látásmód* alapján történik. De nézzük, mit is jelent a fokalizáció? A terminus vizuális metafora, Bal ezt a tevékenységet a látáshoz kapcsolja. Erőteljesen hangsúlyozódik a megnevezés technikai jellege, hiszen a szó a fényképezésből, illetve a filmezésből ered. Segítségével Bal a látásmód és az elbeszélésmód közötti különbséget szeretné árnyalni, olyan értelemben, hogy lehetséges, hogy amit valaki lát, azt egy másik személy beszélje el. „A bemutatott elemek és az ezeket közvetítő látásmód közti viszonyt a *fokalizáció* terminussal nevezzük meg” (Bal, in: Füzi–Török 2006), a fokalizáció tehát a látásmód és a látott, észlelt közti viszonyt hivatott jelölni.

Bal azért tartja fontosnak az új terminus bevezetését, mert a jelenségre használt egyéb kifejezéseket – mint a *nézőpont* vagy a *narratív perspektíva* – homályosnak tartja. Elhatárolódik ezen fogalmaktól, mert nem választják egyértelműen szét a látásmódot, ami által egy történet bemutatásra kerül, és a hang identitását, amely elbeszéli a látásmódot. A *perspektíva* terminus nem egyértelmű, hiszen egyaránt vonatkoztatják a narrátorra és a látásmódra is, Bal pedig éppen e két instanciát nem szeretné egybemosni. Kiemeli továbbá azt is, hogy a *perspektíva* szó használata azért is hátrányos lehet bizonyos esetekben, mert nem lehet belőle ígét képezni, cselekvésként utalni rá lehetetlen. A *fokalizáció* terminus vi-

szont ilyen értelemben is termékenynek mutatkozik, hiszen segítségével elkülöníthetővé válik a narrátor és a fokalizátor alakja, a *ki beszél?* és *ki lát?* különbsége.

Bal a fokalizáció több móduszát határolja el, s ezen megkülönböztetése analógiásan megfeleltethetők a Genette által bevezetett homodiegetikus, illetve heterodiegetikus elbeszélőknek. Bal beszél *belső fokalizációról*, ha a fokalizáló szereplő részt vesz a fabulában, és beszél *külső fokalizációról*, amely esetében „egy, a fabulán kívül elhelyezkedő anonim ágens működik fokalizálóként” (Bal, in: Füzi–Török 2006).

Hozzátehetjük ugyanakkor azt is, hogy a szereplőhöz kötött fokalizáló változhat, szereplőről szereplőre vándorolhat, miközben a narrátor állandó. Összevetve a genette-i rendszerrel, az is világosan látszik, hogy a Genette által extradiegetikus narrációnak nevezett szinten külső fokalizációval van dolgunk, a második, intra-diegetikus szinten viszont belső fokalizációról beszélhetünk, tehát nemcsak különböző narratív szinteket különíthetünk el, hanem több fokalizációs szintet is. Érdekes újdonsága Bal elméletének az is, hogy megállapítja: „Az úgynevezett »én-elbeszélésekben« is van külső fokalizáló, általában a megöregedett »én« mutatja be kívülről annak a fabulának a látásmódját, amelyben valaha cselekvőként vett részt” (Bal, in: Füzi–Török 2006, Bal i.m.). A grammatikai értelemben vett személy (újra látjuk) nem mérvadó a fokalizáló kilétének meghatározásában sem, és alig fordul elő olyan eset, amikor csak egyetlen fokalizációs módozat jelenik meg végig egy szövegben.

A bali elmélet fokalizáció fogalmát több narratológus némi kritikával illetve (pl. William Nelles), a Füzi–Török szerzőpáros ezeket egybevetve azt a következtetést vonja le, hogy a fokalizáció terminust ajánlatos azokra az esetekre fenntartani, melyek során a narráció hozzáférést biztosít a szereplők tudatához, tudásához (l. még Füzi–Török: Nézőpont). Így Genette pl. *belső fokalizáció*nak nevezi a narrátor szereplővel való együttlátását, *zéró vagy null-fokalizáció*nak a narratori és szereplői nézőpont különválását (egy szereplői nézőponthoz sem kapcsolódik a narratori kijelentés), és *külső fokalizáció*nak az elfogulatlanságra törekvő narratori beszédet, amely közvetíti ugyan a szereplő tetteit, de gondolataihoz nem enged hozzáférést (Füzi–Török 2006).

Hogy a fentebb vázolt narratológiai módszerek, illetve terminológia hogyan hasznosítható Barnás, Dragomán és Rakovszky regényében, azt a következőkben próbálom demonstrálni, miközben a három regény szerkezetét, narratív eljárásait, technikáit, az elbeszélésmód és fokalizáció alakulását térképezem fel.

3.2. A regények szerkezete

Rakovszky Zsuzsa 2002-ig költőként volt ismert és elismert, ám jelzett évben *A kígyó árnyéka* című regényével – amely elismerő kritikákat kapott – prózaíróként is debütált. Három év múlva jelent meg második regénye, *A hullócsillag éve*, amely abban tér el az elsőtől, hogy míg az klasszikusnak nevezhető, lineáris elbeszélésmóddal mesél el egy történésékben, fordulatokban gazdag esemény-sort, addig a második regény történetvezetésére kevésbé jellemző a linearitás, a

szüzsé sem annyira eseménydús, s lassan, fordulatokban kevésbé bővelkedve – sőt: az események minimalizálásával, a mindennapok apró történéseinek előtérbe állításával – halad előre a cselekmény. A regény négy, számozott nagyobb egységre tagolódik, s ezeken belül – terjedelmi szempontból nem mindig arányosan – 14, 5, 20 és 12 rövidebb fejezet sorakozik.

Az időbontásos szerkezet által több szólam különül el a regényben, amelynek tekintélyesebb részében egy egyes szám, harmadik személyű narrátor elbeszélése által férünk hozzá a történethez, pontosabban egy olyan narrátor által, aki nem része az eseményeknek. Ezen információk alapján azt feltételezhetnénk tehát, hogy egy külső nézőpontú, onnipotens narrátorral van dolgunk, de ez esetünkben felületes megállapítás lenne, ugyanis a mindentudó elbeszélő mellett nem elegendő az az érv, hogy a narrátor az eseményeken kívül pozicionálja magát, tehát ő maga nem részese a bemutatott diegetikus világnak. A regény narrátora ugyanis a főszereplő kislány, az öt-hat éves Piroska külvilággal kapcsolatos benyomásait mondja el. Valójában azonban nem csak ennyit, hiszen megfigalmazásaiban, Piroska tapasztalatainak nyelvi formába öntésében implicit módon saját szemléletét, nyelvi tudását is működésbe hozza. Kérdés marad viszont, hogy tulajdonképpen ki az, akinek a jelenléte implicit módon van ott a szövegben: vajon Piroska jelenléte-e az elsődleges vagy a végig anonimitásba burkolózó felnőtt elbeszélőé? Genette terminusával nevezzük egyelőre heterodiegetikusnak a fő szólamot, de – mint később látni fogjuk – a regény nézőpontisége ennél jóval összetettebb.

A regény textusának egy másik rétegét levelek teszik ki, amelyek a fő szólamba ékelődnek, időnként megszakítva azt. A regény azonban nem az extra-diegetikus narrációval kezdődik, hanem az intra-diegetikussal, a levelekkel, amelyek címette Flóra, Piroska anyja, és amelyeknek feladója mindig változik – Flóra rokonai, udvarlói. A regény kezdő levelei még pontosan vannak címezve: jelölik nemcsak a hónapot és a napot, de az évet is – 1950 és 1952-es keltezésűek, a regényben előforduló többi levél mellől azonban hiányzik az évszám. A kezdő levelek oly módon keretezik a regényt, hogy általuk szerzünk tudomást azokról az eseményekről, amelyek a regény elbeszélte idejéhez képest előzmények: innen tudjuk meg, hogy Piroska születése után két évvel meghal az apja, s Flóra egyedül neveli lányát. A regényt kezdő levelek nélkül tehát az extra-diegetikus narráció *in medias res* kezdődne.

A levelek mellett a fő szólamba beágyazódnak homodiegetikus narrációként naplóbejegyzések is, amelyek szerzője a bejegyzések világán belül nem fedi fel magát, azaz nevét: annyit tudunk meg róla, hogy színikritikus és férfi, és titokban F.-nek udvarol. A naplóíró kiléte a fő szólamból derül ki: ő Bartha, a naplóbeli F. pedig Flóra, a két narratíva tehát kiegészíti egymást: amit az egyik elhallgat, az a másiktól kiderül és fordítva.

A regény textusában felfejthető egy negyedik réteg is, amely struktúráját, regénybeli helyzetét tekintve más jellegű a fentiekben említett narrációs szólamokhoz képest. Ez a réteg a mesék mint narratívák rétege által szövődik a regénybe, de tulajdonképpen nem járul hozzá elkülöníthető narratori pozíció. Implicitabb

módon van jelen a szövegben, a Piroska és az olvasó asszociációinak hálója által válik mégis összefüggő narratívává. Már maga a Piroska név is egy mesehős kislányra utal, s Piroska saját értelemképző eljárásai is úgy működnek, hogy amit nem ért, azt a mesékből már jól ismert jelenségekkel, figurákkal próbálja magyarázni. Jancsi és Juliska meséje kétszer is feltűnik a regényben, először a gonosz mostoha alakja hangsúlyozódik a *Mások* című fejezetben, majd a sötét erdőben való tévelygés a *Kiküldetésben*. Az előbbi kontextusa ekképp körvonalazódik: Hajnalné arról beszél Piroskának, hogy „egy igen rossz asszony” – akit máskor kurvának nevez – elcsalta tőle a férjét és a gyerekeit. Piroska nem érti a *kurva* jelentését, azt viszont érzékeli, hogy nyilvánvalóan egy negatív értéktelített szó lehet, és a Hajnalné történetének analógiájára lefekvéskor a *Jancsi és Juliska* gonosz mostohájának képét eleveníti fel maga előtt: „Elalvás előtt, a sötétben, látja maga előtt a kurva házát az erdei tisztáson: mézeskalácsból van az oldala meg a tetején a cserepek. A Hajnal-gyerekek vágyakozva nyújtogatják feléje a kezüket, a kurva pedig bentről, a függöny mögül lesi őket, és pipacspirosra festett ajkát nyalogatja.” (Rakovszky 2005: 31 – Rakovszky Zsuzsa: *A hullócsillag éve*. Magvető, Bp., 2005. 31. [a továbbiakban R. Zs.]).

Jelentősége van itt a piros színnek is, ami nemcsak ebben a részben kap negatív töltetet, hanem a *Kiküldetés* fejezetben is, amelyben a „piros nő” mintha a fent idézett rész „igen rossz asszonyának” megtestesülése lenne. Piroska ugyanis fél a piros hajú, piros szájú, piros pongyolájú, pirosra lakkozott körmű nőtől, akinél az anyja hagyja Pesten, míg elintézi néhány ügyét. Később konfliktusba is keveredik a piros nővel, mert eldönti, hogy haza fog menni, mégpedig egyedül, az erdőn keresztül, s ez idézi fel a mesebeli Jancsi és Juliska eltévelyedését az erdőben:

„Látja maga előtt a holdvilágos tisztást, a tisztás szélén a hatalmas tölgyfát, amelynek tövében ledől majd éjszakára: a fűszálak között mozgó fényfoltok, eltűnnek-előbukkannak, ahogyan az arasznyi, sipkás, szakállas emberkék kezükben a parányi bányáslámpákkal átvágnak a tisztáson. A tölgyfa legalsó tisztásán fejét szárnya alá dugva fehér madár bóbiskol, ugyanaz, aki Jancsinak és Juliskának is mutatta az utat. [...] Az erdőben bogyókat lehet találni, málnát és kökényt, és ha megszemjazzik, ihat a patak vizéből. A fák mohos oldaláról pedig mindig tudni fogja, merre van észak. [...] A legutolsó hegy mögött, amelyiknek a csúcsát még látja, izgőmozgó, aranyos-vörös világosság, mintha hajnalodna vagy alkonyodna. Csak ekkor veszi észre, hogy nem messze tőle, a fák tövében egy pad van, és a padon egy asszony ül. [...] Jobb keze egy hatalmas, szürke kutya fején nyugszik, de az is lehet, hogy farkas. Az asszony feléje fordul, de a lepel árnyékában még most sem látni az arcát.

– Ne menj tovább! – mondja az asszony. – Mindjárt öt óra: nemsokára lemegy a nap! [...] Még hallja a magasból a bronzasszony hangját:)

– Na mi az? Nem is üdvözlöd anyádat?” (R. Zs. 110–113)

Piroska vizionálásában nemcsak a már említett mese idéződik meg: a kislány tulajdonképpen több mese elemeiből gyúr össze magának egy lehetséges hazamenekülési történetet: „az arasznyi, sipkás, szakállas emberkék kezükben a párányi bányászlámpákkal” a *Hófehérke és a hét törpe* jóindulatú törpéire utalnak, s ez esetben Piroska Hófehérkével azonosítja magát. Az az elképzelés pedig, hogy majd az erdő gyümölcséből eszik, és a fák mohos oldala alapján tájékozik, több mesében is feltűnik. Útközben egy öregasszonnyal találkozik, akinek nem látja az arcát, de akiről kiderül, hogy segítőtársa lehet, akárcsak a törpék, hiszen figyelmezteti, hogy ne menjen tovább. Ezen a ponton a jóságos öregasszony képe összecsiszítja az anyjával, aki hirtelen megjelenik előtte. A mesebeli, képzeletbeli sűrű erdőnek is van analógiás párja a valóságban – Piroska egy ruhatárban ülve képzelődik (a piros nő ruhatáros), s a kabátrengeteghez ráadásul ugyanaz a jelző társul, mint az erdőhöz: „a sűrűsödő kabátok eltakarják a tolongó tömeg elől” (R. Zs. 111). A mesék világa és a valóság egymásra tevődik, a mesék ily módon egy örök jelenidejűséget kapnak a történetben a gyermeki gondolkodásra és időérzékelésre jellemző egyidejűség okán.

A kötet szerkezetére vonatkozóan Tarján Tamás találóan állapítja meg, hogy olvasható a regény fényképalbum-regényként is, hiszen a kisebb fejezetek mintegy fotográfiákként sorakoznak a négy nagyobb egységen belül. „A fényképalbum olyan dokumentáció és rekonstrukció, melyben a megörökítő szelektív emlékezet elementárisan és reménytelenül (reménytelenül és elementárisan) a való élet nyomába szegődik, megállítja – egy nagyobb sodorba beállítja – a pillanatot. A képek állománya és kombinációs rendje változtatható, a hangsúlyok elmozdíthatóak, s maguktól is elmozdulnak. Rakovszky ilyesfajta, mozgásban levő textust, az önalakítás állapotában levő regényt hozott létre” (Tarján 2006). A különböző nézőpontú, egymás mellé rendelt szövegek kiegészítik egymást: ha az egyik narratívában hiányokat észlelünk, azokat egy másik nézőpontú narratíva kitölti.

Dragomán György prózaírói pályája (eleddig) párhuzamosan halad a Rakovszkyével. Az ő első regénye is 2002-ben jelent meg *A pusztítás könyve* címen, a második, *A fehér király* pedig 2005-ben, akárcsak Rakovszky második regénye.

Tényleg regény? Az alcím szerint igen, hiszen az epizódok egybeolvasva összefüggő történetet formálnak, állandó főhős is van, de a tizennyolc fejezet mindegyike olvasható külön-külön is. Dragomán Gaál Teklával való beszélgetésében az angol irodalomban népszerű novellaregény (*short story novel*) műfajmegjelölés felé hajlik, és kiemeli, hogy azért választotta ezt a formát, mert első regényéhez képest valami mással szeretett volna kísérletezni:

„[...] És akkor kitaláltam a monológot, és rájöttem, hogy ezt a kisebb-darabokból-nagyobb szerkezetet fogom használni. Amúgy is nagyon szerettem a novellaregényt, Babelt, Hemingwayt meg Faulkneret, és persze Bodor Ádám Sinistráját, ami nekem mindig is egyfajta sarkcsillagom volt és lesz” – mondja Dragomán (Gaál 2005). Az interjúból az is kiderül, a szerző nem kronologikus sorrendben írta az egyes darabokat, ahogy kész

volt egy-egy szöveg, meg is jelentette őket, s a kötet formában elének kerülő sorrendet utólag állította össze. Nem véletlen természetesen az sem, hogy Dragomán Bodor Ádám *Sinistra* körzet című regényét (?), novellafüzérét (?) említi, hiszen *A fehér király hasonló műfaji problémákat vet fel, és jó néhány kritikus tartja úgy számon Dragománt, mint olyan prózáírót, aki Bodor Ádám „köpönyegéből bújt elő”*. (Lásd többek között Báthori Csaba: *A gyermekkor ára* (Magyar Narancs, 2005. 38. szám) vagy Ambrus Judit: *Szabadon fogva* (Beszélő, 2006. okt., 11. évf., 10. szám) című kritikáját.)

Dragomán kötetének minden egyes fejezete egy tizenegy éves kislány élményeit tárja az olvasó elé, mindegyik fejezet in medias res kezdődik más-más szituációt megidézve, más térben és időben, s ezáltal az olvasó a befejezetlenség érzetével jut el a soron következő fejezethez: az a történet, ami megszakad egy fejezet végén, már nem folytatódik a következőben.

Annak ellenére azonban, hogy az egyes epizódok önmagukban is olvashatók, véleményem szerint mégsem nevezhető novellafüzérnek a kötet: nem véletlenszerűen kerülnek egymás mellé ugyanis az egyes fejezetek, és nem olvashatóak tetszőleges sorrendben – azaz olvashatók, de a mű egésze mást is, többet is mond, mint az egyes fejezetek külön. Talán Bodor Ádám már említett regényének alcíme – *Egy regény fejezetei* – is hasznosítható lenne a műfaj kérdésében. Ez a műfajmegjelölés ugyanis a Bodor-regényre a legpontosabb: jelzi a műfaji átmenetiséget, egyaránt utal a novellára és a regényre. Vasy Géza szerint az alcím azt is sugallja: állhatna akár több fejezetből is a Bodor-regény, a megnevezés mégsem a töredékességet sugallja, hanem a hiátusosságot, ami azonban nem a hiányra utal, hanem a sűrítés alakzatára, illetve „a polifon jelentéssugárzást katalizáló poétikai tényező”-re (Vasy 2003: 196). A polifon jelentéssugárzás úgy érvényesül Dragomán regényében, hogy noha ismerjük a regény keletkezési módját – az egyes fejezetek csak utólag rendeződnek regénnyé a gyakorlatban –, mégis poétikailag olvasható úgy is a kötet, mint aminek a teljes anyaga van kisebb mozaikokra, epizódokra tördelve, s ezekből rakja ki az olvasó az összefüggő regényanyagot, a már értelmezett egységes narratívát. (A mozaikosság, a rész-egész viszony Esterházy *Harmonia caelestis*-ét is felidézheti, bár természetesen a töredékességnek ott más a természete.)

A kötet közepe tájától ugyanis egyre több visszautalásra bukkanunk, a narrátor sommásan összefoglal néhány korábban már elmesélt epizódot (pl. az *alku* című fejezetben a Csákányról szóló epizódot zanzásítja néhány sorban). A *Sinistra körzet* mindazonáltal sokkal szerteágazóbb, a történeteknek nincs annyira lineáris ívük, mint *A fehér király* fejezeteinek, ezért is tekinthető ez utóbbi sokkal inkább regénynek, mint Bodor kötete, persze nem minősítő, pusztán leíró módon.

Dragomán regénye – ellentétben a Rakovszkyéval – nem ágyaz a fő szövegre más-más nézőpontú narratívákat, a regény textusa itt másképp rétegződik. A *fehér király* naplószerű elbeszélése – vagy Dragomán szavával: monológja – végig a tizenegy éves Dzsátá nézőpontjából láttatja az eseményeket, a kislány maga is része a történetnek – ő a főszereplő –, s ily módon a Genette által felállított

narrációtípusok közül a homodiegetikus terminussal írható le. A hang koordinátáinak megállapítására, illetve a látottak bemutatási módjára később térek ki részletesebben.

A regény szövete ez esetben a jelölt és jelöletlen intertextusok által válik többretegűvé. A regényről született legtöbb kritika kiemeli, hogy erőteljesek a regényben az irodalmi allúziók, amelyek nemcsak a magyar próza egy-egy jelentős darabját idézik, hanem világirodalmi kontextusban is népszerű regényeket. A negyedik, *csákány* című fejezet alapszituációja szerint Dzsátá a barátaival focizik a pályán, amikor váratlanul munkások érkeznek, és rá akarják venni őket, gyerekeket, hogy ássák ki a szennyvízcsatornát, amit a pályán kell elvezetni. Az egyik fiú, Nagyprodán válasza – „de ez a mi pályánk” (Dragomán 2005: 49 - Dragomán György: *A fehér király*. Magvető, Bp., 2005. 49. [a továbbiakban D. Gy.] – a Pál utcai fiúk magatartását idézi a grunddal szemben, amit minden áron meg akarnak védeni.

A *háború* című fejezet a két gyerektábor egymás elleni harcát jeleníti meg (s így implicit módon szintén idézheti Molnár Ferenc regényét). A tét: ha Dzsátának és társainak sikerül visszaszerezni labdájukat, játszhatnak Frunza Romulusz és Frunza Rémusz focipályáján. Ez a csata azonban nem játék, nem csak szimulálják a háborút, hanem éppolyan véresen komollyá teszik – szó szerinti értelemben is –, mint William Golding *A legyek ura* című regényében a két ellenséges gyerektábor. Nemcsak az alapszituáció mutat hasonlóságokat a Golding-regénnyel. Dragomán regényének e fejezete megismétel néhány, a Golding-regényben kulcsfontosságú motívumot: ami ott lándzsára tűzött disznófej, az itt egy azonosíthatatlan, véres tárgy (?), állat (?), amiről Puju azt állítja, hogy gyerekfej, s amiről később kiderül: egy labda. Mindkét regényben tanúi vagyunk a háborúra való rituális készülődésnek: a gyerekek befestik az arcukat feketére, mindkét regény hősei csatakiáltásokat találnak ki: Goldingnál ez a disznóvadászatokra van fenntartva, és rituális táncsal is párosul, Dragomán gyerekhősei „az igazság és testvériség”, valamint „a forradalom győzni fog” csatakiáltással indulnak visszaszerezni a labdájukat. Nem utolsó sorban pedig mindkét regényben jelentéssé válik a pusztító tűz motívuma: a Golding-regényben az erdőtűz véletlenül, pontosabban a fiúk gondatlansága miatt üt ki, és emberéletet is követel, a Dragomán-regényben a Frunza-testvérek szándékosan gyújtják fel a búzamezőt, de senkinek nem lesz komoly baja. Végül mindkettőben külső segítség érkezik – mégpedig egy felnőttől.

Mindezek mellett találunk egy jelölt intertextust is a regény *mozi* című fejezetében, amelyben egy mozilátogatás élménye elevenedik meg: az iskola igazgatósága moziba viszi a gyerekeket, hogy megnézzék az *Épül az ország* című dokumentumfilmet. Időközben áramszünet miatt megszakad a vetítés, s ekkor Dzsátá és Feri a gépészterembe mászik át a szellőzőnyíláson keresztül, hogy meglesse a betiltott filmtekercseket, amiről Feri nagyapja mesélt. A tekercsek között rábukannak egy olyanra, amelyiken csak annyi áll, hogy nyolcvannégy, aminek nem tulajdonítanak különösebb jelentőséget, csak Feri jegyzi meg, hogy egyetlen film sem lehet nyolcvannégy tekercs hosszúságú. A nyolcvannégy George Orwell *1984* című regényére utal, azaz pontosabban a regényből készült filmre, amely

szintén 1984-ben készült. (Orwell 1949-ben megjelent regényének két filmes adaptációja is készült: az első 1956-ban Michael Anderson rendezésében, a második 1984-ben Michael Radford rendezésében. Kritikusok véleménye szerint az első kísérlet meg sem közelíti az irodalmi forrás színvonalát, mert a hatásvadász akciós jeleneteket állítja előtérbe. A második adaptációt a kritika is elismerően fogadja, hiszen az eredeti látomásszerű anyaghoz hívebben igazodik. (*A film krónikája*. 2., bőv. kiad. Magyar Könyvklub – Officina Nova, Bp., 2000: 288., 497.) Dzsátá és Feri valószínűleg az 1984-ben készült filmet találja meg, hiszen a 84 jelölheti a filmkészítés időpontját is a címe mellett, nem utolsó sorban pedig a Dragomán-regény története az 1980-as éveket is idézi, valószínű, hogy a frissen készült filmet nem is vetíthették a mozik, ezért lapul hátul a gépésztérben.)

A filmre (és ezáltal a regényre) történő allúzióknak több szempontból is jelentősége van. Elsősorban azért válik jelentéssé az utalás, mert *A fehér király* története a nyolcvanas évek kommunista Romániáját idézi (miközben korábbi eseményekre is utal), amikor az Orwell által fikcióba ültetett negatív utópia, a „Nagy Testvér mindent lát” szituációja valósággá válik. A film beleíródása a regénybe architextuális utalásként is működik, amennyiben egy más műfaj/médium technikáinak az ötvözését jelenti a regény narrációs eljárásaival, hiszen Dzsátá elbeszélésmódját gyakran a szenttelenül bemutatott, de nem kommentált elbeszélésmód jellemzi, illetve az, hogy gyakran vetít az olvasó elé filmszerű képeket. (Erre a legjobb példa a regény utolsó jelenete, amikor a kisfiú egyre gyorsabban és gyorsabban szalad a rabszállító autó után, amiben az apja ül.)

Az architextuális utalás abban az esetben is működőképpé válik, ha Orwell regényének műfajára, a disztópiára gondolunk, s itt ismét belép a játékba a *Sinistra körzet* is. Látható tehát, hogy a Dragomán-regény intertextuális utalásai összefüggő rendszert, sokfelé ágazó viszonyhálót alkotnak, hiszen egymással is kapcsolatba lépnek.

A regény textusának harmadik rétegét a mesék, legendák, babonák világa teszi ki. A címbeli fehér király alakja is több mesében megjelenik, pl. Lewis Carroll *Alice Tükkörországban* című mesekönyvében vagy Móricz Zsigmond *És akkor meghalt a mese* című meséjében, amelynek főszereplője, Anderjás meg akarja ölni a királyt, de végül a feleségétől megtudjuk: Anderjás ártalmatlan – ő az örök mesélő, s meséit néha a valóságra szeretné kopírozni. A mese pedig akkor hal meg, amikor nem veszik azt komolyan, és Anderjást bolondnak nyilvánítják. (Lásd: „Szörnyű, napsütésen kibogozódik: mesét csinált magából: már régen meséli, hogy Veres Királyt megölte Fehér királyné kedviért, az új Fehér királyt vót fekete Királyné kedviért... Titkát pénzért megmutogatta...bolond, bolond, ne higgyetek neki halálba se: mese... Azt hitte a bolond, hahó, hah, haha: ki lehet a mesét cipelni a napra, hahó...” (Móricz Zsigmond: *És akkor meghalt a mese*. Nyugat 1922. 17–18. szám) A fehér király sakkbábuja is akkor vesztene el a Dzsátá számára szerencsét hozó, erőt adó funkciót, ha már nem hinne benne, ha erejét mesének, pusztá fikciónak minősítené.

Az *aranylelet* című fejezet struktúrája, cselekménybonyolítása, szöfordulatai a mesékhez teszik hasonlatossá az epizódot. Dzsátá és barátai elmennek az agyagbányához aranyat keresni, mert úgy hallották, Vászile bá, a telep őrzője meghalt, s így zavartalanul kutakodhatnak a bánya körül. Ez a szituáció a mesékből ismerős, hiszen a fiúk szerencsét próbálni indulnak, ám azzal nem számolnak, hogy a telepen ott találják Vászile bá féllábú fiát, aki megannyi próbának teszi ki őket: például Vászile bá halotti torát leszűrt szesszel és puliszkával kell megülniük, aztán segíteniük kell neki számba venni az „apai örökségét”, ami tulajdonképpen csak néhány kacatból áll. Amikor pedig végre egy agyagfalban aranyrögöket vélnek felfedezni, a féllábú tizedes felébred, és elkergeti őket a telepről, de előtte megjegyzi: azok csak kilőtt géppisztolygolyók.

A legendák regénybeli jelenléte a Frunza-testvérek (Romulusz és Rémusz) nevében látszik sűrűsödni. Romulus és Remus története eredetmítosz: Romulus Róma városának megalapítója. Az ismert legendának azon pontjait érdemes a regény szempontjából is kiemelni, miszerint Romulust és Remust nem nevelhette fel az anyja, de az ikerpár apjaként Mars istent, a háború istenét jelölte meg. Egy nőstény farkas szoptatta a kisfiúkat, és átszarmasztotta rájuk a vadságot és az erőt, s a kegyetlenség a regénybeli testvérpárnak is alaptulajdonsága, ők kezdeményezik a háborút is.

Végül szót kell ejtenem a regénybeli babona, pontosabban a fekete mágia jelenlétéről is. Az *alku* című fejezetben Csákány képes megmutatni Dzsátának az apját: egyfajta voodoo-bábut készít sárból, két madárszárnyból, Dzsátá egy hajszálából és három csepp véreből, aztán a bábut egy tükör elé állítja, és hátulról megvilágítja, Dzsátá pedig tényleg látja apját, amint egy csikos rabruhában dolgozik. Beteljesül Csákány jóslata is, miszerint Dzsátá el fog veszíteni valakit, cserébe azért, hogy láthassa az apját (a nagyapja temetésére engedik haza az apját). Ez a horrorisztikus–fantasztikus fejezet leginkább a gótikus regényeket idézi, s „a látomásos valószínűtlenség diadala” (Takács 2005).

Ugyanebben a fejezetben a Csákány madarainak éneke a regény szerkezeti jellegzetességeit látszik leképezni *mise en abyme*-ként: a madarak „valami nagyon bonyolult rendszer szerint [énekeltek], úgy, hogy a sok kis dalból kikerekedett valami nagyobb egész, olyan volt, mint egy igazi koncert, csak sokkal hangosabb, és ott ültünk Csákánnyal a kellős közepén” (D. Gy. 256–257, kiemelés tőlem Zs. A.). A madarak dalának koncertté alakulása a kisebb-darabokból-nagyobb szerkezetet tükrözi, majd később Csákány magyarázata az egyes darabok, fejezetek elhelyezési problémáit is tematizálja, reflektál tehát a regény keletkezésének aktusára is: „Nem is gondolnám, mennyi fáradság van e mögött a hangverseny mögött, hogy mennyit kellett kísérletezni a madarak elhelyezésével, hogy melyik melyikre hogy reagál, hosszú évek munkája ez [...]” (D. Gy. 257).

Barnás Ferenc 1997-ben debütált prózaíróként *Az élősködő* című kötetével, amelynek legsúlyosabb dilemmája Márton László szerint, hogy a regény mint nagyepikai forma hogyan veszélyezteti az elbeszélői tudat egységét, hiszen az egyiket mindenképpen fel kell számolni a másik kedvéért (Márton 1998). A 2000-ben megjelent második regényében – Csuha István szerint – „a kimódolt

cselekménybonyolításhoz silányabb nyelvi megoldások társultak, a helyenkénti kifinomult részleteket semmitmondó közhelyek váltogatták, hogy végül unalomba fulladjon a komolyzenei pódiumot odahagyó és boldogulását utcai zenéléssel kereső hegedűs története.” (Csuha 2006).

A legújabb, harmadik kötet, amely *A kilencedik* címet viseli, 2006-ban jelent meg, és egy kilencéves kisfiú perspektívájából láttatja az eseményeket, a narráció Genette terminusával tehát homodiegetikusként írható le, mivel az elbeszélő maga is része a bemutatott diegetikus világnak. A regényt több szempontból is meghatározza a kilences szám, olyannyira, hogy ez válik a mű egyik strukturáló tényezőjévé. A mindvégig anonimitásba burkolózó kilencéves elbeszélő a kilencedik gyermek egy tizenegy gyermekes családban, a regény kilenc fejezetből áll, és kilenc év telt el Barnás első regényének megjelenése és e mostani között.

A címadás és a fejezetek számozási módja exponálja a regény alapkérdését, hogy tudniillik kinek a nézőpontja is érvényesül a regényben. A cím – *A kilencedik* – egy eltávolító gesztus eredménye, s egy külső nézőpontot feltételez, amely nem a kilencéves elbeszélőhöz kötődik, hanem egy olyan személyhez, aki nem része az eseményeknek – Genette terminusával: heterodiegetikus narrátor. Elképzelhető ugyanakkor az is, hogy kilencedikünk felnőtt én-je bújlik el a címben, s ez esetben egy visszatekintő, a történetet mintegy retrospektíve értelmező címadással állunk szemben. A fejezetszámozás azonban már nem ezt a fajta kívülről való rálátást látszik tükrözni, hiszen az egyes fejezetek nem a sorszámozás módján követik egymást. Nem *első*, *második* stb. fejezet van, hanem *egy*, *kettő* stb. Ez a fejezetszámozási módszer pedig már egyértelműen a gyermeki nézőponthoz köthető (akárcsak Dragomán regényében az, hogy a fejezetek kisbetűvel kezdődnek), és azt képezi le, ahogyan a gyermek az ujján számolna: s azért is jut el csak kilenc fejezetig, mivel a tizedik ujj hiányzik (Zoknis nevű testvére véletlenül levágta). Annál is inkább a gyermeki perspektívát tükrözi ez a fajta fejezetszámozás, mivel a homodiegetikus elbeszélő többször is hangsúlyozza, mennyire szereti a számokat, és mennyire jól megy neki a fejben számolás (a HÉV menetrendjét például kívülről ismeri).

Ebben a családban mindegyik gyereknek van valamilyen fogycsok vagy furcsa szokása, becenevüket is ennek alapján kapják: Zoknis pl. azért kapta ezt a nevet, mert mániákusan gyűjti a zoknikat (a Nagyházban külön polca is lesz a zoknijainak), Tentés azért, mert folyton ringatja magát. Kilencedikünk pedig azért kilencedik, mert megrögzötten szereti a számokat: „A számokra valami miatt szükségem van, ez nekem olyan, mint a középső legnagyobb testvéremnek a zoknik. Talán ezért vagyok képes csak úgy kitalálni az időt.” (B. F. 92). Nála a fejben számolás méri a külső időt, hiszen amikor elkezdenek a testvéreivel ministrálni járni, azt is számon tartja, melyik halott hány napja van a földben. Ugyanakkor időérzékelése összefügg azzal is, hogy az ismétlődő álmaiban milyen változások állnak be éjszakáról éjszakára:

„A következő éjjeleken egymás után kétszer álmodtam a lukacsosat [...] Félhomály volt a szobában, de a falakat jól lehetett látni, azt is, hogy a lukak ezúttal mintha nagyobbak lettek volna. Arra gondoltam, onnan jön a

levegő, ami különben egyre melegebb és melegebb lett, épp ebből állapítottam meg, hogy telik az idő.” (B. F. 92)

Itt ugyanakkor az is kiderül, a névtelen elbeszélő minden érzékét (ez esetben hőérzékelését) beveti annak érdekében, hogy minél pontosabban meghatározhassa az idő múlását és benne önmagát.

Osztályozási kényszere is a számok szeretetéből eredő racionalizmusából fakad, s azáltal próbál önmagához közelebb férkőzni, önmaga családban és világban elfoglalt helyét meghatározni, hogy a rajta kívül álló dolgokat minél pontosabban megpróbálja kategorizálni. Osztályozza a szagokat, illatokat, olfaktív élményeit, amelyek igencsak fontosak számára: a húsbolt szagát különösen szereti, a trafikot pedig szintén azért, mert „kevés olyan jó dolog van a világon, mint a trafikszag” (B. F. 94), a ministráló öltözékének felvételekor pedig arra gondol: még soha nem volt rajta ilyen jó szagú öltözék. A nővére Pesten vásárolt táskáján is rögtön megérzi a „pesti szagot”, s ez akkor is így lenne, ha soha nem járt volna ott – mondja. Kategorizálja továbbá az apja verési módszereit, amit „kezelésnek” hívnak a családban („Egyébként a kezelést lehet kapni tenyérre, talpra vagy hátra, attól függően, hogy Ésapa melyiket választja” [B. F. 83]), és a kövér–sovány embereket is. A kövérség kilencedikünk számára legtöbbször negatív töltetet kap, és mintha a bűnnel is összekapcsolódna bizonyos esetekben: pl. szünetekben aggódva figyeli saját hasát, egyszer pedig azt álmodja, hogy a padtársa hája átfolyik belé. A nagy has és a bűn annál is inkább összekapcsolódik, mivel az anyja fűzöt hord, hogy eltakarja gyermekei előtt a terhességét. A papok fekete reverendáját a gyermek azzal magyarázza, hogy biztosan a kövérségük eltakarására szolgál, csodálja ugyanakkor testvére, Pap feszes hasát, amit a sok olvasás eredményének tud be. Egyetlen esetben válik pozitívummá, erénnyé számára a háj, és ez Pótmama, egyik nővérének esete: ő az, akihez oda lehet bújni lefekvéskor, és ő az, aki melegíti őket, s mindez az elbeszélő szerint elmaradna, ha Pótmamának nem lenne hája.

A kilences szám mellett a regény másik szervezőelveként az álom és valóság változtatását jelölhetnénk meg. Különös kapcsolata van e kettőnek a regényben, hiszen álom és valóság legtöbbször nem válik élesen szét a gyermek tudatában, s gyakran magyarázza a valóban megtörtént eseményeket az álmaiban előforduló szituációkkal, máskor meg a valóban megtörténtet nem tudja úgy érzékelni, mintha az éppen akkor történe. Ez utóbbi érvényes a verésekre, pl. amikor Molnár megveri, még védekezni sem próbál, hiszen sejtette előre, hogy ez fog történni, s álmában, fantáziálásában sokszor fordult elő már vele hasonló kegyetlenség, s ott, ebben a másik regiszterben intenzívebben tudta megélni azokat, mint a valóságban:

„Nem igazán éreztem az ütéseket, talán azért, mert végig az járt a fejemben, hogy az egésztest mintha már átéltem volna [...] Igazából azóta számítottam erre, hogy Molnár a békáztatás után mellém került és belém rúgott. Az a bajom, hogy az ilyen dolgokat előre szoktam tudni.” (B. F. 89)

Itt egy nagyon erős testi emlékezet működik, hiszen az álmaiban történtek következményére, az álmok által kiváltott nyomasztó érzésére emlékeznek gyakran a gyermek, vagy éppen a félelem keltette reakcióit álmodja meg felnagyítva, tárgyiasult formában. Többször ismétlődik például az az álma, amelyben egy szobában van, a falak lyukacsosak, s minden egyes lyukban van egy hajszál:

„A szanatóriumi pizsama volt rajtam, az, amelyiket legjobban szerettem, szürkésfehér volt a színe, mint az ágyé. Amikor elkezdett rólam folyni a víz, egyszerre nagyon hideg lett, miközben a lukak összehúzódtak, akkorára, hogy talán csak egy tű fért volna el bennük. Aztán megint szivárogni kezdett belőlük valami. Azt hittem, az fog megisméltődni, ami az előző álomnál, de nem ez történt, mert a következő pillanatban egészen közel kerültek hozzám a falak, a lukakból pedig sárgásfehér folyadék ömlött, ami forró volt, égetett mindenütt. Nem éreztem szagot, a szememet azonban valami nagyon szúrta, hiába csuktam össze.” (B. F. 92–93)

A fenti álom a gyerek testi reakcióját, az izzadást vetíti ki tárgyakra: a fal a bőrének feleltethető meg, a lyukak a pórusainak, a hajszálak pedig a hajszálainak, illetve szőrszálainak. E megfeleltetésekből is az derül ki, hogy folyamatos átjárás van az elbeszélő álmai és a valóság között (a hajszálakat például nem fordítja át az álma nyelvére), s a határok gyakori egybemosódásának eredménye, hogy az egyik regiszterben folytathatatlan történetet átmenti egy másik történésorba. A gyermek élményeire az jellemző, hogy a „gondolásban”, az álomban vagy egy másik, fantáziát igénylő regiszterben erősebbek a testi tapasztalatai, s amikor azok valójában is megtörténnek, akkor ehhez a másik „narratívához” hasonlítja azokat (pl. a Nagyházban való fürdést, amire már nagyon régóta vágyott, a *Hogyan tisztálkodunk otthon?* című lecke alapján elképzeltékhez látja hasonlatosnak). Hiába azonban álom/fantázia/gondolás és valóság váltogatása, az egyszemélyes narrációban nincs ritmusváltás, a regény így egy folyamatosan az olvasó felé áramló tudatfolyammá válik.

A regény szerkezetével kapcsolatosan kiemelek még egy regénybeli mozzanatot, mégpedig hogy Vas atya hittanórán arra kéri a gyermekeket: írjanak fogalmazást a szüleikről, s majd később a tanító néni is hasonló feladatot ad. A kilencedik fejezetben még történik utalás az iskolai fogalmazásra: „reméli, jól haladunk a saját fogalmazásainkkal, mert néhány napon belül be fogja szedni” (B. F. 205), azonban a fogalmazás nem készül el a regény végére sem, nem szedik be. Ily módon a házi dolgozat azonosítható lenne magával a regénnyel, olyan értelemben, hogy az is váratlanul ér véget, az elbeszélő nem fűz magyarázatokat a történetekhez, csupán pontot tesz a végére, a jelentésképzés, a magyarázat így az olvasóra hárul. Nemcsak a be nem fejezettség érzetét keltő lezárás miatt olvasható a regény az iskolai fogalmazás leképeződéseként. A néhol körülményeskedő, a felnőttek választékos beszédmódját mímelő megfogalmazások ugyancsak hasonlóvá teszik a regény elbeszélésmódját egy iskolai fogalmazáshoz, hiszen a gyermek a hasonló feladatokat igyekszik úgy elvégezni, hogy a felnőttek, a tanárok elvárásainak megfeleljen, ezért gondolja úgy, hogy néhol fel kell számolnia saját beszédmódját annak érdekében, hogy fogalmazása találkozzon az osztályzatot adó tanár elváráshorizontjával. Számos példát lehetne erre a jelenségre

felhozni a regényből, ezúttal egy mondatot emelek ki: „Szerintem Vas atyával kapcsolatban nevetésnek nem volna szabad előfordulnia, ilyenre ő nem szolgál rá” (B. F. 146) – mondja az elbeszélő, ahelyett, hogy egyszerűen úgy fogalmazna: Vas atyát nem szabadna kinevetni.

A szerkesztésmódra jellemző a körköröség, a kitérők, majd a kiindulóponthoz való folyamatos visszacsatolások, s a minimalista szerkesztésmód, a lecsupaszított forma (amiről a fejezetszámozásoknál is beszéltem) az iskolai fogalmazáshoz való hasonlíthatóságot erősítik.

3.3. Nézőpontváltások, fokalizáció

A fentiekben azt vizsgáltam: a nézőpont kialakításához milyen regényszerkezetek járulnak, a továbbiakban megfordítanám a kérdést, és arra szeretnék rávilágítani, hogy a regények fent vázolt szerkezete hogyan hozható kapcsolatba a nézőpontisággal, milyen nyelvi paneleket hoznak működésbe az elbeszélők, milyen nyelvi struktúrákkal dolgoznak, illetve hogyan alakul nézőpont és fokalizáció viszonya a három vizsgált regényben.

Nemhiába nevezi a fülszöveg írója Rakovszky regényét a határok regényének. Anya és gyerek, férfi és nő egymás közötti határkeresésénél azonban többről is szól a regény. A leveleket követő első, *Határok* című fejezet a határokat, a határok kérdését feszegeti, úgy, hogy a fejezet mintegy leképeződése annak a tudatra ébredési folyamatnak, ami az ötéves Piroskát jellemzi: a tárgyakat, dolgokat, jelenségeket, embereket igyekszik élesen elhatárolni egymástól és önmagától, olyan ellentétekben gondolkozik, mint édes-keserű, hideg-meleg, jó-rossz, sötét-világos, test-lélek. Viszonyokban gondolkodik tehát, az ellentétpárokat az érzéki (tehát közvetlen) tapasztalataiból rakja ki, és az átmeneteket alig érzékeli:

„Amikor kilökkik a nehéz, zöld kaput (feketén kunkorgó vascirádák hosszúságú üvegnégyszögbe börtönözve), még otthon vannak: amikor becsukódik mögöttük, már nem. [...] A hangya, amelyik az árnyékuktól megrémülve iszkol a konyhakövön, a következőben – a szomszéd Gabika szandáljának talpa alatt fekete lekvármaszattá szétkenődve – már nem. [...] Tél van és nyár van, pedig az előbb még ősz volt és tavasz: éjszaka van, pedig az előbb még nappal volt.” (R. Zs. 11)

Önmaga létének definícióját is a határok, tulajdonságainak más tulajdonságoktól való elkülönítéséből következteti ki:

„[...] a lelke szabadon járkal ide-oda a részekre szabdalt világban, egyszerre lehet minden, minden történet minden szereplője. De a teste odaszegezi a nevéhez: Piroska –, az életkorához: öt év, a szókésbarnaságához, a szemüvegességéhez, és ahhoz, hogy elöl kiáll egy foga, és mindig lóg a cipőfűzője (de csak akkor, ha a tükörben vagy egy kirakat üvegében meglátja magát: különben az és olyan lehet, aki és amilyen lenni akar).” (R. Zs. 12)

Az idézett rész több, a regénnyel kapcsolatosan felmerülő problémát vet fel. Először is a lélek és test különbségén keresztül azt, hogy a szerepjáték, egyfajta „lélekvándorlás” által – azaz akkor, ha Piroska nem gondol önnön valójára, saját testére, mint ami behatárolja őt –, bárki lehet, *minden történet minden szereplője*. Így lehetséges az is, hogy az előző alfejezetben már idézett mesei elemekből kompilált hazamenekülési történetben Piroska azonosulhat Hófehérkével vagy akár az erdőben tévelygő Jancsival és Juliskával is. Ugyanakkor ezzel a megnyilatkozással a névtelen, heterodiegetikus narrátor mintha azt sugallná: Piroska ő is. Én-kettőződésről azonban szó sincs, a felnőtt elbeszélő lehet Piroska idősebb alteregója, viszont semmiképpen nem a másik én-je. Tarján Tamás szóhasználatával: ő a Piroska helyett *felkent narrátor*, a kislány érdekképviselője. Nem olvadnak tehát össze a határok az elbeszélő és a főhős között, már csak azért sem, mert a regényben többnyire világos a *ki lát?* és a *ki beszél?* kérdésre adott válasz: a fő szólamban többnyire Piroska lát, ő fokalizál, miközben mindazt, amit lát, hall, érez és tapasztal, nem ő mondja el, hanem a névtelen elbeszélő.

Az idézettel kapcsolatosan felmerül az a kérdés is: vajon lélek és test ennyire pontos és tudatos elkülönítése adódhat-e a gyermeki gondolkodásból? Nem valószínű, hogy a lélekkel és más absztrakt fogalmakkal kapcsolatosan feltételezhető, hogy egy ötéves gyermek elvontan is gondolkodjon, valószerűbb lenne, ha itt is úgy járna el a szerző, mint sok más helyen a regényben (egyébként sikeresen), hogy az elvont fogalmakat tárgyiasítva mutatja meg vagy hasonlítva azt a gyermeki tudás tárházának egy már ismert eleméhez (például mesebeli figurákhoz, szituációkhoz). (Sikeres hasonlatban mutatja meg a narrátor pl. a csillárt, amit sokkarú tengeri állatként láttat, vagy a temetőben látott szobrot: „A kőlap fölött bronz nőalak áll, bronzhegedűt szorít az álla alá, a másik kezében vonó: a kézfejét úgy tartja, mintha egy hőmérőt készülné lerázni.” [R. Zs. 126], ezekben a példákban ugyanis Piroska gyermeki gondolkodását hozza működésbe.) Szerencsés az a mód is, ahogyan a narrátor Piroska gyermeki időérzékelését megmutatja. A kislány úgy koncipiálja az idő múlását, hogy valami konkrétéhoz köti, tárgyiasítja, megfoghatóvá teszi: „Ha majd a viaszosvászon négyszirmú, kék virágainak középső sora bágyadtan fölizzik, az azt jelenti, hogy mindjárt négy óra lesz: hamarosan megjön érte az anyja.” (R. Zs. 166), vagy másutt: „Az éjszakák mint torlaszok, nagy fekete kövek állnak ki az idő sodrából. Ezeken a fekete köveken kell végiglépegetnie, hogy eljusson az ünnepig: még tíz van belőlük, már csak hét, már csak három.” (R. Zs. 189). Sikeresen mediálja az elbeszélő azt is, ahogyan Piroska önmagáról gondolkodik: a tükörstádiumot (Jacques Lacan tükörstádiumnak nevezi azt az elkülönülési pillanatot, ami a csecsemők 6–18 hónapos korában bekövetkezik. E mitikus vagy szó szerinti tükörpillanat eredménye, hogy a csecsemő képes felismerni önmagát a tükörben: miközben valami önmagán kívültre néz, önmagában gyönyörködik, egy külső képet önmagával azonosít.) már maga mögött hagyó kislány akkor szembesül igaznak hitt valójával, ha tükörbe néz, csak ekkor realizálódik benne, hogy hol vannak saját létének határai. Piroska valóságát ugyanis a tükör keretezi be, s így ha kilép a tükör látóteréből, nem lesz többé a valóság foglya, és az lehet, aki akar.

Érdekes, hogy a színikritikus narratívájában az látszik tükröződni, hogy felnőttként (és férfiként) hasonló problémákba ütközik, mint Piroska – a valóságérzéke-

lés problémájába, s ez oly módon függ össze tükörtapasztalatával, mint ahogyan azt Piroska esetében is láttuk: „Dörömbölő szívvel, mezítláb eltántorgok a borotválkozótükörig, az arcom szemüveg nélkül puha és ködös, nem is arc, inkább csak egy arc lehetősége, egy olyan arcé, amelyhez voltaképpen semmi közöm” (R. Zs. 149). Itt azonban Bartha elhatárolja önmagát a tükörképétől, mint arcának csupán egy lehetőségétől, de ez nem a létezés szabadságát jelenti, mint Piroskánál (aki bárki lehet, ha nem érzeke magát a tükörben), hanem a kínos felismerése, hogy identitáskrizisének következményeként önmaga árnyékává válik.

A fentiekben tárgyalt eljárások mellett kevésbé szerencsés viszont, hogy az elbeszélő – mint Piroska szócsöve – néhol sokkal többet mond, mint amit a kislány megtapasztal, hiszen ezeket a tapasztalatait, megérzéseit reflektált keretbe helyezi, lefordítja egyfajta fogalmi nyelvre, ami természetszerűleg már nem ugyanaz, amit Piroska mondana el az észlelt tárgyról, hiszen „az interpretáció újratelemíti az identitást” (Holland 1996: 303), Piroska identitását. A regény fő dilemmája az, hogy a választott gyermeki perspektívát nem sikerül mindvégig következetes módon érvényre juttatnia, néhány helyen megbicsaklik a koncepció, pontosan azért, hogy a szerző nem igyekszik magát minél inkább eltüntetni a narrációban, a mediáltság nyomai érzékelhetőek, néhol túlságosan is kilóg a szerzői lóláb. (Erre hívja fel a figyelmet Elek Tibor: *A szerzői önkény határtalansága* című kritikája is. Új Könyvpiac, 2005. július.)

Dragomán és Barnás sokkal árnyaltabban oldja meg a gyermek nyelvi eszének működésbe hozását: nem a kommentárokkal övezett bemutatás (telling) módszerével él, amely által felfedné a beleértett szerző jelenlétét a szövegben, hanem sokkal inkább a jelenetezés (showing), a pusztá regisztráció technikájával, amit a gyermekelbeszélők maguk végeznek el. *A fehér királyban* és *A kilencedikben* nem érzékelhető az öntudatos narrátor jelenléte, úgy, ahogy *A hullócsillag* évében. Dragomán és Barnás regényében nincs kézzelfogható jelenléte egy külső narratív instanciának, a regények pedig (kivéve a madarak énekének mozzanatát Dragomán regényében) nem reflektálnak önmaguk létrejöttére.

Dragomán regényének mondatfűzési technikája a gyermek főhős és elbeszélő lélegzetvételt követi, a mindent egyszerre való elmondás vágyát képezi le. A gyakran kétoldali hosszúságú mondatok között sok mellérendelő mellékmondatokból felépülő tömböt találunk, s ezek között is leggyakoribb a kapcsolatos, illetve az ellentétes tagmondat. Leginkább a Biblia mondatstruktúrájára is jellemző „és”-szerkesztésmóddal írható le *A fehér király*. Példaként álljon itt egy több mint kétoldali mondat töredéke, ami alapján a regény nézőpontosságára is rá kívánok majd világítani:

„Akkor már több mint fél éve apa nélkül voltunk, úgy volt pedig, hogy csak egy hétre utazik el, a tenger mellé ment, egy kutatóállomásra, nagyon sürgős ügyben, amikor elbúcsúzott tőlem, mondta, hogy mennyire sajnálja, hogy nem vihet magával, mert a tenger olyankor, késő ősszel igazán felejthetetlen látvány, sokkal haragosabb, mint nyáron, hatalmas, sárga hullámokat vet, csupa fehér tajték minden, ameddig a szem ellát, nem

baj, ígéri, hogy ha hazajön, akkor majd engem is elvisz, és megmutatja nekem, nem is érti, hogy történhetett, hogy már elmúltam tízéves, de még mindig nem láttam a tengert, mindegy, majd bepótoljuk ezt is a többi pótolnivalóval, semmit se kell elkapkodni, lesz majd mindenre idő bőven, mert előttünk az élet [kiemelés tőlem: Zs. A. Előttem az élet a címe Roman Kacew (más regényeihez a Romain Gary nevet használja) francia író Émile Ajar álnéven publikált 1975-ös regényének, amelyben szintén egy gyermek mesél.], ez apa egyik kedvenc mondása volt, én sose nagyon értettem, hogy mit jelent, mikor aztán nem jött haza, sokszor gondolkoztam is rajta, és az a búcsú is sokszor eszembe jutott, amikor utoljára láttam [...] de aztán az a magas ősz hajú kollegája odajött hozzánk, és apa vállára tette a kezét, és mondta, hogy jöjjön doktor úr, letelt az öt perc, most már menni kell, mert különben lekéssük a repülőt, apa akkor lehajolt, megpuszilta a homlokom, de megölelni nem ölelt meg, és mondta, hogy vigyázzak anyára, legyek jó fiú, mert most én leszek a férfi a házban, úgyhogy becsüljem meg magam, és én meg mondtam, hogy jól van, jó leszek, és ő meg magára vigyázzon [...]” (D. Gy. 8–9)

Az idézett rész a regény első fejezetében olvasható, rögtön azt követően, hogy az elbeszélőtől megtudjuk, kora reggel tulipánt szedni indul. Ezután vált át hirtelen, és egy másik idősíkot idéz meg, azáltal, hogy felemlegeti apjától való búcsúzását. Az egyes fejezetek hasonló struktúrával építkeznek: in medias res kezdődnek, adva van tehát egy szituáció, aminek az előzményeihez csak később enged hozzáférést az elbeszélő. Jelen esetben – mint azt később megtudjuk – azért indul Dzsátá tulipánt szedni, mert aznapra esik a szülei tizenötödik házassági évfordulója, s az apja minden ilyen alkalommal nagy csokor tulipánnal lepi meg az anyját. Dzsátá tulajdonképpen egy behelyettesítő gesztust tesz a tulipánszedéssel, amire az apja jogosítja fel, mondván, hogy míg ő távol van, a kisfiú lesz a férfi a háznál. Miközben Dzsátá a virágokat vágja, arra gondol, hogy az apja is úgy tehetett minden évben, talán még ugyanazt az ollót is használta. Számos hasonló részt olvashatunk a regényben, ahol a kisfiú azon kapja magát, hogy az apja mozdulatait ismétli bizonyos helyzetekben, vagy éppen arra gondol, hogyan tenne bizonyos dolgokat az apja.

Nemcsak mozdulatait, gesztusait idézi fel, hanem szavait is. A fenti részben az idéző igék (mint a *mondta, ígéri, nem érti*) jelzik azokat a mondatfoszlányokat, amelyek Dzsátá apjától származnak. Nem az idézőjelben közölt egyenes idézet módszerét választja az elbeszélő, nem adja át az apjának időlegesen a beszédet, s ily módon az apja mondatait szinte észrevétlenül szövi bele narratívájába. (Így jár el pl. Kertész Imre a *Sorstalanságban*: az idézőjelekkel mintegy jelzi a gyerek távolságtartását a felnőttektől idézett mondatokkal szemben, valamint azt, hogy ő, a gyerek ezeket a mondatokat nem is érti minden esetben. Ebből a (jelölt) távolságtartásból fakad az iróniája.) Az apja szavai – és másutt más szereplőké – szabad függő beszédként jelennek meg: ebben az idézési formában ugyanis van szám- és személybeli egyeztetés, ugyanakkor viszont a felidézett szereplői beszédnek ilyen formán megőrződnek a frazeológiai, szóhasználatbeli sajátosságai. Ez a fajta idézési módszer a belső fokalizációs technikák révén jöhet létre, ami a szereplővel való együttlátást jelenti. Mindez Dzsátá apjával kapcsolatosan egyfaj-

ta azonosulási kényszerből is fakad, hiszen az apa mindvégig mint puszta vágy jelenik meg. Egyfajta rituális apavárás van jelen a regényben, Dzsátá ugyanis minden vasárnap otthon marad, és egyetlen dolgot tesz: várja az apját. Amikor az apa a nagypapa temetésén végre föltűnik, akkor sem érintheti meg őt a kisfiú – a rabszállító autó után való szaladásban látja a beteljesülést, ami ily módon a jövőre van kivetítve: arra a pillanatra, amikor reményei szerint utoléri az autót. Ehhez a momentumhoz azonban már nem vezet el a regény. Mintegy kitágítja azt a pillanatot, ahogy a gyerek szalad – mintha egy örök jelen pillanattal zárulna a könyv.

Barnás sorszámozott főszereplőjére még inkább jellemző, hogy sok esetben más szerepekbe, szituációkba képzele bele magát, s ennek következményeképpen az elképzeltet intenzívebben éli meg, mint a valóságosat. Gyakran alkalmazza azt a stratégiát, hogy nem azt mondja, ami *valóban* megtörtént, hanem amit kitalál. Saját történeteket konstruál magának, és később, amikor valakinek újra kell mondania ugyanazt, akkor azon igyekszik, hogy jól emlékezzen a kitaláltra. (Ezt teszi pl. akkor, amikor a levágott ujjáról kérdezik.) Gondolkodásmódjára ugyanakkor jellemző, hogy nem hagyja reflektálatlanul a körülötte történő dolgokat, s nemcsak azoknak az embereknek figyeli minden mozdulatát, szavát, akikkel közvetlenül kapcsolatban áll, hanem saját magát is.

Néhol már szinte leltárszerűen figyeli önmagát Barnás hőse, olyan pontosan, mintha jelentéseket kellene írnia önmagáról, mintha önmaga lehallgató készüléke lenne: „amióta felébredtem, kétszer szólaltam meg; egyszer köszöntem, a piactérenél meg azt mondtam a testvéreimnek, hogy a Vogellel kell találkoznom. Mind a két alkalommal hibátlanul ejtettem ki a szavakat, mert előtte magamban jól kigyakoroltam őket” (B. F. 39). A figyelés már szinte a névtelen főszereplő zsigérében van, soha nem tudja kikapcsolni, automatikusan működik nála/benne, miközben néha ő is érzi, hogy ez mennyire terhes számára. Leginkább akkor válik kínná a megfigyelés, amikor reggelente tettetnie kell az alvást (mert nem tud aludni), hogy közben figyelhesse a többieket. Ez látszólag paradoxon, viszont éppen ez a körkörösség a teher, hogy már nem tudni, ok-e a megfigyelés vagy okozat, netalán cél, hiszen éjszaka megfigyeli a testvéreit alvás közben, hogy reggelente tettetni tudja, hogy ő is alszik, amit szintén azért tesz, hogy álcázva, észrevétlenül tovább figyelhesse családtagjait.

Jó néhány olyan passzusra is bukkanhatunk a regényben, amelyek kilencedikünk én-kettőződésére utalnak. Ezekben az esetekben az történik, hogy a gyermek néha önmagát is mintegy kívülről látja – megfigyelt és megfigyelő is egyben: „amikor Tentéssel meg Benjaminnal a szekrényben voltunk, láttam magam, ahogy fekszem a vaságyon; egyáltalán nem értem, ilyen hogy fordulhat elő” (B. F. 30).

A nézés, a látás és a tekintet végig fontos szerepet kap a regényben. A tekintet viszont szorosan összekapcsolódik az átváltozással. Amikor templomba mennek, az anyjuk úgy tesz, mintha nem ismerné őket. „Ez abból áll, hogy egyszerre olyan lesz a tekintete, mint otthon az imádkozásokkor. Igazából még sohasem sikerült észrevennem, mikor változik át” (B. F. 62). A szülők tekintetének ilyes-

fajta átváltozása pedig a félelemérzettel jár együtt, ilyenkor a kisfiú kerüli a szemkontaktust: „Amikor [Ésapa] vitt be a kórházba, az egész idő alatt ügyeltem, hogy lehetőleg ne kelljen ránézniem, mert ő mindig más, ha valami nem köti le. Ilyenkor egy kicsit olyan lesz a tekintete, mint Ésanyáé az imádkozásoknál, azzal a különbséggel, hogy az ő nézésétől másképp lehet félni” (B. F. 102). Az átváltozást önmagával kapcsolatosan a *másiklevés*hez köti, ahhoz, hogy néha úgy ül a padban, hogy azt képzele, ő Tentés vagy Benjamin, sorban áll a húsboltban, hogy érezze, milyen igazi vásárlónak lenni, amikor pedig sorra kerülne, kiáll a sorból; hazafelé menet benéz a kivilágított házak ablakain, hogy láthassa, mire van szüksége egy családnak (fény, meleg, stb.), ami az ő otthonukból hiányzik.

A nézőpont és fokalizációs móduszok feltérképezéséhez elengedhetetlen tudnunk, hogy kilencedikünk beszédhibás. Így tulajdonképpen az elbeszélés tárgya a hiány lesz. Ez esetben azonban a hang koordinátái nem köthetők a kilencéves gyermekhez, hiszen akkor végig egy olyan felépítésű narrációt olvasnánk, mint amilyen a nyolcadik fejezet, amelyben az elbeszélő az automatikus írásig jut el. Az ezt követő fejezetek, a nyolcadik fejezet második fele, illetve a kilencedik azonban többnyire lineárisan, logikusan építkezve halad előre, csupán a nyolcadik fejezet automatikus írása képezi le a kisfiú meghasadt tudatát, traumatizált énjét és nem utolsósorban beszédhibáját. A gyermek tehát leginkább a fokalizáló szerepét tölti be, ő az, aki lát, hall, érzékel, aki pedig mindezt elbeszéli, lehet a gyermek felnőtt énje, aki mintegy újra belehelyezi magát gyermeki énjébe. Az elbeszélő én tehát gyermek, az elbeszélő én pedig valószínűleg egy gyerekbőrbe bújt felnőtt, és pontosan ez tekinthető Barnás bravúros eljárásának, hogy e kettőt nem választja annyira élesen szét, mint ahogyan azt Rakovszky teszi. Nem hiába mondja az elbeszélő, hogy „régóta gyakorlom magamon az észrevehetetlenséget”.

A fokalizációs típusok analógiájára, azokból kiindulva ugyanakkor felállíthatjuk az elbeszélői megnyilatkozások egy hármas rendszerét Barnás és Dragomán regényében, hiszen a fokalizációs móduszok rendszere, a típusok változtatása nem alkalmazható maradéktalanul a vizsgált regényekre. Az első csoportba azokat a megnyilatkozásokat sorolhatnánk, amelyek tisztán a gyermeki gondolkodást képezik le. Ezek lennének az olyan gyermeki magyarázatok, mint Dragomán elbeszélőjénél a „mert én tudtam, hogy a méreg az mandulaízű” (D. Gy. 38) vagy kilencedikünk esetében az, hogy Pap feszes hasát a sok olvasás eredményének tudja be. Ezekre a gyermeki magyarázatokra az jellemző, hogy egy ismeretlen, a gyermek számára érthetetlen, különös dologra, jelenségre mindig talál valamiféle magyarázatot, amit egy már ismert elemhez köt – ez történik a méreg és a mandula ízének összekapcsolásában. A feszes has magyarázatához pedig feltételezéseken keresztül, több lépésben jut el a kilencedik: ő maga nem olvas, mert beszédhibás, tehát van némi hája; Pap rengeteget olvas, tehát feszes a hasa. E gyermeki magyarázatok esetében a feltételezett felnőtt elbeszélő gyermekkel való együttlátása, egymásba simulása történik meg, tehát többé-kevésbé itt még érvényesül a Genette terminusával belső fokalizációnak nevezett eljárás. A gyermeki beszédmódhoz tartozik ugyanakkor az is, hogy a kilencéves kisfiú néhol nem következetesen használja az igeidőket, a jelent a múlttal változtatja, pl. a következő mondatokban: „pótmamának szívesen elmondom az évről, de

nem mertem” (B. F. 176), „Elindulok a kis mellékutcában, aztán megálltam.” (B. F. 213).

Az elbeszélői megnyilatkozások egy második csoportja egyfajta átmeneti kategória, ugyanis ezekben a megnyilatkozásokban általában jelölve van, ha a gyermek adott ismerete mástól, például egy felnőttől származik, mégis a gyermek és a felnőtt perspektívája egyenlő arányban van jelen ezekben az esetekben. Ilyen kilencedikünk következő mondata: „A háborúban embereket ölnek, ezt hallottam, nem emlékszem már, kitől” (B. F. 32), vagy Dzsátái: „jól van, mondta, ti ketten lesztek a brigádvezetők, de ha nem halad a munka, találunk mást helyettesek, meglátjátok, milyen szép dolog az ilyen önkéntes társadalmi munka, milyen jó érzés építeni az országot” (D. Gy. 50).

A harmadik kategóriába azok a megnyilatkozások tartoznak, amelyek tipikusan felnőtt mondatok. A gyermek a felnőttek szóhasználatát, frazeológiáját veszi át, s ezekben a megnyilatkozásokban inkább a felnőtt nézőpont kerül előtérbe, itt ugyanis a gyermek helyezkedik bele a felnőtt szerepbe. Például amikor Vasököl arra próbálja rávenni Dzsátát, hogy vegyen részt a lövészversenyen, és szándékosan vesztse el, Dzsátából kitör az önérzetesség, s később ő maga is csodálkozik, hogy ezt mondja: „mert a sport az tisztességes dolog, ott nincs csalás, ott mindig mindenki egyenlő esélyekkel indul, és csak azon múlik minden, hogy ki hogy teljesít [...]” (D. Gy. 93).

Felnőtt és gyermek nézőpontja között ez utóbbi esetekben a legnagyobb a távolság. Az első, általam felállított kategória – láttuk – még megfeleltethető a Genette által felállított fokalizációs típusok egyikének, az utóbbi kettő viszont már nem illik bele a genette-i rendszerbe, ezért is volt szükség a fent vázolt, a nézőpontok váltakozásának árnyalásául szolgáló megnyilatkozás-típusokra. Egyfajta háromszoros váltással van dolgunk: a felnőtt, beleértett szerző a gyermek pozíciójába képzeletben magát, néhol viszont gyermekként bújkol a felnőtt szerepbe, kölcsönzi a felnőttek nyelvét.

3.4. Ironikus narratívák. A megbízhatatlanság iróniája. Ironikus vagy ironizált narrátor?

A fent vázolt nézőpontváltások, különböző megnyilatkozás-típusok felvetik a megbízhatóság–megbízhatatlanság dichotomikus kérdését is. Előfordulhat ugyanis, hogy olvasás közben nem adunk hitelt bizonyos narratív kijelentéseknek. A fent tárgyalt háromszoros váltás okán feltevődik a kérdés: mennyire konstruálható meg egy hiteles gyermeki hang, illetve mennyire hihetünk egy gyerekkelbeszélő által bemutatott világ hitelességében.

A megbízhatatlanság narratív szövegek esetén a mindentudó narráció ellenpólusát jelzi, s mint a korlátozott tudású narrátor velejárója jelenik meg. Manfred Jahn emeli ki, hogy a legtöbb narratológia kevés magyarázattal, mintegy evidenciaként a homodiegetikus narrációkat hozza fel a megbízhatatlanság mintapéldájaként (Jahn, Manfred: *Árulkapcsolások, kizárások, határterületek: a megbízhatatlanság jelensége a narratív helyzetekben*. In: Füzi-Török: i. m.). Jahn ezzel az elképzeléssel szemben a kereskedelemről ismert *árulkapcsolás* terminusát vezeti

be, amely két termék kizárólag csak együttes értékesítését jelenti. Az elméletíró gondolatmenetében ennek analógiájára a megbízhatatlanságot mint a narrációs formákkal (heterodiegetikus, homodiegetikus) való összekapcsolást érti (Jahn i. m.). Ezen a ponton Jahn megbízhatatlansággal kapcsolatos meghatározása az iróniával mutat kapcsolódást, s maga Jahn is megjegyzi később tanulmányában (Lyonsra hivatkozva), hogy a megbízhatatlanság az irónia egy formája (Jahn i. m.).

Az irónia görög eredetű szó, jelentése 'tettetés', s ha tettetésről van szó, akkor az valami olyannak a megmutatása, ami nincs, vagy legalábbis nem úgy van, ahogyan azt a látszat mutatja. Látszat mint megbízhatatlanság. Látszat mint valóság mélysége és felszíne közötti lebegés. Megbízhatatlanság mint a különböző narrációs formák közötti lebegés. Ezeket a kapcsolódási pontokat kívánom az itt következő fejezetben felfedni.

Az irónia fogalma [Ez a szókapcsolat Paul de Man szerint önmagában is ironikus, hiszen az irónia nem egy fogalom. A szintagma címbe emelése Kierkegaard-tól származik, tőle veszi át később de Man, az átvételre mint (ön)ironikus gesztusra utalva.] az i. e. 5. században tűnt fel először, eredeti értelme azonban nem függött össze kettős, állítva tagadó természetével – Arisztophanész vígjátékaiban csalást, hazugságot jelent. Jelen vizsgálódás szempontjából fontossá válik néhány szót ejteni a szókratészi iróniáról is, amelynek lényege – mint az Platón dialógusaiból kiderül –, hogy Szókratész a maga tudását nem-tudásnak álcázta, úgy tett, mintha nem lenne semminemű elképzelése a vita tárgyáról, s dialóguspartnerétől kérne felvilágosítást. A párbeszéd végén azonban az derült ki, hogy az a laikus az adott témában, aki a legnagyobb meggyőződéssel beszélt arról. Szókratész tettetett tudatlansága mögül pedig mélyebb értékű tudás sejlett fel: annak a biztos tudása, hogy a biztos lábakon nyugvó tudás valójában nem tudás, hanem puszta vélekedés. Egyetlen bizonyos tudás pedig a nem-tudás tudása. Szókratész oly módon válik tehát ironikussá, hogy elrejtí a maga tényleges tudását, kevesebbet mutat a valójában meglévőnél.

Ezen a ponton kereshető az irónia forrása a vizsgált regényekben is, pontosabban abban, hogy a narráció folyamatosan a felnőtt–gyermek megnyilatkozások, nézőpontok között billeg.

Rakovszky regényében – mint azt már korábban kifejtettem – világosan elkülönül a *ki lát?* és a *ki beszél?* kérdése. A *hullócsillag* évének heterodiegetikus, az önmagát a bemutatott diegetikus világon kívül pozicionáló narrátora tölti be a felsőbb narratív instancia szerepét, ami felől Piroska és más szereplők bizonyos megérzéseit, tudását, tetteit felül lehetne bírálni. Azonban az elbeszélő hol mindentudóként lép fel (azaz nemcsak Piroska fejébe lát bele, hanem a többi szereplő gondolatait is ismerni látszik), hol elhallgat bizonyos dolgokat, jelezve ezáltal, hogy éppen Piroska látószögével azonosul. Ami ez esetben eldönthetetlen, az tehát az, hogy milyen mennyiségű tudás birtokában van az elbeszélő, és mi az, amit tulajdonképpen tett: azt tettet-e, hogy többet tud, mint valójában, vagy azt, hogy kevesebbet? E kérdésen keresztül az Arisztotelész által felállított ellentétpárhoz érkezünk, Arisztotelész szerint ugyanis az irónia olyan színlelés, amely

ellentéte a kérkedésnek. A kérkedés a meglévőnél több tudás tettetése, az irónia a meglévőnél kevesebb színlelése (Szerdahelyi–Zoltai 1972: 321). A *hullócsillag* évének narrátora végig az arisztotelészi értelemben vett kérkedés és irónia között lebegteti narrációját, s ilyen értelemben megbízhatatlan. A dráma területéről kölcsönvett terminust is bevonva az értelmezésbe azt mondhatnánk, hogy a heterodiegetikus narrátor a drámákban megjelenő parabázis (a kórus vagy karvezető által elmondott betét az ókori görög színjátékban, amelyben a szerző saját nézeteit, véleményét fejtette ki) elmondójának helyét jelöli ki önmaga számára a regényben, olyan értelemben, hogy úgy tesz, mintha a mélyen rejlő igazságok, összefüggések megfogalmazása fölött teljhatalma lenne – megbízhatatlan auktoriális narrációval van tehát dolgunk. A fentiekből következően pedig azt látjuk: nem a narrátor ironizál, hanem ő maga válik az irónia tárgyává.

Dragomán és Barnás regényében az előző fejezetben már kibontott háromszoros váltásból következik a tettetés. Ezek a regények úgy állítják a gyermeki nézőpont elsőbbségét, hogy időnként felül is írják azt. Ennek azonban azért van létjogosultsága, mert nem egyszerűen az történik ezekben a regényekben, hogy egy felnőt a gyermeki nézőpontot adoptálja, hanem a gyermek maga is időnként más-más szerepekbe bújik: színlel, s ez – mint azt korábban már láttuk – a nyelvi megnyilatkozásaiban is tetten érhető.

A *fehér királyban* és *A kilencedikben* nem egy narráción belül elhelyezett narratív instancia ért többet a gyermek által tapasztaltaknál, hanem az olvasó, ily módon ezek a regények számítanak a befogadó olvasásban való aktív részvételére. Egyfajta drámai irónia érvényesül tehát ezekben a regényekben, hiszen a beszélő megnyilatkozása szándéka ellenére is többletjelentésre tesz szert a befogadó nagyobb tájékozottságából eredendően. Az olvasó és az elbeszélő tudása közötti szakadékból eredeztethető ez esetben az irónia. Gondoljunk például arra, amikor Dzsátá a regény elején búcsút vesz az apjától, majd utána rögtön elindul kipróbálni a gombfocicsapatába szerzett új csatárját – gyermeki fontosságait helyezi előtérbe. Akkor még nem érti, hogy apjának miért kell elmennie, s nem is sejti, hogy milyen sokáig nem fogja őt viszontlátni. *A kilencedikben* hasonlóképpen fájdalmasan ironikus az, hogy a kilencéves ministráló gyermeknek be kell látnia: nekik az a jó, ha a falujukban minél többen meghalnak, mert így több pénzhez jutnak a ministrálásból. (Hasonló mondat az apa szájából is elhangzik, aki Tentés azon kérdésére, hogy kik a becsületes katolikusok, azt válaszolja: azok, akik megveszik a rózsafüzéreiket.) Ezekben a szituációkban a nem-tudás iróniája nyilvánul meg.

Dragomán regényében ugyanakkor jelen van egy másfajta kettősség is, amiről a szerző maga is beszél a Gaál Tekla vezette interjúban. Arról van szó, hogy a házkutatások és egyéb megalázó helyzetek mellett jól megférnek a mese, legenda, babona, voodoo elemei is, s ezek által az elbeszélő mintegy „mesét csinál” az egész történetből, s ennek következtében felül lehet bírálni a tragikus helyzetek valóságát is, hiszen azt gondolhatjuk, „hátha ez az egész nem is igaz, hátha nem is úgy volt” (*Két könyv között limbóban*. Gaál Tekla interjúja Dragomán Györgygel. *Litera*, 2005. november 17.). Barnás regénye hasonlóképpen valóság és

fantázia/álmok határán mozog, így mindkét regényben a narráció határterületeken való lebegtetése az irónia forrása.

Paul de Man hívja fel a figyelmet arra, hogy az irónia úgy strukturálódik, mint egy trópus, pontosabban, mint a metafora, hiszen tulajdonságok cseréjén, helyettesítésen alapul (de Man 2000: 190). A regényekben ez a helyettesítés a nézőpontok váltakozásából, a gyermeki időérzékelés szimultaneitásából fakad, illetve abból, hogy a valóság és fantázia időnként felülírja, helyettesíti egymást. Azonban egyik sem oltja ki a másikat, nem egyértelműsít, hanem több aspektusból mutatja meg a dolgokat. Ezért történik az, hogy az iróniát nem lehet megérteni: ahol irónia van, ott kételynek is lennie kell, s az irónia megértése ily módon a megértés iróniájává válna.

3.5. Hatalmi viszonyok. Diktatúra alulnézetből

„A diktatúra infantilissá teszi az embert.” (Kertész Imre)

[Az idegen megszólalásai. Kertész Imrét Selyem Zsuzsa kérdezi. Lk. k. t. 4. év, utolsó szám, 2003. nyár. 13.]

Ebben a fejezetben azt vizsgálom, milyen formákat ölt a hatalom, hogyan rétegződnek a hatalmi viszonyok, illetve hogyan képződnek le nyelvileg a három regényben, s hogy látja mindezt egy gyermek. Nem nehéz ugyanis belátni, hogy nemcsak egy diktatórikus társadalom, de bármilyen kisebb közösség is hierarchikusan szerveződik, s ily módon a hatalmi viszonyok is hierarchizáltak: aki egy adott helyzetben, viszonyban kiszolgáltatott, egy másik helyzetben ő maga fog zsarnokoskodni a nála gyengébbek felett.

Nem kerülhető meg ennél a pontnál Michel Foucault munkássága, aki évtizedekig tanulmányozta szubjektum és hatalom viszonyát, de nem a hatalom különféle megnyilvánulásait kívánta elemezni, hanem arra volt kíváncsi, hogy melyek azok a módozatok, amelyek az embereket kultúránkban szubjektummá alakítják. Foucault ezeket a módozatokat tárgyasításoknak nevezi, s beszél a létezés puszta tényének tárgyasításáról a biológiában, természettörténetben, a termelő, dolgozó szubjektum tárgyasításáról, a tudományos státusz megszerzéséről mint tárgyasításról. Azt sem hagyja ki vizsgálódásából, hogy a szubjektum hogyan tárgyasítja magát a megosztó társadalmi gyakorlatoknak nevezett területen, ami azt jelenti, hogy a szubjektum vagy önmagán belül van megosztva, vagy másoktól van elválasztva, és ez a folyamat eltárgyasítja olyan dichotómikus pontok mentén, mint pl. örült-normális, beteg-egészséges. Nem utolsósorban Foucault beszél arról is, hogyan tanulják meg az emberek önmagukat a szexualitás szubjektumának tekinteni (l. *A szexualitás története*) (Foucault 1996: 268). A *szubjektum* szó ugyanakkor már eleve magába foglalja az alávetetettséget (l. az angol *subject to* igét). Foucault meglátásai, terminológiája reményeim szerint segítségemre lesznek majd, hiszen a következőkben a hatalom felszíni és mélyrétegeit próbálom meg feltérképezni.

A hatalom struktúrájának felszíni rétege maga a történelmi kor. Mindhárom regény olyan korokat idéz meg, amelyek alapvetően a diktatúra korszakai. *A hullócsillag* éve az 1950 és 1956 között Piroskával és anyjával történeteket meséli el

(főként az 1955 és 1956 között történetekre fókuszál, de egyik fejezetben húsz évvel későbbi pillanatokot is felidéz), az eseményeket egy határ menti városba, Sopronba helyezve. (Íme egy újabb vonatkozása a határok kérdésének.) A kor emblematisz sajátságai, hogy nehezen lehet hozzájutni bizonyos ételekhez, árucikkekhez, ritkaságszámba megy pl. a borjúbécsi vagy a rádió. A regény utolsó előtti, *A szökés* című fejezete a kis női közösség (Piroska, az anyja, a nagyanyja, Nenne és a macskájuk) csónakban való disszidálását meséli el – a másik parton Piroska újdonsült apja várja őket. Tarján Tamás (i.m.) női győzelemként, a generációk összetartozásának jeleként értelmezi ezt a momentumot. Tehetjük ezt annál is inkább, mivel a regény címe is ezt jelzi: Flóra fiatal korában ugyanattól félt, mint a kislány Piroska: hogy ráesik egy hullócsillag. A fejezetbeli történetek érdekessége, hogy a szökést fel lehet fogni úgy is, mint Piroska álmát, képzelgését, hiszen az előző fejezet azzal végződik, hogy Piroska elalszik az óvodában, az utolsó fejezet pedig nem a „túlso partról” szól, hanem úgy következik az előző fejezet után, mintha a szökés nem történt volna meg.

Dragomán regényében nehezebb pontosan behatárolni az elbeszélő idő koordinátáit, a pontos hely sincsen jelölve. Annyit tudhatunk, hogy egy erdélyi többnyelvű város az események színtere, s a többnyelvűségre főként a szereplők neveiből következtethetünk: Dzsátá, Frunza Romulusz és Rémusz, Puju stb. „Az elbeszélés paradox térben zajlik, ugyanis egyszerre post festa (az elbeszélő felidéz vele korábban történt dolgokat), egyszerre egyidejű az eseményekkel (a főhős mintegy meséli, ami éppen történik vele)” – mondja Takács Ferenc (2005). A *világvége* című fejezet tanúsága szerint a csernobili katasztrófa másnapján vagyunk, a nyolcvanas évek kommunista Romániájára utal ugyanakkor az áramszünetek gyakorisága (az *elveszik/visszaadják* a villanyt kifejezés is a hatalmi viszonyt képezi le nyelvileg), a tiltott filmek, kulisszák mögötti titkok, a ritka déligyümölcs, a munkatábor a Duna-csatornánál stb. Történik azonban utalás egy nemrégiben lezajlott polgárháborúra is, ami az ötvenes évekbe vezet vissza. A regény története időtlen történetté válik (ami azonban minden bizonnyal rendszerváltás előtti időket idéz meg), s ennek következményeképpen általánosabb értelemben is beszél a hatalom működéséről. M. Nagy Miklós (2006) szerint a regény antropológiai tanulmány az erőszak természetéről, annál is inkább, mivel az egyes fejezetek önmagukban is egy-egy hatalmi viszonyt jelenítenek meg.

Barnás regényének története a Buda melletti faluban, Pomázon játszódik a hatvanas években, a szocializmus korában. A kilencéves gyermek családjának nyomora azonban mélyebb, mintsem hogy azt mondhatnánk: a szocializmus az egyetlen eredendő oka, hiszen a környezetükben a többségnek már van külön ágya, meleg szobája, van mit ennie stb. A főhős kisfiú mindezt pusztán kívülről szemlélheti: hazafelé menet mindig benéz a kivilágított házak ablakain. Fő vágyát, hogy külön ágyban alhasson, és esténként meleg vízzel zuhanyozhasson, a Nagyház felépülése hozhatná el. A fürdőszobát azonban az apja laboratóriummal alakítja, s a külön ágy megvalósulásának sem tud annyira örülni, mint akkor, amikor mindez a pusztá vágyai szintjén létezett.

A gyermek persze mindezekből nem sokat ért, s azt sem érti, amikor az évvárón az igazgató a szocializmusról beszél:

„A mi igazgató bácsink az ünnepek alkalmával mindig a szocializmusról beszél. Egy ideig nem értettem, mi ez, azt hittem, ez is olyan, mint a grafikon, csak ennél másféle bűnököt kell elkerülni. [...] »Mert nektek, gyerekek, tanulnotok kell, máskülönben nem lehettek igazi kedvezményezettjei a szocialista jövőnknek.« Ezt mondta ma is az igazgató bácsi szóról szóra, éppen úgy, mint a tavalý. Ezek szerint a szocializmus kedvezményezettséget jelent, amit jó tanulással el lehet érni.” (B. F. 124)

Az idézett részben feltűnik a vallási fanatizmus is, mint ami a szocializmussal egy sorba helyezhető hatalmi struktúra. A szocializmus megértési kísérletében a gyermek azzal a bűngrafikkal helyezi egy sorba a szocializmust, amit Vas atya talál ki (később a szocializmushoz pozitív értékjelentést társít, mert az igazgató szavait szó szerint értelmezi). A bűngrafikon úgy van kitalálva, hogy a gyerekeknek rajzolniuk kell egy egyenest, illetve egy függőleget, a függőleges mellé a súlyos bűneiket kell felírniuk, a vízszintes mellé pedig a kevésbé súlyosakat. Ez a fajta vallásosság nem a felemelő hit érzésében gyökerezik, hiszen mind az atya, mind a szülők (és legfőképpen az anya) vallási fanatizmusának lényege a büntetkedés. Az anya például megtiltja, hogy a gyerekek meztelenül lássák egymást fürdés közben, és saját terhességét is bűnként takarja el gyermekei elől azzal, hogy fűzőt vesz fel.

A regények hatalmi struktúrájának egy következő rétege a szereplők egymáshoz való viszonyában keresendő, elsőként pedig a felnőtt-gyermek relációban, ami már eleve mintegy hierarchikus viszonyként tétéleződik. Piroska ki van szolgáltatva az anyjának és a többi felnőttnek, aki körülveszi (akik többnyire nők) olyan értelemben, hogy szabadsága korlátozva van – nem tehet azt, amit éppen akar: pl. ott kell maradnia a piros nőnél, s ezért kénytelen kitalálni egy hazamenekülési történetet. Ugyanakkor viszont ő az, aki játszótársát, Gabikát kizárólagos tulajdonának tekinti, illetve anyját is legszívesebben kalitkába zárná, hogy többé ne hagyja őt egyedül.

Ilyen szempontból talán Dragomán regényében kapjuk a hatalmi viszonyok leggazdagabb „tárházát”. A regényben kegyetlen a fociédző Gica bá és kegyetlen a féllábú tizedes. Kegyetlen a földrajztanáár Vasököl, aki arra az abszurdításra kéri Dzsátát, hogy vegyen részt a Haza Védelme versenyen célbalövőként, de veszítse el, mert az ő iskolájuk nem juthat tovább. Dzsátá akaratlanul is mindannyiszor célba talál, győz, és mégis veszít: az eredményhirdetésekor a másik iskolát kiáltják ki győztesként. Kegyetlen az afrikai nagykövet, akihez az anyja fordul az apja ügyében, hiszen a segítségért cserébe testi szolgáltatásokat várna az anyjától. Kegyetlen a párttitkár nagypapa, aki szóba sem áll Dzsátá anyjával, mert őt hibáztatja fia elhurcoltatásáért. Hatalmi pozícióját azzal is erősíteni szeretné, hogy unokájának is *titkár elvtárs*ként kell őt megszólítania. Dzsátát is ráveszi egy erőszakos és kegyetlen tette: amikor igazi fegyverrel tanítja célozni, Dzsátának rá kell lőnie az éppen dolgát elvégező macskájukra, s az ölésért a nagypapjától még kitüntetés is kap.

A *háború* című fejezet a gyermekek egymással szembeni kegyetlenségeit jeleníti meg: Frunza Romulusz és Rémusz éppolyan kegyetlen, mint Barnás regényében

Molnár vagy Perecék. A *Csákány* című fejezet pedig Darvasi Ferenc (2006) meg látása szerint a munkatáborok hierarchiáját képezi le kicsiben, hiszen a munkások (akik más helyzetben alárendeltségi viszonyban vannak) rákényszerítik a gyermekeket, hogy ássák fel helyettük a pályát. Foucault terminusával élve dolgozó, termelő szubjektummá teszik őket, éppen úgy, ahogyan azt kilencedikünk apja teszi, aki a rózsaüzérgyártás hatékonyságáért képes hajnalban felverni a gyerekeket.

Dragomán regényében a diktatórikus rendszer, és általánosabban a hatalom kicsinyített tükre az a sakkozógép, ami az *afrika* című fejezetben feltűnik. Hogy négy szemközt beszélhessen az anyjával, az afrikai nagykövet átkíséri Dzsátát egy másik szobába, ahol a kisfiú egy „néger bácsit” pillant meg a sarokban, aki sakkozni invitálja. Csak akkor jön rá a kisfiú, hogy gépről van szó, amikor szabályellenes mozdulatot tesz, azaz kikapja az embergép kezéből a fehér királyt, és a sakkozógép „megbolondul”. Nem véletlen az sem, hogy Dzsátát a sakkozógép arcát a nagykövetéhez látja hasonlatosnak: a nagykövet mint a hatalom megtestesítője a hatalom szimulákrumát birtokolja a gép által (ami Kempelen Farkas sakkozógépének mása). A fehér király lesz ezentúl Dzsátát varázsszöke, fétise, hiszen tudja, hogy mostantól senki nem győzheti le őt a háborús játékban, és lehetséges, hogy apját is haza tudja varázsolni általa, így valamiképpen ő is hatalomhoz jut.

A kilencedik családjában az apa a megvétózhatatlan hatalom, ő az, akinek még az anya sem mer nemet mondani. Érdekes párhuzam a regényekben, hogy mindháromban az apa hiányként tűnik fel. Piroska két éves, amikor apja meghal, jóformán nem is ismerheti, s többnyire nőkkel van körülvéve, míg nem anyja hozzá nem megy a lakójukhoz, aki a kislány apapótlékává válik. Dragomán regényében az apa jézusi szereplőként tűnik fel, hiszen hazajövele jelentené a megváltást a kisfiú számára. Dzsátát apapótléka végül az a Csákány lesz, akiről a munkások korábban elhitették, hogy Dzsátát valódi apja. Csákány konkrét elvesztése azt mutatja meg, hogy ebben a rendszerben az individualitás is a diktatúra, a hatalom alávetettje. A kilencedik apja is Jézus szerepébe bújlik, amikor megmosatja lábát fiával, s ez a momentum arra szolgál, hogy általa tovább erősítse hatalmát az apa. Testi nagyságát a kisfiú már-már monumentálisan látja, amikor a falak magasságához hasonlítja. Aki ilyen pozíciót tölt be, nem lehet igazi apa, ezért kilencedikünk számára egyik nagyobb testvére, Pap lesz az apapótlék, aki mindig megérzi, ha a kisebb testvéreinek szükségük van rá.

A hatalmi viszonyok egy másik síkon is tetten érhetők, de ez csak Rakovszky regényének esetében áll fenn. A *hullócsillag* éve ugyanis – mint azt már korábban kifejtettem – nem tünteti el a szerző pozícióját, így a regény alakulása az auktorialis elbeszélőnek van alárendelve.

Ha pedig a hatalom infantilissá teszi az embert, akkor a hatalom reprezentációi a gyermeki látásmóddal párosulva, onnan letről, békaperspektívából nézve válnak leginkább hitelessé.

4. Összegzés

Összegzésképpen megállapíthatjuk, hogy a három vizsgált regény azt mutatja meg: hogyan írhatók újra a családragény műfaji és elbeszéléstechnikai konvenciói, s teszik mindezt a gyermeki nézőpont regényekbe íródása által. Ami újszerű ezekben a regényekben, az maga a nyelv, és az, hogy milyen következményekkel jár a gyermeki gondolkodás, a gyermeki időérzékelésre jellemző szimultaneitás a regényformára, szerkezetre nézve.

Láttuk, a regények nézőpontisága sokkal összetettebb, mintsem hogy az elbeszélő grammatikai értelemben vett személye mérvadó lehetne annak meghatározásában. Ilyen szempontból segítségemre voltak Genette, Bal, Booth és Jahn bizonyos narratológiai elképzelései. Genette és Bal fokalizációval kapcsolatos meglátásai gyümölcsözőek voltak a tekintetben is, hogy általuk lehetőségünk volt differenciálni a látásmód (ami által egy történet bemutatásra kerül) és a hang identitása (ami elbeszéli a látásmódot) között. Ugyanakkor viszont szükségesnek tartottam felállítani egy hármas tagolású megnyilatkozás-rendszert a fokalizációs típusok analógiájára, amelynek segítségével még inkább árnyalhatók a regényekben megnyilvánuló nézőpontváltások.

Igyekeztem rámutatni arra is, hogy a regényekbeli irónia a felnőtt–gyermek nézőpontok közötti billegésből fakad, a kettő közti résben képződik meg, tágabb értelemben tehát a narráció határterületeken való lebegtetése az irónia forrása. Végül – reményeim szerint – az is láthatóvá vált, hogy a hatalmi viszonyok mélyrétegei leginkább a gyermeki látásmód által lepleződnek le.

Mert lehetséges, hogy a *mandula* méregízű.

Források

- Barnás Ferenc: *A kilencedik*. Magvető, Bp., 2006.
 Dragomán György: *A fehér király*. Magvető, Bp., 2005.
 Esterházy Péter: *Harmonia caelestis*. Magvető, Bp., 2000.
 Esterházy Péter: *Javított kiadás – melléklet a Harmonia caelestishez*. Magvető, Bp., 2002.
 Móricz Zsigmond: *És akkor meghalt a mese* Nyugat 1922. 17–18. szám
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00322/09757.html>
 Rakovszky Zsuzsa: *A hullócsillag éve*. Magvető, Bp., 2005.
 Vámos Miklós: *Apák könyve*. AB OVO, 2000.
 Zsidó Ferenc: *Szalmatánc*. Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2002.

Szakirodalom

- A film krónikája*. 2., bőv. kiad. Magyar Könyvklub–Officina Nova, Bp., 2000. 288., 497.
 Ambrus Judit: *Szabadon fogva*. Beszélő, 2006. október, 11. évf., 10. szám
<http://beszelo.c3.hu/cikkek/szabadon-fogva>
 Bal, Mieke: *Fokalizáció*. In Füzi Izabella–Török Ervin: *Vizuális és irodalmi narráció. Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film értelmezésébe*. Szeged, 2006. (digitális tankönyv)
<http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/szovegyujtemeny/bal/index.html>
 Báthori Csaba: *A gyermekkor ára*. Magyar Narancs, 2005. 38. szám
<http://www.manacs.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=12060>
 Booth, Wayne C.: *Types of Narration*. In uő: *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago–London, 1961. 149–165.

- Csuhai István: *Ha felépül végül*. Élet és Irodalom. 50. évfolyam, 15.
<http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=KRITIKA0615&article=2006-0416-2156-35LRUK>
- Darvasi Ferenc: *„hol zsarnokság van...”* Irodalmi Jelen. 2006. január. 16.
- de Man, Paul: *Az irónia fogalma*. In uő: *Esztétikai ideológia*. Bp., Osiris, 2000. 175–203.
- Elek Tibor: *A szerzői önkény határtalansága*. Új Könyvpiac, 2005. július.
www.ujkonyvpiac.hu/cikkek.asp?id=1238
- Foucault, Michel: *A szubjektum és a hatalom*. In Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s. k. – Odorics Ferenc: *Testes könyv II. ICTUS ÉS JATE Irodalomelmélet Csoport*, Szeged, 1996. 267–292.
- Füzi Izabella–Török Ervin 2006a: *Narráció*. In uő: *Vizuális és irodalmi narráció*. Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film értelmezésébe. Szeged, 2006. (digitális tankönyv)
<http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/tankonyv/narracio/index02.html>
- Füzi Izabella–Török Ervin 2006b: *Nézőpont*. In uő: *Vizuális és irodalmi narráció*. Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film értelmezésébe. Szeged, 2006. (digitális tankönyv) <http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/tankonyv/nezopont/index.html>
- Holland, Norman: *Egység identitás szöveg én*. In Kiss Attila Atilla–Kovács Sándor s. k.–Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I. ICTUS ÉS JATE Irodalomelmélet Csoport*, Szeged, 1996. 283–304.
- Jahn, Manfred: *Árulkapcsolások, kizárások, határterületek: a megbízhatatlanság jelensége a narratív helyzetekben*. In Füzi–Török: i. m.
<http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/szovegyujtemeny/jahn/index03.html>
- Márton László: *A vallomástól a magyarázatig*. Alföld, 1998. március.
<http://epa.oszk.hu/00000/00002/00027/marton.html>
- M. Nagy Miklós: *Bildungs(?)roman(?)*. Jelenkor, 2006. szeptember.
<http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=1078>
- Olasz Sándor: *A családragény metamorfózisai az újabb magyar irodalomban*. In uő: *Mai magyar regények. Poétikai változatok fél évszázad regényirodalmában*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 2003. 158–165.
- Olasz Sándor: *Hangnemek és közlésformák Esterházy Péter Harmonia caelestisében*. In uő: *Mai magyar regények. Poétikai változatok fél évszázad regényirodalmában*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 2003. 211–217.
- Sárosi Bogáta (vál. és ford.): *„Ritka az ilyen szerző manapság.” Vámos Miklós Apák könyve című regényének német fogadtatása*. Élet és Irodalom. 2005. május 13. 49. évfolyam, 19. szám.
<http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=KRITIKA0519&article=2005-0515-2148-43NWBE>
- Selyem Zsuzsa: *Egy egyenlet, két ismeretlennel (A lehetőség írása a Harmonia caelestisben)*. In uő: *Szembe szét. Humor és szentség összefüggése Esterházy Péter prózájában*. Koinónia, Kolozsvár, 2004. 171–187.
- Takács Ferenc: *Fekete mágia*. Mozgó Világ, 2005. július.
<http://www.mozgovilag.hu/2005/08/14rolrol6.htm>
- Tarján Tamás: *Szalmaszállal fűjt buborék*. Kortárs, 2006. szeptember.
<http://www.kortars.com/0609/tarjan.htm>
- Vasy Géza: *Bodor Ádám*. In uő: *Az 1945 utáni magyar irodalom alkotói*. Krónika Nova Kiadó, Bp., 2003. 194–204.

Interjúk, beszélgetések

- Az idegen megszólalásai*. Kertész Imrét Selyem Zsuzsa kérdezi. Lk. k. t. 4. év, utolsó szám, 2003 nyár. 12–16.
- „Én egy kiegyensúlyozott magyar úr vagyok”*. Vickó Árpád beszélgetése Esterházy Péterrel. Üzenet, 2000. júl./szept. 143–155., vagy:
www.zetna.org.yu/zek/folyoiratok/51/esterhazy.html
- Két könyv között limbóban*. Gaál Tekla interjúja Dragomán Györggyel. Litera 2005. november 17. <http://www.litera.hu/object.d53538d8-6f5f-4343-b513-2dba7617f41f.ivy>