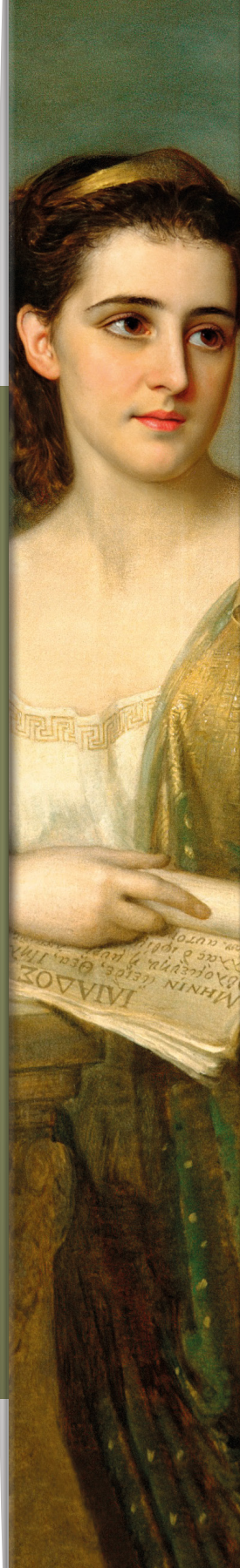


DEBRECENI IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI
TANKÖNYVEK

5.

BÉNYEI PÉTER – BODROGI FERENC MÁTÉ

Prózaelméleti ismeretek



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press
2024

Bényei Péter – Bodrogi Ferenc Máté

Prózaelméleti ismeretek

Debreceni Irodalom- és Kultúratudományi Tankönyvek

5.

Sorozatszerkesztő:
Fazakas Gergely Tamás
Fodor Péter

Bényei Péter – Bodrogi Ferenc Máté

Prózaelméleti ismeretek



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press

2024

A tananyag fejlesztését az EFOP-3.4.3-16-2016-00021 pályázat
tette lehetővé.

A projekt címe:
„A Debreceni Egyetem fejlesztése a felsőfokú oktatás minőségének
és hozzáférhetőségének együttes javítása érdekében”

A tananyag nyomtatott változata
a Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának támogatásával,
a Kari Kiadói és Jegyzetbizottság pályázatának keretében jelent meg.

Lektorálta:
Fazakas Gergely Tamás

A borító Giuseppe Fagnani *Kalliopé* című 1869-es festményének felhasználásával készült.
Forrása: commons.wikimedia.org

© Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press,
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is

ISSN 2732-1290
ISBN 978-963-615-137-9 (print)
ISBN 978-963-615-138-6 (pdf)

Kiadta: a Debreceni Egyetemi Kiadó, az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja
dupress.unideb.hu
Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi
Borítótervezés és műszaki szerkesztés: M. Szabó Monika
Készült a Debreceni Egyetemi Kiadó nyomdájában, 2024-ben

Tartalom

Előszó (Bényei Péter).....	7
I. Az irodalmi fikció (Bodrogi Ferenc Máté).....	9
II. A regény születése és térhódítása: az antik regénytől a modern regényig (Bényei Péter).....	35
III. Regényváltozatok a modernitás korában: az érzékeny, a romantikus és a realista regény poétikája (Bényei Péter).....	56
IV. A regény átfogó műfaji-poétikai jellemzői, hatáskülfüggvényei (Bényei Péter).....	76
V. Narratopoétika 1.: az író, a szerző és a narrátor megkülönböztetése (implicit szerző és implicit olvasó) (Bényei Péter).....	93
VI. Narratopoétika 2.: az elbeszélés alapváltozatai (Bényei Péter).....	109
VII. A jellemteremtés változatai. A polifonikus történetmondó formaelv (Bényei Péter).....	130
VIII. A prózai szöveg nyelvi megalkotottsága (fabula és szüzsé, metonimikusság és metaforikusság) (Bényei Péter).....	151
IX. Az intertextualitás jelenséggörge (Bodrogi Ferenc Máté).....	172
X. A prózaszöveg érzékisége (materialitás, performativitás, hangoltság) (Bodrogi Ferenc Máté).....	195
XI. Az önéletírás prózapoétikája (én-elbeszélés, emlékezés-elbeszélés) (Bodrogi Ferenc Máté).....	215
XII. A posztmodern korszak és a posztmodern próza (Bodrogi Ferenc Máté).....	238

Előszó

A Debreceni Irodalom- és Kultúratudományi Tankönyvek sorozat ötödik darabja a prózai szövegek (elsősorban regények) strukturáltságának, poétikájának, történeti alakulásának átfogó leírására törekszik, valamint mintákat kínál a prózai művek szakszerű interpretációjához. A *Prózaelméleti ismeretek* címet viselő tankönyv tehát átgondoltan elméleti orientáltságú, ugyanakkor a szövegolvasás gyakorlatát is szem előtt tartja, ezért rövidebb-hosszabb példaelemzéseket is tartalmaz.

A nyitó fejezet az irodalmi szövegek fikciós karakterét tárgyalja behatóan, melyet a regény létrejöttét, poétikájának alakulástörténetét áttekintő két fejezet követ. A IV–VIII. fejezetek a regény egyes poétikai eljárásait és azok fogalmi apparátusát írják le lényegretörően, az egyes prózapoétikai jelenségeket rövidebb mikroelemzésekkel is érthetővé téve. A regény elbeszélte történet: befogadásában, interpretációjában, csoportos elemzésében fontos rögzíteni, hogy ki, mikor és milyen nézőpontokból beszél, ezért két fejezet (V., VI.) is részletesen foglalkozik a prózai szövegek narrációjával. Ezt követően a jellemteremtés stratégiáinak (VII.), majd a prózai szövegek nyelvi megalkotottságának (VIII.) részletező tárgyalására kerül sor. A regény talán legfontosabb egyedítő műfaji vonása, hogy nyitott, állandó alakulásban lévő irodalmi formáció, amely képes magába fogadni más diskurzusok/műfajok jellegadó tematikai/szemléleti aspektusait és poétikai eljárásait (erről lásd a IV. fejezetet), valamint nagyon sokféle hatást, élményt képes kiváltani a befogadóban. Ezért foglalkozik a tankönyv külön egyfelől az intertextualitás jelenségkörével (IX.), másfelől pedig a prózaszöveg érzékiségével (materialitásával, performativitásával, hangoltságával – X.). A két zárófejezet részben visszatér a történeti poétika távlatához: az előbbi a modernség meghatározó poétikai alakzatait (önéletírás, én-elbeszélés, emlékezés-elbeszélés), az utóbbi pedig a posztmodern jelenségét és a posztmodern próza aspektusait tárgyalja.

A tankönyv irodalmi képzésünk egyik elsőéves alapozó kurzusához készült célirányosan (*Prózaelmélet és a prózai szövegek interpretációja*), a két szerző több mint tíz éves oktatói gyakorlatára támaszkodva. A megírás pragmatikus kontextusából fakad, hogy egyfelől valamennyi prózapoétikai jelenségkör nem kapott külön fejezetet (például kronotoposz), ahogyan napjaink kurrens narratopoétikai irányzatai sem (például kognitív poétika, naturalizáció, természetes narratológia stb.), mivel a tankönyv elsőrendű célja az alapvető poétikai stratégiák, narrációs eljárások fogalomkincsének rögzítése és gyakorlati alkalmazásának elősegítése. (Napjaink újkeletű prózapoétikai törekvéseit is tárgyalja a BTK Irodalomtudományi Intézet Narratológiai Kutatócsoportjának még bővülő *Narratológiai kislexikona*, amely hasznos segédanyag lesz az egyetemi oktatásban is. – *NarrativITI: Narratológiai kislexikon*, főszerk. RÁKAI Orsolya, Budapest, BTK ITI, 2021.

<http://narratologia.btk.mta.hu/narratologiai-kislexikon/>) Másfelől viszont a próza-poétikán részben túlmutató, tágabb irodalomelméleti kontextusok is helyet kapnak a kötetben (az irodalmi fikció mibenléte, az intertextualitás jelenséggöre stb.), melyek hozzájárulnak az elsőéves hallgatók elméleti jártasságának tágításához és szövegértési készségeik fejlesztéséhez.

Ugyanakkor a tankönyv azon túl, hogy az elsőéves szemináriumi anyag pontosabb elsajátítását segíti, lehetőséget teremt arra is, hogy az irodalmi tanulmányok előrehaladtával a hallgatók újra és újra vissza tudjanak térni a tananyaghoz, át tudják ismételni a legfontosabb prózapoétikai jelenségeket. A tankönyv hatóköre tehát lényegében az ötéves irodalmi képzés egészére kiterjed, sőt, reményeink szerint még annál is tovább. Az irodalmi képzés során folyamatosan hangsúlyozzuk a hallgatóinknak, hogy az a középiskolai tanár, aki nem képes magabiztosan tájékozódni a prózai művek változékony poétikai szabályszerűségeiben, az nem képes felismerni ezeknek a tendenciáknak az egyes művekben megmutatkozó realizációját sem, s így a tanári gyakorlatában nagyobb eséllyel lesz hajlamos a száraz tankönyvi interpretációk átadására, vagy kevésbé tud rugalmasan reagálni a diákok szubjektív felvetéseire a szövegelemző órákon kialakuló dialógus során. A tankönyv tehát lehetőséget kínál arra is, hogy a végzett hallgatóink és más középiskolai tanárok felfrissítsék prózapoétikai ismereteiket, valamint a prózai szövegek interpretációjának speciális fogásait, szemléleti alapjait.

Bényei Péter

I. Az irodalmi fikció

BODROGI FERENC MÁTÉ

BEVEZETÉS

Elsősorban egyéni tapasztalatainkból, valamint közösségi meggyőződéseinkből tevődünk össze, melyek világlátásunkat is meghatározzák (annak nyelvi-kulturális mintázatát biztosítva), vagyis a valóság az emberek számára nem adott és abszolút, hisz folyton létrejövő valóságaink vannak. A mindenkori prózaszöveg mindig egy ilyen evidenciaszerű, mégis eseti és messze nem magától értetődő társas „valósághoz” képest mutatkozik felettébb valóságúnak avagy igencsak kitaláltnak. A valóság ugyanakkor nem egyszerűen az anyagi dolgok konkrét világát jelenti, nem csupán az anyagi környezetet, a *natúrát*, hanem létező *kulturális* (filozófiai, vallási, társadalmi) „anyagtalanságokat”, vagyis eszméket, hiteket, belátásokat is, melyek összességét egy adott értelmező közösség a valóságnak tartja. Hogy milyen e materiális-immateriális képzetegyüttes és az irodalom kapcsolata, nem egyértelmű. A Thomas Mann-t üdvözlő József Attila ezt mondta: „Te jól tudod, a költő sose lódit: / az igazat mondd, ne csak a valódit”, de lényegében erről beszél ironikusan Arany János is, Vojtinájával: „Győzz meg, hogy ami látszik, az való: / Akkor neved költő lesz, nem csaló.”

Arisztotelész arra tanít a *Poétikában*, hogy a költészet feladata olyan dolgok előadása, amelyek *lehetségesek* a valószínűség vagy a szükségszerűség alapján. A történetírót az különbözteti meg a poétától, hogy az első megtörtént eseményeket mond el, míg a második olyanokat, amelyek *megtörténhetnének*. (Arisztotelész 1994: 51.) Az e fejezetben még előkerülő Hans Vaihinger szerint a szépirodalmat lényege szerint valami olyanként kell kezelnünk, *mintha* „igaz” lenne, még akkor is, ha pontosan tudjuk, hogy nem az (szemben például velünk élő mítoszainkkal, amelyeket hajlamosak vagyunk akkor is igaznak tekinteni, ha nem bizonyítottak). A művészi *illúzió* soha nem megtévesztő áltatás, soha nem *delúzió*. Amikor beülünk egy 9D-moziba a Csodák Palotájában, a megtévesztően valóságos ingerek ellenére sem tudjuk nem játékként végigélni a kalandot. Az 1997-es *Játsz/ma* (*The Game*) című David Fincher rendezte film Michael Douglas-szel a főszerepben ugyanakkor felszabadító fináléja ellenére is azt tematizálja, hogy a delúzió igenis „vérré” megy. A művészet azonban nem akar megvezetni, *kijátszani*, hanem bevonó *társasjátékra* hív, amelyet szóeredete, a latin *'illudo'* ('játékokat űz') alak is szépen érzékeltet. A művészet, az irodalom úgy beszél a „valótlanság” nyelvét, hogy közben nem is állítja magáról, hogy valóság lenne, hanem *eljátssza* azt – bárminemű hazugság tehát aligha kérhető rajta számon.

A fenti összefüggések a *fikció* fogalmát állítják középpontba. A fikcionalitás effektusait, amelyek lehetnek hasznos gondolatkísérletek (mint például „Schrödinger macskája”),

olyan rendszerek tudományos feltételezése, amelyek a valóságban nem léteznek, mégis hasznosak a valóság megismerésében (gondoljunk csak a geometria végtelen egyenesére), lehetnek egyszerű matematikai szöveges feladatok, pszichológiai fogolydilemmák, mezőgazdasági, katasztrófavédelmi modellezések, utópiák és disztópiák formájában társadalmi alternatívák tesztelése, vagy éppen különféle célú hadászati, oktatási számítógépes szimulációk is – de amelyek leginkább mégis a szépirodalom egyik lényegét jelentik. *Fikcionált* (kitalált) és *faktuális* (tényleges) viszonya az irodalmi művekben rendkívül változatos lehet, az irodalmi fikcionalitásnak számos megjelenési formája és fokozata ismert, emellett pedig létezik nem-irodalmi fikció is, bár – mint látni fogjuk – nem-fikciós irodalom aligha. Az irodalmi fikció hatékonyan ösztönzi a megismerést, alakítja az emlékezést, segít tervezni a jövőt, segít megérteni jelenünket, egyáltalán rálátni önmagunkra. A világmodellezés, az érzelemszimuláció, az empatikus belehelyezkedés, a nézőpontváltás, az identifikáció, az interiorizáció, a mentalizáció mechanizmusaiban egyaránt hatékony közreműködő.

AZ IRODALMI FIKCIONÁLIS SZÖVEGVILÁG MINT LEHETSÉGES VILÁG

A(z irodalmi) fikcionális „lehetséges világok” hangsúlyozottan szövegvilágok. Az irodalmi szöveg sajátos nyelvi jegyekkel rendelkezik, melyek meghatározzák a szöveg elemeinek egymáshoz való viszonyát, illetve a jelentés strukturálódásának sajátos folyamatait, azaz a „szövegbelső” jelentéstani összefüggéseit, valamint az irodalmi szövegekben kialakuló szövegvilág „szövegkülső”, azaz referenciális viszonyait is. A fikciósság, fikcionalitás az irodalmi szövegek alapvető, specifikus jegye. (Orosz 2006: 111.)

A fikció kategóriájának alapvetően két aspektusát különböztethetjük meg. A szemantikai aspektus az irodalmi (elbeszélő) szövegek igazságértékére utal. A döntő kérdés az, hogy rendelkeznek-e ezek a szövegek igazságértékkel, illetve utalnak-e valamire a valóságban, hiszen gyakorta előfordulnak bennük olyan kifejezések, nevek, amelyeknek nincs megfelelőjük a „valóságos világban”, és olyan mondatokat is tartalmaznak, amelyekről nem dönthető el, hogy igazak-e vagy hamisak. A pragmatikai aspektus a fiktív szövegek adekvát, azaz fiktívként történő olvasói befogadását érinti, ami részben bizonyos konvenciókon alapul, s ezért elsajátítható, részben pedig történetileg vagy akár kultúránként is változhat. (Orosz 2006: 127.)

A szövegen kívüli kontextus vonatkozhat egy másik szövegre (*intertextualitás*) vagy a szövegen kívüli valóságra, például történelmi eseményekre, politikai vagy társadalmi folyamatokra (*referencialitás*), de ezek a valóságtartalmak is annak a speciális fikcionális világnak a részei, melyet az irodalmi művek felépítenek. (Orosz 2006: 128.) A narratív fikcionális világok a világalkotás sajátosságaiából adódóan korlátozott számú elemtípusból felépülő kis világok. Elemeik között szükségképpen egy vagy több cselekvő személy – ember, vagy emberszerű lény – található. Dinamikus, történetgeneráló rendjük van. E világok a szövegalkotás specifikumaiból következően többnyire nem homogének,

hanem számos különböző faktuális és virtuális, illetve egymással változatos, egyenrangú avagy hierarchikus kapcsolatban álló tartományokból állnak. Hiányosak és többek között képesek önmaguk felszámolására is (vö. irónia, posztmodern önreflexió, önparódia). (Szabó 2010: 119–120.)

A fiktív világok olyan tényállások halmazai, amelyek csupán az adott szövegvilágra vonatkoztatva lehetnek teljeseek. (Orosz 2003: 53.) A szöveg által kiváltott eseményszerűségeket maga a szöveg soha nem képes egészen irányítani: a tapasztalati valósággal ellentétben az irodalmi szöveg a tárgya kifejezésében, létrehozásában, ábrázolásában, leírásában mindig „bizonytalan”, tökéletlen és befejezetlen. A valóság ábrázolásából mindig kimarad valami, hiszen a nyelv képtelen megismételni a világot a maga teljességében, s hogy mi marad ki, az a szerző tudatos avagy öntudatlan szelekciójának eredménye. Az irodalmi szöveg egyidejűleg sokféle, úgynevezett *sematikus nézőpontot* tartalmaz, amelyek például a cselekmény különféle lefolyását, többféle befejezését teszik lehetővé, s ezáltal többféle elbeszélői szándékot feltételeznek. A köztük lévő kapcsolatot azonban a szöveg maga nem fogalmazza meg. A több szálon futó cselekmény elbeszélése esetén például az egyidejű történéseket a szöveg csak egymás után tudja elmesélni. Ilyenkor pedig az olvasó aktív közreműködésére, fantáziájának aktivizálására van szükség. (Orosz 2006: 50–51.)

Bernáth Árpád elmélete a lehetséges világ fogalmát nem az alkotás, hanem éppen a befogadás felől határozza meg. A szöveg által megjelenített lehetséges világ a szövegvilágon keresztül érhető el. A feltárt szabályokkal a szövegvilág lehetséges világgá rendezhető át. A lehetséges világ létrehozása itt az értelmező feladata tehát: a befogadó az, aki a szövegvilágból kiindulva a mű lehetséges világát megalkotja. (Szabó 2010: 101.) A recepció ebből következően kreatív folyamat, vagyis az olvasásnak is *alkotó* (poétikus) jellege van.

A *fiktív* kategóriája azt az irodalomtudományi vizsgálatokban régóta sokat vitatott problémát takarja, hogy mire vonatkoznak az irodalmi szövegek, mi a kapcsolata az irodalmi műnek a való világgal, vagyis mi az irodalmi szövegekben megfogalmazott kijelentések igazságértéke, illetve hogy egyáltalán van-e igazságértékük. A lehetséges világok nem létező entitások, hanem gondolati konstrukciók, melyek lépésről lépésre épülnek föl, a fiktív szövegvilágban hipotetikusán tételeződve. Éppen a fiktív jellegtől függően változhat a lehetséges világok vonatkoztatási pontja. Az irodalmi szövegek első sorban nem a való világra utalnak, hanem fikcionális lehetséges világokra, ezért csak az éppen aktuális szövegvilágon belül értelmezhetők. A valós világ mindazonáltal lehet a lehetséges világok háttere, a lehetséges világok vonásai közel állhatnak vagy távol eshetnek a valóságként tételezett világtól. (Orosz 2003: 50–53.)

A fiktivitás az irodalmi szövegeknek olyan sajátossága, amely meghatározza referenciális-szövegközi viszonyait és befogadásukat, és ezáltal sajátos státussal ruházza fel őket. Felvetődik a kérdés, vajon minden irodalmi szöveg rendelkezik-e a „fiktív” jeggyel – avagy egészen faktuális –, bár fontos belátás, hogy valójában még az alapvetően nem-fiktívnek tartott szövegekben (krónika, szociográfia) is felfedezhető valamilyen fiktív jelleg, már csak az elbeszéltség ismerős narrációs jegyei miatt is. Ugyanakkor viszont a tulajdonított fiktivitás érvényességi körét az is meghatározza, hogy végső soron

társadalmi-történeti konvenció kérdése, mit sorolunk a szépirodalmi szövegek körébe, így e kör bizonyos korszakokban szűkülhet vagy bővíülhet. Vannak viszont olyan fiktívnek nevezhető szövegek is, amelyek nem irodalmiak. Más értelemben ugyan, mint az irodalmi szövegek esetén, de fiktívnek kell tekintenünk például a deduktív elméleteket, amennyiben ezek sem a valóság empirikus tárgyaira, hanem úgynevezett „ideális objektumokra” vonatkoznak, s fiktívnek tekinthetők például a mindennapi kommunikáció bizonyos helyzeteiben felbukkanó szerepjátékok is. (Orosz 2006: 126–127.)

E fejezet egésze hangsúlyozni kívánja a fikcionalitás átfogó jelenlétét, a szépirodalmi szövegek világán túl is. Mint Szabó Erzsébet is levezeti, a kilencvenes években a humán- majd természettudományokban bekövetkező *narratív fordulatot* követően az irodalmi narratívákra kidolgozott modell kikerült az irodalomtudomány területéről. Azóta is folyik a hozadékainak feltérképezése a historiográfia, a kultúra- és társadalomtudományok, a digitális narratívák, számítógépes játékok, a filmes narratívák, vagy éppen a társadalmi nemek kutatása, a „női” elbeszélések sajátosságainak megértése területén. (Szabó 2010: 100–101.)

A FIKCIONALITÁS TRIADIKUS MODELLJE (ISER)

1. Valós–fikatív–imaginárius

Wolfgang Iser nagyhatású, immár klasszikussá váló tanulmányában (*Das Fiktive und das Imaginäre*, 1991) annak a „bevett közhelynek”, az átlagolvasók „hallgatólagos tudásának” a megkérdőjelezéséből indul ki, mely szerint a fikcionális szövegek egy az egyben kitalációk, míg a nem fikcionálisak, például a dokumentarista vagy tényfeltáró szövegek teljességgel mentesek mindenfajta fantáziatévékenységtől. Ez az eleve naivnak tétélezett hozzáállás tehát oppozícióba állítja a fikciós, illetve az úgynevezett *non-fiction* szövegtípusokat: valami vagy igaz, vagy kitaláció. Iser ezt a hétköznapi hasítást kérdőjelezi meg. Célja annak bizonyítása a valósággal való minden kapcsolatot nélkülöző fikció értelmezhetetlenségének hangoztatásán túl, hogy az irodalmi szöveg mindig valóság és fikció *keveredése*, tehát adott és elképzelt összjátéka. (Iser 2001: 21.) Vagyis még a legvadabb tündérmese vagy fantasy is tartalmaz valós komponenseket, illetve még a kőkemény szociográfiákat vagy doku-regényeket is mintázzák „kitalált” összetevők. Amiképp ugyanis a szöveg nem korlátozódhat a referenciális valóságból vett összetevőire, éppúgy nem láncolható csupán fikcionális jellegzetességeihez sem. A szöveg fikcionális jellegzetességei ugyanakkor közeget biztosítanak, médiumot jelentenek a harmadik, Iser által bevezetett komponens, a „képzelet”, az *imaginárius* nyelvi előtűnéséhez. A tét egyebek mellett annak belátása, hogy miként lehetséges az, hogy valami tényleges és jelenvaló, mégsem valóság. (Iser 2001: 22.) A fikciót eszerint egyfajta *spektrumként*, *kontinuumként* lehet elgondolni. A skála egyik (nem létező, elvi) végpontja a teljesen kitalált, imaginárius alkotásokat jelölné, a másik szintén csupán hipotetikus végpontja pedig a tisztán dokumentarista művek területe; e kettő között helyezkednek el a különféle

tényleges műfajok, de még így is szerzője és műve válogatja, milyen bennük, illetve egy konkrét írásműben a két összetevő *aránya*. (vö. Arany 2019: 77.)

Az irodalmi szövegekben társadalmi, földrajzi, gazdasági vagy éppen politikai vonatkozások egész sorát azonosíthatjuk szövegen kívüli valóságként (referenciaként), melyek áthatják e szövegeket, a valóságok darabkáinak pusztá beemelése a szövegbe azonban nem teszi őket magától értedődően fiktívvé. E dolgoknak a fikcionális szövegen belüli textuális reprodukciója, szövegesülése ugyanakkor olyan célokra, magatartásformákra és tapasztalatokra vet fényt, amelyek így bizonyosan nem részei az eredeti valóságnak, hanem a *fikcionalizálás aktusai* által körvonalazódnak az adott szövegben. Ez a fikcióképzés ráadásul játékba hozza azt a bizonyos *imaginárius* minőséget is, amely eredetileg nem tartozott e reprodukált valósághoz, de immár elválaszthatatlan tőle. Az irodalmi szöveg ilyenénképpen válik a valós, a fiktív és az imaginárius kölcsönös összjátékává.

Valós: A triád „valós” összetevője a tapasztalati, empirikus világra utal, mely világ a szöveget „adottságként előzi meg”. (Katona 2001: 211.) Ez az irodalom számára különféle *vonatkoztatási mezőket* biztosít: gondolatok, hitek, ideológiák, világképek, intertextusok, jelszavak, de helyek, épületek, közéleti személyiségek, közösségi emlékek szötteit is, amelyek sajátosan rendszerezik vagy értelmezik a valóságot. Ennek kapcsán Iser egy kiváltképp fontos, Michel Foucault *interdiszkurzivitás-elméletét* idéző definíciót rögzít, mely szerint a valóság azon diskurzusok sokasága, amelyek relevánsak abból a szempontból, hogy a szerző miképpen közelíti meg a világot. (Molnár Gábor Tamás és Katona Gergely egyaránt a *diskurzus* szót használja fordításában.)

Imaginárius: Az „imaginárius” nem emberi aktivitásként lesz operatív Isernél, sokkal inkább mint egyfajta speciális megjelenési és működési mód. Nem is történetileg érdeklő a jelenség a *képzelőerő/imagination*, a *képzelet/fancy* avagy a *fantázia/fantasy* „hagyományterhelt” alakváltozataiban, mégis sok köze van elgondolásának az álmok, álmodozások, képzelgések, fantáziálások, vágyakozások antropológiai kontextusaihoz. Az imaginárius önmagában zavaros módon, „lebegő” benyomásokban mutatkozik meg számunkra, ellenállva a rögzítettség és a forma igyekezetének. Hirtelen „villanhat fel lelki szemünk előtt” akár egy jelenés, hogy azután ismét eltűnjön vagy egészen eltérő formában oldódjon át – beszél róla Iser. Az imagináriust *próteuszi* jellegűnek nevezi, utalva Próteusz görög tengeristenre, aki bármilyen alakot képes felvenni. Ugyanakkor tehát az imaginárius megjelenése (manifesztációja) és működése számára a fontos, mely kizárólag nyelvi, a fiktívhez fűződő kapcsolatában bontakozhat ki egyáltalán. Az imaginárius a fiktívben testesül meg tehát, tagolt összefüggések közé helyezkedvén. A fikcióképző aktusok alakot kényszerítenek a fantáziára, hogy az általuk föltárt lehetőségek fölfoghatóak legyenek. Iser a görög Philoztratoszt idézi: az utánzás csak azt faragja, amit látott, ám a képzelet azt is, amit nem. A *nyelvi színrevitel* ideális közeggé válik az imaginárius megjelenéséhez, mely ebben a formában tehát fölfoghatóvá teszi azt, ami elsődlegesen nem látható. (Iser 2001: 284.)

Fiktív: A fiktív komponensének lényege Iser szerint, hogy egy szándékolt, tervszerű (*intencionális*) aktus, amely eseményjelleggel rendelkezik. Nem a valóság ellentéte, nem valami hazugság, nem megtévesztés, vagyis nem a kontraszt szempontjából megfogható,

nem valami ellenfogalom. Sokkal inkább folyamat, történés, alkotó jellegű (*poétikus*) dinamika: szövegteremtődés. A fikcióképzés folyamatában a valóság bizonyos részei bekerülnek a szöveg játékterébe, párhuzamosan pedig a strukturálatlan imaginárius formát kezd öltetni, e kettő pedig közös (nyelvi) struktúrába rendeződik. A fikció nem valóság és kitaláció ellentéte tehát, hanem a valós és imaginárius *kompozicionális integrálója*. Amint a valóságdarabkák áthelyeződnek egy szövegbe megismételt valóságként – a nagybetűs Valóságból „kis valóságok” formájában –, rögtön valami más nyelvi jelvé válnak, elhagyva eredeti meghatározottságukat (tehát *rekontextualizálódnak* és *textualizálódnak*), ezért mindez önmaguk meghaladását jelenti. Iser szavával: határátlépést (*transzgressziót*), már mindig is és eleve kizárólag a fikcióképzés folyamatán belül.

A fikciónak ugyanakkor eleve szüksége van invencióra, ihletre, az ötlet „ajándékára” ahhoz, hogy egyáltalán hatékonyra váljék. Szüksége van anyagra, amit kezelésbe vehet. A kulturális örökségben ez a Múzsák kegyelmi adománya, amit az írónak kérnie kell, s azok vagy homlokon csókolják vagy sem. A Múzsák, mondja Iser, lényegében az imaginárius mitológiai megtestesülései (Iser 2001: 402.), ők testesítik meg ugyanakkor azt az intencionális struktúrát is (vö. *fiktív*), melyet „kívülről” kell a fantáziára szabni, hogy valóban kibontakozhassék. (Iser 2001: 284.) Mindebben az is benne van, hogy az ihletet az intencionalitás fokozhatja, kiteljesítheti ugyan, ám nem állíthatja elő. Az imaginárius nem lehetne közvetíthető, megosztható saját közegében (miként a rémálom sem az), ha a fikcióképzés nem terelné mederbe azzal, hogy megteremti a számára szükséges és elégséges nyelvi feltételeket. (A hirtelen fejemből „kipattanó” ötletemet is csak akkor vagyok képes tudatosan hasznosítani, egyáltalán másokkal megosztani, ha nyelvileg már kezelésbe vettem, megdolgoztam. A lázálommal is hasonló a helyzet: amikor mesélem valakinek, akkor már eleve kontrollálom, nyelvi formába, „grammatikába” kényszerítem, tehát szükségszerűen módosítom, ugyanakkor – akár terápiás értelemben is – valamelyest meg is szelídítem, uralni kezdem.) Az imaginárius nélkül a fiktív üres tudati forma maradna tehát, ugyanakkor az a fiktív nélkül nem jelenhetne meg. Az imaginárius tehát nem rendelkezik önálló szándékoltsággal, a fiktív pedig a tudat egy működési módja, mely a világ bizonyos létező változataiból táplálkozik: egyidejűleg széttördeli és nyelvileg „megkettőzi” a referenciális világot, miközben összejátszatja vele az egyre kézzelfoghatóbb imagináriust. (Iser 2001: 18.) A fiktivitást úgy is kezelhetjük, mint amelynek elsődleges szerepe az, hogy az imagináriust tapasztalatilag elérhetővé tegye. A fiktív iránya: a mesterséges, „vegyülékes” világ, illetve a társadalmi-történeti világ összekapcsolódása. (Iser 2001: 275.)

A fiktív „játékteret” nyit, és ezzel formába kényszeríti az imagináriust, miközben közegeként is szolgál annak megnyilvánulásához. Amire a fiktív irányul, még üres, így kitöltésre szorul, az imagináriusnak pedig formára van szüksége ahhoz, hogy kibontakozhassék. (Iser 2001: 19.) A fikcióképzés irányított aktusa az imagináriust meghatározott alakkal – egy Iser számára is fontos alaklélektani kulcsfogalommal: *Gestalt*tal – kezdi tehát felruházni, amely különbözik azon fantáziáktól, kivetítésektől, képzelődésektől, ábrándoktól, ötletszerű látomásoktól, vágyaktól, amelyek mindennapi életünkben jó részt reflektálatlanul, uralhatatlanul kitermelődnek, tehát ez is transzgresszió, mégpedig a „zavarosból” a „szabatosba”. Ez az átalakuló imaginárius eredetileg nem volt

a szöveg fikciós játékkerébe beemelt valós vonatkozási mezők része, de immár elválaszthatatlan tőlük – felölti a valóság *látszatát*.

Két popkulturális példával: a *Star Wars* jedi lovagjainak lézerekardja mint *pszeudo-reális* tárgy (vö. Orosz 2003: 53.) látszólag egy eladdig nem létező, „imaginárius” fegyver – mely ötlet azóta is dollármilliókat termel –, ám pontosabb úgy fogalmazni, hogy „fiktív”; mert háttérben, miként a jedi lovagok éthoszának egész háttérben is, ugyanakkor ott van a szinte teljes középkori lovagi kultúra, az európai lovagi erények és harcászati lovag-reprezentációk egész (valós) hagyománya. De nem csupán az egyes motívumok szintjén működik ez a kompozicionális integráció. A *Star Wars* makrostruktúrájában szintén valós és imaginárius elemei keverednek, amennyiben diktatórikus „sötét oldal”, Galaktikus Birodalom létezik egyfelől, illetve köztársaságpárti Lázadó Szövetség másfelől (vö. *imaginárius*), ugyanakkor ez az oppozíció megismétli a hetvenes-nyolcvanas évek valós világának korabeli orosz-amerikai hidegháborúját (vö. *valós*): a gonosz, diktatórikus hóditó fenyegeti a jóságos, védekező demokrata szövetségeseket. Harry Potter kviddicse ugyanígy működik. Egy eladdig nem létező (*fiktív*) sport, ami ugyanakkor számos valós és imaginárius elemet ötvöz: repülő seprűk, szárnyas labdák itt a sportszerek, ugyanakkor a valódi sportokhoz hasonlóan bajnokságok és játékszabályok, illetve a baseball és a kosárlabda valós hagyományelemei jellemzik, a hazafutás, a zsákolás mixtúrájában. A *Roxfort* Boszorkány- és Varázslóképző Szakiskola a *Harry Potter* című regény fikciós terében születik meg számtalan képzeletbeli lényvel és jellemzővel, ugyanakkor erősen emlékeztet az angolszász kultúra tradicionális, college-szerű elitképzőire (vö. *Oxford*) mind organogramjában, mind működésmódjában.

2. Transzgresszió

Iser modelljében mindhárom összetevő mozog, megváltozik, *transzgresszál*: átlépi önmaga határait. A fikcióképzés maga mögött hagyja (megkérdőjelezi, felbontja) a valóság hétköznapi *meghatározottságát*, ugyanakkor az imagináriust olyan *meghatározottsággal* ruhazza fel, amellyel az eredetileg nem rendelkezett: az imaginárius kezd „valóságossá” válni, míg a valós megkezdi útját a regényszövegben, a feltételezettben. A fikció ilyenénképpen átlépi mind az általa formába öntöttnek (vö. imaginárius zavarossága), mind az általa újjászervezettnek (reprodukált valóságtérreumok) a határát – „a kettőt egymáshoz vezet, s ezzel megszabja, hogy az adott világ mennyiben kódolható át, a nem adott mennyiben fogható föl, és az így átrendezett világok mennyiben tehetők hozzáférhetővé az olvasási tapasztalat számára”. (Iser 2001: 24.) Ahogy Katona Gergely fordítása próbálja visszaadni: a határátlépések 1. feltételt biztosítanak a már valamiképp eleve megformált világ átformálásához, 2. lehetővé teszik egy még formátlan világ megértését, 3. megnyitják egy ilyen esemény megtapasztalhatóságát. (Katona 2001: 213.)

A feladat mindezek alapján nem a „régí” elvágólagosság (fiktív vs. valós) komponensei közüli választás – figyelmeztet Iser –, hanem az „új” triád *relációanalízise*: viszonyok, egymásbaolvadások, a „szövegбилlegés” értelmezése. Merthogy valós és imaginárius viszonya, adott és kitalált minden szövegben mindig együttesen benne lévő, ám mindig

különböző arányú, súlypontú, mintázatu kölcsönössége, a fikcióképzés összetett dinamikája még *egyazon szövegen belül* is változhat – de sosem kell választanunk közülük, mert mindig minden irodalmi szövegben mindkettő benne van. (Iser 2001: 24.) Az ábrázolt terek így értve *kompozíciós* díszletek, a szépirodalmi hősök így értve *kompozíciós* figurák. Lehetnek „valósabbak” (történelmi tájak és hősök) vagy „kitaláltabbak” (például a *Gyűrűk ura* különféle tartományai, élőlényei), az ötvöző *kompozit*-jelleg a szépirodalmi szövegek egészében alapjellemező marad.

A valós és az imaginárius összeolvadását a fikcióképzésben számos funkció kölcsönhatása eredményezi – mondja Iser. E *funkcionális fikcióképző* aktusok legfontosabbika a „szelekció”, a „kombináció”, illetve az „önbejelentés”.

3. Szelekció

Az irodalmi szöveg – mondja Iser – tanúságot tesz egyfajta sajátos magatartásról, amelylyel a világhoz viszonyul, amennyiben létező környezeti, szociokulturális vagy éppen séggel szintén fiktív irodalmi rendszerek, intertextusok sorából *válogat*, mely rendszerek a szövegen kívüli „vonatkoztatási mezőkként” jelentkeznek. Ezek eredeti struktúrája és szemantikája a kiválasztással (*szelekció*) felbomlik, tehát a folyamat nem csupán másoló, utánozó (*mimetikus*) jellegű, hanem dekomponáló, rekontextualizáló (újragondoló, újraépítő) természetű. A kiszemelt valóságszegmentumok, *realitásfragmentumok* (Katona 2001: 221.) eredetileg észrevétlenek a valóság nagy egészében, a kiválasztás aktusa azonban fölforgatja ezt az eredeti rendet, ezekre a szelektált és középpontba állított elemekre irányítva a figyelmet – „valótlanítva” is egyszersmind azokat. A referenciamező aktualizálódó és rejtve maradó elemekre bomlik, az elemek másképp súlyozódnak, mint amikor mindegyiknek megvolt a helye a maga eredeti valós rendszerében. A fókuszpontba kerülő dolgokat mindazonáltal a hiányzók fényében, azok szokványos egészéhez képest ítéljük meg, az észlelés állandó háttereként, viszonyítási alapjaként. *Kitörlés, kiterjesztés, súlyozás*: ezek az alapvető módjai a világalkotásnak, amennyiben a „nagy valóságégesz” létező viszonyai „kitörlődnek”, a kiválasztott „kis valóságok” pedig új mintákat hoznak létre a szövegben. A kitörlés mértéke esetről esetre változik. (Iser 2011: 283.) E választások, kiemelések, törlések pedig föltárhadják azt az álláspontot, azt a pozíciót, amelyet az adott szövegszerveződés teremtett szerzői tudata fontosnak tart. (Iser 2001: 25–26.) A szelekció fikcióképző aktusa jelzi tehát az adott mű szándékát (a *szövegintenciót*). A *szövegintencionalitás* az, ahogyan a szöveg válogat a szövegen kívüli rendszerekből, illetve közöttük; ahogyan fölcszítja és eltávolítja magától a világot; amely dolgokról beszélni akar, s amelyekről nem. A szerző szándéka egy kezdetben uralhatatlan imaginárius minőség hasznosíthatóvá tétele a fikcióképzés útján, vagyis szépirodalmi szövege *átmeneti tárgy* imaginárius és valós között, az alkalmosság minőségével, ami abban a módban rejlik, ahogyan az imaginárius éppen hatást gyakorol a valósra az adott esetben, mindig aktuális módon, megismételhetetlen egyediséggel. Azt kell figyelnünk tehát – figyelmeztet Iser –, hogy mit tesz a szöveg illetéknéppen, nem azt kell kérdeznünk folyton, hogy milyen *jelentés* kifejezését szorgalmazza. (Iser 2001: 27.)

4. Kombináció

A szelekció funkcionális fikcióképző aktusának szövegen belüli kiegészítője a *kombináció*, mely szintén „határátlépő” (transzgresszív) minőség, s a szöveg viszonylatait, berendezett világát, tér-idő koordinátáit, szereplői viszonylatait alakítja ki. Attól függően, hogy melyik referencia áll az előtérben vagy a háttérben, a súlypontok minduntalan áthelyeződnek, egy mindenkori szövegbeli vonatkoztatási mező érvényessége így hol látószövegünkbe, hol pedig azon kívülre kerül, kombinációk hálóját alakítva ki, mely viszonyok a szöveg *tényszerűségeihez* vezetnek el. Az előtér-háttér viszony lehetővé teszi mind az egyes szövegbéli alkotóelemek elválasztását, mind pedig összekapcsolását, illetve a közöttük történő perspektívaváltást. A folyamat a szövegen belül elrendezi a kiválasztott külső konvenciókat, értékeket, allúziókat, idézeteket, ideologémákat, helyszíneket, időpillanatokat, szereplői normákat, szölamokat, cselekedeteket – olykor nagyon is szokatlan, sőt felforgató jelleggel. A szemantikain túl ilyenképpen rendszerint a lexikális szint is átalakul a szövegben, a szótári jelentés átértelmeződik, a szavak, kijelentések új értelmet nyernek az új (szöveg)kontextusban (lásd például Orwell 1984 című regényét). A kombinációkban a nyelvhasználat sajátos formája fejeződik ki: a nyelv betű szerinti értelme éppúgy háttérbe szorul, mint jelölőfunkciója. (Iser 2001: 218.) A nyelv hétköznapi, referenciális, rámutató (*relációs, prezentációs*) funkciója helyett ekkor tehát egyértelműen egy költői jellegű figuratív, létrehozó (*konstrukciós, re-prezentációs*) funkció lép működésbe. Ez utóbbihoz is köthető referencia, de már nem azonosítható reális rendszerekkel, csupán a szövegvilág fiktív rendszereinek spektrumával. (Iser 2001: 28–31.)

A (próza)szövegek fiktivitását így nem csupán a megidézett szereplők, tárgyak, események „valótlan” voltában találjuk, hanem magának a megidézésnek a „valótlanságában” is: a történetben az események elbeszélésének aktusa a mégoly valóságos, akár élő, hús-vér kortárs avagy egykor élt történelmi személyek (vagy éppen helyszínek) leírásában is *fiktív*. Hiszen ez a megjelenítés motivált, célirányos, eleve grammatikai-műfaji szabályoktól kötött, hatáskeltésre törő rendhagyó leírás mindig. (Iser 2001: 397.) A kombináció az imagináriust a létrehozandó viszonyoknak megfelelő formával ruházza föl. A nyelv jelöli ki, mi is az, ami megvalósítható, s ugyancsak a nyelv teszi lehetővé, hogy az így megvalósuló anyag egyáltalán megragadható alakot öltson, és visszacsatolódjon a létező valósághoz, ítélni lehessen róla. (Iser 2001: 32.)

Míg a szelekció a szövegen *kívüli*, addig a kombináció a szövegen *belüli* vonatkozási mezők határait hágja át. A kombináció viszonyítási folyamata során a választott anyagból relációs rendszereknek kell létrejönniük, melyeknek azután egymással is kapcsolatba kell lépniük. Ezt a már így is eléggé összetett folyamatot a harmadik funkcionális fikcióképző aktus, a szöveg fikcionális önbejelentése teljesíti ki. (Iser 2001: 32.)

5. Önbejelentés

A szöveg önbejelentése a szöveg önnön fikciós voltára utaló jelzés, fikcionális „leleplezés”. E jelzések, *fikciószigánlok* (Katona 2001: 219.) detektálását és beazonosítását történetileg változó, a szerzők és közönségük által osztott konvenciók, sajátos „szerződések” teszik lehetővé, melyek értelmében az illető szépirodalmi szöveg beszéde „eljátszott” (*inszenírozott*) beszéd. A legfontosabb ilyen szerződéses viszony a *műfaj*. (Iser 2001: 33.) A fiktitivás, a *szimuláció* az irodalom és a művészetek szféráján túl (is) létfontosságú szerepet tölt be a megismerés és az emberi viselkedés során éppúgy, mint az intézmények, társadalmak és világképek tudományos/vallási megalapozásában – hangsúlyozza Iser. Ám ezekkel ellentétben az irodalom nem igyekszik „elkendőzni” saját fikcionalitását. Nem megtévesztő, „mátrix-szerű” delúziót nyújt tehát, hanem játékos illúziót: a szövegvilág itt egyértelműen idézőjelbe kerül, annak jeleként, hogy nem adott, pusztán úgy kell értenünk, *mintha* az lenne. Ez az önfeltáró fikcionalitás sajátos viszonyulást feltételez, annak jelzéseként, hogy az olvasói magatartást meg kell változtatni. Ha az olvasó elvétí ezt a szerződéses jelet, az éppen aktuális *szerződésszignált* (Katona 2001: 220.), az helytelen reakcióhoz vezethet, vagyis összekeveredhet a valóság a fikcióképzés „valóságával”. (Iser 2001: 33.)

Olvasástörténetileg ezt a szabályszerűséget külön be kellett gyakorolni a tömegessé váló egyéni alfabetizáció kora újkori kezdeti szakaszában. Élet és szöveg összekeszálóadásának leghíresebb effektusa az a Werther-szindrómaként elhíresült jelenség, melynek során Goethe *Az ifjú Werther szenvedései* (1774) című művének hatására kis túlzással öngyilkossági hullám indult el Németföldön, a levélregény főhősével történő túlzott azonosulás következtében. Iser példája többek között az ijedt fiú a moziban, aki a hirtelen megjelenő szörny kiváltotta rémülettől eltorzult arccal sikolt fel. Ez a fiú része lett a vásznon lezajló fikciós alkotásnak: bár hallgatólagosan tudatában van annak, hogy mindez természetesen pusztán színlelés, „csak film”, a másodperc egy tört részéig a fikciós kereten belül ragad, ez a keret az ő egyetlen valódi világa. (Iser 2001: 371.)

A szöveg a benne újrászervezett világ egészét „mintha-konstrukcióvá” változtatja, *idézőjelbe* teszi, ezzel párhuzamosan pedig a mi természetes alapmagatartásunknak is *zárrójelbe* kell kerülnie, ha nem akarjuk elvéteni a szövegfikció felhívóstruktúráit. A valóság reprodukálható a fikcionális szövegben, de csak meghaladásának céljából, azt idézőjelbe téve, hisz az ábrázolt világ a külső világ eleve megválogatott részeiből tevődik össze. A fikcionálisban előforduló világot úgy ítéljük meg – mondja Iser Hans Vaihinger nyomán –, *mintha* valóság volna, de ez az összehasonlítás pusztán odaértett. Az irodalmi szöveg által szerveződő világban mindig minden „mintha” (*Als-Ob*) jellegű, mindig minden tudatos megrendezés, színrevitel eredménye. Az irodalmi szöveg *jelölőhabitusa* (Katona 2001: 222.) nem egy *fennálló* világot, hanem egy *kimódolt* világot jelöl, a másakra „csupán” utal. Itt érdemes ráirányítani a figyelmet arra is, hogy az *aktus* ismeri fogalmának angol és német megfelelője (*Akt, Act*) kétértelmű szó: nemcsak műveletet, működést jelent, hanem felvonást, cselekményt is, hordozva és visszatükrözve a színházi színrevitel, a színjátékszerű megrendezettség, az *inszenírozás* jelentéstartományait is.

A fikcionális szöveg tehát a való világot egy másik világgal vegyíti, az így keletkező nyelvi *teremtésben* pedig az ábrázolt (így sosemvolt) világ mindig valamilyen célból nyeri el alakját. Megragadhatóvá teszi a szöveg egy kiemelt dimenzióját, modellezheti, értelmezheti, megítélheti, ellenpontosíthatja, vagy éppen humorosan utánozhatja a való világot. (Iser 2001: 35.) A referenciális nyelv rámutatásainak valóságát itt tehát a „mintha valódi volna” *teremtő figurativitása* váltja fel, önbejelentése révén ugyanakkor a szöveg maga is vállaltan *irrealizálódik* (vö. „amit most olvasol, az nem a valóság, hanem művi szépirodalom”).

Mivel a világ nem tartalmazza saját szemlélhetőségét, a „mintha” a már mindig is idézőjelek között értett saját világot hasznosítja arra, hogy az olvasóból reakciókat váltson ki, e reakciót pedig a fikcionalizálás során körvonalazódott imaginárius vezérli első-sorban. A szemlélhetőség a befogadót bizonyos magatartásformák fölvételére ösztönzi: reagálnia kell arra, ami elé tárul. Az olvasói válaszok a hétköznapi tapasztalatok valós, empirikus világában fognak véget érni, ám egy olyan nézőpontból, amely előtte sohasem tartozott hozzá ehhez a nagybetűs valósághoz. A „mintha” fikciós irrealitása arra is ösztönözheti tehát az olvasót, hogy fölülvizsgálja addigi szokásait, hogy megváltoztassa addigi konkrét életét. (Iser 2001: 39.)

E *mintha* kiváltotta eredmények elgondolása azt igényli, hogy képességeinket egy „valótlanság” szolgálatába állítsuk, és ezt a valótlanságot a valóság látszatával ruházzuk föl, amivel arányosan csökken saját hús-vér valódiságunk, legalábbis az olvasás idejére. Ekkor ugyanis nem a mindennapok tapasztalati terében, hanem egy adott fikciós térben vagyunk már (Raszkolnyikov, Baradlay Ödön, Zsákos Frodó, Harry Potter mellett), vagyis az olvasó is *határátlépésen* megy keresztül. Mindez eseményjellegű, kézzelfoghatósággal ruházva föl az imagináriust, hogy fölkelthesse az olvasó igényét az adott szövegvilág kiteljesítő befejezésére, a csak abban benne lévő tapasztalatokkal történő szembesülésre. (Iser 2001: 40.) Iser a Hamletet játszó színész példájával szemléltet: a Hamletet játszó színész soha nem azonosulhat maradéktalanul hőisével, már csak azért sem, mert nem tudja pontosan ő sem, hogy ki is az a Hamlet, hiszen mint személy sohasem létezett. A színész így mindig is saját magát, testét, érzelmeit, gondolatait használja arra, hogy ábrázoljon vele valamit, ami nem ő maga. Egy nem-valós figura meghatározottságának megteremtéséhez e színésznek önmagát kell „irrealizálnia”, testének valódiságát is kérdésessé tenni, hogy a nem-valós alak ezáltal megtestesülhessen. Nem a szerep realizálódik tehát a színészben tulajdonképpen, hanem *a színész irrealizálódik a szerepében*. (Katona 2001: 224–225; Iser 2001: 39.) Ahhoz, hogy egy meghatározott formát adjon egy valótlán alaknak, a színésznek háttérbe kell szorítania saját valódiságát – valahogy így van ez mindannyiunkkal, amikor olvasunk, mondja Iser. (Iser 2001: 39.) Ám amikor a függöny legördülte után megtapsoljuk az előadást, nem Hamletet tapsoljuk, hanem a Hamletet játszó színészt. Mindez pedig az önbejelentés vonatkozásának is fontos momentuma: a művészi *álcázás* (illúzió) soha nem *áltatás* (delúzió), nem megtévesztésre törő, hanem bevonódásra hívó folyamat. A művészet érdekessége és hatása így egyszerre köszönhető annak, *amit* és annak, *ahogy* reprezentál. (Iser 2001: 397.)

A jelentés, értelmezés sokfélesége abból adódik, mondja Iser, hogy az imaginárius számtalan módon állhat rendelkezésünkre. (Iser 2001: 40–41.) A fiktív, hangsúlyozza

újra, *átmeneti tárgy*, mely folyvást a valós és imaginárius között ingadozik, ezzel kapcsolva össze őket. Létező, mert teret ad a cserefolyamatoknak, ugyanakkor nem létező, mert nem egyéb, mint ezen átalakulási folyamatok. (Iser 2001: 42.) A jelentés nem más – zárja Iser –, mint olyan művelet, amely az adott szöveg és az olvasó között zajlik. A jelentés annak az imagináriusnak a *gyakorlatiasítása*, melynek a mindenkori fikciós térben mindig szüksége van nyelvi struktúrákra, ugyanakkor mely nélkül a fikcióképző aktusok önmagukban nem tudnának nyelviesülni. A fiktív a *nyelvi határátlépés* révén dolgozza meg mindazt, ami nem szöveg, illetve ami a szövegen túlról jött, s teszi jelenvalóvá a szövegben az imagináriust. Az imaginárius pedig azáltal bizonyul a szöveg alapföltételének, hogy nyelviesülve (*textualizálódva, diszkurziválódva*) maga mögött hagyja mindazt a kezdeti „gomolygást” „zavarosságot” és „lebegést”, aminek a létét köszönheti. (Iser 2001: 43.) Mindez pedig kizárólag a nyelvben mehet végbe, csak nyelvi közegben lehetséges.

A TRIADIKUS MODELL KÜLÖNFÉLE KONTEXTUSOKBAN

Gyáni Gábor a *történetírás* kapcsán beszél a fikciósság kérdéseiről. (Gyáni 2004.) Mint kifejti, a képzelet, a fantázia mint a lehetséges történet kiindulópontja teszi egyáltalán elbeszélhetővé a múlt megannyi elbeszélésre váró potenciális történetét. Ilyen összefüggésben van értelme beszélni arról, hogy a valóság a lehetőségek színtere is egyúttal, vagyis minden, ami adott helyen és időben lehetségesnek bizonyult, úgyszintén része a valóságnak. Valóság és fikció, igazság és lehetőség nem áll tehát élesen szemben egymással, hanem éppen ellenkezőleg, egymást áthatva járul hozzá egy hihető történet megszületéséhez. Bizonyos fokig mindig fiktív, hiszen a hozzáférhető dokumentumok ellenére részeiben-egészében csak a képzelet révén megragadható, végképp ellillant múltbeli valóság ilyenformán a maga *valószerű* mivoltában kelthető csupán életre. Ez okból a valóság igazságai mellett és velük együtt a valóság valószerű megjelenítését kell tehát számon kérni a történetstől, aki az immár távolivá és idegenné (mássá) lett világ megértésére és bemutatására, s korántsem a benne egyedül tetet öltő valóság utólagos meghatározására és igaz tudásként való tálalására vállalkozhat egyáltalán. Megkönnyíti mindezt az is – ismétli meg Gyáni Iser maximáját –, hogy nem osztjuk többé azt a „hallgatólagos tudást”, mely szerint a fikcionális szövegek pusztá kitalációk, a nem fikcionálisak pedig teljesen mentesek a fikciótól. (Gyáni 2004.)

Történettudománynak és irodalomnak – már csak szöveggként való létezésükből fakadóan is – kétségtelen rokonsága van, ami azonban soha sem jelenti a kettő feltétlen azonosságát. Daniel Fulda, de a talán még ismertebb Hayden White is részletesen elemzi a történelem és történetírás, a poétika és az elbeszélő irodalom sajátos kapcsolódási pontjait, a retorikai, műfaji alakzatoknak szándék szerint non-fiction szövegtípusokban betöltött, jórészt reflektálatlan jelentőségét. (Orosz 2003: 60.) White a múltat katikus események halmazának tekinti, amelyből a történetíró *válogató* és *rekomponáló* tevékenysége alkot történeteket, retorikai és poétikai figurák jórészt reflektálatlan közreműködésével. (Gyáni 2000: 179.) A történeti és a fikciós elbeszélés nyelvezete nem különböztethető meg sajátos formai, narratológiai, vagyis szövegszerű jellegzetességei

alapján Ricoeurnél sem, vagyis a műfaj meghatározása részben olvasói döntéstől függ. A „történelemírás” nem kívülről és utólagosan kapcsolódik hozzá egy tőle érintetlen történelemhez, hanem elválaszthatatlan tőle. A történelmi írások itt (is) az irodalmi hagyomány cselekményszövesi típusait utánozzák tehát. (Ricoeur 1999: 361.)

Bényei Péter az előző távlatához is kapcsolódó történelmi regényt illetően hozza játékba Iser elméletét. A regény – mondja – a múltból érkező nyomokból, jelekből, forrásokból az imaginárius teremtő közremunkálásával, illetve a fikcionális határátlépések révén önálló világot konstruál, összetett funkcióval bíró jelölőrendszert hoz létre. Szírák Pétert idézve, a szöveg megszerződéésének távlatából nézve a történelmi regény terében – akárcsak más alkotások esetében is – az átörökített szövegvilágból szelektált „valós” mezői és a fikciós műveletek által létesülő új értelemlehetőségek kölcsönösen távlatot jelentenek egymás számára. De már a válogatás sem nélkülözi a sémavezéreltség, az önkény és a találékonyság, vagyis a fikció indexét, mint ahogy másrésről a fantázia meg az átíródo „valós” jelentésegységeit befolyásolja. A regény, miközben imaginárius módon, fikcionális eljárásokkal megalkot egy múltbeli világot, óhatatlanul előhívja, behatárolja azt a történelmi világot is, melynek realitáseffektusaiból építkezett. (Bényei 2007: 81.)

A történelmi regény „másikja” a *spekulatív fikció* (sci-fi, fantasy), amelyben a világteremtés, a mítoszteremtés igyekezete radikális, hiszen „alternatív univerzumokban” játszódik. Ezekben a műfajokban egy speciális, nem mindennapi, „másodlagos” világ felépítésével és működési logikájának kidolgozásával van dolgunk. Itt a meséléshez mindekelőtt világot kell alkotni, és azt – amennyire csak lehet – be kell rendezni, ezért a csodás-fiktív szövegen belül a realista prózatechnika (és mindenekelőtt a leírás) dominál. A fikció megtörésének semmiféle metareflexív-önleplező módját nem tolerálja az efféle szöveg. A világalkotás ezekben a művekben egyfajta „magánmitológizálás” egy egész, erősen imaginárius töltetű kulturális, történelmi, földrajzi tudásanyaggal a háttérben, amelyre az olvasónak folyamatosan reflektálnia kell a befogadás folyamán, és amely folyamatosan befolyásolja az értelemadást. Ennek az alternatív második világnak a „valóságát” építik ki játékosan az efféle műfajra jellemző „ál-faktuális” kísérőanyagok: a térképek, az idegen szavakat magyarázó és háttérinformációkat közlő függelék, jegyzetek, vagy éppen a főhős élettörténetét taglaló, leginkább a legendáriumokra emlékeztető párhuzamos szövegek. Ezekben az alkotásokban is vannak ugyanakkor természetesen olyan biológiai, társadalmi, civilizációs, pszichológiai *realitáseffektusok*, valóságdarabok, sőt különféle *intertextusok*, áthallások, amelyek Iser-féle mixtúráját alkotják meg a fikciós végeredménynek. Végh Dániel lényeges következtetése, hogy a spekulatív fikcióra oly jellemző radikálisan imaginárius töltet csakis szöveg, tehát fikciós médium, tényszerűségében ennek nyomán, ennek révén jöhet létre. A szerző Iser koncepcióját is adekvát módon foglalja össze: az irodalom olyan közeg, melyben valóságdarabok (vagyis társadalmi, történelmi, kulturális és irodalmi rendszerek önkényesen összeválogatott elemei), fiktív aktusok (a valóság deformálásának, illetve az imaginárius megformálásának eszközei) és imaginárius tartalmak (a spontán fantázia, képzelet, álmok) összjátéka valósul meg. (Végh 2007.)

Magyari Andrea az *önéletírás* kontextusában beszél arról, hogy a faktualitás és fikcionalitás közötti feszültség feloldására az ún. „kettős olvasás” módszere javasolt, amely sem az autobiográfiát, sem a fikciót nem preferálja, hanem a kettőt *szövegstatuszuk* alapján együtt kezeli. A fikcionalitás mértéke és mibenléte nem abban mérhető – állítja –, mennyi „kitaláció” érhető tetten a történetben, hanem abban, megtörténik-e az iseri értelemben vett határátlépés. (Magyari 1999.) Z. Varga Zoltán is azt nyomatékosítja, hogy az *autofikciók* újkeletű sikere és poétikai hatása épp a fiktív és a valós (referenciális, életrajzi) közötti határ játékos átlépésével, ideiglenes felfüggesztésével, vagy éppen a határ mibenlétére való rákérdezéssel áll összefüggésben. (Z. Varga 2020: 7.)

Bár Z. Varga úgy fogalmaz, hogy nehéz elhajózni a minden szöveget önéletrajzi nyomnak tekintő pán-autobiografizmus (hozzátehetjük: *pán-faktualizmus*) „Szküllája” és a minden megnyilatkozás fikcionalizáltságát hangoztató *pán-fikcionalizmus* „Kharübdiszé” közt (Z. Varga 2020: 7.), jelen fejezetben mégis az utóbbi érvénye hangsúlyozandó. A „post-truth” korszakában – mondja Z. Varga maga is –, egyre vékonyabbá válik a társadalmi konszenzus a világunk kereteit alkotó tényekről. Az ideológiai szempontból végletesen megosztott társadalmakban a tényekben való hitről egyre látványosabban derül ki ugyanis, hogy ideológiai narratíváknak van alárendelve, ráadásul megszűnni látszik a különböző ideológiai narratívák megegyezékényszere, helyette a „tények” ellenőrzése a manipuláció és a hatalom megtartásának eszközévé válik. (Z. Varga 2020: 8.) Hiába indítványoznak a már előbb emlegetett autofikciók a szerző tulajdonnevét viselő főszereplő-narrátor szerepeltetésével és a szerző felismerhető életkörülményeinek nyílt említéseivel egyszerre *önéletrajzi*, illetve ugyanezzel az élettel öszszeegyeztethetetlen anakronizmusokkal, hiány- és többletelemekkel, fantáziálásokkal tarkított *fiktív* „paktumot” az olvasóknak, azoknak végül választaniuk kell a két felkínált lehetőség közül. A valós „betöréseit” mindazonáltal épp a fikció, vagyis egy olyan történet képes a leginkább érzékeltetni, amely „a referenciák sokasága és pontossága ellenére sohasem »történt meg« a »valóságban«, melynek egyedüli valós helye a beszéd, melyben kibomlik”. (Serge Doubrovskyt idézi: Z. Varga 2020: 18.)

Szilasi László a posztmodern próza kérdéseit körüljárva mondja, hogy a fikcióképző aktusok egyik teljesítménye éppen az, hogy a nyelv rámutató funkcióját a figuráció feladatává teszik: az irodalmi szöveg a szóképek és alakzatok által hozza létre a referencia (önmagát mindig leleplező) illúzióját. A figuratív nyelv megengedi és szabályozza a dolgok elgondolhatóságát, ám nyelvi jelként saját referenciáinak „átültethetlenségét” jelöli, és elsősorban épp ezáltal alkotja meg a *mintha* azon helyzetét, amely az irodalmi szövegek olvasásának elengedhetetlen előfeltétele. Az irodalmi szövegben ábrázolt világ azáltal képes létrehozni a „mintha” kulcsfontosságú szituációját, hogy maga az ábrázolás mindig radikálisan kétarcú: rámutató és költői egyszersmind. (Szilasi 1999.)

A TRIADIKUS MODELL TÁVLATAI

Iser felfogása az irodalom szerepéről, lényegéről természetesen nem áll távol triadikus modelljétől. Az irodalom az írás médiumaként jelenlévővé teszi mindazt – figyelmeztet –, ami másképpen elérhetetlen, vagyis az emberi képlékenység, változékonyság tükröként jelenik meg. (Iser 2001: 11.) A képlékeny embert az alaköltés igénye hajtja, ugyanakkor nem marad foglya egyetlen magára öltött alaknak sem; a sokféle szerep, melyre az ember szétbomlik, ugyanakkor egybeesni látszik az ember feltételezett létével: a szerepek az ember helyzetfüggő alakjai, ám még összességük sem lehet egészen azonos vele. (Iser 2001: 12.)

A fiktív szándékolt, az imaginárius spontán „aktus”, de nem ez a döntő különbség köztük, hanem megjelenési formáik. Minthogy mind a fiktív, mind az imaginárius beállítódásokat jellemez, egyik sem korlátozódik az irodalomra, hanem fontos szerepet játszanak mindennapi életünkben is. Az irodalom kettejük összjátékából jön létre, mert csakis egymás által kelhetnek életre. Az illetéknéppen létrejövő játékstruktúra történetileg jellemző formákat ölthet. (Iser 2001: 14–15.)

Az irodalmat nem szorítják keretek közé olyasféle korlátok, amelyek meghatározzák az emberi élet folyását egyébként megszabó intézményesült szerveződések. Figyelemmel kísérhetjük önmagunk változó megnyilvánulásait, miközben egyik sem fed le bennünket teljesen önmagunk folytonos színrevitelében. (Iser 2001: 20.) A fikció mint az ember *kiterjesztése* lehetővé teszi, hogy az ember a maga korlátain túl tevékenykedjék azáltal, hogy képes kapcsolatba lépni egy másképp hozzáférhetetlen valósággal. A fikció bevonja a képzeletet egy, a megismerés számára másképpen megragadhatatlan folyamatba. (Iser 2001: 212.)

Az álom kiemelkedő jelentőségű Isernél: mint mondja, fikcionalitás és álom hasonlók. Mivel az embernek ki kell lépnie önmagából, hogy saját korlátain túlra hatolhasson, az irodalmi fikcionalitás úgy módosítja a tudatot, hogy fölfoghatóvá teszi azt, ami amúgy csupán „álmában” esik meg az emberrel. (Iser 2001: 117.) A fikcióképzés ugyanakkor a valóság, illetve a múlt megragadhatóságának módja, sőt záloga is – hangsúlyozza Berényi Csaba. A fikció nem önmagáért ismétli meg a világot, minden korábban fennállót – amelybe Iser szerint a korábbi szövegvilágok is beletartoznak –, hanem dekontextualizálja azért, hogy a megismétlése révén olvashatóvá tegyen valami nem egyértelmű, nem evidens dolgot róla. A nyelv kimetsz, ezáltal különleges értékkel ruház fel egy darabot abból a tagolatlan, heterogén masszából, amit Iser a vonatkoztatási mezők diszkurzív valóságának nevez, melyre minden szöveg szerzője másként lát rá. Isernél a fikciós művelet során eltolódó jelölő-jelölt viszony egy új jelentés, az újraértés alapját, lehetőségfeltételét jelenti tehát. (vö. Berényi 2017.)

A nyelvi megelőzöttség tételétől a posztmodern lételméletig minden fontosabb huszadik század végi belátást megelőlegező Friedrich Nietzsche *kettős káosz* elmélete szerint az embert kétfelől éri kihívás minden egyes pillanatban: az ingerek tagolatlan özöne kívülről, a belső vágyak, reakciók és ösztönkésztetések pedig belülről fenyegetik uralthatatlansággal, mely „kettős káoszban” a nyelv tesz rendet, méghozzá úgy, hogy e kettőt egymáshoz vezet. Aleida Assmann vonatkozó okfejtése szerint az ember számára inge-

rek tagolatlan özönként adott fizikai valóság kihívásaira a nyelv által megképződik a *verbális valóság*, egy olyasféle modellként, amely elválaszthatatlan egységben képezi le a külsőt és a belsőt, vagyis az ingerekben adott külvilágot egyfelől, illetve az ember aktivitását, értelem iránti igényét és benső tartalmait másfelől. A (verbális) valóság tehát egy olyan közvetítettségben alapuló produktum, amely a tapasztalt külvilágot (a „külsőt”) és a tapasztalatszerző tudati struktúráját (a „belsőt”) egy közös minőséggé alakítva képezi le mindazt, amit a hétköznapi gondolkodás normálstílusa *objektívként* tart számon. (S. Varga 2010: 193.) Ez az eredeti kettősséget egy harmadik közvetítésével egyirányúsító, a rendszerszerű egységesülés irányába toló triadikusság nagyban emlékeztet arra az elgondolásra, amit Iser fikciós teóriájában láthattunk, amennyiben a külső „valós”, a belső „imaginárius” és a kettőt integráltan hordozó, nyelvi jellegű „fiktív” kölcsönhatásáról van tulajdonképpen itt is szó. Mindennapi nyelvben-lét, illetve szépirodalmi fikcióban-lét így egymás nem is olyan távoli párhuzamaként értelmezhetők.

Amit világunknak szoktunk nevezni – figyelmeztet Johannes Andereg – az inkább folytonos interpretálása, strukturálása annak a „valóság-kontinuumnak”, amely körbevesz. Így aki a nyelvet használja, az sohasem csak már adott tárgyakra és tényállásokra utal. A nyelv inkább *médiumnak* látszik, közegeben valósulhat meg az a pozíció, nézőpont, melynek révén a világ vagy valóság konstruálódik. Kizárólag csak beszédaktusban derül ki, hogy mi az, ami a valóság-kontinumból tárgyként vagy tényállásként „kiemelkedik”, és hogy ezt a kiemeltet miként észleljük. (Andereg 1998)

A „pán-fikcionalizmus” azt állítja, hogy minden emberi reprezentáció *elbeszél* közvetítésen alapul, vagyis nyelvi, társadalmi és kulturális módon konstruált, e konstrukciók pedig narratív és retorikai mintákra épülnek. Kognitív megismerő apparátusunk fikciós mintákra épített forgatókönyvekkel modellezi a valóságot, a megismerés hézagait fikcióval töltjük ki, így fiktív és faktuális megkülönböztetése értelmét veszti, a közöttük lévő határ elmosódik. Az önéletrajz például ugyanúgy faktuális és többé-kevésbé fiktív kijelentésekből szőtt „patchwork”, már csak azért is, mert minden önéletrajz csupán kísérlet az énhez, mint megragadhatatlan referenciához való (nyelvi) eljutáshoz. (Z. Varga 2020: 20.)

Ingarden szerint a műalkotások legfontosabb rétegét a *sematizált látványok* és az *ábrázolt tárgyiasságok* rétege jelenti, melyek együttesen alkotják a szöveg világát (valóságát). Ezek „kvázi-reális” elemek, „meghatározatlan helyekkel”, amelyek radikálisan megkülönböztetik azokat a reális tárgyaktól. Míg ez utóbbiak minden oldalról egyértelműen meghatározottak, addig a fikciós tárgyak „hézagosak”, melyeket az olvasónak kell kitöltenie és konkretizálnia. Ez a sematizált-rögzített alapoktól függetlenül szükségszerűen mindig különböző végeredményű *konkretizáció* az, amely az alkotást valóban esztétikai műalkotássá avatja, s egyénfüggő olvasatokat eredményez. (Maclean 1995: 144–145.) A dolgok mint „targyiasságok” világbetöltő szerepe, illetve ezek szépirodalomba komponált, tehát hangsúlyozottan írott nyelvben történő körvonalazódásainak közvetítettsége egyszerre válik fontossá Ingardennél. A műben ábrázolt tárgyiasságoknak – mondja – csupán reprezentációs „realitásjellegük” van. Az ábrázolt tárgyiasságokat sosem lehet kitölteni teljesen, csupán formális sémájukat lehet vázolni, amelyek csak részét képezik a tovaáramló látványoknak, így végtelen számú „üres hely” marad a műben. Lehetnek

ugyanakkor erősen stabilizált, az olvasás révén történő aktualizálódásra készenlétben tartott látványok, vagyis „testszerűen” megjelenő észlelt dolgok a művekben, amelyek egyenesen rákényszerítik magukat a befogadóra, vagyis az olvasásban szemléletesen megragadhatók. A „szemlére bocsátás” ezen eljárása tényállások nem-kontinuus sokaságait jelenti, egymást ugyan ugrásszerűen felváltó egységekben (mert lehetetlen készenlétben tartani a látványok hézagtalan kontinuumait), mégis változtatható „sűrűségben”, hiszen a hézagosság foka minden mű, minden műfaj esetén más és más. Ezek a sematikus látványok kizárólag az olvasói fantázia „modifikációban” érhetőek tetten és aktualizálhatók. (Ingarden 1977: 276–301.)

Valami nagyon hasonlóra jut Iser is, akinél a *szövegvilág* kiépülése szintén alapvetően medializált a „valós” *külvilág* és az „imaginárius” *belvilág* közötti, kompozicionális integrációt eredményező nyelvi közvetítésben. A szubjektum, az én, a természeti táj avagy a technikai környezet megjelenítése tehát már mindig is közvetített: benne a nyelv mindig duplikál. A leírások esetén sem számolhatunk tehát mással, mint a *színrevitt* látványok, dolgok mindig elkülönülőböződő – mert az eleve grammatikába zárt nyelvbe átvitt – duplikátumaival. Ingarden „sematikus látványai” az „üres helyek” (*Leerstellen*) Iser-féle elképzelésében köszönnek vissza. Az üres helyek vagy hézagok mint kihagyások az olvasó által betöltendő részeket jelölik, amelyek a szöveg szegmentumainak hiányzó összekapcsolhatóságából erednek, ugyanis a szöveg képtelen mindent elmondani. A szöveg „ízületei” ezek, amelyeket a szöveg mint rendszer nem képes betölteni, így egy másik „rendszerre” van szükség, ez pedig az olvasó. Az üres helyek irányítják az olvasó képzetét, amelyet a szöveg a saját feltételeinek megfelelően vesz igénybe. (Iser 1996: 252.) Ilyenkor a szövegben szakadás, űr keletkezik, s az olvasó feladata, hogy értelmezési munkájával ezt az űrt betöltse. Efféle űr nem csupán leírásokban, jellemzésekben keletkezhet, hanem például elbeszélői perspektívaváltásnál, egy új szereplő felbukkanásával, hely- vagy időváltáskor is. (Orosz 2006: 51.)

Az írás *negatív interpretáció*, az olvasás pedig *irányított teremtés*, problematizálja Iser szerző (produkció) és olvasó (recepció) látszólag magától értetődő általános megkülönböztetését. Hiszen az író is „olvassa”, értelmezi a világát, mielőtt máshogyan – annak „negatívjaként” – mutatná meg könyvében, mely kép szintén a világ egy lehetséges olvasatát jelenti. Ugyanakkor az olvasás során is felépül egy világ, hasonló, noha jóval erősebben irányított „fikcióképzés” útján, mint ahogyan ez az íróban, a szövegben előzetesen megtörtént: vagyis az olvasó is létesít, ő is poeta, társszerző.

Az előbbihez hasonló „negativitás” Theodor Adorno elgondolásában híresült el. Adornónál a művészet a valóság lényege és leleplezése, nem pedig fotografikus reprodukciója. Az irodalom olyan viszonyt alakít ki ugyanis a világgal, hogy rátekintése nem összeolvad azzal, hanem reflektív, kritikai távolságot tart tőle, egyfajta felettes pozícióból. Az irodalom eszerint a való világról alkotott „negatív” (ellen)tudás: olyan tudás, amely képes reflektív szembenállásával ellenőrizni, aláásni, sőt megkérdőjelezni a bevett és közhelyes, elhibázott világot. A fikció itt tehát az a speciális (korrekciós indíttatású) „görbe” tükör, amely több, mint a „látvány” pusztá megismétlése. (Forgacs 1995: 216.)

Mint láttuk, Iser önbejelentés-konceptiójában a fikciós önbejelentések a szövegek önön fiktív („mintha”) voltára utaló, kulturális közösségek egyezményeihez kötött, első-

sorban *műfaji* szövegejelzések: minden műfajnak sajátos „fikciós szabályrendszere” van. (Iser 2001: 33.) Ugyanezt fogalmazza meg Hans Robert Jauss „paradigmatikus izotópia”-értelmezése, mely a bármely szöveget megelőző elvárási horizontot jelenti, amely horizont „immanens szintagmatikus elvárási horizonttá” alakul át az olvasás során. Az új szöveg az olvasóban felidézi a korábbi szövegekből ismert „elvárás- és játékszabályhorizontot”, amelyet megismétel vagy változtat, meghatározva az adott „műfajstruktúra” aktuális játékerét. (Jauss 1999: 53.)

A *képzelőerő* magyarázatához leginkább az érzékelhető egészret részekre bontó és a részeket új egésszé összerakó elemzésekkel közelítenek a különféle elméletek, Iser modelljéhez szintén felettébb hasonló módon. Nelson Goodman – akire Iser is többször hivatkozik – úgy tartja, hogy a világalkotás mindig már meglévő világokból indul ki, vagyis az alkotás lényegében mindig újraalkotás: szétszedésből és összeállításból áll. A *hangsúlyozás* nála azért fontos, mert az egyik világ releváns tényezői nem feltétlenül hiányoznak a másiktól, csupán mint irreleváns fajták jelen benne. A világok közötti különbségek némelyike nem a világokban bennefoglalt létezőkön, hanem a hangsúlyozáson avagy nyomatékon alapul. Törlés, kipótlás, átformálás itt azt jelöli, hogy egy világ megalkotása egy másiktól rendszerint jelentős „gyomlálással” és „feltöltéssel” jár – régi anyagok tényleges kivágásával és újak behelyettesítésével. Képesek vagyunk végtelen sok dolog felett elsiklani – mondja Goodman –, amire pedig ráközelítünk, rendszerint fontos töredékekből és „kulcsokból” áll, melyek számottevő kipótlásra szorulnak, míg általában mindig kiutasítjuk mindazt, ami nem illik bele annak a világnak az építményébe, amit építünk. A mindenkori változások átalakításként vagy átformálásként jelentkeznek, amit nézőponttól függően lehet javításnak vagy torzításnak is tekinteni. (Goodman 1997.)

Az Isernél szintén hivatkozási alapot jelentő neokantiánus Vaihinger „mintha” (*Als Ob*) filozófiája szerint a megismerés *hipotetikus fikció*kon alapul. Ismeretelméletében tekintetbe veszi a hamis elfogadás tudatos választását is, ha így valóságos, *adaptív* eredményeket lehet elérni. Úgy érvel, hogy az emberek fikciókat használnak a nem feltétlenül biztonságos környezetben való túlélés elősegítésére (ilyenek a tudomány mítoszai, de ilyen a haragvó Zeusz antik képzete is mennydörgéskor). Ezek a kitalációk pedig annyira hasznosak, produktívak tudnak lenni, hogy igen nehéz, ha nem lehetetlen, hogy megállítsuk a fikciók folyamatos termelődését. Jauss – hasonlóan – a valós cselekvések kényszerű vezérelte terrénumától eloldódó sajátos „virtualitásban” jelöli ki a fikcionális kommunikáció jelentőségét. Karl Raimund Popper evolúciós episztemológiájában az ember „vak”: a külvilág problémáira elméleti megoldásokat hoz, melyek közül a legalkalmasabb emelkedik ki a tesztelés során, az elméletek szabad versengését, kiválasztódását tartja tehát üdvösnek. Jauss ennek kapcsán mondja, hogy elvárás és tapasztalat játéka a fikciós élményben azért is gyümölcsöző, mert ekkor az ember tét nélkül tesztelhet: nem kell „vak” embernek lennie, mint a való életben, akinek először bele kell ütköznie a falba, hogy tudomást szerezzen annak létéről. Az irodalom világában nem kell előbb akadályba ütköznünk, nem kell „vásárra vinni a bőrünket” ahhoz, hogy új, akár „húsavágó” tapasztalatokat nyerjünk a valóságról. (Jauss 1999: 79.)

Iser az esztétikai tapasztalat ezen ünnepelt kvázi-jellegét egyenesen az irodalmi olvasás centrális erényeként írja le, amennyiben – mint láttuk – e humánspecifikus tevékenység során a „valótlanságot” a „valóság” látszatával ruházzuk föl az olvasásban, mely által szükségszerűen csökken, mintegy tükörszerűen, saját személyes „valódiságunk” a befogadás idejére. Az esztétikai kommunikáció efféle virtualitása, „als ob” jellege pedig világokat teremtő erő, egyik legfőbb antropológiai tapasztalatforrásunk. A fikció elhatárolja magát a valóságtól, és a mintha révén a kiválasztásból és a kombinációból előálló világot tiszta lehetőséggé változtatja – új, jobb, teljesebb leendő valós világok létrehozásához szolgálhat így alapul. (Iser 2001: 285.) A fiktív egyszerre rombolhat és építhet, mondja Iser, mert *szabad*, mert nem függ a tapasztalati világ gyakorlatias követelményeitől. (Iser 2001: 287.)

Ez a fajta szimulatív, modelláló jelleg az, amelyhez látens módon bár, de vonzódik még az a Hans Ulrich Gumbrecht is, aki Jauss és Iser egyik legismertebb kritikusa. Amikor élménypedagógiájában a kötött mindennapiságtól való *szabad* távolságot nevezi meg az úgynevezett „kockázatos gondolkodás” (*riskful thinking*), a bátor gondolatkísérletek biztonságos zálogaként – mely az igazi terepe lenne nála a tanári munkának –, akkor maga is fejet hajt a virtualitás, fikcionalitás, az „als ob”-jelleg felhajtóereje előtt. (vö. Gumbrecht 2010: 104–107.)

MINTAELEMZÉS

Szerb Antal: *A Pendragon legenda*

Szerb Antal e regénye nem csupán azért olvasható a fikcionalitás triadikus elméletének szinte tankönyvi pontosságú tükörszövegeként – természetesen indirekt módon, hisz a szerző nem ismerhette Isert –, mert már a címe is játszik a sárkányok imaginárius világával (vö. „Pendragon egyébként a walesiek nyelvén Sárkányfejet jelent.” [Szerb 2016: 8.]), illetve az olvasás metareflexív alakzatával (vö. *legenda*, azaz ’olvasandó’). Hanem az alábbiakban részletezendő egyéb összefüggések mellett azért is, mert a főszereplők e könyvben hangsúlyosan különféle szövegek (kéziratok, régi traktátusok) alapján értelmezik a történeteket, vagyis a „valóság” egészen látványosan „diszkurzív vonatkoztatási mezők” formájában épül ki számukra. Méghozzá olyasféle – főként okkult, hermetista, rózsakeresztes – diszkurzívák formájában, melyeknek, ahogy szoktuk mondani, a fele sem igaz.

Szerb Antal *A rózsakeresztesek* című esszéjében lényegében fikciós műveknek titulálja a rózsakeresztesek történetéről, eredetéről szóló írásokat, sokkal inkább mítosznak tekintve a rózsakeresztes társaságot, mint a „történelem” szereplőjének (Wirágh 2011: 126.): „Az igazság az, hogy Christian Rosencreutz nyilván sohasem élt. A tudósok azt is kimutatták, micsoda más legendák alapján állította össze a két könyv szerzője a Rosencreutz-mesét.” (Idézi: Havasréti 2011: 147.) A „rózsakeresztes valóság” tehát anekdoták, vándormotívumok, allegorikus mesék szötte, melyekben a fikcionálás

határátlépése az imaginárius irányába meglehetősen radikális. Ez a szövegvilág ugyanakkor *A Pendragon legendában* megelevenedik, legalábbis a cselekmény legfőbb viszonyítási pontjává válik. Vagyis ebben az irodalmi műben a szereplők világlátásának alapja egy lényegét tekintve irodalmi szövegegyüttes lesz (még akkor is, ha hőseink esetleg faktuális dokumentumként olvassák azt, vagy ingadoznak a megítélését illetően). Élet és irodalom tehát összeér a regény szereplőinek világában, főként a főhős-narrátor Dr. Bátky Jánoséban, aki egyébként is megveszekedett „bibliofil”, akit fétisszerű vonzalom köt a könyvekhez, s aki az embereket felettébb szereti szépirodalmi karakterekhez, élethelyzeteiket pedig szépirodalmi fordulatokhoz hasonlíthatni (vö. „Tudtam, hogy nem nagyon hasonlítok az amerikai filmek hős fiatalembereire, akik játszva boxolják tönkre a new-yorki alvilágot, ha szívük hölgye veszedelemben forog[.]” [Szerb 2016: 45.]). Ráadásul ez a főhős maga sem tudja mindig biztosan, álmodik-e éppen (vö. *imaginárius*), vagy ébren van (vö. *valós*): „Feletem pedig, a balkonon, valaki állt. Vagy lebegett, mit tudom én, minden olyan valószínűtlen volt. Fekete ruhában és a malomkő-gallért csak én képzeltem hozzá? vagy az egész alak magam-szülte fantom volt a titkos értelmű éjszakából?...” (Szerb 2016: 78.) „Well, ami azt illeti, nagyon érdekes éjszakám volt és nem tudom, mit láttam ébren és mit álmodtam.” (Szerb 2016: 33.) „Ez a földalatti bolyongás olyan ismerős volt: hányszor álmodtam, hogy végtelen sötét folyosókon járok, célomatlan, és egyre növekvő félelemmel[.]” (Szerb 2016: 66.)

Emellett a szöveg műfajszignáljai is kivételes összetettséggel mutatják fel a fikcióképzés effektusait az *önbejelentés* aktusai által. Azon túl, hogy a sportos német hölgy, Lene Kretsch jelenetei a regényben szinte kivétel nélkül akciófilmbe illők – s rendszerint neki magának is filmélmények szülte megoldásai vannak a nyomozás folytatására (vö. Wirágh 2011: 123.) – a detektívregény, a kalandregény, a gótikus rémregény, a kísértethistória, a gengszterregény, a filozófiai esszéregény, a csodaregény, a szerelmes regény kódjai egyaránt mintázzák a szöveget, mind sajátosan ironizált módon: a regény eltávolítja e műfaji elemeket, és karikírozva mutatja fel azokat. Állandó műfaji megszakításokkal él, rendre „elkanyarodik”, egy másik műfaj szüzséjébe „ugrik fejest”. Az ironia alapja ebben az esetben tehát az allúzió, az összekacsintó *rájátszás* egy-egy ismert műfaj szüzséjére. (Bárczi 2002: 201.) Ezeknek a megszakításoknak, közbeékeléseknek köszönhetően elevenedhetnek meg a szövegben legfőképp a detektívtörténet és a gótikus rémregény aktivizált műfaji hagyományai. A történet e két fő kód, a *krimi* és a metafizikai jellegű *thriller* kódja szerint olvasható tehát leginkább. Amikor a bűnügyi-oknyomozó vonulat az erősebb, akkor a regény fikcionalitása jellemzően a valós felé közelít, míg a másik esetben az imaginárius jelleg válik markánsabbá. Ezek – persze előzetes olvasói műveltségtől függően – mindazonáltal mint emlékezetes irodalmi *klisék* jelennek meg, így a befogadónak egy hangsúlyosan kimódolt, önreflexív regényvilágba kell behelyezkednie. Méghozzá úgy, hogy másrészt folyamatosan csalódnia is kell a megszokott sémák felismerésekor kialakult, a műfaj által diktált olvasási szokások mintájára létrejött várakozásaiban. (vö. Bárczi 2002: 201.) Merthogy a regény ezeket változtatva építkezik, identifikálhatatlanul, amennyiben egyik mellett sem köteleződik el, nem hierarchizál. A titokzatos és borzalmas események, a gótikus mese elemei látszólag rendre lelepleződnek, s mint a detektívtörténet részei találnak racionális magyarázatra

egy ideig (nem mellesleg nappal), mégis folytonosan csődöt mond a detektívtörténetekhez használható kód is, a rákövetkező megmagyarázhatatlan események hatására (rendre éjjel).

A gótikus mese ugyanakkor nemcsak a cselekmény szintjén szervesül a regény szövetébe, hanem rejtettebben, utalások formájában is. Az ágy például, amelyben Bátky az első llanvgyani éjszakát tölti, Anna királynő korabeli, vagyis abból az időből származik, amikor az angol gótikus történetek virágkorukat élték. (Bárczi 2002: 203.) Miként Bárczi Zsófia kiemeli, a gótikus színterek (kastélyszoba, laboratórium, sírbolt, éjjeli erdő) plasztikus leírásai olyan sejtelmes és fenyegető hangulatot árasztanak, amelyek egyre inkább fokozzák a természetfeletti működésének érzetét a reális, hétköznapi világban. A regényben megszólaló walesi szövegahagyomány is e „megfoghatatlan borzalomra” (vö. thriller, imaginárius) játszik rá. (Bárczi 2002: 203–204.) Vö. ehhez: „Az álmok mindig walesiül beszélnek.” (Szerb 2016: 61.) „A walesi nyelv nagyon csodálatos. Minden egész másképpen, egészen túlvilágian hangzik.” (Szerb 2016: 125.) „A kelta örökre lázad a tények zsarnoksága ellen.” (Szerb 2016: 50.)

A regényben ezzel párhuzamosan egyértelműen tetten érhető a valós „beépített társadalmi tapasztalatok és megfigyelések rétege” is, meglehetősen összetett módon, az etnikai csoportok, a nemek, másrészt a különféle társadalmi különbségek és megkülönböztetések iránt is nagyfokú érzékenységet mutatva. (Havasréti 2011: 155.) Vö. ehhez: „Vacsora után búsan kavargattam a sárga folyadékot és elmélkedtem, hogy vajjon az is a puritán és methodista vallási gátlások szomorú következménye-e, hogy az angolok képtelenek iható kávét főzni[.]” (Szerb 2016: 80.) „Kimondhatatlan öröm fogott el, hogy shillingek és pennyk voltak a zsebemben, hogy újra a pénz volt a dolgok közepe – az ember.” (Szerb 2016: 145.) A regény valóságábrázolásának (társadalomábrázolásának) képe ugyanakkor szintén erősen stilizált, „üvegházi jellegű” (Havasréti 2011: 163.), felettebb kimódolt, tipikus figurákat komponáló igyekezettel (esetlen bölcsész, hibbant tudós, butácska szókeség, a végzet asszonya, dörzsölt gengszter, kékvérű arisztokrata). Vagyis a klisészerűség, a nagyon is karakterisztikus *als-ob* jelleg, a játékszabály-horizont felhívóstruktúrája itt is erőteljesen, már-már demonstratívén hangsúlyozódik.

A regény önmaga keletkezését, az „írás” aktusát is reflektálja egyes kiszólásaiban (például „A szálakat szövök a párkák.” [Szerb 2016: 15. vö. Wirágh 2011: 121.]), ám ami fontosabb, hogy *önbejelentő*, metareflexív módon lépten-nyomon utalgat önmaga fikcióságára, illetve a fikcionalitás effektusaira, tematizálva (sokszor szinte parodizálva) valós és nem-valós bonyolult elvi kölcsönviszonyát: „A legendás Rózsakereszt sírja felett álltunk. A mese, melyen annyit gúnyolódtak a századok, nem volt mese.” (Szerb 2016: 64.) „– Nem helyeslem az eljárásodat, Osborne – mondta komolyan [Cynthia]. – Ha így folytatod, tönkreteszed a folklóre-kutatást. Ezentúl sose fogom tudni, micsoda az igazi monda és micsoda a humbug. – Ez a helyes, – mondta Osborne – régente is így lehetett: a fele csoda és a fele móka.” (Szerb 2016: 41.) „Az earl feje rendkívül vonzó volt. Régi könyvek első lapján látni ilyen fejet, de babérkoszorúval. Mainapság ilyen fejek nem igen teremnek.” (Szerb 2016: 3.) „– És hol laknak azok a magyarok? – Magyarországon. Ausztria, Románia, Csehszlovákia és Jugoszlávia közt. – Ugyan, kérem... Ezeket az országokat Shakespeare találta ki.” (Szerb 2016: 13.) „Még sosem olvastam régi várról, amelynek

ne lett volna titkos kijárata. Sőt nemcsak a regényekben, hanem igazán volt. Ez egyike a ritka eseteknek, amikor élet és irodalom közt bizonyos szerves összefüggés mutatkozik.” (Szerb 2016: 55.) „– Ez a tó nincs a térképen – mondta Osborne. – Talán még nem volt 1928-ban, amikor a térképet készítették” (Szerb 2016: 133.)

A legfontosabb témánkat érintő, inkább demonstratív jellegű, mintsem pontos megfigyelés mindazonáltal az lehet, hogy a regényben kiépül egy bizonyos „kronotopikus dichotómia”, egy-egy jellegzetes tér-idő egység: az *éjszakák* Walesben, illetve a *nappalok* Londonban. Egy a szemléletesség kedvéért itt és most szándékosan túlhúzott olvasatban az első a fikciós triád lehetséges *imaginárius*, a másik pedig e triád lehetséges *valós* dominanciáját jelölheti, ez esetben is rájátszásszerűen, hiszen a lényeg éppen az, hogy külön-külön sohasem létezhetnek e komponensek egyik fikcionális szövegben sem. A londoni idézőjeles valósához vö.: „Oxfordban már óriási sikereket értem el kísértetlemezeimmel és babygramofonommal. A legvalószínűtlenebb helyeken tudtam nyöszörgést, láncszörgést és hosszabb középangol imákat előidézni. De mindez csak játék. Az igazi kaland eltűnt, meghalt. Nem bírta el a benzin szagát.” (Szerb 2016: 15.) „Taxiba ültünk és áthajtottunk a Themze tulsó partjára. A Southwark-negyed teljes csúnyaságán keresztül rohantunk, végtelen gyártelepek között. Az utcák teljesen néptelenek voltak, vasárnap volt, Angliában.” (Szerb 2016: 117.) Ezzel párhuzamosan a wales-i idézőjeles imagináriushoz vö.: „A nedves nyugati szélben a mező, amelyben álltunk, nagyon kietlen volt. Itt-ott egy facsoport sötétellett megokolatlanul, vagy egy bokor fantasztikus alakja. Ez volt az a mező, melyen az ember álmában áll és minden oldalról kígyók közelednek.” (Szerb 2016: 112.) „A tó partján ott ült az öregasszony, fonta, fonta a hálót, mintha a sors lett volna, közben kavicsokat dobált a tóba. Eszembe sem jutott, hogy megkérdezzem tőle, merre kell mennem. Sőt megborzongtam attól a gondolattól, hogy meglát. (...) A kelta erdőben voltam, ahol minden valószínűtlenség valószínűvé válik.” (Szerb 2016: 138.) Ez a két, vegytisztán tehát nem is létezhető (tehát mintegy szimbolikus) fikciós „végpont” pedig megismétli a racionalizáló, realiztikus krimi, illetve a rózsakeresztesek allegorikus, titokszzerű nyelvéhez hasonló irrealizáló thriller szövegbéli kettősségét is.

A regényben kétszer is előforduló *vonatút* London és Wales között ráadásul a fikcióképzés Iser-féle dinamikáinak allegóriájaként olvasható, mint folytonos *szövegbillégés* valós és imaginárius váltakozó arányú elegyei között egy mindenkori szépirodalmi szövegművön belül is: „A vonat szépen beszaladt az észak-walesi hegyek közé. Egyszer átszálltunk. A tájék egyre romantikusabb lett és mikor már nagyon vadregényes volt, megérkeztünk Corwenbe.” (Szerb 2016: 26.) „Rhiulban átszálltam egy kisebb vonatra, mely lassan rágta be magát az észak-walesi hegység szívébe, sötétedő, misztikussá váló tájakon át. Az állomások neve egyre idegenszerűbb, barbárabb és ősi hangzású volt. Bent voltunk a kelta erdőben, a mesék földjén[.]” (Szerb 2016: 108.) A vonat motívuma pedig még egy jelenetben felbukkan, amikor Bátky végre megcsókolja a „várkisasszony” Cynthiát, s kicsiben átéli a fikcióképződés látomászerű beindulásának, az inventív katarzisanak, vagyis az ihletnek a processzusát: „Megcsókoltam, Cynthia sokáig tiltakozás nélkül simult hozzám. Ragyogó tavaszi napok, csillogó tavak, kék egek siettek egymásra bennem, *mintha vonaton ülnék.*” (Szerb 2016: 52.)

Nem véletlen, hogy a regény nyitott végű: a főszereplő – az olvasóval együtt – nem tudja megnyugtatóan és végérvényesen eldönteni, tényleg minden valóság volt-e (a kísértetlovas, a fekete mise), vagy csak a képzelet (rém)álomszerű játékaról van szó. Centrális jelentőségű, mit mond erről a főhős-narrátor: „– Nem is szólok semmit sem, Lene. Nem szólhatok. Vannak dolgok, amik igazak valahol itt bent és örültséggé válnak, kimondva. Nem szabad magyarul... Egyszerre két világban élünk és mindennek két értelme van: az egyiket mindenki megérti, de a másik túl van a szavakon és rettenetes.” (Szerb 2016: 146.) A „két világság” e végszólama újfent produktívan összeköthető valós és imaginárius távlataival, mely e regény több szintjén is szövegszervező, jelentésmeghatározó tényező tehát. Miként a regény elemzői fogalmazznak, a történet befejezése nem „titokmentesít”: a titok, amelyet Bátky megfejteni igyekszik, ugyanis nem „bűnügyi” jellegű. (Bárczi 2002: 201.) Havasrélinek az író Szerb Antal világlátását taglaló sorai is sokatmondóak e szempontból: kiábrándulás a kor szabványillúzióiból, kétkedés az érzékelhető világ valóságosságában. Nincsen egyértelműen meghatározható határvonal a valóság és a látszat, a játék és a valóság között; „Szerb maga is e miliőben szocializálódott Budapesten, a látszatok valóságossága és a társadalmi-kulturális distinkciók viszonylagosságában”. (Havasréti 2011: 145.)

Érdekes, hogy egyes értelmezők a regénybeli csúcspontot ablaktalan házikóját a freudi áthallásoktól nemigen mentes tudattalan jelképeként olvassák, hangsúlyozva a főszereplő önkívületi állapotát – vagyis hogy az ott leírtak valójában nem történtek meg. (vö. Bíró 2014: 9.) Mások ezzel szemben olyan szövegről beszélnek, amelyben nagy valószínűséggel megjelenik e csúcspontban maga a Sátán is, s túlzásnak tartják minden transzcendens hatalomtól kiüresített világról beszélni e regény kapcsán – vagyis azt sugallják, hogy az ott leírtakat a szöveg valóságaként kell kezelniük. (vö. Havasréti 2011: 166.)

Utóbbi esetben egészen biztosan el kell fogadnunk a *fantasztikum* jelenlétét a szövegben, mely – Tzvetan Todorov nyomán – *megmagyarázott* „természetfelettiként”, azaz különösként áll elő kezdetben (amennyiben a szereplők minden „furcsa” éjjeli történetet igyekeznek megmagyarázni, racionalizálni), majd átvált immár megmagyarázhatatlan, ugyanakkor a főhős által is *elfogadott* „természetfelettivé”, vagyis *csodássá*. (vö. Wirágh 2011: 121.) Valós és imaginárius Iser-féle „két világsága” a csoda és a hétköznap bináris kódja Szerb Antalnál (lásd egyik esszéjének címét: *Hétköznapok és csodák*). Van olyan értelmező, aki szerint e regénye azt az embertípust parodizálja, aki a csodálatostól végképp elidegenedett (Bíró 2014: 9.), s van, aki éppenséggel a csodaregény paródiáját látja benne. (vö. Bárczi 2002: 197.) Az itt elmondottak alapján, Iser koncepciójával a háttérben azonban talán az a legcélravezetőbb, ha nem döntünk arról, megtörtént-e a csúcspont fekete miséje vagy sem, s hogy a „hétköznapok” vagy a „csodák” paródiája-e *A Pendragon legenda*. Mert Bátky sem választ a lehetőségek közül az „egyszerre két világ” jegyében.

Havasréti igen találóan úgy fogalmaz, hogy e regény sémái és motívumai többek között az okkult-hermetikus hagyományra vonatkozó olvasmányából és a ponyvairodalom jól ismert zsánereleimeiből mintegy „összeálltak” Szerb Antal képzeletében. (Havasréti 2011: 142.) Vagyis sok-sok vonatkoztatási mezőből, műfaji struktúrából, ideológémből és diszkurzívából állt elő e valós és sosemvolt (imaginárius) elemeket

ötvöző, kompozit-jellegű világ Pendragon várával, annak lakóival, rosszakaróival és a főhős Dr. Bátky Jánossal – aki egy kicsit természetesen Szerb Antal is – egy kerek lefutású, de nem véletlenül éppen ekként előadott, „többrétegű” történetben. Ez a regény sem „hasít” valóság és kitaláció között, hanem egyebek mellett éppen e kettő viszonylataival, összefüggéseivel játszik. Humorosan, elegánsan, afféle lektúrbe bújtatott meta-szöveggént.

Szerb Antal számára azért lehetett különösen fontos a rózsakeresztes mítosz – mondja Havasréti –, mert az emberi szellem független alkotóerejének példázataként jelent meg előtte, a „megtestesülés” eszméjeként: az eszme itt ugyanis „(társadalmi) testté” válik. Ezt példázza Szerb szerint a rózsakereszteség egész története is, amennyiben a rózsakeresztes „álomból” valóságos testületek, igazi tudós társaságok jöttek később létre. (vö. Havasréti 2011: 148.) Ez az utolsó aspektus pedig az esztétikai tapasztalat virtualitásának felhajtóerejét, teljesítőképességét ünnepli, hasonlóan Jausshoz és Iserhez: a fikció visszahat(hat) a valóságra, a szövegvilág az életvilágra – s megváltoztathatja azt.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Anderegg 1998

JOHANNES ANDEREGG, *Fikcionalitás és esztétikum*, ford. V. HORVÁTH Károly = *Narratívák 2.: Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 1998, 43–60.

Arany 2019

ARANY Mihály György, *Felfedezők, felfedezők, világgyűjtők. A kortárs német nyelvű történelmi felfedező-utazási regény változatai*, Szeged, JATEPress, 2019.

Arisztotelész 1994

ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János, Budapest, Kossuth, 1994.

Bárczi 2002

BÁRCZI Zsófia, *Álcázott szöveg. Műfaji játékok Szerb Antal A Pendragon legenda című regényében*, *Literatura*, 2002/2, 197–207.

Berényi 2017

BERÉNYI Csaba, *Az ellenállás banalitása. Valóság és fikció a Saul fiában*, Apertúra, 2017, Tavasz. <https://www.apertura.hu/2017/tavasz/berenyi-az-ellenallas-banalitasa-valosag-es-fikcio-a-saul-fiaban/>

Bényei 2007

BÉNYEI Péter, *A történelem és a tragikum vonzásában. A történelmi regény műfaji változatai és a tragikum kérdései Kemény Zsigmond írásművészetében*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007.

Bíró 2014

BÍRÓ Gergely, *Tudatregény – regényes tudat. Szerb Antal: A Pendragon legenda*, *Magyar Napló*, 2014/11, 7–9.

Forgacs 1995

DAVID FORGACS, *Marxista irodalomelméletek*, ford. BECK András = *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, szerk. ANN JEFFERSON, DAVID ROBAY, Budapest, Osiris, 1995, 189–232.

- Goodman 1997
Nelson GOODMAN, *Szavak, művek, világok*, ford. FOGARASI György, Helikon, 1997/4, 394–409.
- Gumbrecht 2010
Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítás. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Budapest, Ráció – Historia Litteraria Alapítvány, 2010.
- Gyáni 2000
GYÁNI Gábor, *Epilógus = Gy. G., Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Budapest, Napvilág, 2000.
- Gyáni 2004
GYÁNI Gábor, *Történelem és regény: a történelmi regény*, Tiszatáj, 2004/4, 78–92.
- Havasréti 2011
HAVASRÉTI József, *Ponyvaregény és kulturális exkluzivitás. Szerb Antal: A Pendragon legenda, 1934*, Literatura, 2011/2, 142–171.
- Ingarden 1977
Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat, 1977.
- Iser 1996
Wolfgang ISER, *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete*, ford. HÁRS Endre = *Testes könyv*, I., szerk. KISS Attila, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc, Szeged, IctusJATE, 1996, 241–264.
- Iser 2001
Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Osiris, 2001.
- Jauss 1999
Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, ford. BERNÁTH Csilla et al., Budapest, Osiris, 1999.
- Katona 2001
Wolfgang ISER, *A fikcionalizálás aktusa*, ford. KATONA Gergely = *Olvasáselméletek I.*, szerk. DOBOS István, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001, 210–228.
- Maclean 1995
Ian MACLEAN, *Olvasás és értelmezés*, ford. BECK András = *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, szerk. Ann JEFFERSON, David ROBey, Budapest, Osiris, 1995, 139–164.
- Magyari 1999
MAGYARI Andrea, *A fikcionalizálás aktusai Sylvia Plath Az üvegbura című regényében*, Az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatóinak publikációs fóruma, 1999. (http://epika.web.elte.hu/doktor/publ_magyaria1.html#ketto)
- Orosz 2003
OROSZ Magdolna, *„Az elbeszélés fonala”. Narráció, intertextualitás, intermedialitás*, Budapest, Gondolat, 2003.
- Orosz 2006
BERNÁTH Árpád, OROSZ Magdolna, RADEK Tünde, RÁCZ Gabriella, TÓKEI Éva, *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés*, Budapest Bölcsész Konzorcium, 2006. <https://mek.oszk.hu/05400/05477/05477.pdf>

Ricoeur 1999

Paul RICOEUR, *A történelem és a fikció kereszteződése*, ford. JENEY Éva = P. R., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Osiris, 1999, 353–372.

S. Varga 2010

S. VARGA Pál, *A valóság nyelvi megalkotottságának tudatosodása a 19. század második felének magyar elbeszélő irodalmában*, *Studia Litteraria*, 2010, 192–211.

Szabó 2010

SZABÓ Erzsébet, *Lehetséges világok elmélete a narratológiában = Új elméletek a narratológiában*, szerk. SZABÓ Erzsébet, Szeged, Grimm Könyvkiadó, 2010, 97–164.

Szerb 2016

SZERB Antal, *A Pendragon legenda*, Budapest Magyar Elektronikus Könyvtárért Egyesület, 2016. <https://mek.oszk.hu/14800/14898/pdf/14898.pdf>

Szilasi 1999

SZILASI László, „mintha”-változatok (*A referencia-illúzió felkeltésének retorikai stratégiái a mai magyar prózában*), Szépirók Társasága, 1999. https://szepiroktarsasaga.hu/irodalomtortenet/Szilasi_L%C3%A1szl%C3%B3

Végh 2007

VÉGH Dániel, *A magyar fantasy-irodalomról*, Holmi Online, 2007/9. <https://www.holmi.org/2007/09/vegh-daniel-a-magyar-fantasy-irodalomrol-jegyzetek>

Wirágh 2011

WIRÁGH András, *A kedvező megvilágítás „hermeneutikája”. Észrevételek A Pendragon legenda olvasandóságáról*, *Iskolakultúra*, 2011/4–5, 120–133.

Z. Varga 2020

Z. VARGA Zoltán, *Autofikció és önéletírás-kutatások Franciaországban*, *Filológiai Közlöny*, 2020/2, 5–25.

II. A regény születése és térhódítása: az antik regénytől a modern regényig

BÉNYEI PÉTER

BEVEZETÉS: AZ ELBESZÉLÉS FUNKCIÓJA

Minden prózai szöveg legfontosabb jellemzője, hogy egy történetet beszél el. A történetmondásként értett elbeszélés azonban közel sem a prózai művek kizárólagos megkülönböztető jegye: megjelenik más irodalmi műfajokban is, de még ennél is fontosabb, hogy áthatja kultúránk minden lényeges szegmensét, az emberi élet szinte valamennyi területét:

Történetek szövik át az időt, amelyben élünk. Helyünket a világban, még mielőtt magunkra eszmélnénk – sőt, még mielőtt megszületnénk –, családi elbeszélések jelölik ki. A ránk hagyományozott történetekhez azután hozzátesszük a magunk állandóan változó, nyugvópontonra még halálunkkal sem jutó történetét. Ami kívülről ér bennünket, és amit magunk teszünk, amit gondolunk, képzelünk és tapasztalunk, amitől félünk, és amit remélünk, elmondjuk magunkról és elmondjuk egymásról, elmondjuk újra és elmondjuk másként. Amit tudatosan elhallgatunk, vagy öntudatlanul elhárítunk magunktól, a már elmondottak és még elmondandók árnyékában húzódik meg. (Tengelyi 1998: 13.)

A történetek megalkotása, elmondása, befogadása és megértése alapjaiban határozza meg az ember identifikációját, ön- és világmegértését, hiszen „a történetmondás a legkézenfekvőbb módja annak, hogy a világról szerzett tapasztalatunkat rendszerezzük”. (Peter Brooks, idézi Safire 2004.) A legtöbb ember nem ír önéletrajzot, de még csak naplót sem, ugyanakkor már egészen gyermekkorunktól kezdve a legkülönfélébb történetek megalkotásával közvetítjük önmagunk és a külvilág felé, hogy kik is vagyunk, mit gondolunk magunkról, hol a helyünk a világban. Mindez identitásaink, énképünk nélkülözhetetlen alapja: az egymásra következő életszakaszainkban módosuló önképünk újraalkotásához ezeket a „történeteket” „írjuk” újra (ebben persze más történetek, akár irodalmi szövegek is nagy segítségünkre lehetnek). Az identifikációink változásait lekövető és rögzítő, önmagunkról formálódó történetet nevezzük *narratív identitás*nak: Paul Ricoeur szerint az „életet ama történettel avagy történetekkel tekintjük azonos értelműnek, amelyet, illetve amelyeket elmondunk róla”. (idézi Tengelyi 1998: 18–19.)

Második megközelítésben a történetmondás a szocializáció elengedhetetlen forrása és médiuma. Kezdve a Tengelyi által külön kiemelt családi történetektől az iskolai nevelés folyamán elolvasott hasznos és haszontalan történeteken keresztül azokig a történetekig, melyeket aztán felnőtt fejjel nap mint nap olvasunk, lépésről lépésre beavatást

nyerve családunk, szűkebb közösségünk, világunk mozgatóerőibe, legfőbb jellemzőibe, egyéni és közösségi hagyományaink rendjébe. Az elbeszélte történetek így a helykijelölés rítusai, a világ otthonossá tételének forrásai is. Az emberiség első nagy történetei – az ember és a világ létrejöttének titkát feltáró, egy archaikus közösség számára az abszolút valóságot megalapozó, minden lényeges emberi ténykedés példaadó modelljét felállító mítoszok – is hangsúlyozottan elbeszélte történetek voltak. (A görög *müthosz* szó jelentése: beszéd, elbeszélés, üzenet, párbeszéd.) Ezek az írásbeliséget megelőzően hordozták a világról birtokolt alapvető tudásunkat, hiszen a szóbeli kultúrákban az elbeszélte történet volt az egyetlen tudáshordozó médium. S a mítosznak ez a képessége mutatja fel leginkább az elbeszélte történetek legfontosabb sajátosságát, amely nem más, mint a történetmondás „többlete”. Az elbeszélte történet mindig többet mond, mint a benne foglalt tény- és tudásanyag, mindig több, mint a megtörtént vagy képzeletbeli események, filozofikus/értelmező/magyarázó gondolatok egymásutániságának rögzítettsége. Ahogyan elbeszélődik egy esemény vagy gondolat, az adja meg a történet „igazságát” és tudásértékét. Éppen ezért teremthető meg a történetmondásban az énkép, a hagyomány szava, a világ képe, a tudás „igazsága”, s ezért mondhatjuk azt, hogy ilyen történetek alkotják az egyetemes emberi kultúra alappilléreit.

Az emberi kultúra történetének egy bizonytalanul kijelölhető pontján aztán megszületik egy olyan műfaji alakzat, a regény, amelynek legfőbb jellegadó poétikai vonása a történetmondás, s amely az előbb felsorolt funkciók jelentős részét képes az irodalmi szövegalkatás és kommunikáció keretein belül mozgósítani. Érvényes mintázatokat ad az ön- és világmegértés műveleteire, s a hagyományhordozás, a világról való tudás közvetítésének is elsődleges médiuma lesz. A regény – írja Eric Bulson –

valójában azon kevés helyek egyike, ahol az emberek más hangokat, más történeteket, más milióket találnak, melyek elgondolkodásra készítetik, hogy kik ők valójában, hol a helyük a világban – s furcsa módon mindez fiktív cselekményeken és szereplőkön keresztül játszódik le, melyek helyenként valóságok, helyenként kitaláltak, de hosszú ideig tovább élnek gondolatainkban az utolsó oldal elolvasása után is. (Bulson 2018: 1.)

Ez a műfaj 2-300 éve fontos szerepet tölt be az irodalom területén: „lényegében a regény köre szerveződik manapság az az irodalmi tér, melyben az egyes ember indíttatást érez a jelenségek tömegének rostálására, összehasonlítására, értékelésére és rendszerezésére”. (Kayser 1998: 173.) De mikor is jelent meg ez a 18. század végétől kezdődően meghatározóvá váló irodalmi alakzat, s hogyan formálódott az évszázadok folyamán? Az első fejezetben erre a kérdésre adjuk meg a választ.

KÉT EREDETTÖRTÉNET

„[K]öztudott, hogy a regényműfajnak nincs egyetlen kezdete, csak szétfutó eredete, vagyis amikor kezdetét fellelni véljük, már mindig létezik” (Bényei 2004: 53) – összegzi a regényelmélet közkeletű belátását a műfaj „eredetéről” Bényei Tamás, s ugyanez

a gondolat köszön vissza az egyik legfrissebb angolszász regénytörténeti összefoglalóból is. Alexander Beecroft szerint a narratív fikció „kezdetét nem lehet sem a 17. századba, sem a reneszánsz, sem a hellén görögség korába helyezni”, ahogyan azt jeles elméletírók (Ian Watt vagy Mihail Bahtyin) tették: a regénynek „egy négyezer éve folyamatosan kibontakozó története van, olyan története, amely összeköti a világ régiót, úgy, ahogyan arra nagyon kevés művészi forma képes”. (Beecroft 2018: 43.) Az amerikai irodalomtudós regénytörténeti összegzése megpróbál túllépni az eurocentrikus regényfelfogáson, hangsúlyozva, hogy például Egyiptomban i. e. 2–3. évezredben is találunk a regény legalapvetőbb kritériumait teljesítő prózai szövegeket, majd később az antik próza kibontakozásakor kölcsönösen hatott egymásra az egyiptomi és a görög irodalom. (Beecroft 2018: 43–45.) Arra pedig már Franco Moretti hívja fel a figyelmet, hogy „egészen a 18. századig Kínában a regény mennyiségben és minőségben vitathatatlanul jelentősebb volt, mint bárhol Európában, [...] s a 17. század legelején Kínának már van regénykánona, míg Európában még csak fel sem vetődik ennek a lehetősége”. (Moretti 2010: 5, 6.) Ha azonban csak szorosabban az európai kontextusban közelítünk a regényhez, azt látjuk, hogy a szétfutó eredeteknek két markáns csomósodási pontja van, s ezekre fókuszálva két elbeszélést alkothatunk meg a regény eredetéről.

Az első eredettörténet a regény megjelenésének történeti kezdeteire világít rá, míg a második elsősorban azt a kultúrtörténeti fordulatot próbálja megragadni, amikor is a regény robbanásszerűen betör az európai kultúrába, s alapjaiban forgatja fel az irodalmi közlésformák addig bevett rendjét. Az első eredettörténet a késő antikvitástól kezdődően vizsgálja a műfaj alakulását, a második pedig a 18–19. században újjáalakuló „modern” regény létrejöttét és vezető műfajjá válását tárgyalja. A két történet természetesen összekapcsolható, egyben is elbeszélhető, s közös bennük, hogy mindkettő mögött egy-egy gyökeres kultúrtörténeti fordulat, a világ addig megszokott rendjének érvényvesztése és hosszasan elhúzódó átalakulása áll. A regény egyik identifikációs vonása éppen az, hogy kiválóan alkalmas a legkülönbébb válsághelyzetek modellálására, a változó világ komplex folyamatainak színrevitelére, értelmezésére, átlátására.

ELSŐ EREDETTÖRTÉNET: AZ ANTIK FEJLŐDÉSTÖRTÉNETI SZÁL

1. A kései antik regény változatai

Az antikvitás fénykorában nem született regény: bár az epikai diskurzusnak számos változata létezett, élén az eposzsal, csak a korszak legutolsó fázisában, a kései hellenisztikus korban, i. sz. 1–3. századokban indul útjára a regény fejlődése. Igaz, az antik esztétikai gondolkodás ekkor sem vett tudomást róla, hiszen „nem létezett »a regény« antik fogalma” (Goldhill 2021: 29.), ezért szorosabb poétikai leírása sem született a korban. (A regénnyel szembeni 18–19. századi esztétikai előítéletek zöme is abból táplálkozott, hogy – a drámával és a tragédiával ellentétben – nincs klasszikus mintája a regénynek.) Részben ennek köszönhető, hogy a feltételezhetően gazdag szövegtörzsből viszonylag

kevés teljes terjedelmében olvasható antik regényt ismerünk („összesen öt – az 1. és 4. század között írt – görög regény maradt ránk teljes terjedelemben, jóval több töredékekben” – Goldhill 2021: 29.), s a regények íróiról is keveset, vagy szinte semmit nem tudunk. (Így például az egyik legismertebb fennmaradt antik regény, a *Daphnisz és Khloé* feltételezett szerzőjéről, Longoszról nincsenek életrajzi ismereteink, két másik jelentősebb szerzőről – Héliodóroszról és Apuleiusról – azonban hozzáférhető életrajzi információk.) Az antik regény ugyan mitológiai elemek sokaságát léptette játékba, s jelentősen támaszkodott az antikvitás irodalmának legkülönbélebb előzményeire (eposzokra, az athéni újkomédiára stb.), valamint a görög filozófiára és a hellenisztikus történetírói munkákra is: ám a regényírók kezét nem kötötte sem a mitológiai/történelmi hagyománynak, sem az esztétikai/műfaji szabályoknak, sem pedig a kiműveltebb ízlésnek való szigorú megfelelés. Ebből fakadóan már az antikvitásban is számos alakváltozata született a főként a jelenhez kapcsolódó témákat cselekményesítő regénynek. A regényszövegek intertextuális utalásokkal gazdagon átszőttek voltak, s a változatos irodalmi-műfaji-mítoszi konvenciók invenciózus alkalmazásában már ekkor megmutatkozott a regény ötvözet jellege is: prózai szövegalkotás a legkülönbélebb írásmódokat és műfaji eljárásokat tette sajátjává.

A korban feltételezhetően jelentős olvasóközönséget elérő, elsősorban szórakoztatásra szánt műfajnak számos alváltozata alakult ki. Az egyik műfajcsoportot a komikus-szatirikus regények alkották, melyek közül a legismertebb Apuleius (125–180) *Aranyszamár* (*Asinus aureus*) című műve, amelyet *Átváltozások* (*Metamorphoses*) címen is olvashatunk. A görög eredeti alapján készült latin regény egy számarrá változott, majd ismét emberi alakot öltött ifjú, Lucius kalandjait meséli el, aki különféle alakváltozataiban utazza körbe a világot, s szerez tapasztalatot a legkülönbélebb élethelyzetekről. Apuleius műve nagyban hatott a 16. századi Spanyolországban életre kelő, majd a rákövetkező évszázadokban számos változatot produkáló pikareszk (csavargó, kalandor) regényre, később pedig az utazási regényre.

Az antik regények másik, legjelentősebb műfajcsoportját a szerelmi regények alkotják. (Ennek egy műfaji alváltozatát nevezi a szakirodalom családregénynek, de itt nem családtörténetről, hanem egy család tagjainak kalandos hányattatásairól van szó.) Az antik regény fénykorának utolsó szakaszában született Héliodórosz (i. sz. 3. század) *Sorsüldözött szerelmesek* című műve. Ez a legterjedelmesebb ránk maradt ókori szerelmi történet, a sok hányódás után boldog házasságban egyesülő szerelmespár, a szép és erényes Kharikleia és Theagenész történetét meséli el. A regény egy-egy történetszálában itt-ott visszaköszönnek a klasszikus antik tragédiák, mítoszok cselekménymotívumai (például a Phaedra-Hippolitosz történet a Thészeusz mondakörből), de elsősorban rengeteg szálon futó, fordulatokban gazdag kalandregény Héliodórosz szövege, amely jelentős hatást gyakorolt az európai regényirodalom későbbi alakulására: „az utazás, a románc és a kaland sajátos regénybeli kombinációja táptalaja volt a modernitás korának elején született könyveknek”. (Goldhill 2021: 30.) A kései antik regények poétikai szerveződésére egy későbbi alfejezetben hamarosan visszatérünk.

A másik antik „klasszikus” szerelmi regény Longosz (i. sz. 2. század) *Daphnis és Chloéja*. Ennek cselekménye (szemben a *Sorsüldözött szerelmesek* több földrészt is bejáró történetével) mindvégig Leszbosz szigetén, falusi, pásztori környezetben játszódik, s közép-pontjában a csecsemőként magára hagyott, majd a felnőttkor küszöbén szerelemre lobbanó két fiatal, Daphnis és Chloé – kalandokban és kihívásokban szintén bővelkedő – egymásra találása áll. A pásztori idillt megidéző, természeti környezetben játszódó történet teremtett világa még az antik világszemléletben és emberfelfogásban gyökerezik. A görög mitológia alakjai bukkannak fel a regény teremtett világában emberi sorsokat befolyásoló módon (Erósz, Pán, a nimfák). Az emberi test és lélek még szoros összhangban van a természeti létezés lüktetésével, ám a lelki és testi egyesülés misztériumának kibontakozásába – egy mai olvasó távlatában legalábbis – fokozatosan előtérbe lépnek a keresztény etika rejtett preferenciái: a hűség fontossága, a testiség tabuként kezelése, a testi szerelem teljesen nyílt megélésének gátoltsága. Jól érzékelhető tehát, hogy a szöveg – akárcsak valamennyi antik regény – két kultúrkör határmezsgyéjén született.

2. A kései antik regény létrejöttének kultúrtörténeti háttere

A regény „első” születése (akárcsak majd a „második”) egy hatalmas kultúrtörténeti változás folyamatában bontakozik ki tehát, melyet egyetlen egyszerű formulával az antik világból a keresztény kultúrkörbe átlépésnek nevezhetünk – még ha ez a formula közel sem adja vissza azt az emberiség (elsősorban az európai kultúrkör) történelmében lezajló, paradigmátikus változásnak a mélységét és dinamikáját, mely a Krisztus születését követő évszázadokban lejátszódott. A Nyugatrómai Birodalom széthullását követően egyre-másra jöttek létre az önálló, ám egymással szemléletileg közös alapon álló államalakulatok. A közös szemlélet alapját az európai kultúra legnagyobb gondolkodástörténeti változása eredményezte: ekkor zajlik le a partikularista vallásfelfogásokból az univerzalista hit felé fordulás. Az egyes népek külön mitológiáját, vallásos hitrendszerét fokozatosan az egyetemes keresztény vallás váltja fel, amely – az addig domináló görög-római többistenhittel szemben – már egyetlen világtéremtő istenben, legfőbb létezőben gondolkodik. A zsidó mitológiából kinövő, Jézus megváltó munkájára és kereszthalálára alapozódó és az egész emberiségre kiterjedő vallás került ki győztesen abból az évszázados átmenetből, forrongásból, ahol sok más vallás is harcban állt az egyes különálló népeket szemléletileg egybefogó, univerzális vallás jogáért. Mai szemmel nehéz visszahelyeződni ebbe a gyökeresen és – akkori időmértékkel mérve – „rohamosan” változó világba. Hiszen nemcsak az államalakulatok szerveződése és a hitrendszer változik meg ekkor, hanem a társadalmi és gazdasági rendszerek, az emberi életet, viselkedést meghatározó erkölcsi normák és világnézetek is hatalmas átalakuláson mennek keresztül. Nem véletlen, hogy e forrongás sűrűjében bukkan fel a regény műfaja, amely megpróbálja leírni, visszaadni és megérteni a változó világ jellegét, dinamikáját.

3. A kései antik regény prózapoétikája

A IV. fejezetben kerül majd sor a regény általános poétikai mátrixának a felvázolására, majd az azt követő nagyobb egységek részletezik a jellegadó regénypoétikai eljárások (narráció, jellemteremtés stb.) legfontosabb jellemzőit. Ugyanakkor már ebben a fejezetben röviden kitérünk az európai regénytörténet néhány meghatározó regénypoétikai modelljének felépítettségére, kezdve az antik regény jellegadó tematikai és poétikai kategóriáinak számbavételével (elsősorban a szerelmi tematikájú korpuszra fókuszálva). Az antik regény struktúrája viszonylag egyszerűen leírható, így akár „bevezetheti az értelmező olvasókat a modern regény bonyolultabb poétikájának megértésébe is”. (D. Tóth 2019: 13.) Ennél azonban fontosabb, hogy ez a regénypoétikai modell éledt újjá a 17. századi barokk regény térhódításakor (leírását lásd Kayser 1998: 174–176.), s bizonyos eljárásai visszaköszönnek a 19. századi romantikus regény több változatában is. (A heroikus-barokk regény egy variánsaként születik meg például a magyar regényirodalom kezdetekor Mészáros Ignác *Kartigám* című [fordítás]regénye is, 1772-ben.)

(*téma*) Az antik regények legtöbbször a szerelmi történetek sematikus tematikai elemeit mozgósítja: általában „adott egy kivételesen szép és erkölcsös szerelmes pár, akiket a sors, a végzet elválaszt egymástól. Különböző kalandokat élnek át (rablók, kalózkodás, fogság, menekülés, életveszély stb.), melyekben nemcsak szüzességük, hanem egymás iránti szerelmük is veszélyben forog, de ők kiállják a próbákat, mindvégig erényesek maradnak, mígnem ismét egymásra találnak, és a szerelmük majd házasságukban teljesedik be”. (D. Tóth 2019: 16. – vö. Bahtyin 1976: 259.)

(*cselekményszerkezet – kompozíció*) A cselekménybonyodalom visszatérő tematikus elemekből áll össze: kalandok sokasága követi egymást, melyeket az akadály és a véletlen motívumai szerveznek egységbe. Az egymástól elszakított szerelmesek igyekeznek visszatalálni egymáshoz, ám útjukon próbatételek sokaságával találják magukat szemben: az egyes akadályok leküzdése után azonban a balsors újabb csapásai vagy az emberi rosszakarat ismételten elválasztja őket. A szerelmesek tehát „elszakadnak, keresik és meglelik egymást; aztán újra elvesztik egymást – és újra megtalálják”. (Bahtyin 1976: 259.) Ebben a sokáig nyitott cselekményszerkezetben a lebilincselő kalandok akár a végtelenségig folytathatók volnának, ám ezek a széttartó szálak a regény végén összefutnak és megnyugtatóan lezárulnak: a szerelmesek a hosszú-hosszú évek és az átélt szörnyűségek ellenére erejük teljében egyesülnek, s örök boldogságra találnak.

(*a teremtett világ tér-idő koordinátái*) Az antik regények szereplői – a *Daphnis és Chloét* leszámítva – nem maradnak megismerkedésük helyszínén, hanem a legtöbbször saját akarataik ellenére bejárják Itália, Hellász, Észak-Afrika és Kis-Ázsia tájait, városait: vagyis térben (és időben) az Imperium Romanum színtereit futják be, s csak a történetek legvégén térnek vissza az elindulásuk helyére. (D. Tóth 2019: 27.) A cselekmény tehát nagyon tágas és változatos földrajzi háttérben bontakozik ki: s ehhez a kitágított térhez alkalmazkodik az antik regény időszerkezete is, hiszen gyakran évtizedek telnek el a történet előrehaladásában. A tér és az idő színrevitele azonban nem a majdani realista regény elvárásai alapján történik, ezért mindkét kategória szimbolikus jelentéssel telítődik az elbeszélésben. A szerelmesek 20-30 év – s rengeteg kiállt szenvedés – után

is ugyanolyan fiatalon és szenvedélyes lelkiállapotban találkoznak a történet végén, mint elindulásukkor: a tér és az idő tágassága inkább a szerelmi szenvedélyek, vágyak, érzések dinamikáját közvetíti. Ezért is beszél Mihail Bahtyin „kalandidőről” az antik regények vonatkozásában: nem az órával mérhető idő, hanem a kalandok dinamikája határozza meg az idő alakulását, ezért „az összes mozzanatot egyetlen erő kormányozza: a véletlen”. (Bahtyin 1976: 266.) Ennek viszont nincs szoros kapcsolódása a biológiai időhöz, az idő valós múlásához.

(*jellemteremtés, narráció*) Az antik szerelmi regények hősei a társadalmi elit köreiből kerülnek ki (még a kitett és magára hagyott gyermekekről, Daphnisről és Chloéről is kiderül, hogy a felsőbb körökből származnak), és valamennyien példamutató személyiségek, leginkább a szemérmesség, a derekasság, a nemeslelkűség és a hűség fogalmaival jellemezhetőek. (Az ellenponton persze feltűnnek a fenyegető világ reprezentánsaiként a kegyetlen, mohó, gonosz, zsarnok emberek. – Kayser 1998: 176.) A főhősök viszont rendkívül statikus, önmagukkal mindvégig azonos jellemek: ábrázolásuk mindig magatartásuk bemutatásával történik, s tetteik tökéletesen azonosak lelki alkatukkal és jellemükkel. Ugyanilyen tökéletes megfelelés figyelhető meg az elbeszélő által adott szereplői jellemléírások és a figurák önmagukról elbeszélte képe között. A jellemteremtés és az elbeszélő magatartás legszembetűnőbb vonása „a szóba vetett bizalom: a szó képes a magatartás és a lelki alkat pontos megragadására és értelmezésére”. (Kayser 1998: 175.) A személyiség állandóságát és kikezdetlenségét jól demonstrálja az is, hogy a két főszereplő egymás iránti érzései mit sem változnak a kalandok és az idő előrehaladtával.

(*világkép*) Az antik regény kalandos történetei összességében a világ és az élet alapvető elrendezettségét sugallják. Eszerint a világ tele van fenyegető elemekkel, emberi ártó szándékokkal, ám a véletlenül, a vak szerencsén/szerencsétlenségen, a balsorsnak kitettségen túl ott van az élet eredendő elrendezettsége, vagy – a barokk regényvariánsokban – „a Gondviselés, mely jelek vagy nyilvánvaló beavatkozások révén már előbb is hírt adott magáról, és garantálja a boldog véget”. (Kayser 1998: 175.)

Antik (vagy barokk) regényt csak ritkán olvasunk, ám ez a regénypoétikai séma-rendszer köszön vissza a felvilágosult francia filozófus, Voltaire utazási regényében, a *Candide*-ban (1759) is, amely „a 17. és a 18. században fénykorát élő görög típusú kalandregényt – az úgynevezett »barokk regényt« parodizálta”. (Bahtyin 1976: 262.) Az antik/barokk regények – világ elrendezettségét hangoztató – bölcselete így válik Pangloss megszólalásaiban üres és érvénytelen szólammá a *Candide*-ban, míg a rengeteg kalandba sodródó Candide és Kunigunda bár „a regény végén, miután már legyőztek minden akadályt, megérdemelt boldog házasságra lépnek”, ám „már mindketten öregek, és a szépséges Kunigunda förtelmes boszorkára hasonlít. A szenvedélyt csak akkor követheti kielégülés, amikor az már biológiailag lehetetlenné vált”. (Bahtyin 1976: 262.)

MÁSODIK EREDETTÖRTÉNET: A REGÉNY ÚJJÁÉLEDÉSE A MODERNITÁS KORÁBAN

Mint Voltaire példája is mutatja, az antik regény igen jelentős ideig fejtette ki a hatását az európai irodalomban a fénykora után is. Azt is fontos ehhez hozzátennünk, hogy az európai regény története nem szakadt meg az antik regény visszaszorulása után sem. Egy alaposabb, minden történeti fejleményt körüljáró regénytörténeti elbeszélés részletesen szólna a keresztény hagiográfiákról (a szentek életrajzát elbeszélő művekről); a késő középkori misztikus lovagregényekről (például Guillaume de Lorris, Jean de Meun: *Rózsaregény*, 13. század; a *Trisztán és Izolda* számos alakváltozata a 12. és 16. századok között stb.); a francia humanista író, François Rabelais középkori népi nevetéskultúrát megidéző művéről, a *Gargantua és Pantagruel*ről (1532–1562); az európai regényirodalom legnagyobb hatású szövegéről, Cervantes *Don Quijote-jéről* (1605, 1615), amely már maga is a korábbi regényformák paródiájaként született; a 16–17. századi spanyol pikaeszk regényről (például *Lazarillo de Tormes*, 1554); az imént érintőlegesen már tárgyalt 17. századi barokk regényről; vagy a 18. század kezdetének olyan meghatározó alapregényeiről, mint Daniel Defoe *Robinson Crusoe*-ja (1719), amely a robinzonádok hagyományát alapozta meg, illetve Jonathan Swift *Gulliver-je* (1726).

Bevezető fejezetünk regénytörténeti elbeszélésének e második nagyobb része első-sorban a regény második születésére fókuszál. Egyfelől arra a komplex jelenségsorra, melynek köszönhetően a regény újra megjelenik az európai irodalom első vonalában, fokozatosan emancipálódik, majd vezető műfajjá válik, rengeteg alakváltozatot hozva létre. Másfelől pedig azokra az általánosítható regénypoétikai stratégiákra, melyek a leginkább meghatározóak lesznek az európai regény fénykorában.

1. A regény robbanásszerű térhódítása a 18. században

A 18. században ugrásszerűen megnő a publikált regények száma. Nagyon érzékletesen írja le ezt a jelenséget a német irodalom vonatkozásában Wolfgang Kayser:

míg 1740 körül évente 10 regény jelent meg, 1770 táján már 100, és ekkorra a regény véglegesen bekerült a költészet körébe; aztán az 1780-as években elérte az évi 300, majd 1800 körül az évi 500 címet. Ezek a számok többről szólnak, mint az olvasóközönség 18. századi gyarapodásáról, amit mind Németországra, mind Angliára nézve 12-14-szerésre tesznek, és ami jórészt a regénytermelés növekedésének következménye (persze oka is) volt. (Kayser 1998: 173–174.)

De ugyanez a „hatalmas mennyiségi megugrás” figyelhető meg más európai irodalmakban is: a „18. század első és utolsó évtizedét összehasonlítva a hétszeresére nőnek az regénymegjelenések Franciaországban (még ha a franciáknak 1790-es években más fontosabb dolguk is volt, mint a regényírás) és tizennégyszeresére Nagy-Britanniában”. (Moretti 2010: 7.) A leírásokból jól érzékelhető, hogy az európai regény újkori története

nem elsősorban az egyes nemzeti és a világirodalmi emlékezetben utólag kanonizált csúcsművekkel kezdődik: a regény műfaja – meredeken emelkedő kiadásszámmal – elsősorban az irodalmi szövegalkotás és kommunikáció populáris regiszterén, szinte robbanásszerűen válik a legolvasottabb műfajjává, megmozgatva a korban írni-olvasni tudók legszélesebb köreit. Hasonló jelenség játszódik le a magyar irodalomban is az 1730 és 1836 közötti évszázadban. Ha rápillantunk az időszak regénytermését rögzítő diagramra, akkor láthatjuk, hogy – bár közel sincs olyan egyenletes növekedése a kiadászámoknak, mint más európai nyelvterületeken – az 1770-es évektől kezdődően egyre masszívabb a műfaj magyar irodalmi jelenléte, gyakran évenkénti 10 vagy a fölötti megjelenéssel. (Béres 2021.)

Ezek közül csak néhány őrződött meg az irodalomtörténeti emlékezetünkben: így például Dugonics András *Etelkája* (1788), Mészáros Ignác *Kartigámja* (1772), a mai szélesebb olvasóközönség által is ismert Kármán-regény, a *Fanni hagyományai* (1795), valamint a magyar regény „valódi” indulásaként leginkább számon tartott *A Bélteky-ház* (1832) Fáy Andrástól vagy az *Abafi* (1836) című történelmi regény Jósika Miklóstól. Ugyanakkor a 18–19. század fordulóján magyar nyelvterületen is formálódni kezd a szépirodalmi szövegek piaca, s gazdasági kockázatot is vállaló kiadók – hirdetésekkel megtámogatott – regénysorozatokkal próbálták kielégíteni a korszak olvasni tudó közönségét. Ezeknek a regényeknek túlnyomó többsége fordítás volt, s leginkább a Wolfgang Kayser által fentebb említett német regényirodalom felvirágzásából táplálkozott, az ott sikerre vitt műfajvariánsok (barokk regény, robinzonád, hazugságtörténetek, gótikus regény stb.) magyar adaptációi voltak, melyek – újra nyomatékosítva – elsősorban a populáris regiszterben hatottak. (Lásd Béres 2018: 283–299.) Ugyanakkor a folyamat jól jelzi, hogy a regény jelentősen megváltozó olvasói igényekre reagál, egy alapjaiban átformálódó irodalomszociológiai környezetben lesz a legnépszerűbb műfaj – még ha az „elit” irodalomban történő elfogadtatására néhány évtizedet még várni kell. A regény térhódítását, második születését tehát egy újabb kultúrtörténeti fordulat elemei – „a kor szociális és szellemi életében végbemenő mélyreható változások” (Kayser 1998: 179.) – alapozzák meg.

2. A modernitáskori regény létrejötté: a kultúrtörténeti közeg átalakulása

A 18–19. században legalább olyan gyökeres és az emberi élet valamennyi területét újraformáló kultúrtörténeti változással zajlott le Európában, mint az antik korból a keresztény világba átlépéskor. Michel Foucault modern episztémének nevezi azt az új korszakot, amely alapjaiban alakította át az európai társadalmak, gazdaságok rendszerét, a közgondolkodás valamennyi regiszterét, gyökeres átalakulásokat hozva sok egyéb mellett az emberlét világnézeti meghatározottságában, a szubjektum világban elfoglalt helyében és az irodalom szerepében. Ezeknek a komplex változásoknak az egyik legfontosabb irodalmi következménye a „modern” regény műfaji térhódítása lett. Persze, az általános kategóriaként használt ’modern regény’ fogalma helyett indokoltabb lenne modernitáskori regényről beszélni, hiszen a korszak számos regényváltozatának

a leírásokor a modern regény kifejezést elsősorban a 19. és a 20. század fordulóján kibontakozó, komplex regényalakzat megragadására használjuk.

(*a modernitás kora*) A „modern” tranzitórius viszonyfogalom (Jauss 2001: 99.), számos alakváltozata él, melyeket hol társadalmi korszakváltás elbeszélésére (modernitás), hol a technikai-gazdasági fejlődés megragadására (modernizáció), hol irodalmi-poétikai jellemzők leírására (modernség, modernizmus), hol pedig általános szemléleti formaként (modern) alkalmazzák a legkülönbélebb humán- és társadalomtudományi diskurzusokban. Az itt tárgyalt kultúrtörténeti fordulat esetében a modernitás jelenségéről beszélhetünk, amely – szemben az irodalmi vagy kulturális moderniséggel – a társadalomban, világnézetben, közgondolkodásban lezajló gyökeres változásokat jelöli.

Modernitás alatt új gyakorlatok és intézményi formák (tudomány, technológia, ipari termelés, urbanizáció), új életmódok (individualizmus, szekularizáció, instrumentális racionalitás), valamint a rossz közérzet új formáinak (elidegenedés, jelentésvésztesítés, a társadalom közelgő felbomlásának érzete) egy olyan ötvözetét értem, mely a történelemben korábban soha nem fordult elő. (Taylor 2008: 34.)

A szakirodalmi munkák egy része a 18. század végétől kezdődő, s a 19. században kiteljesedő folyamatokra vonatkoztatja a jelenséget. Sokan viszont jóval korábbra teszik a modernitás gyökereit: időbeli kiterjedését visszahelyezik a 16–17. század időszakára, amikor is „az emberek a modern élet első megtapasztalásában részesülnek” (Berman 1988: 16.), s új ismeretekkel (természettudományi és földrajzi felfedezések) és gyökeresen új társadalmi tapasztalatokkal kell szembesülniük (az urbanizáció kezdetei). (vö. Kappanyos 2019: 44.) Részben ez utóbbi koncepciónak a regénytörténeti hozadéka, hogy sok elméletíró Cervantes 17. század legelején írt lovagregény-paródiáját tekinti az első és a legmeghatározóbb „modern” regénynek. A modernitás időben, térben, gondolati hatókörében szórt jelenségeinek van azonban egy közös aspektusa: ez pedig az emberlét társadalmiságának, az ember világban elfoglalt helyének a gyökeres átalakulása. „A modernitás által létrehozott életformák minden hagyományos társadalmi rendszert eltüntettek, meglehetősen példátlan módon. A modernítésben létrejövő változások mind kiterjedésükben, mind tartalmukban meghatározóbbak, mint a legtöbb változás a korábbi korszakokban.” (Giddens 2017: 382.) Ebből a komplex folyamatból csak azokat a jelenségeket emeljük ki, melyek leginkább közreműködtek a regény poétikai újrafarmálódásában, vezető műfajjá válásában.

A jelenségleírások alkalmával mindvégig a regényelméletek kontextusában maradjunk, s elsősorban Kemény Zsigmond 19. századi regényelméleti esszéjének (*Eszmék a regény és dráma körül*, 1853) a távlatából megmutatkozó folyamatokra fókuszálunk. A korszak meghatározó regényírójaként Kemény nemcsak a regény és a dráma lényeges poétikai különbségeit demonstrálja írásában, de esszéjének felvezetőjében kifejezetten arra keresi a választ, hogy milyen kultúrtörténeti folyamatok vezettek a regény elterjedéséhez és domináns műfajjá válásához:

egy kevésbé megvizsgáljuk, hogy a mostani közönség – s itt a művelt világ olvasóközönségéről szólok – mit keres a regényekben, és minő regények azok, melyek általános és tartós befolyást gyakorolnak a kedélyekre s elmékre? (Kemény 1971: 191.)

Kemény esszéjének egyik alapvető belátása, hogy a modernitás korának regényeiben a világ és az ember teljesen új képe jelenik meg. Ez három egymásba kapcsolódó tendencia következménye: a világnézeti relativizmus térhódításáé, az individualizálódásé és a multikulturalitásé (Kemény fogalmával: a „kozmpolitizmusé”).

(*világnézeti relativizálódás*) A korszak közgondolkodásában lejátszódó folyamat legfontosabb aspektusa, hogy a korábban az élet valamennyi területét átható, társadalmi intézményeket befolyásoló, közgondolkodásban egyeduralgó hitelvű felfogásokkal szemben az anyagelvű világnézetek legkülönbözőbb változatai lesznek egyre inkább meghatározóvá. A pozitivista és materialista gondolkodás nemcsak a filozófiában vagy a korszakban intézményesedő tudományokban tölt be immár kulcsszerepet, hanem az emberek mindennapi önértésében és gondolkodásában is. Ebben az új kultúrtörténeti fázisban azonban nem következik be olyan végérvényes fordulat, mint amikor az antik világ többistenhite helyére a keresztény vallás egyistenhite lépett. A 19. századi ember alapvető létélménye inkább a különböző világnézeti magyarázatok párhuzamos egymásmellettsége lesz. A világ értelmezésére szolgáló kódok, nézőpontok megsokszorozódnak, a világ elveszíti egyértelmű képét, hiszen a rá nyíló perspektívák viszonylagossá válnak. Ezt a világnézeti alapállapotot nevezzük relativizmusnak, amikor is megszűnik a közösségi konszenzus a világ jelenségeinek megítélésében: nincs egy igazság, a dolgok értelmezése nézőpontfüggővé válik. A világnézeti relativizálódás lesz a regények éltető szellemi közege, ahol ezek a különböző alapbeállítódások és nézőpontok realizálódhatnak: ütközhetnek és/vagy párbeszédbe léphetnek egymással. Egy esszészzerű elméleti írásában így összegzi ezt az alaphelyzetet – Cervantes regényére hivatkozva – a cseh regényíró, Milan Kundera:

Amikor Isten lassan elvonult arról a helyről, ahonnan a világegyetemet és annak értékrendjét irányította, ahol elválasztotta egymástól a jót meg a rosszat, és értelmet adott mindennek, Don Quijote kilépett házának kapuján – és nem ismert rá a világra. Mert a világ, minthogy eltűnt a Legfőbb bíró, egyszerre csak félelmetesen többértelműnek látszott; az egyetlen isteni igazság száz és száz viszonylagos igazsággá bomlott szét, ezeken osztoztak az emberek. Így született meg a modern idők világa s vele a regény, ennek a világnak képe és modellje. (Kundera 1992: 16.)

Kemény Zsigmond regényelméleti írása – az eddig elmondottakon túl – arra is utal, hogy mit is jelentett a korabeli ember számára (de lényegét tekintve a mai ember számára is) a világnézeti relativizmus alapélménye. Kemény a 19. század két nagy világmagyarázó sémája, a hit- és az anyagelvűség modelljén demonstrálja belátását:

Korunk láthatárán sok világozság s kevés meleg van. Az előítéletekkel együtt, melyeket eszünk szétboncolt s tartalmatlanságuk miatt megvetett, *csökkent keblünkben a hit az igazságok*

íránt is. [...] Vizsgálunk és kétkedünk. Ugyanezen vizsgálati ösztön és kétely, ugyanezen tevékenység a gondolkodásban és tehetetlenség az alkotásban, jelentkezik az erkölcsi fogalmak körül is. Ha materialisták vagyunk, átalljuk elvünket cselekedeteinkre nyomni; ha vallásos, szellemi erkölcsi kötelességeket ismerünk el, gyakorlatba vételüket bizonyos pontokon túl szégyelljük s kinevetjük. Egyik irány felől sincs mély hitünk. Mindeniknek kémleljük gyengeségeit. Mindeniknek ellenkezőjébe objektíve sokszor beleéltük magunkat. Majdnem egyenlő gyönyörrel olvassuk nézeteink megtámadtatását, mint védelmezését; s majdnem egyenlő érveket tudunk felhozni magunk mellett, mint ellen. (Kemény 1971: 192.)

Kemény egyfelől világosan jelzi, hogy a 19. század embere lehet *vagy* materialista *vagy* vallásos beállítódású. Másfelől viszont azt is demonstrálja, hogy a 19. század embere már nem lehet *kizárólagosan* vagy materialista vagy vallásos nézeteket valló, hiszen egy olyan világba születik bele, ahol már párhuzamosan élnek egymás mellett a különböző világnézetek, s az erre alapozódó, emberi létsorsokat irányító gyakorlati etikák. A modern ember immár képtelen elköteleződni egyik vagy másik beállítódás mellett, hiszen a sajátjától eltérő életgyakorlatok állandó megtapasztalása folyamatos reflexióra készíti.

Egyfelől egy ilyen világban már kulcsfontosságú a „vizsgálati ösztön”: figyelni kell mások szavára (igazságára és nézőpontjára), hiszen csak úgy érthetjük meg a környezetünkben zajló folyamatokat vagy a másik ember gondolatait, vágyait, ha tisztában vagyunk a más nézőpontok mögött meghúzódó szemléleti formákkal. Másfelől egy relativizálódó világban kulcsfontosságú a „kétely” és a „kétkedés”: mások eltérő véleményével, beállítódásával szembesülve lehetőséget kapunk saját szemléletünk, életdöntéseink felülvizsgálatára és újragondolására is, hiszen csak így tudunk boldogulni ebben a mérhetetlenül bonyolulttá váló világban. Állandó dialógusban kell állni a „másikkal” (a másik emberrel, illetve más szemléleti módokkal), s folytonosan figyelniük kell annak igényeire és érdekeire is. Ezért a materialista világnézetű ember – mondjuk a darwini létharcelmélet erős-gyenge opozíciójának szellemében – nem alkalmazhat szellemi vagy fizikai erőszakot a „gyengébbekkel” szemben; egy vallásos elveket valló ember pedig már nem várhatja el a másiktól, hogy például közösen imádkozzanak az egyén, a család vagy a világ aktuális jobblétéért. Cserébe viszont a modernitás korának embere állandó visszajelzést kap a saját beállítódásának érvényességéről, a világban elfoglalt helyéről, s egyben inspirációt is arra, hogy folyton újragondolja a magáról és a világról alkotott képét. Ezt a visszajelzést és inspirációt – ilyen formában egyetlen médiumként – a regény is képes biztosítani az olvasás és a befogadás folyamatában.

(*individualizálódás*) Az ember helye is gyökeresen megváltozik a modernitás korában. Egyfelől, mint fentebb láthattuk, már egy olyan világban szocializálódik, ahol a kulturális sémák töretlen átöröklődésének helyébe az egymással ellentétes világmagyarázó elvek versengése lép: így gyökereiben átfórmálódnak az emberi személyiség kialakulását befolyásoló lehetőségfeltételek, az ember világérzékelésének mibenléte. Másfelől, nagyon sok – itt nem részletezett – szempontból a demokratizálódó viszonyok között a modern ember felszabadul számos korábbi társadalmi kötöttség alól, s megkapja a jogegyenlőséget, a társadalmi mobilitás lehetőségét stb. Ennek a folyamatnak is komoly kihatása van az ön- és világmegértésére. A fentebb idézett Kemény-passzus már részben

magyarázta ezt a jelenséget, ám Kemény direkt módon is reflektál erre, két markáns emberképet, a „régii” és az „új” kor alapvető emberi beállítódását is rögzítve:

A makacs alanyiség, mely nézőköréből kilépni nem tudott, [...], a türelmetlen, de vaskövetkezetességű jellem, mely meleg hitből és ingatlan meggyőződésből támad, s mely az erkölcsök sivár, de nemes aszketizmusa nélkül alig képzelhető, mindinkább kezd enyészni, s helyét azon felvilágosodott és engedékeny érzület foglalja el, [...] mely tárgyilagos sokoldalúsággal kíván a más szívébe tekinteni, mely a lélek minden mozzanatainak indokait felfogni, eredményeit menteni vagy megbocsátani tudja, s mely midőn tetteinek igazolásával tisztában van is, szünetlenül követeli: audiatur et altera pars, hallgattassék ki a másik fél is. Mert hátha az is szintén képes magát igazolni, hátha az eszmék és indulatok ellenkező pólusánál is van valami tárgyilagos igazság, melyet saját szempontjából érteni, sőt dicsérni sem lehetetlen. (Kemény 1971: 193–194.)

A régi világ emberének személyisége a hagyomány mintázatainak összefüggéseiben jött létre: a közösség egyetértését bíró, mindenki számára többé-kevésbé érvényes világnézeti normák határozták meg a formálódását. A hagyomány rögzítette elvek elsajátítása, képviselése szilárd jellemet, mély hitre alapozódó elköteleződést jelentett. Miután viszont a modernitás világában ez a közös alap elvész, az egyetlen világnézeti hitelvezetőkötődő ember, a „vaskövetkezetességű jellem” immár képtelen lesz a másik megértésére vagy az egyre komplexebbé váló társadalmi folyamatok átlátására: szűklátókörű, vaskalapos ember lesz, aki ugyanúgy gátolhatja saját vagy közvetlen környezete világát. A modernitás korának individualista embere viszont – aki felszabadul a zárt patriarchális társadalmi formák szigorú követelményei alól – sok szempontból már csak önmagára támaszkodhat: az egyéni boldogulásához folyamatosan felül kell vizsgálnia a saját pozícióját, s egy olyan „engedékeny érzületet” kell mozgósítania, amely folyamatosan figyel a másik hangjára, nézőpontjára. Kemény nyomatékosan felhívja a figyelmet arra, hogy a modernitás világában nincs más lehetőség a személyiség felépítésére: az emberi személyiség napról-napra újraértendő, kivívandó entitássá válik. A közösségi keretből kihullott modern individuum a világgal, a másik emberrel folytatott dialógusban kell, hogy fenntartsa gyakorta elbizonytalanodni látszó énjét. Minden más út elzárkózáshoz, kirekesztéshez, erőszakhoz vezet.

(multikulturalitás, soknyelvűség) A modernitás korában az európai ember életének és gondolkodásának egyik legmeghatározóbb tapasztalata a nyelvek, kultúrák sokfélesége lesz. A rohamosan iparosodó és technicizálódó világnak felszámolódnak a korábban alig átléphető határai: a közlekedési eszközök és a kommunikáció fejlődésének következtében jóval könnyebben és gyorsabban el lehet jutni a világ egyik pontjából a másikba, s még ennél is gyorsabban terjednek a hírek és a legkülönbözőbb információk. Ennek egyik nyilvánvaló hatását már Kemény Zsigmond is jól érzékeli:

Aztán az újabb európai események s az óriás közlekedési eszközök a nemzeti és egyéni sajátságokat is kezdik gyengíteni, míg a kereskedelmi és szellemi közös érdekek által az egyetemesség érzését és a világpolgárság előkészítő eszméit hintegetik szét. Már is rendkívüli ingerrel hatnak reánk az idegen állapotok, szokások, fogalmak és társadalmi viszonyok. (Kemény 1971: 192–193.)

Kemény a multikulturalitás modernkori élményéről beszél: a korábban zárt, java-részt befelé kommunikáló társadalmak intenzív párbeszédbe lépnek egymással, amely különösen felerősíti az előző két passzusban kiemelt tendenciákat. Rengeteg új eszme, elgondolás, beállítódás, életviteli minta és információ áramlik az egyes államalakulatok határain túlról is a modernkori ember felé, s így saját személyisége, gyakorlati etikája felépítésében már ezek a hatások is számottevőek.

Mindez természetesen jelentősen kihat az irodalmi regiszterre is. Mihail Bahtyin szerint az „új kulturális-irodalmi alkotói tudat aktív-soknyelvű világban él. A világ egyszer s mindenkorra és visszavonhatatlanul ilyené vált. [...] Véget ért a nemzeti nyelvek süket és zárt egymás mellett létezésének periódusa. A nyelvek kölcsönösen megvilágítják egymást; hiszen az egyik csak a másik fényében képes meglátni önmagát”. (Bahtyin 1996: 37.) Minden egyes nemzet nyelvében, nyelvhasználatában más és más szemléleti formák, gondolkodásmódok húzódnak meg, s ezek immár óhatatlanul formálják, alakítják egymást a modernitás világában. A „modern” regény műfaja (s annak számos alakváltozata) a multikulturalitás és soknyelvűség feltételei közepette keletkezett és vált meghatározóvá.

(*modernitás és regény*) „Korunk ezen tulajdonainak leginkább bír a szépirodalom minden nemei közt a legkétségesebb esztétikai becsű, a legformátlanabb alakú, ti. a regény, eleget tenni” (Kemény 1971: 194.) – összegzi rövid kultúrtörténeti áttekintésének legfontosabb gondolatát Kemény Zsigmond. Határozottan demonstrálja azt is, hogy egyfelől a regény műfajának újraalakulása az európai modernitás egyik legfontosabb következménye, másfelől pedig a regény egyik alapvető műfaji potenciálja, hogy leírja, értelmeze, átláthatóvá és beláthatóvá tegye a modernitás komplex változásait, segítse a korabeli befogadó tájékozódását ebben a gyökeresen átformálódó világban. A modern regény tehát „egyszerre a terméke és tanúja a saját korának”. (Goldhill 2021: 32.) A IV. fejezetben, a regénypoétikai stratégiák részletes tárgyalásánál látni fogjuk, hogy a relativizmus tapasztalatát – legkülönbözőbb világnézetek, szemléletmódok ütközését és párbeszédét – a regény képes tökéletesen színre vinni. Minden egyes regényszereplő markáns világnézeti, életviteli pozíciót mutathat fel: nyelvhasználatában, viselkedésében, sorstörténeti alakulásában egyaránt. A befogadó pedig azonosulhat bizonyos ajánlásokkal, dialógusba léphet másokkal, nagyban segítve önmaga meghatározását, személyisége felépítését az individualizálódó, multikulturális világban.

Visszatekintő távlatból is markánsan kirajzolódik ez a folyamat. Az eposz és a regény összefüggéseit 2018-ban tárgyaló Kent Puckett úgy véli, hogy a

a regény kifejezetten a modernitás karakterjegyeit magába foglaló narratív forma, mivel egyszerre két dolgot próbál keresztülvinni. Egyfelől – az eposzhoz hasonlóan – kísérletet tesz a világ teljességének a reprezentációjára: bemutatja az emberek, dolgok és események közötti kapcsolatokat, feltárja a dolgok értelmét. Másfelől viszont egyértelműen színre viszi ezen szándékok alapvető lehetetlenségét; más szóval, léte azon a belátáson alapul, hogy a modern élet ellenáll mindenfajta reprezentációs törekvésnek. (Puckett 2018: 60.)

A regények fikciós természetéről 2006-ban érkező Catherine Gallagher szerint pedig az állandó változást, „átmenetiséget” megélő modernitáskori embernek szüksége volt a regények nyújtotta „képzeletbeli tapasztalatokra” ahhoz, hogy bele tudjon helyezkedni a másik ember nézőpontjába, eljártsson egy másik élet(forma) lehetőségével, megismerje a komplex társadalmi-gazdasági folyamatok belső mozgatórugóit stb. A regény „szemlátomást olyan szabad teret nyit meg az olvasói számára, amelyben időlegesen szabadjára engedhetik a fantáziájukat”: a valóságosság illúzióját felkeltő „fikciós szerkezetük ehhez olyan biztonságos affektív légkört teremt, amely támogatja az érzelmek kockázatmentes megélését”. (Gallagher 2006: 347, 351.)

Ezen fontos funkciók betöltéséhez viszont a regény több évszázada létrejött alapstruktúráinak lényegi változáson kellett átesniük.

3. A modernitáskori regény jellegadó poétikai vonásai

Mint korábban láthattuk, a modernitás korának regénye elsősorban a populáris regiszteren tört rohamosan előre (sokszor nem különösebben jelentős esztétikai minőséget képviselő szövegekkel), ám a regénypoétikai változások legfontosabb aspektusai később az irodalomtörténeti kánon részévé váltak, melyek jelentősebb regények jellegadó mintázatai alapján beszélhetők el. Wolfgang Kayser Samuel Richardson (*Pamela*, 1740), Henry Fielding (*Tom Jones*, 1749), Laurence Sterne (*Tristram Shandy*, 1760–67), Christoph Martin Wieland (*Don Sylvio*, 1764), Johann Wolfgang Goethe (*Az ifjú Werther szenvedései*, 1774; *Wilhelm Meister tanulóévei*, 1796) műveire hivatkozva írja le a legfontosabb változásokat, de szinte minden elméletíró Cervantest tekinti a regény „atyjának”. Ebben a kontextusban a *Don Quijote* – a még csak készülő kultúrtörténeti változások egyik korai előhírnökeként – már a 17. század elején megteremtette a modern regény műfaji modelljét. A Cervantes-regény hatástörténete kétségtelenül megkerülhetetlen a regény új modelljének leírásakor. Nemcsak az elméletírók hivatkoznak rá, de 18. és 19. századi regények egy részében megidéződik Don Quijote alakja, vagy újraíródik a spanyol regény története (így például a magyar irodalom kontextusában Mikszáth Kálmán a *Beszterce ostroma* [1895] című regényében, vagy még korábban Arany János elbeszélő költeményében, a *Toldi estéjében* [1854] – vö. Gönczy 2020: 161–224.).

Wolfgang Kayser szerint a világ prózai elbeszélésének módja markánsan megváltozik a modernitás korában: szinte valamennyi poétikai stratégia jelentősen módosul az antik-barokk regénymintákhoz képest. Természetesen nagyon sokszínű és változatos regényirodalom bontakozik ki a 18–19. század fordulójától kezdődően, de ezek néhány közös, jellegadó stratégiája így is felvázolható.

(*jellemteremtés*) A legszembevetőbb változás az antik-barokk regény mintázataihoz képest a jellemteremtésben ragadható meg. A modernitáskori regényekben jóval árnyaltabb, komplexebb jellemek jelennek meg: lélektani távlatokat kap, s mélyebb betekintést ad az emberi tudat folyamataiba is a regény emberképe. (A IV. fejezetben látni fogjuk, hogy ez utóbbi a regény legfontosabb egyedítő vonása lesz.) Fontos hangsúlyozni, hogy ez a tendencia közel sem csak a realista regényekben figyelhető meg.

A jellemteremtés stratégiája nagyban különbözik a legfőbb európai regényalakzatokban, de az érzékenység napló- vagy levélregényeiben, illetve a romantikus szövegekben is lényeges szerepe lesz a pszichológiai távlatnak. Nagyon sok tekintetben a 18–19. századi regény megelőlegezi a 19–20. század fordulóján megteremtődő filozófiai-metapszichológiai emberképet: egy önmaga tetteit, gondolatait immár teljes mértékben uralni képtelen ember rétegzett mélylélektanába enged betekintést a regény.

Egy ember beszédében és viselkedésében többé már nem számára tudatos lelkiülete nyilvánul meg végső réteggént, hanem egyfajta felszín mutatkozik csupán. Mélyebbre kell tehát hatolni, és a lelki természet többnyire tudattalan hatalmait és azok működésének törvényeit kell megragadni. Wieland elbeszélésmódja tipikusan azt a meggyőződést kelti az olvasóban, hogy e mélységek feltárhatók. [...] Don Quijote többé már nem bolondnak, hanem nevelésnek számított, mivel a hiúság minduntalan megtévesztette. Ezáltal mindnyájunkhoz közel került, hiszen kisebb-nagyobb mértékben valamennyien meghamisítjuk a valóságot illúzióink vágyképeivel. (Kaysner 1998: 181, 183.)

Wolfgang Kayser gondolatmenetének belátásai nagyon jól megtámogathatók Kemény Zsigmond *Özvegy és leánya* (1855–1857) című regényéből vett rövid citátum mikroelemzésével. Kemény történelmi regényének fókuszpontjába egy bigottan vallásos, de életenergiától duzzadó özvegyasszony kerül, aki – még az elbeszélte történet ideje előtt – meglehetősen rossz házasságban élt. Megözvegyülése után viszont jelentősen átírja férje élettörténetét és kettejük korábbi viszonyát, s egyfajta példaképként tekint a férjére. Mindez persze már egy archetípusos lelki megszállottság tünete leginkább, melyet nagyon pontosan ad vissza a következő citátum. Ez először közvetlenül Tarnócziné tudatában/érzéseiben lejátszódó folyamatokba ad betekintést (az elbeszélte monológ narratopoétikai eljárásával), majd ezt egy ironikus narrátori kommentár (pszichonarráció) követi:

Megbosszulom azokat, kik Sebestyén szívét tőlem és az Istentől el akarták vonni. Érettök szokott ő el a háztól, példájokon tanulta a világi hivalkodást, velök együtt nevetett ki engemet, csengő poharak közt... s engemet nevetett ki!... S mégsem hajtod eléggé a lovakat? Rajta, rajta!... Ők szoktattak féltékenységre, s óráig kellett egykedvűleg ülnöm kacér nőik közt, kik táncoltak, kendőztek, élceket mondtak, és szemtelen danákat éneklének hárfá és citera mellett. Emlékszem, emlékszem mindenre! Míg a kegyes asszony lovait úgy ostoroztatta, hogy ha állatkínzás elleni társulat létezett volna, az őt soha tagjai közé be nem veszi; míg a nyaktörést is kockáztatá a gyors hazaérkezésért: említsük mellékesen jellemének nagy ruganyosságát, mely által néha látszatos ellentmondásba jött magával, s éppen akkor, midőn tulajdonképp a legkövetkezetesebb vala. (Kemény 1997: 209.)

Az özvegy gondolatfutamaiba – miközben a férje hidegségéért, elhibázott házasságáért bűnbaká átkozza a szomszéd nemeseket, a Mikes családot – egy finom „nyelvi” elszólás csúszik, melyben megmutatkoznak a tudattalanba fojtott érzelmei, a fájdalom elevensége. Az „engemet nevetett ki!...”-formulában egy pillanatra felszínre tör, hogy ’a hűtlen

férjem volt az, aki kinevetett (megbántott, megalázott, elhagyott) engem, s én vagyok az, aki ettől még mindig folyamatosan szenvedek, s képtelen vagyok feldolgozni/elviselni ezt az érzelmi állapotot'. Ugyanakkor ez a tisztánlátás csak egy pillanatra éri el a tudatot: valódi szembenézés helyett Tarnócziné elnyomja érzéseit, ám ez komoly lelki deformációval jár, melynek legfontosabb következménye, hogy egyfelől állandóan forrnak benne az indulatok („S mégsem hajtod eléggé a lovakat? Rajta, rajta!”), másfelől pedig a saját torz látásmódja alapján teljesen átrajzolja a valóságot. A férj utólagos, irreális idealizálása valamelyest kompenzálja az özvegy sérelmeit, de valójában a tárgyat kereső és szűnni nem akaró bosszúvágy legfőbb forrása lesz. Az orvosolhatatlan sérelem – állandó kielégülést keresve – ezért helyeződik át a legkézenfekvőbb alakra, a lányára, akit más szöveghelyeken folytonosan korhol és átkoz („Leányom, leányom! Te naponként egy-egy szeget versz koporsómba, mert semmiben sem hasonlítasz atyádnak.” – Kemény 1997: 9.), míg végül a testi és lelki adottságaira irányuló verbális agresszió a lány öngyilkosságához vezet.

A lelki deformáció és a valóságrajzoló attitűd felismerésében a Kemény-regény narrátora (még) nem hagyja teljesen magára az olvasót. Ráirányítja a figyelmet szereplője tettei/ gondolatai, illetve a valóban történő dolgok feszültségére („látszatos ellentmondásba jött magával”), ugyanakkor arra is, hogy a szereplő számára ezek a nyilvánvaló ellentmondások nem érzékelhetők, kizárólag saját tudata jelöli ki a „valóság” és „igazság” határait („tulajdonképp a legkövetkezetesebb vala”). A személyesebb, közvetlenebb narrátori megszólalás sem vállalkozik tehát arra, hogy igazságot tegyen, hogy egyértelműen eldöntse, mi számít normálisnak és valóságnak, s mi nem. Az elbeszélő pusztán jelzi, hogy az igazság és a valóság érzékelése nézőpontfüggő, s ezért nagyon eltérő lehet, s finom iróniával az olvasó figyelmét is felhívja erre az antropológiai alaphelyzetre.

(*a narrátori szerep felértékelődése*) Az *Özvegy és leánya* e rövid passzusának mikroelemzése is rávilágít arra, hogy jelentősen megváltozik a narrátor szerepe, funkciója a modernkori regényben. Ezt hangsúlyozza Wolfgang Kayser is, amikor többek között az „elbeszélő megnövekedett jelentőségével” írja le az új regényforma egyik meghatározó jellemzőjét:

ami tehát Cervantes, Fielding és Wieland elbeszélésmódjában sajátlagosnak és újnak tűnik, az az, hogy közvetítőként fellép egy mindenképpen személyes elbeszélő, aki nagyon sokoldalú lény; hogy az elbeszéltek több perspektívában vannak elcsúsztatva, s ezáltal a nyelv elveszti egyértelműségét. (Kayser 1998: 183.)

Az előtérbe nyomuló, személyesebb narrátori jelenlétnek persze számos változata jött létre a modernkori regényben, de valamennyi elbeszélői stratégia közös aspektusa, hogy ráirányítja a figyelmet a világ és a dolgok megítélésénél szövege jöhető nézőpontok megsokszorozódására és a jelenségek sokértelműségére. Az elbeszélő ezért gyakorta „a szereplő személy szemével nézi a világot” (Kayser 1998: 181.), bonyolult narratopoétikai szerkezetet mozgósítva, s nyomatékosan jelezve, hogy nincs kizárólagos igazság, csak igazságok vannak. A sokszor ironikus, játékos vagy éppen szándékosan megtévesztő narrátori magatartások, hangok is éppen ennek a többértelműségnek a felfedezésére

(és saját életére alkalmazására) igyekeznek sarkallni az olvasóit: „[é]rzék az ironikus beszédre és a világ ismerete, ebben áll az olvasó és az elbeszélő közösségének alapja”. (Kayser 1998: 181.) Az irónia tehát – eltérő intenzitással persze – megkerülhetetlen része lesz a modernitáskori regény narrátori megnyilatkozásainak, s alapjaiban változtatja meg a nyelvhez fűződő viszonyt. Ezért az „olvasó többé nem hihet vakon a szóban, hanem fogékonynak kell lennie arra, hogy több perspektíva létezik. Ahogy a világot, úgy a nyelvet is át kell látnia, és értenie kell az utalások művészetét”. (Kayser 1998: 181.) A regények az olvasónak is a legkülönbébb szerepeket kínálják fel tehát, s szembenézésre készítetik a saját mindennapi szerepjátékaikkal is.

(*teremtett világ*) A „modern” regény harmadik általánosítható poétikai stratégiája a valóságillúzióra való törekvés, mely mögött leginkább az a belátás húzódik, hogy az életvalóság képzetét egyedül a regény képes felkelteni a nyelvi-irodalmi közlésformák közül. A teremtett világ/valóság képe persze rendkívül változatos lehet a különböző regényalakzatok tekintetében, de közös vonásuk, hogy úgy igyekeznek bevezetni az olvasókat a nyelvileg konstruált társadalmi, történelmi világokba, hogy mindvégig érzékeltek annak alakulóban lévő mivoltát, illetve a világ megélésének és értelmezésének sokszor gyökeresen eltérő változatait.

A 18. századtól kibontakozó regényekben a teremtett valóság immanens aspektusai dominálnak: az antik-barokk regény gyakorta szimbolikus, reprezentatív tereit felváltják „a polgári világ, az otthon, a család, a falu, a kisváros terei”, a társadalmi folyamatok bemutatása, a 19. századtól kezdődően pedig a történelmi múlt színrevitele, a nemzetté alakulás nagyobb kérdéseinek reflektálása. Az a

kastély-környezet, melyben Wieland *Don Sylvio*ja játszódik, s Fielding *Tom Jones*-ának története elkezdődik, mutatja a változást: e kastélyok már nem a reprezentatív ember-mivolt színhelyei, hanem pontosan leírt, zárt terek, melyekben emberek élnek, pontosan olyan balgák, csodabogarak, álszentek, rajongók, gyengék és jóságosak, olyan szelídek és szilajak, egszóval oly összetettek és természetesek, mint valamennyi ember. (Kayser 1998: 187.)

Az immanencia mutatkozik meg abban is, hogy egyfelől „az egész modern regényben az immár minden transzcendens vonatkozás nélküli véletlen lesz a lét egyik meghatározó hatalmává” (Kayser 1998: 188.), nem tételeződik a dolgokat elrendező felsőbb hatalom (ez csak a szereplői tudatok világérzékelésén keresztül juthat szóhoz). Másfelől pedig a regénytörténetek a maguk egyszerűségében és egyediségében – nem pedig általános tanulságokban – igyekeznek megragadni az általuk reprezentált emberi sorsalakulásokat. Ezzel párhuzamosan már a modernitáskori regény első két évszázadában is megfigyelhető az a tendencia, amely a 19. és 20. század fordulóján kibontakozó modern regényben (Woolf, Proust stb.), majd pedig a posztmodern regényben válik meghatározóvá: a teremtett világ konkrétsága, vagy az ott zajló cselekmény dinamizmusa helyett a szereplők belső lelki tereiben játszódó történésekre irányul a figyelem. (Ezt láthatjuk például már az érzékenység napló- és levélregényeiben is.)

4. A regény emancipációjának folyamata

A regénynek azonban hosszú utat kellett befutnia ahhoz, hogy a szélesebb olvasóközönség mellett a 18–19. századi irodalomkritika és a korban formálódó irodalomtudomány is elfogadja, s a bevett irodalmi műfajokhoz sorolja. Amennyire evidencia ugyanis ma, hogy a regény része (és mindig is része volt) az irodalomnak, az még a regény robbanásszerű elterjedésekor sem volt ilyen egyértelmű. Kemény Zsigmond például 1853-ban – a kor esztétikai értékítéletét demonstrálva – a „legkétségesb esztétikai becsű” irodalmi formaként beszél a korban legnépszerűbb műfajjává váló regényről.

A 18–19. század gondolkodói, írói számos vádat fogalmaztak meg a regénnyel szemben. Friedrich Schiller szerint például a költészet verses formát kíván, ezért a prózanyelvhez kötődő regény nem számít szorosabban irodalmi alkotásnak: részben persze azért sem, mert hiányoznak a klasszikus antikvitás példaadó műfaji mintázatai a regény esetében. A regényt sokáig pusztán szórakoztató olvasmányként tartották számon, s erkölcsrontó szerepe miatt kárhoztatták, mivel rossz magatartásmintákat, életelveket közvetít. Ez az attitűd még Flaubert legismertebb regényének, a *Bovaryné*nek (1857) kortárs fogadtatásába is beszüremlett. A házasságtörő feleség története a téma tabu jellegén túl azért is keltett megütközést sokakban, mert úgy tűnt, hogy maga az író is „támogatja” ezt a társadalmi és erkölcsi elveket megkérdőjelező magatartást. Flaubert-nek bírósági tárgyaláson is meg kellett jelennie, hogy aztán ügyvédje egy narratopoétikai olvasatot kifejtve érje el a felmentését: a házasságtörés élményétől megrészegülő, boldog és fellelkesült Bovaryné állapotát felmutató narrátor ugyanis nem a saját véleményét adta vissza, hanem a személytelen elbeszélés mód révén (az elbeszél monológ narratopoétikai eljárásával) pusztán nézőpontot adott a szereplő érzélemáramlásának. (vö. Jauss 1997: 80–83. – A *Bovaryné* megidézett passzusának rövid narratopoétikai elemzését lásd a VI. fejezetben.) A regény művészi-esztétikai jellegét kétségbe vonó egyéb vádak kitértek még a művek formai egyenetlenségeire, a klasszikus, kanonikus poétikai normák hiányára, a témaválasztás szabadoságára, s arra, hogy a regény elsősorban a kevésbé művelt olvasórétegek kegyeit igyekszik kiszolgálni.

A prózai munkákat emancipáló, felszabadító törekvések természetesen már a 18. században elindultak: a legfőbb stratégia az volt, hogy a regényírók műveik nyilvánvalóan kitalált voltát „megpróbálták a valóságosság és a realizmus álarca mögé rejteni, erősen ragaszkodtak a referencialitás bizonyos fajtáihoz, s gyakran tettek átfogó igazságg kijelentéseket”. (Gallagher 2006: 337.) Az írók az olvasóközönséget közvetlenül megszólító előszavakban – a vádakra megfogalmazott fő állításokkal szemben – a regények morális hasznosságát, valóságközeliségét, valamint tudás- és igazsághordozó képességét emelték ki, s ezzel párhuzamosan a fikciós voltát is igyekeztek zárójelbe tenni: azt sugallták, hogy a regény eszmei gazdagságával kárpótol a csekélyebb költőiségért. A regényírók (Fielding, Defoe, Scott)

kinyilvánították műveik igazságát és morális hasznosságát, klasszikus jellegű igazolásokat fogalmaztak meg nem klasszicizált műfajuk számára és egyszerűen tagadták, hogy fikciót írnak. [...] A korabeli regényírók jellemző módon elkerülték, hogy műveik kitalálójaként

tüntessék föl magukat. Ellenkezőleg, mintáikat a legkülönbélebb nem fikcionális műfajok formáiból kölcsönözték: az újságcikkektől, levelektől kezdve az önéletrajzzal, életrajzzal és a történetírással bezárólag. (Phillips 1986: 125.)

Ezeknek a törekvéseknek köszönhetően egy olyan irodalmi műfaj vált meghatározóvá a modernitás küszöbén, amely „egyszerre tárta fel és rejtette el saját fikciós mivoltát”. (Gallagher 2006: 337.) Az újjászületett és fokozatosan emancipálódó regénynek természetesen számos alakváltozata jött létre, már a 19. században is. A következő fejezetben – folytatva a regénytörténeti elbeszélést – ezeket a meghatározó regényalakzatokat vizsgáljuk meg.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Bahtyin 1976

Mihail BAHTYIN, *A tér és az idő a regényben*, ford. KÖNCZÖL Csaba = M. B., *A szó esztétikája*, Budapest, Gondolat, 1976, 257–302.

Bahtyin 1996

Mihail BAHTYIN, *Eposz és regény*, ford. HETESI István = *Az irodalom elméletei III.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 27–68.

Beecroft 2018

Alexander BEECROFT, *Rises of the Novel, Ancient and Modern = The Cambridge Companion to the Novel*, ed. Eric BULSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 43–56.

Bényei 2004

BÉNYEI Tamás, *Kikiáltási ár: regény, etika, pszichoanalízis és a Lazarillo de Tormes*, *Alföld*, 2004/6, 53–72.

Berman 1988

Marshall BERMAN, *The Experience of Modernity*, New York, Penguin Book, 1988.

Béres 2018

BÉRES Norbert, *Román, 's mi jobb a' Románnál" – a román népszerűsítésének stratégiáiról*, *Magyar Könyvszemle*, 2018/3, 283–299.

Béres 2021

BÉRES Norbert, *Regények Magyarországon (1730–1836): diagram*, 2021. http://regeny-lendulet.iti.btk.mta.hu/regeny_Chart_chart.php

Bulson 2018

Eric BULSON, *Introduction = The Cambridge Companion to the Novel*, ed. Eric BULSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 1–20.

D. Tóth 2019

D. TÓTH Judit, *Zártság és teljesség (Longosz: Daphnisz és Khloé)*, *Studia Litteraria*, 2019/3–4, 12–37.

Gallagher 2006

Catherine GALLAGHER, *The Rise of Fictionality = The Novel (Volume 1: History, Geography and Culture)*, ed. FRANCO MORETTI, Princeton – Oxford, Princeton University Press, 2006, 336–363.

Giddens 2017

Anthony GIDDENS, *A modernitás következményei*, ford. SZEMES Botond, Helikon, 2017/3, 380–392.

Goldhill 2021

Simon GOLDHILL, *Finding the Time for Ancient Novels*, Daedalus, 2021/1, 26–39.

Gönczy 2020

GÖNCZY Monika, „csillagokká repesztett szöveg”: Szövegközi közelítések a 19. század második felének magyar irodalmához, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2020.

Jauss 1997

Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. BERNÁTH Csilla = *Recepcióesztétika – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Budapest, Osiris, 1997, 36–84.

Jauss 2001

Hans Robert JAUSS, *Az irodalmi posztmodernség*, ford. KATONA Gergely = *A magyar irodalmi posztmodernség*, szerk. SZIRÁK Péter, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2001, 99–116.

Kappanyos 2019

KAPPANYOS András, *A modernség változatai*, ItK, 2019/1, 33–87.

Kemény 1971

KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és dráma körül [1853]* = K. Zs., *Élet és irodalom*, Budapest, Szépirodalmi, 1971, 191–212.

Kemény 1997

KEMÉNY Zsigmond, *Özvegy és leánya [1857]*, Budapest, Európa, 1997.

Kayser 1998

Wolfgang KAYSER, *A modern regény keletkezése és válsága*, ford. V. HORVÁTH Károly = *Narratívák 2.: Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 1998, 173–204.

Kundera 1992

Milan KUNDERA, *A regény művészete*, ford. RÉZ Pál, Budapest, Európa, 1992.

Moretti 2010

Franco MORETTI, *History of the Novel, Theory of the Novel*, Novel, 2010/1, 1–10.

Phillips 1986

Mark PHILLIPS, *Macaulay, Scott and the Literary Challenge to Historiography*, Journal of the History of Ideas, 1986/1, 117–133.

Puckett 2018

Kent PUCKETT, *Epic/Novel = The Cambridge Companion to the Novel*, ed. Eric BULSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 57–73.

Safire 2004

William SAFIRE, *Narrative*, The New York Times Magazine, Dec. 5, 2004. <https://www.nytimes.com/2004/12/05/magazine/narrative.html>

Taylor 2008

Charles TAYLOR, *Modern társadalmi imaginációk*, ford. SZILÁGYI Eszter = *Sokféle modernitás*, szerk. NIEDERMÜLLER Péter, Budapest, L'Harmattan, 2008, 34–70.

Tengelyi 1998

TENGYELI László, *Élettörténet és sorseseemény*, Budapest, Atlantisz, 1998.

III. Regényváltozatok a modernitás korában: az érzékeny, a romantikus és a realista regény poétikája

BÉNYEI PÉTER

BEVEZETÉS

„A regény hosszú történelmének sokféleségét képtelenség egyetlen mintára szűkíteni”. (Žmegač 1996: 126.) Már a műfaj 18–19. századi újjászületése nagyon sok regényváltozatot hozott létre, főként azért, mert a modernitáskori regény legfőbb jellemzője az állandó keletkezésben levés, az állandó változás. A regény számos alműfaját (történelmi regény, irányregény, családregegy, fejlődésregény, detektívregény, utazási regény stb.) csak egy külön tankönyvben lehetne részletesen tárgyalni. Itt és most csak három – a korszak egy-egy meghatározó stílusirányzatában domináló, átfogóbb – regényalakzatot vizsgálunk (az érzékeny napló- és levélregény, a romantikus regény és a realista regény), azokat is csak modellszerűen. Elsősorban arra ügyelve, hogy a középiskolai oktatásban gyakran elemzésre kerülő regényalakzatok poétikai felépítettsége és egyben interpretációjának autentikus fogalmi rendszere világosan megragadható legyen.

AZ ÉRZÉKENY NAPLÓ- ÉS LEVÉLREGÉNY POÉTIKAI ALAKZATA

A 18. századi európai regényirodalom kibontakozásában meghatározó szerep jutott a napló- és levélregényeknek. Samuel Richardson (*Pamela*, 1740), Jean-Jacques Rousseau (*Julie*, 1761) és Johann Wolfgang von Goethe (*Az ifjú Werther szenvedései*, 1774) műveinek köszönhetően az angol, a francia, majd végül a német irodalomban is széles olvasóközöniséget mozgatott meg a levélregény műfaja. A század utolsó évtizedeiben a magyar olvasókhöz is eljutott: az előbb fordításokban, majd önálló művekben is megmutatkozó magyar levélregény „a teljes magyar regénytermésben bizonyosan egy markánsan elkülöníthető csoportként jelenik meg”, s közülük kettő – Kazinczy Ferenc *Bácsmegyey öszveszedett levelei* (1789) és Kármán József *Fanni hagyományai* (1795) – „végül kultikus szöveggé válik”. (Bódi 2010: 73, 74.) Ebben a fejezetben e regényalakzat jellegadó poétikai eljárásaival ismerkedünk meg.

1. Narráció

A levélregények klasszikus alakváltozataiban az én-elbeszélés kizárólagossága dominál, olyannyira, hogy már két beszélő (levelezőpartner) beléptetése is többé-kevésbé megbontja a műfaj homogén elbeszélői szólamát. Igaz, a szereplő-beszélő töredékes vallo-

másos megnyilatkozásai több esetben kiegészülnek egy külső narrátor felvezető kommentárjával, aki az életútját immár bevégző beszélő leveleinek és/vagy naplórészleteinek közlőjeként jelenik meg. Mindenesetre a narráció nagyon szűkített távlatot nyit a „teremtett” világra: a történetmondó belső érzelmeinek színrevitele dominál, az egyén társadalmi-történeti meghatározottságáról, egyáltalán, az őt körülölelő világ rezdüléseiből csak annyit tudunk meg, amennyit a saját vívódásira, testi állapotára folytonosan reflektáló én-elbeszélő felvillant. A megszólalói szövegegységek éppen ezért gyakran „a magány metaforái: a levél a távolság áthidalása, a jelen nem lévő, gyakran homályos körvonalú másik megszólítása vagy teljes szem elől veszítése; a naplóbejegyzés pedig az abszolút egyedüllét nyelvi leképezése”. (Bódi 2010: 100.) A levélregények narratív alaphelyzete, mely szerint a beszélő egyszerre alanya és tárgya is a saját megszólalásának, logikusan maga után vonja, hogy a „nyelv [...] elégtelenné válik az én meghatározására, ezáltal egyik fontos funkciója ennek a képtelenségnek a kimondása lesz”. (Bódi 2010: 144.)

Az én-elbeszélés szubjektív távlata tehát már nagyon korán modellszerű szerepet kap az európai regényirodalomban, még ha meghatározó narratív stratégiává elsősorban a 19. század végétől kibontakozó, gyakran autobiografikus szálakat mozgósító, vagy az emlékezést középpontba állító regények esetében válik.

2. Az elbeszélés strukturáltsága: kompozíció

Szintén az irodalmi modernség egyik jellegadó poétikai stratégiájának az előképét láthatjuk a levélregények történetelbeszélésének ritmusában, a történetegységek egymásra következésének logikájában. A levél- vagy naplórészletekből felépülő levélregény „egyik alapvető poétikai ismérve a töredékesség”. A metonimikusan felépülő történetelbeszélést folytonosan lebontó fragmentalitást, széttöredezettséget viszont valamelyest ellentételez az egyes „szakaszokból kikristályosodó történetegész” illúziója, melyet leginkább a keretes elbeszélés irányít: gyakran már a történet elején megtudjuk a zárlatot, amely leggyakrabban nem más, mint a hős halála. Éppen ezért egyfajta teleologikusságot a levélregények elbeszéltségében is megfigyelhetünk. Az esemény-sort „mindig az a cél vezérli, hogy valamiféleképpen elbeszélhetővé váljék a főszereplő tragikuma, a szerelem ellehetetlenülése és a rendszerint bekövetkező halál”. (Bódi 2010: 90, 102., 122.)

3. Teremtett világ, valóságreferencia – lehetséges olvasói attitűdök

Az elbeszélések teremtette világok és azok valóságreferenciái is sajátos képet mutatnak a levélregények esetében. A 19. századot domináló realista (és gyakorta romantikus) regények általában egy történetileg jól behatárolt időszakba vezetik be az olvasójukat: a megidézett kor társadalmiságának, politikai viszonylatainak aprólékos bemutatásával teremtik meg a történetben életre keltett világ valóságillúzióját. Ugyanakkor ezek

a regények lépten-nyomon reflektálnak a világok nyelvi elbeszéltségére, állandóan emlékeztetve a teremtett világot otthonosan belakó olvasót, hogy egy szöveget olvas.

Ez a fajta többszörös közvetítettség a teremtett történeti világ és olvasója valóság-érzékelése között viszont jobbra hiányzik a levélregényekből, melyek szinte kiprovokálják a szereplők élethelyzetének, lelki életének „valóságosságával” történő azonosulást. A valóságnak ilyesfajta szimulációja hatványozottan érvényesült az *Uránia* című folyóiratban – a szerzői név feltüntetése nélkül – publikált *Fanni hagyományaiban*, ahol a szerkesztői előszóként funkcionáló bevezető és Fanni töredékekben közölt levelei markánsan elkülönültek egymástól. Fannit ezért sokáig létező személyként, leveleit biográfiként fogták fel. Az érzékeny regények szövege tehát „mindenképpen szeretné a dokumentumként való olvasásra rávenni a naiv, a paktumot elfogadó olvasót, de legalábbis arra, hogy higgye el, élnek – vagy éltek – valahol a történet szereplői, az események megtörténtek, és valahol valaki őrzi az eredeti dokumentumokat”. (Hermann 2015: 70.) A stratégia eredményes volt, hiszen a levélregények olvasása széles körben kiváltotta ezt a befogadói alaphelyzetet: a szövegek egyedi valóságpoétikája egyedi olvasásmódot igényelt és mozgósított. A 18–19. század fordulóján a levélregények (de más népszerű regények, „románok”) befogadása a ma már túlzottan naivnak tűnő, a hősökkel szenvedélyesen azonosuló olvasás volt:

Olvasóját hatalmában tartja a szöveg, amelyben ő maga is otthon van: azonosul a személyekkel, és saját életét a cselekmény fikciójának kulcsában értelmezi. [...] Az olvasó – sőt egyre inkább az olvasónő – nem tudja visszafogni sem szenvedélyeit, sem könnyeit; teljes megrendültségében maga is tollat ragad, hogy hangot adjon érzelmeinek, s főként, hogy írjon az írónak, aki műve révén valóságos lelki vezetőjévé vált. (Cavallo – Chartier 2000: 32.)

Egy konkrét magyar példával illusztrálva ezt a befogadói attitűdöt: bár Kazinczy Ferenc a *Bácsmegyey* előszavában hangsúlyozza, hogy „költött történetet” olvashat a befogadó (ráadásul fordítást, nem teljesen eredeti művet), de olvasói erről nem igazán vettek tudomást. Horváth Ádám például Kazinczyhoz írt levélben számol be olvasásélményéről, amelyben előbb a szerző teremtő lelkisége közvetlen megnyilatkozásaként értelmezi a művet („hogy tsak Te vagy ama’ Teremtés, Te vagy ez álmodozó világnak olyan különböző része”). Majd a főhőssel való teljes azonosulás aktusáról is színt vall: „minden szempillantásban, még fényes nappal is érzékenyül képzelhessem, miként fogunk mindnyájan, az örökös álomnak setétes árnyékában haza felé ballagni a’ szerentsétlen Bátsmegyei után”. (Horváth 1890: 388, 389–390.) Ugyanakkor arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy ez a befogadói beállítódás bizonyos mértékben mind a mai napig a regényolvasás meghatározó attitűdje. Catherine Gallagher figyelmeztet rá, hogy „mi is – akárcsak 18. századi elődeink – együttérzünk a szereplőkkel, miközben teljes mértékben tudatában vagyunk a teremtett voltuknak. Következésképp, senki sem tud lebeszélni bennünket arról, hogy azonosuljunk a szereplőkkel, pusztán azért, mert azok nem léteznek”. (Gallagher 2006: 351–352.) (A VII. fejezet bevezetőjében erről az olvasói attitűdről részletesebben lesz szó.)

Szintén a teremtett világ „valóságát” szolgálja, hogy a levél- vagy naplórészletekben a helynevek csak torzított formában rögzítődnek. Így egyfelől „a cselekmény helyszínének felismerhetetlenné tétele, »kicsillagozása« mindig meghagyja a lehetőséget arra, hogy az olvasó a leírásokból esetleg felismerje a saját környezetét, másfelől – amennyiben a helyszín valóban fiktív helyszín – a már megszokottan paradox módon éppen a helyszín »sifírozása« hivatott az elbeszélés valós jellegét rögzíteni”. (Hermann 2015: 69.)

4. A jellemteremtés stratégiái: a belső távlat dominanciája

A levélregények középpontjába a központi szereplők önmegvalósítási, önkiteljesítési kísérletei kerülnek: „az én megteremtése és a tudat megjelenítése válik elsődleges feladattá”. (Bódi 2010: 106.) A szereplők jelleme ezen önkiteljesítő és önmagára folyton reflektáló megnyilatkozások alapján konstruálódik, a befogadói képzelet, valamint az érzelmi azonosulás aktív közreműködésével. A *Fanni* esetében csak a paratextusok befolyásolják valamelyest a főszereplővel kapcsolatos értéktulajdonítást, de ezt követően végig egy fiatal lány érzelmeiben és gondolataiban, vágyaiban és félelmeiben időzhet az olvasó, a másikhoz fordulás nehézségeit és a befelé fordulás szükségességét közvetlenül is megtapasztalva. S megtapasztalva egyben a folyamat fenyegető végkifejletét, kudarcát is: a széthullást önmaga szebb, boldogabb énjének kiteljesítése küszöbén.

A levélregény főhőseinek a legfőbb jellegadó attribútuma tehát a megbetegítő érzelmi bizonytalanság, a testi és lelki túlérzékenység: a történet fókuszában álló én-elbeszélő a saját kudarcos önmegvalósítási kísérletét beszéli el. Kármán József Fannija például a külvilágba belépő, s lassan felnőtt nővé érő kamaszlány, akinek már saját érzelmei, testi reakciói, vágyai mibenlétének felismerése, uralása is komoly kihívást jelent. Az elemi önmegértésnek ez a bizonytalansága érvényesül az önkéntelenül fellépő szerelmi vonzódásban, majd a szeretett férfival való kommunikáció zavaraiiban. A magány, a kibeszélés gátoltsága a meghatározó a párkapcsolatokban, ezért nem találnak megbékítő irányt a szerelmi érzések az érzékenység műveiben, s ezért lesz alapvető tapasztalat a kölcsönösség hiányából fakadó kiszolgáltatottság a kapcsolat megélésében – kizárólagossága téve a vonzódások viszonzásának a lehetetlenségét, az érzelmek egyensúlytalanságát.

Ugyanakkor a levélregények hősének magánya gyakran „legalább annyira vállalt, mint amennyire kényszerű magány. Nem akarja, hogy besoroltassék a társaságba, mert a társasági élet szükségképpen eltorzítja a személyiséget”. (Veres 1985: 20.) A főhős jellemző vonása lesz a társadalmi szerepjátszás szenvedélyes és tudatos elutasítása, s az idegennek és ellenségesnek tartott világ elvárásaival és törvényeivel szemben lesz számára „archimédeszi pont a szív, amely a természet szava az emberben és a *lelkiismeret*, amely nem enged letérni az erény útjáról”. (Veres 1985: 20.) Ebből az alapfeszültségből bontakozik ki a levélregények markáns emberfelfogása.

5. A jellemteremtés antropológiai konzekvenciái

Az érzékeny levélregények jellemteremtő stratégiája, a jellemek viszonyrendszere, a történetvezetés tragikus íve komoly antropológiai dilemmákat vet fel. Leginkább az ember megjobbíthatatlanságának az antropológiai felfogása (lásd Herrmann 1998: 28–51.) igazolódik a regényekben, ahol a legtöbb esetben a szerelem súlyától szenvedő lélek csak a megbetegedő test végső összeomlásában nyer relatív megnyugvást. Az emberi természet és a lelki törvényszerűségek bizonyos állandóságába vetett hit feltételezhetően ott húzódik az érzékenység antropológiai szemléletében is, csak ezek az állandók inkább az emberi test és lélek sebezhetőségét, kiszolgáltatottságát helyezik az előtérbe.

Feltűnő például, hogy Fanni naplóbejegyzéseiben milyen nagy számban találunk egy-egy mondatos, tézisszerű általánosításokat az emberről. Bódi Katalin szerint a „megírás pillanatával szinkron elmélkedés” (Bódi 2010: 139.) szüleményei ezek a Fannitól származó gondolatok, de összességében olyan konzekvens antropológiai mátrixot rajzolnak fel, hogy a szerzői tudat beszüremkedésével is számolhatunk. „Az ember pedig az embernek teszi napjait keserűkké” (Kármán 1993: 10.) – tör ki már legelső naplóbejegyzésében Fanniból a keserű felismerés (váratlanul, a kertben olvasás lelki gyönyöreit elenpontosva), s egyben rögzítve az érzékenység egyik antropológiai alapképletét. Azt az oppozíciós viszonyt, amelyben az érzékeny ember számára ellenséges, megvetéssel szemlélt külvilág áll szemben a képzelete által „újraalkotott egység eszményi világával. Az érzékeny ember ebben *otthonos*, de *abban él*”. (Debreczeni 1999, 21.) A legalapvetőbb léttapasztalat tehát az elidegenedetségi-élmény, illetve az eszményi világ realizálásának a lehetetlensége, amely antropológiai kulcsmondatokban rögzül több alkalommal is Fanni gondolatmenetében: „Megfoghatatlan magának is az ember!”; „Ne építs az emberekre; semmit se reménylj.” „Szükséges az embernek az ember. Ki rontja öszve azt a hatalmas kívánczóságot, hogy egynemű valóságokkal élhessünk?”; „Az ember nyomorúságai véghetetlenek!”; „Nem élt az, aki szeretet nélkül élt!” „Az ember az embernek legfőbb ellensége”. (Kármán 1993: 11, 13, 16, 36, 39.)

Az érzékeny ember a vágyott világot, a lélek kiteljesedését csak a másik (szeretett) emberen keresztül érheti el, de az emberi létező megjobbíthatatlan alapmeghatározottságai (önzés, ellenségeskedés, általános szeretetlenség, testi-lelki esendőségek stb.) kizárják ennek megvalósíthatóságát. Kármán művében a női lélek és test belső rezzenései, az énkép és külvilág feszültségének öngyötrő, mélyen személyes felismerései határozatlan visszaigazolják ezeket a kulcskézítéseket. Ám a legfőbb antropológiai konzekvenciát az így felfogott élet és személyiség szükségszerű elsorvadása, majd halála mondja ki, mintegy elkerülhetetlen helyzetnek mutatva fel az összeomlást. Amilyen töretlenül halad Goethe Werthere az öngyilkossághoz vezető úton (mintegy a szerelmi bánat okozta lelki betegség természetes és visszafordíthatatlan „biológiai” következményeként állítva be a szuicid tettet), ugyanolyan nyílegyenesen vezet a – *Hamupipőke* narratív mátrixára rájátszó (s azt konzekvensen lebontó) – Fanni-történet mindenfajta optimista létszemlélet felfüggesztéséhez.

Ezen a ponton ragadható meg ugyanis az érzékenység antropológiai aspektusainak legfőbb dilemmája, kritikai ösztűz alá kerülő aspektusa: az eszményi szerelem utáni

vágyódás egyfelől végtelen szenvedésbe (vagy gyakorta szenvedésbe) torkollik, míg az eszményi szerelem beteljesíthetlenségének evidens velejárója a testi legyengülés, széthullás, majd a halál. Debreczeni Attila szerint az érzékeny irodalmi hősök világlátása „erősen antinomikus szerkezetű: csak a szerelem mennyei boldogságot kínáló beteljesülését fogadják el, ezt el nem érhetvén, a halál tűnik az egyetlen lehetőségnek. [...] Az érzékenység szóban forgó változatának súlyos belső dilemmája ez, mely magában hordja e szemlélet szükségszerű transzformációjának kényszerét”. (Debreczeni, 1997: 221.)

A REALISTA ÉS A ROMANTIKUS REGÉNY POÉTIKÁJA

A 19. századi regényirodalom két átfogó és meghatározó regényalakzatát párhuzamosan fogjuk elemezni. A romantikus és a realista regényt gyakran ugyanis egymást kizáró alakzatként értelmezik: ezzel szemben – bár valóban lényegesen eltérő tematikai és poétikai jellemzőkkel írhatók le – párbeszédbe léptetésük több szempontból is indokolt.

A legfőbb indok, hogy a realista és romantikus jelzők gyakran önkényesen és reflektálatlanul mozgósítódnak a regényelemzésekben. A közvélekedés leegyszerűsítő formulái szerint akkor realista egy regény, ha a történelmi és/vagy társadalmi „valóságról” szól, vagy éppen lélektani részletezéssel bemutatott, komplex jellemeket vonultat fel. Egy regény pedig akkor romantikus, amennyiben irreális, a hétköznapi valóságtapasztalat-tól elrugaszkodó történéseket mutat be, teremtett jellemei átlagember fölötti képességekkel felruházottak, és/vagy kalandos/fordulatos események, szerelmi szenvedélyek dominanciája uralja az elbeszélést. Ezek a leírások – kellő reflexióval alkalmazva – leegyszerűsítő voltukban is helytállóak lehetnek. Ám egyfelől nagyon gyakran csak külsődleges címkeként kerülnek elő egy-egy regény osztályozásakor, másfelől pedig nem akarnak tudomást venni arról, hogy – a maga módján, a saját poétikai arzenáljának mozgósításával – a romantikus regény is gyakorta kísérletet tesz társadalmi és lélektani folyamatok reprezentációjára. Ahogyan a realista regény történetvezetése is sokszor irreális vagy mesei fordulatokban gazdag, s teremtett világának valóságseffektjeit éppen a nyelvi teremtettségre felhívó gesztusokkal – például intertextuális utalásokkal – éri el.

Egy-egy regényírói életművet lehet inkább a realizmushoz (például Kemény Zsigmond), vagy inkább a romantikához (például Jókai Mór) sorolni, de ezekben az esetekben is érdemes a poétikai, világszemléleti és antropológiai tekintetben egyaránt megmutatkozó párhuzamokra, apróbb átfedésekre is ügyelni. S nagyon óvakodni kell attól, hogy az irodalomtörténeti narratívák osztályozási hevületében olyan szövegekre és életművekre is alkalmazzuk egyik vagy másik regénypoétikai apparátust, ahol azok kevésbé vagy egyáltalán nem működőképesek. Továbbra is a magyar irodalom kontextusában maradva: Mikszáth Kálmán regényírását a recepció több kiemelkedő alakja is a romantikus-realista regény ötvözeteként próbálta megragadni, a történetmondás kalandosságát, meseiségét a romantika, míg társadalmi érzékenységét a realizmus oldalán számolva el. Pedig a Mikszáth-regények a 19. század utolsó harmadában, a 20. század legelején születtek, s bár tényleg mozgósítják a romantikus vagy realista regények

tendenciáit (is), inkább csak parodizálják vagy ironikus fénytörésbe állítják azokat. A Mikszáth-életmű újraértésének egyik fő csapásiránya éppen az volt, hogy az esztéta modernség jellegadó regénypoétikai alakításmódjai felől próbálja leírni a korpusz jellegadó aspektusait (írónia, intertextualitás, metaforikusság stb. – lásd Eisemann 1998).

Fontos hangsúlyozni azt is, hogy a 19. századi regényelméletek elsősorban a realista regény poétikai leírására törekedtek, abban láttak megvalósulni a regény ideáltípusát, s a korabeli regénykritikák is ezt a poétikát tekintették mérvadó értelmezési és értékítélet-alkotó szempontrendszernek. Ez leginkább annak a regényfelfogásnak a következménye, amely a műfaj felemelkedését a románcos formák felülírásaként, túlhaladásaként ragadta meg. Már az első modern regények „meghatározó karaktervonásának a »realizmust« tekintették a korabeli teoretikusok, amely megkülönbözteti a 18. század eleji regényírók munkáit a prózai fikciók korábbi változataitól” (Watt 1957: 10.), s innen-től kezdve lényegében „azok a szövegek, melyek nem hasonlítottak a realista regényre, kirekesztődtek a regényről zajló diskurzusokból”. (Beecroft 2018: 49.) Éppen ezért érte olyan vehemens támadás például a korban elsőpró olvasói és piaci sikereket elérő Jókai Mórt a kortárs irodalomkritika meghatározó figurái részéről. Gyulai Pál és Péterfy Jenő szinte kizárólag a realista regény normáit kérte számon a Jókai-műveken, nem a saját regénypoétikai összefüggésrendszerében vizsgálták azokat. (Gyulai 1911; Péterfy 1983.) De ha gyorsan végigfutunk a 19. századi regényirodalom európai klasszikusain (Stendhal, Balzac, Flaubert, Austen, Dickens, Hardy, James, Dosztojevszkij, Tolsztoj stb.), akkor is a realista regényirodalom dominanciája tárul elénk; természetesen a romantikus regények kánonja is létezik (Walter Scott, Alexandre Dumas, Charlotte és Emily Brontë stb.), ám a regénytörténeten belül közel sem foglalnak el olyan kanonikus pozíciót, mint a realista kánonhoz sorolt életművek.

Természetesen realista és romantikus regényalakzaton belül is számos változat létezik, ám ezek markáns tematikai, poétikai, esetenként antropológiai különbségeire ebben a fejezetben nem térhetünk ki: E. T. A. Hoffmann, Walter Scott vagy Jókai romantikus regényeinek poétikai alkata nagyban különbözik, mint ahogy más Stendhal, Flaubert, Dosztojevszkij vagy Kemény Zsigmond realizmusa is. Jellegadó poétikai tendenciák azonban felvázolhatók, s érdemes világos különbséget tenni a két alakzat között, már csak azért is, hogy világosan lássuk a párhuzamokat, átfedéseket, valamint a gyakran közös szemléleti törekvéseket is.

A romantikus és a realista regény poétikai alkatának felvázolásakor elsősorban a magyar regényirodalmi kontextusban mozgunk majd, még ha a két alakzat párhuzamos leírásának az ötlete Northrop Frye kanadai irodalomtörténészre vezethető vissza. Frye angolszász szakirodalmi előzményekre támaszkodva megkülönböztette a realista regény (novel) és a románc (romance) két alapvető regénytípusát, és az utóbbit a realista regénynél jóval archaikusabb epikai hagyományokig (mese, eposz, lovagregény stb.) visszanyúló, ám a 19. században is meghatározó szerepet betöltő regényváltozatként értelmezte. (vö. Frye 1998: 158–175.) A Frye-féle tipológiát mozgósította a Jókai-poétika újraértésére vállalkozó Szilasi László, aki a Jókai-kortárs, realista szempontrendszerrel érvényesítő kritika állításait egybegyűjtve igazolta, hogy ezek a kritikai megjegyzések egy létező műfaji alakzat képét rajzolják ki, ez pedig nem más, mint a románc. A románc

és a romantikus regény fogalmait analóg módon alkalmazzuk ebben a fejezetben, leginkább Kemény Zsigmond és Jókai Mór korpuszára vonatkoztatva az állításokat. Az antik-barokk és az érzékenység regénymodelljeihez hasonlóan az alábbiakban is csak a legjellemzőbb poétikai eljárásokra fókuszálva vázoljuk fel a realista és a romantikus regény modelljét.

1. A cselekménybonyodalom struktúrája: kompozíció

(*realista regény*) A realista regény történetmondását a lineáris-kauzális cselekményszerkezet, a metonimikus történetmondó formaelv dominanciája jellemzi (erről részletesen lásd a tankönyv VIII. fejezetét). Az egymást követően elbeszélte történetegységek időben és térben logikusan kapcsolódnak egymáshoz, valamennyi komolyabb fordulat előkészített, motivált. Természetesen a nagyobb lélegzetvételű realista regények is több cselekményszálon futtatják az eseményeket, sok epizódot tartalmaznak, de ezek a legtöbb esetben egy középpontban találkoznak össze a történet zárlatában. Regényelméleti írásában Kemény Zsigmond hangsúlyozza, hogy még a realista regények esetében sem beszélhetünk a „cselekvény” – drámai értelemben vett – „egységéről”, hiszen így „lehetetlen volna a regényírónak a nagyobb politikai és társadalmi eszmék felett uralkodni”. Ugyanakkor a regényíró megteheti, hogy csak „a kifejlődésnél hozza egymással szorosabb kapcsolatba” az addig szétartótnak látszó cselekményegységeket, vagy „egy uralkodó egyéniség vagy esemény körül gyűjtheti [...] a mellékcselekvényeket és mellékszemélyzetet”, vagy „alapeszme” tartja egységbe azokat. (Kemény 1971: 198, 200.) Kemény ugyanakkor a realista regény elengedhetetlen poétikai alkotórészének – és a hatásmechanizmus zálogának – tartja az epizódokban gazdag cselekményszöveget, valamint az események részletezését és alapos motiválását:

Ha a jó regényt detail-jaiból [részleteiből] kiveszed, kivetted éltető, elevenítő legéből. S midőn részleteit általánosítád, ezáltal kipárologtattad a műből az idő zamatját, az egyén sajátosságait, a kor színét, a művészeti tökélyt, a viszonyok pontos rajzát, a valódiságot, az igazságot, a hűséget, és elhomályosítád az élet sugarainak megtöréseit, visszatükrözéseit s azon bűvös világitást, melyet a létező világ vetett a költőire. (Kemény 1971: 207–208.)

A részletek és epizódok fontosságáról a 19. századi realista írásmód esetében hosszasan értekezik Franco Moretti is. 2006-ban írt tanulmányában Moretti hangsúlyozza, hogy a realista regények strukturális felépítése két alappilléren nyugszik: egyfelől a cselekmény meghatározó *fordulópontjain*, másfelől pedig az ún. *hézagpótló epizódokon*, melyek a fordulópontok közötti történetegységek (narratív leírások, jelenetek stb.). Az olasz irodalomtörténész szerint Jane Austen regényében, a *Büszkeség és balítéletben* (1813) mindössze három fordulópont van (Elizabeth és Darcy találkozik a 3. fejezetben; 31 fejezettel később Darcy megkéri a nő kezét; majd újabb 27 fejezet elteltével Elizabeth igent mond), a regény nagy részét az a 110 hézagpótló epizód teszi ki, amikor „az emberek beszélgetnek, kártyáznak, látogatást tesznek egymásnál, levelet olvasnak vagy zenét hall-

gatnak, megisznak egy pohár teát... Mindez elbeszélés, de a mindennapiság elbeszélése. Ez a titka a hézagpótló epizódoknak”. (Moretti 2006: 368.) Ezek a „gyenge és parazitikus epizódok” jelentősen gazdagítják a történetet, megnyitják a teremtett világ társadalmiságának és hétköznapi történéseinek különböző szintjeit, ám anélkül, hogy komolyabban befolyásolnák a kiemelt fordulópontokat, tehát közel sem elhagyhatatlan részei a regénynek. Moretti gondolatmenete egy pontján joggal teszi fel a kérdést: „De miért? Milyen célt szolgál a hétköznapiság ilyen domináns jelenléte a regényben?” (Moretti 2006: 370.)

Válaszát a tanulmányíró egy sajátos regénytörténeti narratíva kidolgozásában adja meg. Úgy látja, hogy a hézagpótló epizódok először a 19. század egyik meghatározó regényalakzatában, a történelmi regényben válnak igazán fontos műfajkonstituáló stratégiává: a Walter Scott-regények sokszor „statikus és kissé unalmas jelenetei” keltik életre a skót felföld világát, a „történelmi múlt napi rítusrendszerét: az éneklést, a vadászatot, az étkezést, tósztokat, a táncot...”. Scott ezzel az eljárással egyfelől lelassította az elbeszélést, másfelől pedig újfajta analitikus/személytelen elbeszélőstílust dolgozott ki, lehetővé téve „a leírások új fajtájának a megjelenését, melyek révén a világ sokkal pontosabban és pártatlanabban szemlélhető”. (Moretti 2006: 376.) Mindez aztán a 19. századi európai regényirodalom meghatározó strukturális jellemzője lesz: a kaland, a fordulatossá cselekmények, a nagy fordulópontok, a hihetetlen, a szokatlan események a korszak szinte valamennyi regénytípusában (családrégeny, fejlődésregény, városi regények, szerelmes történetek stb.) visszaszorulnak, átadják a helyüket a hézagpótló epizódoknak, így vagy úgy középponti elemmé emelve a „hétköznapiság újjáéledését”. (Moretti 2006: 377.) Olyannyira, hogy Flaubert *Bovarynéjében* (1857) már semmi rendkívüli nem történik, elsősorban a hézagpótló epizódok uralják a történetegységeket: a cselekmény súlypontja áthelyeződik a belső lelki terekre, a meseszöveg leértékelése, viszonylagos cselekménytelenség, a narrátori személytelenség jellemzi a regényt. Moretti összességében úgy látja, a hézagpótló epizódok sokaságát mozgósító 19. századi realista regény legfőbb kulturális hozadéka egyfelől a hétköznapiság regénycselekménybe szövése, másfelől a polgári élet leképezése:

Micsoda gyors átalakulás. 1800 körül a hézagpótló epizódok még nagy ritkaságnak számítottak a regényekben; 100 évvel később már minden regényben dominálnak (Goncourt-testvérek, Zola, Maupassant, Fontane, Gissing, James, Proust ...). Azt hiszed, hogy a *Middlemarch*-ot olvasod, de nem, valójában a hézagpótló epizódok hatalmas gyűjteményét olvasod – amely, mindent egybevetve, végül is az egész 19. század egyetlen valódi narratív leleménye. [...] Miért válnak meghatározóvá a hézagpótló epizódok a 19. században? Azért, mert az elbeszélés élvezetének olyan fajtáját kínálják, amely szoros összhangban van a polgári élet szabályszerűségével. (Moretti 2006: 379, 381.)

(romantikus regény) A hétköznapiság stilizálásával szemben a kaland a legmeghatározóbb cselekménygeneráló elem a romantikus regényekben, melyeket a fordulatokban gazdag cselekménycentrikusság, a kalandos epizódok egymásmellettsége és egymásutánisága jellemzi a leginkább – domináns narrátori jelenléttel, a történetmondás

aktusára is nagy súlyt helyezve. „A művek részeikben és sorozatszerűen a kaland alap-egységeiből épülnek fel. A már-már részeire hulló cselekményt (ha más nem) a főhős küldetése, feladata tartja össze.” (Szilasi, 2000: 107.) Rengeteg az epizód és a mellékszál a romantikus regényekben is, ezek azonban sok esetben csak lazán kapcsolódnak egymáshoz, vagy önálló anekdotaként kapnak jelentőséget. A Jókai-regények egy nagyobb korpuszára mindenképpen érvényes ez a leírás: az *Egy magyar nábob* (1853–1854) első tíz fejezete például akár önálló novellaként is olvasható lenne, még ha javarészt fontos szerepet töltenek is be a regény egyes szereplőinek jellemfelépítésében, a regény társadalompolitikai, eszmei mátrixának a felrajzolásában.

Ugyanakkor a cselekményszervezés nem kaotikus vagy öncélú a romantikus regényekben sem, csak a realista regényektől javarészt eltérő (de esetenként hasonló) strukturáló elvek érvényesülnek. Jókai társadalmi és politikai elkötelezettségű irányregényeiben például a Kemény Zsigmond által is kiemelt *eszme* lesz a meghatározó cselekményszervező elv. Az *Egy magyar nábob* esetében ez az eszme nem más, mint a polgárosodás szellemének adaptálása a magyar hagyományba és szellemiségbe: a nyitófejezetek ennek az eszmének az elgondolását mutatják be különböző nézőpontokból. Az első kocsmai fejezetben az idősebb és a fiatalabb Kárpáthy a magyar nemzeti érzésekkel áthatott polgárisodás egy-egy nemesi ellenlábasként tűnik fel: az idősebb Kárpáthy János maradiságával, míg Abellino nemzeti gyökértelenségével. Ez utóbbi szálát erősíti Abellino és Griffard bankár ördögi szövetségekötése, míg a harmadik részben (Rousseau sírjánál) feltűnnek az eszme valódi képviselői (Szentirmay, Széchenyi, Wesselényi, Barna Sándor), hogy aztán – mindenféle anekdotikus, kalandos mellékszálon futó történet végén – az ő igazságuk kerekedjen felül.

Hasonlóan szervezik egységbe a széttartó, anekdotikus történetiszálakat Jókai néhány regényében a *mítoszalkotás műveletei*. A mítosz fogalma ebben a kontextusban elsősorban azt jelenti, hogy „nemcsak fiktív események teremtenek mítoszt, hanem a történelmi események kollektív emlékezetbe történő transzformációja is. A mítosz ebben a »közösségi emlékezetben hordozott történelem« értelemben egy semleges fogalomként értenődő”. (Assmann 2008: 68.) A 48–49-es szabadságharc cselekményesítése *A kőszívű ember fiaiban* (1869) ilyen kollektív emlékezeti mitizálása a történelmi eseménynek, és hasonlóan szerveződik a magyar polgárisodás kvázi mítosza a *Fekete gyémántokban* (1870).

Barta János, a Jókai-recepció egyik kiváló irodalomtörténésze a *motívumlánc technikát* (Barta 2003: 189–190.) és az *esztétikai kompozíció* eljárását is a Jókai-szövegek kitüntetett szövegszervező eljárásának tartja. Mindkét eljárás arra figyelmeztet, hogy a kaland-és történetcentrikusság dacára a nyelvi teremtettség komplexebb eljárásai, a metaforikus történetmondó formaelv modernséghez sorolt poétikai stratégiái is következetesen érvényesülnek a romantikus regényekben. Az *arany ember* (1872) metaforikus utalás-rendszerekkel gazdagon átszőtt szöveg: így például a regény több pontján feltűnő hold motívuma önmagában is értelmezi Timár Mihály fordulatokban bővelkedő sorsalakulását, lélektani helyzetét. De több más motívikus sor és mítoszi aktualizációk sokasága is megfigyelhető a regényben, többsíkúvá téve, de egyben fókuszálva is a befogadó figyelmét. (Az *arany ember* metaforikus sorainak rövid elemzését lásd a VIII. fejezetben.) Az esztétikai kompozíció eljárása pedig azt jelenti, hogy változatos esztétikai hatású

elemek vegyítése, a különbözőség kontrasztja és dinamikája szervezi leginkább a történetmondást és a befogadást: „így vegyül Jókainál a tragikum, a fenség, az elégikus búsongás, az érzelmes pátosz, a komikus, torz, groteszk, fantasztikus, ironikus, izgalmas, festői jelenetekkel”. (Barta 1966: 89.)

Komplex, több regiszteren kommunikáló szöveg tehát a cselekménycentrikus romantikus regény is: ráadásul gyakran éppen ezekre a – realista regénytől eltérő – cselekményszervező eljárásokra építve igyekszik „realista” hatást kelteni, társadalmi vagy lélektani reprezentációra törekedni.

2. Jellemteremtési stratégiák

A cselekménybonyodalom strukturáltsága mellett a jellemteremtési stratégiák alapján szokás éles határvonalat húzni a realista és a romantikus regény közé.

(*realista regény*) A realista regények hősei túlnyomórészt többkomponensű, árnyalt, motivált, lélektanilag is megrajzolt, a történések során állandó változásban lévő jellemek. Teremtett személyiségük a „pszichológiai részletezés” komplex történetmondói eljárása során bontakozik ki: tetteik, másokkal létesített viszonyrendszerek, közvetlen tudatábrázolások, narrátori kommentárok stb. komplex, sokszor ellentmondásos közegében alakul, formálódik a jellemük. A realizmus épen ezért a „nyelvek, tudatok, világfölfogások többféleségét igényli”. (Szegedy-Maszák, 1998: 36.) Gyakran közvetlenül is szerepet kap a realista regényekben a lélektani folyamatok reprezentációja: Tarnóczyné (*Özvegy és leánya*) viselkedésének a tünetei például több-kevésbé átfordíthatók lennének egy pszichológiai esettanulmány aspektusaivá.

A regényhősök átlagemberi képességekkel rendelkeznek, emberi vagy társadalmi szempontból nem állnak magasabb vagy mélyebb szinten, mint akár az elbeszélő, akár a történetbefogadó: „általában ritkán kivételes egyéniségek”. (Szegedy-Maszák, 1998: 30.) A szereplői döntések, hirtelen reakciók, cselekedetek szinte minden esetben motiváltak, még a látszólag véletlenül bekövetkező események mögött is valamifajta logikai rend körvonalazódik. Például az *Özvegy és leánya* (1855–1857) történetvezetésének tragikus fordulópontja, amikor a Mikes házba érkező fejedelem előtt őszintén színt vall elrablásáról Sára, ezzel pedig – szándéka ellenére – a Mikes testvérek vesztét (fő- és jószágvesztés) okozza. Sára sorsdöntő vallomását azonban sok szempontból előkészíti a regény történetvezetése. Kezdve az elrablástól (a lány azt hiszi, hogy elrablója, János magának ragadja el) az első komoly kiábrándulásáig (testvérének, Kelemennek rabolták el), János tudatos hazugságán át (apjának azt hazudja, hogy jegyese van – ennek Sára akaratlanul fültanúja lesz) a Mikes család többi tagjának lekezelő maskulin viselkedése provokálta dacon keresztül a megalázó szituációval (ki kell állnia az erdélyi főurak elé) bezárólag többszörösen motivált Sára sorsfordító döntése – amely az ő útját is tragikus pályára tereli.

Kemény Zsigmond – aki szerint a regény „a művészetet legközelebb hozhatja a valódi élethez” – elméleti esszéjében a jellemteremtés kapcsán is a realista regénypoétika elvárásrendszerét érvényesíti. Kiemeli a jellemek motiváltságának, lélektani indokolt-

ságának a poétikai normáját („a regényben a jellemekek még szigorúbban lehetnek indokolva, és még leigézőbb varázssal ragadhatják magukkal az olvasót, mint a drámában”), a jellemfejlődés reprezentációját pedig azért tekinti kiemelkedően fontosnak, mert ebben az ember egyik antropológiai sajátosságát kell demonstrálnia a regénynek: a körülmények és a tapasztalások hatására lassan alakuló/formálódó személyiség vízióját.

Szorosan véve, senki sem marad múltjához következetes; [...] A jellem e változása igen gyakran hallgatag, észrevétlen, csattanás nélküli, s nem ered oly cselekedeteinkből, melyek következményeiknél fogva magukkal ragadjanak, vagy az addigitól ellenkező irányok felé lökjenek. Másokká csak azért leszünk, mert láttunk, mert tapasztaltunk, mert éltünk. Fogékonyságunk a napok haladása és az apró élmények által veszt vagy nyer, és ízleteinkkel, vágyainkkal, tanulmányainkkal, sőt a körrel együtt, melybe lépünk, egész lényünkbe lassanként idegen sajátosságok mennek át, hogy a jellem organikus részeivé váljanak, mint a testben a táplálék. [...] És a regényíró [...], *ha regénye évek alatt foly le, akkor minden jellemeinél visszatükrözteti ezen természetes fejlődést is, mely újjal mutatható indokokra nem támaszkodik; sőt ő a cselekvényeket is, melyek a jellem nagy hajlításait eszközlik, mindig ezen médiumon fogja átszűrni.* (Kemény 1971: 205–206.)

(*romantikus regény*) A romantikus regények hősei „a valóságban megszokott emberknél és fiktív környezetükénél is magasabbrendűek; [...] noha a művekben mindvégig emberként vannak ábrázolva. A bátorság és kitarás (számunkra természetellenes) csodái az ő számukra természetesekek”. (Szilasi 2000: 106.) A teremtett jellemekek személyisége és lélektani alkata általában nem komplikált, néhány meghatározó jellemtulajdonságra szűkül, melyek a legtöbb esetben állandóak maradnak: a romantikus hősök nem mennek keresztül komoly jellemváltozáson az átélt történések során, a más emberekkel való interakció hatására. Egyértelmű, jól leírható és megragadható jellemekekkel, személyiségekkel találkozunk ezekben a művekben, akiket a regény narrátora „vagy határozottan előnyös, vagy kifejezetten hátrányos színben tünteti föl”. (Szegegy-Maszák 1989: 29.) Ennek köszönhető, hogy a jellemekek viszonyrendszere a romantikus regényekben meglehetősen statikus, gyakran jók és gonoszok tábora feszül egymásnak a cselekmény előrehaladásában. Gyakori a jellemteremtés hiperbolikus alakzata a szereplők felépítésében (tehát a túlzás, a felnagyítás, az emberfölötti képességek realizációja), s ezek a hiperbolikus hősök gyakran irreális, a hétköznapi valóságtapasztalatot felülíró kalandokba keverednek.

Ezt a domináns jellemteremtési stratégiát általában élesen bírálják az elméletírók vagy a kritikusok, elmaradotabbnak ítélve az összetettebb jellemekeket mozgó realista regényekhez viszonyítva. Jókai Mór is a kritikák keresztútjába került. A Jókai-recepció nagy része szerint a Jókai-jellemekek egykomponensűek, nem mennek át különösebb változáson, lelki fejlődésen, reprezentációjuk nélkülözi a pszichológiai részletezést, a lelket mozgó mechanizmusok színrevitelét, összességében „az elhithető lelki alakulás, jellemfejlődés hiányzik” (Barta 1966: 78.) a műveiből. A Jókai-hősök hiperbolikus figurák, akik emberfeletti tetteket hajtanak végre, fizikumuk és moráljuk messze meghaladja az átlag halandóét, vagy éppen nyomorúságukban múlják messze alul az átlagember-

létet. Létrejöttüket, formálódásukat alapvetően az írói fantázia, a cselekményalakulás dinamikája, az anekdota vagy az életkép narratívája, vagy esetleg a közönség igénye határozza meg – lényegében tehát nem sokat tanulhatunk az emberről Jókai műveit olvasva. (A kritikai szövegek összegzését lásd Szilasi 2000: 93–94.)

Ugyanakkor a bírálatok vehemenciája, a romantikus jellemteremtő stratégia leértékelése könnyen a visszájára fordítható. Sokan – negatív felhanggal – a mesehősökhöz hasonlítják a romantikus regények szereplőit, azzal viszont nem számolnak, hogy az ilyen típusú szövegek meseolvasói attitűdöket (is) előhívhatnak az olvasásba belemerülő befogadóból. Természetesen a romantikus regények nem mesék, de innen szemlélve látható, hogy ez a regényalkat elsősorban „realitásra nem törekvő, motiválatlan, egyben a pszichológiai archetípusok felé mutató és alapvetően allegorikus jellemábrázolásával” (Szilasi, 2000: 108.) tér el a realista regénytől. Erősen stilizált figurákat mozgósítanak tehát ezek a regények, de a szereplők látszólag egysíkú tulajdonságaihoz gyakran jelképes és allegorikus jelentésképzetek társulnak, melyeket az olvasónak ugyanolyan figyelmesen kell követnie és dekódolnia, mint a realista regények bonyolultabb jellemeit. A lélektani folyamatrajzok árnyalt reprezentációjára is kiválóan alkalmasak tehát a romantikus regények, csak merőben más stratégiákkal érik el, mint a realista regények: a stilizált, hiperbolikus jellemekbe pszichológiai archetípusok mintázatai íródnak bele, vagy élettörténetük jelképes útja rajzol ki markáns lélektani párhuzamokat. Mindjárt látni fogjuk, hogy ezt elsősorban a mítoszok, mesék, legendák archaikus elbeszélőformáinak és motívumainak a mozgósításával éri el a romantikus regény.

A kritika által bírált „közönségigénynek megfelelés” egy kevésbé hangsúlyozott aspektusáról sem szabad elfelejtkeznünk. Egy 2004-es olvasáspszichológiai felmérés arra a konklúzióra jutott, hogy az egyik legfontosabb hatástényező, amelynek köszönhetően egy regény befolyásolhatja az olvasók mindennapi életét, éppen az, ha „olyan karaktereket létesít, akiknek a tulajdonságai állandóak a történet egészében”. (Gerrig – Rapp 2004: 271.) Az olvasók tehát jobban tudnak azonosulni az egyértelmű jellemekkel, a kevésbé bonyolult emberi viszonylatokkal.

3. A teremtett világ kontúrjai: világkép

(*realista regény*) A realista regények teremtett világi esetében a miméziselvűség, a valóság-illúzió megteremtésének a stratégiája elsődleges. A világképük immanens, tehát nem történhet olyan esemény a regényben, amely mögött valamilyen transzcendens jelenség állna, valamilyen metafizikai tényező húzódná meg. Éppen ezért alkalmasak a 19. század realista regényének legkülönbélebb változatai társadalmi folyamatok reprezentálására vagy a történelmi múlt valamely szakaszának cselekményesítésére. A realista regények „kronopozsa”, tér-idő szerkezete is jól megragadható az olvasásban, mivel a legtöbb mű „gyakorító szemléletű történetmondással kezdődik: [...] az első fejezetek életképet rajzolnak, különböző jeleneteket mutatnak be” a teremtett világ fontosabb társadalmi, történelmi vagy magánéletének színtereiből, zárt közösségek szokásrendszereiből, kijelölve az események időkoordinátáit is. (Szegedy-Maszák 1989: 37.)

Viszont éppen e stratégiák leegyszerűsítő értelmezése szokta gyakran vakvágányra terelni a realista regények olvasását és értelmezését. Ilyen például a reflektálatlan társadalomkritikai olvasás, amikor is közismert társadalomtörténeti, társadalompolitikai tézisek vagy közhelyek demonstrálásával helyettesíti a befogadó a szöveg szorosabb interpretációját. (Lásd Bényei 2019: 251–255.) A realista regények „naiv” befogadásában az olvasó gyakran a teremtett társadalmi, történelmi világot tényleg valóságosként lakja be, a teremtett jellemeket valós személyként közelíti meg, így mellőzve a nyelvi jelek komplex utalásainak és a szöveg kommunikációjának dekódolását. Ugyanakkor nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy a realista regényeket is ugyanolyan nyelvi teremtettség jellemzi, mint minden más irodalmi alkotást:

A regények realizmusa nagyrészt illúzió alapul: a trükk lényege, hogy a regény teremtett világa olyanok tűnjön, mintha része lenne a valóságos világnak, nem pedig – ahogyan azt általában gondoljuk – pusztán ábrázolja azt. A realista regények – ahelyett, hogy utánoznák a valóságot – olyan realitásaspektusokra játszanak rá, melyek már ismerősek az olvasók számára; mindezek először egy fogalmi keret részeként realizálódnak az olvasás során, de végül integrálódnak a befogadók által jól ismert valóságos világba. (Fludernik 2009: 55.)

A realista regényekben éppen ezért találkozunk látszólag pazarló, „fölösleges részletek”, leírások sokaságával, melyek a valóság illúzióját keltik az olvasóban: a realista szövegeknek ezt a bevett stratégiáját Roland Barthes valóságghatásnak nevezi. „Egy barométer alatt vén zongora görnyedezett, dobozok és kartonok gúlába rakott tömege alatt” – idézi 1968-ban publikált tanulmányában egy Flaubert-elbeszélés (*Egy jámbor lélek*, 1877) szobaleírását a francia teoretikus (Barthes 2019: 463.), hangsúlyozva, hogy a barométer látványának beleszövése a leírásba pusztán narratív luxus: mindenféle konnotációt nélkülöz, hiszen semmi újat nem árul el a szoba lakójáról, vagy annak társadalmi státusáról, így minden további nélkül elhagyható lenne. Ugyanakkor ezeknek a feleslegesnek tűnő részleteknek központi szerepe van a teremtett világok megalapozásában, valóságillúziójának a felkeltésében: „ezért aztán Flaubert barométere [...] csak ennyit mond: mi vagyunk a valóság. A valóság kategóriáját, nem pedig esetleges tartalmait jelölik”. (Barthes 2019: 469.)

De más szempontból is jelentős árnyalásra szorulnak a világgép immanenciájáról és miméziselvűségéről nagyvonalakban felvázolt belátások. „Csodás” fordulatok, hétköznapi tapasztalatot radikálisan felülíró kalandok, történetfordulatok valóban nem jellemzik a realista regények történetvezetését, ám a világ transzcendens tágasságának a feltételezése több szempontból is megmutatkozik. Egyfelől áttételesen, intertextuális utalásrendszerek alkalmazásával, mitikus szerkezetek mozgósításával, a görög és keresztény mitológiák legkülönbélebb allúzióján keresztül (ilyen az *Özvegy és leányában* a Médeia mitológéma és Keresztelő Szent János története); másfelől pedig a szereplői tudathoz kötötten mutatkozik meg metafizikai szféra feltételezése. A képtelen, a misztikus, az irreális tehát „nem hiányzik a realista regényekből, ehelyett azt mondhatjuk: lélektani indoklást kap”. (Szegedy-Maszák 1989: 19.) A személyes vallásos beállítódás és az erre alapozott gyakorlati etika és magatartás nagyon sok változata jelenik meg

például az *Özvegy és leánya* szereplőgárdájában: bigott, aszketikus hitvallástól a vakbuzgóságon keresztül elmélyült, kételyekkel teli hitgyakorlatra is hozva példát. Összességében tehát kijelenthető, hogy „általában véve számos realista regényben lehet rejtett metafizikát sejteni”: „Dickens több regényében is fölismerhető a tündérmese alapszerkezete, a Viktória-kor legtöbb regénye megfelel a keresztény erkölcs tanításainak, a transzcendencia a XIX. század jó néhány orosz regényében fontos szerephez jut”. (Szegegy-Maszák 1989: 15.)

Szintén a realista regények egyik paradoxona, hogy miközben szigorú referencialításra (szoros valóságvonatkoztatásra) törekuszenek, ugyanúgy a nyelvi teremtettség közbejöttével teremtik meg a történet valóságosságát: gyakran játszanak rá más szövegvilágokra, s reflektálnak arra, hogy az olvasó nem reális történetet, hanem irodalmi szöveget olvas. S bár a realista regényírók feltételezhetően hisznek a tökéletesen átlátszó nyelv klasszicista utópiájában (tehát abban, hogy a nyelv képes közvetlenül átadni a világban és az emberben zajló történéseket, folyamatokat), valójában metaforikus utalásokban, mellékjelentésekben gazdag nyelvet mozgósítva beszélnek el a történetet. „A realizmustól tehát korántsem idegen annak hangsúlyozása, hogy a regény ugyanúgy írott mű, mint amelyekből idézet található a szövegében.” (Szegegy-Maszák 1989: 12.) A látszólag romantikaellenes sajátosságok tehát nincsenek feltétlen ellentmondásban a romantikus regények világtերemtő eljárásaival és kommunikációjával. Sőt, a realista próza legfontosabb axiómája, hogy egyfelől az irodalmi szöveg „realizmusa nem az életvalóság közvetlen felmutatásában rejlik, hanem sokkal inkább abban, *ahogyan* reprezentálja azt” (Watt 1957: 11.), másfelől pedig „a realizmus legalább annyira a valóságtól való távolságról szól, mint amennyire közelít felé”. (Sayeau 2018: 91.)

(*romantikus regény*) Ez utóbbi konklúziót természetesen érdemes figyelembe venni a romantikus regények világtերemtő eljárásainak az értelmezésekor is. Ezekben a szövegekben ugyanis jóval szembetűnőbbek a fikciós eljárások műveletei, valamint a hétköznapi valóságtapasztalatot átlépő történések, ugyanakkor sokszor éppen ezek a műveletek tesznek lehetővé érzékeny társadalombrázolást, a történő élet folyamatainak irodalmi feltárását. „A valóságbrázolás és a fikcionalitás tekintetében nehezen értelmezhető vegyesség jellemzi” tehát a romantikus regényeket. (Szilasi 2000: 106.) A teremtett valóság, a tapasztalati világ határai kitágulnak. A hősök olyan világban mozognak, ahol a természet törvényei gyakorta átmenetileg felfüggesztődnek, s nagyon gyakori a tapasztalaton túli világ érzékeltetése a teremtett történésekben vagy a narrátori kommentárookban: a transzcendens szféra is a hétköznapi világ része lesz. Bármiféle isteni vagy transzcendens létező közvetlen szerepeltetése még a romantikus regény esetében is teljesen műfajidegen. Ugyanakkor a gyakran látványos fordulatokat hozó, grandiózus véletlenekkel teli történések mögött felsejlik valamiféle mindent elrendező akarat jelenléte. Ilyen például Timár Mihály megszabadulása *Az arany ember* egyik záró jelenetében, de a sziget világa is magában hordozza a paradicsomi létezés kontúrjait, a civilizációt megváltó lehetőséget: a teremtett világ eleve elrajzolt, hiába játszódna a történések nagyrészt körülhatárolható tér-időben, a 19. századi Komárom városában.

Ugyanakkor Szilasi László is hangsúlyozza, hogy az olvasó képes belakni ezt az irreális történésekkel teli világot is. Szerinte az erős fikciós kódokra támaszkodó, a hétköznapi tapasztalaton gyakorta átlépő valóságteremtés „alkalmi, a mű elolvasása után azonnal

elmúló, de közben nagyon is intenzív valóságillúziót biztosít”. (Szilasi 2000: 106.) Az olvasó tehát otthonosan tud mozogni a romantikus regények gyakran irreális elemekkel zsúfolt, teremtett világaiban is, s ezt a hatást számos, életszerűséget sugalmazó poétikai eljárás igyekszik kiváltani. Jókai Mór esetében a szakirodalom az „elhitetés művészetének” nevezi azon szövegszervező eljárások összességét, melynek köszönhetően a regény egy „életeli, feszültséggel-mozgással teli helyzet kellős közepébe állítja az olvasót”, s olyan olvasói várakozásokat ébreszt, melyek folytonosan lekötik a befogadó figyelmét, s így benne tartják egy a hétköznapi valóságnál mélyebb, intenzívebb világban. A világ hétköznapi aspektusainak mellőzése sokkal elevebbé teszi az élmények, szenvedélyek, tragédiák átélését az olvasók számára. (Barta 1966: 71–72.)

4. A szöveghagyományhoz való viszony

A következő nagyobb fejezetben lesz részletesen szó arról, hogy a regény ötvözet jellegű műfaj, s képes magába olvasztani számos műnem, műfaj, diskurzus formai-poétikai jellemzőit. A realista és a romantikus regény eltérő törekvései (persze átfedésekkel) ebből a távlatból is tetten érhetők.

(*realista regény*) A (hétköznapi) valóság illúzióját felkelteni vágyó realista regények gyakran játszanak rá vagy imitálják nem irodalmi diskurzusok beszédmódjait, szemléleti formáit. A realista történelmi regények narrátorai gyakran kvázi történetíróként szólnak meg. A legjobb példa erre talán Tolsztoj grandiózus műve, a *Háború és béke* (1869), melynek elbeszélője gyakran nyíltan deklarálja történetírói elkötelezettségét, s a regény egyes részei lényegében „hosszan tartó meditációk a történelemről”. (Bulson 2018: 7.) A regény narrátora feltűnő szuverenitással jelenik meg, és nagyon közel kerül a történetírói szövegek szerző-elbeszélő pozíciójához, több alkalommal élesen bírálja a tudományos múltkonstrukciók esetlegességeit, argumentációs sémáinak leszűkítő tendenciáit, s vele szemben állítja fel a saját múltértelmezését. Ezen túl a 19. századi regények narrátori szólamában (ritkábban szereplői megnyilatkozásaiban) gyakran olvashatunk kisebb filozófiai értekezéseket, esztétikai gondolatmeneteket vagy társadalomszociológiai eszmefuttatásokat: Kemény Zsigmond vagy Eötvös József regényeiből számos példát lehetne sorolni.

Persze ezek az átjátszások még nem változtatják meg a szövegek irodalmi státusát, ugyanis a tényszerű dolgok „részletes vizsgálata és felfejtése nem tartozik a narrátori műveletek közé. Mindez a történetíró működési köre, aki alaposan tanulmányozza és átfogóan áttekinti a történéseket. A regények narrátorai csak reflexiókat írnak, s az abba foglalt bölcsesség pusztán egy józan tűnődés folyamatának az eredménye”. (Culler 2004: 31.) Még a realista regény sem törekszik és nem is törekedhet tehát történetírói, filozófiai, társadalomtörténelmi „tudás” közvetítésére. A narrátori szót még ebben az esetben is felülírják vagy jelentősen árnyalják a regény történései, a szereplői sorsalakulások. S arról sem szabad természetesen elfelejtkezni, hogy jól megmunkált intertextuális háló, mítoszi-mesei-irodalmi utalásrendszerek bonyolult szövedéke jellemzi a realista regények szövegszerű megalkotottságát is.

(romantikus regény) A romantikus regények elsődleges vonatkozási rendszere, megidézett szöveghagyománya az archaikus műfaji mintákig, elbeszélőformákig (mítosz, mese, legenda) nyúlik vissza, magába építi, transzformálja azok jellegadó tematikai és poétikai eljárásait, történetvezetési stratégiáit, motívumait.

A mítoszaktualizációnak számos változatát figyelhetjük meg a romantikus regényekben, így Jókai Mór regényeiben is. A legegyszerűbb formája ennek az antik mitológiai vagy a bibliai történetekre, alakokra való állandó utalás, rájátszás. Így asszociálódik például Timár Mihály alakja a megkísértett Jézus élethelyzetéhez, vagy a történet nagyobb részében Midász király alakjához. Konkrét mitológiai történetek részaktualizációi is a regények nagyobb kompozíciós egységeivé válhatnak. Ilyen a megváltástörténet motívuma Jókai *Egy magyar nábob*jában, a bűnbeesés-bűnhődés-kegyelem bibliai mitológemája *Az arany emberben*, az ördögi szövetségkötés *A kőszívű ember fiaiban* vagy az *Egy magyar nábobban*. (Igaz, az inkább realizmushoz sorolt Balzac-regényben, *A számbőrben* [1831] még fontosabb ez utóbbi mítoszi történet realizációja.) S ahogy korábban már szóba került, Jókai egyes regényeiben kvázi „mítoszalkotási” kísérletekkel – a kollektív emlékezet szimbolikus történeteinek a megalkotásával – is találkozhatunk. Ilyen a polgári alapon szerveződő nemzet „új mítosza” *A kőszívű ember fiai*, vagy a polgári gazdasági és társadalmi világ „mítosza” a *Fekete gyémántok* lapjain.

Népmesei motívumok, történetmondási formák mozgósítása is gyakori Jókainál. *Az arany ember* hőseinek nagy része a mesei szerepkörökhöz hasonlóan építkezik (Timár: mesehős-parasztlegény; Timea: királykisasszony; Kacsuka: segítő; Athalie: gonosz mostoha; Tódor: ármánykodó figura stb.). A legendákra rájátszás vagy a legendaképződés Mikszáth Kálmán – közel sem tisztán romantikusnak nevezhető – regényeiben lesz majd gyakorta a szövegalkotás és a szövegértelmezés kulcsa (például *Szent Péter esernyője*, 1895).

5. A realista és a romantikus írásmód szimbiózisa a 19. században

A romantikus és a realista regény párhuzamos poétikai jellemzésének zárásaként érdemes újra kiemelni, hogy a két regényalakzat élénk szimbiózisban élt egymással a 19. század folyamán. Ez többek között azzal a következménnyel járt, hogy a realista regény reprezentatív szövegeiben is felbukkannak romantikus regényre jellemző eljárások. Így például a 19. századi történelmi regények realista változatait áthatja a történelmi-nemzeti múlt romantikus kultusza. Kemény Zsigmond *Özvegy és leányában* emellett fontos cselekményszervező szerepet kap az eszményi (irodalmiasított) szerelem – persze ironikus fénytörésbe helyezett – kultusza, vagy olyan romantikus kompozíciós eljárások, mint a késleltetés, a titok-technika, vagy a fordulat lehetőségét mindvégig fenntartó, jótettért kapott és feloldozást hozó gyűrű mesei motívuma.

A konkrét poétikai átcsapások mellett arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a 21. századi olvasó távlatában már eleve elmosódik a határ a két irányzat között, hiszen a 19. századi irodalom realista teljesítményei esetében mai olvasó kevésbé érzékeli a

romantikától elválasztó tendenciákat. A *Vörös és feketét* (1830), a *Holt lelkeket* (1842), az *Anna Kareninát* (1878), az *Effi Briestet* (1894) stb. a kortársak társadalmi és lélektani folyamatokat bemutató történetként fogadták be, ma már inkább romantikus regényként olvassuk. Éppen ezért kell figyelmesnek lenni a jellegadó poétikai és szemléleti alakításmódokra, amennyiben szakmai-oktatási kontextusban kerülnek elő ezek a szövegek.

A szimbiózis egy másik aspektusára is ki kell térnünk, hiszen a romantikus írásmód is lehetőséget teremt bizonyos a „realista” törekvések egyedi színrevitelére, így például a társadalmi reprezentáció színrevitelére, alternatív történetírói múltkép megalkotására, valamint a lélektani folyamatok izgalmas ábrázolása. Az első tendenciára jó példa az *Egy magyar nábob* Jókaitól, amely a reformkor történéseinek sajátos beállítását nyújtja; alternatív történetírásként is olvasható *A kőszívű ember fiai*, amely a 48–49-es szabadságharc sajátos, ám sokak történelmi tudatát formáló cselekményesítésére tesz kísérletet; míg *Az arany ember* kifejezetten árnyalt lélektani folyamatként viszi színre Timár Mihály sorsalakulását.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Assmann 2008

Aleida ASSMANN, *Transformations between History and Memory*, *Social Research*, 2008/1, 49–72.

Barthes 2019

Roland BARTHES, *Valósághatás*, ford. P. SIMON Attila = *Leírás: Elmélet, irodalom, kép*, szerk. HAJDU Péter et. al., Budapest, reciti, 2019, 463–469.

Barta 1966

BARTA JÁNOS, *Jókai és a művészi igazság* = B. J., *Költők és írók*, Budapest, Akadémiai, 1966, 61–90.

Barta 2003

BARTA JÁNOS, *Timár Mihály, az aranyember* = B. J., *Arany János és kortársai*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003, II, 176–198.

Beecroft 2018

Alexander BEECROFT, *Rises of the Novel, Ancient and Modern* = *The Cambridge Companion to the Novel*, ed. Eric BULSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 43–56.

Bényei 2019

BÉNYEI Péter, *Az irodalmi szövegértelmezés határos határtalanságáról*, *Studia Litteraria*, 2019/3–4, 231–283.

Bódi 2010

BÓDI Katalin, *Könny és tinta: A magyar levélregény és heroída történeti és poétikai háttere*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010.

Bulson 2018

ERIC BULSON, *Introduction* = *The Cambridge Companion to the Novel*, ed. Eric BULSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 1–20.

Cavallo–Chartier 2000

Guglielmo CAVALLO, Roger CHARTIER, *Bevezetés*, ford. SAJÓ Tamás = *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, szerk. Guglielmo CAVALLO, Roger CHARTIER, Budapest, Balassi, 2000, 9–12.

Culler 2004

Jonathan CULLER, *Omniscience*, *Narrative*, 2004/1, 22–34.

Debreczeni 1997

DEBRECZENI Attila, *Kisfaludy Sándor „érzékeny” évtizede* = KISFALUDY Sándor, *Szép prózai művek*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997, 211–225.

Debreczeni 1999

DEBRECZENI Attila, „Érzékenység” és „érzékeny” irodalom, *It*, 1999/1, 12–29.

Eisemann 1998

EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán*, Budapest, Korona, 1998.

Frye 1998

Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Budapest, Helikon, 1998.

Gallagher 2006

Catherine GALLAGHER, *The Rise of Fictionality = The Novel (Volume 1: History, Geography and Culture)*, ed. FRANCO MORETTI, Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2006, 336–363.

Gerrig–Rapp 2004

Richard J. GERRIG, David N. RAPP, *Psychological Processes Underlying Literary Impact*, *Poetics Today*, 2004/2, 265–281.

Gyulai 1911

GYULAI Pál, *Jókai legújabb művei [1869]* = Gy. P., *Bírálatok 1861–1903*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1911, 73–99.

Hermann 2015

HERMANN Zoltán, *Ipiapacs: Pszeudonímia, anonímia, anímia és onímia a szentimentális irodalomban* = H. Z., *A boldogtalanság iskolája: Esszék, tanulmányok az érzékenység és a romantika korának magyar irodalmáról*, Budapest, Ráció, 2015, 67–75.

Herrmann 1998

Ulrich HERRMANN, *A megjobbíthatatlan tökéletesítése? A 18. századi antropológia egy paradoxonáról*, ford. BALOGH István = *Antropológia az ember halála után*, szerk. Dietmar KAMPER, Christoph WULF, Budapest, József Műhely, 1998, 28–51.

Horváth 1890

Horváth Ádám *levele Kazinczyhoz*, 1789. június 18. = *Kazinczy Ferenc levelezése*, szerk. Dr. VÁCZY János, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1890, I, 388–390.

Kayser 1998

Wolfgang KAYSER, *A modern regény keletkezése és válsága*, ford. V. HORVÁTH Károly = *Narratívák 2.: Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 1998, 173–204.

Kármán 1993

KÁRMÁN József, *Fanni hagyományai = Régi magyar regények*, szerk. KERÉNYI Ferenc, Budapest, Unikornis, 1993, 7–50.

Kemény 1971

KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és dráma körül* [1853] = K. Zs., *Élet és irodalom*, Budapest, Szépirodalmi, 1971, 191–212.

Moretti 2006

FRANCO MORETTI, *Serious Century = The Novel (Volume 1: History, Geography and Culture)*, ed. Franco MORETTI, Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2006, 364–400.

Péterfy 1983

PÉTERFY Jenő, *Jókai Mór* [1881] = P. J., *Válogatott művei*, Budapest, Szépirodalmi, 1983, 603–632.

Sayeau 2018

MICHAEL SAYEAU, *Realism and the Novel = The Cambridge Companion to the Novel*, ed. Eric BULSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 91–103.

Szegedy-Maszák 1989

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A realizmus mint történeti irányzat = Sz.-M. M., Kemény Zsigmond*, Budapest, Szépirodalmi, 1989, 9–41.

Szilasi 2000

SZILASI László, *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*, Budapest, Osiris–Pompeji, 2000.

Veres 1985

VERES András, *Eötvös Karthausija: a kiábrándulás vagy a kibontakozás regénye?*, ItK, 1985/1, 18–27.

Watt 1957

IAN WATT, *The Rise of the Novel*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1957.

Žmegač 1996

VIKTOR ŽMEGAČ, *Történeti regénypoétika = Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 99–170.

IV. A regény átfogó műfaji-poétikai jellemzői, hatásfunkciói

BÉNYEI PÉTER

BEVEZETÉS: A PRÓZAI MŰVEK ALAPSZERKEZETE

A regényinterpretáció (de már lényegében a regényolvasás) fontos kiindulópontja, hogy átlássuk a regény strukturális alapképletét, poétikai felépítettségének alapszerkezetét. Bármennyire „iskolásnak” tűnik, de érdemes egy átlátható meghatározásba sűrítve, röviden leírni ezt az alapszerkezetet. Nem egy definíció megadásáról van szó (a regény esetében ilyen teljességgel lehetetlen, de más műfajok definíciója is javarészt kontraproduktív), hanem a regény művenként realizálódó és állandóan módosuló szabályszerűségeinek, tehát poétikai mátrixának a körvonalazásáról.

A regény minden esetben elbeszélte történet: egy (vagy több) teremtett személy, hang által elmondott, színre vitt eseménysorok elrendezett láncolatából áll (ez a cselekmény). A történetmondás egy teremtett világot is életre kelt, hol jól kirajzolódó, hol inkább csak elnagyolt kontúrokkal, s ezt a teremtett világot lakják be az elbeszélte történet fiktív alakjai, szereplői, hősei. Minden prózai mű nyelvileg megalkotott és művésziileg megformált elbeszélés is egyben, amely egy hallgatóhoz, befogadóhoz intézett beszéd formáját ölti magára, intenzíven kommunikál tehát, párbeszédre és jelentésképzésre törekszik. (Vö. Kayser 1998: 192; Kucserka 2017: 9.) A részletező leírásból az alábbi alapvető regénypoétikai fogalmak hálója rajzolódik ki, amely alapján a regénystruktúra, az elbeszélés szerkezet legfontosabb komponensei a következők:

1. *narratív struktúra*: az elbeszélés/történetmondás műveletei; a narrátor poétikai kategóriája, funkciója
2. *cselekmény, kompozíció*: a történetegységek folyamatos kibomlása és elrendezésük módja
3. *jellemek*: a jellemteremtés konvenciói, stratégiái, jellemek viszonyrendszere, antropológiai hozadéka
4. *teremtett világ*: tér-idő koordináták (*kronotoposz*), világkép
5. *a nyelvi megalkotottság eljárásai*: metaforikusság, motívumrendszerek, intertextualitás, az elbeszéltség esztétikai többlete stb.

A regény műfaji/poétikai arzenáljának aktualizálása rengeteg alakváltozatot hozott létre a regény műfaján belül, hiszen a meghatározó strukturális-poétikai elemek, hatás tényezők különféleképpen szerveződhetnek az egyes művekben és a művek bizonyos csoportjaiban. A tankönyv II. és III. fejezetének regénytörténeti áttekintésében néhány alapvető műfaji modell poétikai leírására már sor került (antik-barokk regény, érzékeny

levélregény, realista és romantikus regény), ahol azt is hangsúlyoztuk, hogy ezen nagyobb alakzatokon túl is számtalan változat jött létre (pikareszk regény, gótikus regény, utazási regény, történelmi regény, detektívregény, önéletrajzi regény, Bildungsroman, dokumentumregény stb.). Ráadásul valamennyi regénymodell történeti koronként eltérő jellemzőket hordozhat: lásd például a történelmi regény újjáéledését a posztmodern korban, így többek között az ezredforduló magyar prózairodalmában.

A REGÉNY ÁLTALÁNOS ELVEI, EGYEDÍTŐ ASPEKTUSAI

A konkrét regénypoétikai stratégiák, strukturális eljárások részletező kibontása előtt a regény elbeszéltségének, poétikai felépítettségének, szemléleti formáinak és határfunkciójának általános tendenciáiról lesz szó. A tankönyv II. és III. fejezete történeti kontextusban vizsgálta a regény létrejöttét, formálódásának alakulását, valamint a meghatározó modelleket, s már ott is sok szó esett a regény lényegadó poétikai eljárásairól. Ebben a fejezetben elsősorban két másik markáns irodalmi-műfaji alakzat – az epika műnemének archaikus elbeszélőformája, az eposz, valamint a 19. századi esztétikákban a legmagasabbrendűnek értékelt tragédia – kontextusában vizsgáljuk meg a regény általános jellemzőit. A fejezet lényegi belátásai főként Mihail Bahtyin *Eposz és regény* című tanulmányára támaszkodnak. Bahtyin munkássága a 20. század első felére esett, de regényelméleti munkái mind a ma napig megkerülhetetlenek a regény poétikai és szemléleti leírásában: a polifonikus történetmondó formaelv kidolgozásával, a kronotoposz fogalmának bevezetésével, a jellemteremtési stratégiák körvonalazásával, vagy – mint az *Eposz és regényben* – a regény szemléleti formáinak, történeti realizációinak leírásával megkerülhetetlen fogalmakat és kategóriákat dolgozott ki. Szintén szóba kerül az előző fejezetekben már sokat hivatkozott Kemény-esszé, az *Eszmék a regény és dráma körül*. Bár 1853-ban publikált írásról van szó, Bahtyin majd egy évszázaddal később született tanulmányával nagyon sok hasonló belátást fogalmaz meg: s hasonló a két írás abban is, hogy nem szigorúan vett normatív regénypoétikát rögzítenek, inkább a regény általános működésére világítanak rá.

1. A kanonizálhatatlanság tézise

Mihail Bahtyin kiinduló tézise szerint a regény formai, tematikai szempontból nyitott, lezáratlan műfaj: szemben az eposzsal vagy a drámával, nem lehet olyan poétikai szabályrendszert alkotni a regényről, amely minden műre többé-kevésbé érvényes lenne. Éppen ezért nem is olyan egyszerű fogalmilag megragadni a regény legfőbb strukturáló elveit:

A regény mint műfaj tanulmányozását nehézségek jellemzik. Ezt magának a tárgynak a sajátossága idézi elő: a regény az *egyetlen keletkező és még nem kész műfaj*. A többi műfajt – mint műfajt, azaz mint a művészi tapasztalat öntvényének valamiféle szilárd formáját – már kész

alakban ismerjük. [...] Az eposzt nemcsak régóta kész, hanem mélységesen előregedett műfajnak is tartjuk. Némi megszorítással ugyanezt lehet mondani a többi alapvető műfajról, még a tragédiáról is. Általunk ismert történelmi életük – kész műfajok élete szilárd és már kevésbé plasztikus vázzal. Mindegyiknek van kánonja, amely reális történelmi erőként működik az irodalomban. (Bahtyin 1996: 27.)

Talán nem véletlen, hogy lényegében ugyanezzel a belátással kezdi regényelméleti tanulmányát Kemény Zsigmond is, aki „szabálytalan alakú műnek,” nevezi a regényt, melynek nincs kiforrott cselekményszerkezete, tematikus bázisa. Szerinte

éppen miatta nehéz már a regényt a költészet nemei közé sorolni, és éppen miatta nem nyerhet az oly törvényeket, melyeket a szervezetben követni tartozzék, s oly határozott formát, mely a kényesebb műízlést is annyira kielégítse, mint egy hibátlan alakú drámáé. (Kemény 1971a: 191.)

A regényt tehát nem lehet az eposzhoz vagy a tragédiához hasonlóan kanonizálni, s beemelni az elit esztétika birodalmába, mivel képtelenség a klasszikusnak tartott poétikákhoz hasonló szabályrendszerrel megragadni nyelvi és szerkezeti potenciálját. Bahtyin és Kemény állítása természetesen csak feltételesen értendő: a fejezet legelső alegységében a regény fogalmilag markánsan megragadható poétikájának felvázolására került sor, s a tankönyv fejezeteiben ezeket részletezni is fogjuk. Viszont ezek a kvázi „szabályrendszerek” tényleg rendkívül gazdagon aktualizálhatók és rendkívül változatos formában realizálódnak. A korábbi fejezetekben leírt regénymodellek különbségei is látványosan demonstrálják, hogy a valóság reprezentációjának, a jellemteremtésnek, a narratív megoldásoknak megannyi eltérő változata lehet. Nem beszélve arról, hogy egy meghatározott korszak egy konkrét regényalakzatán belül sem rögzíthető minden műre érvényes poétika, szemben a jóval zártabb, rögzítettebb, szabályszerűbb eposz vagy tragédia esetében.

Bahtyin és Kemény a regény lényegi létmódját hangsúlyozza: állandó változásban és alakulásban lévő műfaj, éppen ezért idomul a modernitás korának dinamikusan és folyamatosan változó közegéhez, s lesz a korszak vezető műfaja. Bahtyin érintőlegesen rámutat arra is, hogy az eposz és a tragédia nemcsak évezredes hagyománnyal, hanem a szóbeliség koráig visszanyúló eredettel rendelkezik. A szóbeli áthagyományozás (eposzok énekmondása, tragédiák színpadi előadása) eredendő mediális közege eleve igényelte a szilárd nyelvi, strukturális formákat, hiszen csak így maradhatott meg az emlékezetben. A regény már elsősorban az írásos kultúrában született, s kapott igazán lábba, ezért jóval szabadabban bánhatott a rendelkezésre álló nyelvi potenciállal.

Többek között ennek is köszönhető tehát, hogy a „regényről szóló munkáknak sohasem sikerül egy megközelítőleg átfogó formulát adni a regény mint műfaj számára. Mi több, a kutatóknak nem sikerül a regény egyetlenegy határozott és szilárd jegyére sem rámutatni olyan megszorítás nélkül, amely ezt a jegyet mint műfaji jegyet ne érvénytelenítené teljesen”. (Bahtyin 1996: 33.) Próbálták a regényt – mondja Bahtyin – cselekményközpontú, dinamikus műfajként leírni, ám léteznek „tisztá leíró jellegű

regények”; megkísérelték problémafelvető, filozofikus alakzatként felfogni, „bár a tömeges regénytermelés a tiszta szórakoztatás és gondolatnélküliség egyetlen műfaj számára sem elérhető mintáját mutatja fel”. (Bahtyin 1996: 33.) Az orosz elméletíró belátását nyomatékosítja a legújabb angolszász regényelméleti kézikönyv egyik tanulmánya is: „Tudjuk, hogy a regény nem rövid terjedelmű (kivéve, amikor igen), nem verses formában íródik (bár erre is van példa), és nem valóságos eseményt beszél el (bár a regénynek igen nehezen meghatározható kapcsolata van a fikcióval, legalább azóta, hogy Defoe a *Robinson Crusoe* című regényét »tényszerű történetnek« nevezte)”. (Puckett 2018: 57.) A sort nyilván lehetne még folytatni, de a lényeg: ha egy-egy határozott tematikai, formai, szemléleti, poétikai kategóriával igyekszünk leírni a regény korpuszát, mindig előbukkannak olyan példák, melyek cáfolják az állítást vagy éppen az ellenkező aspektusát mutatják fel a műfajnak. Innen nézve a regény legáltalánosabb meghatározó jegye a „próteuszi ellenállás bármifajta pragmatikus definícióval szemben”. (Puckett 2018: 57.)

2. Tematikai nyitottság és szabadság, nyelvi heterogenitás

A relatív formai kötetlenséggel szorosan összekapcsolódó, másik jellegzetes műfajkonstituáló aspektusa a regénynek a témaválasztás kötetlensége, végtelen szabadsága. Az eposz témája a nemzeti történelmi múlt közegébe ágyazódik, példaadó hősökkel, egy adott nép értékrendjét, világszemléletét (is) demonstráló cselekménnyel: ezért is szól a legtöbb eposz a saját és idegen háborújáról. Valamivel gazdagabb a tragédia tematikai palettája, de a 19. század közepéig ott is kiemelkedő emberi tulajdonságokkal megáldott figurák szerepeltek, valamilyen konfliktusos helyzetben, melyek mögött lényeges emberi sorskérdések, bölcséleti/antropológiai belátások húzódtak. Kemény Zsigmond szerint viszont a regény

[t]örvényei oly engedékenyek, köre oly tág, hogy majd mindent a művészi földolgozás anyagává tehet. Ami felett az emlékezet vagy a vágy dicsfénye leng, [...] ami hű tükre az életnek, mely elenyészett, vagy az életnek, mely folyamatban van; ami bölcselmi eszme, társadalmi kérdés, politikai irány és lélektani igazság vagy probléma; [...] szóval, minden – az undorítón és feltétlenül unalmason kívül – egy regény tartalmává válhatik, s ha művészi kéz által van keresztülvive, nagy hatást gerjeszthet még akkor is, ha a költészet semmi más neméhez vagy általában nem simulhat, vagy pedig, ha valamelyiknek formájába be is férhetne, azon formák korlátjai közt semmi valódi, semmi tisztább műélvezetet, sőt mulékony érdeket sem tudna támasztani. (Kemény 1971a: 194.)

Érdekes, hogy a regényírás egészen új irányát, az esztéta modernség prózáját megalapozó Virginia Woolf is hasonlóan vélekedik, amikor a modern prózáról szóló meghatározó esszéjének a zárómondataiban arról beszél, hogy „a próza sajátos anyaga” nem létezik, hiszen „minden anyag lehet sajátos prózai nyersanyag, minden érzés és gondolat”. (Woolf 1980: 490.) Ez a végtelenített tematikai potenciál – kommentálja Woolf sorait Viktor Žmegač – „egyben arra való készség is, hogy kihasználja az élet ellentéteinek,

viszályainak, ellentmondásainak megértése által felkínált lehetőséget”. (Žmegač 1996: 123.) „Az életre való új, átfogó rálátást” biztosít tehát a regény formai és tematikai szabadsága.

Ennek a szabadságnak a legfontosabb forrása a prózanyelv irodalmi kötetlenségében ragadható meg. Bahtyin szerint a „regény mint egész sokstílusú, több szólamú, több nyelvi réteget magába foglaló jelenség” (Bahtyin 1976: 175.) nem igényel verses formát, valamennyi nyelvi regisztert mozgósíthatja és folyamatosan változtathat is ezeken a regisztereken, akár az elbeszélői hang stílus- vagy nézőpontváltásával, akár a különböző szereplői tudatokhoz kapcsolódó távlat érvényesítésével, azok állandó cirkulációjával. Részben ebből fakad a regény sajátos bőbeszédűsége, egyes részleteket alaposan körüljáró narratív hajlama is. Kemény Zsigmond szerint „a regénynek egy nagy előnye van a sokkal tökélyesebb formájú és sokkal költőibb természetű dráma fölött, ti. a körülményesség, a *détail*-ok [részletek] varázsa az állapotok, helyzetek, irányok és jellemek festésében”. (Kemény 1971a: 191.) A részletezés, a bőbeszédűség tehát egy-egy körülmény, figura, szituáció minél több oldalról, minél változatosabb nyelvi regiszteren való megmutatása kizárólag a regény sajátja. Jól érzékelteti a „kötött” (verses epikai) és a „folyó beszéd” (prózai történetmondás) közötti különbséget Arany János, amikor részletesen tárgyalja az elbeszélő költemények és a regények elbeszélői nyelvhasználatának, poétikai felépítettségének, kommunikációs stratégiáinak szembevető különbségeit.

Folyó és kötött beszéd közt – a tartalmat nem tekintve is – lényeges a különbség. [...] Szó és mondat az indulat által zengésbe jön a költői beszédben, szemközt a próza nyugalmas folyékonyosságával. Lehány magáról minden fölöslegest, mindent, a mi lazává, pongyolává tehetne [...]; feloldja a prózai körmondatosságot; a szórendet merész inverziókkal forgatja össze. [...] a folyóbeszédet rhythmus váltja fel, mely szabályozza, kiméri, párhuzamos tagokra osztja fel a gondolatot. (Arany 1998a: 311–312.)

A verses epikai alkotások beszéde tehát kötött beszéd: sűrített, trópusokban bővelkedő nyelvhasználat ez, melyet az egyes szavak, szóképek, mondatok jelentésén túl a nyelv zeneisége, ritmusa is gazdagít és további jelentésárnyalatokkal lát el: jó példa erre a *Toldi* (1847) történetmondása. (Szinte pontosan száz évvel később az ismert kanadai irodalomtörténész, Northrop Frye is hasonló különbségtételt tesz: „Akkor van verses epikával dolgunk, ha az ismétlődő ritmus elsődleges és szervező hatályú, és akkor prózával, ha a szemantikai ritmus elsődleges”. – Frye 1998: 225–226.) Az epikus alkatú Arany János nem írt regényt, novellát pedig csak írói pályája legelején. A metaforikus leírás poétikai és szemléleti többletét jóval többre értékelte a regények metonimikus cselekményalakítása, pongyola nyelvhasználata, prózai körmondatossága ellenében. Arany ugyanakkor nagyon pontosan érzékeltette a regények kötetlen, részletező megnyilatkozási formájában rejlő komoly potenciált is.

3. A regény ötvözet jellegű műfaj

A regények harmadik átfogó és általánosítható műfaji megkülönböztető jegye könnyen levezethető az előző sajátosságából. Amennyiben a regény leírható úgy is, mint „művészi egységbe szervezett, társadalmilag különböző beszédmódok, sőt, néha különböző »nyelvek«, egyéni beszédstílusok összekapcsolódása” (Bahtyin 1976: 176.), akkor ebből logikusan következik, hogy a legkülönbélebb műfajok mintázatait is képes magába olvasztani. A tematikailag, formailag és nyelvileg kötetlen, a dolgok részletezésére törekvő regény tehát – eltérő jelleggel és intenzitással – gyakorta magába fogadja más irodalmi műfajok (tragédia, líra stb.) alakításmódjait, poétikai stratégiáit, motívumait. (Eric Bulson éppen ezért „a műfajok nagy porszívójának” nevezte a regényt, melynek „rendkívüli képessége, hogy minden más rajta kívül eső mintázatot felszív”. – Bulson 2018: 9.) A regény ezen túl gyakran érintkezik irodalmon kívüli diskurzusokkal és tudásformákkal (filozófia, történetírás) is: előfordul, hogy ezek hatásfunkcióját is magába hasonítja. Ezért beszélhetünk a történelemi regény kvázi alternatív történetírásáról, vagy így vállal fel társadalomalakító szerepet a 19. századi magyar prózairodalom egyik meghatározó regényalakzata, az irányregény. Később a népies dokumentumprózának is hasonló törekvései lesznek.

A folytonos változásban és alakulásban lévő regény tehát leginkább különféle diskurzusok, formaelvek ötvözeteként ragadható meg. Már a magyar regénykritika kezdetén rögzül ez az alapvető belátás: „[M]időn a’ regény tárgyát tetszése szerint a’ valódi vagy költött világból választhatja, azt prózában, dialogban, levelekben, elbeszélve vagy vegyesen adhatja elő, ’s a’ reflexiót is még nagyobb mértékben használhatja, mint a’ dráma, mi által már némileg a’ philosophiával érintésbe jön” – írja Szontagh Gusztáv Jósika Miklós egyik regényéről írott kritikájában. (Szontagh 1837: 111) Ezt a belátást nyomatékosítja Kemény Zsigmond is, ezúttal a *Szellemi tér* (1853) című esszéjében: „A regény költői, bölcselmi és politikai elemek vegyületéből áll, hol az egyiknek, hol pedig a másíknak túlsúlyával. A regény közép-nem, átmenet a költészetből egészen más régiókba [...]” (Kemény 1971b: 247.) A regény ötvözet jellegének részletező leírására Bahtyin is nagy súlyt helyez regényelméleti írásában:

A regény fejlődése következő korszakaiban is bőven és lényegbe vágóan vette igénybe a levél, a napló, a vallomás formáit, az új bírósági retorika formáit és módszereit stb. A jelenkor befejezetlen eseményével való kontaktus zónájában építkezve a regény gyakran átlépi a művészi-irodalmi specifikum határait, hol morális prédikációvá, hol filozófiai traktátussá, hol közvetlen politikai felszólalássá változik, hol a vallomás nyers, nem derűs formájú őszinteségévé, a lélek kiáltásává stb. fajul. Mindezek a jelenségek rendkívül jellemzőek a regényre mint keletkező műfajra. (Bahtyin 1996: 60.)

Bahtyin mindehhez még hozzáteszi, hogy az európai irodalomba robbanásszerűen belépő és tért foglaló regény valamennyi más irodalmi műfaj alapkarakterét is megváltoztatta, sok tekintetben a maga képére formálta, mivel a regény uralomra jutásával többé-kevésbé regényesednek más műfajokhoz tartozó alkotások is:

regényesedik a dráma (például Ibsen, Hauptmann drámája, az egész naturalista dráma), az elbeszélő költemény (például Byron *Child Harold*-ja és különösen *Don Juan*-ja), sőt a líra (markáns példa Heine lírája). (Bahtyin 1996: 30.)

Az orosz teoretikus részletesen tárgyalja a regényesedés legfontosabb jellemzőit is. Így egyfelől ezek a műfajok formai poétikai szempontból „szabadabbá és formálhatóbakká váltak, nyelvük az irodalmon kívüli tájnyelvvvel, az irodalmi nyelv regényi rétegeivel újul meg, dialogizálódnak, továbbá nagymértékben áthatják őket a nevetés, az ironia, a humor, az önparodizálás elemei” – másfelől pedig megváltoznak a jelentésképzés és az irodalmi kommunikáció metódusai is: „a regény problémafelvetést, specifikus gondolati lezáratlanságot és a nem kész, keletkező jelenkorral (a befejezetten jelennel) való eleven kontaktust visz beléjük”. (Bahtyin 1996: 31.) Újra látható tehát, hogy Bahtyin szerint a jelenkorba, a modernitás korába ágyazottsága a legfőbb műfajkonstituáló jegye a regénynek.

4. Belépés az emberi tudat és érzékelés közvetlenségébe

A regénynek van még egy olyan egyedítő vonása, amely radikálisan megkülönbözteti minden más irodalmi alakításmódtól, műfaji alakzattól: jelesül, hogy megnyitja az emberi tudat és lélek mélyrétegeit, szinte „belelát” az emberi elmébe, érzelmekbe, mentális állapotokba. Dorrit Cohn így ír erről az *Áttetsző tudatok* című könyvében: „A fantáziának ezek a játéka, melyek a valóságban nem létező átlátszóság segítségével folyamodnak, annak a hatalomnak lehetnek a metaforái, melynek egyedül a regényíró van birtokában: az írók az általuk teremtett lények belső világát is kedvük szerint feltárhathatják.” A regény érzékelhető közelségbe hozza, „hogyan gondolkozik a másik ember, hogyan érez egy másik test.” A narratív fikció tehát „az egyetlen olyan irodalmi műnem [...], melyben egy a beszélőtől különböző személy kimondatlan gondolatai, érzései, percepciói ábrázolhatóak”. (Cohn 1996: 82, 85, 87.) A regények esetében különösen felértékelődik a „tudat mimézisének jelentősége”, az „imaginárius pszichológia”, hiszen ez teszi lehetővé, hogy a „valószerűség benyomását” keltse fel olvasója számára – nem csak a realista regények esetében.

A regény ezt a sajátos szerepét elsősorban a történetet elmondó narrátor közbeiktatásával éri el, a legkülönbözőbb módokon. A prózai szövegek változatos narratopoétikai struktúráival – Dorrit Cohn gondolatmenetét folytatva – majd a VI. fejezetben ismerkedünk meg, ahol részletesen tárgyaljuk majd, hogy a tudatábrázolás eltérő stratégiái az adott regény jellemteremtését és történetvezetését, kompozícióját is nagyban befolyásolják.

AZ EPOSZ ÉS A REGÉNY ŐRSÉGVÁLTÁSA: A REGÉNY MINT A MODERN KOR EPOSZA

„A legjobb regényelméletek köztudottan a legjobb regényekben vannak” (Bényei 2004: 53) – írja Bényei Tamás, s ugyanígy vélekedett jóval korábban Mihail Bahtyin is, aki – miután hosszasan érvel a regény meghatározhatatlansága, kanonizálhatatlansága mellett – a 18. századi regényírók előszavaiból (Fielding: *Tom Jones*, 1749; Wieland: *Agathon*, 1767; Goethe: *Wilhelm Meister tanulóévei*, 1796) próbál fogalmi és szemléleti kapaszkodókat keresni a regény szorosabb meghatározásához. Úgy véli, hogy négy lényeges konzekvenciát lehet leszűrni a műfajjal szemben felállított korabeli követelményekből:

[1.] a regénynek nem kell költőinek lennie abban az értelemben, amelyben költőiek a szépirodalom többi műfajai; [2.] a regényhősnek nem kell hősnek lennie sem e szó eposzi, sem tragikus értelmében: úgy pozitív, mint negatív, úgy alantas, mint emelkedett, úgy nevetséges, mint komoly vonásokat is egyesítenie kell magában; [3.] a hőst nem mint készet és változatlant, hanem mint keletkezőt, változót, élet által nevelődöt kell bemutatni; [4.] a regénynek a korabeli világ számára azzá kell válnia, mint ami az eposz volt az ókori világ számára. (Bahtyin 1996: 34.)

A regény tehát egyfelől a jellemteremtés új irodalmi formáit hozta létre, a tragédia és az eposz mintáihoz képest jelentősen megváltoztatva a hős poétikai és antropológiai státusát. Másfelől viszont a regénynek a gyökeresen megváltozott kultúrtörténeti környezetben, a modernitás korában azzal analóg hatásfunkciót kell betöltenie, melyet az eposz képviselt az archaikus időkben. Éppen ezért olvassa és értelmezi párhuzamosan az eposz és a regény poétikáját és hatásfunkcióit Bahtyin: ebben a fejezetben főként az ő gondolatmenetét követve beszélünk a regény további általános tematikai, poétikai, szemléleti aspektusairól.

Hegel az *Esztétikai előadásokban* „modern polgári epopeiának” nevezte a regényt. Azt a műfajt látta benne, amely a sajnálatosan letűnt „eredeti poétikus világállapotot” felváltó korszituáció kihívásainak tesz eleget, jelentősen átformálva az epikai világteremtés jellegadó műveleteit. (Hegel 1956: 302–303.) Hegel tehát egyszerre lát folytonosságot és jelentős eltérést az epika műnemének két nagy történeti alakzata között. Az eposz és a regény között nyelvi, poétikai és világgépi különbségek sokaságát fedezhetjük fel, mivel „két egymással ellentétes jellegű kulturális állapot reprezentatív irodalmi megnyilvánulásairól” (S. Varga 1999: 88.) van szó. Teljes funkcióátruházásról, szerves folytonosságról éppen ezért nem beszélhetünk, ugyanakkor a két meghatározó epikai műfaj poétikája, hatásfunkciója közötti analógiák és különbségek sok mindent felmutatnak a regény természetéből.

1. Eposz és regény: a határfunkció különbsége

(*eposz*) A szóbeliség kultúrájáig visszanyúló eposz legfontosabb funkciója, hogy közvetíti egy nép eredetmítoszában kirajzolódó világmagyarázó elveket, identitásmintákat, alapvető morális igazságokat, értékrendet a mindenkori népi-nemzeti közösség felé. Az eposz tehát egy nép mitológiájának, mondakincsének és történelmi hagyományának az esztétikai leképeződése – vallják a 19. századi elméletírók: „Az epos a ’gyermekkorát élő nemzet’ története és valláskönyve” – írja 1839-ben Schedel (Toldy) Ferenc (Toldy 1839: 396), gyaníthatóan Hegel meghatározásától ihletve, aki szerint az eposz „egy nép mondája, könyve, bibliája, s minden nagy és jelentős nemzetnek vannak ilyen teljességgel első könyvei, amelyek megmondják neki, hogy mi az eredeti szelleme”. (Hegel 1956: 255.)

A görög mítoszok világvilágát, hagyományát az irodalmi közlésformákba konvertáló eposz azonban jóval konkrétabb és kézzelfoghatóbb funkcióit is betöltött a görög kultúrában. Eric Havelock szerint a homéroszi eposzoknak „tulajdonított tanítások nem irodalmiak vagy esztétikaiak, hanem társadalmi és gyakorlati hasznúak. Tartalmuk elsősorban technológiai: gyakorlati útmutatások a hadviselés és [...] a mezőgazdaság, továbbá az állampolgári szokások, az erkölcsök és a vallás területére”. (Havelock 1998: 62.) A görög eposz tehát a görög kultúra valamennyi területét áthatotta: rögzítette és az aktuális jelenbe integrálta a vallási beállítódás, a népszellem, a kulturális/közösségi identitás alapvető eligazodási pontjait, a történelmi hagyomány kiemelkedő narratíváit, s megkönnyítette az eligazodást a társadalmi és gazdasági élet hétköznapi színterein is.

(*regény*) A regény azonban már a modernitás korának szülöttje: létrejöttét éppen a világ hagyományban rögzített rendjének, közösségi létmódjának elvesztése idézte elő. Ezért nevezi Lukács György a „transzcendentális hajléktalanság kifejezőjének”, az „istentől elhagyott világ eposzájának” (Lukács 1975: 503, 540.) a regényt, amely – az eposszal ellentétben – nem egy eleve adott, konszenzusos világszemlélet megerősítésére és megkérdőjelezhetetlen értékrendjének továbbadására törekszik, hanem a párhuzamosan élő világfelfogások dialógusára teremt lehetőséget. A „regény felemelkedését” nagyhatású monográfiában tárgyaló Ian Watt éppen ezért a műfaj egyik legfontosabb jellegadó vonásának tartja, hogy „szakít a korábbi irodalmi írásmódok időtlen történeteivel, melyek változatlan morális igazságokat rögzítettek”. (Watt 1957: 22.) Az alapfunkció azonban – a megváltozott kulturális körülményekhez igazodva – továbböröklődött: a regény is valamifajta útmutatást kíván adni olvasóinak saját világuk megértéséhez, áttekintéséhez. „A regényszerű irodalom szakít tehát a hagyományozott igazsággal, funkciója a beavatás helyett az lesz, hogy a befogadó a maga saját világvilágát más világvilágokkal szembeállítva megújítsa.” (S. Varga 1999: 90.)

Bahtyin szerint éppen ezért az eposz „jövendölés” funkciójával szemben a regényre már az „előrejelzés” funkció lesz jellemző. Az eposz egy rögzített értékrendszerre és világvilágára alapozva „jövendöli” meg, hogy nagyon nagy valószínűséggel mi várható a jövőben. A regény pedig a meteorológiai előrejelzésekkel analóg módon gyűjti össze a rendelkezésre álló életképeket, nézőpontokat, s ez alapján próbálja meg felvázolni, hogy több-kevesebb valószínűséggel mi is történhet a jövőben. A regény „a tényeket

akarja megjósolni, előre jelezni és befolyásolni a reális jövőt, a szerző és az olvasó jövőjét. A regénynek új, specifikus problematikája van; jellemzője az örökös átértelmezés, átértékelés”. (Bahtyin 1996: 57.) A regény legfontosabb társadalmi és hatásfunkciói tehát a keresés és a problémafelvetés. Hasonlóképpen vélekedik erről Milan Kundera is, aki szerint „feltárni azt, amit csak a regény tárhat fel – ez adja a regény jogosultságát, egyedül ez. Az a regény, amely nem tárja fel a lét valamely addig ismeretlen részecskéjét, erkölcstelen. A regény egyetlen erkölcse a megismerés”. (Kundera 1992: 16.). Peter Brooks pedig azt hangsúlyozza, hogy a regény nem kész megoldásokat kínál, hanem „sokkal inkább valaminek a megközelítésére teremt lehetőséget, semmint arra, hogy megérkezzünk valahová”. (Brooks 1998: 49.)

2. Az eposz és a regény időszerkezete: a súlypont áthelyeződése a múlttól a jelenre

Bahtyin regényelméleti tanulmányában természetesen kísérletet tesz a regény jellegadó, egyedítő aspektusainak a pontos fogalmi megragadására is. Mivel úgy véli, hogy poétikájában, hatásfunkcióiban egy nehezen megragadható, folyton változó jelenség-együttesről van szó, elsősorban a regény legfőbb szemléleti sajátosságainak a meghatározására tesz kísérletet, melynek eredménye egy elsőre nehezen befogadható formula lesz:

Három olyan fő sajátosságot találok, amelyek elvileg megkülönböztetik a regényt az összes többi műfajtól: 1. a regény stilisztikai háromdimenziósságát, amely a benne realizálódó soknyelvű tudattal van kapcsolatban; 2. az irodalmi kép időkoordinátáinak gyökeres megváltozását a regényben; 3. az irodalmi kép felépítésének új zónáját a regényben, nevezetesen a jelennel (a jelenkorral) való maximális kontaktus zónáját a maga befejezetlenségében. (Bahtyin 1996: 36.)

A soknyelvű tudat mibenlétéről már volt szó a fejezet egy korábbi részében, most a regény – megírásának, tematikai-poétikai felépítettségének, befogadásának – szorosan jelenbe ágyazottságát kell részletesen kibontanunk. Tézise kifejtésekor Bahtyin összehasonlítja az eposz és a regény múltképét, valamint a megírás és befogadás jelenéhez kapcsolódását.

Az eposz múltközpontú műfaj, deklarálja Bahtyin, s három meghatározó fogalom – az *abszolút múlt*; a *hagyomány*; az *eposzi distancia* – köré csoportosítva jellemzi a műfaj legfőbb sajátosságait. Az eposzban a múlt a kezdetek és az ősidők „abszolút múlt” idejét jelenti, amely előírja és legitimálja a népi közösség identitásának az alapjait. Ez a múlt szent és sérthetetlen, hiszen ebben rögzülnek egy nép vallási és történelmi hagyományának legfontosabb eligazodási pontjai, szemléleti formái. Az eposzíró e hagyományból meríti témáját, ennek elkötelezett híve és közvetítője. Ezért az eposz történetmondója sem írhatja felül a vallásos és történelmi tradícióban rendelkezésre álló múltképet, a hozzárendelt értékképzeteket, és szubjektív véleményt sem formálhat a történésekről,

valamint az eposzi hőökként megjelenő, kultúraformáló ősapák viselkedéséről, cselekedeteiről. Ezt a történetmondói alapállást nevezi Bahtyin eposzi distanciának, hiszen „a hagyomány elhatárolja az eposz világát a személyes tapasztalattól”. (Bahtyin 1996: 42.) Az eposz hallgatásakor a befogadónak is inkább passzív, a hagyományba belemerülő szerep jut: az eposzok hatásstruktúrája a kollektív emlékezetben rögzített értékek felismerésére és sajátta tételére szólít fel.

A regény viszont teljes mértékben jelenközpontú műfaj, hangsúlyozza Bahtyin. Téma-felvetései, emberi, társadalmi kérdései már nem a régmúltba ágyazódnak, hanem szorosán a megírás jelenének a világából táplálkoznak – még akkor is, amikor a múltból választ témát a regényíró. Bahtyin éppen ebben látja a regény poétikai kanonizálhatatlanságának, valamint új kultúrtörténeti funkciójának a kulcsát. Egyfelől tehát a regény folytonosan „érintkezik a befejezetlen jelen elemével, amely nem hagyja, hogy e műfaj megszilárduljon. A regényíró vonzódik mindenhez, ami még nem kész”. Másfelől pedig a regény éppen ezért „mindennél jobban kifejezi az új világ keletkezési tendenciáit, hiszen ez az egyetlen, ez által az új világ által szült, vele mindenben rokon műfaj”. (Bahtyin 1996: 53, 32.)

Mindez értelemszerűen egy új szerzői/narrátori pozíciót hoz létre, hiszen az elbeszélő immár nem kizárólagos közvetítője egy zárt hagyománynak, melynek értékrendje és világszemlélete szent és sérthetetlen, hanem éppen ellenkezőleg: az állandóan változó jelenkori világba és rögzíthetetlen értékrendre próbál egy-egy szubjektív nézőpontot nyitni. A regény narrátori funkciója nemcsak felértékelődik, de ezernyi variánsa jön létre a legkülönbébb regényalakzatokban. Értelemszerűen módosul a befogadói pozíció is: áhítatos befogadóból kereső, érdeklődő, a megírtakat továbbgondoló és saját életére vetítő olvasó lesz.

A regényben – egészen pontosan a történelmi regényben – a múlt eseményei is más módon kapnak jelentésképző funkciót, mint az eposzban. A történelmi regény múltképe jóval kevésbé homogén, s nincs előre rögzített jelentése sem. A regény nem közösségi eredetű, példaadó mintát, magatartásmodellt közvetít, hanem a múlt gazdagságából, sokszínűségéből, pluralitásából nyerhető legkülönbébb értelmi képzetek megalkotására vállalkozik. Ennek legfőbb oka, hogy a múlt regénybeli reprezentációjának kiindulópontja (megírás) és végpontja (befogadás) a jelen lesz. A múlt a jelennel folytatott intenzív párbeszédben teremődik újjá és telítődik a legkülönbébb értelmi képzetekkel: a jelenből nyíló távlat renkezi el, építi fel, kapcsolja össze a szerzői stratégia alapján kiválasztott eseményeket. A jelenbeli távlat dominanciája azonban egyáltalán nem vezet a múlt torzulásához, sőt, „a múlt valóban objektív ábrázolása csak a regényben lehetséges”. Az eposzban egy mitizált, idealizált múltkép rajzolódott ki: a tanúságtétel, a minta- és példaadás volt a lényeg, nem a történelmi ténszerűség és hitelesség. A jelenkor tapasztalata és távlata a regényben azonban

a látásnak magában a formájában marad, ennek a látásnak a mélységében, élességében, tágasságában és elevenségében, de egyáltalán nem kell behatolnia magába az ábrázolt tartalomba, mint a múlt sajátosságát modernizáló és torzító erő. De hisz minden nagy és komoly jelenkornak szüksége van a múlt valódi arcára, egy idegen kor igazi idegen nyelvére. (Bahtyin 1996: 56.)

3. Eposz és regény: a jellemteremtés eltérő stratégiái

Az eposz és a regény alapjaiban eltérő világnézeti feltételezettségéhez, hatáskülfüggő-höz és szemléleti különbségeihez értelemszerűen eltérő poétika társul. Az eposz kompozíciója például lekerekített, zárt, egységes, a „benső idom teljessége” (Arany 1998b: 76.) jellemzi, így képes visszaadni a mítoszban és a hagyományban foglalt tudás lényegét. Ezzel szemben a regény legfontosabb műfajkonstituáló tényezője – mint korábban láthattuk – a tematikai és formai kötetlenség és változatosság. A legszembetűnőbb eltérések azonban leginkább a jellemteremtés műveleteiben ragadhatók meg: így – előkészítve a tankönyv VII. fejezetének gondolatmenetét is – most csak ezekre térünk ki részletesebben.

(*mikroelemzés*) Egy rövid mikroelemzéssel jól példázható, hogy milyen alapvető különbségek rejlenek egy eposzi és egy regényhős létesülésében. Arany János 1863-ban kísérletet tett egy modernizált eposz megírására: az archaikus világba visszanyúló műfajt próbálta újra elevenné és kommunikációképesse tenni egy olyan korban, amikor az már teljesen anakronisztikussá vált, és a helyét az epikai mezőn a regény foglalta el. Arany elméleti és művészi szempontból is alaposan átgondolta a modernizált eposz lehetőségeit, s végül ennek az eredményeként megszületett *Buda halála* alapvetően egy „tragikumot közvetítő, eposzi megjelenésű regény” (Németh G. 1985: 33.) lett. Egy ötvözet jellegű műfaji alakzatot teremtett tehát, amely témájában, költői nyelvhasználatában, a teremtett világ mitikus távlataiban, motívumkincsében az archaikus epikum („hun rege”, eposz) mintázatait követte, ugyanakkor a művet úgy igyekezett befogadhatóvá és beláthatóvá tenni a modern világ olvasóközönsége számára, hogy egyfelől egy lélektanilag is indokolt sorstragédia (konfliktusok, intrikák, a testvérgyilkosság drámai színrevitele stb.) szálait is beleszötte az epikus történetmondásba és kompozícióba; másfelől pedig a narrációban, a cselekményszervezésben, de főként a jellemteremtésben regényszerű eljárásokat mozgósított. Ez utóbbira emelek ki példaként néhány strófát a műből, melyek rávilágítanak az eposz és a regény jellemteremtő stratégiái közötti alapvető különbségekre.

A *Buda halála* eposzi főhőséről, Eteléről (Attiláról), a hunok királyáról a következő jellemzést kapjuk a történet elején, a harmadik énekben:

Íme az esztendő tavaszi zöld színben
Újulva köszönt bé, csupa öröm minden;
Etelének is most esztendeje fordul:
Tavasza megnyílt, szíve-teje csordul.
(III/5; Arany 1967: 692.)

Feltűnő, mennyire hiányos, pasztikus, de mégis nagyon eleven és beszédes képet kapunk Eteléről: nem látjuk közvetlenül a testi adottságait, egyes jellemtulajdonságaira sem tér ki a strófa, s nem kapunk betekintést a lelkében zajló történésekre sem. Egyetlen természeti képből ragadja meg a leírás az alakját: amilyen erővel és örömmel új-jáéled a természet tavasszal, ugyanolyan erő s öröm lakozik Etelében is. A vitalitás, az

életelevenség aspektusai domborodnak ki a leírásban, és egy olyan hőst mutatnak fel, aki teljes mértékben azonos önmagával és a világgal, valamint harmóniában él a természettel is: kiteljesítve emberi képességeinek a maximumát. A jellemzés itt az eposzi konvenciókat követi, nincs narrátori kommentár, értékelés, megítélő reflexió. Igaz, a jellemléírás narratív beállítása eltér a megszokott eposzi fokalizációtól (a megszólalás fókuszától, nézőpontjától), hiszen a narrátor a feleségének „puha rózsafába levelet író” Etele gondolatait összegzi. Ugyanakkor jellemző, hogy nem teszi idézőjelbe a sorokat (tehát nem önálló szereplői tudatelbeszélésként, idézett monológként közvetíti), így mintegy teljesen azonosul Etele önképével, önmagáról kialakított képével, szinte saját leírásaként adva elő azt (leginkább az elbeszélt monológ narratopoétikai stratégiáját imitálva).

Gyökeresen eltér ettől az elbeszélői attitűdtől a másik központi szereplőnek, Budának a jellemzése (ő Etele bátyja, aki a történet kezdetén megosztja a hatalmát a testvérével, s ekkor még mindketten a hunok királyai):

Másnap az esztendő tavaszi reggele
Jó hún daliákra mámorosan kele;
Künn ragyogott ég föld fénye, vidámsága:
Benn küzd vala köddel az elme világa.

Künn már az arany nap sugarát előnti,
Mint páva ha büszkén tollait berzenti;
Szőke fodor felhők, hattyúi az égnek,
Úsznak vala tükrén a mennyei kéknek.

Tiszta az al-lég is, mintha üveg lenne,
Messzire a látás föl nem akad benne,
Reggeli szellőcske mosdatja hüs árral,
Csillan imitt-amott repeső bogárral.

Ám jó Buda mindezt, a sátor eresztül,
Látja, miként felhőn, nagy poron keresztül:
Az arany idő is neki halott-sárga,
Visszás neki Isten gyönyörű világa.

Benn pedig elméjét friss gond veri, hajtja,
Marcona józanság hidegen csúsz rajta,
Vád neki amit tett, bánja ha mit nem tett:
Úgy rémlik előtte, minden dolga büntett.

(II/1–5; Arany 1967: 686.)

Buda jellemzésében is fontos szerepet kap az ember és természet egymásrataltságát sugalló természeti metaforika. A tavaszi reggel nyitó képének történetmondói leírását azonban a „kint” és a „bent” képzeteinek ellentéte szervezi, amely ember és termé-

szet összhangjának a meghasadtságát, a főhős önazonosságának a hiányát mutatja fel. „Künn” a természet lüktetése, szépsége az uralkodó (páva-napsugár, felhő-hattyú metaforák), minden áttetsző és átlátható, addig a „bent” világában (a sátorban és önemésztő gondolataiban) leledző Buda el van választva a természet elevenségétől. Etelével szemben tehát éppen a diszharmónia a legfőbb jellemtulajdonsága: nem azonos önmagával (meghasonlás van a tette és gondolatai között: „Vád neki amit tett, bánja ha mit nem tett”), s teljesen le van választva a természet és a világ öröméről, erejéről, ritmusáról, összhangjáról („Visszás neki Isten gyönyörű világa”).

A leírás narrátori magatartásában már nyoma sincs az eposzi distancia törekvésének. Belelátunk a szereplő tudatába, a kint-bent oppozícióban pedig ironikusan meg is ítéli az elbeszélő a hatalommegosztásról szóló fejedelmi döntését megbánó, bizonytalan, tétova, féltékeny s önmagát emésztő figurát. A későbbi fejezetekben még egyértelműbben megítéli a narrátor a címszereplőt: „Buda király pedig szomorú-magában / Űl vala, mint egy pók, palota zugában” (X/12; Arany 1967: 747.). Más szereplői távlatok is szembesítik a hunok eredeti királyát saját meghasonlottságával és erőtlenségével, így például a hunok közti viszályt szító Detre is: „Mértékre imbolygott a beszédek rudja, / De, amit cselekvél, dőre, hebehurgya” (II/19; Arany 1967: 688.); „És te magad kérded: »Buda király hol van? / Csak üres árnyékát taposom a porban.«.” (IV/18; Arany 1967: 699.) A narrátori jellemléírás tehát egy jóval komplexebb jellemet, lélektani tekintetben is sokrétűen kidolgozott alakot rajzol elénk, stratégiája már a regények jellemteremtési mintázatait követi.

A mikroelemzésre és immár Bahtyin tanulmányára alapozva a következőképpen összegezhethetjük az eposz és a regény eltérő jellemteremtési stratégiáit.

(*eposz*) Az eposz szereplői hősök, akik közösségi és isteni küldetést teljesítenek be, s bár sorsuk végzetszerű, eleve elrendelt, s egy olyan világban küzdenek, melynek evilági és transzcendens határai világosan kijelölhetők. Világos, hogy mi a jó és mi a rossz, mi az isteni és az evilági, ki számít hősnek és ki nem, ki tartozik a saját közösséghez, s ki idegen, hol végződnek az otthonosság határai stb. Az eposz hősei abszolút azonosak önmagukkal, kimondott szavaikkal, tetteikkel:

A fennkölt distanciált műfajok embere az abszolút múlt és a távlati kép embere. Mint ilyen, teljesen lezárt és befejezett. Emelkedett, heroikus szinten zárul le, de lezárt és kilátástalanul kész, egészen itt van, a kezdettől a végig, azonos és abszolút egyenlő önmagával. Továbbá egészen külső beállításban jelenik meg. Igazi lényege és külső megjelenése között nincs kis eltérés sem. Minden lehetősége maradéktalanul realizálódik külső szociális helyzetében, egész sorsában, sőt, külsejében; e meghatározott sorsán és meghatározott helyzetén kívül semmi sem marad belőle. (Bahtyin 1996: 61.)

(*regény*) A regény hőse ezzel szemben az identitásában elbizonytalanodott és magára hagyott individuuum, akinek a legfontosabb célja a saját életét értelmessé tevő elv kutatása, önmaga és a világ megismerése lesz. Elveszíti az önmagával való azonosságot, állandóan formálódó, alakuló entitássá válik. Ez a belátás már a magyar regénykritika kezdetein világosan megfogalmazódott. A Jósika Miklós *Az utolsó Batori* (1837) című regényét recenziáló Toldy Ferenc szerint az

egyik megkülönböztető bélyege a' regénynek az epostól, mellyel egyébiránt egy főnem alá tartozik, hogy benne a' czél kimondva nincs, de maga a' regény' hőse által sem tudatik, vagyis ennek, mint olyannak, nincs is bizonyos kitézett czélja. [...] – [A'] regény' hőse vitétik, ragadtatik saját érzelmei, szenvedelmei, az őt körülvevő, reá ható emberek', a' körülmények' szövődése és események által, 's ő nem tudja, mi nem tudjuk, hol fog megállapodni. (Toldy 1837: 360.)

Bahtyin a regényhősök antropológiai alaképletét elsősorban abban ragadja meg, hogy számukra – hasonlóan a modern emberhez – nincs előre kijelölt szerep, hivatás, nincs eleve elrendelt sors, küldetés. Folyamatosan formálni és alakítani kell önmagukat, a világ legkülönfélébb kihívásaira válaszolva:

A regény egyik alapvető belső témája éppen a hős és sorsa, helyzete inadekvátsága. Az ember vagy több sorsánál, vagy kevesebb emberségénél. Nem tud teljesen és véglegesen hivatalnokká, földesúrrá, kupeccé, vőlegénnyé, féltékennyé, apává stb. válni. Magával a befejezetlen jelennel és következésképpen a jövővel való kontaktus zónája teremti meg az ember eme önmagával való meg nem felelésének szükségességét. [...] Mindig marad az emberségnek nem realizált többlete, mindig marad jövő iránti szükséglet és nélkülözhetetlen hely e jövő számára. Maga a regényvalóság csak egyike a lehetséges valóságoknak, nem nélkülözhetetlen, véletlenszerű, hordoz magában más lehetőségeket. (Bahtyin 1996: 64.)

Ugyanakkor Bahtyin hangsúlyozza azt is, hogy a „regényben az ember eposzi (és tragikus) teljességének e szétesése ugyanakkor új, bonyolult teljességének előkészítésével párosul az emberi fejlődés magasabb fokán”. (Bahtyin 1996: 65.) A modern ember komplex sorstörténéseinek, élethelyzeteinek az elbeszélésre csak a regény vállalkozhatott, mint ahogy a modern világot is leginkább a regény volt képes feltárni és viszonylagosan átláthatóvá tenni az ember számára.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Arany 1967

ARANY János, *Buda halála* [1863] = *Arany János összes költeményei II.*, Budapest, Szépirodalmi, 1967, 681–785.

Arany 1998a

ARANY János, *A magyar nemzeti vers-idomról* [1856] = A. J., *Tanulmányok és kritikák*, szerk. S. VARGA Pál, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 310–344.

Arany 1998b

ARANY János, *Naiv eposzunk* [1860] = A. J., *Tanulmányok és kritikák*, szerk. S. VARGA Pál, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 75–81.

Bahtyin 1976

Mihail BAHTYIN, *A szó a költészetben és a prózában*, ford. KÖNCZÖL Csaba = M. B., *A szó esztétikája*, Budapest, Gondolat, 1976, 173–215.

Bahtyin 1996

Mihail BAHTYIN, *Eposz és regény*, ford. HETESI István = *Az irodalom elméletei III.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 27–68.

Bényei 2004

BÉNYEI Tamás, *Kikiáltási ár: regény, etika, pszichoanalízis és a Lazarillo de Tormes*, Alföld, 2004/6, 53–72.

Brooks 1998

Peter BROOKS, *A pszichoanalitikus kritika eszméje*, ford. SZAMOSI Gertrúd = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, Budapest, Filum, 1998, 42–55.

Bulson 2018

Eric BULSON, *Introduction = The Cambridge Companion to the Novel*, ed. Eric BULSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 1–20.

Cohn 1996

Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok*, ford. GÁCS Anna = *Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 81–193.

Frye 1998

Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Budapest, Helikon, 1998.

Havelock 1998

Eric HAVELOCK, *A görög igazságosság-fogalom: Homéroszi árnyalataitól a platóni főszerepéig*, ford. BOGNÁR Gergely = *Szóbeliség és írásbeliség: A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Budapest, Áron Kiadó, 1998, 57–88.

Hegel 1956

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétikai előadások III.*, ford. SZEMERE Samu, Budapest, Akadémiai, 1956.

Kayser 1998

Wolfgang KAYSER, *A modern regény keletkezése és válsága*, ford. V. HORVÁTH Károly = *Narratívák 2.: Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 1998, 173–204.

Kemény 1971a

KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és dráma körül [1853]* = K. Zs., *Élet és irodalom*, Budapest, Szépirodalmi, 1971, 191–212.

Kemény 1971b

KEMÉNY Zsigmond, *Szellemi tér [1853]* = K. Zs., *Élet és irodalom*, Budapest, Szépirodalmi, 1971, 225–262.

Kucserka 2017

KUCSERKA Zsófia, *Könyvbe vésett jellemek*, Budapest, Ráció, 2017.

Kundera 1992

Milan KUNDERA, *A regény művészete*, ford. RÉZ Pál, Budapest, Európa, 1992.

Lukács 1975

LUKÁCS György, *A regény elmélete [1906]*, Budapest, Magvető, 1975.

Németh G. 1985

NÉMETH G. Béla, *Kérdések a Buda halála körül* = N. G. B., *Századutóról – századelőről*, Budapest, Magvető, 1985, 7–39.

Puckett 2018

Kent PUCKETT, *Epic/Novel = The Cambridge Companion to the Novel*, ed. Eric BULSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 57–73.

S. Varga 1999

S. VARGA Pál, *A pásztortűz lángja: Az eposz és a regény őrségváltásának néhány vonása a magyar irodalomban*, Hítel, 1999/7, 88–101.

Szontágh 1837

SZONTÁGH Gusztáv, *Románok és novellák*, Figyelmező, 1837/14, 109–114.

Toldy 1837

TOLDY Ferenc, *Jósika Miklós regényei. Az utolsó Bátor*, Figyelmező, 1837/23, 353–362.

Toldy 1839

TOLDY Ferenc, *Eposi és drámai kor: Drámai literatúránk' jelen állapotjáról*, Figyelmező, 1839/24, 394–399.

Watt 1957

Ian WATT, *The Rise of the Novel*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1957.

Woolf 1980

Virginia WOOLF, *A modern próza*, ford. VAJDA Tünde = V. W., *A pille halála: esszék*, Budapest, Európa, 1980, 480–490.

Žmegač 1996

Viktor ŽMEGAČ, *Történeti regénypoétika = Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 99–170.

V. Narratopoétika 1.: az író, a szerző és a narrátor megkülönböztetése (implicit szerző és implicit olvasó)

BÉNYEI PÉTER

BEVEZETÉS:

AZ ÍRÓ, A „SZERZŐ” ÉS A NARRÁTOR A PRÓZAI SZÖVEGEKBEN

Minden prózai mű elbeszelt történet, éppen ezért a legfontosabb poétikai formaelve a narrátori (történetmondói, elbeszélői) funkció. A narrátor tartja mindvégig kézben a gyakran bonyolult, több szálon futó történet elbeszélését, de leginkább ő felel azért is, hogy milyen kontúrjai, valóságseleite rajzolódnak ki a történetben teremtődő világnak. Jellemléírásokkal, kommentárokkal jelentősen közremunkál a szereplők felépítésében, és gyakran hosszas történelmi, társadalmi, bölceleti reflexiókat sző bele a cselekmény elbeszélésébe.

Mindezen narrátori tevékenységek általában egy bonyolult narratív struktúrában realizálódnak. Egy szövegnek akár több narrátora is lehet. Gyakran előfordul, hogy a narrátor hangját halljuk egy-egy leírásban, gondolatmenetben, viszont ebben a szereplő távlata/nézőpontja (gondolatai, érzelmi-mentális állapota) is beleszövődik, komplexszé téve a megnyilatkozást. De vannak ún. megbízhatatlan narrátorok is, akiknek állításait vagy saját maguk, vagy a történések kérdőjelezik meg, írják felül. A narratív struktúra alapvető fogalmi rendszerének, jellegadó stratégiáinak, változatainak a részletezőbb leírására a következő nagyobb fejezetben kerül majd sor. Mindezek előtt azonban körül kell járnunk egy lényegi kérdést: *ki beszél a narratív szövegekben?* Ki is az a narrátor?

A kérdés megválaszolása közel sem olyan egyszerű, mint amilyennek első látásra tűnik. A legtöbb prózai szövegben például egy név és identitás nélküli figura, vagy sokkal inkább hang beszél, aki „személyként” aligha azonosítható. Más szövegekben ellenben az egyik központi szereplő mondja el a történetet első személyben: ő részese az általa elbeszelt történetnek és teremtett világnak, státusa tehát nagyon különbözik a névtelen, történet világnak kívül álló narrátorétól.

Tovább nehezítik a válaszadást a jellegzetes regénytípusok egyedi narrátori stratégiái. A 19. századi nagyregények többségében gyakran olvashatunk egy-egy – hosszabb-rövidebb – elbeszélői „értekezést” történelmi-társadalmi jelenségekről, lélektani és esztétikai kérdésekről, bölceleti tézisekről. Eötvös József közismert irányregényének, *A falu jegyzőjének* (1845) a történetmondója például gyakorta értekezik az irodalom kiütemezett társadalmi funkciójáról (például: „A költészet kedves játékká aljasul, ha a kor nagy érdekeitől különválva nem a létező hibák orvoslása, nem az érzelmek nemesítése után törekszik.” – Eötvös 1974: 341.), s ezeket a gondolatokat – részben indokoltan – Eötvös saját irodalomszemléleti állásfoglalásaként szokás idézni, a regény kontextusától függetlenül is. Író és narrátor viszonya a dokumentarista regények esetében is

elbizonytalanodik, ahogyan a regény főszövegéhez szorosan kapcsolódó elő- és utószavak szintén összemossák néha az író és az elbeszélőt. Akárcsak az érzékelhetően autobiografikus ihletettséggű művek, amikor konkrétan visszakereshető életrajzi nyomok is fellelhetőek a regénytörténetben. A *tengerszemű hölgy* (1889) történetmondója például Jókai Mór sorsörténeti fordulatait vallja magáénak, miközben javarészt egy nyilvánvalóan fiktív történetet mesél el. De Jókai jóval ismertebb regényének, *A kőszívű ember fiainak* (1869) az auktorialis narrátora is megoszt néhány emléktöredéket Jókai személyes 48–49-es tapasztalatából. Szintén az író gyanítjuk az olyan (az írói életrajztól ebben az esetben javarészt független) emlékező-elbeszélések háttérében, mint például Kaffka Margit *Színek és évek* (1912) című regénye, amelyben egy – modernitáskori változást saját sorsfordulataiban és életrajzi szakaszaiban is megtapasztaló – női én-elbeszélő alkotja meg élettörténeti narratíváját.

A felsorolt példák alapján a *ki beszél?* kérdés megválaszolásakor éppen ezért már az első lépésben meg kell különböztetnünk egymástól két entitást, az *életrajzi értelemben vett író* és a *szöveget elbeszélő narrátor* „alakját”: „a narrátort – amely szigorúan a szöveghez tartozó kategória – világosan el kell határolnunk az írótól, aki természetesen egy valódi ember”. (Margolin 2009: 351.) Ritka kivételektől eltekintve (önéletírás) soha nem az író beszél, nem az ő hangját halljuk a történetmondásban:

De ki is a regény elbeszélője? Az a válasz, mely szerint a *Don Quijotét* Cervantes, a *Tom Jonest* Fielding, a *Don Sylviót* Wieland beszéli el, éppoly hamis, mint amennyire kézenfekvő. [...] *Az elbeszélő mindig egyfajta költött, fiktív alak, mely része a költemény egészének.* Kate Friedemann 1920-ban megjelent, *Az elbeszélő szerepe az epikában* című könyvében az elbeszélőt az általa létrehozott műalkotás organikus alkotórészének nevezi. Az elbeszélő művészet poétikájára nézve alapvető meglátás ez, melyet nem szabadna szem elől veszíteni. Az *Agathon* elbeszélője érzékelhetően más, mint a *Don Sylvióé*, és ugyancsak naiv következtetés lenne, ha a regényíró elbeszélői magatartásában bekövetkezett változást egyszerűen a személyiségben végbement változás következményeként akarnánk értelmezni. A költött epikai műnek része az elbeszélő, és lényegének szükségképpen az elbeszéltekkel kell összhangban állnia. (Kayser 1998: 184.)

A regénynek tehát művészi alkotóeleme az elbeszélő, amely ebben az értelemben nem egy konkrét személy, nem egy konkrét alak (s főként nem maga az író), hanem elsősorban egy poétikai stratégia és funkció: „a narrátor egy nyelvileg megképződő, szövegszerűen kivetítődő, valamint az olvasásban konstruálódó funkció”, s kizárólagosan a „kommunikatív szerepe” a lényeges. (Margolin 2009: 351.) Egyetlen részleges kivétel van ez alól, mégpedig a felvállaltan önéletrajzi regények és önéletírások, amelyek legfőbb egyedítő vonásaként, „általános szövegszerű kritériumaként” az írói, az elbeszélői és a szereplői név azonosságát nevezhetjük meg: a regényíró által megírt szöveg narrátora tehát az író szerepelteti, az író élettörténeti epizódjait beszéli el. (Vö. Lejeune 2003: 17–46. – Az önéletírás prózapoetikájáról részletesen lásd jelen kötet XI. fejezetét.) Ugyanakkor az önéletírás bármennyire is „a szövegen kívüli »valóságról« nyújt tudást”, bármennyire is alapvető tárgya „a magánélet, a személyiség fejlődése”, amellét az ön-

életírói „szövegnek *alapvetően* elbeszélésnek” (Lejeune 2003: 28, 37.) kell lennie. Ez utóbbi kritérium pedig azt jelenti, hogy ezekben a prózai művekben szövegszerű funkciót is betölt a narrátor, hiszen egy-egy élettörténeti epizód elbeszélésekor nem mindegy, hogy milyen nézőpontokat mozgósít, mit hallgat el, vagy mivel egészíti ki a „valóban” megtörténteket. Olvasóként tehát ezekben az esetekben is számolnunk kell az elbeszélés többletével, s a narrátori funkciót a tisztán fiktív elbeszélésekkel hasonló módon érdemes vizsgálunk: mindig számolnunk kell a nézőpontváltásokkal, a kimondott és elhallgatott dolgok játékaival stb.

Az életrajzi értelemben vett író és a narrátor egyértelmű megkülönböztetése azonban egy jól érzékelhető hiátust teremt a *ki beszél?* kérdés pontos körvonalazásakor. Nem lehet teljes mértékben figyelmen kívül hagyni ugyanis, hogy valaki megírja a regényt, történetet teremt, narrátori alakot és funkciót kreál, élettörténeti elbeszéléseket hív életre stb. Ez a figura nyilvánvalóan az író, a fő kérdés azonban, hogy hol és milyen módon lehet konkrét, szövegszerű nyomait fellelni ennek az írói „jelenlétnek”. Ehhez be kell vezetnünk egy másik megkülönböztetést – illetve egy harmadik fogalmat –, mégpedig a „*szerező*” fogalmát, amely a prózai szövegek szerveződésének egy lényegi elemére is rávilágít:

Meg kell különböztetnünk az *egyedi mű teremtette szerzőt*, vagy más elnevezéssel a *könyv teremtette szerzői tudatot*, Wayne C. Booth kifejezésével a *bennefoglalt szerzőt*, a mű elbeszélő-jétől, másfelől az életrajzi értelemben vett írótól. Az *Esti Kornélnak* nemcsak az elbeszélője, de még a teremtett szerzői tudata is más, mint a *Pacsirtának* vagy az *Édes Annának*. (Dobos 2002: 129.)

A narratopoétika gazdag szakirodalma tehát szükségesnek tartott egy olyan kulcsfogalmat bevezetni a történetmondás jellegének a pontos megragadásakor, amely egyfelől kitölti az író és a narrátor éles szétválasztásakor keletkező űrt, másfelől pedig egy nagyon fontos jelenségre irányítja a regényolvasók figyelmét. Ahogy már többször hangsúlyoztuk: a narrátor egy regénypoétikai kategória, költött, fiktív alak vagy identitás nélküli beszélő, amely a szöveg része, s amelynek rengeteg egyszerűbb és bonyolultabb realizációja lehet; az életrajzi értelemben vett író a szöveg létrehozója, aki viszont semmilyen konkrét formában nem része a prózai szövegnek. A szerző narratopoétikai értelemben vett fogalma egy áthidaló kategória a nyelvi teremtmény és a létrehozója között. Nem konkrét alak, hanem a szövegbe kódolt átfogó stratégia, amely leginkább az egyes szövegegységek értelemképző elrendezéséért felelős. Nem önkényes elméleti kategória tehát: nagyon fontos rálátást biztosít a szöveg elbeszéltségének felépítésére, dinamikájára, s a szerzői funkcióra irányuló reflektált figyelem egyben fontos kapaszkodókat nyújthat egy-egy prózai szöveg értelmezéséhez. (Persze fontos, hogy ez esetben egy pontosan definiált szaktudományos terminus technikusként és ne az író szó rokon értelmű kifejezéseként használjuk a szerző fogalmát.)

A SZERZŐI FUNKCIÓ JELLEMZŐI

1. Michel Foucault koncepciója

Az implicit (odaértett) szerző első teoretikusainak egyike Michel Foucault volt: *Mi a szerző?* (1969) című írása a későbbi leírásoknak is kiindulópontja lett, érdemes röviden áttekinteni gondolatmenetének főbb lépéseit.

Az író és az általa teremtett szöveg viszonyának az értelmezésekor Foucault határozottan elutasít két szélsőséges irodalomelméleti álláspontot. Egyfelől az alkotásesztétikai megközelítéseket, melyek közvetlenül az írói szándék és életrajz nyomait keresik az irodalmi szövegben. Másfelől azokat a strukturalista, szövegcentrikus felfogásokat, melyek az író (a szerző) valamennyi nyomát kiiktatják a szövegből: határozottan deklarálják, hogy az irodalomértés feladata nem merülhet ki abban, hogy „feltárja a műnek a szerzőhöz fűződő viszonyát; [...] ellenkezőleg, a mű struktúrájával, felépítésével, belső formájával és belső viszonyainak kölcsönhatásával kell foglalkoznia”. Ha viszont a strukturalista logikát érvényesítjük az irodalmi szövegek értelmezésében, akkor nyitva marad egy alapvető kérdés: „mi a mű? [...] Nem olyan dolog-e a mű, amit egy »szerző«-nek nevezett személy hozott létre?” (Foucault 1999: 123.)

Foucault a szerzői névben ragadja meg azt a pontot, ahonnan ez az alapvető kérdés megválaszolható, hiszen ez a név az irodalmi szövegek egyik legfőbb jelölője, megkülönböztető jele lesz. Ugyanakkor a francia kultúrtörténész hangsúlyozza: a „szerzői név sem a személy polgári állapotának, sem a műbeli fikciónak nem képezi részét; azon a törésvonalon helyezkedik el, amely a diskurzus új csoportjait és sajátos létezőmódját hozza létre”. (Foucault 1999: 127.) A szerzőt tehát nem azonosíthatjuk az életrajzi íróval, de a szöveg szerves részeként funkcionáló narrátori figurával sem. A szerző ebben az értelemben tehát nem egy létező vagy fiktív személy, sokkal inkább egy általános, a szöveg szerveződéséért felelős funkció:

Tudjuk, hogy az első személyben elbeszél regényeknél sem az egyes szám első személyű névmás, sem a kijelentő mód jelen idő, nem közvetlenül az íróra utal, hanem egy „második énré”, egy alteregórá, akinek az írótól való távolsága nincs pontosan rögzítve és ugyanazon könyvön belül is változhat. S a szerzőt éppoly tévedés lenne a valódi író oldalán keresni, mint a fiktív elbeszélőén; a szerző-funkció éppen e kettő hasadásában, kettejük szétválasztásában és távolságában keletkezik. (Foucault 1999: 130.)

Foucault alapvetően klasszifikációs funkciót tulajdonít a szerzői névnek, amely megkülönbözteti egymástól az irodalom szövegcsoportjait. A művészi alkotásfolyamatban létesülő sajátos tematikai-műfaji-poétika struktúrák sokat megmutatnak egy adott író stílusáról, jellegzetes regénypoétikai megoldásairól stb. (Foucault 1999: 127–131.) Arról azonban semmit, hogy „mit akart mondani a szerző”, miért éppen ezt a struktúrát, szervezőelvet választotta, milyen életrajzi momentum húzódnak a háttérben stb. Az olvasás és befogadás dinamikájának a távlatából kell tehát megragadni ezt a szerzői funkciót, a szöveg szerveződését irányító, jellegadó alapelvekre fókuszálva. Ezt sok irodalomelmélet-író megtette, közülük Umberto Eco és Paul Ricoeur koncepciójával ismerkedünk meg.

2. Umberto Eco és Paul Ricoeur koncepciója

Mindkét irodalomtörténész hangsúlyozza, hogy a szöveg „szerzői tudata”, szerzői funkciója nem más, mint a szöveget szervező eljárások kimunkáltsága és elrendezettsége, a szöveg és a befogadó kommunikációját irányító jelek, nyomok összessége. Minden irodalmi szövegben működik tehát egy olyan poétikai komponenseket rendszerező, olvasási javaslatokat sugalló elv, amely összefüggésbe hozható ezzel a szerzői tudattal.

(*mintaszerző*) Umberto Eco mintaszerzőnek nevezi ezt az általános regényszervező funkciót és ő is nyomatékosan megkülönbözteti egymástól az író, a narrátor és a szerző fogalmát, konkrétan a francia romantikus író, Gerald Nerval *Sylvie* (1853) című regénye vonatkozásában:

A *Sylvie* esetében három valakivel van dolgunk. Az első egy úr, aki 1808-ban született és 1855-ben halt meg (öngyilkos lett) – és akit még csak nem is Gérarde Nervalnak hívtak: az igazi neve Gérard Labrunie volt. A második valaki az a férfi, aki a kisregényben „én”-nek nevezi magát. Ez a szereplő nem Gérard Labrunie. Csak annyit tudunk róla, hogy ő beszéli el nekünk a történetet, s nem lesz öngyilkos a végén, [...]. Végül van egy harmadik valaki, aki rendszerint nehezen azonosítható, és akit én mintaszerzőnek nevezek. (Eco 2002: 24, 25.)

Eco a mintaszerzőt a szöveg háttérben mormoló hangként azonosítja, amely egyfelől „az olvasás végére azonossá válik számunkra azzal, amit minden esztétikai elmélet stílusnak nevez”, míg „másfelől az a hang, amely kedvesen – máskor dörgedelmesen, csúfondárosan – beszél hozzánk, s maga mellé akar állítani bennünket. Ez a hang egy elbeszélői stratégiában nyilvánul meg”. (Eco 2002: 41.) Tehát leginkább a *stílusban* (a regények nyelvi teremtettségében, nyelvi regisztereinek a kialakításában és váltogatásában), valamint az *elbeszélő stratégia választásában és aktualizálásában* (milyen narrátor beszéli el a történetet, hogyan és mennyiben érvényesülnek a szereplői nézőpontok stb.) ragadható meg Eco szerint a mintaszerző funkciója – ám az egyben „*utasítások sorozata*” is, amelyeket „fokozatosan kapunk meg, és amelyeket követnünk kell” a befogadás során. (Eco 2002: 41.)

(*implicit szerző*) Ez utóbbit tartja kulcsfontosságúnak a francia irodalomtudós, Paul Ricoeur is, aki az implicit (odaértett) szerző fogalmát mozgósítja a jelenség leírásakor. Szerinte a szerzői funkció egyfelől *kommunikálhatóvá teszi az írást*, hiszen „végül is a szerzőtől indul ki az *a rábeszélő stratégia*, amelynek az olvasó a célpontja. Az olvasó erre a rábeszélő stratégiára válaszol, amikor végighalad a konfiguráción, és elsajátítja a szöveg világának állítását”. Másfelől pedig a *különböző poétikai eljárások aktualizációjáért* felel: „amikor a szerző az egyik vagy a másik nézőpontot választja, egyúttal minden alkalommal annak az eszköznek a használatáról lesz szó, amely az olvasó által a szerzőnek megadott széles jogkörön alapszik”. (Ricoeur 1998: 12, 14.)

Összességében tehát a mintaszerzői és implicit szerzői stratégiák a prózai szöveg valamennyi poétikai aspektusában tettenérhetők:

elsősorban magukba foglalják a teremtett világ létrehozását; szituációk sorát tartalmazó történet kidolgozását; jellemeket és cselekedeteiket; az egyes események elrendezését

egy többé-kevésbé kinyilvánított világszemlélet érvényesítésével; egy sajátos perspektívát megnyitó narrátor felléptetését; a történet elbeszéléssé transzformálását olyan narratív megoldások segítségével mint például az egyidejűleg játszódó események kisimítása egyenes irányú történetfejlődésbe, vagy a cselekményepizódok rendjének újraszervezése; és végül az elbeszélés demonstrálása egy egyedi nyelvi (vagy vizuális) formában. (Schmid 2009: 161–162.)

(*példák*) Az implicit szerzői stratégia szerveződésére számos példát hozhatnánk, hiszen ez minden prózai szövegben tetten érhető valamilyen formában. A fejezethez kapcsolódó, átfogóbb mintaelemzésen túl itt most csak két példára térek ki röviden.

Ha Csáth Géza két közismert novelláját, az *Anyagyilkosságot* (1908) és *A vörös Esztit* (1908) párhuzamosan olvassuk, akkor szembetűnő, hogy mindkét novella nagyon hasonló témát – a gyermeki nevelődés és szocializáció folyamata – helyez a történetmondás középpontjába, ám annak két, egészen szélsőséges példáját mozgósítja. Az *Anyagyilkosságban* a nevelés és szocializáció majdnem teljes hiányát, míg *A vörös Esztiben* annak egy ideális megvalósulását látjuk. Éppen ezért egészen más szerzői stratégia szervezi a két novellát. Ennek egyik legszembetűnőbb aspektusa, hogy az előbbi novellában auktoriális elbeszélés, míg a másikban az én-elbeszélés narratív stratégiájának a közbeiktatásával kerülünk minél közelebb a színre vitt gyermeki tudatok érzékeléséhez, mentális állapotához. Az eltérő narratív stratégiának köszönhetően nagyban különbözik a novellák kompozíciója, metaforikus utalásrendje, intertextuális átszövöttsége is, s ezért az olvasó is egészen eltérő módon kerül közel a gyermek lelki fejlődésének lehetséges forgatókönyveihez.

Márai Sándor *A gyertyák csonkig égnek* (1942) esetében a szerzői stratégia szervezőelve nyilvánul meg például a teremtett világ tér-idő koordinátáinak a kijelölésében. Figyelmes olvasással kiderül, hogy 1941-ben és valahol egy felvidéki nemesi kúriában játszódik a történet, ám konkrétan nem nevezi meg sem a cselekmény időpontját, sem földrajzi helyét a narrátor. A második világháború történéseire még érintőlegesen is alig van utalás: a szerzői „rábeszélő stratégia” ezzel az eljárással is elsősorban a szereplői lélekben és tudatban lejátszódó folyamatok, valamint a szereplők közötti kapcsolatokra irányítja a figyelmet. Hasonló a funkciója a szöveg elbeszélőszerkezetének is: az auktoriális elbeszélő a két – traumatizáló körülmények között, 40 éve elváló – barát találkozásának a színrevitelekor teljesen a háttérbe vonul, a két szereplő párbeszédei, illetve hosszas monológjai töltik ki a szöveg cselekményét. A regény zárlatának nyitottsága is a szerzői funkció kontextusában születő döntés: a főhős (és így az olvasó) nem kap választ a két barátot elszakító, s egy házasságot romba döntő esemény pontos körülményeire. Ám ez a nyitott zárlat is csak egy iránymutató nyom az olvasó számára, hogy a regényben körüljárt élethelyzeteket és súlyos életkérdéseket milyen távlatból szemlélje.

3. Összegzés

Összegzésként és a fejezet utolsó gondolatmenetének előkészítéseként egy angol nyelvű narratológiai kézikönyv egyik meghatározását érdemes idézni, mely szerint

az implicit szerző koncepciója azt a műben létrejövő szerzőképet jelenti, amely azokon a stilisztikai, ideológiai és esztétikai sajátosságokon alapul, melyekre vonatkozólag indexikus jeleket lehet találni a szövegben. Ezért aztán az implicit szerzőnek van egy objektív és egy szubjektív oldala: a szöveg jelzésein alapul, de ezeket a jelzéseket minden egyes olvasó más-ként észleli és értékeli. (Schmid 2009: 161.)

Az implicit szerzői stratégia tehát nem ragadható meg teljesen objektív módon. Míg – egyfelől – a mozgósított poétikai stratégiák nagyobb részét (narráció, tér-idő szerkezet, kompozíció, műfajválasztás stb.) tudományos pontossággal és fogalmi apparátussal leírhatjuk, addig – másfelől – a szerzői rábeszélő stratégia több más nyomának, jelzésének észlelése már kizárólag a befogadói kompetenciába kerül. Van, amit egyáltalán nem észlel a szöveg aktuális (empirikus) olvasója, de az is előfordulhat, hogy az interpretáció aktusa tulajdonít a szövegnek bizonyos eljárásokat. Erre a legjobb példa az ironia szövegalkazatának befogadói észlelése a prózai művek interpretációjában. A repülőn menekülő, a zsebeit ékszerekkel és zserbó süteménnyel teletömő, aranyláncot hullató Kun Béla képe az *Édes Anna* (1926) nyitányában jól érzékelhetően egy ironikusan hangolt, pletykaszerű narratori megnyilatkozásban beszélődik el (Kosztolányi 2010: 13.). Szintén ironikusnak nevezhető az esemény tér- és időkoordinátáinak – túlságosan is – precíz kijelölése a regény következő fejezetében: „[m]ikor ennek 1919. július 31-én délután hatkor híre futamodott, Víz Kornél kikiabált”. (Kosztolányi 2010: 15.) Itt igen nagy valószínűséggel a realista regények valóságteremtő realitáseffektjeit kifigurázó gesztusról van szó.

A Kosztolányi-regény ironikus elbeszélői hangoltságáról tehát feltételezhető egyfajta olvasói konszenzus, arról talán már jóval kevésbé, hogy például Petőfi Sándor *Az apostol* (1848) című, közismert verses epikai művében észlelhető ellentmondásokat tekinthetjük-e a szerzői stratégia által tudatosan mozgósított ironia nyomainak. *Az apostol* főhősének népboldogító törekvéseit, világmegváltó ideológiáját az elbeszélő költemény narrátora a szöveg minden pontján támogatja, megerősíti, élettörténetének fordulatait mindvégig empátiával kommentálja, a történet végén a beköszöntő társadalmi szabadság előhírnökeként, mártírnőként méltatja: a narrátor és a szereplő szólamának ideológiája szinte teljesen lefedi egymást. Ám ha Szilveszter viselkedésének és világmegváltó tetteinek valódi végkimenetelére (nyomorúságba dönti a családját, újrateremtő önmaga szerencsétlen sorsát árván hagyott fiában stb.) fókuszálunk, akkor ez a szembevilló tematikai gesztus megkérdőjelezheti a társadalom megjobbításának szándékát középpontba állító mű – sok szempontból egyértelműnek tűnő – ideológiai üzenetét, s az irányzatos műben érvényesülő ironikus alakzatok felé terelheti az olvasói figyelmet. (vö. Z. Kovács 2002: 106–121.) Ebben az esetben viszont szinte lehetetlen megállapítani, hogy az ironia a szerzői stratégia része-e. (Itt sem az a kérdés, hogy Petőfi ironikusan

akarta-e beállítani a társadalmi átalakulásokért a magánéletét feláldozó emberi magatartásformát, hanem az, hogy a szöveg intenciói igénylik-e, lehetővé teszik-e az ironikus olvasást.)

Hasonló bizonytalanságot és az olvasói/értelmezői döntés kizárólagos kompetenciáját érzékelhetjük akkor, ha Asbóth János *Álmok álmodója* (1877) című regényének utolsó mondatát vesszük górcső alá. Itt a regény én-elbeszélője, Darvady Zoltán – aki kudarcokkal teli élettörténetének egyes stációit beszéli el és kommentálja hosszasan a regényben – egy *Bánk bánból* (1819) vett idézettel próbálja megerősíteni személyiség-alkulásának utolsó, pozitív fordulatát, a depresszív beállítódásból felszabadító „az élet kötelesség” elvét. A kurzívval és idézőjelben kiemelt „*Munkálgodó légy, nem panaszkodó!*” formula elsőre tényleg egy szentenciózus, affirmatív kijelentésnek hat. Ám a regény egyik elemzője, Milbacher Róbert joggal feltételezi, hogy a „patetikusként szánt Katona-idézet a *Bánk bán*-beli kontextusával összeolvasva legalábbis ironikus felhangot kap” (Milbacher 1998: 69.), hiszen a nyomorúságáról beszámoló Tiborcnak Bánk csak odaveti ezt a megjegyzést, melyet Tiborc maga is sejtetően iróniaként, gúnyként értelmez. Az azonban eldönthetetlen, hogy ez az intertextuális nyom tényleg kezelhető-e a regény szerzői tudatának „objektív” részeként, vagy pedig a kreatív olvasói interpretáció tulajdonítja neki azt.

AZ IMPLICIT OLVASÓ ÉS A MINTAOLVASÓ FOGALMA

Összességében persze kijelenthető, hogy az irónia alakzatának észlelése olvasásfüggő, ahogyan az intertextuális nyomok felismerése és értelmezése is. De ugyanez az implicit szerzői stratégia több más aspektusáról is elmondható: egyfelől az olvasó nem követhet le minden szövegbe kódolt nyomot, motívumot, poétikai megoldást (még a szakmai olvasó sem), másfelől pedig a nyelv önteremtő műveleteinek köszönhetően az olvasó sok olyan dolgot is beleláthat szövegbe, amely nincs feltétlenül benne. A jelenségkör leírásakor az odaértett szerzőség szakirodalma éppen ezért vezeti be az implicit olvasó (mintaolvasó) és az empirikus olvasó fogalmi párosát. „Egy történet mintaolvasója nem azonos az empirikus olvasóval. Az empirikus olvasók azok önök, én, bárki, aki egy szöveget olvas. Az empirikus olvasók sokféleképpen olvashatnak, nincs törvény, ami megszabná nekik, hogyan olvassanak” (Eco 2002: 16) – írja Umberto Eco, aki pontosan körvonalazza a mintaolvasó eszménytípusát is. Eszerint a mintaolvasónak

az együttműködésére a szöveg nem csupán eleve számít, de igyekszik azt meg is teremteni. Ha egy szöveg úgy kezdődik, hogy „Hol volt, hol nem volt”, az felér egy jelzéssel, amely máris lehetővé teszi, hogy kiválassza a maga mintaolvasóját: egy gyereket vagy legalábbis olyasvalakit, aki kész elfogadni, hogy a történet túlmegy a józan észen, az ésszerűségen. [...] A mintaolvasó [...] a szövegbeli utasítások összessége, mely utasítások a szöveg lineáris kibontakozása során mondatokból vagy más jelzésekből pontosan összeállnak. (Eco 2002: 16–17, 27.)

Összességében tehát az implicit olvasó koncepciója nem más, mint „egy ideális befogadó képzetének a feltételezése, aki úgy olvassa a szöveget, hogy optimálisan leköveti annak struktúráját, valamint olyan értelmező pozíciót és esztétikai álláspontot foglal el, melyet a szöveg irányoz elő a számára”. (Schmid 2009: 170.)

Mindebből az is világosan következik, hogy az implicit szerző és az implicit olvasó fogalma és funkciója lényegében ugyanazt a jelenséget írja le, mivel „mindkettő a szöveg projekciója” (Keen 2018: 147.), csak míg az előbbi a szöveg létrejötte és szerveződése távlatából, addig az utóbbi a szövegolvasás nézőpontjából ragadja meg ugyanazt a jelenséget. Az implicit olvasó/mintaolvasó tehát alapvetően a szöveg ideális olvasóját jelölő elméleti kategória, ugyanakkor a mindenkor empirikus befogadó figyelmét a szövegek komplex szerveződésére irányítja. A két teoretikus fogalom mozgósításának ezért komoly gyakorlati hozadéka is van: alkalmazásuk „különösen hasznosnak bizonyul a szöveginterpretációkban, mivel a befogadás folyamatában segítik azoknak a szövegrétegeknek az azonosítását, melyek a jelentéseket generálják”. (Schmid 2009: 170) A fejezetet lezáró mintaelemzés éppen ezt a belátást igyekszik egy gyakorlati példán bemutatni.

MINTAELEMZÉS

Asbóth János: *Álmok álmodója*

A fejezet egy korábbi pontján már szóba hozott *Álmok álmodója* a 19. századi romantika/realizmus, valamint az esztéta modernség határán születő regény, nem mellesleg a modernitás korának egyik első reflektált magyar irodalmi láttelele. A regény elbeszéltsége, poétikája, strukturáltsága feltűnő kettősséget mutat. A szöveg több tekintetben visszanyúl a regényhagyomány egy jóval korábbi szakaszában meghatározó napló- és levéregények elbeszélői konvencióihoz (illetve annak kései magyar variánsához, Eötvös *A karthauzijának* [1841] jellegadó poétikai műveleteihez), de a cselekmény visszaszorulása és belső lelki terekbe helyeződése, a történet kronológiai rendjének megbontása, a narrátori megszólalásmód lirizáló szövegei, impresszionista stílusjegyei, az emlékezés-elbeszélés alakzatai, a rejtett autobiografitás, a gazdag intertextuális háló stb. már az esztéta modernség írás- és elbeszélésmódja irányába mutatnak.

A rövid alfejezetben nem az *Álmok álmodója* vázlatos interpretációjára kerül sor. Puskán azt követjük végig, hogy az empirikus olvasó nézőpontjából – az olvasás fokozatos előrehaladásában – hogyan körvonalazódnak a regény implicit szerzői stratégiájának különféle műveletei; ezek milyen kiindulópontokat, nyomokat biztosítanak az olvasás és az értelmezés folyamatos kibontakozásához; illetve, hogy az egyre reflektáltabbá/figyelmesebbé váló befogadás során az empirikus olvasó hogyan „közelíthet” az implicit olvasó idealizált pozíciója felé. Természetesen egyetlen szöveg befogadása során sem ez utóbbi (lehetetlen) törekvés a végső cél: az implicit szerzői stratégia műveleteinek finom reflexiója első körben a szöveg nyelvi és teremtett világának belakását segíti, s abban támogatja a befogadót, hogy egyáltalán képes legyen az első nyelvi, megértésbeli kihívások után tovább olvasni a szöveget – végső soron tehát az élvező megértés záloga is a szöveg szerzői stratégiájának reflektált tételé, valamint az empirikus és az implicit

olvasói pozíciók közötti oszcilláció. Az Asbóth-regény kiváló példa ebben a tekintetben: az olvasónak már az első oldalak elolvasása után rá kell hangolódni a szöveg nyelvi regiszterekre, mondatstruktúrájára, egyedi felépítettségére, sajátos elbeszélői attitűdjére, a beszélő mentális és gondolkodásbeli beállítódására stb. annak érdekében, hogy egyáltalán képes legyen eredményesen végigvinni a regény olvasását.

Érdeemes a regény első mondatainak rövid kommentálásával érzékelhetővé tenni ezt a folyamatot:

Te vagy Velence! Igen, ha még e világon helyem leltni tudnám, ha volna zug a földön, ahol csillapulni tudna a lét ellen lázongó kebel, üdülést várhatna meddő vágyak sóvár tüzeiben kiegészett szív: te vagy az. Harc előtt verve. Reményeimben megrabolva. Hová levétek, nagy álmaim ti mind? Vissza-visszatekintek reátok, mint e néma paloták hosszú sorára, a múltnak e fenséges halottaira, melyek elevenedni nem fognak többé soha; de elhagyatva, fakulva, pusztulva is gazdagabbak színekben, hangulatban, az eszmény tündöklésében, mint a mai világ rideg pompája. Lebilincselnek bűvarázzsal, mert feledtetni képesek ezt a mai életet, mely nem egyéb, mint mindenkinek mindenki ellen folyó keserves harca, tele lázas kapkodással, harc a nyomorult szűkséggért, nemtelenért és becstelenért, melyben magasztosra gondolni nincsen idő, nincsen hangulat, nincsen mód. Adj nekem feledést... (Asbóth 1994: 9.)

A nyitómondatok kétségtelenül komoly kihívás elé állítják még a 19. századi szövegek olvasásában némi rutinra szert tett olvasót is. A szembetűnő nyelvi mesterkedés és régiesség, túlretorizáltság és túlpatetizáltság, valamint a beszélői emóciók áradása, a megszólalás erőteljes érzelmi impulzusa első körben a szöveg elemi megértését is szinte ellehetetleníti. Már a regénykezdet az olvasás lassú tempójára készíteti a befogadót, aki egy gyors újraolvasás után már világosan érzékeli, hogy a szöveg beszélője (aki én-elbeszélő és Darvady Zoltánnak hívják) élete egy válságos időszakában megérkezik Velence városába, s igen sajátos nyelvi/elbeszélői formulákat mozgósítva számot ad tapasztalatairól. A külvilág benyomásainak és a belső lelki történések *leírása* helyett ugyanis valami egészen mást kapunk. Ez az 'egészen más' sarkallja arra a befogadót, hogy már az olvasási folyamat kezdetén figyeljen a szerzői stratégia alapvető műveleteire, többé-kevésbé reflektálttá tegye a szöveg nyelvi/stiláris/elbeszélői rétegeit, s tudatosan megteremtse az elbeszélőmód igényeihez igazított olvasói pozícióját.

Már a regény prózanyelvének stílusa (rétegezettség, lirizáltsága, bölcséleti hangoltsága stb.) is a szerzői stratégia része, amely az első soroktól elkezd formálni a maga mintaolvasóját is. Az 'elutaztam/megérkeztem Velencébe' formula helyett patetikus felkiáltással nyit a történetmondás („Te vagy Velence!”), megszólítva/megszemélyesítve a várost. A lirizált nyitány után talán nem meglepő, hogy nem Velence szépségéről, látnivalóiról kapunk szubjektív élményleírást. A város tárgyi rekvizitumai („néma paloták hosszú sora”) pusztán a belső lelki történések kivetüléseként kapnak szerepet: a nyomaték a beszélő mentális- és lélekállapotának demonstrálására helyeződik („Harc előtt leverve.”, „Adj nekem feledést...”), régies, patetikus erősen retorizált formulákat (például az *ubi sunt* formula: „Reményeimben megrabolva. Hová levétek, nagy álmaim ti mind?”) mozgósítva. Velence élménybenyomásának és a lélekállapot demonstrálásának

egymásba kapcsolódó, lirizált nyelvi rétegeihez ráadásul egy újabb markáns nyelvi/elbeszélői regiszter is társul. A passzus utolsó része ugyanis szinte minden átmenet nélkül átvált a modernitás korának – emócióktól áthatott – bölcséleti leírásába: „feledtetni képesek ezt mai életet, mely nem egyéb, mint mindenkinek mindenki ellen folyó keserves harca”.

Ez a lirizált, retorizált, filozófiai eszmefuttatásokban gazdag, szélsőséges érzelmekkel és énkinyilvánításokkal áthatott prózanyelv teremti meg a fókuszpontban álló történések egyedi elbeszélésbeli közegét. Az életválságba sodródó elbeszélő út-, identitás- és helykeresésének ad hangot, az ember és világ szembeesülését igyekszik megragadni a modernitás gyökeres változásokat hozó korában. (Egyébként rengeteg olyan élethelyzetet, lelki beállítódást színre víve, melyek analóg módon a mai olvasó számára is tanulságosak lehetnek.) Mindez koncentrált olvasói figyelmet és ráhangolódást igényel, hiszen az implicit szerzői startégia reflektáltsága (az implicit olvasói szerephez közeli-tés) nélkül újabb és újabb akadályokba ütközik a befogadó az olvasás során: hol a túlbo nyolított barokkos körmondatokon, hol a beszélő állandó lelki/érzelmi szenvelgésén, hol a patetizáló nyelvi köntösbe öltözött, komoly filozófiai eszmefuttatásokon akadhat fenn. Az *Álmok álmodója* befogadása természetesen így sem könnyű, ám az olvasói ráhangolódás nélkül szinte lehetetlen vállalkozás.

A szerzői stratégia egyéb meghatározó műveleteinek a feltérképezése is segít a regény befogadásában, ezek közül térünk ki néhányra a továbbiakban. A közvetlenül érzékelhető személyesség, érzelmesség egyik narratív motorja, hogy én-elbeszélést olvasunk: a regény főhőse, Darvady Zoltán saját élettörténetének néhány lényeges epizódját, fordulópontját beszéli el. A narratív stratégia viszont ennél az egyszerű képletnél némileg komplexebb, s feltérképezése szintén szorosabb olvasói figyelmet igényel. Az *Álmok álmodója* ugyanis funkcionálisan használja és részben egymásba játssza „az én-regények ismert formai megoldásait, a vallomást, a naplófeljegyzést és a levelet” (Szajbély 1997: 100.), s nagyban támaszkodik a retrospektív emlékezés-elbeszélések jellegadó műveleteire is. Mind a négy szubjektív megszólalásmód az én-színrevitelének más és más lehetőséget teremti meg, s mind a négy én-elbeszélői stratégia rájátszik a megelőző irodalmi hagyomány mintaadó műveire is. Szajbély Mihály a narratív stratégia egy másik – közel sem szembetűnő – megoldására is ráirányítja a figyelmet. Szerinte a regényben

látszólag a főszereplő, Darvady Zoltán tölti be az elbeszélő tisztét, a háttérben azonban fölsejlik a valódi, a kívülálló elbeszélő is. Keveset beszél, a regény címén kívül összesen négyszer jut szóhoz, az egyes fejezetek élén: *Darvady Zoltán Velencébe érkezik, Darvady Zoltán vallomásai, Darvady Zoltán szerelme, Darvady Zoltán mindent elveszít és mindennél többet nyer.* De már ez is jelzi azt a szöveg olvasása során még világosabbá váló tényt, hogy a történet szerkesztett és nem tart igényt dokumentarista valószerűsége. (Szajbély 1997: 100.)

A végig meghatározó első személyű elbeszélésmódot tehát finoman keretezi egy kívülálló nézőpontot feltételező, harmadik személyű „megszólalás”, amely még akkor is irányítja az olvasó figyelmét, ha erre a narrapoétikai megoldásra nem is figyel fel. A regény olvasása során bizonyos mértékig óhatatlanul azonosulunk a narrátor nézőpontjával,

hiszen végig az ő távlatából látjuk a megidézett életeseményeket, az ő gondolati/érzelmi/lelki szűrőjén keresztül jutnak el hozzánk információk az életútjáról, mentális állapotáról vagy más figurákról. Ugyanakkor mindenfajta én-elbeszélés egyszerre igényli, hogy *azonosuljunk* a beszélő gondolataival, sorshelyzetéről, életéről adott leírásával, magyarázatával, valamint *távolságot tartunk tőle*, kívülről is szemléljük, átlássuk a narrátor élethelyzetét, magatartását, s akár valamelyest értékeljük is a beszélő döntéseit, bizonyos helyzetre adott reakciót. Az olvasói távolságtartás nyelvi/strukturális nyoma, támpontja a négy fejezetcím az Asbóth-regényben, melyek óhatatlanul is arra készítetik a befogadót, hogy kívülről is nézze, s reflektáljon Darvady önmegeértésének vakfoltjaira, valamint törekvéseinek, életcéljainak zásutkáira, az életkudarcai mögött meghúzódó ismétlődő mintázatokra. Vagy akár arra is figyeljen, hogy maga az elbeszélő is érzékeli élettörténeti elbeszélése (narratív identitása) szubjektív gátjait, határait, mint teszi azt Darvady a második könyv legelején:

Nem tudom, nem erre az életre vagyok-e teremtve, hogy nem bírom elviselni úgy, mint mások; hiszen vannak, nemcsak akik mulatnak *rajta*, amit értek, noha meg vagyok átkozva, hogy ehhez elég hideg s részvétlen lenni nem tudok; de akik mulatnak *benne* is. Talán hamis szemmel nézem a világot, hogy hamisat lássak mindenütt? (Asbóth 1994: 19.)

A narratív műveletek komplexitása mögött húzódó szerzői stratégia tehát egyszerre láttatja az én-elbeszélés közvetlenségében egy ember belső világát, vívódását, de azt is, milyen struktúrája van az ilyen élethelyzetnek, hogyan néz ki egy ember lelki alakulása, szenvedéstörténete kívülről, egy jól kijelölhető pontból.

A fejezetcímek más szempontból is formálják a mintaolvasói szerepet, s ez minden más hasonló strukturáltságú regényre igaz. Azon túl, hogy egy regény fejezetekre tagolása lelassítja a történet előrehaladását, új cselekményszálaknak, szereplők megjelenésének nyit teret: „a fejezetcímek mint metanarratív elemek lehetőséget teremtenek a narrátor számára, hogy a metafikció szintjén is narratív játékot játsszon. Ezek a metafikatív megoldások nyomot hagynak a szövegen, leginkább az elbeszélés szándékoltan önkényes fejezetekre bontásában”. (Fludernik 2009: 24.) Az *Álmok álmodójában* például a négy fejezet („könyv”) nemcsak Darvady élethelyzetének és életalakulásának négy markáns stációját (válsághelyzet állapotkijelölése; vallomás a múltbeli történésekről; a szerelem kínálta kitörési lehetőség az életválságból; a válsághelyzet mélypontja és a lehetséges szabadulás) különíti el nyomatékosan, de lehetőséget teremt arra is, hogy az Asbóth-regény jól átgondolt bölcséleti dialógusba kerüljön a korban meghatározó hatást gyakorló német filozófus, Arthur Schopenhauer alapművével, *A világ mint akarat és képzet* (1819). Szajbély Mihály szerint a regény „nem csupán részleteiben folytat folyamatos párbeszédet Schopenhauerrel, hanem egészében is; Asbóth minden bizonynyal tudatosan rendezte munkáját négy fejezetbe, a fejezeteket tudatosan nevezte el könyveknek és az egyes könyvek tartalmát tudatosan hozta összhangba a szintén négy könyvből álló *Die Welt als Wille und Vorstellung* fejezeteivel”. (Szajbély 1997: 119.)

Az *Álmok álmodója* az író/szerző/narrátor szükséges különbségtételére is markáns példaként szolgál. Bár értelemszerűen igen kevés olvasó érzékeli, de a regény tele van

életrajzi utalásokkal. A regény fiktív én-elbeszélőjéhez, Darvady Zoltánhoz hasonlóan például Asbóth apját is bebörtönözték az 1848–49-es szabadságharcban való részvétele miatt, az író „1866-ban Párizsban belépett a Klapka-légióba”, konzervatív politikai újságíró volt stb. (vö. Kiczenko 2002: 265–288.) Ennek ellenére az *én-elbeszélő* nem azonosítható az író Asbóth Jánossal, mivel a szöveg fikciós kódjai nem kínálják fel az önéletrásként olvasás lehetőségét. Az autobiografikus nyomok beleírása és elrajzolása a fikciós történetben a *szerzői stratégia* része lesz: Darvady élettörténeti elbeszélésében valós és imaginárius elemek szervesülnek a regény fiktív műveleteinek köszönhetően (a folyamat elméleti háttéréről lásd a tankönyv I. fejezetét). „Az egyes szám első személyű előadásmód alkalmat adott [Asbóth] számára, hogy személyes benyomásait, hangulatait minden áttétel nélkül rögzíthesse, a regényforma fikcionalitása viszont az anyag szabad formálását, rostálását és kiegészítését tette lehetővé; egyszerre lehetett tehát ihletetten személyes és tudatosan távolságtartó.” (Szajbély 1997: 100.)

A regény implicit szerzői stratégiája érhető tetten az *Álmok álmodója* gazdag és többszintű intertextuális utalásrendszerében. Szajbély Mihály tanulmánya alapján már jeleztük, hogy Arthur Schopenhauer filozófiai alpművének „gondolatmenetével való folyamatos párbeszédéről, az ott megfogalmazott állítások teherbírásának egy lehetséges világ (regény) keretei között való próbálgatásáról” (Szajbély 1997: 115.) beszélhetünk a szöveg kapcsán. De a német filozófiában járatos olvasó arra is felfigyelhet, hogy a modern kor látleletének szubjektív nézőpontú felrajzolásában a szöveg nagyban támaszkodik Friedrich Schiller bölcséleti műveire, elsősorban a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* (1795) című munkájára. Darvady szubjektív élettörténeti elbeszélésének filozófiai szövegeiben sorra veszi a modernitás korának számos (gyakran negatívként megélt) tendenciáit: a modern ember idegenségélményét (a gazdasági/társadalmi fejlődés generálta „létharc”, az egoizmus térhódítása, közösségi kötelek felbomlása), a metafizikai távlatok elhalványodását (a materialista tanok térhódítása és deficitje, a túlvilágkép kiiktatásából fakadó „semmi-élmény”), valamint az elgépiesedés, a személyiség elszürkülésének tapasztalatát stb. Ez utóbbi esetben az én-elbeszélő megszólalásába Schiller gondolatmenete szövődik bele. A német író szinte jóslatszerű belátása volt a polgárosodás küszöbén, hogy a demokratizálódó társadalom és gazdaság intézményei (a tudományterületek megszorodása, a munkamegosztás, a fokozatos technicizálódás stb.) nagyon súlyos antropológiai változásokat idéznek elő a modern ember személyiségében. A polgári munka, tudomány, gazdaság elaprózódó területein az ember nem képes kibontani a benne rejlő képességek, személyiséglehetőségek potenciálját, nem képes megmozgatni a benne rejlő lelki energiákat, nem képes átlátni nagyobb összefüggéseket, s végeredményben nem tud kellőképpen tájékozódni a saját világában:

Szakadás állt be állam és egyház, törvények és erkölcsök között, az élvezet elvált a munkától, az eszköz a céltől, az erőfeszítés a jutalomtól. Örökre hozzáláncolva az egésznek egyetlen kis töredékéhez, az ember maga is csak mint töredék műveli ki magát; örökké csak az általa hajtott kerék monoton zaját hallva, sohasem fejleszti ki lényének harmóniáját, s ahelyett, hogy az emberiséget juttatná kifejezésre természetében, pusztán foglalkozásának, tudományának lenyomatává lesz. [...] Ha a köz a hivatalt teszi a férfi mértékévé, ha

egyik polgárában csak a memóriát, a másikban a táblázatos értelmet, a harmadikban csak a mechanikus készséget tiszteli, ha itt, a jellem iránt közömbösen, csak ismereteket szorgalmaz, ott ellenben a rend szelleme és a törvényes magatartás érdekében az értelem legnagyobb elsötétülését pártolja, s ha egyúttal azt akarja, hogy ezek az egyes készségek éppen annyit nyerjenek intenzitásban, amennyit a szubjektumnak extenzitásban elenged – csodálkozhatunk-e akkor azon, hogy az emberek elhanyagolják az elme többi diszpozícióját, s arra az egyetlenegyre fordítanak minden gondot, amely megbecsülést és jutalmat hoz? (Schiller 2005: 170.)

Nagyon hasonló felvetéseket olvashatunk Darvady eszmefuttatásában:

Ó, időnk fia, büszke vagy korodra, bámulod haladásodat? S hova haladunk, vajon? Félek, rettegek, iszonyodom, hogy maholnap élet helyett csak az életért való küzdelem, ember helyett csak gép fog létezni. A gépnek invázióját látom mindenütt, hódító elve tipor le minden. A munkát, mely egykor egészet alkothata, s az alkotásnak gyönyörével, minden gyönyör leggyönyörűbbjével járt, széjjelszakítottuk. Nem jut egynek-egynek belőle több, mint egy-egy fogás, mely magában véve mit sem alkot; a munkának egy-egy rongya jut ki-kinek, s nem tudja, honnan jött, s mivé lesz? (Asbóth 1994: 40.)

Természetesen az *Álmok álmodója* irodalmi utalásokkal is gazdagon átszótt. A legszorosabb viszonyt talán *A karthauzival* létesíti az Asbóth-regény, amely lényegében „újraírja” az Eötvös-regény főhősének válságtörténetét, tehát a mű egészével létesít hypertextuális kapcsolatot. (A hypertextualitásról részletesen lásd a tankönyv IX. fejezetét.) A költői toposzok sokaságát mozgó megszólalásba néhány helyen a 19. századi magyar líra klasszikus sorai is beszüremkednek (például Vörösmarty-allúzió: „És láttam, hogy ezen a földön nincsen számomra hely.”, Asbóth 1994: 48.), a regény utolsó soraként feltűnő a *Bánk bán*-allúzióról („*Munkálgató légy, nem panaszkodó!*”, Asbóth 1994: 125.) pedig fentebb már szó volt. A regény valamennyi intertextuális nyomát, utalását természetesen csak a szöveg mintaolvasója „ismerheti fel”, az empirikus olvasó közel sem mindet érzékeli (s nem is szükségszerű minden áthallást, átjátszást azonosítani a szöveg megértéséhez vagy interpretációjához). Ugyanakkor a regény gazdag intertextuális átszővöttsége az implicit szerzői funkció fontos stratégiája lesz.

A sort természetesen még folytathatnánk (a regény kompozíciójának, vagy a feltűnően nyitott, s így számos értelmezést kínáló zárlatának boncolgatásával), de ahogy az alfejezet nyitányában jeleztük, a mintaelemzés csak az *Álmok álmodója* szerzői stratégiájának és implicit olvasói szerepének legfontosabb aspektusait igyekezett tárgyalni.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Asbóth 1994

ASBÓTH JÁNOS, *Álmok álmodója* [1877] = *Régi magyar regények II.*, Budapest, Unikornis, 1994, 9–125.

Dobos 2002

DOBOS István, *Az elbeszélés elméleti kérdései* = D. I., *Az irodalomértés formái*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2002, 119–133.

Eco 2002

Umberto ECO, *Hat séta a fikció erdőjében*, ford. SCHÉRY András, Gy. HORVÁTH László, Budapest, Európa, 2002.

Eötvös 1974

EÖTVÖS József, *A falu jegyzője* [1845], Budapest, Magyar Helikon, 1974.

Fludernik 2009

Monika FLUDERNIK, *An Introduction to Narratology*, London – New York, Routledge, 2009.

Foucault 1999

Michel FOUCAULT, *Mi a szerző?*, ford. ERŐS Ferenc = M. F., *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 119–146.

Kayser 1998

Wolfgang KAYSER, *A modern regény keletkezése és válsága*, ford. V. HORVÁTH Károly = *Narratívák 2.: Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 1998, 173–204.

Keen 2018

Suzanne KEEN, *Novels and readers = The Cambridge Companion to the Novel*, ed. Eric BULSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 138–151.

Kiczenko 2002

KICZENKO Judit, *Asbóth Jánosról = Asbóth János válogatott művei*, szerk. KICZENKO Judit, Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2002, 265–288.

Kosztolányi 2010

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna* [1926], s. a. r. VERES András, Pozsony, Kalligram, 2010.

Lejeune 2003

Philippe LEJEUNE, *Az önéletírói paktum*, ford. VARGA Róbert = P. L., *Önéletírás, élettörténet, naplók*, Budapest, L'Harmattan, 2003, 17–46.

Margolin 2009

Uri MARGOLIN, *Narrator = Handbook of Narratology*, eds. Peter HÜHN, John Pier WOLF SCHMID, Jörg SCHÖNERT, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2009, 351–369.

Milbacher 1998

MILBACHER Róbert, „...valamit jelenteni akartam...” (Asbóth János: Álmodója) *Alföld*, 1998/1, 53–69.

Ricoeur 1998

Paul RICOEUR, *A szöveg világa és az olvasó világa*, ford. MARTONYI Éva = *Narratívák 2.: Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 1998, 9–42.

Schiller 2005

Friedrich SCHILLER, *Levelek az ember esztétikai neveléséről* [1795], ford. PAPP Zoltán = F. SCH., *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Budapest, Atlantisz, 2005, 155–260.

Schmid 2009

Wolf SCHMID, *Implied Author = Handbook of Narratology*, eds. Peter HÜHN, John Pier WOLF SCHMID, Jörg SCHÖNERT, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2009, 161–173.

Szajbély 1997

SZAJBÉLY Mihály, *Asbóth, az Álmodók álmodója és Schopenhauer = Sz. M., Álmodók álmodói*, Budapest, Magvető, 1997, 83–121.

Z. Kovács 2002

Z. KOVÁCS Zoltán, *Prófécia és irónia között: A példázatos értelmezés lehetőségei Petőfi Sándor Az apostol című művében = Z. K. Z., „Vanitatum vanitas maga is a humor”: az irónia (korlátozásának) változatai a magyar romantika irodalmában*, Budapest, Osiris, 2002, 106–121.

VI. Narratopoétika 2.: az elbeszélés alapváltozatai

BÉNYEI PÉTER

BEVEZETÉS

Minden prózai mű elbeszélte történet, ezért „minden elbeszélésben meg kell különböztetnünk két réteget: egyfelől a történetben reprezentált világ szintjét, másfelől az a szintet, ahol ez a reprezentáció megtörténik. A regényekben ez utóbbit elbeszélői diskurzusnak nevezzük”. (Fludernik 2009: 21.) A prózai szövegek legfontosabb poétikai komponense tehát a narrátor figurája, a történetmondás aktusa. Az elbeszélés egészét szervező narratív stratégia viszont rengeteg módon realizálódhat az egyes regényekben, novellákban, s ezért számtalan narratopoétikai leírása született a prózai elbeszélésnek – fogalmi rendszerek sokaságát hozva létre. A fejezetben nem térünk ki valamenynyire, csak a narráció műveleteinek lényegesebb megoldásaival, alapvető rendszereivel foglalkozunk majd. A szempontrendszer és fogalmi apparátus váza elsősorban Dorrit Cohn *Áttetsző tudatok* című narratológiai munkája alapján kerül rögzítésre, de a leglényegesebb narratopoétikai eljárások esetében zárójelben közöljük majd a magyar irodalomtudományban bevett, nem Cohn-tól származó fogalmakat is. Cohn rendszerének szorosabb ismertetése előtt viszont meg kell ismerkednünk a narráció legalapvetőbb eljárásaival.

A TÖRTÉNETMONDÁS KÉT ALAPVETŐ MODELLJE: ÉN-ELBESZÉLÉS ÉS AUKTORIÁLIS ELBESZÉLÉS

A prózai szövegek szerveződésének kiindulópontja és legfontosabb mozgatója a narrátor „alakja”: a szöveg történetmondója, aki elmeséli a történetet, jellemzi a szereplőket, gyakran kommentálja a történéseket, leír szituációkat, tágakat, helyeket, vagy éppen valamilyen (bölcseleti, társadalmi, lélektani stb.) eszmefuttatásra ragadtatja magát, és végig kézben tartja az események fonalát. Éppen ezért nemcsak értelmezőként, hanem az élvező megértésben alámerülő olvasóként is tisztában kell lennünk azzal, hogy először is milyen típusú narrátor beszél el a történetet; egy vagy több narrátora van-e elbeszélésnek; az adott szituációban éppen ki beszél, vagy, hogy a beszélőhöz kinek a nézőpontja kapcsolódik az adott közlésegségben. Gyakran úgy tűnhet például, hogy az elbeszélő hangját, benyomásait olvassuk, miközben valójában a szereplő gondolataiban, érzelmi világában vagyunk, tehát a szereplő nézőpontja érvényesül az elbeszélői megszólalásban.

Nagyon nem mindegy tehát, hogy kihez kötjük a prózai szövegegységben elhangzó információt, tárgy- vagy jelenségeírást, gondolatot, érzelmi állapotot (a narrátorhoz, szereplő elbeszélőhöz, szereplőhöz stb.). Narratopoétikai munkájában Mieke Bal nyomatékosan hangsúlyozza, hogy a prózai szövegekben „az események bemutatása mindig egy meghatározott »látásmód« alapján történik. Attól függetlenül, hogy »valós« történelmi tényekről vagy fiktív eseményekről van szó, mindig ki van választva egy nézőpont, egy látásmód, egy bizonyos látószög.” „A látásmód és a »látott«, észlelt közti viszonyt” nevezi Bal *fokalizációnak*. (Bal 2006) Sokszor egymást követő mondatokban is változhat a megszólalás fókusza, melyet mindig le kell követnünk az olvasáskor, „mert a tárgyról alkotott képünk a fokalizáló által meghatározott”, illetve, „az a kép, melyet egy tárgyról a fokalizáló közvetít, róla magáról árul el valamit”. (Bal 2006) De fontos ügyelnünk arra is, hogy mit mond el és mit hallgat el a narrátor, vagy mennyire megbízható egy-egy narrátori kijelentés, nem mondanak-e ellent annak más megnyilatkozások, események.

A prózai szövegek történetmondásának két nagy alaprendszerét különböztetjük meg, annak megfelelően, hogy a narrátor alakító/elszenvedő részese az elbeszélte világnak és az ott zajló eseményeknek, vagy pedig teljességgel kívül áll a teremtett világon és annak történein, tehát csak egy test és identitás nélküli hang, mediátor.

A regényíró választhat [...] két elbeszélői attitűd között, miszerint a történetben szereplők egyikével, esetleg több szereplővel, vagy a történet szempontjából kívülálló személlyel mesélteti-e el a történetét. (Dobos 2002: 127.)

Az előbbi szisztémát egyes szám első személyű (E/1.) történetmondásnak, én-elbeszélésnek nevezzük, míg a másikat egyes szám harmadik személyű elbeszélésnek (E/3.), auktoriális történetmondásnak hívjuk általában.

Gérard Genette elsősorban a történetmondónak az elbeszélte történethez való távolsága alapján nevezi el a narráció alaptípusait, ezért azt a narrátort, aki szereplőként jelen van a történetben, homodiegetikus narrátornak hívja. (Genette 1980: 242, 248.) Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy ennek is két alapváltozata van. Az egyik a megszokott forma, amikor is a narrátor cselekvő hőse saját elbeszélésének, például az emlékezés-elbeszélések esetében: itt „a hős a narrátor múltbeli énje”. (Cohn 1996: 99.) Én-elbeszélést a regénytörténet valamennyi időszakában találunk, de kétségkívül a 19. század végétől, a prózai modernség nyitányától válik meghatározó narratopoétikai alakzattá, főként az emlékező-elbeszélések térhódításának köszönhetően (például Kaffka Margit: *Színek és évek*, 1912). Van viszont egy olyan verziója is az én-elbeszélésnek, amikor a homodiegetikus elbeszélő nem vagy csak alig jelenik meg szereplőként az általa elbeszélte történetben, viszont részese a teremtett világnak, amelyben leginkább szemlélő/megfigyelő szerepet tölt be: ezt a változatot nevezzük tanú-elbeszélőnek. Ilyen narrátor szerepel Mikszáth Kálmán *A jó palócok* (1882) című novellaciklusának szinte valamennyi elbeszélésében, kivéve a *Galandáné asszonyom* című novellát, ahol a gyermekkori énje az egyik (nem központi) szereplője a történetnek. A tanú elbeszélések formailag inkább hasonlítanak az auktoriális elbeszélésekre, éppen ezért figyelni kell azokra a nyomokra, ahol az elbeszélő felfedi státusát, az elbeszélte történethez, a teremtett világhoz fűződő

viszonyát. Ahogy korábban elhangzott: nagyon nem mindegy, hogy milyen távlatból szó-
lal meg az elbeszélő, hiszen a teremtett világhoz fűződő pozíciótól vagy a fokalizációtól
fügően egészen más súlya lehet a különböző narrátori megnyilatkozásoknak.

Azt a narrátort, aki nincs közvetlenül jelen abban a történetben és világban, melyet
elbeszél, Genette heterodiegetikus narrátornak hívja (Genette 1980: 244, 248.). A 19. szá-
zadi regények többsége ilyen elbeszélőt szerepeltet, de ahogyan az én-elbeszélés sem
kizárólagosan a prózai modernség vívmánya, ugyanúgy az auktoriális narráció is to-
vábböröklődik a regénytörténet későbbi szakaszaiban, még ha gyakran jelentős narratív
struktúráváltással kísérve. A harmadik személyű történetmondó megszólalásai általá-
ban jóval személytelenebbek, ezért állításai megbízhatóbbnak tűnnek, mint az én-elbe-
szélőké, ám „[n]em minden esetben ez a helyzet. Néhány heterodiegetikus narrátor igen
jól érzékelhető személyiségjegyeket mutat fel [...], s gyanút kelt megnyilatkozásainak
megbízhatósága tekintetében”. (Abbott 2007: 42.) (Ez utóbbi aspektusra a fejezet végén
még visszatérünk.)

EGY ELBESZÉLÉS – TÖBB NARRÁTOR: ELSŐDLEGES ÉS MÁSODLAGOS TÖRTÉNETMONDÓK

Egy-egy prózai mű elbeszélőszerkezete meglehetősen összetett lehet. Gyakran előfordul
például, hogy egy szövegnek több – általában nem egyenrangú – narrátora is van, így
gyakorta megkülönböztetünk elsődleges és másodlagos narrátorokat. Az ilyen típusú
eljárás „többhangú és többszintű narratív szerkezetet” eredményez:

jónéhány elbeszélésben nem találunk egyetlen meghatározó elbeszélői hangot, ezért az
elbeszélte események különböző szintjei számtalan független/részleges narrátorhoz kap-
csolhatók, akik nem hivatkoznak egymás diskurzusára, ami az elbeszélések „egymás mellé
rendelését” hozza létre. [...] Továbbá előfordulhat, hogy ezek a részleges narrátorok az ese-
mények egymáskövetkezésének különböző szakaszait beszélik el, [...], ahogy az is, hogy
ugyanazt a történetet valamennyien elbeszélik, vagy egymást erősítő vagy nagyon különbö-
ző módokon. (Margolin 2009: 362.)

A narráció két alaptípusa – egyenlő eloszlásban – viszonylag ritkán keveredik, de termé-
szetesen erre is van példa. Egyik első magyar kísérlete ennek a kevert narrációnak Jókai
Mór *Mire megvénülünk* (1865) című regénye, ahol a harmadik személyű, heterodiegetikus
narrátor megszólalásai folyton beékelődnek a másodlagos történetmondóvá előlépő
egyik főszereplő naplórészletei, amelyek értelemszerűen én-elbeszélések, s megsok-
szorozzák egy család tragikus sors történetére nyíló távlatokat. Ugyanakkor gyakori
narratopoétikai megoldás a prózai szövegekben, hogy egy elsődleges homodiegetikus
narrátor naplóját, feljegyzéseit egy másodlagos elbeszélő, egy heterodiegetikus narrá-
tor tesz közé, gyakran azért, mert az én-elbeszélő halála előtt rábízta a feljegyzéseit,
vagy a halála után kerül valahogy hozzá. (Ahogy arról már a III. fejezetben volt szó,
ez az érzékeny napló- és levélregények egyik visszatérő narratív struktúrája.) Ezekben

a prózai szövegekben az én-elbeszélés dominál, de a harmadik személyű történetmondás adja a keretét az elbeszélésnek. A magyar prózairodalomban jó példa erre Eötvös József *A karthauzija* (1841), *A gólyakalifa* (1916) Babits Mihálytól, vagy Csáth közismert novellája, *A kis Emma* (1912).

Az egyes szám harmadik személyű (heterodiegetikus) történetmondó elbeszélésébe gyakran beékelődnek szereplői narrációk, melyek átmenetileg a narrátori szerepet is átvehetik, kiegészítik a narrátor elbeszélésében üresen maradt helyeket, vagy éppen el- lenpontozzák az elbeszélői megnyilatkozásokat. Ennek egyik első látványos magyar irodalmi realizációja Kemény Zsigmond *A szív örvényei* (1851) című kisregénye. De ha közelebbről megvizsgáljuk a modern vagy posztmodern regények (főként a tudatregények) narratív struktúráját, akkor azt látjuk, hogy a heterodiegetikus narrátor néhány leíró, átkötő formula kivételével végig a szereplők távlatában marad, azok tudati tevékenységét, érzelmi, mentális állapotát próbálja közvetíteni. Például Michael Cunningham regénye, *Az órák* (1998) is ezt a stratégiát követi: itt három – különböző időszakokban élő – nőalak élettörténeti epizódjait viszi színre a heterodiegetikus narrátor. A folyamatosan változó élettörténeti epizódok mindegyikében az egyes szereplői tudatok, érzelemvilágok nézőpontjához kapcsolódik a narrátori beszéd, azok távlatából mondja el a történéseket (leginkább az elbeszélte monológ narratív eljárását érvényesítve: ennek bemutatására hamarosan sor kerül). A tudatregények modellszerű eljárásai természetesen a prózai modernség nyitányában megszülettek, Virginia Woolf (*Mrs. Dalloway*, 1925; *A világtótorony*, 1927), James Joyce (*Ulysses*, 1922), William Faulkner (*A hang és a téboly*, 1929) közismert regényeiben.

Az én-elbeszélések esetében is gyakran előfordul, hogy több narrátort vonultat fel egy-egy prózai szöveg, több szubjektív távlatot nyitva a teremtett világ aspektusaira, annak alakulására. A kortárs magyar regények közül ilyen a nagy közönségsikert elért Závada Pál-regény, *Jadviaga párnája* (1997). A családregény műfaji hagyományait mozgósító szöveg végig egyes szám első személyben szólal meg, egy család három tagjának (férj, feleség és a fiuk) naplórészletei (vagy levelei, magánérdekű feljegyzései) követik egymást, időben is előre víve a történetet, hiszen a három családtag feljegyzései nem ugyanabban az időszakban születnek.

AZ AUKTORIÁLIS (HETERODIEGETIKUS) ELBESZÉLÉS HÁROM ALAPVETŐ ELJÁRÁSA

A több narrátor szerepeltetésének a gyakorlata rámutat arra, hogy a prózai szövegek elbeszélőszervezete komplex struktúra. A narrátor(ok)on túl fontos a fokalizáció, tehát, hogy kinek a nézőpontjából zajlik éppen az elbeszélés, vagy hogy milyen gyakran és mennyire követhetően váltakoznak azok; inkább objektív, leíró vagy bőbeszédű, az eseményeket és szereplőket szubjektívan kommentáló narrátor meghatározó a történetben; mennyiben jutnak szerephez a párbeszédes jelenetek egy regényben; hogyan valósulnak meg a szereplői tudatelbeszélések; egyenes vonalúan és ok-okozatilag motívált módon követik-e egymást az elbeszélte események, vagy a narrátor állandóan válto-

gatja az elbeszelt történetegységek időkoordinátáit, például ugyanazon történetegység részeit a történetmondás más-más pontjain beszéli el. A két alapvető narrációs rendszeren belül is számos stratégiát mozgósíthat a történetmondó. Ebben a fejezetben csak az auktoriális (heterodiegetikus) történetmondás három alapvető eljárásával ismerkedünk meg: az én-elbeszélés részletezőbb leírására a XI. fejezetben kerül sor.

1. Az elbeszélői hang és az elbeszélői nézőpont (távlat, perspektíva) megkülönböztetése

A harmadik személyű történetmondás eljárásainak részletező taglalása előtt egy fontos különbségtételt kell tennünk az *elbeszélői hang* (Ki beszél?) és *elbeszélői perspektíva* (Ki „lát”?; Kinek a nézőpontja érvényesül a beszédben?) között, mivel egy-egy narratori megnyilatkozás hangja és nézőpontja nem minden esetben fedi teljes mértékben egymást. Az elbeszélői hang arra vonatkozik, hogy ki a megszólaló az adott megnyilatkozásban, kinek a hangját és beszédét halljuk az adott közlésegszféra; az elbeszélői perspektíva pedig arra, hogy ki az a „személy” (narrátor vagy szereplő), akinek a látásmódja adja a megszólalás narratív távlatát. Az elbeszélői stratégiák irányultsága ezen „két komponens összjátékának módozataitól függ” (Kulcsár-Szabó 1996: 160.) a különböző prózai szövegekben, hiszen – újra nyomatékosan hangsúlyozva – az elbeszélői perspektíva nem mindig esik egybe az elbeszélői hanggal.

2. A harmadik személyű elbeszélő szövegek három narratív stratégiája (Dorrit Cohn fogalmi rendszere alapján)

A regény egyedítő műfaji-poétikai sajátosságairól szóló IV. fejezetben már szó volt arról, hogy Dorrit Cohn a regény legfontosabb jellegadó vonását az emberi tudat és lélek mélyrétegeinek a feltárásában látja: „az írók az általuk teremtett lények belső világát is kedvük szerint feltárhatják” (Cohn 1996: 82.), a regény képes belelátni az emberi elmébe. Cohn szerint a regény ezt a sajátos szerepét leginkább a narrátor közbeiktatásával éri el, ezért narratopoétikai rendszerét arra a belátásra fűzi fel, hogy „a narratív fikció az egyetlen olyan irodalmi műnem [...], melyben egy a beszélőtől különböző személy kimondatlan gondolatai, érzései, percepciói ábrázolhatóak”. (Cohn 1996: 87.)

Természetesen Cohn is különbséget tesz a két nagy elbeszélő struktúra – tehát az én-elbeszélés („a történetben testet öltő, az általa elbeszelt valóságban megjelenő elbeszélő”, Cohn 1996: 82.), és az auktoriális elbeszélés – között. Átfogó narratopoétikai munkájában mindkettőt behatóan tárgyalja: ebben a fejezetben csak az utóbbi jellegadó stratégiáival foglalkozunk.

Cohn szerint a „harmadik személyű elbeszélő szövegekben a tudatábrázolás három típusát fedezhetjük fel”, tehát három alapvető stratégiája van az auktoriális elbeszélésnek. Az első az úgynevezett *psicho-narráció*, amikor az elbeszélő beszél szereplőjének tudati folyamatairól: ebben az esetben a narratív hang és nézőpont egyaránt a történet

narrátorához tartozik. A második az *idézett monológ*, amely Cohn szerint a szereplő saját mentális megnyilatkozása: mint látni fogjuk, ez azt jelenti, hogy a harmadik személyű történetmondásba beékelődnek olyan megnyilatkozások, ahol a hang és a nézőpont egyaránt valamelyik szereplőhöz tartozik. A harmadik pedig az *elbeszélt monológ* eljárása, amely „a szereplő mentális megnyilatkozása a narrátor szövegének a képében” (Cohn 1996: 97–98.): ebben a narratív beszédhelyzetben már elválik egymástól hang és nézőpont, mivel az előbbi a narrátorhoz, utóbbi a szereplőhöz kapcsolódik.

Hogy egy harmadik személyű elbeszélést mozgósító szövegben a három stratégia közül melyek dominálnak, vagy éppen mennyiben keverednek és váltakoznak, az az adott regénytípus, illetve a választott szerzői stratégia függvénye. Cohn ugyanakkor hangsúlyozza, hogy mindhárom esetben a szereplői tudat minél árnyaltabb elbeszélése a legfőbb törekvés, beleértve a nem verbalizálható lelki-szellemi aspektusok kifejezését is.

Az emberek nagy része, ideértve a legtöbb regényíró is, úgy fogja fel a tudatot, mint ami „más tudatanyagot” is tartalmaz, nem csak nyelvi természetűt. Ezt az „anyagot” nem lehet idézni – sem egyenes, sem függő beszéd formájában; ezt csakis elbeszélni lehet, így tehát a nyelvészeti megközelítés egyik hátránya az, hogy általában figyelmen kívül hagyja a tudat teljes nem-verbális tartományát és egyáltalán a gondolkodás és a beszéd problematikus kapcsolatának egész kérdéskörét. (Cohn 1996: 93.)

Van, amikor közvetlen narrátori leírással, kommentárral lehet a leghitelesebben elbeszélni ezeket a tudatos és „tudattalan” tartalmakat (jó példa erre Csáth Géza *Anyagyilkosság* [1908] című novellája), s van, amikor a hangok és nézőpontok állandó váltogatásával, keverésével. A következők alfejezetekben – rövid mikroelemzésekkel is megtámogatva – megismerkedünk a harmadik személyű történetmondás három alapvető stratégiájával.

2.1. pszicho-narráció (elbeszélői közlés, narrátori leírás, „mindentudó” elbeszélés)

A magyarul kicsit félreérthetően hangzó fogalom lényegében a narráció alapszintjét jelöli a harmadik személyű történetmondásban: Cohn elsősorban azt a narrátori tevékenységet nevezi pszicho-narrációnak, amikor az elbeszélő leírja, közvetíti, kommentálja szereplőjének tudati folyamatait, lelkiállapotát, aktuális érzelmi hangoltságát (innen jön a „pszicho” jelző, amely lelki, tudati tartalmak kifejezésére, rögzítésére utal). Viszont – főként a 19. század realista vagy romantikus nagyregényeiben – a történet esemény-elbeszélése, a váltakozó a tárgyi környezetek leírása, az események vagy jellemek értelmezése, kommentálása, bölceleti vagy más jellegű eszmefuttások beiktatása, vagy éppen az olvasóhoz kiszóló betétek belefűzése a történetmondásba is a pszicho-narráció regiszterén történik meg. Narratopoétikai szempontból a pszicho-narráció legfontosabb megkülönböztető jege, hogy hang és nézőpont egybeesik ezekben a narratív közlésegyeségekben: ilyenkor mindig az elbeszélő hangját halljuk és az ő távlata érvényesül az adott megnyilatkozásaiban.

(mikroelemzés 1.) A stratégia alkalmazása, irányultsága és funkciója nagyon eltérő lehet, akár egy regényen belül is. Először Jókai Mór közismert regényének, *Az arany embernek* (1872) két narrátori jellemleírásán keresztül nézzük meg az eljárás működését.

[Krisztyán Tódor leírása] Az, aki a part felől közelített, egy fiatal korú férfi volt; bő zubbony és pantallon, vörös gyapot nyakkendő, vörös török fez volt a viselete. Arca szép; ha nyugodtan állna a festő előtt, másolatára mindenki azt mondaná, hogy ez egy hős; de mikor elevenen jó eléje, mindenkinek a legelső gondolatja az, hogy ez egy kém! Szabályos vonások, nagy fekete szemek, sűrű göndör haj, szép ajkak; hanem azok a ráncok a szemek körül, az a bevágás az ajkszegleten, az a mindig izzadt homlok és tétova tekintetű szemek azt hirdetik, hogy ez nem más, mint egy rabszolga, ki csak saját érdekeit szolgálja. (Jókai 1964: 1/71.)

Az ilyen jellegű narrátori megnyilatkozásokat szokás omnipotens (mindentudó) narrátori közlésként értelmezni. A regény heterodiegetikus narrátora ugyanis nemcsak részletező test, ruházat és arcleírását adja a történetbe éppen besétáló szereplőnek, hanem határozatlan értelmezi is a figura egyéniségét: értékelő jellegű és egyértelmű személyiségjegyeket tulajdonít Krisztyán Tódornak. Nem objektíven leírja, hanem az első pillanattól kezdve olvassa és értelmezi a figurát, s az ebből levont negatív értékítéletét közmegegyezésszerű magabiztossággal rögzíti is: „mindenkinek a legelső gondolatja az, hogy ez egy kém!”. Érzékelhetően nem hagy teret a szereplőnek, hogy szavaival és tetteivel felülírja a jelleméről, személyiségéről adott értékítéletet, s szemmel láthatóan az olvasóját is igyekszik meggyőzni arról, hogy a későbbiekben se próbálja másként látni ezt az alakot (Tódor ténykedése a regénytörténet későbbi szakaszaiban – egy epizód kivételével – végig alá is támasztja ezt a jellemleírást.) A leírásban tehát a III. fejezetben bemutatott romantikus regényekre jellemző, egykomponensű, egy markáns személyiségtulajdonsággal leírható és mozgósítható jellemteremtési stratégia érvényesül, melyet leginkább a pszicho-narráció eljárása rögzít és tudatosít. A regény jellemteremtő stratégiájáról nagy általánosságban elmondható, hogy minden hős ikonszerű képen jelenik meg első alkalommal, a narrátor szereplőleírásai gyakran olyan képleírások, melyek értelmezését kisajátítja a történetmondó.

Ugyanakkor éppen *Az arany ember* egy másik szöveghelye világít rá arra, hogy még egy regényen belül is mennyire másként mozgósítható ez az eljárás, mennyire más szerepet tölthet be a pszicho-narráció egy-egy jellem színrevitelében.

[Timár Mihály leírása] A hajóbiztos egy harminc év körüli férfi, szőke hajjal, méléző kék szemekkel, hosszú bajusszal és másutt simára borotvált arccal, középszerű termet, első tekintetre gyöngé alkatúnak látszó; a hangja is hozzá való, csaknem nőies, mikor halkán beszél. (Jókai 1964: 1/14.)

Timár test- és arcleírásában is megjelenik az értelmező és értékelő narrátori attitűd, de ez már jóval visszafogottabb, közel sem kinyilatkoztatásszerű, inkább csak asszociációkat fogalmaz meg az elbeszélő: ezek az asszociációk pedig kifejezetten nőies figuraként mutatják fel a regény főhősét. Csakhogy itt a narratív megnyilatkozás teljes-

séggel szembe megy azzal, ahogyan Timár a történet aktuális és későbbi szakaszaiban cselekszik: fellépése ugyanis mindvégig határozott és markáns férfiaságról árulkodik. A címszereplő ugyanolyan sikeresen és már-már hősiiesen megvív a természet felől érkező fenyegető kihívásokkal (elszabadult malom – átvádolás – hatalmas vihar), mint amilyen racionális leleményességgel oldja meg a társadalmi rend előidézte akadályokat (pestisbiztos – hajóstemetés furfangja – pancsovai ellenőrzés). De az olvasóban Timárról kialakuló képpel, alapvető benyomásokkal is látványosan szembe megy a leírás, hiszen a hajóbiztosban egy testi és lélekerővel egyaránt megáldott, önmagával azonos figurát láthatunk, s ezt a cselekedetek szintjén semmi nem kérdőjelezi meg. Kivéve persze ezt a narrátori jellemléírást, ahol az elbeszélő nem az olvasói egyetértésre és közmegegyezésre számít, s nem is próbálja rövidre zárni a főszereplő személyiségképét, hanem éppen ellenkezőleg: egy olyan aspektusra irányítja finoman a befogadó figyelmét, amelynek segítségével ennek az integernek és egységesnek tűnő személyiség „töréspontja” megragadható. Krisztyánnal ellentétben viszont nem közvetlen módon, egyértelmű értékállítással ad magyarázatot a történet első harmada után önmagával meghasonló, komoly válsághelyzetbe sodródó Timár lelkében zajló eseményekre, pusztán egy nyomot ejt el annak lehetséges értelmezésére. S ezt a nyomot az elkövetkezendő életesemények tapasztalatában értelmezhetjük például úgy is, hogy Timár lelkében nincs meg az egyensúly a maskulin erények (az erő, racionális gondolkodás, ügyesség), és a női lélekresz, az anima attribútumai (empátia, érzelmi életre nyitottság stb.) között, s ez a lélektani törés válságos élethelyzetének legfőbb okozója. (vö. Bényei 2018: 268–279.) Ugyanakkor ez a pszichológiai fogalmakat mozgó javaslat csak egy lehetséges értelmezés a sok közül: Timár kétértelmű, elbizonytalanító narrátori jellemléírása ugyanakkor mindenképpen elgondolkodásra készíti a figyelmes empirikus olvasót, s a főhős jellemalakulásának a központi szerepére irányítja a figyelmet.

Ez a narratopoétikai megoldás egyfelől jól példázza, hogy Jókai Mór regényei sem kizárólagosan cselekménycentrikus, egysíkú jellemeket mozgó, jól dekódolható narratív stratégiát érvényesítő szövegek, hanem komplex nyelvi teremtettséggel, narratív struktúrával rendelkeznek; másfelől pedig az elbeszélői mindentudásról vallott nézetek felülbíráására készlet.

(a mindentudó [omnipotens] narrátor fogalmának árnyalása) Az elmúlt évtizedek narratopoétikai teóriái már kifejezetten óvakodnak az omnipotens narrátor fogalmának használatától. Jonathan Culler például nyomatékosan hangsúlyozza, hogy a mindentudó narrátor „egyáltalán nem hasznavehető fogalom a narráció tanulmányozásakor, mivel egybekombinál és összezavar számos olyan tényezőt, melyet külön-külön kellene tanulmányozni, hogy jól megérthessük azokat”. (Culler 2004: 22.) Bár sok prózai műben tényleg az elbeszélői közlés dominál, s ezek a narratív eljárások valóban érvényre juttatják a történetmondónak azt a különleges képességét, hogy belelásson teremtett hőseinek gondolataiba, rejtett érzéseibe, lelkiállapotába, azonban – mint azt a fentebbi két Jókai-citátum is mutatja – az elbeszélői nyelvhasználat minden esetben rétegzett. Culler szerint például meg kell különböztetnünk

az elbeszélő mondatainak mimetikus diskurzusát és tartalmát azoktól a kijelentésektől, melyek nem közvetlenül narratív vagy leíró jellegűek: általánosítások, aforizmák, vélemények, morális ítéletalkotások – mindezek hagyományosan nem tekinthetők a regény által teremtett világ lényeges alkotóelemének, s csak nagyon eltérő mértékben számíthatnak az olvasók beleegyezésére. [...] Vessünk egy pillantást az *Anna Karerina* nyitómondatára: „A boldog családok mind hasonlóak egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az.” Ez minden bizonnyal egy bölcs és éles elméjű belátás; de közel sem nevezhető olyan vitathatatlan igazságnak, melyet egy valóban mindentudó narrátortól joggal elvárhatnánk. (Culler 2004: 27.)

Ezen túl a narrátor sohasem törekszik arra, hogy kizárólagosan uralja a jellemekről, a történetről, s annak végső alakulásáról kialakítandó képet. A pszicho-narrációban is gyakran ironikus, humoros árnyalatok ellenpontozzák az állításokat, melyeket a szövegkörnyezet, a narráció más szintjei (például a szereplők megnyilatkozásai) is átírhatják. S gyakran a pszicho-narráció megnyilatkozásai sem egyszerű leírások, kommentárok, információközlések, hiszen ez a narratív módszer a „nem nyelvi minőségű tudattartalmak” ábrázolására is vállalkozhat: mindenfajta didaxis vagy erőltetett magyarázkodás helyett az elbeszél nyelv komplexitására támaszkodva. Dorrit Cohn is hangsúlyozza, hogy a narráció – főként strukturalista – teoretikusai gyakran „figyelmén kívül hagyják azokat az ironikus vagy lírai, redukáló vagy felnagyító, szavak mögötti vagy szavak feletti tartalmak kifejezésével kapcsolatos funkciókat, melyekkel a pszicho-narráció élhet”. (Cohn 1996: 94.)

(*mikroelemzés 2.*) A pszicho-narrációs megnyilatkozások gyakori komplexitását, nyelvi többrétegűségét, ironikus megoldásait szintén egy 19. századi magyar regényből vett részlettel szemléltetjük. Kemény Zsigmond *Özvegy és leánya* (1855–1857) című regényének – a későbbi modern regényekhez képest igencsak bőbeszédű – narrátora a következőképpen írja le a regény egyik főhőse, Tarnócziné alakját.

Rebekka telenként legfőllebb csak tavaszig, nyáron csak őszig reméllett még élni. Csodálkozott, hogy haja nem őszül meg idő előtt, hogy szemei nem esnek be, hogy orcái még mindig pirosak, hogy termete nem fogy, hogy köntösei nem bővülnek, hogy keze gömbölyű, hogy telt karjáról nem hull le a hús, hogy lábai bírják, és étvágya nem tünedez. Az évek egymást válták föl, s íme, a sok fohász tüdőjét még épebbé, a sok panasz hangját még csengőbbé tevő. Szerencsétlensége közt még csak egy szerencsehajra sem tehetett szert, s már éppen negyvenkilencedik születésnapja közelge, midőn meglepetve tapasztalá, miként férje a koporsószegekből és az életből hirtelen kifogyott. (Kemény 1997: 7.)

A pszicho-narrációs szereplői leírás legszembetűnőbb jellemzője, hogy két nézőpontot, két távlatot olvaszt egybe. Az időződő Tarnócziné testiségének külső, „objektív” leírásába a narrátor beleszövi a szereplő énképének, testképének távlatát, nyelvi gesztusait. Ebben a narratív közlésben viszont még nincs szó arról, hogy különválna a narrátori hang és a szereplői nézőpont, s a harmadik személyű közlés a szereplő gondolatait, érzelmvilágát próbálná minél közvetlenebb módon visszaadni (mint az elbeszélő monológok

esetében, melynek leírására hamarosan sor kerül). A narrátor itt pusztán saját megszólalásába illeszti be a szereplő énképének néhány nyelvi fordulatát, egy szembetűnően és jól dekódolhatóan ironikus megnyilatkozás formájában.

Mert hogy a leírás egy jó erőben lévő, az ötvenedik életéhez közeledve is vitális energiákkal teli, egyetlen ősz hajszállal sem rendelkező nőalakot tár elénk: a narrátori test- és jellemleírást viszont teljesen áthangolja a szereplő önmagáról alkotott képe, aszketikus világfelfogásának nyelvi evidenciái. Így tulajdonképpen negatív festést kapunk (haja *nem* őszül meg; hogy termete *nem* fogy; étvágya *nem* tünedez stb.). A narrátori ironia kettőshangzata viszont elmozdítja a leírás fókuszát a testképről a nőalak énképének és valóságérzékelésnek a problematikussága felé. Nem didaktikusan, szájbarágósan teszi ezt, hanem a megszólalás ironikus hangoltságával mutat rá arra, hogy Tarnócziné önmagáról való gondolkozása nincs összhangban a mások által látott és megtapasztalt valóság evidenciáival. (Lányát például a következő fordulattal ostromolja: „Ó, Sára, Sára, te engemet sírba taszítasz! Kezed ősz fürteimnél fogva vonszol a halál elébe.” – Kemény 1997: 9.)

(mikroelemzés 3.) A pszicho-narráció stratégiájával kapcsolatos mikroelemzéseket Móricz Zsigmond *Az Isten háta mögött* (1911) című regényének egyetlen mondatos, tehát rendkívül szűkszavú narrátori közlésével zárjuk. Móricz regényéből a másik két meghatározó – harmadik személyű – narratív stratégiára (idézett és elbeszélte monológ) is idézünk majd példát, mivel meglehetősen komplex az elbeszélő szerkezete. A *Bovarynét* (1857) több tekintetben parafrázáló történet egy magyar kisváros hétköznapijait reprezentálja: a kisváros néhány jellegzetes figurájának (például az idősödő tanító és fiatal, vitális energiákkal teli felesége; a tanító kamasz, pubertáskor küszöbére érő unokaöccse; idősödő pap és fiatal káplán stb.) mindennapos, unalmas interakcióit beszéli el, melyet az oda érkező idegen, az albíró alapjaiban bolygat fel.

A regény narratív struktúráját behatóan elemző Kulcsár Szabó Ernő kiemeli, hogy „Az Isten háta mögöttnek a [szereplői] beszédaktusok harca képezi az elsődleges valóságát” [...], a beszédcselekvések küzdelme pedig egyfelől

nem tűri meg a szereplőkbe maradéktalanul belelátó „szerzői” mindentudást, másfelől elképzelhetetlen olyan elbeszélői beavatkozások nélkül, amelyek legalább a tekintetben útmutatást adnak az olvasónak, hogy mely szereplői közlések és gesztusok irányulnak közvetlenül a fikcióvilágra, s melyek szolgálgják a befogadó figyelmének irányítását. (Kulcsár Szabó 1996: 172.)

A szöveg heterodiegetikus narrátora tehát inkább háttérbe vonul, s ahol lehet, átadja a nézőpontot a szereplőknek, annak érdekében, hogy a szereplők mentális/érzelmi világa minél árnyaltabban megmutatkozzon, vagy minél közvetlenebbül vigye színre a közöttük lévő nyílt/rejtett feszültségeket. Ezért viszonylag kevés a tisztán pszicho-narrációs közlés, de azoknak kulcsszerepe van, hiszen kijelölik az olvasók számára azokat a tájékozódási pontokat, melyek segítik a szereplők mentális és tudatvilágának a pontosabb megragadásában, valamint a szereplői interakciók jellegének és tértjének a felmérésében.

Ezekbe a pszicho-narrációs elbeszélői közlésekbe néhány „súlyos” jellemzés is beleíródik. A heterodiegetikus narrátor például a következőképpen írja le Veresné testi-lelki beállítódását: „Primitív s szinte állati szűk gondolatai, de hihetetlen tágas testi érzései voltak.” (Móricz 1969: 217.) A jellemzés egyfelől rövidejével és tömörségével tűnik ki, hiszen – szemben a Jókaitól és Keménytől idézett narrátori jellemléírásokkal – itt szinte „definíciószerű” meghatározást kapunk az egyik központi szereplőről. Másfelől pedig ez a tömör jellemzés – legalábbis a szöveggörnyezetből kiemelve – erősen szexista felhangokat kap, melyet felerősíteni látszik a két félmondat egymásra következésének a ritmusa is: az első félmondat az intellektuális képességek hiányára, a második a testi vágyak túlzott elevenségére utal, s úgy tűnhet, hogy mind a „butaságot”, mint az erős szexuális beállítódást a nőiség általában vett jellemzőjeként (is) értheti a narrátor.

Ugyanakkor a szöveg egészének narratív struktúráját szem előtt tartva a tételmondat dekódolásának a súlypontjai máshová helyezhetők. Ahogy fentebb már elhangzott, a szöveg heterodiegetikus narrátora objektív szerepet tölt be a történetmondásban, s gyakorta a szereplői tudathoz kapcsolódó nézőpontok kapnak teret az elbeszélői megnyilatkozásokban. Itt a hang és a nézőpont egyaránt a narrátoré, viszont a rövid jellemléírásban sem a külső (ítélkező) távlat dominál, nincs feltétlenül szó tehát bekebelező „férfitekintetről”: a szereplői tudat, gondolkodás és érzelmvilág belső távlatából szólal meg ez a mondat, melyet megerősítenek Veresné tudatához, szereplő távlatához és viselkedéséhez kapcsolódó szöveghelyek. A retorizáltságában erőteljes – lekezelőnek és megalázónak ható – állítás sokkal inkább egy olyan lényegre törő és pontos kijelentés, amely éppen nyomatékoságával próbálja orientálni az olvasó figyelmét, hogy mire is fókuszáljon Veresné, valamint a körülötte zajló történések befogadásakor.

S a szöveg egészét nézve már egészen másként is értelmezhetjük a két félmondat egymásra következésének ritmusát: a csekély intelligencia ellenpontján ugyanis egy olyan női attribútum pozitív beállítása mutatkozik meg, amely a szöveg által életre keltett világ domináns maskulin kultúrája (s nem a narrátor) ítél el. A nő számára a feleség- és anyaszerepet kijelölő maskulin társadalmi értékrend nem tud mit kezdeni az érzéki vitalitás személyiség szervező attribútumaival, egyáltalán, magával az érzéki vágyakkal. S ha a regény egészét nézzük, ez közel sem kizárólag a nők társadalmi megítélésére érvényes: egy olyan erőteljes kultúrkritikai attitűd lesz az egyik legfontosabb jelentésképző elem *Az Isten háta mögöttben*, amely a szexualitás megélésének és kezelésének problematikusságát helyezi a fókuszpontba. A modernkori európai kultúrában is tabuként kezelt testiség megélésének a lehetetlensége a férfi szereplőket ugyanúgy (sőt, jobban) megnyomorítja testileg és lelkileg, mint a társadalmi elvárásoknak megfelelően – szerelem nélkül, a kényelmes életet választva – házasodó Veresné, akit elsorvasztanak testi igényei az idősödő, gyaníthatóan impotens tanító mellett. Az idézett és elbeszélte monológokra hozott példák is ennek a jelenségnek egy-egy narratív színrevitelét mutatják majd be.

De ami a mikroelemzések legfőbb tanulsága: a még látszólag könnyen dekódolható pszicho-narrációs kijelentéseket is érdemes árnyaltan kezelnie, s a maga összetettségében olvasnia a befogadónak.

2.2. idézett monológ (belső monológ, közvetlen magánbeszéd, idézett belső magánbeszéd)

A harmadik személyű történetmondás második bevett narratív stratégiája az idézett monológ, amely a szereplő saját „mentális megnyilatkozása”: mind a hangot, mind a nézőpontot átveszi a szereplő a narrátortól ebben a narratív közlésegyységben. A szereplő belső tudatába kapcsolódunk be, belelátunk az érzés és gondolatvilágába: a szereplő gondolatait tehát közvetlenül, idézett formában halljuk, akkor és amikor az feltételezhetően lejátszódik a tudatában.

Dorrit Cohn hangsúlyozza, hogy ez az eljárás közel sem csak a tudatfolyamregények kizárólagos sajátja. A „Joyce utáni kánon szerint a belső monológ nem létezett az *Ulysses* előtt. De hát akkor mit kezdünk az olyan regények közvetlen gondolatidézéseivel, mint a *Vörös és fekete* vagy a *Bűn és bűnhődés*?” (Cohn 1996: 95.) Ugyanakkor kétségkívül jelentős különbség figyelhető meg a szereplői tudatmozgások nyelvi színrevitele között.

A 19. századi realista vagy romantikus nagyregény idézett monológjai (vagy más bevett szakmai kifejezéssel: közvetlen magánbeszédei) nagyon retorikus, racionális, átgondolt megnyilatkozások, szabályosabb, diszkurzív nyelv jellemzi őket: erőteljesen érződik rajta a szerzői stratégia elrendező, összegző szándéka. A szereplő tudatában megfogalmazódó gondolatok „szerkesztett változatát” kapjuk tehát, s joggal vélhetjük úgy, hogy ilyen tömör, célirányos formában soha nem gondolkodunk önmagunkról (erre a fajta idézett monológra lesz majd példa a Móricz-regényből vett citátum).

A tudatfolyam regények viszont éppen úgy akarták felerősíteni a prózai szövegek valószerűségét, hogy olyan jellegű szereplői gondolatfutamoknak igyekeztek nyelvi és narratív formát találni, amely megpróbálja leképezni a valós emberben zajló mindennapos és folytonos gondolatáramlást. „Vizsgáljunk meg egy pillanatra egy átlagos gondolkodású embert egy átlagos napon” – írja például a modern regény mibenlétén elmélkedő Virginia Woolf. „Benyomások miriádjai érkeznek a tudatába, s van köztük jelentéktelen, van fantasztikus, illékony, és olyan is, amely acélkeményen bevésődik. Áradnak a benyomások mindenfelől, megszámlálhatatlan atom záporzik szakadatlan, ahogy lehull, ahogy a hétfői vagy keddi nap életévé összeáll, máshová esik a nyomaték, mint annak előtte.” (Woolf 1980: 485.) Az emberben rengeteg gondolat, érzés cikázik nap mint nap, s a regényíró úgy tudja leginkább színre vinni a mindennapi tapasztalatok átélésének a közvetlenségét, ha megpróbálja minél kevesebb szerzői stilizációval visszaadni ezt a folytonos tudatáramlást. Ezért a tudatregények belső monológjai asszociatív, illogikus, spontán jellegű megnyilatkozások, szaggatott ritmus, kihagyások, csapongó képzelet kapcsolható hozzájuk.

Dorrit Cohn is nyomatékosítja ezt a különbséget a közvetlen magánbeszéd és a belső monológ stratégiái között, ám gondolatmenete konklúziójaként úgy látja, hogy az idézett monológ narratológiai kategóriáját mindkét eset leírására alkalmazni lehet, mivel

a belső monológ – magánbeszéd megkülönböztetéssel szem elől veszítjük azt a meghatározópart, ami tartalmuktól és stílusuktól függetlenül minden idézett monológban közös: azt, hogy az egyes szám első személy mindig a gondolkozóra vonatkozik bennünk, a jelen idő pedig az elbeszél pillanatra (ami ugyanakkor a beszélés pillanata is). (Cohn 1996: 96.)

(mikroelemzés 4.) Az idézett monológra ismét Móricz *Az Isten háta mögött* című regényéből hozunk példát, melynek a tágabb kontextusa már az előző alfejezetben felvázolásra került. Itt Veresné gondolataiba, érzéseibe, életével kapcsolatos alapvető reflexiókba enged közvetlen betekintést ez a narratív egység:

[pszicho-narráció] Végigsimította magát, szinte szerelmes tapintással, s egyszerre intenzív erővel tört fel benne minden keserűség, amely az este fáradtan és bágyadtan gyötörte.

[idézett monológ: Veresné gondolatai] – Bűneimért bűnhődöm! Nyomorult vagyok. Eladtam magamat. Mit várhattam huszonhat éves koromban egy öreg férjtől. Szegény leány az egész világ lába kapcája, mindenki beletörüli a sáros csizmáját. Persze, raboskodni hivatalban, mint a tömlöcben, szekatúrák közt. Még ez is menekvés volt!... Az ember azt hiszi, megnyílik az élet, és fenét... Hisz az arcom már nem is szép. Már nem vagyok üde kislány. Tele van ráncsal a szemem környéke. Ha rosszul alszom, másnap olyan vagyok, mint egy boszorkány. De a testem sohasem volt ilyen szép! Ilyen erős, ilyen telt. Hiszen fehér vagyok! Az én korombeli asszonyoknak már mindnek puffadt a hasa és ráncos, mint egy krumpliszák. A lábukon olyan csomós erek vannak, mint a csirkebél. És nyögnek, nyavalyognak, nem bírnak hegyre mászni, kenegetik a hátukat, és jajgatnak, ha hozzájuk ér a férjük. Haj, hogy tudnék én birkózni! Szétroppanna a csontja, akit megölelek. (Móricz 1969: 215.)

Az idézett monológ – ahol tehát Veresné „hangját” (gondolatait) halljuk és az ő nézőpontjából zajlik a beszéd – a szereplő közvetlen távlatában mutatja be, hogy mit is jelentenek a megélés belső tapasztalatában a „hihetetlen tágas testi érzések”. Persze igen csak szembetűnő, hogy mennyire megszerkesztett nyelvi megnyilatkozást olvasunk: a „Bűneimért bűnhődöm!”, vagy mondjuk a másképpen patetizált „Haj, hogy tudnék én birkózni!” formulákat egészen biztos, hogy soha senki nem mondja ki magában, viszont nem is az ilyen fajta hitelességre törekszenek az idézett monológok narratív közlései. Sokkal inkább azoknak az alapvető gondolati és érzelmi impulzusoknak próbálnak meg nyelvi formát találni, amelyek nap mint nap, ismétlődő jelleggel jelennek meg gondolatfutamokként a szereplő tudatában, és amelyek alapjaiban határozzák meg az adott hős mentális állapotát, lelki beállítódását, életvitelét és önmagáról kialakított képét.

Veresné idézett monológjában két alapvető, s gyaníthatóan állandó jelleggel visszatérő gondolat- és érzelmi futam közvetítődik, leginkább öngyötrő, önmardosó felhangokkal („Nyomorult vagyok.” „az egész világ lába kapcája”, „olyan vagyok, mint egy boszorkány” stb.). Először is a megbánás, amiért kompromisszumot kötött az élettel, s a hétköznapi munka robotját elkerülendő egy idősebb férfihoz ment feleségül; másodszor pedig a benne dúló testi energiák levezetésének az állandósuló vágya nyomatékosítódik, melyhez azért már önmegerősítő gondolati futamok is társulnak. („De a testem sohasem volt ilyen szép! Ilyen erős, ilyen telt.”) Az idézett monológ arra is rávilágít, hogy milyen mértékben hatnak az érzések, a vágyak a tudatra, a gondolatáramlás formálódására, és fordítva: bizonyos ismétlődő gondolati panelek hogyan hoznak létre vagy állandósítanak érzéseket és mentális állapotokat. Mindenesetre Veresné vívódásának nem lesz katarzisa a történet végén: testi vágyait – intertextuális előképével, Bovarynéval szemben – egyetlen házasságtörő aktusban sem tudja levezetni, pusztán a regény végi megszégyenülés marad a számára.

2.3. elbeszélt monológ (közvetett magánbeszéd, elbeszélt tudat, szabad függő beszéd)

Az auktoriális történetmondás harmadik narratopoétikai eljárása jóval összetettebb az előző kettőnél: felismerése és pontos dekódolása ezért koncentráltabb olvasói figyelmet igényel. Cohn szerint az elbeszélt monológ nem más, mint a szereplő mentális megnyilatkozása a narrátor szövegében:

A két fő narrációs alapeljárás [pszicho-narráció, idézett monológ] széles teret hagy fedetlenül azon technika számára, mely a szereplők gondolatainak a legnagyobb hányadát idézi meg az elmúlt száz év elbeszélő irodalmában. Ezt a technikát korábban az „elbeszélt monológ” fogalommal jelöltem. [...] A három technika közül ez a legösszetettebb: a pszicho-narrációhoz hasonlóan fenntartja a harmadik személyűséget és az elbeszélés idejét, ugyanakkor akárcsak az idézett monológ, szó szerint idézi a szereplő mentális nyelvét. (Cohn 1996: 97.)

Az elbeszélt monológ narratív közlésegyiségeinek a legfontosabb sajátága tehát, hogy elválik egymástól az elbeszélő hang és a nézőpont: az elbeszélő hangját halljuk, viszont a szereplő távlata érvényesül, a szereplő érzései, gondolatai jutnak kifejezésre benne, közvetetten, de semmiképpen sem a narrátor értelmező/értékelő szűrőjén keresztül.

A narratív eljárás egyik legfontosabb funkciója éppen az, hogy olyan érzéseket, tudattartalmakat, szereplői benyomásokat közvetítsen, melyek vagy nem verbalizálhatók, vagy a szereplő az adott pillanatban képtelen reflektálni rájuk, képtelen a megfogalmazásukra, mert például éppen nem ura érzéseinek, gondolatainak, mentális hangoltságának. Olyan esetekben tehát, amikor sem a pszicho-narráció, sem az idézett monológ narratopoétikai eljárása nem lenne képes hitelesen tolmácsolni az adott szituációt, teremtet élethelyzetet, s annak szereplői észlelését, érzékelését. A „harmadik személyű előadás belső perspektívával való társítása” meghatározó például az *Isten háta mögött* auktoriális történetmondásában, ahol általában „az elbeszélés harmadik személyű grammatikai formájához nem valamely rögzített távlati perspektíva, hanem a nézőpontok folyamatos váltakozása társul”. (Kulcsár-Szabó 1996: 174.)

A szöveg szerzői stratégiája gyakran kifejezetten arra törekszik, hogy „kikövetkeztethetlenné váljék, meddig is terjed az elbeszélő s meddig a szereplő tudata”, (Szegedy-Maszák 1995: 56.) – a „szabad függő beszéd” formulát leggyakrabban ennek az esetnek a megragadására alkalmazzák a narratológiai munkák. (vö. Dobos 2002: 125.) Ugyanakkor a hang és a nézőpont különbségének a felismerését segíti, hogy az elbeszélt monológok igealakjai viszonylag könnyen – s a szövegrész értelmének és szerkezetének a komolyabb sérülése nélkül – átírhatók harmadik személyből első személybe. (vö. Szegedy-Maszák 1995: 55; Dobos 2002: 125.) Ez például a fentebb idézett Kemény-citátum esetében nem lehetséges, annak ellenére sem, hogy a narrátor ironikus gesztussal bevonja beszédébe a szereplő gondolkodás és érzésvilágának az evidenciáit. Ott tehát egy komplexebb pszicho-narrációs közlést olvashatunk, szemben a lentebb hamarosan idézésre kerülő Móricz-regényrészlettel, melynek elbeszélt monológához sorolható közlésegyiségei esetében lehetséges ez az átírás. (Például a következő formában: „Tudta, hogy most igazán az övé ez az asszony. Leszakíthatja. Megölelheti.” → ’Tudtam, hogy most igazán

enyém ez az asszony, leszakíthatom, megölelhetem.) Ugyanakkor hangsúlyozni kell, hogy éppen azért van szükség az elbeszél monológ eljárására, mert az átélt érzésvilág, az aktuális élménytapasztalat, a felébredő szenvedélyek kevésbé reflektálhatók a szereplő számára, s nyelvi formában is alig megragadhatók (illetve, ebben az esetben, csak jóval vulgárisabb nyelvi regiszteren lenne leírható).

(*mikroelemzés 5.*) Mielőtt rátérnénk a szóba hozott Móricz-citátum mikroelemzésére, egy klasszikus prózairodalmi példát is idézünk az elbeszél monológ eljárására, még hozzá Flaubert *Bovarynéjéből*. A francia regényíró által a prózairodalomban meghonosított személytelen, „imperszonális” elbeszélésforma többek között Móriczra is nagy hatással volt, főként abban a regényében, amely hypertextuális viszonyt létesít a *Bovarynével*, kvázi magyar kisvárosi közegbe helyezve a francia regényhősnő történetét. (Bár, ahogy azt Kulcsár Szabó Ernő hangsúlyozza, az „*Isten háta mögött*” kétértelmű kapcsolatot tart a Flaubert-regénnyel: igazolja is, de cáfolja is a két mű közti megfelelésekre berendezkedő olvasás jogosultságát.” – Kulcsár Szabó 1996: 161.) A *Bovaryné* szövegrészlete azt a jelenetet ragadja meg, amikor a főhősnő – házasságtörő szerelmi légyottja után – önmagát szemléli a tükörben:

De meglátta magát a tükörben, s bámulva nézte az arcát. Sose volt még ilyen tág, ilyen sötét a szeme, sose látszott még ilyen mélynek. Egész lénye valami megfoghatatlan fényben fürdött, és teljesen átszellemült. Egyre csak azt suttogetta: „Szeretóm van! Szeretóm” – s úgy élvezte a gondolatát, mintha csak egy második serdülőkorra ébredt volna. Végre hát ő is megismeri a szerelem gyönyörűségeit, ezt a lázas boldogságot, amelyről már-már lemondott. (Flaubert 1965: 158.)

Többek között az ilyen regényrészletek miatt perelték be a francia regényírót, mondván, hogy Flaubert dicsőíti és támogatja a házasságtörést, s regényében erkölcstelen életelveket hirdet. Az idézett szövegrész elbeszéltségének szorosabb vizsgálata révén azonban könnyen igazolható, hogy nem erről van szó (nem beszélve arról, hogy a regény zárlatában öngyilkosságot elkövető Bovaryné végső sorsa sem ezt a narratív beállítást erősíti). A citátum első mondata – egy objektív/leíró pszicho-narrációs közlés – után ugyanis az elbeszélői hang már a szereplő távlatából szólal meg, Bovaryné észlelése, érzékelése, tudat- és lelkiállapota dominál, ennek visszaadására alkalmazza a szöveg implicit szerzői tudata az elbeszél monológ eljárását. A felfokozott élmény kifejezésére a főhősnőnek csak töredékszavai vannak („Szeretóm van! Szeretóm”), az élmény intenzitását, felszabaduló vitális energiát viszont nem képes verbalizálni, csak átélni. Ennek közvetítésére lépnek be a narrátor mondatai, melyek viszont nem értékítéletek, reflexiók, a főhősnő tettét méltató megjegyzések, pusztán a szereplő szubjektív tapasztalatának, mentális állapotának a megragadására irányulnak.

(*mikroelemzés 6.*) Konkrét példaként az *Isten háta mögött* egy szövegrészletét elemezzük kicsit részletesebben az elbeszél monológ eljárásának bemutatása érdekében. A Móricz-regény narratív struktúrájának egyik meghatározó sajátossága, hogy – szemben például a klasszikus realista elbeszélésekkel –, nem jelöli ki minden esetben világosan „az elbeszélői és a szereplői közlések határait”, s „bonyolultabb technikával alakítja

ki a mű narratív képleteit” (Kulcsár Szabó 1996: 173.), gyakran mozgósítja például az elbeszélte monológ eljárását. Mindez nem teljesen független attól, hogy Móricz Zsigmond a magyar prózaepikában az elsők között vetett számot komolyan a testiség és az erotikum prózairodalmi megjeleníthetőségének a nyelvi és narratopoétikai kérdéseivel. A korban egyrészt nemcsak a szexualitás, de az arról zajló beszéd is tabutémának minősült, másrészt a magyar irodalmi hagyomány sem kínált fel számára nyelvi-poétikai mintákat, szavakat, történetmondói stratégiákat a kényes jelenség elbeszéléséhez. A kiválasztott jelenet is egy ilyen „erotikus” szituációt visz színre, amely Veresné és a városba látogató albíró között játszódik le. A fokalizáció állandóan változik még ebben a rövid szövegrészletben is, ezért a citátumban kijelölöm a pszicho-narrációhoz (p.-n.), valamint az elbeszélte monológhoz (e. m.) kapcsolódó közlések valószínűsíthető határait, s azok funkcióját is, egyben azt is érzékeltetve, hogy milyen nehéz is különválasztani a tisztán narrátori megnyilatkozásokat, illetve a szereplő távlatát, érzékelését is magában hordozó elbeszélői közléseket:

[p.-n.: külső szereplőleírás] Az albíró forróság futotta el. A keze reszketni kezdett, a térdre re-megett, s hőség öntötte el nagy hullámokban a testét. [p.-n.: belső tudatleírás] Magára maradt az asszonnyal, s abban a pillanatban nem törődött azzal a furcsa, érthetetlen civakodással, ami lefolyt a szeme előtt, előntötte a láz, az érzékiség, hogy egyedül maradtak. Fel akart állani, felugrani. [e. m.: belső tudatleírás – itt a nézőpont az albíróé] Tudta, hogy most igazán az övé ez az asszony. Leszakíthatja. Megölelheti. Száráról leérett gyümölcs. [p.-n.: külső szereplőleírás] És a keze reszketett a dívány karján, és annak az ócska plüss borítékát úgy simogatta, markolta alig érintő tenyérrel, mintha az asszony húsára tenné a kezét. [e. m.: belső „tudatleírás” – a nézőpont újra az albíróé] De hát mért nem ugrik fel, mért nem ugrik a zsákmányra, amely odaremeg neki és perzsel a hőségével. (Móricz 1969: 197.)

A jelenetben – jól érzékelhető módon – az albíró olyan szexuális vágy keríti hatalmába, amellyel nem tud mit kezdeni. Az erotikus gerjedelem nyilvánvaló testi jeleit és tüneteit a narrátor objektív módon és nagyon precízen tárja az olvasó elé, ugyanakkor azt a nehezen verbalizálható, felfokozott testi és lelki zavarodottságot, amellyel a férfi küzd az adott szituációban, már az elbeszélte monológ eltávolító eljárásával közvetíti. Az albíró szemmel láthatóan képtelen uralni a testi késztetéseit, azok átveszik fölötte a hatalmat, s ebben a beszűkült tudatállapotban lényegében cselekvésképtelenné válik, beledermed a szituációba. A testi vágyak és késztetések zavaros áradatából bukkan fel aztán az „álatias” ösztönöknek engedés, a cselekvés lehetősége („mért nem ugrik a zsákmányra, amely odaremeg neki és perzsel a hőségével”), melybe homályosan a maskulin férfias magabiztosság gesztusai is belekeverednek az elbeszélte monológ itt inkább eufemizáló nyelvi fordulataiban („Leszakíthatja. Megölelheti. Száráról leérett gyümölcs.”).

Ezek a benyomások azonban éppen, hogy csak elérik a szereplői tudatot, képtelenek reflexívvá válni: ezért az albíró képtelen felnőtt ember módjára kezelni a rátörő késztetéseket, még addig sem jut el, hogy felmérje, ez nem az a helyzet, ahol egy férfi és egy nő kölcsönös beleegyezésen alapuló szexuális aktust kezdeményezhet. Az elbeszélte monológ eljárása leginkább ezeket a zavaros érzéseket próbálja minél közvetlenebbül vissza-

adni: szó sincs tehát arról, hogy a „mért nem ugrik fel” típusú szófordulatokban az eseményeket kívülről szemlélő narrátor reflexióját olvassuk, aki mintegy szurkol „férfitársának” azért, hogy az magáévá tegye a nőalakot. (Ugyanakkor kétségkívül nincs könnyű dolga az olvasónak, aki azt még nyilvánvalóan tudja, hogy nem Móricz Zsigmond beszél ebben a szövegrészletben, de az elbeszélés nézőpontjának, fókuszációjának állandó változtatása kétségkívül megzavarhatja.)

A narrátori gesztus itt jóval inkább ironikus, melyet a tágabb szövegekörnyezet is megerősít, hiszen amilyen erőteljesen lobban fel a vágy az albíróban, ugyanolyan hirtelen le is lohad. A csömör és a lelkiismeret-furdalás váltja fel az uralhatatlan testi vágyat – hogy aztán később megint magával ragadja... Ugyanez más férfiszereplőkben is lejátszódik (egészen más tétellel a kamaszkor küszöbére élő Laciban), s ahogy jeleztem, a regény nagyon sok regiszteren számot vet a szexualitás tabuizálásából és/vagy elfojtásából fakadó problémákkal és azok súlyos, személyiségformáló következményeivel. Mindenfajta didaxist, morális példázatot elkerülve többek között arra is rámutat, hogy milyen lehetséges vonzata lehet, ha az ember meggondolatlanul enged a fentebbi jelenetben színre vitt, zavaros ösztönkésztetéseinek: a regény egy közvetlenül nem elbeszélt (csak szereplői pletykákon terjedő), ezért némi ironikus felhanggal vegyülő tragikus zárófordulatában az albíró – aki egy későbbi szituációban meggondolatlanul engedett a hirtelen eluralkodó testi vágyainak – lelvi egy féltékeny férj.

A NARRÁCIÓ ÉS A NARRÁTORI HANG KOMPLEXITÁSA

1. Az elbeszélői hang szóródása

A fejezet zároegegyegekben az auktoriális, harmadik személyű elbeszélés két sajátos jellemzőjére térünk még ki. A bevezető részben már említésre került, hogy a heterodiegetikus elbeszélő egy személyiség és identitás nélküli hang, fiktív „alak”, s elsősorban az elbeszélt szöveg legfontosabb poétikai funkciójaként tartjuk számon. Ez a narrátori hang ráadásul közel sem mindig egységes, s nemcsak abban a tekintetben, hogy gyakran változtatja az elbeszélés nézőpontját (erről már részletesen volt szó), hanem elbeszélés közben gyakran módosítja a megszólalás nyelvi regiszterét, hangoltságát, a hősökhöz és a történethez fűződő viszonyát, ezzel is ellehetetlenítve, hogy valamifajta egységes identitást társítsuk a narrátori beszédhez. Wolfgang Kayser szerint „annyi minden olvasó számára világos, hogy a megkapó, nyomasztó sorsokat egyszer elragadtatott, másszor hűvösen távolságtartó, harmadjára meg ironikus alapmagatartásra utaló hang beszél el a regényben”. (Kayser 1998: 184.)

A prózai elbeszélőformák közül a legdinamikusabb műfaji alakzat, a novella esetében ragadható meg leginkább az elbeszélői hangnak ez a szóródása. Az orosz formalizmus egyik teoretikusa, Borisz Eichenbaum 1919-ben írt egy rendkívül alapos elemzést Gogol *A köpönyegének* (1842) elbeszélésmódjáról. Ebben hosszasan kifejti, hogy bár Gogol írásában elsősorban a komikus elbeszélésmód dominál, hiszen a narrátor gyakran gúnyolódik a hősén, ám ezt a narrátori magatartást és nyelvi regisztert hol „hirtelen

szentimentális drámai kitérés szakítja meg, az érzékeny stílus jellemző módszereivel”, hol viszont komoly elmélkedésbe vált a narrátor, melynek köszönhetően *A köpönyeg* „egyszerű anekdotából groteszkké emelkedett”. (Eichenbaum 1998: 296.) Tanulmánya végén Eichenbaum egyenesen arra a következtetésre jut, hogy a narrátori hangnak ez az állandó, játékos váltakozása, folyton módosuló viszonyulása a történethez és a főhőshöz lehetetlenné teszi, hogy Akakij Akakijevics jelentéktelenségének történeteként, a felesleges ember antropológiai példázataként olvassuk az elbeszélést: olyan narratív tér jött létre szerinte *A köpönyegben*, melyben a szerzői tudat „játékot űzhet a valóságos lelki élet valamennyi normájából és törvényéből”. (Eichenbaum 1998: 298.)

Az orosz prózaírói hagyománnyal sok tekintetben párbeszédbe lépő, a 19. és 20. század fordulóján alkotó magyar novellista, Petelei István novelláiban is gyakran megfigyelhetjük ezt a narratopoétikai jelenséget. Az *Árva Lotti* (1882) című novelláját például egy hosszas párbeszéd nyitja meg, ahol az elbeszélő hang nagyon ritkán – s akkor is objektíven és tárgyilagosan – közül néhány szükségszerű információt a két beszélő kinézetéről, s a tárgyi környezet néhány jellemzőjéről. Ezt az objektív, tárgyilagos narrációt az első kompozíciós egység lezárultával egy harsányan szubjektív, megfűtő, gúnyolódó történetmondói hang és magatartás váltja fel, például a központi szereplő, Lotti apjának narrátori jellemzésében:

Ott történt a Szent Miklós utcában, [...] ahol Ötvös Miska élt születésétől fogva, azon kilátások között, hogy ott is fog elpusztulni egy csendes napon, emlegetetlenül, nyom nélkül, űrt maga után nem hagyva, mint egy légy, melyet a macska lenyel. Sőt, hiszen kegyed is, olvasóm, ha látja vala ezt a kopasz, kis alázatos másolót, kinek a szeméből folytonos engedelemkérés néz ki azon vakmerőségért, hogy ő élni merészkedik: kegyed is képtelenségnek tartja, hogy másképp nevezzék, mint: „Domine Árva”. (Petelei 2007: 11.)

A történet harmadik kompozíciós egységében aztán újabb látványos hang és pozícióváltás figyelhető meg, a narrátor itt már kifejezetten együttlérző hangnemben viszonyul a szerencsétlen sorsú főhőshöz:

Mert hát szegény vén Árva Lotti csak azon helyből leesett a széles karosszékre. Fejéhez kapott kezével, s levegő után mosolyra nyílt ajkával. Egy szót sem tudott szólani, hanem elébukott, s karját leejtette, halotti fehér köntösének bő ráncaira. A bút, bánatot csak elbírta, az örömet nem. Nem ismerte addig. (Petelei 2007: 16.)

A legtöbb regényben vagy novellában természetesen nincsenek ilyen látványos váltások, de ezekben az esetekben is érdemes figyelni a narrátori hangban, pozícióban, magatartásban végbemenő módosulásokat.

2. A megbízható és megbízhatatlan narrátor

„A »megbízhatóság« kérdése ugyanaz a fikciós elbeszélésben, mint a dokumentumok kínálta bizonyíték a történetírásban” (Ricoeur 1998: 16.) – írja Paul Ricoeur, nyomatékosan jelezve azt az olvasói igényt és elvárást, hogy a harmadik személyű történetmondó állításai minden esetben megfeleltethetők és visszaigazolhatóak legyenek a teremtett világ valóságában, tehát mindenképpen legyen valamifajta igazság- és hitelességkritérium az elbeszélői megszólalásban. A heterodiegetikus narrátor tehát „nemcsak tudja mindazt, amit elbeszél vagy megmutat, hanem sugalmazhatja főbb szereplőinek értékelését, fel- vagy alábecsülését”. (Ricoeur 1998: 16.)

Csak hogy erre valójában semmi sem kötelezheti a narrátort, éppen ezért a prózai szövegek szerzői tudata nyugodtan mozgósíthat olyan elbeszélőt, aki szétzilálja ezeket az elvárásokat: az állításait vagy saját maga, vagy az események, vagy más szereplők megnyilatkozásai, tettei sorra idézőjelbe teszik, megkérdőjelezzik vagy felülírják. Ezt a fajta elbeszélőt nevezi Wayne C. Booth megbízhatatlan narrátornak, aki állításait ironikusra vagy ellentmondásosra hangolja, gyakran elhallgat alapvető információkat, vagy éppen bizonytalanságban hagyja az olvasót a tekintetben, hogy egy-egy gondolatmenetével, felvetésével valójában hova is akar kilyukadni. Booth ezzel szemben megkülönbözteti a megbízható narrátort, aki többé-kevésbé meggyőzően biztosítja olvasóit arról, hogy állításai hitelesek és érvényesek az elmesélt tényeket vagy éppen a szereplők közvetlen és közvetett értékeléseit illetően. „Jobb fogalom híján – mondja Booth – akkor nevezem megbízhatónak a narrátort, amikor a szöveg normáival (másképp szólva, az odaértett szerző normáival) összhangban beszél vagy cselekszik, s megbízhatatlannak, amikor nem ezt teszi.” Bár a prózai szöveg esetében valószínűsíthetően több a megbízható, mint a ténylegesen tettenérhető megbízhatatlan narrátor, az állandó fokalizáció-, hangnem- és magatartásváltás miatt valójában egyetlen narrátorban sem lehet teljes mértékben „megbízni”. „Az az igazság, hogy még a legmegbízhatóbb narrátorok is gyakorta megengednek maguknak esetlegesen érvényesülő ironikus megszólalást, és így »megbízhatatlannak« – potenciálisan megtévesztőek – lesznek.” (Booth 1983: 158–159. – lásd még Booth 1983: 339–374; Ricoeur 1998: 17–18.)

A magyar regényirodalom talán legkevésbé megbízható narrátorait Mikszáth Kálmán írásaiban találjuk. A történetmondót és a történetmondás aktusát egyaránt középpontba helyező szövegek szinte minden esetben „mindentudást” imitáló narrátort léptetnek fel. Viszont ezeknek a bőbeszédű, rengeteg információt közlő, látszólag „megbízható” elbeszélőknek az ironikus megnyilatkozásai, relativizáló attitűdjei többször is becsapják vagy játékosan félrevezetik a szöveg befogadját, aki éppen ezért gyakorta kénytelen újragondolni benyomásait. Tipikus példája ennek a *Különös házasság* (1900) című regény, melynek narrátora egyenesen történetírói hitelességet tulajdonít a szavainak a regény nyitányában („Egy még nem is nagyon megsárgult krónika után írom ezeket a dolgokat, úgy, amint következnek. Annyira biztosak és hívek az események egyes főadatai, hogy a nevet se tartom szükségesnek megváltoztatni, és semmi cirádát, semmi írói arabeszket nem teszek hozzá.” – Mikszáth 1960: I/5.), hogy aztán hamar cáfolja ezt a magabiztos kijelentést. Később, a regény egy ironikusan beállított jelenetsorában például a történet

egyik központi szereplőjét, Dóry Máriát apja rendszeresen kiküldi a szobából, amikor pajzán történeteket mesél egy társaságban. A narrátor persze nem követi a társaságot elhagyó Máriát, amíg aztán ki nem derül, hogy ez a patyolattiszta erkölcsiségüként beállított leány Szucsinka plébánossal tölti a száműzetéseit, mégpedig intim együttlétek formájában, melynek következtében teherbe is esik. A regény egy másik előtörténeti szálán pedig Buttler gróf öt éven át titkos szerelmi levelezébe bonyolódik a szomszéd kúrián élő, a külvilágtól szigorún elzárt Horváth Piroskával. A narrátor hagyja, hogy az olvasó beleképzelje magát egy intim szerelem kibontakozásának a folyamatába – míg aztán ki nem derül, hogy Buttler intim és érzéki levelezőpartnere nem a lány, hanem az éber apa volt, aki már az első levelet lefülelte, s válaszolt rá. A narrátori magatartás végig ironikus mozgásban tartja tehát az elbeszélést a regényben, s nem hagyja, hogy az olvasó belefeledkezzen a történetmondás gondtalanságába: ezek az elmozdulások végig éberségre készítetik a befogadót.

Mint ahogy valamennyi prózai szöveg esetében az olvasónak végig éberem rajta kell tartania a szemét és a fülét a narrátori beszéd legkülönfélébb megoldásain, árnyalatain.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Abbott 2007

H. Porter ABBOTT, *Story, plot, and narration = The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David HERMAN, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 2007, 39–51.

Bal 2006

Mieke BAL, *Fokalizáció*, ford. FERENCZ Anna = *Vizuális és irodalmi narráció: Szöveggyűjtemény*, szerk. FÜZI Izabella, Szeged, 2006. [https://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%fczi/Vizu%e1lis%20e9s%20irodalmi%20narr%e1ci%f3%20\(E\)/szovegyujtemeny/bal/index.html](https://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%fczi/Vizu%e1lis%20e9s%20irodalmi%20narr%e1ci%f3%20(E)/szovegyujtemeny/bal/index.html)

Bényei 2018

BÉNYEI Péter, *Emlékezésalakzatok és lélektani reprezentáció a Jókai-prózában*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018.

Booth 1983

Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1983.

Culler 2004

Jonathan CULLER, *Omniscience*, *Narrative*, 2004/1, 22–34.

Dobos 2002

DOBOS István, *Az elbeszélés elméleti kérdései = D. I., Az irodalomértés formái*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2002, 119–133.

Cohn 1996

Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok*, ford. GÁCS Anna = *Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 81–193.

Eichenbaum 1998

BORISZ EICHENBAUM, *Hogyan készült Gogol Köpönyege?* ford. GELLÉRT György = *A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Budapest, Osiris, 1998, 289–299.

Flaubert 1965

GUSTAVE FLAUBERT, *Bovaryné* [1857], ford. GYERGYAI Albert, Budapest, Szépirodalmi, 1965.

Fludernik 2009

MONIKA FLUDERNIK, *An Introduction to Narratology*, London – New York, Routledge, 2009.

Genette 1980

GÉRARD GENETTE, *Narrative Discourse*, transl. Jane E. LEWIN, New York, Cornell University Press, 1980.

Jókai 1964

JÓKAI MÓR, *Az arany ember* [1872], s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Budapest, Akadémiai, 1964, I–II.

Kayser 1998

WOLFGANG KAYSER, *A modern regény keletkezése és válsága*, ford. V. HORVÁTH Károly = *Narratívák 2.: Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 1998, 173–204.

Kemény 1997

KEMÉNY ZSIGMOND, *Özvegy és leánya* [1857], Budapest, Európa, 1997.

Kulcsár Szabó 1996

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *Beszédaktus, szerepkör, ironia: Az Isten háta mögött mint elbeszélés = K. Sz. E., Beszédmód és horizont*, Budapest, Argumentum, 1996, 157–185.

Margolin 2009

URI MARGOLIN, *Narrator = Handbook of Narratology*, eds. Peter HÜHN, John Pier WOLF SCHMID, Jörg SCHÖNERT, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2009, 351–369.

Mikszáth 1960

MIKSZÁTH KÁLMÁN, *Különös házasság* [1900], s. a. r. BISZTRAY Gyula, Budapest, Akadémiai, 1960, I–II.

Móricz 1969

MÓRICZ ZSIGMOND, *Az Isten háta mögött* [1911], Budapest, Szépirodalmi, 1969.

Petelei 2007

PETELEI ISTVÁN, *Árva Lotti* [1882] = *Petelei István összes novellái*, I. kötet., s. a. r. TÖRÖK Zsuzsa, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007.

Ricoeur 1998

PAUL RICOEUR, *A szöveg világa és az olvasó világa*, ford. MARTONYI Éva = *Narratívák 2.: Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 1998, 9–42.

Szegedy-Maszák 1995

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, *Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről = Sz.-M. M., „Minta a szőnyegen”: A műértelmezés esélyei*, Budapest, Balassi, 1995, 24–66.

Woolf 1980

VIRGINIA WOOLF, *A modern próza*, ford. VAJDA Tünde = V. W., *A pille halála: Esszék*, Budapest, Európa, 1980, 480–490.

VII. A jellemteremtés változatai. A polifonikus történetmondó formaelv

BÉNYEI PÉTER

BEVEZETÉS: A JELLEMTEREMTÉS ALAPVETŐ STRATÉGIÁI

A narrátor figurája mellett a prózai művek másik fontos poétikai komponense a szövegek által életre hívott világ szereplői: „az, hogy a regény szereplőkről szól, valamiféle emberekhez hasonló fiktív lényekről, mindig is evidens megállapítás volt. Sohasem szorult bizonyításra, hogy a szereplő személyek a regény világának elengedhetetlen összetevői, hiszen a regény valakiről vagy valakikről szóló történetet beszél el”. (Kucserka 2017: 9.) A regényolvasói és/vagy -értelmezői figyelem is elsősorban a teremtett jellemekre irányul, a szereplők benső világát, viszonyrendszerét fürkészi, s a műfaj korai – inkább realista szemléletű – teoretikus leírásainak is visszatérő normája, hogy „a regény elsőrendű feladata, hogy hiteles személyiségeket állítson olvasója elé”. (Kucserka 2017: 10.) A fejlődéselvű regénytörténeti elbeszélések narratív sémájának is fontos viszonyítási pontja lett a szereplő/jellem poétikai kategóriája, hiszen az antik regénytől a modern és posztmodern próza felé vezető átalakulási folyamatot „szokás úgy elbeszélni, mint folyamatos mozgást, amely a külső terek elbeszélésétől a belső terek megmutatása felé tart [...]. [A] regény, amely a műfaj kezdeteinél kalandok sorából állt, fokozatosan közelített a szereplői jellem vagy személyiség bemutatása felé, és ezzel párhuzamosan szorult háttérbe a kalandos mese, a történet”. (Kucserka 2017: 10.)

A regénytörténet alakulása során számos jellemteremtési stratégia honosodott meg, ezek közül csak eggyel fogunk behatóan megismerkedni ebben a fejezetben. Ezt megelőzően viszont két előzetes belátást rögzítenünk kell.

Először is nagyon lényeges, hogy a regények szereplői is nyelvi-poétikai teremtmények, „nem valódi emberek. A fantázia, az utánczás és az emlékezet által teremtett lények: hús-vér nélküli papíremlékek”. (Bal 2009: 113.) A prózai szövegek belefeledkező olvasásának mégis egyik gyakori velejárója, hogy a hős személyiséggel, biográfiával rendelkező „szereplőként” jelenik meg az olvasói/értelmezői tudatban, olyan, „mintha létezne, mintha jövővel, tudatalattival, lélekkel bírna”. Nem pedig nyelvi jelek sűrűsödési pontjaként, tehát olyan „figuraként”, ahol a hős elsősorban „a tulajdonnév alatt összefogott személytelen szimbólumháló”. (Barthes 1997: 125.) Balzac *Sarrasine* (1830) című novelláját monográfia terjedelemben értelmező Roland Barthes éppen azért különbözteti meg a „szereplő” és a „figura” fogalmát, hogy nyomatékosítsa: az olvasás és értelmezés során soha nem maradhat el azoknak a komplex nyelvi-poétikai összefüggéseknek a számbavétele, melyek meghatározzák a nyelvi „figuraként” létesülő szereplőt. Egy-egy szereplő jellemtulajdonságainak a rendszere, „személyisége”, mentális állapota, tudattalan reflexei stb. mindig komplex narratív struktúrában bontakoznak ki.

Ha nem figyelünk egy-egy szereplő narratív beállítására, akkor könnyen „félreolvashatjuk” a szöveget, hiszen az élő személyként felfogott szereplő megszólalásai, cselekedetei gyakran egyoldalú morális ítéletalkotásra készítetik az olvasót.

Természetesen beszélhetünk és beszélünk is kell a szereplők személyiségéről, jellemtulajdonságairól, lélektani beállítódásáról, jellemalakulásáról az elemzés során (ahogyan az olvasói identifikáció is természetes velejárója a befogadásnak – vö. Jannidis 2009: 24–25.), már csak azért is, mert „a szereplők hasonlítanak az emberekre. Az irodalom emberek által, embereknek és emberekről íródik”. (Bal 2009: 113.) Ugyanakkor mindig a nyelvi jelek és poétikai stratégiák függvényében kell szemlélnünk és értelmeznünk azokat. Marta Figlerowicz szerint a regényalakok „sohasem lehetnek olyan egyediek mint a valódi élő emberek”. A szereplők inkább „esztétikai kompromisszumok a realitással [...]: egyszerre jelölnek egy személyt (és egy személyiséget), valamint egy tollvonást. [...] A fiktív alakok *egyszerre* viszik színre az emberi individuumok egyediségét és autonómiáját, *valamint* bizonyos típusokat és általánosításokat, melyek közvetítésével ráközelíthetünk ezeknek az egyéneknek az életére.” Ennek köszönhető, hogy a legkülönfélébb regények teremtett hősei „a magunkról és másokról birtokolt tudás forrásai és médiumai” lehetnek. (Figlerowicz 2018: 123.)

Arról sem szabad elfeledkeznünk, hogy a szereplők életének „nem minden perce vagy akár éve reprezentálódik a prózai szövegekben” (Margolin 2007: 68.), ezért a jellemek soha nem „teljes” (minden szempontból láttatott, minden életmozzanatában felmutatott) emberként lépnek elének a teremtett világokban: a teremtett figurák mindig többé-kevésbé stilizáltak, melyet a szakirodalom a „jellemeke befejezetlenségének” nevez.

Eltérően a valódi világban élő emberektől, akik a maguk módján teljes életet élnek, a szereplőknek csak azokról a karaktervonásairól beszélhetünk, melyeket a szöveg világosan leír, vagy burkolt utalások alapján gondolhatunk róluk. Következésképpen, a szereplői leírásoknak mindig vannak hézagai, és gyakran pusztán a rendelkezésre álló információk alapján következtethetünk az elbeszéletlenül hagyott tulajdonságokra. [...] Sok esetben a szöveg csak töredékinformációval szolgál az adott szereplőről, arra készítve az olvasót, hogy kitöltse az üres helyeket a rendelkezésére álló tudása alapján. (Jannidis 2009: 17, 19.)

Az olvasó mindenkori közreműködése a regényszereplők „életre keltésében” más szempontból is elvitathatatlan: „a szereplőket akár művészeti terméknek, akár a valóságban nem létező személyeknek tekintjük, először mindig egy mentális képet kell megformálnunk róluk, azért, hogy aztán bizonyos állításokat tegyünk velük kapcsolatosan”. (Margolin 2007: 68.)

A második előzetes belátás, hogy a regény évszázados története a jellemteremtési stratégiáknak, jellemalakítási technikáknak számos változatára kínál példát. Az érzékenység napló- és levélregényeinek, valamint a realista és a romantikus regények poétikájának a felvázolásakor már szóba került néhány bevett jellemteremtési eljárás, s értelemszerűen a modern és a posztmodern regény variációiban is más poétikai és antropológiai logika alapján teremtődnek a jellemek és a közöttük létesülő viszonyrendszerek. Így nagy általánosságban kijelenthető, hogy „a regény három fő műfaji alakváltozata

a szereplők különböző felfogásából ered. Erős lelkűeket jelenít meg eszerint a görög (barokk- és lovag-) regény; érzékeny szívű szereplők jellemzik a szentimentális regényt (Samuel Richardson); és rejtélyes, kiismerhetetlen szereplőket állít középpontjába a modern regény (Henry James, Marcel Proust). [...] A regények mindegyike a három karaktertípus valamelyikét vagy ezek keveredését szerepelteti”. (Thomas Pavel koncepcióját összegzi Kucserka 2017: 10.) Bár ez a tipológia némileg elnagyolt, jól mutatja, hogy a jellemteremtés poétikai rendszere nagyon különböző lehet az egyes regénytípusokban, de gyakran ugyanazon alakzathoz kapcsolódó egyes regényekben is. Nincs ugyanis „egyetlen recept a jellemteremtésre, s a regénytörténet számos különböző konstrukciófajtára hoz példát: egyes alakok a külső leírásnak köszönhetően kelnek életre, másokat titokban figyelhetünk meg a történet előrehaladása során”. (Bulson 2018: 11.)

Martha Figlerowicz egy egészen sajátos szempontból mutatja be a jellemteremtés rendkívül változatos realizációit: szerinte a regényszereplők száma nagyban meghatározza az adott műben érvényesülő stratégiát és a jellemek funkcióit. A nagyszámú szereplőt felléptető szövegek szinte mindig széleskörű etikai és politikai dilemmákat állítanak a középpontba, átfogó társadalmi és történelmi folyamatok reprezentációjának nyitva teret. Ez a regénytípus egyben arra is alkalmas, hogy az olvasó bepillantást nyerhessen a saját életétől, világától nagyban különböző élethelyzetekbe, társadalmi szituációkba, emberi sors történésekbe. A kevés központi szereplőt fókuszpontba állító prózai művek viszont sokkal privátabb élethelyzetekbe vezetik el az olvasót, nagy hangsúlyt helyezve az ember intim szférájára, érzelmi és lelki életére, különböző interakcióira. A szereplők lelki és érzelmi életének közvetlenségét feltáró regényeknek elsősorban az antropológiai vetülete lesz lényeges: az érzékeny regények, az emlékező én-elbeszélések vagy a modern tudatregények nagyon eltérő poétikai apparátussal reprezentált hősei kaput nyitnak az ember lelki, érzelmi, természeti életének általánosabb elveire is. (Lásd Figlerowicz 2018: 123.)

A fejezetben viszont nem ezeket az említett szempontokat járjuk körül, hanem egy olyan nagy horderejű regényelméleti teóriát tekintünk át, melynek a fókuszpontjában a regény egy markáns jellemteremtési stratégiájának a leírása áll. Mihail Bahtyin a Dosztojevszkij-regények polifonikusságáról („többszólamúságáról”) szóló monográfiája a szerző szándéka szerint egy jól körülhatárolható regénykorpusz jellegzetességeinek megragadására irányul. Dosztojevszkij regényeinek értelmezésekor ugyanis Bahtyin élesen szembeállította egymással az úgynevezett monologikus és polifonikus regényeket. A kettőt alapvetően a szerzői stratégia műveletei és a jellemteremtés eljárásai különböztetik meg. A monologikus regényekben „jellemek és sorsok sokasága bomlik ki egy egységes, objektív világban, valamely egységes szerzői tudat fényében”. (Bahtyin 2001: 10.) A szerzői tudat tehát minden poétikai stratégiát, nyelvi műveletet – beleértve a jellemek megmunkáltságát és viszonyrendszerét – igyekszik közös nevezőre hozni, s ezáltal lehetőleg egy irányba terelni az értelmező olvasó figyelmét a jelentéstulajdonításkor (ilyeneknek véli Bahtyin Lev Tolsztoj regényeit). Dosztojevszkij polifonikus regényeinek szerzői stratégiája viszont jóval nagyobb szabadságot ad a teremtett szereplőknek, hiszen önálló világnézettel rendelkeznek, nyelvhasználatuk is egyedi, és a különböző figurák által képviselt ideológiai, etikai, életviteli minták stb. szabadon

lépnek párbeszédbe egymással: így az olvasó is jóval nagyobb szabadságot kap a különböző emberi sors történések értelmezésében. Ugyanakkor természetesen ez is egy tudatos szerzői stratégia eredménye: „a hősök szabadsága csak az írói elgondolás keretein belül bontakozik ki, s így, ebben az értelemben e szabadság éppúgy írói alkotás, ahogy az a tárgy-hősnek a szabadságtól való megfosztottsága is”. (Bahtyin 2001: 84.)

Bahtyin határozottan úgy vélte, hogy ez az „új regénytípus” Dosztojevszkijtől ered („Dosztojevszkijnél a regényszerkezet minden eleme teljesen eredeti” – Bahtyin 2001: 12.), s az övétől markánsan eltérő regényalakzatok leírására nem alkalmazható. A regényelmélet egyik legkiválóbb teoretikusa ebben viszont tévedett. A fejezet mintaelemzésében Kemény Zsigmond 1852-ben publikált *Két boldog* című elbeszélését fogjuk hosszabban interpretálni, melyet akár a polifonikus szövegszervező stratégiai „tannovellájaként” is olvashatunk: a teória minden egyes fontosabb fogalma és szempontja érvényesíthető az elemzésben, sőt, a szöveg strukturáltsága, jellemformáló eljárásai, narratív megoldásai kifejezetten igénylik azok mozgósítását. Mindez persze nem azt jelenti, hogy akkor viszont Kemény Zsigmond „találta fel” a polifonikus regényt. Sokkal inkább arra utal, hogy ez a stratégia a prózai szövegekben potenciálisan benne rejlő jellemteremtési stratégiát ír le: ebből fakad, hogy a Bahtyin által monologikusnak tartott regényekben is többé-kevésbé ott rejlik a polifonikusság csírája. Így például az ízig-vérig monologikusnak tűnő Jókai Mór regényeiben is, melyekben a zártabb, lélektanilag kevésbé komplex jellemek gyakran a bahtyini értelemben vett „szólamokká” állnak össze és dinamikus párbeszédbe lépnek egymással: így például az *Egy magyar nábob* (1853–1854) című regényben, melyben a magyar polgári átalakulást elősegítő vagy ellenző szereplők markáns ideológiai és életviteli mintákat képviselnek. Mindez persze semmit nem von le a bahtyini teória érdemeiből, sőt, kiterjeszti alkalmazhatóságának körét.

A szereplők poétikai komponenséből kiinduló markáns regényelméleti koncepció, a polifonikusság („többszólamúság”) az elbeszélő szerkezet valamennyi aspektusát érinti: kihat a narráció strukturálódására, a cselekményvezetés szerveződésére, a teremtett világ számos más aspektusára is. Éppen ezért nevezhetjük általánosságban polifonikus történetmondó formaelvnek vagy polifonikus szövegszervező eljárásnak a bahtyini teóriát, amely teljes strukturájában közel sem érhető tetten ugyan minden regényben, de egyes fogalmai a más narratív logika szerint szerveződő prózai művek interpretálásakor is mozgósíthatók.

A POLIFONIKUS TÖRTÉNETMONDÓ FORMAELV JELLEGADÓ STRATÉGIÁI

Bahtyin a következő formulában határozta meg a polifonikus történetmondó formaelv lényegadó jellemzőit:

Dosztojevszkij regényeinek legalapvetőbb vonása az önálló, egymástól elváló szólamok és tudatok sokasága, a teljes értékű szólamok igazi, gazdag polifóniája. Műveiben nem jellemek és sorsok sokasága bomlik ki egy egységes, objektív világban, valamely egységes szerzői

tudat fényében, hanem éppen egyenrangú tudatok és világlátások sokasága kapcsolódik itt össze valamilyen esemény egységében, anélkül, hogy ezáltal a közöttük húzódnó éles határok elmosódnának. (Bahtyin 2001: 10–11.)

A polifonikus regény jellegadó poétikai eljárása tehát a jellemteremtés, a teória kulcsfogalma pedig a *szólám*. A szólám – mint azt hamarosan részletesen is kifejtjük – egyrészt az egyes szereplők jellemét, gondolkodásmódját, eszmei/világnézeti beállítódását jelöli, másrészt pedig azokat az egyéni nyelvhasználati módokat, ahogyan a szereplők jelleme, világnézete egyedi módon megnyilatkozik. A szólám és a polifónia kategóriáját Bahtyin a zeneelméletből emelte át az elbeszéléselemleti fogalmak közé. A polifónia (többszólamúság) a zenében olyan szerkesztésmódra utal, amelyben az egyes szólámok (dallamok) önállóságot kapnak, megőrzik ritmikai függetlenségüket, tehát egyik sem kerül alá és fölrendelt viszonyba a zenei összhangzásban. A polifónia éppen ezért az egymást ellenpontoszó, kiegyensúlyozó, és/vagy kiegészítő szólámok/dallamok összeszerkesztésének eljárása. Lényegében ugyanaz történik a polifonikus regényben, mint a polifonikus zeneműben: az önállósuló szólámok (tehát a szereplői tudatok) itt is szorosán összekapcsolódnak, egymást formálják, alakítják a regény cselekményének a kibontakozása során. Az olvasónak ugyanúgy „hallgatnia” kell egy-egy szereplői szólám egyedi beszédét, mint az „összhangzást”: a jellemek párbeszédéből, egymásrahatásából előálló összhatást, amely számos befogadói asszociációnak enged teret.

1. A jellemteremtési stratégia egyedítő vonása

A polifonikus regényben „nem a történet integrálja a jellemeket; az egységes történet csupán színtér, amely lehetővé teszi a szereplői tudatokban feltáruló – elvileg autonóm – világok szembesülését”. (S. Varga 1997: 17.) Bahtyin szerint Dosztojevszkij számára nem az a fontos, hogy „mi hőse a világban”: nem akarja szereplőit tipizálni, markáns jellemtulajdonságokkal meghatározni, egyértelműen kijelölni a helyüket a teremtett világban. Az orosz regényíró hőseit „nem neki idegen szavakból, semleges meghatározásokból építi föl, nem jellemet, nem típust, nem temperamentumot, s egyáltalában, nem objektív hősalakot konstruál”. A polifonikus regény írója számára a leglényegesebb, hogy egyfelől „milyen a világ hőséiben”, tehát milyen világértelmezésbeli alapállást képvisel, hogyan reagál, viselkedik a mű teremtett világában; másfelől pedig „milyen a hős önmaga szemében”, tehát hogyan és milyen kritériumok/fogalmak alapján határozza meg önmagát. A polifonikus történetmondó formaelv logikája szerint a narrátor legfőbb törekvése, hogy érvényre juttassa „a hős szavait önmagáról és saját világáról. Dosztojevszkij hőse nem objektív alak, hanem teljes érvényű szó – tiszta szólám; nem látjuk, csak halljuk”. (Bahtyin 2001: 69.)

2. A szólam komponensei

A polifonikus regény hősei tehát egy *markáns eszmét, világnézetet, életviteli magatartást, morális felfogást* stb. képviselnek. A jellemnek ezek a domináns aspektusai nem direkt narrátori közlésekben mutatkoznak meg, hanem egyrészt *a hős cselekedeteiben és gondolkodásmódjában*, másrészt pedig *megnyilatkozásaiban, megszólalásaiban*. Egy-egy szereplő világnézete, ideológiai alapállása a szavaiban, visszatérő kifejezéseiben, nyelvhasználatának az egyedi formuláiban és módjaiban fejeződik ki leginkább.

A *Bűn és bűnhődés* (1866) című regény főhőse, Raszkolnyikov mélyen hisz a felsőbbrendű ember eszméjében, s önmagát is jóval többre tartja, mint más közembereket. Ezt az eszmét először csak egy tanulmányban demonstrálja, elképzelései azonban fokozatosan hatalmába kerítik mindennapi életét és személyiségét is: előbb azon gondolkodik, hogy milyen módon szerezhetne anyagi forrást a benne lakozó tehetségének a kibontakoztatására, majd úgy dönt, hogy jogában áll meggyilkolnia egy alacsonyabb rendűnek ítélt uzsorásnőt a szükséges pénz megszerzéséhez. Az elgondolásból végül kettős gyilkosság lesz, s a regény története javarészt azt követi nyomon, hogyan kell szembenéznie Raszkolnyikovnak ideológiai/világnézeti alapállása, valamint az erre alapozott tettei következményeivel, hiszen cselekedete komoly testi-lelki átalakulást idéz elő benne, illetve átformálja emberi kapcsolatrendszerét, s természetesen jogi vonzatai is lesznek. A másik központi hős, Szonya szólamában a hit-elvű eszmeiség és magatartásforma a meghatározó: a megélhetési kényszerből kurtizánként élő nőalak, valamint Raszkolnyikov szólama lép a legintenzívebb párbeszédbe a regényben. Raszkolnyikov barátja, Razumihin inkább racionálisabb felfogást képvisel, viszont megjelenik a regényben a főhős „alteregója” is, tehát egy olyan szereplői szólama, amely egészen más irányból világít rá Raszkolnyikov világnézetére és morális magatartására. Szvidrigajlov ugyanis minden eszmei megfontolás nélkül hágya át a morális és a társadalmi törvényeket (testi-lelki erőszak, felesége meggyilkolásának vádja, egy pedofil jellegű gyermekgyilkosság vádja stb.), s tettei – jó ideig – egyáltalán nem roppantják meg a lelkiségét, és sokáig képes megtartani a társadalmi státusához szükséges látszatot a világban.

3. A szólamok önállósága és összekapcsoltsága

A hős szólama (tudatvilága, tettei, eszméi, szavai,) tehát kivételes önállóságra tesznek szert a polifonikus mű struktúráján belül: „a hősök eszméi közül – legyenek akár »negatív«, akár »pozitív« hősök – egyik eszme sem válik a szerzői ábrázolás meghatározó elvévé, és nem szervezi a regények egész világát”. (Bahtyin 2001: 36.) Ez azt is jelenti, hogy a hős jellemének felépülése elsősorban az önmagára reflektáló gondolataira, a másoknak mondott szavaira, meghatározó döntéseire, tetteire alapozódnak. Bahtyin felfogásában tehát a polifonikus regény hőse „a világnak és önmagának sajátos szemléleti módja, az ember meghatározott értelmezési és értékelési pozíciója, amelyből önmagát és a környező valóságot megítéli”. (Bahtyin 2001: 62.)

Ezt a hőstől formálódó képet természetesen más szereplők vélekedései is módosíthatják, árnyalhatják: de a narrátor is jellemzi a történet hőstét, akár meg is ítélné, kommentálhatja tetteit a pszicho-narráció műveleteivel. A hős szólamának önállósága a legnyomatékosabb módon abban mutatkozik meg, hogy a szereplőről kialakuló kép végsősoron mindig a hős „tudatának és öntudatának végső összegzése, végeredményben tehát a hős utolsó szava önmagáról és világáról”. (Bahtyin 2001: 62.) Szvidrigaljev bűneinek valódi súlyára nem is pusztán a cselekedetei, nem a narrátor vagy az őt felelősségre vonó más szereplők mutatnak rá, hanem az, hogy miután lelkiismerete önszembesülésre készteti, öngyilkos lesz. Raszkolnyikov gyilkosságának a morális és jogi megítélése minden olvasó számára már a tett elkövetése után világos: maga Raszkolnyikov is megtapasztalja, hogy testileg és lelkileg megtört emberként másképp folytatódik az élete, mint ahogy azt az ideológiai eszmerendszer keretén belül elképzelte. Ám szüksége van a Szonyával való találkozásra, egy egészen más emberi és eszmei perspektívára, hogy beismerje a vétkét és vállalja érte a felelősséget. Tehát a végső szót önmagáról, életéről, világnézeti felfogásáról itt is a szereplő mondja ki: az olvasónak is mindig ebből a távlatból kell „ítélkeznie”, hiszen ebben mutatkozik meg a leginkább egy-egy hős sorstörténetének, emberségének, gondolkodásának az egyedisége és komplexitása.

4. A szólamok dialógusa

„A polifonikus regényben minden mozzanat dialogikus” (Bahtyin 2001: 57.): a szövegek lényegi sajátossága, hogy a szereplők szólamában megnyilatkozó világnézetek, magatartásformák, életviteli minták stb. párbeszédbe lépnek egymással a regény történéseiben. A különböző életfelfogást és életgyakorlatot követő hősök tükröt tartanak egymás számára, hiszen szembesülniük kell más világfelfogásokkal és magatartásformákkal a mindennapi érintkezés során. A szólamok közötti párbeszéd legintenzívebb regisztere, amikor valódi kapcsolatba és párbeszédbe lépnek egymással a szereplők, ütköztetik elmentés nézeteiket, saját nézőpontjukból véleményt formálnak a másik magatartásáról. Az olvasónak mindvégig figyelemmel kell kísérnie a párbeszédnek valamennyi regiszterét, azok tétjét és lehetséges eredményét, hiszen a befogadásban lassan körvonalazódó értelemképzési műveleteket nagyban befolyásolják az ezekből leszűrődő konzekvenciák. Ilyen intenzív „párbeszéd” alakul ki például Raszkolnyikov és Szonya viszonyában, Raszkolnyikov és Szvidrigaljev kapcsolatában a *Bűn és bűnhődésben*, de mintapéldáját adja ennek Kun Kocsárd és Csiaffer basa többszintű dialógusa a *Két boldog* című novellában (a mintaelemzést lásd alább).

5. A cselekmény háttérbe szorulása

Bahtyin szerint a polifonikus regényben a műfaj teljes struktúrája, poétikai felépítettsége is egészen új formát ölt: Dosztojevszkij már nem cselekménycentrikus, hanem jellemcentrikus regények ír. Megindul tehát az a folyamat az európai regénytörténet-

ben, amelyről a fejezet elején már szó esett: a regényben nem a kaland, vagy a cselekmény intenzív felfokozottsága játssza a főszerepet, a valódi történések egyre több műfaji változatban a szereplő tudatába, a belső lelki terekre helyeződnek át. „A szokványos pragmatikus cselekményszint Dosztojevszkij regényeiben másodrendű szerepet játszik, különleges, a megszokottól alapvetően különböző funkciót tölt be. Regényvilágának egységét végső soron másféle kapcsok tartják össze”. (Bahytin 2001: 12.) Ez az új szervezőelv pedig a szólamok imént felvázolt dialógusa lesz a polifonikus regényben.

6. Narráció, narrátori magatartás

Értelemszerűen a narratív stratégia is eredeti formát ölt ebben a regénytípusban: „az a nézőpont, amelyből a szem végigkíséri az elbeszélést, s fölépíti az ábrázolást, vagy tudósít a látványról, ha ezzel az új világgal – vagyis teljes jogú szubjektumok és nem objektumok világával – kerül szembe, szükségképpen arra kényszerül, hogy megváltoztassa hagyományos orientációját”. (Bahytin 2001: 12.) A heterodiegetikus narrátor valamilyen háttérbe vonul a történet és a szereplői sorsalakulások színrevitelében, elbeszélői magatartását leginkább az objektivitásra és tárgyilagosságra törekvés jellemzi: „az elbeszélő megteremti az egyes szereplői köré a maguk teljes horizontú és vertikumú világát, s mikor róluk beszél, belehelyezkedik ebbe a világba, s maga is ennek a nyelvét beszéli”. (S. Varga 1997: 24.) A narrátori hang legfontosabb funkciója tehát, hogy bevezesse a szólamok közötti dialógusba az olvasóját, segítse annak tájékozódását a többszólamú világban.

A tárgyilagosság és az objektivitás viszont nem azt jelenti, hogy a narrátor jelentéktelen szerepet töltene be a történet színrevitelében. A narrátor maga is egy önálló szólam, még ha nem is teljesen abban az értelemben, mint a szereplők, hiszen nincs identitása, világa, személyisége, élettörténete. A szólamok párbeszédében viszont részt vesz, s szerepe leginkább egy-egy kerekasztal-beszélgetés moderátorára emlékeztet: irányítja, koordinálja a beszélgetést, de ő maga is megszólal, véleményt formál, összegez stb. a beszélgetés egy-egy fontos pontján.

Nagyon gyakori például az ironikus narrátori megszólalás a polifonikus szövegben: az elbeszélő gyakran úgy helyezkedik bele egy szereplő nézőpontjába, szólamába, hogy finoman kifigurázza a látásmód egyoldalúságát vagy ellentmondásosságát, fogalmi rendszerének a visszasságát stb. Kifigurázza, de nem gúnyolja ki: nincs tehát közvetlen és egyértelmű megítélése a szereplő cselekedetének, világnézetének. Az ironikus pozíció sokkal inkább a szereplői szólamtól való történetmondói távolságtartást demonstrálja: a belehelyezkedés ugyanis közel sem azonos nézetek képviselését jelenti, hiszen a narrátornak engednie kell, hogy valamennyi szereplő önálló szólamára érvényesüljön. Az elbeszélő tehát nem dönt a szereplők által képviselt eszmék, „igazságok” egyike vagy másika mellett: ilyen narrátori magatartás esetében nem beszélhetünk polifonikus elbeszélésről.

MINTAELEMZÉS

Kemény Zsigmond: *Két boldog* (1852)

Kemény Zsigmond történeti elbeszélésének jellegadó eljárásai, poétikai stratégiái jól leírhatók Bahtyin polifonikusságról alkotott fogalmi hálójával: a többszólamúság mint lényegi kompozíciós és jellemteremtő stratégia jut érvényre a Kemény-novellában.

1. Cselekményszerkezet

A pragmatikus cselekményszint a *Két boldogban* is másodlagos szerepet játszik: az igazán fordulatos, „kalandos” események vagy a történet múltjában játszódtak le, vagy direkt módon nem beszélődnek el. (Például Kun Kocsárd lázadása sem cselekményesítődik: bár csapatokat szervez a fejedelem katonái ellen, az összecsapás elbeszélésére nem kerül sor.) A cselekmény fókuszpontjában az áll, hogyan reagál a két főhős – Csiaffer basa és Kun Kocsárd – saját főhatalmának (a török császárnak, illetve az erdélyi fejedelemnek) egy-egy sorsukat érintő döntésére.

A jellemek lelki-tudati folyamatainak, teremtett személyiségük megmutatkozásának és sorsalakulásuknak rendelődik alá tehát a cselekmény. Így például a 17. századi Erdély történeti közege is csak kulturális-ideológiai másságot biztosító háttér, s nem látjuk tágabb történelmi összefüggéseiben. A *Két boldog* történetének a forrása ugyanúgy Szalárdi János *Siralmas magyar krónikája* (1662), mint az *Özvegy és leánya* (1855–1857) esetében. De amíg a történelmi regény esetében beavatást nyerünk az erdélyi társadalom, szokásrend, hatalmi struktúra részleteibe, a történeti novellában mindezekről csak érintőlegesen esik szó: a történelemformáló alakok nem jelennek meg fiktív figuraként a történetben, ahogyan csak sűrítő-visszatekintő elbeszélésben idéződik fel (tehát nem cselekményesítődik) egy referencializálható történelmi esemény (az 1631-es rakamazi csata, amely megerősítette I. Rákóczi Györgyöt a fejedelmi pozíciójában).

2. Polifonikus alapszerkezet a *Két boldogban*

A *Két boldog* főhőseinek és mellékszereplőinek viszonyrendszerében „önálló tudatok és szólamok kapcsolódnak össze valamilyen esemény egységében”. Miután a történet elején a főhatalmak igazságtalan döntései kibillentik a két főhős életútját, aktivizálódnak – konkrét döntésekben, cselekedetekben mutatkoznak meg – „szólamaik” eszmei, világnézeti, morális aspektusai. A mű középpontjába tehát két teljesen önálló, szuverén szólam, Csiaffer basa és Kun Kocsárd teremtett személyisége kerül. Beszédmódjuk, nyelvhasználatuk homogén és egységes világszemléletet jelöl ki: elsősorban cselekedeteikben és párbeszédekben (főként kettejük központi dialógusában) bomlanak ki azok a legfőbb evidenciák, melyek köré világukat építik. Szólamuk, tudatuk önállósága a teremtett világ valóságának semmilyen szintjén nem kérdőjeleződik meg, a narrátor szólama pedig kifejezetten segíti ezen önelvű szólamok megmutatkozását.

3. Narrátori magatartás, narratív stratégia

A szólamok dialógusának gondolati terét tehát elsősorban a szereplői hangokat kontextualizáló, az eseményeket elbeszélő, kommentáló narrátori megszólalások alakítják ki a *Két boldogban* is. A novella elbeszélője egy harmadik személyű, heterodiegetikus narrátor: sokat és fordulatosan mesél, s elbeszélte története a példázat alakzatára is sok szempontból emlékeztet – ezt viszont megnyilatkozásainak humoros és ironikus tónusa nagyban árnyalja, tulajdonképpen lebontja. Szó sincs tehát teljesen személytelen, objektív elbeszélői pozícióról, ám a szereplők jellemzésekor igyekszik tárgyilagos maradni. Személyiségük, élettörténetük párhuzamos elbeszélésekor gyakran átveszi a hősök nyelvi evidenciáit. Ez főként Csiaffer esetében feltűnő, akinek képes-vallásos beszéde, keleties nyelvi fordulatai, hithű vallásos beállítódásának nyelvi lenyomatai néhol az elbeszélői közlésben is megjelennek: a narrátor tehát a hősei tudatvilágát igyekszik minél autentikusabban, saját „fogalmaik” szerint megragadni.

Az elbeszélő a hősök leírásában, a cselekedeteikhez fűzött kommentárokból tartózkodik minden közvetlen megítéléstől: ettől eltérő gesztusokat csak közvetetten, illetve ironikus megszólalásaiban tesz. Igazán leplezetlen formában elsősorban a két mellékszereplő – a török jó Abikerk, valamint Kocsárd egyik rokona, Kun Péter – beállításában érvényesül a narrátori ironia, de jóval árnyaltabban a két főszereplő jellemzéseben is megmutatkozik. A szereplői világ- és életfelfogások ironikus kiforgatása hozza létre azt a szükséges távolságot a saját nézőpontja/távlatá és a szólamok között, amelyről az elméleti részben már szó volt. Ennek köszönhetően egyrészt Csiaffer és Kun Kocsárd jelleme ténylegesen önelvűen jelenhet meg; másrészt a finom elbeszélői ironia közvetetten, de világosan a felszínre hozza felfogásaik vakfoltjait, vélt vagy valós önellentmondásait is; harmadrészt pedig az ironikus távolságtartás hozza létre a befogadó számára azt a távlatot, ahonnan a két önelvű világlátás, gondolkodásmód, életvitel, gyakorlati etika személyiségformáló aspektusait szemlélheti, s érvényességüket mérlegre helyezheti.

4. Csiaffer szólama

Csiaffer basa szólamát a feltétlen és megkérdőjelezhetetlen hit-elv szervezi, amely az ember helyét az isteni törvények függvényében, azok alárendeltségében jelöli ki. Ezzel szemben az erdélyi főnemes, Kun Kocsárd emberszemlélete individualisztikus és én-központú: a saját világában is létező hatalmi, társadalmi, vallási hierarchia elvárásai csak az egyéni érdekek sérthetlenségének a távlatából nyernek létjogosultságot.

A történetben a török Csiaffer nagyhatalmú budai basa: gondolkodásmódját, cselekedeteit, egész életfelfogását a vallásos hit eligazodási pontjai határozzák meg. Hirtelen bekövetkező, igazságtalan sorsfordulata sem rengeti meg abban a hitbéli meggyőződésében, hogy a Koránban kinyilatkoztatott égi törvények által eleve el van rendelve a világ egészének és az egyes egyéneknek a sorsa. A történet több pontján ezt maga Csiaffer is kifejti, először a hitében nem túl acélos jósnak, Abikerknek:

– Hű szolgám! – jegyzé meg hibáztató, de szelid hangon – miolta nem láttalak, te sokat felejtettél a Koránból. Lám, lám! Te nem is emlékszel többé a gyémánt táblára, mely Allah trónja előtt függ a hetedik ég kellő közepén. Arra minden, mi országokon és embereken történik, jó vagy rossz, az örökkévalóság kezdetén feljegyeztették. Allah saját ujjával sem törülhet ki egy betűt is a végzet írásából. (Kemény 1997: 78.)

Minden egyes ember helyét az isteni tekintély legitimálta hierarchia határozza meg – az evilágon és a túlvilágon egyaránt. Az egyén ugyanakkor nemcsak a világot teremtő Allahnak tartozik engedelmességgel, hanem földi képviselőjének, a szultánnak (s e hierarchia alapján minden egyéb főhatalomnak) is. Az adott világgép keretein belül tehát nincs lehetőség semmilyen lázadásra e rend ellen: akkor sem, ha az ember élete forog közvetlen veszélyben, vagy a földi felső hatalom szembetűnő igazságtalanságot követ el. Mindez a megkérdőjelezhetetlen isteni tekintély elleni lázadásnak minősülne, s az ember – tettei által kiérdemelt – túlvilági létét veszélyeztetné. Ez a mély hit Csiaffer számára nem szorul semmilyen tapasztalati vagy racionális igazolásra: egész tudata, gondolkodása, világ- és valóságérzékelése erre rendezkedett be, s amikor a földi élethez individualista alapokon ragaszkodó Kun Kocsárd nekiszégezi a felvilágosult európai ember számára logikusnak tűnő kérdést („De, kegyes basám, ki látta a paradicsom örömeit?”), Csiaffer határozottan válaszol: „Hitem által én látván látom. A hitnek szemei nem csatkozhatnak. S nekem könnyű a halál.” (Kemény 1997: 99.)

Csiaffer elbeszélésben kirajzolódó fő jellemtulajdonságai – a nyugalom, az alázat, a tekintély-tisztelet és a tekintélyt-parancsoló attitűd – szólamának központi magjából, a hit-elvből vezethetők le. Ez lesz integer személyiségének az alapja, boldogságának, kiegyensúlyozottságának, életével való feltétlen elégedettségének forrása, még az igazságtalanul bekövetkező halála küszöbén is: „Egyenlőn, derülten folytak éveim. »Bűneink, szól a Korán, sárkányokká és skorpiókká válnak, hogy minket kínozzanak«, de én nem félek e mérges állatoktól, mert szándékaimból nem teremhettek meg...” (Kemény 1997: 98.) A narrátor is sokat tesz azért, hogy minél autentikusabban jelenjen meg a keleti világ képviselője a történetben, s ahol teheti, megpróbálja Csiaffer saját nyelvi evidenciáit, látásmódjának fogalmait mozgósítani a jellemzésekor: „Ő igazságos, azonban könyörülő is, mintha soha sem evett volna tevehúst, mely mint beszélük, vérszomjat gerjeszt.” (Kemény 1997: 75.)

Ugyanakkor már ebben a – kulturális másságra naivan rácsodálkozó – mondatban is érzékelhető, hogy Csiaffer alakjának narratív színrevitelében az ironia alakzata is fontos szerepet kap. Gyaníthatóan a kortárs és a mai befogadó számára is meglepő tapasztalat, hogy a magyarságot leigázó törökök képviselője, az iszlám vallású budai basa mennyire idealizált beállításban jelenik meg a történetben. Csiaffer szinte a tökéletes ember megtestesülése: alázatos ember, de határozott, tekintélyes vezető is, aki a hatalommal és az erővel is bánni tud; egyszerre képviseli az időskor bölcsességét és a fiatalkor erejét; háremében egyetlen nőt tüntet ki, szerelmi intimitása egy érzékeny lelkeségű embert mutat be, nem pedig egy despotát; s ahogy már többször szóba került, rendíthetetlen hite miatt képes elfogadni az emberi igazságtalanságot és a mulandóságot.

Csiaffer alakja tehát bármennyire is konzekvens, önelvű szólamként épül fel a történetmondásban, nem lehet tagadni, hogy egyfelől a mesei kódok mennyire fontos szerepet töltenek be jellemtulajdonságainak az elbeszélésekor. A török világ reprezentatív képviselőjének a leírása tele van a keleties meséket imitáló klisékkel, szófordulatokkal: „Amennyi mannát és fürjet hozott Yaman felől a déli szél!”, „Ménjei gyorsabbak a suhógó dzsinneknél, kik a villámos fellegeket éjenként átnyargalják.”; „Csiaffer basa kincstára kimeríthetlennel tartatik.” (Kemény 1997: 75–76). Másfelől pedig, ha szorosabban megnézzük, a keleti kultúra egészen eltérő emberfelfogását és hitvilágát reprezentáló figura valójában mégis az európai antropológia és a keresztény morál felől nézve válik tökéletes figurává, de legalábbis megfeleltethető ezeknek a kritériumoknak: mélyen vallásos, az isteni hittételeket szigorúan követő ember, párkapcsolatát lelki intimitásban és nem testi tobzódásban éli meg, s egyéni céljait mindig a nagyobb közösségének rendeli alá stb.

Csiaffer narratív színrevitele nagyon finom iróniával történik tehát: miközben a narrátor mindent megtesz azért, hogy a török figurát lehetőleg a maga fogalmi alapján, kulturális másságában, idegenségében mutassa fel (Csiaffer közegében például „a bornak – az iszlám hitű szereplő nyelvi tudatának megfelelően – nincs saját neve, »bizonyos sötét és tüzes nedv«” – S. Varga 1997: 24.), addig finoman jelzi a saját pozícióját, azt a kulturális és időbeli távolságát, ahonnan megpróbálja megragadni ezt az alakot. Ezért történhet meg az, hogy Csiaffer keleties, idegen megszólaltatásának az imitálásában a régies magyar költői nyelv nyomait is felfedezhetjük: az iszlám Csiaffer lényegében a keresztény Balassi Bálint „hangján” szólal meg például ebben a mondatban: „Nyissad fel ajkaid zárját, hogy a bölcsesség igéje kirepülhessen – válaszóla szelíden Csiaffer basa.” (Kemény 1997: 77) – „Nyisd fel hát karodnak, szentséges markodnak / áldott zárját” (Balassi Bálint: *Adj már csendességet*). Természetesen sem a narrátor, sem a szöveg szerzői tudata nem mossa bele a saját kulturális előfeltevéseibe, világlátásába Csiaffer szólamát: ezek a nyelvi fordulatok pusztán azt jelzik, hogy milyen távlatból zajlik az elbeszélés. Ez az eljárás egyben finoman rámutat a szólamok dialógusának a tétjére is az elbeszélésben: a modern és az archaikus emberfelfogás különbségeire, valamint az idegen és a saját viszonylatának a tanulságaira irányítja a befogadó figyelmét.

5. Kun Kocsárd szólama

A kalandos életű erdélyi főnemes – Csiafferével párhuzamosan elbeszél – rövid élettörténete egy világszemléletében, életvitelében, morális felfogásában szögesen ellentétes alakot rajzol elénk. Kocsárd számára az emberi szabadság, öntörvényűség az életét szervező középpont: nem ismer maga fölött sem túlvilági, sem evilági tekintélyt, s úgy tartja, hogy a földi főhatalommal szembeni lázadó magatartás is indokolt lehet, ha individuális szabadságát, emberi autonómiáját éri sérelem. Csiafferhez hasonlóan Kun Kocsárd is „vaskövetkezetességű” jellem, megszólalásaiban, tetteiben, gondolataiban végig kitart az elvei mellett: a narrátor ebben az esetben is mindent elkövet, hogy szólamát auten-

tikusan közvetítse. Kocsárd maga is többször demonstrálja szilárd meggyőződésének legfőbb eligazodási pontjait, amelybe persze belefoglalnak egoisztikus gesztusok, például a basa és Kocsárd hosszas párbeszédét lezáró felkiáltásban: „Végrehajtom elvből, következetességből és lovagiasságból, mert különben egy kedves nő kételkedhetnék bátorságomban. Isten veled!” (Kemény 1997: 99.)

Kun Kocsárd jellemének fő vonásai tehát a vakmerő virtuositás, férfias erély és következetesség, ám az ő alakja sem mentesülhet az ironikus beállítástól. A narrátor ebben az esetben is úgy mutatja fel hiteles, önelvű, autonóm személyként Kocsárdot, hogy közben finom ironikus gesztusokkal jelzi ennek a konzekvens világlátásnak, gyakorlati etikának, életvitelnek a vakfoltjait is.

Így például fellelkesülten – mintegy a figura élethelyzetébe belesimulva – nyomatékosítja a narrátor, hogy „Kocsárd szeret és szerettetik”. A szerelmi kapcsolat részletezésben is megmarad a történetmondó (túlzóan) patetizált hangja, szereplői tudattal azonosuló magatartása, s így még inkább ironikus kontrasztként hat, hogy Kocsárd szerelmi viszonya valójában egy nyilvánosság előtt felvállalhatatlan, házasságtörő kapcsolat: „Lángjainak tárgya az ország legszebb könnyelműje, a könnyelműek legbájosabbja, a bájos nők leghősiőbbje, a hőérzelmű amazonok legolvadékonyabb, legesengőbb Éva-leánya, ki a költők dalaiban örökké élni fog, míg a nálánál erényesebbek neve hamar kivénül emlékünkből. Kocsárd tudniillik Szécsi Máriát, Bethlen István volt özvegyét s Kun Péter aráját imádjá.” (Kemény 1997: 81.) Mint később kiderül, szó sincs arról, hogy Kocsárd pusztán „plátói” módon vonzódna rokona feleségéhez, s igazán mély lelki intimitás nyomait sem feltétlenül érzékelheti az olvasó kettejük kapcsolatában.

A narrátor persze csak közvetetten utal erre, nem ítélkezik, sőt, még attól is tartózkodik, hogy közvetlenül elbeszélje a kapcsolat személyes momentumait. Két alkalommal is ráközelít egy-egy – gyaníthatóan megtörtént – hűtlenségi aktusra, ám mindezt rendkívül ironikusan, a szerencsétlen felszarvazott férj nézőpontjából mutatja be, aki csak sejtheti, hogy mi történhet az először a csónakjukkal a többiektől eltávolodó, egy másik esetben egy külön szobába visszavonuló Kocsárd és a felesége között. Persze ez a sajátos szerelmi kapcsolat is része Kocsárd férfias virtusának, ugyanakkor az integer személyiség árnyoldalaira is rámutat, hiszen más ember érzéseivel kevésbé törődő, némileg önző figuraként állítja be az erdélyi nemest.

6. A két önálló szólám markáns megmutatkozása: élettörténeti válsághelyzet kialakulása

A *Két boldog* nyitányában mindkét központi hős a saját világában, szűkebb körében, saját fogalmai szerint boldog és szerencsés: hatalmi pozícióban, vagyonban, hadi szerencsében és szerelemben egyaránt elégedett. A novella fordulópontja azonban éppen arra a sorstörténeti helyzetre koncentrál, melynek következtében a világban megvívott helyük és boldogságuk veszélybe kerül: a nemes lelkű, hibátlan jellemű, alázattal és eredményesen szolgáló basa fermánt (halálos ítéletet) kap a szultántól; míg a fejedelmet diplomáciai talentumával és katonai ügyességével hatalomra juttató Kun Kocsárdnak egy kis értéktelen birtokát foglalja el Rákóczi György.

A váratlan fordulat kiindulópontja mindkettejük esetében lényegében ugyanaz: saját világuknak és társadalmuknak a legfelsőbb embere él (vissza) hatalmi pozíciójával velük szemben. Ugyanakkor abban már hatalmas a kontraszt, hogy míg Csiaffernek mindenét (hatalmát, szerelmét, kincseit és életét) oda kell adni az isteni jogkörrel bíró (ám emberileg gyenge, mohó és önkényes) császárnak, addig Kocsárdtól csak egy jelentéktelen kis földet foglal el a fejedelem. Persze éppen ez a látványos kontraszt mutatja fel határozottan a két központi hős szólamának – világlátásának, gyakorlati etikájának, életvitelének, gondolkodásának – a látványos különbségeit, s egyben a világuk (társadalmiságuk, kultúrájuk) gyökeres eltéréseire is rávilágít. Míg a császár feltétlen hatalommal rendelkezik a felsőbbrendű alattvalói fölött is, addig az erdélyi fejedelem csak első az egyenlők között, hiszen hatalma az uralkodó rendek választásából fakad, s nem közvetlenül isteni eredetű: ezért önkényes gesztusa is megkérdőjelezhető. Ezt maga Kocsárd nyomatékosítja indulatosan, amikor egy nyilvános vadászatot követő vacsorán értesül a fejedelem látszólag jelentéktelen tettéről:

– Nem nagy dolog? – kiáltá Kocsárd. – Hát szabad-e az erdélyi fejedelemnek, kit mi választunk és törvények által korlátozunk, magánköveteléseit, akár jogtalanok, akár jogosak azok, rendkívüli eszközökkel érvényesíteni? Nem oly földbirtokos-e ő, mint mi? Nem az a pörrendszer van-e számára kiszabva, mely nekünk? Ha ő magánfoglalásait az ország katonáival őriztetheti, akkor nincs birtokunk, s az ő zsákmánya egész Erdély. (Kemény 1997: 86.)

Mind Kocsárd, mind Csiaffer egzisztenciális értelemben váratlanul és igazságtalanul hátrányos helyzetbe kerül tehát, ám erre a helyzetre mindketten a saját létértelmező evidenciáiknak megfelelően reagálnak: Csiaffer engedelmességgel, Kun Kocsárd pedig lázadással. A történet elsősorban e reakciókat helyezi mérlegre és lépteti intenzív párbeszédbe egymással.

7. Szólamok dialógusa a *Két boldogban*

A *Két boldog* is nagy súlyt helyez a történetben megkonstruált szereplői szólamok közötti párbeszédre. A dialógus már a párhuzamos „életrajzok” elbeszélésével elkezdődik, ám a csúcspontját a novella kitüntetett kompozíciós egységében éri el, amikor is a főhatalom által egyaránt sújtott Csiaffer és Kun Kocsárd személyesen találkozik egymással, s egy tényleges párbeszédben ütköztetik eltérő világnézeti, életfelfogásbeli, morális nézeteiket. A kettejük között lezajló beszélgetésben kerül sor saját látásmódjuk kérdésességére is, hiszen eltérő világlátásuk miatt nagyon eltérő választ adnak ugyanarra a konkrét kérdésre, a főhatalomhoz való viszonyra. Saját igazságuk létjogosultságáról akarják meggyőzni a másikat, s mindketten vehemensen arra törekszenek, hogy a másik hagyjon fel a számára értelmetlennek tűnő cselekedettel: Csiaffer a passzív, beletörődő engedelmességgel, míg Kocsárd az értelmetlen lázadással.

Csiaffer és Kocsárd egy jelképes értelemmel bíró keresztútton találkozik: Csiaffer éppen a belgrádi basához tart, hogy átadja vagyonát és hatalmát, majd pedig kivégezzék; Kocsárd pedig a lázadásához keres fegyvereseket. A találkozáskor ismerősként üdvö-

zölhetik egymást, hiszen korábban Kocsárd diplomáciai küldetésben látogatta meg a budai pasát, s akkor a kölcsönös tisztelet jegyében váltak el egymástól. Érdekes hozszozan idézni kettejük párbeszédének egy passzusát, amely jól demonstrálja, hogy még „a legapróbb replikájukban is személyiségük és eszméjük teljességével vannak jelen”. (Bahytin 2001: 122.) Először Csiaffer fogalmaz meg értelemkereső kérdéseket, hogy világoossá váljanak számára Kocsárd szándékai; majd pedig Kocsárd tesz fel megdöbbsent kérdéseket, amikor értesül a basa balsorsáról. A kérdéssorok nyelvi evidenciái látványosan demonstrálják, hogy milyen világlátásbeli evidenciák alapján épül fel egyik és a másik szólam, s egyben azt is, hogy mennyire nem képesek áthelyeződni a másik nézőpontjába, s ezért mennyire nincs esélye egyikőjüknek sem, hogy a saját igazságából kizökkentse a másikat.

[Csiaffer kérdései és Kocsárd válasza] – Ide jöttem tehát, hogy zsoldos népet szerezzek magamnak. – *Talán őseid nyugszanak a hegy gyomrában, s félsz, hogy csontjaikat az ekevas kiforgatja?* – Tudtommal nem – válaszolá Kocsárd. – *Talán az istenembernek és szentjeiteknek moséja vagy kőképei ékesítik a hegyhátat, hova neked kegyes fogadásból kell zarándokolni, s a fejedelem nem engedé meg a följárást?* – Én, hatalmas Csiaffer basa, búcsúra nem megyek, s a szenteknek nem imádkozom, mert reformált hitű vagyok. Templomunk pedig azon vidéken nincs, mert ott keleti vallásúak laknak. – *Talán a hegy, melyet Rákóczi kezéhez vett, aranyerekekkel van megtöltve, mint a test nedv- és véredényekkel?* – Dehogy. Csak egy kopár bérc, melyen annyi zab terem, mennyiből vadászebeimnek alig süttethetnék két hónapig kenyeret. – *Miért akarod tehát visszafoglalni?* – Mert nekem van jogom hozzá, s nem a fejedelemnek. Csiaffer vonásai bánnattal teltek el. – *Kedves magyar bég – szóla részvétellel –, a te lelked beteg és gondolatai nyavalyások. Allah akará, hogy nálam legyen az orvosság meggyógyításodra.* (Kemény 1997: 94.)

Csiaffer Kocsárdhoz intézett kérdéseiből szépen kirajzolódnak világlátásának, életfel-fogásának a legfontosabb eligazodási pontjai, melyet az adott helyzet átlátásához, valamint – s ez a legfontosabb – a másik nézőpontjának megértéséhez mozgósítani tud. Az első kérdésben a hagyománytisztelet, a másodikban a vallásos meggyőződéshez szorososan kapcsolódó rituális hitgyakorlat, míg a harmadikban a személyes vagyon elismerése és tisztelete fogalmazódik meg. Csiaffer számára kizárólag ezek a szempontok tennék valamelyest érthetővé, hogy valaki egy kopár hegy elfoglalása miatt szembeszáll a legfelsőbb hatalommal: közösségelvv személyiségfelfogásába viszont nem fér bele a pusztán individualisztikus érdekű birtoklásvágy, a sértett öntudat gőgje („Mert nekem van jogom hozzá, s nem a fejedelemnek”), éppen ezért zárja gondolatmenetét Kocsárd határozott megítélésével.

Kun Kocsárd is saját világertelmezésbeli evidenciái alapján próbálja megérteni, miért adja oda minden ellenállás, tiltakozás nélkül hatalmát, vagyonát, boldogságát, életét a császár önkényes és igazságtalan parancsára Csiaffer:

[Kocsárd kérdései és Csiaffer válasza] Kocsárd alig bontakozhatik ámulatából. Mesének rémlett előtte a fermán tartalma, bár hosszabb ideig mulatván Isztambulban, a törökök szokásait ismeré. – *S te, kegyelmes úr, most csak nem vagy útban Husszaim basához?* – tudakolá iszonyal. – *Temesvárról Belgrádba sietek.* – *Nagy ég! Tán ütközetet vesztettél, mely*

miatt a birodalom felbomlásnak indul? – Szultánom közelebről nem is parancsolta, hogy háborúba menjek. – Tán háládatlan alattvalóid ellened panaszt nyújtottak? – Alattvalóim szeretnek. – S te, bár semmivel sem vádoltatol, a selyemzsineg után rohansz, és koporsód fölkeresésére sietsz, csupán azért, mert kincsed másnak is megtetszett? Csiaffer botránkozással hallá az ifjú szavait. – Fiam – mondá –, a tévelygők nyelvén beszéltél. (Kemény 1997: 96)

Kocsárd szólamában már inkább az individualisztikus látásmód szempontjai rajzolódnak ki, s innen kiindulva próbál Csiaffer élethelyzetébe belehelyezkedni. Bár az első két kérdésben fellelhetők a közösségelvű szemlélet nyomai (hadvezérként felelősségvállalás egy állam létéért; a társadalmi hierarchia legitimálása) az elsőben inkább a kudarc és a szegényérzet képzete kap kulcsszerepet, a másodikban pedig az emberi kicsinyesség feltételezése, a másinak önérdekből ártás szándékának evidenciája. A harmadikban pedig már kizárólag az értetlenkedés individualisztikus gesztusa dominál: ha semmilyen komoly indoka nincs a császár halálos ítéletének, akkor botorság a parancsát követni. Később fel is ajánlja Csiaffernek, hogy segít kiszabadítani és vagyona egy részével Nyugat-Európába szöknie, amiről természetesen a budai basa hallani sem akar; mint ahogy Kocsárdot sem tudja tervétől eltántorítani Csiaffer hol empatikus, hol indulatos érvelése.

Valódi, termékeny dialógus tehát alig jöhet létre közöttük: nyelvük, gondolkodásuk, világlátásuk annyira különbözik, válaszuk saját sorsukra annyira egyértelmű, hogy szinte meg sem értik a másik szavait, még ha mindketten megpróbálkoznak a másik fogalmainak megértésével. A fentebb idézett passzusok azt is jól demonstrálják, hogy mit értett Bahtyin a szereplői szólamok nyelvi meghatározottságán: nem a gyökeresen eltérő nemzeti nyelvek szavainak, grammatikájának nyilvánvaló különbségeit, hanem a nyelvhasználat során feltáruló egyéni szemlélet, világnézet, gondolkodás hordozóját látta benne. Ezért például Csiaffer az elkobzott birtokot szent földként, Kun Kocsárd a szultán fermánját a basa hatalmas vétké következményeként tudja csak saját nyelvére fordítani, s mindketten megdöbbenek, hogy a másik egészen más dolgot ért ugyanazon a fogalmon. A „helyes fordítással” mindketten megpróbálkoznak, ám egyikük sem tudja elfogadtatni a másikkal a saját válaszát az adott szituációra.

8. A szólamok következetessége: ellenpontosító szerkezet

A párbeszéd tehát egyfelől eredménytelen, hiszen egyikőjük sem képes eltántorítani a másikat céljától és meggyőződésétől: Csiaffert a túlélés és a boldog egyéni élet reményének – az adott helyzetben természetes módon felvetődő – csábítása, míg Kocsárdot – az adott helyzetben mindenképpen átgondolandó – bölcs és logikus érvelés sem tudja kizökkenteni az álláspontjából. Másfelől viszont mindkettő megerősítést nyer a saját igazságában, hiszen – szembesülve egy egészen más gondolkodásmód, értékrendszer nézőpontjával – kölcsönösen afirmálják egymás beállítódását, újfent igazolva, hogy meggyőződésük megkérdőjelezhetetlenül szilárd alapokon áll. Lényegében az történik, amit a német filozófus, Martin Heidegger szerint minden vita egyik lehetséges végkiemenetele: a „lényegi vitában a vitázó felek egymást kölcsönösen a maguk lényegének önafirmációjába emelik”. (Heidegger 1988: 78.)

A saját világukon kívül nincs másik világ, s a saját sorsuk vállalásán kívül nincs boldogság: Csiaffer számára önnön élete megmentése, Kocsárd számára a megalázkodás egyben saját énje feladását is jelentené. Az utolsó szót tehát ők mondják ki saját sorsukról, még ha ez látszólag a címben predesztinált „boldogságuk” végét jelenti is. Csak-hogy a saját életelvekhez való következetes ragaszkodásnak köszönhetően így paradox módon mindketten „boldogok” maradnak – a maguk életprogramja szerint. A halálra ítélt Csiaffert a túlvilági lét bizonyosága („hitem által látva látom”), a végül hosszú ideig börtönbe kerülő Kocsárdot pedig következetessége, lovagiassága, saját személyiségébe vetett hite erősíti meg, melyre a narrátor elbeszélést záró mondata is utal: „Kun Kocsárd hét esztendei börtön után 1640. július 29-én, ifjabb Rákóczi György kézfogójának ünnepén nyert kegyelmet. Ő minden jószágát a zabfölddel együtt visszakapta. Szerencsétlensége erélyét nem törte meg, csak összhangzásba hozá a viszonyokkal és az eszély igényeivel.” (Kemény 1997: 100.)

A két központi szölem sérthetetlenségét, gondolkodásuk érvényességét a *Két boldog* tágabb szereplői viszonyrendszerének néhány jellegadó vonása is megerősíti. Mindkét főhős tágabban értett kulturális világában feltűnik ugyanis egy-egy alak – Abikerk, a részeges csillagjós („Ő hizik és restül.”, Kemény 1997: 76.) és Kun Péter, a felszarvazott férj –, akik nem képesek teljes világgént megszervezni személyiségüket a kulturális közegekben számukra adott létlehetőségek valamelyikének kiteljesítéseként, sőt, ki is lépnek az adott kulturális meghatározottság köréből.

Abikerk világába behatolnak az európai szemlélet elemei, hiszen bort iszik és ismeri a nyugati asztrológiát is, míg Kun Péterébe a keleti antiindividualista gondolkodásmód elemei a keleties mese, a Kores történet révén. A két boldog mellett így ők lesznek a „két boldogtalan”. Abikerk csillagjósaként elvileg az iszlám hit egyik kitüntetett képviselője, ám a Csiaffert fenyegető balsorsot nem a csillagok állásából olvassa ki, hanem egy hajnalig tartó mulatozás után, véletlenül szerez róla tudomást a basához érkező hajósoktól. Ezt követően pedig a basának saját előmenetele érdekében az javasolja, hogy „[k]erüld tehát ki Mercur útját, hatalmas basal! S válassz más helyet magadnak a zodiacuson” (Kemény 1997: 78.), tehát hitének feladására biztatja a mélyen hívő Csiaffert. Kun Péter pedig egy gyámoltalan/erélytelen férfi: egy erős nőt vesz feleségül, aki minden lelki ismeret-furdalás nélkül megcsalja.

Egészen más a két szereplő narrátori beállítása. Az ő jellemük is önálló szölamként mutatkozhat meg, ám az inkább tárgyilagos, belehelyezkedő narrátori jellemzések helyett itt már jól érzékelhetően az ironikus hang dominál a leírásokban és utalásokban. Kun Péter esetében a narrátori elbeszélés visszatérő ironikus gesztusa, hogy egy-egy jelenet elbeszélésekor átadja a látószöveget a szereplőknek: az ő nézőpontjából látjuk például Kun Kocsárd és Szécsi Mária távolodó csónakját az ünnepélyen, majd halljuk a mandolin elnémulását, hogy közvetlenül átérezhessük a féltékeny és tehetetlen férj kínzó bizonytalanságát. De az ő kvázi idézett monológjában hangzik el a mű öntükröző betéttörténete, a Kores-történet is, amelyben a sivatagban kincset találó koldus kínládását mondja el, aki mohóságából csak a nagyobb – számára a városban nem értékesíthető – ékszerket tartja meg magának, míg egy rablóbanda meg nem szabadítja a kincstől. A betéttörténetet eleve állandósuló lelki kínjai hívják elő, s hol elbeszél, hol idézett monológ

formában bemutatott gondolatáramlásában azt a kérdést is felteszi, melyet az önmagában mindenkor biztos Csiaffer és Kocsárd sohasem:

Meg nem fogható, hogyan tett szert bűbájos feleségére, hogyan esett éppen az ő birtokába oly kincs, melyet a királyok inkább irigyelhetnek tőle, mint ő azok koronáit... *De megőrizhetem-e és boldog vagyok-e?* – e gondolat villant agyába, s mert minden kedvetlen eszmétől menekülni akart, egy éltés kisasszonyt, ki még elfoglalva nem volt, kért a táncra fel. Míg a nagy báltermen végiglejtene, tudná isten, miért, eszébe jut tipegő dajkája és a tipegésről a vén dajkának egy szép meséje... Hogy is volt csak? – gondoló. Igen, most már emlékszem... (Kemény 1997: 84.)

Hasonlóan ironikus összefüggésrendszerben mutat rá a szöveg, hogy maga a nyelv is uralhatatlanná válik Kun Péter világában, például akkor, amikor öngyötrő kétkedése, férfiatlan féltése és féltékenysége válik nevetségessé egy szójáték révén, közvetlenül a fentebb említett csónakjelenetet követően:

Ah, mi ez? Már nem peng a légben a mandolin, csak a habok zúgnak. Vajon a messzeség okozza-e, vagy... vagy... ah! bár legalább ne kötöttek volna ki! – töprenkedik Péter. A társaság éjfél után tért vissza elfáradtan, de jó kedvvel. Reggel lovaglás került napirendre, mint-hogy alig egy mérfölddel feljebb kitágulván a Maros völgye, pompás tér nyílt a gyorslábú mének elé. – Oldasd le aranysarkantyúdat, szép feleségem, mert Szelim kicsiny selyem-ostorod suhogásának is engedelmeskedik – mond Péter aggódva. Mária ismét rejtélyesen mosolyg. – *Tán féltesz?...* – szól. Péter elhalványul. – *...a lebukástól?* – egészíti ki a nő megszakított kérdését, gúnyos hangnyomattal. (Kemény 1997: 82.)

Kun Pétert itt is hűtlen felesége lekezelő szarkazmusa és a jelenet ironikus szituáltsága teszi nevetségessé, közvetlen ítéletet azonban sem róla, sem Abikerkről nem mond az elbeszélő. A szereplők lényegében itt is önmaguk mondják ki az utolsó szót saját sorsukról: a szerzetesi életre kárhoztatott Abikerk a hallgatni arany közhelyével, míg Kun Péter a Kores történettel. Bár szembetűnő módon a két központi szereplő parodisztikus változatai lesznek, a befogadónak az ő sorsalakulásuk tanulságaira is ügyelni kell, amikor az elbeszélést értelmezi.

9. A polifonikus szöveg által kijelölt befogadói pozíció

A polifonikus prózai szöveg mindig aktív olvasói/befogadói közreműködésre épít, s ki is provokálja ezt a figyelmet. Az elbeszélésnek a címe is provokatív jellegű: olyan elvárásokat kelt a befogadóban, melyek megkérdőjeleződnek a mű olvasása során, hiszen sem a halál, sem a börtön nem a boldogság beteljesülésének képzeteként él a köztudatban. Az olvasónak döntenie kell, hogy ironikusan vagy „szó szerint” értelmezi a boldog szót a két főszereplő vonatkozásában.

Ugyanilyen jellegű kihívás az olvasó számára, hogy a saját fogalmai, előítéletei alapján határozottan állást foglaljon hősök igazságai (világnézeti és életviteli felfogása) tekintetében, az egyik magatartást tévesnek, elhibázottnak, a másikat követendőnek tartva – s egyben döntését a mű szándékolt „üzeneteként” dekódolja. Természetesen az elbeszélés olvasója közelebb érezheti magát egyik vagy másik beállítódáshoz, létlehetőséghez, de a szöveg értékelő különbségtételt (az egyik jobb, érvényesebb, követendőbb példa mint a másik) nem kínál fel a számára. A novella polifonikus szervezettsége inkább arra biztatja az olvasóját, hogy saját maga tegye mérlegre a két figura és a mellékszereplők által felkínált életviteli, morális, világnézeti mintákat, s ezek szemlélése közben próbáljon reflektálni a saját életének, viselkedésének, meggyőződésének a jellemzőire. Nem véletlen, hogy ezt az olvasói pozíciót a narrátor egy megjegyzése is határozottan kijelöli: „Léleknyugalom-e a boldogság, vagy az idegek kedves izgatottsága? E kérdést Csiaffer basa és Kun Kocsárd ellenkezőleg döntenék el, *mi pedig tán egyikök nézetét sem fognók magunkévá tenni.*” (Kemény 1997: 93.)

10. A Két boldog egy lehetséges olvasata

A narrátor megjegyzésének utolsó félmondata egyben a szövegek dialógusának lehetséges értelmezési irányát is segít kijelölni: az ők (tőlünk távoli korban élő, integer személyiségek) és a mi (a megírás és az olvasás jelenében élő befogadók) megkülönböztetése egyben azt is sugallja, hogy jelentős különbség húzódik a teremtett világ történetisége és a megírás/befogadás világai között.

A novella polifonikus szerkesztettsége nem felejtkezik el erről az alapállásról sem, s a modern ember léttapasztalata, világnézetek relativizmusához szokott szemlélete is beleíródik a szövegbe. Innen nézve Csiaffer és Kun Kocsárd kifejezetten „vaskövetkezetességű jelleme”, annak értelmében, ahogy arról Kemény Zsigmond egyik esszéje (*Eszmé a regény és dráma körül*) kapcsán a II. fejezetben (a modernitáskori regény kultúrtörténeti hátterének felvázolásakor) már szó esett: olyan jelleme, akik szilárd hittel, meggyőződéssel rendelkeznek, de ezt elsősorban annak köszönhetik, hogy a tágabb világuk, kultúrájuk egységes értékrendszere, világfelfogása támogatja és megerősíti szemléletüket. A vaskövetkezetességű jellem a relativizálódó modern kor embere számára egyfelől kétségtelenül példaértékű, hiszen rámutat arra, hogy egy konzekvensen képviselt értékrend, morális tartás milyen stabil, válsághelyzetekben is határozottan cselekvő személyiség megmunkálását teszi lehetővé; másfelől viszont a színre vitt szövegek dialógusa azt sugallja, hogy a modernitás korának embere számára ezek a kitüntetett mintázatok már csak idealizált voltukban szemlélhetők.

A modern ember rengeteg különböző életviteli/világnézeti/morális minták sűrűjében él és nevelkedik, számára már nincs relevanciája az egyértelmű igen vagy nem ki mondásának: sokkal inkább a vagy ez, vagy az, vagy mindkettő vagy valami teljesen más logikája működik benne minden élethelyzetben, sorsdöntő elhatározások során. Erre ad „mintát” például Ákos diák alakja, aki magyar katonából nagy befolyású török renegátá, Omár csauzzá válik, ám a Csiaffer megszöktetését tervező Kun Kocsárdnak bevallja,

hogy a kísérőserег vezéréként szívesen segítené a basa szökését, s boldogan élne egy újabb világban és identitásban:

Ugy-e, furcsa vén úr a mi Csiafferünk. Nincs szájjnyére a tisztességes halál. Borzasztóan szerelmes a megfojtatásba. Pedig kíséretünknek négyötöde az ő embereiből áll, s vagyónának tizedrészből hercegi kényelemmel tudnék Belgiumban élni, hová turbános barátaim látogatóba aligha jönnének. Ott virágokat tartanék, fizetném a híres festőket, rizskásás juh-hús helyett osztrigát enném, és magamat Van-Omárnak hivatnám, mi úgy hiszem, eléggé hangzatos név lenne... (Kemény 1997: 99.)

Omar csauz morális ingadozása, kultúrák közötti szabad mozgása és látványos identitásváltásai egyáltalán nem egy jellemtelen és erkölcstelen ember jelölője az elbeszélésben (több ilyen figura is feltűnik a történetben): renegáttá például áruló várkapitánya miatt lett. Sokkal inkább egy olyan alak, aki úgy képes válaszolni az élet legkülönbébb kihívásaira, hogy szükség esetén „hitet”, gondolkodást vált, újragondolja világnézetét, eredményesen alkalmazkodik tehát a változó körülményekhez. Modellszerűen hozzá hasonló szereplő Szécsi Mária is, aki képes összeegyeztetni a vallásos beállítódást és a házasságtörést, s aki később képes kimenekülni az őt kvázi rabságba helyező kistílű férj világából is. Inkább hozzájuk – s nem a két kitüntetett szereplőhöz – viszonyítva mutatkozik problémásnak az elhibázott sors történeti döntésén állandóan gyötrődő, ám cselekvésre és alkalmazkodásra képtelen, folyton rossz kompromisszumokat kötő Kun Péter, vagy a gerinctelenül megalkuvó Abikerk. Nem is beszélve olyan mellékszereplőről, mint a korábban a hajdúk hadnagyaként szolgáló Muntyán Dumitru, aki a történet idején már „gyanus emberekkel áll cimboraságban, kik hír szerint a hegyekről lecsapva, magyar leányokat rabolnak a török nagyurak és török pénzét saját magok számára”. (Kemény 1997: 87.)

Az önelvű, szilárd jellemek – Csiaffer, Kocsárd – felértékelése a *Két boldogban* tehát többszörösen ironikus, amely lehetővé teszi a modern ember lehetséges beállítódásainak a színrevitelét is.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Mihail BAHTYIN, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Osiris, 2001.
- Mieke BAL, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 2009.
- Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Budapest, Osiris, 1997.
- Eric BULSON, *Introduction = The Cambridge Companion to the Novel*, ed. Eric BULSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 1–20.
- Marta FIGLEROWICZ, *Novels and Characters = The Cambridge Companion to the Novel*, ed. Eric BULSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 123–137.
- Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla, Budapest, Európa, 1988.

Fotis JANNIDIS, *Character = Handbook of Narratology*, eds. Peter HÜHN, John Pier WOLF SCHMID, Jörg SCHÖNERT, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2009, 14–29.

KEMÉNY Zsigmond, *Két boldog = K. Zs., Kisregények és elbeszélések*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997, 75–100.

KUCSERKA Zsófia, *Könyvbe vésett jellemek*, Budapest, Ráció, 2017.

Uri MARGOLIN, *Character = The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David HERMAN, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 2007, 66–79.

Thomas G. PAVEL, *The Lives of the Novel*, Princeton, Princeton UP, 2015.

S. VARGA Pál, *Két világ közt választhatni: Világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában*, Budapest, Argumentum, 1997.

VIII. A prózai szöveg nyelvi megalkotottsága (fabula és szüzsé, metonimikusság és metaforikusság)

BÉNYEI PÉTER

FABULA ÉS SZÜZSÉ

A prózai szövegek interpretációjának egyik visszatérő típusa, hogy a – kellő értelmezői rutinnal még nem rendelkező – befogadó „értelmezése” elsősorban a szöveg tartalmi összegzésére irányul. A mozaikos tartalmi kivonatolás viszont egy nagyobb terjedelmű regény esetében szinte lehetetlen vállalkozás, de még egy tízoldalas novella beszédét is kiforgatja. Általában csak mozaikos, töredékes leírás születik, s gyakorta kissé „más történetet” kapunk, mint amely az adott műben jól érzékelhető módon elbeszélésre kerül. Kulcsfontosságú jelenetek, történetfordulatok maradnak ki, s előfordulhat az is, hogy „továbbíródik” a történet a tartalmi leírásban, tehát bekerülnek olyan cselekménymozzanatok, melyek nincsenek benne a műben. A tartalmi összefoglalókban tehát vésszesen elszegényedik a prózai szöveg, főként azért, mert háttérbe szorul az elbeszélés többlete: mindaz, amit a szöveg nem közvetlenül kommunikál, hanem nyelvi-poétikai megalkotottsága révén közvetít a befogadó felé. Ez a „többlet” teremti meg a szöveg pluralitását, s ugyanúgy közreműködik az olvasói élmény (érzéki tapasztalat) kiváltásában, ahogyan az olvasás és jelentésképződés egészen eltérő irányait is kijelöli. Egy regény vagy novella tartalmi összegzése tehát még közel sem egyenlő annak jelentésével.

Az irodalmi szövegek nyelvi teremtettségét és strukturáltságát a 20. század elején behatóan feltáró orosz formalista elméletírók éppen ezért különbséget tettek egy prózai szöveg *fabulája* és *szüzséje* között. A „fabula” (történet, story) a szöveg cselekményét, történetének az anyagát („tartalmát”) foglalja magában: „olyan apróbb tematikai elemekből tevődik össze, amelyek bizonyos kapcsolatban állnak egymással”. A „szüzsé” (elbeszélés, discourse) pedig azon poétikai és narratív műveletek összességét jelenti, ahogyan ez a történet elbeszélésre kerül, hiszen „nem elegendő érdekesítő cselekménysort kitalálni, s ennek kezdettel, illetve véggel határt szabni. El kell osztani az eseményeket, sorrendbe kell állítani, ki kell bontakoztatni őket, a fabuláris anyagból irodalmi kombinációt kell létrehozni. A mű eseményeinek művészi megszerkesztett elosztását a mű szüzséjének nevezzük”. (Tomasevszkij 1998: 270, 271.) Ez a különbségtétel elemi részévé vált a prózai szövegek későbbi narratológiai leírásainak is. Jonathan Culler szerint a 20. század legkülönfélébb elbeszéléseleméleti teoretikusai „saját koncepcióval és fogalmi hálójával álltak elő, ám ezek az elméletírók egy dologban mindenképpen egyetértettek: a narratív szövegek elmélete szükségessé teszi a »történet« – cselekedetek és események egymásra következése [...] –, valamint az »elbeszélés« megkülönböztetését, amely diszkurzív előadása és narrációja az eseményeknek. [...] Mindig meg-történik tehát az alapvető különbségtétel az események egymásutánja és az elbeszélés

között, amely elrendezi és színre viszi azokat”. (Culler 2001: 189.) Ez a megkülönböztetés ráadásul „nagyon hasznosnak bizonyult annak megértésében, hogy a prózai szövegek milyen módon érik el a hatásukat”. (Abbott 2007: 40.)

Az elmondottakból logikusan következik, hogy ugyanazt a történetet („fabulát”) nagyon sokféleképpen el lehet beszélni, attól függően, hogy milyen narrációs technikát, jellemteremtési stratégiát, történetegységeket elrendező kompozíciós eljárást stb. mozgósít a szöveg odaértett szerzői tudata, vagy, hogy a történetmozzanatokot rögzítő nyelvi jelölők milyen más funkcióban aktivizálódnak (metaforikus utalások, intertextuális kapcsolatok, műfaji kódok stb.) a szövegben. Minden egyes téma a megírtság, a megalkotottság közremunkálásával kap tehát jelentésképző potenciált: egy regény vagy novella pusztán fabuláris összegzése nem képes közel kerülni a prózai szöveg pluralitásához.

Jó példa erre Móricz Zsigmond két novellája, az 1909-es *Tragédia* és az 1933-ban publikált *Egyszer jóllakni*. Móricz a bő húsz évvel később írt művében lényegében ugyanazt a fabulát – legalábbis nagyon hasonló elemekből felépülő történetet – beszéli el, ám az elbeszélés műveletei módosulnak, s egy másképpen kommunikáló szöveget kapunk. Míg a *Tragédia* elbeszéltsége (a falusi világ reprezentációja, ironikus narrátori magatartás, megidézett intertextusok, Kis János beállítása stb.) fokozatosan eloldja az olvasó-értelmező figyelmét a 20. század eleji falusi élethelyzet konkretizációjától, s lezárja a szorosan társadalomkritikai értelmezés lehetőségét (Kis János figuráját a felesleges ember antropológiai képlete felé mozdítja el: „Senki se vette észre, hogy eltűnt, mint azt sem, hogy ott volt, vagy azt, hogy élt.” Móricz 1988: 112.), addig a nagyon hasonló tematikai alaphelyzetre (szegény ember vendégségbe hívása a módos földesúrnál) felfűzött *Egyszer jóllakni* erőteljesebben irányítja a figyelmet a társadalmi egyenlőtlenségből fakadó megszegyenítés aktusaira. Kis János itt már életszerűbb (nem a felesleges ember toposzból kreált) figura, akit a feleségét elcsábítani óhajtó fiatal gróf nyilvánosan megaláz, s aki kiszolgáltatottságában a mellé rendelt csendőrbé szúrja a kését.

AZ ÁBRÁZOLTSÁG ÉS A MEGALKOTOTTSÁG KETTŐSSÉGE A PRÓZAI SZÖVEGEKBEN

A prózai szövegek szüzséjének, elbeszéltségének két általánosabb tendenciája is felvázolható, s mindkettő egy sajátos fogalmi oppozícióban írható le. Az első a nyelvi jelek funkciójának kettőssége a prózai művekben (ábrázoltság – megalkotottság), míg a másik a történetegységek elrendezésében, a történet időbeli és oksági szerveződésében megfigyelhető modellszerű különbségekre irányítja a figyelmet (metonimikus történetmondás – metaforikus történetmondás).

A prózai művek felépítettségében és jelentésképző műveleteiben az átfogó prózapoeitika stratégiák – narráció, jellemteremtés műveletei, tér-idő szerkezet – és műfaji kódok stb. mellett nagyon fontos szerepet töltenek be a történetet színre vivő nyelvi jelek komplex funkciói. A prózai szöveg nyelvi jeleinek (szavak, mondatok, motívumok) nagyobb csoportja tisztán mimetikus-ábrázoló funkciót tölt be a történetben, narrátori

közlések vagy szereplői megnyilatkozások formájában: ezek a nyelvi jelek többek között elbeszélnek egy komplex, gyakran sok szálon futó történetet; felállítanak egy világot a maga társadalmi összetettségében; megragadják egy-egy jelenet, szituáció tárgyi környezetét, a szereplők testi-lelki reakcióit; lélektanilag kidolgozott jellemeket léptetnek fel és hoznak kapcsolatba egymással stb. – tehát leginkább a történet világszerűségét teremtik meg, melyet a befogadó „belakhat” olvasás közben. Krúdy Gyula *Utolsó szivar az Arabs szürkénél* (1927) című novellájának komplex nyelvi jel- és utalásrendszere egyaránt bővelkedik az ábrázoltság és a nyelvi megalkotottág műveleteiben, itt az előbbire hozunk példát:

Őszülő bajszának egykedvűen köszönt a hentesné – az a *mindenkori* hentesné, a maga zsi-radékos ruhájában, fehér kötényében, könyökig felgyúrt ruhájú, pállott karjaival. Az ujján a karikagyűrű már elég mélyen be volt nőve, tehát régi háziasszonynak számított, mint ahogy a faderekakban is elmélyednek a tavaszok jegygyűrűi. A tepertő éppen frissiben párolgott, szagoskodott, ingerkedett a hentesné apró orra előtt, és az ezredes a tepertős tálra mutatott. (Krúdy 1990: 612.)

Bár ebben a citátumban is megfigyelhetők a Krúdy írásmódját jellemző lirizált próza-nyelv nyomai (például a főszereplő ezredes egy szinekdochikus képben ragadja meg a narrátor: „őszülő bajszának”); a hentesné korára pedig egy hosszasan kibontott hasonlatban reflektál az elbeszélő), a szövegrész egy hentesboltban lejátszódó hétköznapi jelenetet ír le, aprólékosan bemutatva a hentesné alakját, testi megjelenését, valamint a boltban terjedő illatokat. Nagyon erősek tehát a realitáseffektek a narrátori leírásban, amely mindent megtesz azért, hogy az olvasó bele tudjon helyezkedni a teremtett világ éppen színre vitt valóságselejtébe, „lássa” a történéseket, érezze a szagokat, figyelje a szereplők reakcióit. A kurzívval kiemelt „mindenkori” jelző sem hat különösebben furcsának ebben a konkrét szöveggörnyezetben, hiszen ’átlagos’, ’hétköznapi’ jelentéseket társítunk automatikusan hozzá, s csak az olvasás előrehaladtában érzékeljük, hogy ennek a jelzőnek jóval kiterjedtebb funkciója lehet, hiszen egybehangzik, összekapcsolódik több más nyelvi elemmel a novella elbeszéltségében.

A történet világszerűségét feltáró nyelvi jeleknek ugyanis kisebb része, „másik” csoportja nemcsak a teremtett világ kontúrjainak a felállításához járul hozzá, hanem közvetlenül az esztétikai kommunikáció jelentésképző folyamatába lép be: önmagában is jelentésképző szerepet tölt be, mivel olyan információt tár fel az olvasó számára, olyan utalást hordoz, amely fontos a befogadás értelemképző műveleteiben. A szöveg beszédének komplexitására, pluralitására irányítja a figyelmet, akár egy intertextuális nyom vagy egy többértelmű utalás formájában, akár pedig úgy, hogy visszatérő motívumok, ismétlődő események jelennek meg a szöveg különböző pontjain, amelyekre az olvasó egy idő után felfigyel.

A szöveg nyelvi megalkotottságát hangsúlyosan előtérbe állító nyelvi mozzanatok sajátos olvasói magatartást is kijelölnek, hiszen első körben a befogadónak fel kell ismernie ezeket az utalásokat, visszatérő nyelvi mintázatokat, majd az interpretáció folyamán el kell gondolkodnia azon, hogy milyen módon hozhatók összefüggésbe ezek

a nyelvi megoldások. Gyakran ezekből a visszatérő motívumokból egy vagy több ún. metaforikus sor áll össze az elbeszélésben: ilyenkor az értelmező hatáskörébe kerül, hogy – a szöveg egészét is szem előtt tartva – milyen lehetséges jelentéseket asszociál/társít ezekhez a sorokhoz. Ugyanakkor persze arra is ügyelni kell, hogy ne önkényesen lássunk bele ilyen metaforikus motívumokat, sorokat egy-egy elbeszélésbe. A metaforikus történetmondó formaelv létesülésének részleteivel a következő alfejezeten ismerkedünk meg, de előbb nézzük meg a Krúdy-novella egy másik leíró szövegrészletét, itt már elsősorban a nyelvi jelölők játékára fókuszálva:

Csak a klinikai szolgák jelentették a komoly sörözőket, akiknek volt elég idejük a sörök elfogyasztásához, és a sörök mellett szokásos beszélgetések meghallgatásához – mert odaát amúgy is befejeződött a *mindennapi* boncolás, az életunt tanár *véglegesen* megmosta a kezét, megcédulázta a hullákat, amelyeket már *végleg* el lehetett temetni, míg másokéra talán holnap is szükség lehet, hogy az ördög vinné el a szokásukat. Mondom, a klinikai szolgák huzamosabb látogatóknak ígérkeztek, miután dolgaikat *elvégezték*. (Krúdy 1990: 614.)

A leírás az előbbihez hasonlóan szintén egy hétköznapi szituációt – a kocsmába betérő kórboncnokok szokásos időtöltését – beszéli el, itt már nem annyira a tárgyi környezet és a figurák testiségének megelevenítésére, mint inkább a napi cselekvési rutin leírására fókuszálva. Itt is a realitáseffektek dominálnak tehát az elbeszélésben, ugyanakkor feltűnő, hogy egyfelől az időhatározók milyen nyomatékosan épülnek be a jelenet leírásába, másfelől – a szöveg egészét is szemlélve – ezek az időhatározók milyen gyakran ismétlődnek a történetmondásban. A „mindennapi boncolás” rájátszik a korábbi „mindenkori hentesné” formulára, a „véglegesen megmosta a kezét” és a „végleg el lehetett temetni” vagy az „elvégezték” utalásaiban ismétlődő ’végleg’, ’vége’ nemcsak zenei ritmust kölcsönöz a történetmondásnak, hanem összecseng az ezredes kulináris hóbortjának („minden ételnek a vége jó”) később állandóan visszatérő nyelvi jelölőivel is (a „sülthús vége”, a „szalámi rúdnak a végét” stb.).

Ezek az ismétlődő, egybecsengő és hasonló asszociációkat keltő időhatározók sajátos időélményt kölcsönöznek az elbeszélésnek: egészen pontosan az emberi létezés időbeli meghatározottságára reflektálnak, anélkül, hogy bármilyen direkt bölcselkedő, filozofikus futam hangot kapna ebben a vonatkozásban az elbeszélői szövegben. A ’mindenkori’, ’mindennapi’ jelzők az idő végtelenségét és egyben körforgásszerű ritmusát sugalmazzák, míg a ’véglegesen’, a ’végleg’, ’vége’ ismétlődő formulái az emberi élet mulandóságát mormolják szinte észrevétlenül a történetmondás egy sajátos regiszterén: ezek a nyelvi jelölők tehát komplexebb szerepet kapnak a szöveg implicit szerzői stratégiájában, s így jelentésképző mechanizmusában, nem csak ábrázoló/leíró funkciójuk van.

Az ábrázoltság (világszerűség) és a megalkotottság (jelhasználatként értett elbeszélés) kettőssége egyfelől tehát minden prózai elbeszélés sajátja, másfelől viszont a nyelvi jelek funkciójának ez a rétegzettsége eltérő jelleggel érvényesülhet a különböző szövegekben. Mindkét megállapítást nyomatékosítja Kulcsár Szabó Ernő – Móricz Zsigmond próza poétikájára vonatkozó – fontos belátása. Szerinte Móricz

[b]izonyos műveire jellemzőnek látszik az epikai világalkotás két szubsztanciális eljárásának – a *történetelvű, krónikás elbeszélés mimetikussága* és a *szövegszerű utalásrend dominanciája* – olyan egyensúlya, amelyik nem sajátja a történeti realizmus poétikájának. [...] *Az Isten háta mögött* [...] Móricz azon ritka és hibátlan műveinek egyike, amely – a maga zárt struktúrájával, sokrétűen tagolt epikai folyamatának belső eredetű funkcionális egységével – úgy kelti a megalkotottság képzetét, hogy egyidejűleg hatékonyra teszi egy denotatív jelentéskörrel ellátott, a fikció szociológiai karakterét megszólaltató világ mimetikus illúzióját is. *Alkotottság és világszerűség, beszédmód és rámutatás, elbeszéltség és ábrázoltság* egyensúlyának állandósulása azonban nem a realizmus történeti stílusformájának eszközeivel következik be. (Kulcsár Szabó 1997: 159–160.)

Kulcsár Szabó Ernő tanulmányában részletesen elemzi a Móricz-regény „jelhasználatként és beszédmódként értett elbeszélésének” legfontosabb stratégiát (intertextualitás, beszédcselekvések harca stb.), és argumentációja egyik fontos pontján hangsúlyozza, hogy a regényben az

„igen redukálnak mondható történéssort oksági összefüggések szervezik egységbe, melyeket ily módon a *metonímia elve* ural ugyan, de számottevő szerepük van a *metaforikus jelentésképző eljárásoknak* is. Mert miközben *Az Isten háta mögött* csak ritkán él a leíró jellemzés hitelesítő ábrázolói eszközeivel, azzal is határozottan távolodik a realista elbeszéléstől, hogy az epikus folyamat hangsúlyos pontjain nyúl e metaforikus megoldásokhoz.” (Kulcsár Szabó 1997: 161.)

Tisztáznunk kell tehát, mit is jelent a metonimikus történetmondás és a metaforikus történetmondás, milyen jellegadó stratégiákban térnek el, s hogyan támaszkodnak egymásra egy-egy prózai szöveg realizációjában.

A METONIMIKUS ÉS A METAFORIKUS TÖRTÉNETMONDÓ FORMAELV

Mindkét formaelv arra utal, hogyan rendeződnek el a prózai szövegek történetegységei, mennyiben érvényesül az időbeli folytonosság és az okozatiság az egyes cselekményegységek egymásra következésében, valamint a nyelvi jelölők előző alfejezetben elemzett játéka milyen egyéb strukturális aspektusokat érvényesít az elbeszélésben. Mind a metonimikus, mind a metaforikus szövegszervező elv a szövegek szerzői tudatának, implicit szerzői stratégiájának egyik meghatározó művelete: bár a történetmondást túlnyomó többségében a narrátor tartja kézben, a prózai szövegek szerveződésének és nyelvi utalásrendjének ezeket a regisztereit nem ő irányítja, nem ő strukturálja. (Ez a távolság szerzői és elbeszélői tudat között főként az én-elbeszélések esetében érzékelhető a leginkább.)

Thomka Beáta szerint a prózai művek szerveződésének, epikai világteremtésének két alapmodellje különíthető el: a „két alaptípus a történetelvű, fabuláris [...] és a nem

történetelvű elbeszélő szerkezet. Az előbbit a metonímia, az időelv és az okságelv uralja, az utóbbi egyes típusait a metafora”. (Thomka 1980: 11–12.) Mielőtt részleteiben tárgyalnánk e két eljárást, hangsúlyozni kell, hogy egyik esetben sem a lírapoétikából jól ismert költői képek aktivizálásáról van szó: egy-egy prózai szöveg nem attól lesz inkább metonimikus, mert a narrátori vagy a szereplői megszólalásokban felbukkannak érintkezésen alapuló szóképek, s nem azért metaforikus, mert felfedezhetünk benne két fogalom, tulajdonság tartalmi-hangulati hasonlóságán alapuló trópust, a metaforát. (Erre jó példa Krúdy-novellája, melynek lirizált prózanyelvében feltűnnek a metonímia és a metafora szóképei, de nem ezért beszélhetünk az *Utolsó szivar* kapcsán a metonimikus és a metaforikus történetmondó formaelv sajátos egybefonódásáról.) A líraelméleti fogalmak pusztán analógiák egy-egy markáns prózapoétikai eljárás megragadására. Természetesen a prózai szövegekben is gyakran előfordulnak „az elbeszélő(k) vagy a szereplő(k) szólamába szőtt metafora-típusú szóképek (hasonlatok, megszemélyesítések, metaforák)”, az úgynevezett „lokális metaforák”, melyek funkciója elsősorban „a szemléletessé vagy érzékletessé tételben, illetve a hangulati és érzelmi hatás fokozásában” nevezhető meg. (Benyovszky 2006: 138–139.) Ezek a metaforák csak akkor válnak a metaforikus történetmondó formaelv részévé, ha sajátos szövegszervező funkciót is betöltenek, tehát „a kép (azonos alakban vagy variálva) addig ismétlődik, amíg a befogadóban ki nem alakul egy olyan érzés, hogy ez a motívum lényeges (lehet) a műalkotás egészének szempontjából is. Az ismétlődő képek hálót alkotnak, amely egybefogja a szöveget, és bizonyos mértékig meghatározza annak cselekményét, sőt teljes kompozícióját”. (Kemény 2002: 166.)

Egy másik fontos előzetes megjegyzés, hogy egymást kölcsönösen feltételező modellekről van szó. Az egyes prózai szövegek történetmondásának realizációjában nem különül el élesen a metonimikus és a metaforikus történetmondó formaelv: a legtöbb esetben egymást kiegészítve működnek, eltérő arányossággal, hol az egyik, hol a másik meghatározó szerepével.

1. A metonimikus történetmondó formaelv

A metonimikus történetmondó formaelv dominanciájáról akkor beszélünk, amikor egy prózai szöveg egyes történetegységei időben egymást követően, *kronológiai sorrendben*, logikusan, *ok-okozati viszonyokat tisztázva* beszélődnek el. Éppen ezért lineáris-kauzális történetmondásnak is nevezik ezt az alapvető eljárást: nincsenek tehát váratlan időbeli ugrások vagy folytonos ingázás az egyes idősíkok között; mindig tudjuk, hogy az adott történetegység, szituáció, narrátori vagy szereplői megnyilatkozás hogyan függ össze a korábban elbeszéltekkel, illetve hogyan készíti elő a később megtörténendő dolgokat. A metonimikus történetmondás tehát pontosan rögzíti az elbeszélés egységeit, az epikai folyamat okozati, térbeli-időbeli elemeit: s az ilyen típusú elbeszélésekben nyomatékosabb a világszerűség aspektusa is, pontosabban és árnyaltabban rajzolódnak ki a teremtett világ kontúrjai.

Thomka Beáta szerint a lineáris-kauzális történetmondáshoz „a lehetséges sorrenden alapuló, időbeli, térbeli logikát érvényesítő, az előzmény-következmény egymásra következesét tiszteletben tartó, tehát metonímián alapuló eseménysor tartozik”, ahol az „eseményeket vagy helyzeteket, cselekvéseket stb. kapcsoló, összekötő eljárások” a valószínűség elvén (időelvű, oksági) alapszanak. (Thomka 1980: 17.) Kulcsár Szabó Ernő pedig a következő meghatározását adja a metonimikus szövegszervező eljárásnak:

Az elbeszélés egységeit az okozati, térbeli-időbeli epikai folyamat többnyire pontosan rögzíti, mindig tudjuk, hogy az épp olvasott szövegrész milyen szerkezetbe illeszkedik, kik cselekszenek, kik beszélnek, s azt is, hogy az elbeszélői közlés az ábrázolt tárgyiaságok, érzelmek és gondolatok mely rétegére, minőségére vonatkozik. (Kulcsár Szabó 1987: 67.)

Nagy általánosságban elmondhatjuk, hogy a 19. századi prózai szövegek túlnyomó többségében a metonimikus történetmondó formaelv dominál, míg a 20. századtól kezdődően jóval gyakoribbak a történetmondás időbeli és okozati láncolatát megbontó kísérletek, metaforikus eljárások. Ennek legfőbb oka, hogy a modern prózában – így többek között Krúdynál, Kosztolányinál –

funkciómódosuláson megy át a történetyszerű elbeszélés. Fabuláris szüzsé nem feltétlenül valós eseménysorokból bontakozik ki: a külső eseményekre irányuló elbeszélést a tudattörténekek közlése ellensúlyozza, kiegészíti, vagy éppen ez szorítja háttérbe. Az oksági összefüggéseken alapuló metonimikus elbeszélő szerkezet helyét az analógián alapuló szerkezetek, a metafora, az allegória, a szimbólum veszi át. (Thomka 1988: 48–49.)

Az ezredfordulón nagy olvasói sikert elért Bartis Attila-regény, *A nyugalom* (2001) történetmondása például számos ponton leépíti az elbeszélés metonimikus szerkezetét. A regényben egy harmincas éveie elején járó férfi mozaikos emlékezés-elbeszélésében tárulkoznak fel gyermek- és felnőttkorának epizódos élettörténetei, viszont az emlékezéstechnika már nagyban különbözik például Kaffka Margit a *Színek és évek* (1912) című regényében alkalmazott eljárásoktól, ahol a gyakran asszociatív módon előhívott élettörténeti epizódok még kronológiai rendben követik egymást. *A nyugalom* elbeszélője nemcsak folyamatosan váltogatja az elbeszélte epizódok idősíkjait, állandóan keverve a gyermekkora, felnőttkora különböző fázisaiból kiemelt emlékképeket, de gyakran előfordul az is, hogy ugyanaz az emlékkép a regény különböző pontjain újra és újra elbeszélésre kerül. Az én-elbeszélőt traumatizáló történés – amikor az anya vérfertőző aktust kezdeményez a húszéves fiával – a történetmondás három pontján is töredékesen kerül elbeszélésre (Bartis 2001: 51, 146, 198.), s az olvasónak tényleg mozaikkockáról mozaikkockára kell összeállítania, hogy mi is történehetett valójában. Mind a lineáris időbeliség, mind az események kauzalitása felfüggesztődik tehát a történetmondásban, s – mint erre később majd visszatérünk – több metaforikus utalássor is kibontakozik a regényben.

Ugyanakkor hangsúlyozni kell, hogy még az ilyen típusú regényekben sem tűnik el teljesen a metonimikus logika, hiszen a szöveg lehetővé teszi, hogy az olvasó többé-

kevésbé rekonstruálja a történet lineáris-kauzális összefüggéseit. S fordított nyomaték-
kal ugyanez elmondható a 19. századi, inkább metonimikus szerveződésű prózai szö-
vegekről: a metaforikus sorok, utalásrendek vagy más jellegű relációk gyakran ott is
központi szerepet kapnak az olvasói figyelem irányításában és a szövegek jelentésképző
műveleteiben. Már csak azért is, mert még a lineáris-kauzális történetmondás uralta el-
beszélés sem rögzít sohasem minden tekintetben kerek, érthető, hézagtalanul motivált
történetet: „a pusztai időbeli egymásutánosság önmagában még nem alapozza meg egy
történet koherenciáját, és gyakran nincs megadva vagy nem ismerhető fel a köztük lévő
ok-sági viszony”. (Schmid 1999: 184.) A metonimikus történetmondásban is feltűnnek
tehát „üres helyek”, elbeszéletlen vagy véletlenszerű történés-mozzanatok, az olvasó
számára motiválatlannak tűnő szereplői megnyilatkozások vagy cselekedetek. „Az ol-
vasó minden történet esetében először az időbeli kapcsolódásokhoz és ezek logikájához
igazodik” (Schmid 1999: 187.), ugyanakkor még a kauzálisan szerveződő szövegek eseté-
ben is ügyelnie kell a szöveg komplexitására: arra, hogy az ilyen típusú szövegek eseté-
ben is sokszoros reláció jön létre a történet és az elbeszélés időben és logikailag szorosan
nem kapcsolódó részei között. Wolfgang Schmid szerint ezért minden prózai szövegben
„az időbeli és ok-sági egymásra következés mellett adva van még egy harmadik kapcsol-
atteremtő elv, az *ekvivalencia* [egyenértékűség], [...] amely nem időbeli és nem ok-sági
módon kapcsol össze egymással két vagy több történés-mozzanatot”. (Schmid 1999: 184,
185.) Ez a szövegegységek közötti viszony számos módon megvalósulhat: egyik kitüntetett
realizációja a metaforikus történetmondó formaelv érvényesülése.

2. A metaforikus történetmondó formaelv

Thomka Beáta szerint a 20. században válik jellegzetessé „az a narratív forma, mely
visszaszorítja a temporalitást és a kauzalitást, nem a metonimikus érintkezéssel, hanem
a metaforikus, tehát nem időbeli és ok-sági kapcsolású szerkezeten alapul”. (Thomka
1980: 11., vö. Szegedy-Maszák 1980: 59.) Azokban a regényekben, amelyekben a metafo-
rikus szerveződés dominál, általában kevésbé érzékelhetőek a történetegységek időbeli
és okozati rendjét egyértelműen jelölő mozzanatok, gyakran felborul a történetvezetés
kronológiája, az egymást követő események összefüggései sem minden esetben tisztá-
zóztak. A másik fontos jellemzője a metaforikus történetmondó formaelvnek a szöveg
nyelvi megalkotottságában létrejövő – ám csak koncentrált olvasói figyelemmel észlel-
hető – utalásrendek, sajátos struktúrák:

Jelképes események, elszigetelt jelenetek, újra meg újra felbukkanó motívumok, hangula-
tok, gondolati tartalmak, a tapasztalati övezeten túlmutató reflexiók sorakoznak egymás
mellé, úgy, hogy közöttük okozati úton csak részleges összefüggéseket állapíthatunk meg.
(Kulcsár Szabó, 1987: 68.)

Ezekből a vissza-visszatérő elemekből olyan metaforikus sorok állnak össze a prózai szö-
vegekben, melyeket az első olvasás lezárulta után rendezhetünk valamifajta értelmező

egységbe. Nagyon lényeges ugyanis, hogy az ismétlődő motívumok, utalások, jelképes események közötti kapcsolatra a szöveg nem kínál fel semmilyen direkt magyarázatot, s közvetlen ok-okozati kapcsolat sem alakul ki közöttük. A megszokottól eltérő olvasói beállítódás és figyelem szükséges ezeknek a szövegeknek az olvasásakor, interpretációjuk, hiszen

míg a folyamatszerűen kibontakozó epikus elbeszélés során a dekódolás műveletét a kombinációk értelmezése, a cselekményegységek okozati viszonyainak felderítése jellemzi, a metaforikus eljárás az értelmezés asszociációs formáját igényli. (Kulcsár Szabó 1987: 68.)

Már eleve asszociatív módon kapcsolja össze az olvasó a szöveg különböző pontján feltűnő motívumokat, utalásokat, sok esetben előbb inkább csak „hallva”, majd egyre jobban érzékelve a lehetséges összefüggéseket; s szintén asszociatív logika vezérli az értelmezési műveletet, amikor – immár a szöveg egészének a kontextusában, számos más olvasói tapasztalatunkat mozgósítva – megpróbálunk valamilyen jelentést társítani az egyes metaforikus sorokhoz, s azok egymáshoz való viszonyához. A metaforikus elemek valamelyest megtörik az elbeszélés folytonosságát, s ezáltal elve kizökkentik az olvasót és lelassítják a befogadást: „[e]zért egy gyorsabb iramú vagy felületesebb olvasás számára a metaforikus szerkezet elemei nem is válnak érzékelhetővé. Hangsúlyozni kell tehát [...] a lassú, figyelmesebb olvasás és az újraolvasás szükségességét”. (Benyovszky 2006: 142.)

Kulcsár Szabó Ernő szerint nincs tisztán metaforikus szerkezet. A legtöbb prózai szöveg többé-kevésbé megtartja az elbeszélés metonimikus alapelveit, s ezekbe építve hozza létre a komplexebb metaforikus alakzatokat: még a „világirodalomban is ritka az olyan prózai mű, amelyből teljességgel hiányoznának a metonimikus szerkezetek”. Éppen ezért a metaforikus történetmondás fontosságáról elsősorban abban az esetben beszélhetünk, amikor „a mű metaforikus szintjén létrejött összefüggések felismerése nélkül kielégítően már nem tudjuk értelmezni a szöveget”. (Kulcsár Szabó 1987: 69, 67.) Ilyen prózai szöveg például a fentebb már idézett Krúdy-novella, az *Utolsó szivar az Arabs szürkénél*, amely lényegében értelmezhetetlen a metaforikus sorok feltérképezése nélkül.

A metaforikus sorok számos elemből felépülhetnek egy prózai szövegben, s ezek lehetnek lírapoétikai értelemben vett metaforák is. Ezek az ún. „fenntartott metaforák” (Riffaterre 1998: 61.): ebben az esetben

a regények és elbeszélések olyan metaforikus kifejezéseiről van szó, amelyek szétszórva helyezkednek el a szöveg különböző helyein, de amelyek visszatérő jellegükből adódóan mégis önálló alrendszer képező sorozattá állnak össze. [...]: a sorozat mindegyik tagja viszszaul az öt megelőző(k)re, s egyben bizonyos mértékig megalapozza a metafora következő előfordulásának interpretációs feltételrendszerét. (Benyovszky 2006: 139–140.)

De ugyanígy „az analógiás alapú jelentésátvitel további megvalósulási formái” lehetnek az „egyes szereplők között megmutatkozó sors- és jellempárhuzamok”, a „szituációs analógiák”, a mitopoetikus utalásrendek („a mitológiai, bibliai és történelmi szereplők-

re és helyzetekre tett utalások”), valamint „különböző archetípusok aktualizálása is”. „Ezek mindegyike hozzájárulhat ahhoz, hogy az egyik figurát vagy jelenetet (egy találkozást, egy arcot, egy mozdulatsort vagy mondatot) egy másikon keresztül, másikhöz viszonyítva értelmezzük; hogy egymásba vetítve szemléljük őket.” (Benyovszky 2006: 141.)

Mint korábban már nyomatékosítottuk, elsősorban a modern próza 19. század végi, 20. század eleji kibontakozásától válnak egyre meghatározóbbakká a metaforikus struktúrák: ám jelenlétüket a korábbi korszakok meghatározó prózai alakzataiban is feltételeznünk kell. Ezért két mikroelemzés, valamint a fejezetet záró egyik mintaelemzés is ebből a korpuszból hoz példákat.

(*mikroelemzés 1.*) Jókai Mór regényeinek szakmai megítélésében visszatérő kritikai szempont, hogy a szövegek cselekmény- és kalandcentrikusak, poétikai szempontból kevésbé összetettek, s hiányoznak a nyelvi megalkotottságnak, a jelhasználatként értett elbeszélésnek a jellegadó műveletei is. Ezzel szemben a metaforikus történetmondó formaelv nagyon is komoly szerephez jut az egyébként lineáris-kauzális rendben elbeszélte *Az arany emberben* (1872), s a szövegszerű megalkotottságnak ez a regisztere nagyban meghatározza a szöveg interpretációját.

Barta János elemezte behatóan például a *hold* állandóan visszatérő motívumát, s a belőle összeálló metaforikus sort: a Jókai-recepcióban ő figyelt fel először arra, hogy a hold (leginkább a „vörös félhold”) képzete folyamatosan felbukkan a főhőst létében, becsületében megkísértő helyzetekben, máskor pedig baljós jelekkel vagy az öngyilkosság kínzó gondolatával asszociálódik; az ezüst hold visszatérő képe azonban már a szerelmi intimitás pillanataiban bukkan fel rendszeresen. (Barta 2003: 189–190.) A hold utalásrendszere tehát már önmagában legalább három metaforikus struktúrába rendeződik a regényben, s valamennyi asszociatív módon „kommentálja” Timár lélekállapotát, sorsalakulását. De a malom kétszer visszatérő képzete (elszabadult malom; jégbe fagyott malom) is Timár sorshelyzeteinek, lelki történéseinek a jelképes jelölőjévé válik, akár csak az üstökös és a fogaskirály motívuma.

Önálló metaforikus sorokká állnak össze a különféle mítoszi utalások, rájátszások, mítoszaktualizációk is a regényben. A szöveg egyik akkurátusan felépített metaforikus sorában az államhatalom képviselői (pestisbiztos, csajkás kapitány, comissio, miniszter) keresztelik Timárt ’arany ember’-ré: rátermettsége, furfangossága, helyzetmegoldó képességei elismeréseképpen. A Csorbadzsi pénzből meggazdagodó Timár aztán sikeres vállalkozó lesz, magáévá teszi a korrupt világ játékszabályait, minden üzlete sikerül, s egy idő után minden arannyá válik a kezében. Csakhogy a történetnek ezen a pontján az arany, a meggazdagodás már teherré lesz a számára, aktivizálódik a metaforikus sorban lassan kirajzolódó háttértörténet, a Midasz király mitológémája: Timár Midaszhoz hasonlóan megátkozott ember lesz. A metaforikus struktúra értelmezői felfejtése, görög mitológiához kapcsolása nem értelmezői önkény, vagy túlzottan szabad asszociáció, hiszen Midasz alakja közvetlenül is feltűnik a regény egyik elbeszélői kommentárjában.

De ugyanez igaz a történet elején Timár három megkísértését (pestisbiztos pénzének elvétele; Timea örökségének elvétele; Kacsuka korrupt ajánlata) színre vivő metaforikus sor esetében, amikor is a harmadik kísértés során Timár lelki szemei előtt megjelenik

a „keserű pohár”, a krisztusi hármás megkísértés mitológemáját aktivizálva. (Mindez elmondható a Sámson alakjához kapcsolódó metaforikus sorról is.) A 19. századi, a modern elbeszélőformáktól látszólag érintetlen romantikus regény is tele van tehát a nyelvi megalkotottság komplexebb, metaforikus struktúráival.

(*mikroelemzés 2.*) Ugyanez elmondható Mikszáth Kálmán regényeiről, annyi módosítással, hogy a történetmesélés aktusát előtérbe állító Mikszáth-művek már sok tekintetben megelőlegezik a modern próza számos komplexebb műveletét. Például a hagyományos metonimikus elbeszélőszerkezetbe szinte minden műve esetében beépülnek a metaforikus történetmondás eljárásai. Így van ez a *Beszterce ostroma* (1894) esetében is, s ezen a regényen akkurátusan bemutatatható, hogyan íródna bele az ismétlődő utalások, motívumok a szövegtestbe, hogyan teszi egyre „hallhatóbbá”, majd láthatóbbá ezeket a nyomokat a prózai szöveg, az olvasó hogyan figyelhet fel rájuk a befogadás előrehaladásában, s vajon mit kezdhet a szöveg interpretációjában ezekkel az asszociatív módon összekapcsolható motívumokkal. A regény egyik központi szereplőjéhez, Apolka alakjához négy alkalommal asszociálódik Szűz Mária alakja, valamennyi esetben a narrátor leírásaiban, kommentárjaiban. Nem pusztán alkalmi hasonlításról, analógiáról van szó, a szöveg szerzői tudata nyilvánvaló módon ráirányítja a (minta)olvasó figyelmét erre a motívumra, akár észleli ezt az empirikus olvasó, akár nem.

Első alkalommal a még tizenegy éves gyereklány, az éppen árvaságra jutó Apolka alakját jellemzi a következőképpen a narrátor:

Gyönyörű leány-palánta volt, nemes, ovál arcán valami édes, szomorú kifejezéssel, hosszú pilláktól árnyékolt szemei üde, nedves fényben kéklettek; hát még az a szépséges kalászszín hajkoszorú a fején! Egy arra csatangoló híres festő meglátta, eszébe ötlött, hogy a *Mi Asszonyunk, országunk patrónája, körülbelül így nézhetett ki gyermekkorában*, lefestette, s képét (mely most egyik nemzeti gyűjteményünkben van) „Mária gyermekkorá” címen sokat magasztalták akkoriban a hírlapok. (Mikszáth 1957: 55.)

Második alkalommal a Miloszláv és Apolka között felébredő szerelmi vonzódás kontextusában viseli magán Szűz Mária egyik ikonikus jelölőjét a lány:

Apolka elkezdett tapsolni, ugrándozni széles jó kedvében az udvaron, *mennykék köntösének* hasított, bő ujjja libegett-lobogott kétoldalt, mint két tündérszárny. (Mikszáth 1957: 66.)

Harmadszor már Pongrácz nézőpontjából tűnik fel Apolka, aki Szűz Mária képe előtt imádkozik a párbaiban megsérült gróf életéért: itt a narrátor újra nyomatékosan hangsúlyozza az Apolka és Szűz Mária közötti analógiát.

[Pongrácz] Felvászorgott az ágyból s gyenge, ingadozó léptekkel, a bútorokhoz fogózkodva botorkált az ajtóhoz, kinyitotta nesztelenül és a másik szobában ott látta térdepelni Apolkát a szűz Mária képe előtt, amint a kezeit összetéve hangosan imádkozik. – Oh, szent anyám, aki az égben vagy s édesanyám helyett énám is vigyázol, köszönöm neked szívemből, hogy a szegény István grófnak már visszaadod az egészségét, de ha egészséget adsz neki, add

vissza kérlek az elméjét is. Mert látod, ő jó ember, és én úgy szeretem, mintha a tulajdon apám volna. A napfény beömlött a nyitott ablakon s igazi glóriát font a leány feje körül, éppen olyan volt most, szinte megdöbbentően hasonlított hozzá az a szelíd, szent arc a falon, amelyhez imádkozott, csak valamivel idősebb, mintha a mamácskája lenne. (Mikszáth 1957: 118.)

A negyedik alkalommal pedig a Pongrácz udvarában barátnókkal vigadó Apolka leírásába szövődik bele újra a Mária-analógia.

Egy nagy asztalnál ült Apolka, éppen uzsonnánál a tizenkét apró hölgyével. Valóságos pendantja volt a híres úrvacsora képnek, csakhogy ez a Mária udvara volt. A szakállas apostolok helyén tizenkét sima pofácska tündökölt, tizenkét virágbimbó ült. Nevettek, viháncoltak, Apolka felgyűrűn smaragdszínű bársony köntöskéje ujját, nehogy bepiszkítsa. (Mikszáth 1957: 166.)

A metaforikus sor tehát nyilvánvalóan kirajzolódik a szövegben: az viszont már az utalásokra felügyelő olvasó dolga, hogy mit kezdjen vele a regény interpretációjakor, hiszen a szöveg erre nézvést semmilyen további instrukcióval nem szolgál.

Minden ilyen esetben érdemes a szöveg tágabb kontextusához fordulni, s az interpretáció asszociatív játékában keresni valamilyen kapaszkodót. Két értelmezési javaslatot vázolunk fel az Apolka-Mária metaforikus sor kapcsán. Egyfelől, nem feltétlenül szükséges valamilyen komoly és mély jelentést beleolvasni a bibliai utalásrendbe. Mikszáth szövegeire, s így a *Beszterce ostromára* is jellemző egyfelől a narrátor bőbeszédősége, megbízhatatlansága, játékosága, vagy éppen mesemondót imitáló gesztusai, másfelől pedig az a végig uralkodó ironikus hangvétel, amely nagyon gyakran éppen a mitikus történeteket, mitizált nagy elbeszéléseket helyezi sajátos beállításba. Mikszáth regényében ironikus fénytörésbe kerül például a honfoglalás története, a Mátyás király köré fonódó történelmi mítosz, s akár ide sorolhatjuk a magyar népi hitrendszerben kulcsszerepet – a magyarok védőszentje – betöltő Szűz Mária profán megidézését Apolka ismétlődő leírásaiban. Azt persze fontos hangsúlyozni, hogy Mikszáthnál az ironia kettőshangzata – egyfelől érvényes módon megidézi, másfelől viszont kissé nevetséges, esendő aspektusában mutatja fel a jelenséget – mindig kiegyensúlyozottan realizálódik, soha nem billen át szarkasztikus megítélésbe, nem vezet a jelenséghez rendelhető érték- vagy jelentésképzetek megkérdőjelezéséhez. Sokkal inkább úgy affirmálja ezeket az értékképzeteket, hogy közben a használatukban megmutatkozó deviáns aspektusokra is ráirányítja a figyelmet.

S ha ebből a feltételezett „affirmatív” távlatból fordulunk a Mária-Apolka analógiához, már egy jóval érzelmesebb, empatikusabb beállítás körvonalazódik, mely nagyon finoman, minden direkt érzelmi ráhatás nélkül ébreszti fel az olvasóban az árva Apolka iránti együttérzést. Az első Mária analógiát az éppen árvaságra jutó lány leírásakor bontja ki a narrátor; másodszer a gyermekies szerelemben társra találó lányt látjuk, akit harmadszor – az ima érzelmi intenzitásában – már egy kvázi család ölel körül (Pongrácz az „apa”, Mária az „anya”), s aki negyedik alkalommal már otthonos közegben mulat lánybarátnői körében. Az árvaság állapotát kiengesztelő gesztusként is értelmezhető

tehát ez a metaforikus sor, melyet a regény furcsa zárлата is felerősít: azt is mondhatjuk, hogy a Mária-analógiára épülő metaforikus sor az olvasás lezárultakor, a regény utolsó passzusának a távlatából kap nyomatékos értelmet. A Pongrácz világában kvázi „túszként” élő Apolka a gróf halála után „kiszabadul”, s feleségül mehet Tarnóczy Miloszlávhoz, ám ennek az eseménynek a katartikus mivoltát a regény ironikus zárлата teljesen idézőjelbe teszi.

És most már, midőn olvasóimtól búcsút veszek, még csak azon tépelődöm, nem felejtettem-e ki egyet-mást? Talán a Tarnóczy esküvőjéről kellene még szólanom valamit? ...Ej, hiszen benne volt akkor egész terjedelmében a Vágvölgyi Lap-ban. Még az Apolka öltözkését is leírták. Ha jól emlékszem, szürke útiruhát viselt, orgonavirágos szalmakalappal. (Mikszáth 1957: 180.)

A regény utolsó mondata komolyan el kell, hogy gondolkodtassa a figyelmes olvasót: a házasság ténye egy spontán odavetett narrátori közlésben realizálódik, ám még ennél is feltűnőbb a sajtóközlemény által „hitelesített” kétmondatos leírás az esküvőről: vajon fehér mennyasszonyi ruha helyett miért viselt szürke útiruhát és egy egyszerű szalmakalapot Apolka a házasságkötéskor? Itt mintha látványosan visszavonódna az a szent glória, mely Apolkát árvaságában és a bolondos gróf udvarában körbevette, s a polgári világ hétköznapi szürkesége venné át az uralkodó szerepet a további életében.

(*mikroelemzés 3.*) Az utolsó mikroelemzésben egy posztmodern regény, az ezredfordulón publikált *A nyugalom* nyelvi teremtettségére és metaforikus szerveződésére térünk ki röviden. A Bartis-regényben – az előző példakkal ellentétben – már közel sem olyan meghatározó a metonimikus történetmondó formaelv: különböző idősíkokat egymásra montírozó történetegységek váltakoznak az emlékező én-elbeszélésben, az egyik emlékkép, emléksor sok esetben jelöletlenül vált át a másikba (például Bartis 2001: 107–108, 154.), s ezért gyakran az egyes összefüggő emlékepizódokat külön narratív egységekben mondja el a történetmondó. *A nyugalom* elbeszéltségében a metaforikus szövegszervező elv is kulcsszerepet kap. Itt is jól érzékelhető, hogy ez a stratégia elsősorban az implicit szerzői tudathoz tartozik: a sok tekintetben zavart lelkiségű én-elbeszélőhöz még úgy sem kapcsolhatjuk a nyelvi megalkotottságnak és szövegszerű alakítottságnak ilyen míves megoldásait, ha tudjuk, hogy szépíró a foglalkozása.

A regényben több metaforikus sort dekódolhatunk, valamennyi nyelvi szinten is értelmezi az én-elbeszélő feszültségekkel, fájdalommal terhelt családi környezetét, valamint a deformált, „mérgező” anya-gyermek kapcsolat negatív személyiségformáló hatását (önértékelés zavarai, folytonos szégyenérzet, szeretetkapcsolatra, intimitásra való képtelenség, életbizalom hiánya, szexualitás perverz elhajlásai). Nem véletlenül lesz a *mérgezés motívuma* a regény egyik kitüntetett metaforikus utalásrendje: az írott szöveg testén (metafiktív regiszterén) is újra és újra felbukkan a mérgezés „nyoma” (motívuma). Az elbeszélés legelejen az író-narrátor felolvasásra utazik egy vidéki kisvárosba, ahol egy gyülekezetét megmérgező katolikus papról írott novelláját olvassa fel, s a szövegvagy környezetből kiderül, hogy közel sem valamifajta egyházkritika motiválta a fiktív történet megírását:

Aztán egy idős férfi megkérdezte, hogy miért pont egy papot választottam a történetem hőségül, haragszom-e az egyházra, s ha igen, miért, [...]. Eszembe sem jutott, hogy Mohos Albert plébános úrnak bármi köze is van az egyházhoz. (Bartis 2001: 25.)

Egy másik emlékepeződben az akkor húsz éves én-elbeszélő megpróbál ösztönösen ki-menekülni anyja démoni vonzásából, ám egy idős utcanő (egy anya-alteregő) karjaiban köt ki, aki tört szárnyú madarakat zár ketrecbe (Bartis 2001: 70.): később viszont – mielőtt magával végezne – galambok sokaságát mérgezi meg. (Bartis 2001: 182.) A történet társadalmi színtereit megidéző újsághírek egyike egy gázmérgezésben elhunyt család tragédiájáról számol be, melyben a galambtetemek elzárta kémény füstje hoz halált. (Bartis 2001: 175.) Egy szöveghelyen az is kiderül, hogy maga az én-elbeszélő is retteg a mérgezéstől, attól fél, hogy egy másik anya-alteregő, Jordán Éva végez vele:

hamarosan már biztos voltam benne, hogy meg akar ölni. Igen, egyszerűen ki akar nyírni. Belekever valamit a teámba. Van olyan vegyszer, amit nem lehet laborban kimutatni, meg ami későn hat, mint a patkányméreg. (Bartis 2001: 216.)

A szövegben többször visszatér a *jegenye motívuma* is. Először a regény egy meta-történetében bukkan fel, amely „kicsinyítő tükörként” értelmezi a történetben kibomló negatív családi dinamikát, az én-elbeszélő – mérgező szülő-gyermek viszonyból fakadó – szuicid beállítódását. A történetmondó egy mozdonyvezető sorstörténeti epizódját idézi fel, aki két gyermekével a sínre álló anyát gázolt halálra:

A tatabányai kanyar mögött ott állt az a nő a két gyerekkel, még csak nem is ölelte magához őket, hanem úgy álltak egymás mellett, mint a jegenyék, és mind a hárman a szemembe néztek, érti? Úgy nézett rám az a hatéves kislány, mint az ajándékokkal teli karácsonyfára. (Bartis 2001: 76.)

Az én-elbeszélő a jegenye hasonlatot ikertestvéreinek, Juditnak (Bartis 2001: 168.), valamint szerelmének, Eszternek (Bartis 2001: 124.) a leírásakor is mozgósítja, mindkét esetben kiemelve a lelki tartást és a lelki törekenységet. (Az én-elbeszélés jelen idejében a külföldre emigrált lánytestvér már halott, öngyilkosságot követett el.) A regényben több más ilyen metaforikus sort is észlelhetünk (például a közvetetten már érintett anya-alteregők sorát), valamennyi a nyelvi megalkotottság komplex regisztereiben árnyalja az elbeszélésben színre vitt élettörténeti és lelki eseményeket.

MINTAELEMZÉS 1.

Mikszáth Kálmán: *A néhai bárány*

Az első hosszabb mintaelemzésében egy olyan prózai szöveget elemzünk átfogóan, amelyben a metaforikus történetmondó formaelv domináns módon határozza meg a szöveg

kommunikációját és jelentésképzését, s „a mű metaforikus szintjén létrejött összefüggések felismerése nélkül” (Kulcsár Szabó 1987: 67.) kielégítően nem interpretálható a szöveg. *A néhai bárány* (1882) metaforikus struktúrája elsősorban mítoszi motívumokra épül, gazdag mitopoétikai utalásrendszer szövi át az első olvasásra meglehetősen egyszerűnek, klisészerűnek tűnő szöveget: a gyermeki fájdalom, veszteségélmény középpontba állítása, a gazdagok gonoszságának hangsúlyozása, a rossz lelepleződésének mesei katarzisa mind-mind célirányosan hat az olvasói emóciókra.

Azonban a novella látszólag egyszerű tematikája, hatásvadász poétikája egy nagyon árnyalt nyelvi-poétikai struktúrát foglal magában, s valódi hatását éppen a nyelvi megalkotottság komplexitásával éri el. Csúry Károly elemezte behatóan ebből a távlatból *A néhai bárányt*: szoros szövegelemzésében nem használja a metaforikus történetmondó formaelv kifejezést (helyette „strukturális szemlélet”-ről beszél), viszont tanulmánya kiválóan demonstrálja, hogy egyfelől hogyan szervesülnek egy prózai szöveg felépített-ségébe a metaforikus utalássorok, másfelől pedig ezek felismerésére milyen interpretációs lehetőséget jelöl ki az olvasó számára. A továbbiakban tanulmány gondolatmenetéhez kapcsolódva követjük nyomon a Mikszáth-novella metaforikus műveleteit és azok értelmezési lehetőségeit.

Interpretációja nyitányában Csúry hangsúlyozza, hogy a 19. századi magyar prózai művek – látszólagos olvasmányosságuk, könnyen áttekinthető strukturáltságuk ellenére – ugyanolyan kihívások elé állítják a befogadót, mint a modern prózapoétikát felváltaltan (vagy látványosabban) mozgósító szövegek:

Mégcsak azt sem mondhatjuk, hogy a korábbi irodalom, konvencionálisabb nyelvhasználata ellenére, nem jelenthet a modern irodalomhoz hasonló nehézségű értelmezési problémákat. Bár valószínű, hogy az olvasói gyakorlat például a XIX. századi hagyományos műveket a modern irodalom ellenében könnyebben érthetőnek ítéli, elméletileg mégis indokolt a kérdés: vajon az olvasók a hagyományosabb műveket valóban jobban értik-e, vagy csak úgy hiszik, hogy azokat jobban értik. (Csúry 1999: 542.)

Csúry alapkoncepciója szerint bármennyire fontos is a Mikszáth-novella esetében a fabula – az érdekesen, érzelmesen, fordulatosan elbeszélte történet („igen fontosak a felszínen lejátszódó események” Csúry 1999: 543.) –, de a szöveg strukturáltságát lényegileg meghatározó metaforikus utalásrendek alapjaiban helyezik át a történet súlypontját, s teljes mértékben árajzolják a teremtett falusi világ kontúrjait is, felülírják a szöveg viszonylagos realitáseffektjeit: „a műben kibontakozó világ, úgy tűnik, főként azokra a rejtettebb-elvontabb összefüggésekre épül, melyek az egyszerű falusi helyszínt fokozatosan az égi és földi szféra sajátos konfliktusának, illetve összekapcsolódásának jelképes terévé formálják”. (Csúry 1999: 543–544.)

A történetben színre vitt hétköznapi esemény nyelvi elbeszélésébe ugyanis számos bibliai motívum szervesül, melyből több, egymást felerősítő metaforikus sor is összeáll a történetben. Ezek közül az első, s a leglátványosabb a bárány motívuma köré felépülő asszociációs sor. Itt nem csak arról van szó, hogy a történetben feltűnő bárány alakját Jézust szimbolizáló jelképként dekódolnánk, s ebből vonnánk le aztán néhány követ-

keztetést: a szöveg maga hajtja végre ezt a szimbolizáló műveletet, egyben jelentősen kitérítve a történekek hétköznapi valóságtapasztalatát is. Csúry szerint ugyanis

[n]em nehéz észrevenni: a viharban, a felhők és villámok különös látomásában egy különös, apokaliptikus báránypéldány rajzolódik ki, mintegy előmotívumaként a földi áradásban valószínűleg is megjelenő „picike báránynak”, melyet „két fekete folttal” a hátán, s „piros pántlikával a nyakában” egy tulipános lánán sodor tova a víz. (Csúry 1999: 545.)

Ha figyelmesen olvassuk tehát az áradásban egy kelengyészládán hömpölygő Cukri báránypéldány narrátori leírását („Szép patyolatgyapjas, két fekete folt van a hátgerincén, piros pántlika a nyakában” – Mikszáth 2010: 122.), akkor visszamenőlegesen érzékelhetjük, hogy a Palócföldet elmosó vihar leírásában egy „apokaliptikus bárány” képe rajzolódik ki:

Szegény Csuri Jóskának egész hólyagos lett a tenyere, míg elkergette a határból Istennek fekete haragját, melyet a villámok keskeny pántlikával hiába igyekeztek beszegni pirosnak. (Mikszáth 2010: 121.)

Ennek köszönhetően a nyitó jelenet viharban megtestesülő Isten-epifániája, isteni jelenése („minden érezte az Isten közeledő látogatását” – Mikszáth 2010: 121.) nem kizárólag egy vallásos hiedelemvilágra épülő közösségi tudat babonás értelmezése szerint igaz, de a teremtett világ kvázi valóságának is szerves része lesz. Cukri báránypéldány sorsa sok tekintetben megjeleníti Krisztus alakját és szenvedéstörténetét: „nem Krisztus története játszódik le előttünk, de mégis egyfajta krisztusi történet szemtanúi vagyunk”. (Csúry 1999: 545.)

Ezek a megfeleltetések persze tűnhetnek önkényes interpretációs kijelentéseknek is, ugyanakkor a szöveg más metaforikus utalásai is támogatják ezt az elképzelést: „a vízözön és a pünkösdi motívumai éppúgy felismerhetők az elbeszélésben mint a Jelenések könyvének apokaliptikus képei”. (Csúry 1999: 543.) A „megdagadt” Bágy patak áradásának leírásához az özönvíz „képzetei” társulnak („Gerendák, ajtók és mindenféle házi eszközök úsztak a hullámokon, szakajtó, zsúp és ablaktábla. [Egész házakat mosott el a víz valahol!]” – Mikszáth 2010: 122.), míg a faluban terjedő pletyka Baló Ágnes hozományának az ellopásáról parodisztikusan idézi meg a pünkösdi Szentlélek megjelenését, az egyházalapítás gesztusát, hiszen a szöveg teremtett világában a

megvilágosító lángnyelveket és a nyelvcsodát a „lapátnak kinyújtott”, „gyanúsítgató”, „mások becsületébe” gázoló „rossz nyelvek” képviselik. Vagyis a sok „rossz nyelv” nem véletlenül emlékeztet a pünkösdi „lángnyelvekre”, de nem is véletlenül neveztetnek „rossz nyelveknek”. (Csúry 1999: 547–548.)

A novellában egyértelmű időpontkijelentő narrátori megjegyzések nincsenek, ezért nem tudhatjuk, hogy pontosan mennyi idő telik el a vihar okozta árvíz (Cukri báránypéldány eltűnése), valamint Sós Pál lelepleződése (a báránypéldány „feltűnése” a ködmönben) között, de a különböző utalásokból Csúry joggal feltételezi, hogy a bodoki történet valamikor

„húsvét és pünkösd között játszódik le”, ami tovább erősíti azt a feltételezést, hogy Cukri bárány „Húsvét bárányának földi megfelelőjeként” is értelmezhető,

s mindaz, ami vele történik, ebben az értelemben a krisztusi áldozat megismétlése [...]: így ismétlődhet meg Cukriban, egyszerre elszomorító és felemelő, gonosz és igaz, keserű és mosolygató falusi egyszerűségben, a Megváltó sorsa: húsvéti megöletése-áldozati halála és megkerülése-feltámadási bizonyossága a pünködsdi látomásban. (Csúry 1999: 551.)

Persze a hazug és gonosz földi bíró, Sós Pál lelepleződése egyben isteni igazságszolgáltatás – a krisztusi áldozat értelmessége – is, de az álszent bűnös lebukása helyett mégis inkább a bárányát elveszett gyermek szenvedése áll a zárlat középpontjában, amely így nemcsak önmagában vált ki érzelmeket és együttérzést az olvasóból, hanem áttételesen a krisztusi áldozathozatal „emberi” fájalmát is megérezékíti.

Ugyanakkor Csúry is hangsúlyozza, hogy a történések komorságát – a Mikszáth írásmódjára nagyon jellemző – „humor és ironia távolságteremtő-ellenpontosító stíluskontextusa részben megkérdőjelezi”. (Csúry 1999: 544.) A narrátori hangvétel könnyedsége, természetes humora, gyakran szándékosan túlpatetizált nyelvezete végig egyfajta otthonosságérzetet sugall. (Nem érezzük például az árvíz okozta tragédia valós súlyát: a Baló-család minden ingóságát elmossa a víz, többek között Baló Ágnes kelengyéjét, aki ezért nem tud férjhez menni, de mégsem tűnnek földönfutónak.) A szöveg metaforikus strukturáltságának legfontosabb hozadéka talán éppen ezért a teremtett valóság különböző szintjeinek az egymásra vetítésében ragadható meg, amely elevenné és hihetővé teszi a csodás és a mesei érzékelését a hétköznapi valóságtapasztalaton belül is.

A *néhai bárány* alapvetően „egy realizisztikus vonásokkal felruházott falusi világba” vezet el bennünket: a szöveg realitáseffektjeit a narratív stratégia néhány megoldása is jelentősen felerősíti. A novellában egy tanú elbeszélő történetmondását olvassuk, aki részese a teremtett világ közösségének, de cselekvő személyként nem kerül a történet középpontjába. Az események elbeszélésében a narrátor ráadásul gyakran alkalmazza a közösségi tudatot közvetlenül megszólaltató átképzéletes előadásmód eljárását, magyarul: a saját beszédébe jelöletlenül beilleszt egy-egy falusi közvélekedést megszólaltató, élőbeszédszerű szófordulatot, félmondatot, például ezeknek a passzusoknak a kiemelt részeiben:

Gerendák, ajtók és mindenféle házi eszközök úsztak a hullámokon, szakajtó, zsúp és ablaktábla. *(Egész házakat mosott el a víz valahol!)*

Szép patyolatgyapjas, két fekete folt van a hátgerincén, piros pántlika a nyakában. *Nagyon szerethette valahol valaki!*

Elnyelte nyilván a sötétség, *vagy hogy talán Sós Pál uram fogta ki útközben a csákyával...*

Súgtak, búgtak, *hogy (ugyan ki szopja az ilyeneket az ujjából?)* ennyi meg annyi tömérdek régi ezüsttallér volt a ládában. (Mikszáth 2010: 122, 123.)

Ezek a megoldások hol az elbeszélő monológ, hol az idézett monológ narratopoétikai eljárásaira hasonlítanak, azzal a különbséggel, hogy itt nem egy-egy szereplő tudatában,

mentális állapotában lejátszódó folyamatokba tekintünk bele közvetlenül, hanem ezek az élőnyelvhez közelítő formulák inkább egy-egy – közösségi nyilvánosságban elhangzó – véleményt visznek színre, szinte kézzelfogható közelségbe hozva egy valamikor összetartó, máskor széthúzó/pletykálkodó falusi közösség mindennapjait.

A szöveg valóságseffektjeit érvényre juttató elbeszélői eljárások azonban alapvetően egy népmesei konvenciókat mozgósító történetmondásba illeszkednek bele. Ilyen csodás mesei fordulat például a gonosz lelepleződése a zárlatban, amely a harmadik próbálkozás eredményeképpen, „a legkisebb, a leggyengébb erkölcsi diadalaként” (Csúry 1999: 544.) történik meg – de összességében a csodát és a végső igazságosságot feltételező mesei valóság rajzolódik a történetek köré. S ez a látásmód teszi lehetővé az égi és földi szféra szinte természetes átjárhatóságát *A néhai bárány* teremtett valóságában. Ahogy Csúry Károly fogalmaz, „a népmese nem igazán népmese, a biblikus képek nem igazán biblikus képek, s a palóc valóság sem igazán palóc valóság” a novellában, de „valamennyi sík mintegy átítatódik a másikkal” (Csúry 1999: 553.) – s ennek köszönhetően az olvasó valóságérzékelése is kitágul a novella befogadása során.

MINTAELEMZÉS 2.

Krúdy Gyula: *Utolsó szivar az Arabs szürkénél*

A metaforikus történetmondó formaelv poétikai aktivizálódásának egyik mintaadó szövege Krúdy Gyula *Utolsó szivar az Arabs szürkénél* című novellája. Ahogy korábban más összefüggésben már jeleztük, a novella elbeszéltségében nagyon domináns szerepet kap a világszerűsége és valószerűsége törekvés: a szövegben megteremtődő világ a századforduló Pestjének ismerős miliójét kelti életre, s a nagyszámú, valóságghatást keltő elbeszélői leírás a megidéződő szituációk, helyszínek tárgyi világát is érzékletes, életeleven közelségbe hozza (a hentesné Vajda János verseskönyvének egy kitépott lapjába csomagolja a tepertőt; a narrátor hosszasan beszél a retekevés és az állott sör ivásának kulináris ceremóniájáról vagy a pesti kocsmá miliójéről stb.). Ugyanakkor a novella elbeszéltségét a „betűszerinti és a metaforikus szint közötti szüntelen hullámmozgás” (Szegedy-Maszák 1980: 60–61.) jellemzi: már az elbeszélés kezdetétől finoman elmosódnak, árnyalódnak a teremtett világ realitáshatásának, valószerűségének a kontúrjai, s a történetmondás logikai rendje is ki-kibillen. Ezek az egyre dominánsabb narratív megoldások lépésről-lépésre abba az irányba terelik az olvasót, hogy felfigyeljen ezekre a rejtett utalásokra, melyek aztán a történetmondást és a jelentésképzést alapjaiban meghatározó metaforikus sorokká állnak össze a novellában.

„Az ezredesnek aznap agyon kellett löni egy embert, a Kaszinó megbízatásából” (Krúdy 1990: 611.) – kezdődik részvétlen tárgyilagossággal a novella, de aztán a narrátor azonnal elbizonytalanítja a történet és a teremtett világ biztosnak látszó kontúrjait. Az újságíró elleni párbajra készülő ezredes jellemzésében ugyanis ismétlődően egyetlen dolgot emel ki, méghozzá azt, hogy „nagyon megéhezt”:

Fertelmes, soha nem érzett éhség vett rajta erőt. Éhes volt a gyomra, éhes volt a szája, félálomban forgatta a nyelvét, szájában soha nem érzett, soha el nem ért ételek ízeivel. [...] Az ezredes, aki legfeljebb annyit szokott gondolkozni az élet és halál dolgai felett, mint egy bástya a sakkjátékban, fertelmesen megéhezett, és olyan guszpusok vettek rajta erőt, mint az asszonyokon szokott bizonyos állapotokban. (Krúdy 1990: 611.)

A párbajokat máskor rutinszerűen elintéző ezredes később is a jellemétől, társadalmi státusától teljesen eltérő, logikátlan módon viselkedik: álruhát ölt, teljesen kivetkőzik identitásából, betér egy kocsmába, ahol folyamatosan perlekedik a kocsmárosnővel, akitől minden itálnak, ételnek (sör, kolbász, odakozmált pörkölt stb.) a végét kéri, miközben sejtelmes, a szituációhoz alig kapcsolódó megjegyzéseket tesz a János nevű pincérnek, hogy mire is készül valójában („Nohát, János fiam, tudd meg, hogy én még ma agyonlövök egy embert, akit sohase láttam” – Krúdy 1990: 614.), vagy, hogy mikor találkoznak legközelebb: „Sajnos, előre nem tudom megmondani a napot – mond az ezredes”. (Krúdy 1990: 624.) (vö. Szegedy-Maszák 1980: 67–68.)

Az ezredes különös viselkedését és verbális megnyilatkozásait finoman kiegészítik az elbeszélői közlések, történetleírások metaforikus utalásai. Fentebb már szóba került, hogy bizonyos időhatározók („mindennapi”, „mindenkori” „végre”, „végleg” stb.) milyen gyakran és – szorosabban nézve – mennyire motiválatlanul ismétlődnek a történetmondásban. Ezek az idő végtelen körforgását és a létező dolgok végességét sugalló utalások egyfelől más hétköznapi narrátori jelenetleírásba is beleszövődnek (János „elrúgta a hordót, mintha arra többé ebben az életben semmi szükség nem volna” – Krúdy 1990: 615.), másfelől viszont bizonyos elbeszélői utalások a történetek és a teremtett világ valóságosságát is felfüggesztik. A kocsmába betévedő fiatal újságíró szállító kocsis a halál kocsisával asszociálja a történetmondó („- Gyerünk a laktanyába – kiáltotta hörgő hangon a kocsis fülébe, aki olyan gyorsan vágott lovai közé, mint a halál.” – Krúdy 1990: 628.), majd az ezredes „talán” éppen abból a pohárból iszik, „amelyet az imént az ismeretlen fiatalúr elejtett”. (Krúdy 1990: 630.) (Az viszont elvileg apró darabokra tört: „A pohár kicsusszant ujjai közül, és sikoltva törött el a görbe padlón”. – Krúdy 1990: 628.) A több regiszteren is kibontakozó metaforikus sorok mind egy irányba mutatnak a novellában: az élet szükségszerű elmúlására, a halál eljövételére asszociálnak sejtelmesen. Így összességében sugalmazó módon beszélnek el az emberi értelem és nyelv határait átlépő jelenséget: a halálba való átlépés öntudatlan folyamatát. Szegedy-Maszák Mihály szerint „metaforikus szinten az ezredes [...] már többszörösen meghal, mielőtt betű szerinti értelemben vett halála bekövetkeznék”. (Szegedy-Maszák 1980: 63–64.)

Nem a halál aktusa kerül tehát a történetmondás középpontjába (azt, hogy az újságíró lelövi a párbajban az ezredest, nem is kerül közvetlen elbeszélésre): sokkal inkább az életet és a halált elválasztó küszöb átlépésének misztikus folyamata (egy egyébként realistának tűnő szövegben). A teremtett világ térbeliségének a három kitüntetett helyszíne is ezt szimbolizálja, melyek közül viszont csak az egyiken játszódik az elbeszélő történetek: az ezredes életének autentikus élettere, a Kaszinó csak megidéződik a történet elején; akárcsak a párbaj helyszíne, a halál „helye”, a Kaszárnya, ahol véget ér az ezredes élete. A történet java része a Kocsmában játszódik, amely – a novella minden

realitáseffektje ellenére, a szisztematikusan kidolgozott metaforikus utalásoknak köszönhetően – egyfajta köztes létszféraként, „átmeneti léthelyzetként” is értelmezhetővé válik. (vö. Szegedy-Maszák 1980: 68–71.) Az ezredes itt veszíti el fokozatosan identitását, s „felszámol” mindent, ami a földi léthez kötné: átöltözik, így senki nem sejt meg benne a nagyvilági urat; rá nem jellemző szokásoknak hódol, indokolatlan tetteket hajt végre, kétértelmű mondatokat mond, s megjegyzései meglepő empátiára utalnak az általa nem ismert (gyakran „kóficnak” nevezett) újságíró irányába.

Az identitásvesztés, majd a halálba átlépés metaforikus stációi is kirajzolódnak a történetben: a „fertelmes éhség” a testi lét kiüresedésére utal, az evés utolsó áldozatnak (utolsó vacsorának) tűnik a lélek felszabadítása előtt, a rengeteg emlékfoszlány valamint az újságíró iránt érzett lelkiismeretfordulás pedig a halál előtti gyónás, vezeklés rítusára asszociál. Ezt a folyamatot tetőzi be a novella vezérmetaforája, az „utolsó szivar” elszívása: metaforikus szinten lényegében a szivar elszívásakor, a lelket jelképező füst kiengedésekor „hal meg” az ezredes, a halálba átlépés öntudatlan rítusainak elvégzése után. A szivar elszívásakor – a történetmondás metonimikus regiszterén – hiába ébred öntudatára az ezredes, itt már nem ő irányítja a sorsát, a szöveg metaforikus szintjén már véget ért az életútja:

Komolyan és ünnepélyesen gyújtotta meg kis bunkóját az ezredes, miután az aranypiros papírszalagot megvetéssel leszakította róla. Mily balga volt, hogy csak egy délutánra is el akarta felejteni rangját, társadalmi állását, baráti körét és megszokott életmódját, hogy „leereszkedjen” egy ismeretlen emberhez, annak feltételezendő szokásaihoz, mintegy kiengesztelésül azért, hogy estére agyonlövi – megszabadítván őt a földi élet gyötrelmeitől. (Krúdy 1990: 631.)

FELHASZNÁLT IRODALOM

Abbott 2007

H. Porter ABBOTT, *Story, plot, and narration = The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David HERMAN, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 2007, 39–51.

Barta 2003

BARTA János, *Tímár Mihály, az aranyember* = B. J., *Arany János és kortársai*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003, II, 176–198.

Bartis 2001

BARTIS Attila, *A nyugalom*, Budapest, Magvető, 2001.

Benyovszky 2006

BENYOVSZKY Krisztián, *Az elbeszél metafora*, Világosság, 2006/8-9-10, 137–144.

Culler 2001

Jonathan CULLER, *Story and Discourse in the Analysis of Narrative* = J. C., *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, London – New York, Routledge, 2001, 188–208.

Csúry 1999

CSÚRY Károly, *Az elbeszélés-világ konstrukciós alapelveiről (A néhai bárány)* = *Mesterek, tanítványok*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Budapest, Magvető, 1999, 541–554.

Kemény 2002

KEMÉNY Gábor, *Bevezetés a nyelvi kép stilisztikájába*, Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2002.

Krúdy 1990

KRÚDY Gyula, *Utolsó szivar az Arabs Szürkénél* [1927] = *Krúdy Gyula válogatott novellái*, Budapest, Szépirodalmi, 1990, 611–633.

Kulcsár-Szabó 1987

KULCSÁR-SZABÓ Ernő, *Metaforikusság és elbeszélés* = K. Sz. E., *Műalkotás – Szöveg – Hatás*, Budapest, Magvető, 1987, 57–93.

Kulcsár-Szabó 1996

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Beszédaktus, szerepkör, irónia: Az Isten háta mögött mint elbeszélés* = K. Sz. E., *Beszédmód és horizont*, Budapest, Argumentum, 1996, 157–185.

Mikszáth 1957

MIKSZÁTH Kálmán, *Beszterce ostroma* [1894], s. a. r. BISZTRAY Gyula, Budapest, Akadémiai, 1957.

Mikszáth 2010

MIKSZÁTH Kálmán, *A néhai bárány* [1882] = M. K., *A tót atyafiak; A jó palócok*, Budapest, Európa, 2010, 121–128.

Móricz 1988

MÓRICZ Zsigmond, *Tragédia* [1909] = *Móricz Zsigmond válogatott novellái*, Budapest, Szépirodalmi, 1988, 106–112.

Riffaterre 1998

MICHEL RIFFATERRE, *Szimbolikus rendszerek a narratívában*, ford. MÁTHÉ Andrea = *Narratívák 2.: Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 1998, 61–84.

Szegedy-Maszák 1980

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Metaforikus szerkezet Kosztolányi Caligula és Krúdy Utolsó szivar az Arabs szürkénél című szövegében* = Sz.-M. M., „A regény amint írja önmagát”: *elbeszélő művek vizsgálata*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1980, 58–71.

Thomka 1980

THOMKA Beáta, *A pillanat formái*, Újvidék, Forum, 1980.

Thomka 1988

THOMKA Beáta, *Tudattörténet és álomelbeszélés* = T. B., *Esszéterek, regényterek*, Újvidék, Forum, 1988.

Tomasevszkij 1998

BORISZ TOMASEVSKIJ, *Irodalomelmélet* [1928], ford. SZÁNTÓ Gábor András = *A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓRAY Antal, VILCSEK Béla, Budapest, Osiris, 1998, 268–286.

Schmid 1999

WOLF SCHMID, *Ekvivalenciák az elbeszélő prózában*, ford. HORVÁTH Kornélia, Helikon, 1999/1–2, 180–207.

IX. Az intertextualitás jelenségeköre

BODROGI FERENC MÁTÉ

BEVEZETÉS

Minden szöveg mögött másik szöveg van (a *The Cambridge Handbook a subtext* terminusával beszél e jelenségről: Voss–Wiley 2006: 572–582.). Minden egyes egyéni narratívum különféle közösségi szólamokba ágyazódik bele, diszkurzív életet élve a kultúra végtelen hálójában. Minden megnyilatkozás, irodalmi mű, sőt maga a személyiség is a diskurzus eredménye. A narratív kifejezés a diskurzus, vagyis a közösségi szólamok és tematizációk specifikus területének számít, s a kérdés arra irányul, az elbeszélt narratívumnak milyen a szubtextuális háttere, mivel minden egyes egyéni narratívum struktúráját alapvetően befolyásolja diszkurzív-társas kötöttsége. Walter J. Ong vonatkozó, kissé elfeledett megállapítása, hogy nyelvi jellegű tranzakcionális beágyazáson kívül megnyilatkozás, narratívum nem létezhet. Amennyiben a szöveg statikus és rögzített, még nem megnyilatkozásnak, hanem vizuális konstrukciónak számít. A szöveg kizárólag *extratextuális* kódok által (olvasás, értelmezés, hangoztatás) tehető megnyilatkozássá, csupán ezek által bír jelentéssel, a kódolás folyamata ugyanakkor szintén mindig diszkurzív vezérlésű. A gondolatmenet magja a „feltartóztatott dialogicitás”: minden narratívum köztes állomása valamilyen diskurzusnak, más szövegeknek, a kultúrának. (Ong 1998: 144–145.) A kultúra tehát nyelvi minőségű és kapcsolatorientált, vagyis *intertextuális*: szövegközi. A szövegeken túli, *extratextuális tér* pedig – ami Gérard Genette-nél például még külön, „nem-szöveges” szféraként adott – manapság már szintén szöveges jelenségnek minősül, amennyiben beszédalapú, interdiszkurzív maga a társadalmi valóság is, hiszen történelmi és ehhez hasonló utalások jelöltjeiről is csak szövegekből értesülhetünk, tehát nincsen olyan tér, ami kívül lenne a textuson. (vö. Kulcsár-Szabó 1995: 509.) Mindezekből következően az ember (az író, az olvasó) maga is „grammatika”: ő az a hely, amelybe az idézetek beleíródnak, ő az a találkozási pont, ahol a különféle kulturális alakzatok, ideológiai konvenciók összetalálkoznak. Egyszerre edény, melybe szövegek ömlenek, és egyszerre lehet fészke diskurzusok hadának, melyből témák, formák tömege ered. Köztes médiuma a jeláramlásnak.

AZ ELŐD ÉS A HŐSKOR: BAHTYIN ÉS A POSZTSTRUKTURALISTÁK

Az imént felvillantott diskurzuelméletek, s az azokkal szorosan együttmozgó intertextualitás-elméletek szempontjából is meghatározó jelentőségű, ötvenes évekbeli munkáiban Bahtyin hasonlóan érvel, amikor arról ír, hogy a szó mindig dialogikus,

beszélget a hagyománnyal és a környezetével, a nyelv alapegységét pedig nem az individuális beszéd vagy a nyelvtani mondat adja, hanem a beszéd szavának dialogikus (diszkurzív) kiterjesztése, mely valóságot teremt. A nyelv használatát az ember ugyanakkor mindig valamilyen egyedi, konkrét élőszóbeli avagy írott megnyilatkozásban valósítja meg (ez lehet akár egy szitokszó gyökérratárgya is), amelynek legfontosabb jellemzője „kompozicionális fölépítése”, ami bennefoglalja a beszédtemát és a nyelvi stílust is, alkalmazási területtől és beszédcéltól függően. (Bahtyin 1988: 246.) Természetesen minden megnyilatkozás egyéni, ugyanakkor a nyelvhasználat minden szférájában kialakulnak a rá jellemző – viszonylag állandó – közösségi megnyilatkozástípusok (a köszönőformuláktól a nagyregényekig), amelyeket Bahtyin a „beszéd műfajainak” nevez.

A nyelvi érintkezésnek az egyes életszférákra jellemző sajátos feltételei bizonyos tipikus beszédműfajokat alakítanak tehát ki, viszonylag állandó tematikus, kompozicionális és stiláris megnyilatkozási formákat eredményezve. Az irodalmi művek összetett beszédműfajoknak (nagyűfajoknak) számítanak, ám olyanoknak, amelyek lényegileg nem különböznek az egyszerű, a közvetlen érintkezésből származó beszédműfajok (kisűfajok) sokaságától, melyeket adott esetben magukba is olvasztanak. A műfajokat mindezek értelmében leginkább a tradíció, illetve kortárs szövegek határozzák meg. Minden ember beszéde úgy alakul, hogy szüntelenül más egyének idegen megnyilatkozásaival érintkezik – vagyis idegen szavakat sajátít el –, e megnyilatkozások pedig nem közömbösek egymás iránt, hanem tudnak egymásról és kölcsönösen belejátszanak egymásba. A megnyilatkozásokat a beszédalanyok váltakozásának és e *dialogikus felhangoknak* – vagyis tulajdonképpen intertextusoknak – a távoli, alig hallható hangbarázdái mintázzák. Dialogikus minden, mondja Bahtyin, aminek értelme és jelentése van; mindennek vannak nyomai, idegen megnyilatkozásokra vonatkozó dialogikus utalásai. Ezek emlékeznek egymásra, szerkesztik egymást, beszédalanyokat váltanak: barázdált beszédek. (Bahtyin 1988: 274.)

Mint Julia Kristeva kifejti, Bahtyinnak tulajdonítható az a felismerés, hogy minden megnyilatkozás „láncszem”, hogy minden szöveg úgy épül fel, mint egy idézetekből álló mozaik, minden szöveg más szövegek bekebelező átalakításával jön létre. A *heteroglosszia* (amit Bahtyin dialogicitásnak is nevez) Bahtyin szerint nem csupán az irodalmi, hanem bármely szó sajátja is, hisz a már mondotthoz, ismerthez ezeknek is feltétlenül igazodniuk kell. Így az intertextuális összefonódottság a szociokulturális térben megjelenő minden megnyilvánulás tulajdonságának számít; ezek mind eleven, intenzív kölcsönhatásban vannak egymással. (Hallet 2014: 209.)

Julia Kristeva Bahtyin e dialogicitás-elmélete nyomán vezette be a fogalmat a francia irodalomelméleti gondolkodásba. (Angyalosi 1996: 4.) Feltehetően maga a szó – *intertextus* (magyarosan leginkább: „vendégszöveg”, „visszhangszöveg”) – is az ő leleménye, vagy legalábbis abban a posztstrukturalista szellemi körben, a *Tel Quel* című folyóirat körében (Derrida, Barthes, Foucault) született 1967 tájékán, amelynek oszlopos tagja volt. Bár a szövegek közötti kapcsolatrendszerek dimenziójára már korábban felfigyelt (főleg az orosz) irodalomtudomány (vö. Gránicz 1996), ennek vizsgálatára átütő erővel Kristeva hívta fel tehát a figyelmet Franciaországban. Irodalomtudományi szempontból az intertextualitás fogalma a nyolcvanas években vált még jelentősebbé, amikor az anglisztika irodalomtudományi ágában is befolyásos paradigmává vált. A kezdeményezés fejlődését

később az intertextualitás nagyon tág fogalmával történő szembesülés, illetve az attól való különféle elhatárolódások határozták meg.

Az egymással egyenrangú, egyetlen időmetszetben megjelenő különböző forrású szövegek, ideológiák, idézetek koncepciójára támaszkodott az intertextualitás ilyen elgondolása, mely a francia szerzők munkáiban már nem csupán egyetlen szépirodalmi szerzőre és nem is csak a szépirodalomra vonatkozott, hanem mindennemű szövegre. Szerző és mű kölcsönös tekintélye az, ami a posztstrukturalista elméletekben megkérdőjeleződik, s e kritika nyomán egy olyan szövegvilág képe sejlik fel, ahol a kreatív, individuális szerzőséget felváltja a név nélküli szövegáramlás, illetve a földrajzi, időbeli határokon átívelő „kollaboratív” produkció. A merev határokkal rendelkező művet az egymással hálózatszerűen kapcsolódó, állandóan alakuló szövegtenger, a passzív befogadót pedig a szöveget kreatívan értelmező olvasó. (Gács 2006)

A kezdeti francia, radikálisabb koncepciók tágan értelmezik tehát az intertextualitás fogalmát: minden szöveg kapcsolatban áll valamilyen módon a már meglévő szövegekkel. E megközelítésmód leginkább az 1960-as, 1970-es évek strukturalizmus utáni kutatásaiból származik, s főként Kristeva, Riffaterre és Barthes munkásságához köthető. Ez a koncepció egy kitágított szövegfelfogáson alapul tehát, melynek értelmében a szöveg kevésé körülhatárolható. Kristeva értelmezése szerint a kulturális jelrendszerek minden formája és maga a kultúra is szövegnek tekinthető. Minden szöveg csak a korábbi szövegekhez viszonyítva hozható létre, illetve értelmezhető. (Gyuricza 2014: 156.) S ha minden szöveg alapvetően önmagán túlra, egy diszkurzív dimenzióba és ezzel a kulturális térbe mutat, akkor a kultúra tekinthető mindezen intertextuálisan összefonódott szövegek tömegének, tehát egyfajta *szupertextus*nak. (Hallet 2014: 210.)

ALAPMODELLEK

Az intertextuális olvasás nem lezárni akarja a jelentést, hanem felmutatni a jelentések pluralitását; nem értelemegésként tekint a szövegre, hanem bejárja „jelentésszárait”; az egyedi szöveget nem rendeli alá semmilyen modellnek, hanem bejáratként tekint a szövegek intertextuális hálózatába. Az eredeti műalkotásról mindezáltal áttevődik a hangsúly a szerző imitáló, újrendező, *újrakombináló* tevékenységére. A szerző eredetiségének és újat teremtő képességének a kétségbevonása azt is jelenti, hogy előtérbe kerül a szövegek létrehozása mint időt és teret átívelő *kollektív alkotás*, s maguk a szövegek pedig mint sokforrású, sokszólamú, állandó változásban lévő képződmények tárulnak a szemünk elé. (Gács 2006)

Julia Kristeva szerint az intertextualitás az a szövegbeli együttműködés, mely egy adott szövegen belül jön létre, ahol más szövegekből származó különböző megnyilatkozások keresztezik egymást. Roland Barthesnál az intertextusok anonim formulák, tudattalan vagy automatikus, idézőjelek nélkül alkalmazott idézetek. Michael Riffaterre szerint pedig egyenesen az irodalmiság fokmérője az a jelenség, melyben az olvasó egy mű és az azt megelőző vagy követő más művek között fennálló összefüggéseket észleli. (Kányádi 2017: 6.) Az irodalom tehát a legteljesebb *pluralitás*, az értelmi valóságunkat

megalkotó (szöveg)univerzum „közepe”; az intertextualitás pedig tulajdonképpen az irodalmiság létmódja, lehetőségfeltétele, definitív eleme. Láthatóan igen hamar megjelennek azok az elképzelések, amelyek egy általános „szöveguniverzum” fogalmából kiindulva a szövegthalmazként értett irodalom alapvető létmódjaként értelmezik e jelenséget. (Kulcsár-Szabó 1995: 495.)

A szövegköziség gondolatának felvetődése egy tágabb problémakörbe ágyazódott bele, melyben a fő kérdések a szubjektum identitása, az emberi lényeg rögzíthetősége, az értelem, az igazság és a nyelv egymáshoz való viszonya volt. E korszakban, a 20. század közepe táján egyszerre ingott meg az *egészlezes műre* és a *zseniális szerző* státusza, amelynek rendíthetetlensége több évszázad irodalmi gondolkodásának alapja volt. A műalkotás helyett korpuszról, szövegről esik szó, amelynek határai korántsem evidensek, a szerzői individualitás és kreativitás helyett pedig a textualitás működéséről, amelyben a hajdan félistenként tisztelt alkotó szerepe egyre inkább egy tulajdonjogi aktus funkcionális elemére korlátozódik csupán. Mindez persze a befogadó játékerét és a vele szemben megfogalmazódó elvárásokat sem hagyja érintetlenül: az olvasó aktív alkotótársrá válik. (Angyalosi 1996: 5.) Barthes például azt mondja, hogy minden textus intertextus, hogy a szerző maga is csupán „kompilátor”, a talált hagyomány innovatív felhasználója, hiszen a romantikus zseni *tabula rasája* nem létezik. A szöveg pedig hajdani idézetekből álló új szövedék, idézőjel nélküli idézet, sokdimenziós tér, melyben sokféle írás verseng és fonódik össze; idézetek szövedéke, amelyek a kultúra ezernyi forrásából rajzanak elő. (Barthes 1996) Barthes szerint, aki talán a legradikálisabb felfogást képviseli az intertextualitást illetően, az egyes szöveg – amely mindig már más szövegekkel leírt dolgokra vonatkozik – csupán *visszhangkamra*. (Kulcsár-Szabó 1995: 503.)

A *transzformáció*, a *transzpozíció*, a *konnexió*, az *asszimiláció* visszatérő kulcsfogalmak. Az intertextus mindig transzformálódik (átalakul) egy új szöveggörnyezetbe kerülve (transzponálódva), melybe asszimilálódik (szervesül), de melynek megalkotásában részt is vesz egyszersmind e konnexióval (kapcsolódással). Nem mellékes, hogy Kristeva intertextualitás helyett tudatosan a *transzpozíció* terminusát favorizálja, amennyiben az intertextualitás terminusa egy vagy több jelrendszer egy másikba történő áthelyeződését, átrendeződését jelöli nála. (Jenny 1996: 28.) Kristeva *ideologémának* nevezi azt az általános funkciót, amely az intertextualitás terében egy konkrét struktúrát (például a regényt) más struktúrákkal (mondjuk a tudomány vagy a politika diskurzusával) kapcsol össze. Egy szöveg ideologikusságát más szövegekkel való kapcsolatán keresztül lehet tehát meghatározni. (Kristeva 1996: 19.) A szövegből itt „produktivitás” lesz, ami minden kijelentést intertextuálissá tesz egy olyan kontextusban, ahol a kontextus ideológiai konnotációkat is nyer, mintegy az egész kultúrát, annak diszkurzusait is magában foglalva. Az intertextualitás ily módon nemcsak a szöveg struktúráját határozza meg, hanem társadalmi és történelmi koordinátáit is, hiszen Kristeva szerint a megismerő szubjektum számára az intertextualitás olyan fogalom, amely azt jelzi, milyen módon olvassa a szöveg a történelmet és hogyan olvad bele. Kristeva is diszkurzusok metszéspontjaként tekint a szerzőre, a szöveg pedig nála mintegy önmagát hozza létre más szövegekből, azok feldolgozásával és átalakításával. (Orosz 2006: 133.)

Olyan esetekben, ahol a szövegek közötti kapcsolódás nyilvánvalóan jelölt, a szöveg felhívó struktúrájában megjelenhet a kifejezetten intertextuális olvasásra való „felszólítás”, de látenszen egyébként is. Az intertextuális „fordulatot” Roland Barthes és Michel Riffaterre az irodalomtudomány ama nagy paradigmaváltásához kapcsolja, amely a szerző-szöveg viszonyról az olvasó-szöveg viszonyra helyezte át a hangsúlyt. (Kulcsár-Szabó 1995: 498.) Az irodalom befogadása és értelmezése tulajdonképpen intertextuálisan kondicionált, a jelrendszerek „transzpozíciója” mindig alapvető hatótényező, hiszen az egyes szövegek, fordulatok, szókapcsolatok mindennapi kommunikatív kontextusukból kiszakadva jelennek meg, és kerülnek egy másfajta (esztétikai) érzékelést magával vonó kommunikatív folyamatba. Ezt a jelenséget, felismerést közelítette meg Bahtyin akkor, amikor a szó dialogikus természetét vizsgálva arra következtetett, hogy a szó a már mondott szavak atmoszférájában hatol előre. (Kulcsár-Szabó 1995: 501.)

A Derridától származó *différence* (elkülönböződés) fogalom világíthatja meg leginkább azt a folyamatot, amely során a világba lépő szöveg feloldódik az intertextuális hálóban, s így folytonosan elkülönözik az eredettől, ugyanakkor a szövegüniverzum viszonyrendszerei dinamikájának köszönhetően nyomokat hagy azon. A hagyomány, amely csak szöveggként maradt ránk, illetve csak szöveggként értelmezhető, „nyomot” hagy a vele szembesülő szövegeken. Ily módon a hagyományhoz való viszonyra egy korszak vagy szerző műveiben az ezekből nyerhető intertextuális utalások értelmezéséből lehet következtetni. És mivel egy szöveg intertextuális eljárásai mindig utalnak saját történetiségükre, a szövegekből olyan lényeges információkat nyerhetünk az adott irodalmi diskurzusra vonatkozóan, amelyek alapvető művelődéstörténeti összefüggések megvilágításával elősegíthetik a történeti horizontok minél részletesebb rekonstrukcióját is. (Kulcsár-Szabó 1995: 503–504.) A dekonstrukció szövegfogalma a szövegek kapcsán a „használati létezés” hangsúlyozza: az egyik szöveg csak azáltal létezik, hogy egy másik szöveggel lényegi kapcsolatba kerül. A szöveg vizsgálata nem egyéb – vallja Derrida –, mint a használat formáinak feltárása. Az új szöveg elkülönülő hálózat, nyomok szövete, amelyek más elkülönülő nyomok szövetére, egy vele szembeni másik szövegvilágra utal, áthatolva határokon, kereteken. Csak intertextualitásban létezik szöveg. Minden jövődő szöveg csak a jelen és a múlt szövegeiből születhet. (Szívósné 2005: 466.)

Marshall McLuhan az intertextuális jelenségek kulcsát a média fejlődésében keresi. Számára minden irodalmi emlékezet a kor médiájára jellemző memorizációs kapacitásnak a függvénye. Az információs technológia megújulása az emlék-lerakatok hirtelen felduzzadását okozza, melyek hatással vannak a divatos műfajokra is. „Intertextuális krízisidőszakok” tehát nála az egy-egy új médium bevezetését követő évek. Ezzel magyarázható, hogy a reneszánsz és a 20. század eleje az irodalmi intertextualitásnak két kulcsfontosságú pillanata. (Jenny 1996: 25.)

Riffaterre megközelítésében az intertextualitás az a jelenség, amelyben az olvasó egy mű és az azt megelőző vagy követő más művek között fennálló összefüggéseket észleli. (Riffaterre 1996: 67.) Miként ő maga fogalmaz, a szöveg és olvasó közötti „kontrollált interreláció” alkotja az irodalmi jelenséget, nem önmagában a szöveg. (vö. Kulcsár-Szabó 1995: 518.) Riffaterre véletlenszerű intertextualitásnak tartja az olyan kapcsó-

latokat, amelyek észlelése gazdagíthatja ugyan a szövegkomplexitást, homályban maradása ugyanakkor nem befolyásolja érdemileg a megértést. A *kötelező* intertextualitás ugyanakkor egyfajta „olvasási szabályként” irányítja az üzenet irodalmi vonatkozású megfejtését. (Riffaterre 1996: 68.) Még az egyes művek ahistorikus olvasását is intertextuálisnak foghatjuk fel. A mindig egy nyelvközösség tagjaként létező befogadó számára ugyanis még ebben az esetben is ott van az a viszonyrendszer, amely az irodalmi műalkotások szöveg(részlet)ei és ugyanazon szövegrészletek kommunikatív beszédhelyzetéből való ismerete, vagyis az olvasó kommunikatív kompetenciája és tapasztalata, *szociolektusa* között feszül. Nem véletlen, hogy Riffaterre-nél a szociolektus olyan, mint az intertextus. (Kulcsár-Szabó 1995: 501.)

A szövegköziség egyik jellegzetes fajtáját Victor Žmegač *kontrasztív intertextualitás*nak nevezi. Ennek lényege, hogy a műben megjelenő szöveg szemben áll az olvasó tudatában konstituálódott konvenciókkal. Ilyen kontrasztív jellegű intertextualitás például a paródia, mely kiforgatja egy műfaj, írásmód addigi szabályait és jellegzetességeit, de ilyen intertextuális eljárás a fikcionalitást erősítő módszer is, melynek hatására lehetetlen egy szöveget nem konstruált irodalomként olvasni, vagyis elvész a valóságosság illúziója. (Szívósné 2005: 464.) Megjegyzendő, hogy a fikcionalitást erősítő eljárás ellentétként számantartható egy, az irodalom és valóság összefüggéseit erősítő intertextuális alternatíva is. Itt az intertextualitás a történet hitelességét hivatott hangsúlyozni: azt a tényt, hogy vannak az ember életének olyan alapvető jelenségei, helyzetei, amelyek önmagukat ismétlik, s ismétlődő motívumokként épülnek be az irodalom nagy műveibe. Az irodalomnak tehát a valóság az alapja, ám azzal együtt, hogy a valóság nem más mint az érvényes irodalmi motívumok ismételtetése. (Žmegač 1991: 218.)

A posztmodern kort megelőző, de azt már nagyban előlegező, afelé mutató intertextualitás az úgynevezett *relativizáló* típus, mert először ez veti föl egyazon mű különböző interpretációinak lehetőségét. Az ilyesféle mű a totális intertextualitáson alapszik: minden részlete politikai, kultúrtörténeti, irodalmi példák, idézetek, célzások tárháza. Az írói cél az intertextuális kapcsolódások révén egyfajta összehasonlítás és viszonylagosság elérése. (Szívósné 2005: 465; Žmegač 1991: 220.) Žmegač szerint az intertextualitás arra utal, hogy az irodalom nemcsak az emberi fantázia lehetőségeinek megnyilvánulása, de bizonyítéka a konvenciókkal és a költészettani modellekkel való kreatív, akár ironikus játék szabadságának is. Egy másik, már meglévő szöveggel való kapcsolatban e többtermészetű játékosság utánkövethető. Az irodalom irodalmat generál, s ez Žmegač szerint autonómiájának egyik ismérve egyben. (Žmegač 1991: 215.)

A szövegek közötti érintkezés Renate Lachmann szerint is idegen jelek asszimilációja, transzpozíciója és transzformációja. Az intertextualitás nála összekapcsolódik a *kulturális emlékezet* fogalmával, amennyiben a szöveg emlékezete saját intertextualitása: a kulturális emlékezet ugyanis „archiválja” a kultúra emlékeit, amelyek megőrződnek és újra előhívhatók. Az intertextualitás jelensége úgy kapcsolható össze a kulturális emlékezettel, hogy a különböző írásmódok, hagyományok, irodalmi konvenciók és kánonok intertextuális feldolgozása kulturális emlékezetmunkának minősíthető. A kultúra ennek megfelelően intertextuális szövegvonatkozások révén (is) artikulálódik, hagyományozódik, revitalizálódik. (Orosz 2006: 136.)

Az intertextualitást radikálisan totalizáló, illetve bizonyos konkretizálható szövegkapcsolatkora leszűkítő „szélsőségei” mellett az úgynevezett *közvetítő* intertextuális modellek – Riffaterre-hez hasonlóan – hangsúlyosan figyelembe veszik a szövegalkotás és a szövegértelmezés produktív és receptív folyamatait is. Mivel e koncepciók a szöveget nem statikus produktumként értelmezik, az intertextualitást sem alapvető szövegjellemzőnek tekintik, hanem az értelemalkotás dinamikus (produktív és receptív) folyamataihoz kötik, amelyekhez szükségesek ugyanakkor a szövegben található jelzések is. Susanne Holthius recepcióorientált koncepciója például a szöveg feldolgozásának folyamatát állítja a középpontba, amely elmélete szerint intertextuális viszonyok által irányított folyamat, s alapvetően a szövegben található intertextuális jelzések befolyásolják. (Gyuricza 2014: 160.) Holthius tehát azt hangsúlyozza, hogy az intertextualitás észlelése az olvasótól függ, ugyanakkor a szöveg maga is irányítja. (Orosz 2003: 105.)

Az intertextuális viszonyok germanista fókuszú tipologizálásakor három alapvető típust különböztethetünk meg: a *referenciális* intertextualitást, a *tipológiai* intertextualitást és a *szövegfajták közötti* intertextualitást. (Gyuricza 2014: 162.) A *referenciális* intertextualitás a hagyományos *szöveg-szöveg* szintű kapcsolatokat, vagyis az egyes szövegek közötti konkrét utalásokat jelenti. A konkrét szöveg és valamely *szövegfajta* közötti viszony alkotja az intertextualitás második, tipológiai típusát. A tipológiai intertextualitás esetében leginkább a szövegfajtától való eltérés, valamint a szövegfajták keveredése lehet érdekes. A tipológiai intertextualitás a konkrét szövegek alapvető, szövegfajta által történő meghatározottságát jelenti, amelynek értelmében a konkrét szöveg bizonyos szövegfajta reprezentánsa, és az adott szövegfajta releváns jegyeit mutatja; *szöveg-szövegminta* szintű kapcsolat tehát. (Gyuricza 2014: 164.) A harmadik, szövegfajták közötti intertextualitás felfogása szerint a szövegfajták strukturált részrendszereket alkotnak, és különböző *interakciós keretekbe* sorolhatók (például televíziós szövegfajták, reklám, törvényhozás). Az egyes szövegfajták hálózatos jelleggel funkcionális-paradigmatikus viszonyban állnak egymással, az ilyen értelemben összetartozó szövegfajták pedig együttesen komplex kommunikációs feladatok ellátására képesek. Egy televíziós epizódnak vannak például „előzmény-szövegfajtái” (forgatókönyv, ajánló) és vannak „következmény-szövegfajtái” (nézői hozzászólások, kritika). (Gyuricza 2014: 166.)

A magyar irodalomtudományban az 1960-as évek vége óta szintén létezik egy olyan megközelítésmód, amely ugyan nem alkalmazza az intertextualitás-kutatások terminológiáját, mégis „intertextuális” felfogásnak minősíthető. Az *emléma* és a *motívum* sajtóosan értelmezett fogalmát használva Bernáth Árpád igyekezett összekötni a szövegek belső viszonyaira, úgynevezett motívum-struktúrájára irányuló szövegelemzést az emlémastruktúra, vagyis a szövegekülső kapcsolatok elemzésével. Ebben a felfogásban a szöveg belső szemantikai viszonyainak (azaz motívum-struktúrájának) elemzésében jelentős funkciója van a szövegen kívüli emblematis elemek szemantikai funkciójának és integrációjának. (Orosz 2006: 137.)

A KLASSZIKUS: GÉRARD GENETTE

A *restriktív* (korlátozó) intertextualitás-fogalom képviselői törekszenek az intertextualitás eredendően tág – tulajdonképpen totalizáló – és szükségszerűen csak igen bizonytalanul definiálható fogalmának leszűkítésére. A restriktív koncepciók a szöveget körülhatárolható és viszonylag önálló képződménynek tekintik, az intertextualitást pedig a szövegleírás aspektusaként értelmezik, s leszűkítik a konkrét szövegek között kimutatható utalásokra. Az intertextualitás fogalmán ekkor nem a „szövegek univerzális kapcsolatrendszere” értendő, hanem a konkrét szövegek között felfedezhető egzakt kapcsolatok. (Gyuricza 2014: 157.) E megközelítésmód gyakorlatias célja így általában a szövegek közötti különféle viszonyok differenciálása és tipológiája. A restriktív felfogáshoz sorolható klasszifikációknak a magyar kontextusban is legelterjedtebb mintapéldája Gérard Genette rendszere.

Genette tett a legtöbbet azért, hogy az intertextualitás fogalmából a lehető leghasználhatóbb, ugyanakkor világos feltételek között működő tipológiát alakítson ki. 1982-es *Palimpsestes* című kötetében javaslatot tett a *transztextualitás* fogalmának bevezetésére, amely vonatkozatható valamennyi, az adott textust „transzcendáló” (kiterjesztő, meghaladó) textuális jelenségre. Genette-nél transztextuális minden olyan működésmód, amely a szöveget nyílt vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel. Az intertextualitás fogalmát fenntartja az egyik szövegnek a másik szövegben való effektív jelenléte számára. *Paratextualitás*nak nevezi azt a kapcsolatot, amelyet a szöveg a maga közvetlen szöveges környezetével tart fenn (cím, alcím, elő- és utószó, jegyzetek). *Metatextualitás* a neve a szövegre vonatkozó kritikai-minősítő jellegű, azt valamiféleképpen kommentáló kapcsolatnak. *Hypertextualitás*sal jelöli az egyik szöveg átalakításával vagy utánzásával létrehozott új szöveget, s végül *architextualitás*nak mondja azokat a rendszerszerű viszonyokat, amelyek a szöveget kimondatlanul valamilyen műnemi kategóriához fűzik. Ez az újonnan felépített apparátus a maga világosságát és alkalmazhatóságát azon az áron teremti meg, hogy az eredeti fogalom (intertextualitás) érvényességi körét a közvetlen idézetre, a plágiumra, valamint az allúzióra redukálja, míg kezdetben az intertextualitás – mint láttuk – egy átfogó alapjelenség néven nevezése, az irodalom legfőbb, egyetemes aspektusa, az irodalom „irodalmisága” maga. Ez a koncepció az intertextualitást általános fogalomnak tekinti, filozófiai és ideológiakritikai alapokon érvel, sajátos terminológiát használ, és főleg általános tanulmányokat folytat, konkrét szövegelemzésekre nem koncentrál. (Orosz 2006: 132.) Ehhez képest lesz jóval instrumentálisabb és praktikusabban konkrétabb Genette alábbiakban ismertetett rendszere. (Genette 1996)

Genette-nél egy szöveg „textuális transzcendenciájának” eredménye mindaz, ami a szöveget nyilvánvaló vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel. A transztextualitás különbözik attól a másik transzcendenciától, amely a szöveget a szövegen kívüli (*extratextuális*) valósághoz kapcsolja. A konkrét intertextualitás két vagy több szöveg együttes jelenlétéből fakadó kapcsolat, azaz egy szövegnek egy másik szövegben való tényleges jelenléte. A legexplicitebb és a legszószerintibb változatát a régebbi szöveg (*pretextus*, *archetextus*) és az újabb között az idézet (*citátum*) hagyományos gyakorlata képviseli (idézőjelekkel, pontos utalással vagy anélkül); nem ennyire explicit s nem ennyire kanonikus a *plágium*, ami egy be nem vallott, jelöletlen, de szó szerinti kölcsönzés (szak-

szövegek esetén büntetőjogi kategória); még kevésbé explicit és még kevésbé szó szerinti forma a célzás, utalás vagyis *allúzió*, a legkevésbé azonos és legkevésbé tudatos, sőt leginkább reflektálatlan hatás pedig a *reminiscencia*. Azonos szerzőségű szövegek között *intratextuális* kapcsolatról beszélhetünk, melyben a kapcsolóelem az önidézet (*autotextus*). Ilyennek minősül maga a közös szerzői név is, mely elsőrangú és nyílt „self-echo” jelent a többi intertextus, visszhang-szöveg között.

A második típust az a *paratextuális* kapcsolat alkotja, amely egy irodalmi mű formálta egységben a tulajdonképpeni szöveg és *környezete* között áll fenn: cím, alcím, belső címek, előszók, utószók, bevezetők, előljáró beszédek, lapszéli, lapalji, hátsó jegyzetek, mottók, illusztrációk, mellékelt szórólap, címszalag, borító és számos más járulékos jel, melyek a szövegnek kontextust teremtenek. A tulajdonképpeni szövegtestet körbevevő kisebb szövegek ezek tehát, az adott könyvön belül *peritextusok* (dedikáció, előszó), az adott könyvön kívül pedig *epitextusok* (szerzői megnyilatkozások, interjúk, levelezés). E paratextuális kapcsolatterület a mű pragmatikai, használati dimenziójának, vagyis az olvasóra gyakorolt hatásának egyik kiváltságos helye: a cím, a könyvajánló vagy éppen a borító képi paratextusa orientálja, kondicionálja a befogadás mikéntjét, előfeltevéseket generálhat, de utólagosan is módosíthatja az adott műhöz fűződő viszonyunkat.

A „textuális transzcendencia” harmadik típusa a *metatextualitás*, az az általában kommentárnak nevezett kapcsolat, amely egy szöveget ahhoz a másik szöveghez köt, amelyről beszél, de amelyet nem feltétlenül idéz, ugyanakkor mindig mérlegre tesz. Ez egy minősítő jellegű, reflektív, kritikai viszony egy adott mű és egy róla szóló másik, olykor szépirodalmi, de inkább szakmai, sőt szaktudományos szöveg között (leginkább: könyvkritika, recenzió, review).

A legabsztraktabb és a legimplicitebb az *architextualitás* típusa, mely egy konvencionális szövegmintára, műfajtypusra utal; azt jelöli, hogyan viszonyul egy mű egy átfogóbb kategóriához, amelybe besorolódik. Egy „néma” kapcsolatról van itt szó, amely legfeljebb egy tisztán rendszerbeli hovatartozásra utaló paratextuális jelzést ad (címbelit, mint például 'Költemények', 'Esszék', illetve legtöbbször cím alattit – 'Regény', 'Elbeszélés', 'Versek' –, mely a borítólapon a címet kíséri). Egy szöveg műfaji helyzetének meghatározása elsősorban nem magának a szövegnek a dolga – bár a szövegek mindig bizonyos műfaji logika vagy éppen ellenlogika alapján szerveződnek –, hanem az olvasóé, a kritikusé, a közönségé, akik elutasíthatják a paratextuálisan jelölt státuszt, egy másik kódot részesítvén előnyben. A műfajok ismerete nagymértékben meghatározza és irányítja minden mű befogadását.

Hypertextuális minden olyan kapcsolat, amely egy újabb szöveget (*hypertextus*) egy korábbi szöveghez (*hypotextus*) fűz úgy, hogy nem kommentárként fonódik rá. Ez a típus egy korábban már létező szövegből származtatott (derivált) szöveget csinál, tehát szövegegészekre vonatkozó relációt jelent, nem részlegeset, mint az intertextualitás. Az új szöveg ilyenkor többé-kevésbé nyíltan fel is idézheti az előzmény-szöveget, de nem feltétlenül beszél róla vagy idéz belőle. Az *Aeneis* Vergiliustól és az *Ulysses* James Joyce-tól különböző fokon és más-más minőségben ugyanannak a hypotextusnak, Homérosz *Odüsszeiájának* a két hypertextusát képviselik, miként az *Ilíász* hypotextusának egyik legszebb magyar hypertextusa Zrínyi *Szigeti veszedelme*. Joyce egy cselekmény-

vázat és a szereplők közötti viszonyok sémáját vonja ki Odüsszeusz eposzából, amelyet aztán egy teljesen más stílusban ad elő. Vergilius ugyanakkor egy bizonyos stílust, beszédmódot vesz át belőle, amelyet egy másik cselekményre alkalmaz. Joyce a lényegében közös főhős történetét meséli el másféleképpen, mint Homérosz (ugyanazt a dolgot másképpen mondani: ez a *travesztia*), Vergilius pedig a maga hőséneke, Aeneasnak történetét meséli el, ám Homérosz modorában (mást hasonlóan mondani: ez a *paródia* – azzal együtt, hogy Vergiliusnál nincs kritikai-humoros él, tehát itt csodáló imitációról, afféle „pozitív paródiáról” beszélhetünk, miként Joyce-nál „pozitív travesztiáról”). A szöveg-változáson alapuló hypertextualitás imitációs és transzformációs eljárásai leginkább a *játékos* (paródia, pastiche), a *szatirikus* (travesztia, torzkép), illetve a *komoly* (transzpozíció, parafrázis) módozatok függvényei, melyek egymással is keveredhetnek. Az *imitáció* megerősítő integráció (parafrázis, pastiche), míg a *transzformáció* változtató integráció (paródia, travesztia). (Orosz 2003: 111.)

A hypertextust a metatextusnál sokkal gyakrabban tekintik tisztán irodalmi műnek, mivel általában egy fikción alapuló műből származva maga is fikciós, szépirodalmi természetű marad. A hypertextualitás is az irodalmiság egyik egyetemes aspektusa: nincs olyan irodalmi mű, amely – valamilyen fokon és az olvasatoktól függően – ne idézne fel valamilyen másik művet. Az euro-atlanti kultúrkör legfontosabb hypotextusa kétségkívül a *Biblia*.

Genette hangsúlyozza e típusok erős összefonódottságát. A kritikai metatextus például a gyakorlatban nemigen valósítható meg idézeti intertextus támasza nélkül. A műfaji architextualitás csaknem mindig imitáció útján alakul ki (Vergilius utánozza Homéroszt), tehát hypertextualitással. Egy mű architextuális hovatartozását gyakran paratextuális jelekkel nyilvánítják ki, maguk e jelek pedig egy metatextus kezdeményei („ez a könyv egy regény”). A paratextus pedig a kommentár számos egyéb formáját tartalmazhatja. A hypertextusnak is gyakran van kommentárértéke: egy travesztia/paródia gyakran kritika, a stílusutánzás (*pastiche*) pedig bizonyos értelemben nyelvi tiszteletadás, sőt hódolat. Megjegyzendő, hogy a genette-i pontosítás ellenére az intertextualitás megőrizte átfogóbb jelentéstartományát. (Kányádi 2017: 6–7.) Genette rendszerének gyakorlati példákon történő bemutatásához lásd Szikszainé 1999: 329–356.

TÖRTÉNETI INTERTEXTUALITÁS

Mint Kulcsár-Szabó Zoltán kifejti, az intertextuális technikák már nagyon régóta – jóval a posztmodern korszak előtt – az esztétikai jelentésalkotás „tudatos” eszköztárához tartoztak. Sőt, az intertextualitás az irodalomtörténeti fejleményben végig jelen van, az irodalom történetiségének egyik legalapvetőbb elemeként. Az esztétikai hatásfolyamat receptív (olvasói, befogadói) oldalról is feltételezi azt, hogy az olvasás aktusában nem egy zárt horizont szembesül a mű struktúrájával, tehát nem egy redukált érzékelést feltételez, hanem egy történetileg, a műveltség által kialakított tapasztalati horizontot. Ha úgy tetszik, ezt a folyamatot „intertextuális olvasásnak” is lehet tekinteni. (Kulcsár-Szabó 1995: 495.)

Ha a szövegidezésen, illetve a konkrét szövegrészekre történő utaláson túl a szerkezeti, tematikus vagy műfaji meghatározás révén kapcsolatot teremtő intertextualitást is figyelembe vesszük, már bizonyosan az egész irodalmi fejlődés olyan legmeghatározóbb elvei közé emelkedhet, mint például a ritmus vagy az ismétlés. Hogy joggal nevezhetjük ezeket a kapcsolatokat intertextuálisnak, azt a magyarázza, hogy az adott szöveg valamilyen módon ezekben az esetekben is jelöli a kapcsolódást más műalkotásokhoz. Viszont az interpretációban további intertextuális hatások is szerepet játszhatnak: egyes poétikai eljárások is kerülhetnek intertextuális megvilágításba. Tehát az irodalom befogadása és értelmezése a legtágabb értelemben teljesen intertextuálisan kondicionált. (Mint Kulcsár-Szabó figyelmeztet, Julia Kristeva többek között éppen a „forráskritikai” értelemben elterjedt használata miatt vált meg az intertextualitás fogalmától, helyette a jelrendszerek transzpozíciójának hangsúlyozását javasolva.) Mindenesetre leszögezhető, hogy az intertextualitás mindenképpen az irodalmi hagyomány „létmódjának” egyik alapvető jellemzője. (Kulcsár-Szabó 1995: 500.)

Kristeva kimutatja, hogy a dialógusként értett befogadási folyamatnak a kommunikatív, információelméletileg is modellálható kapcsolat képezi a horizontális tengelyét, de emellett a *vertikális* tengely tartalmazza e „textuális tér” további dimenzióját, a múlt és a jelenkor szövegei által alkotott irodalmi korpuszt (Kulcsár-Szabó 1995: 502.). Még a dekonstrukciós távlatokban is működik a történetiség faktora: az „intertextuális szövevénytől” behálózottan (Derrida) a „szöveg univerzumba” belépő szöveg feloldódik ebben az intertextuális hálóban, s így folytonosan elkülönözik eredetétől, másrészt a szöveg-univerzum viszonyrendszerei dinamikájának köszönhetően nyomokat is hagy ezen az univerzumon (a hatása alatt van, de hatást is gyakorol rá). Így teremt meg az értelmezésben azt az „esztétikai játékot”, amely egy mű saját történetiségét is megalkotja. (Kulcsár-Szabó 1995: 503.) A groteszk, az irónia, a humor is felhívhatják az olvasó figyelmét a szövegekben megszólaló más szövegekre, annál is inkább, mert jó néhány ilyen jellegű hatás csak az intertextuális olvasatban jöhet létre, hiszen szintén csak történetileg értelmezhető (egy szöveg ironikussága mindig az adott esztétikai hagyományértés függvényében érzékelhető, s ez a hagyományértés nem állandó). (Kulcsár-Szabó 1995: 514.)

Kulcsár-Szabó Zoltán meggyőzően tekinti át, hogy már az ókori görög irodalom is szívesen élt a különböző utalásokkal, annál is inkább, mert a műalkotások tematikáját teljesen meghatározta az az egységes mitologikus világkép, amelynek hagyományozódása jól nyomon követhető a különböző művekben. A hellenizmus művelődési helyzete pedig különösen kedvezett az – immár a mitológia-interpretációk hagyományából kitörő – alluzív és parodisztikus-travesztív műfajok elterjedésének, és a római irodalom fejlődését is nagymértékben befolyásolta az intertextualitás, hiszen a görög hagyomány mellett a *hellenizmus* kori kultúra alkotótényezője is volt. Így alakult ki az a szöveghagyomány, amellyel a keresztény Európa kultúrája szembesült. (Kulcsár-Szabó 1995: 520.) A *skolasztikus* tudományoszmény alapelve szintén egy pontosan meghatározott kulturális örökségre történő hivatkozás volt, mely tovább erősítette az uralkodó kulturális diskurzus intézményesülését. A „tekintélyes” szerzőkre való utalást már a diskurzus legfőbb, saját folytonosságát biztosító eljárása, az oktatási intézmények működése meghatározta, s a művészi szövegalkotást is ily módon tanították, poétikai-retorikai szabályrendszerek

és a példamutató elődök *mintáinak* (intertextusainak) terjesztésével. A humanizmus új művelődéseszményének fordulata valamivel szabadabbá tette a diskurzust, hiszen jócskán megnövelte az eredeti szövegek hozzáférhetőségét. A reneszánsz irodalom idézésformái, alluzív technikái is jóval változatosabb képet mutatnak. (Kulcsár-Szabó 1995: 521.)

A poétikai gondolkodás a 18. századig kölcsönösen integratív viszonyt feltételezett az eredeti szöveg (pretextus) és az intertextus, valamint a műalkotás és az intézményes szöveguniverzum között. Meghagyta viszont az eredeti (originális) szöveg lehetőségét, sőt ezt szükségesnek is érezte a műalkotás létrehozásához. Úgy tűnik tehát, hogy a *normatív* poétikáknál egy olyan szövegfelfogásról van szó, amelyben a múlt kiemelt értékű szövegei egy továbbírható korpuszt képviselnek, amelyhez szinte kötelező a csatlakozás. Vagyis az intézményesen kanonizálódott szöveghagyomány folytonosságát lehetővé tevő szövegeszmény az uralkodó, és az originalitást éppen e szöveghagyomány közvetítésének mindig sajátos módja jelenti. (Kulcsár-Szabó 1995: 522.) A hagyományos intertextualitásra így a *monologikus* jelzőt alkalmazza Kulcsár-Szabó, utalva a pretextust integráló vagy meghatározva értelmező, tehát vele szemben alárendelt szövegalkotói attitűd szerepére az esztétikai kommunikációban. Ez a monologikus jellegű funkcionális még a *klasszicizmusban* is meghatározó, hiszen ebben a korszakban a tekintélyes elődökhöz való visszatérés alkotja az egyik legfőbb esztétikai eszményt. (Kulcsár-Szabó 1995: 525.) Az efféle *integratív* intertextualitás tehát a követésen, az *imitatio* eljárásán alapul, a nagy elődökkel történő versenyre kelés (*aemulatio*) színezetével, mígnem eljutunk az *interpretatív* intertextuális technikákig. Utóbbi gyökere és előképe a parodisztikus-travesztív hellenisztikus hőskor, mely a modern regény éltető közege is egyben. Rabelais, Sterne, Cervantes, Fielding, Wieland prózái maguk is parodisztikus, kritikailag interpretatív intertextuális teljesítmények, az integratív fősodorral lényegében párhuzamosan, azt innovatív módon provokálva. (vö. Kulcsár-Szabó 1995: 524.)

A fordulópontra a 19. század jelentette az intertextualitás funkció-történetében. Az ekkortájt beálló nagy eszmetörténeti paradigmaváltás alapvetően befolyásolta a poétikai gondolkodás diskurzusát éppúgy, mint a korszak történelemszemléletének átalakulását. Ha a *romantika* hagyományfelfogását ebből kiindulva jellemeznénk, hangsúlyossá válna a szakítás az eddig tárgyalt intertextuális funkciókat meghatározó hagyományértelmezési háttérrel. Felbomlott ugyanis az a művészi originalitást gátló egységes kulturális tradíció, amely az imitáció-elvű esztétikai és poétikai diskurzus alappilléret képezte legalább a reneszánsz korától kezdve. A régiség, a hagyomány természetesen továbbra is meghatározó elemét jelentette az irodalom szövegutalásainak, ám az ezekhez való viszony immár differenciáltabbá vált (nagyobb tér jutott az interpretatív utalásoknak, a „saját” és az „idegen” szöveg viszonya került előtérbe, az elődök tekintélye is kevésbé előfeltételezetté vált). Az *imitatio* eszményét, vagyis egy *másik* minta követését éppen az *imaginatio*, a *saját* képzelőerő és fantáziatevékenység felértékelődése váltotta fel. Az originalitás igénye mint romantikus alapjelenség szorosan kapcsolódott a romantikus intertextualitás vonásaihoz. Jóval kevesebb itt a jelölt, nyílt idézés, akár utalás, a lírában pedig a szövegek szubjektíválódásával a nyelvi individualitás tendenciája váltotta fel a poétikai szabályok által előírt hagyományos költészeti normát. (Kulcsár-Szabó 1995: 527.)

Ugyanakkor ezzel szemben hatott a hagyomány „betelt” szöveg univerzumának tapasztalata, amely az originális szövegalkotást gátló intertextuális rácsként került szembe a szubjektivitás igényével. A romantikus esztétika érdeklődése a népköltészet nyelvi világa iránt interpretálható a klasszikus korpusz „betelt szöveg univerzumként” való tapasztalatára vonatkozó reakcióként is, hiszen itt olyan szövegvilágok tárulhattak fel, amelyek nemcsak a nyelvi originalitást képviselték, hanem kevésbé voltak intertextuálisan terheltek, mint az antik-keresztény kulturális sémák. A népköltészeti regiszter a maga gyakran egyszerűbb ismétlésformáival szintén a klasszikus hagyománytól való elszakadás poétikai szerepét erősítette a romantikus versnyelv kialakulásában. (Kulcsár-Szabó 1995: 528.) Jellemző erre az új esztétikai világrépre, hogy az irodalmi idézésformák bonyolult, többretegű hagyománya is teljesen átértelmeződik, a szövegalkotás intézményes szempontból is új szerepkörbe kerül: a szerzői név és a szöveg közötti viszony egyértelmű és kizárólagos megfeleltetésen kell hogy nyugodjék. Bizonyos értelemben megváltozik a múlt szövegeihez való viszony is: a romantikus szöveg (alkotójának intenciója szerint) elkülönül, más, mint az elődei, a szövegek közötti viszony alapjává így a különbségtétel lehetősége válik. A romantikus idézettechnikákban ezért is játszik döntő szerepet az *ironia*. (Kulcsár-Szabó 1995: 529.)

Az originalitás esztétikai elvárás normája döntően meghatározta a következő időszak irodalomértési műveleteit, diskurzusainak szabályait is: az eredetiség-elvű elvárás horizont a 19. század második felétől megjelenő *klasszikus modern* poétikai paradigma intertextuális eljárásait is gyakorlatilag romantikus elvárás stratégiákkal szembesítette. A 20. század derekán még mindig kritika tárgya az afféle költészet, amelyből hiányzik a „megélt” tapasztalat és „nyersanyag” (az eredeti és így értékes művek sajátja), amely mintákból építkezik, és stílusimitációi „csak” művészi-technikai teljesítményként értékelhetők. (Kulcsár-Szabó 1995: 530.)

Az *avantgárd* irodalmi poétikáinak közismerten fontos, korszakmeghatározó szerepe van az irodalmi modernség történeti alakulásában. A szövegszerűség újszerű megvalósulásai itt eltüntetik a műalkotásban megnyilatkozó, mögöttes vagy felettes szubjektumot, kibővítik az irodalom-regisztert polifunkcionális szövegkomplexumok létrehozásával, melyek sokszor programosan láthatóvá teszik az intertextuális és extratextuális hátteret. (Kulcsár-Szabó 1995: 531.)

Az *utómodernség* jelentős attitűdjei az intertextualitást illetően legalább két, egymástól jól elkülöníthető viszonyulási formát képviselnek. Egyrészt a szöveg elvonását a referencializálhatóságtól (hermetizmus, öntükröző elbeszélés), másrészt az identifikálhatóság kérdéseit felvető utalási sémákat (itt fontossá válik a hagyomány „nagy” szövegeivel való pozitív kapcsolatteremtés problémája, vagy más módon az ötvenes-hatvanas években oly gyakori parabolikus szerkezetekben, de idesorolható az „új népiességnek” a népi regiszter és a modern poétikai-esztétikai tapasztalat közötti közvetítésre vonatkozó kísérlete is). (Kulcsár-Szabó 1995: 532.)

A *posztmodern* pastiche-kultúrában érvényét veszti az eredet(iség) fogalma, így az önálló szöveg és intertextuális jelölése közötti viszony meghatározhatósága is. A posztmodern szövegek így leépítik a határokat a nyelvi-esztétikai és más funkciójú jelölési szabályok között, a művekben „művészi” és „nem művészi”, műalkotás és valóság, műalkotás

és a mindennapok határai egyaránt elmosódnak. A posztmodern intertextualitás eredetét újfent magyarázhatjuk azzal a hagyomány-tapasztalattal, amely a „kimerüléssel”, a megelőzöttségen alapul, a hagyományhorizont „teleírottságának” a felismerésén. Itt ezért egészen más státuszt tulajdonítanak egy szövegnek, mint például a klasszicizmusban, noha ott is kulcsszerepe volt az idézéstechnikáknak. (Kulcsár-Szabó 1995: 533.) (A posztmodern intertextualitásról bővebben lásd a XII. fejezetet.)

Kulcsár-Szabó így összegez áttekintésében: a modernség előtti intertextualitás tekintetében arra lehet következtetni, hogy ennek az eljárásémának a szövegfelfogása a „szerzői név-cím-szöveg-más szövegek” viszonylatban *integratív* jellegű, azaz a szövegek elkülönítésének nincsenek pontos recepciós szabályai, a mű határai függetlenek az „eredet” jelölésétől. A romantika és a modernség szövegfelfogása ebből a szempontból *identitás*-elvűnek nevezhető (egyértelmű megfeleltetések, kijelölt határok, szerző és szöveg egyszeri, örök érvényű kapcsolata), míg a posztmodern szövegfelfogás *decentrált* jellegű: a szerzői név és szöveg viszonya nem egyértelmű, s nincs például megkülönböztetés a címhez tartozó „elsődleges” szövegrész és az idézetek, utalások között. (Kulcsár-Szabó 1995: 536.)

A „KULTÚRATUDOMÁNYOS NYITÁS” TÁVLATA

Wolfgang Iser jellemzően azt hangsúlyozza, hogy egyetlen szöveg sem érthető meg önmagából. Az ilyen szöveg nemhogy értelmezhető, de még olvasható, kommunikálható sem volna. Vagyis jelszerűsége alapján minden szöveg állandóan rajta kívül létező más jelekre, jelrendszerekre utal. Egy szöveg *kontextuális* dimenziója, úgymond, a kulturális dimenziója. A szöveg „intertextuális kijáratain” keresztül elválaszthatatlanul össze van kötve kulturális környezetével és interakcióban áll vele, mégpedig kétféle vonatkozásban: egyrészt mert kulturális, tehát előzőleg már létező jelentések jutottak bele – már általa is, hogy nyelvi jeleket használ –, másrészt a szöveg jelei a rajta kívüli világra irányulnak. Az értelmezés azt jelenti, hogy amikor jelentést képzünk, akkor egy szöveg jeleit a már meglévő tudással hozzuk (intertextuális) kapcsolatba. (Iser 2014: 206–207.)

Az intertextualitás fogalma a *kultúratudományi* irodalomtudománynak is fontos módszertani tényezője, amely lehetővé teszi, hogy egy szöveg kulturális-diszkurzív környezetéhez való odatartozását és jelentéseinek kulturális töltöttségét mint szövegviszonyok sokféleségét gondoljuk el és írjuk le: az intertextualitás alapvetése a kultúratudományi irodalomtudomány minden fontos felvetésében benne foglaltatik. A *kontextualizálás* fogalmát például módszertani szempontból úgy írhatjuk le, mint az irodalmi szöveg viszonyait diszkurzív környezete más szövegeihez, annak ellenére, hogy Genette intertextualitás-felfogása például erősen az irodalmi szövegek transzformációjára korlátozódik, érdeklődése tehát kevésbé irányul a szövegek más diszkurzívákhoz (mint kulturális környezethez) fűződő viszonyára. (Iser 2014: 208.)

A szöveg és a kontextus közötti viszony e távlatban textuális minőséggel rendelkezik, tehát szövegviszonyként azonosítható és írható le: egy szöveg szövegek korpuszához

való viszonyában válik olvashatóvá, a „történelem” és a „társadalom” csak textuális formában juthatnak el a szövegbe. (Hallet 2014: 210.) A kultúra szövegszerűségében olvasható, és fordítva, minden szöveg csak kultúrához való viszonyában érthető. Más szóval: egyetlen szöveg sem érthető ténylegesen, amennyiben elszigetelten és csak önmagában olvassák, ha az általa előhívott intertextusok ismeretlenek és olvasatlanok maradnak. A szövegek tehát alapvetően kontextualizálást igényelnek. A kontextualizálás kultúratudományos módszerének kiindulópontja pedig az a feltételezés, hogy minden irodalmi szöveg más szövegek megszámlálhatatlan sokaságával van összekötve, és hogy e textuális diszkurzív környezet bizonyos nyomai a szövegben azonosíthatók.

Az irodalmi szöveg és a kulturális kontextus összefüggésének illetően szemléletével rokon az *újhistorizmus* is. Ez a történelmileg orientált irodalomtudományi iskola különösen az egyes irodalmi szövegek és szociokulturális környezetük közötti azon kölcsönhatás iránt érdeklődik, amely Stephen Greenblatt szerint a *társadalmi energia* cseréje a szövegek médiumában. Ezen elképzelés alapján az összes szöveg, az irodalmiak és a nem-irodalmiak egyaránt, egyformán társadalmi produktumok és társadalmilag produktívak: minden szöveget csak más szövegekkel való összjátékában és diszkurzív összefüggéseiben lehet megérteni. A fő feladat tehát abban áll, hogy más szövegek és diskurzusok nyomait felkutassuk a vizsgálandó műben, igyekezve, hogy képet kapjunk annak történelmi és kulturális környezetéről, valamint arról, milyen módon pozicionálja magát a szöveg saját diszkurzív-kulturális terében. A szövegek következképp nem érthetők meg saját magukból; jelentésükhöz csak annak a „fénynek” köszönhetően jutnak, amelyet más szövegek rájuk, és amelyet más szövegekre ők vetnek. (Hallet 2014: 211.) A diskurzusokban való részvétel tehát mindig össze van kötve az intertextuális jelentés-tulajdonítással, és megfordítva: a jelentéseket csak egy diskurzus különböző kijelentéseinek intertextuális viszonyba állítása által lehet értelmezni. Hallet Gillian Rose nyomán vallja, hogy a diskurzusok különféle vizuális, verbális képeken és szövegeken keresztül fejeződnék ki, és azok által a gyakorlatok által is, amelyeket az általuk használt nyelv lehetővé tesz. Az intertextualitás utal arra a szempontra, hogy a diszkurzív kép vagy szöveg jelentése nemcsak magától az adott szövegtől és képtől függ, hanem más képek és más szövegek által hordozott jelentésektől is. (Hallet 2014: 212.)

A szövegek nemcsak utalnak a velük összekapcsolódó egyes szövegeken túlmutató diskurzusokra, hanem bele is vannak írva olyan elemek, amelyek ezen diskurzusok részei. Ilyen értelemben lehet a szöveg *pluralitásáról* beszélni, amely állandóan különféle diskurzusok kijelentéseiből áll, és már pusztán létezésével is az intertextualitásra, illetve az interdiszkurzivitásra utal. Ugyanakkor mivel a diskurzus elemei különféle mediális formákat használnak (írott szöveg, szóbeli közlés, kép, film, internet) ebből egyúttal az is következik, hogy az intertextualitást alapjában véve mindig *intermedialitásként* is el kell képzelni. E multi- vagy intermedialitás mellett a diskurzusok multimodalitásukkal is kitűnnek: a diskurzusban a kijelentések különböző módokon fogalmazódnak meg, a címsortól a karikatúrán és a politikai interjúon keresztül egészen a játékfilmig és a regényig. (Hallet 2014: 213.)

A *diskurzus* tulajdonképpen egyfajta „kulturális egység”: a diskurzusok egymáshoz rendelt, vagy egymásra vonatkoztatható szövegek sokaságából állnak, amelyekben egy

társadalom a tudását őrzi. A diskurzus fogalmával való munka megkönnyíti a fókuszálást az irodalmi szöveg olyan aspektusaira is, amelyek egy bizonyos diskurzusra vonatkoznak. Az irodalmi szöveg ugyanis magától értetődően számos diskurzusból van, és fordítva, a legkülönbözőbb diskurzusból dolgoz fel interdiskurzív elemeket; részt vesz környezetének diskurzusaiban, képviseli a diskurzus szólamainak egyikét, versenyben áll más szólamokkal, és ezért maga is formálja ezeket a diskurzusokat: képes ilyeneket reprezentálni, tematizálni vagy kommentálni. (Hallet 2014: 216–217.)

Az intertextuális viszonyok kialakítása a szövegek közötti diszkurzív összefüggések igazolása a középpontba állított szövegrelációk leírásán keresztül. Ezek a legkülönbözőbb szinteken helyezkedhetnek el, és a legkülönbözőbb ismertetőjegyekre vonatkozhatnak. Az intertextuális érdeklődés arra kérdez rá, hogy milyen ismertetőjegyek, tematikai elemek, struktúrák, generikus minták, megosztott világnézetek, gondolkodásmódok és a világról alkotott elképzelések, képek és motívumok alapján vonatkozathatók a szövegek egymásra. Csak az intertextuális viszonyok létrehozása képes a szöveg kulturális „mélystruktúráit” feltárni. (Hallet 2014: 217.)

A szoros olvasás (*close reading*) mint a szöveg egyes jeleinek és elemeinek szövegghű felfogása és megértése csak a vele egyidejű kiterjesztett olvasás (*wide reading*) mellett lehetséges, a kulturális kontextus szövegeinek együttes olvasása értelmében, hiszen ez a kontextus textuálisan ugyan az adott szövegen kívül található, szemantikailag azonban nem. A kontextus az irodalmi, illetve minden más szöveg jelentéskonstruáló dimenziója, mivel a kontextuális-kulturális dimenzió beleíródott a szöveg jeleibe és struktúráiba. Ennek alapján a *kultúra mint szöveg* metaforája a szövegek intertextuális viszonyba állításaként is értelmezhető egy diskurzuson belül, a kultúratudományi irodalomtudomány művelőinek munkája pedig úgy definiálható, mint szövegek közötti kapcsolatok létesítése. (Hallet 2014: 218–219.)

INTERTEXTUALITÁS MA: REMIXEK ÉS MEMETIKA

A Richard Dawkins szociobiológus, evolúciókutató nevéhez fűződő elmélet szerint a gének mintájára a *mémek* (mimémák, minimális kulturális egységek, „kulturális gének”), vagyis a tudatban létező kulturális információs egységek reprodukálni és továbbörökíteni igyekeznek önmagukat, utánzás útján másolódva egyik agyból a másikba. (Dawkins 2021) Mém bármilyen kulturális jelenség lehet, egy eszme, egy stílus, hajviselet, ruhadarab, egy divatba jött kifejezés, egy képernyővédő, egy dallam. A *kulturális evolúció* efféle mémek szakadatlan mintázata. Limor Shifman – ezt a koncepciót az internet és általában az újmédia viszonyai közé átültetve – a digitális tartalom közös jellemzőkkel bíró egységeit, ilyen egységek csoportjait tekinti mémeknek, melyek egymásra reflektálva jönnek létre és cirkulálnak. Eközben a hálózati média aktorai az utánzás és másolás különféle formái révén folyamatosan át is alakítják ezeket. A mémek tehát Shifman értelmezésében egy közösen konstruált nyilvános diskurzus részét képezik, és mind tartalmi, mind formai szempontból számos közös tulajdonság jellemzi ezeket. Jellegzetes mémalkotó stratégiák a paródia vagy a remix, ami világosan mutatja, hogy természetüknél fogva

derivatív, vagyis származékos médiaanyagokról van szó, melyek valamilyen elsődleges, alapvető tartalom átdolgozásával jöttek létre. Ebből adódik a különféle mémvariánsok közötti, tulajdonképpen intertextuális viszony. (Glózer 2016) Dawkins szerint miképpen a gének az evolúció alapkövei, a kultúrában a mémek felelnek meg ennek: önálló terjedésre képes kis kulturális egységek, amelyek másolhatók, módosíthatók és továbbörökíthetők – vagyis olyan transzpozíciók összessége jellemzik őket, mint az intertextualitás esetén.

A mémek intertextuális összefüggéseiről egy rövid popkulturális példával: Demjén Ferenc, pontosabban a Bergendy-együttes 1973-as, *Darabokra törted a szívem* című slágerét (vö. hypotextus) a Halott Pénz zenekar 2016-ban azonos címmel feldolgozta (vö. hypertextus). Az eredeti dalszöveg (pretextus) jócskán át lett írva, többek között ezen betoldások formájában: „Naphoz holddal Kispál szól / Férfi válhat veled a kistrácból”, illetve: „A tenyered a kenyerem de éhezem / Mondd mama! / Hogy legyek túl ezen?” Az első szövegrészlet egy explicit intertextus, egyértelmű utalás, szinte idézet (citátum) a Kispál és a Borz zenekar *Naphoz Holddal* című 1991-es albumát illetően, a második viszont jóval rejtettebb utalás (allúzió), tán önkéntelen reminiscencia József Attila *Mama* című versét idézve, jelöletlen intertextusként. Utalások ezen túl is mintázzák a dalszöveget, akár a kortárs zenészsztár Bonobo megnevezésével, akár a körút motívumában, mely adott műveltséggel rendelkező befogadónál már mindig is összekötődik Tóth Árpád *Körúti hajnal* című költeményével. Az is érdekes lehet, hogy bár a szövegezés és a hangszerelés jelentékenyen megváltozik, az architextuális kód (érzelmes, lírai szerelmes dal a szakítás zsánerében) alapvetően nem; azzal együtt, hogy a „hypertextus” érezhetően modernizálja, némiképp ironizálja is a klasszikusnak számító „hypotextust”, műfajiságában, vagyis architextualitásában is.

A mémek tehát képesek az önreprodukcóra. Erre a másolás bármely formája megfelelő – különösen pedig a kommunikáció változatos csatornáit, amelyek eljuttatják az információt a szociális interakció során az egyik embertől a másikig. Általánosságban ugyanazt a három fő tulajdonságot lehet kiemelni a gének és a mémek esetében, amelyek az evolúció folyamataihoz is szükségesek: *variáció* (az egyedek sokfélesége, gazdag változatai), *replikáció* (az egyedek képesek létrehozni önmaguk másolatait), és *differenciális rátermettség* (a másolatok száma aszerint változik, milyen interakció folyik az egyedek és a környezet között, azaz mennyire számít alkalmasnak az egyed az adott környezetben, mennyire adaptív). A mémek így a génekhez hasonlóan szelekciós folyamatokon esnek át, amelyek azt eredményezik, hogy közülük néhányan elterjednek (például a slágerek, a vezéreszmék), míg mások eltűnnek. A szelekció tehát olyan mémek irányába hat, amelyek a többihez képest sikeresebben képesek reprodukálni magukat. A mémek terjedésének egyik motorja az interpretációs szükséglet. A kulturális entitásokat értelmezni kell, ám korántsem egyértelmű, miként. Minél homályosabb, bizonytalanabb egy mém, annál nagyobb a valószínűsége, hogy az emberek kisebb-nagyobb eltérésekkel interpretálják azt – más szóval, minden replikáció során újabb változat keletkezik, amely alkalmazkodik hordozójához, s egyben lehetővé teszi új kulturális entitások kialakulását, vagyis magát a kulturális változást. A másolással bekövetkező újírás lényeges eltérést is jelent a génekhez képest, hiszen míg a géneknél a másolási hiba (mutáció) viszonylag

ritka, addig a mémeknél az interpretáció révén szinte szabályszerűen bekövetkező esemény. A mémek terjedését erőteljesen befolyásolja többek között a hordozó, vagyis a mediális kontextus. (Lehmann 2017.) Mindezzel összhangban van az a megállapítás, miszerint az intertextualitás vizsgálata szélesebb értelemben olyan speciális területekre is kiterjedhet, mint az irodalmi fordítás vagy az irodalmi szövegek megfilmesítése, melyek egyúttal kódváltással és médiumváltással is együttjárnak. (Orosz 2006: 139.)

Az intertextualitás ráadásul az internet elterjedésével *hipertextuális* alapon is működik, az elektronikus hipertextek pedig felbontják a hagyományos irodalmiság kultúrtechnikájának szöveglinearitását, szöveghierarchiáját, sokközpontúságot, nyitott, szerzteágazó rendszereket eredményezve, felsokszorozva a szövegekölcsönhatások, mém-integrációk lehetőségét, kikezdve többek között a változhatatlan műegész örökségét is interaktív változékonyságukkal. A számítógépes hálózati szövegek működés módja tehát korántsem azonos az írásosság könyvkultúrájának szövegműködésével (bővebben: Szűts 2001; Józsa 2005). Bárhogy is nevezzük azonban ezeket, mémeknek, hipertexteknek vagy intertextusoknak, a különféle generációk egészen látványosan az éppen adott kulturális repertoár *törmeléknyelveiből* rakják össze önmagukat. Ahogyan nem is olyan régen még az emlékkönyvek lapjain sorjázta az unalomig ismert rigmusok, útravalók és magvasságok a takaros rajzok kíséretében, úgy sorjázna most a különféle bölcsességek, aforizmák és maximák, dalszövegek és bestseller-részletek a blogokon, közösségi portálokon és egyéb más honlapokon, megosztókon. Ezen idézetek nagy része jelöletlen: a klasszikus módon hivatkozott klasszikus műalkotás helyébe az úgynevezett *lebegő mű* lép, melyben a szerzőség egy része hangsúlyosan a felhasználóra száll, aki azonban a kapcsolathálózat egészét tekintve maga is csak a számos irányító egyik; a lebegő (mert folyamatos alakulásban lévő) mű már nem egy entitás, hanem egy, a változó behatások által transzformált „állapot”; már nem az egyéniség kifejeződése, de nem is a kollektivitást, sokkal inkább a *konnektivitást* hivatott megjeleníteni: a hatásoknak azt a hálózatát, amely résztvevői által szerveződik újra és újra. (Dinkla 2008: 101.) A digitális tömegmédiá elsöprő ereje, a *copy-paste culture*, *sharing culture* immár hétköznapi jelenségei láthatóan átalakítják a szövegidentitás jócskán intertextuális érdekeltőségű fogalmát is.

MINTAELEMZÉS

Szerb Antal: *A Pendragon legenda*

Szerb Antal 1934-es regényének nem csupán a felütése kezdődik egy konkrét Byron-idézettel, hanem már cím-paratextusa is egy architextuális lehetőséget, a legenda műfaji kódját ajánlja fel, aminek rögtön van némi önreflexív, (ön)kommentár-szerű, metatextuális jellege is, amennyiben a legenda azt jelenti: 'olvasandó'. (vö. Wirágh 2011: 120.) A szerző maga a könyv születése közben kalandregényként, „filológiai detektív-regényként” beszél róla, máskor „émelyítő giccsként”, némileg ironikusan. (Havasréti 2011: 142; Wirágh 2011: 120.) Az okkult-hermetikus rózsakeresztes hagyomány, illetve

a ponyvairadalom zsánerelemei egyértelműen azonosítható architextuális mintázatot adnak a regénynek. A kortárs kritika André Gide, Aldous Huxley, Chesterton vagy Huysmans konkrét hatását emeli ki (Havasréti 2011: 143.), de benne van a szövegben például Freud álmfejtése, sőt az egész korabeli pszichoanalízis is, miként saját intratextusok – különösen a *Hétköznapiok és csodák*, illetve a *Rózsakeresztesek* című esszék –, hogy a különféle apróbb, Sherlock Holmes- vagy éppen Shakespeare-utalásokról ne is beszéljünk. Mint Havasréti József megállapítja, *A Pendragon legenda* két meghatározó kulturális kontextusban helyezkedik el: az egyik a populáris zsánerek terepe, a másik pedig a kulturális exkluzivitás összefüggésrendszere. Az első tükrében a mű a detektívregény, a rémregény, a kísértethistória, a kalandregény, a gengszterregény, a lovagregény vegyülékének tartható. Ennek elemei olyan technikák, motívumok játékba hozásában érhetők jól tetten a regényben, mint például a látszat (szimuláció), a szerepcsere, a megtévesztés (delúzió) vagy az álcázás (kamufázs). A második terep leginkább a kultúrtörténeti esszé (Havasréti 2011: 143.), illetve az egyetemi vagy konferencia-előadás beépített kódjait jelenti. A szövegben tehát a lektúr keveredik az intellektuális elitirodalom jellemzőivel, leginkább a *midcult* (a magaskultúra egyes tartalmainak populáris formában történő feldolgozása) és az *infotainment* (a szórakoztató, de igényes információátadás) kortárs jelenségeire hasonlítva. Szerb ugyanakkor tehát nem csak a populáris regiszter mintáit követi a regény megírása során, hanem teret enged a társadalmi, irodalmi, kulturális elitizmusnak is. *A Pendragon legendában* a kulturális-társadalmi exkluzivitás egyik meghatározó megtestesítője tehát az ezoterikus (csak a beavatottak számára elérhető) hagyomány. E vonulat jelentőségét alátámaszthatja, hogy a regény másodszer *Rózsakereszt* címmel jelent meg 1944-ben (Havasréti 2011: 143.). Architextuális kódokat tudatosan ötvöző szövegről beszélhetünk tehát, Wirágh András például egyenesen „gótikus detektívregénynek” nevezi. (Wirágh 2011: 120.)

A főhős Bátky megszállott filológus, folyton szövegekről beszél, illetve többször szó szerint is idézi azokat, például a rózsakeresztes *Fama Fraternitatis*, de szövegek, intertextusok között léteznek a többi szereplők is: Cynthia folklorikus „szövegeket” gyűjt, az Earl pedig (mágikus) szövegeket kíván „életre kelteni”. Szinte mindenki olvas ebben a regényben, az olvasás ugyanakkor a nyomozás allegóriájává is változik. (Bárczi 2002: 200.) Az eltűnt kézirat középponti motívuma az európai szépirodalom egyik legnagyobb topikus közhelye (mini-hypotextusa), csakúgy mint a könyvtár, a (kísértet)kastély, a sűrű erdő, a kriptá, vagy éppen az örökség utáni hajsza szekvenciái. A történetmesélés módja szintén beszédpanelekre, közhelyekre épít; aforizmákkal, bölcselkedésekkel, hétköznapi szentenciázgatásokkal teletűzdelt a narráció, melyek egytől egyig profán, mindennapos intertextusokként azonosíthatók. A főhős Bátky egyébként is sznob, szereti fitogtatni műveltségét, folyton idézget, szellemeskedik, anekdotázik (érdekes felvetés, hogy a szerző az esszé alapjául szolgáló kultúrtörténeti anyagot anekdoták sorozatába írja szét, a tudományos esszé így egy szétmálló legendáriummal találkozik. [vö. Bárczi 2002: 205.]) Jelentékenyek a szövegben a feliratok is, mint kiemelt intertextusok. Ilyen például a „Százhusz év múlva feltámadok.” sírfelirata, vagy a „Hiszek a test feltámasztásában.” családi jelmondata. A nevek játékában is tetten érhető az intertextuális felhajtóerő, amennyiben Eileen St. Claire neve Szent Klárára, Maloney neve a dinnyére,

Morviné a morfiumra illetve az álomra, Roscoe neve pedig magyaros fonetikájában a rossz(fiú) szóra alludál, míg Pendragon nemes egyszerűséggel sárkányfejet jelent.

A regény markáns sztereotípiákkal dolgozik a figurák terén, a lovagias szerelmes alakjától kezdve a hóbertos professzoron át az esetlen bölcsész tudós, az elvarázsolt hercegkisasszony, a minden hájjal megkent gengszter, illetőleg a gyönyörűséges végzet asszonya démoni karakteréig. A közhelyes személyiségmarkereken túl nemzet-karakterológiai sémákkal is hangsúlyozottan operál a szöveg, főként az angol (és német) ideológémákkal játszva. A hagyományos nemi szerepek kisarkított, ezáltal koncepciózusan felnagyított örökségei szintén erőteljes szövegszervező tényezők a regényben. (Havasréti 2011: 155–156.)

Mint Havasréti kimutatja, *A Pendragon legenda* szövege egyrészt megőrzi a 17. századi gondolkodásra jellemző okkult-empirikus, spekulatív-kísérleti episztemológiai kettőséget a maga kabbalisztikus és materialista színeivel, de utal a korabeli harmincas évek efféle törekvéseire is. Az aktuális orvostudomány, illetve a kísérleti élettan eljárásai összekapcsolódnak az okkult módszerekkel, jellegzetes interdiszkurzív-ideológiai mintázatot, ha úgy tetszik extratextuális háttérrel kölcsönözve a regény cselekményének. (Havasréti 2011: 152.) Babona és józan ész, racionalitás és irracionalitás különféle szövegekben közlekedő kölcsönhatásaként is olvasható a regény. Az oknyomozás és a fantasztikum, a krimi-séma és a tudományos diskurzus tradíciói keverednek benne. Szerelmi történet, beavatástörténet, bűnügyi történet, horror-történet e regény egyszersmind, miközben a perszifláz, a szatíra, a groteszk, a mese, illetve a kommentár textuális alakzatait is működésbe hozza, az elitista magaskultúra és a tömegkultúra, a tudományos és a populáris távlat koncepciózus mixtúrájaként, olyan távoli „hypotextusokat” mozgatva, mint a *Don Quijote* vagy a *Faust*.

Bárczi Zsófia meggyőzően fejti ki, hogy a regény klasszikus műfajokhoz kötődő viszonyát az *irónia* átfogó működése mozdítja el a regényben, mely nem csupán egy-egy szó vagy mondat erejéig érvényesül, hanem átjárja a történetmondást, a narrációt is. Leginkább a cselekmény-, illetve szereplői szólamszintű megszakításoknak és közbekeléseknek köszönhetően keverednek a regényben a különféle szüzséelemek. Az irónia alapja mindazonáltal itt a rájátszás egy-egy ismert műfaj működésére. A cselekmény alluzórikus jellegének köszönhetően az olvasóban eleve elvárások ébrednek a cselekmény további alakulásával kapcsolatban, ezeket az elvárásokat azonban a regény rendre felszámolja, elkanyarodva, egy másik műfaj szüzséjébe hatolva, folytonos váltásokkal dolgozva. (Bárczi 2002: 198–199.) A regény egyik lehetséges kulcsa tehát a többszintű és itt jelentékeny humorral átítatott (transztextuális) irónia, ami a műfajok felülírását, illetve a műfajokkal való összjátékot lehetővé teszi, leginkább az esszéista beszédmód imitálásának köszönhetően. (Bárczi 2002: 207.) Mindebből az látszik, hogy Szerb Antal e prózai művét a Riffaterre-féle *kötelező* intertextualitás olvasási szabálya uralja, hogy a Žmegerac-féle *kontrasztív* intertextualitás jellemzi leginkább – amely sajátos módon ugyanakkor *relativizáló* színezetet is ölt –, illetve, hogy egyfajta *tipológiai*, szöveg-szöveg-minta típusú (ironikus) intertextuális teljesítmény is karakterizálja.

A Pendragon legenda metatextuális dimenzióját az ebben a mikroelemzésben is hi-
vatkozott szakirodalmak adják, de persze nem csupán ezek, hanem az összes eddigi,

az adott regényről írt recenzió, elemzés, kritika, vagy éppen szemináriumi házi-dolgozat. A mű szakmai visszhangja egyébiránt saját korában átlagon felülinek mondható, de újabban is egyre inkább kezdik újra felfedezni. A könyv maga is transztextuális láncszemlé, sikeres „mémme” vált a hatástörténeti fejleményben, hiszen film (Révész György, 1974), színdarab és musical is készült már belőle.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Angyalosi 1996

ANGYALOSI Gergely, *Az intertextualitás kalandja*, Helikon, 1996/1–2, 3–9.

Bahtyin 1988

Mihail BAHTYIN, *A beszéd műfajai*, ford. KÖNCZÖL Csaba = *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán, SÍKLAKI István, Budapest, Tankönyvkiadó, 1988, 246–280.

Barthes 1996

Roland BARTHES, *A szerző halála*, ford. BABARCZY Eszter = *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Budapest, Osiris, 1996, 50–55.

Bárczi 2002

BÁRCZI Zsófia, *Álcázott szöveg. Műfaji játékok Szerb Antal A Pendragon legenda című regényében*, *Literatura*, 2002/2, 197–207.

Dawkins 2021

Richard DAWKINS, *Az önző gén*, ford. Síklaki István, Budapest, Kossuth, 2021.

Dinkla 2008

Söke DINKLA, *Az elbeszélés művészete – a lebegő mű felé*, ford. SERESS Ákos, FENYVESI Kristóf = *Narratívák 7. Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, szerk. FENYVESI Kristóf, KISS Miklós, Budapest, Kijárat, 2008, 83–101.

Gács 2006

GÁCS Anna, *Hipertext, hipermédia. Irodalomelmélet és hipertext*, *Szabaddolcsészet*, 2006. http://mmi.elte.hu/szabaddolcseszet/mmi.elte.hu/szabaddolcseszet/index5ebd.html?option=com_tanelem&id_tanelem=790&tip=0

Genette 1996

Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Mónika, Helikon, 1996/1–2, 82–90.

Glózer 2016

GLÓZER Rita, *A memelmélet helye az újmédia kutatásában*, *Apertúra*, 2016, Ősz. <https://www.apertura.hu/2016/osz/glozer-a-memelmélet-helye-az-ujmedia-kutatasaban/>

Gránicz 1996

GRÁNICZ István, *Az intertextualitás problémája az orosz filológiában*, Helikon, 1996/1–2, 131–141.

Gyuricza 2014

GYURICZA Katalin, *Mit ért a nyelvészet az intertextualitás fogalmán?* = *Félúton 9*, szerk. DRÁVUCZ Fanni, HAINDRICH Helga Anna, HORVÁTH Krisztina, Budapest, ELTE BTK Nyelvtudományi Doktori Iskola, 2014, 155–170.

Hallet 2014

Wolfgang HALLET, *Az intertextualitás mint a kultúratudományos irodalomtudomány módszertani alapvetése*, ford. SARANKÓ Márta, Helikon, 2014/2, 206–225.

Havasréti 2011

HAVASRÉTI József, *Ponyvaregény és kulturális exkluzivitás. Szerb Antal: A Pendragon legenda, 1934*, Literatura, 2011/2, 142–171.

Józsa 2005

JÓZSA Péter, *Irodalom a digitális közegben*, 2005. (<https://mek.oszk.hu/02300/02313/html/>)

Kristeva 1996

Julia KRISTEVA, *A szövegstrukturálás problémája*, ford. KOVÁCS Tímea, Helikon, 1996/1–2, 14–22.

Kányádi 2017

KÁNYÁDI András, *Az intertextualitás ösvényein*, Kolozsvár, Korunk, 2017.

Kulcsár-Szabó 1995

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?*, Irodalomtörténet, 1995/4, 495–541.

Jenny 1996

Laurent JENNY, *A forma stratégiája*, ford. SEPSI Enikő, Helikon, 1996/1–2, 23–50.

Lehmann 2017

LEHMANN Miklós, *#Mémek*, 2017. <http://www.lehmann.hu/digitaliselme/chapter5.html#>

Ong 1998

Walter J. ONG, *A szöveg mint interpretáció*, ford. SCHREINER Orsolya = *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Budapest, Áron Kiadó, 1998, 143–165.

Orosz 2003

OROSZ Magdolna, *„Az elbeszélés fonala”*. Narráció, intertextualitás, intermedialitás, Budapest, Gondolat, 2003.

Orosz 2006

BERNÁTH Árpád, OROSZ Magdolna, RADEK Tünde, RÁCZ Gabriella, TÓKEI Éva, *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés*, Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006. <https://mek.oszk.hu/05400/05477/05477.pdf>

Riffaterre 1996

Michael RIFFATERRE, *Az intertextus nyoma*, ford. SEPSI Enikő, Helikon 1996/1–2, 67–81.

Szikszainé 1999

SZIKSZAINÉ NAGY Irma, *Szövegek közötti összefüggés = Sz. N. I., Leíró magyar szövegtan*, Budapest, Osiris, 1999.

Szívósné 2005

SZÍVÓSNÉ VÁSÁRHELYI Zsuzsanna, *Az intertextualitás tanításának lehetősége*, Magyar nyelvőr, 2005/4, 462–472.

Szűts 2001

SZÜTS Zoltán, *A hypertext*, 2001. (<http://magyar-irodalom.elte.hu/vita/szuts/26.html>)

Žmegač 1991

Viktor ŽMEGAČ, *Az intertextualitás válfajai*, ford. KATONA Tünde, KERÉKES Gábor, Literatura, 1991/3, 215–223.

Voss–Wiley 2006

JAMES F. VOSS, JENNIFER WILEY, *Expertise in History = The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*, ed. K. Anders ERICSSON et al., Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Wirágh 2011

WIRÁGH András, *A kedvező megvilágítás „hermeneutikája”*. Észrevételek A Pendragon legenda olvasandóságáról, *Iskolakultúra*, 2011/4–5, 120–133.

X. A prózaszöveg érzékisége (materialitás, performativitás, hangoltság)

BODROGI FERENC MÁTÉ

BEVEZETÉS

Kézikönyvi szintű tudás, hogy Alexander Gottlieb Baumgartennel veszi kezdetét a tudományos szintre emelt *esztétika* története. Tanítása szerint értelmünkkel tagoltan, érzékeinkkel tagolatlanul látunk; az előbbi módon megismert tökéletesség az *igazság*, az utóbbi út pedig a *szépség*hez vezet el. (Baumgarten 1999: 15.) E tagolatlan, mégis „világos” ismeret a köznapi gondolkodás „homályos”, illetve a tudományos gondolkodás „tisztá” képzei közötti átmenetként a szép jelenségeinek tökéletességében tárul fel előttünk. Az esztétika ily módon az érzékiség (*aiszthezisz*) szintjén megálló, de ott mégis a tökéletes jelenségekről számot adó diszciplína a filozófia testvértudományaként, a pusztá érzéklet, a *szenzus* és az *ész*, a *ráció* között. Az esztétikai élvezetet kiváltó „zavarodottság” (*confusio*) a tévedések közt születő, *nem-fogalmi* megismerést adó tapasztalat, mely alsóbb megismerőképesség ugyan, de hozzájárulhat a magasabb – tagolt, fogalmi – megismeréshez, sőt olykor korrigálhatja is azt. A konfúzió kezdeti magyarázhatatlanságában csupán annyi „világos”, hogy van a dologban *valami*, ami tökélyével gyönyörködtet. Azzal együtt, hogy az esztétika nem is értelmileg megragadható igazságra törekszik (vö. Baumgarten 1999: 46.), vagyis eleve nem érdekelt az érzékileg adott teljes fogalmi meghatározásában, ugyanakkor már a lélek érzéki és zavaros képzeiben is van valami a „teljes bizonyosságból”. (Baumgarten 1999: 77, 129.) A korszak közhellyé teszi az ilyesféle elgondolásokat, például az *ész tudásának* és a *szív tudásának* – vagyis a *diszkurzív* (nyelvi, fogalmi) és a *nem-diszkurzív* (érzéki, dologi) tudásnak – a megkülönböztetésében.

Szellemi és testi, fogalmi és nem-fogalmi, értelmi és érzéki, diszkurzív és performatív, értelmezést igénylő és értelmezést nem igénylő, vagyis *hermeneutikai* és *nem-hermeneutikai* a tudományos igényű esztétika születésekor végeredményben ugyanúgy birkózik egymással, mint manapság, a kultúra- és médiatudományok korában. Abban a jelenkori korszakban, amikor az *esztétikai idealizmus*ként jellemezhető attitűd igencsak megkérdőjeleződik. Ez azt jelenti, hogy az esztétikai tapasztalat médiumfüggetlenségébe és a szellemi szféra absztrakt önállóságába vetett hit inog meg, különféle irányokból kezdve ki ezt az „idealizmust”, az elvont irodalmiság definíciós kísérletei helyett az olvasás anyagi, testi vagy éppen technológiai összetevőit hangsúlyozva. (Molnár 2015: 163.) Az új kultúrafogalom alapja a technikai eszközök konkrét materiális kultúrája, nem pedig az írás régi fogalmaiban rejlő elvont „betű-szellem” képzetek. A *kultúratudományok* kultúrafogalma összetettebb mint a *szellemtudományoké*, s eltérően az utóbbiakban megjelenő csupán *kognitív* (szellemi) hermeneutikai modelltől, a *materialitás* (anyagiság), a *medialitás* (közvetítettség) és a *reprezentáció* (megjelenítés) problémáit szintén szem

előtt tartja. A kultúratudomány tehát a kulturális jelenségek anyagságát, közvetítettségét, szerkezetét, megjelenülését és történetét vizsgálja, hogy megmutassa, hogyan létesül és termelődik a „szellemi” – az „anyagságok” közepette.

HERMENEUTIKAI ÉS NEM-HERMENEUTIKAI

A 2003-ban összefoglaló igénnyel megjelenő *Történelem, kultúra, medialitás* című tanulmánykötet előszava a következő problémajelzéssel indul:

»A megérthető lét – nyelv« híres tételét mifelénk nem azért kárhoytatják, mert legfőbb implikációja szerint a nyelvben, úgy is mint a dolgok (a természet vagy a művészet) nyelvben valamely *értelemegész* jut szóhoz. Sokkal inkább azért, mert azt a – rossz emlékü kifejezéssel: »szolipszista« – tételt sejtik a háttérben, hogy a nyelv egyetemességének gondolata egyenlő volna a »csak nyelv létezik« vagy a »minden csak nyelvi esemény« metafizikájával. (Kulcsár Szabó–Sziráék 2003: 7.)

A különféle elméletek a „hermeneutikai fenomén nyelvi jellegű” (vö. Gadamer 2003: 448.) alaptételét sokszor próbálták már úgynevezett szolipszista irányokba deformálni, holott az önmagában nem állít olyat, hogy a nyelv mintegy preegzisztens lenne a világ előtt, melyet elénk tár. Az említett előszó éppen annak taglalásával folytatódik, hogy a gadameri hermeneutikában *világ* és *nyelv* csakis egymás által szólalhat, illetve mutatkozhat meg, tehát a közöttük lévő viszony nem hierarchikus, genetikus, ok-okozati, hanem kölcsönösségen alapuló, egymást feltételező: „a világ az ember számára annyiban világ, amennyiben megszólal, a nyelv pedig annyiban nyelv, amennyiben megmutatkozik benne a világ” – hangzik az illető kiadvány egyik tételmondata. (Kulcsár Szabó–Sziráék 2003: 8.)

E modell nem a világ dolgainak tudattól független létezését tagadja tehát, nem azt mondja, hogy ne lenne külön „nyelv”, és ne lenne külön „világ”. Azt azonban állítja, hogy az ezekkel történő emberi szembesülések kizárólag e kettő találkozásának „köztes harmadikában” valósulhatnak csupán meg, egyfajta *interpenetratív* (egymást teljességgel átjáró, ám a kettő eredeti lényegiségét fel nem adó) viszonyban. Ebből az következik, hogy létezésünk eleve és alapvetően *mediális*: mindig a külvilág/valóság és a belvilág/én közé lép a „köztes harmadik”, de nem ékként, hanem közvetítőként.

A mediális tapasztalat olyan képlete áll ezek nyomán elő, amelyben ha a nyelv közbejötté nem is tűnik kiküszöbölhetőnek (ez egyébként nem is cél), egyeduralma azért szelídhethető. Mégpedig olyan mindig szervesen társuló anyagi, vagyis nem-nyelvi szerveződések révén, amelyek nem veszik igénybe a kommunikálható értelem pályáit – vagyis *nem-hermeneutikaiak* –, ugyanakkor valamilyen alkotóelemként kivétel nélkül mindig jelen vannak a (hermeneutikai) jelentés előállításában. Az illető „paradigma” egyik arany szabálya: nincs jelentés, nem létezik értelem fizikai hordozó nélkül, ugyanakkor a materialitások önmagukban még nem állítanak elő kommunikációt, önmagukban még nem „jelentések”. Az új hangsúlyok lényege tehát a kommunikáció anyagszerű tényezőit illető kitüntetett figyelem, amelyek láthatóvá tehetik az értelem vagy a

jelentés „légies képződményeivel” eltakart, de azokat lényegileg befolyásoló tényezőket, vagyis az értelemképződés „csendes alapjait”. (Kulcsár-Szabó 2005: 63, 87, 92.) A kérdést, hogy a kommunikáció médiumai hogyan befolyásolják a jelentés előállítását, az a meggyőződés kíséri tehát, miszerint a jelentésszerkezet nem választható el mediális realizálódási formáitól.

ELEVEN TEST, PERFORMANCIA

Ha a *nyelv* immateriális médium – azzal együtt, hogy sem *beszédként* (vö. hanghullám), sem *írás*ként (vö. papírlap, ceruza, nyomtatottság) nem az –, akkor rendszerint „testetlen” elméleteket szül, amelyek a világot nyelvben érzékelő embert is hajlamosak „testetlenként” elgondolni. Ugyanakkor például Helmuth Plessner emlékeztet rá, hogy az emberrel mint emberrel kizárólag „eleven testtel” bíró lényként érdemes foglalkoznunk. (Plessner 1995: 189.) Bár Plessnernél az ember sosem marad meg érzéki szervezetének pusztá tényénél, hanem mindig valamilyen (diszkurzív) értelmet is lát benne, elkülönít olyan „nyelv nélküli tereket”, amelyek nyelvi eszközök híján vannak, bár kizárólag nyelvvel rendelkező lények számára adottak (ilyen a tánc, a matematika, a zene). Ezeket, bár a nyelv által alakított kifejezésformák, az nem képes a maga eszközeivel uralni és közölni. Ami a nyelvi interpretáció alkalmával kimarad, az a reakció során – még ha olykor a nyelv váltja is ki – a „vegetatív tartományra” hárul (libabőr, könnyek, émelygés). (Plessner 1995: 196, 217, 220.) A szellemi alakzatok értelmezésének ezért szorítra ki kell terjednie azok *érzéki szubsztátumára* is: a „szellemi alkat érzéki megtestesülésének feltételeire” vonatkozó kérdés e bensőségesség tudatosítása nélkül ugyanis „üres” volna. (Plessner 1995: 236.)

Arnold Gehlen ehhez hasonlóan a felszabadult esztétikai viselkedésről értekezve olyan érzéki „feloldódásról” beszél, amelyet az ösztönös és a tudatos cselekvések határterületéhez utalva egyfajta „primitív ösztönhöz” köt. (Gehlen 1995: 169.) Ez az ösztön a szépség mély biológiai gyökereihez kapcsolódik, mely az idők során fokozatosan vesztett erejéből: „a jelenség sajátos (dinamikus) gyengülésében mutatkozik, nevezetesen, hogy az emberek körében az inger elvesztette a fizikai viselkedésre gyakorolt átütően felszabadító hatását”. (Gehlen 1995: 172.) Az (esztétikai) ingerhez történő közvetlen vonzódás az ösztönredukció, az ösztönmozgások leépülésének következményeként cselekvés helyett egyre inkább egyfajta „reflektált örömrészletben” teljesezhet ki csupán. Az „érzéki elragadtatottság” állapotában azonban az örömrészlet felszabadul a ráakódó kényszerek és kötelezettségek alól, s a „tisztá jelenidő eksztázisában” csúcspod ki, a tanult gátlások feloldódnak, a passzív vonzódás aktív élvezetté lesz. (Gehlen 1995: 174–181.)

Plessner és Gehlen tehát határozottan mutatnak rá a nyelvtől független(íthető) humánspecifikus mintázatok érvényére és szerepére. Ez a *nyelvi megelőzöttség* teóriáinak szempontjából legalábbis zavarba ejtő, ugyanakkor – mint az előbbiekből is jól látható – a mindenkori esztétikai találkozás (könyvolvasás, zenehallgatás, színház, galéria, lakberendezés, napfelkelte) aspektusából igen ösztönző tény. Az esztétikaiság efféle

nem-nyelvi komponenseivel való számvetésnek az utóbbi időkben markáns kísérletei valósultak meg.

Pfeiffer az „intermediális konfigurációkban” (vagyis a hangzás, a látvány, a tapintás, a mozgás szövetkezéseiben) az élvezetes *vitalitás* ígértét látja. A *performativitást* mint a meghatározhatatlan és kontrollálhatatlan esemény és az intézményes medrekbe terelt médiaszövetkezések összjátékát határozza meg, s az efféle történéseket a következő módokon írja körül: pszichofizikai izgalom, zsigeri figyelem, testi-szellemi stimuláció, áramlat, megkapó-lelkesítő hatás, lebilincselte megfigyelés, erős tapasztalat. Pfeiffer olyan művészi stimulusok által kiváltott, esztétikai jellegű felfokozott tapasztalati formákról értekezik, amelyek kivétel nélkül tételezik a „motorikus részvétel minimumát”. Mint mondja, az esztétika nem rázhatja le magáról az izmokra, sőt a zsigerekre irányuló érzékenységre visszavezethető eredetét. (Pfeiffer 2005: 12, 60.) Bár – hasonlóan Gehlenhez – a „motorikus elszegényedés” tendenciájával ő maga is számol, a zene, a látványosság, a közös testi részvétel és a különféle fikcionális aktusok temporálisan is változó konfigurációira figyel (koncert, felolvasás, színház, show-műsorok, tömegrendezvények). (Pfeiffer 2005: 24–25.) Alaptézise, hogy a „testies” cselekvési láncolatok híján a közösségi és privát életformák kulturális-esztétikai szempontból mintegy „kiszáradnának”, majdan pedig cselekvőképességüket is elvesztenék. Minden kultúrának szüksége van a médiumok sokféleségére, s ezek révén olyan megragadó tapasztalatokra, amelyek lényegében megmentenek a kulturát az „elapadástól”. (Kulcsár-Szabó 2005: 21, 103.) Míg Pfeiffert a tapasztalat erős formájának, az „izgalomnak” a performatív előállítás, stimulációja intermediális szempontból érdeklő elsősorban, Hans Ulrich Gumbrecht világvizonyulásunk egyik alapvető módozataként gondolkodik ezekről az effektusokról. Pfeiffer az erős tapasztalatot *fokozott vitalitásként* érti – mindez Gumbrechtnél az *élmény* nevet kapja.

ÉLMÉNY

Bár Gumbrecht tisztában van vele, hogy egyetlen tárgy sem férhető hozzá a földön az emberi test és tudat számára közvetlenül, mégis vállaltan a „közvetlen hozzáférhetőség” vágya hajtja élmény-koncepciója kidolgozásakor. (Gumbrecht 2010: 7.) Megkérdőjelezi, hogy a világ megalkotásának helye és eszköze csakis a nyelvi tudat lenne, annak ellenére, hogy egyértelmű számára: „hinni abban, hogy lehetséges a világra másképpen utalni, mint jelentések által, a filozófiai naivitás legmagasabb fokával lett egyenértékű”. (Gumbrecht 2010: 48.) Ennek ellenére fenntartásokkal kezel minden olyan „metafizikát”, amely mindig csak a fizikain túli magasztos szellemire, vagy másképpen a „puszta felszín alatti mélységre” kíváncsi. (Gumbrecht 2010: 8, 15.) Gumbrecht célja, hogy olyasféle fogalmakat próbáljon ki, melyekkel komplexebb módon tudunk viszonyulni a világhoz, mint az értelmezéssel önmagában. (Gumbrecht 2010: 15.) Nem a jelentés *azonosítása* érdeklő tehát, sokkal inkább a jelentés *előállása* – melynek mindig alkotóeleme az azt hordozó közeg sajátos materialitása (anyagisága), amely mintegy „megérinti a kommunikálók testét” –, válaszként Descartes racionalista hagyományára, mely kizárja az

emberi test körül létesülő tér dimenzióját filozófiájából: „Szubsztancia vagyok, melynek egész lényege vagy mivolta abban áll, hogy gondolkodik [vö. *Cogito ergo sum.*], s melynek léte nem függ se valamely helytől a térben, se valamely anyagi dologtól.” (Descartes 1991: 49.) Vagyis azt állítja, hogy bizony alapvetően függünk éppen aktuális helyzetünk-től a térben, s nagyon is függünk az anyagi/dologi tényezőktől.

Az intenzitás pillanatán, az *élményen* Gumbrecht egy tárgy fizikai érzékelése és az annak való jelentéstulajdonítás közötti intervallumot érti, azt a pusztá érzékelés, észrevétel, illetve a reflektált, kognitívan megdolgozott tapasztalat közé helyezve. (Gumbrecht 2010: 104.) „Az *élmény (Erleben)* azt feltételezi, hogy egyrészt a pusztán fizikai érzékelés már megtörtént (*Wahrnehmung*), és másrészt ezt a tapasztalat (*Erfahrung*) fogja követni, mint a viláértelmezés aktusának eredménye.” (Gumbrecht 2010: 84.) Ez a köztesség olyan állapot, melyben a világ jelenségeivel úgy kerülünk kapcsolatba, hogy közben odahagyjuk a jelentéstulajdonító képzeteket. Olyan „neutrális” szemlélete ez tehát a világnak, mely a lehetőségekig mentes annak átalakító, értelmező manipulálásától. Ez a módusz csak „szigetszerű” tud lenni, mert nem alapállapotunk, mivel az értelmezést is magába foglaló *medialitás* vezérli az ember életének normálistílusát. (Gumbrecht 2010: 62, 85.) Bár Gumbrecht arra jut, hogy a jelentés kiiktathatatlan, mégis hitet tesz a *közvetlen jelenlét* mellett, mely arról szólna, hogy „a világ dolgait egyszerűen csak közel akarjuk érezni saját bőrünkhöz”, jól tudva, hogy mindez csupán *jelenléthatásként* juthat el hozzánk, mert szükségszerűen „jelentések felhői veszik körbe”. (Gumbrecht 2010: 88.) Az ilyen sajátos együttállásokban mindazonáltal a jelentés egyfelől „nem teszi zárójelbe, nem tünteti el” a jelenléthatást, másfelől a dolgok „nem zárójeles” fizikai jelenléte nem nyomja el végleg a jelentés dimenzióját, hanem egyfajta termékeny feszültségben, komplexitásban az e kettő közötti oszcilláció válik emlékeztessé. (Gumbrecht 2010: 89.)

Ebben a modellben tehát érzékelő testünk gyönyörkeltő, elragadó erejének olyan ki-tüntetése megy végbe, mely a világ nem-nyelvi aspektusaira hívja fel a figyelmet egy, a nem-fogalminak is helyet kérő processzusban: „Átélni a világ dolgait fogalomelőtti dologiságukban: ez az, ami újra érzékennyé tesz létezésünk térbeli és testi dimenziójára.” (Gumbrecht 2010: 97.) Másutt: „[A]kkor szolgáljuk legjobban a jelenlét iránti vágyunkat, ha egy pillanatra megállunk, mielőtt értelmet adnánk – és ha azután átadjuk magunkat annak az ingadozásnak, ahol a jelenléthatások átjárják a jelentéshatásokat.” (Gumbrecht 2010: 103.)

Az „érzéki szubsztrátumok” efféle elméletei az esztétikai kommunikáció olyan mintázatait nyújtják, amelyek a megismerés sajátos közvetlenségét, vitális erejét helyezik szembe a nyelvi közvetítettség, az örökös „közlekedés” és „halasztódás” filozofémaiával. (Kulcsár-Szabó 2005: 101–102.) „Az értelemadás nehézkes munkája éppen a szövegek jelenlététől foszt meg, azaz távolságot, elválasztottságot ír bele a befogadó és a tárgy közé.” (L. Varga 2009: 30.) Az „ami szép, az nehéz” platóni igazsága, a hermeneutikai munka időigénye kerül itt szembe az időbeliségében talmi, ám sokszor mégis határtalannak tűnő „elidőzés” olyan változataival, melynek során mintegy „földbe gyökerezik a lábunk”, „eláll a szavunk” a gyönyörűségtől, mert valami „kimondhatatlanul” széppel (vagy akár rúttal) találkozunk.

A KÉTFÉLE ESZTÉTIKAI TALÁLKOZÁS

Mindezek tükrében az alábbi distinkciókat tehetjük egy tipikus *hermeneutikai* (például novellaolvasás), illetve *nem-hermeneutikai* (például napfelkelte) esztétikai találkozás között. A hermeneutikai találkozás *temporális* folyamat: minden, aminek valamilyen jelentése lesz számunkra, az az időbeliség párbeszédére lép velünk. Temporális továbbá abban az értelemben is, hogy korról korra más jelent irodalmat olvasni, vagy akár képeket nézegetni, más jelent a műalkotás, más befogadói hozzáállást igényel a folyton változó felépítésű jelszerveződés. A hermeneutikai találkozás során *értelmezés*, interpretáció megy végbe, ami kizárólag *kultúrspecifikus* lehet, hiszen nyelv általi, vagyis *fogalmi-diszkurzív* lényegiségű. *Közvetettségeken* alapul a folyamat, hiszen az olvasásban „fordítás” történik, a szöveget a magunk számára való értelemegészekké kell fáradtságosan transzformálnunk, tehát energiabefektetéssel járó munka; szépségének ára van, *aktívnak* kell lenni. A folyamat eredménye egy újabb *tapasztalat* vagy tapasztalatcsomag, egy kognitíve megdolgozott, feldolgozott plusz információ, összefüggés önmagunkról és a világról. A hermeneutikai dialógus jellemzően egycsatornás, *monomediális*: szemünk biomédiума pásztázza csupán a sorokat, agyunk pedig fenomenalizálja, képesíti, bensőleg, kognitíve építi fel az olvasottakat. A folyamatot a *feldolgozás vágya* hajtja: hogy alakuljon sajátta – akár kritikailag is – az illető szöveg, az illető (esztétikai) „másik”.

A *nem-hermeneutikai* találkozásnak nincs időbelisége. Pontosabban van – rendszertint igen rövid, pontszerű –, ám ekkor éppenséggel felfüggesztődik az időérzetünk: olyan, mintha örökké tartana az a pár pillanat. A temporalitás – úgy is mint történetiség – vonatkozásai helyett sokkal inkább van jelentősége ugyanakkor a térszerűségnek, a *spacialitásnak*: érzékelő testünk körül a tér ugyanis mintha kitágulna, amikor egy esztétikailag fogva tartó látvány, illat vagy éppen dallam bekerül ebbe a mezőbe. A *nem-hermeneutikai* találkozásban nincs szükségünk értelmezésre ahhoz, hogy működjön: ott a velünk való történés eseményjellege, a pusztá *részesülés* szavától mindezért. A napfelkelte látványát lehet keresni, igazán katartikus mivolta azonban nemigen tervezhető, uralható: vagy megtörténik vagy nem, viszont ha igen, akkor *közvetlenül*, áttételek nélkül. Ekkor ugyanis elementáris *élményt* okoz, amely nem kognitív többletet ad, mint a tapasztalat, hanem testi mivoltunkban helyez másik (nem mindennapi, a hétköznapok „normálstílusától” jellemzően sokkal intenzívebb) tudatállapotba, test-érzetbe, mintegy önműködően. A napfelkelte élményszerűsége jellemzően *akulturális* mintázat: nem nyelvspecifikus jelentések közvetítik, nem kell megdolgozni, hogy legalább részlegesen feltáruulhasson előttünk; nem fogalmi, nem nyelvi-diszkurzív, hanem univerzális *testi-performatív* minőség. Sokkal inkább *multiszenzoros*, „hibrid” módusú, mint a szövegolvasás, s minél inkább ilyen, annál nagyobb az élmény (tehát ha például a napfelkelte látványához madárcsicsergés, zúgó patak, hajnali szellő is járul). Az ember ilyenkor *passzív* (bár fiziológiailag nagyon is felfokozott): semmit nem kell tennie, hiszen az igazi élmény vagy megtörténik, vagy nem. Az uralhatatlanság, kontrollálhatatlanság jutalma, hogy cserébe nem kell energiabefektetés, nem kell munka a folyamat bekövetkeztéhez. A világ dolgai ilyenkor – mintegy önmaguktól – megérintik érzékeinket, ami olyasféle alternatív, katartikus létállapotba hoz, hogy az ismétlésre sarkall, visszatérően vágyako-

zunk rá, mint egy jó könyvre. Itt azonban nem a feldolgozás vágya hajt minket, hanem a *feloldódás* vágya.

A KÖZVETLENSÉG KÉRDÉSKÖRE

A közvetlenség azonban számos elmélet szerint nem nyerhető vissza, még az élményszerű esztétikai tapasztalatban sem. A delejező érzéki inger, a „ránk mért érzéki relevancia” (Gumbrecht 2010: 86.) erejét folyton gátolja a világról egyáltalán szerezhető tapasztalatok alapvető biológiai-kulturális közvetítettsége, amennyiben a világ semmiféle megtapasztalása nem következhet be tisztán „immediális” történés gyanánt, még ha az érzéki közvetítés a világgal való nem tervezett találkozások váratlan pillanatában, uralhatatlan helyzeteiben keltheti akár vegetatív kényszerrel is a „közvetlenség illúzióját”. (Kulcsár Szabó 2012: 48.)

A fülünk, a szemünk biomédiumként eleve egy már többszörösen átalakított látványt, hanghatást hagy csupán tudatosítani bennünk, azt pedig felcseperedésünk során tanuljuk meg, hogy a világ ingerözönéből miként válogassunk, s miként alakítgassunk kezelhető mintázatokat. Ahogy Heidegger mondja, legelőször sohasem „tisztá zajt” hallunk, hanem a motorkerékpárt, az északi szelet, a sisetergő tüzet vagy a kopácsoló harkályt. Legelőször mindig a „kézhezállóhoz” nyúlunk (másképpen: „a köztes harmadikban” vagyunk), nem a „tisztá” érzeteknél. (Heidegger 1989: 163–164.)

Mindezen figyelmeztetések ellenére e témában mégis hat egy örökösen visszatérő kettősség. Egy olyasféle fázissóság feltételezése, amelyről „jelenlét-hatás” és „jelentésadás” formájában például Gumbrecht is beszél. Úgy tűnik, a lényeg a tudatosság, az intencionalizáltság körül sűrűsödik: az értelmezés (hermeneutika) választható, szándékos, az élmény (a performancia) azonban nem. Az élménynek uralma van feletünk, ilyenkor pedig úgyszólván zsigeri testünk „gondolkodik”, nem reflektív szellemünk. Aleida Assmann épp valami efféle kapcsán különít el egy olyan, a kommunikatív materialitások érzéki jelenléte által kitüntetett „vad szemiozist” (*wilde Semiose*), melynek fő jellemzője, hogy „fordíthatatlan” és „kommunikálhatatlan”. Ez a fajta jeláramlás egy alternatív kommunikáció lehetőségével csábít, melyben a jelek és a dolgok csereforgalmát az értelem kényszerétől elszabaduló érzékelés felforgató ereje uralja, s melyben a „közvetíthetlenség a közvetlenség bélyegévé válik”. (Kulcsár-Szabó 2005: 101.)

Ha a naplemente egyszerűen csak „megtörténik”, mert megigézett érzékeink mintegy fogva tartják elménket egyfajta „vad szemioziszban”, akkor az illető látvány nem *előállítódik* az időben, hanem egyszerűen csak *megmutatkozik* a térben, mintha először látnánk: „Az intelligencia állandóan és mindig túl gyorsan a »miért«-re veti rá magát. Vissza kell vezetnünk a meglévő tárgyhoz, de nem ahhoz a tárgyhoz, amelyet valahogy elgondolunk, hanem ahhoz, amely valamiként megmutatkozik” – mondja Pfeiffer is. (Pfeiffer 2005: 173.) Gumbrecht elismeri, hogy „[h]atártalanul nehéz – ha épp nem lehetetlen – a villámot, a vakító kaliforniai napfényt nem »olvasni«” (Gumbrecht 2010: 88.); a hermeneutika nyelvi univerzalizmusában nincs is olyan pont, ahonnan már eleve ne „olvasnánk”. A nyelv és a világ, a kultúra és a natúra, a szellemi alakzatok és az érzéki

szubsztrátumok, a jelentés és a jelenlét kölcsönös átjártságában létező ember nevű „hibridnek” azonban folyamatos, de legalábbis újra és újra feléledő késztetése van arra, hogy egyszerűen csak „feloldódjon” a naplementében.

AZ IRODALMI PERFORMATIVITÁS (HANYATLÁS)TÖRTÉNETE

Fontos látni – mint arról a fikció kérdéskörét körüljáró nyitó fejezetben is szó volt –, hogy a hermeneuta Hans Robert Jauss a valós cselekvések kényszerek vezérelte terénümától eloldódó sajátos *virtualitás*ban jelöli ki az esztétikai kommunikáció jelentőségét. Karl Raimund Popper evolúciós episztemológiájában az ember „vak”: a külvilág problémáira elméleti megoldásokat hoz, melyek közül a legalkalmasabb emelkedik ki a tesztelés során, az elméletek szabad versengését, kiválasztódását tartja tehát üdvösnek. Jauss ennek kapcsán mondja, hogy elvárás és tapasztalat játéka az esztétikai tapasztalatban azért is gyümölcsöző, mert ekkor az ember tét nélkül tesztelhet: nem kell „vak” embernek lennie, mint a való életben, akinek először bele kell ütköznie a falba, hogy tudomást szerezzen annak létéről; az esztétika világában nem kell előbb akadályba ütköznünk ahhoz, hogy új tapasztalatot nyerjünk a valóságról. (Jauss 1999: 79–80.) Wolfgang Iser az esztétikai tapasztalat ezen ünnepekt kvázi-jellegét egyenesen az irodalmi olvasás centrális erényeként írja le, amennyiben az esztétikai kommunikáció efféle virtualitása, „mintha” jellege világokat teremtő erő, egyik legfőbb antropológiai tapasztalatforrásunk.

Az esztétikai tapasztalat ezen ünnepekt kvázi-jellegét, csupán kognitíve értelmezhető virtualitását veti erőteljes kritika alá Karl Ludwig Pfeiffer a *közvetlen*, a totális élmény nevében, ama folyamat bemutatásával, mely szerint az irodalmiság európai története – az énekmondóktól a görög alfabetizáción át a regény diadaláig – fölfogható az eredendő interaktív és intermediális, a szó szoros értelmében testközeli és közösségi, „rock-koncert” vagy „tábortűz” jellegű irodalom monomediálissá sivárosodásaként, illetve fikcionalitásának feltöltődéseként a *szimulált* performansia jegyében (vö. a legendás magyar iskolapéldával, Jókai többoldalas Vaskapu-leírásával *Az arany emberben*). Ez a távlat a fantázia hatalma, a hatástörténeti tapasztalás elve helyett tehát a dologiságok – a hangok, látványok, mozdulatok és illatok – anyagszerű szenzualitásainak érvényét hangsúlyozza, a kontemplatív elgondolkodtatás helyett az akciódús megmozgatást, a temporalitás összetettsége helyett a spacialitását.

Amiről Pfeiffer beszél, az lényegében a szóbeliségből az írásbeliségbe történő hosszú kultúrtörténeti átmenet folyamata. Ennek jegyében már Nietzsche figyelmeztet, hogy bár a görög klasszikus irodalom a magas műveltség terméke, ez a műveltség nem a könyveken, nem az olvasón alapszik, ugyanis a pillanatnak van szánva, hiszen az irodalom ekkor még alapvetően *dal* az éppen jelenlévő hallgatónak, mindenféle utóorképzet nélkül, mai értelemben vett művészeti ágak (tánc, hangszer, szöveg) magától értetődő összekapcsoltságában. Kétféleképpen értjük tehát félre a görög irodalmat: egyrészt leválasztjuk sajátos alkalmosságáról (vallási szertartások, népi ünnepek, szümpozíciók, versengések), sajátos közönségéről (amely hallgatók csoportja, nem az

egyéni befogadó), másrészt az eredetileg szervesen hozzátartozó egyéb művészetekről. (vö. Nietzsche 1998: 25.) A görög irodalom a *beszéddel* való művészi bánásmód története, olvasottá válása pedig bizonyos szempontból veszteségként értékelhető. Nyelv és zene, ritmus, ének és test tipikus együttjárásai olyan *verbomotorikus* minőséggel ruházták fel mindazt, amit ma irodalomnak mondunk, hogy a két képzet – archaikus illetve modern „irodalom” – voltaképpen összeegyeztethetetlen egymással. (Ong 1998: 43.) Hogy az antikvitásban milyen performatív, teátrális, show-műsor szerű esemény egyetlen filozófus nyilvános fellépése is, érzékletes fikciós leírását adja Spiró György *Fogság* című regényében:

Harminc sor futott körbe az amfiteátrumban, Uri korán érkezett, hogy az első sorok valamelyikében leülhessen, mert följebbről végképp nem látta volna a szónokot. Remélte, közel jön majd hozzájuk. Az amfiteátrum nem telt meg teljesen, de azért rendes közönség jött össze (...). A félkörívek által közrefogott térség közepén deszkából ácsolt emelvény állt, hátul öt lépcsőfok vezetett fel rá, a szónok tehát oda fog felhágni, talán az akusztika miatt. Ha Uri néhány sorral feljebb ül, kilát a táj fölött a tengerre, a kékjét látta volna, legföljebb a horizontot nem, de mindenképpen a dobogóhoz akart közel ülni. Kellems koratavaszi délután volt, a porondon megjelent egy kis csapat, négyen hordszéket hoztak, abban ült a filozófus. Kopasz homlokát babérkoszorú ékítette. Nagy testű, vörös fejű ember volt, ezt a második sorból Uri világosan látta, mert a hordszéket körbehordták az első sor előtt, és a filozófus vidáman integetett a nézőknek, akik biztatóan kiabáltak feléje, mintha kocsiversenyző lenne. (...) A tömeg zajongott, a filozófus mellé asztalkát tettek a dobogóra és egy amforát, amelyben bor lehetett. A segítők hátul félkörívbe álltak és áhítatos mozdulatlanságba süppedtek. A filozófus felemelte a jobbját. A tömeg elcsöndesedett. Aztán a filozófus megszólalt, zengzetes, mély hangja volt, betöltötte a teret. (Spiró 2005)

Az ember a könyvnyomtatást megelőző korszakokban hallási-tapintási térben él, hogy azután a könyvnyomtatás megjelenésének következtében átlépjen az érzékszervek (*szenzórium*) szerves egységéből kiragadott vizualitás terébe (vö. *olvasás*). A Homérosztól Platónig terjedő időszak során aztán az információátvitel módja is megváltozik, a hang „alfabetikussá” (betűszerűvé) válik, a szem biomédiuma átveszi a fül, a fogalmi gondolkodás nyelve a költői ritmika világalgató szerepét. A mozgalmass-ritmikus szóbeli (szapphói, homéroszi) szintaxis helyett az elvont és időtlen összefüggések (arisztotelianus) szintaxisa, a beszédet eseményként átélő hallgató helyett az írott nyelvet distanciával szemlélő, reflektáló elme, az olvasó lép előtérbe. A filozófiai szellem a könyv tulajdon-ságaival válik azonossá. A hangtalan írás-olvasás megteremti a szellem magánszféráját, illetve az elkülönült megismerő szubjektum filozófiai eszméjét. (Havelock 1998) A betű önmagában is megállja a helyét, a könyvsorok térszerűséget építenek fel, melyek között az ember barangolhat saját tempója szerint, nonverbális szituációtól függetlenül, leginkább egyedül. A szóbeliség mozgalmass-ritmikus szerveződését és örök-jelen idejűségét az absztrakció és az utóidejűség veszi át. A beszéd és a hallás a közelnek és a jelennek szól, az írás azonban messzeséget, rögzítettséget tesz lehetővé. Oswald Spengler érzékletes összefoglalásában: „Az antik próza egész művészetét közvetlenül a fül számára hozták létre, úgy olvasták fel, mintha beszéltek volna; ehhez képest mi mindannyian

úgy beszélünk, mintha könyvből olvasnánk.” (Spengler 1994: 210.) Mindezen folyamatok persze hosszadalmasak és átmeneti időszakoktól tarkítottak. A római könyvtárak még „zibongó” könyvtárak, de az olvasás még a középkorban is háromféle módusú a kolostorokban: közös események, liturgiák, étkezések alkalmával közösségi és hangos, ám fokozatosan halkul személyes mormogó (*murmuratio*), majd csendes, kontemplatív-meditatív olvasássá. A közösségi és hangos (irodalom)befogadás ünnepi, vásári, avagy közösségi foglalatosságokat, munkafolyamatokat kísérő alkalmi ugyanakkor tudhatóan még a 18. század egészében is jelen vannak, Nyugat-Európában is.

Pfeiffer szerint – az előzőekkel összhangban – minden kultúra olyasféle performatív folyamatok elevenességéből táplálkozik, amelyek tulajdonképpen *nem* irodalmiak. (Kulcsár-Szabó 2005: 19.) Az európai kultúrtörténet kora-újkori szakasza éppen azzal szembesíthet meglátása szerint, hogy a csoportos médiaalakzatok monomediálissá sivárosodnak, különálló médiumokká „szellemesítődnek” át, irodalomná, zenévé, festészetté változva. (Pfeiffer 2005: 22.) A performatív irányultságú tapasztalati médiumok tehát a „bensőségesség specializált médiumaira” (ilyen például az exkluzív könyvkultúra), illetve a „látványosság formáira” (ilyen például az opera) hullanak szét. (Pfeiffer 2005: 12.) Az irodalom története ilyenénképpen az irodalom mint médium performativitásának folyamatos térvesztéseként fogható fel Pfeiffernél, melyet az élményszerűség testies akciódúsága helyett egyfajta esztétikai megdolgozás jellemez, egyfajta kognitív úrrálevés az életen, a nem-diszkurzív tapasztalaton (Kulcsár-Szabó 2005: 106–107.). Amint az olvasás aktusa kettős értelemben is kiüresedik – ez az olvasás kultúrtörténetének úgynevezett *kettős szublimációja*, hiszen közösségi eseményből egyre inkább egyéni, magányos cselekvési formává válik, eredeti hangzó, megmozgató közegéből pedig az emberi agy „néma” és „mozdulatlan” belterébe húzódik –, úgy válik a szublimálódó irodalom lelkesítő ereje is egyre inkább csökevényes kognitív (*pusztán* szellemi) hatássá. A szövegek egyre kevésbé lesznek képesek elég szuggesztíven mozgósítani a látványos-vitális dinamika beindulását. (Pfeiffer 2005: 34.) A régiség befogadói közösen, taglejtésekkel kísérve részesültek egy „hangos esztétikában”, a modern befogadó ellenben egymagában ül olvasófotelében, lényegében mozdulatlanul, s csupán a szeme követi a sorokat.

Pfeiffer Goethe tágan értelmezett korára (1800 k.) teszi a performativitás monomediális-fikciós semlegesítésének, a „szellem és csak a szellem pusztá játékává való felhígításának” kritikussá válását. (Pfeiffer 2005: 22, 48.) Pfeiffer szerint minderre – például a nem véletlenül éppen ez idő tájt népszerűvé váló „teátrális” írói felolvasókörutak mellett – az *opera* a nyugati kultúra par excellence válasza, mely mint médium maga is médiacsoportosulásként, „hipermédiumként”, egy diffúz „antropológiai áramlat” reprezentánsaként tartható számon (mint színpadkép, tánckar, ének, költői szó, zenekar, világítástechnika, illetve színészi testek együttese). (Pfeiffer 2005: 28, 85.) A nyilvános-performatív, érzékileg átfogóbban elkötelező és ebben az értelemben kulturálisan hatékony *opera*, illetve a fikcionális regény mediális deficitje, „kiszáradása” adódik tehát fő ellentétként e távlatban.

Számtalan összérzéki „tömegrendezvényről” tudunk a kultúrtörténetből, amelyek kiválóan példázzák a Pfeiffer által ünnepelt performatív intermedialis hibriditást a vásári mutatványoktól kezdve a főúri lakomákon, ceremóniákon, egyházi körmeneteken, halotti pompán, kultikus ünnepeken, szabadkőműves szertartásokon át a szökőkút-

játékkal kísért hangversenyekig, a fényorgonáig, a lovas balettig, vagy éppen a Napkirály XIV. Lajos által propagált híres versaillesi tömegperformanszokig. A történeti példákat még hosszasan lehetne sorolni – a *Vatel* című 2000-es francia-angol film gyönyörűen érinti mindezt (rendezte Roland Joffé, főszerepben Gérard Depardieu) –, a lényeg azonban inkább az, hogy a zenés irodalmi fesztiválok, vagy éppen a *slam poetry* kortárs „performanszai” is kiválóan elemezhetők az opera mintájára, miképpen az opera távoli leszármazottai a mai kereskedelmi adók különféle show-műsorai is.

Attól függetlenül, hogy egyetértünk-e Pfeiffer teóriájával, annyi azért mindenképpen nyomatékosítandó, hogy a 18. század végének, 19. század legelejének magyar (elsősorban úgynevezett *érzékeny*) regénye például mind a befogadás, mind az alkotás tekintetében igen erős „vegetatív” dimenziókat érintett még, sajátos monomedialitása ellenére is, tehát a „performatív vitalitás” még igencsak jellemezte. Mindez az olvasók (közhelyszámra menő) feltartóztathatatlanul záporozó könnyeinek, sőt különböző más testnedveinek szomatikusságában éppúgy megjelent, mint a meglehetősen intenzivált közös felolvasásokban, illetve a regényfikció kiterjesztésében az olvasó saját életére, az életvilág és a szövegvilág összemosása által (bővebben: Cavallo–Chartier 2000.). A leghatásosabb példa erre Goethe *Az ifjú Werther szenvedései* (1774) című műve, melynek hatására tudhatóan öngyilkossági hullám indult meg hazájában, mely jelenség utóbb *Werther-effektusként* külön pszichológiai kategóriává vált.

KETTŐS PERFORMANCIA: ENERGIKUSSÁG ÉS ENARGIKUSSÁG

Pfeiffernek elsősorban a prózairodalmat illető provokatív „anti-karriertörténete” azzal mindenképp kiegészítendő, hogy figyelmeztetünk a nyelv eredendő *kettős performatív* teljesítőképességére. A nyelv ugyanis egyszerre tud – egy retorikatörténetileg, nyelvfilozófiailag nem éppen problémátlan, egymással is mélyen összefüggő, sokszor összekavaródó fogalompár tudatos átértelmezésével – *energikus* (vö. *energeia*) és *enargikus* (vö. *enargeia*) lenni. Egyik oldalról *energikus*: konkrét materialitásával, fizikai hangzóságával, lüktetésével, ritmikájával, eufóniájával érzéki élvezetet okozó, fület gyönyörködtető érzékleti bemenet lenni, *effektív* performanciaként. A nyelv ilyen értelmű *energikusságának* jó példája a himnikus hangvételű, Erószat dicsőítő ritmikus prózarészlet Platón *Lakomájából*:

Agathón: Megüresít bennünket a rideg önzéstől, betölt együttérzéssel; egymással közösséget plántál, ünnepek, körtáncok, áldozatok vezetője ő; szelídség elhintője, durvaság szüntetője; jóakaratnak adakozó, rosszakaratnak elzárkózó; kegyes a jókhoz, bölcseknek látványos, isteneknek csudásságos; nincstelennek áhítandó, kincssel-töltnek megtartandó; kényelem, kéjelgés, báj, vágy, sóvárgás atyja; jót szerető, rosszat megvető; töretetésben, rettegetésben, sóvárgásban, szónoklásban gyámolunk, tanácsnokunk, legkülönb orvosunk; istenek, emberek éke, legszebb, legjobb vezére; minden ember őt kell keresse; magasztalva őt repesve, szép dalában részesedve, melyre maga zendít isten-ember bővületére. (Platón 1974)

Másik oldalról pedig a nyelv igencsak tud *enargikus* is lenni: plasztikusan ábrázoló, szemléletesen megjelenítő, a színeket, illatokat, hanghatásokat, látványokat, textúrákat szavakkal létrehozó, leírásokkal nyelvisítő, megtévesztően valós reprezentációkká transzformáló lenni. Egyfajta illuzionisztikus jelenlét-hatásban, „mintha ott lennénk”-élményben részeltetve, az előbbieken szóba hozott *szimulált* performanciaként. Az enargetikusság teljesítőképességét Hamvas Béla plasztikus kertleírása jól adja vissza:

Ha csak néhány napra, vagy órára, van úgy, hogy egy hétre, sőt még tovább, de minden esztendőben visszatér az idő, amit szeretnék úgy hívni, hogy: az aranynapok. A föld a nyárvégi esőktől újra nedves és puha. A levelekről a víz a port lemosta, s a lomb újra zöld. A hajnalok frissek, de a nap még meleg. S a hegyeken alkonyatkor langyos a nyugati szél. Aranynapoknak ezt az időt azért neveztem el, mert a szeptember színe az arany. A levegőben apró ragyogó szemecskék tündökölnek, és ha az ember a hegytetőről a síkságra néz, úgy látja, hogy a tájat fénylő aranypor vonja be. A ragyogó ködben, a csillogó párában a kertek lustán pihennek s ettől a szendergő lassúságtól érik meg a szőlő, válik az alma habossá, ízesedik meg a dió, a mandula, az őszibarack és a szilva. Arany mézben úszik a föld és a napfény úgy fénylik, mint a sárga olaj. Mikor a nyárvégi esős idő szűnik, az ég kitisztul és az időre jellegzetes lágy nyugati szél megindul, tudom, hogy itt vannak az aranynapok, mindig találok valamilyen módot arra, hacsak kétszer, vagy háromszor huszonnégy órára is, de a hegyekbe menjek, és a kertekben töltsék el annyit, amennyit csak lehet. Nemcsak azért, hogy a szőlőkék alá üljek, sorra, lassan végigkóstoljam a fajták elragadó sokaságát. A Muscat Black Hamburg, a tojásdad fekete muskotály, omló mazsolaízével minduntalan visszatérésre csábít. De ott van a Muscat Ottonel, a Mézes Fehér, a Delaware, a Szőlőskertek Királynője is. Közben mandulát rágcسالok, leülök a partra, friss diót hámozok, figyelmesen és gondtalanul. Ezekben a kései, érett napokban még a madarak is megszólalnak. (Hamvas 1993)

Ez a kettős teljesítmény pedig mind a mai napig külön-külön is képes megindítani, képes érdemi affektív, sőt szomatikus reakciókat kiváltani a befogadókából: zokogásig meghatni, hányingert kelteni, libabőrt okozni (Dobos István például 20. századi magyar regényeket elemezve mutat rá igen jelentékeny performatív teljesítményükre, tanulságos elméleti bevezető kíséretében: Dobos 2009: 7–18.).

A regény mint kellően rugalmas forma képes más médiumok hatásait magáévé tenni, ám az amúgy is fiktív regény nyelvisége éppen annak bizonyossága, hogy esztétikai tapasztalata csak szimulált performanciában részesít: mindent képes reprezentálni, ám kizárólag immateriálisan. (Pfeiffer 2005: 64; Kulcsár-Szabó 2005: 107.) A regény tehát a kommunikáció és a performansia olyan módozatait képes imitálni, amelyekben a korábbi, ma leginkább talán művészek nevezhető médiumok többé-kevésbé még közvetlenül vettek részt, ám mindez *kognitív illúzió* „csupán”. Az intermediális szimuláció tehát egyrészt a képzelet munkája révén kompenzál, másrészt olyan nem-fogalmi effektusokat nyelvisít – olykor igen érzékletes nyelvezetben, nem mindennapi hangzósággal –, melyek testes élményeket közvetítenek, nem ritkán erős fiziológiai reakciókat váltva ki az olvasóból, mint jó eséllyel az alábbi prózarészlet esetén:

Akkor anyám behívott a házba, és az ágyamra fektetett. Hunyd le a szemed, mondta anyám, és én lehunytam, és engedtem, hogy vetkőztessen, egészen meztelenre vetkőztetett, aztán kikötötte a kezem meg a lábam, az ágytámlákhoz kötözött, amiket apám faragott, és úgy feküdtem ott, mintha keresztre feszítettek volna, nem mozdulhattam, már csak zokogni tudtam. Akkor anyám apám zsebkendőjével a szememet is bekötötte. Aztán hallottam a ruhái surrogását, ahogy a telt, fehér testhez érnek, végigcsúsznak rajta, és elválnak tőle. Azt hiszem, először a szájával ért hozzám. A szájába vett, aztán elengedett, hogy a következő pillanatban két meleg kezével nyúljon hozzám. Óvatos volt anyám, gyengéd, de határozott. Lassan helyezkedett el rajtam, azt hiszem, nagyon akart vigyázni rám, nagyon meg akart gyógyítani. (Darvasi 1992: 7.)

A (PRÓZA)SZÖVEG HANGULATA

Megismételve: Pfeiffer tehát arra jut, hogy az irodalom lelkesítő ereje mára csökevényes, kiszáradt, mert már nem képes olyan szuggesztíven mozgósítani a testi-érzéketi dimenziókat mint régen, az elsődleges szóbeliség idején. Közvetlen részvétel helyett, úgymond, mindinkább „csupán” szimuláció, kognitív esemény történik. Ez nyilvánvalóan csak egy olyan hozzáállásban értékelhető hanyatlástörténetként, mely az értelmezéssel, a modernkori olvasással, a nyelv időbeliségével szemben a térnek tulajdonít jelentőséget, a térben jelen lévő ingerek testre gyakorolt zsigeri hatásának. „Néha kapcsolatba léphetünk létezésünk egy olyan rétegével is, amely a világ dolgait egyszerűen csak közel akarja érezni a bőrünkhöz” – vallja Gumbrecht is, élményfelfogásának jegyében. (Gumbrecht 2010: 24.) Ezen belül az előzőekben már bővebben tárgyalt kontextuson belül érthető meg az általa használt *hangulat*-felfogás jelentősége.

„A hangulat (*Stimmung*) – mondja Gumbrecht egyik interjújában beszélgetőpartnerének – a leghalványabb fizikai érintés a testen. Fizikai érintés a testen. Mint ahogyan a hangom, mialatt beszélgetünk, beborítja a tested, a te hangod pedig az enyémet.” (idézi: Tóth-Czifra 2013: 82.) A hangulat, mondja, „körbeveszi a testünket és burkot von köré”. (Gumbrecht 2013: 25.) Lényeges, hogy ez nem metaforikus beszédmód nála, Gumbrecht mindezt szó szerint érti. A hangok ugyanis egészen konkrét fizikai hanghullámokként, rezgéseként, a látványok, színek egészen konkrét fizikai ingerületekként valóban odaérkeznek bőrünkhöz, érzékszerveinkhez (*bio-médiumainkhoz*), testünk legapróbb szenzoraihoz, hogy azok jelimpulzusokká alakítsák a szakadatlanul ránkérkező ingerözünt. Mindezek pedig jórészt észrevétlenül befolyásolnak minket anyagi hatásokként, orvosi műszóval *invazív* (vagyis behatoló, nyomot hagyó) módon. A fizikaiságokból, dologiságokból (hanghullámokból, fény-árnyék hatásokból, különféle textúrák haptikusságaiból, illatferomonokból) előálló hangulat tehát a leghalványabb invazivitás, mely receptív testünket érheti. Amikor ezek az effektusok nagyon is felhívják magukra a figyelmet, amikor nem lehet nem észrevenni azokat, sőt nem azokra koncentrálni (a tenger feltűnése, egy melódia felhangzása, tömjénfüst, jeges szél), akkor állhat elő jó eséllyel a *jelenlét* élményszerűségének tervezhetetlen megvalósulása. Az egyes hangulatok megélése, a percepcióra való felfigyelés az intenzitással van tehát összefüggésben:

akkor leszünk rá figyelmesek, amikor erőteljessége vagy szokatlansága – ha töredékes időre is – önmagára irányítja a figyelmet. (Tóth-Czifra 2013: 83.)

Esztétikai tapasztalatnak nevez Gumbrecht minden olyan tapasztalatot, amelyben a jelentéshatások és jelenléthatások szimultaneitásával szembesülünk, szemben a mindennapok normális esetével, amikor jobbra csak jelentéshatásokat regisztrálunk. (Gumbrecht 2013: 14.) Minden hang, amelyet észlelünk, „láthatatlan fizikai valóság” tehát, amely a bőrünket, a testünket éri, olyan „valóságdimenzióként”, mint például az időjárás. Hangok vagy időjárás által megérintve lenni a környezetünkkel való legkönnyedebb, mégis fizikailag konkrét szembesülések, amelyekbe a testünk „beleütközik”. (Gumbrecht 2013: 11–12.) A hangulat egy olyan intenzivált (esztétikai) érzet, amelyen belül az értelem-dimenzió *másodlagos* marad, az általános jelenlét-élmény egyik bensőségesebb, szelídebb, ám szétáradóbb, „halványan megérintő”, „burokként körbeölelő” változataként. (Gumbrecht 2013: 25.)

Ezekről a nem-nyelvi tényezőktől öntudatlanul is befolyásolva vagyunk, az éppen aktuális meteorológiai helyzet (napsütés, jégeső), vagy az éppen aktuális tartózkodási helyszín (pályaudvar, borospince) független változóival bezáróan, tehát az embert vagy embercsoportokat – úgy is mint ezeknek kitett függő változókat – körbevevő, *külső* környezeti hangoltság értelmében (vö. *Climate*). A hangulat ugyanakkor abban az értelemben is ural minket, hogy mindig valamilyen *belső* alaphangoltságban, közérzetben vagyunk (szomorúság, öröm, fájdalom, boldogság, egykedvűség, közöny), vagyis a létezés – mondja Gumbrecht Heidegger nyomán – mindig valamiféle hangolt-lét, mint a „felhangolt” vagy „lehangolt” hangszer esetében. (vö. *Mood*). (Gumbrecht 2013: 11.) Az irodalom, így a prózaszöveg is mindig ezek közepette érkezik meg hozzánk. Sőt, a papírillat, a könyv mint műtárgy milyensége egyaránt hangulatkeltő plusz jelenlét-dimenziókként állnak elő, hiszen ezek – hasonlóan a médiumokhoz – önmagukban még nem jelentések, de felénk irányuló, szinte „láthatatlan”, ám konkrét *jelentéshatásoló* hatások. Hangok, egy terem vagy az időjárás által megérintve lenni tehát kihát értelmező műveleteinkre is. Hogy ezeknek a hangulati elemeknek milyen fontossága tud lenni, jól bizonyítja, hogy – mivel megteremthetők mesterségesen is, ráadásul a különféle logók és szlogenek szintén felidézhetnek hangulatokat – a marketingipar tudatosan manipulál ezekkel az összefüggésekkel. (Vásári 2018: 274.)

Mint Gernot Böhme kifejti, az úgynevezett *atmoszférák* (felettébb hansonlatosan a hangulathoz) „homályosan” töltenek meg egy-egy teret *érzelm*i színezettel, tehát affektív hatásukon keresztül ragadhatók meg az ember számára. Az embert elsősorban testként kell elgondolnunk Böhme meglátása szerint is, a test pedig önmaga valóságában, önmaga érzékelésében eredendően térbeli: testileg érezni egyben azt is jelenti, hogy egy környezetben – vagy akár szimulatíve egy prózaszövegben, tehetjük hozzá – hogyan vagyok jelen, hogyan érzem ott magam. (Böhme 2019a: 444.) A *külső* világ hatásai ugyanakkor alakítani képesek az ember *belső* világát, a kettő közötti határ eliminálódhat, közös tapasztalati térré változhat. Az atmoszféra az észlelő és az észlelt közös valóságaként illetéknéppen jelenlét-helyzeteket, hangulatiságot teremthet, térszerűen áradva ki, a jelentéstulajdonítás hermeneutikai vonatkozásait nem feltétlenül tartalmazva. (Böhme 2019a) A hangulatok tere fizikai kiterjedés, amennyiben érzelmileg bevon – állítja Böhme.

A hangulatok tere atmoszferikus tér, azaz bizonyos, konkrét környezetet átítató mentális vagy érzelmi tónus, ugyanakkor az adott egyént térben körülvevő hangulat is, amelynek pillanatnyi kedélyállapotával ő maga is részét alkotja. (Böhme 2019b: 372.)

Böhme itt láthatóan a Gumbrecht-féle *Mood* alakváltozatát tartja a tulajdonképpeni hangulatnak, míg a *Climate* az atmoszferikusság megfelelője. Virtuális terek atmoszféráját, hangulati töltetét is feltételezi, vagyis a reprezentáció szimulatív áttételein keresztül, annak ellenére is megvalósíthatónak tartja (vö. *energeia* és *enargeia*). (Böhme 2019b: 373–374.)

Minden érintkezés a világ dolgaival tartalmaz jelenlét- és jelentés-összetevőket is, rendszerint természetesen az utóbbi javára – hangsúlyozza Gumbrecht, mint arról már több ízben szó esett. Ugyanakkor hozzáteszi, hogy a *jelenléthatások* és *jelentéshatások* egymás közötti eloszlása mindig egyedi az egyes esztétikai tárgyak mindig sajátos anyagságától függően: „a jelentésdimenzió mindig uralkodó lesz, ha szövegeket olvasunk – de az irodalmi szöveg képes a tipográfia, a nyelvi ritmus vagy akár a papírralát jelenlét-dimenzióját játékba hozni. Ezzel szemben úgy vélem, a jelenlét-dimenzió mindig uralkodó lesz, ha zenét hallgatunk.” (Gumbrecht 2010: 90.) A hangulat ugyanakkor tehát a környező materiális világ legfinomabb érintése, testünk legkönnyebb megérintései az anyagi környezet által, önmagában, mindenféle jelentés nélkül. Az irodalmi szövegnek is van ilyesféle „környezete”: „A szöveg hangulata, mint antropológiailag szabadon nem választható hangoltság olyan materiális effektusként éri el az olvasót, amely nem tartalmaz szemantikailag feltárható üzeneteket.” (Kulcsár Szabó 2012: 41.)

Ködben sétálni nem jelentés, de hangulat. Magyar kisiskolásként angol (vagyis akkor még érthetetlen) dalokat hallgatni, kedvencként szeretni szintén sokkal inkább hangulat, megmagyarázhatatlan vonzalom, mintsem indokolható értelem. Azzal együtt, hogy a „gyomrunk”, a zsigereink az idők során megtanulják látni, hallani az esztétikait (vö. Schmitt 2013: 86.), hogy egyfajta „küszöb alatti tudatosságban” aztán már önműködően vonjanak be minket egy-egy esztétikai találkozás eseményébe, akár azáltal is, hogy valami, mégoly szokatlanul új impulzus emlékeztet egy már ismerősre, egy már jelentéstelire. A tudatosulás „küszöbe” alatt is működik kogníciónk, működnek előismereteink, sémáink a kulturális szféráról; ekkor azonban mintegy testünk „gondolkodik” – ezért van, hogy túlzott erőfeszítést nem igényel elbűvöltté vagy gyönyörködővé válni, s e szituativitásnak éppen az lehet a lényege, hogy reflektálatlanul rabul ejt.

Mindenesetre az *Iliászt* ógörögül hallani például szintén olyan, mint ködben sétálni vagy ismeretlen nyelvezetű slágereket hallgatni. Mindez pedig egyszersmind arra is rámutat, hogy a jelenlét-elvű hangulat szakmailag sem éppen elhanyagolható viszonyt létesíthet a befogadóval. Az eposz ógörög nyelven történő befogadása, a mégoly „érthetetlen” hexameter lüktetése ugyanis *jelenvalóvá* teszi számunkra Homéroszt. Olyan értelem nélküli, *nem-hermeneutikai* dialógust alakít ki közöttünk, amely adott esetben érdemibb hozadékokkal járhat – s történetiségét tekintve is autentikusabb lehet –, mint a homéroszi eposzok hosszadalmas elemző interpretációja, az ezen szövegeket körbevevő „diskurzusudvar” megismertetése. Homérosz ekkor éri el úgy ugyanis a „testünket”, ahogy saját korában leginkább érhetett hallgatói testéhez – „és ebben rejlik a (szó szerint vett) jelenlevővé tétel, egy jelenlevővé tett múlt közvetlensége”. (Gumbrecht

2013: 19.) Vagyis az irodalmi szövegekkel, illetéknéppen a prózaszövegekkel történő találkozás sem kell, hogy mindig feltétlenül csak a hermeneutikai távlatokra fusson ki, már csak azért sem, mert eleve mintázzák, befolyásolják ezt a módszeres, analízáló dialógust nem-hermeneutikai, performatív hangulat-komponensek is, a mondatzenétől kezdve a könyv borítóján és papírminőségén át az aktuális helyszínig, ahol éppen olvasunk (kedvenc olvasósarkunkban, vagy éppen egy repülőtér tranzitvárójában). A szövegesült hangvételek, atmoszférák és hangulatok nagyon hasonlóan hatnak olvasóik „belső érzéseire” mint a zene vagy az időjárás. Mivel nem létezik szituáció sajátos hangulat nélkül, rá lehet kérdezni minden egyes mű saját *hangulati konfigurációjára* is. (Gumbrecht 2013: 12, 19.)

Mindez pedig azt is nyomatékosíthatja, hogy a szellemi üzenetet, képeket, történeteket, sorsokat szállító anyagiságok mint „csendes” alapok, mint önmagukban értelem nélküli dologiságok – vagyis a szellemi termék medialitása – mennyire elválaszthatatlan, szerves komponense is a befogadásnak, hiszen különböző mediális feltételrendszerben különbözőképpen valósulhat meg egy-egy esztétikai találkozás. A mozi, a televízió, az irodalom kultúrtechnikája más-más módon és közvetítettségben érintheti meg a kommunikáló „testét”: egy élő szavalt verszenéje másképpen hatol fülünkbe, mint egy színházi premier TV-felvétele, egy barokk képvers a korabeli nyomtatványban másképpen űz játékot szemünkkel, mint egy új regény számítógép-animációs hirdetése. Sőt: egy mindenkori novella sem ugyanaz egy összegyűrt, ősrégi iskolai szöveggyűjteményben, mint egy frissen megjelent díszkiadásban, vagy mint egy e-book olvasón.

A dolgok az értelemtulajdonítás szüntelen szokásával egyidejűleg és eleve a testünkhöz is viszonyulnak: megérintheünk egy dolgot és fordítva, az is megérinthe bennünket. A jelenlét megjósolhatatlanul bekövetkezik, átformálja körülöttünk a teret, majd eseményszerűségéből adódóan fölszámolja önmagát. „Folyamatosan előretör és visszahúzódik a kulturalitásban.” (Smid 2013: 103.) A Gumbrechtől vett utolsó tagmondat is azt előfeltételezi, hogy alapvetően mindig kulturalitásban, jelentéstulajdonításokban vagyunk, s csak ezek közepette érhet bennünket olykor kisebb-nagyobb élményszerűség. Vagyis az ember mindig értelmez, kultúrával veszi körül magát, sőt eleve abba születik, de a „jelenlét” megkapó élményei, az invazív dologiságok alkalomszerűen előelbukkanhatnak azért a diskurzusok, jelpraktikák mátrixa mögül.

ÖSSZEGZÉS

E fejezetnek nem volt célja degradálni a szépirodalmiság jelentésképző potenciáljának hagyományos megítélését sem a produkció, sem a recepció oldaláról. Fotelünkben mozdatlanul, némán ülni és sajátunkká olvasni a *Bűn és bűnhődés*t az egyik legnagyobb dolog, ami történhet velünk. Ugyanakkor a befogadás, sőt az esztétikai létezés olyan velejáráira, komponenseire próbálta ráirányítani a figyelmet, amelyek jobban meghatározzák az esztétikaiság (így a szépirodalmi szövegolvasás) alaptermészetét, mintsem figyelmen kívül hagyhatnánk – miként azt még a legfigyelmesebb, legkörültekintőbb hermeneuták is megtették. Amikor prózát olvasunk, nem csupán jelentésekkel, nem

csupán a nyelvvel van dolgunk, hanem mindazokkal a hatótényezőkkal is, amelyek az adott szöveg medialitását, hangulatiságát, jelenlét-effektusait előállítják, s amelyek – mint e fejezetben többször elhangzott – nem jelentések, nem igényelnek értelmezést, vagyis nem hermeneutikaiak, ám hozzájárulnak ezek teljesítményéhez. Mint Gumbrecht fogalmaz, nem a „reprezentáció paradigmája” fontos ebben a távlatban, tehát nem az, hogy az irodalmi szöveg miként képezi le, ábrázolja (illetve miként nem) a „külső” valóságot. *Hangulatokat olvasni* azt jelenti, hogy figyelünk azoknak a formáknak a szöveges dimenziójára, amelyek potenciális fizikai realitásokként vesznek körbe bennünket, és érzéseket váltanak ki anélkül, hogy a reprezentáció említett szintjének be kellene vonódnia. Különben elgondolhatatlan lenne például, hogy egy markáns ritmikus struktúrával rendelkező vers – vagy akár prózai szöveg – „energikussága” olyanokra is erős hatást gyakoroljon, akik nem értik az adott nyelvet. (Gumbrecht 2013: 13.)

Ugyanakkor mindezek az összetevők nem függetleníthetők a jelentésektől; sokkal inkább érdemes tehát e kettő mindig máshogyan megvalósuló konfigurációról beszélni, vagyis az összetettségre fókuszálni. A szépirodalmi leírás úgy vizualizál, hogy nyelvileg próbálja kódolni a látványt, hisz nem tehet mást. Amikor pedig a kultúra beszéde felépíti – ha mégoly „energikusan” is – a reprezentációt, a nyelv már messze nem csupán vizualizál, hanem sokszor éppenséggel mitologizál, teologizál (vagyis értelmez), mint a következő Kazinczy-fordításban is, melyben az utazó a szicíliai napfelkeltét szemlélve a jól ismert kultúrtörténeti sémát követi. Először megismétli az adott gyönyörteli élmény nyelvi visszaadhatatlanságának közhelyét, majd persze nyelviesíti mindazt, amelynek ott és akkor, abban az oszcilláló intenzitásban egyszerre volt és van köze a *jelenléshez* és a *jelenléthez*:

Innen még mintegy kilencszáz lábnyi magasságra volt a hegy legfőbb csúcsa, hova még eléggé korán érének-fel a természet legpompásabb scénjét láthatni. De itt felakad minden leírás; mert soha nem merészlett emberi képzelés illy kibeszéllhetetlen illy nagy scén felől képet teremteni; s talán az egész ég alatt sincs pont a hol ennyi nagy tárgy gyülekezni-össze. (...) Az előjött Nap lassan-lassan felvilágítja az eget, s ámbár gyengén, kimutatta előttünk az egész határtalan kilátást. Őszvelegyedve látszott víz és száraz, mintha még a' maga chaosában feküdnék; még a' világosság nem vala elválasztva a' setétségtől, míg végre a Reggel előjőve, s a választás nagy munkáját megtevé. A csillagok elaludtak, az árny elmúlt, az erdők, mellyek kevéssel ezelőtt még szörnyü mélységeknek tetszetek, eleven színekkel állottak előttünk, s új teremést alkottanak. Mindég inkább inkább fejtődött-ki a scén, a horizon mindenfelé terjedett-el, míg végre a Nap, mint valamely hatalmas Teremtő, keleten kijöve, s festő sűgáiraival e képzelhetetlen látványt elvégezte. Varázslatnak tetszett minden, s alig hitetheték-el magunkat hogy honni világunkban vagyunk. Illy tárgyakhoz nem szokott érzeink tompák s erőtlének voltak, s csak bizonyos idő mulva tudák azokat egymástól megkülömböztetni, felőlök ítéletet hozni. (Wieland 2012: 1013.)

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Baumgarten 1999
Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, *Esztétika*, ford. BOLONYAI Gábor, Budapest, Atlantisz, 1999.
- Böhme 2019a
Gernot BÖHME, *Az atmoszféra mint egy új esztétika alapfogalma*, ford. SÓKI Diána = *Tér - Elmélet - Kultúra*, szerk. DÁNÉL Mónika et al., Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 435–460.
- Böhme 2019b
Gernot BÖHME, *A testi jelenlét tere és a tér mint a reprezentáció médiuma*, ford. GYÖRE Bori = *Tér - Elmélet - Kultúra*, szerk. DÁNÉL Mónika et al., Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 367–374.
- Cavallo–Chartier 2000
Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban, szerk. Guglielmo CAVALLO, Roger CHARTIER, ford. SAJÓ Tamás, Budapest, Balassi, 2000.
- Darvasi 1992
DARVASI László, *A veinhageni rózsabokrok*, Jelenkor, 1992/1, 1–10.
- Descartes 1991
René DESCARTES, *Értekezés a módszerről*, ford. SZEMERE Samu, Budapest, Kossuth, 1991.
- Dobos 2009
DOBOS István, *Performativitás a XX. századi magyar regényben (A narratív előadás. Jelentő tesztek)*, *Studia Litteraria*, Debrecen, 2009, 7–18.
- Gadamer 2003
Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Osiris, 2003.
- Gehlen 1995
Arnold GEHLEN, *A felszabadult-esztétikai viselkedés néhány kategóriájáról*, ford. AMBRUS Gergely = *Az esztétika vége - vagy se vége, se hossza?*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Ikon, 1995.
- Gumbrecht 2010
Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítás. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Budapest, Ráció–Historia Litteraria Alapítvány, 2010.
- Gumbrecht 2013
Hans Ulrich GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni*, ford. CSÉCSEI Dorottya, *Prae*, 2013/3, 9–25.
- Havelock 1998
Eric A. HAVELOCK, *Előszó Platónhoz*, ford. OLAY Csaba = *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Budapest, Áron Kiadó, 1998, 89–106.
- Hamvas 1993
HAMVAS Béla, *Arany napok = A babérligetkönyv. Esszék (1932–1945)*, Szentendre, Medio, 1993.
<https://www.hamvasbela.org/2011/10/hamvas-bela-arany-napok.html>
- Heidegger 1989
Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VARGA Mihály et al., Budapest, Gondolat, 1989.

Jauss 1999

Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. BERNÁTH Csilla = H. R. J., *Recepcióelmélet - esztétikai tapasztalat - irodalmi hermeneutika*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Budapest, Osiris, 1999, 36–86.

Kulcsár-Szabó 2005

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Hermeneutikai szakadékok*, Alföld Könyvek, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2005.

Kulcsár Szabó 2012

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az irodalomtörténet(írás) problémája (Megírható-e egy hozzáférhetetlen „mibenlét” története?)*, Alföld, 2012/3, 36–53.

Kulcsár Szabó–Szirák 2003

Előszó = Történelem, kultúra, medialitás, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi, 2003.

L. Varga 2009

L. VARGA Péter, *A metamorfózis retorikái. Tudomány, diszkurzus, medialitás az irodalomban és az olvasásban*, Budapest, JAK–PRAE.HU, 2009.

Molnár 2015

MOLNÁR Gábor Tamás, *Az irodalomtanítás elméleti problémái a digitális médiumok korában. Vitairat - Fűzfa Balázs Mentés másként című könyve kapcsán = Szakpedagógiai körkép I. Anyanyelv- és irodalompedagógiai tanulmányok*, szerk. ANTALNÉ SZABÓ Ágnes, LACZKÓ Krisztina, RAÁTZ Judit, Budapest, ELTE, 2015, 163–175. (http://metodika.btk.elte.hu/file/TAMOP_BTK_BMK_2.pdf)

Nietzsche 1998

Friedrich NIETZSCHE, *A görög irodalom története, I-II. (részletek)*, ford. VAJDA Károly = *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Budapest, Áron Kiadó, 1998, 21–38.

Ong 1998

Walter J. ONG, *Az elsődlegesen szóbeli kultúrák legújabb kori felfedezése*, ford. SZÉCSI Gábor = *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Budapest, Áron Kiadó, 1998, 39–56.

Pfeiffer 2005

K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius. Egy kultúranropológiai médiaelmélet dimenziói*, ford. KEREKES Amália, Budapest, Magyar Műhely–Ráció, 2005.

Platón 1974

PLATÓN, *Lakoma*, ford. JÁNOSY István. <https://mek.oszk.hu/06100/06151/06151.htm>

Plessner 1995

Helmuth PLESSNER, *Az érzékek antropológiája*, ford. AMBRUS Gergely = *Az esztétika vége - vagy se vége, se hossza?*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Ikon, 1995.

Schmitt 2013

Arbogast SCHMITT, *Gumbrecht-laudáció*, ford. RAPCSÁK Balázs, Prae, 2013/3, 78–89.

Smid 2013

SMID Róbert, *A temporalitás apologetája*, Prae, 2013/3, 90–107.

Spengler 1994

OSWALD SPENGLER, *A Nyugat alkonya*, ford. CSEJTEI Dezső, JUHÁSZ Anikó, SIMON Ferenc, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1994.

Spiró 2005

SPIRÓ György, *Fogság*, Budapest, Magvető, 2005. https://konyvtar.dia.hu/xhtml/spiro_gyorgy/Spiro_Gyorgy-Fogsag.xhtml

Tóth-Czifra 2013

TÓTH-CZIFRA Júlia, *Paradise Regain'd?*, Prae, 2013/2, 77–86.

Vásári 2018

VÁSÁRI Melinda, *Hangulat = Média- és kultúratudományi Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix et al., Budapest, Ráció, 2018, 273–277.

Wieland 2012

CHRISTOPH MARTIN WIELAND, *Des Herrn P. Brydone Reise auf den Aetna*, [Az Etna] ford. KAZINCZY Ferenc = *Kazinczy Ferenc Művei. Szép Literaturá*, kiad. BODROGI Ferenc Máté, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, 1009–1014.

XI. Az önéletírás prózapoétikája (én-elbeszélés, emlékezés-elbeszélés)

BODROGI FERENC MÁTÉ

BEVEZETÉS

Az önéletírás poétikai alakíttottságát, narratív teremtődését, az önmagával soha nem azonos önéletrajzi én nyelvi megfogalmazásának lehetőségeit számos munka vizsgálta az utóbbi években. (Mekis D. – Z. Varga 2008.) A valóságleképező nyelveszmény elenyészésével a professzionális olvasói elvárások módosultak a hiteles és problémátlanul rögzített önéletrajzi elbeszélést és ént illetően egyaránt, s a referencialitás helyébe egyre inkább a narratív konstruálás hangsúlyai léptek. E távlatban az emlékező szövegben létesül az önéletrajzi én (nem előzi meg azt), az emlék forrása, hordozója és újjáteremtője pedig egyaránt a nyelv. Az elbeszélés tárgyává tett én és a szövegben létesülő én között feszültség tételeződik, amely a nyelv által megkettőződő önéletrajzi alany jelenségét eredményezi. Az emlékező a nyelv, a grammatika közbejöttével konstruálja meg egykori énjét, melyet benyomáskeltő és öngizoló, valamint egyéb társas mechanizmusoktól kötötten hajt végre, vagyis egy sosem volt, „színre vitt” ént teremt. E nézőpontból az önazonosság társadalmi konstrukció, ugyanakkor a lényeg ezen túl is az, hogy az önéletírásban önmagát bejelentő elbeszélői én identitása a szöveget szervező elveknek alárendelt. (Dobos 2005: 16.)

Minden énmegjelenítés grammatikailag determinált, amely ráadásul minden esetben számot vet a környezettel, amelybe előfeltételezetten érkezik, vagyis mindig nyelvilag megrendezett, teatrális minőség. Miként Hargitai Rita állítja, az önéletrajzi narrátor szociális megfelelési igénye, a kedvezőbb énkép megjelenítésére irányuló törekvése meg fogja határozni történetmondásának jellegét, mondandója egyre sematikusabbá, forgatókönyvszerűbbé – hozzátehetjük: literalizáltabbá, „regényesebbé” – válik. (Hargitai 2008: 83.)

Az emberben jórészt emlékezés közben tudatosan saját énje. A múlt rekonstruálhatóságának bizonyossága ugyanakkor – mint látni fogjuk – illuzórikus, többek között a visszatekintő, valamiféleképpen mindig fixált nézőpont utólagos értelemkonstruálása, a történeti megismerés korlátai, a beszélő motiváltsága, a benyomáskeltés szituativitása, a nyelviség (grammatika/logika), azon belül is az elbeszélés (retorika/poétika) közbejötté, vagy éppen a múlt emléknymainak fantáziavezérelt hézagkitöltései miatt. A múlt dokumentumai (így *én-dokumentumai* is) értelmezésekben léteznek; a múlt reprezentációi fiktív elemekkel átszőttek, szövegszerűek. A közzététel nyilvánossága ráadásul konstitutív eleme az önéletrajzi műveknek, a szöveg felépítését, jelentését alapvetően meghatározó faktorként. Mindezen túl pedig az az aspektus is lényeges, mely szerint az én-elbeszélés *performatív* aktus: a megnyilatkozás alanyaként beszédével cselekvő, önmagát kijelentésével megalkotó énről van ugyanis szó. (vö. Z. Varga 2002: 253.)

AZ ÖNÉLETÍRÁSOK IRODALOMTUDOMÁNYI ALAPJAI

A különféle, akár csak feljegyzés szintű én-dokumentumok (másképpen „self-dokumentumok”, „ego-dokumentumok”), az *autobiografikus* írások (önéletírások), illetve az *autográfiai* (én-elbeszélések) olyan szövegszerveződések, amelyek különböző távolságokra lehetnek a sztenderd szépirodalmiságtól. A fikciós jelleg növekedésének legelfogadottabb sorrendjében például az önéletrajzi feljegyzés, a napló, az önéletrajz, az emlékirat (*memoár*), az önéletrajzi regény, illetve az autofikció egyaránt e szöveg-típus része. E tágon értelmezett típusnak mint írásformának sajátos narrato-poétikai stílusjegyei vannak, ezzel együtt minden altípusára igaz, hogy egy olyan olvasási módot megengedő szövegszerveződés, amely feltételezi magáról, hogy olvasója egy valós és pontos referencialitással rendelkező, őszinte szöveggént veszi kézbe, s amelyben műfajmeghatározó jelentőséget kap, hogy a szerző, az elbeszélő, a főszereplő és a modell azonos. (Orbán 2009: 200.)

Az autobiográfiákkal foglalkozó irodalomtudomány egyik legtekintélyesebb képviselője, Philippe Lejeune klasszikus meghatározása szerint az önéletírás „retrospektív [visszatekintő] elbeszélés prózaformában, melyet valódi személy ad saját életéről, a hangsúlyt a magánéletére, különösképp személyiségének történetére helyezve”. (idézi Z. Varga 2002: 249.) Önéletírás nála minden az úgynevezett *önéletírói paktum* által vezérelt szöveg, melyben a szerző önmagáról szóló beszédet kínál az olvasónak, illetve melyben e beszéd sajátos megvalósulása a „Ki vagyok?” kérdésre a „Hogyan váltam azzá?” elbeszélésével válaszol. (Z. Varga 2002: 249.) A játékba hozott önéletrajzi „paktum” (szerződés) egy hallgatóságos, néma egyezményt jelent a szöveg szerzője és olvasója között: „én a szöveg szerzője vagyok az, akiről szövegem szól, s amit elmondok benne, az garantáltan hiteles, pontos, és tulajdonképpen értelemben értendő”. (idézi Z. Varga 2002: 254.) Az önéletrajz referenciális műfaj, befogadásának alapja a „referenciális paktum” (Mekis D. 2002: 262.); az *őszinteség* (az igazság), a *valósághűség* (a referencialitás) és az *áttetszőség* (a mimézis, a realizmus) hármasság elve által formált elvárás horizontja van. Lejeune autobiográfiai paktumról szóló elméletének alapja nemcsak a szerző és az elbeszélő intézményes, az olvasóval kötött „szerződésben” rögzített azonossága, de a szereplő és a szövegén kívüli, valós „modell” azonossága is.

Lejeune azután választja az önéletírás efféle megközelítését, hogy belátja: nem határolható el a fikciótól formai, narratológiai, szövegszerű jegyek alapján. Ezért az önéletírás problematikáját a *közzététel* átfogó szintjén próbálja megragadni, a már elővezetett „önéletrajzi paktumban”. Ez a szerződés – melyet mindig a címlapon szereplő tulajdonnév „szövegbe íródása” hitelesít – dönti el a szöveg olvasási módját, és váltja ki azokat a szövegnek tulajdonított hatásokat, melyek az olvasó számára önéletírásként definiálnak egy adott írást. (Z. Varga 2002: 254.) Az *autobiografikus irónia* fogalma ugyanakkor egy olyasféle eldönthetlenséget jelent Lejeune szótárában, amely hiteles beszámolóként túl fikatív, fikciós műként pedig túlságosan mimetikus szövegnek ismeri el az önéletírást. (Lejeune 2003: 28–29.)

Az *önéletírói tér* gondolata szerint az önéletrajziség a szerzői szövegüniverzum, vagyis az adott önéletrajzíró összes többi szövege, például interjúbeli nyilatkozata vagy

regényei, cikkei különböző megszólalási módjainak abban a hálózatában ragadhat meg, melyben e különböző szövegek értelme egymást világítja meg. Lejeune elképzelésének alapfogalma az *intencionalitás*, vagyis egy olyan szerző tételezése, aki *szándékoltan* játszik rá a szerző funkcióval szemben támasztott olvasói elvárásokra, bevonva azt művei jelentésszervező hálójába. A *megírás* tevékenysége és a *közzététel* így alapvető elemévé válik az önéletrajzi műveknek, a szöveg jelentését meghatározó gesztusként. Az intenció ezen mozzanatai, egyfajta „önéletírói tervezet” tételezése elengedhetetlen az önéletírói tér megkonstruálásához és az egyes szövegek lehetséges önéletrajziségének felméréséhez, az önéletírói tér egységessége pedig nem a biológiai, jogi vagy éppen pszichológiai értelemben vett szerző szintjén képződik meg, hanem az azonos szerzői névvel ellátott szövegek közötti különleges intertextuális (intratextuális) kapcsolatban nyilvánul meg. (Z. Varga 2002: 252.)

E kimondás, leírás, közzététel által kiváltott hatásokkal tervszerűen kalkuláló szerző mindazonáltal igyekszik olyan retorikai stratégiát választani, amely elfedi azt, hogy tudatában van szövege „hatásosságának”. Egy a saját képét kontrollálni, uralni igyekvő szerző, aki próbálja kívül helyezni magát a grammatikai meghatározottságokon, és az ebből származó (nyelvi) uralhatatlanságokon. (vö. Z. Varga 2002: 254.)

Ricoeur szerint e műfajban az elmesélt események megtörtént dolgok az elbeszélő számára, akit itt azonosnak tarthatunk a műben tárgyiasult szerzői tudattal. „Beszél egy hang”, amely elmeséli azt, ami számára megtörtént. „Belépni” az olvasásba azt jelenti, hogy az olvasó és szerző közti szerződésbe, paktumba befogadjuk a hitet, mely szerint az események, melyekről a narrátori hang beszámol, „e hang múltjához tartoznak”. (Ricoeur 1999: 368–369.) Ricoeur szerint a fikciós művek karakteralkotási folyamata az általánostól, a tipikustól vezet az egyéniig, amikor a szövegben egyre jobban konkretizálódik, egyéniesül, specifikálódik az adott figura. Emellett ugyanakkor él az a reciprokpárhuzamosság is, amikor a dokumentumszerű szöveg az egyénitől indul a tipikus felé, először egyéni helyzetekben, cselekedetekben ábrázolva a karaktert, majd egyre inkább kifejtve e szituativitásból az általános emberit. E kétirányú dinamikában mindazonáltal elválaszthatatlanok egymástól a fikció és a hiteles történetmondás effektusai. (Orbán 2009: 214.)

Az önéletrajzírás „arcrongálásként” felfogó Paul de Man híres tanulmányában (de Man 1997) azt mondja, hogy a műfajjá avatás révén az önéletrajz felülemelkedik a pusztá tudósítás, krónika, vagy emlékirat irodalmi státuszán, és „szerényen bár”, de helyet kap a főbb irodalmi műfajok kanonikus hierarchiájában. Az önéletrajz, úgymond, mintha egyértelműbben függene konkrét, potenciálisan bizonyítható eseményektől, mint a fikció; úgy tűnik, mintha a referencialitás, a reprezentáció és az elbeszélés egy egyszerűbb módozatához tartozna. Tartalmazhat ugyan számtalan képzelgést és álmot, ezek a valóságtól való eltávolodások azonban továbbra is egyetlen szubjektumból erednek, akinek identitását tulajdonnévének biztosra vett olvashatósága szavatolja. Azt képzeljük, hogy az élet úgy hozza létre az önéletrajzot, ahogy egy tett a maga következményeit, de nem volna-e éppoly jogos azt feltételezni – kérdezi de Man –, hogy talán az önéletírói vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet, és hogy bármit is tesz az író, azt valójában az önarckép-rajzolás technikai kívánalmai vezérlik, és minden tekintetben a médium

eszköztára határozza meg? Kérdés tehát, hogy a referens határozza-e meg a figurát, vagy éppen fordítva. Úgy tűnik, hogy a fikció és az önéletrajz közötti különbség nem vagy-vagy szembenállás, hanem eldönthetlenség: minden szöveg autobiografikus és egyik sem az. A *prosopopeia* figurája egy hiányzó, holt, hang nélküli létező fiktív megszólítást jelent, mely a megszólítottat a beszéd képességével ruházza fel, s megteremti számára a válaszadás lehetőségét – fűzi tovább de Man. A hang „száját”, „szemet”, s végső soron nevet feltételez, ez a láncolat pedig kifejezetten benne van a trópus nevének etimológiájában: *prosopon poiein*, vagyis maszkot vagy arcot (*prosopon*) adni. (A görög *prosopon* – latin *persona* – színészi maszkot, karaktert, figurát, álarcot jelent.) A *prosopopeia* Paul De Man szerint tehát egyenesen az önéletírás trópusa, melynek révén az illető autobiografikus szerző neve olyan érthetővé és emlékezetessé válik, akár egy arc. A nyelvi arcadás azonban mindig arcrongálás (*defacement*) is, az alaköltés mindig alakvesztés is, amennyiben a nyelvi figura nem azonos magával a dologgal, pusztán annak *reprezentációja*, képe. (de Man 1997; Z. Varga 2002: 255–256.)

NARRATÍVUM ÉS IDENTITÁS, KÖZÖSSÉG ÉS EGYÉN

A *narratív paradigma* alapfeltevései abban összegezhetők, hogy az ember lényegét tekintve történetmondó, hogy döntéseinket helyes érvelések alapján hozzuk, hogy a történelem, az életrajz, a kultúra és a jellem határozza meg azt, mit tekintünk helyes érvelésnek, hogy a narratív racionalitást történeteink összetartó ereje és hitelessége határozza meg, s hogy a világ történetek sorozata, amelyből mi választjuk ki és teremtjük újjá folyamatosan saját énünket, életünket. (Fischer 1984) Az elbeszélő funkció itt az az általános antropológiai sajátosság, mely az emberek közötti érintkezés legkülönbözőbb metszeteiben természetes módon megjelenő ábrázolási forma. (László 2005a: 120.) Az elbeszélő mód, amikor jelentést ad, valóságot teremt, amely éltető környezeté alakul, azonosulást, önazonosítást téve lehetővé. A narratív pszichológia Maurice Halbwachs örököséként érvelő látásmód, amennyiben a legindividuaisabb egyéni jelenségeknek is szociális jelleget tulajdonít. Az egyén a társas mozzanat hordozójaként semmi egyébből nem áll, mint a közös reprezentációk és a szabálykövetés metszpontjából; a közösség még emlékezőkor is jelen van, amennyiben a dolgokat mindig aktivált csoporthelyzeteknek megfelelően idézzük fel. (Pléh 1998: 207–211.) Még az egyéni emlék közölhetőségéhez is nélkülözhetetlen tehát a közösségi kontextus. A társadalmi csoportok létüket történetek kitalálásával és egymás közti áramoltatásával hozzák létre, a szociális mozzanat és a narratívum ugyanakkor még legintimebb emlékeinkbe, ábrándozásainkba, álmainkba is belép. Miközben az elbeszélés elvben végtelen számú sajátos világot képezhet, éppen szociális beágyazottsága révén, a nyelv közösségi reprezentációs tulajdonságainál fogva rendet visz az értelmezésbe, vagyis az értelemalkítás nem relativizálódhat korlátlanul, hiszen konszenzusos, közösségileg elfogadható struktúrákat kell létrehozni, vagyis az elbeszélésnek szociálisan megoszthatónak, szabálykövetőnek kell lennie. (László 2005b: 29.) A társas megértés kulturális örökséget hoz létre, az egyén pedig ebből a kínálatból sajátos perspektívájú történeteket képez. Az elbeszélés tehát messze nem csupán egy

természetes, ökonomikus eszköz az információ megőrzésére, hanem egyúttal a személyes kapcsolódásra és azonosulásra, a közösségi kapcsolattartásra, kapcsolattápolásra alkalmas forma is.

Bár részleteiben többféle elképzelés alakult ki, a narratív elméletek egyöntetűen tagadják, hogy az én vagy a világ dolgai stabil, biztos kiindulópontok lennének. A narratív modellek az efféle én- és világfelfogás helyett tehát egy elbeszéléseink révén kulturálisan megkonstruált világból és énből indulnak ki. A szilárd én mint forrás karteziánus (racionalista) világképe helyett az *elbeszélő én* válik a kérdésfeltevések tárgyává, mely egy közösségileg épített világban maga is összerakottként tételeződik. Barclay például azt tartja, hogy az én autobiografikusan szervezett „információ”, az élettörténeti visszaemlékezés során felidézett alak, akit személyes és általános emlékek alkotnak. (Barclay 1994: 55.)

Paul Ricoeur híres elméletében az élettörténeti önelbeszélés egységességére és narratológiai jólformáltságára, a cselekményszövés és a narratívumbeli hős azonosságára alapozza az elbeszélő identitását, bevezetve *idem* és *ipse* viszonyfogalmait. A mindig nyelvben létesülő, mindig történetelvű azonosságot itt az „ugyanaz” és az „őmagaság” relációja teremti meg: az „életösszefüggés” fogalma a *változatlan* (például név, test) és a *változás* (például biológiai érés, szellemi gazdagodás) „bizonyos fajta keveredésének irányába orientál”. (Ricoeur 2001: 16.) Az irodalompszichológus Norman Holland minderről így ír: „Egy másik embert megérthetünk úgy, mint egy folyamatos azonosságot a változásban, a változást magát pedig csak úgy érthetjük meg, mint ami eleve feltételezi az azonosságot, amely alapjául szolgál.” (Holland 1998: 339.)

Ricoeur *ipse*-*idem*-distinkciója Tengelyi László értelmezésében önazonosság és dologi azonosság különválasztását jelenti. A követelmény eszerint megkívánja, hogy énünk azonosságát elhatároljuk a változások közepette megőrződő dolgok szubsztanciális azonosságától, hiszen önmagunk maradhatunk anélkül is, hogy *ugyanazok* maradjunk, mint akik voltunk. Az „ipszeitás”, a narratív identitás azt jelenti, hogy minden átalakulás, amelyen életünk során keresztülmegyünk, egyetlen egységes történet keretei között elbeszélhető. A tárgyi azonosságról mindig egy dolog különféle állapotainak egybevetése alapján ítélünk, az önazonossággal viszont más a helyzet: múltbeli énünket nem kell egybevetnünk jelenlegi énünkkel ahhoz, hogy önmagunkra ismerjünk benne. (Tengelyi 1998) Pólya Tibor szerint a „dologi azonosság” és az „önazonosság” két jelentése közötti különbségtevés valójában a harmadik személyű és az első személyű megközelítések különbségét teszi explicitté, amennyiben a dologi azonosság vizsgálatakor a „dolog” – amely lehet akár egy másik személy is – azonosságát külső perspektívából szemléljük, míg az önazonosság megállapítása minden esetben egy személy önmagára vonatkozó vizsgálatát jelenti. (Pólya 2001: 160.) László János mindezt úgy magyarázza, hogy az én saját történetét mondva, saját cselekményét szöve, illetve mások fiktív vagy valóságos történeteivel azonosulva alkotja meg, alkotja újra önmagát, vagyis az önmagával való azonosság egyszerismind másokkal való azonosulás, az állandóság és alakulás lehetőségét tehát a narratívum hordozza. Az identitás itt egyrészt azonost, tökéletesen hasonlót jelent (*idem*), másrészt arra vonatkozik, hogy valaki a tér és idő változásai ellenére is önmaga marad (*ipse*). (László 2003: 164.)

Az efféle narratív énelméletek egyik legradikálisabb teoretikusa Daniel Dennett, akinél a világ rendjének köze sincs egy magyszerű, esszenciális énhez mint eredethez. Az integratív én, a szubsztanciális rend helyett ő olyan koherenciát feltételez, melynek nincsen szubjektuma. (Pléh 1998: 380.) Fontos, hogy Dennett elméletének logikája is történetelvű: az én nála olyan absztrakció, amelyet milliónyi attribúció és értelmezés határoz meg, melyek az élő test önéletrajzát alkotják, s melyeknek az én a „Narratív Gravitációs Központja”. (Dennett 1991: 426–427.) Az én e paradigmában pusztán az elbeszélés szerkesztésének változékony sűrűsödési pontja, egy alanyi helyzet a szövegek végtelen hálójában. Itt nincsen eredet, csak „produkción”, s énünket nyelvünkben artikuláljuk. (Dennett 1991: 411.) Dennett *narratív* ontológiája radikalitásában lényegét tekintve azonos Foucault *diszkurzív* ontológiájával.

Foucault szubjektumfelfogása szerint a képzeteket, eseményeket, sőt az ént és az elbeszélőt, vagyis a szavakat és a dolgokat egyaránt a diskurzusok határozzák meg. A dolgok nem is léteznek a diskurzusok nélkül, a beszélőt pedig valójában az a diskurzus definiálja, amelyben részt vesz. (Stachó 2005: 524.) A szubjektum Foucaultnál a diskurzusok összessége által kialakított komplexum, ezek terméke. A társadalmat diskurzusok sokasága hatja át, amelyben a diskurzus a nyelviség azon aspektusa, amely – bizonyos intézményes szabályok által meghatározottan – egy-egy különös tudásformának megfelelő jelentésformák összességét magába foglalja. (Csontos 1995: 128.)

Minden diskurzus szociális aktus, jellemző argumentációs renddel, jellemző tematizációkkal bíró közösségi szólam. A hagyományos nyelvvel szemben perspektivikus, kontextuális és szituatív jellegű, társadalmi környezet által meghatározott, más diskurzusoktól függő és azokba ágyazott, ható és cselekedtető erővel bíró *beszédmód*. A diskurzus nem csak a társadalmi szereplők és viszonyok reprezentációja, hanem azok létrehozója és mediátora is egyben: minden diskurzus pozicionál és identifikál, tehát csoporthoz köt és elhelyez abban, „tudni” és „látni” tanít. Nem csupán beszéljük a diskurzusokat (nemcsak „beszélnek minket” ezek a diskurzusok), hanem *éljük* is őket, mert cselekvésmintákat, magatartásmódokat közvetítenek számunkra, melyekhez nemcsak nyelvzetünkkel, hanem életvitelünkkel is igazodunk. A diszkurzív lélektan egyik központi kérdése, hogyan beszélnek az emberek önmagukról; hogyan jelenítik meg magukat, miként teremtik meg saját identitásukat a beszéd által. (Géring 2005)

Amint Pólya Tibor írja, a diszkurzív megközelítések szerint az élettörténetet az éni-identitással azonosító feltevés alapja az, hogy az én a diskurzus eredménye. E megközelítésekben a narratív kifejezés a diskurzus specifikus területének számít, s a kérdés arra irányul, az elbeszélő narratívum miként illeszkedik a diskurzusba. A narratívumban, megtörve a diskurzus szekvenciáját, az elbeszélő ragadja magához a szót. Az elbeszélés diszkurzív beágyazottsága annak struktúráját alapvetően befolyásolja: érdekesnek, tekintélyesnek, megindítóknak, egyszóval hatásosnak kell lennie. (Pólya 2003: 59.)

Az úgynevezett *working self* teóriája azért emelendő ki végezetül, mert kevésbé radikális mint az előbbieket, ugyanakkor széles körben elismert modell. Kiindulópontja, hogy az önéletrajzi visszaemlékezés nem a magányos és elszigetelt, hanem a közösségileg és kulturálisan beágyazott egyén teljesítménye. Egyaránt nyitott a konkrét helyzetekben működő szituatív én, az egyén általános személyiségkonstellációja (céljai, szándékai,

motívumai), valamint az aktualizált kulturális és normatív közösségi minták irányába. (Pataki 2006: 105.) Ennek alapján olyan *én- emlékezeti rendszerről* (self-memory system) beszélhetünk, amely a szituatív *működő én* (working self), az epizodikus emlékezeti rendszer, valamint a *hosszú távú én* (long term self) összjátékából születik. (Conway–Singer–Tagini 2004: 491–529.) A mindenkori *működő én* – vagy „munka-én”, a *munkamemória* analógiájára – hozza létre a jelen idő dinamikus mintázatát, magát a *működő ént* pedig az egyénnek az a komplex célhierarchiája állítja elő, amely a kogníciót, érzelmeket, viselkedést is motiválja. Ez az énfelfogás is a szituativitás és a viszonszerűség mellett kötelezi el magát, emellett azonban a „working self” komponensének kitüntetett szerephez juttatásával mégiscsak létjogosultságot nyer egyfajta szubsztanciális minőség, a kétségtelenül konstruktív természetű helyzeti, aktualizált, éppen aktív „én”. E rendszerben a hosszú távú vagy kiterjedt én alkotja az élettörténeti elbeszélés tartalmát, ez őrzi a *működő ének* leszűrődött tapasztalatát, vagyis ez tartalmazza a személyspecifikus identitáskonfigurációt, amelyet azonban mindig az aktuális helyzeti én artikulál, jelen állapotától függően. A mindig éppen aktív, dolgozó helyzeti én inkább biológiai, más-képpen *naturális* minőségű: enzimeinknek, hormonszintünknek, fiziológiai-vegetatív-affektív pillanatnyiségünknek a függvénye. A hosszú távú én felépítése azonban sokkal inkább meta-szintű, konstrukciós, mesterséges, vagyis sokkal inkább *kulturális* jellegű komponens.

Bár az élettörténetek tényszerűségei, adatai (helyek, évszámok, szereplők) kétségtelenül ható tényezők, ezek is az értelmező konstruálás tárgyai lehetnek az elbeszélés szerkesztése során, melyben a fő szándék a visszaemlékező részéről önértelmezési és önbemutatói műveleteinek kompozíciós kibontása. Az én alapját az élettörténetünkben szerzett tudás alkotja, melynek felette áll ez a bizonyos *én- emlékezeti rendszer*, koordinálva a hozzáférést több más alárendelt emlékezeti rendszerhez. E fölrendelt szisztema tehát koordinál és szervez: ezáltal érvényesül az én sajátos és jellemző nézőpontja és valóságlátása, de akaratlan én-védő, felejtő, tévesztő, elhárító és szűrő szerepei is. (Pataki 2008: 451.) Mindig a konkrét helyzetekben szerveződő aktualizált én és az éppen *működő emlékezet*, *munkamemória* (working memory) közvetítő – serkentő, gátló, sematizáló, szelektáló – *működésmódja* felelős az emlékezetben őrzött információk teljes vagy részleges hozzáférhetőségéért, tehát az emlékezőnek a felidézett eseményeket illető viszonyulása elkerülhetetlenül befolyásolja a visszaemlékezés dinamikáját. (Pataki 2006: 109.)

Az énreprezentáció három lehetséges eleme az *aktuális énkép* (milyen vagyok), az *ideális énkép* (milyennek kellene lennem) és a *vágyott énkép* (milyen szeretnék lenni). Míg a reális énkép az aktuális énképnek felel meg, addig az ideális és a vágyott énképek lehetséges énképeket jelentenek, vagyis azt, hogy a személyek miképpen vélekednek saját lehetőségeikről, milyenné szeretnének válni privát vágyaikat követve, illetve milyenné kellene szerintük válniuk a közösségi normák alapján. (Tókos 2005)

A „JELENTŐS ÉLETESEMÉNYEK”

Az alacsonyabb szintű, kizárólag perceptuális (érzéketi) emlékek mellett a magasabb szintet az élményszerű emlékek képviselik, melyekhez én-érdekeltség és erős érzelmi dimenzió tapad. Az élmény még legkisebb egységére, az *epizódra* lebontva is összetett emlék. Az epizód egyetlen emlékezeti pillanatnak tekinthető, amely perceptuális és mentális elrendeződésben tartalmazza az eseményt. A mentális érintkezés magyarázza, mi minden kerül egyazon epizódba, ami a későbbi együttes előforduláskor az élmény ismerőségének érzetét kelti. Az ilyen emlék tehát magában foglalja külső (perceptuális) és belső (gondolati, érzelmi) környezetét is. (Kónya 2001: 71.) Élményszerű emlékezés-kor epizódok láncolatából folyó emléképzítés zajlik, melyek személyes érzelmi tartalmú kontextuális emlékek, melyeket „melegség és intimitás” jellemez. (Pataki 2008: 435.)

Az önéletrajzi emlékezet nem egynemű, személyes és személytelen tényeket, ismereteket, általánosított emlékeket és élénk, egyedi színezetű nyomokat egyaránt tartalmaz. (Kónya 2004: 369.) Az epizodikus emlékek életszerű megjelenését *rekollektív emlékezés*-nek nevezhetjük, utalva az eredeti esemény újraélésére, melyet kidolgozottsága folytán gyakran a bizonyosság érzete kísér. (Kónya 2005: 267–268.) Az érzelmi epizóddal, érzelmi maggal rendelkező élményszerű emlékek általában erősebb a fenomenológiai élénksége – világos, részletgazdag, koherens, stabil –, ugyanakkor egyfajta eredetközeli téri, idői, hangulati és gondolati kontextuson alapul. Az élményszerű emlékezés mindig több, mint egyetlen perceptuális epizód felidézése, mindig az összetett emlékezést hordozó narratívum része, én-referens részletekkel, érzelmekkel, hangulatokkal, ízekkel, illatokkal, látványokkal gazdagon.

Rendszerint az epizodikus, tér-idő koordinátáit tekintve erősen énes tapasztalatsort feltételező elbeszélési módra épül az élettörténeti adatokból származtatott *történeti idő*. Az elbeszélés történeti szintjének ezen alapja már egy olyan, fogalmi alapon működő, társas eredetű célorientált referenciarendszer, amely az önéletrajzi emlékezetet szintén strukturálja (Kónya 2004: 379.): „Az elbeszélte történet némiképp mindig elaborált: nincs meg benne a közvetlen élmény intenzitása és zaklatottsága. Valamiképpen már belesimul az addigi élettörténet átfogóbb – koherenciára törekvő – elbeszélésébe.” (Pataki 2006: 137.) Az élettörténet-szerkesztés tehát a konvenciók regulája miatt megnehezíti, behatárolja azt a játékeret, amely az autobiografikus elbeszélés alapján az identitásnak az élményszintű jelentésekben szerveződő mélyrétegeit szóhoz juttatná, pedig ez a játéktér kiemelkedően fontos.

Az ide tartozó életesemények rendszerint úgynevezett *jelentős életesemények*, amelyek leggyakrabban valamilyen teljesítményhez kapcsolódnak, különféle antropológiai ősvagy csúcsmémények (születés, halál), avagy kapcsolati történetek. A *jelentőségteles személyes emlékek* (significant personal memories) mindig jelentős életesemények kísérői. Tartalmukat *önmeghatározó emlékezetnek* (self-defining memory) is nevezik. E minőség lényegileg élményfüggő tehát; az önmeghatározó emlékezet az önéletrajzi emlékezet sajátos típusa, amely az alábbi jellemzőkkel bír: érzelmi intenzitás, képszerű élénkség, az ismételt reprodukálások nagy száma, összefüggése általános emlékekkel. (Conway-Singer-Tagini 2004: 504.) Ezek az események az élettörténetek, ezáltal az emlékezet szerveződésének is kitüntetett csomópontjai. (Pataki 2008: 452.)

AZ AUTOBIOGRÁFIÁK LÉLEKTANA ÉS ALAKTANA

Az elbeszélés az életpasztalatok integrálásának, a koherencia megteremtésének legfontosabb eszköze tehát. Minél koherensebb egy élettörténet, annál identikusabb, kifejezettebb az én: annál kifejezettebb a (narratív) identitás. McAdams szerint történeteket barkácsolunk a végett, hogy életünk szétszórt elemeit integráljuk, vagyis mindannyian „önéletrajz-szerkesztők” vagyunk. A személy élettörténete (identitása) nála négy nagy összetevőből áll: az *ideológiai készlet* a világnézetet, az élettörténeti elbeszélő által vallott vélekedéseket és értékeket foglalja magában, az *imágók* azokat a szerepeket jelölik, amelyekben az élettörténeti elbeszélő mint szereplő megjelenik; a *nukleáris epizódok* az én alakulása szempontjából kiemelkedő fontosságú eseményeket rögzítik, a *generativitási forgatókönyv* pedig az az örökség, amit az elbeszélő az utókornak átad. A visszatérő, meghatározó egységek e modellben leginkább a *hatalom* és az *intimitás* motívumaival kapcsolatosak az elméletalkotó megfigyelései szerint. (McAdams 2001)

A nyelvhasználat, a narratív mód nemcsak arra szolgál, hogy az emberi szándék és cselekvés következményeit egyénileg kezelni tudjuk, hanem arra is, hogy emlékeinket a történetileg változó kanonikus elbeszélés formáiba rendezve publikáljuk. A narratívumok típusokba vagy műfajokba sorolhatók, melyek mint elvont sémák működnek, s melyek – Jerome Bruner nyomán – „kulturálisan specializált módjai az emberi ügyekről való gondolkodásnak és kommunikációnak”. (idézi: László 2005b: 106–108.) Az egyén választhat a kulturális készletből valamely kész „forgatókönyvet”, amelynek keretei közé illesztheti énképeit, szerkesztheti önelbeszéléseit, egész élettörténetét. Mindezek alapján jön létre az a „szuperstruktúra”, jönnek létre azok a vezető tematizációk, amelyek társas hatást hivatottak gyakorolni. A nyilvános élettörténet egy soha nem volt ént szerkeszt meg; az élettörténeti elbeszélés, Brunerrel, *én-teremtő*. (self-making) aktus (Bruner 2002: 14.)

A kanonikus narratívumok legjellemzőbb alakzatai tehát a forgatókönyvek, magasabb szinten pedig *élettörténeti forgatókönyvekről* (life history script) beszélhetünk, melyek az élettörténeti események kulturálisan sztereotipizálódott mintázatai. (Pataki 1997: 347.) Az egyén választhat a kulturális készletből valamely kész forgatókönyvet, amelynek keretei közé illesztheti élettörténetét, szerkesztheti önelbeszéléseit. Az élettörténeti forgatókönyveket élepszakasz-sémák, epizódyszerű mikroelbeszélések (*self-narratívumok*) építik fel. Alaktanilag egy forgatókönyv lehet *krónika* (ez a leginkább konvencionális és szokásszerű típus, melyben az idő és a szocializációs keretek logikája szerint emelkednek ki az egyes élettörténeti epizódok), *epizodikus novellafüzér* (melyben az egyes élettörténeti epizódok aktuális reprezentatív értékük szerint szelektálódnak ki), illetve *élettörténeti esszé* (ez a leginkább elvont változat, rendszerint egyetlen vagy néhány vezető motívum köré szerveződik, s általános jellegű életfilozófiai reflexiók megfogalmazására is törekszik). (Pataki 1997: 365.) A „sematizációs” folyamatot orientálja a magán-, családi, vagy kollektív „mitológia” éppúgy, mint az szemantikus emlékezet adatai (évszámok, helyszínek). A struktúrát, a narratívum grammatikáját egy élettörténeti elbeszélésben mindazonáltal leginkább az *önkifejezés* (self-expression) és az *önbemutató* (self-presentation) összjátéka szervezi.

Az *önmonitorozási elmélet* szerint az én működését, az én és a viselkedés kapcsolatát alapvetően az *énkifejezés* és az *énbemutatás* műveletei irányítják. Előbbi arra irányuló motiváció, hogy olyan viselkedéseket válasszunk, amelyek szerintünk saját énfogalmunkat leginkább kifejezik és tükrözik, míg utóbbi készítetés olyan magatartásmódokra, amelyek a megfigyelőkben kívánatos képet alakítanak ki rólunk. Az *énkifejezés* motivációja, hogy mások pontosan érzékeljék a valódinak hitt ént, míg az *énbemutatás* a vonzó benyomás felkeltésében érdekelt, a másokban kialakuló kép formálására tett erőfeszítés. (Jones–Pittman 1982) Az *énbemutatás* alapmechanizmusa tehát sokkal reflektáltabb módon viszonyul jelen lévő, illetve láthatatlan társas világához, míg az *énkifejezés* mindig azt az aktív mintázatot kívánja a társas reakcióknak ellenállva láthatóvá tenni, amit az egyén éppen identitásának vél. Az *önmonitorozás* (self-monitoring) Mark Snyder által kidolgozott elmélete ehhez a két végponthoz képest épül föl: azt jelzi, hogy az egyén mennyire érzékeny a társas helyzetek elvárásaira, mennyire alakítja viselkedését ennek megfelelően, illetve, hogy mennyire használja mások megnyilatkozásait önmaga verbális és nem verbális megnyilvánulásainak figyelemmel kísérésére. A *magas* szintű *önmonitorozó* számára fontosabb a megfelelő benyomás kialakítása mint „valódi” énjének artikulálása, az *alacsony* szintű *önmonitorozók* azonban törekednek olyannak láttatni magukat, amilyenek öndefiníciójuk szerint „valójában”, függetlenül bármiféle kedvezőtlen társas hatástól. (Snyder 1974; Snyder 2003)

Snyder az „élet színházáról” és különféle „dramaturgiai elképzelésekről” értekezve ahhoz a hagyományvonalhoz köthető, amely a mutatvány, színpadraállítás, eljátszás, műsor metaforáival „a maszkok és színpadok nyelvét” beszéli, miként például Erwing Goffman, aki arra jut, hogy az előadott „jelenet” arra készíti a közönséget, hogy ént tulajdonítson az előadott alaknak, de ez a tulajdonítás annak a jelenetnek a *terméke*, amely „átjött”, nem pedig az *oka* annak; „az én *drámai effektus*, amely lassacskán jön létre az eljátszott jelenetből”. (Goffman 2000: 201–203.) Az elbeszélés tárgyává tett én és a létesülő én között itt is feszültség tételeződik, amely a nyelv által megkettőződő „önéletrajzi szubjektum” jelenségét is eredményezi. Az emlékező a nyelv közbejöttével konstruálja meg egykori énjét, benyomáskeltő és öngazoló faktoroktól kötöten, vagyis énjét mintegy teátrálisan színpadra állítja. Az önéletírók kulturális identitásmintáik függvényében viszonyulnak az én mások számára történő „megrendezéséhez”. (Dobos 2005: 15.)

Az emlékirat szerzője identitását tekintve tehát nem nyilvánítható azonosnak az általa szövegben, narratív eljárások segítségével retorikailag kreált énnel. Az autobiográfia ezekben a távlatokban alárendelődik az *én-performanciának* (self-fashioning), annak az emberi magatartásformának, amely egy több szerepkörből álló komplex identitás megrendezését teszi lehetővé az *internalizáció* terminusával jelölt folyamatban, melynek során egy elsajátított szerep az én integráns részévé válik. Ebben az „ön-fazonírozásban” az egyén itt az élete során elsajátított közösségi tudás segítségével a különféle élet-szituációkban a helyzetnek megfelelő, a kulturális normalitás elve által előírt szerepek felhasználásával, gyakran az éppen uralkodó mentalitások hatására jeleníti meg önmagát, vagyis az identitás itt egy kvázi-divatszertű, elsajátítható kulturális termék, amely történetileg, társadalmi hatások következtében alakul ki. Az efféle metaperspektívák

jellemzően azokat a különféle kontextusok által felajánlott, kulturálisan forgalmazott szereptipológiákat keresik vissza a szövegekben, amelyek az énségről szóló beszédet artikulálják. (Tóth 2007: 39, 148–164.)

A textualizált én, beszéljen egy levélben, egy vezércikkben vagy egy naplóban önmagáról, mindig kettős publikumra lesz tekintettel: „külső”, illetve „belső” publikumára. Az énről történő beszéd intra- és interperszonális kontextusokba egyaránt beágyazott; funkciója az én önazonosságának igazolásán túl a csoporthoz való tartozás ápolása, megerősítése, vagy éppen megképzése. Az adott csoporthoz való tudatos vagy önkéntelen odatartozás a beszédhelyzet mikrokulturális meghatározottságával jár együtt: az énről folyó lehetséges beszédfajták mindegyike szocializációs termék, íráshasználati mintákkal, írásantropológiai modellekkel, kanonikus narratívákban kódolt élettörténeti forgatókönyvekkel. (S. Sárdi 2007)

A szerepsajátítás, a bensővé tétel kérdésének fontos szépirodalmi aspektusa is van. Az irodalmi diszkurzivitás hatékonysága, a szépirodalom (egyik) ereje ugyanis éppen abban rejlik, hogy az azonosulási lehetőségek kategóriáit, tárgyait létrehozza, forgalmazza. A szépirodalom diskurzusa életeseményeket, tapasztalatokat nemcsak megjeleníteni képes, de modellként megalkotni is; ezek az úgynevezett *megélhető applikációs minták* pedig strukturálják a befogadó valóságérzelését és identitását is. A narratíva vonzereje az, ami az olvasót az irodalmi kategóriák internalizálására készíti, illetve a narrativitás az, ami az irodalmi minták alkalmazását egyáltalán lehetővé teszi. (Propst 2008: 249–265.)

A felidézett belátások énkifejezés és énbemutatás *relativizálását* ösztönzik. Az önelbeszélés mint speciális viselkedés, mint az én teátrális színrevitele ott is énbemutatást végez, ahol énkifejezést intencionál és viszont. Annak *hite*, hogy mi a „valódi” saját én, kontextusok, kulturális minták és azokba kódolt elvárások, narratív/erkölcsi normák algoritmusaitól függ, vagyis az énkifejezés „esszenciaszerűsége” maga is az én-bemutatás diszkurzív logikájának alárendelt. Az énkifejezés énbemutatásnak való alávetettsége azonban azzal a megszorítással igaz, hogy „önéletrajzi” szövegtípushoz, illetve az adott típuson belüli önelbeszélői célkitűzéshez képest változik annak *mértéke*, melynek egyik fő függvénye az előfeltételezett nyilvánosság. Az önnarráció sajátosan határátlépő aktsaiban énkifejezés és énbemutatás műveletei mindig változó arányban hozzák létre a szövegesült végeredményt, melyben a határátlépések radikalitása leginkább az önnarráció tulajdonított társas szituativitásának fényében alakul. E határátlépő (transzgresszív) „keveredés” mint dinamika pedig kulcsmomentum a téma egészében, melyet Holland, vagy maga Ricoeur is hangsúlyoz, amennyiben – mint már idéztük – *változtatlan-ság* és *változás* kölcsönhatásáról beszélnek, melyet a mindenkori *elbeszélés* közvetíthet. Ezt az irányt támasztják alá a társaslélektan azon újabb hangsúlyai is, melyek szerint az én, mint egyik legösszetettebb sémánk, tapasztalati alapon tanult jelenség, s ezek a tapasztalatok alapvetően a személy társadalmi kontextusába és kapcsolatrendszerébe vannak beágyazódva. Az én személyközi dinamikája, a nyelvi viselkedés „identitás-aktusok sorozata”, amelyekben az emberek egyaránt felfedik, hogyan keresik személyes identitásukat és társadalmi szerepüket. A nyelv, a kultúra felfogható úgy is, hogy

az különböző szimbolikus eszközöket nyújt az emberek számára, melyek segítségével személyes vagy társas identitásukat „kivetíthetik a társas interakciók »színpadára«”. (Kashima–Kashima–Clark 2006: 279.)

A nyilvános élettörténet még inkább egy pragmatikus célból megszerkesztett, tudatos beállítással dolgozó, benyomáskeltésre törő koncepciózus önreprezentáció. (Pataki 1997: 348) A nyilvános élettörténet, az önéletrajz a szó egészen szoros értelmében történetyszerkesztés: erősen nyitott a jövő irányába, nyíltan vagy rejtett módon szándékokat, terveket, reményeket mozgat. A régvolt tapasztalat hajdani alanya, az éppen működő helyzeti én, illetve az élettörténet tapasztalatait integráló hosszú távú én tehát nem azonos. Az önéletírásban az aktuális felidéző én tudatosan reflektál a hosszú távú én bizonyos történeti (ifjúkori, öregkori) konfigurációjára, felidézett énként. Ez a felidézett én azonban közvetítettségében nem valós természetű – bár tartalmaz epizodikus, szemantikus valóságelemeket –, hanem teremtett minőség, melyet a benyomáskeltés szándékai motiválnak. Látható, hogy az önéletírás elméletei – szükség szerűen – erősen érintettek az „én színrevitele” koncepciózus megvalósulásainak elemzésében. Azt lehet mondani, hogy ebből a szempontból a köznap értelemű önéletrajzi emlékezet konstrukciós törekvése a legkisebb, ezt követi az élettörténeti elbeszélések szintje, ahol már egységes, jól komponált narratíva megalkotására van szükség (benn egy jólformált énnel), a nyilvános önéletírás szintje pedig a leginkább konstrukciós, szerkesztett módozat, mivel itt a leginkább reprezentált az én mások felé. Az én narratív megjelenítésének performatív jellege is az utóbbi változatban a legerősebb: a megnyilatkozás alanyaként beszédével *cselekvő*, önmagát kijelentésével megalkotó emlékező én ebben a módozatban a legkifejezettebb.

AUTOBIOGRÁFIA ÉS NARRATO-POÉTIKA

Sok kutató szerint a mai értelemben vett „önéletrajzi szubjektum” csupán Rousseau valómásai óta létezik. (Z. Varga 2002: 247.) Lejeune is úgy látja, az „önéletírás az ókorban” típusú vizsgálódások legalább annyira problematikusak, mintha a gőzvasutat vizsgálnánk ugyanebben a korban, noha való igaz, ebben az időben már létezett kerék és út is, ismerték a vasat, még inkább a gőzt, sőt az emberek utazni is szerettek. Mert bár a modern önéletírás számos hagyományból táplálkozva alakult ki, a mód, ahogyan felfedezi, majd ötvözi a bensőségességet és a személyiség történetét, merőben új. (Lejeune 2002: 273.) Mások ugyanakkor jellemzően azt emelik ki a történeti identitáskutatások kapcsán, hogy a modern szubjektum többek között a 17. századi puritán önéletírói gyakorlat és a polgári regény megszületésére vezethető vissza. A Ricoeur-nél középponti jelentőségű *ipse-idem* megkülönböztetés például már John Locke-nál feltűnik. (Földes 2018: 95.) Történetileg sokféleképpen szegmentálható az önéletírások mezőnye. Ezen belül csak felvillantani lehet olyan, hatástörténetileg kiváltképpen jelentős szövegeket, amelyek – bármilyen előfeltevésekkel is válogassunk – kihagyhatatlanok egy efféle áttekintésből. A régi magyar irodalom világából az erdélyi emlékiratírók (élükön Bethlen Miklóssal), II. Rákóczi Ferenc vagy Mikes Kelemen autobiografikus szövegei, a klasszikus

magyar irodalom korából leginkább Kazinczy Ferenc önéletírásai, a reformkor nagyjainak memoárjai és naplói (élükön Széchenyi Istvánnal), aztán az önéletrajzi regények sora a modern magyar irodalom korszakából (Kassák, Márai, Móricz, vagy éppen Esterházy). Nem beszélve a világirodalmi távlatról, melynek leginkább elismert csúcsai Szent Ágoston, Rousseau vagy Goethe önéletírásai, de Benjamin Franklintól Churchillen át sok-sok név említhető lenne még.

Ami mindazonáltal fontosabbnak tűnik, hogy többek között Nietzsche és Freud révén a huszadik század első felében véglegesen megdőlt az én, a szubjektum egységességének, uralhatóságának racionalista mítosza. Ez a felismerés pedig több szempontból is átforgalmazta a regény struktúráját, hatásmechanizmusát. Egyfelől már nem vállalkozhatott a világ átfogó ábrázolására és értelmezésére – eltűnt annak a perspektívának a létjogosultsága, amelyet az „omnipotens” narrátor testesített meg –, másfelől viszont új perspektívák léptek elő: a saját maguk sorsát faggató én-elbeszélések lettek a meghatározóak, melyek már bevallottan egyéni, erősen perspektívafüggő horizontból keresték a világ és az emberi élet, illetve saját sorsuk dilemmáira a válaszokat. Az autobiografikusság és az emlékezés-technikák elszaporodása, fikciós játékosítása pedig a posztmodern tendenciáktól is ösztönzött vonulattá vált.

E fejezet alapbelátásként kezeli azt a nem is annyira újkeletű felismerést, miszerint az én-elbeszélés még nem garantálja az elmondottak hitelességét, sőt szembevető korlátai vannak. Mint Dorrit Cohn jelzi, ellentétben azzal, amire számítanánk, az első személyű narrátor nehezebben fér hozzá saját múltbeli pszichéjének feltárásához, mint a harmadik személyű elbeszélés mindentudó narrátora szereplői pszichéjéhez. Utóbbi esetben ugyanis egyértelműen fikciós, narrato-poétikai funkcionalitás köti össze a két komponenst, míg az előbbinél már mindig is egy egzisztenciális folytonosság eltérő intervallumában áll a *felidézett* és a *felidéző én*: a saját születés, illetve a saját halál megírásának ugyanis egyértelmű egzisztenciális korlátai vannak. (Cohn 1996) A gondolatokkal teli Iván Iljics halála például el sem képzelhető valóságghú első személyű én-elbeszélésben.).

A régvolt élmény hajdani alanya, az éppen működő helyzeti én (*working self*), illetve a folyamatos reflexiót gyakorló, az élettörténet tapasztalatait integráló hosszú távú én (*long term self*) mint láthattuk nem azonos. Az önéletírásban az aktuális én, a *felidéző én* tudatosan reflektál a hosszú távú énre, a hosszútávú én bizonyos történeti (kamaszkori, öregkori) konfigurációjára, *felidézett énként*. Ez a felidézett én azonban közvetítettségében nem valós természetű – bár tartalmaz epizodikus-szemantikus valóságselemeket (évszámokat, akár generációs „vaku-emlékeket” mint az amerikai 9/11-es terrortámadás) –, hanem teremtett minőség, melyet egyebek mellett a kedvező benyomáskeltés (*self-monitoring*), a hatásos, célratörő én-márkázás (*self-branding*) szándékai motiválnak, illetve a nyelvi grammatika, elbeszélői retorika, sőt poétika játékszabályai regulálnak.

Cohn beszédedezés-típusai, a *pszicho-narráció*, az *idézett monológ* és az *elbeszélt monológ* (ezekről bővebben lásd a VI. fejezetet) *heterodiegetikus* formák, tehát az elbeszélő nem szereplő, vagyis más a narrátor és más a hős, akit gondolatilag beszéltet a narrátor (idézett monológ), akitől pontosan, ám jelöletlenül idéz (elbeszélt monológ), vagy akiről beszél (pszicho-narráció). Ezeknek léteznek ugyanakkor *homodiegetikus* megfelelői is:

a pszicho-önnarráció, az önidéző monológ, illetve az önelbeszlő monológ. Ezekben az esetekben a kettőség ugyanannak a (fő)szereplő-narrátornak egykori és jelenlegi (éppen emlékező) énjéből áll. Ugyanannak az embernek a *felidéző* (például öregkori memoárfő) és a *felidézett* (például első nap az iskolába érkező) énje áll tehát szemben egymással, vagyis az *elbeszlő* én és a *tapasztaló* én. Pszicho-önnarrációban beszélünk egykori énünkről, kinézetünkről, érzéseinkről, gondolatainkról, gyerekszobánkról. Önidéző monológban ugyanakkor átadjuk a szót egykori önmagunknak, egykori önmagunk gondolatait adjuk közre. Önelbeszlő monológban pedig bár mi mint öreg emlékezők beszélünk/írunk (vö. *narratív hang* = *Ki beszél?*), ám egykori (például kiskamaszkori) önmagunk szemével látunk (vö. *narratív perspektíva* = *Ki lát?*).

Az első személyű narrátor nehezebben fér tehát hozzá saját múltbeli énjéhez, mint a narrátor szereplői pszichéjéhez, hisz az önnarrációnak a már említett antropológiai-egzisztenciális végpontjai, s egyéb – a korábbiakban taglalt – sajátos „én-felmutató” korlátai, torzításai vannak. *Disszonáns önnarráció* esetén távol áll egymástól a *felidéző* (*elbeszlő*) és a *felidézett* (*tapasztaló*) én. Azért „disszonáns” kettejük viszonya, mert a mostani én nagyon különbözik attól, ami egykor volt: bölcsőbb lett, öregebb, józanabb, túl „jón és rosszon”. A megvilágosodott *mindentudó* narrátor jellemző itt, leginkább a *pszicho-önnarráció* technikáját használva, amennyiben az egykori én elemzésével, a régi események értelmező kommentálásával látja, látatja ekkor az emlékező saját életútját, sokszor tágasabb, társadalmi dimenziókat is ábrázolva egyben, panorámaképek, moralizáló kísérőfutamok alakzataiban (például gyermekkor a rendszerváltó fővárosban – Budapest a kilencvenes évek elején). Fontos ugyanakkor, hogy homodiegetikus onnipotens narráció lényegében nem létezhet, mert az ember (sajnos) nem képes felülről látni önmagát és saját világát – ez kizárólag a fikció heterodiegetikus világában lehetséges. Vagyis a mindenkori valós memoárfő legalábbis csupán *eljátszhatja*, színre viheti a *mindentudó* szerepét saját életével kapcsolatosan, pozíciója ennek ellenére mindig csupán korlátozott, leginkább *fixált belső fokalizáció* maradhat. Többek között éppen emiatt ébredhet bennünk jogos gyanú és kétely, ha az ilyesféle szövegekben túl sok, akár több évtizedes távlatú *önidéző monológ*gal találkozunk: bár az emlékező rendszerint egy igazán nem mindennapi figura ezekben a szövegekben (többek között ezért is publikál érdeklődésre joggal számot tartó önéletírást), mégis kétséges, mennyire emlékezhet ilyen messziről annyi mindenre egészen pontosan (hogyan szó szerint mit gondolt, mit érzett, mit mondott sokszor évtizedekkel azelőtt).

A másik alapesetben, *egybehangzó önnarráció* esetén nincs távlatlall rendelkező bölcs narrátor, a fölüeny elemezgetés visszaszorul, az emlékező viszont erősen kapcsolódik korábbi énjéhez, hirtelen megint kamasz szemmel látja például a világot (mondjuk az első csókra történő visszaemlékezésben). Ez utóbbi változat tehát nem adja meg az azóta eltelt idő bölcs, fölüeny távlatát, cserébe újra részesít az egykor volt, jellemzően sorsfordító, meghatározó, „jelentőségteljes személyes” élményekben. Ennél a típusnál, szituativitásából is adódóan, az *önelbeszlő forma* lesz a legjellemzőbb: bár végig a *felidéző* én hangját halljuk, ilyenkor sokszor az egykori, *felidézett* én szemével látunk valójában. Kaffka Margit *Színek és évek* című regényében például visszatérően megfigyelhető, hogy amikor női ruhák kerülnek szóba (különösen a saját első báli ruha leírásának alkalmá-

val), akkor az idős emlékező asszony hirtelen egy sugárzóan fiatal nő szemével kezd látni, egy ilyen átszellemült perspektívát hangosít ki. A narrátor ilyenkor azt kockáztatja, hogy múltbeli gondolatait összetéveszthetik a jelenbeliekkel, ám ez a bizonytalanság egy-egy ilyen döntésnél láthatóan megéri a kockázatot: feladja az időbeli távlat rálátását, cserébe „visszatér” a múlt egy-egy izgalmas, fontos pillanatához, jelenetéhez, érzéketes, sokszor drámai hatásossággal. A szó szerinti belső tudatidézés – az *önidéző monológ* – egyik variánsban sem uralkodó, de nagyobb eséllyel van jelen – és hitelesebb is – az ilyesféle egybehangzó önnarrációk esetén, hisz ott jóval nagyobb a múltbeli emlék elevensége. Sőt, épp az emléknym pontos fennmaradása, intenzív, informatív megtapadtsága az alapélmény ekkor (elragadó pozitív, illetve traumatikus negatív emlékek esetén egyaránt). Míg a pszicho-önnarráció átfogóan mintázhat önéletrírói technikákat, az önelbeszlő monológ általában csupán epizodikusan, jelenetszerűen épül be, kizárólagos formában nem jellemzi egyik autobiografikus szövegtípust sem. A világirodalom egyik leghíresebb autobiográfiája, *Szent Ágoston vallomásai* (*Confessiones*, 398 k.) például összességében markáns disszonáns önnarrációt működtet (végtelenen kiélezve egyebek mellett a saját gyermekkor gyarló esendőségeit és bűnös, hitetlen alaptermészetét egy felettes és bölcs utólagos távlatból), ugyanakkor egyik leghíresebb kulcsjelenete, az önéletrajzi főhős Augustinus megtérés-epizódja (a *Tolle lege!* narratíva) egy tipikusan intenzív és élményszerű egybehangzó önnarrációként áll elő, pontos környezeti, érzéketi, gondolati sűrítettséggel (vö. 8. könyv XII. fejezet).

Összegezve: az önnarrációkban az elbeszlő és elbeszéltné én különbségei észlelhetők. Ekkor a szereplő-narrátor retrospektív elbeszélés formájában felidézi saját élettörténetét, vagy annak legfontosabb szakaszait; ezek a szubjektumok hasonló módon különböznek egymástól mint az E/3-as elbeszlő a hőseitől, például abban, hogy állandóan váltakozhat a perspektíva a különböző ének között. Mint Cohn mondja, az alany és a tárgy, az elbeszlő és a tapasztaló én közötti távolság mértéke és típusa a lehetséges stílusok és technikák széles skáláját határozza meg. A megvilágosodott és „mindentudó” narrátor (nem melleleg tehát szükségképpen illuzórikus) felettes pozíciója, amelyben elmagyarazza élete egy korábbi szakaszának lelki zavarait, az a tekintélyes különbség, mely a két én között létrejön, s ez tulajdonképpen megfelel annak a távolságnak, mely a harmadik személyű regények narrátorát és főszereplőjét elválasztja egymástól.

Lényeges továbbá az elbeszélés szituativitása, a visszaemlékezés ideje és motivációja is. Mint e fejezet első felében részletesebben is láttuk, az emlékezés konstruáló-teremtő-értelmező tevékenység: saját sorsunk, élettörténetünk sem adott a számunkra egyértelmű természetességgel. Miként Kaffka Margit *Színek és évek* című regényének emlékező elbeszélője fogalmaz:

Mint valami idegen, tarka képeskönyvet, úgy forgatom, lapozgatom néha a múltamat; s csak egyszer-egyszer jut eszembe: hiszen én voltam ez. Ilyenkor megállok, és azt gondolom: jól van; ami volt, megvolt – de én semmit belőle újra nem kezdenék. Minden pihenőhelyről nézve egészen más a panoráma. Így van ez az eseményekkel is talán; és meglehet, hogy amit ma az élettörténetemnek gondolok, az csak mostani gondolkodásom szerint formált kép az életemről. (Kaffka 1912)

Mindehhez társulnak tehát az emlékezés kognitív műveleteinek azok a szükségszerűen transzformatív technikái, amelyekről szintén bővebben volt már szó. Csak megerősíteni lehet a klasszikus modernség (európai) emberének felfogását illető azon kritikát, miszerint egyáltalán nem vagyunk urai saját múltunknak: sem a múltunk, sem az énünk nem adott ugyanis *közvetlenül* számunkra. Az emlékezés olyan konstrukciós munka ugyanis, amely nem valami fennálló rendszert mozgósít, nem valami távolit elevenít fel, hanem saját aktuálisan működő rendszerét, mely sajátos konnexiók és korrelátumok alapján szerveződik. Értelmező rendszerek maradnak fenn, amelyeket a környezettel való interakcióink lehetővé tettek. (Kulcsár Szabó 1995: 39.) Az emlékezet egyes konstrukciós-transzformációs effektusait ugyanakkor a szépirodalmi beszédmód különös kifejezőerővel képes megjeleníteni. A különböző érzékleti hívóingerek érvényét például remekül adja vissza az impresszionista prózanyelv. Újra a *Színek és évek* szövegéből idézve: „Ennek a nyárnak az emléke olyan elevenen megmaradt bennem mindig, és különös módon kapcsolódik az érett málna szagával, amely igen sok volt akkor a kertünkben, és felértett a verandáig, ahol szép, késő délutánok bronzos napfényében üldögéltem.” (Kafka 1912)

Az emlékező elbeszélésnek különféle okai és céljai lehetnek. Ezek közül a fontosabbak, a teljesség igénye nélkül: 1. az emlékeztető, más szóval *pro memoria* funkció (akár kicsiny önéletrajzi feljegyzések formájában is); 2. a *reprezentatív* funkció (a memoáírás mint főúri gyakorlat, az örökhagyás szándéka például az *intelmek*, a *parainesis* műfaji alakzatának felhasználásával, történetileg jellemzően erős felekezeti kötöttségekkel); 3. a *terápiás*, *meditációs* funkció (különösen a naplónál); 4. a *tanító* funkció, az autobiográfiák szövegtípusaihoz általában is markánsan kapcsolódó *moralizáló*, *didaktikus* színezet (a következő generációkat okítani valamire élettörténetünk által); 5. az *összegző* funkció: az identitás megtalálása, a személyiség kiteljesítése, felmutatása (jellemzően a különféle celebritásoknál), az összegző számvetés jellemzően öregkori motivációja.

A WEBKETTES SZÍNPAD

Az internet az „identitásaktusok sorozatát”, a „társas interakciók színpadát” erőteljesen átalakítja. Patricia Wallace a „globális falu” hagyományos információs metaforája helyett az internet kapcsán „peremvárosok hatalmas gyűjteményéről” beszél, ahol az emberek információt oszthatnak meg egymással, dolgozhatnak, történeteket mesélhetnek, viccelődhetnek, politizálhatnak, folyton változó céljaiknak, motivációiknak megfelelően. (Wallace 2006: 23.) Könyvének érzékletes, ugyanakkor perspektívájában már ismerős kulcsterminusa az *online színpad*, egyik jellemző konklúziója pedig, hogy a világháló inkább „szónoki hordó”, mintsem csoportos beszélgetés. (Wallace 2006: 26.)

A mindezen jellemzőkkel bíró közegben beszélhetünk úgynevezett *online identitás*-ról, mely elvileg egyszerre teszi lehetővé, hogy a blogolással vagy kommentelgetéssel az egyén hitei, meggyőződései, általános ideológiája által definiálja magát (ad absurdum: *énkifejezés*), illetve egyszerre azt, hogy „maszkoló” személyiségképet fessen fel. Az embereknek itt lehetőségük van ugyan megvilágítani személyiségük lényegét egy

virtuális társas kontextusban a sokszor csupán előfeltételezett társak előtt, ugyanakkor abban a pillanatban, hogy az egyén interakcióba lép egy szociális szférában, már eleve óhatatlanul „maszkot” (*mask*) tart önmaga elé. Az online környezetben a profilozás, a tematizálás, a stílus, a honlap-látogatási szokások, a linkajánlások alakítják a maszkot, amelyet a digitális-információs közvetítettség/közvetettség folytán azonban könnyedén lehet manipulálni (ad absurdum: *énbemutatás*). Wiszniewski és Coyne arra jut, hogy az online maszkok rendszerint nem fedik le a tényleges személyazonosságot, bár kreálnak egy többé-kevésbé megbízható képet arról, aki „valójában” a maszk mögött lehet. A maszk metaforája, mint mondják, az online interakciók óhatatlan velejárója, már csak az imént említett mediális közvetítettség, kommunikációs közvetettség kikerülhetetlen és megmászhatatlan tényezője okán is. (Wiszniewski–Coyne 2002) Mindehhez járul, hogy gyakran kreálunk olyan avatárokat, amelyek ugyan nem hasonlítanak jelenlegi identitásunkhoz, de az internet anonimitása lehetővé teszi, hogy a nem biztonságosnak és kivitelezhetőnek érzett identitásalakzatainkat is kiéljük ezáltal. (Földes 2018: 105.)

Minden egyes énelbeszélés *önmonitorozási* helyzetben létesülhet egyáltalán, mert az illető szociálpszichológiai konstruktum kikapcsolhatatlan, antropológiai alapjellemzőnk, mely mindig sajátos keverékét adja énkifejezés és énbemutatás összjátékának: mindig „nézik” az embert amikor ír, illetve az ember kicsit minden körülmények között hű marad önmagaságához. Az önmonitorozási helyzet tágabb kontextusa lehet tehát a webkettes tér is, sajátos jellemzőkkel, szabályszerűségekkkel és nehézkedéssel. Az önmonitorozó internetes énmegjelenítés mindig egy bizonyos narratívát, legalábbis „gyökérrnarratívumot” jelent – tulajdonképpen még egyetlen emotikon, egyetlen szó esetében is, a képi narrativitás jegyében, illetve a tagolatlan mondat mondattani analógiájára –, vagyis egy dekódolható, jelentést hordozó, szimbolikus szekvenciát, mely valamiféle történésről ad számot, melyet diskurzusok hálójának társas háttere, kulturális mintázata ágyaz be kivétel nélkül minden esetben. Mindez pedig narratológiai alapfogalmakat (is) mozgat, amennyiben az *elbeszélői perspektíva* (Ki lát?), illetve az *elbeszélői hang* (Ki beszél?) nem lesz mindig egyértelműen azonos: az internetes bejegyzők ugyanis sok esetben konkrétan átadják a szót más kulturális perspektíváknak – könyvidézeteknek, reklámoknak, adott tartalmakra mutató linkeknek – az önmagukról való beszéd során (vö. *idézett monológ*, *egyenes idézés*), és sok esetben, tovább bonyolítva a helyzetet, bár az ő hangjukat halljuk, mégis más kulturális termékek, szereplők – politikusok, sportolók, énekesek, egyéb közéleti celebritások – szemével látunk (vö. *elbeszél monológ*).

ÖSSZEGZÉS ÉS MINTAPÉLDA

Az emlékezet képei viasztablára vésett betűk, mondja Cicero. Az emlékezet tároló-médiium, „biológiai archívum”, a visszaemlékezés pedig e mindig alakuló belső, tárolt tartalom mindig máshogy alakuló előhívása, mindazonáltal írás és emlékezés, tényleges (faktuális) és szóveges (textuális) már az antikvitástól szoros egységben tételeződik e témában. Arisztotelésznél az emlékezet (*mnémé*) a lélekben lelhető fel, méghozzá a képzelet (*phantasztia*) részéhez tartozó emlékképként, vagyis a fantázia és az emlékezés

nála sem egymástól függetlenül, még csak nem is csupán egymással párhuzamosan, hanem mintegy egymás hasonlatosságára, egymás részeiként működnek. (Lénárt–Tamás 2018: 54–55.) Nietzsche szerint a helyzet nem úgy áll, hogy az emlékezet az emberi természet sajátja – vagyis hogy emberségünk termelné azt ki –, sokkal inkább úgy, hogy az emlékezet az a kultúrtechnika, amelyik előfeltételként az embert, az antroposzt mint olyat létrehozta. (Lénárt–Tamás 2018: 57.)

Az identitás többek között a tartósság, a *perzisztencia* ügye, amely tartósság éppen-séggel jól nyelvi-síthető a tipizálások, sematizálások grammatikailag hatékonyan kihasználható megoldásaiban. (Földes 2018: 97.) Ám az önéletírás több is, mint pusztán textualizáció, amennyiben egyenesen *poetizáció*: az identitás kialakulásához ugyanis az szükséges, hogy az egyén el tudjon távolodni énjének itt és most történő élményétől, s eltávolodva „tárgyasulni” tudjon önmaga számára – önmaga „műalkotásává” válhasson. Az én-elbeszélések, emlékezés-elbeszélések ennek az identitáskonstituáló folyamatnak a nyelvben történő létesülését, irodalmias konkretizációját viszik színre.

Kazinczy Ferenc egyik legjobb barátja, az 1846-ban 76 évesen elhunyt dunántúli evangélikus püspök és tudós költő, Kis János önéletírása bevezetésében (Kis 1845: 1–7.) így beszél: „az életírások hasznos voltáról is meggyőződve, azokat nem csak időtöltés, hanem épülés végett is örömet használtam, s egész ifjúságom idejében a regények és versekkel együtt üres óráim legkedvesebb olvasmányainak tartottam.” Mintaadó olvasmányélmény tehát bőven akadt a fiatal Kis János életében. „Most [fogalmaz a visszatekintő emlékező] mikor az öregség lassú lépéseivel elérkezett hozzám, kötelességemnek tartom a világ tömkelegéből, melyben eddig bolyongtam, félre vonulni, elmúlt napjaimra visszatekinteni, s látni mint folytak azok le, mi örömet s bánatot hagytak magok után, mi jót, mi rosszat tapasztaltam azokban[.]” Nem olyan vallomást akar írni, mint nagy elődei, „Augusztinus” vagy Rousseau – akiket tehát név szerint idéz –, hanem „a velem közlött jótéteményeket kívánom hálásan emlegetni. Sok szép örömök boldogítottak, s azokat a visszaemlékezés által újra akarom élvezni. Számos tapasztalásaim voltak, s azoknak közlése által egynek vagy másnak kívánok használni. Botlásaim, tévelygésem, hibáim sem kevés számmal fordulnak elő életemben, s azoknak megvallása által szándékozom egyebeket hasonlóképpen elkerülésére inteni.”

Vagyis Kis János 19. századi memoárjának tipikus céljai vannak: az emlékező leltár, az összegző számvetés az újraélés nosztalgiájának kontextusában, illetve a példázat, a tanítás, a familiáris örökhatóság szándékával: „Tulajdonképpen csak magamnak, fiaimnak, unokáimnak s jó barátaimnak írok. Magamnak a megélemedett korban ártatlan időtöltés, s mint már mondám elmúlt örömeim újra élvezése s egyszersmind cselekedeteim vizsgálása végett is, hogy azon kevés lépéseket, melyeket itt alatt még tennem megengedtetik, annál nagyobb vigyázással tehessem; fiaimnak, unokáimnak, jó barátaimnak, hogy rólam annál igazabban ítélhessenek s példából is valami kis tanulságot vegyenek[.]” Rendkívül érzékletes, milyen vezérelvet próbál követni a szerző: „Főszabályom, melyet magam elibe írok, az, hogy mindent igazán adjak elő, és szántsándékkal semmit vagy magamra nézve szépítve, vagy másokra nézve elcsúfítva ne rajzoljak (...) Hogy magamat szépítve festeni s ünnepi öltözetben mutatni igyekezzem attól nem tartok. Hírt, nevet nem keresek.” A Snyder-féle önmonitorozási helyzet rajzolódik itt ki szépen, illetve

az őszinteség, pontosság Lejeune-i maximái. Az egyébként kiemelkedően művelt és intelligens Kis János önéletírása iskolapéldaként próbálja beteljesíteni a maga 19. századi történeti beágyazottságában a klasszikus (naiv) autobiografikus olvasói elvárásokat.

Ahogy monográfusa, Németh Zoltán fogalmaz, önéletírása jórészt öngazolásnak látszik; emlékezik, hogy „melegítse szívét” az ismert és letűnt idők felidézésével, emlékezik, hogy „elsimíthassa” azt, ami talán életében zökkenőket, kitéréseket okozott. Öregkori ideálja, a nyugodt polgári élet szerint igyekszik kialakítani egy általános emberi élet képét. (Németh 1941) Vagyis ő is „rajzol”, ő is *self-making*, *self-branding* műveleteket végez. Teszi mindezt ráadásul úgy, hogy miközben akkurátusan végigtekint „növendéki” vagy éppen „superintendensi” (püspöki) életszakaszain, egyben az akkori irodalmi életről is szubjektív körképet ad, önmagát nem jelentéktelen literátorként mutatva fel benne.

Végezetül álljon itt egy hosszabb idézet ugyanebből az önéletírásból, mely a szerepelsajátításon alapuló én-fazonírozásnak (*self-fashioning*) szintén példaszerű, egyszerűsmind igen bájos megjelenülése:

Már most minden szükséges készülétek tételének, hogy németországi egyetemre mehessenek, s különösen a Göttingába menésre, mert az ottani tudományos egyetem minden németországiak között méltán elsőnek tartatott. Ezen készülétekhez tartozott egy különös munka is, mely rám nézve nem kevés nehézséggel járt. Az a hír volt elterjedve, hogy a németországi egyetemeken tanulók minden kivétel nélkül dohányoznak, s azok, kik ezt nem cselekszik, kinevettetnek. Nekem mindaddig eszembe sem juttat a dohányozás, mert arra példát szüleim házában nem láttam, Sopronban pedig a tanulás miatt nem vettem időt. De jövődöbeli tanulóársaim között csúf és gúny tárgya nem akarék lenni s azért komolyan hozzáláték ezen számnak nagyon keserű mesterség tanulásához. Naponkint két s több óráig is leczkét adék benne magannak, s mire indulnom kellett annyira mentem, hogy fél és csaknem egész pipa dohányt ki tudtam szívni. (Kis 1845: 98.)

FELHASZNÁLT IRODALOM

Barclay 1994

Craig R. BARCLAY, *Composing protoselves through improvisation = The remembering self*, ed.

Ulric NEISSER, Robyn FIVUSH, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Bruner 2002

Jerome BRUNER, *Making stories: Law, Literature, Life*, Farrar, New York, Straus and Giroux, 2002.

Cohn 1996

Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok*, ford. GÁCS Anna, CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei*, II., szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1996, 81–195.

Conway–Singer–Tagini 2004

Martin A. CONWAY, Jefferson A. SINGER, Angela TAGINI, *The self and autobiographical memory: correspondence and coherence*, *Social Cognition*, 2004/5, 491–529.

Csontos 1995

CSONTOS Szabolcs, *Foucault szubjektum-felfogása*, Helikon, 1995/1–2, 125–132.

de Man 1997

PAUL DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2–3, 93–107.

Dennett 1991

DANIEL DENNETT, *Consciousness explained*, Boston, Little Brown, 1991.

Dobos 2005

DOBOS István, *Az én színrevitele. Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban*, Budapest, Balassi, 2005.

Fischer 1984

WALTER R. FISCHER, *Narration as a human communication paradigm: The case of public moral argument*, *Communication Monographs*, 52, 1984, 347–367.

Földes 2018

FÖLDES Györgyi, *Identitás = Média- és Kultúratudomány Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI BEATRIX et al., Budapest, Ráció, 2018, 92–108.

Géring 2005

GÉRING ZSUZSANNA, 3–6–12: *avagy összefoglaló művek a diskurzuselmélet területéről*, *Szociológiai Szemle*, 2005/2, 130–142.

Goffman 2000

ERVING GOFFMAN, *Az én bemutatása a mindennapi életben*, ford. BERÉNYI GÁBOR, Budapest, Thalassa Alapítvány–Pólya Kiadó, 2000.

Hargitai 2008

HARGITAI RITA, *Kontextus és elbeszélés. Az elbeszélői kontextus szerepe a narratív pszichológiai tartomelemzésben = Élmény, történet – A történetek élménye. Tanulmányok László János 60. születésnapjára*, szerk. VINCZE Orsolya, BIGAZZI SÁRA, Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2008, 78–90.

Holland 1998

NORMAN N. HOLLAND, *Az irodalmi interpretáció és a pszichoanalízis három fázisa*, ford. ERŐS FERENC = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY ANTAL, ERŐS FERENC, Budapest, Filum, 1998.

Jones–Pittman 1982

EDWARD E. JONES, THANE S. PITTMAN, *Toward a General Theory of Strategic Self-Presentation, Psychological perspectives on the self*, 1, 1982, 231–262.

Kafka 1912

KAFFKA Margit, *Színek és évek*. <https://mek.oszk.hu/02000/02028/02028.htm>

Kashima–Kashima–Clark 2006

YOSHIHISA KASHIMA, EMIKO KASHIMA, ANNA CLARK, *Az én személyközi dinamikája: a duplán elosztott megközelítés = A társas én. Az önmegismerés szociálpszichológiája*, szerk. JOSEPH P. FORGAS, D. WILLIAMS KIPLING, ford. BERKICS Mihály et al., Budapest, Kairosz, 2006.

Kis 1845

KIS JÁNOS, *Kis János superintendens emlékezései életéből maga által feljegyezve*, Sopron, 1845.

Kónya 2001

KÓNYA Anikó, *Az emlékezés szemlélete = Fejezetek a pszichológia alapterületeiből*, szerk. OLÁH Attila, BUGÁN Antal, ELTE–Eötvös, Budapest, 2001.

Kónya 2004

KÓNYA Anikó, *Az epizodikus emlékezetbe rejtett idő*, *Pszichológia*, 2004/4, 369–385.

Kónya 2005

KÓNYA Anikó, *Tapasztalati élmény és emlékezeti tudatosság = Az ezerarcú elme. Tanulmányok Pléh Csaba 60. születésnapjára*, szerk. LUKÁCS Ágnes, Budapest, Akadémiai, 2005.

Kulcsár Szabó 1995

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Hogyan s mivégre tanulmányozzuk az irodalomértés hagyományát?*, *Irodalomtörténet*, 1995/1, 37–68.

László 2001

LÁSZLÓ János, *Előszó = Narratívák 5. Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Pécs, Kijárat, 2001.

László 2003

LÁSZLÓ János, *Történelem, elbeszélés, identitás = A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, szerk. RÁKAI Orsolya, Z. KOVÁCS Zoltán, Budapest–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2003.

László 2005a

LÁSZLÓ János, *A narratív pszichológia mint tudomány*, *Pszichológia*, 2005/2, 109–131.

László 2005b

LÁSZLÓ János, *A történetek tudománya. Bevezetés a narratív pszichológiába*, Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2005.

Lejeune 2002

Philippe LEJEUNE, *Az önéletírás definiálása*, ford. Z. VARGA Zoltán, Helikon, 2002/3, 272–285.

Lejeune 2003

Philippe LEJEUNE, *Az önéletírói paktum*, ford. VARGA Róbert = *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, szerk. Z. VARGA Zoltán, Budapest, L'Harmattan, 2003.

Lénárt–Tamás 2018

LÉNÁRT Tamás, TAMÁS Ábel, *Emlékezet = Média- és Kultúratudomány Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix et al., Budapest, Ráció, 2018, 54–64.

McAdams 2001

Dan P. McADAMS, *A történet jelentése az irodalomban és az életben*, ford. LÁBADI Beatrix = *Narratívák 5. Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Pécs, Kijárat, 2001.

Mekis D. 2002

MEKIS D. János, *Referencialitás és végtelen szemiozsis (Az autobiográfia értelmezéstörténetének irodalomtudományos kontextusairól)*, Helikon, 2002/3, 258–271.

Mekis D. – Z. Varga 2008

Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai, szerk. MEKIS D. János, Z. VARGA Zoltán, Budapest, L'Harmattan–Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, 2008.

Németh 1941

NÉMETH Zoltán, *Kis János szerepe kora irodalmi életében*, Győr, 1941.

Orbán 2009

ORBÁN László, *A tinta színe = Leleplezett mellszobor. Nyomozások Kazinczy birtokán*, szerk. CZIFRA Mariann, Budapest, Gondolat, 2009, 199–247.

Pataki 1997

PATAKI Ferenc, *Az önéletírás „dramaturgiája”*. *Az élettörténeti forgatókönyvek*, Pszichológia, 1997/4, 339–386.

Pataki 2006

PATAKI Ferenc, *Önéletrajzi emlékezet – önismeret – önéletírás*, Pszichológia, 2006/2, 97–150.

Pataki 2008

PATAKI Ferenc, *Az „eltűnt én” nyomában*, Magyar Pszichológiai Szemle, 2008/3, 409–470.

Pléh 1998

PLÉH Csaba, *Hagyomány és újítás a pszichológiában*, Budapest, Balassi, 1998.

Pólya 2001

PÓLYA Tibor, *Narratív identitás és szelf-reflexivitás: a szelf-reflexivitás narratív modellje = Evolúció és megismerés*, szerk. KAMPIS György, ROPOLYI László, Budapest, Typotex, 2001.

Pólya 2003

PÓLYA Tibor, *A narratív szelf pszichológiai értelmezései = A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, szerk. RÁKAI Orsolya, Z. KOVÁCS Zoltán, Budapest–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2003.

Propsz 2008

PROPSZT Eszter, *Identitás és metanarráció Balogh Robert Schwab evangéliomában*, Irodalomtörténet, 2008/2, 249–264.

Ricoeur 2001

PAUL RICOEUR, *A narratív azonosság*, ford. SEREGI Tamás = *Narratívák 5. Narratív pszichológia*, LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Pécs, Kijárat, 2001, 15–25.

Ricoeur 1999

PAUL RICOEUR, *A történelem és a fikció kereszteződése*, ford. JENEY Éva = P. R., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Osiris, 1999.

S. Sárdi 2007

S. SÁRDI Margit, *Az önéletrajzi szelf és a 17–18. századi önéletírások = Emlékezet és devóció a régi magyar irodalomban*, szerk. BALÁZS Mihály, GÁBOR Csilla, Kolozsvár, Egyetemi Műhely, 2007.

Snyder 1974

MARK SNYDER, *The self-monitoring of expressive behavior*, *Journal of Personality and Social Psychology*, 1974/4, 526–537.

Snyder 2003

MARK SNYDER, *Önmonitorozási folyamatok = Énelméletek. Személyiség és egészség. Szemelvények az én lélektani kutatásának irodalmából*, szerk. V. KOMLÓSI Annamária, NAGY János, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2003, 217–256.

Stachó 2005

STACHÓ László, *A diszkurzív csatater = Az ezerarcú elme. Tanulmányok Pléh Csaba 60. születésnapjára*, szerk. LUKÁCS Ágnes, Budapest, Akadémiai, 2005.

Tengelyi 1998

TENGELYI László, *Élettörténet és sorsesemény*, Budapest, Atlantisz, 1998.

Tókos 2005

TÓKOS Katalin, *A serdülőkori önismeret az elméleti és empirikus kutatások tükrében – pedagógiai megközelítésben*, Új Pedagógiai Szemle, 2005/10, 42–60.

Tóth 2007

TÓTH Zsombor, *A koronatanú. Bethlen Miklós: az Élete leírása magától és a XVII. századi puritanizmus*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007.

Z. Varga 2002

Z. VARGA Zoltán, *Az önéletírás-kutatások néhány aktuális elméleti kérdése*, Helikon, 2002/3, 247–257.

Wallace 2006

PATRICIA WALLACE, *Az internet pszichológiája*, ford. KRAJCSI Attila, Budapest, Osiris, 2006.

Wiszniewski–Coyne 2002

DORIAN WISZNIEWSKI, RICHARD COYNE, *Mask and Identity: The Hermeneutics of Self-Construction in the Information Age = Building Virtual Communities*, szerk. K. Ann RENNINGER, Wesley SHUMAR, New York, Cambridge Press, 2002, 191–214.

XII. A posztmodern korszak és a posztmodern próza

BODROGI FERENC MÁTÉ

BEVEZETÉS

A *modern* mint jelölő egy „tranzitórikus viszonyfogalom”, figyelmeztet Hans Robert Jauss. A *modernség* fogalmát eredetileg nem korszakmegjelölésre használták, hanem a kereszténység kezdetén a 'modo' szóból vezették le mint „mostanit”, mint „azidejűt”. Vagyis nem egyszerűen csak „újat” jelentett, hanem a jelenlegit, a legfrissebbet, s arra mutatott rá, hogy miként válik ki egy új korszaktudat kezdete a régeből (Jauss 2001: 99.). Ezt az öntudatos és progresszív alapjellemezőt, egyáltalán kontextust kezdi ki a posztmodern, mely éppenséggel a mindenkori „újjal”, a progresszívvvel, a hagyományos értelemben vett innovációval számol le radikálisan.

A posztmodern megnevezés megszületése óta indulatos viták kereszttüzeiben áll, amennyiben valami olyanról van szó, ami definiálatlanul „csupán” a modern után található. Ugyanakkor nehezen tagadható, hogy a 20. század utolsó harmadában valami lényeges, átfogó változás indult meg az euro-atlanti térségben. A nagy politikai világszerepek felbomlása, a posztindusztriális termelési folyamatok átfogó uralomra jutása, a globalizáció, a Guttenberg-galaxis vége – vagyis a könyv és írásalapú információs tartalmak uralmának vége – egyenként is lényegi átalakulást jelentett (Bóky 2006: 91.).

Az állítás, hogy a posztmodern „leváltotta” a modernséget – figyelmeztet Molnár Gábor Tamás –, maga is módfelett „modernül” hangzik. A posztmodern szükségszerűen ellentmondásos. Nem egyértelmű, hogy a modernség folytatása, betetőzése, megtagadása, vagy éppen elfelejtése-e a posztmodern állapot. A *poszt*-prefixumot több jelentésben is használhatjuk az 'után' közismert értelmezésén kívül, 'ellen', 'mellett', 'felett' alakokban is. A meghatározási bizonytalanság ugyanakkor éppen azt a célt szolgálja, hogy az illető korszak ne legyen összekapcsolható a nagy múltú *haladás*-fogalommal, ne legyen sematizálható (Molnár 2005: 57.). Az 1960-as években az építészetben a modernnel való éles szembenállás jelzésként fogták föl a posztmodern fogalmát – itt egyfajta nyitást, a népszerű, befogadható és élhető felé való elmozdulást jelezve (Molnár 2005: 58–59.) –, a hetvenes-nyolcvanas évekre azonban a fogalom pragmatikája kitért: nem csupán egyes művészeti ágakra értették, hanem általános művelődéstörténeti, társadalmi, technikai, politikai értelemmel is elláthatóvá vált (Molnár 2005: 68.).

Szirák Péter az eltérő modernség-hagyományok eltérő hatástörténetéből kiindulva problematizálja a posztmodern „korszakfogalmát”. Nehéz ugyanis valamilyen egyetemleges posztmodernségről beszélni, amennyiben az egyik modernség-felfogás a szociológiai-filozófiai értelemben vett újkori vagy *aufklärerista* modernség (kb. 1600-tól), míg a másik az irodalomtörténeti távlat által megalkotott *esztétikai* modernség („modernizmus”, „esztéta-modernség”), körülbelül a 19. század második felétől. A posztmodern egyszerre kritikusa és örököse ezeknek a különféle „modernségeknek” (Szirák 2001: 14.).

A felsőoktatás bevett irodalomtörténeti címkei rendszerint így követik egymást: *klasszikus modernség - esztéta modernség - avantgárd - későmodernség - posztmodern*. A posztmodern egy olyan átfogó modalitás, attitűd, mely felismeri a rend mögött a rendetlenséget, a mélység mögött a felszínességet, a formában rejlő formátlanságot, a stabil struktúra mögött a szétbomlót. Jean-François Lyotard *A posztmodern állapot* (1979) című műve olyan alapvetés, mely bejelenti az úgynevezett *metanarratívák* végét (Szirák 2001: 13.). Lyotard szerint a végső, alig érzékelhető megalapozó elvek többnyire nem fogalmi formában állnak rendelkezésünkre, hanem történetek. A modernizmus jelentős tette, hogy a narratívák helyébe – a tudományosság zászlaja alatt – fogalmi rendszereket helyezett. Az ilyen fogalmi rendszereknek (az emberről, a nyelvről, a társadalomról szóló szaktudományoknak) is van egy történeteszerű összefüggésrendszerük, ezért metanarratívának nevezhetők. A modern rendkívül hatásos, nagy hatalmi töltetű metanarratív diszkurzusrendszert fejlesztett ki. Ide tartozik sok olyan, magától értetődő elv, mint a *haladás* és az *emancipáció*, a *történelem* vagy a *szellem* kibontakozása, vagy éppen a *jelentés* és *igazság* kapcsolatának elve, amelyek igényt tartottak a leglogikusabb kiindulópont kognitív keretének jogára annak ellenére, hogy önmagukat nem logikai úton, hanem narratívaként, hiteles történetként hozták létre. A posztmodern kor lényegét Lyotard abban látja, hogy megkérdőjeleződnek e „nagyelbeszélések”, eltűnik legitimitásuk, érvényességük, elsősorban azért, mert a posztmodern tudás bázisa nem egy univerzális alapeszme vagy tudományos elv, hanem heterogén emberi közösségek által létrehozott heterogén gondolkodási stratégiák gyűjteménye. A metanarratívák illetően hitelvesztése annak az ígéretnek a megkérdőjelezését jelenti, hogy lehetséges végső, mindent összefoglaló nyelvi magyarázat – hiszen nem teljesítheti elvárásainkat arra vonatkozóan, hogy általa biztos értelemszervezési stratégiához jutunk (Bókay 2006: 94.).

A posztmodern állapot tehát a nagyelbeszélések hitelvesztését jelenti, vagyis azt a felismerést, hogy a társadalomban az egyetemes érvényre törő világmagyarázó elvek egyike sem megbízható. Ez nemcsak a vallásos elbeszélésekre érvényes, hanem a „felvilágosult” tudományra is, a tudás teljes objektivitásába vetett hit megszűnésével ugyanis ezek is korlátozott érvényűnek mutatkoznak. De maga az is beszédes, hogy Lyotard a világmagyarázó rendszereket irodalmias-artistikus *elbeszéléseknek* nevezi, már ezzel megtagadva tőlük a tökéletes objektivitást, a perspektívától és a leírás struktúrájától független tudás lehetőségét (Molnár 2005: 69.). A posztmodern tudás tehát racionalitáskritika, felvilágosodáskritika és valláskritika egyszersmind: felfedezi az ismeret végső megalapozhatatlanságát, a *cogito* nyitott, széteső hátterét, az életünket szervező, megbízhatónak látszó összefüggések, s az azokat hordozó – bibliai, tudományos, művészi – narratívumok hiteltelenségét. A posztmodern tudás szembeül a megismerendő bonyolultságával, s arra jut, hogy a „világos összefüggés” illúzió csupán (Bókay 2006: 91.).

A posztmodern „paradigmának” észak-amerikai, latin-amerikai, angolszász és kontinentális-európai (sőt, kelet-európai) változatai egyaránt vannak, bár a regionalitás nem feltétlenül a legerősebb tipologizáló szempont itt. A társadalmi-kulturális apóriák, a globalizáció, a tömegmédiák közvetítettségei mind rámutattak egy korszak valóság- és életfelfogásának végére, markánsan először a huszadik század hatvanas éveiben. Az úgynevezett *beat* szubkultúra azonban már az 1950-es években kialakuló nyugati mozgalom az Amerikai Egyesült Államokban, amely Nyugat-Európában is erőssé válik,

s „előőrsét” jelenti a későbbi posztmodern áramlatoknak. A beat-nemzedék életérzését az irodalom és a film is tükrözi, de leghatásosabban és a legnagyobb tömegekhez szólóan a modern könnyűzene szolgál közegeként. A beat alapmagatartása a lázadás mellett a nonkonformizmus, sőt egyenesen az *antikomformizmus*. Jellemző megnyilvánulása tehát a politikai és társadalmi kötelezettségek elutasítása. Jack Kerouac amerikai regényíró a hagyományos életforma elleni lázadók egyik vezéralakja. Az *Úton* (1955) című regénye a háború utáni nemzedék életérzésének, céltalanságának és kilátástalanságának kifejezője. Norman Mailer – szintén amerikai regényíró – kiemelkedő sikere a háború gépezetét megdöbentető erővel ábrázoló *Meztelenek és holtak* (1948) című regény, *A fehér néger* (1959) című esszéjében pedig a beat-generáció lázadó magatartásának ideológiai alapját fogalmazza meg. Az amerikai változat társaként Európában az angliai *dühöngő ifjúság* generációja emelkedik ki; követői a hagyományos konzervativizmus és egyúttal a kommersz kultúra ellen lépnek fel (Fazekas 2022).

Az előzmények tükrében nem meglepő, hogy a posztmodern gondolkodóknál eltűnik a *modern szubjektum*hoz kapcsolt akarat- és cselekvési szabadság feltételezése, az ész uralmának erejébe vetett szilárd (kartezianus) meggyőződés, a szubjektum azonosságának magabiztos öntudata, egységessége, a vélt önismeret biztonsága. Ezek a tradicionális emberkép jegyei közé tartoztak (a racionális, identikus, szabad ember, aki cselekedeteinek szuverén ura), amit az újítók téves *humanizmus*ként érvénytelennek nyilvánítottak. Mindezek tagadását fejezi ki a posztmodern *antihumanizmus* megjelölése. Az ember és a természet viszonyában a humanizmus az ember büszke öntudatát is jelenti, aki magát az élőlények legkiválóbbjának tekinti, a természet urának, aki a saját alkotását, a *kultúrát* helyezi a természet fölé, melyet lenéz. Az „antihumanizmus” ebben az összefüggésben azt jelenti, hogy az ember nem a természet mindenható ura, a világ középpontja, a fejlődés csúcса, illetve végcélja, tehát nem felsőbbrendű lény. Az emberi civilizációról, a történelemtől való gondolkodás is módosul ennek következtében, a fejlődésbe vetett hit elenyészik, amit a „történelem vége” újabb jelszava tartalmaz. A szocialista társadalmi rend történelmi bukása, mely a nyolcvanas évek végén következett be, ennek a filozófiai eszmének a konkrét alátámasztásául szolgált. Az új értelmezés szerint az ember nem belülről, tudat, ész, akarat által irányított autonóm „nagykorú” felvilágosult egyén, hanem inkább kívülről hozzák létre személytelen (nyelvi-ideológiai) struktúrák. *Diszkurzív gyakorlatok* hozzák létre tehát a szubjektumokat, a hatalom intézményesült struktúráiként (Joó 2006). A *szubjektum* tehát nem középpont többé, hanem politikai-ideológiai-technológiai-szociokulturális tényezők függvénye. Nem esszencia, hanem egyfajta sűrűsödési pont a szövegek végtelen hálójában. Nem valaminek a központja, hanem valamire vonatkozó reakció. Nem kezdeményező, aktív *agens*, hanem passzív *reagens* (nem zseniszerű kultúraalakító, hanem megvezetett végfelhasználó).

A következőkben négy különböző koncepció alapján mutatjuk be a posztmodern korszak és posztmodern irodalmiság alapjellemezeit. Mind a négy modell koherens, releváns ellentmondások nincsenek közöttük, ugyanakkor kellően diverzek ahhoz, hogy összességük betekintő, felvázoló jelleggel egy kellően széles spektrumú értelmezői horizontot mutasson fel a posztmodern világ, az *irodalmi posztmodernség* témáját illetően, természetesen a prózaszövegekre fókuszálva elsősorban.

MODELLEK

1. Szirák Péter

A posztmodern fogalma az ötvenes-hatvanas években eltérő módokon és kontextusokban jelent meg többek között az építészetben és az irodalomban. A világ egykor egységes egészként tételezett rendjének hiányát éli meg a posztmodern, az *esztéta-modernség* viszont a művészi jelrendszer jelentésképző funkciójában még hisz, a művészi világ totalizálásával még pótolhatónak véli a világban (már) nem létező rend teljességét. A különböző időszámítási keretek egymásmellettsége egyszerre tartja érvényben a különböző premodern, modern és posztmodern létszemléleti formákat a politikában, a tudományban és a művészetben (Szirák 2001: 14.).

Szociológiai értelemben Fredric Jameson szerint a korszakváltás az úgynevezett *multi-nacionális kapitalizmus* kialakulásával vette kezdetét, s a posztmodern nem más, mint az európai vagy „globalizált” ember új önmeghatározási kísérlete a *high-tech* civilizáció világában. Mindennek eredménye egyfajta hedonista színezetű *narcisztikus individualizmus*, a viselkedés-kánon középpontjába a narcisztikus individuumok önmegvalósítása kerül, a társadalom erodálódik, az értékelvű mentalitás hanyatlása tapasztalható a „konzum-orientáció” megerősödésével együtt. A tradíciókról való leszakadás atomizálja a társadalmat, szegmentálja a szociális mentalitást, a modernség egységes viselkedésformáit különféle szférákra bontja. A közösségek szétesnek, a *societas* devalválódik, a szubjektum „elpiacosodik” (Szirák 2001: 15–16.).

A referencia, a dolog-valóság-megfeleltethetőség felmondása és a *szimulakrum*, a valóság helyébe lépő médiaszimulált valóság uralma szintén lényegi motívuma a posztmodern diskurzusának, melynek legnagyobb hatású felvetése, hogy a kortárs kultúra *pastiche*-kultúra, az egykor volt ismétlésén, utánképzésén alapszik (Szirák 2001: 15.). Nyilvánvalóvá válik, hogy a *szubjektum* mint esszencia csak mítosz: a személyiség a nyelv által konstituálódik, nyelvhasználat és hatalom kapcsolatában. Az igazság *detotalizálódik*: interszjektív viszonyokon alapuló perspektivikus valóságfogalom alakul ki. A tudás itt sohasem önmagáért való, hanem hatalmi érdekek összefüggésrendszerébe ágyazott, sőt a hatalmi természet egyenesen interszjektív jellegzetességgé válik, szakítva az észelvű metafizikai szubjektum kitüntetésével. Az igazság történetileg változó nyelvi konstitúció, a valóság pedig nyelvi tradíciók, retorikai konvenciók véletlen, esetleges produkciója (Foucault). Minden igazság lokális és partikuláris, tehát időhöz és helyhez, valamint hatalmi érdekekhez kötött, vagyis nem lehet univerzális (aufklérista) érvénye. (Szirák 2001: 19.). Az *episztémé*, egy korszak biztosnak vélt tudása alapjaiban kérdőjeleződik tehát meg.

Mindezzel párhuzamosan megkérdőjeleződik az általánosan érvényes tudományos megismerés, fogalmi gondolkodás tekintélyes öröksége is: a tudomány legitimációs diskurzusa, az egyes beszédaktusokon átívelő és ezeket integráló filozófiai nagyelbeszélések érvényessége megrendül. Nem létezik egyetlen nyelv, nincs univerzális grammatika, csupán a szimbólumok által közvetített életformák pluralizmusa, disszeminációja, „nyelvjátékok szóttese”. A *disszemináció* elve szerint a társadalmi kötelék olyan nyelvi

szövedék, amely meghatározhatatlan számú és szabályú nyelvjátékból áll (Szirák 2001: 20.). A *metadiskurzusok* az univerzális ész szellemében egységes paradigmát alkotnak: a felvilágosodás ész-fogalma, az idealisták abszolút szelleme, az univerzális tudomány elve, a rendszerelmélet rendszer-fogalma ilyen. A zárt tudásformákat azonban mindig kikezdi az ellentmondás, a nem illeszkedő, disszeminatív alternatív beszédek: a nyelvi jelek a világban nem a rendszerbe szerveződés, hanem a jelentésszóródás irányába tartanak. A *disszenzus*, a véleménykülönbség a természetes, nem a konszenzus, már csak azért is, mert a nyelvjátékok alaptulajdonsága, hogy széttartóak, *heteromorfak* (Szirák 2001: 21.). Az etika kapcsán Richard Rorty azt mondja, hogy az én önmagát folyton újraszöví háló, amely nem a morális alapelvekre hivatkozva szövi magát, hanem a siker és hibázás útján (Szirák 2001: 24.). A „posztmodern történetírás” önreflektív: a fikció és a feltételezett valóság összekeveredésén, a történelem valóságának kizárólag textuális hozzáférhetőségén, a történelem diskurzusának textuális dinamizálásán alapszik. A posztmodern leginkább a hódító, bekebelező hatalmi szisztémák által történetileg folyamatosan kitermelődő elnyomottak nyelvi nézőpontjait artikulálja, közösségi-etnikai (*posztkolonializmus*), illetve nemi (feminizmus, *gender studies*) dimenziókban is (Szirák 2001: 30.).

A szöveguniverzumba belépő szöveg feloldódik az *intertextuális* hálóban; egyrészt folytonosan elkülönöződik az eredettől, másrészt a dinamikus viszonyrendszerek révén nyomokat hagy azon. A posztmodern diskurzusok alapvető jellegzetessége a különböző tudásformák és kulturális értéképzetek elkülönítésének lehetetlensége, az eltérő kulturális és nyelvi regiszterek kölcsönös átjárhatósága, *interpenetrációja*. (Szirák 2001: 24.) Az információközvetítő rendszerek, köztük a kulturális produktumok hordozói átalakulnak, megsokszorozódnak. A befogadói tájékozódás, a szelekció megnehezül, a művészeteknek a reklámok világában bizonytalanra válik a pozíciója. Humanista örökség és populáris kultúra egymásbaszövídik, sokszor éppen ez a fajta regiszterkeveredés mint a kaotikus jelrendszereknek való kiszolgáltatottság, az azokra való ráutaltság reprezentálódik a művekben. A *heterotópia*, az esztétikai sokféleség állapotában az orientálás hatalma a média kezébe kerül. A humanista kultúrafelfogáson alapuló *elitművészet* és a *populáris* egymásba szövídik. A permanens regiszterkeveredés, az elvegyült, kaotikus jelrendszereknek való kiszolgáltatottság alapélménnyé válik – a választékosság esztétikája már nem kizárólagos, sőt már magának a művészetnek a státusza sem az (Szirák 2001: 25–28.).

Hans Robert Jauss az esztétikai világrézékelésben, illetve az irodalmi kommunikációban beálló nagyszabású változásként tekint a posztmodernre, legfontosabb jegyeiként a következőket határozva meg: az aszketikus, elitista és ezoterikus modernség helyett az érzéki tapasztalat és a megértő élvezet előtérbe kerülése; a satíra, irónia és egyáltalán a komikum igenlése; az én mindig interakciókban, a másik által dinamikusán létesülő felfogása; az autonóm műalkotás feláldozása, a művészeteknek a medializált világra való rányitása; szabad rendelkezés minden elmúlt kultúra fölött az intertextualitásban; a hagyomány mindenfajta autoritásával szembeni elfogulatlanságából származó „dekompozíciós-rekompozíciós” (rombolva újraépítő) eljárások középpontba helyezése; a magas- és tömegkultúra szimbiózisa a technicizált világ közepette (Szirák 2001: 31.).

Korszaktudatként mindez a múlt olyan újraelsajátítását jelenti, amely tudatában van utólagosságának, s mégis épp ennek pozitívva tételével képes újra kreatívvá válni. Jauss arra a fajta eklektikára mutat rá, amely különböző világtapasztalatok, szociokulturális kódrendszerek kölcsönös átjártságaként áll elő, a sokféleség kreativitását, a saját és idegen dinamikus összjátékát helyezve a középpontba. Többek között ezért is tarthatja a posztmodern legkarakteresebb megvalósulásainak a *dél-amerikai* szövegtermést, amely eleve egy tarka és periferikus modernításban áll, az északi régió klasszikusabb, elitistább örökségével szemben. A kitüntetett változat is őrzi egyébiránt az európai nagyhagyomány klasszikus örökségét, ám felmondja az irántuk való engedelmességet. A többek között Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez vagy Mario Vargas Llosa nevével fémjelvezhető szövegalkító tendenciák nem a „saját eredet” visszaszerzésében, hanem az identitás jövőre irányuló, nyitott, multikulturális természetű megteremtésében érdekelték (Szirák 2001: 32.).

A magyar irodalmi posztmodernséget illetően Szirák a következőket emeli ki. A globalizálódó atlanti világ civilizációs impulzusai igen eltérő módokon jelentek meg a kelet-európai térségben. A magyar kultúra meghatározó *kódkonfigurációit* sokféle „egyidejű egyidejűtlenség” (Koselleck) alakítja, és nem beszélhetünk egyezményes magyarországi posztmodern tapasztalatról sem. Fáziskülönbségekkel tarkított, töredékes és torlódott a magyar recepció (Szirák 2001: 10.). Az euro-atlanti fősodorhoz képest más a megszólalásmódok (kelet-közép-európai) hagyományos szerkezete, a tudásformákhoz, a közvetítő-rendszerekhez való viszony inkább modern aspektusú. Nálunk is megjelenik mindazonáltal a globalizáció okozta átrendeződés, az autoritás válsága, az elit- és konzumkultúra közötti határ elmosódása, az irodalom politikai és ideológiai szerepének átalakulása (Szirák 2001: 37.).

A széles értelemben vett posztmodern próza paradigmaticus írásmódja és olvasási szokásrendszere a *fikcionalitás* megváltozott funkcióival, formációival, a feltételezett valóság és a fikció határvonalának eltűnésével számol. Jellemző rá a szövegek *implicit olvasójának* aktivizálása, az olvasói szerep reflektálása, az identitáselvű szöveg vagy jelentésrétegek iránti elvárások kisiklása, a játéklehetőségek kiszabadítása a külső referenciaképzés kényszere alól, a lehetséges világok konstruáló, multiplikáló jellegére való rájátszás, az „elbeszélés” előtérbe helyezése a „történettel” szemben, *önreflexivitás*, a szövegszerűsége vonatkozó fokozott felhívások – a tér-idő szerkezet megbonyolítása, az elbeszélő szólam szétbontása –, illetve a *metafikcionalitás*, öntükrözés gesztusai, vagyis a hangsúlyozott *elbeszéltségnek* a fikció szintjén való jelzése (Szirák 2001: 38.).

1. A *példázat dekonstrukciója*: A példázatos elbeszélés, a *példázat* mint műfaj lebontását az egyik első magyar posztmodern íróként Mészöly Miklós végzi el. Műveiben elbizonytalanodik a kauzalitás (ok-okozatiság), az elbeszélte világ összefüggései utánkövethetetlenekké válnak, s mindenféle teleologikusság (célvűség) destruálódik. Újragondol, refigurál számos műfaji alakzatot a példázat mellett, mint például a családregényt, utazási regényt, balladát, krimit, forgatókönyvet. Leginkább az egyetlen összefüggő, célba jutó történet hiánya, vagyis az egységes történetben megképződő identitás iránti kétely, a többértelműen rekonstruálható történetyszerűség szépirodalmi szövegeinek rendezőelve (Szirák 2001: 39.).

2. A *metafikció*: A következő jellegzetes típus Szirák modelljében a *metafiktív* elbeszélés-technika, a posztmodern *szövegválogatás*. A mű terének a magyar régiség szövegvilága felé való nyitódása, az *intertextuális olvasás*, az idézet és önidézet alakzata is Mészölynél figyelhető meg először, ugyanakkor Esterházy Péter műveit kezdettől fogva jellemzi a figurális és referenciális beszéd viszonyának átrendezése. Esterházy mint „posztmodern szövegválogató” osztja azt a nézetet, mely szerint a szöveg nem valamilyen nyelven túli valóság közvetítésének, elérésének, bemutatásának az eszköze, mert a valóság helye is a nyelvben mint világteremtő közegben van. Ez a nyelvszemléleti pozíció nyitja meg egyben az esztétikai praxis új dimenzióit is a magyar elbeszélő prózában (Szirák 2001: 40–41.). A valóságreferenciák késő realista normáitól, az ábrázolásestétika kódrendszereitől távolodik el ilyenénképpen Esterházy írásművészete, irodalmi és mindennapi nyelv nála tudatosan kontaminálódik, markáns normatörő jelleggel (Szirák 2001: 41.). Elsősorban a prózai kisformákat (legenda, monda, rejtvény, szólás, vicc, fabula, anekdota) helyezi az epikai beszéd középpontjába, látványossá téve *történet és elbeszélés* különbségeit és viszonyait. A mesei modalitás teszi lehetővé, hogy a fikció valóságelemei ne kerüljenek összeütközésbe a képzeletiekkel, így áll elő fiktív valóságosság és imagináció markáns összjátéka. A másik fontos elem a történetek és idézetek reciklikus visszaforgatása, a „régiből újat”, a *recycling* posztmodern jelszavának jegyében (Szirák 2001: 41.).

A *Termelési regényben* (1979) a nyelvezet eleve „széthangzik”, vagyis az implicit szerző hangja különféle nyelvi világok összjátékából teremődik. Az egyetlen reprezentatív hang, fölényes szólam helyett itt diskurzusok, szókincsek keveredése, a nyelvköziség alakítja ki a mű *polimodalitását*, többszólamúságát. Újrarendezi a megidézett preformált kereteket, a termelési regény, családregény, művészregény műfaji emlékezetét. Világképe alapvetően *ironikus*: az értékrendszereknek történeti változékonyságukból származó viszonylagosságát állítja (Szirák 2001: 41.).

Mindezzel az egyetlen valóságot leképező, egységes, ábrázoló nyelv gondolatával a nyelvek sokféleségének valóságát állítja szembe, hangnemek és közlésformák esztétikai egyenrangúsítása által, az öröklött magas művészeti tradíció radikális átértelmezésével. Az irodalmi regiszterek (eposz, emlékirat), szociolektusok (intim, nyilvános, szakmai) interpenetrációja azt sugallja, hogy még az anyanyelvi beszélő is kiszolgáltatottja a különböző diskurzusok, nyelvi regiszterek értelemleltető közegének. Ilyeténképpen műveiben egy *poliglott* nyelvi valóság áll elő a beszélő szubjektum nyelvi megelőzőségében (Szirák 2001: 42.).

A *Függő* (1981) idézetmű, a posztmodern intertextualitás, szövegválogatás poézisének egyik leghatásosabb vállalkozása a posztmodern magyar elbeszélő prózában. A mű az emlékezés folyamatát, a múlt rekonstrukcióját szövegek találkozásaként viszi színre, az elbeszélőket pedig fiktív szerzői és elbeszélői alakokkal, különféle diskurzusokkal lehet összefüggésbe hozni, vagyis az intertextualitás olvasási alakzata válik jelentésképző erővé (Szirák 2001: 42.).

3. A *posztmodern rövidtörténet*: A posztmodern rövidtörténet alakzatainak taglalásakor előkelő szerepbe kerül Garaczi László írói teljesítménye. *Plasztik* (1985) című kötete az elit- és populáris regiszterek, illetve kép és szöveg keverésével ássa alá az önazonos értelem, az összefüggő jelentésadás érvényességét. Markáns jegye a *neoavantgárd*, még

inkább az *underground* szövegvilág esztétikailag megkomponált munkára fogása. Nagyhatású *Nincs alvás!* (1992) című szövegének jellemző vonása a *metafikatív-irregulatív* elbeszéléstechnika, a globalizáció kulturális kódjait mozgósító, a szimulakrum uralmát, a dolgok mediatizált létmódját esztétikai tapasztalattá tevő „epikai imagináció” (Szirák 2001: 43.). A klasszikus irodalmi tradíció szereplehetőségeitől Garaczi markánsan elszakad a populáris nyelvi világok beszéltetése ellenében. Kulturális törmelékek szövegköziségéből építkeznek, a mindinkább „mass-medializálódó”, globalizálódó identifikáció közepette, a politikai szólalmok és a reklámok patternjeit mozgósítva. A fikció és a realitás közötti határvonal nála (is) a meseiség narratív eljárásaival válik viszonylagossá. Garaczi rövidtörténetei *klipszerűek*, gyors vágásokkal működnek. Garaczi írsámódjára is jellemző a többnyelvűség (*poliglottia*), az alinearitás, az intertextualitás, és az átfogó szövegbarakcsolat-jelleg (*bricolage*) (Szirák 2001: 44.).

4. A *posztmodern önéletrajziség*: Garaczi önéletrajzi jellegű szövegeiben (*Mintha élnél*, 1995; *Pompásan buszosunk*, 1998) nincsen alaptörténet, nem állítható össze belőle egy naplószerű narratíva, nincs valamilyen távlatban rögzített önéletrajzi pozíció, a személyiség nem fejlődik, sőt nem is jellemezhető. Az elbeszélő különböző életkorú szerepeire bomlik, akik tudnak a későbbi időpontok történéseiről, sőt a „szerzőről” is. A szerzői pozíció keveredik narrátoraiával, ám rögzíthetetlenül. Nem egy originális személyiség vallomásairól van szó itt, hanem egy *pluralizált* személyiség-pozícióról, ahol az én mindig mássá válik. Az elbeszélői nyelv elitirodalmi, gyereknyelvi, vagy éppen álmitológiai utalásokat egyaránt tartalmaz. Az elbeszélői kompetencia viszonylagosítása, a történet alakíthatósága, illetve a fikcionalitás érzékelhetőségének kidomborítása válnak a Garaczi-„autobiográfiák” alapjellemezőivé, vagyis a lineáris, reprezentáció-elvű olvasásmód itt elsősorban nem retorikai, nem intertextuális eljárásokkal számolódik fel (Szirák 2001: 47.).

Esterházy Péter *Tizenhét hatyúk* (1987) című műve Csokonai Lili szerzői álnév alatt jelent meg. A regény az önéletrajz olvasási retorikáját követi, a magyar nyelv történeti (kora-újkori) *szövegemlékezetét* idézve. A fikatív emlékező története olyan nyelven szólal meg, amely a 17–18. századi régiség szövegemlékezetét aktivizálja, egyszerre intertextuális, architextuális és metatextuális jelleggel. Ez a kortárs jelennel keveredő szövegtér feloldja az ábrázolt tárgyiasságok, a korhoz kötöttség rekvizitumainak konkretizáló szerepét. A *narratív identitás* személyiségteremtése, illetve a szövegteremtés a műben erősen összekapcsolódik. Tér és idő viszonylagosításával, az elbeszélő valószerűtlenítésével magát a régi magyar irodalmi szövegemlékezetet avatja „főszereplőjévé” az alkotás (Szirák 2001: 46.).

A hasonló szövegpragmatikával, hermenutikai szituativitással operáló Parti Nagy Lajos mű (szintén álnéven, *Sárbogárdi Jolán: A test angyala*, 1997) ironikus-parodisztikus modalitású, a lektúrirodalom és a rontott magasirodalmi nyelv változatait keverve. Az irodalmi szöveg megalkotódását a szöveg ezáltal erőteljesen az élőnyelvi környezet-hez kötődő dinamikus viszonyában mutatja be (Szirák 2001: 46.).

5. A *posztmodern történelmi regény*: Historiográfia és fikcionalitás viszonylatai jelentik a tétet a posztmodern (ál)történelmi regényeknél. Ezekben a szövegtípusokban újraszituálódik az önmagát figyelő és leleplező narratív jelentésképződés szerepköre

a fikcióalkotásban – nem annyira az elbeszélői szólam reflexivitásában, sokkal inkább fikció és szöveg kölcsönviszonyában, a reprezentált világok szövegesülésében, az idő és tér viszonylatainak elbizonytalanításában (Szirák 2001: 47.). Háy János *Dzsigerdilen* (1996) című regénye műfaji és intertextuális utalásaival a 19. századi magyar romantikus regényt (Jókait, Gárdonyit) idézi, ám a főszereplő várkapitány is ezeknek az irodalmi műveknek a közvetítettségén keresztül szemléli az eseményeket, egyszerre anakronisztikus és parodisztikus módon. A történelmi események és azok irodalmi reprezentációja, mediációja közötti határ így kölcsönös függéssé válik. A regény hangsúlyozottan a török kort megidéző történelmi regényekben találja magát, szövegek hálózatában, vagyis nem magában a történelemben. Fikció és feltételezett valóság tehát folytonosan összekeveredik. Az elbeszélő mindebben eltérő diskurzusok kereszteződésének a termékeként fogható fel. Mindez folyamatos önkorrekcióra kényszeríti a narrációt, így a történet megjelenítése is befejezhetetlen folyamatnak bizonyul. E szövegben a történelem és a képzelet összjátéka meggátolja a konzisztenciaképződést, miközben gúnyt űz többek között az omnipotens narrátori bölcselkedés örökségéből is (Szirák 2001: 47–48.).

Láng Zsolt *Bestiarium Transsylvaniae. Az ég madarai* (1997) című regénye az újabbkori kanonizált szövegemlékezet mögé visszanyúlva az emblematikus állatpéldázatok gyűjteményének narrációs mintáját használja fel a 16–17. századi erdélyi fejedelemség *alternatív* történelmének megírásához. A különös madárlények imaginatív katalógusa együtt jár a történelmi cselekménysor tér-idő viszonyainak összezavarásával. Az eltérő műfaji diskurzusok (anekdota, példázat, látomás) és a korabeli naplók és emlékiratok allúzióinak összjátéka a *historiográfiai metafikció* egy markáns magyarországi változatát hozza létre (Szirák 2001: 49.).

Lényegében minden fentebb előkerülő példára igaz fiktív és reális összemosása, az elbeszélő történet és az elbeszélés története közötti határ metafiktív viszonylagosítása, az összemérhetetlen lehetséges világok egymás mellé helyezése, a többnyelvűség, a cél-
elvétség tagadása, az ironia, az írói-olvasói szubjektum rögzíthetlenségének alapélménye, monolitikusságának programos megkérdőjelezése, illetve az alapvető intertextuális és interkulturális jelleg (Szirák 2001: 34.).

2. Németh Zoltán

A posztmodern állapot alapjellemezője Németh Zoltán modelljében, hogy *fragmentált*, hogy többféle világmagyarázat él egymás mellett (*sokvilágú*), hogy történetiségfelfogása *plurális* és *detotalizált*, hogy a *nyitottság* (mint befejezetlenség, lezárhatatlanság) a természete, alapállapota pedig a *félreértés* (Németh 2012: 11.). A posztmodernség úgynevezett „három P-je” nála: *paródia* (a hagyomány szövegei parodisztikusan íródnak újra), *paranoia* (a szubjektum labirintusszerű, megsokszorozott szövegvilágba van vetve), illetve a *pastiche* (a stílusimitáció). Alapvetően a „modern” magasztos műegészének határai, eredetisége kérdőjeleződik meg itt. A kései modernségben az identitásvesztés tragikus, a posztmodernben ugyanakkor játékszerű: identitások végtelen változtatával, álnevekkel, (szöveg)maszkokkal kell számolnunk (Németh 2012: 11–12.). Az író már nem zseni,

immár nincsen transzcendentális pozícióban, hanem egyfajta *szövegkompilátor*, maga is a diskurzus függvénye, egyebek mellett az eredetiség és újítás avantgárd hagyományait is a háta mögött hagyva. A posztmodern leszámol azzal is – popkulturális vonzódásainak jegyében –, hogy az irodalom csupán a beavatottak számára érthető méltóságteljes üzenet lenne.

A múltnak a jelen felől és a szövegek felől való feltételezettsége, a manipulált valóság hétköznapi világban, vagyis a tapasztalati életvilágban is literatív-fikciós jellegű határátlépései (transzgressziói), valamint az autoritás krízise, a decentralálás és a marginális nézőpontok felértékelődése, egyáltalán a valóság textuális konstrukcióként való fel fogása válnak alapvető meggyőződéseké (Németh 2012: 12.). Sok más szaktársa mellett Németh is idézi Ihab Hassant – aki a modernizmust és a posztmodernizmust két szembenálló, erősen oppozitív projektumnak tartja –, ám ő elszakítja a posztmodern témáját a modernség távlatától: nem opponenciában, hanem autonóm önmagaságában veszi szemügyre a posztmodern strukturálhatóságának kérdéseit. Németh saját tipológiája: *korai posztmodern – referenciális posztmodern – antropológiai posztmodern* (Németh 2012: 13.).

1. A *korai posztmodernre* az írás folyamataira tett önreflexió (metafikció), az ironia, a szerzői pozíció maszkolással történő elleplezése, a realizmus és szubjektivizmus krízise, valamint a narrativitás totalizálása a leginkább jellemző (Németh 2012: 15.). Ugyanakkor már itt megjelennek az egzisztencializmusra és a realizmus kihívásaira adott válaszok a labirintus- és tükörszerűséggel (metanarratív-önreflexiós effektusok). Eklektikus a szövegalkotás technikája, a spirituális-transzcendens miszticizmus megjelenése fontos, s az ironia már ekkor alapmodalitás (Németh 2012: 16.).

Egyfajta „kétarcúság” uralkodik még ekkor: a szépirodalmi diskurzus hagyományos, emelkedett hangvétele, a metafizikai problémák iránti érzékenység, a műalkotás klaszszikus szépségének és megformáltságának eszménye, szemben az ironikus, parodisztikus hangokkal, a maszkszerűséggel, a pastiche, az intertextualitás effektusaival. Fontos a múlt tapasztalata, de itt azzal a belátással, hogy az *szöveges*, vagyis mindig másként adott, lényegében konstrukciós természetű. A történelem tapasztalata úgy is megjelenik, hogy az egykori megszólalásformákat beépíti a posztmodern írásmód technikája a saját szövegekbe. A múlt aktív jellegű, alkotó elfogadása, a dialogikus remix-jelleg, a plurális hozzáállás, a hangok és nézőpontok keverése válnak fundamentális kódokká (Németh 2012: 16.). Az első posztmodern regény Németh szerint az *Iskola a határon* (1959), az első lírai kötet pedig a *Psyché* (1972). Utóbbi a maszkolásnak, a szerepszövegeknek is előfutára (Németh 2012: 17.).

A korai posztmodern „meseszövé” jellegzetességei külön irányzatként a mágikus és meseszerű fantasy irodalomban is megjelennek: ez az úgynevezett latin-amerikai *mágikus realizmus*. A mágikus realizmus a reális és az irracionális ötvözésével hoz létre olyan prózát, amely gyakran a mesék, mítoszok és a folklór felhasználásával működik; lírai, apokaliptikus és metaforikus (Németh 2012: 18.). Ide tartoznak például az ál-történelmi regények, a historiográfiai metafikciók is (vö. *Dzsigerdilen*), amelyek „dokumentum” és önreflexió viszonyából alakuló képzeletbeli történelmi víziók (Németh 2012: 20.).

Sokszor két, párhuzamos nyelv egymást elbizonytalanító összjátéka jelenik meg a korai posztmodern szövegeiben, mondja Németh. E kettősség adódhat jelen–múlt, mágikus–realista, valós–fiktív, fikció–metafikció viszonylatában egyaránt. Keveredik a magasirodalmi és a populáris regiszter jellemzően például Lengyel Péter *Macskakő* (1988) című regényében, amely mű egyébiránt a krimi műfaji hagyományára emlékezik leginkább. A „mágikus realista tér” kirajzolásában, mitizálásában Bodor Ádám *Sinistra körzet* (1992) című regénye jut legtovább. Az ironikus megkettőződés mintaszövege pedig Kertész Imre *Sorstalanság* (1975) című műve (Németh 2012: 20.).

A *Sátántangó* (1985) hasonló szerepet tölt be, mint a mágikus realista művek. A regény megőrzi a kései modernség megszólalásformáit, annak metafizikai-transzcendens irányultságát, először „bevisi”, ám ezután felforgatja a szöveg világra vonatkozó mimetikus alkalmazását. A szubverzió egyrészt az apokaliptikus hangnem, másrészt a metafikció narrációs technikája révén történik, vagyis „posztmodernizálja” a felhasznált elemeket, a korai posztmodern egyik jellegzetes eljárásaként (Németh 2012: 21.).

2. Az *areferenciális posztmodernben* válik hangsúlyossá, gyakran radikálissá az önmagát író, *öntükröző* szöveg poétikája. A második posztmodern érdeklődésének középpontjában a nyelv és a szöveg áll, jellegzetes vonása a *pastiche*, a parodisztikus szövegformálás, a radikális stíluseklektika, a *nyelvi poémok* hadrafogása. Míg a korai posztmodern a realizmusra és az egzisztencializmusra adott válaszként érthető, addig ez a típus a neoavantgárd kihívásaira válaszol, annak eredetieskedéséből, innováció-mániájából a múlt intertextuális megszólítása válik ugyanis. A magyar szakmai hagyományban – állítja Németh – leginkább ez a *nyelvjátékos szövegirodalom* számít „posztmodernnek”, amelynek megjelenése a hetvenes évek prózafordulatával hozható kapcsolatba (Németh 2012: 24.).

A *Termelési regény* (Esterházy, 1979), vagy Mészöly Miklós *Alakulások* (1973) című „szövegtörmeléken” műve az első magyar megvalósulási e „második” posztmodernnek. Az utóbbiban voltaképpen nem azonosíthatók hagyományosan működő epikai elemek, nincs benne történet – különböző szövegtípusok vannak csupán töredékekben egymáshoz illesztve, az elbeszélő pedig a szubjektumon túli szövegszervező elvek számára szabadítja fel az elbeszélés poétikai terét (Németh 2012: 25–26.). A *Termelési regény* emellett a nyelvek egyenrangúsága melletti állásfoglalás is az autoritatív beszéd egységes nyelvet illuzionáló hatalmával szemben. A mű eleve a szovjet termelési irodalom paródiája, miközben nyelvi regisztereket variál, alapvetően kettős olvashatóságot nyújtva az egyenként és önállóan, illetve összekapcsoltságukban is olvasható főszöveg-jegyzetek felépítésben (Németh 2012: 27.).

Az *areferenciális posztmodern* alapfelismerése lesz, hogy minden szöveg már meglévő irodalmi művek, szövegformáló eljárások, szabályok, felismerések adója. Garaczi László prózanyelve teljesíti ki leginkább az elit és populáris megszólalásformák hierarchiamentes keveredését, nagy hangsúlyt fektetve a tömegmédiától közvetítettség tapasztalatának nyelvi megjelenítésére. Elhatárolódik a formalista szövegvariációktól, az ironia, a paródia, a humor, a poém válik szövegszervező erővé szépprózájában. Szövegei a klisék, nyelvi sztereotípiák kiforgatásán keresztül rombolják szét a hagyományos értelemben vett jellemeket (Németh 2012: 32.).

A második posztmodern következő főbb jellegzetessége a leginkább Esterházy Csokonai Lilijét, illetve Parti Nagy Lajos Sárborgárdi Jolánját illető *maszkos identitásjáték* (Németh 2012: 33.). E maszkyszerű megszólalásmódok egy hangsúlyozottan areferenciális keretben helyezhetők el szándékoltan fiktív nyelvük és szövegterük által, a szimuláció elvén alapulva, amennyiben a működésbe léptetett nyelvnek immár kevés köze van ahhoz a valósághoz, amelyet felidéz. Ezek nem történeti diskurzusimitációk tehát – mint például a *Psyché* –, hanem „köztes nyelvek”. Az areferenciális tehát a nyelvvel mint diszkurzív anyaggal kísérletezik. A kritika mindezt a „szövegirodalom” címkével látta el, s ez volt a kilencvenes évek legjellemzőbb szépirodalmi megvalósulása is (Németh 2012: 34.).

3. Az *antropológiai posztmodern* harmadik változata az irodalomelmélet „kulturális fordulatához”, illetve a másság természetéhez, a hatalom, a marginalitás nézőpontjaihoz köthető, egyfajta általános *mainstream*-ellenes attitűdben. Mindez a fikció és a referencialitás határán, mindkét elem felhasználásával történik, de rendkívül erős a szövegek konkrét életvilágot érintő, tranzitív irányultsága (főleg az előző típusú posztmodernhez képest). E változat *politizál*: a patriarchális, totalizáló, asszimilációs, homogenizáló és globalizáló tendenciák ellen emel szót a sokszínűség és az eltérő tradíciók megőrzésének jegyében. Leginkább a *posztkolonialis* irodalom, illetve a posztmodern *feminizmus* szépirodalma tartozik ide (Németh 2012: 35.). Az elméleti háttér itt a nyelven keresztül az azt létrehozó identitást, médiumokat, társadalmi erőket és hatalomgyakorlási technikákat „olvassa”, így nem retorikai-poétikai, hanem elsősorban *kontextualista* irányultságú. A harmadik posztmodernnek tehát „világba nyúló”, stratégiaileg *közéleti* természetű, *identitásproblémákkal* szembenező, *önéletrajzi* ihletettségű, *antropológiai* érdekelttségű irodalma van (Németh 2012: 36.).

E típusban gyakori valamely konkrét identitás autobiografikus szövegbe íródása, jellegzetes a *trauma* távlatával történő szembenezés (Németh 2012: 36.). „Vallomásirodalom” ez, a „valóság” problematikájának hangsúlyos megjelenésével, amely az identitás és a szubjektum visszatérése nyomán az addig elhanyagolt *társadalmi kérdések* mentén értelmezhető: történelmet újraértelmező apa-regények, napló- és vallomásregények, az identitáspróza különféle önelemző változatai következnek egymásra. Külön szövegcsoporthoz tartoznak a szexuális vagy etnikai identitásproblémákat viszi színre, illetve a marginalizált kollektív és egyéni identitásstratégiákat reprezentálja (Németh 2012: 37.). Visszaszerzi jogait a szerző életrajzi identitása, vagyis a fiktív (szöveg)maszkok helyébe a szerzői önéletrajz (jórészt) referenciális identitásképző elemei lépnek, maga a szerzői tapasztalat. A kulturálisan marginalizált és a politikai horizontok kódjai válnak tehát meghatározóvá, a női test, a női identitás kérdései kerülnek például jellemző módon középpontba (Németh 2012: 38.).

Esterházy *Harmonia Caelestis* című nagyregénye (2000) egyszerre értelmezhető az areferenciális, illetve az antropológiai posztmodern típusában (Németh 2012: 40.). Az ennek folytatásaként megjelenő *Javitott kiadás* (2002) vallomásos traumaszöveggként olvasható. Garaczi *Nincs alvás!* (1992) című kötete után, mely az areferenciális posztmodern mintapéldája, elmozdulás történik az önéletrajziság irányába nála is, a *Mintha élnél* (1995) és a *Pompásan buszozunk!* (1998) című műveket illetően (Németh 2012: 41.). Az *alárendelt*

nézőpont, az *elnyomottak* beszédpozíciója ezen művek egyik legalapvetőbb közös vonása is.

Závada Pál *Jadviga párnája* (1997) című regénye kettős nyelvet használ, a magyart és az (alávetett) archaikus szlovákot. Egy széthulló, asszimilálódó kultúra emlékezete jelenik meg a könyvben úgy, hogy itt a magyar kultúra nehezedik rá a marginalizált másikra, miközben a mű egyéni sorsokon keresztül mutatja fel a hatalom és a hatalomnak kiszolgáltatott nyelvi közösség kiszolgáltatottságát, mindenféle didaktikus és példázatszerű felhangok nélkül (Németh 2012: 43.). A *Párhuzamos történetek* (Nádas Péter, 2005) című regényben minden értelemadás kizárólag a test megtapasztalásán keresztül jelenik meg. A regény radikalitása leginkább a nemiség nyelvi tapasztalatából adódik: szeretkezés- és nemiszerv-leírásokból, a gyilkosság és a halál testi folyamatainak precíz bemutatásából épül fel. A test, a szexus és a hatalom kérdéseinek egymásra kopírozása az *alávetettség*, az *alárendeltség* nyelvi tapasztalatát is a szöveg politikájának tétjévé avatja (Németh 2012: 44.).

3. Molnár Gábor Tamás

A kiindulópont e modellben az, hogy az 1960-as évektől kezdve nem csupán társadalmi vagy ideológiai átalakulások történtek, hanem az irodalmi kánon is erőteljesen átalakult. A kánon középpontjában ekkortájt jelentek meg korábban határozottan a peremre szorított műfajok és kulturális regiszterek. A népszerű kultúra felvirágzásával nem csupán a rockzene kulturális és üzleti legitimációja következett be, hanem a magas művészet és irodalom fokozottabb párbeszédteremtő készsége is végbement a népszerű kultúra különféle produktumainak vonatkozásában. A népszerű kultúra elismertebbé válása, a technikai médiumok megnövekedett szerepe, az irodalomdefiníciók határozottabb prózacentrikussága mind egy átalakult irodalmi közeg kialakulására mutat rá a hatvanas évek tájékán, melyekre magának az irodalmi alkotásnak is reagálnia kellett (Molnár 2005: 53.).

A „modernség csődje” leginkább az eredetiség és innováció távlatában mutatkozott meg. Ennek alapvető kontextusa, hogy a huszadik század közepére az eszközjellegű (*instrumentális*) nyelvfelfogás, a nyelv és általa a nyelvileg föltárt világ uralhatóságába vetett hit alapjaiban ingott meg, s ezzel az individuum modern felfogása is válsághelyzetet eredményezett. A csönd, az elhallgatás jellegzetesen késő modern motívumát könnyen lehet magyarázni e válságtapasztalatból, a megelőzöttségnek, az autentikus kifejezés lehetetlenségének élményéből (Molnár 2005: 54.). A modernség meghatározó állítása volt, hogy új tartalmat csak új formában lehet megfelelően kifejezni, ám a művészeti alkotás többek között onnan ismerszik meg, hogy nem lehet tetszés szerint új alakba önteni. Az egyedi mű egy organikus egység, tartalom és forma egysége, így határait szigorúan ki kell jelölni – ez az *esztétikai integritás* volt a kárpótlás a szubjektum integritásának már ekkor érezhető elvesztéséért (Molnár 2005: 55.). Borges műve, *Az elágazó ösvények kertje* (1941), Saumel Beckett *Molloy* (1950) című alkotása, vagy Vladimir Nabokov *Lolitája* (1955) mind a posztmodern próza igen jelentékeny előfutárainak tekinthetők (Molnár 2005: 66.).

A hatvanas években a széppróza kiélezte az önreflexivitást vagy öntükrözést, vagyis azt, hogy a cselekmény tartalmaz a regény megírására vonatkozó utalásokat, így a könyvön belül megismétlődik az, ami magával a könyvvel történik. Ezáltal a posztmodern írástechnikák eleve lemondanak arról a lehetőségről, hogy bármiféle valóság közvetítésének illúzióját keltsék az olvasóban (Molnár 2005: 61.). Az *intertextualitás* eluralkodó eszméje szerint az irodalmi műnek nincsenek véglegesen kijelölhető határai: az egyes szót ugyanis mindig csak más szavak értelmezhetik, így egy szó jelentése nem a nyelven kívüli világra, valóságra utal, hanem mindig más nyelvi tényekre. A mű itt már nem önmagával azonos képződmény, hanem más szövegek hálózatába illeszkedő szövegszerveződés, a szerző pedig már nem teremtő, hanem másoló, szövegkompilátor, *szerkesztő* (Molnár 2005: 66.). Míg a kései modernség parodizálja a múltat, a posztmodern saját előtörténetét *pastiche* formájában dolgozza föl: nem viszonyul sem elítélőleg, sem különösebb tisztelettel a hagyományhoz. A múlt feldolgozása tehát lényegében gyakorlati tevékenység, újrahasznosítás (*recycling*) (Molnár 2005: 70.).

Felszín és mélység, látszat és valóság megalapozhatatlan viszonylagosítása a reprezentáció elméletének érvénytelenné válását eredményezi. A fikció nem mimetikus, hanem kreatív képesség lesz. Vagyis ahhoz, hogy egy irodalmi mű jelentéssé legyen, már nem kell feltétlenül egy tőle függetlenül létező valóság utánzásának tekinteni. Az irodalom továbbra is fontos megismerő szerepet játszhat, de nem azáltal, hogy hitelesen beszámol a valóság tényleges történéseiről, hanem azzal, hogy rávilágít: a történések értelmezése az, ami alakítja világunkat. Az irodalom azáltal, hogy saját nyelvi szerveződését képes elemzés tárgyává tenni, tudatosíthatja a valóság kiszolgáltatottságát a mindenkori nyelvi manipulációknak – vagyis kicsiben ismétli meg, egyben mutatja fel a világ, a valóság működésmódját (Molnár 2005: 72.).

A *labirintus* korai alapmotívuma azt sugallja, hogy a szöveg maga is útvesztőként viselkedik, s ilyenek az értelmezés útvonalai is. A *Rózsza neve* (1980) című Umberto Eco regény a labirintus derűsebb változatát működteti. Bár a „szöveg- és világlabirintusból” valószínűleg nincs kiút – mert az ember számára nem adatik olyan nézőpont, amelyből láthatóvá válna a bent és kint közötti különbség –, a regény válasza erre nem a kutatás feladása, hanem az öncélúként felismert bolyongás élvezhetővé és jelentéssé tétele. A bolyongás eszerint tehát lehet céltalan, de emberi viszonylatban soha nem értelmetlen, mert lehetőségeket rejt, felszabadítja, társalkotóvá avatja az olvasót (Molnár 2005: 95.). A labirintus ugyanakkor nem csupán világnézeti metafora, hanem a nyelv és az irodalom önértelmezésének alakzata is (Molnár 2005: 85.). A posztmodern prózában az olvasás során tapasztalt nehézség sokszor tudatos döntés eredménye, és nem öncélú, hanem valamilyen világgéppel és az irodalom feladatáról vallott nézetrenddel kapcsolódik össze, például John Barth *Bolyongás az elvarázsolt kastélyban* (1968) című regényében (Molnár 2005: 88.).

A *detektívtörténet* a posztmodern számára főként a többrétegű, egyszerre népszerű és komoly regény alapsémájaként hasznosítható, amely lehetővé teszi, hogy az önreflexív és a gondolati erőfeszítést követelő jelentésrétegek áttételesen jelenjenek meg. Ezzel nem mellékesen az esztétikai kommunikáció ismeret- és tapasztalatközvetítő feladatát is sikerül helyreállítani, illetve a szórakoztatás igényét is kielégíteni (Molnár 2005: 109.).

A nyitott műszerkezet a kompozíció, az alkotás folyamatát a mű és a világ határára helyezi, s ezzel a mű voltaképpeni jelentését az együttalkotás, az értelemadás folyamatában jelöli ki. Tehát nem egy művön belüli struktúra áll szemben a művön kívüli világgal, hanem a mű létrejöttéhez már eleve a szöveg és a befogadó együttműködésére van szükség. A „mozgásban lévő” művek még többek ennél: tudatosan és jelölten utalnak önnön megalkotottságukra, ám azt nem végleges, lezárt formaként állítják az olvasó elé, hanem az alkotás folyamatában való együttműködésre szólítják föl a befogadót. A posztmodern regényhagyomány mindezen túl már céltudatosan kapcsolja össze a regényforma megújításának és a médium érzékelhetővé tételének (az elbeszélés közvetítettségének) programját az olvasó „nagykorúsításának” igényével (Molnár 2005: 114–116.). Alapbelátássá válik tehát az is, hogy bármiféle tartalom csak valamely médiumon keresztül juthat kifejeződésre, ám a médiumok sokszor mégsem megbízható és hiteles közvetítői a rájuk bízott igazságoknak (Molnár 2005: 128.).

A Barth és Eco féle posztmodern „neobarokk” regények után – amelyek a formai kísérletezés, a felduzzasztott elbeszélői jelenlét és a médium állandó önreflexióját sugározzák – leegyszerűsödik a regények építkezésmódja, főként az észak-amerikai *minimalista* prózában. Az elbeszélés ezekben lecsupaszított, a párbeszédek és leírások kommentározatlanok, nem jellemző a retorikai rétegzettség. A cselekmény is a hétköznapok egyhangú világából való, allegorikus vagy jelképes felhangok nélküli történés. Egyfajta realizmus-kritika, a mediatisált *szimulakrum-társadalom* kritikája jelenik meg, elbeszélői közvetlenséggel, mely attitűdnek Bret Easton Ellis *Amerikai pszicho* (1992) című regénye a mintapéldája. A filmnyelv, a popkultúra nyelvezete erősen keveredik itt a leíró nyelvvel, filmes jelenetezés, nézőpontozás működteti. A teljes mediatisáltság, virtualitás uralmát viszi színre a szöveg, amely a jelölő és a jelölt, a reprezentáció és a valóság közötti távolság megszűntével egyenértékű. Az ilyesféle művek láthatóan gyakran próbálják ráirányítani a figyelmet „külső” ideológiai problémákra, stimulálni, provokálni az olvasók kritikai érzékét, világlátását (Molnár 2005: 132.).

A posztmodern egy másik jellemző vonulata úgy tekinti az irodalmat mint a *kulturális reprezentáció* terét, s ezáltal az ábrázolás, megjelenítés művészi gyakorlatainak általánosabb társadalmi-kulturális jelentőségét hangsúlyozza. Leggyakrabban mindez a hódítók és elnyomottak perpektívájában jelenik meg, azzal az alapbelátással, hogy a kulturális reprezentáció rendelkezésre álló módjai, eszközei, médiumai mind magukon viselik a gyarmatosítás emlékeit, magával a nyelvvel a középpontban (vö. *posztkolonializmus, antropológiai posztmodern*) (Molnár 2005: 135–136.). Alapbelátásuk, hogy a kulturális reprezentációk gyakorta fontos szerepet játszanak a bírált ideológiai struktúrák létrehozásában, az európai fehér, keresztény, középosztálybeli, heteroszexuális férfiemberrel a középpontban. A vonatkozó posztmodern írásművek az efféle apóriákat, rendszerhibákat leleplezve próbálják meghaladni, legalábbis dokumentálni azokat (Molnár 2005: 138.).

4. Bókay Antal

Bókay abból indul ki, hogy a modernitás egészen a 20. század közepéig, sőt talán a hatvanas évek közepéig is töretlenül érvényesült. Úgy tűnt, hogy az emberiség egy olyan univerzális társadalmiszervezési modellhez, megismerési technikához és önismereti stratégiához jutott, amelynek segítségével kiteljesítheti a *felvilágosodás* nagy ígérését. A láthatáron nagy modern mítoszok kezdtek megformálódni, szigorúan tudományos, matematikai, formális logikai alapokról elindulva lehetett beszélni az egyetemes világmépletről (létegyenletről), vagy keresni minden emberi közösség megszerveződésének abszolút, végső struktúráját. Ezen a végsőnek hitt ponton ugyanakkor paradoxonok, megoldhatatlan problémák bukkantak fel, és a hatvanas évek második felében, először észrevétlenül, majd egyre öntudatosabban jelentkezett a modern átfogó kritikája (Bókay 2006: 92.).

Az úgynevezett *indusztriális* társadalom a modern jellemző társadalmi formációja, melynek középpontjában az ipari-termelési rendszer hatékonysága áll. A *posztindusztriális* társadalom viszont már a termelő kiszolgáltatását, a termék felhasználását véli döntőnek, minden értékét az határozza meg, hogy megvásárolják és elfogyasztják. A tárgyak termelése egyre inkább háttérbe szorul a felhasználásukkal szemben, a szolgáltatás a posztindusztriális társadalom alapvető tevékenységformájává válik. A szolgáltatás, művészetelméleti terminussal kifejezve, nem más, mint a társadalmilag (reklámmal) szervezett befogadás (Bókay 2006: 92.).

A médiumok és a hirdetésipar, a tömegessé váló „kibernetikai tér” gépi szerkezetet artikulálnak az ember személyes érzései és élményei helyén – ott, ahol ezek eddig nem voltak jelen. Kétirányú folyamat ez, új élménylehetőségeket nyújt, de új elidegenedést is teremt. A posztmodern társadalomban alapvetően átalakul az emberi tér. Elsősorban azért, mert benne radikálisan csökken az embereket elválasztó távolság. A képi, nyelvi közelség a világ eseményeihez a technomédiumokon (rádió, televízió) keresztül jön létre. Minden egyén számára lehetővé válik, hogy szinte a megtörténés pillanatában értesüljön és lássa a világ bármelyik pontján történő eseményt. A szatellit rendszerű televízió, a kábeltelevízió és a videó felbontja a nemzeti kommunikációs kontroll lehetőségét, s lassanként létrejönnek a globális rádióadók, tévécsatornák (Bókay 2006: 93.).

Egy átfogó érzületváltozásról kezdenek beszélni a késő hatvanas és egyre erősebben a hetvenes évek folyamán. Úgy tűnik, mintha az európai és amerikai „entellektuelek” jelentős csoportjai vesztették volna el hitüket a racionalitás absztrakt totalitásának hatalmában. Ihab Hassan az *indetermanence* szóban foglalja össze a posztmodern lényegét – emlékeztet Bókay. A szó két elemből áll, egyrészt az *indeterminacy* (meghatározatlanság), másrészt az *immanencia* kifejezéséből. A posztmodern egyrészt azt vallja, hogy a végső értelem elérhetetlen, a többértelműség kiküszöbölhetetlen, a folytonosság hiánya pedig elkerülhetetlen. Nem „értelemtotalítások” születnek, hanem a látszólag összeállt értelem „detotalizálódik”, folyamatosan, állandóan és elkerülhetetlenül. A posztmodern immanencia az ember azon képességére utal, hogy szimbólumaiban megteremtse önmagát, hogy létrehozza azokat a jeleket, jelképeket, amelyek vágyát, élményeit artikulálni tudják. A posztmodern immanencia ugyanakkor nem egy belső

értelemkonstrukció felfedezése, hanem annak az emberi, szubjektív hatalomnak felismerése, hogy dolgaink rendjét, világunkat mindig kívülről, azaz nem csupán belőlünk származó új és új vágyakkal megszállva tudjuk csak létrehozni. Ez a teremtés pedig sose vezet valami határozottsághoz, véglegességhez, hanem mindig temporálisan nyitott, természetéből következően lezárhatatlan (Bókay 2006: 93.). A posztmodern egyfajta átfogó fogyasztási stratégia is, melynek mérhetetlenül sok formája, stílusa van. A kultúrának már nincs morális, nevelő hangsúlya és nincs önteremtő formális szerepe sem – mint a modernség *Bildung* felfogásában –, hanem teljes egészében az *önélvezet* terepévé válik. A posztmodern kultúra alapvető kérdése lesz ezért a hatalom mint az *önélvezet* rejtett érvényesítési stratégiája (Bókay 2006: 94.).

A modern és posztmodern tudás elválasztásának egy másik határvonala a *legitimáció* kérdése – folytatja Bókay. A tudás elfogadhatóságát a történetileg mindig olyan elvek alapozták meg, amelyek kijelölték, hogy ki, milyen intézmény keretén belül és milyen módszerrel kísérhet meg tudást teremteni, termelni. Ezt a folyamatot nevezik a tudás legitimációjának. A modern igyekezett a legitimáció kérdéséből minél jobban kiszűrni a szubjektív mozzanatot, és olyan „legitimációs terepeket” dolgozott ki (például formális logika, tudományelmélet), amelyek – legalábbis látszólag – függetlenek adott tértől és időtől, illetve a kidolgozást lehetővé tevő társadalomtól és egyéntől. A posztmodernben azonban egyértelművé vált, hogy az *objektív* legitimáció éppúgy lehetetlen, mint a metanarratívák abszolút hitelének biztosítása. A legitimáció igazi alapja ugyanis a posztmodern pozícióban egy átláthatatlan hatalmi szövedék, amely a maga elrejtésére, elfedésére fejlesztette ki a *formális* objektivitást. Ennek a hatalmi szövedéknek a leírását Lyotard Wittgenstein *nyelvjáték* fogalmával kísérli meg. A nyelvjáték a nyelvhasználat szerveződését ragadja meg, azt a kérdést teszi fel, hogy milyen hatóerőknek, ezek milyen struktúrájának kell működni akkor, amikor a kijelentést legitimen megteszik és lereagálják. Nem a kijelentés „igazságára” kíváncsi tehát, hanem azokra a feltételekre, amelyek meghatározzák egy kijelentés „igazságként” történő elfogadását. Mindez pedig mindig előfeltételezi valamiféle *heterogén* szituativitás előzetes működését (Bókay 2006: 95.). A posztmodernben a legitimáció tehát nem univerzális, hanem plurális, folyamatosan formálódó, tere pedig a résztvevők kisebb köre által meghatározott szabályteremtő és -fenntartó közösség, egyfajta szociális-szubjektív *mikropolitika* (Bókay 2006: 95.).

A hagyományos történettudomány középpontjában egy integratív szerepű történeti szubjektivitás feltárása áll. A történész feltételezi, hogy a történelmi folyamatokat immanens társadalmi akaratok összekapcsolódása formálja, és ez a megformálási folyamat racionális kutatási eszközökkel feltárható. Michel Foucault kritikájának éle viszont éppen erre a „transzcendentális szubjektumra” irányul, amely a modern filozófiának Descartes-tól kezdve kiindulópontja. Eszerint egy kijelentés mögött ott rejlik a kijelentést céllal megtevő személy, a kijelentések sora mögött a racionális beszélő, a beszédmódok, stílusok, korok mögött ezek adekvát, absztrakt személye, aki részrehajlás nélkül, a közös racionalitás biztonságos, szabatos metodológiájával megragadja a világ tárgyi és emberi valóságának egészét. Filozófiatörténeti szempontból a posztmodern ennek a *karteziánus* énnak a felfüggesztését, kritikáját végzi el. A *Cogito ergo sum* jelszava ugyanis a lét minden

mozzanata mögött ott sejtette a rendezett, jogos értelemmag lehetőségét, egy olyan szellemi rendet, mely a gondolkodás és a világ homológiájára épült, arra, hogy a dolgok rendje megjelenhet a szellemi rend, a szabályszerű ismeret tükrében, és a gondolkodás természetes logikája is leképeződik, megjelenik a dolgok rendjében. Foucault ezzel szemben kísérletet tett arra, hogy a történelmet és a társadalmat detotalizálja, és kimutassa a szubjektum középpontnélküliségét. Feltételezte, hogy a történelem és a társadalom nem egy racionálisan átlátható evolúció által szervezett folyamat, hanem dolgok összevisszaságának rendszert adó *diskurzusok* egymás után következő sora. E fogalom Foucault gondolatrendszerének egyik meghatározó terminusa, az életet összerendező nyelviség, melyen keresztül a világot látni tudjuk egyáltalán; folyamatos interpretáció, és csak rajta keresztül juthatunk hozzá a „világhoz” (Bókay 2006: 95–96.).

A szubjektivitás a totalizálhatatlan, középpont nélküli, differenciákra épülő diskurzusokban szerveződik meg. A nyelv redukálja, torzítja a valóságot; a logika mélyén logikátlanság, vagyis retorizáltság van. A lét semmiféle végső és abszolút lényegét nem hordoz, hanem minden új és új, további analógiára biztató, sosem kielégítő, időben elcsúszó, elkülönülő további értelmezést kap. Az expresszív mozzanat helyén is diszkurzív mozzanat van: nincs nyelvi énkifejezés, sokkal inkább a nyelv személyesül meg mindig valamilyen behatárolt módon. A szövegeket szövegek veszik körül és értelmezik újra, az írások írások részei. A szövegértés nem lényegfeltárás, hanem részre hajló allegorizálás. A világ nem önmagában, hanem perspektívák tükrében jelenik meg. A jelentés relációs természetű, mert a szöveg és befogadó dialógusából, retorikai játékából bontódik ki. A jelentés nem a befogadóban és nem a műben, hanem a kettő között, egy dialogikus térben formálódik. Az életet a nyelv rendezi össze, értelmes egységek illúzióját komponálva meg.

A posztmodern radikálisan átformálta a *tárgyról*, a konkrét jelenségekről meglévő elképzeléseket is. A posztmodern nem feltételez a tárgy mögött valamilyen megalapozó szellemi struktúrát: számára az értelemmel bíró tárgy véletlenszerű, és meghatározó az átélés pillanata, az a helyzet, amelyben a jelenség a *vágyak* körébe lép, ezért határozottan törekszik az értelemtárgyakra rávitt konstrukciók lebontására. Jellemző a posztmodernre a *playgarism*, a játékos plágium, mások szövegének az átvétele, más szövegek és szövegtörödékek játékos, cél nélküli összekeverése, a szövegekbe rejtett célok, üzenetek megbontása (Bókay 2006: 104.).

A valósággal szemben megszületik valami új: a *hiperreális* (jórészt a Keanu Reeves főszereplésével Andy/Lana és Larry/Lilly Wachowski által rendezett *Mátrix* című 1999-es, kultikussá váló filmalkotást is nagyban ösztönző Jean Baudrillard nyomán). A metaforikus értelemben vett „térkép” eszerint megelőzi a „tájat”, kétféleképpen is. A *disszimuláció* színlelése annak, hogy valami nincs, ami voltaképpen van. A *szimuláció* pedig színlelése valaminek, ami nem áll rendelkezésre. Utóbbi azonban több mint a színlelő disszimuláció, hisz egy betegség szimulációja például azzal jár, hogy valaki létrehozza magában azokat a tüneteket, amelyek a betegségre jellemzőek. A disszimuláció érintetlenül hagyja a valóságot, csak elrejtja azt. A szimuláció viszont valóságot, új valóságot teremt, egy olyan valóságot, amelynek alapja a vágy, a szándék, az előzetesen elkészített térkép. A *szimulakrum* a szimulációs tárgy: olyan tárgy, amelynek valóságosságát

nem a hagyományos értelemben vett valóság, hanem a szimuláció aktusa, egy modell biztosítja. Mindennapi életünk tele van olyan tárgyakkal, amelyeknek valóságossága, működési módja ismeretlen számunkra. Az elektromos autót, az okosórát nem ismerjük tulajdonképpen; többnyire fogalmunk sincs arról, hogy valóban hogyan is működnek. Csak egy dolgot ismerünk róluk: a használati utasítást. Az ilyen használati utasítás azonban csupán jelölő, térkép. A tárgyakat, dolgokat nem saját stabil lényegük, valóságosságuk alapján ragadjuk meg tehát, hanem jelölők segítségével definiáljuk, amely jelölőket aztán újabb jelölőkkel határozunk meg. A reklámok is ilyen térképek, lényegében szimulakrumok, „mátrixok”, idealizált virtuális „valósággrácsozatok”. A metanarratívák hitelének megkérdőjeleződése, egy teljes világleírásra vonatkozó végső ígéret összeomlása pedig azzal a következménnyel jár, hogy a posztmodernben alapvetően értékelődik át a megjelenítés, a reprezentáció viszonya, s új elgondolás keretében kezdik magyarázni a jelek, képek világra, „valóságra” vonatkozását. Ezért a jelek, kijelentések, képek valóságábrázolásába vetett karteziánus bizalom is felfüggesztődik. A posztmodern távlat nem ismer el érvényes és univerzális alapdiskurzust, mindent biztonságossá tevő szellemi metanarratívát (Bókay 2006: 104.).

ÖSSZEGZÉS

A modern szövegeszmény alapjellemzői: forma, tervezettség, célszerűség; a posztmoderné: nyitott antiforma, játékszerűség, nyitottság. A modern az erős jelenlét, a textuálitás, a szemantika, míg a posztmodern a hiány, az intertextualitás és a retorika. A modern a „fagyökérzetet”, a mélységet, a struktúrát, a stabilitást hangsúlyozza, a posztmodern a „léggyökeret”, a rizómát, a hálózatos, átláthatatlan instabilitást. Míg a modern arra törekszik, hogy megoldja vagy kizárja a „kozmosz káoszra” vonatkozó feltételezéseket, s annak a „középpontnak” a lehetetlen törekenységét, amire mindent építettek, addig a posztmodern elfogadja a káoszt, sőt valamiféle bensőséges viszonyt ápol vele. A modernizmus formászerű, célelvű, hierarchikus, totalizáló, metafizikai és maszkulin. A posztmodern formátlan, anarchisztikus, töredékes, ironikus, karnevalisztikus. A már szóba hozott Ihab Hassan bináris oppozícióival, röviden (modernizmus–posztmodernizmus viszonylatban): jólformáltság–folyamatjelleg, teleologikusság–játékszerűség, hierarchikusság–anarchikusság, tudás–hiány, mélység–felszín, metafizika–ironia, transzcendencia–immanencia, racionalitás–irracionalitás, elitizmus–popularitás, linearitás–rizomatikusság, logika–retorika (vö. Szirák 2001: 29.). A *korszakküszöb* értelmező keretei hasonló oppozíciókban: nagyhagyomány – a metanarratívák vége; átlátható világ – média-szimuláció; közvetlenség – közvetettség (közvetítettség); magértelem – hálózatosság; mimézis – radikális konstruktivizmus; nyelvi univerzalizmus – nyelvi relativizmus; stabil logikai fogalmak – narratív retorikai nyelvjátékok.

Az önmagával minden időben azonos jelentés eszménye az esztéta modernség jellegzetes hite. Ezt a *szimbólum* fejezi ki, az azonosság alakzata, amely lényegében nem ismeri a temporalitást (történetiséget), az állandóság illúziójában élve. (Egy jelentéscentrumra utal vissza, jelölő és jelölt kapcsolata időtlen, erősen összekapcsolt.) Az *allegória* ezzel

szemben az elkülönöződés alakzata: szeretéágazó, intertextuális jellegű jelentéssorokra utal sokszor vissza, a temporalitás aktív befolyásoló tényezője a szöveg és az olvasó történetiségét tekintve is, jelölő(sor) és jelentés kapcsolata jellemzően asszociatív, rejtvénytörő, jelölők közötti rejtett kapcsolatok hálójaként. A nyelvi jelölőláncon kívül nincs tehát semmi külső fogódzó, a jelentés rögzítése nem lehetséges, és a szövegen belül sincs biztonságos metapozíció. Mindezt mondhatjuk, hogy az allegória az általános értelemben vett posztmodern *szépirodalmi olvasás* elsődleges alakzata, megfelelője is egyben.

Az instabilitás, az örökös *disszemináció* (jel- és jelentésszóródás) belátásai a huszadik század második felére elvezettek tehát a magértelmebe vetett hit felszámolódásához: a szubjektív értelem eszerint nem a logika mentén szerveződik, hanem rizomatikus, játéktérmentű, az „értelmentotalitások” így szükségszerűen mindig lebomlanak. Az európai individualitás kiteljesíthető eszményébe vetett hit (*Bildung, evolúció*) elenyészik, az ember rendszerek közötti részecskévé válik. Az univerzalizálás-eszmék megszűnnek, helyette a lokális determinizmusok, a *helyi beszédek* világa jön el. A *Forrest Gump* című amerikai film Tom Hanks főszereplésével (rendezte Robert Zemeckis, 1994) mindezt nagy hatással és emlékezetesen viszi színre egy eleve korlátozott képességű, jóhiszemű főhőssel a középpontban, aki a modernitás eszményeinek (morál, fair play, hit) valószínű paródiájaként áll elő egy sajátos pikareszkben, ahol nemcsak a politika, hanem a magánélet, az intim szféra folyamatos kiszolgáltatottjává is válik, a vágy és a mindent behálózó hatalmi mechanizmusok összefüggésrendszerében. Filmvégi nagymonológia, illetve a tovaszálló-sodródó tollpihe kissé túlzottan is hollywoodizált, de metaforikusságában igen működőképes motívuma releváns szöveges és képi összefoglalása a posztmodern perspektíváknak. A „nagy hitek kora” e film és a posztmodern gondolkodás számára is a végéhez érkezett.

A szépirodalom helye megváltozik ebben a posztmodern kontextusban. Csökken a jelentősége, mint tekintélyes üzenetnek – mint a romantikus zseni felettes szólamának egy kimódolt és attraktív műalkotásba formázva –, ugyanakkor megnő a jelentősége, mert felszabadul, és a világhoz való viszonyának egy nem mindennapi formáját nyújtja, saját létével a világ működését is demonstrálva. Az irodalmi szövegnek ebben a kontextusban tehát egyszerre csökken és nő meg a szerepe. Csökken mint az etikai, szociális, filozófiai és politikai ideológiák támasztékáé, de ebből a szolgálatból kiszabadulva megnő, mint egy lehetséges nyelviségé, világértelmezésé. Beszéde épp azzal adja tudtul a maga „antropológiai érdekeltségét”, hogy az emberi világ megértés változékonyságába mindig új módon képes bevonni (Kulcsár Szabó 1997: 572.).

Végezetül a szépirodalom jellemzői, összefoglalóan: a művészeteknek a medializált világra való rányitása, szabad rendelkezés minden elmúlt kultúra fölött, a magas- és tömegkultúra szimbiozisa. Az elbeszélés már nem lineáris, a cselekmény és jellem nem egységes, a történet erkölcsi és bölcséleti jelentése kiüresedik, történet és elbeszélés elkülönöződik. A nyelv általi megelőzőttség jegyében törések létesülnek kép és fogalom, anyag és jelentés, forma és értelem között. További alapjellemezők: a múlt nyelvek általi közvetítettségének tapasztalata, a különbségek színrevitele; magas- és tömegkultúra szimbiozisa; a figurális és a referenciális beszéd viszonyának átrendezése; metapozicionalitás;

polimodalitás; olvasói aktivizálás; tükörszerű önreflexió; az önazonos jelentésrétegek iránti elvárások kisiklása; szövegválogatás (intertextualitás); elbeszélés a történettel szemben ('Mit?' helyett a 'Hogyan?'); metaforikus szövegszerűség; a tér-idő viszonyok, az elbeszélői szövegek megbontása; a nagyhagyomány alakzatainak parodizálása (Szirák 2001: 34, 38. A fontosabb magyar posztmodern prózaszöveg-részletek gyűjteményes kiadása: Uo. 143–222.).

FELHASZNÁLT IRODALOM

Bókay 2006

BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Budapest, Osiris, 2006.

Fazekas 2022

A beat-kultúra = *Fazekas Kulturális Enciklopédia*, felelős szerk. OSZTOVITS Szabolcs, é. n.
<http://enciklopedia.fazekas.hu/index2.htm>

Jauss 2001

Hans Robert JAUSS, *Az irodalmi posztmodernség*, ford. KATONA Gergely = *A magyar irodalmi posztmodernség*, szerk. SZIRÁK Péter, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2001, 99–116.

Joó 2006

Joó Mária, *Emberi természet, női természet. Posztmodern nézetek az emberről: M. Foucault és az antihumanizmus*, Szabadbölcsezet, 2006. http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/index7432.html?option=com_tanelem&id_tanelem=405&tip=0

Kulcsár Szabó 1997

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Válaszok Pethő Bertalan kérdéseire (Van-e, s milyen a magyar posztmodernség?) = Poszt-posztmodern. A kilencvenes évek*, szerk. PETHŐ Bertalan, Budapest, Platon, 1997.

Molnár 2005

MOLNÁR Gábor Tamás, *Világirodalom a modernség után*, Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 2005.

Németh 2012

NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármassztratégiája*, Pozsony, Kalligram, 2012.

Szirák 2001

SZIRÁK Péter, *A magyar irodalmi posztmodernség értelmezéséhez = A magyar irodalmi posztmodernség*, szerk. SZIRÁK Péter, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2001, 9–53.

A SOROZATBAN EDDIG MEGJELENT

1. **Ölbeli játékoktól az iskolai játszókig**
Gyerek- és ifjúsági irodalom a közoktatás különböző szintjein
Szerkesztette: BARANYAI NORBERT, GESZTELYI HERMINA
2. **A kortárs magyar irodalom**
Szerkesztette: SZIRÁK PÉTER
3. **Az irodalomtanítás aktuális kihívásai**
Szerkesztette: BODROGI FERENC MÁTÉ
4. KÁLAI SÁNDOR, MAKSA GYULA:
Bevezetés a médiakultúra tanulmányozásába

Előkészületben

6. S. VARGA PÁL:
Fejezetek a 19. század második felének magyar regénytörténetéből
Szerkesztette: GÖNCZY MONIKA

