

## KAPPANYOS ANDRÁS

### A GYERMEKI OLVASAT, AVAGY A FÉLREHALLÁS POÉTIKAI JELENTŐSÉGE

#### 1. „A Föld fogsarkából kitörni” (E. Pottier–Bresztovszky E.–népköltés)

A fenti verssor (dalsor) – bizonyos korosztályi határok között – mindenkinek ismerős. Az *Internacionáléból* való, e rendkívüli fontosságú műből, amely általános iskolás korban minden lehetséges közösségi alkalomkor elhangzott, minden ünnepélynek a *Himnusszal* pontosan egyenértékű (s legalább olyan elengedhetetlen) alkotóeleme volt, sőt, minthogy az ünnepélyek általában a *Himnusszal* kezdődtek és az *Internacionáléval* zárultak, ez a következetes elrendezés alighanem a partikulárisból a nembelibe való átmenetünket volt hivatott jelképezni, aminek nyilván a Váci Mihály *Nem elég* c. versét invariáns módon magába foglaló ünnepélyegész hatására kellett végbemennie. Az *Internacionálét* tehát – százezernyi más kisdobossal és úttörővel együtt – kívülről tudtam, mi több, úgy tanultam meg, hogy sohasem olvastam. Szóbeliség útján érkezett hozzám, mint dédanyáimhoz (gondolom) a fonóban énekelt népdalok. Az alapvető különbség az, hogy dédanyáim értették azokat a dalokat (valószínűleg bármelyik néprajztudósnál, antropológusnál pontosabban), minthogy olyan dolgokról szóltak, melyek mindennapi életükben érintették vagy érinthették őket (itt természetesen nem az elhomályosult értelmű, „népi szürrealizmussá” vált dalokról beszélek). Ma már tudom, hogy az *Internacionáléban* foglaltak érintették a mindennapi életemet, ennek útjai azonban nyolcéves önmagam számára teljességgel beláthatatlanok voltak. Az ünnepélyek ritualizált celebrálása valószínűleg úgy hatott rám, mint dédanyáim nemzedékére a latin nyelvű mise. Valahogy úgy próbáltam ezt az egészet az általam ismert világhoz idomítani, ahogyan a *Hoc est corpus*ből Hókusz-pókuszt csinál a népetimológia (ez persze nem etimologizálás, pusztán egy ikerszó létrehozása, amelynek ugyan mind a két eleme értelmetlen, de legalább vonatkoznak valamire: egymásra). Elég későn tudtam meg, hogy a fent idézett sort én rosszul tudom. Úgy van helyesen, hogy „A Föld fog sarkából kiddólni”. Vajon miért írtam (azaz daloltam) át?

Első sorban valószínűleg azért, mert a saját változatomat értelmesebbnek találtam. Ezt úgy értem persze, hogy az eredeti, helyes változatot meg sem hallottam, tehát nem volt módom az összehasonlításra, de feltételezem, hogy itt ugyanaz a szűrő működött, mint a népetimológiánál. Aki először fenerossz pórát mondott a peronoszpóra helyett, az nem viccből tette: értelme „kijavította” érzéklésének „hibáját”. Az emberi agy képes és hajlamos rá, hogy szétválogassa a jelet és a zajt, sőt, hogy a hiányzó jel-részeket maga pótolja. Ezért érzékünk folyamatos mozgásnak a filmen az állóképek sorozatát, ezért ismerjük fel a zeneműveket a legrecsegősebb rádión is, de a ragadozók is ezért veszik észre a zsákmányállatot, bármilyen jó is a mimikrije.

A nyelvi kompetenciáján kívül eső jelet ugyanígy képes „helyesbíteni” az ember. Ezt a képességet persze jórészt elnyomja az a tudás, hogy vannak idegen nyelvek, szaknyelvek, ismeretlen műveltségzavak – egyszóval, hogy mások máshol máshogyan beszélnek. A gyermeknek és a nagyon zárt falusi közösségben élő embernek nincs ilyen tapasztalata, nem tud másféle kód létezéséről, ezért a

csatornában feltételezi a hibát, és megpróbálja legjobb tudása szerint megjavítani. A csatorna hibáztatása egyébként, úgy látszik, igen természetes reakció: Karinthy „kiszera méra” történetében nem is a kód a hibás, hanem – a feladó jóvoltából – maga az üzenet, a vevő mégis a csatornában (saját hallásában) feltételezi a hibát.

Kisdobos-kori félrehallásom tehát nem a csatorna hibájából jött létre, hiszen az ilyen hibát a számtalan ismétlés (köztük autentikus lemezfelvételek hallgatása) során módomban lett volna kijavítani, s nem is a kód hibájából, hiszen a normális sornak is minden szavát értettem, azaz értettem volna, hanem az üzenettel lehetett baj: hogy úgy mondjam, nem volt nekem való. Ebben az is megerősít, hogy a kortársaim körében végzett röp-felmérés szerint félrehallással nem álltam egyedül. De mi lehet az eredeti üzenet hibája? Nézzük a teljes versszakot (a központosítást az élőszó-jelleg kedvéért mellőzöm):

A múltat végképp eltörölni  
 Rabszolga-had indulj velünk  
 A Föld fog sarkából kidőlni  
 Semmik vagyunk s minden leszünk

Az első két sor egy felszólítást, a harmadik és a negyedik egy-egy magában álló kijelentést tartalmaz. Az én egyéni olvasatomban viszont a második és harmadik sor között nincs mondathatár. Úgy döntöttem, hogy a második sorban található „indulj” állítmánynak nem az első sor-beli „eltörölni” főnévi igenév a célhatározója, hanem a harmadik sor-beli „kitörni”. Ami azt illeti, a magyar mondatban alapján igazam volt: a célhatározónak az állítmány után illik állnia, élő beszédben legalábbis. Az előbb álló „A múltat végképp eltörölni” sor elhangzásakor nem derül ki, hogy ez célhatározót tartalmaz, amelyhez a továbbiakban állítmány várható, s így a később érkező állítmányt nem is tudjuk utólag ráérteni. Az első sor így hiányos mondatnak látszik ugyan, de ezen helyesbítő hajlamú nyelvérzékünk könnyen segít: ez egy jelszó, ahol a főnévi igenév általános értelmű felszólítást jelent: „A múltat végképp el (kell) törölni!” Van annyira grammatikus, mint az „Előre...” vagy a „Minden hatalmat...” kezdetű jelszavak. A második sor erőteljes állítmánya azonban így célhatározó nélkül marad, pedig igencsak illene megmondani, hová hívjuk (küldjük?) a rabszolga-hadat. Természetesen kitörni a Föld fogsarkából. A rabszolga-had ugyanis oly mértékben elnyomott, mintha a Föld foga közé szorult kis ételmaradék volna. Onnan kell kitörnie, és akkor semmiből minden lesz. Szerény megoldásom tehát nem csak a második sorhoz köti jobban a harmadikat, hanem ez utóbbival még a negyediket is összekapcsolja valamilyen (kissé homályos) következtető viszony révén. Az egyéni olvasatot végül az is alátámasztja, hogy a dallamív a második sor végén egyáltalán nem jelez mondatvéget, sőt a harmadik sorban erős fokozást érzékelhetünk a másodikhoz képest. Egykori megoldásom tehát nemcsak a szöveget tette koherensebbé, hanem a zene dinamikájához is jobban illeszkedett. Ráadásul – tudtomon kívül – eszközök egész tárházát használtam hozzá:

A Föld fog sarkából kitörni  
 ↳ azonos ↳ homonímia ↳ polyszémia ↳ homoteleuton ↳  
 A Föld fog- sarkából kidőlni

Több probléma van ezzel a javítással. 1. Van-e a Földnek foga? 2. Van-e a fognak sarka? 3. Ki lehet-e abból törni? A Földnek természetesen könnyedén lehet foga, minthogy számtalan politikai és kereskedelmi plakáton valamint karikatúrán láthattuk már a Föld mosolygós vagy szomorú, netán tapasztokkal beragasztott kerek arcát. Ha szája van, akkor fog is van benne, ez világos. Kényesebb kérdés, hogy van-e a fognak sarka, illetőleg ki lehet-e abból törni (vagyis benne lehet-e lenni). Azt hiszem, ezen a nehézségen annak idején a foggal kapcsolatos szólások, rögzült kifejezések segítettek át, jelezve, hogy a fog poétikai szempontból nem atomi alkotóelem, hanem további részekre osztható: „fél fogamra sem elég”, de különösen: „foghegyről odavet”. Ha egy fognak lehet fele, sőt hegye, akkor miért ne lehetne sarka. S hogy abban hogyan helyezkedik el a kitörni készülő rabszolgahad? Ehhez csak a gyermekfogászati várók és szájhigiénés felvilágosító kiadványok fognyűvő manóit kellett behelyettesíteni a proletariátussal, és összeállt a kép. Mindenesetre ez így együtt sem tűnt nagyobb képzavarnak számomra (és most is jobban tetszik), mint a sarkából kidőlő Föld, amelyről mindenki tudja, hogy gömbölyű, tehát nincs is sarka. Az északi meg a déli sark a Föld része, azokból nem is lehet kidőlnie. Képileg ez egyszerűen elképzelhetetlen. (Az északi sark kapcsán külön kitérünk még tanulatlan barátunk, Mícimackó jeles eredményeire.) A cseles Archimédész-allúziót („adatok nekem egy fix pontot...”), megvallom, kisdobosként nem érzékelttem, de kíváncsi volnék, vajon a megszólított rabszolgahad mekkora százalékban érzékelte.

A félrehallás tehát ez esetben az eredetivel legalábbis egyenértékű olvasatot eredményezett. S ha valaki most közbevetné, hogy ezzel az eredetivel nem nagy kunszt egyenértékűnek lenni, azt válaszolnám, épp ezt kívántam kimutatni. Írásom egésze arról szól, hogy a gyermeki olvasat, illetve félrehallás hogyan fejtheti ki jótékony hatásait. E hatások egyike a silányság leleplezése: a negatívum tagadása. Senki ne értse félre: nem azt állítom, hogy én vagy társaim hat-nyolc éves kölyökként bármiféle aktív ellenállást tanúsítottunk a ránk zúduló ideológiai neveléssel szemben. A „nem tudják, de teszik” jellegzetes tünetei voltak ezek. Még csak nem is utáltuk különösebben az *Internacionálét*, éppoly megkerülhetetlenül *adott* volt, mint mondjuk egy földrajz-dolgozat, de sokkal kevésbé kellemetlen. Nem az akaratunk, csak a romlatlan, gyermeki racionalitásunk vetett ki magából valami értelmetlenséget. Annak az értelmetlenségét, hogy sokadszor ünnepeltették már velünk a Felszabadulást, de azt valahogy mindig elfelejtették közölni, hogy mi kivel voltunk.

Meg kell vallanom, hogy nem minden félrehallás sikerül ilyen jól, de a rosszabbul sikerültek is nagyon makacsok (nehéz tőlük megszabadulni), ugyanakkor ezek is rendelkeznek némi leleplező erővel. A „Mint a mókus fent a fán” kezdetű közkedvelt dalban szerepel ez a sor:

„Ha tábort üt valahol”.

Amikor (természetesen hallás után) megtanultam a dalt, valószínűleg még nem ismertem a „tábort üt” kifejezést. Tisztán érttem azt, hogy „tábort”, valamint az „ü” hangot is hallottam, de t-vel nem volt értelme, ezért azt már zajnak éreztem, de kénytelen voltam az „ü”-nek valami értelmet adni. „Tábortü” – ezt egyféleképpen lehet csak kiegészíteni, így született meg a „Ha tábortüzt valahol” sor. (Hadd vessem közbe: valószínű, hogy ezt a sort nem is kellett kitalálnom, mert akitől tanultam, már kitalálta. Amennyire emlékszem, ezt mindenki tábortüznek énekelte, de nem mondhatok biztosat, minthogy az értelmi zajszűrő mindig működik. Mindenesetre érdekes gondolat: itt egyetlen betűnyi folklórt érhetünk

tetten. Hasonlóképpen valószínűleg majdnem minden gyerek elköveti a „cémára, cin-egérre” félrehallást, és a példák még sorolhatók.) Legyen tábortűz tehát, a baj csak az, hogy ennek a mondatnak nincs állítmánya. Hogyan hidal át egy ilyen hiányosságot az úttörő? Könnyedén. Beleérti az állítmányt: Ha tábortűz (van) valahol. Az úttörőnek ez nem okoz nehézséget, sőt, ezt tulajdonképpen sokkal könnyebb így megérteni, mint például azt, hogy „midőn mely bölcsőm ringatá” (pedig azon is sokat törte a fejét). S vajon mit leplez le ez a gesztus, hogy mondatunk állítmányát hajlandók vagyunk feláldozni az értelem oltárán? Miért nem keresünk oda egy tisztességes állítmányt? Azért, mert a mondatnak alanya sincs. Pontosabban hátravetett alanya van, amely csak a következő sorban bukkan elő. Ez írásban elmegy, (ének)szóban sajnos nem. Az élőszó linearitásában csak ahhoz tudunk bővítményt csatolni, ami már elhangzott. (E tekintetben a dal eleje is bűnös, bosszút is álltak rajta az úttörők, félig-meddig szándékosan: „Mint a mókus, oly vidám / Az úttörő fenn a fán.”) A szerző szándéka szerint ez a két sor a következő értelmet hordozza: „Ha sok kis pajtás tábort üt valahol, (akkor) így dalol”. Minthogy az alanyt a második sorba tette, azt nem érthetjük rá az első sorra, ezért ezzel az értelemmel ruházzuk fel a sorpárt: „Ha tábortűz (van) valahol, (akkor) sok kis pajtás így dalol”. A félrehallásban tehát legalább akkora szerepe van a szórendnek, mint a „tábort üt” kifejezés ismeretlenségének.

Jó példa ez ugyanakkor a félrehallások makaczságára is. Nagyobb úttörő koromban rájöttem, hogy mégsem lehet szó itt tábortűzről, és valóban elkezdtem keresni a megfelelő állítmányt, de a „z” hangról képtelen voltam lemondani. Ezt éppoly adottnak vettem, mint a szöveg többi részét. Annyi lehetőség állt tehát előttem, hogy a morfémahatárokat helyezem át, vagy a magán- és mássalhangzók hosszúságát változtatom meg. Átstem tehát egy „tábort űz” (merő marhaság) és egy „tábort tűz” (valamivel jobb, csak kimondhatatlan) korszakon, mire eljött a felvilágosodás és az úttörő-kor vége.

Az ember azonban az ennél sokkal valószínűtlenebb félrehallásaihoz is ragaszkodik. Egy barátom például az *Ordító arcok* c. korai Lokomotiv GT-dal refrén-sorát, „Tőlük félek én”, évekig így hallotta: „Örült félegér”, és nagyon nehéz volt meggyőzni (főleg mert a röhögéséből arra következtetett, hogy ugratom). Ez utóbbi eset természetesen tényleg a csatorna hibájából következik, így nem is tartozik jelen vizsgálatunk tárgyai, a kreatív, revelatív félrehallások körébe.

Két, részletesebben tárgyalt példám azt mutatta be, hogyan képes a félrehallás, a gyermeki olvasat leleplezni a szerző által elkövetett szakmai hibákat és – utólagos interpretációnkban – a mögöttük rejlő ideológiai zavart. Írásom következő részében a gyermeki félrehallás két irodalmi ábrázolását veszem szemügyre.

## 2. Póznasark és Mesefark

(A. A. Milne–Karinthy F.; L. Carrol–Kosztolányi D.–Szobotka T.)

Fentebb már emlegettem egy jelentős szaktekintélyt, Micimackót, aki, mint köztudott, egy félrehallás segítségével fedezte fel az északi sarkot. Az expedíció a *North Pole* felfedezésére indul, bár még maga Róbert Gida sem tudja egészen pontosan, hogy mi az, majd amikor Mackó végre talál egy póznát (angolul *pole*), elegánsan ráakasztják az „északi” (*north*) jelzőt és boldogan hazatérnek. A magyar változatban kissé nehezebb a dolguk, kénytelenek külön felfedezni a pózna *sarkát* (hegyét) is, és azt kinevezni északinak.

Figyeljük meg, hogy e példában a téves értelmezés nem foglalja el a helyes olvasat helyét, inkább egymásra vetül a kettő. Az északi sark valójában egy pont a földfelszínen, amely célszerűen például egy leszűrt póznával is megjelölhető. A sark fogalma metonimikusan tartalmazza a póznát is, ugyanakkor angol nevük homonímiát alkot. Az eset egészen egyedi: egymással metonimikus kapcsolatban álló fogalmakhoz azonos hangalakok tartoznak. Róbert Gida zavara tehát nagyon is érthető, megoldása pedig nagyvonalú: a homonímia mentén mintegy kifordítja a metonímiát. Értelmezésében nem a pózna tartozik a sarkhoz, hanem a sark a póznához: az elvont és végleges függvénye lesz a konkrétnek és esetlegesnek.

Mind a processzus, mind az eredménye hitelesen jellemzi a gyermeki gondolkodást. (Ebben az írásban gyermeki gondolkodáson a szóbeliség elsajátításától az írásbeliség elsajátításáig terjedő korszak gondolkodásmódját értem, tehát nagyjából a 2-3-tól 6-7 évesig terjedő korét.) A processzus egy nagyon jellegzetes játék-folyamatot modellez: Róbert Gida nem csak eljátssza a valóságot, hanem játékába bevonja a valóság egy igazi, „felöltt” elemét is, ahogyan a gyerekek néha szükségét érzik, hogy valódi étellel etessék meg plüssállataikat, vagy hogy igazi, vasból való kalapáccsal kalapáljanak. Róbert Gida a számára befogadhatatlan fogalmi komplexumot megszüri, befogadható méretűvé redukálja, és ebből a kivonatból új egészet teremt. Felfedező (Mackó szerint „tejfelező”) útja metaforikus leképezése a valódi expedíciónak, de szerepel benne valami, ami mágikus-metonimikus úton össze is kapcsolja azzal. Nem az északi sark elvont fogalma ez, hanem a kézzelfogható, földbe szűrhető pózna, amely – a homonímia révén – maga az igazi északi sark. (Előzetes titkos tanácskozásuk során nyuszinak meg is jegyzi: „Gyanítom, hogy be van szúrva a földbe”.)

A játék végeredményében is a mágikus gyermeki gondolkodás egy elemét látom: két és fél éves leányom a „majd holnap” jellegű hitegetéseket a „holnap van” felkiáltással próbálja kivédeni. Ez a tologatható holnap pontosan megfelel a hordozható északi sarknak. Ha a hegy nem megy Mohamedhez, akkor jól ráparancsolunk. Magyar gyerek persze soha nem nevezne ki egy póznát északi sarknak: valamilyen módon egy cipősarkot kellene a könyvbbe csempészni, de azzal meg – fájdalom – nem lehet kihúzni a vízből Zsebibabát.

Ebből a példából is látszik egyfelől, hogy a kreatív félreállítás nem korlátozódik az úttörő-folklórra, de szorosan kapcsolódik a gyermek-világhoz; másfelől, hogy gyakorlatilag lefordíthatatlan. Hadd hozzak egy másik példát egy másik zseniális angol gyermekkönyvből: amikor az egér bejelenti, hogy az ő meséje (*tale*) hosszú (a magyar fordításban kacskaringós), Alice természetesen a farkára (*tail*, kiejve ugyanaz) érti, és a történet kanyarulatait a fark kanyarulatainak megfelelően követve klasszikus képverset alkot képzeletben, amit azért Lewis Carrol szerencsére rögzít a számunkra. A magyar változat tarka-farka szójátéka ehhez képest száználmas próbálkozásnak tűnik.

Alice esete annyiban hasonlít Róbert Gidáéhoz, hogy a téves olvasat itt sem szorítja ki a helyeset, hanem kísérlet történik a kettő egyeztetésére. Ennek módja azonban korántsem gyermeki: itt csak a hiba Alice-é, (*tail*-t értett *tale* helyett), a feladvány (elmondani az egér történetét és közben kiaknázni Alice félreállítását) és a megoldás egyaránt Carrolltól származik.

Carrol itt olyan tudást használ, ami Alice-nak nem lehet birtokában, sőt azt gondolom, a képversben rejlt viccet Alice nem is igazán értené. A klasszikus képvers lényege ugyanis a kettős referencia: valaki rózsáról ír egy rózsza alakú

versben, vagy a keresztről egy kereszt alakúban. Első látásra csak arról van szó, hogy a vers egyszerre két módon utal ugyanarra: szimbolikusan (nyelvileg) és ikonikusan (képileg). Úgy is fogalmazhatnám, hogy a képvers egyszerre kifejezi és ábrázolja ugyanazt. Ez persze nem egyedül a képvers tulajdonsága: jellemző a költészettanok egy fajtájára is, s különösképpen a paródiákra.

A helyzet a képversnél azért bonyolultabb, mert a két jelentés-folyamat (szemiózis) nem ugyanazon a szinten megy végbe. A kereszt alakú vers kereszt-alakja nem *jelenti* a keresztet, hanem *kereszt*. A kettős referencia tehát önreferenciát rejt: a szöveg kereszt-formája a szimbolikus jelentés jelentette is, maga a vers az a kereszt, amelyre a vers vonatkozik. A szöveg – miközben nem szűnik meg a maga jogán jó vagy rossz versnek lenni – szemantikai botrányt kavart: önmaga metasztóvegévé válik, mint az ilyen típusú, kissé ijesztő nyelvészeti példamondatok: „Ebben a mondatban hat szó van.” Mindez persze jól összekavarja a tartalom és forma hagyományos fogalmait is, hiszen a megformálás többlépcsős: a kész vers kap még egy külön vizuális formát, de vajon formája-e ez a versformának, avagy azzal párhuzamosan csak a tartalom formája?

Carrol ebben a hagyományban helyezi el ezt a költeményt, amelynek tartalma az egér meseje (*tale*), de vizuális formája az egér farka (*tail*). A kettős referencia az önreferencia mechanizmusai megpróbálnak működésbe lépni, de kudarcot kell vallaniuk, hiszen a szimbolikus és az ikonikus utalásoknak más a referenciája (mese, illetve fark), azonosításuk tévedésen alapszik. Ebből képvers-paródia születik, azaz a vizuális forma és a tartalom közötti jelentés-oszcilláció maga is tematikává válik, a referenciák hierarchia-rendszere pedig átláthatatlanul sokemeletessé. Carrol játéka tehát – Milne-ével szemben – csúfondáros. A képvers csak látszólag teremt szintézist a helyes és a téves olvasat között, valójában kielezi az ellentétet, amennyire csak lehet: egy egyszerű félrehallásból abszurd műalkotást csinál.

E két irodalmi példa közelebb vitt célunkhoz, a félrehallás vagy gyermeki olvasat poétikai jelentőségének feltárásához. A következőkben a jelenség elméleti hátterét kísérlem meg feltárni.

### 3. A „jó hiba” (Mészöly M.)

„Grzimek jegyzi fel, hogy egy csimpánz kilincs kinyitásához széket vett segítségül. Ajtót zárva találta, több széket vitt oda. *Jó hiba!* A helyes belátás (szék) vitte tévútra. Páratlanul emberi.” (Mészöly Miklós naplójegyzete)

Vegyük szemügyre ezt az esetet. A csimpánz nem akkor tévedett, amikor egy második széket is (főlösképpen) odavitt, hanem amikor az elsőt odavitte. Akkor is tévedett, amikor a korábbi esetekben egy szék segítségével sikeresen kinyitotta az ajtót; a további székek odacipelése csak leleplezi ezt az alapvető tévedést. Helyes a premissza (ki kell nyitni az ajtót) és helyes a következtetés is (széket kell odavinni) de az egyiktől a másikhoz elvezető út (hogy a székeknek nincs közvetlen szerepe az ajtó kinyitásában, viszont ráállva elérhető a kilincs) teljesen tisztázatlan a csimpánz fejében. A majom hályogkovács módjára talált rá a helyes megoldásra. (A közismert anekdota szerint miután a nagyhírű és biztos kezű hályogkovácsnak egy tudós professzor elmagyarázta, mit is tesz voltaképpen, a derék embernek remegni kezdett a keze és soha többé nem operált.) Az emberszabású – és valóban nagyon emberi – elme mágikus összefüggést lát az ajtó kinyitása és a szék között:

látja az oksági sor két végét, de a közbeeső láncszemeket nem, vagy rosszul. Némiképp hasonló módon használja a széket, mint Róbert Gida a póznát.

Ez is – akárcsak többi példám – az ambiguitás jellegzetes esete. A csimpánz-történettel azt kívántam illusztrálni, hogy analóg esetek (kreatív tévedések) a nyelv előtti állapotban is előfordulnak. A legjellemzőbbek azonban – mint korábbi példáimból látható volt – a gyermeki nyelvhasználat (a nyelv még nem teljesen biztonságos használata) során keletkező „jó hibák”.

Az ambiguitásokról és irodalmi használatukról William Empson írt egy nagy jelentőségű monográfiát (*Seven Types of Ambiguity*, 1930), s e megkerülhetetlen könyv miatt vagyok kénytelen ezt a magyarul igen sután hangzó terminust használni. „Az ambiguitás jelentése – írja Empson – a köznapi szóhasználatban igen pontosan körülhatárolt, s mindig valami szellemes csalafintaságot jelent. Én sokkal szélesebb értelemben használom a szót, és témám szempontjából jelentőséget tulajdonítok minden – mégoly parányi – nyelvi nüansznak, amely lehetővé teszi, hogy ugyanaz a nyelvi elem többféle reakciót válthasson ki.” Ez már a második kiadásból való, javított körülírás. Az elsőben az állt: „amely hozzátesz valamit a próza direkt állításaihoz”. Empson figyelmzettették e meghatározás parttalanságára, ezért javította ki az előbbire, amely viszont még mindig túlságosan tágnak látszik. Nem nagyon képzelhető el olyan irodalmi megnyilvánulás, amely ne elégitené ki a többféle lehetséges reakció feltételét. Lényegében minden írói-költői eszköz ambiguitással él: a metaforában a *vehicle* jelentése sohasem tűnik el a *tenor* jelentése mögött. Ugyanez természetesen igaz a hasonlat, az allegória, a szimbólum, a metonímia és hasonlók minden előfordulására, és más formában az ironia, a szatíra, a paródia, a litotész különféle formáira, ahol az átvitt értelem, illetve a kigúnyolt jelenség mellett látható marad az „egyenest” értelem is, az esztétikai minőség épp a kettő közötti oszcillálásból ered. Empson érzi rendszere hiányosságait, és többször utal is rájuk, valamint hangot ad feltételezésének, hogy az általa felállított hét ambiguitás-típus csupán hasznos keret a kérdés vizsgálatahoz. A hét típus a következő:

1. Valamely részlet egyszerre több módon is hat, például egy hasonlat egyszerre több közös tulajdonság alapján is érvényes.

2. Két vagy több alternatív jelentés egybeolvad.

3. Egyszerre mutatkozik meg két, egymástól látszólag független jelentés.

4. Az alternatív jelentések összekapcsolódása megmutatja a szerző bonyolult tudatállapotát.

5. Szerencsés kimenetelű zavar, amikor a szerző az írás során fedezi fel mondandóját.

6. Ellentmondásosság vagy jelentéktelenség, amikor az olvasó kénytelen interpretációkat bevezetni.

7. Teljes ellentmondásosság, mely a szerző elméjének belső megosztottságát jelzi.

A kategóriák sok esetben igen jól használhatók, csimpánz-történetünk például viszonylag biztonságosan besorolható az első kategóriába, a tábortűz-esetünk pedig a másodikba. Az egész rendszer mégsem használható a számunkra, mert Empson a szerzői magatartásból, jelen írás pedig a befogadói viselkedésből indul ki. Az pedig Empson példái nélkül is nyilvánvaló, hogy e kategóriák leginkább az ambiguitás *fokozatait* jelzik, s nem írnak le valóságos tipológiát. Zavaró az osztályozási szempontok keveredése is, a szerző személye például csak a 4. és a 7. kategóriában játszik szerepet, az olvasóé a 6.-ban. Látszik, hogy Empson a felgyűjtött anyag oszályozása után jelölte ki típusait, rendszere tehát korlátozott,

mert leíró jellegű. Eddigi példáink némelyike besorolható lenne, mások nem. Mindez alap-definíciójának túlzott pragmatizmusára is visszavezethető.

Valódi tipológiát egy generatív erényekkel rendelkező definícióból lehetne levezetni, efféléből: *Ambiguitás akkor létre, ha valamely nyelvi elem egyszerre két vagy több részrendszernek is eleme. Az ambiguitás az adott nyelvi elem e különböző részrendszerekben betöltött szerepeinek interferenciája.* E meghatározás nem kevésbé parttalan, mint Empsoné, viszont lehetőséget ad rá, hogy használata közben szűkítsük a kört, meghatározzuk a szóba jöhető részrendszerek listáját, s a megfelelő interferencia létrejöttéhez szükséges minimális távolságukat (azaz hogy legalább mennyire kell eltérőnek lenniük). Ilyen definícióra valódi tipológia is alapozható, természetesen az interferáló részrendszerek mineműsége alapján. A teljes tipológia felállítása egy nagyobb nyelvészeti tanulmány feladata lenne, de kialakításának mechanizmusát eddigi példáinkon is érzékeltethetjük. (E tanulmány zárófejezetében megpróbálkozom egy jól definiált – bár vázlatos – tipológia felállításával.)

Az egyszerű homonímiáknál (mint a fog vagy a *pole*) a több szerepet betöltő nyelvi elem a hangalak, illetve betűkép (a *tail/tale* esetében csak a hangalak). Normális esetben könnyen eldönthető, hogy éppen melyik szerepüket játsszák, itt azonban nem: a szövegekörnyezet és a beszédhelyzet mindkét szereppel összeegyeztethető. Egy fark éppúgy lehet hosszú és kacskaringós, mint egy mese (sőt, az egéré az is). Az északi sark nem egy pózna ugyan, de valóban annak látszik, hiszen elvont lényege csak egy pózna (például zászlórúd) révén tud megmutatkozni. A „fog” pedig szépen beilleszkedik egy bonyolult félrehallás-sorozatba.

A szójátékok túlnyomó többsége homonímián alapul, noha a jelenség gyakran több szóra terjed (Sáskacsapat kóvályog = sás, kacsa, patkó, vályog), vagy nem terjed ki az egész szóra (Kukor Ica, Mortad Ella és társaik). Homonímián alapulnak a betűrejtvények:



(„S” per „S” az „O” per „A”-ban = Esperes az operában), valamint ennek speciális esetei, a palindromok is.

A homoteleuton (hasonló hangzás) kevésbé látványos, de a mindennapokban sokkal gyakoribb félrehallásokat produkál. Az igazi félrehallás voltaképpen ez, amikor az üzenet alakja is megváltozik kissé a csatorna hibája vagy a kód megváltozása miatt (lásd a népetimológiáról mondottakat). A homoteleutonnál az interferenciát képző nyelvi elem egy fonológiai absztrakció: egy szóalak, amelynek egyes fonémáiból egyes fonológiai megkülönböztető jegyek hiányoznak, s így ezekről nem dönthető el pontosan, milyen hangot képviselnek. Egy olyan fonológiai/fonetikai alakzat tehát, amely mindazt tartalmazza, ami a kidőlni-kitörni szóalakokban közös.

$$ki \frac{d}{t} \delta \frac{l}{r} ni$$

Pontosabban a következő szekvencia: [k]; [i]; [dentális explozíva]; [ö (rövid vagy hosszú)]; [likvida]; [n]; [i]. Ennyit hallottunk belőle. Ha az „ö” hosszúságától eltekintünk (ami a dal prozódija miatt úgysem releváns), akkor ebből a szekvenciából a következő valós hangalakokat tudjuk realizálni: kidőlni – kitörni –



kidörni – kitörni (az egyszerűség kedvéért most tekintsünk el attól, hogy a „j” és az „ly” is likvidának számít). A két középsőnek nincs értelme, az első és utolsó között választhatunk kedvünk és a szövegkörnyezet sugallata szerint. Hasonlóan lehetne ábrázolni a tábortűz – tábortűz – tábortűz – tábor üt sorozatot is. A homoteleuton egyébként szintén nagyon termékeny talaja a nyelvi játékoknak. Neki köszönhető az összes ikerszó, a szezon-fazon, Gizike-gőzeke játékok, továbbá a rímekészletünk derékhadát adó magyar asszonánc.

A poliszémiák esete ettől abban tér el, hogy a két jelentés viszonylagos közelsége sokkal könnyebben módot ad a helyesbítésre. Önmagában álló poliszmia valószínűleg csak sanda szándék következtében hozhat létre ambiguitást, de a „fogsarkából” esetében a konkrét jelentés – az egész kontextus félrehallása következtében – képes háttérbe szorítani az elvontat. Hogy a sanda szándéokra is példát hozzak: egy művész-hajlamú ismerősöm egy alkalommal villanykörtékből készített körtebefőttest adott ajándékba. Előzőleg a bolti eladó kérdésére, hány wattos körtétet kér, azt felelte: „Mindegy, befőttnék lesz.”

Az igazán kreatív félrehallások azonban (s igyekeztem ilyeneket bemutatni) túlmenni az egyetlen szó hibás értéséből eredő konfúzió. Egyetlen szó félrehallását ugyanis a kontextus és a benne foglalt jelentős mennyiségű redundancia az esetek túlnyomó többségében képes kijavítani, még mielőtt tudatunkig hatolna a hibás információ. A kreatív félrehallások éppen azért jönnek létre legnagyobb mennyiségben a gyerekek beszédében, mert ők – kellő tapasztalat és előztes ismeret híján – sokkal kevésbé tudják hasznukra fordítani a redundáns elemeket, mivel azok az ő számukra egyszerűen nem redundánsak.

A mondatthatárokon is túlnyúló méretű (fogsark), vagy az egész (tév)eszme-rendszert indukáló (pole) félrehallás ritka kincs, amely szórakoztató voltán túl jelentős felismerésekhez is elvezet. A mondatnyi félrehallás persze már sokkal nehezebben formulázható, mint az, amelyik csak egy szóra terjed. Az *Internacionálé* félrehallását a szavak szintjén már részletesen elemeztem, vessünk hát egy pillantást a mondattani változásokra. Ebből a képletből:

A Föld — fog kidörni

|  
sarkából  
-----|-----

a következő lesz:

[indulj]  
|  
kitörni  
-----|-----  
fogsarkából  
-----|-----  
A Föld

b.....

A változásból az a legszembeszökőbb tapasztalat, hogy a fonetikai és szemantikai szempontból változatlanul maradó „A Föld” szenved el szintaktikai szempontból a legnagyobb változást: a hierarchia legfelső szintjéről a legalsóra kerül. Persze az is feltűnő, hogy az egyéni olvasat szerinti szintaktikának sokkal jobban megfelel a szórend. „Rabszolghad, indulj velünk a föld fogsarkából kitörni” – ez

alig tér el a természetes szörendtől (esetleg a határozók sorrendjében). A másik mondatban viszont – „A föld fog sarkából kidőlni” – szinte semmi sincs a helyén. Nehezen hámozható ki belőle az elmondani kívánt helyes mondat: „A föld ki fog dőlni a sarkából.” Nem szabad szem elől téveszteni továbbá az előző sor mondatában végbement változást sem, hiszen az „indulj” állítmány egy egész sornyi célhatározói mellékmondatot kapott bővítményül. A dulás tehát meglehetősen mélyreható: kihat a fonetikai–fonológiai, morfológiai, szemantikai és szintaktikai szintre egyaránt, a közleményt teljes egészében átstrukturálja, az eredmény mégis értelmes közlemény, sőt talán az eredeténél értelmesebb.

Miután áttekintettem a félrehallás révén létrejött ambiguitások nyelvészeti leírásának néhány lehetőségét, írásom további részében a jelenség tudatos poétikai felhasználására mutatok be néhány példát.

#### 4. „Biztos itt lakik” (József Attila – ismeretlen magyartanár)

Az itt következő történet merő koholmány, valóságos személyekkel való bármilyen hasonlóság a véletlen műve.

Az ismeretlen magyartanár (IMT) karácsonyi ünnepélyre készítette fel az osztályát, és a *Betelehem királyok* előadására felkért nebulót oktatta ki, miszerint a versmondásnak nem a versformát, hanem az értelmet kell előtérbe helyeznie. A nebuló tehát mit se törődjék a veszendőbe menő rímmel, metrummal, mondja csak így a verset:

kis juhocska mondta:  
„Biztos itt lakik a Jézus Krisztus.”

A felszólítás implikációi meglehetősen ijesztőek. Az első: „A nagy költő itt – minek kerüljünk – hibázott. De nem baj, hiszen, mint mondják, néha maga Homérosz is elaluszik, javítsuk hát ki ezt a kis hibát szép csendben, feltűnés nélkül, hiszen a vers amúgy olyan szép.” Ez sem érdektelen, ám mögötte valami még izgalmasabb rejlik: „A vers csak afféle rímes, furcsa játék, a lényegét végül is normálisan is el lehetne mondani. Különben is mindenki tudja, hogy a verset sorszámra fizetik, nem ívszámra, mint a becsületes prózát.” A harmadik implikáció pedig, amely ez esetben legjobban érdekel minket: „Nincsenek kétes esetek. Ha valaki nem biztos egy nyelvi elem jelentésében, vegye elő a szótárt vagy a nyelvtankönyvet. A nyelv jelrendszer és kész.”

Gyaníthatjuk, hogy nebuló rendelkezett egy olvasattal, amit IMT helytelennek ítélt, s nebulóra kényszerítette a saját olvasatát. Függetlenül attól, hogy nebuló olvasata helytelen volt-e, mindenestre alternatív olvasat volt, azaz itt egy ambiguitás búvik meg. IMT harmadik implikációja az ambiguitás létezését tagadja, ami bizony meglehetősen diktatórikus eljárás. Ráadásul a szereplők személyéből arra is következtethetünk, hogy egy gyermeki és egy felnőtt olvasat konfliktusáról van szó, az eset tehát a legnagyobb mértékben témánkba vág.

A konfliktus tárgya nyilvánvalóan a „biztos” szó hovatartozása. Nebuló szerint a kétsoros részlet első sorához tartozik, ahol kiteljesítheti a négyes trocheus-sort és a vele szimultán felező nyolcast, továbbá hívó rímként is betöltheti a szerepét; IMT szerint a második sorhoz, mert értelmileg ott a helye. Nebuló indokai

támadhatatlanok, ám IMT szerint az ő indoka többet nyom a latba. Lehetne tehát vitatkozni a tartalom vagy a forma primátusáról (IMT-nek ebben a vitában sem adnék túl sok esélyt, minthogy e vers „tartalma” egy kétezer éves, tízezerszer feldolgozott történet), de vita helyett nézzük meg, valóban olyan egyértelmű-e az ő indoka, valóban csak ezt jelentheti-e a szöveg. Az eredetiben így áll:

kis juhocska mondta – biztos  
itt lakik a Jézus Krisztus.

IMT értelmezése tehát: „A kis juhocska azt mondta, hogy biztosan itt lakik.” Az egyik alternatíva: „Minthogy kis juhocska mondta, biztos, hogy itt lakik.” A másik: „Alighanem kis juhocska mondta, hogy itt lakik.” Természetesen IMT variációja a legvalószínűbb, nebuló olvasata azonban ezt sem zárja ki! Nebuló azt akarja elmondani, ami a papírra van írva, s ami – szerinte – leghívebben közvetíti a költő szándékát, a költőnek pedig – ha hihetünk annak, ami a papíron áll – az volt a szándéka, hogy a többi értelmezés se legyen kizárható. IMT annak az elmondására kívánja rábírní nebulót, ami – szerinte – a költő szándéka volt. IMT tehát azt az olvasatot akarja hallani, amit ő már átengedett a saját interpretációs szűrőjén, s amelyből már kivonta a – szerinte – zavaró alternatív értelmezéseket. IMT a felismerés és a választás lehetőségét kívánja elvonni a hallgatóktól, amit nebuló nyitott olvasata meghagyna nekik. IMT-nek nem elég a nagyon valószínű, ő 100%-ig biztosra akar menni; úgy is fogalmazhatnék, szájbarágós módszerével lelövi a poént. És ezzel bizonyosan nem a költő szándéka szerint jár el, hiszen a költőnek is lett volna lehetősége erre a leszűkítésre (például kettőspont és időjel alkalmazásával), de nem élt vele.

Vessük itt közbe: kettejük közül inkább IMT olvashatta Németh G. Béla híres tanulmányát *Az önmegszólító verstípusról*, melyben József Attila kapcsán már 1967-ben felhívta a figyelmet az aszindeton vagy „szilenciumos kötés” poétikai jelentőségére.

Nebuló megkapta tehát a maga elégtételét, mi pedig nézzük meg, minek is köszönhető ez az ambiguitás. Ha a sor vége nem esik egybe az értelmi cezúrával, azt nevezzük áthajlásnak vagy enjambement-nak. Ha az áthajlást kiküszöböl-nénk, az értelmi ambiguitásnak még a gyanúját is elkerülnénk. (A „biztos” szó visszafelé utalása csekély, de létező valószínűségeből teljes képtelenségé válna.)

Carrol képverse kapcsán említettem már, hogy a versekben egyszerre többféle szervezettség van jelen, alapesetben egy nyelvi és egy zenei-akusztikus (verstani). Egy vers nyelvi elemei (a fonémáktól a teljes szövegig) egyszerre részei a jelentésstruktúrának és a ritmikai struktúrának, ám a két struktúra szempontjából más és más egységek a szignifikánsak. Ritmikai szempontból a szótag az alapegység, a „tégla”. Minden nagyobb szerkezet (láb, ütem, kolón, sor, strofa, versegész) szótagok megfelelő elrendezése révén jön létre, s a szótagnál kisebb nyelvi egységeknek csak a szótag jellegének meghatározásában lehet szerepe. A jelentésstruktúra alapegysége viszont a morféma (ebből épül fel a szintagma, a mondat, a szöveg), s a nála kisebb egységek a jelentés szempontjából csak holt nyersanyagoknak számítanak.

Minthogy mindkét rendszer kiterjed a versszöveg teljes terjedelmére, a vers minden pontjának szerepe van mindkét rendszerben („ponton” itt bármilyen egységet érthetünk), s ez a két szerep interferál egymással. Ennek az ambiguitás-típusnak egyik összetevője nyelvi, a másik nyelven kívüli (zenei).

Az interferenciák érdekességét növeli a két rendszer eltérő jellege. A meg-nem-felelések ugyanis nem merülnek ki abban, hogy két elem-sorozat (lineáris szekvencia) vetül egymásra, s az elemek határai máshol helyezkednek el (vö. sáskacsapat kóvályog). A verstani rendezettség valóban lineáris, alapja, lényege az elemek megfelelő egymás mellé rendelése. A nyelvi rendezettségnek azonban csak másodlagos összetevője a linearitás (az elemeknek egymást követően kell elhangozniuk, hogy mindet érzékelnünk tudjuk), de ez valójában bonyolult, többszintű, hierarchikus rendszer. A verstani rendezettség egy alapelemét (például egy ütemet) a vele egyenrangú elemek között a sorban elfoglalt helye határozza meg, a nyelvi rendezettség egy alapelemének (például egy szónak) viszont bonyolult rendszerkapcsolatai vannak. Interferencia tehát akkor is fellép, ha a nyelvi rendezettség valamilyen eleme éppen egybeesik a verstani rendezettség valamilyen elemével (ütem a szóval, sor a mondattal stb.). A versformák esztétikai hatásai jórészt ennek alapján működnek.

A két rendszer két szinten feltétlenül teljes fedésben van egymással: a legmagasabb és a legalacsonyabb szinten. A versegész nyelvi és verstani határai egybeesnek, s hasonló a helyzet az egyes fonémákkal. Mint említettem, a két rendszer többi szintjén is alkotóhatók megfelelések, sőt bizonyos esetekben ez nagyon is kívánatos. Ezeknek a nem automatikus megfeleltetéseknek három szintje létezik: 1) szó vagy a szintagma fedésbe hozható a lábbal, ütemmel vagy rövidebb sorral; 2) a tagmondat vagy mondat a sorral, sorpárral, strófával; 3) mondat vagy a bekezdés (kisebb szövegegység) a strófával vagy strófák csoportjával.

Az 1) csoportba tartozó megfeleltetések adják a „magyaros” hangsúlyos verselés alapját. E versrendszer: különféle hosszúságú ütemekre épül, melyeknek az első szótagja hangsúlyos. A magyar szavak szóhangsúlya ugyanakkor kötött, s mindig az első szótagon van. Ez azt jelenti, hogy minden ütem első szótagja szükségszerűen egy szó első szótagja is, de ez fordítva nem igaz: nem minden szó kezd ütemet. Másképpen: az ütemhatár mindig szóhatár, de a szóhatár nem mindig ütemhatár. A verstani szerkezet tehát ráépül egy nyelvi sajátosságra, vagyis a nyelvi szerkezet függvénye. (A verstani szerkezet persze ez esetben is egy szilárd, elvont váz, amit megfelelő *akusztikai* tulajdonságú – ez esetben megfelelő hosszúságú – szavak összeválogatásával kell kitölteni.)

A szóhatárok elhelyezkedésének más versrendszerekben is komoly jelentősége van. Az antik időmértékes szerkezeteknek fontos építőeleme a sormetszet és a cezúra, amelyek éppen a kötelező szöveg-helyeket jelölik ki. A nyugat-európai versrendszerben ritka az ilyen kötöttség, de ha valaki ilyesmit önként magára vállal, abból rendszerint új minőség: szimultán verselés születik. A *Betlehemi királyok* például trochaikus vers, de csaknem minden sorában (32-ből 29-ben) metszet van a negyedik szótag után, s így egy hangsúlyos ütemezés is jelen van. A két versforma közötti ambiguitás kifejtése viszont már túlságosan messze vezetne.

A 2) típusú megfeleltetés olyannyira általános elvárás, hogy nincs is külön neve. A nem-teljesítésének van neve: ez az enjambement, s minket épp ez érdekel. A 3) típus nem-teljesítése ettől nem válik el élesen, különbség inkább csak a felkeltett disszonancia mértékében van. Az enjambement-ok súlyosságát aszerint osztályozhatjuk, mennyire összetartozó dolgokat mennyire szakítottak el egymástól. Ha egy sorhatár egy szót vág ketté, az nyilván disszonánsabb, mint ha egy

szintagmát; s ha egy szintagmát strófahatár vág ketté, az súlyosabb, mint ha csak egy sorhatár teszi ugyanezt.

(mit mi vág el:)	ütemhatár	sorhatár	strófahatár
szót	1	2	3
szintagmát	0	1	2
mondatot	*	0	1

A számok a disszonancia mértékét jelzik. A 0-val jelölt esetek semlegesek. Az ütemhatár egybeeshet a szintagma határával, de az sem baj, ha nem teszi, például „Lángos csillag” és „...egész / vasfazékkal”. Az is természetes, ha a mondatnak nincs vége a sor végén, de ha vége van, úgy is jó, például „Lángos csillag állt felettünk,” de „Három király mi vagyunk.” A \*-gal jelölt eset gyakorlatilag elkerülhetetlen, inkább az a furcsa, ha egy mondat nem lépi át egy ütem határait. Az 1 pontos enjambement-ok közül a szót metsző ütemhatár részben fikció. Hangsúlyos versben ez hibát jelent, a *Betlehemi királyokban* például ilyen a „szegények ki | rálya lettél” sor, ahol a megelőző sorok alapján elvárnánk a metszetet (azaz ütemhatárt) a negyedik szótag után. Ugyanakkor felvethető, hogy ez a hely nem teljesíti az ütemhatár kritériumait, tehát itt nincs is ütemhatár, ha pedig nincs, nem is vágja ketté a szót. Ez a dilemma az elméleti verstan körébe tartozik, s voltaképpen a tyúk és a tojás elsőbbségét illető dilemmához hasonlatos, ezért most félretesszük. 1 pontos enjambement a szintagmát átvágó sorvég is, erre példa a már elemzett „biztos itt lakik” áthajlás.

A strófák közötti (1 pontos) mondat-áthajlás viszonylag gyakori például a szonettek tercettjei között. Az aránylag ritkább strófaközi szintagma-áthajlásra íme egy példa József Attilától, az *Ajtót nyitok* c. versből.

...végigcsorog a konyhán  
a karnos tűzhely. A szoba  
üres, senki. Tizenhat éve  
ennek...

A strófaközi szó-áthajlás még ritkább és erőteljesen kötődik a modernség avantgárdba hajló formarombolásához. Szép számmal találhatók 3 pontos áthajlások például e. e. cummings verseiben. Az egyik 2 pontos enjambement-típust hagytam utoljára, mert ez (s választott példánk) fontos tanulságokkal szolgál. Olyannyira fontosakkal, hogy egy külön fejezetet is megérdemel.

## 5. „Mint üveg-” (József Attila)

Nézzük meg figyelmesen ezt a versszakot az *Altatóból*:

A távolságot, mint üveg-  
golyót, megkapod, óriás  
leszel, csak hűnyd le kis szemed –  
aludj el szépen kis Balázs.

A sorvég itt szót vág ketté, s bár ez összetett szó, a disszonancia sokkal erősebb, mint a „biztos itt lakik” esetében. Ha megkérnénk néhány felnőttet, hogy írják le fejből ezt a strófát, úgy, ahogyan gyerekkorukból emlékeznek rá, valószínűleg ilyesmi állna a papírokon:

A távolságot, mint üveggolyót  
megkapod. Óriás leszel,  
csak hunyd le kis szemed,  
aludj el szépen, kis Balázs.

Lehetnek persze kisebb eltérések, de biztos vagyok benne, nagyon kevesen érzik ebben a részletben helyesen a versformát, amely egyébként azonos a többi szakaszban könnyedén felismerhető kereszttrimes négyes jambussal. Fogalmazzunk világosan: a szóbeliségen alapuló gyermeki olvasat számára ez próza. Egy szó kettévágása a sor végén annyira valószínűtlen még a felnőtt számára is, hogy – hacsak nem jut eszébe elskandálni a versszakot – megmarad gyermeki olvasatánál. Ráadásul a másik rímpár (óriás–Balázs) is elrejtőzik egy 1 pontos enjambement-ba, így ez sem segít a forma felismerésében.

Megjegyzendő itt, hogy az újabb kritikai kiadásban az „üveg” után nem áll kötőjel, vagyis a régebbi kritikái és a legtöbb népszerű kiadástól eltérően az „üveggolyó” két szó. Ha így írta a költő, bizonyára az enjambement élességét kívánta tompítani, ez azonban jelen gondolatmenetünket nem befolyásolja, minthogy az „üveggolyó”-t egyértelműen összetett szónak érezzük, s a *Magyar Értelmező Kéziszótárban* is így szerepel.

Összehasonlítva a „biztos itt lakik” esettel azt láthatjuk, hogy ott a gyermeki olvasatot képviselő nebuló járt el helyesen, itt viszont a gyermeki olvasat tévútra visz. Az 1 pontos enjambement esetében a gyermek a költő legvalószínűbb szándékának megfelelően a nyitott, több lehetőséget tartalmazó olvasatot választja, a 2 pontos áthajlás esetében viszont teljes biztonsággal indul el a rossz úton, olyan biztonsággal, hogy az csaknem lehetetlenné teszi a korrekciót, a helyes, felnőtt olvasatot.

De hogyan lehet az, hogy ezt a helyes, felnőtt olvasatot csak néhány elvadult irodalomtörténész ismeri, a nagyközönség túlnyomó többsége leragad a maga téveszméjénél? A hibát alighanem a versben kell keresni. De lehet hiba egy versben? Egy József Attila versben?

Természetesen. Ha máshonnan nem, IMT első implikációjából eszünkbe kell jutnia az intésnek: néha a nagy Homérosz is aluszik. Ennél a strófánál is elalszik valaki: „látod, elalszik anyuka”.

Amit állítok, arra nincs semmiféle bizonyíték, magyarázatom igazságát csak belátni vagy elutasítani lehet. Véleményem szerint a versben a következő történik. A költő nyíltan eltávolítja magát a vers beszélőjétől (ha tetszik, narrátorától), hiszen az nyíltan megnevezi magát: anyuka. Az alapvető vershelyzet mindenképpen két fedelű: az egyik szinten a költő idézi másvalaki (fiktív) monológiát, vagy monológot ír másvalaki (fiktív személy) számára; a második szinten az anya altatja gyermekét. A vers teljes szövege látens idézőjelben van tehát, s elé vagy mögé odaértünk egy eligazító mondatocskát: „Az anya mondja:”, vagy „- mondta az anya”.

Legegyszerűbb úgy elképzelnünk, hogy csak az „ANYA:” felirat áll az első sor előtt, vagyis az anya szereplő, s a versszöveg drámai monológ. A versformának

kettős jelentése van: egyrészt az anya (idézett) énekének formája, másrészt a drámai szöveg formája. Amikor az utolsó előtti versszakhoz érve az anya már nagyon fáradt, nem tudja tovább fenntartani dalának kötött formáját és átcsúszik prózába. A költő ugyanakkor egyáltalán nem fáradt, semmi oka, hogy – a maga szintjén – ne tartsa fenn a monológ külső formáját. Ez a strófa tehát virtuóz módon a versforma fenntartása mellett érzékelteti, ábrázolja, hogy a beszélő már prózát mond. Ez a virtuóz teljesítmény azonban valóban inkább csak az elvadult irodalomtörténészek számára érdekes. A gyermeki olvasat – érthető módon – az anya monológjára figyel és nem a szerző bácsi teljesítményére. Ez kétségkívül némi információvesztéssel jár, de alighanem sokkal többet nyerünk cserébe: hitelességet, hihetőséget.

A versforma ilyen kettéválása nem egyedi eset. Íme egy asszó a Hamlet ötödik felvonásából:

HAMLET	No, rajta!		
LAERTES		Rajta hát!	
HAMLET			Egy.
LAERTES			Nem.
HAMLET			Biró!

Az öt sor verstanilag egy sor, együtt adnak ki egy ötös jambust, a dráma versformájának alapegységét. Gyakorlatilag lehetetlen, hogy előadás (vívás!) közben itt érzékelhető legyen a jambus. Viszont a felnőtt olvasat számára ott van a könyvben, bárki kikeresheti.

Az *Altató* utolsó versszakában azután még egyszer helyreáll az anya dalának versformája is, mintha a beszélő felrázná, összeszedné magát. S ebben a versszakban hangzik el – talán az ismét homályosulni kezdő tudat ellenőrizetlen csapongását is jelezve – a vers legtöbbet emlegetett sora: „vadakat terelő juhász”. Meg kell vallanom, gyermekkoromban ebben a sorban én jónéhány éven át nem találtam semmi rendkívülit. Különösséget csak akkor értettem meg, amikor egy illusztrált kiadásban ennél a sornál egy ember farkast és medvét terelt egy kampós végű bottal. S akkor sem a sort éreztem diszsonánsnak, hanem a rajzot. Én ezeket a vadakat sosem farkasként és medveként realizáltam magamban, azt hiszem, nem realizáltam sehogy. Inkább a juhászra koncentráltam, de képzeletemben nem cirkuszi idomárhoz hasonlított, hanem inkább Szent Ferenchez (akiről egyébként szintén nem tudtam akkor). Ez a gyermeki olvasat nyilván egyszerű információhiányon alapult: nem tudtam, vagy legalábbis nem fogalmaztam meg magamnak, hogy vadakat terelő juhász nem létezik. Nem tűnt ez kevésbé elfogadható életpályának, mint a tűzoltói vagy katonai hivatás. Ezek mind nagyon izgalmas életet élő, rendkívüli emberek. Ilyen különleges juhászra is nyilván szükség van, hiszen különben ki terelné a vadakat?

A kiinduló információ hiánya tehát további információvesztéshez vezetett. Nemhogy kulcsom nem volt a megoldáshoz, még a kinyitandó zárat sem érzékelttem. Allegóriává kerékitve a képet: átsétáltam a csukott ajtón. Felnőtt filosz-olvasatomban a vadakat terelő juhász Órióval, a vadásszal azonos, aki az általa leölt állatokat terelgeti a Hádészban. Ez nem valami vonzó kilátás, ráadásul elalváshoz kifejezetten nyomasztó. Vajon most jobb nekem?

A kérdés természetesen elfogult: a gyermeki olvasat előnyeit kívánom kimutatni, ez a koncepcióm. Ha megnézzük az eddigi három József Attilától vett

példát, már kezd is kialakulni valami paradigma-féle. Először láttunk egy 1 pontos enjambement-on alapuló gyermeki olvasatot („biztos itt lakik”), amely nyitottságával kerekedett felül, aztán egy 2 pontos áthalláson alapulót („üveg-golyó”) amely merész döntésével tüntette ki magát, végül egy olyat, amelyben nem volt szerepe semmilyen enjambement-nak („vadakat terelő juhász”), s amelynek épp a gyermeki derű volt az előnye. Ez a legutóbbi azonban kakukktojás. Kiváló példa a gyermeki olvasatra, de nem példa az ambiguitásra (hacsak nem tágítjuk parttalanán a fogalmat). Valaki vagy tudja, hogy nincs vadakat terelő juhász, vagy nem. Ha nem tudja, a gyermeki olvasat az érvényes számára, ha tudja, a felnőtt olvasat. A kettő között sohasem lehet konfliktus, illetve a konfliktus csak egy irányba dőlhet el. Vadakat terelő juhász nincs.

Vajon az igazi ambiguitás mögött mindig a ritmikai és a nyelvi rendezettség konfliktusa áll? Természetesen nem. Ahogyan az akusztikai struktúra képes létrehozni a saját külön ambiguitásait, a nyelvi struktúra is képes erre.

IMT figyelmét valószínűleg elkerülte a *Betlehemi királyok* legfontosabb kétértelmű helye, így nebulónak – talán tudtán kívül – mégis sikerült némi nyitottságot csempészni az előadásba. Erről a helyről van szó:

Benéztünk hát kicsit hozzád,  
Üdvösségünk, égi ország!

Az első sor értelme világos, ezt a kis Jézusnak mondja Gáspár. De mit akar mondani a második sorral? Lehet ez egy kijelentő mondat: „A mi üdvösségünk az égi ország.” Vagyis társai nevében bejelenti megtérésüket. És lehet invokáció, amely dicsőítő imát rejt magába: „Te vagy a mi üdvösségünk, te vagy az égi ország.”

A két változat között csak szintaktikai szinten van eltérés, ott viszont jókora. Az első esetben nominális azonosító szerkezetet látunk: azt állítjuk valamiről, hogy valami. (Ez természetesen újabb dilemmára ad okot: mind az üdvösség, mind az égi ország egyaránt lehet alany is, állítmány is. Értelmileg az a megoldás valószínűbb, hogy „Az égi ország a mi üdvösségünk”, de a szórend alapján nem zárható ki ez sem: „A mi üdvösségünk az egy égi ország.”) A második változatban mind az üdvösség, mind az égi ország állítmány, s a kis Jézus a mondat rejtett alanya.

Mínt hogy a verset a szóbeliségből ismerjük, nem áll rendelkezésünkre az eligazodást segítő központosítás, gyermeki olvasatunkban tehát a kérdés eldöntetlen marad. Hallás után a központosítást így is képzelhetjük:

Benéztünk hát kicsit hozzád.  
Üdvösségünk égi ország!

Hogy ez az olvasat-lehetőség nem az én kimódolt elme-szüleményem, arra ezúttal objektívnak mondható bizonyíték is kínálkozik: egy több kiadást megért sajtóhiba. Ezekben a kiadásokban (Helikon Klasszikusok 1963, Szépirodalmi 1971 és Remekírók 1977) az első sor végén pont áll, de a második sor közepén a vessző is megmarad. Ez az igazi nyitott szöveg; ha a költő így írta volna, azt mondhatnánk, szándékosan akarta eldöntetlenül hagyni a kérdést, ezért mind a két változatra egyforma súllyal utalt. Az elsőre a mondatvégi ponttal (valószínűtlen-



nítve az invokáció-értelmezést) a másodikra a sorközepe vesszővel (valószínűtlenítve az azonosító értelmezést).

Nem kell persze sajnálnunk, hogy nem így történt. A gyermeki olvasat lényege (legalábbis esztétikailag értékes szövegeknél) nem az, hogy egyenértékű vagy jobb alternatívát állít szembe a felnőtt olvasattal, hanem hogy nyitva hagyja a lehetőséget egy másik, kevésbé valószínű olvasat, egy lehetséges félrehallás számára.

Nebulónak természetesen megvan az oka, hogy ne zárja ki a sor értelmezési lehetőségei közül az azonosító kijelentést, sőt esetleg inkább efelé húzza a szíve. Alighanem túlságosan elvontnak és kissé valószínűtlennek érzi, hogy egy csemeget országnak szólítsanak. IMT-t ez nem zavarja, ő bonyolultabb fogalmi absztrakciókra képes, nagyobb kulturális háttérrel ismerősnek érzi ezt a megszólítást („tied az ország” és „te vagy az út”), és ez megerősíti abban, hogy teljes bizonyossággal az invokáció-változat mellett döntsön. De ezektől az árnyalatoktól függetlenül: nebuló olvasata a szóbeliségen alapul, s így nyitott, rugalmas; míg IMT olvasata az írásbeliségen alapul, s így zárt, merev.

A gyermeki olvasat létrejöttének a kétértelmű, félrehallható helyek objektív jelenlétén kívül még egy fontos feltétele van: hogy legyen a műről gyermeki olvasatunk, azaz hogy a szöveg megragadjon bennünket írásbeliség előtti állapotunkban. Kétértelműséget lehet szándékosan a szövegbe rejtetni, de azt vajon hogyan lehet elérni, hogy egy abszolút (vagyis a befogadó személyétől független) esztétikai minőséggel rendelkező szöveg érdekes legyen a gyermeki elme számára? Nem tudom. Azt tudom, hogy az óvodás és kisiskolás koromban hallás után megtanult Weöres Sándor és József Attila versek ma is itt vannak a fejembem, és máig őriznek valamit abból az első olvasatból. Donászy Magda verseiből egyetlen sorra sem emlékszem.

A tehetség, a zsenialitás kérdésére nem kívánok itt részletesebben kitérni. Zsenialitás az, ha valaki József Attila. A szándékosság (szintén eldönthetetlen) kérdése jobban érdekel. A félrehallás vagy a gyermeki interpretáció jelensége a befogadás során jön létre, de ehhez kétségkívül valamilyen objektív alapra van szükség. Ez az objektív alap az alkotó folyamat során négy féle módon kerülhet a szövegbe: 1) a szerző szándékos, tudatos mérlegelő munkája és ítélete révén; 2) a szerző kedvére való, utólagosan jóváhagyott véletlen révén, vagyis szándéktalanul, de tudatosan; 3) a szerző tudatalattija működésének eredményeképp, vagyis szándékosan, de tudattalanul; végül 4) szándéktól és tudattól függetlenül, a vak véletlen működése következtében.

József Attilánál számos példát találhatunk arra, hogy a nyitott olvasat lehetősége jelen van a versben. Hogy hogyan került oda, azt esetenként mindenki eldöntheti vérmérsékletének és világnézetének megfelelően. Szeretnék megdönthetetlen bizonyítékot találni a szándékosságra és tudatosságra, hiszen ez a jelen tanulmány igazát és súlyát öregbítené. Ilyen bizonyíték azonban sajnos nem létezik; még a költő idevágó nyilatkozata sem volna feltétlenül az. Írásom következő fejezetében az eddigiekre alapozva megkísérlem egy teljes vers elemzését a gyermeki olvasat és a félrehallás szempontjai alapján, s ha kiderül, milyen döntő súlyú versszerkezési elv lehet az ambiguitás-elv, talán sikerül kiváltanom annyi érzelmi reakciót, hogy „ez nem lehet véletlen!”

## 6. „Minden költő gyermek” (Kosztolányi D.)

### MAMA

Már egy hete csak a mamára  
gondolok mindíg, meg-megállva.  
Nyikorgó kosárral öleiben,  
ment a padlásra, ment serényen.

Én még őszinte ember voltam  
ordítottam, toporzékoltam.  
Hagyja a dagadt ruhát másra.  
Engem vigyen föl a padlásra.

Csak ment és teregetett némán,  
nem szidott, nem is nézett énrám  
s a ruhák fényesen suhogva  
keringtek szálltak a magosba.

Nem nyafognék, de most már késő,  
most látom, milyen óriás ő –  
szürke haja lebben az égen,  
kékítőt old az ég vizében.

Mindenekelőtt állapítsuk meg: a vers abba a műtípusba tartozik, amely megragadja a gyermeki képzeletet. Témája, egyszerű versformája, redukált szókincse, a nyelvtani szerkezetek áttekinthetősége mind alkalmas arra, hogy kapcsolatot létesítsen a gyermeki világgal. Ugyanakkor távolról sem gyerekvers: igencsak alkalmas a felnőtt figyelmének megragadására is. Súlyos, tragikus tartalmakat hordoz, József Attila verseinek egyik legállandóbb témáját, a fájdalmas anya-élményt, az anya elvesztésének soha ki nem hevert traumáját. Ez a komor szín jórészt a felnőtt olvasat sajátja, a gyermeki olvasat ezt egyszerűen elkerüli. Nyilvánvalóan más verset olvas ki tehát belőle a felnőtt és a gyermek, s a két olvasatot összeköti a mindkét befogadótípus számára érzékelhető abszolút esztétikai minőség, a tökéletesség érzete.

Az előlegzett ítéletek után nézzük a részleteket. A versben egyetlen enjambement található, meglepő módon a legelső sor végén: „mamára / gondolok.” Azért meglepő ez, mert általános gyakorlat szerint a vers eleje az a hely, ahol a versformának legtisztábban kell megjelennie. Itt kell bemutatni, exponálni a formát, hogy aztán a továbbiakban az elvárások teljesülésének és nem-teljesülésének játéka esztétikai élményt jelenthessen. Fel kell ébreszteni az elvárást, amit később a szöveg vagy teljesít, vagy nem. Ugyanaz a mechanizmus ez, mint amikor a fűgák elején a maga pőreségében, kíséret nélkül, egy szólamban hangzik fel a téma. (Ez a gyakorlat tökéletesen egybevág René Wellek megállapításával, mely szerint a műalkotás normák struktúrája.) Vajon miért rontja el a költő a saját játékát a kezdet kezdetén?

Egyfelől azért, mert megteheti. Maga az alapforma majdnem banális, nem lehet nem felismerni: ez az egyik feltétele a gyermeki olvasat létrejöttének. Másfelől azért, mert úgy érzi, ha megteheti, meg is kell tennie: el kell kerülni a trivialitást.

Ez pedig paradox módon úgy történik, hogy a vers triviális (gyermeki) olvasata hozza létre az eredetinelül jóval bonyolultabb (tehát kevésbé triviális) versformát.

A sorvég szintagmát vág ketté, méghozzá elég szoros szintagmatikus kapcsolatot: egy tranzitív igét választ el a vonzatától. Ez a vágás elegendő ahhoz, hogy a szóbeli befogadás számára elhomályosítsa az eredeti versalakzatot. A nyelvi rendezettség nem engedi meg, hogy szóban is érzékeltessük a verstanit, azaz e helyen a ritmikai szünet értelemzavaró lenne. Enélkül igen nehéz megjeleníteni a sorvéget, következőképp eltűnik a rím is. A gyermeki olvasat így látja az első strófa formáját:

Már egy hete csak a mamára gondolok,  
mindig, meg-megállva,  
nyikorgó kosárral ölében  
ment a padlásra,  
ment serényen.

Mint látható, ezt az elrendezést sok minden alátámasztja. Először is a „megállva-padlásra” látens belső rím igazi sorvégi rímmé emelkedhet. Ezáltal létrejön egy bonyolult keresztrimes szerkezet egy rímtelen kezdősorral: xabab. Az első sor érzékelhetően hosszabb ugyan, ritmikailag viszont tökéletes. Ez különösen meglepő.

A vers ötödféles jambus-sorokból épül fel. A sorok zökkenőmentes összekapcsolása elvileg nem lehetséges, mert az egész lábak közé szükségszerűen csonka láb illeszkedik, egy páratlan szótag, amelynél ugrató anapesztus kerül a jambusok közé, vagy megfordul a lejtés és trochaikusba csap át. Két sor metrikája így fest:

U - | U - | U - | U - | U  
U - | U - | U - | U - | U

Ha a kettőt összeolvassuk, az alábbi két értelmezési lehetőségünk van:

1. U - | U - | U - | U - | U U - | U - | U - | U - | U (anapesztus-ugratás)
2. U - | U - | U - | U - | U U | - U | - U | - U | - U (átcsapás trocheusba)

Mindkettő disszonáns volna, a gyermeki olvasat első sora azonban nem az. Ez úgy lehetséges, hogy a „rendes” második sor kezdete („gondolok”) fordított ritmikájú, azaz másfél trochaikus lábból áll, amely az első sor végén álló semleges csonka lábbal két teljes jambussá olvad össze. A gyermeki olvasat tehát a következő ötsoros strófaeképletet hozza létre:

J6 x - T3 a - J4 1/2 b - J2 1/2 a - T2 b

Vagyis az első két sor között máshová helyeződik a határ, a harmadik sor változatlan marad, s a negyedik kettétörök. Kissé szokatlan forma, de egyáltalán nem elképzelhetetlen.

Az ilyen verstani félrehallás egyébként nem példa nélküli: egyszer egy fiatal költő állítólag Berzsenyi *Magyarokhoz* c. ódájából vonta el az alkaioszi strófa képletét, és a harmadik sort, „nem látod a bosszús egeknek”, ötödféles jambus helyett anapesztikusnak érzékelt: - - | U U - | U U - | U, vagyis véletlen

egybeesés és valóban hibás olvasat alapján vonta el a szabályt, s verset is írt erre a formára. (Lator László közlése alapján.)

A verstani ambiguitás itt is összefügg az értelmi ambiguitással. Ezúttal az áthajló szó (gondolok) hovatarozása egyáltalán nem kétséges: az első sorban elkezdődő mondatnak ez az állítmánya. A problémát a „mindig, meg-megállva” módhatározói komplexum jelenti: visszafelé, vagy előre utal; a „gondolok”, vagy a „ment” állítmányhoz tartozik?

Az írásbeliség alapján létrejött felnőtt olvasat számára ez természetesen egyértelmű. A gyermeki olvasat azonban a strófaszerkezet átrendezésével önálló sorra tette ezt a két módhatározót, amelyek így előre és visszafelé egyenlő valószínűséggel utalhatnak. A szórendnek itt viszonylag kisebb a szerepe, mert a strófa második részének rejtett alanyát (Mama) már a vers első sora exponálja, azaz látensen már a második mondat is elkezdődött. A „mindig” viszonylag elvont határozó, a „meg-megállva” viszont nagyon is konkrét, képszerű: sokkal valószínűbben kapcsolódhat a mozgást jelentő „ment” állítmányhoz, mint a „gondolok”-hoz.

Itt ismét hozhatok egy kis bizonyítékot a jelenség objektívására: a vers első megjelenésekor a Népszavában (1934. okt. 28.) így festett az első strófa:

Már egy hete csak a mamára  
gondolok mindig. Meg-megállva,  
nyikorgó kosárral ölében,  
ment a padlásra, ment serényen.

A kritikai kiadás jegyzete szerint ez sajtóhiba is lehet ugyan, de ez esetben sem kevésbé jellemző. A költő (vagy a szedő?) egyenlően elosztotta a határozókat a két állítmány között. Valószínűleg azért változtathatott később ezen a megoldáson (mármint ha tőle származott), mert úgy érezte, a sorközepe mondathatár a vers mondhatóságának kárára megy, vagyis – gondolhatjuk tovább – csökkenti a gyermeki olvasat létrejöttének lehetőségét.

Ez a két lebegő helyzetű (a gyermeki olvasatban esetleg „közös”) határozó nem csak a két állítmány, hanem a két alany: a vers két szereplője, továbbá a hozzájuk tartozó két idősík között is sajátos kapcsolatot teremt. Nem tudjuk, hogy a mamához (Ő) vagy az ÉNhez, s nem tudjuk, hogy a jelenhez, vagy a múlthoz tartoznak-e. A jelzőpár egymásra hajtogatja a vers e négy pólusát, amelyek alapján nekiláthatnánk a szöveg szegmentálásának.

A második sor más tekintetben is megnehezíti a dolgunkat. Világos, hogy az első sorban valamiféle bevezetés, expozíció kezdődik, s hogy a harmadik sor már a vers törzsét képező narráció része. De hol lép át egyik a másikba? A három szóvég három lehetőséget jelent. 1) a „gondolok” szó után (gyermeki olvasat); 2) a „mindig” szó után (Népszava-publikáció); 3) a „meg-megállva” szó után (standard kiadás).

És ez a pont még mást is tartogat. Nemcsak az átcsapás helye kérdéses ugyanis, hanem a módja is. Ha a lebegő helyzetű jelzőpárt figyelmen kívül hagyjuk, akkor is kétértelmű a hely. Éppen olyan „szilenciumos kötés” van itt, amilyent Németh G. Béla a *Tudod, hogy nincs bocsánat* c. versben többet is kimutatott. Érthetjük így: „Már egy hete csak a mamára gondolok, [aki] nyikorgó kosárral...”; vagy így: „Már egy hete csak a mamára gondolok, [mégpedig azt gondolom róla, hogy] nyikorgó kosárral...” A különbség első pillantásra árnyalatnyinak tűnik, holott

meglehetősen lényegbe vágó. Az első esetben a 3. sortól 12-ig terjedő rész a múlt objektív, külső történéseit meséli el, s e történések éppoly reálisak, mint a „mamára gondolok” kijelentés (az expozíció és a narráció mellérendelt viszonyban van). A második esetben a beszélő tudattartalmának kivételését látjuk, vagyis a tíz sornyi narráció realitását nem tudjuk megítélni (a narráció az expozíciónak alárendelt). Ebben a kérdésben félő, hogy a legfeljebb olvasó sem jut egyértelmű döntésre.

Hogy ez az ambiguitás nem véletlen, azt egyetlen ténnyel tudom alátámasztani: megismétlődik. A második versszak közepén található egy hasonló – bár lokálisabb hatású – síkváltás. Itt három értelmezés is lehetséges: 1) ordítottam, toporzékoltam: „Hagyja a dagadt ruhát másra!” (egyenes idézet, magázás); 2) ordítottam, toporzékoltam, [hogy] hagyja... (függő beszéd, valójában így is szólhatott: „hagyd...”); 3) [azért] ordítottam, toporzékoltam, [hogy] hagyja... (célhatározói alárendelés).

Hogy mindez mit jelent, milyen szándékot takar, s milyen esztétikai eredményt hoz létre, arról nehéz pontosan számot adni. A vers alapvető szervezőelve, vezérelve természetesen nem az ambiguitás, de ilyen mennyiségű és mélységű többértelműség már nagymértékben befolyásolhatja az alapmodellt. Mi is ez az alapmodell? Nagyon durva közelítésben azt mondhatjuk, a négy versszak domináns szereplőit és idősíkjait tekintve a következő mágikus kört írja le: ÉN (most) – ÉN (régen) – Ó (régen) – Ó (most). A költő saját jelenbeli létezéséből és múltbeli együtt-létezésükből mágikus logikával megkonstruálja a mama jelenbeli létezését. Ezt egyszerűbben úgy hívják, halottidézés.

Az ambiguitások sokasága azzal függ össze, hogy ez önvarázslás: a varázsló egyben a médium is. A varázslat sikere érdekében a varázslónak a külvilág felé közömbös magabiztosságot, kívülállást kell mutatnia, a médiumnak viszont empátiára van szüksége, azaz mélyen érdekeltnek kell lennie. Ha e kettő ugyanaz a személy, akkor egyfelől (varázslóként) szégyenkeznie kell túlzott involváltsága miatt, másfelől (médiumként) aggódnia kell esetleg elégtelen involváltsága miatt. Ezek az ambiguitások segítenek áthidalni ezt a dilemmát: homályban tartják involváltságának mértékét. Nem lehetünk biztosak benne, hogy az, aki a mamára gondol, milyen mértékben azonosítja magát azzal, aki ordított, toporzékolt.

Az involváltság mértéke József Attila egyik legállandóbb, legkomolyabb poétikai és emberi problémája. Gondoljunk erre a híres mottóra: „Aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni”. Aztán gondoljunk a *Szabad ötletek* e mondatára: „a verseim nem én vagyok: az vagyok én, amit itt írok”. Végül pedig idézzük fel azt a többek által megírt, tehát hitelesnek tekinthető történetet, amely Kosztolányi *Barkochba* c. novellájának is alapját képezte: a költő barkochba-feladvány formájában tudatja barátaival, hogy élettársa öngyilkosságot követett el. Itt is az involváltság mértékével folyik a játék.

Ebből a szempontból nagy jelentősége van az „Én még őszinte ember voltam” sornak is. E mondatnak két, egymásnak ellentmondó implikációja van: „Én voltam az, aki ordított stb.”, és „Én már nem vagyok őszinte ember (holott akkor az voltam).” Nyilvánvaló a gyermeki ÉNhez való kötődés ambivalenciája, különösen mivel a jelenlegi ÉN a gyermek ÉN morális mérlegén találtatik könnyűnek. Ezt a helyzetet nevezhetjük „Találkozás egy fiatalemberrel”-toposznak is. Hozzájárul ehhez, hogy a sor a szüzi olvasat számára meglehetősen félrevezető, az „ember” szónak olyan jelentését használja, amely egy árnyalattal eltér a hétköz-

napi alkalmazástól. Ha azt halljuk „egy őszinte ember”, bizonyosan nem kisfiúra gondolunk. Az „ember” szó elsődlegesen a homo faj jellegzetes képviselőjére, alapesetére utal, s patriarchális kultúránkban ez a kifejlett hím: a felnőtt férfi. Nőt vagy gyermeket többnyire nőként, gyermekként nevezünk meg (vö. „Nem embör vót az, hanem asszony”). Meglepetésként hat tehát, hogy a szóban forgó ember: kisgyerek. Utólag helyesbíteniünk kell az „ember” szó jelentését: „a homo faj bármely egyede”.

A gyermeki ÉN valamennyi megnyilvánulása a mamára irányul, a mama viszont hangsúlyozottan közömbös. A hozzá kapcsolódó állítmányok semlegesek: ment (háromszor), teregetett; illetve az ÉN-re irányuló cselekvések tagadásai: nem szidott, nem nézett. Ez a közömbösség szintén ambivalens érték. A gyermeki ÉN számára nyilvánvalóan kellemetlen, a felnőtt ÉN viszont éppen ebbe a tulajdonságba kapaszkodik, ezt használja fel a varázslathoz. A végtelenül közömbös mama nyilván a halál iránt is közömbös, olyan, mint egy természeti erő, mint egy isten. (A vers egy címváltozata: *Mennybemenetel*.) Nem hat rá semmi, tehát halhatatlan. A 11–12. sorban azután személyében el is tűnik, feloldódik attribútumai, a száradó ruhák között. Ez a „ruhák” alany az egyetlen a versben, amely grammatikai értelemben elhagyja az „ÉN-Ő” mágikus kört. E feloldódási folyamat végpontja lesz majd az utolsó két sorban bemutatott átlényegülés, feltámadás, megistenülés.

Van itt még egy pont, ahol a gyermeki olvasat eltér a felnőttől. A gyermeknek ugyanis egyáltalán nincs benne semmi rendkívüli, ha a kiteragetett ruhák *keringnek*. A felnőtt viszont meglepődik ezen. Hogy a ruhák fényesen, suhogva szállnak, az rendben van: fújja őket a szél (bár... egy padláson?). Viszont ha keringve szállnak, az azt jelenti, hogy elszabadultak a szárítókötélről, és elindultak az ég felé, mintha egy fölfelé ható örvény húzná őket. A kép megdöbbenő és fenséges, de mégsem meglepő, s ez a gyermeki olvasat következménye. Gyermeki olvasatunkban nem éreztünk itt semmiféle norma-áthágást, így ez a fel nem dolgozott kép mintegy beépült a normarendszerünkbe, és ott működött éveken át, míg fény nem derült valódi (?) jellegére. Éppúgy, mint a vadakat terelő juhász esetében; nevezhetnénk ezt gerilla-retorikának is. Itt kell utalnunk Kosztolányi véleményére, aki nagyon nagyra tartotta a gyermeki esztétikai ítéletet, s ha nem is abszolút, mindenesetre teljes értékű mércének tekintette a gyerekek romlatlan ízlését (vö. *Gyermek és költő, A rím varázslata* stb.)

Az „Én még őszinte ember voltam” sornak tükörképe a „Nem nyafognék, de most már késő” sor. Míg ott a gyermek ÉN értékrendje vetítődik a jelenlegi ÉN-re, itt a jelenlegi ÉN viselkedésnormái vetítődnek vissza (feltételesen) a gyermeki ÉN-re. Az ambivalens azonosulás mindkét helyen jól érzékelhető, s a varázslat két fázisát képviseli. Az első az alámerülés a múlt transzcendenciájába, a második a múltból való visszatérés és kísérlet a jelen transzcendentálására. Mint az elsőnél, a másodiknál is fontos implikációkkal találkozunk. Most már késő: a múlt nem módosítható kedvünk szerint. A varázslat sikerült, de eredménye nem kielégítő. A mamából óriás lett, és visszamenőleg is kihullott belőle minden emberi, minden esendő, szerethető.

A vers legnagyobb hatású ambiguitását az utolsó két sor teremti meg. Ha a felnőtt olvasatot tekintjük, ez az értelme: „[a mama] szürke haja lebben az égen [és a mama] kékítőt old az ég vizében.” A két sor logikailag voltaképpen összeegyeztethetetlen, mert retorikailag egymásnak ellentmondó helyzetbe hozzák az ég fogalmát. Az első sor hiperbola és metafora kombinációja: a szürke haj

felnagyítva az égre vetül, s az ég szürkéje a haj szürkéjével azonosul. Maga az ég azonban nem retorizált, az, ami: a kékes-szürkés levegőburok a fejünk felett. A második sorban az „ég vize” önmagában is többértelmű. A koherenciára törekvő felnőtt olvasat a hiperbola folytatását igyekszik benne látni, az „ég vize” ezek szerint az a rész, ahol kék az ég. Vagyis a mosónő mama egész alakja felvetődik az égre, mely felül szürke, ez a haj; alul pedig kék, ez a kékítő víz. Csinos allegória kerekedik tehát, kár, hogy mire kimódoljuk, már nem is tudjuk igazán élvezni.

Fontos megemlíteni, hogy ezt a verset 1942-ben maga Benedetto Croce is méltatta, de Lina Linari fordítása alapján a munka diadalának ünneplését látta benne. Ehhez hozzájárulhat, hogy a fordításban az utolsó sorpárból ennyi marad: „Az égen látom, amint az ég kékjét oldja a vízben.” (vö. *Kortársak József Attiláról*, 1782–3 és 1927–8.)

Az „ég vize”-nek sokkal valószínűbb és kézenfekvőbb értelmezése az ég=víz metafora (ad notam: „szerelem tüze ég...”). Az ég tehát maga a kékítő víz. De az ég az imént még retorizálatlan ég volt, hogyan derülhetett ki róla, hogy egy metafora *tenorja* (vagyis nem *vehicle*, nem az derül ki róla, hogy valami más helyett áll, hanem hogy immár valami más áll helyette: a kékítő víz)? S ráadásul hogyan lehetne a szürke haj a kékítő vizen? Ez végképp elképzelhetetlen. A két sor külön-külön tökéletes, gazdag költői kép, de együtt – hiába – képzavart alkotnak. Látszólag két lehetőségünk van tehát: vagy a szöveg folyamatosságát megtörve egymástól teljesen elkülönülő gondolatkörként kezeljük az utolsó két sort, vagy megelégszünk a felül szürke-alul kék ég csinos és lapos allegóriájával. Itt bizonyosodik be, hogy a verset a gyermeki olvasat teszi nagygyá. A gyermeki olvasat nem elválasztja, hanem még jobban összekapcsolja a két sort, így: „[a mama] szürke haja lebben az égen [és a mama haja] kékítőt old az ég vizében.” A felnőtt és a gyermeki olvasat között annyi a formai különbség, hogy míg az első a 14. sorból veszi át a 16. sor grammatikai alanyát („ő”), az utóbbi a 15. sorhoz fordul. Az eljárás kissé bizarrnak tűnhet, minthogy tematikai alanya kétségkívül a 15. sornak is a mama. A különbség így ábrázolható:

Felnőtt olvasat:

14. (ő)  
 ↙ ↘  
 15. 16.

Gyermeki olvasat:

14. (ő)  
 ↓  
 15. (haja)  
 ↓  
 16.

Mellérendelt pozícióból tehát alárendelt helyzetbe kerül az utolsó sor. Ez feloldja a képzavart, hiszen az „ég vize” metafora beágyazódik a 15. sor hiperbolájába. Eddig is az égről beszéltünk, s most íme, mondunk rá egy metaforát, pontosabban a haj és az ég viszonyát jellemezzük egy metaforával. De a haj és az ég viszonya maga is metaforikus volt. Vajon ez a transzcendencia további transzcendentálását jelentené?

Korántsem. Egy metaforának csak két oldala van: reális és transzcendens. Ha valakinek szerelem *tüze* ég a szívében, a transzcendens tűz révén magát a szerelmét reálisabbnak gondoljuk, mintha csak azt mondanánk, szerelmes. Az égen lebbenő haj egy metafora transzcendens oldala, amikor vele szemben a reális oldalon a szürke árnyalatok hasonlósága áll. Ha viszont a kékítő víz kerül

szembe vele, átbillen a reális oldalra. Kissé sarkosan úgy is fogalmazhatnám, a kékítő víz metaforájához képest az égen lebbenő haj közvetlenül érzékelhető valóság, realitás.

Ha viszont a mama szürke haja old kékítőt az ég vizében, akkor még el kellene számolni egy értelmi ellentmondással. Hogyan tud a szürke kékíteni? Ellentmondás ez? Természetesen nem. Bármennyire elrejtőzött, ez a vers legfontosabb metaforája és morális mondandója: az az érték, az a varázslat, ha valami képes önmagánál jobbat létrehozni. Ezt teszi a versbéli mágia: mamát varázsol a semmiből. Ezt teszi a költő a mamával: jelentéktelen alakjából megteremtí élete nagy mítoszát. Ezt tette egész életében: szenvedésből, nyomorultságból kovácsolta ki az egyetemes költészet egyik csúcsteljesítményét. És ezt tette végső soron Pócze Borbála is. Megszülte József Attilát.

## 7. Összefoglalás

Úgy vélem, bizonyítottnak vehető, hogy a vizsgált jelenségkör fontos szerepet kaphat a költészetben. Láthattuk, hogyan működik és mire való. Annyi feladatunk maradt, hogy elvégezzünk néhány terminológiai tisztázást és koherens rendszerbe állítsuk a vizsgált jelenségeket.

Példáinkra három terminust alkalmaztunk: gyermeki olvasat, félrehallás, ambiguitás. Mindez két, világosan elkülöníthető jelenségre utalt: a normatívtól eltérő, non-standard olvasatra, és a potenciálisan ezt is magában foglaló nyitott olvasatra.

Az ambiguitás fogalmát a maga helyén a nyelvi elem szimultán szerepeinek interferenciájaként definiáltam. Az ambiguitás tehát abban különbözik el a másik két fogalomtól, hogy ez a szöveg vagy szöveghely immanens tulajdonsága. Ez a tulajdonság azonban kizárólag a megfelelő olvasat révén képes érvényre jutni.

A félrehallás az ambiguitás egyik megnyilvánulása a befogadásban. A terminus összetett szó, s két tagja két fontos implikációt tartalmaz. „Félre” – ez a non-standard olvasatra utal, és minden esetben feltételezi az egyetlen normatív, standard olvasat létezését. „Hallás” – ez a szóbeli befogadásra vonatkozik, amely az írásbelihez képest mindig tartalmaz eldöntetlenségeket (így kapcsolódik a gyermeki befogadáshoz). Pusztán félrehallásból csak non-standard olvasat születik, a nyitott olvasat azonban tartalmazza a félrehallást, mint lehetőséget.

Ha az ambiguitás a mű immanens tulajdonsága, a félrehallás pedig a befogadás folyamatában jön létre, a harmadik terminus az elkészült interpretációra, a műről bennünk kialakult képre utal. Gyermeki olvasat létrejöttéhez nincs feltétlenül szükség effektív félrehallásra, sokszor elegendő a félrehallás felismert lehetősége is. Itt is feltételezzük azonban az egyetlen normatív olvasat létezését. Példáink túlnyomó többségénél az írott forma világosan megadja ezt az olvasatot, vagyis megszünteti a szóbeliségen alapuló nyitottságot, illetve kizárja a non-standard olvasatot.

Vannak természetesen olyan esetek, ahol több, egyenrangú standard olvasat is létezik. Ilyen például Empson első ambiguitás-típusa: ha valaki egy fiatal lányt és egy virágszálat hasonlít össze, egyforma joggal teheti ezt karcsúságuk, szépségük, keccses mozgásuk, kívánatosságuk, mulandóságuk és még számos közös tulajdonságuk alapján. Ezen lehetőségek között azonban befogadóként egyáltalán nem szükséges választanunk, minthogy nem zárják ki egymást, valamennyi egyszerre



is érvényes lehet. Ha két vagy több egyformán valószínű olvasat logikailag kizárja egymást, akkor a felnőtt olvasat általában dönt közöttük, a gyermeki olvasat azonban, ha ez lehetséges, elkerüli a döntést: az értelmezés gazdag esztétikai erőteret gerjesztve oszcillál a két lehetőség között.

Hogy a gyermeki olvasat „csak” non-standard vagy több lehetőségű, nyitott olvasat, az mindig az adott ambiguitástól függ. Egyes esetekben, mint láthattuk, a félrehallás kiszorítja, lehetetlenné teszi a standard értelmezést, más esetekben csak egyenrangú (vagy annak tűnő) alternatívát nyújt. A matematikai logika fogalmaival élve a standard és non-standard olvasat között bizonyos esetekben „kizáró vagy” (XOR), más esetekben „és/vagy” (OR) viszony áll fenn. Elvileg lehetséges két egyenlő valószínűségű, egyformán szembeötlő olvasat; ezek logikai „és” (AND) viszonyban állnak. Hogy melyik változat jöhet létre, azt nem a befogadási aktus, hanem maga a szöveg határozza meg: az, hogy az interferenciában mely részrendszerek, mely nyelvi szintek érintettek.

Önálló nyelv-modell kialakítása helyett célszerűbbnek látszik itt egy kész modell alkalmazása. A liége-i  $\mu$ -csoport a következő alapokra helyezi *Altalános retorikáját*: A nyelv szavakból és mondatokból épül fel. Mind a szavaknak, mind a mondatoknak van formája és jelentése. A szavak formáját a morfológia, a mondatokét a szintaxis; a szavak jelentését a szemantika, a mondatokét a logika határozza meg. E négy kategória különféle normasértései adják ki a retorikai alakzatok rendszerét. Megjegyzendő, hogy míg a szóformák, mondatformák és szójelentések száma véges, a mondatjelentéseké végtelen. A nyelvészet hatóköre a negyedik kategóriára nem terjed ki, mert itt a közlésnek a valósághoz való viszonyában történik normasértés, és a nyelvészet a valóságot nem vizsgálja. Kísérreljük meg ezt a felosztást az ambiguitásokra alkalmazni.

1. *Morfológiai ambiguitás*. Azonos a tulajdonképpeni, hétköznapi értelemben vett félrehallással, félreértéssel. Két szóalak osztozik közös fonológiai összetevőin, ez a közös rész egy fonológiai absztrakcióval fejezhető ki. Szorosan kötődik a szóbeliséghez, alapja a homoteleuton, a hasonló hangzás, de van egy sokkal ritkább, írásbeli megfelelője is, a félreolvasás. Mindkettőben közös a jel és zaj hibás elkülönítése, a nem megfelelő sémák mozgósítása. Erre is hozhatunk József Attilához kapcsolódó példát: a *Karóval jöttél* első kéziratában egyes kutatók szerint *kóro* állt, ezt „elírták”, vagyis tulajdonképpen félreolvasták a szedés során, a költő pedig nem javította ki a korrektúrában. Szép és tanulságos történet.

A korrektúrák egyébként gazdag tárházai az ilyen rosszra javításoknak, egy jellegzetes példa: Gothai helyett Goethei almanach. Ez az eset egyébként – minthogy alapja a befogadó információhiánya – némiképp a logikai ambiguitással is rokon. Gotha – ennek semmi értelme, gondolja, és kijavítja rosszra. (Róna Judit közlése alapján.) Szóbeli példát többet is elemeztünk, legalaposabban a *kidőlni–kitörni* félreértést.

A morfológiai ambiguitás jellemzően a csatorna hibájából vagy a kód megváltozásából következően jön létre, tehát fatikus vagy metanyelvi információhiány következtében. Az is feltétele, hogy a kontextus ne mondjon ellent a félreolvasás értelmezésnek. Ezt a feltételt közös kontextusnak nevezem.

Ez a változat nem ad teret a kételynek, a nyitott olvasatnak. A szót a normatív elvárástól (azaz a feladó szándékától) eltérő módon értelmezzük, s ez kizárja a helyes értelmezést. Amennyiben kétely keletkezik bennünk értelmezésünk helyességét illetően, az azt jelenti, felismertük a csatorna hibáját, vagyis a közlés

eredménytelenségét (vö. kiszera méra). Az ambiguitás csak akkor lép működésbe, ha biztosak vagyunk téves értelmezésünk helyességében. (XOR)

A morfológiai ambiguitás gyakorlatilag sohasem áll magában, mindig magával hozza (legalább) a szemantikait. Merőben valószínűtlen ugyanis, hogy az eltorzult szóalak jelentése azonos maradjon az eredetivel.

Nem véletlen, hogy ide vonatkozó példáim irodalmon kívüliek. Irodalmi ábrázolását nyilván jónéhányat lehetne találni, komoly alkalmazását annál kevesebbet. Leginkább talán paródiákban lehet vele találkozni (Babits Bihály stb.) Magas irodalmi alkalmazására egyetlen (bár nem kristálytisztán komoly) példát mégis hozhatunk: Joyce nyelvhasználatát a *Finnegan's Wake*-ben.

2. *Szemantikai ambiguitás.* Helyesen fogjuk fel a szóalakat, de téves értelmet tulajdonítunk neki. Két jelentés osztozik egy szóalakon: klasszikus alapesete a homonímia (vö. Róbert Gida, Alice, fogsark). Itt nincs hiba a csatornában, viszont a kontextus kétértelmű (közös). A homonímiákat a kontextusnak kellene tisztázni, ha nem teszi, referenciális információhiányról beszélhetünk. Ez gyakran verbális helyzetkomikum forrása. Példának itt egy régi vicc: Két rendőr a korláthoz támaszkodva áll a Dunakorzón. Az egyik felsóhajt: „Istenem, a Budai Vár!” Mire a másik: „Hadd várjon.”

A példa nem teljesen egyértelmű. Ha a két rendőrnek van egy Budai nevű közös ismerőse (például a főnökük), akkor létrejött a közös kontextus, és a második rendőr könnyen belesétálhat a homonímia csapdájába. (Sőt, ad absurdum elképzelhető, hogy az első rendőr tényleg a főnökükről beszélt, a közlésfolyamat teljesen sikeres, azaz mi, a vicc hallgatói pottyantunk a fent említett csapdába, és magunkon derülünk. Így persze csak a szerepek elosztása változik, a történet lényegileg ugyanaz.) Lényegesen más eset, ha a második rendőr felismerte a homonímiát és szándékos kreatív félrehallással reflektált rá. Ez esetben nem ő a vicc tárgya, hanem ő mondja a viccet. Ezt reflektált szemantikai ambiguitásnak nevezhetjük. (A harmadik lehetséges értelmezésre – a tulajdonképpeni viccre – a logikai ambiguitások között térünk ki.)

A homonímiák írásbeli és szóbeli előfordulásai között nincs lényegi különbség, tehát nem kötődnek kivételzetten a szóbeliséghez (kivéve a *tale-tail* jellegű esetet, a homofóniát, s ennek fordítottját, az ugyanúgy irt, másképp ejtett homográfiát). A homonímiát egyébként is érdemes tágran értelmezni. Íme egy példa: Müllerné mondatára, „Hát megölték a Ferdinándot”, Švejknek két távolabbi prágai ismerős is eszébe jut, csak a trónörökös nem. Ez természetesen logikai ambiguitásként is elemezhető, hiszen Švejknek a valósághoz való viszonyában van a hiba: nem tudja, hogy Ferdinándon mostanság a főherceget kell érteni. Erre a lehetőségre a maga helyén visszatérünk. Az eset annak alapján sorolható ebbe a kategóriába, ha úgy értelmezzük: Švejk egyszerűen hibás jelentést társított a „Ferdinánd” szóalakhoz. De ismerve a derék katonát, még egy tényezővel számolni kell: Švejk esetleg szándékosan hallotta félre a Ferdinánd nevet, tudatosan elutasítva a közmegegyezést, miszerint ez a trónörökös megjelölésére használatos. Amennyiben ez az eset áll fenn, akkor Švejk felismerte és használta a homonímiát: játszott vele. Ez is reflektált ambiguitás.

A névazonosság (főként a keresztnév) persze nem igazi homonímia, de még erre sincs feltétlenül szükség. Remek szemantikai ambiguitást tudnak előidézni például a névmások, amelyekben más ért a beszélő, s más a hallgató. Hasonló a helyzet az elliptikus közlésekkel, a sokatmondó utalásokkal: mindezek számos vígjátéki cselekménynek képezik az alapját. Ugyanakkor ha például az ellipsis

révén egy mondatnak két alanya is lehetséges, az az eset már átcsaphat szintaktikai ambiguitásba (vö. kékitőt old...) Az egyszerűség kedvéért most ezekre is kiterjesztem a homonímia fogalmát.

A szemantikai ambiguitás olykor morfológiát is létrehozhat, ha a homonímia nem egyetlen szóban fordul elő, hanem több szó konkatenációjában, a morfémahatárok elmozdításával, vö. sáskacapat kóvályog. A szintaktikaira is gyakran kihat, különösen ha a homonímiában található jelentések szófaja is eltér, s így mondatbeli szerepük is. De önmagában is gyakran áll.

A szemantikai ambiguitás sűrűn hoz létre nyitott olvasatot. Ilyen volt Róbert Gida és Alice példája: a gyermeki olvasatban jelen van a standard és a non-standard értelmezés is, egymásra hatásuk pedig különösen revelatív. A fogsark-példában viszont, társát kiszorítva, csak a non-standard értelmezés van jelen. Nyilvánvalóan befolyásolja ezt egyfelől a homonímiában található fogalmak közelsége (a Róbert Gida-példában ezt biztosítja a metonimikus érintkezés), másfelől a közös kontextus kiterjedése és minősége (az Alice-példában ezt testesíti meg a képvers). A fogsark-példában a fogalmaknak semmi köze egymáshoz, közös kontextus pedig egyáltalán nincs, minthogy egyidejűleg szintaktikai ambiguitás is fennáll, s a változó szintaxissal minden szó kontextusa megváltozik. Jellemző tehát az OR, de XOR is előfordul.

3. *Szintaktikai ambiguitás.* Ebben a változatban a mondat szerkezete (formája) a félreérthető. Két mondat szerkezet osztozik ugyanazon a morféma-sorozaton, vagy két szintagmatikus kapcsolat-típus osztozik ugyanazon a morféma-páron. Működése a szóbeliséghez kapcsolódik, az írásbeli forma – elsősorban a központozás révén – többnyire eltünteteti a kétértelműséget. (Közbevetőleg: vajon nem ez volt-e az egyik oka, hogy Apollinaire és nyomában csaknem az egész avantgarde költészet diszkvalifikálta a központozást?) Ha a hiányzó információ a központozással közvetíthető, akkor itt magában a kódban rejlik a kétértelműség, s az információhiány metanyelvi. Természetesen másról van szó, mint a morfológiai ambiguitás esetében. Ott csak külső információ hiányzott: „Figyelem, kódváltás”, itt viszont a közlésfolyamaton belül kellene a kód saját hiányosságait orvosolni.)

A legtöbb irodalmi példánk (csaknem valamennyi József Attila-példánk) erre a típusra vonatkozott. Az ambiguitás-típusok közül kétségkívül ennek a leggyakoribb és hatásokban leggazdagabb az irodalmi felhasználása.

A szintaktikai ambiguitás mindig alkalmas nyitott olvasat létrehozására, a non-standard értelmezés szinte sohasem zárja ki a másikat (kivéve talán a fogsark-jellegű komplex eseteket, ahol a szemantikai változások is mélyek), az olvasatok viszonya tehát nem is OR, inkább AND. Legtöbbször önmagában áll (szemantikai variációk nélkül), s így a lehetséges mondat-jelentések összeegyeztethetők egymással. Még abban a szélsőséges esetben is, ha ezek a jelentések egymás szöges ellentétei. Híres példa a következő, központozás nélküli szöveg (több változatban létezik): „A királynőt megölni nem kell félnetek jó lesz ha mindenki úgy akarja én nem ellenzem.” A központozás dönti el, hogy a szöveg rebellis buzdítás vagy lojális intés. Olvasatunk mégis képes mindkét értelmezést magába foglalni, a kettő között oszcillálni.

Az enjambement egész problémaköre ehhez a típushoz kapcsolódik. Maga az enjambement nem fér bele most épülő tipológiánkba, minthogy nyelven kívüli képződmény: analóg csupán a nyelvi ambiguitással, ahogy Mészöly csimpánzának viselkedése analóg a kreatív félrehallással. Mégis igen gyakran egybe is esik vele. Ez annak az elvárásunknak (viszonylag állandó normánknak) köszönhető,

hogy a verssornak tagmondát-, de legalábbsi szintagmahatárral kell zárulnia. Ha nem így történik, önkéntelenül is megmozgatjuk teljes szintaktikai apparátusunkat a „helyesbítés” érdekében, s az esetek jelentős részében van is mibe kapaszkodnunk (vö. „biztos”, „gondolok” stb.), létrehozunk egy alternatív olvasatot, de ezzel nem semmisítjük meg a normatív, a sorvéggel mit sem törődő értelmezést. Nyitott olvasat születik.

4. *Logikai ambiguitás.* Ez a legnehezebben tettenérhető változat. Voltaképpen fából vaskarika: a félrehallás oka nem a szövegben, hanem a címzett referenciális információhiányában keresendő, tehát az ambiguitás nem a szöveg immanens tulajdonsága. Úgy fogalmazhatnánk, az ilyen típusú félrehallás látens ambiguitást konstituál. De inkább ne fogalmazzunk úgy.

A referenciális információhiány itt más jelent, mint a szemantikai ambiguitás esetében. Ott a szöveg tartalmazott túl kevés egyértelműsítő információt (vagyis redundanciát), itt pedig a befogadó nem kellően felkészült (vagyis nem tudja hasznosítani a redundanciákat).

A két esetet gyakran igen nehéz elválasztani egymástól. Ha visszatérünk a rendőrvicc-példára, itt kell szólnunk a legkézenfekvőbb értelmezésről: a második rendőr egyszerűen nem tudja, hogy a vele szemben álló épület a Budai Vár, vagy hogy egyáltalán létezik ilyen nevű épület. Fel sem merül benne, hogy „Budai” nem egy ember (nem is kell, hogy közös ismerős legyen). Ha felmerülne, akkor átcsúszna a szemantikai ambiguitásba.

Logikai ambiguitás Švejk esete is, amennyiben Švejk nem tudja, hogy a „Ferdinánd” szó normatív jelentése: a trónörökös, netán azt sem tudja, hogy a trónörököst így hívják. Ha tudja, akkor szemantikai ambiguitás áldozata vagy előidézője.

A logikai ambiguitás ezek szerint XOR típusú: a standard és non-standard olvasat közötti különbség csak az adott információ megléte vagy hiánya. Valakinek vagy birtokában van a szükséges tudás, vagy nincs. Lényeges elem, hogy a címzett nem ismeri fel az információhiányt, ezért itt nem képzelhető el reflektált altípus.

Egyik legjellemzőbb előfordulása valamilyen retorikai alakzat fel nem ismerése, vagyis az az eset, amikor a befogadó nem veszi észre a normától való eltérést. Egy laboratóriumi példa: Kint zuhog az eső. X megjegyzi: „Szép időnk van.” Y nem érzékeli az iróniát, normatív, referenciális kijelentésként próbálja értelmezni X mondatát és azt gondolja: a) X-nek valami sajátos oka van szépnek látni az esőt, például mezőgazdasági érdekltség; b) X megőrült.

A gyermeki olvasatban gyakoriak az ilyen „elnézések”. Hadd emlékeztessenek két példára, a vadakat terelő juhászra és a keringve szálló ruhákra, amelyeket a maguk helyén elemeztem.

Végül hadd mutassam be egy komplex példán a szemantikai és logikai ambiguitás különbségét (ez egyben a „közös kontextusra” is jó példa): Joyce *Ulysses*-ének ötödik epizódjában Bloom M’Coyjal találkozik. M’Coy elhunyt közös barátjukról beszél, miközben Bloom egy konflisra szálló csinos nőt figyel a válla fölött. Eszébe jut néhány korábbi voyeur-élménye is. A döntő pillanatban egy villamos robog be a képbe. „Igen, igen – mondta Bloom bamba sóhajjal. – Megint elment egy. – A legjobbban közül – mondta M’Coy.” (Gáspár Endre fordítását használtam.) Bloom megjegyzése egyszerre vonatkozik az elszalasztott erotikus látványra és a halott barátára. M’Coy természetesen csak az utóbbira gondol, választát azonban Bloommal együtt joggal ráérthetjük az előbbire is. Bloom itt

kaján módon alkalmazott egy reflektált szemantikai ambiguitást, M'Coy azonban – információ hiányában – ezt nem veszi észre. Normál referenciális szövegnek érzékeli az ironikus kétértelműséget, tehát logikai félrehallásnak esik áldozatul. Ennek megfelelően fogalmazza meg válaszát, amely a csak Bloom és az olvasó által ismert közös kontextusban ismét szemantikai ambiguitásnak minősül.

\*

Láthattuk, hogy az irodalmi alkalmazás szempontjából a szemantikai és a szintaktikai ambiguitásra, az ezek által indukált félreolvasásokra kell elsősorban figyelemmel lennünk. A morfológiai – természetéből adódóan – nem nagyon fordulhat elő a mű és befogadó közötti viszonyban, s ha mégis előfordul, ahhoz semmi köze a szerző szándékának. A logikai gyakran előfordul ugyan, de merőben ellenőrizhetetlen módon: a szerző nem választhatja meg az olvasóit. De a legnagyobb baj mindkettővel az, hogy XOR jellegűek, vagyis ha létrejön a non-standard olvasat, az mindig kizárja a standard olvasatot. Ez viszont egyetlen szerzőnek sem lehet szándéka. A szerzőknek nyilvánvalóan van saját olvasatuk a művükről, és nyilvánvalóan azt szeretnék, hogy a standard (grammatikai és retorikai értelemben; az esztétikai-értelmezési standardról most nem beszélek) ehhez álljon közel. A legvadabb dadaista kollázs sem akarja, hogy félreértsék; azt akarja, hogy annak értsék, ami: zagyvaságnak.

A gyermeki olvasatban bekövetkező félreértésnek, mint láttuk, ennek ellenére ezekben a szférákban is lehet jótékony hatása. A rögzült és kizárólagos non-standard olvasat leleplező gúnyvá érlelődhet, mint a mozgalmi dalok esetében, máskor pedig a felismeretlenül maradó normasértés beépülhet a gyermeki nyelvi univerzumba, kiszélesítve, gazdagítva azt.

A legértékesebb esztétikai hatást azonban a szemantikai és szintaktikai ambiguitások OR típusú megnyilvánulásai keltik. Többször említettük ennek kapcsán az oszcilláció fogalmát. Mi is ez voltaépp, és miért jelent esztétikai örömforrást?

Egy zenei analógia lehet a segítségünkre. Amikor egy többszólamú művet, például egy Bach-fűgát hallgatunk, elvileg két befogadási mód között választhatunk. Vagy az egymást követő harmóniákat figyeljük (szinkroniák szekvenciája), vagy egy kiválasztott dallam (szólam) folyamatát (diakronia). Egy egyedi zenehallgatás során nemigen érzékeljük, hogy valamennyi dallam egyetlen alaptéma variációja, kombinációja és permutációja. (Az alaptémát olyan műveleteknek veti alá a szerző, amelyek néha retorikai alakzatokkal is analógiát mutatnak, például palindrom, anagramma, vagy „A királynőt megölni” típusú megfordítás.) Érzékszervi befogadásunk valóban ide-oda ugrál a két lehetőség között, de a mélyebben megismert mű esetében agyunk képet tud alkotni az egészből, megszületik benne a lekottázhatatlan ideális dallam, ideális harmónia.

A *Mama* utolsó két sorának alighanem ugyanebben áll a hatása. A két jelentésnek betűről betűre ugyanaz a formája, így ezt a formát a nyitott olvasatban nem mint két külön közlést, hanem mint egyetlen meta-közlést fogjuk fel. Így ér el bennünket a kimondatlan, kimondhatatlan jelentés, így válik a mosónőből időben és térben határtalan Világanya, az anyaság csupas, forma nélküli jelentése. Vagyis a nagy költészetben az ambiguitás sem tesz mást, mint amit a nagy költészet általában: a nyelvből alkotja meg azt az eszközt, amely legyőzve a nyelv korlátait nyelven kívüli jelentéseket közvetít. Kimondja a kimondhatatlant.

"CHILDISH READING" OR THE POETICAL SIGNIFICANCE OF MISHEARING

. The essay studies a rather peculiar feature of certain literary works of art: the interference between an early, oral, often misheard "childish reading" and the normative, literal, educated "adult reading". It finds that in several cases the early mishearing gives an additional value to one's reception, thus the "childish reading" can have some advantages over the normative reading.

Analyzing two examples of childhood receptions of political songs it finds that the uninfluenced original childish way of thinking that has no prejudices unintentionally reveals the weaknesses and contradictions of the ideology reflected in the songs, or at least of the forcing of that ideology on children.

Then the essay presents two literary representations of this kind of interference: the mouse's tail/tale from *Alice in Wonderland* and the North Pole from *Winnie the Pooh*. Both cases are rich in connotations and reflect clearly the creative thinking of children.

After introducing the notion of ambiguity (relying only partly on W. Empson's essential work) the author gives a new definition of it: "Ambiguity occurs when a certain unit of language belongs to more than one partial systems at the same time. Ambiguity is the interference of the different roles the unit performs in those systems."

The essay shows several examples of the presumably intentional usage of this feature in the works of József Attila. It also builds a whole analysis of a poem (*Mama*) on this phenomenon.

In the conclusive part we can see that in some cases the "childish reading" means nothing but a mishearing, thus a closed non-standard reception, but in other cases it can be open, including the possibility of both the standard and the non-standard (or several non-standard) readings. Then the essay presents a new systematic typology of ambiguities. It builds on the General Rhetoric of Groupe  $\mu$  and distinguishes a morphological, a semantical, a syntactical and a logical kind of ambiguity. It concludes that the intentional usage of "childish reading" is one of the many poetic devices to express the inexpressible.