

# Mihail Bahtyin

## A REGÉNYNYELV ELŐTÖRTÉNETÉHEZ

forrás: BAHTYIN, Mihail Mihajlovics: A regény nyelv előtörténetéhez. In: Uő=A szó esztétikája. Bp., Gondolat. 1976. 217-256.

1. A regény stilisztikai kutatása csak a közelmúltban kezdődött meg. A XVII. és a XVIII. század klasszicizmusa nem ismerte el a regényt önálló költői műfajnak, és a vegyes retorikai műfajok körébe sorolta. Az első teoretikusok, akik a regény problémáival is foglalkoztak – Huet,\* Wieland,\*\* Blankenburg,\*\*\* és a romantikusok (Friedrich Schlegel, Novalis) –, a stilisztika kérdéseit szinte egyáltalán nem érintették.\*\*\*\* A XIX. század második felében, amikor a regény válik az európai irodalom vezető műfajává, fokozódik az érdeklődés a regény elmélete iránt is\*\*\*\*\* – a kutatások azonban többnyire ekkor is csak a kompozíció és a tematika kérdéseire összpontosulnak.\*\*\*\*\* A stílus kérdéseit [END-p217] csak mellékesen érintik, és minden elvi megalapozás nélkül tárgyalják.\*

Századunk húszas éveitől kezdődően ez a helyzet alapvetően megváltozott: számos munka látott napvilágot egyes írók, illetve egyes regények stílusáról. Ezek a munkák gyakran sok értékes megfigyelést tartalmaztak.\*\* A regény nyelv sajátosságai, a regényműfaj stiláris specifikuma azonban lényegében ekkor is homályban marad. Mi több, még ennek a specifikumnak a problémája sem vetődött föl mindaddig elvi szinten. A regény nyelv stilisztikai szempontú megközelítésének öt típusa különböztethető meg: 1. a regényben csak a szerzői „szólamokat”, tehát kizárólag a közvetlen szerzői beszéd nyelvét (többé-kevésbé helyesen elkülönítve) elemzik a megszokott módon, vagyis a közvetlen költői ábrázolásmód és kifejezőerő szempontjából (metaforák, hasonlatok, szókincs stb.);

2. a regény mint művészi egész stiláris elemzését a regényíró nyelvének semleges lingvisztikai leírásával helyettesítik.\*\*\* 3. a regényíró nyelvéből azokat az elemeket válogatják össze, amelyek annak a művészeti-irodalmi irányzatnak a jellegzetességei, melyhez a tárgyalt író tartozik (romantika, naturalizmus, impresszionizmus stb.);\*\*\*\* 4. a regény nyelvében a szerzőre jellemző egyéni kifejezéseket keresnek, vagyis

\* Huet, Pierre Daniel: *Essay sur l'origine des romans*, 1670 (A görög és a barokk regény problémája.)

\*\* Az *Agathon* ismert előszavában (1766–67).

\*\*\* *Versuch über den Roman* (1774, név nélkül jelent meg).

\*\*\*\* A romantikusok azon az állásponton voltak, hogy a regény kevert műfaj (a versek és a próza keveréke), amely különböző műfajokat foglal magában (ezek között lírai műfajokat is), ebből a megállapításból azonban nem vontak le semminemű stilisztikai következtetést. L. például Friedrich Schlegel: *Brief über den Roman*.

\*\*\*\*\* Németországban Friedrich Spielhagen munkáitól kezdve (ezek 1864-től jelentek meg) és kiváltképp R. Riemann: *Goethes Romantechnik* című munkájától (1902): Franciaországban főleg Brunetiére és Lanson voltak e téren a kezdeményezők.

\*\*\*\*\* A regényműfaj sokstílusú és több síkú természetének problémájához igen közel kerültek a „keretelbeszélés” („Ramenerzählung”) műalkotáson belüli technikáját vizsgáló kutatók, valamint azok is, akik az elbeszélő szerepét elemezték az eposzban (Käte Friedemann: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig, 1910.) Stilisztikai vonatkozásban azonban a kérdés itt is kidolgozatlanul maradt.

\* Mint jellegzetes példára, itt egy több ízben is megjelent összegző példára utalunk: Heinrich Keitar und Tony Keller: *Der Roman (Theorie und Technik des Romans)*. A stilisztika kérdéseivel itt három kis fejezet – az ötszázból mindössze harminc oldal – foglalkozik. De még ez a harminc oldal is hemzseg a banális megállapításoktól, és végül abba az átfogó tételbe torkollik, hogy „a regény epikai stílusát mindenekelőtt viláosság és szemléletesség jellemzi”. (427.1.)

\*\* Különösen értékes H. Hatzfeld: *Don Quijote als Wortkunstwerk* című munkája, Leipzig-Berlin, 1927.

\*\*\* Ilyen például L. Sainéan: *La Langue de Rabelais* című könyve, Paris. (1.köt. 1922.; 2. köt. 1923.)

\*\*\*\* L. pl. G. Loesch: *Die impressionistisch Syntax der Goncourts* Nürnberg, 1919.

úgy elemzik, mint az adott író egyéni stílusát;\*\*\*\* 5. a regényt mint retorí- [END-p218] kai műfajt elemzik, s így a benne alkalmazott eljárásokat a retorikai hatásosság szempontjából vizsgálják.\*

A stílári elemzés valamennyi itt felsorolt típusa – bár eltérő mértékben – figyelmen kívül hagyja a regényműfaj sajátosságait, azokat a specifikus feltételeket, melyek között a nyelv a regény egészen belül működik. A regényíró nyelvét és stílusát nem mint a *regény* nyelvét és stílusát közelítik meg, hanem vagy mint egy bizonyos művészegénység individuális kifejezőmódját, vagy mint valamilyen irányzat stílusát, vagy – végül – mint a szokványos értelemben vett költői nyelv jelenségét. A szerző művészi egénisége, az irodalmi irányzat, a költői nyelv általános jellegzetességei, az adott korszak irodalmi nyelvének sajátosságai az összes említett esetben eltakarják szemünk elől magát a műfajt, azokat a sajátos követelményeket, melyeket éppen a regényműfaj támaszt a nyelvvel szemben, és azokat a különleges lehetőségeket, melyek kizárólag a regényben tárulnak föl a nyelv számára. Ez azzal az eredménnyel jár, hogy a regényről szóló munkák többségében a viszonylag jelentéktelen stilisztikai variációk – egy művészegénység vagy egy irodalmi irányzat jellegzetességei – teljesen elfedik előlünk azokat a nagy stílári vonulatokat, melyeket a regény önálló műfajként való belső fejlődése határozott meg. A regény közegében ugyanis a nyelv egészen különleges életet él, amelyet lehetetlen megérteni azokból a stilisztikai kategóriákból, amelyek a szó szűkebb értelmében vett költői műfajok talaján nőttek ki.

Azok a különbségek, amelyek a regényt és néhány hozzá közel álló formát minden más műfajtól – a szó szűkebb értelmében vett költői műfajoktól – elválasztják, olyan lényegbevágók és alapvetők, hogy minden kísérlet, amely a költői képszerűség fogalmát és normáját a regényre is át akarja vinni, elkerülhetetlenül bukásra van ítélve. A szűkebb értelemben vett költői megjelenítés, bár kétségtelenül előfordul a regényben is (kiváltképp a közvetlen írói beszédben), a regény szempontjából csupán másodrendű szerepet játszik. Mi több, a közvet- [END-p219] lenül képszerű kifejezőmódnak a regényben gyakran egészen különleges, nem direkt funkciói vannak. Nézzük például, hogyan jellemzi Puskin Lenszkij költészetét:

Szerelemről *dalolt*, s az ének,  
A hódoló vers *tiszta* volt,  
Mint gyermek álma, lányka-lélek  
S felhőtlen ég-pusztán a hold...

(Áprily Lajos fordítása)

(a továbbiakban az utolsó hasonlat kifejtése következik).

Ezeknek a költői képeknek – konkrétan: metaforikus hasonlatoknak –, amelyek Lenszkij „énekét” érzékeltetik, semmiféle direkt költői szerepük nincsen. Nem szabad úgy fölfognunk őket, mint Puskin saját, közvetlen költői képeit (bár formális értelemben a jellemzés a szerzőtől származik). Itt ugyanis Lenszkij

\*\*\*\* Ide tartoznak a vosslerianusok stilisztikai munkái; különösen figyelemre méltóak Leo Spitzer értékes megfigyelésekben gazdag munkái Charles-Louis Philippe, Charles Péguy és Marcel Proust stílusáról, a *Stilstudien* című könyvének második kötetében (B. II, *Stilsprachen*, 1928.)

\* Ezt az álláspontot képviseli V. Vinogradov is *O hudozszezsvennoj proze* című könyvében (1930).

„éneke” önmagát jellemzi azzal, hogy saját nyelvén, saját költői stílusában szól. Egészen másképp hangzik, amikor Puskin közvetlenül, a saját nevében jellemzi Lenszkij „énekét” – mert a regényben ezt is megtaláljuk:

*Bágyadt borongás volt szavában...\**

(Áprily Lajos fordítása)

Az idézett négy sorban maga Lenszkij szólal meg, az ő hangját, az ő költői stílusát halljuk – de úgy, hogy emelkedettségét a szerző parodizáló-ironizáló hangsúlyai enyhén lejjebb szállítják; ezért a szerzői beszédből nem válik ki sem kompozicionálisan, sem grammatikailag. Valóban Lenszkij énekének érzéki képe áll előttünk, de ez nem a szűkebb értelemben vett költői, hanem tipikusan regényszerű megérezkítés: egy – a szerzőtől idegen – másik nyelv képe, az adott esetben egy idegen költői stílusban (szentimentális-romantikus módon) megjelení- [END-p220] tett kép. Így ezekben a sorokban a költői metaforák („Mint gyermek álma...”, „ég-pusztán a hold” stb.) egyáltalán nem elsődleges eszközei az ábrázolásnak (holott Lenszkij saját, közvetlen, komoly hangvételi költeményében azok lennének); itt maguk válnak az ábrázolás, konkrétan a stilizált-parodisztikus ábrázolás tárgyává. Az idegen stílusnak – s így az ebbe tartozó közvetlen metaforáknak – ez a regényszerű megjelenítése a közvetlen szerzői beszéd egészének rendszerén belül – amit itt adott posztulátumnak tekintünk – az intonációval, itt konkrétan az ironikus-parodizáló hangvétellel, mintegy idézőjelbe kerül. Ezért ha ezeket az intonációs idézőjeleket feloldjuk, és a részletben szereplő metaforákat úgy tekintjük, mint a szerző közvetlen ábrázolóeszközeit, akkor épp az idegen stílus regényszerű megérezkítését romboljuk szét, vagyis a formálásnak éppen azt a típusát vesszük semmibe, amelynek törvényei szerint itt Puskin mint regényíró építkezett. Az általunk posztulált direkt szerzői beszéd igen távol áll Lenszkij ábrázolni kívánt költői nyelvétől: ez utóbbi csak tárgya az ábrázolásnak (mintha egy dolog volna), maga a szerző pedig majdnem tökéletesen kívülről közeledik Lenszkij nyelvéhez (csak parodizáló-ironikus hangsúlyai hatolnak be ebbe az „idegen szövegbe”). Nézzünk az *Anyeginből* egy másik példát:

Ki élt s gondolkozott, az embert  
Lelkében mélyen megveti;  
Ki érezett, azt múltja felvert  
Kísértete kerülgeti,  
Nem rabja többé bűvöletnek:  
Bűnbánatnak s emlékezetnek  
Kígyója marja szüntelen.

(Áprily Lajos fordítása)

Azt hihetnénk első pillanatra, hogy itt valóban a szerző saját közvetlen költői szentenciájával van dolgunk.

---

\* Vö. „Dalolt”, „ének” – „szavában” helyett; „tisztá”, „felhőtlen” – „bágyadt borongás” helyett. Oroszul: „pel” – „piszal”; „jaszno – „tyomno”.

De már a következő két sor:

S ez néha nem érdektelen

Fűszert vegyít a beszélgetésbe... [END-p221]

(ti. amit a fiktív szerző folytat Anyeginnel) – kissé tárgyiasítja ezt a szentenciát. Bár maga a részlet a szerzői beszédhez tartozik, mégis, belső felépítése az anyegini hangvétel és az anyegini stílus áramkörébe kapcsolja. Tehát megint csak egy idegen stílus regényszerű megjelenítésével állunk szemben. A kép azonban itt az előző esettől eltérően szerveződik. Ebben a részletben valamennyi kép az ábrázolás tárgya: itt minden az anyegini stílus, az anyegini világszemlélet érzékletes bemutatását célozza. Ebben a vonatkozásban szerepük kétségkívül Lenszkij énekének képeire emlékeztet. Ám különböznek is az utóbbtól, mivel az idézett szentencia képei azzal együtt, hogy az ábrázolás tárgyai, maguk is ábrázolnak, pontosabban kifejeznek: közvetlen formában adják elő a szerző gondolatát, mert a szerző bár jól látja az anyegini-byroni világszemlélet korlátait és hiányosságait, nagyrészt maga is ezt vallja. Tehát a szerző (vagyis az általunk posztulált közvetlen szerzői beszéd) sokkal közelebb áll Anyegin „nyelvéhez”, mint Lenszkijéhez: nem tudja teljesen kívülről ábrázolni, mert maga is benne áll; nemcsak bemutatja ezt a „nyelvet”, hanem bizonyos mértékig ő maga is ezen a „nyelven” beszél. A hős tehát a szerzővel való lehetséges konverzáció, a dialogikus kontaktus zónájában helyezkedik el. A szerző egyfelől látja a még divatos anyegini életstílus és az ennek megfelelő nyelvezet korlátait és hiányosságait, látja ennek a személyiségtípusnak a nevetségességét, mesterkélt különbségét („Moszkvai, /ki tud Haroldot játszani,/ Divatszavak bő lexikonja?/ ... /Talán csak egy paródia?”) (Áprily L. ford.); viszont másfelől ő maga is számos olyan lényegbevágó gondolattal és észrevétellel birkózik, amelyet kizárólag ennek a „nyelvnek” a segítségével tud kifejezni, habár annak egésze történelmi zsákutcába torkollik. A „más nyelvi” világszemlélet ilyenfajta ábrázolása, ahol a nyelv egyszerre tárgya és eszköze az ábrázolásnak, a regényben igen elterjedt módszer; a legnagyobb regényalakok bemutatása épp ebbe a típusba tartozik (gondoljunk például Don Quijote figurájára). A közvetlen – szűkebb értelemben vett – költői képszerűség megjelenítő- és kifejezőeszközei az ilyen típusú ábrázoláson belül megőrzik ugyan ezt a direkt jelentésüket, ám ugyanakkor „idézőjelbe” is kerülnek, külsővé válnak, történelmi viszonylagosságukban, korlátozottságukban és töredékességükben jelennek meg a színen, vagyis úgyszólván önkritikusak. Úgy vetnek fényt a világra, hogy ezzel saját magukat is megvi- [END-p222] lágítják. Ahogy az ember sem kényszeríthető bele mindörökre saját valóságos helyzetébe, éppúgy a világ sem tud végérvényesen elférni a szóban, amellyel megnevezik; minden direkt stílus korlátozott – ezért lehet úgyszólván idézőjelek között alkalmazni.

Miközben Anyegin „nyelvének” – ennek az irányzatos, világszemléletet kifejező nyelvnek – önmagát értelmezve beszéltetett ábrázolását adja a szerző, ábrázolásának tárgyával szemben korántsem marad közömbös: hol vitába száll vele, kétségbe vonja állításait, hol bizonyos megszorításokkal egyetért vele, belebelekérdez, figyelemmel hallgatja, eközben gúnyolódik is rajta, parodizálva eltúlozza stb. – egyszerűen a szerző mindig dialogikus viszonyban van Anyegin nyelvével; valóban beszélget Anyeginnel – és ez az állandó beszélgetés lényegi konstitutív mozzanata mind az egész regénystílusnak, mind az anyegini nyelv

formájának. A szerző úgy mutatja be ezt a nyelvet, hogy állandó párbeszédet folytat vele, a dialógus behatol a nyelvi forma legmélyébe, vagyis az egész forma belsőleg dialogikus szerkezetű. De ugyanez jellemző az összes lényeges regényalakra: mind belsőleg dialogikus formák; különböző nyelvek, stílusok, világlátási módok „beszélgetéseiből” épülnek föl (amelyek nem szakíthatók el a konkrét nyelvi, stilisztikai megvalósulástól). A költői ábrázolást tárgyaló divatos elméletek teljességgel képtelenek ezeknek a bonyolult, belsőleg dialogikus nyelvi formáknak a lényegéig hatolni.

Az *Anyegin*t elemezve minden különösebb nehézség nélkül megállapíthatjuk, hogy az *Anyegin*re és *Lenszkij*re jellemző nyelvi formákon kívül létezik a műben még egy bonyolult és igen mélyen megformált nyelv, *Tatjánáé*; ennek jellegzetessége, hogy sajátos, belsőleg dialogikus alakban kapcsolódik benne együvé a „vidéki udvarház kisasszonyának” ábrándos-szentimentális richardsoni nyelve és a dajka meséinek, történeteinek, a parasztdaloknak, szokásoknak stb. népi nyelve. Ebben a nyelvben korlátolt, már-már nevetséges, ódivatú elemek fonódnak össze a népnyelv mindig határtalanul komoly és nyílt igazságaival. A szerző nemcsak bemutatja ezt a nyelvet, hanem igen lényeges dolgokat mond ki rajta. A regény legjelentősebb és leglényegesebb részei éppen *Tatjana* hangvételének zónájában vannak (ez a zóna azonban, éppúgy, mint a többi hősé, sem kompozicionálisan, sem szintaktikailag nem válik külön a szerzői beszédétől – tehát kizárólag stílusosan különíthető el). [END-p223]

A hősök beszédstílusának zónáin kívül – amelyek a regényben a szerzői beszéd jelentős részét kitöltik – az *Anyegin*ben találunk nem egy stílusparódiát is, amelyek különböző egykorú nyelvi irányzatokat és irodalmi műfajokat figuráznak ki (például a neoklasszicista epikus indítás paródiája, parodisztikus sírfeliratok stb.) De még a szerző lírai kitérői sem mentesek a stílusparódia vagy a parodizáló polémia elemeitől; ezek nemegyszer a hősök zónájába csúsznak át. Tehát ezek a lírai kitérők a regényben stílus szempontról gyökeresen különböznek Puskin igazi lírájától. Ami bennük megjelenik, az valójában nem líra, hanem a líra és a lírai költő – regényszerű megjelenítése. Ennek következménye, hogy – ha figyelmesebb elemzésnek vetjük alá – szinte az egész regény különböző nyelvi vonulatokra esik szét, amelyeket egymással és a szerzővel dialogikus kapcsolat fűz össze. Ezek a nyelvi vonulatok alapjában véve mind a kor irodalmi nyelvének, egy változó és megújuló nyelvnek a műfajokra, irányzatokra és a beszélt nyelvre jellemző variánsai. Ezek a nyelvek közvetlen ábrázolóeszközeikkel együtt az ábrázolás tárgyaivá alakulnak: tipikus, korlátolt, néha már-már nevetséges leképzésüket látjuk. Ugyanakkor azonban az ábrázolt nyelvek maguk is ábrázoló funkciót töltenek be. A szerző úgy mozog a regény közegén belül (mert mindenütt jelen van benne), hogy saját közvetlen nyelvén szinte soha nem szólal meg. A regény nyelve egymást dialogikusan megvilágító nyelvek rendszere. Ezért sem leírni, sem elemezni nem lehet úgy, mintha egyetlen egységes nyelv volna.

Nézzünk még egy példát! Íme, egy-egy részlet az *Anyegin* négy különböző fejezetéből:

1. „Так думал молодой повеса...”
2. *Младой певец*  
Нашёл безвременный конец...”
3. Пою *приятеля младого*  
И множество его причуд...”
4. Что ж, если вашим пистолетом  
Сражен *приятель молодой...*”

[END-p224]

Mint látjuk, itt két esetben az egyházi szláv „младой” forma szerepel, két másikban pedig az orosz „молодой”. Mondhatjuk-e, hogy mindkét szóalak az egységes szerzői nyelvhez és egységes szerzői stílushoz tartozik, és megválasztásukat „csupán a mérték” befolyásolta? Aligha kell külön bizonyítanunk, hogy az efféle állítás teljes képtelenség. Ugyanakkor mind a négy esetben valóban szerzői beszéddel állunk szemben. Egy mélyrehatóbb elemzéssel azonban meggyőződhetünk róla, hogy ezek a formák a regény különböző stiláris rendszereihez tartoznak.

A „младой певец” (ifjú dalnok) szavak (második részlet) Lenszkij beszédzónájában helyezkednek el, az ő stílusát adják vissza, vagyis a szentimentális romantika enyhén archaizáló stílusát. Meg kell mondanunk, hogy a „петь” (dalolni) és „певец” (dalnok) szavak is (a „verset írni”, illetve „költő” jelentésben) akkor fordulnak elő, ha Puskin Lenszkij zónájában vagy más parodisztikus zónákban beszél (maga Puskin így szól a saját nyelvén Lenszkijről: „так он *нуца*” – („így írt ő!”). A párbajjelenetet, valamint Lenszkij „siratását” („Друзья мои, вам жаль поэта...”) jórészt Lenszkij nyelvi zónájában, az ő költői stílusában adja elő, ebbe azonban minduntalan beleszól a szerző realista, hűvösen kijózanító hangja; a regény e részének partitúrája meglehetősen bonyolult, és rendkívül érdekes.

A „пою приятеля младого” (az ifjú barátot zengem) szavak (harmadik részlet) a neoklasszikus epikus indítások parodizáló travesztiáját képezik. Ennek a parodizáló átköltésnek a követelményei magyarázzák, hogy miképpen jöhetett létre az archaikus, fennkölt „младой” és a közönséges „приятель” stílustalan egybekapcsolódása.

A „молодой повеса” és a „приятель молодой” szavak a kor familiáris társalgási irodalmi nyelvének „hangmagasságában” mozgó közvetlen szerzői beszéd szférájában helyezkednek el.

A különféle nyelvi és stiláris formák a regény nyelvének más és más rendszereibe tartoznak. Ha elhagynánk az intonációs idézőjeleket, ha a különböző hangok és stílusok közötti határokat elmosnánk, ha fölszámolnánk az ábrázolt „nyelvek” valamennyi eltérését a direkt szerzői nyelvtől, eredményül a legkülönfélébb nyelvi és stiláris alakzatok stílustalan és értelmetlen konglomerátumát kapnánk. A regény nyelvének lényegét lehetetlen egyetlen síkra kivetíteni, egyetlen vonallá nyújtani: ez mindig egymást keresztező síkok egybefüggő rendszere. Az *Anyegin*- [END-p225] ben Puskinnek szinte egyetlen direkt szava sincs – abban a kizárólagos értelemben, ahogy ez például költészetére vagy poémáira jellemző. A regényben ezért egységes nyelv és stílus nem létezik. Ezzel szemben van a regénynek egy nyelvi (nyelvi-ideologikus) centruma. A szerző – mint a regény egészének alkotója – közvetlenül a mű egyik nyelvi síkján sincsen jelen: az ő helye e síkok szervező középpontjában van. És e különböző síkok különböző módon térnek el ettől a szerzői

középponttól.

Belinszkij Puskin regényét „az orosz élet enciklopédiájának” nevezte. De nem valamiféle néma, tárgyidologi, mindennapien gyakorlatias enciklopédia. Maga az orosz élet szólal meg benne a kor valamennyi hangján, nyelvén és stílusában. Az orosz irodalmi nyelv a regényben nem egységes, kész és megingathatatlan nyelvként áll előttünk, hanem eleven soknyelvűségében, az örökös változás és megújulás folyamatában. A szerző saját nyelve kerüli a felszínes, akár elhaló, ósdi stílusokból, akár a divatos irodalmi irányzatok nyelvéből lepárolt „irodalmisságot”, s a népnyelv lényegi elemeivel – de soha nem holmi nyers és vulgáris nyelvi egyveleggel – gazdagodva újul meg.

Puskin regénye a kor irodalmi nyelvének önbírálata: benne a korszak alapvető, irányzatonként, műfajonként, mindennapi életszféránként váltakozó nyelvi rétegei állítják kölcsönösen reflektorfénybe egymást. Ez a kölcsönösség azonban nem elvont lingvisztikai jelentésében értelmezendő; a nyelvi formák nem szakíthatók el a világszemlélet formáitól és ezek eleven hordozóitól, a gondolkodó, beszélő, konkrét társadalmi-történelmi körülmények között tevékenykedő emberektől. Stilisztikai szempontból nézve, a korszak nyelvi formáinak bonyolult rendszerével állunk szemben, amelyet egy egységes dialogikus mozgás fog össze, s ezen belül az egyes nyelvek eltérő mértékben térnek el a regényben őket egybekapcsoló művészi-eszmei középponttól.

A *Jevgenyij Anyegin* stiláris felépítése minden igazi regényformára jellemző. Bizonyos értelemben minden regény a világnézetek nyelvétől elválaszthatatlan stílusok nyelvi vetületének dialogizált rendszere. A nyelv a regényben nem csupán ábrázol, hanem maga is az ábrázolás tárgya. A regény nyelve mindig önkritikus nyelv.

A regény ebben tér el alapvetően az összes többi közvetlen műfajtól: a poémától, a lírától, a szigorú értelemben vett drámától. E műfajok valamennyi közvetlenül ábrázoló és kifejező eszköze – de maguk a [END-p226] műfajok is – a regénybe bekerülve, rögvest az ábrázolás tárgyaivá alakulnak át.

A regény közegében minden direkt szó – legyen bár epikai, lírai, szigorú értelemben drámai – kisebb-nagyobb mértékben objektálódik, érvényességi köre korlátozottá lesz, és igen gyakran e korlátozottságában nevetséges képpé változik át.

A nyelvi és stílusformák sajátosságai, e formák szervezésének módja, igen változatos tipológiájuk, a nyelvi rétegek egybekapcsolása a regény egészében, az egyes nyelvek és szövegek közötti átmenetek és átváltások módozatai, dialogikus kölcsönviszonyuk – ezek a kérdések alkotják a regény nyelv kutatásának legalapvetőbb problémáit. A közvetlen műfajok, a direkt költői nyelv stilisztikája szinte semmiféle támpontot nem nyújt ezeknek a kérdéseknek a megoldásához.

Regénynyelvről beszélünk, mert ez a nyelv, vagyis ez a nyelvi forma kizárólag a regényben tudja kibontakoztatni lehetőségeit, csak itt tud igazi mélységekig jutni. A regény azonban viszonylag későn kialakult műfaj. Ugyanakkor a közvetett nyelv, az idegen nyelvi forma mint az ábrázolás tárgya, az intonációs idézőjelbe rakott idegen nyelvi elem igen régi eredetű – már a nyelvi kultúra legkorábbi szakaszaiban is megtaláljuk. Mi több, jóval a regény megjelenése előttről a legkülönbözőbb formák sokszínű világa maradt ránk, amelyek mind idegen szóhasználatot, idegen beszédstílust, valamely nem saját nyelvet – ezen belül a direkt műfajok nyelvét – adják elő, utánozzák csúfondárosan, mutatják be. Ezek a változatos formák a regényt készítik elő, és akárcsak később a regény, valamennyien szemben állnak az összes közvetlen műfajjal.

Úgy véljük, hogy a regénynyelvet két nagy tényező készítette elő és hozta létre: a nevetés és a soknyelvűség. A nevetés volt az a szervezőerő, amely a nyelv ábrázolásának legősibb formáit kialakította, minthogy ezek tulajdonképpen valamilyen idegenes nyelvhasználat és a direkt nyelv fölötti csúfokodások voltak. A soknyelvűség, valamint a különböző nyelvek – ezzel összefüggő – kölcsönös relativizáló hatása ezeket a formákat új művészi-eszmei szintre emelte, ahol már lehetőség nyílt a regényműfaj kialakulására.

A továbbiakban ezt a két, a regénynyelv és a regényműfaj megjelenését előkészítő tényezőt vesszük közelebbről szemügyre. [END-p227]

2. A külső nyelv bemutatásának egyik legősibb és legelterjedtebb formája a paródia. Mi a paródiaforma legáltalánosabb jellegzetessége?

Vegyük például azokat a szonettparódiákat, amelyek a *Don Quijotét* vezetik be! Bár kifogástalanul megkomponált szonettek, mégsem sorolhatók e műfajba. Itt a regény részeként szerepelnek, azonban még az izolált szonettparódia sem tartozik a szonett műfajába. A szonettforma, ha paródiában jelenik meg, egyáltalán nem műfajt, vagyis egy egész formát jelenít meg, hanem csupán az ábrázolás egyik tárgyát; itt tehát a szonett a paródia szereplője. A szonett paródiájában föl kell ismernünk a szonettet, annak formáját, sajátos stílusát, látásmódját, azt a módszert, mellyel a világ jelenségei között válogat, és amellyel értékeli ezeket, egyszóval meg kell benne látnunk a „szonettszerű világszemléletet”. A paródia a szonettnek ezeket a jellegzetességeit bemutatathatja és kicsúfolhatja jól vagy rosszul, mélyebben vagy felületesebben – de mindamellet soha nem lesz szonett, csak a szonett megjelenítése.

Ugyanezen az alapon semmiképp sem sorolható a kiséposz műfajába a *Békaegérharc*<sup>1</sup> eposzparódiája sem. Ez a homéroszi stílus megjelenítése. Ennek a műnek épp a homéroszi stílus az igazi hőse. Ugyanez mondható el Scarron *Le Virgile travestijáról*<sup>2</sup> is. Éppígy nem tartoznak a prédikáció műfajába a *Sermons joyeux* XV. századi prédikációi, az imádságéba a Miatyánk- és Ave Maria-paródiák stb. sem.

A különböző műfajok és műfajstílusok („nyelvek”) e paródiái azoknak a nyelvi formáknak a hatalmas és sokszínű világába illeszkednek be, amelyek az önmagát komolyan vevő direkt nyelvből, ennek műfaji változataiból üznek gúnyt. Ez a világ rendkívül gazdag, sokkal gazdagabb, mintsem ezt általában hinni szokás. A csúfolódás jellege és módszerei maguk is szerfölött sokfélék, távolról sem merülnek ki a parodizálásban és a szűkebb értelemben vett travesztiában. A direkt nyelv fölötti csúfokodásnak ezeket a módszereit még igen hiányosan kutatták fel. A parodizáló-travesztáló irodalomra vonatkozó általános felfogás a tudományban az irodalmi paródia különféle kései formáinak vizsgálatából nőtt ki, olyanokéből, mint Scarron *Aeneise*, Platen-Hallermünde *Végzetes villákja*<sup>3</sup> – egyszóval szegényes, felületes és történelmileg igen kevésbé lényeges formákéből. A nyelv parodizáló átköltésének jellegéről alkotott elszegényített és leszűkített fogalmakat vetítették [END-p228] ki később az elmúlt korok parodikus travesztiáinak mérhetetlenül gazdag és változatos világára is.

A parodikus-travesztív formák súlya a világirodalom egészében rendkívül nagy. Nézzünk néhány tény, amelyek tanúsítják gazdagságukat, és egyúttal kivételes jelentőségüket is bizonyítják!

Vessünk először egy pillantást az antikvitásra! A késő antik „tudós irodalom” – Aulus Gellius, Plutarkhosz (a *Moraliában*), Macrobius Theodosius és különösen Athenaios<sup>4</sup> – elég nagyszámú támpontot szolgáltat, melyek alapján megítélhetjük az antikvitás paródia- és travesztiairodalmának terjedelmét és különös ismertetőjegyeit. E



tudós férfiak megjegyzései, idézetei, utalásai és allúziói lényegi vonásokkal egészítik ki azt a szórványos és véletlenszerű képet, amit az antikvitás napjainkig fennmaradt eredeti szatirikus irodalmának alapján alkothattunk magunknak. Olyan kutatók munkái, mint Dieterich, Reich, Cornford stb., előkészítették számunkra a talajt, hogy helyesebben tudjuk megítélni azt a szerepet, melyet a paródiák és az átköltések az antikvitás nyelvi kultúrájában játszottak. Meggyőződésünk, hogy egyáltalán nem létezett egyetlen olyan szigorúan közvetlen műfaj, egyetlen olyan direkt nyelvtípus sem – művészeti, retorikai, filozófiai, vallási vagy gyakorlati célzatú, mindegy –, amelynek ne lett volna parodizáló-travesztív hasonmása, komikus-ironikus *contra-partie*-ja.<sup>5</sup> Ugyanakkor nem ritka az olyan eset sem, amikor a direkt nyelvnek ezeket a parodikus hasonmásait és torzított tükörképeit idővel a tradíció fölszenteli és kanonizálja, akárcsak fennkölt előképeiket.

Említsük meg az úgynevezett „negyedik dráma”, vagyis a szatírijáték problémáját. Ez a dráma, amely mindig a tragikus trilógiát követte, a legtöbb esetben ugyanazokat a mitológiai motívumokat dolgozta fel, mint a trilógia. Tehát egyfajta parodisztikus-travesztív ellenpontként a világ tragikus feldolgozásával felelt: fonákjáról mutatta be ugyanazt a világot.

A fennkölt nemzeti mítoszoknak ezeket a parodizálva travesztált ellen-feldolgozásait ugyanúgy törvényesítették és kanonizálták, mint közvetlen tragikus változataikat. Minden tragédiaíró – Phrünikhosz,<sup>6</sup> Szophoklész, Euripidész – egyszersmind szatirikus drámák alkotója is volt, és a görögök még a legkomolyabb és legjámborabb íróban, az eleusiszi misztériumok Aiszküloszában is<sup>7</sup> a szatirikus dráma [END-p229] mesterét látták. Aiszkülosz *A csontgyűjtő* című szatírdramájának töredékeiből kitűnik, hogy ez a dráma a trójai háború eseményeit és hőseit, konkrétan Odüsszeusz Akhilleusszal és Diomédésszel történt összetűzését parodizálta, s benne Odüsszeusz fejéhez búzló éjjeliedényt hajítottak.

De általában is elmondhatjuk, hogy a „nevetséges Odüsszeusz” alakja – vagyis a fennkölt epikai-tragikai hős parodisztikusan átköltött változata – egyik legnépszerűbb figurája volt a szatírdramának, az Arisztophanész komédiáit megelőző ókori dór farce-nak, egész sor kis komikus epepeiának és az egész antik komikus irodalomban – de különösen Dél-Itáliában és Szicíliában – elterjedt parodizáló szónoklatoknak és disputáknak. Jellemző az a sajátos szerep, melyet a „nevetséges Odüsszeusz” figurájában a hibbantság motívuma játszott: Odüsszeusz bohócsityakot, bolondsipkát húzott a fejébe, egyszerre fogott ekéje elé lovat és bikát, hogy így, félkegyelműnek tette magát, mentesülhessen a háborúzástól. Ez a hibbantság-motívum volt hivatva átmenni Odüsszeusz alakját a közvetlen és magasztos síkról a komikus, parodisztikus átköltés síkjára.\*

A szatírdramáknak és a többi parodisztikus nyelvi kifigurázási formának a legnépszerűbb hőse azonban mégis a „komikus Héraklész” volt. Héraklész, a gyáva és hazug Eurisztheusz király hatalmas erejű és naiv lelkű szolgája, aki legyőzi a halált és leereszkedik a síron túli birodalomba, aki egyben telhetetlen falánk, örök részeges, tivornyázó és kötekedő és – mindenekelőtt – félkegyelmű: ezek azok a motívumok, amelyek e figura komikus aspektusát meghatározzák. A hősiesség és erő megmaradnak ebben a komikus aspektusban is, de összefonódnak a nevetséggel és az élet különböző anyagi-testi oldalaiival.

A komikus Héraklész alakja nemcsak Görögországban, hanem Rómában, majd később Bizáncban is rendkívül népszerű volt (Bizáncban a bábjátékok egyik központi figurájává alakult át). De élt még a viszonylag

---

\* L. J. O. Schmidt: *Ulixes comicus*.

közeli múltban is, a *Karagöz* című török árnyjátékban A komikus Héraklész a vidám és egyszerű hősiesség számos népi megtestesítése között is – amelyek hatása az egész világirodalomra felmérhetetlen volt – az egyik legmélyebben megformált alak. [END-p230]

A „negyedik dráma”, amely elmaradhatatlan kiegészítése volt a tragikus trilógiának, valamint az olyan figurák, mint a „komikus Odüsszeusz” és a „komikus Héraklész”, arról tanúskodnak, hogy a görögség irodalmi tudata a nemzeti mítosz parodisztikus-travesztív átdolgozásaiban nem érzett semmiféle profanizálást vagy istenkáromlást. Jellemző, hogy a görögök minden zavar nélkül magát Homéroszt tekintették a *Békaegérharc* című eposzparódia szerzőjének is. Ugyancsak Homérosznak tulajdonítottak egy másik komikus művet (poémát) is, ahol a bolond Margitészről volt szó.<sup>8</sup> Bármelyik közvetlen műfaj, bármilyen direkt nyelv – epikus vagy tragikus, lírai vagy filozófiai – válhat, és szükségképpen tárgyává is válik az ábrázolásnak, célpontjává a parodisztikus „kifigurázásnak”. Az ilyen kifigurázás mintegy elszakítja a közvetlen megnevezést a tárgytól, különválasztja őket, és kimutatja, hogy a közvetlen műfajok nyelve – akár epikus, akár tragikus – mindig egyoldalú, korlátozott, nem meríti ki a tárgyat; a parodizálás a tárgy azon oldalainak érzékelésére ösztönöz, amelyek az adott műfaj, az adott stílus keretein belül nem mutathatók be. A parodisztikus-travesztív alkotás a nevetéssel és bírálattal minduntalan korrigálja a fennkölt közvetlen nyelvhasználat egyoldalú komolyságát, állandóan korrekciókat hajt végre a valóság talajáról, amely mindig lényegesen gazdagabb, és – ami a legfőbb – ellentmondásosabb és sokrétűbb, mint amennyit az emelkedett közvetlen műfaj magába fogadni képes. Az antik paródia mentes a nihilisztikus tagadástól; hisz a paródia korántsem a hősokeket veszi célba, tárgya nem a trójai háború vagy annak résztvevői, hanem ezek epikai heroizálása; nem Héraklést és hőstetteit figurázza ki, hanem csak ezek tragikus heroizálását. Magát a műfajt, a stílust, a nyelvet teszi mulattatóan vidám idézőjelek közé, azt az ellentmondásos valóságot csúsztatva háttérül mögéjük, amely már nem fér el kereteiken belül. A közvetlen, komoly értelmű szó, miután a szó nevetséges fölmutatásává alakult át, látni engedi belső korlátozottságát és hiányosságait, ettől azonban egyáltalán nem értéktelenedik el. Éppen ezért vélhették úgy a görögök, hogy Homérosz maga írta meg a homéroszi stílus paródiáját is.

A római birodalom anyagán a „negyedik dráma” problémája további támpontokkal egészül ki. Funkcióját Rómában a fabula atellana<sup>9</sup> irodalma töltötte be. Miután – Sulla korától kezdve – az atellánák [END-p231] irodalmi alakot és rögzített szöveget kaptak, a tragédiák után, az exodiumban<sup>10</sup> játszották őket. Így például Pomponius és Novius atellánáit Accius<sup>11</sup> tragédiái után játszották. Az atellánák és a tragédiák mindig szigorúan megfeleltek egymásnak. A komoly és a komikus anyag egyoldalúságának követelménye a római talajon jóval szigorúbban és következetesebben érvényesült, mint Görögországban. Később a tragédiák exodiumában atellánák helyett mimusokat játszottak: de mint kitűnik, ezek is az előttük játszott tragédia anyagát travesztálták.

Az a törekvés, amely az anyag minden tragikus – és általában: komoly – változatát egy vele párhuzamos komikus – parodizálva átköltött – feldolgozással igyekezett összekapcsolni, a rómaiaknál a képzőművészet alkotásaiban is tükröződött. Például az úgynevezett „konzuli diptychonokon” baloldalt rendszerint komikus jeleneteket ábrázoltak groteszk maszkos szereplőkkel, jobboldalt pedig valamilyen tragikus jelenetet. Az ábrázolások analóg szembeállítására megfigyelhető a pompeji falfestményeken. Dieterich, aki a pompeji festészetet használta föl az antik komikus formák kérdésének megoldásához, leír például két ilyen

egymással szemben elhelyezett freskót: az egyik Andromédá-nak Perszeusz által történő megszabadítását ábrázolja, a szemben levőn viszont egy tóban fürdő meztelen asszony látható, amint kígyó tekeredik a testére, s botokkal és kövekkel fölfegyverezett parasztok sietnek segítségére.\* Aligha kell bizonyítanunk, hogy az utóbbi az előző mitológiai jelenet parodisztikus travesztiája. A mítosz témája egy velejéig prózai valóságsíkra helyeződik át: Perszeuszt furkósbottal fölszerelt falusi parasztok váltották föl.

És gondoljunk most egy pillanatra Don Quijote lovagi világára – ahogy az Sancho előadásában megjelenik.

Számos forrásból, mindenekelőtt Athenaiosz XIV. könyvéből tudjuk, hogy a legkülönfélébb parodisztikus-travesztív formáknak sokféle szerteágazó világuk volt; tudunk például olyan dikélistészekről,<sup>12</sup> akik egyrészt a közös népi és helyi mítoszok travesztiáit alkották, másrészt az idegenből jött orvosok, kerítők, hetérák, parasztok, rabszolgák stb. sajátos „nyelvét” és beszédmodorát figurázták ki. Különösen gaz- [END-p232] dag és sokszínű parodizáló travesztiairodalom volt Dél-Itáliában. Itt virágoztak a tréfás népi játékok és rejtvények, a tudományos és jogi szónoklatok paródiái, a parodisztikus párbeszéd, amelyek egyik válfaja a görög komédiának is konstitutív részét alkotta. A nyelv itt egészen másfajta életet él, mint Görögország emelkedett közvetlen műfajaiban.

Emlékeztetünk itt arra, hogy a legprimitívebb mímusnak, vagyis a legsilányabb vándorszínésznek is mindig rendelkeznie kellett legalább két képességgel: tudnia kellett madár- és állathangokat utánoznia, valamint értenie kell a rabszolgák, a parasztok, a kerítők, az iskolamesterek, az idegenek beszédének, arcjátékának, gesztikulációjának a kifigurázásához. És a vásári mutatóványosok, az imitátorok még ma is épp ilyenek.

A római satirikus kultúra világa éppoly gazdag és sokszínű, mint a görög. Különösen jellemzőek Rómára a rituális csúfolódások. Közismert eset, hogy a katonák törvényesített rituális keretek között kicsúfolják győztes hadvezérüket; közismert a rómaiak rituális nevetése a temetéseken; közismert a mimikai nevetés törvényesített szabadsága; szükségtelenül külön kitérnünk a szaturnáliákra. Számunkra itt nem ennek a nevetésnek a rituális gyökerei fontosak, csupán az a művészeti-irodalmi produkció, amely belőlük kinőtt, csak az a szerep, amit a rómaiak nevetése a szó sorsának alakulásában betöltött. A nevetés éppoly mélyen megtermékenyítő és halhatatlan alkotása volt Rómának, mint a római jog. Ez a kacagás átverekedte magát a középkor komor és vastag falán, hogy megtermékenyítse a reneszánsz irodalom legnagyobb alkotásait; de hallatszik azóta is egészen napjainkig, az európai irodalom számos alkotásában.

A rómaiak irodalmi és művészeti tudata a komoly formát soha nem tudta elképzelni nevetető ekvivalens nélkül. A komoly, közvetlen forma csupán töredéknek, csak a teljesség felének tűnt; az egész teljessége csak akkor valósult meg, ha a komoly formához hozzátoldották ennek csúfondáros *contra-partie*-jét. Minden komoly formához egy nevetető dublőrre is szükség volt. Ahogy a szaturnáliákban a bolond játszotta a királyt, a rabszolga az urát, a kultúra és az irodalom formáiban is kialakultak efféle nevetető dublőrformák. Ezért a római irodalom – és ott is kiváltképp az alacsonyrendű népi irodalom – a parodizáló travesztiaformák beláthatatlan tömegét hozta létre: ezekkel voltak tele a mímusok, [END-p233] a satírák, az epigrammák, az asztali beszélgetések, a retorikai műfajok, a levelek s a népi komédiázás különböző jelenségei. A főleg szóbeli

---

\* Dieterich, Albrecht: *Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele*. Leipzig, 1897. S. 131.

hagyomány e formákból sokat átörökített a középkorra, átadta az utóbbinak magát a stílust, valamint a római paródiák merész következetességét. Nevetni és nevetségessé tenni minden európai kultúra Rómától tanult meg. De Róma hatalmas komikai örökségéből az írásos emlékekben csak szánalmasan kevés maradt fenn: azok az emberek, akiktől ennek az örökségnek a továbbadása függött, agelastusok<sup>13</sup> voltak, csak a komoly szavakat válogatták ki, de elvetették – profanizációnak tartva – ezek kifigurázó tükörképeit, így például a Vergilius-paródiákat.

Tehát az antikvitás, egyidőben a közvetlen műfajok és a közvetlen, feltétel nélküli nyelv nagy példáival, létrehozta a parodisztikus-travesztáló, közvetett, feltételes érvényű nyelv legkülönfélébb formáinak, típusainak és változatainak egész gazdag világát is.

A „parodizáló travesztia nyelve” terminus természetesen messze nem fejezi ki a nyelvi bohózat lehetséges típusainak, változatainak és árnyalatainak teljes gazdagságát. De miben ragadható mégis meg mindezeknek a változatos komikus formáknak az egysége, és hogyan viszonyulnak ezek a regényhez?

A parodizáló travesztia egyes formái szülik a különféle poéma- és tragédiaparódiákat (például Lukianosz *Tragódopodagráját*), perbeszédék paródiáit stb. Ezek a szűkebb értelemben vett paródiák és travesztiák. Más esetekben különálló műfajformákkal találkozunk: szatírdramával, improvizált komédiával, szatírával, témátlan mímusokkal (Hérontasz mímusai), téma nélküli dialógussal stb. A paródia műfajai – mint már mondtuk – soha nem tartoznak az általuk parodizált műfajokhoz, vagyis például a kiséposz paródiája nem kiséposz. A parodizáló travesztia különálló műfajai pedig, melyeket itt megemlítettünk, képlékenyek, nem megkomponáltak, nincsen meghatározott és szilárd műfaji csontrendszerük. A parodizáló travesztia nyelve az antik korban műfaji vonatkozásban talajtalan volt. A sokféle parodizáló travesztív forma afféle műfajokon kívüli vagy műfajok közötti világot alkotott. Ezt a világot mindamellert mégis elsősorban egy közös cél fogta össze: hogy az összes létező közvetlen műfaj, direkt nyelvhasználat, stílus, hang mellé valamilyen nevetető kritikai korrekciót helyezzen, hogy megláttassa mögöttük a valóságnak az – általuk közvetlenül nem meg- [END-p234] ragadható – ellentmondásosságát is. Másrészt összefogta őket a tárgy közössége is: ez a tárgy minden esetben maga a nyelv, közvetlen funkcióiban – ami itt a nyelv ábrázolásává, a közvetlen szó érzéki megjelenítésévé alakul át. Tehát ez a műfajokon kívüli vagy műfajok közötti világ belsőleg mégis egységesül, és még valamiféle teljességet is mutat. Minden egyes jelensége – dialógusparódia, mindennapi jelenet, komikus bukolika – stb. mint valamely egységes egész részlete jelenik meg. Ez az egész hatalmas regényre emlékeztet – műfajok, stílusok sokaságával, kíméletlenül kritikus, tárgyilagosan gunyoros hangvétellel –, mely e tulajdonságai révén tükrözi az adott kultúra, nép és korszak ellentmondásosságának, sokrétűségének totalitását. Ebben a nagy regényben, a kialakuló sokrétűség eme tükrében minden direkt értelemben használt szó – különösen az éppen uralkodó – csak meghatározott korlátok között érvényes, tipikusan jellemző, de avulófélben levő, s megújulásra érett szóként verődik vissza. A szó és a szólamok parodizáló visszatükrözésének e hatalmas egészéből az antik talajon már-már meg is született a regény mint sokoldalú, több stílusú képződmény – de még nem volt alkalmas arra, hogy magába fogadja és fölhasználja a nyelvi képek már előkészített anyagát. A „görög regényre”, Apuleiusra és Petroniusra gondolok. Ennél többre azonban a rabszolgatartó rendszer minden jel szerint nem volt képes.

A parodisztikus travesztív formák egy igen fontos – mondhatni: döntő – vonatkozásban készítették elő a regényt. Megszabadították a tárgyat a nyelvtől, melybe a tárgy úgy belegabalyodott, mint valami hálóba;

fölszámolták a mítosz hatalmi monopóliumát a nyelv fölött; kiragadták a tudatot a direkt nyelv hatalmából, szétzúzták a tudat süket bezártságát saját nyelvébe, saját szóhasználatába. Kialakult tehát az a távolság a nyelv és a valóság között, amely szükségszerű előfeltétele minden valóban realista nyelvi forma létrehozásának.

A nyelvi tudat azzal, hogy parodizálja a direkt szót, a közvetlen stílust, ráérez ennek határait és nevetséges oldalaira, kimutatja jellegzetes, tipikus mivoltát, egyszeriben e közvetlen nyelven, annak valamennyi ábrázoló- és kifejezőeszközén kívül került. Létrejön a nyelvi alkotótevékenység egy új módszere: az alkotó megtanul kívülről, idegen szemmel, egy másik lehetséges nyelv és stílus szempontjából nézni a nyelvre. Hisz éppen ennek a lehetséges másik nyelvi stílusnak a fényében tudja [END-p235] parodizálni, travesztálni, kifigurázni az adott közvetlen stílust. Az alkotó tudata mintegy a nyelvek és stílusok mezsgyéjén áll. Ez az alkotó tudatának a nyelvhez viszonyított egészen sajátos állásfoglalása. Nyilván másképpen érezte magát egy rapszódosz a saját nyelvében, mint például a *Békaegérharc* vagy a *Margitész* szerzője.

Aki közvetlen nyelven alkot epikai, tragikus vagy lírai művet, annak mindig az általa megénekelte, ábrázolt vagy kifejezett tárggyal van dolga, és számára a nyelv, amelyet éppen használ, az egyetlen tökéletesen megfelelő eszköz ahhoz, hogy direkt tárgyi elgondolását megvalósítsa. Ez az elgondolás és ennek tárgyi-tematikai összetevői nem válnak el az alkotó saját közvetlen nyelvétől: ebben a nyelvben, az ezt gyökeréig átható nemzeti mítoszban és nemzeti hagyományban születtek és érlelődtek. Más a parodizáló-travesztáló tudat beállítottsága és irányulása: egyszerre irányul a tárgyra és az erre a tárgyra vonatkozó idegen, parodizálható szóra, s e szó maga is képi ábrázolássá válik. Kialakul a nyelv és a realitás között az a távolság, amelyről korábban már szóltunk. Abszolút dogmából – amilyen a zárt és önmagával szemben süket egynyelvűség állapotában volt – a nyelv a valóság megragadásához és kifejezéséhez fölhasználható munkahipotézissé alakul.

Ám az efféle átalakulás elvi következetességgel és totalitással csak egy bizonyos előfeltétel mellett mehet végbe – ez pedig a soknyelvűség. Csak a soknyelvűség szabadítja meg a tudatot saját nyelvének és nyelvi mítoszáinak hatalmától. A parodizáló travesztia formái csak a soknyelvűség közegében virágozhatnak igazán, csak itt lehetnek elég erősek ahhoz, hogy egy tökéletesen új eszmei magaslatra emelkedjenek.

A kétnyelvűség a római irodalmi tudat lényegi jellegzetessége volt. A tulajdonképpeni latin nemzeti műfajok, melyek az egynyelvűségből nőttek ki, elszatnyultak, és nem jutottak el az irodalmi megformáltságig. A rómaiak irodalmi alkotó tudata – egészen a kezdetektől mindvégig – a görög nyelvre és a görög műfajokra épült. A latin irodalmi nyelv már a legelső lépéseknél is a görög nyelv fényében, a görögség nyelvi tudatának szemével nézte önmagát; kezdettől stilizáló irányultságú nyelv volt; úgyszólván poétikus stilizáló idézőjelek között alakult ki.

A latin irodalmi nyelv valamennyi műfaji változatával együtt a görög irodalmi nyelv égisze alatt teremtődött meg. Nemzeti sajátosságára, a lényegéhez tartozó specifikus nyelvi gondolkodásra az írói-művészi [END-p236] tudat úgy tekintett, mint ami az egynyelvűség állapotán belül tökéletesen elképzelhetetlen. Hisz a saját nyelvet, annak belső formáját, sajátos világlátási módját, specifikus nyelvi habitusát csak egy másik idegen nyelv fényében lehet objektíválni, amely majdnem ugyanannyira „saját”, mint az anyanyelv.

Ny. J. Marr<sup>14</sup> idézi egyik munkájában – a nyelvek kereszteződésének mint keletkezésük és belső fejlődésük alapvető tényezőjének kérdésével kapcsolatban – Wilamowitz-Möllendorf Platónról írott

könyvből a következő megállapítást: „Csak egy más gondolatvilágú nyelv ismerete vezethet el a saját nyelv igazi megértéséig...”<sup>\*</sup> Nem folytatom az idézetet tovább. Itt elsősorban a saját nyelv – merőben megismerési szempontok szerinti – lingvisztikai értelmezéséről van szó, amely kizárólag egy másik nyelv visszfényébe állítva hajtható végre; de az itt kifejtettek a művészi gyakorlat során ugyanúgy kiterjeszthetők a nyelv irodalmi-művészeti felfogására is. Mi több, az irodalmi alkotómunka folyamán ez a „visszfénybe állítás” a saját (és az idegen) nyelv „világlátási” oldalát, belső formájukat és a lényegükhöz tartozó értékhangsúlyok rendszerét objektíválja. Az irodalmi alkotói tudatban azon a „mezőn”, melyet a másik nyelv megvilágít, természetesen soha nem a saját nyelv fonetikai rendszere, nem ennek morfológiai sajátossága, nem absztrakt szókészlete jelenik meg, hanem éppen az, ami a nyelvet konkrét és egészében nem lefordítható világszemléletté teszi – vagyis a nyelvnek mint egésznek a stílusa.

A kétnyelvű írói tudat számára – és a római literátor tudata éppen ilyen volt – a nyelv egészében véve – mint saját anyanyelv és saját idegen nyelv – mindig konkrét stílusként, nem pedig elvont lingvisztikai rendszerként él. A nyelvnek stílusként való befogadása – a legközönségesebb használatától a legfennköltebb gyakorlatig –, ez a némiképp hűvös és „külsődleges” befogadás rendkívül jellemző volt a római literátorra. Stilizált volt a nyelv, amelyen írt – de stilizált volt a beszéde is, tehát mindig hűvös idegenséggel viszonyult a saját nyelvéhez. Ezért a latin irodalmi nyelv tárgyi és expresszív közvetlensége – mint minden stilizáció – mindig kissé feltételes jellegű. E stilizációs mozzanatok [END-p237] a római irodalom közvetlen műfajainak lényegi sajátosságaihoz tartoznak, beleértve még egy olyan grandiózus művet is, mint az *Aeneis*.

De a lényeg nem merül ki a római irodalmi kultúrának ebben a kétnyelvűségében. A római irodalom kezdeteire a háromnyelvűség a jellemző. „Három lélek élt Ennius keblében”,<sup>15</sup> de éppúgy három lélek – három nyelv, három kultúra – élt a római irodalmi nyelv szinte valamennyi úttörőjének, valamennyi stilizátorának a keblében; Alsó-Itáliából érkeztek Rómába, ahol három nyelv és három kultúra keresztezte egymást: a görög, az oscus és a római. Alsó-Itália egy sajátosan kevert, hibrid kultúrának és hasonlóképp kevert, hibrid irodalmi formáknak volt olvasztókohója. Ehhez a háromnyelvű kulturális kohóhoz a római irodalom már csírájában igen mélyen kapcsolódott: három nyelv kölcsönös egymásra hatásából született meg, amelyek közül az egyik sajátja, az anyanyelv volt, a másik kettő – szintén sajátjai – viszont idegen.

A soknyelvűség szempontjából Róma csupán a hellenisztikus korszak utolsó szakasza, amelynek végére az tett pontot, hogy a soknyelvűség átszivárgott, és lényegi állapotává vált a barbár Európának is, és ezzel kialakult a középkori soknyelvűség új típusa.

A hellenizmus minden barbár nép számára, melyeket magába szívott, hatalmas – saját nyelvüket megvilágító – idegen nyelvű ítélőszéket teremtett. Ez a fórum végzetes szerepet játszott a szó művészetének valamennyi közvetlen, nemzeti formája szempontjából. Megfojtotta a nemzeti eposznak és a nemzeti lírának mindazokat a csíráit, melyek közvetlen – epikai és lírai – nyelvét félig-meddig feltételes, többé-kevésbé stilizált nyelvvé alakította át. Ezzel szemben rendkívül kedvezett az összes parodizáló travesztív nyelvi forma kifejlődésének. A hellenisztikus, valamint a római-hellenisztikus talajon vált lehetségessé a legnagyobb távolság megteremtése a beszélő (az alkotó) valamint az ő nyelve, és – másfelől – általában a nyelv és a tárgyi-tematikusan világ között. Ezek a feltételek tették lehetővé a római humor szédületes iramú fejlődését is.

<sup>\*</sup> Ny. J. Marr: *Osznovnije dosztyizsenyija jafetyicseszkoj tyeorii. (az Etapi razvityija jafetyicseszkoj tyeorii)*ban, 1933. 202. 1.) és Wilamovitz-Möllendorf: *Platon*. I. köt. Berlin, 1920. S. 290.

A hellenizmust a bonyolult soknyelvűség jellemzi. A Kelet, ahol számtalan nyelv és kultúra keveredett, amelyet egymásba érő ókori kultúrák és nyelvek szabdalnak át meg át, a legkevésbé sem volt a görög kultúrával szemben passzív, naivan egynyelvű világ. Maga volt a legősibb [END-p238] és legösszetettebb soknyelvűség. Az egész hellenisztikus világban voltak elszórt centrumok, városok, települések, amelyekben több kultúra és nyelv közvetlenül élt együtt sajátosan egymásba fonódva. Ilyen volt például Szamoszata, az európai regény történetében oly hatalmas szerepet játszott Lukianosz hazája is. Szamoszata őslakói örmény nyelvet beszélő szírek voltak. A városi lakosság irodalmilag művelt felső rétege görögül beszélt és írt. Az adminisztráció hivatalos nyelve a latin volt, minden hivatalt rómaiak töltöttek be, és a városban egy római légió is állomásozott. Szamoszatán vezetett keresztül egy nagy – és stratégiaileg fontos – út is, amelyen szüntelenül áramlottak Mezopotámia, Perzsia, sőt még India „nyelvei” is. A kultúráknak és a nyelveknek ebben a metszéspontjában született meg és formálódott Lukianosz kulturális és nyelvi tudata. De ugyanilyen volt az afrikai Apuleiusnak, valamint a görög regények alkotóinak – többnyire elgörögösödött barbároknak – kulturális és nyelvi közege is.

Erwin Rohde elemzi a görög regény történetéről írott könyvében\* azt a folyamatot, melynek során a hellenizmus talaján a görög nemzeti mítosz fölbomlott, és ezzel párhuzamosan széthullottak és elaprózódtak az eposz és a dráma nagy formái is – mivel ezek csak egy egységes és teljes nemzeti mítosz talaján léteztek. A nyelv és a stílus problémáival Rohde nem foglalkozik, a soknyelvűség kérdését nem világítja meg. Rohde számára a görög regény a nagy közvetlen műfajok felbomlásának és degradálódásának terméke. Részben igaza van: hiszen minden új a régi halálából születik meg. Rohde azonban nem dialektikus. Az újat itt voltaképpen még csak észre sem veszi. Majdnem helyesen sikerül meghatároznia, hogy mi a jelentősége a teljes és egységes nemzeti mítosznak a görög eposz, líra és dráma nagy formái szempontjából. Ám a nemzeti mítosz fölbomlása, jóllehet a közvetlen, egynyelvű hellén műfajokra végzetes hatást gyakorolt, az új szépprózai regény nyelv születésére és kifejlődésére termékenyítőleg hatott. A soknyelvűség kivételesen nagy szerepet játszott a mítosz elhalásában és az elfogulatlan, regényszerű látásmód megszületésében. A nyelvek és kultúrák aktív egymásra hatásának ebben a folyamatában a nyelv valami egészen mássá alakult át, gyökeresen megváltoztak a tulajdonságai: az egységes és egyedüli [END-p239] lekerékített ptolemaioszi nyelvi világkép helyén több egymásra ható nyelv nyitott, „galileiánus” világképe jelent meg.

A baj csupán az, hogy a mondottak ellenére a görög regény igencsak gyengén képviseli a soknyelvű tudatnak ezt az új nyelvezetét. Ez a regénytípus lényegében kizárólag a tematikai problémákat tudta megoldani (és még azokat is csupán részlegesen). Kialakult egy új, nagy, „sokműfajú” műfaj, amely a legkülönbözőbb dialógusokat, lírai betéteket, leveleket, beszédeket, ország- és városleírásokat, novellákat stb. egyesítette magában. De ez a sokműfajú műfaj csaknem egystílusú volt. A szó itt mindig félig feltételes közegbe állított, stilizált szó. A minden soknyelvű állapotot jellemző stilizáló beállítottság a nyelv viszonylatában itt nagyszerűen érvényesült. Viszont nem tudott ez a forma meglenni a különféle félig parodisztikus, kifigurázó ironikus formák nélkül sem; részarányuk valószínűleg sokkal nagyobb, mint ahogy a kutatók vélik. A félig stilizált és a félig parodisztikus nyelv között a határok rendkívül elmosódtak. Hiszen elég annyi, hogy a stilizált nyelvben halványan érzékeltessük annak feltételes jellegét – és a nyelv máris könnyed parodisztikus és ironikus ízt kap, megkérdőjeleződik: ezt –

---

\* Erwin Rohde: *Die griechische Roman und seine Vorläufer*. 1876.

úgymond – tulajdonképpen nem is én mondom, én alighanem egészen másképp mondanám... Mégis, olyan nyelvi formák, amelyek visszatükröznék a sokféleképp beszélő kort, a görög regényben alig találhatók. Ebben a vonatkozásban a hellenisztikus és a római szatírák némely válfaja összehasonlíthatatlanul „regényszerűbb”, mint a görög regény.

Kénytelenek vagyunk kissé kiszélesíteni a soknyelvűség fogalmát. Eleddig a már kialakult és egységesült nagy nemzeti nyelvek (görög, latin) közötti kölcsönös érintkezésről beszéltünk, vagyis olyan nyelvek közötti viszonyról, amelyek előzetesen már túljutottak a viszonylag szilárd és nyugodt egynyelvűség egy hosszú szakaszán. De láttuk azt is, hogy a görögségnek már történelmének klasszikus periódusában is a parodisztikus travesztív formák gazdag világa állt rendelkezésére. A nyelvi formák efféle gazdagsága viszont aligha születhetett volna meg a rövidebb zárt egynyelvűség állapotában.

Nem szabad szem elől téveszteni, hogy lényegében minden egynyelvűség relatív. Hiszen az egyetlen saját nyelv sem egységes: mindig megbújnak benne a másnyelvűségnek vagy csökevényei, vagy lehetőségei, melyeket az alkotó irodalmi-nyelvi tudat többé-kevésbé mindig érzékel. [END-p240]

Történelmi – pontosabban történelem előtti – szempontból nézve minden nyelv hibrid. Nincsenek tiszta nyelvek, és nincsenek tiszta törzsek. Mint a jafetológiai kutatások<sup>16</sup> föltárták, a nyelv, a kultúra és a gondolkodás területén a „saját” fogalma teljesen viszonylagos. Mescsanyinov akadémikus<sup>17</sup> igen szellemesen bizonyítja a „saját”-nak ezt a viszonylagosságát az etimológiára alkalmazva.\* Kimutatja, hogy egy adott nép etimológiai tudata hogyan alakítja át a kölcsönszavakat sajátjaivá, és ezek hogyan épülnek be az adott nép nyelvének törzsállományába. Ha következetesen kiemelnénk valamely kor nyelvéből először minden nyilvánvaló jövevényszót, majd azokat, melyek jövevényszó volta már feledésbe merült, de más nyelvi rendszerek elemeiként még föllelhetők, majd általában mindazokat a szavakat, amelyek ekvivalenseik révén más csoportokban megvannak stb., akkor minden nyelvben csak egy meglehetősen szűk készlet maradna fenn – de még ezekről sem volna nehéz kimutatni, hogy alapjaikban azokból az eltűnt nyelvekből kerültek át, amelyek bázisán a vizsgált nyelv létrejött. Végső soron tehát arra az eredményre jutunk, hogy „nem létezik egyetlen olyan nyelv sem, amely az önálló szókészletet sajátjának mondhatná: voltaképpen mind idegen elemekből áll össze”. Erre a következtetésre jut Mescsanyinov akadémikus. De a „saját” és az „idegen” közötti efféle viszonylagosságot minden nyelvi forma vonatkozásában megállapíthatjuk.

A jafetológia rámutat arra a kivételesen fontos szerepre, amit a kereszteződések és összekapcsolódások játszanak a nyelvek életében. Marr elmélete szerint a nyelv, a kultúra és a gondolkodás először általában az egyszavas törzsi nyelvek kereszteződésének folyamatában alakul ki. A nyelvek életének ebben a stádiumában a nyelvek „belpolitikája” teljes egészében egybeesik „külpolitikájukkal”: itt a nyelv minden változása egyszersmind határainak átlépését és egy másik nyelv területére való elkalandozását jelenti. Az összeolvadás és a kereszteződés a nyelvfejlődés későbbi stádiumaiban is megőrzi jelentőségét.

A tudomány azonban a jafetológiától függetlenül is jelentős tényanyagot gyűjtött össze, amely a görög nyelv általunk ismert viszonylagos stabili- [END-p241] tását megelőző feszült, nyelvek közötti és nyelven belüli harcra tanúskodik. E nyelv töveinek jelentős része egy olyan népesség nyelvéből ered, amely a görögök előtt népesítette be a később általuk birtokolt területet (Marr bizonyítja be ennek a jafetikus természetét). A görög

---

\* I. I. Mescsanyinov: *Probléma klasszifikacii jazikov v szvetye novovo ucse-nyija o jazikah*. 1935.



irodalmi nyelvben megfigyelhetjük, hogy az egyes műfajok sajátos módon rögzítettek egy-egy dialektust (az eposz a jönt, a líra az eolt, a tragédia a dórt). E nyers tények mögött a nyelvek és dialektusok közötti harc, a hibridizálódás, a letisztulás, a helycserék és megújulások bonyolult folyamata rejlik, az irodalmi nyelvnek és műfaji változatainak egységesüléséért folyó küzdelem hosszú és kacskaringós útját láthatjuk. Utána a viszonylagos stabilitás hosszú időszaka következett. Ám a nyelvben egykor dúlt viharok emléke később is fennmaradt, nemcsak megdermedt nyelvi nyomokban és csökevényekben, hanem az irodalmi-stilisztikai képződményekben, mindenekelőtt a szó művészetének parodisztikus travesztív formáiban.

A hellének életének történelmi korszakát nyelvi vonatkozásban a stabilitás és az egynyelvűség jellemezte; valamennyi téma, a teljes tárgyi anyag, képek, expressziók, intonációjuk egész alapkészlete az anyanyelv bázisán jött létre. Mindazt, ami kívülről jött – és ez éppenséggel nem csekélység –, asszimilálta a zárt egynyelvűség hatalmas és magában feltétel nélkül bízó közege, amely csak megvetéssel tekintett a barbár világ soknyelvűségére. E magabiztos, kétségeket nem tűrő egynyelvűség talaján születtek meg a hellének nagy közvetlen műfajai: az eposz, a líra és a tragédia. Ezek a műfajok fejezték ki a nyelvben ható centralizációs tendenciákat. De mellettük – különösen az alsóbb néprétegekben – virágzott a parodisztikus-travesztáló művészet is, melyben a régi nyelvi háborúságok emléke élt tovább; ezt folyamatosan táplálták a nyelvben újra feltűnő tagolódási és differenciálódási folyamatok is.

A soknyelvűség problémájával elválaszthatatlanul összefügg a nyelven belüli sokrétűség, vagyis a minden nemzeti nyelvre jellemző belső differenciálódás, rétegződés problémája is. Hogy megérthessük az újkori, vagyis a XVII. századtól kezdődően kialakuló európai regény stílusát és történelmi sorsát, elsődleges fontosságúnak kell tekintenünk ezt a problémát. Az újkori regény stiláris struktúrájában az európai nyelvekben ható centralizáló és decentralizáló tendenciák közötti harc tükröződik. A regény a kiforrott, uralkodó irodalmi nyelv és a diffúz, az iro- [END-p242] dalmon kívüli nyelvek határán érzi magát; innen vagy egy új, kibontakozó irodalmi nyelv (és a vele együtt járó grammatikai, stilisztikai, ideológiai normák) egységesítésének a szolgálatába lép, vagy – ezzel ellenkezőleg – az elavult irodalmi nyelv mindenfajta megújítása ellen száll harcba, és a nemzeti nyelvnek azokat a rétegeit igyekszik fölszabadítani, amelyek addig – bizonyos mértékig – kívül rekedtek az uralkodó irodalmi nyelv művészi és eszmei normáinak centralizáló és egységesítő hatásán. Az újkori regényben működő irodalmi és nyelvi tudat, miközben az irodalmi és nem irodalmi nyelv határán érzi magát, egyben különböző korok közötti választóvonalon is találja magát: kivételes élességgel fogja föl az időt, annak változásait, a nyelv elavulását és megújulását, a nyelvben megjelenő múltat és jövőt. Természetesen a nemzeti nyelv változásának és megújulásának ezek a regényben tükröződő folyamatai nem elvont nyelvészeti jelleggel tűnnek föl: nem választhatók el a társadalmi-ideológiai harctól, a társadalomban és a népben lezajló változási és megújulási folyamatoktól.

A nyelv belső tagolódásának tehát elsődleges jelentősége van a regény szempontjából. De a nyelvi differenciáltság alkotói tudatosodása csak ott teljesebb ki, ahol kialakultak az aktív soknyelvűség feltételei. Az egyetlen nyelv mítosza az egységes nyelv mítoszával együtt foszlik semmivé. Ezért készíthette elő az újkori európai regény megjelenését – amelyen belül a legteljesebb formában tükröződött a nyelven belüli rétegződés és elavulás, az irodalmi nyelvnek és műfajainak a megújulása – az a minden európai nép által végigjárt középkori soknyelvűség, a nyelveknek az a kiteljesedő kölcsönhatása, amely a reneszánsz idején, az ideologikus

nyelv cserélődésének folyamatában és az európai népeknek az újkor kritikai egynyelvűségére való áttérése során ment végbe.

3. A középkor parodisztikus-travesztív-nevettető irodalma rendkívül gazdag volt. Formáinak bősége és sokszínűsége a rómaiakéval vetekszik. Meg kell mondanunk, hogy a középkor komikus művészetének számos vonatkozása alighanem közvetlenül Rómától öröklődött; a szaturnáliák hagyománya, bár megváltozott formában, az egész középkor folyamán elevenen élt. Bármily különös, a szaturnáliák kacagó, bolondsípkával megkoronázott Rómája – „Pileata Roma” (Propertius) – vonzerejét és magával ragadó hatását még a középkor legsötétebb századaiban sem [END-p243] veszítette el. De épp ilyen jelentős volt az európai népek eredeti bohózáti termése is, amely a helyi folklór talaján alakult ki.

A hellenisztikus kor egyik legérdekesebb stilisztikai problémája az idézetek kérdése. Az idézés nyílt, félig vagy egészen rejtett formái, az idézetek szövegbe ágyazásának módozatai, az intonációs idézőjelek formái, az idézett idegen szó környezettől elütő jellegének vagy beolvasztásának fokozatai hihetetlenül változatos képet mutattak. De nemegyszer merül itt föl az a kérdés, hogy vajon a szerző tiszteletből folyamodik-e az idézetekhez, vagy éppen fordítva: iróniából, gúnyolódva. Ez a kétértelműség az idegen szövegbetét alkalmazásánál gyakran szándékos volt.

Legalább ilyen bonyolult és kétértelmű volt a középkor viszonya is az idegen szóhoz. Az idegen szöveg, az idézetek, a nyílt és tisztelettel hangsúlyozott, a félig rejtett, félig tudatos, öntudatlan, helyes, szándékosan vagy szándéktalanul eltorzított, akarattal átvételezett stb. átvételek a középkori irodalomban hatalmas szerepet játszottak. A saját és az idegen szöveg közötti határok elmosódnak, kétértelműek, sok esetben tudatosan összezavarodtak, és a homályba vesztek. A művek egyes fajtái mozaikszerűen, idegen szövegekből épültek föl. Például az úgynevezett „cento”<sup>18</sup> kizárólag idegen verssorokból és félig verses idézetekből állt. A középkori paródia egyik legjobb ismerője, Paul Lehman egyenesen azt állítja, hogy a középkori és ezen belül kiváltképp a latin irodalom egész története „átvételeknek, átdolgozásoknak és idegen javak utánzásának a története” („Eine Geschichte der Aufnahme, Verarbeitung und Nachahmung fremden Gutes”).\* Mi ezt így mondanánk: „idegen nyelv, idegen stílus, idegen szóhasználat története.”

Ilyen idegen nyelvhasználatot tükröző idegen szó volt mindenekelőtt a Biblia, az evangéliumok, az apostolok, az egyházatyák és a tanítók nagy tekintélyű, összefüggő nyelve. Ez a nyelv állandóan beépül a középkori irodalomnak, valamint a literátus műveltséggel rendelkező emberek (klerikusok) beszédének a szövegébe. De hogyan megy végbe ez a beépülés, hogyan viszonyul az átvételhez a befogadó szöveg, milyen intonációs idézőjelek közé kerül az idézet? Az idegen szövegrészletekkel szembeni viszony nagyon sokféle, kezdve attól az esettől, amikor kegyelettel [END-p244] tekintenek rájuk, és mintegy a tehetetlenségi erőt látják bennük, ahol az idézeteket kiemelik és elkülönítik, mint az ikont, és végezve a legkétértelműbb és legkétesebb, merőben parodisztikus-travesztáló felhasználásukkal. E skála különböző árnyalatai között az átmenetek oly egybefolyók és kétértelműek, hogy sokszor nehéz eldönteni, vajon az adott esetben a szent szövegek áhítatos átvételével van-e dolgunk vagy ennél familiárisabb fölhasználásával, sőt esetleg játékos parodizálásával – és ha ez utóbbi bizonyosodik be, akkor milyen mértékig szabad a játék.

---

\* L. Paul Lehman: *Die Parodie im Mittelalter*. München, 1922. S. 10.

A középkor hajnalán számos jelentékeny parodikus alkotás tűnt föl. Ezek közül az egyik a nevezetes *Coena Cypriani*, vagyis a *Cyprianus lakomája*. Szerfölött érdekes gótikus szimpozion ez a mű. Hogyan készült? Mintha valaki az egész Ó- és Újszövetséget apró foszlányokra szabdalta volna szét, majd ezeket úgy rakta volna össze, hogy hatalmas lakoma képe kerekedjék ki belőlük, amelyen a szenttörténetnek Ádám-tól-Évától Krisztusig és apostolaiig minden szereplője együtt eszik-iszik és vigadozik. Valamennyien ülnek, esznek és isznak, de a Bibliával teljes összhangban viselkednek. Júdás például egy pénzesláda tetején trónol, és a lakoma – pontosabban a „szimpozion” – második felében minden jelenlevőnek csókot ad; Noé egy bárka tetejére telepszik, és – kell-e mondani? – holtrészegre issza le magát; a minduntalan elbóbiskoló Péter apostolt pedig egy kakas nem hagyja nyugodtan aludni stb. A lakoma minden részletében rigorózus pontossággal ragaszkodik a Szentíráshoz, ennek ellenére a Szentírás itt teljes egészében karneváli jelenetté, pontosabban szaturnáliává alakul át. Ez tehát a „pileata Biblia”.

De vajon ez volt-e a mű szerzőjének az eredeti elgondolása? Hogyan viszonyult ő a Szentíráshoz? A kutatók különféleképpen válaszolnak erre a kérdésre. Természetesen abban valamennyien egyetértenek, hogy ami itt folyik, az valamilyen játék a szent igével, azonban ennek a játéknak a fontosságát és értelmét már igen eltérően ítélik meg. Sok kutató úgy véli, hogy ennek a játéknak teljesen ártalmatlan, tisztán mnemotechnikai célja van: játékosan akar tanítani. Elősegítendő, hogy a csak nemrég megkeresztelkedett hívők jobban megjegyezzék a Szentírás alakjait és eseményeit, a *Lakoma* szerzője egy lakoma élénken emlékezetbe vésődő mintázatát szötte belőlük. Más tudósok a *Lakomában* egyenesen istenkáromló paródiát látnak. [END-p245]

Csupán példaképp idéztük ezeket a véleményeket. Jól tükröződik bennük az a bonyolult kétértelműség, amellyel a középkor az idegen szent szöveget kezelte. A *Cyprianus lakomája* természetesen nem az emlékezetet segítő fogás. Paródia – méghozzá parodizáló travesztia. Ám a középkori paródiára – éppúgy, mint az antikra – nem lehet átvinni a nyelvi paródiáról alkotott jelenkori fogalmakat. A paródia funkciói az újkorban szűkösek és lényegtelenek. A paródia mára elsatnyult, az újkor irodalmában jelentéktelen szerepet játszik. Ma valamennyien egy szabad és demokratizált nyelv világában élünk, írunk és beszélünk; a nyelvek, formák, képek, stílusok hajdani bonyolult és soklépcsős hierarchiáját, amely egykor a hivatalos nyelv és a nyelvi tudat egész rendszerét áthatotta, a reneszánsz nyelvi fordulatai elsöpörték. Az európai irodalmi nyelvek – a francia, a német, az angol – éppen e hierarchia lerombolása során alakultak ki, és egyben ezek a nyelvek teremtették meg a késő középkor és a reneszánsz komikus és travesztia-műfajait is: a novellát, a farsangi mulatságot, a farce-ot, és legvégül a regényt. A francia prózai irodalmi nyelv megteremtői Kálvin és Rabelais voltak, de Kálvin nyelve, a lakosság középső rétegeinek („a boltosoknak és iparosoknak”) a nyelve szintén a bibliai szent ige szándékos és tudatos alulstilizálása, majdnem travesztiaja volt. A népnyelvek középső rétegei, miután a legmagasabb ideológiai szférák és a Szentírás nyelvivé váltak, e magasabb szférák alulstilizált travesztiajaként hatottak. Az újabb nyelvekben ezért a paródia számára csak igen szerény hely jutott: egyáltalán nem ismerték és nem ismerik a szakrális rétegeket, és e nyelvek létrejöttében nem elhanyagolható szerepet játszott maga a paródia.

A középkorban azonban a paródia szerepe szerfölött lényeges volt: rá hárult az új irodalmi és nyelvi tudat előkészítésének a feladata, egyszersmind a nagy reneszánsz regény előkészítése is.

A *Cyprianus lakomája* a középkori „parodia sacra”, vagyis a „szent paródia”, pontosabban a szent szövegek és rituálék fölötti parodizálás egyik legrégebbi és legnagyobb példája. Legmélyebb gyökereivel

az ókori rituális paródiába, a magasabb erők rituális kicsúfolásába és kinevetésébe nyúlik vissza. Ezek a gyökerek azonban messze nyúlnak, az ókori rituális elem új értelmet nyert, a paródia a középkorban olyan lényeges, új funkciókat tölt be, amelyekről korábban már szóltunk. [END-p246]

Mindenekelőtt azt kell megemlítenünk, hogy a középkorban a parodizálás szabadságát mindenütt elismerték, legálisnak tekintették. A középkor bizonyos korlátok között tisztelte a bolondsipkát, s a nevetésnek, valamint a nevetés nyelvi megjelenítésének elég tág teret biztosított. Ez a szabadság voltaképpen az ünnepekre és az iskolai vakációk idejére korlátozódott. A középkori nevetés – ünnepi nevetés. Közismertek a parodisztikus travesztív „bolondok ünnepei”, a „szamár ünnepe”, melyeket az alsóbb klérus magukban a templomokban rendezett. Nagyon jellemző a „risus paschalis”, vagyis a „húsvéti nevetés” is. A húsvéti ünnepek alatt a hagyomány a templomban is engedélyezte a nevetést. A prédikátor szabados tréfákat és vidám anekdotákat engedett meg magának a templomi szószékről szólva, hogy ezzel megnevetesse a gyülekezetet, mivel az egykori felfogás szerint a nevetés hozta meg a vidám újjászületést a csüggedés és a böjt napjai után. A középkor igen sok parodisztikus-travesztív alkotása közvetve avagy közvetlenül éppen ehhez a „risus paschalis”-hoz kötődik. De ugyanilyen megtermékenyítő hatása volt a „karácsonyi nevetésnek” (risus natalis) is; ez azonban – a „húsvéti nevetés”-től eltérően – nem történetekben, hanem dalokban jutott kifejezésre. A komoly egyházi himnuszokat utcai dalocskák motívumaira énekelték – és ezzel gyökeresen megváltoztatták hangsúlyaikát. Ez utóbbiak mellett óriási mennyiségben születtek kifejezetten karácsonyi énekek is, melyekben az áhítatos karácsonyi tematikát a régi halálának és az új születésének vidám népi motívumai szótták át. Ezekben az énekekben sokszor a régi fölött való parodisztikus-travesztáló csúfolódásé volt az uralkodó szólam, különösen Franciaországban, ahol a „noël”, vagyis a karácsonyi ének utóbb a forradalmi utcadal egyik legnépszerűbb műfajává vált (itt utalok Puskin *Noëljére* is, amely szintén parodisztikus-travesztív formában használja föl a karácsonyi tematikát). Egyszóval az ünnepi nevetés során szinte minden meg volt engedve.

Ugyanilyen széles jogkörrel és szabadsággal rendelkeztek a nevetni vágyók az iskolai szünidők alatt is, amelyek nagy szerepet játszottak az egész középkor kulturális és irodalmi életében. A szünidei alkotások jórészt parodizáló travesztiák voltak. A középkori kolostori iskolák tanulói, később mint az univerzitások hallgatói, a vakációk idején tiszta lélekkel kacagtak ki mindent, ami az év folyamán magasztos stúdiumaiknak tárgya volt: a Szentírást éppúgy, mint az iskolai latin gramma- [END-p247] tikát. A középkor a parodisztikus-travesztív latin grammatikák számos változatát hozta létre. Minden esetet, minden formát és általában minden grammatikai kategóriát vagy obszcén erotikus jelentéssel, vagy az evés-ivással kapcsolatos jelentésekkel töltöttek fel, vagy pedig – nem utolsósorban – az egyházi és a szerzetesi hierarchiát és szubordinációt kifigurázó értelemmel láttak el. Ezt a sajátos grammatikus hagyományt egy XII. századi mű, a *Virgilius Maro grammaticus* nyitja meg. Szerfölött tudós alkotás, elképesztő mennyiségű utalással, az ókor minden elképzelhető tekintélyétől vett idézetekkel – nemegyszer soha nem létezett szerzőktől is. Az idézetek számos esetben parodisztikusak. A komoly és nagyon alapos grammatikai elemzéseket át- meg átszövik ugyanezen tudós elemzések skrupulózus alaposágának meredeken parodisztikus túlzásai; például a *Virgilius* bemutat egy kéthetes tudományos vitát, melynek az a tárgya, hogy miképpen lehet az „ego” vocativusát – vagyis az „én” szó megszólító esetét – képezni. A *Virgilius Maro grammaticus* egészében véve a késő antikvitás formális grammatikai gondolkodásának nagyszerű és szellemes paródiája. Afféle grammatikai szaturnália – „grammatica pileata”.

Nem érdektelen, hogy a középkor tudósainak többsége ezt az értekezést minden jel szerint teljesen komolyan vette. De messze nincsenek egy véleményen a mai tudósok sem a *Virgilius* parodikusságának jellegét és mértékét illetően. És ez megint csak azt bizonyítja, hogy mennyire elmosódott az a háttér, amely a középkori irodalomban a közvetlen nyelvet a paródia prizmáján megtört nyelvtől elválasztotta.

Az ünnepi és a szünidei nevetés teljes mértékben legalizált nevetés volt. Ezeken a napokon mintegy engedélyezve volt a középkor tekintélyelvű, magasztos komolyságának sírjából a föltámadás, a közvetlen értelmükben szent szavakat szabadon lehetett átalakítani parodisztikus travesztív szöveggé. Ezekből a körülményekből válik érthetővé, miért örvendhetett hatalmas népszerűségnek még szigorú egyházi körökben is a *Cyprianus lakomája*. A IX. században a szigorú fuldai apát, Rabanus Maurus verses formában dolgozta át; a királyi lakomák asztalainál olvasták föl, húsvéti vakációk idején a kolostori iskolák tanulóinak adták elő.

Az ünnepek és vakációk atmoszférájában keletkezett a középkor hatalmas parodizáló travesztiairodalma is. Nem volt egyetlen műfaj, [END-p248] szöveg, imádság, bölcs mondás sem, amely paródiaekvivalens nélkül maradt volna. Fönnmaradtak különböző liturgiaparódiák: iszákosok, szerencsejátékosok liturgiái, pénzliturgia. Számos parodisztikusan átköltött evangéliumi szöveg is fönnmaradt, kezdve a hagyományos „ab illo tempore”-tól, amelyek nemegyszer meglehetősen borsos történeteket tartalmaztak. Fönnmaradt igen sok imádság- és himnuszparódia is. Eero Ilvonen finn tudós *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge* (Kegyes témák paródiái a középkor francia költészetében) című disszertációjában (Helsingfors, 1914.) közzétett hat *Pater noster*-, két *Credo*-, egy *Ave Maria*-paródiát stb., de ő csupán latin-francia keverékszöveget ad. A latin és a kevert nyelvű imádság- és himnuszparódiák mennyisége a középkor kéziratos kódexeiben áttekinthetetlen. F. Novati a *Parodia sacra* című munkájában csak csekély részét vizsgálja ennek az irodalomnak.\* Hihetetlenül változatosak ennek a parodizálásnak, travesztálásnak, átértelmezésnek és hangsúlyáthelyezésnek a stilisztikai fogásai is. Ezeket a fogásokat eddig nagyon kevésbé kutatták, és akkor is az itt nélkülözhetetlen stilisztikai mélység nélkül.

A tulajdonképpen „parodia sacra” mellett sokféle egyéb, szent szövegekre írott paródiát és travesztiát találunk a középkor más komikai műfajaiban és műveiben, például a komikus állateposzban is.

Ennek az egész hatalmas, főleg latin – és részben kevert – nyelvű parodisztikus irodalomnak a főhőse a nagy tekintélyű, közvetlen idegen nyelvű szó volt. Ez a nyelv, ennek stílusa és értelme vált itt az ábrázolás tárgyává, korlátozott és nevetséges képekké. A latin „parodia sacra” a vulgáris nemzeti nyelvek előterében szerveződött. A nemzeti nyelv hangsúlyrendszere behatol a latin szöveg legmélyéig. A latin nyelvű paródia ezért voltaképp kétnyelvű jelenség: bár a nyelv maga egy, mégis egy másik nyelv tükrében épül fel, és így is fogadják be; számtalan esetben nemcsak a hangsúlyok, hanem a vulgáris nyelv mondattani formái is plasztikusan érzékelhetők a latin paródiában. A latin paródia szándékoltan kétnyelvű hibrid. A továbbiakban az ilyen szándékolt hibrid problémájával fogunk foglalkozni. [END-p249]

Minden paródia, minden travesztia, minden lehatárolt jelentésérvénnyel, ironikusan használt szó, amely intonációs idézőjelek közé van téve – egyszóval minden nem közvetlen jelentésben használt szó – szándékolt hibridet képez, de valamilyen stilisztikai rendhez igazodó, egynyelvű hibridet. Valóban, a paródiában két stílus, két – nyelven belüli – „nyelv” keresztezi egymást: egy parodizált nyelv – például a hősi ének nyelve – és egy

---

\* F. Novati: *Parodia sacra nelle letterature moderne*. (L. Novatis Studi critici e letterari. Turin, 1889.)

parodizáló nyelv: valamilyen alantas prózai nyelv, familiáris beszélt nyelv, realista műfajok nyelve, a normális vagy – ahogy a paródia szerzőjének elképzelésében él – az „egészséges” irodalmi nyelv. Ez utóbbi parodizáló nyelv, melynek előterében a paródia szerveződik és befogadásra kerül, magába a paródiába – amennyiben ez szigorú értelemben vett paródia – közvetlenül nem épül be, viszont láthatatlanul jelen van benne.

Ugyanis minden paródia megváltoztatja a parodizált stílus hangsúlyait: egyes mozzanatokat összesűrit benne, másokat viszont árnyékban hagy; a paródia mindig elfogult, és ezt az elfogultságot a parodizáló nyelv sajátosságai, annak külön akcentus-struktúrája, szerkezete diktálja; folyton-folyvást a parodizáló nyelvnek nyomát érezzük a paródiában, és minduntalan rá is ismerhetünk, mint ahogy számtalanszor a tiszta latin paródiában is fölismerjük a vulgáris nyelv akcentusát, szintaktikai fölépítését, tempóját és ritmusát (vagyis fölismerjük, hogy az adott paródiát egy francia vagy egy német írta-e). Elméletileg valamennyi paródiában kitapintható és fölismerhető az a normális nyelv, normális stílus, melynek fényében az adott paródia megszületett, a gyakorlatban viszont ez korántsem könnyű, és nem is mindig lehetséges.

A paródiában tehát két nyelv, két stílus, két nyelvi látásmód, két nyelvi gondolkodás s így lényegében két beszélő szubjektum kereszteződött. Igaz, e nyelvek közül az egyik – amelyiket parodizáltak – a maga testi valójában jelenik meg, a másik ellenben csak láthatatlanul, mint az alkotás és a befogadás aktív háttére. A paródia szándékolt hibrid, de rendszerint az adott nyelven belüli hibrid, amely annak ellenére fejlődik, hogy az irodalmi nyelv műfaji és irányzatos nyelvekre tagolódik.

Bizonyos mértékig minden szándékolt stilisztikai hibrid dialogizált. Ez azt jelenti, hogy az egymást keresztező nyelvek úgy viszonyulnak egymáshoz, mint egyazon párbeszéd replikái. Nyelvek, nyelvi stílusok felelnek benne egymással. Ez azonban nem tematikus és nem is elvont [END-p250] fogalmi dialógus, hanem egymásra le nem fordítható konkrét nyelvi látásmódok párbeszéde.

Tehát minden paródia szándékoltan dialogizált hibrid; nyelvek és stílusok aktív kölcsönhatása.

Mindenfajta, korlátozott érvényességi körrel, intonációs idézőjelek között használt szó szintűgy szándékolt hibrid, amennyiben a beszélő ettől a szótól mint „nyelvtől”, mint stílustól elhatárolja magát, tehát amennyiben ez az ő számára például túlzottan vulgárisnak vagy ellenkezőleg, túlságosan keresettnak és fellengzősnek tűnik, vagy valamilyen meghatározott irányzat, meghatározott nyelvi modor stb. érződik benne.

Térjünk ezek után vissza a latin „parodia sacra”-ra. Ez is szándékoltan dialogizált hibrid, még hozzá nyelvi hibrid. Nyelvek párbeszéde, jóllehet ezek közül az egyik (a vulgáris) csak mint aktív, felelő háttér szerepel. Egy végtelen folklorisztikus dialógussal állunk itt szemben: a zord szakrális nyelv mintegy perlekedik a vidor népnyelvvel, hasonlóan azokhoz a középkori dialógusokhoz, melyekben Salamon vitázott Markalfal – míg azonban Markalf mindig latin nyelven perlekedett Salamonnal, itt különböző nyelvek perlekednek egymással. Az idegen, más nyelvű szent szöveget a vulgáris népi nyelvek akcentusai alulstilizálják, e nyelvek közegébe lépve megváltoznak hangsúlyai és jelentései: egyetlen komikus képbe sűrűsödik össze, holmi korlátolt és komor, pedáns, kenetteljes, álszent képmutató vagy kiaszott, zsugori kéjenc komikus karneváli maszkjává alakul át. Ez a hatalmas terjedelmű, közel ezerestendős, kéziratot „parodia sacra” nagyszerű, bár mindeddig helytelen olvasatú dokumentuma annak a feszült, nyelvek közötti küzdelemnek és kölcsönhatásnak, amely egész Nyugat-Európában végbement. Nyelvi dráma ez, amit vidám bohózatként játszanak el. Szaturnália a nyelven belül – *lingua sacra pileata*.

A szent latin nyelv idegen anyagú testként hatol be az európai nyelvek szervezetébe. A középkor folyamán a nemzeti nyelvek szervezete kilökte magából ezt a testet. De nem valami dolgot lökött ki, hanem olyan jelentésekkel telített nyelvet, amely addig a nemzeti ideológiai gondolkodás valamennyi felső emeletét egyedül lakta. Az idegen anyagú szent nyelv kitaszítása dialogikus jelleggel folyt le, és az ünnepek és vakációk alatti nevetés leple alatt ment végbe. A népi örömnemek régi formáiban [END-p251] ekképpen zavarták el a régi királyt, az óévet, a telet, a böjtöt. Ilyen tehát a „parodia sacra”.

De lényegében a középkor összes egyéb latin nyelvű irodalma is óriási és bonyolult dialogizált hibrid. Nem alaptalanul határozza meg úgy P. Lehman, mint idegen tartomány, vagyis idegen nyelv elsajátítását, átdolgozását és imitálását. A kölcsönös orientálódás gazdag tonalitással megy végbe, a tiszteletteléltől a parodikus kifigurázásig, és eközben igen sokszor csak nehezen lehet megállapítani, hol végződik a tisztelet, és hol kezdődik a csúfolódás. Megfelel ez az újkori regény ama sajátosságának, hogy gyakran lehetetlen tudni, hol végződik a közvetlen szerzői szó, és hol kezdődik a hősök nyelvének parodisztikus eljátszása. Csak itt, a középkor latin nyelvű irodalmában ment végbe az idegen szó befogadásának és eltasztásának bonyolult és ellentmondásos folyamata, csak itt alakult ki az egész nyugat-európai világot átfogó érvénnyel mind a tiszteletteljes odafigyelés, mind a fölötté való gúnyolódás, kitörölhetetlen nyomot hagyva az itt élő népek irodalmi-nyelvi tudatában.

A latin paródia mellett – mint már mondtunk – létezett kevert nyelvű paródia is, ahol a szándékolatlan dialogizált kétnyelvű (néha háromnyelvű) hibrid már teljesen kifejlődött. A középkornak ebben a kétnyelvű irodalmában szintén föllelhető az idegen nyelvhez való viszonyulás valamennyi lehetséges típusa, az áhítatostól a kíméletlen kifigurázásig. Például Franciaországban széles körben elterjedtek voltak az úgynevezett „épitre farcie”-k<sup>19</sup>. A Szentírás verseit – melyeket az apostoli levelek miséje közben olvastak föl – nyolcszótagos francia versek kísérték, melyek a legmélyebb áhítat hangján lefordították és franciásították a latin nyelvű szöveget. Ugyanilyen áhítatos kommentáló szerepet játszik a francia nyelv számos vegyes nyelvű imádságban is. Nézzük példának okáért egy XIII. századból való kevert nyelvű *Pater noster*-részletet (az utolsó strófa kezdete):

Sed libera nos, mais delivre nous, Síre,  
a malo, de tout mai et de cruel martire.

(De szabadíts meg minket – de szabadíts meg minket –, Uram,  
a gonosztól, minden rossztól és a kegyetlen vértanúhaláltól.)  
(Latin és ófrancia) [END-p252]

Ebben a hibridben a francia replika a legmélyebb tisztelet hangján, nyomatékosító célzattal fordítja le és egészíti ki a latin replikát.

Nézzük meg most egy XIV. századi *Pater noster* kezdetét, amely a háború viszontagságait ábrázolja:

*Pater noster*, tu n'ies pas foulz  
Quar tu t'ies mis en grand repos,

Qui es montés haut *in celis*.<sup>20</sup>

Itt a francia replika szemtelenül gúnyt űz a szent latin igéből. Betolakszik az ima kezdő szavai közé, és úgy mutatja be a mennyekben való tartózkodást, mint egy szerfölött nyugalmas állapotot az evilági viszontagságokhoz képest. A francia replika stílusa itt, ellentétben az első példával, nem korrespondál az imádság fennkölt stílusával, hanem szándékosan vulgáris. Nyers földi válasz ez az ima mennyekben lebegő kenetteljességére. Az áhítat és a paródia hangját különböző arányban vegyítő kevert nyelvű szövegek száma rendkívül nagy. Közismertek a *Carmina Burana*<sup>21</sup> kevert nyelvű versei. Meg kell még emlékeznünk a liturgikus drámák kevert nyelvéről. A népnyelvek szerepe ezekben igen gyakran az, hogy a fennköltség értékét devalválva feleseljenek a dráma emelkedett latin nyelvű részeivel.

A középkor miszcelláns irodalma ugyancsak igen értékes és fontos dokumentuma a nyelvek közti *harcnak* és kölcsönhatásnak.

Szükségtelen külön kitérnünk a középkor hatalmas, nemzeti nyelveken született parodisztikus travesztáló irodalmára. Ez az irodalom az összes komoly, közvetlen műfajra teljes komikus felépítményt emelt. Akárcsak Rómában, itt is a neveltető dublórformák totalitására törekedtek. Emlékeztetek a középkor bohócaira, akik foglalkozásszerűen törekedtek ugyanerre. Emlékeztetek a legkülönbélebb, bohózatokkal kitöltött intermediumokra és szünetekre, amelyek a görög negyedik dráma vagy a vidám római exodium szerepét játszották. Ragyogó példája az efféle komikus dublórformáknak a Shakespeare-drámák és -vígjátékok bolondozó háttere. Ennek a bohózati paralelizmusnak ma is élő lecsapódása például az a meglehetősen gyakori cirkuszi fogás, hogy a bohóc utánozva újrajátssza a program komoly és veszedelmes számain, vagy a konferansziék évődő, félig bohóckodó szerepe. [END-p253]

A középkorban az összes parodisztikus travesztáló forma, éppúgy, mint az antikvitásban, minden jellegzetességével a vidám népünnepélyek irányába mutatott, melyeket az egész középkor folyamán a karnevál-szerűség jellemezett, s kiirthatatlanul hordozták magukon a szaturnáliák nyomait.

A középkor vége felé és a reneszánsz idején a parodikus travesztáló szó minden gátat elsöpört. Betört a középkor valamennyi szigorú és zárt műfajába. Erőteljesen hangzik a hegedősök és a cantastoriék<sup>22</sup> eposzában. Áthatotta az emelkedett lovagregényt is. A diablerie<sup>23</sup> szinte teljesen elfedte a misztériumot, holott eredetileg csupán része volt az utóbbinak. Olyan nagy és rendkívül lényeges műfajok tűnnek föl, mint a *sotie*.<sup>24</sup> Majd végül megjelenik a reneszánsz nagyregénye: Rabelais *Gargantua és Pantagruelje* és Cervantes *Don Quijotéja*. A regénynyelv, melyet az összes eddig tárgyalt forma, valamint az antik örökség együttesen készítettek elő, éppen ebben a két műben jutott el legjobb lehetőségeinek kibontakoztatásáig, és óriási szerepet játszott az új irodalmi és nyelvi tudat kialakításában.

A nyelvek kölcsönhatása a kétnyelvűség felszámolásának folyamatában éppen a reneszánsz idején érte el tetőpontját. Ezzel egyszersmind rendkívül összetetté is vált. Ferdinand Bruno, a francia nyelv történetének kutatója, klasszikus munkájának második kötetében teszi föl a következő kérdést: miképpen lehetséges, hogy a népi nyelvre való áttérés éppen a reneszánsz idején, a reneszánsz klasszicizáló tendenciáival párhuzamosan ment végbe? Igen helyesen ezt válaszolja: az a reneszánsz törekvés, hogy a latin nyelv klasszikus tisztaságát visszaállítsák, szükségszerűen annak holt nyelvvé válásához vezetett. A latin klasszikus, cicerói tisztaságát nem



lehetett megőrizni, mihelyt a XIV. század mindennapi gyakorlatában és tárgyi közegében használták, és egykorú fogalmakat és dolgokat fejeztek ki rajta. A klasszikus tisztaságú latin visszaállítása azzal a következménnyel járt, hogy alkalmazhatósági területe lényegében kizárólag egy szférára, a stilizáció szférájára csökkent. A nyelv mintegy megmértetett az új világon. És szűknek találtatott. Ugyanakkor a klasszikus latin megvilágította a középkori latin arculatát is. Ez az arc torznak bizonyult; ezt az arcot, vagyis a középkori latinság érzéki képét azonban csak a klasszikus latin tükrében lehetett meglátni. És így nagyszerű nyelvi példa született: a *Sötét emberek levelei*.<sup>25</sup> [END-p254]

Bonyolult, tudatos nyelvi hibrid ez a satíra. „Sötét emberek” nyelvét parodizálja, vagyis meghatározott módon összesűríti, eltúlozza, tipizálja a humanisták korrekt és helyes latinságának előterében. Ugyanakkor a „sötét emberek” latin nyelvén keresztül éles fényt vet anyanyelvükre, a németre: a sötét emberek a német nyelv mondatszerkezeteit használják, s ezeket latin szavakkal töltik föl, emellett a sajátosan német kifejezéseket szó szerint fordítják át a latinra; intonációjuk is darabos, németes. A sötét emberek felől nézve ez a hibrid nem szándékos: ők úgy írnak, ahogy tudnak. Viszont ezt a latin-német hibridet a satíra szerzőinek parodizáló akarata szándékosan eltúlozza, és reflektorfénybe állítja. Meg kell azonban azt is jegyeznünk, hogy ez a nyelvi satíra jellegét tekintve mintha főleg a céhen belüliekhez szólna, és néha elvontan grammatikai beállítottságú.

A makaronikusok költészete<sup>26</sup> szintén bonyolult nyelvi satíra, de már nem a konyhalatin paródiája; inkább a ciceroniánus puristák<sup>27</sup> emelkedett, és szigorú lexikológiai normák szerint működő latinságának alulstilizáló travesztiája. A makaróni-költészet a latin szerkezeteket helyesen alkalmazza (eltérően a „sötét emberektől”), de ezekben a szerkezetekben bőségesen emel be szavakat a vulgáris (olasz) anyanyelvből, külsődleges latin jelmezbe bújtatva őket. A befogadás aktív háttere az olasz nyelv és az alsóbb műfajok – facetiák, novellák – stílusa, ezek hangsúlyozottan profán, materialista, testi dolgokhoz kötődő tematikájával. A ciceroniánusok nyelve, amely involválta a fennkölt stílust, lényegében nem is nyelv, hanem stílus volt. Éppen ezt a stílust parodizálja a makaróni-költészet.

A reneszánsz nyelvi satírjaiban (*Sötét emberek levelei*, a makaróni-költészet) tehát három nyelv vetül egymásra: a középkori latin, a humanisták megtisztított, szigorú latinja és a vulgáris nemzeti nyelv. Ugyanakkor két világ vet fényt egymásra: az elrenyhült középkori és a friss népi-humanista. Újra a régi felesel az újjal, az elhaló a most születővel, ahogyan ezt a folklórból már jól ismerjük. Szemünk előtt megint lejátszódik a régi – a régi hatalom, a régi igazság, a régi nyelv – folklorisztikus meggyalázása és kicsúfolása.

A *Sötét emberek levelei*, a makaróni-költészet és egy sor más, ezekhez hasonló jelenség is azt mutatja, milyen mélyreható tudatossággal valósult meg a nyelvek kölcsönhatásának, a valósághoz és a korhoz mérésének [END-p255] folyamata. Továbbá arról is tanúskodik, hogy a nyelvi és a világszemléleti, ideológiai formák elválaszthatatlanul összefüggnek egymással. És – végezetül – megmutatják, hogy az elhaló régi és a születő új világot mennyire mélyen jellemezték éppen nyelveik, nyelvi formáik. A nyelvek állandóan vitáznak egymással, de ez a vita – mint ahogy a nagy és lényeges kultúrtörténeti erők vitái általában – nem adható vissza sem elvontan fogalmi, sem tisztán drámai dialógus segítségével – kizárólag bonyolult dialogizált hibridek lehetnek erre képesek. Ilyen – stíluszempontból egynyelvű – hibridek voltak a reneszánsz korának nagy regényei is.

E nyelvváltás közben újra mozgásba lendültek a nemzeti nyelveken belül létrejött dialektusok is. Közönyös,

vak egymás mellett élésüknek vége szakadt: a nemzeti nyelv kialakuló és – a centralizáció irányában ható – átfogó normáinak tükrében újszerűen kezdték érzékelni sajátosságaikat. A dialektológiai különösségek kicsúfolása, az ország különböző területein és városaiban élő lakosság nyelvi és beszédmodorának kifigurázása minden nép nyelvi formáinak legősibb alapjához tartozik. Ám a különféle népcsoportok e kölcsönös kifigurázása – a nyelvi kölcsönhatás tükrében és a népnyelv össznemzeti normáinak kialakulási folyamatában – a reneszánsz korában döntően új jelentőségre tett szert. A dialektusok parodizált képei ekkortól művészileg mélyebbé formálódnak, és kezdenek behatolni a nagy irodalomba is.

Így például a *commedia dell'arte*-ban az itáliai dialektusok meghatározott embertípusokkal – ennek a komédiának a maszkjaival – nőnek össze. Ebben a vonatkozásban a *commedia dell'arte*t akár a nyelvjárások komédiájának is nevezhetnénk: szándékolt dialektológiai hibrid áll előttünk.

Így alakult ki a nyelvi kölcsönhatás az európai regény születésének időszakában. A nevetés és a soknyelvűség készítette elő az újkori regénynyelv megjelenését. [END-p256]

- <sup>1</sup> *Békaegérharc* – görög komikus eposz, az *Iliász* paródiája, az i. e. IV-V. sz. fordulóján keletkezett.
- <sup>2</sup> *Scarron*, Paul (1610-1660) – francia komédiáíró, novellista. A *Le Virgile travesti* című komikus eposza Vergilius *Aeneis*-ének paródiája.
- <sup>3</sup> *Platen-Hallermünde*, August Graf von (1796-1835) – német költő. A *Végezetes villák* (Die verhängnisvolle Gabel) című, 1826-ban írott szatirikus drámai műve az antik sorstragédiák paródiája.
- <sup>4</sup> *Aulus Gellius* – az i. sz. II. században élt római író. *Noctium Atticarum libri XX.* című műve számos irodalmi, filológiai, történelmi adat egyetlen fennmaradt forrása. *Plutarkhosz Moraliája*, a főleg történetíróként ismert szerző etikai elmélkedéseinek gyűjteménye. Vallási, politikai, régészeti és irodalmi értekezéseket is tartalmaz. *Macrobios Ambrosius Theodosius* – római grammatikus az i. sz. V. században. Aulus Gellius példáját követő műve, a *Saturnalia conviviorum libri septem* című dialógusgyűjteménye főleg gazdag tényanyaga miatt értékes. *Athenaios* – grammatikus az i. sz. II-III. század fordulóján. A *Szofisták lakomája* című 15 könyvből álló, görögül írott munkája sok, később megsemmisült irodalmi alkotásról tudósít.
- <sup>5</sup> *contra-partie* – ellenszólalom.
- <sup>6</sup> *Phrinikhosz* – tragédiáíró az i. e. V. sz.-ból, Aiszkhülosz előtt a legnagyobb tragikus költőnek tartották. (Nem tévesztendő össze a hasonló nevű komédiáíróval.)
- <sup>7</sup> *Eleuszi misztériumok* – Démétér és leánya, Perszephoné tiszteletére rendezett misztikus ünnepek az Athén közelében fekvő Eleuszisz községben. A szertartások részét alkották azok az éjszakai drámai előadások, amelyek cselekménye: Démétér gyásza leánya elvesztése miatt.
- <sup>8</sup> *Margüész* – egy később megsemmisült görög komikus eposz szeleburdi, naiv főhőse. A hagyomány Arkhilokhosz nyomán – tévesen – Homérosznak tulajdonította, néhány fennmaradt töredékét ezért mindmáig a homéroszi költemények között, az „epikus ciklus” darabjaként publikálják.
- <sup>9</sup> *Fabula Atellana* – egyszerűen atellána: álarcos, állandó jellemalakokat szerepeltető római bohózáti műfaj. Nevét Atellana campaniai városról kapta, ahonnan elterjedt.
- <sup>10</sup> *exodium* vagy *exludium*: a tragédiák után „könnyszárítótul” játszott vidám latin „kimeneteli” bohózat, „utójáték”.
- <sup>11</sup> *Pomponius, Novius* – népszerű római atellánaszerezők az i. e. II-I. sz. fordulóján körül. A fellépésüket megelőzően csupán rögtönzött atellánákat írtak irodalmi formává. *Accius, Lucius* (i. e. 170-94) – római drámaköltő. A római tragédia benne érte el tetőpontját. Bár műve nem maradt fenn, egykori népszerűségét jól jelzi Horatius részben őrá vonatkozó pár sora: „...idézi ma nagy Rómánk s bámulja a színház /zsfolt padosrait teleülve, s Livius óta/ mindmáig csak ezek költők igazán a szemében.” (Horatius ep., 2,1. 60–62. sor.)
- <sup>12</sup> *dikélsítés* – moralizáló köznapi jelenetek bemutatója; a valószínűleg nyersen trágár jelenetek az emberben lakozó zabolálatlan állatias vágyakat, és a fölöttük győzedelmeskedő Dionüszosz hatalmát ábrázolták.
- <sup>13</sup> *agelastus* (görög-latin): soha nem nevető, nevetni nem tudó.
- <sup>14</sup> *Marr*, Nyikolaj Jakovjevics (1865-1934) – szovjet nyelvész, a róla elnevezett nyelvészeti iskola („marrizmus”) alapítója. 1917 előtt a pétervári egyetemen a kaukázusi filológia tanára. Világhírét ún. „bakui előadásainak” köszönhette – ezekben fejtegette ki teóriáját a nyelv felépítményjellegéről. Ennek bírálatoként születtek az ötvenes évek elején Sztálin nyelvtudományi cikkei.
- <sup>15</sup> *Ennius, Quintus* (i. e. 239-169) – a cicerói–augustuszi aranykor egyik legnagyobb római nemzeti költő. Elsőként sikerült szintézist teremtenie művészetében a görög, a római és a szülőhelyéről magával hozott oscus kultúrhagyomány között. Erre vonatkozik az idézett megjegyzés Ennius „három lelkéről”.
- <sup>16</sup> *Jafetológia* – vagy jafetita nyelvelmélet: Marr elmélete, amely szerint rokonság áll fenn az ún. „jafetita” – kaukázusi és Kaukázus környéki – nyelvek (grúz, megreli, szvani, dagesztáni stb.) és a Földközi-tenger partvidékének számos elszigetelt nyelve (például a kihalt etruszk és hettita, a baszk stb.) között.
- <sup>17</sup> *Mescsanyinov I. I.* (1883-1967) – szovjet nyelvész, Marr halála után a marrista iskola vezető alakja.
- <sup>18</sup> *Cento* – a gör. 'kentron' (= 'rongyszőnyeg') szóból képzett latin műfajnév. Valamely közismert mű (szerző) sorából összeállított, de az eredetitől szövegesen különböző jelentésű költői alkotás. A római császárkortól Bizáncon s a középkoron át egészen a barokk korig népszerű volt.
- <sup>19</sup> *épitre farcie* – Francia- és Spanyolországban népszerű kevert nyelvű középkori műfaj. Részben kétnyelvű vallásos himnuszokat, részben vallásos színjátékokat neveztek így. A szöveget a szent latin textus anyanyelvi parafrázisa alkotta.
- <sup>20</sup> „Miatyánk, te aztán nem vagy bolond, jól berendezkedtél ott fenn, – bizvást lehetsz nyugodt, te, ki vagy a mennyekben.”
- <sup>21</sup> *Carmina Burana* („Benediktbeureni énekek”): 1803-ban felfedezett középkori versgyűjtemény. Több mint 200 XII-XIII. századi latin nyelvű diákéneket tartalmaz, egyes esetekben ezek népnyelvi (német és francia) átíratával, az ún. *contrafacták*kal együtt.
- <sup>22</sup> *cantastorie* – a. m. 'történeténeklő'. Középkori olasz vándorénekes, aki különböző témájú epikus énekeket – *cantarékat* – adott elő a köztereken az egyszerű nép számára.
- <sup>23</sup> *diablerie* – a 'diable' (= 'ördög') szóból képzett műfajnév. A XV. századi francia passiójáték humoros, morális tanulságokat sugalló ördögcsúfoló közjátéka.
- <sup>24</sup> *Sottie* – a 'sot' (= 'bolond') szóból képzett francia műfajnév. A 'sot'-ok által előadott XVI. századi szatirikus komédia, amely a bolondjelmezre fölhúzott foglalkozásjelölő (például papi, bírói, katonai) jelmezek révén a különböző társadalmi rétegeket figurálja ki.
- <sup>25</sup> *Sötét emberek levelei* – „Epistolae obscurorum virorum”. 1515–1517-ben írott német satíra. Szerzője Hermann von dem Busche (Pasiphilus), U. v. Hutten és néhány más egyházi férfiú és tanár. Közvetlen előzménye, hogy Reuchlin és Pfefferkorn egy zsidókról írott humanista röpiratát pápai bulla betiltotta, és ezt számos kölni teológus is támogatta. A satíra öellenük és Reuchlinék védelmében íródott. Magyarul: *Obscurus emberek levelei*. Fordította Barcza J. *Kéjzár* 1914
- <sup>26</sup> *Makaróni-költészet* – a saját anyanyelv szavait a klasszikus latin mondattan és grammatika elemeivel összekapcsoló költői formák. A klasszikus latin parodizálásának közkedvelt formája. A XV. század utolsó évtizedeitől terjedt el az itáliai egyetemek hallgatói körében.
- <sup>27</sup> *puristák* – nyelvtisztítók.