

Harmadik évfolyam harmadik szám (2012/3.)

Tanulmányok

- Somló Katalin: **121**
*Erzählen und Erzähler im Hörspiel.
Das literarische Hörspiel
aus der Sicht der Narratologie*

Kisebb közlemények

- Császari Éva: **139**
A bükk-szentkereszt-i szlovákok nyelvjárásában rögzült világkép
- Fábián Krisztina (Кристина Фабиан): **152**
Несколько замечаний о понятии «совести» в русском языке и культуре
- Veszelszki Ágnes: **156**
*Reáliák – a lexikológiától a frazeológiáig.
Értelmezések és fordítási kérdések.
Konferenciabeszámoló*

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@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 címlapot
Greiner Balázs
tervezte.

ISSN 2062-7858

A folyóiratról

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

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

A honlapon hosszabb tanulmányok, rövidebb cikkek – kisebb közlemények, illetve recenziók kapnak helyet. A 2009-ben, majd 2011-ben meghirdetett „Az év szakdolgozata” pályázat győztes munkái is folyamatosan kerülnek fel az oldalra. Ezeken 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, könyvismertetőket is örömmel megjelentetünk.

E-mail címünk: filologia.hu@gmail.com.

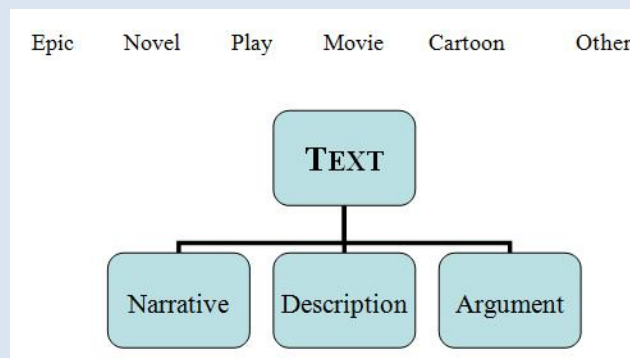
Tanulmányok

Somló Katalin

**ERZÄHLEN UND ERZÄHLER IM HÖRSPIEL.
DAS LITERARISCHE HÖRSPIEL
AUS DER SICHT DER NARRATOLOGIE****1. Einleitung**

Das Wort „Narratologie“ hat einen engeren und einen breiteren Sinn. Erstens steht dieses Wort für eine theoretische Bewegung, die im französischen Strukturalismus der 60er und 70er Jahre wurzelt. Sie hat auch eine besondere Terminologie für ihre analytische Tätigkeit ausgearbeitet. Diese Terminologie und ihre Varianten haben dazu beigetragen, Textanalysen zu vereinheitlichen und so die Ergebnisse vergleichbar zu machen. Nach der Auffassung der Verfasserin hat gerade das ermöglicht, dass die Narratologie mit der Zeit eine zweite Bedeutung erworben hat, und zwar die Erforschung der Grundlagen, Strukturprinzipien, Funktionsweisen, Bauformen und mannigfaltigen Verfahren der Texte, die Geschehen darstellen. Peter Hühn, Jens Kiefer, Jörg Schönert und Malte Stein versuchten sogar, narratologische Analyseverfahren auf die Gattung Lyrik anzuwenden. Dabei stützten sie sich auf die Feststellung, dass ein Großteil lyrischer Texte zwei Grundkonstituenten (und ihre spezifische Differenzierbarkeit) mit der Erzählliteratur gemeinsam hat: eine zeitlich geordnete Geschehensfolge und deren perspektivische Vermittlung.

Die Bezeichnung „Text“ wird inzwischen nicht mehr nur auf literarische (darunter Texte der erzählerischen Genres) beschränkt, sondern sie umfasst jede Kunstart, die eine Aktionsfolge erzählt, wie z.B. Dramen, Hörspiele, Filme, multimediale Kunstwerke usw., wie es Grünzweig und Solbach (Grünzweig-Solbach 1999: 8), Chatmans Schema modifizierend, vorschlagen:



Im Mittelpunkt steht, ohne Gattungsbestimmung, „eine Textkonstitution, die narrative, deskriptive und argumentative Elemente mit jeweils wechselnden Anteilen enthält“ (ebenda). Die konkrete Textanalyse hat dementsprechend die Aufgabe aufzuzeigen, wie sich diese Elemente abwechseln und miteinander in Verbindung stehen.

Mieke Bal geht noch weiter, wenn er die derzeitige Rückkehr zur Narratologie feiert und den Grund dafür wie folgt angibt: „A first reason may simply be the omnipresence of narrative in culture, which logically calls for a method to deal with it. Like semiotics, narratology applies to virtually every cultural object. Not that everything *is* narrative, but practically everything in culture has a narrative aspect to it, or at the very least, can be perceived, interpreted as narrative“ (Bal 1999: 19).

In der vorliegenden Arbeit wird ein Versuch unternommen, das von der Narratologie angebotene Instrumentarium zur Analyse einiger Hörspiele von Günter Eich anzuwenden. An seinen vielfältigen Texten lässt sich exemplarisch zeigen, zu welchen Ergebnissen eine narratologische Analyse bei Hörspielen führen kann.

2. Das Originalhörspiel als Mischform

2.1. Eine vielseitige Kunstform

Das Hörspiel ist eine eigenständige Kunstform, die im Mittelpunkt des Dreiecks Literatur-Theater-Musik steht. Die Grundlage des Hörspiels ist „das dichterisch geformte Wort: als Monolog, als Dialog, als Chor; als lyrisches, episches oder dramatisches Sprechen, in wechselnder Durchdringung.“ (Märki 1974:12) Man braucht kein Literaturwissenschaftler zu sein, um feststellen zu können, dass das Hörspiel a) die gleichen ontischen Schichten aufweist wie das für den Normalleser bekannte Drama; b) die gleichen Situationen widerspiegelt wie das moderne Drama. Deshalb ordnen viele Theoretiker das Hörspiel eindeutig den literarischen Gattungen zu.

Die Verwandtschaft mit dem Theater steht ebenfalls außer Zweifel. Der Text ist zunächst nicht mehr als eine Partitur einer Aufführung. Das gilt weniger für das klassische Hörspiel, das, wie ein Drama, auch in gedruckter Form „genießbar“ sein kann, aber in hohem Maße für das so genannte Neue Hörspiel, das laut Schöning „rhythmisch-strukturiertes Spiel mit Versatzstücken aus Sprache, Musik, Geräusch und akustischer Leerstelle“ (Schöning 1984: 31) ist. Außerdem hat das Hörspiel anfangs seine Ausdrucksform seinem bekannten Vorbild, dem Theater, entnommen.

Als „Sendespiel“ wurde seit 1924 Theater im Rundfunk übertragen, dramatische Aktion wurde vor dem Mikrophon ein neuer Programmbestandteil. Durch den Wegfall der optischen Komponente bestand die Gefahr, dass das als peinliche Deformierung des Theaterstückes auswirken könnte, und so versuchte man, das feh-

lende Bild durch gesteigerte Geräuscheffekte und akustische Raffinessen zu ersetzen. Kein Wunder, dass die Freude am Geräusch bald die Überhand gewann. Doch die Unzufriedenheit mit den Ergebnissen rief bald Autoren auf den Plan, die versuchten, die fehlende optische Dimension des Theaters durch innere Bilder zu ersetzen. Das konnte nur gelingen, wenn die Fantasie des Hörers als mitschaffendes Element zur Sprache des Hörspiels hinzutrat. Die Metapher „innere Bühne“ wurde seitdem zu einem Gemeinplatz in der Fachliteratur über Hörspiele.

Das Eigentümliche des Hörspiels liegt aber darin, dass es sich aus den technischen Forderungen und Bedingungen der Rundfunksendung zu einer Kunstart in der Sphäre des rein Akustischen entwickelte. „Das Hörspiel ist von Hause aus“, schreibt Schwitzke 1956 in *Rundfunk und Fernsehen*, „keine realistische Kunst - schon wegen des ganz spirituellen 'Materials', Sprache, Klang, innere Anschauung, aus denen es seine Gestalten und Bilder baut.“ (Knilli 1961:7) Gerade diese „Spiritualität“ bringt das Hörspiel mit einer auf den ersten Blick ganz fernen Kunstart, der Musik, in Verwandtschaft. Den Berührungspunkt bildet das homogene Medium, in dem beide Kunstformen realisiert werden - die eine gänzlich, die andere nur teilweise -, die reine Hörbarkeit.

In Hinsicht des Wirkungsmechanismus des Hörspiels scheint die akustische Seite dieser Kunstart entscheidend zu sein, da eben dieses Moment wesentlich den Wirkungsgrad des Hörspiels erhöht. Dank der physiologischen Auswirkung ihrer Materie ist die Musik ein Kommunikationsmittel, das durch den Gehörsinn unser ganzes Nervensystem in Anspruch nimmt. Ihre Wirkung ist elementar, angriffsartig und unabwendbar. Sie erweckt ein gesteigertes Lebensgefühl, sie versetzt einen geradezu in einen Sinnenrausch. Während die Berührung durch die Musik - auch wenn dieses Erlebnis angenehm ist - insultsartig ist, löst sie psychisch eine Art Erschütterung aus. Diese außerordentliche Wirkung der Musik basiert höchstwahrscheinlich darauf, dass sie kraft ihrer Entstehung mit den tiefsten, geheimnisvollsten Triebsschichten der Menschenseele in Verbindung steht. Alles, was ganz tief in unserer Seele wurzelt - Ahnungen, Träume, Schmerzen, Leidenschaften, Wünsche -, liegt seinem Wesen nach außerhalb des Bereichs der mit dem Verstand begreifbaren oder mit Symbolen umschreibbaren Wirklichkeit, also außerhalb der Begrifflichkeit der Sprache. (Vitányi 1969) Hypothetisch kann folglich festgestellt werden, dass durch das Zusammenwirken beider Medien der Hörer in einen gesteigerten emotionalen Zustand versetzt wird, was seine rezeptiven Fähigkeiten erhöht.

Dazu trägt auch selbst der Rezeptionsprozess bei. Es gilt sowohl für das Musikhören als auch für das Hörspielhören, dass dabei das Spektrum der Tätigkeiten eingeengt und der überwiegende Teil der durch andere Sinnesorgane aufgenommenen Informationen ausgeklammert wird. Die Umgebung verliert an Bedeutung, über alle Sinnesorgane herrscht das Gehör. Viele machen in solchen Situationen sogar die Augen zu. Die allgemeine Reaktionsbereitschaft reduziert sich, man schränkt seine Bewegungsmöglichkeiten bewusst ein. Dieser besondere Zustand bietet freien Spielraum für das Bewusstsein. Es kann jetzt viel freier funktionieren als sonst in dem Sinne, dass - da der Kontakt mit der unmittelbaren Umgebung viel lockerer wird - sich die Fantasie entfesseln kann. Deshalb vergleicht

Vitányi das Musikhören mit der „freien Übung der Assoziationen“ in der Psychoanalyse (Vitányi 1969). Die Befreiung der Fantasie von der Herrschaft des Optischen trägt ebenfalls zur starken Wirkung des Hörspiels bei.

2.2. „Das dichterisch geformte Wort“ – das dramatische, epische und lyrische Prinzip im Hörspiel nach Fischer (1964)

Als man sich Ende der 20er Jahre darüber Gedanken machte, welche Merkmale ein funkeigenes Spiel haben sollte, waren viele davon überzeugt, man müsse ein „Theater für Blinde“ entwickeln. Theater aber bedeutete für Autoren, Dramaturgen und Regisseure dramatischen Spiels. Sie versetzten die Hörschaft in eine Welt voller Spannungen. Die Theatralität wich aber langsam dem Drang nach Darstellung zwischenmenschlicher Spannungen, die sich bald ausgleichen, bald in die Katastrophe münden. Das dramatische Element im Hörspiel geht also nicht mehr auf die Traditionen der Bühne zurück, sondern auf das dramatische Lebensgefühl, auf die dramatische Grundhaltung der Menschen. Das Problematische der dramatischen Situation wird psychologisch vertieft, oft in der Richtung auf eine monologische Grundhaltung, auch im Dialog. Wenn beim dramatischen Hörspiel der Dialog vorherrscht, so lässt sich die Spannung noch erhöhen durch Wechsel des Tempos und der Dialogdichte zwischen den einzelnen Phasen und durch harte gegeneinander abgesetzte Raumcharakteristik (Zimmer-, Hallen-, Straßenakustik).

Die meisten dramatischen Hörspiele sind realistische Handlungsspiele mit oder ohne Rückblende. Ihre Themen decken sich mit denen der zeitgenössischen Schaubühne.

Das epische Hörspiel ist der Bericht einer vergangenen Handlung, die von einem Narrator erzählt wird. Der Erzähler spielt hier eine ähnliche Rolle wie in Erzählungen: Er kann mehr wissen als der Leser bzw. der Hörer oder mehr als die anderen handelnden Personen oder aber er taucht selbst in die Handlung ein. Das Hörspiel kann auf einem Konflikt aufbauen, in diesem Fall geht es aber weniger um dessen Austragung in Aktion und Gegenaktion, Rede und Gegenrede, als eher um die Darstellung eines Geschehensablaufs, der zu einem „lehrreichen“ Abschluss führt. Das Schwergewicht liegt bald auf den Personen des Spiels, bald auf den sinnenthüllenden Vorgängen. Die Übergänge zur adaptierten Epik und zur szenischen Reportage ebenso wie zu den mehr lyrischen Formen sind hierbei fließend.

Zwar kann das Hörspiel, wenn es seinen Akzent auf dem Lyrischen hat – wie bei den meisten Arbeiten von Günter Eich – eine äußere Handlung aufweisen, diese dient aber nur dazu, ein Erkenntnisstreben oder eine Erkenntnis des Dichters dem Hörer verständlich zu machen. Das lyrische Hörspiel ist demzufolge nichts anderes als die Transformation der von der Außenwelt indizierten Erlebnisse des Autors, seiner weltanschaulichen Überzeugung und seines subjektiven Weltbildes in solche Form, die potentiell zur Funkübertragung und damit zur gleichzeitigen Kommunikation mit mehreren Empfängern geeignet ist.

Das dramatische, das epische und das lyrische Hörspiel begegnen uns selten in reiner, d.h. unvermischter Form. Die Intention, ein Hörspiel zu schreiben, lässt auch die primär episch oder lyrisch erlebenden Autoren nach Spannungsmomenten suchen, und der geborene Lyriker wird unwillkürlich zum Erzähler, sogar auch zum Dramatiker, wenn er die ihm eigene Ich-Haltung verlässt, und „die menschlich wesentlichen Botschaften der Außenwelt unmittelbar auf sich bezieht und ihre eigene innere Welt modellierend, die Außenwelt ausdrückt“ (Egri 1975: 52).

3. Mögliche Aspekte der narratologischen Analyse von Hörspielen

3.1. Erzählerkommunikation im Hörspiel

Die in der literarischen Kommunikation sich überlagernden Systeme sind nach Abhängigkeitsverhältnis hierarchisch gegliederten Ebenen anzuordnen. Im fiktionalen Erzählen setzen wir als höchste Senderinstanz eines Textes den Autor an. Unterschieden werden mithin die Ebenen reale Autorkommunikation und fiktive Erzählerkommunikation, zu denen als eine weitere fiktive Ebene die Kommunikation der Figuren hinzukommen kann. In Hörspielen, besonders in denjenigen, die einen persönlichen Entwicklungsweg darstellen, gibt es neben der normalen Figurenkommunikation nicht selten Textteile mit narrativer Struktur, die durch einen Erzähler vermittelt werden. Aus diesen Textteilen sind zustandsbeschreibende Propositionen über den Ausgangs- oder den Endzustand einer Gegebenheit und veränderungsbeschreibende Propositionen über eine Transformation einer Gegebenheit abzuleiten. Der Erzähler kann seinen Platz extra- oder intra-, homo- oder heterodiegetisch einnehmen. Über das Bewusstsein des Erzählers kann die Fokalisierung – perspektivische Orientierung und damit Begrenzung der Geschehensdarbietung – erfolgen, so fungiert er als eine Art Informationsschleuse zwischen Autor und Hörer. Es kann sogar Hinweise für die Konstruktion eines „unzuverlässigen Erzählers“ geben.

Erzähler kommen in Günter Eichs Hörspielen *Sabeth* (1951), *Die Andere und ich* (1951), *Der Tiger Jussuf* (1952, 1959), *Das Jahr Lazertis* (1953, 1958) und *Allah hat hundert Namen* (1957) zu Wort. In *Sabeth* bildet die Ich-Erzählung einer Lehrerin namens Therese Weisinger den Rahmen. Im ersten Kapitel führt sie die Geschichte über eine ihrer Schülerinnen, Elisabeth, und den Riesenraben ein, im Epilog schließt sie sie ab, indem sie über die nachhaltigen Auswirkungen der Geschehnisse und darüber berichtet, welche glückliche Wendung ihr Leben genommen hat. Therese ist die primäre Erzählerin, die teils selbst miterlebt, wovon sie erzählt, und teils wiedergibt, was andere Figuren – nämlich die Bäuerin, Elisabeths Mutter und Elisabeth selbst – als sekundäre intradiegetische Erzähler ihr erzählen. Die einander ablösenden Erzähler kreisen die Rabenerscheinung perspektivisch ein. Therese bleibt im Laufe der Erzählung kein neutraler Augenzeuge, sondern sie wird langsam in die Geschichte miteinbezogen, aus reiner Reflektorin wird sie sogar zur Protagonistin in den Kapiteln, wo sie mit dem Riesenvogel spricht. Während sich die Bauernfamilie einfach so verhält, wie es ihrem

Wesen nach von ihr zu erwarten ist, muss die Lehrerin eine Veränderung, quasi eine Entwicklung erleben. Sie verkörpert am Anfang eine einseitig verstandesmäßige Erforschung des Geheimnisses des Riesenrabens. Therese behandelt Elisabeth zunächst wie ein Kind mit Verhaltensstörungen, deshalb will sie unbedingt ihre Familie besuchen. Nachdem sie dem Raben begegnet ist, fällt sie vor Schreck in Ohnmacht. Nach der Erzählung der Mutter und der Tochter fühlt sie Verwirrung, wird aber dann immer stärker vom geheimnisvollen Wesen angezogen: „Als ich an diesem Abend vom Fortnerhof ins Reiskirchner Schulhaus zurückkehrte, war ich so verwirrt von den unglaublichen Erzählungen, daß ich kein anderes Bedürfnis hatte als zu schlafen... Aber meine Hoffnung, ich würde gleich einschlafen, betrog mich. Die Unruhe, etwas versäumt zu haben, betrog mich. Was hatte ich versäumt? Es war nicht meine Schuld, daß ich erst heute von Sabeth erfahren hatte. Es war auch nicht meine Schuld, daß er mir nicht länger als einen Augenblick zu Gesicht gekommen war. Ich mußte morgen wieder zum Fortnerhof gehen und versuchen, den Raben zu sehen und mit ihm zu sprechen.“ (Eich 1973 a: 102) Sie hat den Wunsch, etwas von Sabeths früherem Leben zu erfahren und vom wertvollen Wissen so viel wie möglich zu retten. Der Schulleiter Woturba hält die Lehrerin zunächst für verrückt, dann für eine begabte Schriftstellerin. In der Gegenwart des Raben plagt ihn aber schon „die Neugier und das Verlangen nach wissenschaftlicher Genauigkeit“. (ebenda: 112) Denn nur die Intellektuellen sind in der Lage, die passenden Fragen nach dem Ursprung, der Existenzform, der Unsterblichkeit der Raben, nach der Erinnerung und nach dem Vergessen zu stellen und die immer unsicherer werdenden Antworten zu deuten.

Der äußere Aufbau des Hörspiels *Die Andere und ich* ist höchst einfach. Die Hauptperson Ellen Harland erzählt rückblickend, was ihr am 5. August 1951 während ihrer Europareise passiert ist. Die Erzählung verläuft geradlinig und die Erzählerin ist in jeder Szene, an die sie sich erinnert, als Handelnde anwesend. Man kann die Form des Hörspiels mit einer Ich-Erzählung oder mit einer inneren Monolog vergleichen. Das Geschehen bildet einen seltsamen Existenztausch zwischen Ellen und Camilla, der, wie es sich zum Schluss herausstellt, eine Ohnmachtsvision der beinahe ertrunkenen Frau war. Mit einfachen Mitteln, auf der Ebene der Erzählung wird dem Hörer klar gemacht, dass Ellen zu Camilla geworden ist: Man hört plötzlich eine unvertraute Stimme, die aber Worte spricht, die nur von Ellen stammen können. Dann wird sie „Camilla“ genannt und von der Frau als Tochter angesprochen, in den dazwischengeblendeten Erzähltexten kommentiert Ellen, also die alte Stimme in Ich-Form das dialogische Geschehen, das gleich darauf mit Camillas Stimme weitergeführt wird. „Ich“ und „die Andere“ stehen hier als „Ellen“ und „Camilla“ einander noch deutlich gegenüber. Des Weiteren kommt das nichtidentische Wesen der Hauptfigur dadurch zum Ausdruck, dass es sich von nun an immer wieder hinter der Stimme Camillas verbirgt. Der Hörer lernt allmählich aus dem, was Camilla sagt, immer auch die sozusagen unterdrückte Stimme Ellens herauszuhören. Da der Hörer während der Camilla-Handlung stets beide Stimmen hört, jedoch nur eine handelnde Figur gegenwärtig ist, schwankt man – mit Ellen und Camilla – ständig zwischen ihrer völligen Verschmelzung in einer und ihrer völligen Trennung in zwei Personen. In diesen

verwirrenden perspektivischen Wechsel, der den tieferen Sinn des Spiels ausmacht, wird letztlich die gesamte Wirklichkeit der Handlung einbezogen.

Der Tiger Jussuf kann als ein interessantes Beispiel für einen unzuverlässigen Erzähler betrachtet werden. Darauf weist er selbst schon am Anfang hin: „Ich möchte mich vorstellen, Hörer, aber wer bin ich? Ich könnte nicht einmal sagen, daß die Stimme, die du vernimmst, mit Sicherheit die meine sei.

Einiges spricht dafür, daß ich ein Tiger bin, genauer gesagt, der Zirkustiger Jussuf. Aber nicht nur dir, auch mir kommt es merkwürdig vor, daß ein Tiger in menschlicher Sprache soll reden können. Nein, es ist ohne Zweifel so, daß auch viele andere Stimmen, die du hören wirst, die meinen sind; und daraus schließe ich, daß es nicht mit Sicherheit feststeht, wer ich bin. Beispielweise könnte ein Gespräch zwischen der Kunstreiterin Anita und dem Dompteur William durchaus von mir geführt sein. Vielleicht mangelt es dem Ohr nur an Feinheit, dergleichen wahrzunehmen. Hör zu!“ (ebenda: 201)

Der Tiger frisst seinen Dompteur, bricht dann aus und nimmt die Gestalten verschiedener Menschen an, denen er begegnet und die er, solange er in ihrer Haut steckt, in Tiger verwandelt. Wie in *Sabeth* macht ein Tier die bedrückende Erfahrung des Menschseins, aber das ist der einzige gemeinsame Zug der beiden Hörspiele. Der alte, kränkelnde Zirkustiger mit seinen ständigen Zahnschmerzen hat als Figur nichts gemein mit dem erhabenen, geheimnisvollen Riesenraben, und als Erzähler steht er auf einer höheren Kommunikationsebene. Der Tiger deckt in seinen Verwandlungen die bürgerliche Fassade des Lebens im Wohlstand ab, reißt die Masken ab und erblickt dahinter Heuchelei, Habgier, Dummheit und falsche Ideale. Die Zeitkritik im Spiel ist umso schärfer, als alles aus dem Blickwinkel eines unbefangenen und naiven Tiers gezeigt wird. Parodieartig ist auch das Motiv, dass alle wichtigen Fragen nach dem Menschenleben von einem Tiger gestellt werden. Die Unbefangenheit des Tieres wird durch seine „Skaz“-artige Erzählung hervorgehoben.

Die erste Szene in *Sabeth, Die Andere und ich* und *Das Jahr Lazertis* ist reiner Prosatext, von einem Erzähler gesprochen; später löst sich dann der Dialog heraus und wird zur Aktion gebracht. In einer Art Rahmenstruktur beherrscht die Erzählerstimme die Vorgänge. Eben hier könnte man eine Parallele zur Rahmen-erzählung bekannter epischer Werke entdecken, aber eine Gleichsetzung wäre ein Irrtum. Denn den anonymen extradiegetischen Erzähler, den Alleswisser, der die Zusammenhänge bereits kennt, bevor sie entwickelt werden, gibt es in einem guten Hörspiel nicht. Schwitzke erklärt das wie folgt: „Erzählt eine anonyme Stimme, so fehlt die Motivation, die Anschauung und darum das Vertrauen. Der Erzähler als handelnde Person aber bedeutet Vergegenwärtigung. Die Erzählung ist nun auf einmal nicht mehr bloß Information über äußere Vorgänge und gibt nicht nur den Blickwinkel, aus dem alles gesehen wird, sondern ist Konfession oder Zeugnis oder Meditation über bestimmte Erfahrungen des eigenen Lebens, über deren Sinn der Erzähler, wenn er die Vorgänge zu rekapitulieren beginnt, noch keine abgeschlossene Meinung hat. (...) Der Erzähler wirkt im Hörspiel deshalb so werkgerecht, weil er noch deutlicher macht, als dies die Szenen ausdrü-

cken können, daß alle Vorgänge ihren eigentlichen Schauplatz im Gewissen haben.“ (Schwitzke 1963: 199f) Ein guter Hörspielautor macht also den Erzähler auch zum Mitspieler, dessen Reflexionen sich aus der Handlung selbst entwickeln und formal einen Teil der Disposition ausmachen.

3.2. Die Darstellung der internen Bewusstseinsvorgänge

Im Gegensatz zum klassischen und zum naturalistischen Drama, wo die Gestalten immer die Züge ihrer gesellschaftlichen Zugehörigkeit tragen, findet im Hörspiel „die Reduzierung des modernen Menschen auf sein absolut vereinzelt, vorwiegend empfindendes und reflektierendes Wesen Ausdruck. (...) Es scheint, als ob der Mensch im Hörspiel nicht mehr als *zoon politikon*, sondern nur noch als *homo religiosus* ernst genommen wird“, stellt Schwitzke (ebenda: 203) fest. Das bedeutet bei Weitem nicht, dass soziale oder politische Probleme aus den literarischen Hörspielen ausgeschlossen sind, nur so viel, dass es nur noch Individuen, nicht mehr Gruppenwesen sind, die sich auseinandersetzen, wie z.B. in Eichs *Zinngeschrei*, und dass im Mittelpunkt nicht selbst das soziale Problem, sondern seine Widerspiegelung im Inneren der Figuren steht.

Wenn Eich sieben Hörspiele unter dem Titel *Stimmen* zusammenfasst, so verzichtet er in diesen Dichtungen nicht durchweg auf reale Situationen und Vorgänge, aber er geht stets den Weg nach Innen. Das gilt für Ellen in *Die Andere und ich* wie für Hakim in *Allah hat hundert Namen*, für Paul und Manuela in *Das Jahr Lazertis* wie für Goldschmid und Gabriele in *Die Mädchen von Viterbo*, für *Festianus, Märtyrer* und für Catarina de Alaide in *Die Brandung von Setubal*. Schon in einer theoretischen Äußerung von 1930 pointiert Eich: „Alles was ich schreibe, sind mehr oder minder 'innere Dialoge'.“ (Eich 1973 b Band IV: 457) Mit dem Gedicht als „innerer Dialog“ ist dann gewissermaßen der Hörspielmonolog verwandt, und selbst Eich macht anlässlich der sehr verspäteten Erstaufführung seines 1932 geschriebenen Hörspiels *Ein Traum am Edsin-Gol*, 1950, in einer „Vorbemerkung“ darauf aufmerksam: „Das ganze Hörspiel ist im Grunde genommen ein Monolog des Ludwig Krämer, - auch der Traum ist ja ein Selbstgespräch, mögen auch andere Stimmen hörbar sein“ (ebenda: 487).

Die schlichteste Form des Spiels ist aber die des durchlaufenden Monologs, der ein Dialog des Sprechers mit sich selbst, mit einem nur gedachten und in Gedanken angesprochenen Gegenspieler oder schließlich mit überpersönlichen Mächten sein kann. Er gliedert sich nicht in Geschehensabschnitte, sondern in Teile eines Denkprozesses, die auseinander resultieren. Für die „klassische Periode“ Eichs ist das nicht typisch, aber in seinem vorletzten Hörspiel *Man bittet zu läuten* (1964) gibt es vier „Akte“, die dem Bewusstseinstrom nahe treten:

2

Läuten.

Unmanierliche Leute, immer Hierarchien im Kopf, halten mich ernstlich für den Bruder Pförtner, die unterschätzen meine Expansionskraft. Einfalt und Demut erst, wenn ich oben bin, Konrad von Parzham hat noch andere Eisen im Feuer

gehabt als ein Schiebefenster und die Klosterglocke. Kein Vergleich mit niederbayrischen Heiligen, und nicht mit solchen aus Yorkshire oder aus Norditalien, aber Eisen habe ich auch. Und wie sagt man: Solange sie heiß sind, solange sie heiß sind. *Er lacht vor sich hin*. Grobschmied, Fahنشmied, Goldschmied, und auch seines Glückes usw. (Eich 1973a: 567).

3.3. Das Problem des Zeitablaufs

Die meisten Hörspiele begnügen sich mit einer einfachen Handlung, unter Verzicht auf Nebenhandlungen. Doppelhandlungen werden bisweilen konstruiert, damit sie einander ergänzen, gegenseitig erklären oder damit eine der anderen einen tieferen Sinn verleiht. Klassische Beispiele hat wieder Günter Eich geschaffen, vor allem in *Die Andere und ich* und *Die Mädchen von Viterbo* (1953). Im ersten Spiel ist die zweite, wichtigere und komplexere Handlung, das traumhafte Erinnerungserlebnis, in die Rahmenhandlung so eingebaut, dass es zu Beginn und am Ende des Rollentausches zu realen Begegnungen zwischen den beiden Frauen kommen kann. Zwischen den eigentlichen Handlungsphasen erzählt Ellen, was ihr in der Zwischenzeit jeweils geschah. Die Technik des Spiels *Die Mädchen von Viterbo* ist sehr einfach: Die Szene zwischen dem alten Oldenburg und seiner Enkelin einerseits und dem Lehrer mit seinen Schülerinnen andererseits sind durch Pausen und Akustikwechsel voneinander abgehoben. Hier wie dort sind Geräusche zur Spannungssteigerung verwendet, Geräusche, auf die der Hörer als auf Zeichen nahender Gefahr lauscht. Der Wechsel zwischen Kammer und Katakombenakustik wird ein einziges Mal unterbrochen durch die raumlose Stimme des Lehrers Bottari, der sich selbst vorstellt und die Situation mit schlichten Worten schildert.

Die oben erwähnten Hörspiele illustrieren ebenfalls eine einzigartige Möglichkeit dieser Kunstform, die auf der Bühne oder im Film nur mit besonderer technischer Aufwand zu erreichen ist: die echte Simultaneität. „Verschiedene Orte und Wirklichkeits-schichten können kontrapunktiert werden und damit gleichzeitig sein: der hackende Narr und die redenden Bauern, das hörbar gemachte, stumme Augensprache zwischen Tiger und Dompteur und die vorgeführte Nummer, äußere Handlung und Innerer Monolog.“ (Schwitzke 1963: 248) Die Simultaneität kann aber nur dort entstehen, wo zwischen den Handlungen auch ein Sinnzusammenhang hergestellt werden soll.

Hörspiele haben normalerweise eine linear erzählte „story“. Ausnahme bilden die Hörspiele, in denen ein Erzähler über seinen Entwicklungsprozess berichtet. Hier wird das Geschehen vom Ende her aufgeschlüsselt, das heißt, „nach rückwärts assoziiert und nach vorwärts erzählt.“ (Funke 1965 :77) In *Sabeth* „sehen“ wir zu Beginn des Spiels die Lehrerin allein in einem Raum, sie stellt sich im Präsens vor, dann beginnt sie im Präteritum zu erzählen, aber neben Analepse nimmt sie zugleich auch das Ergebnis, die persönliche Bedeutung der Geschehnisse vorweg: „Immerhin war der Zufall bemerkenswert, denn mit ihm begannen die seltsamen Erlebnisse, die mich nicht nur in den nächsten Wochen beschäftigten, sondern mein ganzes Leben lang beschäftigen werden.“ (Eich 1973a: 89) Durch

die Hilfsmittel des Rahmenerzählers konnte das Spielgeschehen über Räume und Zeiten hinweg ausgeweitet werden.

Das Überspringen von Zeit nach vorwärts oder nach rückwärts, der Zeitsprung und die Rückblende werden im Hörspiel mit einer besonderen Leichtigkeit im Gegensatz zum Theater, zum Film und zum Fernsehen gehandhabt. Aber das Hörspiel kann nicht nur Zeitabläufe verkürzen, sie umkehren und vor- und zurückspringen, es hat auch die Möglichkeit der Zeitdehnung, kann Augenblicke Minuten lang und ihre Inhalte in einer Art extensiver Intensität darstellen. Auch der Zeithalt spielt gelegentlich eine Rolle. Vor der Schlusssehne der *Mädchen aus Viterbo* hält Eich, als die Türklingel die Ankunft der Staatspolizei signalisiert, die Zeit noch für eine eingeschobene Szene auf.

Der Zeitsprung in die Zukunft oder in die Vergangenheit wird bald durch Schnitt, bald durch Überblenden in eine andere Raumakustik angedeutet, muss aber außerdem stets auch durch den Dialog verdeutlicht werden.

3.4. Raumdarstellung

Das „eindimensionale“, zeitgebundene Hörspiel kennt nur das Nacheinander, also Bewegung. Die meisten Hörspieldichter aber, auch die geborenen Lyriker unter ihnen, kommen nur selten ohne Raumvorstellung aus. Diese Vorstellung ähnelt aber keinem statischen Bühnenbild, denn Wort, Ton und Geräusch sind ja zeitgebunden. Wo Bewegung im Raum an die Stelle des bühnenmäßigen Wechsels der Szenerie tritt, liegt der Akzent auf der Bewegung, also einem Vorgang in der Zeit, der sich im sprachlichen Ablauf spiegelt.

Die Räume, die dem Autor vorschweben, entstehen und verflüchtigen sich mit dem textgebundenen Wandel der inneren und äußeren Situation. Viele Hörspiele sind aber geradezu „raumlos“, wie *Meine sieben jungen Freunde* (1952, 1960). „Je weniger real und je unbestimmter die Szene, desto höher fällt im allgemeinen die Wertschätzung des Stücks als Hörspiel aus: mit diesem Urteil wird der Mangel an vollständiger Realitätsabbildung in den Vorteil der Imagination von Irrealem umgemünzt“, meint dazu ironisch Kamps (1984: 361).

Die beste Raumvorstellung vermittelt der Erzähler, Reporter oder Chronist im Hörspiel, weil er ausführlich schildern und so ganz anders veranschaulichen kann, als dies mit Andeutungen im Dialog und charakteristischen Geräuschen möglich ist, die ja doch immer Teile eines Vorganges sind, aus denen erst auf den Raum geschlossen werden muss, in dem er sich vollzieht.

Schwieriger ist es, den Hörer mit Phantasieräumen vertraut zu machen, im Märchenspiel, in der dramatisch-epischen oder dramatisch-lyrischen Legende oder auch im surrealistischen Spiel. Exotisches Milieu kann durch Musik als solches kenntlich gemacht werden.

Viele Autoren erleichtern dem Hörer das Raumerlebnis durch akustische Andeutung einer Bewegung im Raum, dem Charakter des Hörspiels als eines reinen Zeitkunstwerks entsprechend. Eich wechselt in *Die Andere und ich* zwischen

raumloser und Raumakustik, die oft noch von Geräuschen erfüllt ist. In anderen Spielen setzt er Räume unterschiedlicher Akustik gegeneinander, oder er trennt sie durch eine Pause.

Wenn Friedrich Knilli dem, was man Umwelt des Hörspiels nennen kann, die des Hörspiels gegenüberstellt, so betont er damit seine Unabhängigkeit von allen Bindungen an das Räumliche, an die Außenwelt (Knilli 1961: 80-84). Wo immer der Mensch mit seinem Schicksal Gegenstand eines Spiels ist, lässt er sich weder in der dichterischen Konzeption, noch im Nachvollzug durch den Hörer loslösen von der Fülle der Determinanten, die dieses Schicksal mitbestimmen. Sie können zwar hinter das innere Geschehen zurücktreten, wie der Hörer das bei den Lyrikern unter den Hörspielautoren erleben, aber ganz ausschalten lässt sich der angeborene Drang zur Bildergänzung dessen nicht, was die Stimme, losgelöst von ihrem Träger, dem Hörer verrät. Weil jede Menschenstimme, im Gegensatz zur künstlich erzeugten synthetischen Stimme, ihre Besonderheit hat, die gewisse Rückschlüsse auf ihren Träger zulässt, und weil es kaum Situationen gibt, die nicht zumindest in einem vagen Phantasieraum lokalisierbar sind, reicht die Eigenwelt des Hörspiels über den bloß akustischen Bezirk hinaus, zwar nicht in ihren Wirkungsmitteln, wohl aber in ihrer Wirkung, an der die nachschaffende und ergänzende Phantasie ihren Anteil hat. Wie Ilona Jeismann (2003: 1) meint, „das Hörspiel ist ein Gegenentwurf zu allen visuell wahrnehmbaren Kunstformen. Ein Konzept, das für diesen Raum im Kopf entworfen wurde, läßt sich unmöglich in den Film, ins Fernsehen oder aufs Theater übersetzen. Seine Szenerie ist abstrakt. Im Theater, beispielsweise, bleibt auch bei äußerster Reduktion der optischen Mittel immer noch ein Bild: eine leere Bühne. Der Raum im Kopf hat keinen Rahmen, keine Begrenzungen. Die Visionen, die ihn erfüllen, sind die Summe aus Vorstellungskraft und individueller Lebenserfahrung. Um ihm Anregungen zu geben, müssen zwei Autoren eng zusammenarbeiten: der schreibende und der akustische.“

3.5. Leitmotivische Elemente – Wort, Musik, Geräusch

Hörspielsprache ist gesprochene Sprache, die den Hörer suggestiv beeinflussen soll. Sie ist konzentriert, zwingend, tendiert zu treffsicherem Ausdruck, knapper Formulierung und einfachem Satzbau. Leitmotivische Elemente können ebenso zur „Verdichtung“ der Sprache beitragen, wie die gelbe Blume bzw. der Löwenzahn im ersten Traum von *Träumen*, der für die vergangene Welt steht, in der die Uralten einst glücklich waren, der aber für die Jüngeren, die sich das ganze Universum nur in Form von einer Ansammlung von gleichen Güterwagen vorstellen können, nur noch ein merkwürdiges, nutzloses Wort ist. Der hundertste Name von Allah und das nicht genau verstandene Wort „Lazertis“ stehen für das angestrebte Glück bzw. für den Sinn des Lebens.

Musikalische Leitmotive beziehen sich häufig auf bestimmte Personen, die durch eine besondere Phrase, oft auch nur durch „ihr“ Instrument, charakterisiert werden. Sie können auch zu bestimmten Situationen gehören, die sich im Leben des Protagonisten mehrmals, oft variiert, vorkommen.

Schon in *Einem Traum am Edsin-gol* fällt es auf, dass Eich Musik und andere akustische Mittel nicht bloß als austauschbare akustische Requisiten verwendet, sondern er erkennt ihre funktionelle Brauchbarkeit und ihnen eine dramaturgische Rolle zu geben versucht, um seelische Reaktionen in den Figuren – und auch in den Hörern – auszulösen.

Das Hörspiel beginnt mit einer „heiteren Xylophonplatte“. Dass die Musik hier zum Spielelement wird, macht Eichs Instruktion deutlich: Ludwig „*summt die Melodie mit.*“ (Eich 1973b Band II: 9) Damit wird der Aktionsbezug zwischen Person und Geräusch hergestellt. Im Laufe des Spiels stellt es sich heraus, dass der Protagonist selbst die Schallplatten abspielt, um seine Einsamkeit erträglicher zu machen. Diese Platten werden dramaturgisch dort eingesetzt, wo sich die seelische Verfassung des Sprechenden ändert. Ludwig hört sich drei Platten an, um sich aufzuheitern oder zu ermuntern. Die vierte Platte bietet aber Eich eine Möglichkeit, sich als Lyriker vor das Publikum zu stellen. Auf dieser Platte singt Maria, eine Barsängerin, die von Bernhard und Ludwig gleichermaßen geliebt wird. Mit diesem Lied wird nicht nur ihre Figur eingeführt, sondern auch die spätere Handlung vorausgedeutet, und ein verbindendes Element zwischen den Akten hergestellt. Während der Liedtext im ersten Monolog für Ludwig glückliche Erinnerungen hervorrief, wird er im zweiten Traumteil, in der Cafészene zur dunklen, belastenden Warnung. Aber ein Motiv des Liedtextes erscheint auch „prosaisch“ als Bindeglied der Akte am Schluss der Traumphase:

Ludwig *Jetzt werfen sie Erde auf mich, sie werfen mir Erde auf die Brust, ich kann nicht mehr atmen. Sie werfen mir Erde auf die Arme, ich kann mich nicht mehr aufrichten. Sie werfen mir Erde auf den Mund, ich kann nicht mehr sprechen, ich habe den Mund voll Erde.* (ebenda: 19)

Dieselbe Platte wird dann im dritten Teil von Bernhard aufgelegt, aber sie erweist sich jetzt für Ludwig als unerträglich und bereitet Qual. Dieses Beispiel mag zur Illustration dienen, wie bewusst Eich schon früh seine Hörspiele mit einem Motivnetz, das sowohl aus verbalen als auch Geräuschemotiven bestehen kann, zusammenzuhalten versucht. Dieses Verfahren ist auch deshalb wichtig, weil der Hörer regelmäßig eine Gedächtnisstütze braucht.

Im Jahr 1951 hörte man Günter Eichs Satire *Fis mit Obertönen, Ein groteskes Spiel*, deren Titel schon verrät, dass ein Ton von bestimmter Höhe, leitmotivisch durch das Spiel gehend, die Handlung bestimmt: In England hört auf einmal ein jeder einen gleich bleibenden, nervenaufreibenden Ton, der die Leute zur Änderung ihres bisherigen Lebens anspornt, da sie in ihm das Vorzeichen eines kommenden Weltuntergangs sehen. Als nichts geschieht und die Leute den Ton nach und nach aus den Ohren verlieren, kehrt die Mehrheit zu ihrer gewöhnten Lebensweise zurück. Ungewiss bleibt nur, ob der Ton wirklich aufgehört oder ob man sich so sehr an ihn gewöhnt hat, dass er einem nicht einmal auffällt. Die lose Szenenfolge des Spiels nimmt übrigens das Thema des fünften Traums wieder auf, wo ein Geräusch nagender Termiten die Gefahr signalisiert, die dem banalen Glück einer amerikanischen Durchschnittsfamilie droht.

Es muss bemerkt werden, „daß fast alle namhaften deutschen Hörspielautoren der Musik im Spiel wenig Aufmerksamkeit schenken und daß es bisher nur ganz vereinzelt zur Zusammenarbeit zwischen Dichtern und Musikern gekommen ist.“ (Fischer 1964:96) Das gilt allerdings nur für die klassischen literarischen Hörspiele, während in den Neuen Hörspielen Musik sogar eine tragende Rolle haben kann.

Die verschiedenen Funktionen des Geräuschs im Hörspiel decken sich zum guten Teil mit denen der Musik. „Auch Geräusche können eine Handlung gliedern helfen, ein Milieu kennzeichnen, Personen charakterisieren, Situationen aufhellen, Überleitungen schaffen, Akzente setzen, Geschehnisabläufe skandieren, imitieren und parodieren. Auch gibt es wie bei der Musik, die instrumental oder synthetisch erzeugt werden kann, zwei Arten von Geräuschen, realistische, die den Hörer an vertraute akustische Phänomene erinnern, so dass er sie identifizieren kann, und frei erfundene, die verfremdend, unheimlich, überraschend oder schockierend wirken sollen“, zählt Fischer (ebenda:98) die möglichen Funktionen auf.

Ein tickendes, uhrenhaft gleichmäßiges Geräusch ist auch im Hörspiel *Schritte zu Andreas* zu hören: Das ist, wie Andreas glaubt, die „Totenuhr“, die Kathrin anhalten sollte. In diesem Werk spielen die Schritte, mal langsame und zögernde, mal hastige, mal dumpfe und schnelle, eine wichtige Rolle. Einerseits erhöhen sie die Spannung, die sich aus dem Wettlauf der Geliebten mit dem Tod ergibt, andererseits ist das das einzige Mittel, mit dem man den Tod vergegenwärtigen konnte.

4. Eine Fallstudie: *Das Jahr Lazertis*

In Günter Eichs Hörspielen wird jedesmal ein „langer, verschlungener Weg durch eine Lebenslandschaft“ (Märki 1974: 113) dargestellt. Über diesen Weg berichten die Protagonisten, auf die entscheidenden Stationen rückblickend. Der innere Weg der Verwandlung beginnt für sie immer dort, wo sie bereit sind, ihr alltägliches Dasein zu verlassen, das Gewohnte zu vergessen, wo sie bereit sind, einem noch unverstandenen Anruf - einer Ahnung, einem Augen-Blick, einem Wort - nachzugehen, mit der Absicht aufzuklären, was hinter diesem Zeichen steckt, wie zum Beispiel hinter dem undeutlich vernommenen Wort „Lazertis“.

4.1. Die Fabel

Im Hörspiel *Das Jahr Lazertis* ist Paul, ein nicht besonders talentierter Maler die Hauptfigur, die ihre Geschichte erzählt. In der Neujahrsnacht wird er durch ein Wort, das sich ungefähr so anhört wie „Lazertis“ und von einem Paar auf der Straße ausgesprochen wird, aus dem Schlaf gerissen. Paul eilt nach dem Paar, um den Sinn dieses Wortes zu erfahren, aber vergebens, begegnet jedoch einem buckligen Mann namens Laparte, mit dem er den Rest der Nacht verbringt, und der Pauls weitere Laufbahn bestimmt. Laparte ist nämlich Wissenschaftler, der eine Leidenschaft für Eidechsen hat. Von da an wird das Wort „Eidechse“ in seiner lateinischen Entsprechung „lacerta“ für den Fortgang der Handlung verantwortlich. Laparte schlägt eine gemeinsame Expedition nach Brasilien vor, wo Paul

die Eidechsen malen müsste. Der Maler denkt über den Vorschlag nach, und dabei kommt er durch Assoziationen zu den Eidechsen zu seiner Geliebten Manuela, die einst auch von Eidechsen und einem Seemann gesprochen hat, den sie als Kind aus dem Versteck beobachtete.

Paul entscheidet sich, und die Expedition beginnt. Hier taucht wieder ein ähnlich klingendes Wort auf: Dr. Bayard, ein Spezialist für Schlangenbisse nimmt Paul und Laparte bei sich auf. In einem Gespräch mit Paul bezieht Bayard das Wort auf sich, indem er sich „Laertes“ nach dem Vater von Odysseus nennt, er wartet nämlich ebenfalls seit Jahren auf die Rückkehr seines Sohnes, der als Seemann irgendwo in der Welt ist.

Nachdem die Forscher ihr Lager am Amazonas aufgeschlagen haben, beginnt für Paul eine Zeit des Glücks. In der fremdartigen Landschaft, unter den Eingeborenen fühlt er die Wurzeln seines eigenen Lebens. Sein Dasein gewinnt eine neue Dimension, bis Laparte drei Tagreisen entfernt einen leprakranken Weißen entdeckt. Die Entscheidung über sein Schicksal, und damit auch über Pauls Schicksal wird schnell getroffen, Paul soll die Pflege des Kranken übernehmen. Das Wort, das „die Welt verwandelt“ und das zu suchen Paul beabsichtigte, klingt jetzt „Lazarus“.

Richards erzählt vom Beginn seiner Krankheit, und dabei hört Paul überrascht die Geschichte, die er schon von Manuela kennt, zum zweiten Mal. Unter diesem Eindruck hat Paul das Gefühl, immer näher der gesuchten Gewissheit zu geraten. Es ist eben die Gewissheit, die Bayard „la certitude“ nennt.

Die vorletzte Station erreicht Paul nach dem Tode Richards. Am Morgen danach entdeckt er Flecken am eigenen Körper und vermutet Lepra, was von Bayard bestätigt wird. Und damit erfüllt sich die letzte Phase: Paul wird in das Leprosenheim „La Certosa“ (die Kartause, ein ehemaliges Kloster) eingeliefert. Er ist jedoch in der Wirklichkeit gar nicht krank, die Diagnose wurde von einem Irren aufgestellt. Somit lebt Paul infolge eines tragischen Irrtums als Gesunder unter Kranken und Sterbenden. Er erfährt zwar, dass er das Heim verlassen könnte, aber er entscheidet sich zu bleiben - hier ist die Wortkette „Lazertis – Lazerte – Laparte – Laertes – Lazarus – la certitude – la certosa“ zu Ende.

4.2. Ein Wort, das einen von Station zu Station treibt

Paul hört ein Wort sagen, das er nur halb versteht und das etwa wie „Lazertis“ klingt. Von nun an hat er den Drang, dem wirklichen Wort, das ihm entgangen ist, nachzureisen – und jede Assonanz wird eine Station seines Lebens: „Es gibt eine Menge Wörter, die ebenso weit davon entfernt sind, wie Lazertis. Einmal ausgesprochen, fallen sie wie Steine zur Erde, das Schweben ist vorbei, die Möglichkeit, im Fluge noch näher heranzukommen,“ meint Laparte. (Eich 1973a: 318) „Lazerte“, Eidechse ist die erste Assonanz, Zeichen Pauls schicksalshaften Bekanntschaft mit Laparte, der ein Buch über Eidechsen geschrieben hat, und mit Manuela, die sich wie Eidechsen vor den Menschen versteckt. Mit Laparte beginnt die Reise zur zweiten Assonanz „Laertes“, Symbol für den Arzt Dr. Bayard, der die erste Begegnung Pauls mit seinem späteren Schicksal bedeutet. Dann die

nächste Version „Lazarus“: Paul pflegt im Urwald den leprakranken Richards und geht offenen Auges dem Geschick entgegen. Bald hat er „la certitude“, die Gewissheit, dass er sich angesteckt hat. Und obwohl es sich herausstellt, dass der Verdacht falsch war und er gesund ist, ihn hat schon „La Certosa“, das Leprosenheim, in dem er um der Kranken und um Manuelas willen bleibt. „Danach lässt Eich die letzte Assonanz nur noch erraten, spricht sie nicht aus: »Caritas«“, meint Schwitzke (1963: 415). Dieses Wort könnte die Wortkette ergänzen – wenn Paul die Serie der Assonanzen, denen er spontan, beinahe zwanghaft folgte, nicht unterbrechen würde, indem er ausruft: „Es war ein falsches Wort, das mich hierher geführt hat, (...) das falsche Wort an den falschen Ort“ (Eich 1973: 351), und indem er Anstalten macht zu gehen. Doch dann bleibt er gerade, wie er glaubt, trotz des Wortes. „Immer denkt man, mit einer Reise käme man weiter. Hier ist der Ort, den Sie erreichen konnten“ (ebenda: 352), hört Paul mit Oliveiras Stimme, aber in seinem Inneren. Der Reisende ist unerwartet zum Ziel gekommen, aber nicht in der äußeren, sondern in seiner inneren Welt, oder, wie Laparte ganz am Anfang des Spiels sagt: „Was man findet, ist das, was man gesucht hat“ (ebenda: 317).

4.3. Der narrative Prozess

Das Jahr Lazertis enthält umfangreiche, an den Hörer gerichtete Erzählungen von Paul und Manuela. Beide sprechen im Ich-Ton. Dem entspricht die stellenweise Ersetzung des echten Dialogs durch alternierenden Monolog in den das innere Geschehen vorwärtstreibenden Partien des Spiels. Wie in den meisten Fällen der autodiegetischen Erzählung, geht es hier um eine „Autobiographie“, genauer, um einen Abschnitt einer Autobiographie, die eine wichtige Entwicklungsphase im Leben des Erzählers repräsentiert. Der Erzähler, der normalerweise älter und weiser geworden ist, blickt auf sein Leben zurück. So funktioniert die Rückblende auch in diesem Hörspiel. Zu Beginn des Hörspiels hält sich Paul in der Kartause auf und berichtet von seiner Umgebung im Präsens, dann plötzlich fängt er an in seine Erinnerung zurückzurufen, wie er zu diesem Ort gelangen ist. Die Erzählung setzt sich im Präteritum fort:

Die Palmen vor der Kartause sind ein dichtes Gitter, vor dem ein Menschenschritt ebenso anhält wie die Zeit. Sind zwanzig, sind dreißig Jahre vergangen? Vielleicht könnte ich es ausrechnen, wenn ich mir Mühe gäbe, – die Kreuze auf den Grabhügeln würden mir helfen (...).

So weiß ich auch die Ziffer für das Jahr nicht, das dem allen vorausging. Möglicherweise hieß es 1880, aber ich habe es in meiner Erinnerung Lazertis genannt, mit einem Wort, das damals Bedeutung für mich hatte, obwohl es sinnlos ist und obwohl ich wußte, daß es nicht das richtige Wort war.

Das richtige Wort hörte ich in der Neujahrsnacht eben dieses Jahres und ich hörte es im Schlaf. (ebenda: 314)

Die Erzählung konzentriert sich auf die Stationen des Wegs, der zur Kartause geführt hat. Paul kehrt aber mit seinem Schlusswort nicht zur Gegenwart zurück: „Ich packte den Koffer wieder aus. (...) Dann rief Manuela wieder. Ich ging hinaus,

um zu fragen, was sie wollte.“ (ebenda: 352) Präteritum und Präsens lösen sich ganz natürlich ab wie Kontemplation und Ich-Erzählung mit den Gesprächsszenen.

In Hörspielen kommt es (wahrscheinlich) nie vor, dass Orte und Räume unabhängig von der Darstellung des Figurenhandelns ergiebig geschildert werden. Da es in *Das Jahr Lazertis* oft zum Ortswechsel kommt, werden die „Hörplätze“ vor allem vom Erzähler beschrieben und sind von akustischen Kulissen umgeben.

Die Stationen werden in geradliniger chronologischer Reihenfolge, in einer Episodenreihung dargestellt, deren Koordinaten nicht in der Logik der Dinge und Ereignisse, sondern im Bewusstsein des früheren Ichs des Erzählers liegen. Die Entscheidungen, die in den einzelnen Stationen auf dem Weg Pauls zu treffen sind, werden entweder von anderen oder von ihm selbst, aber instinktiv getroffen, bis auf die letzte, wo er ganz bewusst für das Bleiben entscheidet. In den dialogischen Szenen werden Gespräche geführt, die Paul jeweils einen Anstoß geben, ohne dabei die Raum- oder Zeitverhältnisse zu erwähnen. In Pauls Erzähltext wird immer darauf hingewiesen, wie die Zeit vergeht, aber nie genau. Er zählt zum Beispiel auf, wie viele Bilder er inzwischen gemalt hat, und bei den Zeitangaben betont er sogar, dass er sich nicht genau erinnert: „Das Schiff nach Pernambuco. Aber es ist niemand mehr da, den ich darum fragen könnte, wie lange die Überfahrt gedauert hat und welche Häfen wir angelaufen haben. Sollte das Vergessen eine Art des Sparens sein, so zweifle ich nicht, daß auch eine Gelegenheit vorgedacht ist, das angesammelte Kapital zu verbrauchen.“ (ebenda: 323) „Wir waren doch sehr lustig im Hause des Dr. Bayard (...) Wir müssen ein paar Wochen dort gewesen sein.“ (ebenda: 324) In der Certosa: „Bald begann der Regenzeit. Sie begann und dauerte und endete, ein neuer Sommer kam, eine neue Regenzeit, es gingen drei Jahre hin“ (ebenda: 348). So sorgt der Erzähler für die Zeitraffung. Nur einmal kommt es in der Erzählung zur Pause: Paul erlebt eine glückliche Zeit – „ich weiß nicht, ob sie Wochen oder Monate dauerte“ (ebenda: 326) – im Standquartier der Expedition unter Indios.

Die interne Fokalisierung ist allein auf Paul fixiert. Manche andere Figuren scheinen mehr zu wissen als er wie Laparte, Richards oder Oliveira. Die Perspektive bleibt aber stets die gleiche. Auf einem Punkt tritt Manuela als intradiegetische Erzählerin auf: In einer eingeschobenen Erinnerungsphase Pauls übernimmt Manuela die Schilderung einer kleinen, aber für die Erzählung sehr wichtigen Passage, die zwei Funktionen innehat. Erstens, ihr Verhalten – sie lag hinter der Hecke ihres Gartens oberhalb der Stadt Algeciras und verbrachte ihre Tage damit, aus ihrem Versteck heraus das Leben im Hafen zu beobachten – erinnert Paul an die Eidechsen, und dadurch fühlt er seine Motivation zur Reise doppelt bestätigt. Zweitens, einmal sah Manuela einen Fremden die Straße heraufkommen, auf die Hecke zugehen, hinter der sie lag, und wieder gehen. Das war Richards, der im Urwald an Lepra stirbt und der Paul diese Geschichte aus seiner Perspektive ebenso erzählt. Dieses Moment zeugt auch davon, dass die Handlung in erster Linie kompositorisch motiviert ist. Laut Funke „ruht das ganze Geschehen dieses Stückes, eingeordnet in einen konsequent verzahnten Zusammenhang, untergeordnet unter ein metaphysisches Gesetz. Alles ist determiniert, jede Begebenheit abhängig von der Konstellation eines anderen, induktiv wirkenden Ereignisses“ (Funke 1965: 59). Die Motiviert-

heit der Handlung wurzelt also offensichtlich in der Weltanschauung des Autors: Das lyrische Prinzip kommt hier zur Geltung, indem dieses Hörspiel – ebenso wie die Mehrheit der Hörspiele Eichs – eine Objektivierung des subjektiven Weltbilds des Autors ist in einer Form, die potentiell geeignet ist, gleichzeitig mit mehreren Empfängern, – unter ganz intimen Bedingungen – zu kommunizieren.

5. Die Grenzen der Methode – der letzte Schritt fehlt

Die Schilderung des langen Wegs von Paul im Abschnitt 4.1. sollte klar machen, dass die Suche nach der Bedeutung eines Wortes metaphorisch für die Suche nach dem Sinn des Lebens steht. In der letzten Episode, wie schon erwähnt, entscheidet er ganz bewusst für das Bleiben im Leprosenheim. Die Gründe erklärt er in einem längeren Monolog am Ende des Hörspiels: „Auch wenn ich davonfuhr, mit dem Schiff, übers Meer, in die Freiheit - blieb nicht die einzige Gewißheit die, daß ich die anderen verlassen hatte? (...) Mir fiel ein, daß O'Connor immer elender wurde und Juanita schwanger war, in einigen Wochen sollte der Theaterabend stattfinden, und ich hatte Manuela versprochen, ihre Zelle zu weißen. Professor Fervao wartete darauf, daß ich ihm den siebenten Gesang der Lusiaden vorläse, und man mußte Jorge beschäftigen, dessen Frau sich von ihm hatte scheiden lassen. Feliz hatte mir gestern erzählt, daß Juanitas Kind von ihm war, und Maria würde nicht mehr lange die Teller waschen können, es ging plötzlich schlechter mit ihr. Gewiß, sie konnten alle auch ohne mich sterben, aber ich konnte nicht ohne sie leben.“ (Eich 1973a: 352) Das ist der Moment, wo sich Paul bewusst macht, dass sein Leben nur dadurch einen Sinn hat, dass er sich den Menschen um ihn widmet, da diese Menschen ihn brauchen. So schön die Landschaft woanders in der Welt sein kann, hier hat er eine Berufung, die Aufgabe, sich um die Leidenden zu kümmern.

Die Interpreten (neben Märki auch Post und Funke) ignorieren oft die moralischen Dimensionen dieser Entscheidungen, die von vielen Protagonisten bei Eich getroffen werden. Es geht in diesen Hörspielen bei Weitem nicht nur darum, dass man auf philosophischer Ebene die Grenzen der menschlichen Existenz begreift und sich damit abfindet, sondern auch darum, dass die Hauptfiguren mit ihren Entscheidungen am Ende ihres Weges auch die Partei der Notleidenden, der Kranken, der Behinderten, der zur Hölle Verdammten ergreifen, und ihr Leben gewinnt dadurch einen Sinn. Die Entscheidungen gehen mit einem Akt der Selbstbestimmung einher, deren Resultat der Widerstand gegen das bloße Erleiden eines Schicksals ist.

Literatur

Primärliteratur

- Eich, Günter 1973: *Fünfzehn Hörspiele*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Eich, Günter 1973: *Gesammelte Werke*. Bd. 1-4, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sekundärliteratur

- Bal, Mieke 1999: *Close Reading today: From Narratology to Cultural Analysis*. In: Grünzweig, Walter – Solbach, Andreas (Hrsg.): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 19–40.
- Egri, Péter 1975: *A költészet valósága - Líra és lírizálódás*. Budapest: Akadémia Könyvkiadó.
- Fischer, Kurt Eugen 1964: *Das Hörspiel. Form und Funktion*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Funke, Horst-Günther 1965: *Günter Eich – Zwei Hörspiele, Interpretationen*. München: R. Oldenbourg Verlag.
- Grünzweig, Walter – Solbach, Andreas 1999: Einführung: Narratologie und interdisziplinäre Forschung. In: Grünzweig, Walter – Solbach, Andreas (Hrsg.) *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 167–183.
- Hühn, Peter – Kiefer, Jens – Schönert, Jörg – Stein, Malte: *Zur narratologischen Analyse von Lyrik. Zwei Beispiele zu T. S. Eliot und B. Brecht*. <http://www.narrport.uni-hamburg.de> [31. 3. 2003]
- Jeismann, Ilona, *Innerer Schauplatz - Dankesrede zur Hörspiel-preisverleihung der Kriegsblinde 1997*, <http://www.hoerspiel.com>, Zustand 26. 3. 2003.
- Kamps, Johann M. 1984: *Aspekte des Hörspiels*. In: Koebner, Thomas (Hrsg.), *Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur*, Stuttgart: Kröners Taschenbuchausgabe Bd. 405, 350-380.
- Knilli, Friedrich 1961: *Das Hörspiel, Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- Märki, Peter 1974, *Günter Eichs Hörspielkunst*. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft.
- Post, Klaus Dieter 1977: *Günter Eich, Zwischen Angst und Einverständnis*. Bonn: Bouvier Verlag.
- Schöning, Klaus (Hrsg.) 1984: *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schwitzke, Heinz 1963: *Das Hörspiel, Dramaturgie und Geschichte*. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- Vitányi Iván 1969: *A zene lélektana*. Budapest: Gondolat.

Lektorálta: Nyomárkay István

Kisebb közlemények

Császari Éva

**A BÜKKSZENTKERESZTI SZLOVÁKOK NYELVJÁRÁSÁBAN
RÖGZÜLT VILÁGKÉP**

A tanulmány célja a bükk-szentkereszti szlovák nyelvjárás mai állapotának bemutatása különös tekintettel a kétnyelvűség és a nyelvben rögzült világkép specifikumaira, továbbá nyelvészeti elemzéssel összekapcsolt néprajzi és kulturális helyzetjelentés megfogalmazása, ugyanis a természetes nyelv az ember intellektuális vívmányait rögzítő, dokumentáló mechanizmus (Bańcerowski 2008: 17), ezért a nyelvi megnyilatkozások etnográfiai kontextusban válnak érthetővé.

A szellemi és bizonyos szempontból anyagi vívmányokon (a szellemi kultúra kiterjedt kontextusában: a hagyományos foglalkozások szókinccse; nevek rendszerre – a névmagyarosítás és gúnynévadás jelensége; a helyi dűlőnevek specifikus volta; a népi orvoslás; a népi vallásosság és a hiedelemvilág rekonstruálása), tehát a nyelv funkcionális rétegein keresztül mutathatjuk be a bükk-szentkereszti szlovák kisebbség sajátos kultúrarchívumát: a közösség anyagi és szellemi tapasztalatát, az objektív valóság interpretációját, ill. rekonstruálhatjuk a nyelv funkcionális rétegeit és az általuk közvetített nyelvi világképet.

A magyarországi szlovákok nyelvben rögzült világképének felvázolásánál több kérdés is felmerül (Zsilák 2001: 327, Žiláková 2004: 145):

- A magyarországi szlovákok nyelvben rögzült világképe milyen mértékben kötődik a szlovák nyelvhez, illetve a többségi nemzet nyelvéhez?
- A kisebbségi helyzetben lévő szlovák nyelvben milyen az adott tárgy, objektum nyelvi megfelelője, milyen mértékben mutatnak egyezést az adott szó konnotációs jegyei az anyanemzet és a többségi nemzet függvényében?
- A két különböző nyelvi világkép hogyan találkozik és mennyire hat egymásra?
- Vajon a kisebbség specifikus nyelve egyedi nyelvben rögzült világképnek tekinthető, avagy a magyar nyelvben rögzült világkép bázisán csupán mechanikusan összekapcsolódó szlovák szavakról van szó?

Feltevésünk szerint a bükk-szentkereszti szlovákok nyelvjárása kisebbségi pozícióban, a kétnyelvűség feltételei mellett sajátosan tölti be kognitív és kommunikatív funkcióját és a nyelv funkcionális rétegződéseiben tükröződnek a közösség

nyelvben rögzült világgépének specifikumai. A szóban forgó nyelvjárás nyelvészeti szempontú vizsgálata során a nyelvhasználati változásokat és az interferenciajelenségeket rögzítettük. A tudományos vizsgálat döntő többségében saját gyűjtésen alapult, de felhasználtuk más kutatók adatait is (Sipos 1958; Štolc 1949; Krupa 1995; Zsilák 1995; Žiláková 1995; Žiláková 2009; Žiláková 2011). Az adatgyűjtés módját résztvevő megfigyelés és magnetofonos gyűjtés képezte. A beszélgetések részben konkrét témakör köré csoportosultak, de nagyon sok esetben spontán módon zajlottak. Figyelemmel kísértük és lejegyeztük a hétköznapi érintkezések nyelvhasználati jelenségeit különös tekintettel a kódváltás és a nyelvi interferencia jelenségeire. Az adatközlők többsége a legidősebb korosztályból került ki, mert a helyi dialektust folyékonyan már csak az említett generáció beszéli. Az interferenciajelenségeket a fiatalabb nemzedék körében a mindennapi társas és családi érintkezések során figyelhettük meg.

Elméleti keretül a kognitív nyelvészet és ezen belül a nyelvben rögzült világgép ideológiája szolgált: a világ nyelvi képének fogalma abból a megismerésből indul ki, hogy a nyelv nem az objektív valóság izomorf képének visszatükröződése, hanem annak ember általi értelmezése, interpretálása (Žiláková 2004: 143).

A világ nyelvi képének rekonstruálásához szükséges rávilágítani az ember és a nyelv kapcsolatának néhány alapvető összefüggésre: az ember nyelvi lény, ezért a nyelv azon tulajdonságok egyike, amely az ember lényegét adja. A természetes nyelvben rögzülnek az ember intellektuális vívmányai, ugyanis a természetes nyelv konkrét emberek agyának szoftvere. Az emberi nyelv közös emberi, faji tulajdonság, genetikai potenciál, azaz konkrét személyek „nyelvi felszereltsége”, illetve az adott személy konkretizált tulajdonsága, amely a természetes nyelvi potenciál fejlődésének eredménye és nem utolsó sorban: egy adott embercsoportra vagy emberi közösségre jellemző tulajdonság, amely Bükkszentkereszt mint szlovák nemzetiségi közösség, nyelvjárásának is jellemző vonása. Azonban „az adott kisebb vagy nagyobb közösségnek a nyelve csak akkor létezik (a valóságban), ha valóban léteznek/élnek ennek a közösségnek a tagjai” (Bańcerowski 2008: 19). Ezt a gondolatot érdemes kiemelni, ugyanis Bükkszentkereszt esetében olyan szlovák kisebbségi közösség nyelvben rögzült világgépét és kétnyelvűségét vizsgáljuk, amelyben a nyelvhordozók száma különböző társadalmi okok következtében drasztikusan lecsökkent. Ezért is fontos minél pontosabban megragadni már-már az elhalás stádiumába került helyi szlovák dialektusban rögzült világgépet, hiszen a nyelv nem létezhet emberen kívül.

Megállapíthatjuk továbbá, hogy a nyelvben rögzült világgép azok által a nyelvhasználók által tapasztalt objektívan létező valóságnak a képe, akik hasonló tapasztalatokkal rendelkeznek és hasonló értékeket vallanak. A világ nyelvi képe tudásfajta, ami a valóságról szól és feltételezi a tudás hordozóját is és olyan mentális információs térkép, a világról megalkotott belső (alanyi) kép, melynek integráns része a nyelv. Ez a világgép nem tudományos, hanem naiv, mindennapi, szubjektív (Bańcerowski 2008: 139).

A világ nyelvi képének meghatározására és értelmezésére Herdertől (minden nemzet saját gondolati készlettel bír) kezdve W. von Humboldton (a nyelv világ-

nézet, a nyelvek közötti különbségek a világnézetek különbözőségében rejlik) és követőiken (Weisberger: a nyelv szókincse és szintaxisa a világ tagolódásának leképeződése, a nyelvi közösséget az anyanyelvben rögzült világkép alkotja; Gipper: a világ nyelvi képe nemcsak szemantikai tartalom, hanem nyelvtani és szintaktikai kategória is) keresztül számos német filozófus és nyelvész tett próbát. Eredményeiket a Humboldt-Weisberger elmélet összegzi. E területen nagy érdemeket szerzett az amerikai etnolingvisztikai iskola (nyelv és kultúra összefüggései, a valóság észlelésének módjai) és a Sapir-Whorf-hipotézis (a nyelv típusa összefügg a kultúra típusával és fordítva) (Bańcerowski 2000: 258–259).

A magyar nyelvtudományban a kognitív nyelvészet területén a világ nyelvi képének vonatkozásában Bańcerowski Janusz elmélete a legkidolgozottabb, több tanulmányt is szentelt a következő kérdések elemzésének: a természetes nyelvben milyen kép rögzült a nyelven kívüli valóságról és miből áll ez a kép; melyek a benne rögzült és az adott nyelvközösség által létrehozott, elfogadott és a következő generációknak tovább adott tudás, tapasztalatok és értékek; beszélhetünk-e egyáltalán a világ nyelvi képéről, s ha igen, hogyan kutassuk, elemezzük, hogyan írhatjuk le, avagy modelláljuk (Bańcerowski 2000: 258).

Az adott közösség – jelen esetben a magyarországi szlovák kisebbség – nyelvben rögzült világképe az összetartozás érzését idézi elő, az identitás hordozója, továbbá fontos információs forrás is, mert magába foglalja az adott közösségnek a világgal kapcsolatos ismereteit és axiológiai rendszerét (Zsilák 2004: 152).

A bükkszentkereszti szlovákok kétnyelvűségének vizsgálatakor elsősorban a magyarországi szlovákok kétnyelvűségéről, a nyelvszigeteken végbemenő nyelvcserről és nyelvvesztésről megjelent szakirodalomból indultunk ki összevetve más magyarországi kisebbségek nyelvi dinamikájával is (Gyivicsán 2003, 2001; Zsilák 1991, 2004, 2008; Borbély 1997, 2001; Bindorffer 2001).

A kétnyelvűség és nyelvi értékvesztés előzményei a magyarországi szlovákok vonatkozásában a kiegyezés utáni polgári fejlődés időszakáig nyúlnak vissza, amikor a történelmi Magyarországon kiépülő kulturális, politikai és gazdasági polgári intézményrendszerben a magyar nyelv és a magyar kultúra játszotta a közvetítő szerepet, és az itt élő más nemzeteknek, etnikumoknak nem volt lehetőségük nyelvi és kulturális megújulásra (Gyivicsán 2001a: 65). Innentől számíthatjuk a nyelvszigeti szlovákok *anyanyelvi értékvesztési* folyamatának és a *kétnyelvűség* kialakulásának kezdetét (Gyivicsán 2003: 108).

A 18-19. században megfigyelhető kétnyelvűség kezdetben minden bizonnyal individuális kétnyelvűség volt, amely nem azonos mértékben érintette a különböző társadalmi rétegeket (Žiláková 2004: 162). E tekintetben érdekes adalékul szolgálnak a hámosi és ómassai lakosok nyelvismeretéről szóló kimutatások, amelyeket a hámosi plébános 1815-ben és 1816-ban készített. Az eredmény nagyfokú (szlovák, német, magyar, latin) többnyelvűséget igazolt a lakosság körében (Sipos 1984).

A szlovák nyelvszigeteken általánosan az 1960-as években következett be az addigi kommunikációs eszköznek, a szlovák (anya)nyelvnek a visszaszorulása, teret adva ezáltal a magyar nyelvnek és a természetes kétnyelvűség kialakulásának (Žiláková 2004, Gyivicsán 2003). A szlovák nyelvjárások másodlagos érintkezési nyelvként a magánélet és a család kommunikációs szférájába szorultak vissza. A visszaszorulás mértéke függött a település típusától és a kulturális modelltől (Žiláková 2004: 163). A Bükkszentkereszt etnokulturális képe alapján megállapíthatjuk, hogy a nemzetiségileg már vegyes (szlovák–magyar) közösségben a kis létszámú szlovák etnikum törekszik a szlovák nyelvi és kulturális örökség megőrzésére, de a múltban nem rendelkezett olyan intézményi háttérrel, amely tudatosan ápolta volna a nemzetiségi kultúrát és nyelvet. A nemzeti nyelv és kultúra ösztönös módon csupán a hagyományos (népi) kultúrában, őrződött meg. Ez a tény teszi olyan sebezhetővé a bükkszentkereszti szlovák dialektus fejlődésének irányát és létét, hiszen ahol nemzetiségi „intézményként” csak a hagyományos kultúra volt jelen, s a nyelv nyelvjárási formája élt, ott a szlovák nyelv... igencsak sebezhetővé vált s eljuthatott akár a nyelvhalál stádiumába is” (Gyivicsán 2001a: 69).

Az 1949-ben fokozatosan kiépült szlovák iskolahálózat segítségével intézményesített keretek között terjesztett szlovák irodalmi nyelv nem váltotta be a hozzáfűzött reményeket: nyelvi konfliktust okozott, ambivalens kapcsolat alakult ki közte és a helyi nyelvjárások között, felborította az amúgy is érzékeny nyelvi értékrendet. Bár a szlovák irodalmi nyelv nem tudta teljesen kiszorítani a helyi dialektusokat, általa több rétegűvé vált a magyarországi szlovákok nyelve. Az új szlovák-magyar kétnyelvűségi rendszerben megőrződtek a *szlovák dialektusok* (visszaszorulva a szűk családi, közösségi kommunikáció területére), kialakult a *szlovák köznyelv*, amelyet a nem nagy számú szlovák értelmiség használ, és létjogosultságot szerzett a *szlovák irodalmi nyelv* is az iskolák, a kulturális intézmények és a szlovák értelmiség nyelveként (Gyivicsán 2001a; Žiláková 2004).

Az egyrétegű kulturális modellt képviselő Bükkszentkereszten a szlovák dialektus kizárólag beszélt változatban él (Gyivicsán 2001a, 2003). Római katolikus közösség lévén a többségi (magyar) társadalom erősebb nyelvi pozíciója miatt a szlovák nyelven zajló liturgia viszonylag hamar elmagyarosodott, de a népi vallásosság emlékei között igen értékes apokrif imák és vallásos énekek őrződtek meg. A szlovák nyelvhez kötődő vallási élet a településen már több generációval korábban megszűnt. Ennek következtében a vallási élethez kötődő szövegek egy része szájhagyomány útján, vagy írott szöveggént magyar helyesírással hagyományozódva őrződött meg. A karácsonyi ünnepkörhöz kapcsolódó bükkszentkereszti szlovák reliktumok a következők: *Sz tamtej sztrani jarka* (Aról az oldalról árok), *Kety ta jaszna hvezda* (Amikor az a fényes csillag); *Szpadla rosza sztugyena* (Hideg harmat hullott), ami műfaját tekintve legendáris ének (Urbanová 2007).

Jól dokumentálhatóak azonban a rétegnyelvek: a speciális foglalkozások szókészlete, a hagyományos táplálkozás és népi gyógymód lexikája. A nemzetiségi felsőoktatási rendszer kiépülésének eredményeként Bükkszentkereszten is utat tört

magának a szlovák irodalmi nyelv az értelmiség (pedagógusok, kisebbségi képviselők) körében.

Az anyanyelvi presztízsvesztés következtében a magyarországi szlovák nyelvjárások a kétnyelvűség állapotából fokozatosan a nyelvcsere helyzetébe kerülnek, azaz a szlovák egynyelvűségből a szlovák-magyar, majd magyar-szlovák kétnyelvűségen keresztül magyar egynyelvűség felé visz az út. Ez a visszaszorulási folyamat a nyelvhalál állapotához vezethet (Zsilák 2008), amennyiben, éppen a letelepedés idejében általánosan jellemző nyelvi réteg esetében, a magyarországi szlovák dialektusok nem lesznek képesek belső vagy külső erőből megújulni. Bükkszentkereszt archaikus, átmeneti típusú szlovák nyelvjárása, amely nem azonos egyetlen szlovákiai nyelvjárás al csoporttal sem (Fügedi–Gregor–Király 1993: 11), mára a nyelvcsere azon szakaszába került, amikor a családi nyelvhasználatban csak a többségi nyelvet, jelen esetben a magyart beszélnek. A kisebbségi nyelvhasználat csupán egy szűk rétegre, a legidősebb korosztályra jellemző. Sipos István monográfiájának megjelenése óta (Sipos 1958) az öt vizsgált település közül kettőben (Ómassán és Hámorban) teljesen bekövetkezett a nyelvcsere, de Répáshután, Bükkszentkereszten és Bükkszentlászlón is nyelvhalál közeli állapotba került a helyi szlovák dialektus.

A bükkszentkereszti nyelvben rögzült világkép a nyelvcsere folyamatát kísérő jelenségek (a kódváltás, a kódkeveredés, a kölcsönszavak adaptációja és a maradványhatás) példáin érzékeltethető legjobban. A beszélt nyelvi formák minden esetben egyediek, megismételhetetlenek, mivel változik a kontextus, a körülmények és a beszélő fizikai és emocionális állapota, és ez befolyásolja a nyelvi forma fizikai megtestesülését és megértését (Bańcerowski 2008: 28).

Kódváltás esetén figyelembe kell vennünk a két nyelv egymáshoz való viszonyát: a *bázisnyelv* (*befogadó nyelv*) nyelvtani szempontból határozza meg a megnyilatkozás szerkezetét. A beszélő a *vendégnyelvből* (*befogadott nyelv*) vesz át egy vagy több elemet (szót, szintagmát, mondatot), tehát a kódváltás egy megnyilatkozáson belül két nyelv váltakozó használatának tekinthető (Borbély 2001: 188).

A kódkeveredés olyan kétnyelvűségi beszédstratégia, amely során a beszélő úgy keveri a két nyelvet, hogy azok elemei jelentéstani, mondattani és prozódiai szempontból is egységet alkotnak (Borbély 2001: 188). A kódkeveredés nem két nyelv véletlenszerű keveredése, hanem normák „írják elő”, hogy a beszélők milyen módon használják a két nyelvet. Ezen normák ismerete és használata bizonyítja a beszélők közösségükhöz való tartozását és szolidaritását. A kódváltás és a kódkeveredés a kétnyelvű beszélő beszédstratégiájának tekinthető (Borbély 2001: 188–189).

Példák a magyar nyelv bázisán megnyilvánuló kódkeveredésre:

- „*Úgy kereste a potrnyofkát, mintha gribozna, babicskákat keresett, pedig a potrnyofka koleszoban nő.*” = Úgy kereste a tövisalja gombát, mint a ti-

nórut, különálló gombákat keresett, pedig a tövisalja gomba ún. boszorkánykörben nő.

- „*Kivágtam egy szuhárt.*” = Kivágtam egy lábon kiszáradt fát.
- „*Dubinában griboztam.*” = A bagoly-hegyi erdőben szedtem tinórut.
- „*... ami scsipálva volt, az volt a sajti.*” = Amit ékkel hasítottak szét, az volt az ölfá.
- „*Zsgripálni fognak a macskák.*” = Fújni/vicsorogni fognak a macskák.
- „*Reggel még vivalováltunk egyet.*” = Reggel még hemperegtünk egyet.
- „*Lez lupáltuk a krumplit.*” = Megpuoltuk a krumplit.
- „*Nehogy lecapnuljál!*” = Nehogy eless!

A szlovák nyelv bázisán megnyilvánuló kódkeveredés:

- „*Barz szom sze szédülovala.*” = Nagyon szédültem.
- „*Megbecsülujeme sze.*” = Megbecsüljük egymást.
- „*Tu bul jeden köbméter.*” = Egy köbméter volt itt.
- „*A taku knyisku já kupil, cso apáce jak se maju viselkedovaty.*” = És olyan könyvet vett neki, ami arról szól, hogy kell az apácáknak viselkedni.
- „*Daj mu gáz!*” = Adj neki gázt!
- „*Vikendesom predal.*” = Eladta a víkendeseknek (hétvégi háztulajdonosoknak).

A **szókészleti, lexikai interferencia** megnyilvánulásai a kölcsönszavak és a tükörfordítások példáin is jól demonstrálhatók.

A bükkszentkereszti szlovák nyelvjárás hatása a magyar nyelvi megnyilvánulásokban:

- a többes szám használatában: „Most nem *voltak* tizenkét apostol...”, „Tizenegy *csirkék* keltek ki.”
- tükörfordítások: „Kevés sós.” = sótlan, a szlovák *málo szlané* mintájára.

A magyar nyelv hatása a bükkszentkereszti szlovák nyelvre:

- kalkok, félkalkok: Hollós-kút = *Holosszka sztudnya*; Baholy-hegy = *Szovszki vrh*; „Gye sztye hogyili?” = ‘Hol járt?’ a „Gye sztye buli?” = ‘Hol volt?’ helyett, „Jak szii” = ‘Hogy vagy?’ a szlovák „Ako sa máš?” helyett.

A nyelv funkcionális rétegeinek lexikális filterén keresztül végzett kutatás konklúziója a következő módon foglalható össze: az életmód változása a nyelv és ezen belül a szókincs változását hozta magával. A nyelvben rögzült világkép *legősibb rétegét* a hiedelemvilág, a népi vallásosság és a jeles napok speciális területe adja. A legrégebbi réteget képező szokáselemek, a szláv mitológiához, illetve hiedelemvilághoz tartozó szegmensek már csak nyomokban érhetőek tetten.

A nyelvi világkép ősi rétege másik jelentős összetevőjének a kereszténység, illetve a katolikus vallás tekinthető, amelynek a világképben játszott szerepe (igaz, magyar nyelvű kontextusban) ma is jelentős. A szlovák elemek felelevenített formában (pl. a Luca-járás, karácsonyi koledálás stb.) vannak jelen. A népi vallásosság legarchaikusabb rétegének (apokrif imák, karácsonyi énekek) táji tagoltsága erős kelet-szlovák kötődést mutat (Žiláková 2011). A bükkszentkereszti szlovák nyelv is archaikus, amiről a rendszerszerűen megőrződött archaizmusok tesznek tanúbizonyságot (pl. a megszólító eset és a tisztelet többes számának használata: „*to mama hovorivali*” – ezt anyám mondta; „*Hovorili sztara mama*” – nagymamám mondta /mondták/; „*bo onyi buli Répásanka*” – mert ő /ők/ répáshutai volt /voltak/; „*mama hovorili selicso*” – édesanyám sok mindenről beszélt /beszéltek/; „*pan farar onyi maju naznacsene*” – a tisztelendő úrnál le van írva; „*onyi bi najlepszi znali*” – ő /ők/ tudná /tudnák/ a legjobban).

A bükkszentkereszti szlovák nyelvjárásban rögzült világkép archaikus voltát igazolják az irodalmi nyelvből kiveszett vokatívusz (megszólító eset) példái („*csujes Marisko?*; *Mamo, donyestyje vapna!*; *Hanko!*; *Mirko!*; *Fano!*; *hlope!*” – „hallod Mariska?; Mama, hozzon meszet!; Hanka!; Fáni!; Ember!), amelyek egyaránt a nyelvi világkép ősi rétegét alkotják.

A nyelvi világkép *újabb rétegei* leginkább a hagyományos táplálkozás és a hagyományos foglalkozások lexikájában mutatkoznak meg, de ide sorolhatók a hozott kulturális örökségnek a helyi viszonyok által továbbformált megnyilvánulásai is, mint pl. a helyi mondák, anekdoták, a boszorkányokhoz és más hiedelemlényekhez kötődő lokális történetek, a településhez idomult népdalok és szólások, tehát „az új közösségi életmódnak leginkább megfelelő, legkönnyebben adaptálható kulturális elemek, szokások váltak a népi kultúra meghatározó részévé (Gyivicsán 2001b: 98). A hiedelmek párhuzamainak, rokon motívumainak felkutatása után szinte egyértelműen megállapítható, hogy a *zmora*, a *vodna baba*, az *indzsibaba* és a *buhinka* tekinthető tisztán szlovák elemnek. A többi lény esetében a hiedelemmotívumok keveredéséről és a közvetlen környezet hatására bekövetkezett funkcióváltozásról beszélhetünk. A tudós alakjában kimutatható a magyar néphit közvetlen hatása, a szlovák néphit „boszorákjának” a magyar

tudós kocsissal történő keveredése. A magyar és a bükki szlovákok néphitének kölcsönhatására az ördöggel szembeni védekezési forma, az ördög felismerésének és hatásának aktív elhárítására utal. A szlovák *zmok* a magyar lidérctől jelentősen különbözik, túlnyomó többségében szlovák párhuzamai vannak (Mács 1980). Bükkszentkereszten is érvényesül az egyes hiedelemalakok képzetkörének nagyfokú összeolvadása, a boszorkányhit mindent magába olvasztó domináns jellege: a népi hitvilág hiedelemalakjait sokszor a boszorkányok tulajdonságaival is felruházzák és azok általában természetfeletti erejű személyekként és természetfeletti lényekként is megjelennek. A hiedelemalakok tulajdonságainak keveredése és átmeneti alakokként való megjelenése azt bizonyítja, hogy a népi hitvilág megszűnésének utolsó pillanatai ragadhatók meg. A hitvilág hiedelemalakjai ma már csak a legidősebbek emlékezetében élnek nagyon töredékesen, de csak addig, amíg a történetek ismert személyekhez, konkrét helyszínekhez köthetők, és amikor már nem köthetők többé valóságos személyekhez és helyekhez, a történetek elkezdnek kopni és sajnos előbb-utóbb eltűnnek az emberek emlékezetéből (Gunda 1979: 129). A népi hitvilág a kultúra viszonylag gyorsan változó szegmense, amely megfelelő társadalmi és kultúrkontextus nélkül nem aktiválható, és mint olyan specifikus és megismételhetetlen az adott nyelv- és kultúrközösségre nézve (Bańczerowski 2008: 174).

Visszakapcsolódva a helyi iparágakhoz, kijelenthető, hogy a bükkszentkeresztiak mindennapi életét a megélhetést adó foglalkozások határozták meg, ebből következően világképük stabil részét képezték. A település létrejöttében és fennmaradásában szerepet játszó mesterségekkel összefüggő nyelvi világképbe beépült elemeknek csak töredéke ragadható meg. A mai állapot kialakulását több tényező befolyásolta: elsősorban a hagyományos mesterségek és iparágak fejlődése, virágzása, majd elhalása. Az ezekhez kapcsolódó szókincset ahhoz mérten őrzi a kollektív emlékezet, hogy a mesterség, ill. iparág elhalása mikor következett be. Az üvegyártás emlékét őrzi a település néhány földrajzi neve, mint például a *Tyihelnya* (téglavető), *Halnya* (ahova az üvegyártás melléktermékét, a salakot szórták), és néhány fennmaradt üvegtárgy: tejesköcsögök (*cegyaki*), korsók, kancsók (*kancsovi*), üveglópók (*viszavacse na vino*), üvegmécsesek (*kahance ze szkla*), légyfogók (*muhari*), kocsmái italmérő üvegek (*literka, polliterka, decofka, poldecofka*) és hosszúnyakú pálinkás üvegek (*palenkova szklenyicska*).

A rekonstruált szókincs nagy százalékát szláv/szlovák eredetű kifejezések alkotják, elenyészőnek mondható a magyar, ill. német eredetű vagy közvetítésű szavak jelenléte. E réteghez soroljuk a vadon termő gyümölcsök, gombák és erdei virágok népi elnevezéseit is, amelyek maradványhatás-jelenségeként máig is nagyon erős konnotációs tartalommal bírnak. Például (**helyi szlovák dialektus** = latin – szlovák hivatalos – magyar hivatalos elnevezés):

cicavka = *Anchusa officinalis* – smohla lekárska – orvosi atracél / báránypesztő/ szopóka

fialka = *Viola reichenbachiana* – fialka – erdei ibolya

konyik = *Corydalis cava* – chochlačka dutá – odvas keltike

konopka = *Scilla bifolia* – Scila dvojlistá – tavaszi csillagvirág

konvalinka = *Convallaria majalis* L. – konvalinka voňavá – gyöngyvirág

kozedriszki = *Galanthus nivalis* L. – snežienka jarná – hóvirág

vlcselnyik = *Daphne mezereum* L. – lykovec jedovatý – farkas boroszlán

bresztofka, -i f. = *Polyporus squamosus* – trudik šupinatý – pisztricgomba

grib, -a m. = *boletus edulis* – hríb smrekový – ízletes vargánya

hliva, -i f. = *Grifola sulphurea* /*Polyporus sulphureus* – sírovec obyčajný – sárga gévagomba, **kozár, -a m.** = *Leccinum griseum* – kozák hrabový – sötét érdestinóru, *Leccinum scabrum* – kozák brezový – barna érdestinóru

kurcsa, kurcsatka, -i n. = *Cantharellus cibarius* – kuriatko jedlé – sárga rókagomba

majofka, -i f. = *Calocybe gambosa* – čirovnica májová – májusi pereszke

osicsnyak, -a m. = *Leccinum duriusculum* – kozák topol'ový – nyárfa-érdestinóru

parazol, parapli, parapla = *Macrolepiota procera* – bedľa vysoká – nagy őzlábgomba...

Általuk a természetes körülményektől való függés, a gyűjtögető életmód jelentősége rögzül a nyelvi világképben, másrésztől a felvázolt ismeretek ma is élő gyakorlat részét képezik, így a nyelvben rögzült világkép két rétegéhez is kötődik: archaikus tudást képviselnek, amely szervesen beépült a mai életvitelbe, ezáltal a nyelvhasználatba is.

A bükkszentkereszti szlovák nyelvi világkép *legsajátosabb rétegét* a nevek és ezen belül a földrajzi nevek rendszere képezi. A kulturális és nyelvi megnyilvánulások igen érdekes és sajátosan bükkszentkereszti csoportját alkotják a helyi és határbéli elnevezések. Az elnevezések többé-kevésbé az adott terület „használóinak” konzerválódott válasza a természeti környezetre (Kuštárová 2007: 410). Például:

Dubina: a bagoly-hegyi erdő

Kriva ceszta: a *jamkai* kanyartól a Rókafarmig terjedő útszak

Jamka: Kishollóstól a rétig tartó út (gödröcske)

Lapacs: Jelentése: fogó, fogócska, hajsza. A Jókai és a Rákóczi utcát felölelő falurészeiről van szó.

Vidur: a Bükkszentlászlóra vezető igen meredek utca (ma: Táncsics utca). Vidurity = kikerget, kizavar ige származéka, esetleg az egyes szám 2. személy felszólító módú alakja.

A földrajzi nevek csoportja azért tekinthető a legfiatalabb rétegnek, mert keletkezésük a szlovákok letelepedését követő időszakot öleli fel.

A szlovák, illetve a német családnevek magyarosítása „formálisan, de tartalmilag is elfedi, elhomályosítja az eredeti származást... és a más nyelvű etnikumhoz való tartozást” (Gyivicsán 2003: 86). Az egykori újhutaiak könnyedén cserélték fel eredeti családnevüket neves magyar történelmi személyiségek vezetékeveire (pl. Rákóczira, Pálfira, Kinizsire, Petőfire, Bátorira). A családnevekben rögzült világkép a bükkszentkereszti szlovákok ingatag szlovák öntudatának kivetülése, amely a korabeli nemzetiségi politika következményének tekinthető. A névmagyarosítás kezdete Pogonyi Bernát egykori újhutai plébános tevékenységével függ össze, aki a honfoglalás 1000. évfordulója kapcsán a falu előljáróságának közgyűlésén a következő felszólalást tette: „Istennek hálát adva fogadalmat teszünk előtte, hogy őseink példáját követve egy szívvvel és lélekkel kijelentjük: hogy hazánkat és királyunkat bármikor és valami veszély vagy baleset fenyegeti, készek leszünk értök életünket és vérünket feláldozni...”, majd a következőket javasolta: „...kinek-kinek nem magyar hangzású neve van és hajlandónak véli, hogy szintén az ezredéves ünnepély emlékére magyar hangzású nevet vegyen fel, mely célokra az indítványozó a szükséges anyagkönyvi kivonatokat díjtalan szállítást ajánlja meg mindazoknak, kik az iránt hozzá ezen ünnepélyes évben fordulnak.” (Tanácsülési jegyzőkönyvek 1896. évi bejegyzései)

A népemlékezet a következő névmagyarosításokat tartja számon: *Frídel*: Fenyvesi, *Leba*: Lőcsei, *Podesva*: Szécsényi, *Sipula*: Kőrösi, *Brecska*[1]: Bátori, *Petrusovics*: Petőfi, *Matiscsák*: Császári, Hegyi. Megfigyelhető, hogy a régi családnevek sokszor ragadványnévként élnek-éltek tovább.

A gúnynévadás jelenleg is élő gyakorlat a bükkszentkereszti szlovák közösség körében. Bükkszentkereszten a népi emlékezet alapján különböző okokból létrejött ragadványnevekkel szembesülhetünk. A gúnynév létrejöhet a régi családnév továbbélésével, külső vagy belső tulajdonság, szakma, ősök származása, tulajdonsága, neve, stb. alapján: *Budai* – Slanyinár, *Czeplédi* – zatarane Sipulaci (réggi családnév továbbélése), *Eszlári* – Rusznyak (ősök származására utaló – orosz), *Galuska* – Humaj (belső tulajdonság – bolond), *Hegedűs* – Cicó (a felmenő gyermekkori szokása – szopó). A gúnynevek is az objektív valóság anyagi visszatükröződései, továbbá a nyelvi világkép azon kategóriái, amelyek kizárólag a hasonló tapasztalatokkal rendelkező és hasonló értékeket valló nyelvhasználók osztoznak.

A bükkszentkereszti szlovákok nyelvének specifikus rétegei egyedi nyelvben rögzült világképet közvetítenek, amely ugyan kötődik a többségi nemzet nyelvéhez,

különlegessége mégis a szlovák nyelvi létezésből fakad, tehát abból a közegeből, amelybe szervesen beépültek saját és elődeik élettapasztalatai (Bańcerowski 2008: 25). E tapasztalatokat őrzik kisebbségi helyzetben, a maradványhatás eredményeként magyar szövegkörnyezetben az említett területek szlovák nyelvi elemeinek konnotációs jegyei.

A bükk-szentkereszti szlovákok nyelvjárása kisebbségi pozícióban, a kétnyelvűség feltételei mellett sajátos módon tölti be kognitív és kommunikatív funkcióját: a nyelvjárás funkcionális rétegeinek lexikája egyre kisebb szerepet kap a helyi szlovák közösség életében. Ez a folyamat beleillik a magyarországi szlovák nyelvjárások elhalásáról megállapított tendenciába (Zsilák 2008), ugyanakkor némi bizakodásra ad okot a 2001-es népszámlálási adatok elemzése, miszerint a kulturális hagyományok, a kulturális értékekhez való ragaszkodás pótolhatja azt a kohéziós hiányt, amit a nyelvvesztés okozott.

Adatközlők

Bátori Katalin 1958.
Bérczi Oszkárné Hegyi Mária 1932.
Béres Lajosné Révész Aranka 1939.
Béres Sándorné Hegyközi Aranka 1927.
Borsodi Lajosné Bükkhegyi Mária 1926.
Czeglédi Pálné Kristek Matild 1926.
Czeglédi Rezsőné Hegedűs Aranka 1928.
Császári Ervinné Hegedűs Mária 1943.
Császári József 1910.
Császári Józsefné Takács Mária 1910.
Cserei Árpádné Jámbor Jolán 1916.
Egerszegi László 1974.
Fehér Miklós 1941.
Fehér Miklósné Ladányi Anna 1945.
Gémesi Károlyné Császári Ildikó 1940.
Halász Oszkárné Kovács Klára 1929.
Halász Rezső 1953.
Hegedűs István 1953.
Hegedűs János 1950.
Kőrösi Jánosné Pontos Anna 1923.
Iványi Emilné Kőrösi Etelka 1930.
Ladányi Ákos 1973.
Ladányi Endre 1938.
Ladányi Endréné Galuska Lujza 1940.
Ladányi József 1919.
Magyari Zoltánné Petrusovics Lujza 1958.
Orliczki Vilmosné Szécsényi Ella 1924.
Rákóczi Józsefné Venczel Olga 1928.
Rózsahegyi Józsefné Radványi Anna 1911.
Stuller Jánosné Pontos Matild 1930.
Takács András 1911.
Telekes Antalné Korpás Erzsébet 1954.
Takács Lászlóné Hegedűs Ilona 1928.
Takács Sándor 1948.
Takács Attila 1973.

Szakirodalom

- Bańczerowski Janusz 2000: A világ nyelvi képe mint a szemantikai kutatások tárgya. In: Nyomárkay István (szerk.): *A nyelv és a nyelvi kommunikáció alapkérdései*. Budapest: ELTE BTK Szláv és Balti Filológiai Intézet Lengyel Filológiai Tanszék. 258–265.
- Bańczerowski Janusz 2008: Néhány megjegyzés a „természetes nyelv” fogalmának értelmezéséhez. In: Kiss Gábor (szerk.): *A világ nyelvi képe. A világkép mint a valóság metaképe a nyelvben és a nyelvhasználatban*. Budapest: Tinta Kiadó. 17–20.
- Bańczerowski Janusz 2008: A nyelv fogalma a nyelvhasználat tükrében. In: Kiss Gábor (szerk.): *A világ nyelvi képe. A világkép mint a valóság metaképe a nyelvben és a nyelvhasználatban*. Budapest: Tinta Kiadó. 25–44.
- Bańczerowski Janusz 2008: A világ nyelvi, tudományos és kultúrképe mint a második valóság komponensei. In: Kiss Gábor (szerk.): *A világ nyelvi képe. A világkép mint a valóság metaképe a nyelvben és a nyelvhasználatban*. Budapest: Tinta Kiadó. 139–151.
- Bańczerowski Janusz 2008: *A félelem tartományába tartozó negatív érzelmek konceptualizációjáról*. In: Kiss Gábor (szerk.): *A világ nyelvi képe. A világkép mint a valóság metaképe a nyelvben és a nyelvhasználatban*. Budapest: Tinta Kiadó. 173–180.
- Bindorffer Györgyi 2001: *Kettős identitás. Etnikai és nemzeti azonosságtudat Dunabogdányban*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó.
- Bindorffer Györgyi: *Etnikai, nemzeti és kétnemzeti identitás* http://www.mtaki.hu/docs/bindorffer_valtozatok_az_identitasra/bindorffer_gyorgyi_etnikai_nemzeti_es_ketnemzeti_identitas.pdf
- Borbély Anna 1997: A magyarországi románok nyelvcserejének társadalmi és nyelvi aspektusairól. In: *Magyar Nyelvőr*, 121. évf. 4. 475–487.
- Borbély Anna 2001: *Nyelvcsere*. Budapest: MTA Nyelvtudományi Intézetének Élőnyelvi Osztálya.
- Fügedi Erik – Gregor Ferenc – Király Péter 1993: *Atlas slovenských nářečí v Maďarsku – Atlas der slowakischen Mundarten in Ungarn*. Budapest: Magyarországi Szlovákok Kutatóintézete.
- Gunda Béla 1979: Mitikus lények a Bükk-hegységben lakó szlovákok hiedelmeiben. In: Krupa András; Lami István (szerk.): *Národopis Slovákov v Maďarsku (II.)*. Budapest: Tankönyvkiadó. 123–131.
- Gyivicsán Anna 2001a: A nyelvjárások és a nem nyelvjárási rétegek értékrendszere. In: Nyomárkay István (szerk.): *Hungaro-Slavica 2001*. Budapest: ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet. 65–71.
- Gyivicsán Anna 2001b: *A magyarországi szlovákok hagyományos kultúrájának változásai*. Békéscsaba: Magyarországi Szlovákok Kutatóintézete.
- Gyivicsán Anna 2003: Az anyanyelvi értékvesztés folyamata a magyarországi szlovák nyelvszigeteken. In: Chlebniczki, János (szerk.): *A nemzetiségi lét és kultúra dimenziói II*. Békéscsaba: Magyarországi szlovákok Kutatóintézete. 101–106.
- Gyivicsán Anna 2003: Kétnyelvűség – nyereség vagy zsákutca? In: Chlebniczki, János (szerk.): *A nemzetiségi lét és kultúra dimenziói II*. Békéscsaba: Magyarországi Szlovákok Kutatóintézete. 107–113.
- Gyivicsán Anna 2003: *Néhány gondolat a magyarországi szlovákok családneveiről*. In: Chlebniczki, János (szerk.): *A nemzetiségi lét és kultúra dimenziói II*. Békéscsaba: Magyarországi Szlovákok Kutatóintézete. 86–91.
- Hegedűs József 2000: Nyelvi világkép-magyar nyelv-idegen nyelv. In: *Magyar Nyelv*, 96. évf. 2. 129–139.
- Kuštárová Rozália 2007: Význam používania slovenského jazyka v menšinovom prostredí – Príklad miestnych názvov v Dunaedháze. In: Uhrin Erzsébet; Tóth Sándor János (szerk.): *Slovenčina v menšinovom prostredí*. Békéscsaba: Magyarországi Szlovákok Kutatóintézete. 2007. 410–418.
- Krupa András 1995: Kétnyelvű népi történetek Bükkszentkeresztről. In: Viga Gyula (szerk.): *HOM Évkönyve 1995*. Miskolc: Herman Ottó Múzeum. 491–511.

- Sipos, István 1958: *Geschichte der slowakischen Mundarten der Huta- und Hámor-Gemeinden des Bükk-Gebirges*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Mács Ildikó 1980: Ember- és természetfeletti lények Répáshuta hiedelemvilágában. Egy szakdolgozat tanulságai. In: Viga Gyula (szerk.): *Nemzetiségi falvak a Bükk-hegységben*. Miskolc: Herman Ottó Múzeum. 42–47.
- Sipos István 1984: A bükki szlovák falvak nyelvi sajátosságai. In: Szabadválvi József; Viga Gyula (szerk.): *Répáshuta. Egy szlovák falu a Bükkben*. Miskolc Herman Ottó Múzeum. 33–45.
- Štolc, Jozef 1949: *Nárečie troch slovenských ostrovov v Maďarsku*. Bratislava: Slovenská Akadémia Vied a Umení.
- Urbancová, Hana 2007: *Mariánske legendy v ľudovom speve. Príspevok k typológii variačného procesu*. Bratislava: AEPRESS.
- Zsilák Mária 1991: A magyarországi szlovákok nyelvállapotáról és kétnyelvűségéről. In: Győri-Nagy Sándor; Kelemen Janka (szerk.): *Kétnyelvűség a Kárpát-medencében I.* Budapest: Pszicholingva Nyelviskola, 53–61.
- Zsilák Mária 1995: Bükkszentkereszt (Nová Huta) népi orvoslásából. In: Viga, Gyula (szerk.) *Herman Ottó Múzeum Évkönyve 1995*. Miskolc: Herman Ottó Múzeum. 85–93.
- Zsilák Mária 2001: Változó világ – változó világkép nyelvi tükrében. In: Nyomárkay, István (szerk.): *Hungaro-Slavica 2001*. Budapest: ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet. 326–333.
- Zsilák Mária 2008: Odumieranie nárečí na slovenských jazykových ostrovoch v Maďarsku. Anyelvjárások elhalásának folyamata a magyarországi szlovák nyelvszigeteken. In: Uhrin Erzsébet; Zsilák Mária (szerk.): *Slovenský jazyk v Maďarsku. Bibliografia a štúdie – I. A szlovák nyelv Magyarországon. Bibliográfia és tanulmányok – I.* Békéscsaba: Magyarországi szlovákok Kutatóintézete. 49–92.
- Žiláková, Mária 2004: *Dynamika jazyka Slovákov v Maďarsku*. Štúdie. Budapest: ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék.
- Žiláková, Mária 2004: Jazykový obraz sveta (linguistic image of world) Slovákov v Maďarsku v kontexte bilingvizmu. In: Lukács István (szerk.): *Dynamika Jazyka Slovákov v Maďarsku*. Budapest: ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék. 143–152.
- Žiláková, Mária 2004: Slovenčina v Maďarsku na začiatku 21. storočia. In: Lukács István (szerk.): *Dynamika Jazyka Slovákov v Maďarsku*. Budapest: ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék. 162–163.
- Žiláková, Mária 2009: *Ľudové liečenie Slovákov v Maďarsku*. Nadlak: Edícia Knižnica dolnozemskeho Slováka.
- Žiláková, Mária 2011: *Ľudová kultúra mimo kánonu – ako špecifická vrstva tradičnej kultúry Slovákov v Maďarsku*. Megjelenés alatt.

Lektorálta: Bańcerowski Janusz, Zsilák Mária

Fábián Krisztina (Кристина Фабиан)

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ПОНЯТИИ «СОВЕСТИ» В РУССКОМ ЯЗЫКЕ И КУЛЬТУРЕ

Понятие «совести» является объектом нашего трехлетнего научного анализа, и также главной темой нашей будущей докторской диссертации. Основная часть нашей работы состоит из результатов лингвистического анализа понятия «совести» в трех языках: венгерском, английском и русском. Главной целью анализа является реконструкция языковой картины (Bańczerowski 2008) концепта «совести».

Данная работа содержит языковые данные разных словарей русского языка (толковый, этимологический, фразеологический). Кроме этого, главная часть статьи представляет результаты лингвистического анализа русских пословиц, фразеологизмов и, прежде всего, показывает результаты анализа языковых примеров национального корпуса русского языка (РУСКОРПОРА).

Прежде всего мы пытаемся, как можно лучше понять этот сложный концепт и определить его место в языковой картине русской культуры и общества.

1.) Чтобы описать языковую картину концепта «совести» в русском языке, необходимо изучить его этимологическую характеристику.

«Обобщение результатов многочисленных исследований в области этимологии слова «совесть» позволяет выделить в индоевропейских языках общий корень «ведать». Н.М. Шанский приводит такие языковые изменения: «Ведать (знать). Интератив к общеславянскому вести (е из «ять») «знать», возникшему из *ǔǣditi после изменения dt>tt>ст и «ять»>е». ... это слово образовано из корня, обозначающего знание (вед), и приставки «с»; это образование указывает на близкую связь, в которую народная мудрость ставит понятия совесть и сознание...» (Рукавишникова 2009).

Изучение этимологии слова *совести* приводит нас к выводу, что концепт «совести» тесно взаимосвязан с концептом **сознания**. И если это так, то из этого следует, что концепт «совести» также взаимосвязан с понятием **моральности, человеческих поступков** и окружающего нас **общества**. Эти важные концепты встречаются при описании совести в разных толковых словарях. Например:

«Совесть – чувство моральной ответственности за свое поведение и свои поступки перед самим собою, окружающими людьми и обществом» (Ефремова 2000).

«Совесьть – чувство нравственной ответственности за своё поведение перед окружающими людьми, обществом» (Ожегов 1989).

«Совесьть – нравственное сознание, нравственное чутье или чувство в человеке; внутреннее сознание добра и зла; тайник души, в котором отзывается одобрение или осуждение каждого поступка; способность распознавать качество поступка; чувство, побуждающее к истине и добру, отвращающее от лжи и зла; невольная любовь к добру и к истине; прирожденная правда, в различной степени развития» (Даль 1989).

Со стороны когнитивной лингвистики возникает вопрос: как в человеческом сознании представлен концепт «совести»? Это образ закодирован в языке, поэтому важно изучить не только дефиниции разных словарей, но и фразеологизмы, пословицы русского языка. Много современных выражений входят в состав русского национального языкового корпуса (РУСКОРПОРА), которые тоже четко характеризуют понятие «совести» в русском языке. Изучая эти важные выражения, мы стремимся описать главную концептуальную метафору понятия «совести».

Эта концептуальная метафора характеризует не только понимание концепта «совести» людей, говорящих на русском языке и являющихся представителями русской культуры, но и описывает русскую языковую картину данного понятия.

2.) Изучая пословицы и фразеологизмы русского языка, мы можем заметить, что «совесьть» часто концептуализируется, как некоторый объект или живое существо. При этом, понятие совести часто связано с такими концептами, как **чистота, стыд** и (Божий) **дар**. Примеры:

Злая совесьть стоит палача; У тебя совесьть что розвальни: садись да катись; С его совесьтью жить хорошо, да умирать плохо; В ком стыд, в том и совесьть; За совесьть да за честь – хоть голову снести; Добрая совесьть: глаз Божий; У него совесьть в голике; Рубаха черна, да совесьть бела; Хоть мошна пуста, да совесьть чиста; Глаза – мера, душа – вера, совесьть – порука; У него ни на полушку совести нет; Твоя совесьть, как лихая болюсь; Чужая мошна что чужая совесьть; Черной совести и кочерга виселицей кажется; Душа христианская, да совесьть–то цыганская; Заскорузлой совести не проймешь; У него совесьть в рукавичках ходит; Добрая совесьть не боится клевет; Добрая совесьть любит обличение; Как ни мудри, а совести не перемудришь; Без совести веку не изживешь; За совесьть да за честь хоть голову снести; У него совесьть – дырявое решето; Совесьть спать не дает; У него совесьть – что розвальни; Волосом сед, а совести нет; Без совести и при большом уме не проживешь; Знает кошка, чье мясо съела; Живи так, чтоб ни от Бога греха, ни от людей стыда; Богатый совести не купит, а свою погубит; Жнет, где не сеял, берет, где не клал; Без рук, без ног – калека, без совести – полчеловека; Говори по делу, живи по совести...

В русских пословицах очень богато изображен концепт «совести». И даже результаты анализа фразеологизмов венгерского и английского языков убеждают нас в том, что взаимосвязь концепта **стыда** и «совести» чаще всего наблюдается именно в русских пословицах и поговорках. Кроме этого, во всех трех языках понятие «совести» связано с понятием **христианства**, и поэтому, совесть часто изображена, как Божий дар. Но важно заметить, что в русских пословицах совесть часто концептуализируется и как живое существо. Это существо: *грызет, может быть злым, добрым, его можно погубить, может ходить в рукавицах, и ее невозможно перемудрить*. Эти примеры подчеркивают тот факт, что существует в русской культуре концептуальная метафора: совесть как живое существо, обладающее некоторыми человеческими качествами. Анализ венгерского и английского языков убедил нас в том, что эта метафора существует и в этих языках. Но, чтобы изучить подробнее языковую картину концепта «совести» настоящего времени, нам необходимо воспользоваться и данными русского национального языкового корпуса (РУСКОРПОРА).

3.) Работа над русским корпусом состоялась одновременно с работой над корпусом венгерского и английского языков. Частью анализа были глаголы (V), имена существительные (S) и прилагательные (A), которые чаще всего встречались рядом со словом *совесть*. Предметом анализа всегда были метафорические выражения.

Результаты поиска в цифрах:

РУСКОРПОРА/*совесть*: 209201893слов(с.)/15 823(с.); *совесть*/V: 4663(с.); *совесть*/S: 6224(с.); *совесть*/A: 3367(с.).

В русском языковом корпусе с лексемой *совесть* часто появляются такие слова как:

позволять, утратили, упомянутая, обременять, мучать, лишенными, зудящая, потеряла,хватило, проснулась, имел, грызла, спокойная, общественная, чистая, собственная...

Кроме того, концепты, которые сильно связаны с понятием «совести» в языковых примерах корпуса – это **сердце, ум, мука и судья**.

Результаты анализа подтверждают тот факт, что в национальном корпусе русского языка, одна из самых частых концептуальных метафор (Kövecses 2002) понятия «совести» – это совесть как живое существо, обладающее некоторыми человеческими качествами.

Во время анализа возникли следующие вопросы. Во-первых, есть ли изменения в понятии концепта «совести» древних времен и настоящего времени? (Об этом говорит факт, что в корпусе русского языка концепт «совести» часто связан с концептом **свободы**.) Во-вторых, можем ли мы построить такую когнитивную модель, которая включала бы в себя не только главную концептуальную метафору но и такие понятия как: **моральная**

ответственность, сознание, стыд и свобода, которые характеризуют языковую картину понятия «совести»?

На данный момент, анализ всех трех языков (русский, венгерский, английский), подтверждает, что главная концептуальная метафора понятия «совести» – это совесть как живое существо, обладающее некоторыми человеческими качествами.

Во всех трех языках наблюдается много выражений, характеризующих данную культуру. Одной из целей дальнейшей работы, является более полный и тщательный анализ языковых примеров. Кроме того, нашей задачей будет изучение языковой картины совести и в других языках. Стоит отметить, что одна из главных, но наверно и самых сложных задач – это найти ту когнитивную модель концепта «совести», которая характерна не только для одного определенного языка, а также включает в себя и общие черты различных, но во многом схожих культур.

Литература

- Bańcerowski Janusz 2008: *A világ nyelvi képe*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Даль В. И. 1998: *Пословицы русского народа*. Москва. Живое русское слово.
- Даль В. И. 1998: *Толковый словарь живого великорусского языка*. Москва. 4 т.
- Ефремова Т. Ф. 2000: *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*. Москва.
- Зимин, В. И. 2008: *Словарь-тезаурус русских пословиц, поговорок и метких выражений*. Москва, изд. АСТ-Пресс.
- Kövecses Zoltán 2002: *Metaphor (A practical introduction)*. New York: Oxford U.P.
- Ожегов, С. И. Сергей Иванович 1989: *Словарь русского языка*. Москва, изд. Академия Наук.
- Рукавишникова, М.В. 2009: Совесть как многогранный феномен. Этимологический и лексический анализ. In: *Философия. Культурология, Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия Социальные науки*, 2009. 121–126.
- Фасмер, М. 1987: *Этимологический словарь русского языка*. Москва, изд. Прогресс.
- Хайдарова Райса Мауткалиевна: Концепт "совесть" в русских пословицах и поговорках <http://festival.1september.ru/articles/415189/> [2012. 04. 10.]
- РУСКОРПОРА: Национальный корпус русского языка. <http://www.ruscorpora.ru> [2012. 04. 08.]

[Lektorálta: Bańcerowski Janusz]

Veszelszki Ágnes

**REÁLIÁK – A LEXIKOLÓGIÁTÓL A FRAZEOLÓGIÁIG.
ÉRTELMEZÉSEK ÉS FORDÍTÁSI KÉRDÉSEK.
KONFERENCIABESZÁMOLÓ**

**A Modern Filológiai Társaság éves konferenciája
ELTE BTK, Gólyavár, 2012. június 20-án és 21-én**

A kétnapos konferenciát **Dezső Tamás**, az ELTE BTK dékánja nyitotta meg. Dékáni köszöntőjében beszélt az egyetem küldetéseiről: a kutatásról, az oktatásról és a társadalmi felelősségvállalási programról. Az idén 377 éves egyetem BTK-ja igen gazdag szakmai kínálatot nyújt: minden héten legalább két nívós rendezvény van karunkon.

Nyomárkay István átadta a Modern Filológiai Társaság kitüntetését, a Pro Neophilologia in Hungaria díját Székely Gábor professor emeritusnak.

Az első előadást a kitüntetett **Székely Gábor** tartotta, *Fokozó értelmű szabad szókapcsolatok és komparatív frazeologizmusok a nyelvhasználatban* címmel. A „szabad szókapcsolat” terminusban a „szabad” jelző nem teljes szabadságot jelent, hanem vannak bizonyos kötöttségek (Forgács Tamás példája: *naposcsibe*). Viszonylagosságot fejezünk ki a fokozással, Székely Gábor ehelyett azonban a viszonyítás megnevezést ajánlja. Az abszolút superlatívusz lexikális fokozás. A „komparatív frazeologizmusok” szakszót a német *Die Lexikologie der deutschen Sprache* (A német nyelv lexikológiája) című munkából adaptálta az előadó. A fokozó elemek (például: *irtózatosan, borzasztóan, rettenetesen, rettentően; bámulatosan, csodásan, egészen, határozottan, pokolian, végtelenül*) nem minden fokozható szóval alkotnak szókapcsolatot (pl. **csodálatosan unalmas, *bámulatosan titkos*), sőt vannak olyan fokozó kifejezések, amelyek csupán kevés szóval vagy akár csak eggyel alkothatnak szókapcsolatot, így van ez a kollokációk esetében (l. *piros, mint az alma* vs. **zöld, mint az alma*). Másként fokoznak a nők és a férfiak, másként fejezik ki a hasonlítást a különböző kultúrák: arab pásztoroknál *tejfehér*, a gyöngyhalászkoknál: *fehér, mint a gyöngy*.

Nyomárkay István, a társaság elnöke *Szeretsz-e engem? Nyelvi világkép és szövegértés* című előadása volt a programban a második. Az előadás címe bibliai idézet (János ev. 21: 15-16), Jézus kérdezi e szavakkal Pétert. A *szerelem* és a *szerelek* kifejezések teológiai és nyelvi vonatkozásait vizsgálta, a *szerelem* és a *kedvel* görög megfelelőinek összevetésével. Sem a magyar, sem a szláv, sem a német fordítások nem tesznek különbséget a két ige között.

Klaudy Kinga előadásának címe *Nyelvi és kulturális aszimmetria a reáliák fordításában*. A reália jól elkülöníthető kutatási egység a forrásnyelvben (FNY), cél-

nyelvi megfelelője jól elkülöníthető a célnyelvben (CNY), fordítása döntési helyzetbe hozza a fordítót, a szószintű döntéseknek szövegszintű hatásuk van. Többféle definíciót kaptunk a „reália” terminusra. Reáliák például Móricz Zsigmond *Rokonok* művében: *protekción, dirigál* (latinizmus), *a főispán vadászczimborája* (közigazgatási reália), *öreg panamisták, részeg, mint a csap, összesen egy báránytokányt ettem, Szép asszonynak kurizálok, Julis fiam...* Nyelvi aszimmetria jellemzi például a magyar *süt* igének megfelelő *bake, roast, grill* angol igék kapcsolását. A kulturális aszimmetria nem egyszerűen kultúrák közötti különbségeket jelenti, hanem a kultúrák közötti kommunikáció egyirányúságát: az egyik kultúra kibocsátó, a másik befogadó jellegű. Ha „kis nyelvről nagy nyelvre” fordítunk, akkor honosítás (domestication), ellenkező esetben rendszerint idegenítés (foreignisation) történik. A honosító fordítás kiiktatja a forrásnyelvi reáliákat, ezzel szemben az idegenítő fordítás megtartja a forrásnyelvi reáliákat (vö. Venuti 1995). Például az orosz szavak atmoszférateremtő funkcióval jelentek meg a fordításokban (például: *muzsik, balalajka, szamovár*). Sajátos megoldás a magyar szó átvétele a fordításba, illetve lábjegyzetelése (*főispán, pengő, fillér, kuruc, Berci bácsi*).

Bañcerowski Janusz *Világkép a frazeológiában (a »száj« és a »nyelv« lexémák a magyar és a lengyel frazeológiai kapcsolatokban)* címmel tartott előadást. Az antropocentrikus beállítottságot mutatja, hogy igen gyakori a testrészek megjelenése a frazeologizmusokban. Ezzel szemben az állati világ legtöbbször elvetendőként jelenik meg (*ne legyél állat, ne viselkedj úgy, mint egy állat, lusta, mint egy dög/kutya; rőfög, mint egy disznó; ugat*), ám természetesen ennek ellenkezőjére is kaptunk bőségesen frazéma példákat.

Bárdosi Vilmos a *Reáliák a frazeológiában* című előadásában magyar, francia, spanyol és német frazeológiákat elemzett, a tulajdonnévi reáliák szempontjából. A páneuropaizmusok szintjén szinte teljes az ekvivalencia, ám vannak nyelvspecifikus eltérések. Bibliai példák: az *Ábrahám kebele* kifejezés a magyarban a halál képeként konceptualizálódott, akárcsak a franciában és spanyolban, azonban a németben a jólét, a biztonságos élet körülírására szolgál. A német *über den Jordan gehen* jelentése 'meghal', a spanyolban azonban a hasonló, ezt a földrajzi nevet tartalmazó kifejezés a 'megfiatalodik, felfrissül, megújul' szinonimája. Az *él, mint Marci Hevesen* esetén azonban csupán részleges ekvivalenciáról beszélhetünk, frazeológiai hungarikumnak tűnhet – spanyol és francia megfelelői 'él, mint egy isten', a németben a *Frankreich* toponimával egészül ki (*wie Gott in Frankreich leben*). A *több is vezett Mohácsnál* részleges megfelelője a spanyol *más se perdió en Cuba* 'több is vezett Kubában'. A lefordíthatatlan frazeologizmusok (zéró ekvivalencia) fordításakor vagy jelentésben hasonló részleges ekvivalenst kell választani, vagy lábjegyzettel kell a kifejezést ellátni: például *Hencidától Boncidáig folyt a sárga lé; estar de Rodríguez* 'szalmaözvegy'; *rangehen wie Blücher* (< Büchler) 'bátor'.

Frazeológiában kódolt tudásról beszélt **Balázs Géza**, bevezetőjében felvetette a Bañcerowski-féle világ nyelvi képe fogalmkörét, illetve a Bárdosi-féle frazématipológiát. Az előadás központi fogalma az észjárás volt (Karácsony Sándor alapján). A frazeológiában kódolt tudás lappangó, rejtett, részben elfeledett

tudás, gyakorta népi-naiv pszichológia vagy orvoslás rejtőzik mögötte. A *Hogy vagy?* kérdésre adott helyzetmondatok gyakorta pesszimista, nem dicsekvő hozzáállást tükröznek. Etológiai megfigyelés rejtőzik az *elénekli a hattyúdalát* mögött: a hattyú halála előtt valóban sajátos hangot ad ki.

Albert Sándor számos példával gazdagította *Az állandósult kifejezések néhány fordítási problémája* című előadását. A *De felült Lackó a béresek nyakára...* jelentése 'meleg van' (a június László-napra utalva), miképpen lehetne azonban ez például svédre, norvégra fordítható? Csak „meleg van”-ként. A magyarban *A lónak négy lába van, mégis megbotlik*, a vietnamiban *Még a majom is leesik a fáról* couleur locale-t tartalmaz. A hungarizmusok (gallicizmusok, germanizmusok stb.) fordítása számos veszélyt rejt.

A délelőtti ülés első elnöke Gadányi Károly volt. Különleges előadás-átvezetőiből többek között megtudhattuk, hogy egy orosz pohárköszöntő szerint *a vodka tiszta, mint Isten anyjának könnye, és erős, mint a szovjet hatalom*; egy másik frazéma úgy szól, hogy *a háború semmi, a lényeg a manőverezési képesség*. A *hogy vagy?* kérdésre adható pesszimista válasz lehet: *mint a meztelen a csalámban*. Anekdotaszerű az *úgy szerettem régen a feleségem, majd megettem – most meg úgy bánom, hogy nem ettem meg*.

A délelőtti szekció további részét Gósy Mária elnökölte. **Ráduly Zsuzsanna** a növénynevekről beszélt a magyar és lengyel frazeológiában. Szinte minden növénynév, sőt a növények különböző részei is előfordulnak a frazémákban. Különböző emberi tulajdonságok kapcsolhatók a növénynevekhez, például a tölgyfa a lengyelben a magasság, erő megtestesítője, vagy: *magas, mint a nyárfa, buta, mint a bab*; lengyelben és magyarban is *karcsú, mint a nádszál*. Kifejezhető a szépség (*szép, mint a vörös rózsa*) és a butaság is növénynevekkel (*buta, mint a tök; esze, mint egy dió; tökfegy*).

Dziewońska-Kiss Dorota az imitatívákat ismertette, ezek állatnévből képzett igék, amelyek az állatok jellemző tulajdonságait tükrözik. Például: *kacsázik (a 280-as euró alatt kacsázik a forint)*, *kígyózik (sor kígyózik a röszei határnál)*, *tetvéskedik, bebikáz, majomkodik ~ majmol, legyeskedik, bogarászik, görénykedik, patkánykodik, kukacoskodik, molyol, malackodik, disznólkodik, egerészik, páváskodik, kakaskodik, rókázik, rátehenkedik (Imitatívák a magyar reáliákban és frazeológiai kapcsolatokban)*. **Császari Éva** angyal és ördög kapcsolatáról beszélt a szlovák és magyar frazeológiai kapcsolatokban. A kontrasztív vizsgálat szerint a két nyelv világképe sok egyezést mutat.

A délelőtti szekciót **Gyarmathy Dorottya** zárta, a *Hungarikum a nyelvben* című előadásával. Hungarikum az *izé*, első említése 1604-es, ismeretlen eredetű, jelentése 'holmi, valami, dolog'. Geleji Katona István már 1645-ben ír róla, ugyan csak említi Brassai Sámuel. Arany Jánosnak a *Hamlet*-fordításában is felbukkan, úgyszintén Mikszáth Kálmán *Új Zrínyiászában*. Simonyi Zsigmond szerint az *izé* 'ördög, fene' megfelelője. Prohászkanál „nyelvi jolly joker”, helyettesítő, töltelék-szó. Az előadó kérdőíves felmérés alapján mutatta be az *izé* jelenlegi nyelvi állapotát. Eszerint főként spontán beszédben fordul elő, fiatalok beszédében, külö-

nösen baráti-családi beszélgetésben. Használatának oka az, hogy nem jut a beszélő eszébe egy szó, vagy a megszólaló időt akar nyerni (túl sok mindent akar túl gyorsan mondani), illetve az *izé* ismeretlen tárgy megnevezésére is szolgálhat, továbbá eufemizmus is lehet.

A délutáni ülés elnöke **Jeremiás Éva** volt, a szekciónyitó előadást is ő tartotta, *Általános nyelvtan – speciális nyelvtan: Matthew Lumsden perzsa grammatikája (Calcutta 1810)* címmel. A filológiai pontossággal összeállított előadásból többek között megtudhattuk, hogy az arabból kölcsönzött terminusok nem alkalmazhatók a perzsa nyelv leírására.

Fordítási problémák és megoldások a magyar orvosi szókincsben témában adott elő **Keszler Borbála**. Nyomárkay István nyomán három nyelvújítási korszakot különíthetünk el: a 17–18. században csupán szórványos próbálkozások voltak; a 18. század végén, a 19. század elején a tudatos nyelvújító mozgalom volt jellemző; a 20–21. században pedig folyamatos a nyelvújítás, és a tudomány gyors fejlődéséhez kötődik. Keszler Borbála azt vizsgálta, hogy az orvosi szakmunkákban (például az *Ars medicában*, *Pax corporisban*) a latin szavakat miképpen adták vissza magyarul. Az egyik módszer a különírás volt (*agonia: belső rettenetes hartz; visszer: érnek megcsomózása az ember lábain*), a másik eljárás az egyszerű, köznyelvi, nyelvjárási kifejezések bevonása a szaknyelvbe. Gyakori az idegen nyelvből tükörfordítás, az elvonás és összetétel (*bonc- < boncol*; ezzel alkotott összetételek: *boncmester, bonckés*). Nem meghonosodott nyelvújítási szavak a *nőszdüh* 'szexmánia', *ülcsont, zárizom, láthártya*; megmaradt viszont a *hordágy, kötszer, látlelet*. A 20. században az angol dominanciája a jellemző, az angol szavak sok esetben mozaikszavakként jelennek meg (*PCR, IBD, HDL*). Probléma a rövid szavak lefordítása: a *grade* 'szöveti malignitási fokozat'. A szaknyelvi magyarítás fontos feltétele a szaktudományok művelőinek és a nyelvészeknek az együttműködése.

Gósy Mária *Vannak-e reáliák a spontán beszédben?* előadásában a töltelékszót is egyfajta reáliaként értelmezte, és a *szóval* töltelékszót elemezte a BEA adatbázis alapján. E töltelékszó funkciói: a diszharmonia feloldására szolgál (gondolat szintjén, grammatikai megformálásban, szóelőhívásban); következtetés és magyarázat, két gondolatrész összekapcsolása; diskurzusjelölő (új tartalom kezdetének jelzése, tartalomösszegzés bevezetése, közlés indításának jelzése, a beszédjog fenntartása, szóátadás jelzése). Fonetikai változatai (*szóval, szal, szal, szaö, szoal, sze, szo...*) között azonban nincsen funkciómegosztás.

Pál Dániel Levente a szöveg két aspektusát: a keresést és a védelmet vizsgálta. A digitális szöveg olyan, mint a szerelem: keressük, majd birtokolni akarjuk. A webergonómus olvasásiélmény-specialista. Az internet hibrid szövegtörzs, információökológiai rendszer. Az előadó egy Magritte-képpel zárta kultúrelméleti összefoglalóját: *A képek árulása* című képen a pipa alatt a következő, kézírásos szöveg olvasható francia nyelven: „Ez nem egy pipa.”

A nyitrai Konstantin Filozófus Egyetemről érkezett **Sándor Anna** egy Móricz-regény megszólításainak szlovák fordítását mutatta be. **Dudás Mária** az új bol-

gár irodalmi korszak regényeinek címadási sajátosságait ismertette. **Imre Attila** módbeli segédigék szépirodalmi adatbázisáról beszélt, magyar–román–angol özszevetésben. **Sárosdyné Szabó Judit** az objektív erkölcs nemlétéből indult ki *Az ír moralitás tükröződése John Millington Synge drámájának két magyar nyelvű műfordításában* című konferencia-hozzászólásában, és értelmezte a *playboy* szó pozitív konnotációjú *aranyifjúként*, *bajnokként*, *hósként* való fordításait – hozzátevé, hogy az így jellemzett szereplő apagyilkos.

Zachar Viktor a neologizmusokkal kapcsolatos fordítási stratégiákkal foglalkozott, német–magyar viszonylatban. Hét stratégiát különített el, ezek: célnyelvi neologizmus használata (a tükörfordítás is idetartozik; az *Angstbürger* megfelelője a *parapolgár*, a *Dagegenpartei* szóé pedig a *dafkepárt*); ekvivalens, de nem neologizmusnak számító célnyelvi kifejezés (például: *Wutbürger* helyett *dühös polgár*); magyarzó fordítás (*Besserwessi*, a *mindent jobban tudó nyugatnémet*); körülírás (nem említi a fordító az eredeti kifejezést, vö. *schottern*); általánosítás; honosítás (kulturáspecifikus reáliák esetében fontos; *guttenbergen – pálgium történt*); kihagyás.

Veszelszki Ágnes *Reáliák a sértő szóláshasonlatokban (ugratásokban)* című előadásában a sértő frazémákkal, a *kevés vagy, mint*; a *buta vagy, mint*; *olyan csúnya vagy, hogy*; *akkora paraszt vagy, hogy...* kezdetű szólás(hasonlat)ok jellemzésével foglalkozott, kitérve többek között a *Kevés vagy, mint Ladában a lóerő*. és a *Kevés vagy, mint labdában a lóerő*. közötti, félreértésből adódó variációóra is. E sértő frazémák nagyrészt a szlengehez kötődnek, gyakorta tartalmazzak neologizmusokat, durva és/vagy tabusértő elemeket, számtalan variációjuk lehet, és legtöbbször a beszólásnak, ugratásnak, oltásnak, mobbingnak, bullyingnak nevezett, verbális agressziót megjelenítő kommunikációs stratégiákban fordulnak elő. Az első konferencianap utolsó előadása **Károly Krisztiné** volt, aki a szövegkohézió fordításának kérdéseit vizsgálta sajtószövegekből álló korpusz alapján, részletesen bemutatva az explicitáció jelenségkörét.

A második konferencianap üléselnöke Papp Andrea volt. Az első előadást **Németh Luca Anna** tartotta, *Mint a kutyák a misén – frazeologizmusok kontrasztív nyelvészeti vizsgálata* címmel. Frazeologizmusokat vizsgált magyar, angol, német, spanyol, orosz özszevetésben, elsődlegesen az állatok, földrajzi nevek, ételek tematikus kategóriákat figyelembe véve. A *Mint elefánt a porcelánboltban* spanyol megfelelője a 'mint a kutyák a misén'. A *Kutyából nem lesz szalonna* frazeologizmusnak nincs idegen nyelvi teljes ekvivalenciája, csupán hasonló megfelelői vannak a kelet-európai kultúrkörben; más nyelvekben a farkas, a keselyű, a macska, a leopárd az állati szereplői a frazémának. A latin eredetű *Róma sem egy nap alatt épült*. közmondás idegen nyelvi ekvivalenciái Washington, Lübeck, Zamorát, Granadát, Seville, Moszkvát stb. említik.

Pál Ferenc *Fordítható-e a fordíthatatlan?* című előadása a szépirodalmi fordítás nehézségeit elemezte, kiemelten Rónai Pál gondolataira hivatkozva: mivel nincsenek teljesen egymásnak megfelelő nyelvek, lehetetlen a szavak egyszerű felcserélése idegen nyelvi megfelelőikkel. A reáliákat (és szójátékokat) – az idézett

szerző szerint – lapalji jegyzetekkel meg lehet magyarázni. Ebből adódhat például egy könyvhöz fűzött, több mint hétezer Rónai-lábjegyzet.

Fábián Zsuzsanna célja a reáliák témájának lexikográfiai feldolgozása volt – száz év nyolcféle olasz–magyar szótárában, az ételnevek példáján (*Reáliák a kétnyelvű szótárban régen és ma: megfigyelések és következtetések*). Például a *cannelloni* szótári megfelelői: húsos töltött palacsinta, tésztarolád, húsos töltött tésztacsó stb.; *grissino* ropogós kenyérrúd, ropi; további elemzett példák a *chianti*, *lasagne*, *mascarpone*, *mortadella*, *pandoro*, *panettone*, *panforte*, *pastasciutta*, *raviolo*, *ricotta*, *tortellino* voltak. Fábián Zsuzsanna felhívta a figyelmet a nem megfelelő ekvivalensek vagy magyarázatok (explicitáció) megjelenésére. A szótárban nem célszerű adaptációt alkalmazni (a *grissino* nem ropi, a *pizza* nem lángos, a *ravioli* nem derelye).

Vig István az angol jövevényszavakkal kapcsolatos német ellenvetéseket és az ezekre adott válaszokat vette számba (például az angol szavak átvétele megérzési nehézségeket okoznak; az anglicizmusok használata hengegés, csupán nyelvi divat). Egy felmérés szerint egy német filmsorozatban percenként, reklámokban húsz másodpercenként fordul elő angol szó. Nyelv és identitás összefügg.

Az újvidéki egyetemről érkezett **Horváth Futó Hargita** és **Hózsá Éva** a tulajdonnevek hozzáférhetőségét vizsgálta a szerb és német kultúrában, Kosztolányi Dezső és Gion Nándor regényeinek fordítása alapján. Külön problémát jelent a beszélő nevek fordítása, a honosítás kérdése (például *Esti Kornél* helyett *Kornel Vecsernij*), továbbá a ragadványnevek (például *Szent János*, a *méhész*) fordíthatósága. **Benő Attila** *Modalitás és udvariassági maximák a fordításban* című előadásában kiemelte a fordításpragmatika, a kultúraközi pragmatika (cross-cultural pragmatics; vö. Blum-Kulka és Wierzbicka) sajátos területeit. Szépirodalmi, jogi és köznyelvi angol–magyar szövegkorpusz alapján vizsgálta a modalitás fordítási kérdéseit. **Papp Andrea** és **Vihar Judit** *A műfordítás „szabóműhelye”* címmel egy műfordítói lexikon készítéséről szóltak – a harminc Szabó vezetéknévű műfordító közül hat példáján, sajátosan megkomponált párbeszédese formában. Az előadást kvíz is színesítette. **Nagy Sándor István** *Csipike, Kukucs, Tipetupa kalandjai a műfordítás rengetegében* előadásából megtudhattunk újdonságokat Fodor Sándorról és fordításairól. **Szabó Luca** *Reáliák, állandósult szókapcsolatok és fordítási kérdések Roald Dahl Matilda című művében* előadása volt az utolsó a délutáni szekcióban.

Nyomárkay István akadémikus, a társaság elnöke zárszavában kiemelte az elméleti pontosságot és a gyakorlati hasznosíthatóságot, és bezárta a konferenciát. A 2011-es konferencián elhangzott előadások megjelentek *A szótól a szövegig* című kötetben (Bárdosi Vilmos szerkesztésében, a Tinta Könyvkiadónál), az idei táncszóanyag is lektorált kötetben jelenik majd meg.