

Tanulmány

Szabó Etelka

Egy allegória alakváltozásai

Ronsard: Cassandrához, LV. szonett

Abstract

Amatory Figures in Ronsard's Sonnet LV

Pierre Ronsard's sonnet constitutes a very creative re-interpretation of an ancient allegory (the sea of Love) which is considered to be one of the more important amatory figures. This allegory featured in both Greek and Latin from earliest until latest times, employed in several genres of verse, which reached an advanced stage of development in the hands of Ronsard. The purpose of this paper is providing a comprehensive and detailed study of the idealized cognitive model of the sea of Love from the archaic period until Renaissance, based on Ronsard's 55 sonnet.

1 Bevezetés

A nyelvtudomány már régóta keresi a választ arra a kérdésre, hogy milyen mentális folyamatok segítségével képes az ember történetek megalkotására, hogyan kapcsol össze egymástól különböző dolgokat, hogyan érti meg az őt körülvevő világot, és hogyan valósul meg az olvasás, az interpretáció folyamata. A kognitív megközelítés lényege, hogy megtaláljuk a válaszokat ezekre a kérdésekre. A nyelvtudomány nagy kognitív fordulata még nem túl régen történt, de hatása máris érzékelhető, és a kognitív kutatások nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy számos örökérvényűnek tartott megállapítást megcáfolhassunk. Alapvető fontosságú szemléletváltást jelent például az a felismerés, amely szerint a hagyományos „irodalmi nyelv versus köznyelv” dichotómia hamis, mivel a nyelvet észlelő és a nyelvi megnyilvánulásokat létrehozó mentális folyamatok minden esetben azonosak, függetlenül attól, hogy milyen szöveget hozunk létre vagy értelmezünk (Hamilton 2002: 2). Ezzel természetesen nem kérdőjeleződik meg az a megállapítás, hogy az interpretáció szigorúan kontextusfüggő, tehát a nyelvi képletek vizsgálatából nem zárható ki a szövegkörnyezet, a beszédhelyzet elemzése, azonban ez a megállapítás nem teljesül az üzenet dekódolását végző elméleti folyamatokra. A kognitív nyelvészet, mivel a megnyilatkozásokat generáló mentális műveleteket kutatja, szoros kapcsolatban áll a retorikával, hiszen a nyelvi képek is egy-egy mentális művelet eredményei, és ugyancsak egy-egy kognitív művelet segítségével azonosíthatók és interpretálhatók.

Az irodalomtörténész Mark Turner és a kognitív kutató Gilles Fauconnier dolgozták ki a *blending*, azaz a fogalmi integráció elméletét, annak szemléltetésére, hogy az ember egy-egy szöveg interpretációja során hogyan vegyít össze különféle fogalmi mezőket. E képességünknek köszönhetően egy szöveg befogadása során képzeletünk könnyedén képes megfejteni a benne szereplő retorizált nyelvi képleteket. A fogalmi integráció elmélete, amely vizsgálja és

modellezi az agyban lezajló interpretációs folyamatokat, azt sugallja, hogy már a szöveggel való első találkozás pillanatában allúziókat alkotunk korábbi, már meglévő mentális modellek és a szöveg között, és ezeket az allúziókat folyamatosan ellenőrizzük, ahogy haladunk előre a szöveg befogadásában. Ez az értelmezési stratégia segít abban, hogy a retorizált szövegeket értelmezhesük, hiszen valamennyien rendelkezünk a kognitív blinding-kapacitással, azaz, mint már Arisztotelész is felismerte, valamennyien képesek vagyunk retorizált nyelvi jelenségeket létrehozni és dekódolni, legfeljebb nem egyforma mértékben.¹ A mentális síkon elvégzendő művelet csak a jó stilisztákban, a művészekben tudatosul, ők választanak tudatosan egy-egy gondolat lehetséges nyelvi megformálásai között, míg mások ösztönösen, nyelvi kompetenciájuktól függően használják a lehetséges formákat (Szikszainé 2007: 13). A nyelvi képek is – mint minden nyelvi jelenség – kognitív művelettel keletkeznek, és egyben kognitív műveletek eredményei. Érdemes tehát azt is vizsgálni, hogy az egyes nyelvi képek milyen mentális művelet révén jönnek létre, milyen nyelvi formációnak feleltethetők meg egy konkrét szöveg példáján keresztül. Tanulmányomban a francia reneszánsz egyik legkiválóbb lírikusának, Pierre de Ronsard-nak egy szonettjén szeretném bemutatni, milyen kognitív modellek segítik az olvasót egy művészi szöveg befogadásában.

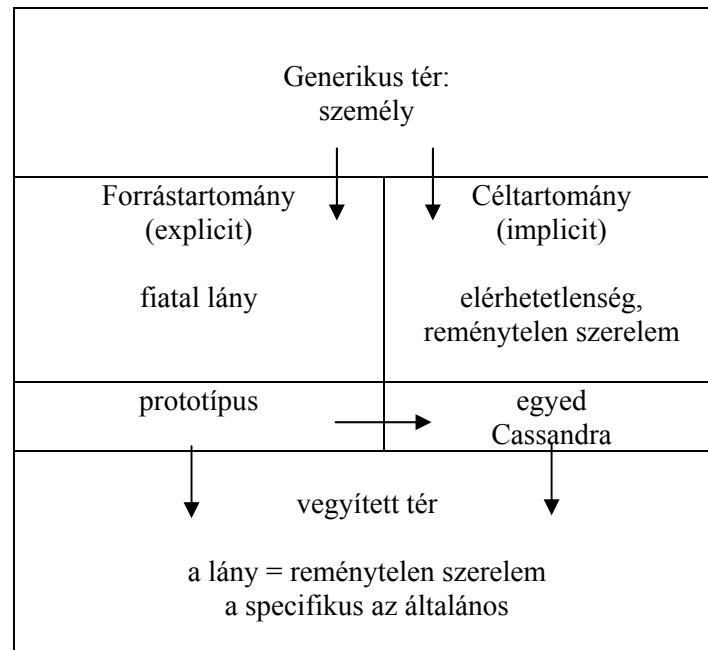
2 Szonettek Cassandrához – a kiterjesztett allegória

A világirodalom egyik legszebb szerelmes versciklusát, Pierre de Ronsard *Les Amours c.* versgyűjteményét négy nőalak: Cassandra, Marie, Astrée és Hélène inspirálta. A négy domináns nő egy-egy tulajdonság absztrakciója, a nőiség egy-egy aspektusát testesíti meg: a reménytelen szerelem: Cassandra, a romlatlan parasztlány: Marie, az előkelő nemesasszony Astrée (Françoise d'Estrées) és a művelt, okos Hélène egy-egy erény megtestesítőjeként jelennek meg a szonettekben és ódáiban. Az absztrahált erények megszemélyesítése az irodalom kedvelt toposza, kanonizált trópusa, amely felfedi a világban fellelhető cselekvési formák, attitűdök és az agyunkban tárolt kulturális minták közötti allúziós lehetőségeket. E velünk született kognitív készség segíti a befogadót abban, hogy képes legyen egy olyan antropomorfizált elvont karaktert konceptualizálni, mint amilyen a szonettek Cassandrája. A megszemélyesítés művelete során a szövegalkotó élettelen dolgot vagy entitást ruház fel cselekvéssel, vagy szerepeltet valós figuraként. Fauconnier ezt a műveletet nevezte leképezésnek, amely kifejezés kognitív értelemben annyit tesz, mint egyszerű hozzárendelésen nyugvó kapcsolat két halmaz közt (1997: 1).² Ez a folyamat egyszerre játszódik le fogalmi és nyelvi síkon. Az emberi alakként megjelenített absztrakciók szerepeltetése az irodalom egyik leggyakrabban használt toposza, hiszen az ember a világ dolgait gyakran akkor is cselekvőként képzei el, ha azok valójában élettelen tárgyak vagy elvont fogalmak, jelenségek. A perszónifikációban a leképezés egy megszemélyesített forrástartomány és egy olyan céltartomány között jön létre, amely épp a forrástartomány révén nyeri el perszónifikált státusát (Lakoff & Johnson 1980: 35). A szövegalkotó a metafora forrástartományában (*source domain*) lévő magatartásformához (elérhetetlenség) a céltartományba (*target domain*) tartozó személyt rendeli. A két tartomány között létezik egy közös, vegyített fogalmi sík, amelyben maga a metafora létrejön (Grady, Oakley & Coulson 1997: 113). Ronsard korában, és még a későbbi századokban is,

¹ Rétorika 1405a 9: *Καὶ τὸ σαφές καὶ τὸ ἡδὸν καὶ τὸ ξενικὸν ἔχει μάλιστα ἢ μεταφορά, καὶ λαθεῖν οὐκ ἔστιν αὐτὴν παρ' ἄλλου.*

² 'Map, (as cognitive linguists use that term) is a correspondence between two sets that assigns to each element in the first a counterpart in the second.'

egészen a XVIII. századig, az absztrakt entitások, tulajdonságok női alakokkal történő megszemélyesítése rendkívül népszerű és kedvelt allegória. Amikor azonban a megszemélyesített tulajdonság prototípusát (fiatal lány) összekapcsoljuk a kategória egy bizonyos tagjával (Cassandra Salviati) akkor a metafora két újabb tartománnyal bővül. Összesen négy tartomány jelenik meg abban a folyamatban, amely során a személyhez a tulajdonságot, a prototípushoz az egyedet rendeljük. Az egyszerűbb metaforákban csak két felület van jelen, ezért szemléltetésükre a hagyományos, két mezőre épülő modell elegendő. A bonyolultabb kapcsolódások, illetve az allegóriák esetében a fogalmi integrációs modell rámutat azokra az aspektusokra, amelyekben ezek a formációk eltérnek az alapsémától, vagyis, amennyiben az allegorikus megfeleltetés meghaladja az egyszerű metaforikus viszonyt. Ebben a modellben az input síkjai nemcsak egymáshoz kapcsolódnak, hanem két további mentális felülethez: egy generikus és egy integrált mezőhöz (Fauconnier & Turner 1998: 137). Ahhoz, hogy egy jelentéssel bíró integráció létrejöhessen, legalább négy mentális sík összekapcsolása szükséges. Az integráció – azaz a nyelvi kép megfejtése – a mentális hálózat révén valósul meg. Az ábrán látható blending-szerkezet jól illusztrálja ezt a problémát, mivel számos mentális teret képes magában foglalni. A fiatal lány és a prototípus a két forrástartomány, a tulajdonság és az egyed pedig a céltartományok. A nyilak mutatják, hogy a generikus felület (személy) hogyan lép kölcsönhatásba a forrás- és a céltartományokkal. A kapcsolat olyan szerkezetet hoz létre, amelyben egyidejűleg játszódik le a fiatal lány – elérhetetlen, reménytelen szerelem és az egyed (Cassandra) – prototípus konceptualizációja.



A fenti séma alapján épül fel a versciklus első részének domináns metaforája, amelynek révén az elérhetetlenség mint tulajdonság egy valós személyre, Cassandra Salviatira vetítve jelenik meg. Hasonlóképpen absztrakció a másik három nőalak is: Marie a romlatlan, paraszti őserőt, Astrée a fenséget, Hélène pedig a bölcsességet és a tudást személyesíti meg.

A megszemélyesítés művelete azonban nem korlátozható kizárólag a metafora stratégiájára, hanem számolnunk kell annak metonimikus eredetével is, amennyiben a ciklus ihlető nőalakjai maguk is rendelkeztek azzal a tulajdonsággal, amelyet megszemélyesítenek. A metonímia nem pusztán szókép, hanem az a kognitív művelet, amely egyrészt az ágostoni *aliquid*

stat pro aliquo képlet legáltalánosabb megfogalmazása, másfelől pedig lehetővé teszi, hogy a nem konceptualizálható jelenségek helyett a konceptualizált objektumokról tegyünk kijelentéseket (Kocsány 2000: 263). Kövecses és Radden ezért a metonímia fogalmát kiterjeszti minden olyan esetre, amikor egy fogalomnak van nyelvi korrelátuma, nem kevesebbet állítva ezzel, hogy maga a nyelv, akárcsak a kommunikáció egyéb részrendszerei, szükségszerűen metonimikus (Kövecses & Radden 1998: 42). Lakoff és Johnson elméletei a metonímiát a fogalmak szintjére emelik át, és az érintkezéseket az absztrakció szintjén modellálják. Elméletük lényege, hogy a metonímiák és a metaforák az összefüggéseket már nem önmagukban, hanem egy feltételezett kognitív fogalmi kereten (ICM, azaz idealizált kognitív modell) belül jeleníti meg. Elképzelésük szerint a metonímia, akárcsak a metafora, egy adott fogalmi-mentális kereten belül elvégzett kognitív művelet eredménye. Míg a metafora esetében két eltérő, heterogén mentális terület (a forrás- és a céltartomány) elemei kerülnek kölcsönhatásba, a metonimikus viszonyban szereplő elemek ugyanazon mentális terület részei. Ilyenformán a metonímia egy homogén területről emel ki bizonyos elemeket, míg a metaforában a mentálisan fókuszba kerülő forrástartomány vetítődik rá a céltartományra (Eggs & Ueding 2003: 1215). Ez a nézet azonban két újabb problémát vet fel: egyrészt kérdéses, hogy el lehet-e egyértelműen különíteni egymástól az egyes mentális területeket, másrészt meg kell határozni, hogy mitől és meddig számít homogénnek egy-egy mentális tartomány, azaz elkülöníthető-e egymástól a metafora és a metonímia.

3 Az allegória mint szövegszervező alakzat

Verrai-je point la raison qui m'apporte,
 Ou trêve ou paix, ou vie ou la mort,
 pour édenté le souci qui me mord
 le cœur rongé d'une lime si forte?
 Verrai-je point que ma Naïade sorte
 d'entre les flots pour m'enseigner le port?
 Viendrai-je point ainsi qu'Ulysse à bord
 ayant au flanc son linge pour escorte?
 Verrai-je point que ces astres jumeaux,
 en ma faveur encore par les eaux
 montrent leur flamme à ma carène lasse?
 Verrai-je point tant de vœux s'accorder
 et calmement mon navire aborder,
 comme il soulait, au havre de sa grâce?

Az allegória mint retorikai fogalom megjelenhet egy szöveg részeként, de lehet egy mű egésze is (Bureau 1999: 226). Az allegória megjelenésének célszerű ezért több csoportját megkülönböztetni. Beszélhetünk szűkebb értelemben vett allegóriákról, allegorikus művekről, amelyek egy-egy átfogóbb allegóriára épülnek – mint például a Rózsa regénye vagy Christine de Pisan *Hölgyek városa* című verses regénye – illetve olyan allegorikus műfajokról, amelyek az allegória tényére épülnek (Kocsány & Szikszainé 2007). Számos parodisztikus vagy szatirikus mű, mint például a Rózsa regény nyomán született Róka regény is allegória formájában jelenik meg, de mindezek mellett az allegória létrehozott rá épülő, jellegzetes műfajokat (Freytag & Ueding 1992: 365).

Az általam választott Ronsard-szonett fő szövegszervező alakzata az allegória. A formáció lényege, mint már nevének etimológiája is sugallja, hogy a szöveg explicit és implicit jelen-

tései között eltérés van. Az allegóriában ugyanis egymással szembeül és megőrződik mindkét jelentés: a valós szöveg jelentése és a belőle megfejthető, implicit jelentés. Az allegória a quintilianusi gondolat-trópusok egyike (Lausberg § 895). A szó-trópusok és gondolat-trópusok elkülönítését az indokolja, hogy míg a szó-trópusok esetében az egyes szavak szintjén érhető tetten bizonyos szemantikai elcsúsztatás, addig a gondolat-trópusoknál egy egész gondolatsor, egy történet vagy egy kép vonatkozik egy másik gondolatsorra, történetre vagy képre. A nyelvi jelenséggként értelmezett allegória alapja minden esetben egy „előzetes szöveg”, azaz egy olyan előzetes tudásháttér, amely magában foglalja mindazon ismereteket, képzeteket, eseményeket, amelyek megelőlegezik az allegóriát, és amelyeket az allegória új megvilágításba helyez (Fónagy s. a. 272). Ebben a minőségében az allegória a kettős szöveg – az explicit és a feltételezett implicit szöveg – egyfajta hasonlóságán vagy analogikus összefüggésén nyugszik.

Augustinus nagy felfedezése volt a nyelvtudomány számára, hogy az allegória a szöveg minden szintjén jelen van, gyakorlatilag minden olvasatunk, már a legelső is allegorikus,³ hiszen a befogadó akarva-akaratlan is belevegyíti az egyik történetet a másikba, természetesen a világról meglévő előzetes tudásának függvényében. Ilyenformán az értelmezések mindig a befogadó tudatát meghatározó pretextusoktól függenek. A kizárólag a betű szerinti olvasathoz (*secundum litteram*) való ragaszkodás csak az irodalmi kompetencia hiányát bizonyítja. Az, hogy hogyan képes az irodalom évszázadok távlatából is a kommunikációra, és hogy a műalkotás releváns-e a befogadó saját élethelyzetére és korára, az valójában a befogadótól függ, hogy képes-e a régi szövegben megjelölt forrástartományhoz céltartományt rendelni.

Az allegória tárgyalását a retorika történetében Quintilianus két megállapítása határozta meg: az allegória létrejötté elválaszthatatlan az arisztotelészi fölérendelt trópus, a metafora mechanizmusától,⁴ ugyanakkor léteznek metonimikus eredetű allegóriák, sőt, az allegória mint komplex nyelvi kép származtatható a metafora és a metonímia összeolvasztásából is. A Nagy Kaszás középkori alkotásokban gyakran megjelenő alakja tökéletesen szemlélteti a két művelet összekapcsolási lehetőségeit (Kocsány & Szikszainé 2007). A másik quintilianusi megállapítás az allegóriák tipológiájával kapcsolatos. Eszerint az allegóriák vagy teljesekek (*tota*) vagy keverték (*permixta apertis allegoria*).⁵ Az első esetben az allegorikus értelem explicit módon nincs kifejtve, a szöveg látszólag nem mutat túl önmagán, míg a második esetben az explikatív allegória többé-kevésbé kifejtett módon tartalmazza a rejtett jelentést (Lausberg § 897).⁶

³ AUGUSTINUS: *De doctrina Christiana* II. 6, 7: Sed multis et multiplicibus obscuritatibus et ambiguitatibus decipiuntur qui temere legunt, aliud pro alio sentientes; quibusdam autem locis quid vel falso suspicentur non inveniunt, ita obscure dicta quaedam densissimam caliginem obducunt. Quod totum provisum esse divinitus non dubito, ad edomandam laborem superbiam et intellectum a fastidio renovandum, cui facile investigata plerumque vilescunt.

⁴ *Inst. Oratoria* IX, 2, 46: ἀλληγορίαν facit continua μεταφορά.

⁵ *Inst. Oratoria* VIII, 6, 47: Habet usum talis allegoriae frequenter oratio, sed raro totius, plerumque apertis permixta est. Tota apud Ciceronem talis est: *hoc mirror, hoc queror, quemquam hominem ita pessumdare alterum velle ut etiam navem perforat in qua ipse naviget*. Illud commixtum frequentissimum: *equidem ceteras tempestates et procellas in illis dumtaxat fluctibus contionum semper Miloni putavi esse subeundas*. Nisi adiecisset *dumtaxat contionum*, esset allegoria: nunc eam miscuit. Quo in genere et species ex accessitis verbis venit et intellectus ex propriis.

⁶ Scheidet man zunächst die Ironie aus, so kann man zwei Realisierungsweisen der Allegorie unterscheiden: die vollkommene Allegorie, in der keine lexikalische Spur des Ernstgedankens zu finden ist, einerseits, die unvollkommene Allegorie, in der ein Teil der Äußerung lexikalisch sich auf der Ebene Ernst-Gedankens befindet, andere seits.

4 A metafora és az allegória

Az allegóriát a metaforából származtató quintilianusi definíció, amely mintegy kiindulási pontként szolgál a legtöbb retorikus allegória-értelmezéseihez, elvezet ahhoz a problémához, hogy létezik-e halmozott trópus, vagy pedig egy-egy trópus halmozásával már automatikusan alakzat jön létre? Ha pedig a halmozott trópus alakzatot eredményez, akkor a létrejövő formáció szó-, mondat- vagy gondolatalakzat lesz-e? Az allegória esetében ugyanis minden nyelvi példa minimum szófüzésnyi terjedelmű, ez pedig a hagyományos trópus-definíció újragondolására készteti a szerzőket. Az allegória felfogható egyetlenegy, az egész szövegen végigvonuló gigantikus metaforaként, és ebben a minőségében már nem trópus, hanem alakzat, az *immutatio*, a helyettesítés egyik alakzata (Szabó & Szörényi 1998: 162). Az allegóriák esetében ezért egyes modern elméletírók, nem a kép-, hanem az alakzattjellegét emelik ki, és a gondolatalakzatok közé helyezik el.

A klasszikus hagyományokon nyugvó retorikák a metaforát, mint az allegória alapmechanizmusát mutatták be, vizsgálatuk azonban csak a trópus generáló műveletre koncentrált. A műveletvégzés célja pedig nem kizárólag csak a mondanivaló díszítése (*ornatus*) lehet, mint már Quintilianus is megállapította. A trópus egyrészt megnevez olyan dolgokat, amelyre a szövegalkotó nem tud a saját nyelvéből megfelelő kifejezést találni. Ugyanakkor a nyelvi képek segítségével olyan jelentéstartalmat is, amelynek érzékeltetésére az eredeti szó (*verbum proprium*) nem képes.⁷ Felkeltheti a befogadó érdeklődését a szöveg iránt, arra invitál, hogy a képek rejtvényét a befogadó sikeresen megfejtse. A jelentésváltozásra, azaz az *immutatio* műveletére az hívja fel a befogadó figyelmét, hogy az adott terminus köznyelvi jelentését alapul véve a kijelentés hiteltelen volna (*incredibilitas in ordo*). Quintilianus azt is felismeri, hogy önmagukban, a szöveggörnyezetből kiragadva a szavakról nem állapítható meg, hogy eredeti vagy figurális (*translata*) értelemben használja őket a beszélő.⁸ Az aktuális értelem csak a beszédszituációból és a kontextusból (*contextio sermonis*) világlik ki, mint később Órigenész részletesen kifejtette.⁹

Összehasonlítható-e egyáltalán a metafora és az allegória? A kérdésre nem adható egyértelműen igenlő válasz. A metafora egyszeri és megismételhetetlen nyelvi produktum, a megismerés mindenkori eszköze. Nem pusztán retorikai jelenség, és semmiképpen sem egyszerű stilisztikum. Része a nyelvi kreatitásnak, mert egyik legfontosabb tényezője, és tükrözi az egymással valamilyen fokú hasonlóság révén összekapcsolt kognitív mezőket. Eggs kiemeli, hogy a metafora szemiotikai folyamat is egyben, melynek során egy kifejezést úgy használunk egy megnyilatkozásban, ahogyan az csak akkor és az adott közegben működik, tehát a metafora csak kontextusban az, ami, de kizárólag a szövegösszefüggés szintjén nem interpretálható (Eggs & Ueding 2003: 1158). Az allegóriának ellenben hagyománya van, történetileg kialakult jelenség, amelynek nem csak nyelvi megjelenési formái lehetnek. Az allegória, bár nyelvi szinten konzisztens egységnek tekinthető, éppen ezért nem nyelvi struktúrában értelmezendő, nyelvi-kognitív fogalom, hanem történeti kategória, amelynek nyelvi aspektusát a retorika-stilisztika vizsgálhatja. A modern nyelvtudomány igazolta, hogy az allegória meghaladja a metaforát, mert olyan mértékben felerősíti a metafora forrástartományát, amilyen mértékben arra a metaforikus nyelv már nem képes.

⁷ *Inst. Oratoria* VIII, 6, 6: Id facimus aut quia necesse est aut quia significantius est aut, ut dixi, quia decentius. Vbi nihil horum praestabit quod transferetur, in proprium erit.

⁸ *Inst. Oratoria* VIII, 3, 38: translata probari nisi in contextu sermonis non possunt.

⁹ *Princ.* 4, 3, 5.

A metafora – mint már a reneszánsz retorikusok megfigyelései is sugallják – nem írható le egyszerű propozícióként, több annál: fogalmi megfelelések konvencionizált rendszere. E fogalmi megfelelések ismertek a beszélő közösség számára, mi több: egységes fogalomszint mutatható ki bizonyos tárgykörökben a nyelvi kifejezések különbözősége mögött, legyen szó művészi vagy nem művészi igényű szövegekről. Ez az egységes fogalomszint egyrészt a közösség tárgyi ismereteiből, tapasztalaton nyugvó értékítéletéből, másrészt az adott közösség kulturális és nyelvi ismereteiből tevődik össze. Az így kialakuló szervezett tudás toposzokba, azaz fogalmi közhelyekbe rendeződik. A művészi igényű szövegalkotás során a szövegalkotó eredeti módon képes alkalmazni a fogalmi közhelyek mögött meghúzódó fogalmi struktúrákat. A konvencionális metaforák ismeretének hiányában a művészi metaforákat sem értenénk. Ilyen „tradicionális” metafora az Antoine Fouquelin 1555-ös retorikájában kiemelt „szerelem = hőérzet, tűz” metafora, amelyre példát a szerző Ronsard egy költeményéből vesz:

En vain elle dissimule
 Ne sentir le mal qui croît:
 Car la flamme qui la brûle
 Claire au visage apparait.

Hasonló példát találunk az Aeneis IV. énekéből: *Vulnus alit venis, et caeco carpitur igni*. Az idézett toposz alapja, mint a vergiliusi sor sugallja, a tapasztalat: a tűz pusztít, elemészt. Az idézetben szereplő Dido zavart viselkedése, szétszórtsága a szerelemnek a személyiségre gyakorolt destruktív hatását bizonyítja, ezzel máris adott az analógia (pusztítás) a tűzhez és a szerelemhez társított cselekvés között. A hőérzettel, az égéssel kapcsolatos szavak, névszók és igék (*flamme, brûler*) a szerelem fogalmi tartományában válnak többjelentésűvé. Mikor több, akár más szófajhoz tartozó szó azonos irányban válik polyszémémmé, az már egy kialakult fogalmi metafora, egy idealizált kognitív modell létezését bizonyítja (Kövecses 1998: 64). A fogalmi metafora nem más, mint egy fogalom eltolódása egy éppen ezzel a fogalommal megalkotott, általa formát öltő másik fogalom irányába, azaz a másik, új fogalom leképezése (*mapping*). A forrástartomány (hőérzet) és a céltartomány (szerelem) közötti metaforikus megfelelések egyszerre motiválják és magyarázzák azt, hogy az emberek miért rendelkeznek konzisztens mentális képekkel, illetve specifikus ismeretekkel egy adott dologgal – jelen példánkban a szerelemmel – kapcsolatos idiómák értelmezéséhez. A forrástartományt alkotó entitásokról és azok összefüggéseiről sok ismerettel rendelkezünk, ezeket használjuk fel, amikor állításokat teszünk a céltartományról. Következésképpen a „szerelem = tűz” idealizált, inherensen kognitív modell tükrözi mindazt a szervezett tudást, amellyel a beszélő közösség a szerelemről rendelkezik.

Ugyanakkor a metafora megjeleníthet olyan motívumokat, olyan tudást is, amely nem fér bele az alpnak tekintett fogalmi forrástartomány-céltartomány viszonyba. A kreatív, művészi igényű metafora szükségszerűen túllép a fogalmi metafora forrástartományként és céltartományként kijelölhető területén. A művészi metaforák, még ha visszavezethetők is egy-egy feltárható fogalmi forrás- és céltartományra, hatásukban, a művészeti, esztétikai megismerés szempontjából eltérhetnek a nem művészi metaforáktól. Az eltérés forrása lehet a konnotáció hangulata, a megjelenített képek összhatása, a lehetséges beleértett jelentések, a felidézett tudáshorizont (Kocsány & Szikszainé 2007). Számolnunk kell egyúttal azzal a lehetőséggel, hogy egy új, kreatív metafora önmagában is indukálhat olyan szervezett tudást, és így újabb fogalmi metaforát, amely az emberi gondolkodást tovább irányítja. A következő fejezetben tanúi lehetünk egy ismert és számtalanszor feldolgozott fogalmi metafora (a „szerelem = hajó” toposz) művészi újraalkotásának és átértelmezésének.

5 Az állam hajója – a szerelem hajója: egy kollektív allegória individualizációja

Klasszikus példaként az allegóriát *metaphora perpetua*ként értelmező szerzők Quintilianus nyomán¹⁰ Horatiusnak az állam hajójához írott ódáját (Carm. I, 14) idézik:

O navis, referent in mare te novi
 fluctus. O quid agis? Fortiter occupa
 portum! Nonne vides, ut
 nudum remigio latus

et malus celeri saucius Africo
 antemnaeque gemant ac sine funibus
 vix durare carinae
 possint imperiosius aequor?...¹¹

Első olvasata szimpla figyelmeztetés: igyekezz, hajó, minél hamarabb elérni a biztonságos kikötőt, mert a viharos tengeren hánykolódsz a hullámokon, és sem a hajógerinc, sem az árboc és a vitorlák nem képesek ellenállni a viharos szélnek. Quintilianus magyarázataiban fel is oldja az allegóriát: a hajó maga a római állam, a háborgó tenger a kiújult polgárháború, a kikötő pedig az áhított béke.

Maga az állam hajója sokkal régebbi allegória, felbukkan a Theognis-corporusban, az egyik Alkaiosz-töredék is ezzel kezdődött,¹² de valódi előzménye az Íliász monumentális hajó-hasonlata (XV, 623-629; Devecseri Gábor fordítása):

Hektór meg csupa tüzfényben berohant a tömegbe,
 és rátört, valamint hullám tör a fürge hajóra,
 hogyha növesztik a fellegalatti szelek, s a hajót már
 mind beborítja a hab, s a szelek szörnyű sivitása
 vásznai közt sír-rí, s a szívükben félve remegnek
 mind a hajósok: mert csöpp híján mind odavesznek
 így tépődött most az akháj kebeleekben a lélek.

A római irodalomban is rendkívül gyakori, Cicero előszeretettel alkalmazta szónoki beszédeiben.¹³ A metafora a középkori költészetben sem vesztett népszerűségéből, Dante például a *Purgatórium* VI. énekében Itáliát hasonlítja viharban hánykolódó hajóhoz: *Italia..., nave senza nocchiere in gran tempesta*. A hajó és az árboc példája toposzként a XVI. századi francia költészetben is gyakran szerepel, mint egy Ronsard-versrészlet bizonyítja:

¹⁰ *Inst. Oratoria* VIII, 6, 44: fit [...] plerumque continuatis translationibus, ut O navis, totusque ille Horati locus, quo navem pro re publica, fluctus et tempestates pro bellis civilibus, portum pro pace atque concordia dicit.

¹¹ Új hullám vet a mély vízre megint, hajóm? / Ó, jaj, mit teszel ott? Térj kikötőbe, térj / gyorsan! Nem veszed észre? / már nincs oldaladon lapát, / dúló téli vihar tépte meg árbocod / és nyögnek rudaid, nincs köteled se több, / ellankadt a gerinced / harcát vívni a túlerős / tengerrel? (Bede Anna fordítása).

¹² Ἀσυνέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν / τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κύμα κλίνδεται, / τὸ δ' ἔνθεν. Ἄμμες δ' ἄν τὸ μέσσον / ναῖ φορήμεθα σὺν μελαίνα / χειμῶνι μοχθεῦντες μεγάλῳ μάλα.

¹³ Lásd például: *In Pisonem* IX, 20: qui in maximis tempestatibus ac fluctibus rei publicae navem gubernasse salvamque in portu collocassem, frontis tuae nubeculam et collegae tui [...] pertimescerem?

Du couard la renommée
 Ne fut onques estimée,
 Soit au camp parmi les troupes,
 Ou sur la mer dans les poupes
 Lorsque l'on va battaillant.

Az általuk invokált nyelvi kép forrástartományában találjuk magát a hajót, a céltartományba kerül a közösség – általában egy egész nép. A létrejövő allegória egyszerre metaforikus és metonimikus eredetű, az egész közösséget megszemélyesítő hajó nyelvi képe egybeolvasztja a metonímia és a metafora mechanizmusát. Az allegóriát megalkotó görög nyelvű közösség jellemzően hajózással foglalkozott, a közösség és az általa leggyakrabban használt jármű között tulajdonos-tulajdon, tárgy-használó viszony áll fenn, ilyenformán a hajó magát a tulajdonló közösséget képviseli. A metonímia mellett ugyanakkor a hajó mint élettelen objektum jelenít meg élő személyeket metaforaként. A beszélő szövegében szereplő felszólítások is mind érzékeltetik az objektum perszonalizált státusát. A hajó a tengeren halad, ezzel is felerősíti, kiszélesíti az „élet = utazás”, „élet = tenger” idealizált kognitív modelljét, és azt mintegy történelmi perspektívába helyezi. Az úti cél a kikötő, azaz a béke – metaforikus megfeleltetés, a befogadó a forrástartományban szereplő konkrét dolgot (kikötő) kapcsolja össze a céltartományban szereplő elvont fogalommal (béke). A metonimikus-metaforikus nyelvi kép, a hajótoposz azáltal válik allegóriává, hogy egy konkrét jelentésre utal (állam, közösség), de ezt a jelentést nem maga alkotja meg (de Man 1996: 7). Ennek az allegóriának nem csak nyelvi fogalomként való reprezentációja többek közt a Párizs városát jelképező stilizált hajó is a jelmonddal: *fluctuat, nec mergitur*.

Ezt a régóta érvényesnek tekintett értelmezést felülírni látszanak O. Seel (1970) és W.S. Anderson (1966) tanulmányai. Seel szerint a Horatius ódájában egészen másféle költői attitűd nyilvánul meg: a hajó magának a férfinak a metaforája, aki a szükséges erények és viselkedési elvek gyakorlása révén elérheti a lelki egyensúly biztonságos kikötőjét. Anderson írásaiban áttekinti a hajó nyelvi képéhez kötődő esetleges asszociációkat az antikvitás irodalmában. Arra a megállapításra jut, hogy az ókori irodalomban több lehetséges interpretációja létezett ennek az allegóriának: a Quintilianus által felidézett kollektív asszociáción túl számolnunk kell individuális olvasatokkal is, amelyekben a hajó az élet, a költészet vagy a szerelem allegóriájaként értelmezhető (Zumwalt 2004: 3). Anderson szerint az első három esetben (állam, élet, költészet) a beszélő is rajta van a hajó fedélzetén, egyedül a szerelem hajója esetében lehetséges az, hogy a beszélő elkülönüljön a hajótól, amennyiben a hajó a beszélő kedvesének metaforája.

P. Murgatroyd tanulmánya (1995) a „szerelem = tenger” fogalmi metafora történeti áttekintése kapcsán a hajó allegóriájának individuális olvasatát szorgalmazza. Vélekedése szerint sem Alkaiosz, sem Theognis költeménye nem egyértelmű átvétele az Íliászban megjelenő hajó-hasonlatnak, ugyanis az allegória céltartományában nem egy közösség szerepel. Sokkal valószínűbb, hogy Alkaiosz hajója valójában egy öreg kurtizán (1995: 9), aki a szerelem tengerén utazásának végéhez, a kikötőhöz (szexuálisan inaktív állapot) igyekszik eljutni. A Theognis-költemény allegóriája pedig értelmezhető úgy, hogy a hajó a házasságtörő feleséget jelenti, akit öregecske férje nem képes megfegyelmezni (a kormány nem képes őt irányítani), és aki titokban minden éjjel más férfiak után jár (más kikötőben horgonyoz).¹⁴ Pindarosznál is felbukkan az említett allegória (Frag. 108), a komédiaíró Arisztophanész pedig különösen

¹⁴ Theognis 457-60: *Οὔτοι σύμφορον ἐστὶ γυνὴ νέα ἀνδρὶ γέροντι / οὐ γὰρ πηδαλίω πείθεται ὡς ἄκατος, / οὐδ' ἄγκυραι ἔχουσιν, ἀπορρήζασα δὲ δεσμὰ / πολλὰκις ἐκ νυκτῶν ἄλλον ἔχει λιμένα.*

gyakran alkalmazza (Lysistrate 671-79; Békák 45-50, Madarak 1253-56): a teljes allegória magát a szexuális aktust jelenti, a hajó a férfi (az árboc, mint fallikus szimbólum szerepe teljesen nyilvánvaló), a kikötő a nő, a tenger maga a szerelem metaforája. Az allegória olykor összefonódik a „szerelem = harc” fogalmi metaforájával¹⁵ (Lysistrate). A hajó-allegória szexuális aktusként való értelmezése jelen van a görög prózában is. Legkorábbi előfordulása Platon *Lakoma* c. dialógusában Agathón monológja: a szerelem hajóját a kapitány (a szerelmes férfi) irányítja – ő a későbbi *praeceptor amoris*, aki útmutatásokat és utasításokat ad a tengerésznek (a szeretett fiú).¹⁶ Az allegória szexuális aktusként való értelmezése mellett a hellenisztikus irodalomban elterjed a szerelem érzelmi aspektusaira épülő interpretáció. A „szerelem tengere” fogalmi metafora Meleagrosz költészetében egy újabb elemmel gazdagodik: a hajót, azaz a beszélőt a tengeren maga Erósz kalauzolja, a hajót szelek (a Vágy) hajtják előre.¹⁷ A szerelmes férfira a tengeren viszontagságok várnak, a víz erős hullámokat vet.¹⁸ A hullámzás, a tengeri vihar olykor megroppantja a hajógerincet (*carina*), amely *pars pro toto* synecdochéként magát az egész hajót jelenti, metaforikusan pedig magát a szerelmes férfit.¹⁹

A „szerelem = tenger” idealizált kognitív modelljén nyugvó hajó-allegória, amely a mindennapi latin nyelvhasználatban frazeologizmusként is jelen volt,²⁰ a késő antikvitásban vesztett népszerűségéből (Murgatroyd 1995: 22), de nem tűnik el: a mai Dél-Franciaország területén virágzó trubadúrköltészet továbbörökíti. Az egyik legnagyobb tehetségű trubadúr, Bertrand de Ventadorn egyik *chanson*-ja a hellenisztikus értelmezést követve a türelmetlen szerelmes férfi viselkedését a tengeren hánykolódó hajóhoz hasonlítja:

Eu n'ai la bon' esperanza.
 Mas petit m'aonda,

¹⁵ A „szerelem = harc” idealizált kognitív modelljének, melynek fő motivációja a nemi ösztön és a harci ösztön közötti természetes fiziológiai kapcsolat, egyik legkorábbi előfordulása a 3. századi Heliódórosz *Aithiopia* c. regénye, amely már „szerelmi harcokról” beszél, és annak a férfinak a „gyönyörűsége vereségéről”, akit Erósz „kivédhetetlen dárdája” terít le. A nyugat-európai irodalomban ez a fogalmi metafora olyan fordulatokkal gazdagodik, amelyek már nem csak a harcok alapvető cselekedeteit jelentik, hanem egészen pontosan átveszik őket a korabeli taktikából. A szerelmes férfi *ostromolja* a hölgyet, szerelmi *rohamokat* indít erénye ellen. *Szorongatja, üldözi*, le akarja rombolni *szemérme erődjét*, végül a hölgy *megadja magát*. Ekkor azonban egy furcsa inverzióval az ostrom győztese, a férfi a hölgy fogja, vazallusa lesz, mintha ő szenvedett volna vereséget, ez a *domnei*, azaz a szerelmi függőség.

¹⁶ Lakoma 197e: ἐν πόνω ἐν φόβω, ἐν πόθῳ, ἐν λόγῳ κυβερνήτης, ἐπιβάτης, παραστάτης τε καὶ σωτήρ ἄριστος.

¹⁷ Meleagrosz, *Collectanea Alexandrina* 12. 84: Κύπρις ἐμοὶ ναύκληρος, Ἔρωσ δ' οἴακα φυλάσσει / ἄκρον ἔχων ψυχῆς ἐν χειρὶ πηδάλιον / χεμαίνει δ' ὁ βαρὺς πνεύσας Πόθος, οὐνεκα δὴ νῦν / παμφύλῳ παίδων νήχομαι ἐν πελάγει.

¹⁸ Lucretius: *De rerum natura* IV, 1077: *fluctuat incertis erroribus ardor amantum*. A metafora nem szükség-szerűen csak férfira vonatkoztatva jelenik meg, lásd pl. Catullus 64, 62 a Thészeusz hűtlensége miatt bántódó Ariadnéről: *magnis curarum fluctuat undis*. A hajó-hasonlat másik megfogalmazása szintén Catullusnál 68, 63-66: *ac velut in nigro iactatis turbine nautis / lenius aspirans aura secunda venit / iam prece Pollucis, iam Castoris implorata, / tale fuit nobis Allium auxilium*.

¹⁹ Lásd: Propertius III, 24, 15: *an quisquam in mediis persolvit vota procellis, / cum saepe in portu fracta carina natet?* (Murgatroyd kiemelése 1995: 20).

²⁰ Murgatroyd tanulmánya Macrobius Iuliáról, Augustus császár leányáról írott szatírját idézi, melyben a szerző azon élcelődik, hogy a kicsapongó életmódjáról híres fiatalasszony hogyan szülhetett a férjére, M. V. Agrippára hasonlító gyermeket: *numquam enim nisi navi plena tollo vectorem* (Sat. II, 5, 9).

c'atressi-m ten en balansa
 com la naus en l'onda.²¹

A XIII. századi trubadúr, Gaucelm Faidit a Szentföldről hazatérve a hölgyével (*dòmna*) való találkozáskor felemlegeti a tengeren kiállott veszedelmeket és viharokat. Az úti viszontagságok és a szerencsés megérkezés leírása azonban az ismert allegóriára alludál:

... qu'era non dopti mar ni ven,
 garbí, maïstre ni ponen,
 ni ma naus no-m balansa,
 ni no-m fai mais doptansa
 galea ni corsier corren.²²

A Szentföldről való hazatérés élménye összefonódik a hölgy kegyeinek elnyerése felett érzett örömmel: a szerelmes férfi bátran kiállta a szerelem tengerén dúló viharokat, de állhatatos maradt, kitartott hölgye mellett, és végül révbe ért.

A nyugati kultúra szerelem-felfogása és szerelmi költészete a XII-XIII. századi trubadúr-költészetből ered (Rougemont 1956/1998: 49), amely a „boldogtalan”, örökké kielégítetlen szerelem lírája. Ez a költészet mélységesen retorizált: nemcsak szóbeli és zenei formavilágában, hanem magában az ihletben is, hiszen forrása egy merev szerelmi „törvényrendszer” (*leys d'Amors*). Ugyanakkor épp a trubadúrok költészete az, amely az antikvitás kultúráját, irodalmát képes átmenteni, megőrizni, és kreatív módon újratерemteni, így maradhattak fenn az ókori görög-római irodalomban kialakult toposzok és allegóriák is, többek közt a hajó-allegória. Ez az antikvitásban sokféleképpen értelmezhető allegória a reneszánszban ismét kedvelté válik, kollektív olvasata ugyan háttérbe szorul, de mellette felértékelődik az individuális értelmezés tovább erősítve az „élet = utazás”²³, „szerelem = tenger” fogalmi metaforáját.

6 A szonett allegorézise

Ronsard Cassandrához írott LV. szonettje ennek az ismert allegóriának egyik legszebb XVI. századi feldolgozása. A bevezető négy sorban, amely a szerelmes bizonytalanságát, nyugtalan lelkiállapotát ábrázolja, egy megszemélyesítő allegóriával, a Szerelmi Gonddal (*souci*) találkozunk:

Verrai-je point la raison qui m'apporte,
 Ou trève ou paix, ou vie ou la mort,
 pour édenté le souci qui me mord
 le cœur rongé d'une lime si forte?

A megszemélyesítő allegória annyiban több a puszta perszonifikációnál, hogy egy előzetesen különféle (ismert vagy rejtett, esetleg elhalványult) attribútumokkal ellátott élettelen foga-

²¹ Az okszitán szöveg nyersfordítása: Jó reménységem van felőle, de ez nem segít rajtam, mert éppúgy hánykolódom miatta, mint a hajó a tengeren. Forrás: Bertrand de Ventadorn: *Chansons d'Amour*, ed. M. Lazar, Librairie de Klincksieck, Paris, 1966. skk.

²² A szöveg nyersfordítása: nem rettentett el sem a tenger, sem a déli szél (*Garbin*), sem a Mistral, sem a hajóm nem ingott meg, és nem rettentem meg sem a gályától, sem a hadihajótól. Forrás: J. Mouzat: *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris, 1965. skk.

²³ Lásd például: Romeo és Júlia, I. felv. 4. jelenet: *But He, that hath the steerage of my course / direct my sail.*

lomhoz (gond) élő alany tulajdonságát, képességét vagy cselekvését rendeli, ezáltal egy bizonyos meglévő tudást elevenít fel. A megszemélyesített Gondnak, mint emberi alaknak fogai vannak, amellyel a beszélő szívét mardossa (*mordre*). A fogak kihúzása (*édenter*) megszüntethetné a beszélő kínjait, hiszen a Gond a szívét már éppen eléggé megrágta (*ronger*) – ezzel a szövegalkotó egy újabb fogalmi metaforát aktivál.

A hajó-allegória kérdések sorozatából bontakozik ki (5-14. sor), a beszédszituáció a trubadúrköltészet óta változatlan sémán nyugszik: a szövegalkotó (a szerelmes férfi) reménykedik, hogy elnyerheti hölgye kegyeit:

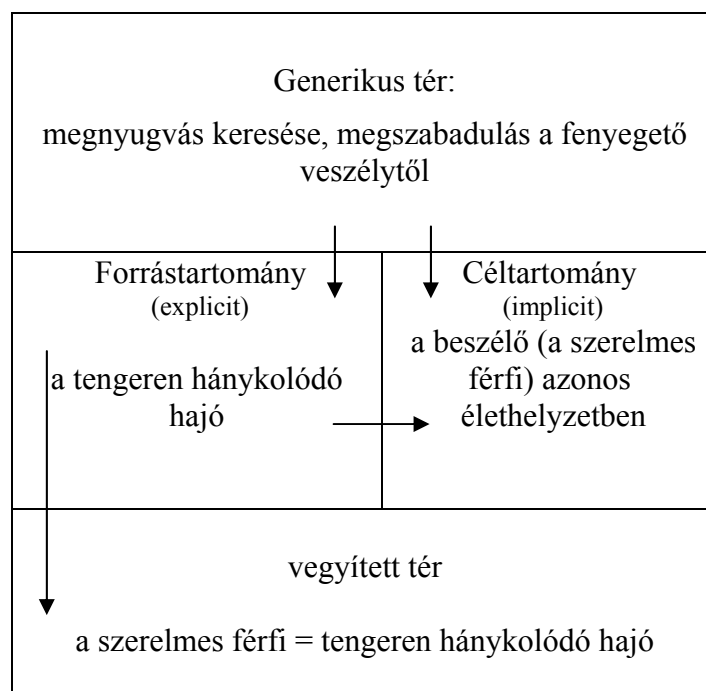
Verrai-je point que ma Naïade sorte
 d'entre les flots pour m'enseigner le port?
 Viendrai-je point ainsi qu'Ulysse à bord
 ayant au flanc son linge pour escorte?
 Verrai-je point que ces astres jumeaux,
 en ma faveur encore par les eaux
 montrent leur flamme à ma carène lasse?
 Verrai-je point tant de vœux s'accorder
 et calmement mon navire aborder,
 comme il soulait, au havre de sa grâce?

A beszélő az antik irodalomból jól ismert szerelemhajón hajózik – vagy csak szeretne hajózni – a kikötő felé. Jármű és utasa nem különül el, szoros egységet alkot: a beszélő szinte egygyé válik a hajóval, ezt sugallják a hajóalkatrészek előtt sorjázó birtokos determinánsok is. Metaforikusan maga a hajó a szerelmes férfit jelenti. Az allegória alapmetaforája, a „szerelmes férfi = hajó” (a francia *navire* kifejezés hímnemű, ezzel is felerősíti a forrás- és a céltartomány kölcsönhatását) a következőképpen épül fel. A forrástartományban szereplő élettelen objektum jeleníti meg a céltartományban található humán egyedet, a beszélőt. A két elem összekapcsolásának alapja a magatartásuk közötti analógia. Az analógiát már Arisztotelész is a metafora egyik mechanizmusának nevezte.²⁴ Számára az analógia nem más, mint a hasonlóság felismerése és megragadása, amely nélkül nem jöhet létre „jó” metafora.²⁵ Analógia akkor jön létre, ha két, fogalmi síkon párhuzamos dolog találkozik, ha a metafora forrástartományának (*source domain*) egy bizonyos részét hozzárendeljük a céltartomány (*target domain*) egy bizonyos részéhez (Fauconnier 1997: 102). Ez a megállapítás felfedi a kapcsolatot az analógiák kialakulása és a blending-elmélet által hangsúlyozott részleges projekció között. Az analógiát a kognitív nyelvészeti szakirodalom Arisztotelész nyomán²⁶ XYZ-metaforának is nevezi (Turner 1996: 197-200), mivel magában foglal három explicit (X, Y, Z) és egy implicit (W) terminust. Ha ismeretes az X viszonya Z-hez, a W terminus helyét a befogadó képes kitölteni, vagyis az analógiát indukáló Y viszony felfedezésével szekvencia jöhet létre. A képlettel megadott formula tulajdonképpen az analógia lehető legegyszerűbb formáját szemlélteti. Az analogikus kapcsolat X és Z között igényli, hogy az Y és a hiányzó W terminus kapcsolata kiegészüljön. A következő ábra bemutatja, hogyan is épül fel az alapmetafora:

²⁴ Rétorika 1407a 14: αἰεὶ δὲ δεῖ τὴν μεταφορὰν τὴν ἐκ τοῦ ἀνάλογον ἀνταποδιδόναι καὶ ἐπὶ θάτερα τῶν ὁμογενῶν.

²⁵ Poétika 1459a 7: τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστὶ. Arisztotelész a metafora négy típusa közül az analógián nyugvó metaforát tekintette a leghatásosabbnak és legelevenebbnek, lásd: Rétorika 1411b 1: Τῶν δὲ μεταφορῶν τεττάρων οὐσῶν εὐδοκιμοῦσι μάλιστα αἱ κατ'ἀναλογίαν.

²⁶ Metafizika VIII, 2, 1043a 18-28.



A generikus térben – ez a metafora bemeneti síkja – szerepel az a magatartásforma, amely az analogikus viszonyt megteremti a két mentális mező, a forrás- és a céltartomány között. A viharos tenger veszedelmeinek kitett hajó bizonytalansága, ingadozása, veszélyeztetettsége, kiszolgáltatottsága képes érzékelteni a kétségek közt őrlődő szerelmes zaklatottságát, egyúttal megfelel a nyugati kultúra szerelem-felfogásának: a szerelem szenvedések és kínok forrása.

A hajó a kikötőbe igyekszik – ez a másik alapvető fontosságú metaforikus kifejezés a szonett szövegében. A szövegalkotó a metafora forrástartományában szereplő kikötőhöz a céltartományban a szeretett nő alakját rendeli, szintén az analógia alapján: ahogy a kikötőben kijavítják a sérült hajókat, és az utasok és személyzet megpihenhetnek, úgy az epekedő szerelmes számára is megnyugvást, boldogságot jelent, ha elnyerheti a kedvese kegyeit.

A hajó nyílt vízen, a szerelem tengerén halad, erre utal a többes számú főnév (*les eaux*) és a hullámok (*flots*) kifejezés, megfelelően a „szerelem = tengeri utazás” fogalmi metaforájának. Az utazónak konkrét célja van, a megtett út a kapcsolat előrehaladottságát mutatja, az úticél pedig a kapcsolat célja, azaz maga a beteljesülés. A fogalmi metaforák gyakran szerveződnek nagyobb egységekbe bizonyos fölérendelt céltartományok (jelen esetben a szerelem) jobb megértése céljából. E fölérendelt fogalmak alkotják az alapszintű fogalmak különféle jelentésdimenzióit. Ezért az alapszintű absztrakt fogalmak metaforikus konceptualizációja a fölérendelt fogalmak integrációjától függ. Esetünkben a fölérendelt céltartomány az érzelem fogalma, a forrástartományban pedig a fizikai objektumok tulajdonságai találhatók. Így jön létre a „szerelem = utazás” idealizált kognitív modelljének fölérendelt fogalmi metaforája: az „érzelem = két objektum vagy entitás közötti távolság”.

Az allegória lehet metonimikus eredetű, sőt egyszerre metaforikus és metonimikus (Fauconnier & Turner 2000: 138). A hajó (*navire*) kifejezés nem csak metaforikusan, hanem metonimikusan is utal a beszélőre, aki a hajón utazik. Lakoff és Johnson vizsgálódásaiból kiindulva ezt a szóhasználatot a tárgy-használó viszony idealizált kognitív modelljének, fogalmi metonimiájának példaként értelmezhetjük. A fogalmi metonimiák fogalmának bevezeté-

se azonban komoly feladat elé állítja a kutatókat: értelmezniük kell a metonímiában megtestesülő jelentéstartományt, és azon belül meg kell ragadni az érintkező mentális síkokat. Mivel a metonímiának nincs olyan lényegi kritériuma, mint a metaforának a hasonlóság vagy az analógia, lényegében végteleníti az érintkezés lehetőségeit (Kocsány & Szikszainé 2007), így az érintkező fogalmakat a lehető legáltalánosabban igyekszik megragadni (például: egész-rész, fogalom-forma). Ez történik Kövecses és Radden tanulmányában is, akik jelmetonímiának tekintik a fogalom helyett álló formát (dollár a pénz helyett), referenciametonímiának a forma és a fogalom együttesét megjelenítő szót a dolog vagy az esemény helyett (tehén, a tehénre mint dologra vonatkoztatva). Ezeken felül fogalmi metonímiának vesznek minden olyan esetet, amelyben a fogalom és a forma együttese másfajta fogalom és forma együttesére vonatkozik. Ide sorolhatók azok az esetek, amikor a beszélő a „hajó” szót használja a hajó utasa vagy vezetője helyett, ilyen módon a ronsard-i szóhasználat egyszerre aktivál egy metaforikus és egy metonimikus úton keletkező idealizált kognitív modellt.

A létrejövő allegória parabolisztikus átfedéseket tartalmaz, ezért arra ösztönzi az olvasót, hogy az analógiákhoz hasonlóan kapcsolódási pontokat keressen a forrásszöveg és a célszöveg között. A „parabolisztikus” kifejezés már önmagában is utal arra, hogy a példabeszéd, azaz a parabola szövegszervező alakzata maga az allegória, amikor a beszélő egy konkrét problémára vetít rá egy történetet, és mindezt kommentálja is, hogy a hallgatóság okuljon belőle. Minden olvasat szükségszerűen allegorikus is egyben, hiszen a befogadó (olvasó) sorozatosan belevegyíti az egyik történetet a másikba, így valójában minden szöveg lehetséges asszociációk százait rejti. Ez a művelet, amit Turner parabolának nevez, a forrástörténetet összekapcsolja egy céltörténettel, és ebben a műveletben az ún. kommentárszövegek segítik a befogadót.

Quilligan mutatott rá ennek a formációnak a legfontosabb aspektusára: arra, hogy minden allegóriához kell kommentár (Quilligan 1991: 2), illetve arra, hogy az allegória szekvenciális felépítése arra ösztönzi az olvasót, hogy tematikus kapcsolatokat keressen (Quilligan, *The allegory of female authority: Christine de Pisan's Cité des Dames*. 1991: 130 – idézi Hamilton 2002: 15). A kommentár feladata, hogy megjelölje vagy pontosítsa a céltartományt és annak elemeit, ha ez elmarad, az olvasó nem feltétlenül figyel fel a szövegek közötti átfedésekre, a fogalmi síkok interferenciáira. A szonett műfajának szabályai nem teszik lehetővé hosszasan kifejtett kommentárszövegek beillesztését, azonban a szövegben elszórt utalások számos ponton segítséget kínálnak az allegória megfejtéséhez. Kommentárként funkcionál a najád (*Naiade*) kifejezés:

Verrai-je point que ma Naiade sorte
d'entre les flots pour m'enseigner le port?

A habokból kibukkanó najád figurája az antik irodalom egyik kedvelt motívuma, általában ő mutatja a helyes irányt a hajózó hősöknek, így a Kolchiszból hazatérő Jászónnak is (Catullus 64, 14-15). Az utat mutató tengeri istennő szerepeltetése ugyanakkor alludálhat egy híres Horatius-ódára, mint pretextusra. A hajó-allegóriát felhasználó 14. számú óda után következő költeményben a Trója felé hajózó Pariszt a tengerből kibukkanó Néereusz figyelmezteti a helyes útirányra: forduljon vissza Spárta felé, és próbálja kiengesztelni Menelaoszt, majd megjövendőli Trója pusztulását. A najád szerepeltetése nem pusztán horatiusi reminiscencia, lehet a beszélő kedvese is, a vele való találkozás az élet tengerén fordulópontot jelent: az eddig rossz útirányba („rossz kikötő = méltatlan szerelmek”) haladó, vagy éppenséggel céltalanul

(szerelem nélkül) bolyongó beszélőt a megfelelő útírány, a hozzá méltó hölgy (kikötő) felé orientálja.

A szerelem tengerén rengeteg veszélynek van kitéve az utazó: nagy a kísértés, hogy letérjen a helyes útról, engedvén a csábításnak. Az állhatatos szerelmes ezt a próbát is kiállja, odakötözi magát a szerelem hajójának árbocához, ahogy Kirké tanácsára Odüsszeusz is védekezett a Szirének éneke ellen (Od. XII, 40-55, 161-165 és 177-179). Azonban, mint a forrásszöveggként szolgáló homéroszi eposz is sugallja, a vihar az utazót minden óvintézkedés dacára is elsodorhatja. Odüsszeusz hiába menekül meg a Szirénektől, Ithaka helyett Ógügié szigetén találja magát, ahol Kalüpszó nimfa veszi gondjaiba:

Viendrai-je point ainsi qu'Ulysse à bord
 ayant au flanc son linge pour escorte?

A görög forrásszöveg ismeretében – és a korabeli befogadó minden bizonnyal jól ismerte Odüsszeusz történetét – az allegória újabb üzenetét fejthetjük meg. A szerelmes úton-útfélen ki van téve a csábításnak, de szerelme iráni állhatatos vonzalma minden nehézségen átsegíti, még akkor is, ha pillanatnyilag alulmaradni látszik a csábítójával szemben (Odüsszeusz Pénelopé iránti szerelmét természetesen nem befolyásolja Kalüpszóval folytatott viszonya).

Horatiusi pretextusra utal vissza a páros csillag (*astres jumeaux*) kifejezés: a hajóra szálló Vergiliushoz írott ódában (Carm. I, 3) a beszélő az ikrek, Castor és Pollux, mint fényes csillagok (*lucida sidera*) oltalmát és útmutatását kéri a barátját szállító hajó számára. A horatiusi kifejezés átvétele azonban a hajó-allegória másik aspektusát, a költészet hajóját is felidézi a befogadóban. Ebben a fogalmi metaforában a tenger a fennkölt költészetet – például az eposzok írását – jelenti, az elhajózó barát, Vergilius épp az Aeneishez gyűjt anyagot és készül az eposz kidolgozásához.²⁷ Ronsard igazi *poeta doctus*hoz illően ezzel a kifejezéssel képes egyidejűleg előhívni a hajó-allegória két olvasatát. A horatiusi corpust ismerő befogadó a szóhasználatból azonnal felismeri a pretextusként funkcionáló Vergiliushoz címzett ódát. Ronsard költői tehetségét mi sem bizonyítja jobban, hogy képes olyan komplex nyelvi képet, allegóriát alkotni, amelynek kommentárként funkcionáló elemei egyidejűleg képesek több, egymással nem vagy csak lazán összefüggő forrásszöveget is felidézni.²⁸

A hellenisztikus és római szerelmi költészetben gyakori „hajógerinc = hajó” *synecdoche* (*carène*) szerepeltetése ismét horatiusi szöveget idéz: az I. 14-es ódában szintén szerepel:

... ac sine funibus
 vix durare carinae
 possint imperiosus aequor?

²⁷ Lásd: Kallimakhosz Apollón-himnusza. A himnuszban az Irigység megszemélyesített alakja (*Φθόνος*) Apollónhoz intézett szavaiban arra figyelmezteti az istenséget, hogy az eposzköltő énekesnek (*αἰδοῦς*) úgy kell énekelnie, mint a tengeri hullám: *οὐκ ἄγαμαι τὸν αἰδοῦν, ὃς οὐδ' ὄσα πόντος ἀείδει* (skk.). Horatius a sokszor és sokféleképpen értelmezett I. 14-es óda mellett a IV, 15-ös ódában is felhasználta ezt az allegóriát: *Phoebus volentem proelia me loqui / victas et urbes increpuit lyra / ne parva Tyrrhenum per aequor / vela darem* (1-4, Zumwalt kiemelése 2004: 7), amelyben mentegetőzik, hogy nincs tehetsége a fennkölt témákhoz – azaz Phoebus Apollo maga tiltotta meg neki, hogy kis csónakja a Tirrén-tengerre merészkedjen. Propertiusnál is gyakran felbukkan, lásd: III, 3. 15-24; III, 9, 3.

²⁸ Zumwalt megjegyzi, hogy a „szerelem = hajó” és a „költészet = hajó” fogalmi metafora között feltételezhető valamiféle összefüggés: a „szerelem = hajó” kognitív modellje hívta elő a „költészet = hajó” modellt, mert ennek a metaforának a konvenciói megengedik a beszélő és a hajó (szerető) elkülönítését (2004: 6).

A hajót már megrongálta a kegyetlen szél és víz, evezői elvesztek, az árboc és a rudak nyögnek, hiányoznak a kötelek, hogy is lenne képes folytatni az utat a viharos tengeren? Rádásul elvesztek a viharban az istenszobrocskák, akik védelmezheték volna a hajót. Ronsard hajója is megviselt, megfáradt (*lasse*) – újabb, melléknévi eredetű perszifikáció – de neki nincs szüksége szobrokra, hiszen reménykedhet abban, hogy a csillagok (a szeretett nő szeme) elvezetik őt a kikötőbe. A kikötő, a hölgy kegyeinek kikötője (*le havre de sa grâce*), ahol megkönnyebbülten lehorgonyozhat a megviselt hajó, mint a viszonzott szerelem metaforikus kifejezése maga is kommentárszöveg, a szonett utolsó szavaiként mintegy megerősíti a beszélő legfőbb kívánságát.

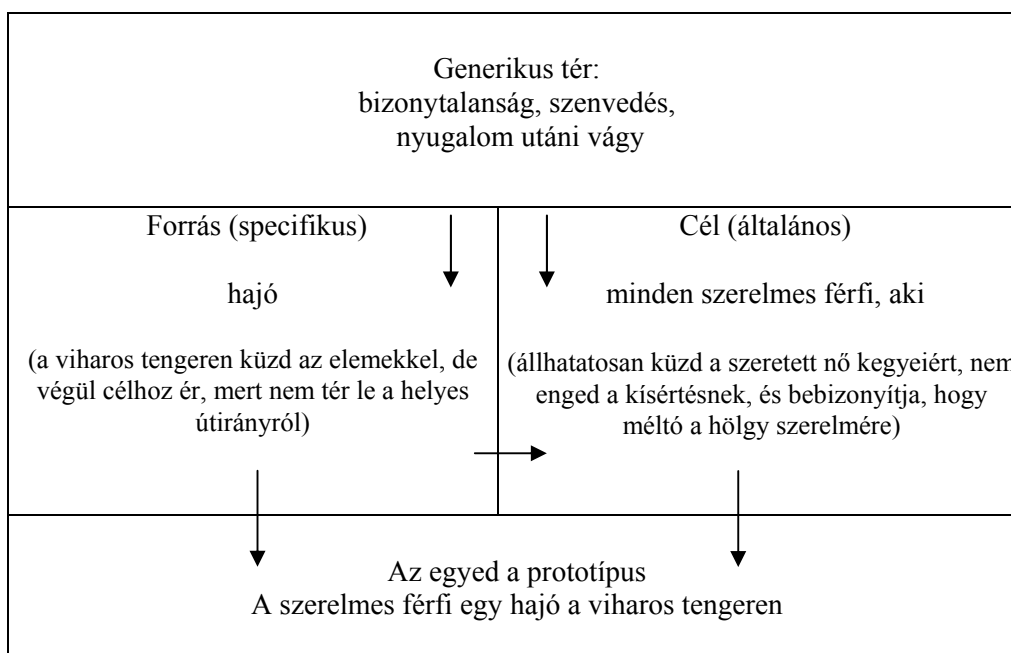
A kommentárszövegek által sugallt értelmezések felfedik az allegorikus szöveget alkotó tematikus szekvenciákat. A Ronsard-vers tematikus szekvenciái a következőképpen épülhetnek fel:

1. A hajó a tengeren halad a biztonságot jelentő kikötő felé.
2. Az úton isteni segítséget (útbaigazítást) kap.
3. A kikötőig számtalan veszélyt kell kiállnia, súlyosan megsérül.
4. Mert kiállta a veszélyeket és átvészelte a vihart, megpihenhet az áhított kikötőben.

A tematikus szekvenciákhoz a befogadó újabb magyarázatokat rendel az allegória befogadásának következő lépésében, amelyekből kiolvashatja az allegóriában implicit módon jelenlévő erkölcsi tanítást:

1. A szerelmes férfi igyekezzen elnyerni kedvese jóindulatát és kegyeit.
2. Ha érzelmi viszonzásra számíthatnak, a szeretett nő jelzéseket ad.
3. Bármilyen kísértésnek is van kitéve a férfi, nem engedhet, különben nem méltó arra, hogy viszonzszeressék.
4. Ha bebizonyította, hogy méltó a hölgy szerelmére, jutalma nem marad el.

A tematikus szekvenciák és a kommentárszövegek segítségével a befogadó következtetéseket vonhat le arról, hogyan viselkedhet a legmegfelelőbbben egy hasonló élethelyzetben:



A generikus mező, a kiterjesztett allegória bemeneti síkja érzékelteti, hogyan szerveződik a teljes alakzat. Az általános és a specifikus eset, a forrás- és a céltartomány a bennük szereplő elemek attitűdje közti analógia alapján kölcsönhatásba kerül. A céltartományban szereplő beszélőnek rengeteg megpróbáltatást kell leküzdenie, hogy kiérdemelhesse a szeretett hölgy kegyeit, de kitartása meghozza gyümölcsét. Az allegorikus olvasat során a befogadó a beszélőt fogalmilag integrálja a „szerelem = tengeri utazás” kognitív modelljébe, és párhuzamot von közte és a tengeren hánykolódó, kikötőbe igyekvő hajó között, ezt az integrációt pedig az explicit kommentárszövegek – jelen esetben az antik reminiszcenciák felismerése – segítik, ezek a kifejezések és szófűzések indítják el a befogadóban az asszociációs folyamatokat. A megvalósuló fogalmi integrációk pedig felfedik a szonett ki nem mondott, csak implicite megfogalmazott, a sorjázó retorikai kérdésekbe rejtett következtetését: az állhatatos és kitartó udvarlás meghallgatásra talál.

7 Konklúzió

Összességében, ami az allegória, a metafora és a metonímia mechanizmusát illeti, a konceptuális blending sokoldalú modellként szolgál a szövegek megértéséhez, és konkrétan Ronsard szonettjéhez is. Ronsard és kortárs olvasói minden bizonnyal rendelkeztek ugyanazzal a kognitív blending-kapacitással, mint mi, ezért a modern és a korabeli interpretációk közötti különbségek csakis történelmi lehetnek. A fogalmak társításának képessége már elegendő a mű befogadásához, és elég ahhoz is, hogy ezt a majd’ ötszáz éves szöveget megértsük. A tapasztalt olvasók és elemzők persze számos asszociációs lehetőséget képesek feltérképezni. Az irodalomtanítás egyik – ha nem legfőbb – célja épp ezért, hogy tudatosítsa a diákokban azokat a folyamatokat, amelyekkel egy-egy szöveg asszociációs lehetőségeit felfedezik, és a saját világukhoz közel hozzák a fikciót.

8 Összefoglalás

A reneszánsz korának egyik legkiválóbb francia lírikusa, Pierre Ronsard szonettje a klasszikus antikvitás kedvelt hajó-allegóriájának kreatív újraértelmezése. Az Íliászból és a Theognis-corpusból, az ókomédiából már felbukkanó ősi motívumot, a közösségi és szerelmi-erotikus líra egyik legismertebb allegóriáját Ronsard eredeti módon formálja át, forrás-szöveggé felhasználva a görög-latin irodalom klasszikusainak motívumkészletét.

Irodalom

- Bureau, B. (1996): *Littera: sens et signification chez Ambroise, Augustin et Cassiodore*. In: *Lingua Latina. Conceptions latines du sens et de la signification*. Paris: Presse de l’Université Paris-Sorbonne.
- Cicero, Marcus Tullius: *De oratore I-III*. Ed. Henry Frowde. Oxford.
- Croft, W. & Cruse, D.A. (2004): *Cognitive Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.

- De Man, P. (1996): A temporalitás retorikája. In: *Az irodalom elméletei I.* Szerk.: Thomka Beáta. Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Eggs, E. (2003): Metapher. In: Ueding, G. (red.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* Band 5. Tübingen: Niemeyer.
- Eggs, E. (2003): Metonymie. In: Ueding, G. (red.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* Band 5. Tübingen: Niemeyer.
- Fauconnier, G. (1997): *Mappings in Thought and Language.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Fauconnier, G. & Turner, M. (2000): Metaphor, Metonymy and blending. In: Barcelona, A. (ed.): *Metaphor, Metonymy at the Crossroads.* Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Fónagy, I. (s. a.): *A költői nyelvről.* Budapest: Corvina.
- Fontanier, P. (1821/1977): *Les figures du discours.* Introduction par G. Genette. Paris: Flammarion.
- Fouquelin, A. (1555/1990): La Rhétorique française à très illustre princesse Marie, Reine d'Écosse. In: *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance.* Introduction, notices et notes par M. Simonin. Paris.
- Grady, J., Oakley, T. & Coulson, S. (1997): Blending and Metaphor. In: *Metaphor in Cognitive Linguistics.* Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Hamilton, C. (2002): Conceptual Integration in Christine de Pisan's City of Ladies. In: Semino, Elena & Culpeper, Jonathan (eds.): *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis.* Lancaster University. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Kocsány, P. (2000): Jelentésátvitel a metonímia és a metafora között. In: *Magyar Nyelvjárások XXXVIII:* 263-270.
- Kocsány, P. & Szikszainé Nagy, I. (2003-2007): *Alakzatok. Előtanulmányok egy tervezett alakzatlexikon számára.* Kézirat.
- Kövecses, Z. (1997): Metaphor: Does it constitute or reflect cultural models? In: *Metaphor in Cognitive Linguistics.* Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Kövecses, Z. (1998): A metafora a kognitív nyelvészetben. In: Pléh, Cs. & Györi, M. (szerk.): *A kognitív szemlélet és nyelv kutatása.* Budapest: Pólya Kiadó.
- Kövecses, Z. & Radden, G. (1998): Metonymy: Developing a Cognitive Linguistic View. In: *Cognitive Linguistics* 9/1: 37-77.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980): *Metaphors we Live by.* Chicago: The University of Chicago Press.
- Lausberg, H. (1960): *Handbuch der Literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft.* München: Hueber.
- Meyer, B. (1993): *Synecdoques. Étude d'une figure de rhétorique.* Publications du Centre de Recherches Littéraires et Historiques de l'Université de La Réunion. Paris: Éditions L'Harmattan.
- Murgatroyd, P. (1995): The Sea of Love. In: *Classical Quarterly* 45, 9-25.

- Puttenham, G. (1588): *The Arte of English Poesie. The Third Booke of Ornament*. London: R. Field.
- Rougemont, Denis de (1956/1998): *A szerelem és a nyugati világ*. Ford.: Szoboszlai Margit. Budapest: Helikon.
- Quilligan, M. (1991): The Allegory of Female Authority: Christine de Pisan and Canon Formation. In: DeJean, Joan & Miller, Nancy K. (eds.): *Displacements: Women, Tradition, Literatures in French*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutio Oratoria*. Institutionis Oratoriae Libri XII. ed. Teubner, Lipsiae.
- Szabó, Z. & Szörényi, L. (1998): *Kis magyar retorika*. Budapest: Helikon.
- Szikszaíné Nagy, I. (2007): *A kérdésalakzat típusai a retorikában*. Kézirat.
- Turner, M. (1996): *The Literary Mind*. New York: Oxford University Press.
- Ueding, G. (red.) (2003): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Niemeyer.
- Zumwalt, N.K. (2004): A szerelmi költészet hajója Horatiusnál (Ódák I. 14). Ford.: Böröczki Tamás. In: *Ókor* 2004/1, 3-7.