

SZŰCS TIBOR

Pécsi Tudományegyetem, Nyelvtudományi Tanszék, Pécs  
szucs.tibor@pte.hu

## Stilisztikai és fordításkritikai esettanulmány a hangalaki motiváltság szövegszintű kiteljesedéséhez

**Kivonat:** Az esettanulmány az analóg kódolású nyelvi jelek tipológiájából indul ki, és a fonológiai motivációt állítja a középpontba. Öt magyar vers kiemelt kulcssorainak költői példáin mutatja be az alliteráció és a hangszimbolika természetét, illetve jelentőségteljes összefonódását, együttesük különféle intenzitású megvalósulásának viszonyulását a szöveg egészéhez és annak képi világához. A tanulmány éppen ebben a szintézisben, tartalom és forma egységében láttatja a szövegszintű relatív motiváció poétikai hatását. A megközelítés ezen kívül az egyik vers esetében német és olasz fordítások példáin is illusztrálja az említett egység érvényesülését. A párhuzamos fonostilisztikai elemzések a kontrasztív nyelvészet és a fordításkritika szempontjait együtt mozgósítják, és közös tanulságokkal szolgálnak.

**Kulcsszavak:** relatív motiváció, fonostilisztika, hangszimbolika, kettős kódolás, fordításkritika

**0.** Kiindulásul csupán felvillantom, hogy a saussure-i nyelvi jel alapvetően önkényesnek (motiválatlannak) tartott természetével szemben, az ilyen hagyomány alapján tehát ideálisnak vett digitális kódolású szimbólum ellenpólusaiként, az analóg kódolású ikonikus és indexikus jeltípusok hordozzák a motiváció sajátosságait (a közismert peirce-i felosztás értelmében).

**1.** Megközelítemhez rávezetesként emlékeztetek még arra, hogy időközben többen is különféle rendszerező áttekintést nyújtottak a nyelvi jel relatív motiváltságának típusairól – feltárva megnyilvánulásait a mindennapi nyelvhasználat egyes szintjein. E gazdag szakirodalmi háttér alapján ezeket magam egy olyan felosztásban kísérelem meg szintetizálni, amely elkülöníti a hangzó és a jelentéses réteg között eleve absztraháltabbnak bizonyuló szerkezetes egységeket, illetve kiemeli ezek együttesen hármias nyelvi dimenzióját, ugyanakkor számol a nyelvi szinteződéssel is. Tehát a motivációs jelenségek szisztematikus megragadását a következőképpen tekinthetjük át az idevágó elképzelések bizonyos ötvözetében:

- (a) a hangzó beszédben
- a szegmentumok fonetikai, illetve fonológiai szintű sajátosságaiban (hangutánzás, hangulatfestés, indulatszavak stb.)
  - a szupraszegmentális rétegben (prozódiai jegyek)
- (b) a nyelv szerkezeti formáiban
- morfológiai képletekben (a komplex szóalak transzparenciája)
  - szintaktikai sorrendiségben (a mondat szórendje, a szöveg mondatrendje)
- (c) a jelentésstruktúrákban (az átvitt jelentések levezethetősége, illetve visszavezethetősége):
- konnotáció; metafora, metonímia

Ez a felosztás tehát azt kívánja együttesen érzékeltetni, hogy milyen fontosabb típusokban telítődnek funkcióval a digitális elvű, szimbolikus típusú nyelvi jel önkényességének elvét viszonylagossá tevő motiváció esetei, hogyan járulnak hozzá a hangzás kifejező hatásaihoz, a nyelv képszerűségéhez, a szókészlet transzparenciájához, a különféle léptékű szerkezetek átláthatóságához.

A motiváció e viszonylagosságát pregnánsabban kiemelve és egyben a költői nyelvhasználat bevonásával az alábbi felosztáshoz juthatunk:

- (1) elsődleges (közvetlen) motiváció:
- fonetikai-fonológiai motiváció (hangutánzás, hangulatfestés)
- (2) másodlagos (közvetett) motiváció:
- (a) fonológiai motiváció (hangszimbolika)
  - (b) szupraszegmentális motiváció (prozódia, deklamáció)
  - (c) szerkezeti motiváció
    - morfológiai motiváció (a komplex szóalak transzparenciája)
    - szintaktikai motiváció (a mondat szórendje, a szöveg kompozíciója)
  - (d) szemantikai motiváció (az átvitt jelentések levezethetősége, illetve visszavezethetősége): konnotáció, metafora, metonímia

Miként említettem, az egyébként is gazdag idevágó szakirodalom – különféle értelmezések és meghatározások alapján – többféleképpen rendszerezi a nyelv fenti motivációs jelenségeit, többféle osztályozással is szolgál (pl. Bencze 1990, 1996: 53–66; Bouissac ed. 1986; Eco 1972: 200–230; Fónagy 1977: 645–650, 1999; Károly 1970: 77–91; Lyons 1980: 112–123; Martinet Hg. 1973: 138–139; Martinkó 1954/2001: 121–126; Szili 2009; Ullmann 1967: 86; Wright 1976). Az előzőekben csupán megpróbáltam ezeket közös nevezőre hozni.

A felsorolt nyelvi motivációtípusok szakirodalmi megítélése nagyjából egységes a motiváció viszonylagosságának hangsúlyozásában, mégpedig a relativitás két értelmében is. Ez egyfelől megszorítást, a diszkrét-digitális elv elsődlegességének el-

ismerését jelenti, másfelől olyan analóg kontinuumnak a föltételezését, amelyet fokozatok, átmenetek, vegyes formák és szimbiózisok alkotnak. Ennek a holisztikus jellegű folytonos tartománynak az ellenpólusa a szegmentáltság tagolódó megszakítottságának alapján működő, szembenállásokba rendeződő nyelvi létforma, s termékeny együttesük működteti a nyelv, illetve a beszéd kettős kódolását (Fónagy 1966).

A fentiek szellemében láthatjuk tehát, hogy éppen a kettős kódolás képes a nyelvet minden tekintetben árnyaltan működő jelrendszerré tenni (a poétikai és esztétikai funkciók igényeit is messzemenően támogatva). Ez a kettősség mindazonáltal ellentmondásokkal terhes (de talán éppen ettől termékeny és telített) egységet képvisel. A fenomenológia szintjén – ha például a művészi nyelvhasználat mélyértelműen talányos (nyitottan többértelmű) szimbolikus konnotációit hordozhatja, s amikor a tudattalanból merített ezoterikus etimológia jelképeit mozgósíthatja – a felködlő ősi egység transzcendens ideája szembesül a mindent megosztó tagolás kettősségének evilági princípiumával (vö. Bencze 1996: 271–283; Thienemann 1967).<sup>1</sup> Az irodalmi nyelvhasználat szövegvilágában kifejezetten egymásnak feszül a nyelv kettős tagolósága (és az oppozíciók megszakítottságában működő) építkezése mint „*kon-strukció*” és a teljesen más természetű, nyitott (és kitöltetlen változóinak kontinuitásában működő) művészi (képi) „*kom-pozíció*” befogadást irányító, domináns jelentőségteljesége (vö. Horányi 1990).

2. Az előadás témájának megfelelően a továbbiak középpontjában a szépirodalmi szöveg szintjén poétikai funkcióval (Jakobson 1972) kiteljesedő motiváció áll, vagyis a (komplex) nyelvi jel motiváltsága, illetve remotivációja – mint tartalom és forma egysége – a művészi nyelvhasználatban. A tartalom–forma egység tehát így a szövegszintű komplex jelviszony motiváltságával összefüggő szemiotikai-poétikai-stilisztikai jelenséggént fogható fel. Ebből a szempontból dinamikus kérdésként, mégpedig a motiváció–demotiváció–remotiváció folyamatszerűségében vetődik fel az egész jelenségkör, s az említett egységben eleve létrejövő motiváltsággal együtt még a mindennapi nyelvhasználatban demotiválódott kapcsolatok remotivációja is jellegzetesen bekövetkezik a művészi nyelvhasználatban (Fónagy 1966, 1972). Egyébként is éppen a költői szöveg szintjén teljesedik ki legelevenebben a „komplex nyelvi jel” (Petőfi 2004) jelentői és jelentettei között tetten érhető motiváció.

<sup>1</sup> A *szimbólum* szó eredeti görög értelme szerint például arra a régi szép szokásra emlékeztet, amelynek keretében az újra találkozó barátok örömmel 'összeillesztik' az elválásukkor kettétört agyagserepet – az egység jegyében; ezzel szemben az ellentétes póluson a *diabolikus* sátáni-ördögi tagadása a 'szétválasztást' képviseli – a kettősség szolgálatában (vö. Wittstock–Kauczor 1979: 19). Ennek fényében egyébként tudománytörténetileg a sors iróniája, hogy a szimbólum mint jeltípus (a motivált ikonnal és indexszel szemben) ma éppen az önkényes jelre vonatkozó terminus a szemiotikában (Peirce nyomán). Másfelől a világ nyelvi vetülete kapcsán megfogalmazódó – szállóigévé vált – wittgensteini kétségek nyilvánvalóan az egyértelmű kifejezhetőség határait, korlátait nagyítják fel.

Költői és versfordítási példáim kapcsán főként a hangalaki motiváltságra összpontosítok, de éppen az imént említettek egészlegességének jegyében tanúi lehetünk ennek a többi síkkal tipikusan összekapcsolódó és így összeadódó megnyilvánulásainak is. Hiszen egy műalkotásban, amelynek költői világában minden mindennel összefügg, éppen nem véletlenszerű, hogy több tényező egymást erősítve és kiemelve közös stílushatás és értelmezés felé mutat.

Mindehhez természetesen már számolunk a költői szöveg hangzásvilágának további sajátosan motivált tényezőivel (fonostilisztikai többletjelenségeivel) is: a fonémaarányokkal és hangkapcsolatokkal (alapvetően az eufónia–kakofónia vetületében), a hangszimbolikával, az alliterációval, a rím jellemzőivel (képletek, mélység, változatosság szerint), valamint nyilvánvalóan a metrummal és annak a prozodiához simuló deklamációjával.

Választott példáim a zenei és képi stílusesszók gyakori együttműködéséről tanúskodnak a hangzó és képi ritmus váltakozásainak összhangjával. Öt költeményből emelek ki olyan verssorokat, amelyek a mindenkori kompozícióban betöltött kulcsszerepű jelentőségüknél fogva igen pregnáns sűrítésben mutatják az egész vers képi és hangzó világának adott szövegszervező dinamikáját, a váltakozások együttes ritmusát. A versek alábbi sorrendjével egyben azt is jelezni kívánom, hogyan fokozódik a válogatás sorozatával együtt az ezúttal főként a hangszimbolika és az alliteráció együttesében vizsgált hangzás jelentős szerepe, a zeneiség részaránya a képi világhoz viszonyítva. Egészében pedig az a benyomásunk támadhat, hogy a szöveg szintjén motivált tartalom–forma egység általuk megduplázódik: szűkebben a meghatározó képi világ tartalma ölt testet egy-egy adekvát hangzó formában, míg tágabban természetesen együttesükben ölt formát egy másként kimondhatatlan tartalom.

### 2.1. Turcsányi Elek: *Engedd meg, hogy visszaszaladjak*

Elsőként egy kevésbé ismert versnek, irodalmunk valahogyan rejtekhelyre elgurult gyöngyszemének példáját veszem. Ég és föld, a kozmikus természet és a magányos ember gyújtó találkozásának ködös, sejtelmes kibontakozását idéző első képében ismétlődések léptetnek fölfelé. A második kép indítása lehozza – a csillagoktól a fákon át emberi kézbe és zsebbe – a talált kincset, amely a földi út hatására nyomban fájón elveszett kincs lesz. Olyan egész világot érő azonban, amelyért érdemes visszafordulni az otthonos közelségből az idegen távolba, a szerelmes csókjától a hold öleléséhez: egyben az utolsó verssortól az elsőhöz, mindennek kezdetéhez. Mintha a költői én – a metanyelvi szint értelmezésében – a szöveget is legszívesebben újrakezdené. A képi és zenei réteg egységét, magasabb szinten pedig egyben az egész szöveg motiváltságát sűrítetten jeleníti meg a kompozíció kitüntetett szöveghelye:

*Hazáig hoztam ezt a kincset,  
Itt vettem észre csak, hogy nincs meg.*

A motívumszerűen ismétlődő csillag-metaphora *cs*-je halmozódik itt, ahol a két (irreális és reális) létszféra találkozik, s itt a döbbenet pillanata, amikor kiderül, hogy ami a fantasztikumban *volt*, az a valóságban már *nincs*, miközben váltás történik a dimenzionális képmozgásokban is: ezt megelőzően vertikálisan föl–le, aztán pedig horizontálisan előre–vissza irány mentén. A sorpár e fordulatot helyzetét kiemeli – a pregnánsabbá váló ritmus mellett – a *cs*-halmozás környezetében fölerősödő *h*-alliteráció, illetve szó belseji *z*-halmozódás. Ellentétüket a zöngességi oppozíció is megerősíti, miként a *kincs–nincs* jellegzetesen kosztolányis rímhelyzete a létegazdagság és a hiányérzet szembenállását. Így válik egyben még hangsúlyosabbá az ezt követő út-metaphora elvontsága a ténylegesen bejárt út konkrétságához képest, miközben az *út* egy-egy denotatív és metaforikus jelentésének e feszültségét egybevillantásukkal még közelebbi rímhelyzetük is kiemeli.

## 2.2. Nagy László: *Ki viszi át a Szerelmet*

A költői képsort átfogó kompozíció mozgásélménye, a stilizáltan egyszerűvé csiszolt lírai tömörség sűrített jelképrendszere mögött fölsejlik a végső létértelmezés különleges mélysége, amely a felszínre jutva a szöveg szerkezetében, a képek építkezésében bontakozik ki.

A vers szervező elve az ismétlődő ellentétre épít, s ez főként éppen mozgásában ragadható meg: a dominánsan függőleges irányú (le–föl) mozgás az elmúlással lemerülve végül vízszintes átkeléssel oldódik fel a képi világ folytonos villódzásának lezárásaként. Ezáltal dinamikus kereszt alakzat rajzolódik ki a versben. Ennek összehatását erősítve nyelvünk lehetővé teszi a költőnek az ismétlődő kérdő névmás változatos szórendi elhelyezését is: sorjában szinte felváltva – mintegy mozgó chiazmusként – hol a tagmondatok élén, hol beljebb, vagyis a szerves építkezés jegyében kibontakozva, hiszen a kompozíció egészét meghatározó kereszt alakzat így a részletekben, kicsiben többször is megismétlődik.

A rendkívüli tömörségre jellemző, hogy soronként vagy sorpáronként teljesedik ki egy-egy ellentétes kép két pólusa, s ezek rendre építkezve követik egymást. A szimbolikus tömörség felsőfokát jeleníti meg a fent említett kereszt alakzatot képileg is felidéző kulcssor, amelyben a teljes Biblia két fő szövetségi jelképe, az ótestamentumi szivárvány és az újszövetségi feszület sűrűsödik össze az egybevillantásban. Ez az igen telített és dinamikus kép:

*Ki feszül föl a szivárványra?*

A *főlemelésben* egyesülő két biblikus szimbólum – a versvilág szerves építkezésének jegyében – kicsiben tartalmazza a nagy egész kereszteződő kompozícióját. Ezt a képi síkkal együtt a hangzó szint is mutatja a hanghalmazokban: az itt egy sornyi hangszimbolikus halmozódási tendencia a jelentés-összefüggéseket generáló alliterációk szó belseji kiegészülésében, kiteljesedésében ölt testet az *f-sz-f-sz* kereszteződve ölelkező sorozatában. (Hasonló képi és hangzó hatású, de ellentétes értelmű, illetve paradox vetületű a szintén *főlemelő* képben jelentkező kemény alliteráció: „káromkodásokból katedrális”.)

A költemény világa – az ellentétes részekből teljességet teremtve, a jó és a rossz szükségszerű egységét kikerekítve – mindvégig az embert állítja a középpontba: ő a képek megnevesített alanya, aki összeköti a pozitív és negatív pólusokat, az ő állítványai egyesítik a világot imádatban, teremtésben, megváltásban, együttérzésben, szenvedésben, gondviselésben, értékőrzésben, a szeretet ösztönében. Ezt az ívet fogja át a képsorozatban a lírai én végig fenntartott – kérdő modalitású (*ki?*) – alanyiségének (*én*) ismétlődése, s a sorjázó ellentétes képpárok mélyszerkezetéből végül a felszínre bukkan mindennek az eredője, az átmentendő Szerelem.

Visszafogottan tompa páros rímek (asszonáncok) és áthajlások ellensúlyozzák a hangzásban finoman a képi-szerkezeti ismétlődések felfokozott elvont ritmusát. A kompozíció kiegyensúlyozottságára jellemző még az is, hogy a középső három áthajló sorpárt szimmetrikusan zárt keretbe foglalja a lemerülés képéhez kapcsolódó kérdéssor kezdő és záró szakasza. Ezt a zárt nyugalom szerkezetet azonban végül transzcendensen nyitottá alakítja a záró kép sorpárjának áthajlása, a „lemerülésnek” távlatot adó „túlsó part” végső talánya.

### 2.3. József Attila: *Gyermekké tettél*

A költőre jellemző módon ebben a szerelmi vallomásban is az anyai szeretet régtől gyermekien fájdalmas hiánya visszhangzik. A költemény szemantikailag legsűrítettebb kulcsszava az *üresség*, amely elvont képi síkon kontrasztos chiazmus-szerkezettel ebben a sorban ki is van mondva: „*alattam kő és üresség fölöttem*”.

A kereszteződő térbeli ellentéteesség idézett képében szembeesülő keménység és úr e negatív élménye – hasonló hatású felfokozott sűrítéssel – a vers zenei síkján már néhány sorral korábban megjelenik a *hiány* másik kulcsszavával, mégpedig a vers hangzásképeiből feltűnően kihallatszó sor alábbi expresszív, igen eleven képet megjelenítő hasonlatával:

*Hiányod átjár, mint huzat a házon.*

Az ebben a szinte pontosan középső sorban sűrűsödő *h*-alliterációban hangmetaforaként az üresség sóhaját halljuk. Az egész versszöveget tekintve ezzel kulcssornak érzékelhetjük, hiszen abban végig ott lappang a *h*, s ekként a halmozásos tenden-

cia egyértelműen gazdag hangszimbolikára vall. A leginkább kihallható összecsengés indítója az első és második sorban áthajlással felhangzó panasz *hiába* szava, amely a *hiányod* jelentésmezőjét már előrevetíti. E távoli alliterációt egyben figura etymologica hitelesíti, amelyben a *hi-* gyök (rég *hiú* – *hija* ’üresség’ szavunkból) remotiválódik, a jelen kontextus konnotációjában megeleveníti a szemantikai összefüggést. A többi szókezdő *h* rejtettebb távoli alliterációként hat (*harminc, hozzád, halni, hisz*), s a kifejező hanghalmazt néhány szóbelsei *h* is erősíti még – mindez ráadásul a költői üzenet, illetve annak értelmezése szempontjából meglehetősen hangsúlyos jelentésmozanatok szavaiban (*ülhettek, éhezem, meghallgattál, lehet, alhatnék*).

Bár a magyar költészetben a *h* általában a hangérzékből eleve következő lehetni könnyedség, finomság hangszimbolikáját szokta kiteljesíteni, itt inkább az egyébként ugyancsak az artikulációs hangélményből is fakadó úr asszociációjával telítődik. Mindazonáltal itt mindkét jellegében még párhuzamos hangszimbolikai vonulatok, illetve alliterációk mint kontrasztok is kiemelik érvényesülését. Hangzó ellenképeként egyrészt a szintén sűrűsödve végigvonuló *t* és *k* zöngétlen, kellemetlen keménysége emeli ki szintén hangszimbolikai tendenciájával (*csikorgó télen át a kín, löknek, tartalak, összetörték, elakadt, kérlelhetetlen, alattam kő*), sőt esetenként ugyancsak alliterációs közvetlen közelséggel (*kutya a kölykét, távozzon tőlem, kivert – a küszöbön*).

Másrészt ellentendenciát képvisel a *z* telt zöngés zengésének halmozódása, amely kifejezetten ellentétet kiemelő hatással sűrítetten jelenik meg a kulcssor rendkívül érzékletes hasonlatának képi rétegében (a „*huzat a házon*” egymást követő váltakozásában), s komor hangzását a sorban domináns mély magánhangzók is csak fokozzák. Ez a *z*-ellenpont is végigvonul a versen: hasonló váltakozásban (*hozzád, éhezem*) és önállóan egyaránt (*zudítja, zörgetek; fázom, foglalkozz, távozzon*). Egészében tehát a *h*-üresség kontrasztos halmozása, sűrűsödése hangszimbolikailag is hitelesíti a ’nélküled üres a ház’ konnotációját.

További fonostilisztikai kontrasztot jelenítenek meg a „*Hiányod átjár, mint huzat a házon*” veláris sorral párhuzamosan feltűnő palatális sorok, illetve soron belüli hosszabb hangzásegységek: *Gyermekké tettél; nem ülhettek veszteg; Etesz, nézd – éhezem; s én mindent elejtettem; Tedd, hogy ne legyek ily kérlelhetetlen; Sok ember él, ki érzéketlen, mint én*. Egyébként pedig a szövegben kiegyenlítően váltakoznak a mély és a magas szakaszok, így tehát még inkább kitűnik az említett hangrendi szembenállás. Mindez egészében összhangban áll a képi sík feszült váltakozásaival, amelyben a megnyugvást kereső ellentmondások, a biztonságra vágyó költői én élményei sorjáznak.

#### 2.4. Weöres Sándor: *Bolygó zápor*

E rendkívül sűrített versvilágban egymásba ölelkezik föld és ég: a fentről érkező eső földi látványáról máris újra fölemelkedik a tekintet az égre, amelynek halvány felhős környezetéből kisugározva végül kontrasztos színesség pompázik a zárlatban:

*kivirul a ragyogó szivárvány*

A költői képben ekként fent egybemosódik az égi jelenség *virulása* és a lenti természeti világ (*fű, fa*) *virágzása* (a magyar etimológiai összefüggés költői hitelesítéseként is), s e fent–lent egyesülésben kiteljesedik az imbolygó bolygás mozgásképzete. A hangzás felfokozott érzékletességgel alájátszik ennek a dinamikus mozgásélménynek mind hangszimbolikájában, mind rímhelyzeteiben lüktető váltakozásaival.

Az előbbit illetően egyrészt a „táncos bolygást” a felvillanó képeken túl még a hangszerkezetben is érzékeltetve (a rövid sorok palatoveláris váltakozásával és kereszteződésükkel, középen az első hosszú sor kiegyenlített keretes hangrendjével (veláris–palatális–veláris sorrendű dominanciával), másrészt *b–p–b, r–l–r–l, s–h–f–s–f* sorozatokban, *h–g/k* váltakozásokban, ugyancsak kereszteződő *s/f*-alliterációkban (és ezen belül a lenti–földi *fű–fa* összekötő alliterációjával), *n/ny*-halmozással.

A rímképletben pedig a rövid sorpárok közeli rímein (*-or/-ol; -ány/-án*) átívelő hosszú sorok távolságot áthidaló, a lent–fent oppozícióval jelentőségteljesen érvényesülő *fa ágán – szivárvány* egyesítő összecsengéssel, amelynek közvetlen előkészítésében még a közties sorpárok hasonló *n/ny* váltakozása is összekötő szerepet játszik. A szivárvány összekötő íve így még a versforma képi és zenei rétegében is megjelenik.

A könnyeden és táncosan lágy légiesség (*l*) és suhanás (*s*) kontrasztjaként végül az utolsó sor kiemelkedik hangzatosságával, pregnáns zárlatot nyújtó tagolt ritmikájával, a forgást állítmányban, jelzőben és alanyban egyaránt kikerekítő *r*-dominanciájával. A *bolygó* és a *ragyogó* jelzők pedig képszerűségükben is (a *zápor*-tól a *szivárvány*-ig), hangzásukban is egymásra rímelve keretbe foglalják az ívelést:

*Bolygó zápor  
libben, táncol,  
suhog a fű sürűjén, fa ágán.  
Kéklő halvány  
felhők alján  
kivirul a ragyogó szivárvány.*

Íme, mennyi egy irányba ható képi és zenei stílus eszköz egy rövidke játékversben, amelyben a kép-váltásoknak még az összhatást szolgáló, azt felerősítő hangsze-



relésük is van – természetesen annak föltételezése nélkül, hogy a költő tudatosan, mérnöki számítások pontosságával a komponáláskor mindezt megtervezte volna!

### 2.5. Babits Mihály: *Új leoninusok*

Ötödik példában a vers pregnáns hangzásszerkezete – a ritmus lüktetéséhez hasonlóan – az ellentétes hangzások kiegyenlítődéséből, illetve – a rímek hatására emlékeztetve – a párhuzamos jelentésszerkezetű egységek hangzó mellérendeléséből ered. Az eredeti versnek szinte minden egyes sorát a magánhangzók harmonikus egyensúlya jellemzi: például az első sor (metszettel tagolt) mindkét felében palatális–veláris, a második sor mindkét felében veláris–palatális–veláris sorrendű dominancia váltakozik, s a megoszlás valamilyen hasonló érvényesülése végig megfigyelhető. E tendencia alól egyetlen kivétel a második szakasz egyhangú (palatális) első sora, amely viszont az átvezetés soraként gondolati és képi szempontból is kiemelkedik: itt vált át az addig személytelen tájleírás szubjektív minőségbe, amint hirtelen megjelenik a megszólított kedves, s ezzel a külvilág ellentétes mozzanatai a meghitt belső világgal szembesülve az egyesülés felé kezdenek mozogni.

Ebben a képi és zenei folyamban túlradó abundanciáig fokozódik még zengőbb lüktetésével, a látvány és a hangzás élességével is a kiemelt sorpár, amelyhez ezúttal fordításokat is bevonok:

— — | — u u | — — || — u u | — u u | — —  
*Sűrűn csillan a villám; bús szemed isteni csillám.*

— — | — u u | — || — u u | — u u | —  
*Míg künn csattan az ég, csókom az ajkadon ég.*

*Es glitzert so dicht von Blitzen; göttlicher Glanz aus deiner Augen Schlitzen.  
 Während draußen es einschlägt, mein Kuß deine Lippen begräbt.*

(Inke Rudolf német fordításában)

*Brilla spesso il lampo; i tuoi occhi tristi son fulmini divini.  
 Scoppia fuori il cielo, sulle tue labbra brucian i miei baci.*

(Tamás-Tarr Melinda olasz fordításában)

A villámlás és a szempillantás egybevillantására szójátékkal felérő kifejező hangzás az adott nyelv asszociációs keretein belül valósítja meg ismét a tartalom és a forma egységét: a magyarban légiesen lágy és mégis komor játékosággal („*Sűrűn csillan a villám...*”), a németben a kemény hangzás határozottságával („*Es glitzert so dicht von Blitzen...*”). Az olasz változat abban a szerencsés helyzetben lehet, hogy nyilvánvalóan nem esik nehezére a kellemes hatású zengőhangok halmozása;

mindez az egész vers hangzó világát áthatja, s az említett sorban is könnyedén érvényesül („*Brilla spesso il lampo...*”), sőt éppen az ilyen szöveghelyeken, ahol egyben a hangutánzás effektusa is tetőfokára hág, erősödik föl a metrum, érezhető az időmérték még dallamosabb átlüktetése („*Scoppia fuori il cielo*”).

A minden szinten párhuzamokkal, ismétlésekkel és váltakozással dúsitott ellentétes szerkesztésmód (mint az adott esetben uralkodó szövegrendező alakzat) dinamikája voltaképpen a költői „feszítés–oldás” sajátos verbális stratégiája (vö. Kabán 2003: 199; Fónagy 1999: 60–62). A vers képi világának jelentésrétegét ekként tehát az ellentét (és ezzel ugyanakkor a párhuzamosság) szervező elve hatja át. A soronként megkettőződő képek mind a kint–bent, távol–közel (illetve élettelen–élő, természeti–emberi) szembenállásban váltakoznak. Sorjázásukat feszültté fokozza a nominális stílus, amelynek állóképeibe be-belopózik az intenzitás igei dinamikája, hogy a pólusok egymásnak feszülését még e nyelvtani szinten is kiteljesítse. A pillanatfelvételek sorát ezzel együtt végül a felnagyított pillanat megállításának vágyképe zárja. Az utolsó sorpár kivételesen áthajlást alkalmaz: nem véletlenül, hiszen itt a hullámzó lendület hirtelen lefékeződve lecsillapodik, az addig sorjázó ellentétek feszültsége feloldódik, a szembenállások kiegyenlítődnek, a vers gondolati menete a tetőpontot mint nyugvópontot elérve megállapodik: a sok-sok kettősség a szerelmi egyesülésben kioltódik.

**3.** Az eredeti és a fordított vers párhuzamos (kontrasztív) fonostilisztikai elemzése kontrasztív nyelvészeti és fordításkritikai tanulságokkal egyaránt szolgálhat. Az egyik nyelvről a másikra történő áthangszerelés zenei hasonlatával szólva: kontrasztív rendszernyelvészeti szempontból meglehetősen eltérhetnek a nyelvi adott készlet- és eszköztár lehetőségei, illetve korlátai, a fordítás szövegnyelvészeti valóságában mégis lehetséges, hogy – a szerencsés fordítói megoldások esetében – az átkódolt műalkotás még idegen közegében is valamiképpen „fölismerhető” maradjon, sőt abban az új nyelvi-kulturális közegben veszteségei mellett még akár nyereségei is lehetnek, noha szükségszerűen más hangzást kelt. Így például a Babits-versből kiragadott sorok hangszimbolikája az eredetiben a *villám*-hoz rímhelyzetben felelve társított dús *csillám* szó /cs/ és /l/ hanghalmazában tetőződik. A németben a *Blitzen*-ből és *Schlitzen*-ből kisugárzó /gl/, illetve /sl/, valamint /c/ halmozódik, az olaszban a *cielo* alapján a /cs/ és /l/ sűrűsödik a sorpárban.

A formaközpontú szövegtípus mindig különleges fordítási igényeket támaszt, de az ún. deviza, a kritikus jegyekhez fűződő elvárások másutt és másként történő beváltása biztosíthatja a művészi hatás összevetésre és megfeleltetésre alkalmas tényezőit, amelyek együttesen a remotivációt mozgósítják. A nyelvspecifikus eredeti megoldások fordítása során elkerülhetetlen veszteségek ellensúlyozására tehát az adekvát műfordításnak élnie kell az ún. globális kompenzáció lehetőségével, amely-

lyel – némi eltolódással, más helyen és más eszközökkel – az eredetit megközelítő művészi hatást lehet kiváltani (vö. Klaudy 1994: 273). A megformált tartalom és a tartalmasított forma elválaszthatatlan egységében működő költői remotiváció érvényesülése igazából különben sem egy-egy elszigetelt kisebb egységen kérhető számon, hanem tendenciaszerűen, vagyis a költői mű egészét tekintve.

**4.1.** A fenti szövegpéldákban a verszene (re)motivációs jelentőségét vizsgáltam – voltaképpen két viszonyítási szinten: egyfelől a zeneiségnek egy bizonyos kitüntetett szöveghelyen megfigyelhető felfokozott érvényesülését az egész versszöveghez képest (főként az alliteráció és a hangszimbolika társulásából fölerősödő fonostilisztikai környezetben), másfelől a hangzásvilág motiváltságának a képi versvilághoz mérten érzékelhető stílushatását (többnyire összjátékban megnyilvánuló hozzájárulásukat a tartalom–forma egységhez).

Viszonyított megközelítésem szerint tehát lényegében csupán kiindulópont volt az alliterációból kibontakozó hangszimbolika mint „a hangok szemantizálódása” (vö. Fónagy 1999: 100). A példák előrehaladó sorrendjében láthatjuk, miként növekedhet az alliterációval is megalapozott hangszimbolika motivációs jelentősége: általuk (és különösen még további fonostilisztikai együtthatóval kiegészülve) a zeneiség egyre inkább egyenrangú összetevőnek bizonyulhat a vele tartalmasan összefonódó képszerűséghez viszonyítva, sőt aláfestő szerepköréből kiemelkedve, fölerősödve akár domináns hordozójává is válhat a szöveg motiváltságának.

Az ismertetett hangstilisztikai központú verselemzésekben abból a koncepcióból indultam ki, hogy mivel természetéből adódóan a hangszimbolika a halmozás, a sűrűsödés motivált alapú tendenciájában bontakozik ki, s így tehát elvontabb szemléletben végső soron az ismétlődés szövegszervező elvét valósítja meg a hangzás világában, ezáltal pedig költői szövegben jellegzetesen a konnotációk alakulásához járul hozzá, tanulságos lehet feltárni a rész–egész viszonyokat, hogy fölfedezhessük a tartalom–forma egység egyéb szinteken tapasztalható kibontakozásában, végül pedig a szövegmű egészének szintjén történő kiteljesedésében betöltött motivációs funkciókat. A választott példák azzal az egybehangzó tanulssággal szolgálnak, hogy az alliteráló kulcssorok sűrített fölerősítéssel képviselik az egész szöveg hangszimbolikai halmozásos tendenciáját, s ekként a „pars pro toto” elve szerint kicsiben megisméttlik azt a nagy motivációs egységet, amely a képi réteggel kiegészülve az egész versszöveg mint motivált komplex jel szintjén a tartalom és a forma elválaszthatatlan szintézisében képes megjeleníteni a teljességet.

**4.2.** Végezetül néhány gondolat az *egy* és a *kettő* végső szimbolikus értelméről, amely a kettős kódolás feszültségéből eljuttat a tartalom és a forma művészi egységéhez – az 1. pont fenomenológiai gondolatmenetének folytatásaként.

Transzcendens síkon a jelenségek szintjén a nyelvi megismerés számára nem a lényegi egy, hanem a felszíni kettő elve, a szegmentáltságával – a szembenállások jegyében („jó és rossz tudásában”) – mindent széttagoló nyelvi kód ábrázolja valószínűleg Pál apostol megfogalmazása szerint is a világot olyan „rész szerint” való beállításban, hogy „tükör által homályosan látunk”, ahelyett, hogy „színről színre” (holisztikusan) juthatnánk a teljesség mint szeretettől áthatott ismeret birtokába (1Kor 13). A széttagoltság és az egység egy másik biblikus összefüggésben, a nyelvek átjárhatóságának dimenziójában az őszövétségi bábeli nyelvzavarnak (Ter 11) és újszövétségi ellenképének, a pünkösdi csodának (Csel 2) a történetében is szembesül, illetve – a nyelv bizonyos használatmódját minősítve – ez utóbbi szálhoz kapcsolódva, a szegmentáltságot mellőző „nyelveken szólás” profetikus karizmájában (Csel 2/10/19, 1 Kor 14) is megjelenik.

Hiábavaló volna hát az egység, a két elv harmóniája, a teljességre törő nyelvi kogníció iránt táplált olthatatlan vágy? Ami a mindennapi nyelvhasználatot illeti, közismert, hogy az említett kettős kódolásban adandó alkalommal előforduló (mellesleg tipikusan gyakori) ellentmondások esetén a dekódolás ösztönösen a motivált réteg természetes őszinteségére hagyatkozik (Fónagy 1966). Az sem véletlen, hogy a teljesség bővületében, annak megragadására oly nagy előszeretettel alkotunk – az eddigiek szellemében tehát meglehetősen paradox megoldásként – poláris formákat nagyító-túlzó értelemben (*fűt-fát ígér, tetőtől talpig becsületes, látástól vakulásig dolgozik; se füle, se farka* stb.). Lényegében ezt a „pars pro toto” elvet ülteti a költői nyelvhasználat is a poétikai kódba: „... l’Amor che move *il sole e l’altre stelle*” (Dante: *Divina Commedia*, Paradiso, XXXIII. 144–145) – „a Szeretet, mely mozgat *napot és minden csillagot*” (Babits Mihály fordításában). Ilyen rejtett átfogó célzattal él a költői felsorolás például Pál idézett első korinthuszi levelében, Assisi Szent Ferenc *Naphimnuszában*, Weöres Sándor *A teljesség felé* című versében is; stb. A költészetre különösen, az irodalomra általában is igen jellemző – és tágabb értelemben persze nemcsak a nyelvi műalkotások, hanem lényegében az egész művészet megközelítésmódjától elválaszthatatlan – a teljességnek ez az igénye, illetve kataritikus megragadásának ez a részekből – ismétléssel, párhuzammal, ellenpontozással stb. – építkező (sőt tipikusan egyben formaszervező) megoldási elve, amely például az esztétika terminológiája szerint az „intenzív totalitás” jegyében keltheti a teljesség hatásának érzetét.

Az opozíció mint poláris megoldás tehát lényegében a kettősségben ragadja meg az egységet, hogy közelítsen a teljesség kifejezése felé. Ezáltal – tökéletes ellentmondás jegyében – sajátos szintézisbe hozza a nyelvi kód két ellentétes jellegű tagolási módját, hogy a szegmentáltságban rejlő precíziós és manipulációs lehetőségeket némiképpen – érzékletes konkrétságban legalább ködszerűen és talányos nyitottsággal – holisztikusan árnyalni és ellenpontozni tudja. A vers világa pedig külön-

legesen teljes világ, amelyben minden lehetségessé válik: még a kimondhatatlan kimondása is – a képi és hangzó réteg szabadon gazdag, a konvencionális kötöttségektől felszabadultan dús és egyben rendkívül sűrített találkozásának egyedi varázsaival.

## HIVATKOZÁSOK

- Bencze Lóránt 1990. Ikonicitás és szimmetria a magyarban. *Magyar Nyelvőr* 114/1–2: 101–108.
- Bencze Lóránt 1996. *Mikor – miért – kinek – hogyan? Stílus és értelmezés a nyelvi kommunikációban*, 1–2. Corvinus, Budapest.
- Bouissac, Paul (ed.) 1986. *Iconicity. Festschrift for Thomas A. Sebeok on his 65<sup>th</sup> birthday*. (Problems in Semiotics 4.) Stauffenburg-Verlag, Tübingen.
- Eco, Umberto 1972. *Einführung in die Semiotik*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Fónagy Iván 1966. A beszéd kettős kódolása. *Általános Nyelvészeti Tanulmányok* IV. 69–76.
- Fónagy, Iván 1972. Motivation et rémotivation. *Poétique* 11: 414–431.
- Fónagy Iván 1977. jelviszony. *Világirodalmi Lexikon* 5. (Szerk.: Szerdahelyi István) Akadémiai Kiadó, Budapest. 643–652.
- Fónagy Iván 1999. *A költői nyelvről*. Corvina, Budapest.
- Horányi Özséb 1990. *Bevezetés a képaktusok vizsgálatába. A kép kutatásának egy újabb paradigmájáról*. Kézirat.
- Jakobson, Roman 1972. *Hang–jel–vers* (Szerk.: Fónagy Iván – Szépe György). Gondolat, Budapest.
- Kabán Annamária 2003. A feszítés–oldás szövegszervező stratégiája egy versben és két fordításában. In: Petőfi S. János – Békési Imre – Vass László (szerk.): *Szemiotikai szövegtan* 15. JGYF Kiadó, Szeged. 199–216.
- Károly Sándor 1970. *Általános és magyar jelentéstan*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Klaudy Kinga 1994. *A fordítás elmélete és gyakorlata*. Scholastica, Budapest.
- Lyons, John 1980. *Semantik I*. Beck Verlag, München.
- Martinet, André (Hg.) 1973. *Linguistik. Ein Handbuch*. Metzler, Stuttgart.
- Martinkó András 1954/2001. *A szó jelentése*. Lazi Könyvkiadó, Szeged.
- Petőfi S. János 2004. *A szöveg mint komplex jel*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Szili Katalin 2009. Szavak dialógusa. A szójelentésről a forma szintjén. *THL*, 2009/1–2: 15–27.
- Thienemann, Theodore Thass 1967. *The Subconscious Language*. WSP, New York.
- Ullmann, Stephen 1967. *Grundzüge der Semantik*. Mouton de Gruyter, Berlin.
- Wittstock, Otto – Kauczor, Johannes 1979. *Latein und Griechisch im deutschen Wortschatz*. Volk und Wissen, Berlin.
- Wright, Edmond L. 1976. Arbitrariness and motivation: A new theory. *Foundations of Language* 14/4: 505–523.

## A FORDÍTÁSOK SZÖVEGFORRÁSAI

- Inke, Rudolf 1993. In: *Übersetzerstipendium*. Kulturausschuß der Landeshauptstadt München. Hg. von Reinhard Wittmann. Kulturreferat München
- Tamás-Tarr, Melinda 2001. In: *Le voci magiare*. O.L.F.A., Ferrara. <http://mek.oszk.hu/00200/00218/html>; <http://mek.oszk.hu/00200/00218/00218.pdf> (2014.03.01.)

## ÉREDETI SZÖVEGFORRÁSOK

- Babits Mihály: Új leoninusok (1908; *Nyugat*, 1910/1). In: *Babits Mihály összegyűjtött versei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982. 115–116. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00047/01226.htm> (2014.03.01.)
- József Attila: Gyermekké tétél (1936). In: *József Attila összes versei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1966. 454. <http://mek.oszk.hu/00700/00707/html/vs193601.htm> (2014.03.01.)
- Nagy László: Ki viszi át a Szerelmet (1957). In: *Versék és versfordítások*. Magvető, Budapest, 1975. I. 295. <http://mek.oszk.hu/07700/07736/#> (2014.03.01.)
- Turcsányi Elek: Engedd meg, hogy visszazaladjak (*Nyugat*, 1917/14): <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00226/06857.htm> (2014.03.01.)
- Weöres Sándor: Bolygó zápor. Magyar etüdök 5. In: Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások*. Argumentum Kiadó, Budapest, 2003. 2. kötet, 68. <ftp://ontologia.hu/Language/Hungarian/Crawl/MEK/mek.oszk.hu/01100/01126/01126.htm> (2014.03.01.)

## Melléklet

**Turcsányi Elek: *Engedd meg, hogy visszazaladjak***

A hold, a sanda képű hold  
 Ma megölelt és rám hajolt.  
 A fákon apró lángok égtek:  
 A csillagok a fákra léptek.  
 A csillagok a fákra léptek:  
 A fák az úton összeégtek.

\*

Egy csillagot kezembe vettem;  
 Nem égetett; zsebembe tettem.  
 Hazáig hoztam ezt a kincset,  
 Itt vettem észre csak, hogy nincs meg.  
 Tán nem szereztem igaz úton,  
 Hogy elvesztettem így az úton.  
 S te azt hiszed, hogy ez csak álom,  
 De elhozom, ha megtalálom.  
 Engedd meg, hogy csókot ne adjak;  
 Engedd meg, hogy visszazaladjak!...

**SUMMARY****Case study in the field of stylistics and translation criticism concerning the text level realization of the phonetic motivation**

The case study sets out from the typology of analogous coded linguistic signs putting the phonologic motivation in the centre. On the example of key lines of five Hungarian poems it presents the nature of alliteration and sound symbolism and their meaningful interlocking, their relation of different intensity to the whole text and its visual world. The study represents the poetic effect of text level motivation in the synthesis of content and form.

In case of one of the poems the study illustrates the above mentioned unity on the example of German and Italian translations. The parallel phonostylistical analysis mobilizes the different aspects of translation criticism and contrastive linguistics giving common edification.

**Keywords:** relative motivation, phonostylistics, sound symbolism, duality of encoding, translation criticism