

## NÉPBALLADÁK: MEGÚSSZÁK SZÁRAZON?

A magyar folklorisztikában elterjedt, elfogadott az a vélekedés, mely szerint a folklór szövegek vizsgálata csak akkor adhat értékes eredményeket e diszciplína számára, ha egy-egy típust, variáncsoportot *teljes egészében* szemrevételez.<sup>1</sup> A szövegvizsgálatot a folklorisztikában alapvetően, és úgy tűnik, megingathatatlanul meghatározza ez a kritérium. A magyar folklorisztikában a meglévő elméletek nagyrészt a *hagyományozódás* folyamatára, működésmódjára összpontosítanak, emiatt a szövegkezelési gyakorlat is ez irányba orientálódott: értelmezések esetén ezért van szükség egy teljesnek vélt variáncsoport kiterjedt vizsgálatára, vállalva azt az ellentmondást, hogy a vizsgált csoportok (épp a folklór törvényszerűségei miatt) sosem alkotnak kiegészíthetetlen korpuszt.

A folklór szövegekkel kapcsolatos legtriviálisabb és leggyakrabban felbukkanó állítás szerint e szövegek a valósághoz mimetikusán viszonyulnak. A szövegfolklór-tanulmányok elég jelentős része a népköltészeti alkotások kortörténeti dokumentum voltára, hitelességére, spontaneitására (amin leginkább a szelekció, utólagos nyesegetés hiányát érthetjük), tanúságára és naivságára hívja fel az olvasó figyelmét.<sup>2</sup> Ebből olyan kép rajzolódik ki, mely

---

<sup>1</sup>Vö: „a népköltészet nem variánsokon, hanem variáns-csoportokon, valamint típusokon keresztül értelmezhető.” Kríza Ildikó: *A halálra táncoltatott lány. (Egy magyar néphalladacsopori vizsgálata)*. Bp., 1967. Akadémiai Kiadó. 191. Érdemes volna részletesebben is áttekinteni a magyar folklorisztika szövegtelmezési stratégiáit, e dolgozat azonban nem vállalkozhat erre a feladatra.

<sup>2</sup>Csak néhány tanulmányra hivatkozva: Hoppál Mihály–Küllös Imola: Parasztönéletrajzok – paraszti írásbeliség. *Ethnographia* 1972, 284-293.; Küllös Imola: A női önéletrajzok folklorisztikai vizsgálatának néhány tanulsága. In Balázs Géza–Csoma Zsigmond–Jung Károly–Nagy Ilona–Verebélyi Kincső (szerk.): *Folklorisztika 2000-ben. Folklór – Irodalom – Szemiotika. Tanulmányok Voigt Vilmos 60. születésnapjára. I.* Bp., 2000, ELTE BTK, 134-164.; Forrai Ibolya: *Népi írásbeliség a bukovinai székegyeknél*. Bp., 1989, Múzsák Közművelődési Kiadó; Voigt Vilmos: *A folklór esztétikájához*. Bp., 1972, Kossuth Könyvkiadó; Erdélyi János: *Népköltészetről*. In Uő: *Nyelvészeti és népköltészeti, népzenei írások*. S.a.r.: T. Erdélyi Ilona, Bp., 1991, Akadémiai Kiadó, 101-109. A naivítás (és a nemzeti karakter) ködképeiről lásd:

szerint *bármí*. valóban bármí, ami a nép inskripcióját viseli magán, hiteles és naiv. Azaz: igaz. Még akkor is, ha nem.<sup>3</sup> Hogyan mondhatnánk bármit is egy népköltészeti alkotás vizsgálatával egy adott kor társadalmáról, kultúrájáról, ha a szövegek nem lennének hitelesek – ez a probléma veti fel azt a cseppet sem mellékes kérdést, hogy a népköltési szövegek szövegorientált olvasása (amely esetenként nem koncentrált történeti, kultúrtörténeti vonatkozásokra, és nem törekszik totális szövegértésre) mennyiben lehet érdekes, értékes így a folklorisztika számára.

Paul de Man *Szemiológia és retorika* című tanulmánya azzal a megállapítással indul, hogy az irodalom fikcióként való felfogásának inflálódása és ennek következményei miatt manapság a kutatók egyre-másra a populáris irodalom felé fordulnak, amelyet többnyire az irodalom és a referencialitás elegyének vélnék.<sup>4</sup> A népköltészetet ezzel szemben (kevés kivételtől eltekintve) mindenfajta fikcionalitástól és tropológiától mentesnek, egyértelműen referencialisnak gondolják. A dolgozat így tehát – interpretációk bemutatásával – azt kutatja, mennyiben tartható ez az állítás.<sup>5</sup> Míg a korábbi

---

Milbacher Róbert: „... földben állasz mely gyököddel...” *A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs metódusa és póriás hagyományának vázlatja*. Bp., 2000, Osiris, 34-43.

<sup>3</sup>Ilyen szembeötlően erős/makacs törekvés a következő: „Leegyszerűsítés, torzítás, túlzás-beszűkítés. *hamisítás* – mind olyan mozzanatok, amelyek az emlékezet korlátaira is utalnak [a parasztmemoárokban]. De nem kérdőjelezik meg *egészében* e vallomások *igazságtartalmát*.” [kiemelések tőlem – Sz. E.] Forrai i. m. 63.

<sup>4</sup>Paul de Man: *Szemiológia és retorika*. In Uő: *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ford. Fogarasi György, Szeged, 1999, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 13.

<sup>5</sup>Természetesen egy ilyesfajta állítás nem kívánja eltörölni a folklór szöveg és az irodalmi szöveg közti, oly sokat hangoztatott hagyományozódásbeli és esztétikai különbségeket. Emellett nem gondolom azt, hogy a referencialitás kiiktatható volna népköltészet-értelmezésünkéből, mindenesetre átgondolásra érdemesnek tűnik Lévi-Strauss Boas-kritikája: „Bizonyos, hogy a mítosz összefügg a valós tényekkel, de semmiképpen sem úgy, hogy az előbbi *megjeleníti* az utóbbiakat. Az összefüggés dialektikus természetű, és előfordulhat, hogy a mítoszban leírt intézmények éppen fordítottjai a valódi intézményeknek. [kiemelés az eredetiben]”. Claude Lévi-Strauss: *Az Asdiwal-történet*. In Uő: *Strukturális antropológia II*. Ford. Szántó Diana, Bp., 2001, Osiris, 146. Vagy másutt: „Nem az indián valóságot *dokumentumszerűen* visszaadó *hű tükrökről*, hanem inkább valamiféle ellenpontozásról van szó, amely hol megfelel a valóságnak, hol pedig mintha eltávolodnék tőle, majd újra visszakanyarodik. [kiemelések tőlem – Sz. E.]” Lévi-Strauss i. m. 131.

megközelítések elsősorban a két kifejezés előtagját emelték ki, tehát a folklór és irodalmi jelzőkre helyezték a hangsúlyt (főként a distinkció megőrzése miatt), addig e dolgozat inkább a két terület közös pontjára, utótagjára, a folklór és irodalom *textualitására, szövegiségére* kíván figyelni egy olyan folklórszöveg-olvasási módszert alkalmazva, amely eddig jobbra csak irodalmi szövegek értelmezési lehetőségeként merült fel, habár népköltési szövegek esetén is lehetséges eljárás. Szövegekről lévén szó elméletileg semmilyen akadály nem gördülhet bármilyen szövegorientált olvasási stratégia beindítása elé.<sup>6</sup>

A balladák, amelyek értelmezésére hamarosan sor kerül, Lanczendorfer Zsuzsanna *Dely Mária balladájának igaz története*<sup>7</sup> című tanulmányának függelékében jelentek meg. A szövegek egy lány ilyen-olyan okból (levéltári források alapján: gyilkosság miatt) bekövetkezett vízbefulladásának tematikája körül mozognak, ezért nem is kevésbé ironikus, hogy a szóban forgó tanulmány a *Hagyományos női szerepek* című kötetben lelhető fel.

A tanulmány első felében a szerző – Erdélyi Zsuzsanna nyomán – „szellemi régészkedés”-ének<sup>8</sup> eredményéről számol be: a változatok felkutatása után levéltári adatok, beszámolók felhasználásával göngyöli fel az általa „történeti krimi”-nek<sup>9</sup> tekintett bűnesetet. Ellátogat a tett színhelyére, illetve a révfalusi temetőbe, ahol valószínűsíthetően a lány teteme (de legalábbis a bátyjéé) nyugszik. A tanulmány második része a ballada stílusbeli, keletkezési, elterjedési kérdéseit, illetve a variánsok közti szövegszerű eltéréseket vizsgálja. Lanczendorfer a lány vezetéknevének változásait (pl. Dely, Deli, Dali, Dani) mint szinonimákat értelmezi; a variánsokban észrevehető egyéb textuális eltéréseket pedig a folklór szövegek azon törvényszerűségével hozza kapcsolatba, mely szerint azok térben és időben távolodva már nem annyira a *par excellence* tényekből, sokkal inkább *patternekből*, sémákból építkeznek. A szerző így összegzi fejtegetéseit: „Kutatásommal a »mindennapi közlés« és a

---

<sup>6</sup>Az interpretáció során hangsúlyozottan nem törekszem a szövegek teljes, mindenre kiterjedő értelmezésére, annak ellenére sem, hogy azok még számos aspektusból vizsgálhatók volnának.

<sup>7</sup>Lanczendorfer Zsuzsanna: *Dely Mária balladájának igaz története*. In: Küllös Imola (szerk.): *Hagyományos női szerepek. Nők a populáris kultúrában és a folklórban*. Bp., 1999, Magyar Néprajzi Társaság – Szociális és Családügyi Minisztérium Nőképviseleti Osztálya. 159-181.

<sup>8</sup>Lanczendorfer i. m. 161.

<sup>9</sup>Lanczendorfer i. m. 162.

»népköltészeti szájhagyományozó közlés«<sup>10</sup> különbözőségének bemutatásához, a ballada ábrázolásmódjának jobb megértéséhez, s egy múlt században keletkezett népköltészeti alkotás *igazságelemeinek* [kiemelés tőlem – Sz. E.] feltárásához kívántam hozzájárulni.”<sup>11</sup>

Lanczendorfer Zsuzsanna hivatkozott cikke összesen tizenkét variánssal operál, a függelékben azonban – ismeretlen okból – mindössze hatot közöl. E hat ballada közül e dolgozat két szövegre kíván fókuszálni; lássuk a harmadik variáns szövegét<sup>12</sup>:

1. Szegén Dani Mári, de sokat szenvedett,  
Mikor a malomból a Dunába esett.

2. Ki is úszott volna, ki is tudott volna,  
De ja huncut molnár visszataszította.

3. Jajgatott, jajgatott, senki nem hallotta,  
Szegin szeretője a parton siratta.

4. Ne sirass, ne sirass, ne sirass engemet,  
Sebes Duna vize temet el engemet.

5. Harangok, harangok, szépen hangozzatok!  
A szegény Mária szép verset húzzatok.

A balladavariáns a lány vízbe kerülésének okaként a *beesést* jelöli meg („*Mikor a malomból a Dunába esett*”), ami olyan eseményként jelenítődik

---

<sup>10</sup> A szájhagyományozás (Voigt által tárgyalt) első két fokozatát idézi itt Lanczendorfer. A *mindennapi szájhagyományozó közlésen* az általában vett orális közlést érti Voigt (pl. szokások, hiedelmek elmondásakor); a *népköltészet szájhagyományozó közlése* fogalmat pedig az olyan közleményekre használja, amelyek esetén a közlők amatőr művészeknek tekinthetők, de változtatásaik nem radikálisak, inkább csak adaptációk (ez különbözteti meg a harmadik típustól, a *hivatásos szájhagyományozó közléstől*). Voigt Vilmos: *A folklór alkotások elemzése*. Bp., 1972, Akadémiai Kiadó, 316-318.

<sup>11</sup>Lanczendorfer i. m. 173.

<sup>12</sup>*Gyűjtő*: Váray László, Bíró Ibolya, Győrzámoly, 1969. *Adatközlő*: Pincés Mária, Varga Józsefné. *Lelőhely*: XJM. NH. 44. 69. A szöveget a Lanczendorfer-tanulmány tipográfiáját megtartva közlöm.

meg, amely éppúgy bekövetkezhet egy intencionális esemény hatására (belökés), mint véletlenül. Ebben az esetben azonban szövegszerűen semmi sem támasztja alá egyik verziót sem, sőt a „*Ki is úszott volna, ki is tudott volna*” sor jelzi, hogy bármilyen okra vezethető is vissza maga a beesés, mindez önmagában még nem lett volna releváns probléma Mári számára. A problémát a molnár figurájának megjelenése okozza, aki visszataszítja őt, s végül ez az aktus lesz a lány halálának oka. Végül – de mikor?

Érdemes Lancendorfer Zsuzsanna ehhez kapcsolódó megállapításait megvizsgálni: „A ballada lányságra, menyasszonyságra utaló része a *megszólaló halott* balladatípusból ismert párbeszéd [kiemelés az eredetiben]”<sup>13</sup> – írja azzal kapcsolatban, hogy Mári mely szereplőt szólítja meg az egyes szövegekben; majd később visszatérve a kérdésre: „A ballada középső részében található párbeszéddek is figyelmet érdemelnek. A sokorójai változatokban a »*megszólaló halott*« bátyjához, a rábaközi változatokban édesanyjához, a szigetközi változatokban mindig a rózsájához, szeretőjéhez intézi kérdéseit. Ezek a tények a ballada térbeli elterjedésének vizsgálatához nyújthatnak segítséget. [...] A győrzámolyi változatban szeretőjéhez szól [kiemelés tőlem – Sz. E.]”<sup>14</sup>

Azt látjuk itt, hogy Lancendorfer a balladavariánsokban felbukkanó összes párbeszédrel kapcsolatban arra az álláspontra helyezkedik, hogy a lány, aki megszólít valakit, *halott*. Ezzel egyet is értek – ám csak az általa publikált hat változat közül kettő esetében,<sup>15</sup> a többi variánsban azonban – köztük az éppen tárgyalt hármassal jelölt szövegben – textuálisan semmi sem utal erre (*Jajgatott, jajgatott, senki nem hallotta, / Szegin szeretője a parton siratta. / Ne sirass, ne sirass, ne sirass engemet, / Sebes Duna vize temet el engemet.*), azaz mindössze annyit mondhatunk, *eldönthetetlen*, hogy a lány él-e még, vagy már halott a fenti szavak kimondásakor.

A tanulmány függelékében közölt variánsok között ez az egyetlen

---

<sup>13</sup>Lancendorfer i. m. 168.

<sup>14</sup>Lancendorfer i. m. 171.

<sup>15</sup> Az V. számmal közölt bőrcsi, és a kottával ellátott (számozatlan, általam VI-osként jelölt) győrfalusi verziókra gondolok, mivel csak ezekben mutatható ki szövegszerűen, hogy a lány a párbeszéd lezajlásakor már halott. A V. szövegben: „*A Rákóczi utca fel van koszorúzva, / Azon viszik szegény Dali Márit halva. / – Elkísérsz-e, rózsám, temető sarkáig?*”; a megszólítás pillanatában a lány tehát halott (innen folytatódik a párbeszéd), csakúgy, mint a VI. variánsban: „*Újfalusi utca, / Fél van koszorúzva, Azon viszik szegény / Dali Márit halva. / Elkísérsz-e rózsám, / Temető sarkáig?*”.

olyan szöveg, amelyben a lányt nem földelik el a temetőben, hanem a víz fogadja magába a tetemet. A folyó e szövegben a többi variánsban megjelenő *sír* korrelatív párja, az ehhez kapcsolódó szövegrész („*Ne sirass, ne sirass, ne sirass engemet. / Sebes Duna vize temet el engemet.*”) pedig a többi szövegben meglévő, a *temetés* tematikája körül forgolódó párbeszéd korrelátumaként, azok reduktív transzformációjaként (mivel nem alakul ki párbeszéd, csupán megszólítás) is érthető. A gyilkosság mint tett elkövetése és a gyilkosság jelének megképződése (hulla) egyazon aktus két oldalának tekinthető. A víz azonban magába mossa a gyilkosság egyetlen jelölőjét, a lány testét, s ezzel magát a tettet is.

Azaz: a gyilkosság jelének, vagy inkább jelölőjének létrejötte egyben e jelölő eltörlődése is, hiszen egyazon pillanatban következik be a jelképződés és az eltörlődés: amikor Mária *meghal* (talán inkább a sírást megtiltó végzavak után, mint előtte), jelölővé válik, s amikor a folyó elmosza, eltörlődik. Vagy még világosabban: a lány abban a pillanatban válik jellé (saját áldozattá válásának, a gyilkosság elkövetésének, halálának jelölőjévé), amikor eltörlődik mint jel. Mindössze az nem egyértelmű, hogy maga a halál a szöveg mely pontján következik be.

A jelölés e folyamatát, vagy másképp: a jelölés e folyamatának eltörlődését, megállítást a lány is deklarálja, hiszen nyomatékosan – a *geminatio* alakzatát segítségül hívva –, háromszori ismétléssel szólítja fel a parton álló szeretőjét a sírás abbahagyására.

A folyó tehát nemcsak a jelet, hanem a referenst is eltörli (abban a pillanatban, amikor a lány meghal – bár ezt a pillanatot nehéz megragadni a szövegben), s a lány (aki így saját referense hiányát jelöli) segédkezik a jelölési folyamat lezárási kísérletében, hiszen a sírás az, ami jelölhetné őt (hiányát) a továbbiakban (ahogyan ez a ballada egyes variánsaiban történik<sup>16</sup>), s pontosan a sírás az, amit a lány megtilt. Vagyis a sírás mint a lány (bekövetkezett vagy hamarosan bekövetkező) elvesztésének, *hiányának jelölése*, a lány mint jelölő távollétében annak *helyettesítése*, vagyis a jelölő jelölője lehetne abban az esetben, ha a lány ezt a leghatározottabban nem ellenezné.

A sírás megtiltása után a szöveg utolsó szakaszában a harangok megszólaltatására kerül sor: „*Harangok, harangok, szépen hangozzatok! / A szegény Mária szép verset húzzatok*”. Lanczendorfer megállapítása szerint „A ballada két változata »szeretője« búcsúszavaival zárul: kéri, hogy húzzák meg a

---

<sup>16</sup> Ismét az V. és VI. szöveget vehetjük példaként: „– *Megsiratlak, rózsám, egész világ előtt.*” (V.); „*Megsiratlak rózsám / Egész világ előtt.*” (VI.)

harangokat, s emlékezzenek Dely Mária.”<sup>17</sup> Itt ugyanaz a megállapítás tehető, mint fentebb a lány élő/halott voltával kapcsolatban: bár logikailag elfogadható az állítás, mégis: textuálisan nem dönthető el egyértelműen, hogy ebben a szövegrészben a szerető szólal-e meg, avagy a történet elbeszélője. Tehát a balladaszöveg alapján sem a megszólaló élő/halott lány kérdésében, sem a harangokat megszólaltató szubjektummal kapcsolatban nem adható apodiktikus válasz.

A szöveg végén a harangok megszólítása – bárki végezze is el ezt az aktust – az *apostrophé* trópusán keresztül történik meg: „*Harangok, harangok, szépen hangozzatok! / A szegény Mária szép verset húzzatok*”. Ez a balladavariánst elváró *apostrophé* két szempontból izgalmas: egyrészt mert ez az első trópus a szövegben; másrészt mert nem egy egyszerű *apostrophé* (már amennyiben mondhatunk egyáltalán ilyesmit), hanem olyan *apostrophé*, amely egy *geminatio*val indul, és két *metaforát* is behoz a szöveg interpretációjának terébe.

A *vers* kifejezés mint metafora metaforizálja a *harangok* kifejezést; s amint azt majd látni fogjuk, a *vers*-metafora és a *harangok*-metafora közti viszony maga is topologikus, mivel a két metafora jelentései *kiazmikus* viszonyt létesítenek ebben a szövegrészben.

A *vers* kifejezésnek mint metaforának a figurális jelentése a *harangok* mint metafora szó szerinti jelentését indukálja; a *vers*-metafora szó szerinti jelentése pedig a *harangok* figurális jelentését helyezi előtérbe. A képlet egyszerű: amennyiben a *vers* szó *figurális* jelentésére összpontosítunk – azaz: *harang*-szóként értjük –, akkor ez a *harangok*nak a szó szerinti jelentését implikálja, azaz egy olyan jeladó eszközre gondolunk, amely (többek között) valakinek a halálát, hiányát jelöli.

Korábban már volt arról szó, hogy a vízbefulladt, a víz által elmosott lány teste saját referense hiányának (elmosódott/elmosódó) jelölője. A sírás mivel a lány hiányát (az eltörlődésben lévő jelölőt) jelöli, így egy hiány-jelölő-jelölőként gondolható el. A harang és az általa kibocsátott szó (ergo harangszó) jelen esetben tehát a lány halálát, hiányát jelző, egyébként megtiltott sírás (mint hiány-jelölő-jelölő) jelölőjeként, pótlásaként értelmezhető. Mivel tehát a lány maga is jelölő – saját „áldozatságának”, áldozat voltának, a gyilkosság elkövetésének, illetve valamikori önmagának jelölője – így a harangszó a jelölő jelölőjének jelölőjeként értelmezhető. A *vers* mint harangszó tehát a hiányt így háromszorosan is jelöli (biztos, ami biztos). A harangok szólásra bírásának

---

<sup>17</sup>Lanczendorfer i. m. 172.

kísérlete mindenesetre azt jelzi, hogy a jelölés folytonossága, a *jelölők pótlólagos mozgása*<sup>18</sup> a folytonosságot tiltó törekvések ellenére sem záródik/záródhat le.

Az imént vázolt képlet reverziója a következő: ha a *vers szó szó szerinti* jelentését vizsgáljuk (azaz: költemény értelemben értjük), akkor ez a *harangok*-metafora *figurális* jelentésével áll kapcsolatban, így ugyanis a harangok a költemény(ek) megalkotóiként, azaz költökként is interpretálhatók. Ennyiben tehát a harangokat megszólító szubjektum nem tesz mást, mint felszólítja a harang-költőket emlékvész(ek) megalkotására, azaz a lány történetének reprodukálására.

A dolgozat e pontján nehéz ellenállni annak a váagnak, hogy idézzem, vagy ha úgy tetszik, *megszóaltassam* Culler kulcsszavait az aposztrophé megjelenésével és működésével kapcsolatban: „A narratív és az aposztrofikus közötti feszültség olyan teremtő erőként fogható fel, amely egész sor lírai alkotás mögött fellelhető. Az aposztrofikus diadalra jutásának példaként határozhatók meg például azok a költemények, amelyek teljesen megszokott módon a temporális oppozíciót egy fikcionális, non-temporális oppozícióval cserélik fel, azaz a referenciális temporalitást a diszkurzus temporalitásával helyettesítik. Az ilyen lírában temporális probléma vetődik fel: valami egykor jelenlévő veszve vagy eltűnőben van; ez a veszteség elbeszélhető, de az időbeli szekvencialitás visszafordíthatatlan, akárcsak maga az idő. Az aposztrophé kimozdítja ezt az irreverzibilis struktúrát azáltal, hogy kitörli a jelenlét és távollét közötti oppozíciót az empirikus időből és a diszkurzív időbe helyezi át. Az A-tól B-ig való temporális mozgás az aposztrophé internalizációja által A és B közti visszafordítható váltakozássá válik: a jelenlét és a távollét játékát immár nem az idő, hanem a költői hatalom irányítja.”<sup>19</sup>; és: „Az aposztrophé

---

<sup>18</sup> „De másképp is meghatározhatjuk a nem-totalizációt: nem a végességnek mint az empirizmusra való felszólításnak a fogalmával, hanem a *játék* fogalmával. [...] Azt mondhatnánk, azzal a szóval élve, melynek botrányos jelentése franciául mindig elmosódik, hogy a játéknak ez a mozgása, melyet a középpontnak és az eredetnek a hiánya, illetve távolléte tesz lehetővé, a *pótlólagosság* mozgása. Attól még nem lehet meghatározni a középpontot és a totalizációt kimeríteni, mert a jel, amely a középpontot helyettesíti, *pótolja*, amely helyét távollétében elfoglalja, ez a jel ráadásaként, *pótlékként* hozzáadódik. A jelölés mozgása hozzáad valamit, emiatt van mindig több, de ez a hozzáadás lebegő, mivel a jelölt oldalán fellépő hiányt tölti be, pótolja. [kiemelések az eredetiben]” Jacques Derrida: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. Ford. Gyimesi Tímea, *Helikon* 1994, 1-2. sz., 31.

<sup>19</sup> Jonathan Culler: Aposztrophé. *Helikon* 2000, 3. sz., 383-384.



nem reprezentációja egy eseménynek; ha működik, akkor *megteremt egy fiktív, diszkurzív eseményt*. [kiemelés tőlem –Sz. E.]”<sup>20</sup>

A romantikus gyakorlattal ellentétben ez a szöveg nem a kezdőponton iktatja be az aposztrophét, hanem a szöveg, a narratív történet, vagy ha úgy tetszik, a fikció legvégén, annak lezárásaként. A harangok megszólaltatása tehát ebben a fiktív szövegvilágban konstruál meg *egy másik* fiktív (vagy, ahogyan Culler mondja: diszkurzív) eseményt. A különbség a *temporális* [jelenlét/távollét]/*non-temporális* [jelenlét/távollét] kifejezésekben van.

Ha most egymás mellé görgetjük a két metafora imént felfejtett jelentéseit és az aposztrophé itteni működésmódjának értelmezését, a következőt láthatjuk: a szöveg végén előtörő aposztrophénk egy fikción belül konstruál egy másik fikciót úgy, hogy eközben egy fikció (vers) konstruálására szólít(ja) fel (a harangokat/költőket).

Mivel azonban a lány történetét éppen az általunk vizsgált szöveg (és változatai) beszél(k) el, így a szöveg önnön konstruáltságára, fikcionalitására is ráirányítja a figyelmet az aposztrophé és az azt szervező metaforák révén. Ezáltal viszont az egész balladavariáns metafikcióként is olvasható.

A balladavariánsnak a *vers* kifejezés figurális jelentésével operáló interpretációja egy temporális és sosem lezárható jelölésfolyamat kimutatásával járt, míg a *vers* szó szerinti jelentéséből kiinduló értelmezés azzal a tanulással jár, hogy a jelölési folyamatban egy non-temporális jelölő (vers/fikció) pótlékként való hozzáadódása a szöveg metafikciósságára mutat rá. A szöveg retorikailag tudatos olvasata nyilvánvalóvá tette, hogy a ballada szövegének e jelentései közül egyiket sem preferálhatjuk a másikkal szemben; paritásban és egymást kölcsönösen kizárva működnek. A vers-metafora szó szerinti és figurális jelentésének szegregációját vizsgálva kimutathatóvá vált a szöveg aporetikus struktúrája is, vagy ahogyan de Man mondaná: az olvasás/olvashatatlanság allegóriája.

#### IV.<sup>21</sup>

1. Szegény Deli Mária de sokat szenvedett,  
Mikor a ladikból a Tiszába esett.

---

<sup>20</sup>Culler i. m. 387.

<sup>21</sup> *Gyűjtő*: ismeretlen, Sobor, 1972. *Adatközlő*: Felcser Mátyásné (szül.: Kovács Katalin, 1905.). *Lelőhely*: XJM. NH. 63. 72.

2. Jajgatott, jajgatott, senki nem hallotta,  
Szegény Lajos bátyja a Tisza partján siratta.
3. – Csináltatsz-e, anyám, fehér vászon ruhát?  
– Csináltak, lányom, atlasz selyem ruhát.
4. – Csináltatsz-e, anyám, babérból koszorút?  
– Csináltak, lányom, diófa koszorút.
5. – Csináltatsz-e anyám, diófa koporsót?  
– Csináltak, lányom, márványkő koporsót.
6. – Elhivatod, anyám, majd azt az egy papot?  
– Elhívatom, lányom, majd azt az öt papot.
7. – Elkísérsz-e, anyám, a temető kapuig?  
– Elkísérlek, lányom, a sirod bezártáig.
8. – Megsiratsz-e, anyám, ahol mindenki lát?  
– Megsiratlak, lányom, ahol senki sem lát.
9. – Fejfámra azt írják: Itt nyugszik egy árva  
– Kinek szerelemből történt a halála.

Az előbbi balladaszöveghez képest ebben a variánsban egyáltalán nem jelenik meg a molnár figurája, és nem a szerető, hanem Lajos, a báty áll a parton. Az első variánsban a molnár szerepe az, hogy jelezze a gyilkosság bekövetkezését, itt azonban – mivel hiányzik a gyilkos – a lány ladikból való kiesését, majd vízbefulladását *balesetként* s nem gyilkoságként értelmezhetjük<sup>22</sup> („*Szegény Deli Mária de sokat szenvedett, / Mikor a ladikból a Tiszába esett.*”).

Az elsőként tárgyalt variánsban a szerető funkciója nem csupán a sírás, elsíratás, hanem a lány meghallgatása is (hiszen a lány őt szólítja meg), itt azonban úgy tűnik, hogy a báty funkciója kimerül a parton álldogálva síratásban. A lány nem is hozzá intézi szavait, hanem – egy meglehetősen

---

<sup>22</sup> Tehát a variánsokat nem lehet egységesen úgy kezelni, mintha mindegyikben jelen lenne a gyilkosság.

furcsa fordulattal – anyját szólítja meg. Mária az anyját megszólítva a siratást erőlteti a párbeszéd szakasz végén („– *Megsíratsz-e, anyám, ahol mindenki lát?*”), itt viszont már az anya az, aki kvázi *nem-et* mond (legalábbis egy olyasféle *reprezentatív* siratásra, amely *mindenki* előtt történik, vagyis egy olyan siratásra, amelyre a lánynak szüksége van): „– *Megsíratlak, lányom, ahol senki sem lát.*”

Úgy is fogalmazhatnánk, hogy itt a kérés és az ígéret közti viszony tropologikusan, mégpedig *antithetikusan* szerveződik (mivel az anya éppen az ellenkezőjét ígéri meg annak, amire a lánya kéri: „*ahol mindenki lát?*”, „*ahol senki sem lát.*”). Ebben a párbeszéd szakaszban éppúgy nincs semmilyen textuális utalás arra vonatkozóan, hogy élő-e vagy halott a lány megszólalásakor, ahogyan az előző szövegben sem volt.

A reprezentatív sírásnak az anya általi megtagadása lehetővé teszi a sírfelirat beiktatódását a szövegbe („– *Fejfámra azt írják: Itt nyugszik egy árva / – Kinek szerelemből történt a halála.*”). Eddig a pontig, a sírfelirat felbukkanásáig Mária saját történetének hőse, a sírfelirat belépése után viszont már nemcsak főszereplője, hanem narrátora és szerzője is egyben ennek a történetnek. Az önéletírás, illetve a sírvers trópusa – Paul de Man *Az önéletrajz mint arcrongálás*<sup>23</sup> című tanulmánya alapján – a *prosopopeia*.

Közismert, hogy de Man említett tanulmánya Wordsworth híres esszéje<sup>24</sup> nyomán kutatja a *prosopopeia* működését, tropológiáját. Wordsworth esszéje a sírfeliratok mindkét típusáról ír: „a sírfeliratok oly gyakran megszemélyesítik az elhunytat, s úgy jelenítik meg, mintha saját sírboltjából szólna. [...] Ezzel a *gyengéd fikcióval* [kiemelés tőlem – Sz. E.] a túlélők egyrészt fájdalmukat csillapítják, másrészt a képzeletet hívják segítségül [...] Nem kívánom azt sugallni, hogy egy sírfeliratnak lehetőleg ebben a formában kell elkészülnie és nem ama elterjedtebb módon, amiben közvetlenül a túlélők beszélnek hozzánk [...] Ez az utóbbi forma – nevezetesen tehát az, amelyekben a túlélők a *saját* [kiemelés az eredetiben] személyükben szólnak – mindent egybevéve kívánatosabbnak tűnik számomra, mivel a figyelmeztetések nagyobb választékát kínálja, mindenekelőtt pedig *kizárja a másik alapját képező fikciót* [kiemelés tőlem – Sz. E.], s emiatt szilárdabb

---

<sup>23</sup>Paul de Man: *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Ford. Fogarasi György, *Pompeji* 1997, 8. évf. 2-3. sz., 93-108.

<sup>24</sup>William Wordsworth: *Esszék a sírfeliratokról I–III*. Ford. Fogarasi György, *Pompeji* 1997, 8. évf., 2-3. sz., 68-92.

alapon nyugszik.”<sup>25</sup> A sírfelirat e két fajtája közül ez „a gyengéd fikció” az, amely de Man (illetve de Man nyomán például Chase vagy Menke) „a síron-túlról-jövő-hang fikció”-jának nevez.<sup>26</sup>

A ballada hosszú párbeszédés szakaszában az anya ígéretei megnyugtató bizonytságot hozhatnának a lánynak, legalábbis amennyiben az anya vállalná a reprezentatív siratás (Mári által) rá kiosztott feladatát. Mint korábban már említettem, ennek megtagadása hozza be a szövegbe a sírverset, amely így a biztos reprezentativitás funkcióját hivatott betölteni. A sírvers azonban egyrészt kijelenti a lány *árvaságát*, másrészt a halál okának a *szerelmet* tudja be („– *Fejfámra azt írják: Itt nyugszik egy árva / – Kinek szerelemből történt a halála.*”).

A sírfelirat szövege szerint tehát a lány árva. Az árva szó e szövegrészbeli használata jelentős, mivel ez a felirat és a feliratot megelőző párbeszéd értelmezésében fordulatot jelent: az anya ígéreteinek megvalósíthatósága így megkérdőjeleződik. A sírfelirat szerint a lány anyja halott, így – a balladát a felirat ismeretében újraolvasva – az anya, akit a lány megszólaltat, a *megszólalt halott* pozíciójába kerül. Tehát a sírversben mondottak miatt már nemcsak az nem egyértelmű, hogy Mária halott-e vagy élő, amikor dialógust kezdeményez az anyjával, hanem az sem, hogy az anya élő-e vagy halott e párbeszéd lefolytatásakor. *Ha* hihetünk a sírversnek (az anya halott), akkor az anyát ez a megszólító/megszólaltató gesztus *megszemélyesíti*, innen olvasva pedig már nem csupán a sírvers értelmezhető prosopopeiaként, hanem az egész párbeszédés szövegrész is. A felirat ezzel az elbizonytalanító, ellentmondásos gesztussal egyúttal önmagát, pontosabban az önmaga által mondottakat is megkérdőjelezi. A sírfelirat árvaságra vonatkozó része tehát törlésjel alá helyezi a ballada teljes párbeszédés szakaszát, s ezzel egyidőben önmagát is.

Másrészt a felirat *tanúsága* szerint a lány halálának oka a *szerelem*. Textuálisan a molnár figurájának hiánya és a „*Tiszába esett*” szintagma véletlen *balesetként* tünteti fel az eseményt – ellentétben a balladatípus elsőként értelmezett variánsának szövegével. Ugyanakkor a sírfelirat a szerelem okának beiktatásával elbizonytalanítja korábbi vélekedésünket ezzel a balesettel kapcsolatban (ez alapján a lány vízbefulladásá nemcsak balesetként, hanem öngyilkosságként is interpretálható) – éppúgy, ahogy az anya ígéreteit megkérdőjelezi –, s ezzel egy időben önmagát is – ahogyan az árvaságról

---

<sup>25</sup>Wordsworth i. m. 80-81.

<sup>26</sup>de Man i. m. 102.

mondottakat is. Így a sírfelirat szövege ebből a szempontból is ellentmondásba kerül a ballada ezt megelőző szövegrészeivel. A sírfelirat, ez a prosopopeia törlésjel alá helyezi a ballada szövegének első részét, párbeszédés szakaszát s önmagát is, eltörölve mindenféle bizonyosságot a szöveggel kapcsolatban.

De a sírfelirat szubverzív tevékenysége nem áll meg ezen a ponton. A Wordsworth által is ismertetett kétféle sírvers közül az egyik jellemzője az, hogy a *halott* szól az élőkhez, a másiké pedig az, hogy a *túlélők* beszélnek az élőkhez. Ez a felirat látszólag az ún. „síron-túlról-jövő-hang fikció”-jának példája lehetne, hiszen balladavariánsunk a lányt teszi meg e felirat szerzőjének.

A magyar folklorisztikában a temetők népművészetének Kunt Ernő volt a legkitartóbb kutatója, így a *Magyar Néprajz* idevágó fejezetének is ő a szerzője. Ebben az összefoglaló igényű tanulmányban a szerző csak az itt másodikként kiemelt sírvers-típust tárgyalja, vagyis azt, amelyben a túlélők beszélnek az olvasókhöz: „A feliratok tartalmi szerkesztésmódja azonos szabályokat követ: feltünteti az elhunyt nevét, illetve annak kezdőbetűit, s halálának évszámát. Ezekhez az alapadatokhoz aztán a halott személyére, illetve a *rokonság fájdalmának kifejezésére vonatkozó* – a sírjelek felirataiban általánosan használt – *kiegészítő sablonokat fűznek*. A szöveget országszerte azonos formula nyitja: »*Itt nyugszik...*« [az összes kiemelés tőlem – Sz. E.]”.<sup>27</sup>

Bár a balladabeli sírversnek a szöveg szerint Mári a szerzője, mégis úgy tűnik, mintha a felirat elocutiója inkább azt a típust követné, amelyben a túlélő rokonság beszél a sírnál megálló vándorhoz: „– *Fejfámra azt írják: Itt nyugszik egy árva / – Kinek szerelemből történt a halála.*”. Ezt az interpretációt támasztja alá részint a Kunt által is említett „Itt nyugszik”-formula; részint az, hogy a lány a formula után E/3. személyben beszél el önnön történetét; harmadrészt pedig az, amit Lanczendorfer Zsuzsanna említ meg az árva szó népnyelvi használatáról, összefüggéseiről, azaz, hogy a szót szájalom, sajnálat kifejezésére is használták.<sup>28</sup> Ezért az *árva* nemcsak a szó gyakrabban használt értelmét viszi bele a szöveg játékterébe, hanem a szónak ezt a konnotációját is, így erősítve meg azt, hogy a sírverset e második típus eseteként is értelmezzük.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a felirat szerzője nem Mári

---

<sup>27</sup>Kunt Ernő: Temetkezési szokások. In Hoppál Mihály (szerk.): *Magyar Néprajz 7. Népszokás, néphit, népi vallásosság*. Bp., 1990, Akadémiai Kiadó, 96.

<sup>28</sup> „Ez a záró formula más balladákban is megtalálható, de nem konkrétan az árvaságra utal, hanem többnyire a »szegény, sajnálatra méltó« szinonimájaként szerepel” Lanczendorfer i. m. 167.

volna, sőt az elocutióknak ezzel a vizsgálatával válik kimutathatóvá a lánynak az a törekvése, hogy az általa írt sírfeliratot valaki más fájdalom-termékeként állítsa be. Azzal, hogy a lány nem a síron-túlról-jövő-hang fikcióját preferálja, hanem a második típust, voltaképpen törlésjel alá helyezi, vagy másképp: elbizonytalanítja saját szerzőségét. Ezek alapján a lány törlő-gesztusa a fikció fikció-voltának törlését, el/le-leplezését szolgálja, ami végső soron nem más, mint egy *hitelesítési aktus*, mivel a lány, elfogadva Wordsworth kijelentéseit a megszólaló halott fikcionalitásáról, *lemondva az inskripció jogáról*, azt másnak átadva reprezentatív fájdalmat kíván magának.

Ez a mozzanat apropót kínál arra, hogy visszanyúljunk az első variánshoz, ahhoz a szövegrészhez, ahol valaki megszólítja a harangokat. Innen nézve már az is lehetségesnek tűnik, hogy Mária azért tiltja meg a szerető siratását, mert az számára nem eléggé reprezentatív, ellentétben a harangokkal, s így egy olyan értelmezés is elfogadhatónak tűnik, amely szerint a harangok megszólaltatója maga a lány.

Visszatérve és a törlésjeleket összegezve: a ballada e változata elbizonytalanítja az anyának a temetéssel összefüggő ígéreteit, a lány halálának okát, a sírfelirat által mondottakat, valamint a lány szerzőségét is. A szövegben munkálkodó prosopopeia hatással van a ballada megelőző szövegrészeire, és önmagára is, sőt mondhatjuk, radikálisan megbolygatja a ballada minden egyes szegmensét, emiatt a szöveg *egyszerre* állítja és tagadja önmagát. Ez a radikális bizonytalanság, ez az aporetikus esemény (vagy, ha úgy tetszik: az olvasás/olvashatatlanság allegóriája) ebben a balladaszövegben nem egy metafora két (szó szerinti és figurális) jelentésének egyidejű és egymást kizáró működése révén következik be – mint az első szövegben, hanem egy prosopopeia beiktatódása által megy végbe.

Lanczendorfer Zsuzsanna a szövegek vizsgálatakor megállapítja, hogy „A ballada rokonságot mutat – a csábítás-motívum miatt – az *elcsalt feleség*, Molnár Anna balladájával, a csábítás elutasítása pedig már a hűség-témához kapcsolja [kiemelés az eredetiben]”.<sup>29</sup> Meg kell azonban állapítanunk, hogy ezt az állítást a balladavariánsok cáfolják, ugyanis ez az említett csábítás-motívum, illetve ennek a csábításnak az elutasítása a *levéltári forrásokban* és a szerző adatközlőinek ún. *igaz történeteiben* bukkan fel, s nem a ballada variánsaiban. A balladák nem hozzák be a szövegek terébe a vízbefulladás/gyilkosság konkrét körülményeit, nevezetesen azt, hogy a molnár a lányt el akarta csábítani, megerőszakolni, ám a lány ellenállása miatt a molnárlegény megölte.

---

<sup>29</sup>Lanczendorfer i. m. 166.

Amennyiben Lanczendorfer tanulmányának célkitűzését ismét figyelembe vesszük, mely szerint „Kutatásommal [...] a ballada ábrázolásmódjának jobb megértéséhez, s egy múlt században keletkezett népköltészeti alkotás igazságelemeinek feltárásához kívántam hozzájárulni”<sup>30</sup>, kijelenthetjük, hogy az interpretáció megmutatta, hogy *a szövegek* hogyan bizonytalanítják el Lanczendorfer Zsuzsanna egyes, stabilnak vélt állításait, s hogy a szövegek hogyan ugranak fejest egy apóriába.

---

<sup>30</sup>Lanczendorfer i. m. 173.