

Dobos István

ALAKTAN ÉS ÉRTELMEZÉSTÖRTÉNET



„Dobos István munkája a témakör eddigi legteljesebb feldolgozása a magyar irodalomtudományban. Másfél évtizeddel ezelőtt megkezdett prózapoétikai vizsgálódásaim óta továbbra is csak résztanulmányokkal bővült a korszak rövidprózájának irodalma, holott az irodalomtörténeti értékelés régóta kiemeli a századforduló novellisztikájának jelentőségét. Dobos István kettős feladatot vállalt: a novellairodalom és ennek elméleti/történeti reflexiója áll kutatásának középpontjában. A kijelölt műfajjal kapcsolatban elsőnek végez kimerítő, komplex vizsgálatot. Felhasználja a narratológia és a strukturális elbeszéléselemzés tapasztalatait, ezeket azonban történeti poétikai, hatástörténeti és befogadáselméleti szempontokkal bővíti. A dolgozat az alapkutatást meta-tudományos elemmel egészíti ki, s ennek következtében nem csupán a tárgykör kutatói számára kínál föl forrásértékű munkát, hanem a tágabban értelmezett elbeszéléskutatás számára is.”

Thomka Beáta

DOBOS ISTVÁN
ALAKTAN ÉS ÉRTELMEZÉSTÖRTÉNET

CSOKONAI KÖNYVTÁR
(Bibliotheca Studiorum Litterarium)

4.

SZERKESZTI

Bitskey István és Görömbei András

Dobos István

Alaktan és értelmezéstörténet

*Novellatípusok a századforduló
magyar irodalmában*



Debrecen, 1995

A kötet a Művelődési és Köznevelési Minisztérium,
a Kereskedelmi Bank Rt. Universitas Alapítványa,
a Debreceni Akadémiai Bizottság és
a Debrecen Városi Önkormányzat támogatásával jelent meg.

© Dobos István, 1995

LEKTOROK

Kulcsár Szabó Ernő
Szegedy-Maszák Mihály

ISSN 1217-0380
ISBN 963 472 102 8

Kiadta: a Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen
Felelős kiadó: Cs. Nagy Ibolya főszerkesztő
Műszaki szerkesztő: Takács László
A szedés a KLTE Irodalmi Intézetében készült
Tördelés: Borbély Szilárd
A nyomtatást és a kötészeti munkákat végezte: Kinizsi Nyomda Kft.
A nyomdai rendelés törzsszáma: 95.309
Felelős vezető: Bördős János ügyvezető igazgató
Terjedelem: 14,75 A/5 fv
Készült Debrecenben, 1995-ben

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS	7
I. A KILENCVENES ÉVEK KRITIKAI IRÁNYZATAI.	
AZ IRODALOM ÖNSZEMLÉLETE	13
1. Előzetes megfontolások	13
2. A századforduló irányzatai a Nyugat hőskoráig	32
II. ANEKDOTIKUS NOVELLAHAGYOMÁNY	41
1. A megközelítés korlátai	41
2. Recepciótörténeti áttekintés	49
3. Történeti-poétikai áttekintés	56
III. DRÁMAI NOVELLA	69
1. Műfajelméleti kérdések	69
2. A drámai és az elbeszélői forma narratológiai megközelítése	73
3. Történeti-poétikai áttekintés	81
IV. BALLADISZTIKUS NOVELLA	89
V. LIRIZÁLT NOVELLA	97
1. Elvi megfontolások	97
2. A fogalom tartalma az értelmezői hagyomány tükrében	99
3. Lírai és elbeszélői forma. Kérdésfelvetések	106
4. A művészetek kölcsönös megvilágítása. Stilisztika	109

5. „Lirizálódás” és metaforikusság az az elbeszélésben	112
6. Lirizált elemek (metaforikusság) a századforduló novellairodalmában	117
7. Lirizálódás és stílustörténet (szimbolizmus, impresszionizmus, szecesszió)	126
7.1. Előzetes következtetések	126
7.2. Szimbolizmus	127
7.3. Impresszionizmus	133
7.4. Szecesszió	142
 VI. LÉLEKTANI NOVELLA	 151
1. Kérdésfelvetések, közelítések	151
2. Történetszerkezet. Események, jellemek	155
3. Elmondás és bemutatás	156
4. Átélt beszéd. Elbeszélt tudat	159
5. Narrátori szerep. Tárgyiasság	163
 VII. TÁRGYIAS LÉLEKRAJZI NOVELLA A MAGYAR SZÁZADFORDULÓN	 167
1. Történeti-poétikai elemzés	171
 VIII. ELMÉLKEDŐ, REFLEXIÓS ELBESZÉLÉS	 189
 IX. RAJZFORMA ÉS TÁRCAELBESZÉLÉS	 197
 JEGYZETEK	 205
BIBLIOGRÁFIA	217
NÉVMUTATÓ	229

BEVEZETÉS

A magyar novellaforma századvégi átalakulását számos kitűnő tanulmányban sokoldalúan megvilágították a korszak értelmezői Rónay Györgytől Németh G. Béláig és Bodnár Györgyig, de rendszeres, műfajtipológiai és prózapoétikai szempontok szerinti feldolgozását csak részlegesen végezte el irodalomtörténet-írásunk. Jelenleg nem áll rendelkezésünkre olyan *novellatipológia*, amely egyaránt figyelembe venné az újabb elbeszéléselméletek, az egyes írói pályákra irányuló kutatások, a múlt századi poétikák, és a korabeli műbírálatok műfajelméletileg is általánosítható megfigyeléseit, tehát az elbeszélésváltozatok bemutatásában a történeti poétika nézőpontját is érvényesítené.

Ebben a tanulmányban ennek a hiánynak egy részét szeretnénk pótolni. A századforduló novellatípusainak elkülönítésére vállalkozó szakirodalom közmegegyezésszerűen elfogadott kategóriáit vettük szemügyre a prózaelmélet és a történeti-poétika összefüggésében. Célkitűzésünkben következően nem vállalkozhattunk az egyes írói életművek elmélyültebb, részletezőbb elemzésére.

Az értelmezői hagyományban használatos poétikai fogalmak jelentésének a megvilágításában mindenekelőtt Gerard Genette és a francia narratológia felismeréseit hasznosítottuk, de segítségünkre volt a *kérdésirányok* kijelölésében, kiváltképp az elbeszélt tudat ábrázolásával összefüggő gondolatkörben Franz K. Stanzel és Wayne C. Booth elbeszéléselmélete is.

Elsődleges feladatunknak tekintettük az egyes elbeszélésváltozatok *narratológiai* összefüggéseinek feltárását. Az egyoldalúan szövegközpontú irodalommagyarázat kísértését az elbeszélések befogadástörténeti feltételeinek szemmel tartásával igyekez-

tünk elhárítani, ezért első lépésként minden esetben az egykorú megítélésekkel, és a később kimunkált tipológiai alapelvekkel kapcsolatosan felvethető narratológiai és történeti-poétikai kérdések rendszerezését végeztük el, annak tudatában, hogy magyarázatainknak, rekonstrukciós eljárásainknak egyedül az a közelítésmód adhat mértéket, amelyet a kérdéses poétikai fogalmat alkalmazó szerző képvisel.

Ha nem sikerült igazolnunk, hogy az adott elméleti keretben egy-egy műfaji meghatározás kielégíti azokat a követelményeket, amelyeket vele szemben az értelmező támaszt, igyekeztünk érveket felsorakoztatni saját alaktani konvencióink érvényesítésének a jogossága mellett, s ennek során rendszerint eljutottunk egy más jellegű feltevérendszernek a megfogalmazásához, végül a javasolt elvi megfontolásokat és elemzési szempontokat az alkalmazásban, tehát az adott elbeszélésváltozat poétikai jellemzésében tettük próbára.

A következőkesen szövegközpontú narratológiai elemzések kevés lehetőséget nyújtanak az *irodalmi folyamat* tényleges történetiségének a megragadására, bár az sem vonható kétségbe, hogy az említett fejlődésmenet elemi egységeit alkotó elbeszélésszerkezetek megismerése nélkül sem alkothatnánk magunknak fogalmat az irodalom történetéről. Éppen ezért a jellegzetesebb poétikai szemléletformáknak és narratív szerkezeteknek az alaktani szempontú bemutatását talán jól kiegészítheti dolgozatunkban a *kritikai gondolkodás és az irodalom műfaji emlékezetének az elemzése*. A kortárs műbírálatok elszórt prózaelméleti megjegyzéseinek akár csak a részleges feldolgozása is talán kritikatörténetünk legidősebb feladatainak egyike. Ez a vizsgálódás, amellett, hogy tágabb dimenzióba helyezi a struktúra módosulásokat, a történeti-poétikai megállapítások érvényességét is hitelesebbé teheti.

Az elbeszélés számos új eszközt kimunkáló századvégi novella befogadástörténetének *részleges* feldolgozásából számunkra legalábbis az bizonyosnak látszik, hogy a tovább élő népnemzeti kánont elvető egyéniségközpontú irányzatok elszántan *kutatták* a korforduló megváltozott irodalomszemléletének társadalmi, szellemi és mentalitástörténeti okait, a szövegtudattól meghatározott prózapoétikai gondolkodás megújulásának világképi és

irodalomszociológiai háttérét. Másfelől a műértelmezés új szemléletformáit hívták létre például a sűrítéssel, történet fölötti szabad motívumokkal élő századeleji novellák, mivel esztétikai hatásmechanizmusukat az olvasó szövegteremtő együttműködésére alapozták. Ezért is kézenfekvő, hogy a jellegzetesnek mutatkozó befogadói magatartások, az irodalomkritikai gondolkodásmódok és a kisformákról koronként kialakított elképzelések felől is szemügyre vegyük őket.

A jelentéstani alakzatok értelmezésében tehát a poétikai konvenciók mellett figyelmet fordítottunk arra a helyzetre is, amelyben feltehetően egykor olvasták a nyelvi megnyilatkozásként felfogott szöveget. A hagyományt újrateremtő mindenkori olvasók irodalmi tapasztalatának a közvetítése azt az előzetes feltételezésünket is magában foglalja, hogy nézetünk szerint az irodalmi kifejezésformáknak az elbeszélő discours-tól és a „megértett utóéletétől” függetlenül nincs önmagukban vett értékük, mivel a nyelvi műalkotás egészében betöltött tényleges szerepük következtében nyerik el jelentésüket az olvasók szövegteremtő együttműködése révén.

Talán ennyiből is világos, hogy a befogadás viszonylatában szemléljük az elbeszélést, s narráció révén létrejövő közlésfolyamatként fogjuk fel, tehát azt az elbeszéléseleméleti alapelvet tekintjük irányadónak, mely szerint az epikus folyamatban megjelenő személyek, a szereplők, az elbeszélők, a történetbefogadók, az „odaértett szerző”, vagyis a szöveg teremtetten szerzői tudat, a szöveg igényeinek megfelelő lehetséges olvasó, a tényleges olvasó, végül az író sokszoros állítással kapcsolódnak egymáshoz. Felfogásunk szerint az elbeszélésmód elégséges feltételeket biztosít arra, hogy együtt szemléljük az elbeszélő reprezentánst, az elbeszélés módozatait, alakjait és fokozatait. Nem látjuk viszont szükségét annak, hogy ezeket a narratív összelevőket egy még átfogóbb kategóriában egyesítsük, mint amilyen például Stanzelnél az úgynevezett „tipikus elbeszélő szituáció” fogalma. Az elbeszélő helyzetet ugyanis – bármennyire is egyszerűnek látszik ez a felosztás – Genette nyomán felfoghatjuk úgy is, mint a *nézőpontot* képviselő személy, és az elbeszélőfolyamatként értett kijelentés (énonciation) alanyához való viszonyt kifejező *hang* kapcsolatát.

Mielőtt még a módszertani kizárólagosság hibájába esnénk, szükségesnek látszik egy alapvető elvi megszorítást tennünk.

Az értelmezői hagyománytól örökségként kapott fogalmak jelentésének és használatának a megvilágítása végső soron lehetetlen anélkül, hogy valami rajtuk kívül esőre ne vonatkoztatnánk őket. Gyakran számolnunk kell azzal, hogy elsődlegesen *különböző szokásrendszerek megnyilatkozásának részeként nyerne csak jelentést*. Ebben az esetben tehát indokoltnak látszik, hogy a bíráló – a kritikai beszédhelyzet kialakítása során – elsősorban olvasói konvenciók és nyelvhasználati szabályok pontos kijelölésére vállalkozzék. Az irodalomtörténet-írásban alkalmazott elméletek fogalmai, ítéletei és következtetései sokféleképpen elemezhetők, akár még a formális logika módszereivel is, de nézetünk szerint nem egészen helyénvaló az efféle eljárás, ha a kutató kritikai ítéleteinek a mélyén az irodalmat leíró nyelvek egyetemes szabályrendszerének a gondolata húzódik meg, s történetietlen egyoldalúsághoz vezet, amennyiben figyelmen kívül hagyja, hogy az irodalom értelmezett formában létezik, a megfogalmazható tudás jellege és a megértés módja pedig igen szoros kapcsolatban áll az egymástól természetszerűen különböző kulturális rendszerekkel. Ha elfogadjuk, hogy a megértés előfeltétele az alkalmazás, akkor a hatástörténeti folyamat valóságától az irodalomtörténet értelmezője sem idegenítheti el magát.

Számottevő elméleti nehézséggel kell azonban szembenéznie annak, aki nem az *univerzális*, hanem a *történeti* hermeneutika alapelveit fogadja el, s ugyanakkor – az alaktani ismeretek jelenlegi szintjén – eleget kíván tenni interpretációs gyakorlatában a szakmai-módszertani megbízhatóság követelményének. Amennyiben valóban helytálló a fenti ellentmondás föltételezése, már az sem dönthető el egykönnyen, mikor nem tetszőleges a hagyományhoz intézett kérdés. Az legalábbis valószínűnek látszik, hogy a narratológia kizárólagossá tett szempontjának az érvényesítésével nem kezdeményezhetnénk minden esetben párbeszédet az értelmezői hagyománnyal, mivel tudatosan idegen mértéket alkalmaznánk az irodalomkutatás egy-egy lehetséges szemléletét képviselő tanulmányírótól. Korántsem egyszerű a válasz a fenti kérdésre, de elvi kiindulópontként elfogadható az a későbbiek során még további árnyalást kívánó állítás, hogy kölcsönös meg-

határozottságot feltételező összefüggés áll fenn a magyarázott és a magyarázó nyelv között, és végül is a hatástörténeti folyamat előre nem látható alakulásában létező műalkotás az örökségként tovább élő különféle befogadói hagyományával *együtt* van kitéve az állandó újraértelmezésnek.

Reményünk szerint a különböző értelmező nyelvek fogalmi kölcsönösen megvilágíthatják egymást.

I.

A KILENCVENES ÉVEK KRITIKAI IRÁNYZATAI. AZ IRODALOM ÖNSZEMLÉLETE

1. Előzetes megfontolások

A kritikusi kijelentéseket – René Wellek felfogását áthasonítva – tárgyokról szóló állításokként is vizsgálhatjuk. Az eltérő szemléleti formák, nézőpontok rangsorolását olyan ismeretelméleti álláspontokról is megkísérrelhetjük elvégezni, mely Wellek meghatározása szerint „egyfajta perspektivizmus, amely megpróbálja a tárgyat minden lehetséges oldalról megfigyelni, s meg van győződve arról, hogy van tárgy”.¹ Távol álljon tőlem, hogy megkérdőjelezzem ennek a megközelítésnek a jogosultságát. Csakis annyit jegyeznek meg, hogy ebben az esetben viszont alighanem vitatható azt feltételeznünk, hogy a szöveg értelmezett formában létezik, a jelentés kibontakozó feltárulását pedig a dialógus hívja létre.

Előzetesen szembe kell néznünk egy másik meggyökeresedett nézettel is, ha az irodalomtörténet szerves részeként kezeljük az értelmezői hagyományban rangos helyet elfoglaló kritikát. Arra a kétségtelenül valós, s egyben egyetemes elméleti problémára gondolunk, amit az irodalmi kontextusba helyezett filozófiai kérdés, a történeti szempontú ítéletalkotáshoz szükséges távlat kialakítása és a visszatekintő nézőpont megválasztása felvet. Ebben a tekintetben az objektív megismerés lehetőségét fenntartó pozitívista indíttatású kritikátörténetek éppoly egyoldalúan fogták

fel a korabeli irodalom történeti értékelésének a feladatát, mint a megelőző századokét. Az elsőként említett kapcsolatosan ugyanis az irodalomról tehető kijelentések igazságát a *távolságtól* tették függővé, másfelől úgy vélték, hogy a kritikátörténész is akkor jár el helyesen, ha kioltja szubjektivitását, legyőzi a jelen múltja visszaható erejét, s a szerzői szándék helyreállításával jut el a kritikai megnyilatkozások ellenőrizhetően helyes, eredeti, történetileg hiteles jelentéséhez. Meg kell jegyeznünk, hogy e körültekintő módszer ellenére roppant sebezhetőnek bizonyult ez az alapelv a kivitelezés során.

Aligha szorul bővebb kifejtésre, hogy több módon érheti bírálat az intencionalizmus azon válfaját, mely a kritikai szöveg jelentését szigorúan a szerző szándékának a függvényében értelmezi. Talán nem teljesen alaptalan azt feltételezni, hogy amikor egy értékelő-magyarázó megnyilatkozásnak szándékolt hatás lehetőségét tulajdonít az olvasó, ezt jobbára csak a *posteriori* teheti, miután „felismerte” és értelmezte a szöveg jelentésszerkezetének valamely „középponti” elemét. Következésképp egy szövegben megvalósuló szándék, bármely változatát is vesszük számításba, kizárólag értelmezett formában válik „hozzáférhetővé”. Az irodalom önszemléletét elemzőnek voltaképpen ettől fogva kell valódi nehézségekkel szembenéznie.

Amennyiben számot vetünk a szövegelmélet egy lehetséges felfogásával, s kiinduló tételként elfogadjuk az értékelő-magyarázó megnyilatkozások megközelítésében azt a feltevést, hogy a jelentés nem olvasható le közvetlenül a szövegről, „figyelembe veendő az intenció (amelyre konvenció szerint lehet visszakövetkeztetni, s amely maga is konvenciók által meghatározott)”, vagy a virtuális értelmezés („amely konvencionális tevékenység, s a szöveget irányító konvenciókat tárja fel”), nos, ebben az esetben a következő kérdés ez lehet. A jelentés használati szabályként való meghatározása vajon nem foglalja-e magába mintegy előzetes feltételként azt a gondolatot, hogy az értékelő kifejezések, sőt, az értékelő szövegek is nem „ahogy vannak”, mintegy maguktól értékelők, hanem értékelésre használják őket, a használatban azok, amik.² Ha ez így van – s ebben semmi okom kételkedni –, akkor az értékelő megnyilatkozás szabályai is csak szándékolt és

értelmezett *konvenciók* függvényében létezhetnek. Máskülönben mi biztosítja egy értékelő megnyilatkozás jelentését?

A kritikátörténeti kutatás *kitüntetett és rögzített nézőpontjának* a kialakításában talán éppen az a körülmény okozza a különös nehézséget, hogy a fenti értelemben értékelő megnyilatkozásként felfogott kritika jelentése végső soron az előzetes feltevések alapján kiválasztott szöveg és a kritikai tevékenységnek tulajdonított – folyton változó tartalmú, de többnyire a kritika sajátjaként fennálló egyazon lényeg meghatározásaként megjelenített – jelentőség közötti *viszonyra* vonatkozó konvenciók függvényében változik. Következésképp a kritikátörténésznek voltaképpen különböző olvasói szokásrendszerek kijelölésére és szemmel tartására, tehát *nézőpontjának* minden esetben *jelzett* rugalmas *változtatására* kell vállalkoznia, annak tudatában, hogy a hatástörténeti folyamat valóságától a kritikátörténet értelmezője sem idegenítheti el magát. Éppen ennek a megfontolásnak a mérlegelése után talán nem túl merész dolog, ha rámutatunk megközelítésünk szigorú korlátaira.

A kritika irodalomszolgáloi szerepkörét abszolutizáló Allan Tate-, David Daiches- vagy René Wellek-féle elméleteknél meggyőzőbbnek érezzük azoknak a véleményét, akik úgy tartják, hogy a kritika *részben* autotelikus tevékenység, mivel elengedhetetlen kettős feladatát, a minél megbízhatóbb értékelést és a kritikai értékrendszerek megújítását csak úgy teljesítheti, ha az irodalmi létértelmezés módszeres megértése, s nem utolsósorban állandó önmeghatározásra való törekvése révén maga is „világképet” teremt. Nézetünk szerint azonban a kritika, legalábbis a műfaj klasszikus változata, tehát az angoltól *élesen* eltérő magyar szóhasználatban megszilárdult jelentésű, legfeljebb néhány lap terjedelmű műbírálat elsődlegesen mégiscsak *közvetítő* szerepet tölt be az irodalmi kommunikáció folyamatában.³ Némi egyszerűsítéssel megkockáztathatjuk azt az elvi következtetést, hogy a napi kritika, fordítsa bár a figyelmét a művek irodalmiságára, magára az irodalmi tényre, a szerző személyiségére vagy éppen séggel arra a valóságmezőre, amelyben a mű létrejött, *valamilyen* formában a leírás, értelmezés és értékelés révén töltheti be – roppant változó hatásfokkal – hagyományos közvetítő szerepét, tehát a fogadtatás előkészítését, a tudatos értékkiválasztás fel-

datát – s legalábbis becsvágya szerint – az írói szemléletek formálását. A napi kritikának azonban jószerivel csak arra van lehetősége, hogy – egy-egy műalkotás értékelésének a keretében – *létező* ideológiákhoz, eszmerendszerekhez, máshol kimunkált szövegértelmező eljárásokhoz, poétikai módszerekhez, irodalom-esztétikai nézetekhez kapcsolódják, tehát ebben az értelemben is *közvetítő* feladatot lát el. Érdemes hozzáfűzni ehhez még azt is, hogy *éppen e tulajdonsága* révén illeti meg rangos hely az értelmezői hagyományban, mert jelentős mértékben hozzájárulhat az irodalomértés feltételeinek és az olvasás szokásrendszereinek az alakításához.

Durva egyszerűsítéshez vezetne, ha azt feltételeznénk, hogy mindez együtt a legkisebb mértékben is kétségessé teszi annak a megközelítésnek a rendkívüli fontosságát, amely a kritikai tevékenység *lényegét* az önálló világképteremtésben, az önmeghatározásban és az értékelő normaképzésben látja.⁴ A fent jelzett ellentmondás, amennyiben jogosult a feltételezése, könnyűszerrel feloldható, ha a vizsgálat hatóköréből – különösen egyes mértékadó kritikusi életművek teljes igényű feltárása során – nem rekesztjük ki a szélesebb áttekintésű *értekező műfajokat*, mert ebben az esetben a kritikátörténész valóban bepillantást nyerhet az elemzéstechnikáját, értékelő elveit megújító szerző műhelyébe, tanúja lehet annak, miként alakítja érvkészletét, terminológiáját, szövegértelmező módszerét, s lehetősége nyílik arra is, hogy az egyes műbírálatokban felfedezett értékelő normákat szembesítse a kritikus elvrendszerével.

Különös nehézséget okoz az a körülmény is, hogy a századforduló irodalomszemléletét nem értelmezhattuk a kritikátörténet összefüggésében, mert szakirodalmunk a Nyugat megjelenését megelőző három évtized irodalomkritikai gondolkodását még nem tárta fel olyan mélyreható alapossággal, mint a pozitívizmus koráét.⁵

A századforduló irodalmi önszemléletének összefoglaló jellemzése több nézőpontból vette szemügyre a korszak műbírálatait, de mindenekelőtt arra összpontosította a figyelmet, hogy az irodalomkritikai gondolkodás *legátfogóbb* típusaiban megjelenő értékelő elvek hogyan gyengítették, illetve erősítették a századvégi novellákban megjelenő újszerű világképek, művészetszmények

iránti fogékonyság érvényesülését. A poétikai jellemzésben törekedtünk arra a későbbi fejezetekben, hogy az egyes novellatípusokat a századvégi prózaelméleti reflexiók és a kortárs kritikai fogadtatás tükrében is megmutassuk. 1882-től tekintettük át 1910-ig a legjelentősebb irodalmi folyóiratok, hetilapok anyagát.⁶ (Budapesti Szemle, Vasárnapi Újság, A Hét, Magyar Kritika, Kritika, Magyar Génusz, Új Idők, Auróra, Új Magyar Szemle, Nyugat) Vállalkozásunk időbeli határát egyrészt témaválasztásunk jelölte ki, másrészt egy olyan stílusirányzat és irodalmi mozgalom megjelenése – a nyolcvanas évek elején a naturalizmusé, a korszak végén pedig a Nyugaté –, amelyek értékelő elveik felülvizsgálatára kényszeríthették a kritikusokat. A Nyugat tehát egyik lehetséges viszonyítási pontként szerepel a felsorolt folyóiratok között, ám irodalomszemléletének vizsgálata nem is lehet feladata a századvég novellairodalmát az alaktan és az értelmezéstörténet függvényében elemző tanulmánynak.

Aligha vonható kétségbe kritikátörténet-írásunknak az a sarkalatos tétele, mely szerint a kritika egy-egy ideológia részeként nyilvánul meg. A kritikátörténetek tanúsága szerint a kortárs irodalom tisztán esztétikai szempontok alapján történő értékelése – ami másfelől önmagában is szerfölött kérdéses módja a tárgyilagosságra törekvésnek – úgyszólván megvalósíthatatlan feladat. Egy olyan eltorzult szerkezetű, konzervatív légkörű nyilvánosságban, mint amilyen a millennium mámorában a századvégi magyar volt, különösen az, ha egyáltalán lehetséges. Vegyünk egy jól ismert példát ennek a helyzetnek a szemléltetésére.

Napjaink irodalomkritikai gondolkodásának egy lehetséges felfogásában az *irodalom autonómiájának* gondolata alkalmasint azt a feltételezést is magában foglalhatná, hogy a műalkotás poétikai szabályrendszere a közreműködő olvasóval együtt fokozatosan létrehozza azokat a szemléletformákat, amelyek kijelölik értelmezésének kereteit, ezért a kritikus akkor jár el helyesen, ha az autonóm műalkotásnak szigorúan a fiktív szövegvilág vonatkozási terén belül maradó értelmezését adja. Ignotus tételmondatának szövegkörnyezete azonban kétséget sem hagy afelől, hogy az irodalom autonómiájának gondolata nála erősen *ideológus* töltésű fogalom: mindenekelőtt a személyiség szabad vá-

lasztásának jogát védelmezi a kizárólagosság igényével fellépő erkölccsel és ízléssel szemben.⁷ Mindezek mellett a hivatalos irodalommal szembefordulók kritikai munkássága ideológiai szempontból rendkívül tarka színskálát mutat, poétikai szemléletükben pedig ez a fajta ösztönzés – számunkra legalábbis – olyannyira rejtve marad, hogy legfeljebb a népnemzeti eszmények tagadásának a szintjén rendelhetjük őket egyetlen uralkodó ideológiai irányzathoz.

Az imént körvonalazott megfontolások mérlegelése után szembe kell néznünk azzal is, hogy a kritikátörténeti közvélemény a Nyugat megjelenését közvetlenül megelőző korszak irodalmi gondolkodásában két egymással szembenálló, markáns irányzatot különít el: a „normatív” kritikát és az úgynevezett „normaellenes”, „impresszionista” törekvéseket. Kezdetben magam is ezt a hagyományos felfogást tekintettem irányadónak, ám arra a belátásra jutottam a *korántsem egységes* „impresszionista” tendenciák *kritikai elveinek*, és a kortárs lélektannal, filozófiával érintkező nézeteinek a felderítése után, hogy *önmagában a kritikai norma megléte vagy hiánya nem lehet vízválasztó a népnemzeti irányzat és az úgynevezett „impresszionista kritika” dichotómiájának kialakításában.*

Az impresszionista megjelölés, úgy látszik, csak igen óvatosan használható a kritikátörténet-írásban. Értékfogalmaik eredetét, esztétikai megalapozását illetően lényegük szerint különböztek a konzervatív tábor képviselőitől az impresszionista kritikusok, de az számunkra legalábbis aligha kétséges, hogy jól körvonalazható *értékelő elveket*, ha úgy tetszik „normákat” alkalmaztak ők is műbírálataikban.

A kritikátörténet hagyományos álláspontját talán némiképp módosíthatja az a meglátás is, hogy a hivatalos irodalomfelfogással szembefordulók oldalán is *lényeges* eltérések mutatkoznak az esztétikai ítélet értékelméleti megalapozását illetően. A népnemzeti eszményeket, normákat elvető Alexander-iskola képviselői például a századelőn egy objektív értékek szerint ítélő *normatív* – sőt követendő gondolkodási mintaként megjelenített – kritika jegyében veszik fel a küzdelmet az impresszionisták „mértéktelen” szubjektívizmusával szemben, miközben A Hét megsemmisítő bírálatok sorában utasítja el a kortárs magyar filozófiai

esztétika elméletalkotási kísérleteit. Talán az a feltevésünk sem teljesen alaptalan, hogy a hivatalos irodalomfelfogással szembe forduló irányzatok kritikai öntudatának alakulása szerint – s a fent jelzett körülményre való tekintettel – a korszakon belül két szakasszal lehet számolnunk. Ha éles határvonalat nem is tanácsos kijelölnünk, azt a feltevésünket talán megfogalmazhatjuk, hogy többé-kevésbé jól látható különbségek mutatkoznak a kilencvenes évek és a századforduló között.

Minden megszorítások figyelembevételével a kritikai gondolkodás legátfogóbb típusaiban megjelenő *értékelő elvek szerint* viszonylag jól elkülöníthetjük a Budapesti Szemle vonzásköréhez tartozó kritikusokat, akik saját működésük elvi megalapozásában és irodalmi önszemléletükben az *értékőrzést*, a népnemzeti esztétika kánonjának fenntartását tekintették legmértőbb feladatuknak, másfelől A Hét vonzáskörében jelentkező kritikai törekvések képviselőit, akik tagadták a népnemzeti kánon érvényességét, és az *értékmegújításra* helyezték kritikai tevékenységük súlypontját. Az irányzatok megkülönböztetésére használt megnevezéseink *leíró* jellegűek, tehát nem a kritikai gondolkodás alakulástörténetében betöltött tényleges szerep minősítésére szolgálnak.

Nagyon leegyszerűsítve azt mondhatnánk a legátfogóbb összefüggésből kiindulva, hogy a népnemzeti esztétika kánonját fenntartó *értékőrző* kritikusok úgy vélték, a történelem meghatározott irányban halad. Mozgását, menetét ideológiai tételekből vezették le, s az így megrajzolt teleologikus fejlődésvonalat rávetítették az irodalmi folyamatokra. Ennek megfelelően azokat a műveket méltányolták, amelyeket hézagtalanul beilleszthettek az általuk megalkotott jövőképbe. Teleologikus irodalomszemléletükkel összhangban a jelenkor igényeit, eszményeit, anakronisztikus módon visszavetítették a múltba. Historizáló eredetkutatással megalkották a nemzeti tradíció átszármaztatásában szerepet vállaló művek összefüggő történeti sorát, a kortárs irodalom mozgásterét pedig ennek megfelelően igen szűk körre, voltaképpen a hagyományörzésre korlátozták. A magyar irodalom általuk felülmúlhatatlannak vélt klasszikus értékeit azonosították az *áthasonított* eszményítő realizmus alkotásaival, s az így abszolút

nemzeti értékke, következőképp kötelező normává emelt irodalomhoz mérték a korforduló novellaművészetét.

Az irányzat fontosabb alapelveinek az összekapcsolása után vegyünk egy tanulságos példát az alkalmazások köréből. Ítéletalkotásuk belső logikáját általában is jellemezheti az, ahogy Mikszáth írásművészetét, esztétikai gyakorlatát fenntartás nélkül azonosították az író önjellemzéseivel, s mindenekelőtt az eszményítő realizmus esztétikai kánonját megsértő *kijelentései* alapján, *elvi szempontból* bírálták a *novelláit* is.

A Budapesti Szemle kritikusai Mikszáth humoros életképeit és anekdotikus elbeszéléseit az életmű értékes fejezeteinek tartották, de ítéletükbe valami fanyar, kiábrándult hang keveredett már a 80-as évek végétől, ami 1893-ra egyértelmű elutasítássá erősödött. Az irodalmi hetilapok Mikszáth csillagzatában állnak, a Szemlében pedig lesújtó bírálatok, kritikai anatémák jelennek meg. Az írásokból teljes világossággal kitetszik, hogy a prózairodalom továbbfejlődéséről elmélkedő Mikszáth nem is az újabb műveivel, hanem sokkal inkább egyre rendszeresebbé váló jegyzeteivel váltotta ki a legnagyobb ellenállást az értékőrzők körében. A *Galamb a kalitkában* nevezetes előszavában Mikszáth megkapó önironiával jellemezte írói módszerét: régebben két-három témából toldott össze egy elbeszélést, öregségére pedig, midőn „a Phantasiát elbocsátotta szolgálatából” egy mellénykére való szövetet nyújt ki „egész végekre”, más szóval egy szerény terjedelmű anekdotát hosszú epikus lélegzettel, kényelmesen, s annyi kitérővel mesél el, hogy kiteljen belőle „egy jókora történet”. A bíráló azért utasította el ingerülten Mikszáth újabb elbeszéléseit, mert kötetének előszavában túlságosan nagy hangsúlyt fektetett az írói megfigyelésre: „akinek ilyen zavaros eszméi vannak a költészetről, nem csoda, ha a maga elébe tűzött feladatot olyan furcsán oldja meg”.⁸ Feltehetően a teremtmény képzelet szerepét háttérbe szorító naturalista regény esztétikájának ismeretében látszhatott joggal veszedelmesnek az eszményítő realizmus kánonját irányadónak tekintő kritikus szemében Mikszáth programja, s talán ezért nem vette észre az író szavai mögött játékosan meghúzódnó gondolat-grimaszt. Az „előíróan normatív” kritika elváráshorizontjára másfelől igen jellemző lehet az, hogy a programszerűen moralizáló, kevésbé stilizált alkotásokat, melyek a

fikció-teremtés elemi szabályait sem igen vették figyelembe – például Rákosi Viktor vagy Wolfner Pál novellaformában közreadott politikai publicisztikáját –, kinyilvánított nemzeti küldetésük esztétikai szempontból is igazolta a konzervatív bírálók előtt. A válságba jutott nemesi liberalizmus eszmerendszerét eltorzító konzervatív ideológia természetes jogot formált arra, hogy a nemzet érdekében osztársadalmi feladatokat tűzzön ki, s ezzel összhangban a közösséget képviselő irodalom hivatását a szolgálatra korlátozza.

A hasznosságelvű recepciós beállítódással⁹ és a kezdetleges alakítástechnikájú „irály-regényekkel”, novellaformát magukra öltő vezércikkekkel szemben A Hét vonzasköréhez tartozó kritikusok vették fel a küzdelmet. A műalkotások megítélésében döntően az esztétikai szempont érvényesítésére tettek kísérletet. Az irányzat képviselőit azért nevezhetjük *értékmegújítóknak*, mert a kialakult irodalomszociológiai helyzet és az írói felelősségtudat őket arra készítette, hogy felülvizsgálják, újragondolják a maguk kritikai gyakorlatában érvényesített értékszempontokat és bíráló módszereket.¹⁰

A Hét munkatársai szerint az irodalom „természetes állapotában” a kritika közvetítő szerepet tölt be mű és olvasó között, s ennek a feladatának akkor felelhet meg, ha a bíráló nem a holt szabályok magaslatáról szemléli a műveket, hanem az alkotásból emelkedik fel a „műhöz simuló”, annak sajátságait méltató *általános* ítélethez.¹¹ A valódi értékelés „az eleven benyomás absztrakt formulációja”.¹²

Az értékmegújítók kritikai elvrendszerének imént idézett tételemondata talán azt is elárulja – a későbbiekben erre még vissza kell térnünk –, hogy az ő műbíráló gyakorlatukban a kritika ugyan nem tart igényt a tudomány rangjára, de *szándékuk szerint* mégis határozottan elkülönül a szellem öntetszelgő játékától. Talán megkockáztatható az a feltevés, hogy náluk a műalkotás belső világát újratereztő kritika a szuverén egyéniség önkifejezésének, magasabb értelemben vett megformált személyességének az érvényes *közvetítő* formája, s véleményük szerint azért oly ritka erénye ez a korabeli literatúrának, mert *megélt* irodalmi kultúrájával, plasztikus, érzékletes stílusával hozhatja közel a művet olvasójához.

A Hétben tudatosodott elsőként, hogy az irodalom és a közönség viszonyában mélyreható változás következett be a 90-es évekre, s a század végét ebben a tekintetben is *átmeneti korszaknak* tekintették. Arra az új polgári olvasóközönségre támaszkodtak, melynek az ízlésvilágát és értékpreferenciáit már nem „a nemzeti szellem hangos és lelkesítő védelmére kelt művek” alakították ki, azt az időt pedig, „midőn a nemzeti lét ... nagy gondja” miatt „íróink csak fél kézzel szolgálták az esztétikát”, végképp a mult-hoz sorolták.¹³ Az objektív értelem rendszeralkotó elméleteitől eltávolodó kritikusok az önmagáért való szubjektivitást tekintették a világhoz való gondolkodói viszonyulás egyetlen elfogadható formájának, s ennek megfelelően olyan egyéniségközpontú világképet alkottak, amelyben a személyiség a *különbözésben* határozza meg az egzisztencia-teremtés előfeltételét.¹⁴

Az irodalomkritikában az individuum felértékelődésével egy új hermeneutikai beállítódás vette kezdetét: a személyiség autonómiáját tiszteletben tartó kritikus a maga elváráshorizontjába kevéssé illeszkedő, s másfajta szellemi égtáját képviselő írók műveihez is megértéssel közelített. Az értékmegújításra vállalkozó kritikusok ízlése sehogyan sem tudott megbékülni a népies elbeszélők regionalizmusával, a párbeszéd-szerkezetű megértéskísérletre mégis jó példa lehet az, ahogy ennek az irodalomnak az értékeit a *különbözés* jogának és *kötelességének* a nevében méltányolták. A *Vízenjárók és kétékezi munkások* megjelenése alkalmából egyik kritikusa azt fejtegette, hogy Tömörkény „merőben zárt világot mutat be, mely idegen tőlünk, de éppen ezért érdekes és ismerkedési vágyakat kelt”.¹⁵ Az értékmegújítók irodalmi önszemlélete és helyzettudata lényegszerűen különbözött a konzervatív, „előíróan normatív” kritikusokétól abban is, hogy ők nem hanyatlónak, hanem emelkedőnek, gazdagodónak látták a kortárs magyar irodalmat, s egyértelműen a novellisztikát tekintették az irodalmi megújulás letéteményesének.¹⁶

A kiemelkedő bíráló egyéniségek munkássága világképi és poétikai-módszertani szempontból rendszerint oly sokrétű és elmentmondásokkal teli, hogy ebben az áttekintésben, választott szempontunknak megfelelően, legfeljebb csak néhány feltételes érvényességre számot tartó megállapítást tehetünk velük kapcsolatosan.

Péterfy Jenő, a korszak legnagyobb formátumú kritikusa, a maga lenyűgözően szuverén gondolkodásával *irányzatok fölötti jelenség*, róla e helyütt is külön kell szólnunk. Bíráló tevékenységét a korszerű, egyetemes távlatú magyar irodalom értékképének a kidolgozása határozta meg. Egy-egy írói életműben a „kort és népet” kereste, mindig a tárgyon átsugárzó létbölcselet fényében. Péterfy világképteremtési kísérletének nem kedvezett a legutóbbi korforduló irodalma, ezzel is magyarázható, hogy legmagvasabb tanulmányait arról a tüneményes félszázadról írta, amelyet Madách, Arany, Kemény egyéniségének a fénye ragyogott be.

Kritikatörténet-írásunk egybehangzóan állítja, többnyire rosszálló hangsúllyal, hogy Péterfy kívül maradt korán, nem mérte fel szellemi helyzetét, nemzedéke irodalmi törekvéseit, a magyar széppróza megújulási kísérlete iránt egyáltalán nem érdeklődött, a fellépő írók megítélésében pedig teljes mértékben a Gyulai képviselte álláspontot tette magáévá, ezért a korszerűbb irodalmi tudat kialakításához sem járulhatott hozzá.¹⁷ A kortárs irodalomtól mereven elzárkózó konzervatív Péterfyről kialakított képet *árnyalatosabbá tehetjük*, ha figyelembe vesszük azokat az írásait, amelyek 1880 és 1899 között jelentek meg a Budapesti Szemlében.

Péterfy jó arányérzékkel és kivételes karakterizálóerővel megrajzolt miniatűr portrékat készített, ne feledjük, az akkor még kezdőnek számító Bródyról, Herczegről, Justhról, Peteleiről, s tévedhetetlen biztonsággal hívta fel a figyelmet írói erényeikre és hibáikra. Ha a fogadtatás tükrébe pillantva Péterfy *utóéletét* is számbavesszük – például Babits 1910-es, Nyugatban megjelent méltatását –, nyomban világossá lesz, hogy a népnemzeti klasszicizmus esztétikáját megszüntetve megőrző, korszerű realizmus-felfogásával, lélektani mélységű műközpontú elemzéseivel hatékonyan formálta a kortárs műbírálat szemléletét, ily módon az irodalomkritikai gondolkodás századvégi megújulásában is rangos hely illeti meg.

A tragikushoz vonzó Péterfy – kritikái, tanulmányai s különösen műfajelméleti megjegyzései tanúskodnak erről – kevésbé tartotta alkalmasnak a novellát a 80-as és 90-es évek életérzésének megszólaltatására, s bár a Budapesti Szemlében 1880-tól csaknem húsz éven át ő írta a legszármottevőbb bírálatokat az

említett műfajról, a tragédiát háttérbe szorító kisformák térhódítását megadó rezignáltsággal vette tudomásul. Péterfyt joggal sorolhatnók az irodalmi műfajok fogalmainak paradigmáját kutató tudomány rendszerezése alapján az a priori poétikák képviselőihez, ha megfeledkeznénk arról, hogy felfogása ebben a tekintetben is lényegesen módosult. Egyre nagyobb megértést tanúsított a novella iránt, miután belátta, hogy a korforduló szellemisége és helyzettudata nem a tragikusban, hanem a *tragikomikusban* jut kifejezésre érvényesen.

A teleologikus világképekre építő gondviseléstannal következően leszámoló kritikus előtt a 80-as évek végére egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a liberális történetfilozófia elképzeléseivel keserű komédiát játszik a történelem. Felismerte, hogy végképp eljárt az idő az eszményítő realizmus jellemábrázolásról alkotott felfogása és műfaji kánonja felett, mert ennek a tudattörténeti korszaknak a lelkiségét és tragikumát a kiszolgáltatott, magára maradott kisember is magában hordozhatja: „mikor egy szegény másoló egy novella hőse lehet, melybe nemzetének egy vezérírója mintegy a lelkét beléadja, akkor nehéz dolog egy másik írónak teljes hitelű költői romantikával például Rurikokat tragikus Hő-sévé tenni”.¹⁹ Péterfy következetesen bírálta az esztétikát ideológiává áthangszerelő „előíróan normatív” irodalomfelfogást, tehát a konzervatív nemesi liberalizmusnak azokat a képviselőit, akik a közösség-szolgálat erkölcsi fedezetével Gyulai eszméit eltorzították, Arany örökségét meghamisították, s a kegyelet pajzsával felvértezve, a „hazafiság nevében a kritikától feltétlen hódolatot kívántak”.²⁰

A művészet autonómiájának védelmében bírálta például Greguss Ágost *Rendszeres széptanát*. Péterfy szerint Greguss feloldja a morálfilozófiában és a történelembölcsleletben a művészetet, „földaldozza az esztétika önállóságát”, mert nála az esztétikai fogalmak „nem saját földjükön teremnek, kölcsön kell venni őket az etikából, és nincs biztosítva sehol, mily törvény vagy milyen mesterség az, mely az esztétika terén azoknak egészen más természetet ad”.²¹ A klasszicizmus esztétikai alapelvére építő eszményítő realizmus harmónia-követelményét is elveti, mert belátja, hogy a világban nem érvényesül a nemzeti-liberális történetfilozófia tételezte morális igazság. Ezért sem érthet egyet

azzal a felfogással, mely szerint „az egész széptan feladata a jóból és igazból magyarázni a szépet”.²² Az öntörvényű világképeket építő írók szuverén formateremtésének *alkotáslélektani* értelmezését tekintette Péterfy az esztéta legmértöbb feladatának, tehát éppen azt, ami fölött Greguss szemet hunyt, mintha „a produktív fantáziának sajátos törvényeken alapuló mágikus munkája” másodrendű dolog volna.

Péterfyt is felelősséggel töltötte el az a mélyreható irodalom-szociológiai változás, melynek eredményeképp a századvégre kialakult az irodalmi élet modern szerkezete, intézményrendszere, s a magyar kultúra fokozatosan bekapcsolódott az európai szellemi áramkörbe. Értékfogalmának középpontjába ezért állította a hatásoktól megszabaduló, merész szuverenitását alkotó egyéniséget, aki eredeti látásmódjával és erős alakító erejével képes öntörvényű világot formálni természetes élményeiből. A világirodalom kölcsönhatásában fejlődő kortárs magyar irodalom egy-egy alkotása a fent elemzett átalakulási folyamat szempontjából is érdekelte, tehát mindenekelőtt azt vizsgálta, mennyi a műben a reminiscencia, a modor, a pillanathoz kötött divat, s mennyi benne az „örökké való” érték. Megbocsátó iróniával beszélt a kiforratlan lelkek romantikus rajongásáról, de *maró gúnnyal* a magabiztos, pozitív világszemléletekről. Fájdalmas szkepticizmusával mégsem a nagy rombolókat, hanem az új szellem alapjait építő, kételyektől tépett embereket becsülte a legtöbbre.

Az értékőrző kritikus megkülönböztetés nélkül hagyománytagadónak bélyegezte a századvégi művészeti megújulás valamennyi törekvését, a novellaírók esztétikai gyakorlatát éppúgy, mint A Hét vonzásköréhez tartozók irodalomszemléletét. Az átmeneti korszakok recepciós helyzetének jellegzetes vonását ismerhetjük fel ebben a tudatosan átideologizált, egyértelműen elutasító ítéletben és gondolkodói magatartásban, amely egy konzervatív ízlésnormának értéktulajdonító mozzanatot kölcsönöz oly módon, hogy a nemzeti irodalom védelmében lép fel, ezért értékrendjét általánosítja és kiterjeszti az olvasókra, s így a másokért szólás erkölcsi fedezetével a *nekik tulajdonított* elvárásrendszer felől igazolja álláspontját. A korszak kritikáinak áttekintése után számunkra legalábbis az valószínűnek látszik, hogy a fent jellemzett ítéletalkotói beállítódás nem igazán járult hozzá

a korszerűbb irodalomértés feltételeinek megteremtéséhez, mert a nemzeti irodalomból így módon kirekesztett kísérletező író, és a megváltozott írói gyakorlatot tudatosító kritikust elvonta valódi feladatától, a tényleges hagyományfeltárástól, az újabb szemlélet- és formálásmódokra termékenyen sugárzó elsüllyedt tradíció hajszálgyökereinek a feltárástól, s helyett egy, az eredeti kérdésfeltevés szempontjából terméketlen, mert eredendően nem a megnevezett tárgyról folyó vitába kényszerítette.

A Beöthy-féle konzervatív nemesi nemzettudat és irodalomszemlélet *élesen* felvetett kérdései *szükséges* válaszokat hivatkozott létre. Úgy véljük, egyetlen jellemző – vég nélkül szaporítható – példa is megvilágíthatja, milyen alapelvet érvényesített következetesen az értékmegújításra törekvő kritikus az ilyesfajta vitákban: „A nemzeti művészetet nem körülhatárolt iskolákban, nem az ‘extra Hungariam non est vita’ zsíros dogmájára épített sovén exkluzivitásban kell keresni, hanem magyar egyéniségekben, akik bármiről írnak és bármilyen különböző módon is, magyarok”.²³ A Hét munkatársa bátran síkraszállt Beöthy ellen, mikor ez a Kisfaludy Társaság elnöki székéből előbb azzal vádolta a 90-es évek fiatal magyar novellistáit, hogy munkásságukba az idegen szellembe olvadás készségének a nyomai jelentkeztek, majd megnyugvással vette tudomásul: „a magyar múlt újra közelebb férközött íróink lelkéhez”.²⁴ A Beöthy-képviselte irányzatra jellemző nézet ez, amely A Hét munkatársa szerint elvitatja a modern magyar írótól azt a jogot, hogy „mint másutt, a társadalom bírāja, eszméinek bábája s fejlődésének részese” legyen. A Hét irodalomfelfogására jó példa lehet az, ahogy megtagadták a konzervatív nemesi agrárizmus elvárásait, amelyek értelmében „a magyar irodalom akkor marad meg nemzetinek, ha nem recipiálja a magyar jelent”.²⁵ A népnemzeti kánont tagadók annak a Péterfynek a szellemi örökségét vallották magukénak, „aki semmitől sem irtózott jobban, mint ami békót tesz a csapongó lélekre, s alig volt korlátoltság, amelyet veszedelmesebbnek tartott a nemzeti sovinizmusnál”. A hazafiatlanság vádját önérzettel utasították vissza a korszerű, eleven társadalmi kérdéseket megszólaltató elbeszélés védelmében, mert az volt a meggyőződésük, hogy a „magyar szellem” tárgyias szemléletétől nem lehet idegen az az irodalom, amelyben a nemzet magára ismer. A további

részletező elemzés helyett Németh G. Béla nagyszabású művelődéstörténeti tanulmányaira utalhatunk, amelyekben a szerző pontosan jellemezte a polgári törekvéseket háttérbe szorító századvégi középburzoi ideológia eszméletének hatását.²⁶

A hivatalos irodalomfelfogással szembe fordulók – a többi között – Arany Lászlót tekintették a 67 utáni korszak „legnemzetibb írójának”. Amit róla A Hétben írtak, inkább a 90-es évek újító szellemű novellistáira illik, mindenesetre fényt vethet a korfordulón átalakuló irodalomszemlélet és nemzettudat némely jellegzetesnek mutakozó vonására. Érthető módon ahhoz az Arany Lászlóhoz vonzódtak a többszörös kötődésű, szabad értelmiségi státusú írók és kritikusok, aki véleményük szerint súlyos örökséggel, a társadalmi küldetés tudatával érkezett az irodalomhoz, mégis visszhangot vertek benne a változó idő eszméi, és „elmúló korszakok aspirációi helyett” az európai szellem mélyáramai hatották át gondolkodását. Egyén és közösség patriarchális viszonyát átértelmezve korszerű személyiséggel és magatartásformát alakított ki, erre alapozva megalkotta a hazai viszonyokba illeszkedő, de az európai művészetekkel kölcsönhatásban fejlődő, önelvű irodalom fogalmát, s ezáltal a nemzeti sors kérdéseit is egyetemesebb távlatba állította.²⁷ Arany Lászlóban „a nemzeti érdek teljesen feleződött a magán-ember érdekeivel”, mert felismerte, ahhoz, „hogy a költő közvetlen érintkezésbe léphessen korával, más és más hangon kell szólalnia az idők szelleme szerint, és az állandó érzés kohójában más és más érzéseket kell beolvasztania a nemzeti öntudat érczébe”.²⁸ Magasztos nemzeti hivatásának tehát az író akkor felelhet meg igazán, ha „az eleven valóság képeit tükröztető” műveiben „az új idők vágyai és szükségletei kifejezésre találhatnak”.²⁹

Az újabb elbeszélők novelláit védelmező kritikus érthető módon nemegyszer ideológiai megfontolásokat is mérlegelt, amikor azzal ajánlotta az író kötetét az olvasó figyelmébe, hogy a tiszta európai igényeket kielégítő irodalom „anatómijai” éppúgy örömet lelhetnek benne, mint azok, akik mindennekfölött „élénken kifejezett” nemzeti sajátosságokat keresnek a művészetben.³⁰

A népnemzeti irányzattal szembe szállók elkeserítőnek látták a századvégi kritika helyzetét, amely elvesztette hitelét a közönség előtt, s erre való hivatkozással a lapszerkesztők is háttérbe

szorították. A Hét jegyzetírója szerint a kritika úgy nyerheti vissza régi tekintélyét és méltóságát, ha felülemelkedik az irodalom pártharcain, megbízhatóan tájékoztat és becsületesen értékeli.³¹ Mindenekelőtt az irodalom érdekében kell megújítani a kritika szellemét, hisz mintegy az önmagával meghasonlott műbírálat ellenére jött létre az a magas színvonalú magyar irodalmi kritika – tegyük hozzá, A Hét elsősorban az újabb kisprózára gondolt –, amelyet a nagyközönség már csak azért sem fogad el, mert az írók iránt évtizedeken át túlzott jóakaratot mutató kritika ítéleteivel szemben erős fenntartásokkal él. Magától értetődően nem az idősebb nemzedék súlyos egyéniségeitől, hanem az ifjabb generáció nyugtalan szellemű alkotóitól remélték, hogy „elfogulatlan igazságérzetükben” (!) megerősödve megújítják az irodalomkritikai gondolkodást. A korforduló esztendeiben egyenesen egy új aranykor közeledtét jövendölték, s kétségbeesetten vették tudomásul, hogy az irodalom fölött pálcát tört a közönség.³²

A korfordulóra igen jellemző az a bírált műtől mintegy függetlenedő, kritikára felelő, rejtett vagy nyíltan megnevezett polémia, amely többnyire „*metakritikai*” természetű, más szóval az esztétikai ítélet helyességét a benne formát öltő értékelő elvek felől veszi szemügyre. A Budapesti Szemlében például szemére vetették Tömörkénynek, hogy keresett és modoros. A Hét megnevezetlen kritikását feltehetően nem az etnográfiai különlegességek iránt érzett vonzalma indította arra, hogy szembeszálljon ezzel a véleménnyel, hanem a recensens ítéletalkotásának belső logikája.

A századforduló irodalomértését, a jellegzetes befogadói magatartást és recepciós beállítódást nagymértékben befolyásolták azok a tankönyvek, irodalomtörténeti kompendiumok, amelyek a Beöthy-féle könnyen megemészthető általánosságokat sulykolták a tanulóknak. A század végén a gimnáziumokban – a felekezeti iskolák sajátosságaitól eltekintve – Greguss: *Magyar Költészettanát*, Riedl olvasókönyveit, majd a század elején Négyesy tankönyveit használták, de voltaképpen Beöthy kézikönyve, *A magyar irodalom kis tükré* volt ekkor „a stílusminta és mérce a középiskolákban”.³³ Riedl ugyanebben az esztendőben napvilágot látott, jóval színvonalasabb füzeté, *A magyar irodalom főirányai* abból a szempontból tekintette át a „magyar szellemi élet fő irányait”, hogy „mily mértékben gyökereznek meg, változnak el és gyümöl-

csöznek a mi kultúránk érdekében az európai társadalom nagy szellemi impulzusai”.³⁴ Mégis hamar feledésbe merült, Beöthy „ünnepi ajándékából” pedig lett „majd félszázadon át a tanárság konzervatív felének biblia”.³⁵ 1897-ben több mint húsz magasztaló méltatás jelent meg Beöthy kötetéről a *szaklapokban*.³⁶

Ezért is üdvözölték örömmel A Hétben azokat a kezdeményezéseket, folyóiratkiérleteket, kiállításokat, művészeti szalonokat, amelyek a századvégi „ízlésbeli és kultúrabeli differenciálódások ... és a gyökeresen külön való hitvallások számára külön templomot” építenek, hogy „az ortodoxok száraz dogmái ne nyomhassák el a fiatal és életképes gondolatokat”.³⁷

A művészet erkölcsnemesítő hivatását középpontba helyező értékelők bizonyos élményköröktől szerették volna távol tartani az újabb írókat. Velük szemben Ignótus azt vallotta, hogy egy műalkotás morális értékét nem az határozza meg, „hogy a benne foglalt vagy általa ábrázolt avagy jelképezett dolgok erkölcsösek-e vagy sem”, hanem az elbeszélői távlat, az anyagot megformáló írói világkép és modalitás.³⁸ Realizmus és naturalizmus között a konzervatív esztétika képviselői még a 90-es években sem láttak lényeges különbséget, s mindkettőn valami kezdetleges, alakítás nélküli, kihívóan durva ízlésű művészetet értettek.³⁹ A modern irodalomra alkalmazva ezek az irányzat-megnevezések értékítéletet fejeztek ki. Lényegében azokat a műveket minősítették, amelyek a rút, a torz, az erkölcstelen felé vonzódtak. Kóbor Tamás például visszatartott iróniával ismertette a Petőfi Társaságban elhangzott beszédek ominózus fordulatait, hogy „a csatornák bűvárainak” aposztrofált modern írók is okulhassanak belőle.⁴⁰

A korszakban is jelentős szellemi áramlat, a pozitivizmus⁴¹ ismeretelméleti kiindulópontját Péterfy sem fogadhatta el, mert a természetelvű induktív filozófia lemondott a metafizikáról. Spencer determináció-tana felszíni megfelelések alapján párhuzamba vonható Péterfy tragikumfelfogásával, az emberi sors megítélését illetően mégis lényegileg különbözik tőle, mert Spencer a társadalomban működő természeti törvénnyel megmagyarázhatónak vélte azt, amit Péterfy valójában kiszámíthatatlannak gondolt. Egyértelműen elutasította viszont a Taine-féle fiziológiai alapozású lélektan emberképét és művészetfelfogását. A történelemre alkalmazott természettudományos módszer Péterfy

szemében éppolyan képtelen gondolat, mint a pszichológiává transzponált metafizika és a fiziológiává tett pszichológia. Az „ösztönök pszichológiája” azért hódította meg Péterfy szerint a kortárs szépprózát, mert a XIX. század második felében uralomra jutott pozitivistá filozófiák anyagelvűsége és biologizmusa átformálta az írók emberképét, így juthattak el ahhoz a torz felfogáshoz, hogy az ember nem egyéb, mint természeti ösztönök mechanizmusa. A naturalistákkal szemben Péterfy a személyiség lényegét az ember magasabb értékekre irányuló szellemi-erkölcsi dimenzióiban látta. Érthető módon vonzódott tehát azokhoz az írókhoz, akiket erkölcsi erő, lelki fegyelem, szenvedélyen uralkodni képes akarat, mély önismeret, felelősségtudat és komolyság jellemzett. Szellemes fölénytel mutatott rá a naturalista esztétika ellentmondásaira. Mindenekelőtt naiv, mechanikus ismeretelméletét és egyoldalú emberképét bírálta. Ő egyetemesre utaló jelképiséget és filozófiai lényeglátást kívánt a jó művektől, s e magas követelménynek az „orvosságzagú” kísérleti regény nem felelhetett meg. Akárcsak a konzervatív bírálók, Péterfy is szándékosan – bár más megfontolásból – eltúlozta a naturalista esztétika egyoldalúságait, s legszélsőségesebb megállapításaira helyezte a hangsúlyt, midőn sommásan elítélő véleményét kialakította Zoláról. Szerinte a Claude Bernard kísérleti orvostanát követő író „az embert beteg állatnak nézi, a világot bonczteremnek, az életet rothadásnak, az emberiség szellemi fejlődését fiziológiai funkciók játéknak”.⁴² Péterfy úgy gondolta, hogy a művészet azért sem válhat ebben az értelemben tudománnyá, mert éppen abban érzi otthonosnak magát, ami a tudósnak megfeytetlen talány marad: az élet csodájában. Amít Zola kísérlet útján nyert látáletnek, emberi dokumentumnak gondol, az szerinte pusztán elméleti konstrukció. Az írói fantázia helyét nem foglaltatja el az elemzés és a megfigyelés. Hibás feltevése alapul a teremő egyéniség eredeti képzeletétől független, objektív megfigyelés: „a tudós az életet boncolja, a regényíró az élet s a saját képére új életet terem”.⁴³

A népnemzeti esztétikával szembeforduló kritikusokra bizonyos értelemben felszabadító hatást gyakorolt a klasszikus pozitívizmus tényfeltáró módszere, mely megkövetelte a kutatótól, hogy elméleti előfeltevések nélkül közeledjek az általa vizsgált

jelenséghez, ily módon nyitottabb szellemiségre, elfogulatlanabb megértésre ösztönzött.⁴⁴

Az újabb novellistákat merészebb témaválasztásuk miatt elitáló értékelőkkel szemben Ignótus szállt síkra a 90-es években, s ekkor még kissé homályos szavakkal, de egy új korszak szellemét sejtetve egyetlen kötelező érvényű „norma” bevezetését szorgalmazta: az írói szabadság feltétlen tiszteletét: „A tudomány tárgya a világ, a makrokozmosz, a művészeté a világok a mikrokozmoszok, az amilyennek az egyes művészek a világot látják. Minden tudós-
nak a világot ugyanolyan szemmel kell néznie, a művész nézheti, amilyen szemmel akarja, épp ezért, míg az igazi tudományban mindig csak egy irány jogos és lehetséges, a művészetben minden irány az”.⁴⁵ A Hét vonzásköréhez tartozók, annak ellenére, hogy a 90-es évekre önálló kritikai arcú alakítottak ki, megfogalmazták művészeti ideáljaikat, s alkotó műhelyeiket is kialakították, síkraszálltak az *irányzatos irodalomfelfogás ellen*. Egyéniség-központú esztétikájuk alapjával hozható összefüggésbe a társadalmi, politikai, morális szükségletektől meghatározott irodalmi közösségektől való tartózkodásuk. A művészi autonómia feltétlen elismerését hirdették, s ennek megfelelően azt vallották, hogy minden író haladjon a maga útján, alkosson tehetsége belső törvényei szerint, s az egyes áramlatokhoz való vonzódását a lelkében hordja, ne a „tagsági könyvében”.⁴⁶

2. A századforduló irányzatai a Nyugat hőskoráig

A századforduló megváltozott létérzékelésétől áthatott kritika értékelő elveit célszerű a filozófiai gondolkodás felől megközelíteni. Ennek a területnek akárcsak a részleges feltárása is talán kritikátörténetünk legidősebb feladatainak egyike. A klasszikus modernség a művészetről való gondolkodásban jelentett valódi fordulatot, de már a magyar századforduló irodalomszemléletében is olyan változások figyelhetők meg, amelyek megerősíthetik egy szélesebb hatókörű feltevésnek a megalapozottságát. Úgy látszik a teleologikus világképek és értékrendszerek válság-élményétől meghatározott kortudat valóban „olyan kérdéseket vetett föl, amelyek szükségképpen ontológiai válaszokat hívtak létre”.⁴⁷ A szemrevételezett *rendkívül heterogén* kritikai anyag azonos irányba mutató gondolatainak bemutatásához leginkább alkalmazható eljárásnak talán az bizonyulhat, amely mindenke-előtt a kanti ismeretkritika radikális továbbfejlesztésére vállalkozó századeleji irányzatok episztemológiai előfeltevéseit veszi számba kizárólag a magyar irodalomkritikai gondolkodás összefüggésében. A kanti örökséghez való viszony alapján két olyan bölcséleti törekvést különíthetünk el a századvégen, amelyek párhuzamba vonhatók a műbírálat legátfogóbb típusaival: a rendszeralkotó, objektív értelem elméletei az értékőrző gondolkodási mintával, a metafizikát tagadó, szubjektív, lélektani teóriák pedig az értékmegújító szellemi irányultsággal.

Az előbbieket viszonylag homogén egységet alkotnak a századelő irodalomkritikai gondolkodásában. Egy mélyrehatóbb elemzés feladata lehetne annak kimutatása, hogy értékfogalmaik eredetét és filozófiai megalapozását illetően mennyire különböztek egymástól még ennek az irányzatnak a képviselői is. E helyütt a főbb típusok vázaltszerű jelzésére szorítkozhatunk.⁴⁸

Az objektív normateremtő törekvéseket képviselő Alexander-iskola Ignotussal egyidőben dolgozta ki a maga merőben anti-impresszionista kritikaelméletét. Emlékeztetnünk kell arra, hogy éppen A Hét első évfolyamában jelentek meg egykor

Alexander Bernát írásai a *deskriptív* műbírálatról, amelyekben szinte betűről-betűre elismételte azt, amit a Budapesti Szemlében az idő tájt nagy megbecsülésnek örvendő Paul Bourget mondott a konzervatív kritikáról: a kritikus nem helyezkedhet a meggyőződéses bíró szerepébe, egy túlságosan határozott irodalmi krédó egyértelmű a kritikai szellem tagadásával, az „elfogulatlan” megértés alapfeltétele az elemzés, tehát a leírásnak meg kell előznie az értékelést. Gyulai azért szállt vitába ekkor Alexanderrel, mert úgy vélte, hogy a deskriptív felfogás elvitatja a kritikustól az értékelés, a bírálat jogát, holott Alexander minden kétséget kizáróan kifejezetten a magyar kritikában uralkodó konzervatív esztétikai normák alapján történő ítélkezést utasította el, magát az értékelést pedig a bírálat legfelsőbb fokának gondolta: „Aki kész szabályokkal dolgozik, melyek azonban vajmi gyöngye legitimációval rendelkeznek”, megelégedezik arról, hogy „maguk a normák az idők folyamán változnak, s nincsenek, de nem is lesznek soha kodifikálva”.⁴⁹ Különös mód Alexander a századelőn már arra kényszerült, hogy az impresszionista kritika minden mértéket elvető szubjektív önkényével szemben vegye fel a küzdelmet egy törvényalkotó, érvényes értékek szerint ítélő normatív kritika nevében.

Irodalomtörténet-írásunk a kétféle gondolkodásmód *alapvető különbségére* helyezi a hangsúlyt. Első látásra ez talán kézenfekvőnek látszhat, épp ezért érdemes ráirányítani a figyelmet arra, hogy másfelől az említett irányzatok – később látni fogjuk – lényeges pontokon érintkeznek is egymással.

Szilasi Vilmos, Dénes Lajos, s bizonyos értelemben a fiatal Lukács is a kanti örökségből indultak ki, de végső soron a priori lélektani törvényszerűséggel, a pszichikum formaszükségletével alapozták meg metafizikai értékrendszerüket. Az irodalomtörténet értékfogalmát elkülönítették a kritikáétól, mert úgy gondolták, hogy az irodalomtörténet azokat a műveket választja ki az irodalmi folyamatból, amelyek egymásra való hatás szempontjából összefüggő történeti sort alkotnak, a kritika értékei ellenben nem hatásértékek, hanem az egyes irodalmi műre irányulnak. Ezeknek az értékeknek az egyetemes érvényességét a pozitívizmus természettudományos, tapasztalati elvére építő módszerével nem tartották igazolhatónak: „Értékeket, amelyek szerint ítélni

akarunk nem szabad származtatni előttünk lévő tapasztalati esetekből ... ha az értékek a tapasztalaton kívül esnek, akkor olyan viszonyban vannak az egyes esetekkel szemben, mint a fogalom”.⁵⁰ Az érték tehát Szilasiék felfogásában a valóságban nem létezik, pontosabban nem a valóságban létezik, mert fölötte áll az „egyes eseteknek”, vagyis normatív és abszolút. Független a tapasztalatoktól, és nem változik a külső környezet hatására.

A későbbi irodalomtörténeti megítéléssel szemben már a kortársak is teljes joggal mutattak rá, hogy az ellenlábas szemléletet képviselő úgynevezett „impresszionista” kritika is kidolgozta a maga értékelő elveit, ha úgy tetszik normáit. A két irányzatot felfogásunk szerint alapvetően az választotta el egymástól, hogy az „impresszionisták” nemhogy abszolútnak, de állandónak sem tekintették az értékeket.

Az Alexander-iskola képviselői az értéket olyan forma-értéknek gondolták, amely a lélek „formaszükségleteinek” felel meg, tehát normatív, mert egészen más területről való, mint a tárgyak, amelyekre alkalmazzák. A formát, mint a tapasztalaton kívül álló a priori és nem keletkezésnek alávetett pszichológiai szükséglet kifejezőjét kantiánus értelemben használták. Ezen a ponton megoldhatatlannak látszó elméleti problémákkal találták szemben magukat. Szépnek az egyetemes formát tekintették, azt, ami egy abszolút lelki „formaszükségletnek” kielégülést ad, s ez utóbbit nevezték Szilasiék a *rend* kategóriájának: „Azt a műalkotást érezzük szépnek, amelyet a rend kategóriája mellett tudunk érzékelni”.⁵¹ Könnyen belátható, hogy a rend minden egyes ember sajátos lelki életének a ténye, tehát nem lehet olyan általános, mint Kant szemléleti formái, vagy az oksági kapcsolat kategóriája. Talán ezért kényszerültek bevezetni a „magasabb értelemben vett” szubjektivitás kategóriáját, amely „magától értetődőn” a *kritikusban* öltött alakot. Az objektív értékítélet ismeretelméleti problémájára tehát Szilasiék sem adtak megnyugtató választ. Voltaképpen Arany esztétikájának a harmóniaelvét újították föl, s filozófiai megalapozására tettek kísérletet. A kritikus az Alexander-iskola képviselői szerint normatív értékek alapján ítél, s azokat a műveket méltányolja, amelyekben „a lélek egyensúlyba hozza az élet kettősségét és rendet teremt magának a korviszonyokban”.⁵² A kritika szembesíti a művet a „rendszerűségek-

kel”, s mindenekelőtt azt vizsgálja, hogyan fogja össze az élet széthulló elemeit, hogyan teremti összhangot élmény és gondolat között.

Az érvényes esztétikai normák kimunkálására vállalkozók irányzatán belül az értékfeltárás újabb változatát képviselik azok a kritikusok, akik az esztétikai jelenségek pszichológiai elméleteit (Lipps, Wundt) hasznosítva az „ideális” esztétikai *hatás* törvényeit kutatták, s az irányadó „pszichológiai befolyás” normáinak az értékelméleti megalapozását tűzték ki célul.⁵³ Belátták, hogy tökéletesen megbízható módszer nem áll rendelkezésükre az értékek feltárásához, s némi önkritikával állapították meg, „hogy azok a művészeti stúdiumok jelölték meg ebben az irányban a kutatás célravezető útját, amelyek minden normatívum létjogosultságát tagadták”, vagyis a pszichológia és a szociológia. A műalkotásokból elvont immanens érték létjogát elismerték, mégis fenntartották a kantiánus axiológia álláspontját, s felfogásukat összeegyeztethetőnek vélték azzal a szociológiai ténnyel, hogy az egyes korok és társadalmi rétegek művészeti ízlése és esztétikai értékrendszere történetileg változó. A gyakorlati kritikában merően alkalmazták értékelő elveiket, ennek ellenére egy korszerű *történeti poétika* megteremtésének az *igényét* fogalmazták meg. Az esztétika feladatkörét a tetszés-normák feltárásában jelölték meg, a poétikáét pedig a történetileg változó normák kölcsönhatásában fejlődő alkotásmódok szabályainak megállapításában. Elismerték a kritika műfajának viszonylagos önállóságát, de nem helyezték egy sorba a műalkotással, mint az impresszionisták, s voltaképpen a kritikának azt a közvetlen tárgyán túlmutató szerepét tagadták, ahol az önálló világértelmezés kezdődik. Az objektív ismeret védelmében vitatták el a kritikától a művészet jogcímét, mert tartottak tőle, hogy a kritikus erre való hivatkozással minden tévedését igazolhatja.⁵⁴ A századelő értékőrzői már meglehetősen szkepszissel ítélték meg a kritika hatását. Erőteljesen kételkedtek abban a múlt századi elképzelésben, hogy az esztétikai szempontú műbírálat a művészi szemléletet, az olvasók irodalomról való gondolkodását, ítéletét és értékrendszerét átalakíthatja.

Kritikatörténet-írásunk joggal tekinti Ignótust az úgynevezett „impresszionista” irányzat vezéregyéniségének. A Nyugat iroda-

lomszemléletének előzményeit elemző tanulmányok, úgy látszik, nem hangsúlyozták kellő nyomatékkal, hogy a világban tételezett törvények alapján ítélő kritika lehetőségét filozófiai megfontolásból elvető Ignotus, voltaképpen az *objektív ismeret utáni leküzdhetetlen vágyát szólaltatta meg harsány programnyilatkozataiban*. Szélsőséges szubjektivizmusát és individuum-központú világképét ebben a tekintetben is *azokkal az ismeretkritikai irányzatokkal rokoníthatjuk*, amelyek tagadták a rendszerteremtő filozófiák objektív idealizmusát, mégis *rejtett metafizikát alkotak*: „Jó volna tudni, s ha tudna az ember biztos mértékkel mérni. De nem lehet. Világ nincs a világon, csak Én-ek vannak, melyek magukról tudnak annyit, amennyit, s addig, ameddig. Egyéb tudás nincs. És egyéb törvény sincs, mint az Én-ek titkos és megragadhatatlan törvényszerűsége. Jó volna, ha lehetne a kritika a világon. De nem lehet. Hát tegyünk úgy, mintha nem is vágyakoznánk utána” – írta keserű iróniával Ignotus.⁵⁶ A századelőn oly gyakran *ismertetett* szubjektív, lélektani irányzatokhoz sorolható filozófusok Paulsen, Verworn és Mach *elméleti igényrel alapozták meg az értékmegújító, objektív normákat tagadó* kritikusok impresszionista gondolkodását. Csak néhány kiragadott megjegyzést fűzhetek a tárgyhoz, abból a megfontolásból, hogy hozzávetőleges pontossággal érzékeltessem a korábban mondottak szellemében az úgynevezett „impresszionista” kritika szemléletének rétegzettségét. Talán ebből a látószögből is ráírnyíthatjuk a figyelmet arra, hogy az „impresszionisták” is rendelkeztek kritikai elvrendszerrel, értékelő normákkal. Nem utolsó sorban az irányzattörténeti besorolás nehézségeire is utalhatunk, különösen ami a metafizikához, az objektív érték feltételezéséhez, és a saját kritikai tevékenység elvi tisztázásához való viszony szerinti megkülönböztetéseket és csoportosításokat illeti. Az imént említett gondolkodók mindhárman Kanthoz kapcsolódtak.⁵⁶ Paulsen az öntudat megfigyelésétől remélte a magánvaló megismerését: ha ahhoz a valósághoz akarunk közel férközni, „amely minden látszat alatt fekszik”, akkor a szubjektív lelkiállapotokat kell tanulmányozni, mert az öntudat kívül esik a jelenségek világán, közvetlenül adott.⁵⁷ A dolgok lényegét tehát nem az érzéki észrebevés, hanem lelki élményeink megfigyelése által ismerhetjük meg. A gondolat mögött nincs még egy dolog, egy

magánvaló, mint a külvilág jelenségei mögött, ahogy azt Kant tételezte, következésképp a gondolatokban és érzésekben nem a jelenséget, hanem *magát a lényeket* fogjuk fel. Paulsen így jutott el az objektum-szubjektum viszony olyasfajta átértelmezéséig, mely szerint *nem létezik kétféle világ, tehát a külsőt is olyannak kell elgondolnunk, mint a lelki életet.*

Verworn pszichomonizmusára sem ismeri el a testi és lelki világ kettősségét. A lelki folyamatokon kívül eső jelenségeket, ha egyáltalán léteznek ilyenek, csak a pszichikumhoz hasonlókként tartotta elképzelhetőnek: „Ha meg akarjuk érteni a világ törvényszerűségét, akkor a lelki élet világát kell megismernünk”.⁵⁸ Verworn, Paulsenhez hasonlóan úgy vélte, hogy nem a külvilág, hanem egyedül a szubjektum lelkiállapota képezheti megismerésünk közvetlen tárgyát, tehát a belső tapasztalás, öntudatunk mutatja meg a teljes valóságot, míg érzékeink útján a külvilágról csak mint jelenségről lehet tudomásunk.

Mach a megismerés kritikai elméletét fejlesztette tovább. Véleménye szerint Kant a tapasztalás a priori feltételeit kutatta: ilyenek a tér és az idő, mint szemléletünk formái, azután a megismerés logikai formái, az okság, a szubsztancia, az egység. Ezek a szemléleti és logikai formák önmagukban üresek, még érzeteknek kell hozzájuk járulni ahhoz, hogy a tapasztalat határain belül ismereteket szerezhessünk. Az érzetek anyagával azonban Kant nem foglalkozott, ezt adottnak tekintette. Mach éppen ellenkezőleg járt el. Ő is abból indult ki, hogy a tapasztaláson kívül nincsen megismerés, de a tapasztalat végső elemeinek éppen a Kant által elhanyagolt érzeteket, az érzetek tartalmát tekintette. Mach filozófiai álláspontja szerint a dolgoknak nem lehet abszolút valóságot tulajdonítani, nincs különbség a tünemények világa és aközött, aminek a tünemények *látszanak*. A valóság hiánytalanul feloldható szubjektív észlelésekre. Kant szemléleti formái is az érzetekhez tartoznak, az értelem logikai formái pedig teljességgel nélkülözhetők. Arra a kérdésre azonban, hogy mi módon kapcsolja össze az emberi értelem a beléje jutott érzeteket, Mach is *metafizikai választ adott*, mert a kantói kategóriához hasonló a priori törvényt tételezett: *a gondolkodás ökonómiáját*, amely a lelki egységet biztosítja.

A századvégen–századfordulón a fent jellemzett egyéniség-központú szemléletek térhódításával új hermeneutikai beállítódás jelent meg. A szubjektivitást ontológiai adottságnak tekintő normaellenes, értékmegújító kritikusok azt vallották, hogy az esztétikai ítélet egyetemes érvényességét egyetlen axiológiai elmélet sem szavatolhatja. Ebből következő esztétikai liberalizmusukkal összhangban tartózkodtak attól, hogy koruk művészetében integratív irodalmi eszméket, követendő irányokat jelöljenek ki. Amit a szecessziós képzőművészekről írtak a múlt század végén, az ő felfogásukat is jellemzi: új gondolkodásmód jelent meg a korfordulón azokkal a művészekkel, „akik nem azt mondják, hogy mi vagyunk az érték, az igazság, az egyedül üdvözítő tökéletesség – csupán azt érzik, hogy ők ... egészen másként értelmezik a művészetet ... bizonyos dolgokban hasonlóan gondolkodnak, s ez teljesen hiányzott a múlt századbéli generációból”.⁴⁹ A novellásköteteket szemlélő értékmegújító kritikusok mindenekelőtt az egyéniség megnyilatkozását keresték a művekben, s az írók legfeljebb korábbi önmagához hasonlították. Óvakodtak attól, hogy a kortárs széppróza alkotásaiból kiemeljék a hasonló jegyeket, s az általánosan jellemző esztétikai vonások alapján különböző művészeti irányokat jelöljenek ki. A szubjektív átélésre alapozott élményközvetítő kritikus magatartás előtt érthető módon idegen volt mindenféle összefoglaló jellemzés, mert a bírálót arra kényszerítette, hogy egységesített mértékkel közelítsen az öntörvényű, saját esztétikát létrehívó „műalkotás-egyénségekhez”. Irodalomfelfogásuk a gyönyörködés esztétikai alapelvét, a műélvező magatartást állította vissza régi jogaiba. A kortárs magyar esztétika elméletalkotási kísérleteit, különösen a fiatal Lukács művészetközeli esszéit – többek között – ezért fogadták heves ellenállással. A *lélek és a formák* megjelenése alkalmából azt fejtegette A Hét bírálója, hogy Lukács, merev elméleti rendszerével, „az ő nagyszerű gépeivel” egyetlen lírai jelző értelmét sem képes megfejteni: „négyzeteket fektet a szenvedélyek hullámaira és lecsendesíti őket hatalmas következtetésekkel”.⁵⁰ Jeges fejtegetéseivel „lenyűgözi és elhallgattatja az író”, ahelyett, hogy eszmélkedésre indítaná. A jó kritikust tehát nem a filozófiai műveltségén, hanem művészi érzékenységén és finom árnyalatok iránti fogékonyságán mérte A Hét szemleírója. Az impresszionis-

ta kritika szélsőséges változata – gondoljunk csak A Hétben oly gyakran idézett Oscar Wilde-paradoxonra: amit két ember mond, az már nem is lehet igaz – nemcsak a racionalista tradíciót tagadta radikálisan, hanem ad absurdum vitt normaellenessége mindenféle norma-teremtés igényének a kihunyásához, s a felületességet igazoló végtelen relativizmushoz is elvezetett.

Az értelmezések különböző hagyományainak a minőségében érzésünk szerint az okozza a különös nehézséget, hogy a kritikai szövegek megértésétől is elválaszthatatlan az alkalmazás. Az irodalom tényleges történetiségének tehát ezen a területen is akkor szerezhetünk érvényt, ha *dialogust* kezdeményezünk a múlttal, s az applikációt irányító érdekekben felfedezzük a megértés koronként változó feltételeit. A hagyományos értékrendszerek mély válságán némiképp felülemelkedő Horváth János feltehetően túlzó, de sok tekintetben kíméletlenül találó jellemzését adta az impresszionista kritika szembeütő fogyatékoságainak. A Beöthy-féle szemléletformák környezetében első látásra talán nem is olyan könnyű felismerni, miképpen veszítette el ítélőerejét az az értékeléstől, értelmezéstől, választástól és válogatástól visszariadó *esszéizáló* kritika – legalábbis a „névtelenek” népes táborát illetően megkockáztatható ez a sommás kijelentés –, amelyik az individualitás felértékelésével és a rendszerint másodkézből átvett elméletek ad absurdum vitt normaellenessége következtében képtelenné vált az irodalmi kultúra örökségének áthasonítására, ezért nemegyszer könnyen összetévesztette az eredetiséget a szubjektív önkénnyel, a személyességet a modorossággal, a nyelvi ornamentikát a gondolattal, a játékos komolyságot a nagyotmondással, a mélységet a homályossággal, a vallo-mást a tolakodó őszinteséggel, a kételkedést az ürességgel, s a halódó szcientizmus magabiztos fölényét gyanította ott is, ahol módszeresebb gondolkodással találkozott. Horváth János konzervatív kultúrkritikája joggal mutatott rá ennek a szemléletnek az ellentmondásaira, midőn a normatív tradíciót válogatás nélkül idéző, s önkényesen magyarázó impresszionista kritikusok viszonyítás nélküli hagyományértelmezését bírálta.⁶¹

A korszak kritikai irodalmának áttekintése is igazolhatja azt a meggyőződést, hogy a megfogalmazható tudás jellege és a megértés módja szoros kapcsolatban áll a kulturális rendszerek-

kel. Az egy értelmező közösséget alkotó irodalmárok nyelvi magatartása, világképe, örökségként kapott és elsajátított szellemi hagyománya, egyszóval a *viszonylagosan* közös valóságtapasztalatok és a nekik megfelelő szemléletformák olyan jelentésmezőket és mértékadó közlési mechanizmusokat alakítanak ki egy-egy irányzat vonzáskörében, amelyek meghatározzák az irodalomról alkotott nézetek, kijelentések, fogalmak érvényességét, tágabb értelemben a saját szellemi világ kérdezőhorizontját. Az egymástól *alapelveikben* is különböző értelmező közösségek, közelebbről a népnemzeti esztétika kánonjának érvényességét változatlanul fenntartók, másfelől a századfordulón velük élesen szembefordulók kulturális rendszereinek eltérő valóságképe, mentális struktúrája, értéktudata, önszemlélete és hagyományértelmezése, olykor úgy látszik, a közös megértés elemi feltételeinek a megteremtését sem tette lehetővé.

II.

ANEKDOTIKUS NOVELLAHAGYOMÁNY

1. A megközelítés korlátai

A századvégi anekdotikus elbeszélés történeti megértésének változó feltételeit a hatás- és befogadáselmélet szempontjait együttesen érvényesítő analitikus recepcióvizsgálat keretében jellemezhetném megközelítő pontossággal. Ezt a szerföltött nagyvonallú, s könnyen meglehet, jelen formájában pusztán heurisztikus fikciónak látszó kijelentést olyan gondosan kimunkált metaelméleti vizsgálódásnak kellene követnie, amely meggyőzően igazolná, hogy az alaktan kérdezőhorizontjában az anekdotával összefüggő számos mentalitástörténeti, irodalomszociológiai és hermeneutikai választ igénylő probléma jószerivel meg sem fogalmazható. Ezúttal csak jelezhetem azokat a központi problémaköröket, amelyek egy ilyen jellegű vizsgálódást körülfoghatnak.

Egy kifejezetten narratológiai szempontokat érvényesítő, és egészében koherens elméleti háttérrel megerősített leíró jellegű poétikai tipológia értelmező horizontjában nem jelenhetnének meg egyetlen elvonalkoztatott narratív szerkezet vagy nem műfaji értelemben vett elbeszélés-paradigma változataiként a hazai irodalomtörténet-írásban jellegzetesen anekdotikusnak mondott novellák. A következő, meglehet ötletszerű, ám korántsem teljesen felsorolásban szereplő művek, például Kosztolányitól az *Április bolondja*, a *Fogfájás*, Móricztól *A bécsi bútor*, a *Kirabolt rabló* vagy Krúdytól a *Hogyan veszett el a lengyel korona* – folytathatnók – felvethetik azt a nyugtalanító kérdést, hogy vajon

beilleszthetők-e hézagatlanul a nemzetközi kutatásban immár szinte áthatolhatatlanul szövevényes genealógiai osztályozások valamely rendszerébe. (Ha egyáltalán feltétlenül szükséges az effajta besorolás. Ez a probléma később még részletesebb kifejtést kíván.)

A magyar széppróza elbeszélő formáiban, s kiváltképp a novellában megjelenő anekdotizmus egységes tipológiai alapelveinek a kidolgozását és átfogó igényű történeti-poétikai jellemzését feltehetően az a körülmény is késlelteti, hogy az újabb műfajelméleti kutatások, a nemzetközi irodalomtudomány fogalomtárai, kézikönyvei egyöntetűen megkülönböztetik és árnyalatnyi eltéréssel azonos módon jellemzik a klasszikus ókor apoftegmiáját, a prokópiuszi és a középkori eredetű anekdotát, de már a modern *szépirodalom* műfajai között nem tartják számon.¹ A konkrét szövegértelmezésekhez nélkülözhetetlen poétikai kategóriák kiválasztása is különös módszertani mérlegelést igényel a magyar novellatörténet elemzőjétől, mert ismeretes, hogy a ma már rendkívül sokrétű narratológiai irodalom fogalomkészletében szinte alig találhatunk olyan értelmű kifejezéseket, amelyek hiánytalanul megfeleltethetők volnának a magyar kritikai gondolkodásban megannyi jelentésben használt anekdotikus előadásmódnak, szerkesztésnek, modalitásnak és így tovább. (A novella szakirodalmának negyedfélszáz lapos bibliográfiájában a lelkiismeretes filológus, *René Godenne* egyetlen könyvészeti adattal sem ajánlódta meg a tanulmányírót.)²

Könnyen belátható, hogy a hatás- és befogadáselmélet szempontjait nélkülöző strukturális szöveginterpretáció következetes alkalmazásával aligha alkotható olyan narratológiai modell az anekdotikus novelláról, amely elégséges feltételeket biztosítana az egymástól szembeötlően különböző műfajváltozatok egységének és formális folytonosságának az állításához. Bár az is kétségtelen, hogy az élőszóbeli közlésforrával rokonságot tartó műfajok, mint a *fabula*, a *prédikáció*, a *vitairat*, a *szónoklat*, a *reformkori értekező próza* módszeres narratológiai elemzése, s kiváltképpen az írásban rögzített nem szépirodalmi anekdota rendszeres morfológiai feldolgozása elmélyíthetné és hitelesebbé tehetné az anekdotikus novelláról tett történeti-poétikai megállapítások érvényességét. Ha a mainál jóval többet tudnánk az

egyes társadalmi rétegek hétköznapi kultúrájáról, a társasági élet közösségi kereteiről, a familiáris érintkezést lehetővé tevő *nyelvi készségekről*, akkor azt is megmutathatná egy ilyen jellegű kutatás, hogy az egyetemes formateremtő elvek és retorikai műveletek közül (pl. hozzáadás, redukció, kiterjesztés, sűrítés, egyszerűsítés, metaforikusság illetve metonimikusság) melyek játszanak kitüntetett szerepet az anekdota felépítésében. Ennek ismeretében arról is világosabb képet nyerhetnénk a jelenleginél, hogy az anekdota szövegszervező eljárásai révén létrejövő nem műfaji értelemben vett elbeszélés poétikai gesztusait áthasonító magyar novella egyáltalán milyen lehetőségeket nyújthat véges számú elbeszéléselemek összekapcsolására.

Az anekdotikus novella formatörténeti változásának *folyamatrajzáról*, világképi és műfajtörténeti összefüggéseiről azonban a narratív szerkezet elméletére és a retorikai alakzattanra épített egyoldalú szöveg-interpretációk megközelítően sem adhatnak átfogó képet, mert a strukturális poétika – többek között – nem foghatja fel narráció révén létrejövő *közlésfolyamatként* az elbeszélést, tehát az alkotó és a befogadó közötti kommunikációs kapcsolatra sem fordíthat különösebb figyelmet. Az anekdotikus novella pedig éppenséggel az előadásra szánt, odaértett hallgatót feltételező szóbeli műforma hatáselemeit integrálta. A következő szövegközpontú elemzések kevés lehetőséget nyújtanak az irodalmi folyamat tényleges történetiségének a megragadására, bár az sem vonható kétségbe, hogy az említett fejlődésmenet elemi egységeit alkotó elbeszélésszerkezetek megismerése nélkül sem alkothatnánk magunknak fogalmat az irodalom történetéről, vagy ha mégis, úgy az *valami másról* szólna.

A szövegtudattól és a hatástörténeti feltételezettségtől meghatározott prózapoétikai gondolkodást az utóbbi évtizedekben az az a priori, de legalábbis normatív genealógiai szemlélet és szelektív hagyományfelfogás sem támogatta, amelyben a műfaj mindenekelőtt etikai, ontológiai és ismeretelméleti kategória, tehát a világ kritikai megítélésének filozófiai értelemben meghatározott formája. A történetfilozófiai alapozású elméletek zárt gondolati rendszereiben a nyelvi műalkotás kifejezésformái mintegy függetlenedtek a tényleges irodalmi folyamatoktól, mivel a műfaj úgynevezett tartalomcentrikus meghatározását „a világnézetre

... sőt adott esetben éppen az aktuális történelmi, társadalmi, szociológiai problémákra, vagy az éppen érvényben lévő eszmétörténeti trendre” alapozták.³ Nos, mindezt természetesen nem azért volt célszerű elmondani, hogy egy merőben más szemléletű utólagos tudománytörténeti értékelés „független” igazságkritériumának a fényében a szóban forgó nézetek érvénytelenné minősüljenek, pusztán azért mutattam rá arra az ismeretelméleti diszpozícióra, mely ránk hagyományozott szövegeiben leginkább a foucault-i önmagát elbeszélő diskurzusra emlékeztet, mert ennek a nyelvhasználatnak a kontextusában az anekdota úgyszólván univerzális érvként jelenik meg a történelem beteljesedését támogató elbeszélésről szőtt elképzelésben.⁴ Elég jól ismertek a tudás elrendezésének azok a sémái, amelyek ebben az epistemében megszabják, hogy egyáltalán mi gondolható az irodalomról, ezért két szelídebb mintamondatötvözet is rávilágíthat arra, hogy milyen feltételek között születtek az anekdotáról alkotott képzetek. (Az író az anekdotikus ábrázolás eszközeivel él, ezért „az emberi sorsok tragikus fordulatait nem képes megragadni”, „nem néz szembe bátran a valósággal”, „megkerüli az emberi problémák mélyebb feltárását”, „pedig egy egész korszak társadalmi életének teljes körképét” adhatta volna. Illetve: az író kedélyes, közvetlen előadásmódja mélyén „ott vonult az állásfoglalás ... sodró árama”, az önfeledt vidámságot a vádló keserűség, a megvetés, a gyűlölet hangjai kísérték. Elszántan küzdött a romantika ellen, s így jutott el „a magyar élet valóságát kíméletlenül feltáró anekdotához”).

Ha a fenomenológiai indíttatású nyelvelméleti tanulmányok (például Werner Strube⁵) módszerét követve odaadó figyelemmel elvégeznénk az anekdota szó tényleges használatának logikai leírását, s a műforma úgynevezett kiterjedt meghatározásait mint irodalmi fogalmak paradigmáját vennénk szemügyre, nem juthatnánk arra a hatástörténeti megközelítést igénylő belátásra, hogy az *állandó újraértelmezésnek kitett fogalom jelentése a magyar irodalomtörténet-írás koronként változó fejlődéskoncepcióinak, az anekdotikus tradíciót is áthasonító kortárs szépirodalom által formált szövegtudatnak, műfaji emlékezetnek, hagyományfelfogásnak a függvényében változik*. Olyannyira igaznak látszik ez az anekdota recepciótörténetének részleges feldolgozása nyo-

mán – ezt tartalmazza ennek a fejezetnek a második része –, hogy olykor úgy látszik, mintha a fogalomnak – némi önkénnyel és erős túlzással – G. Frege ismert példájához, az „Odüsszeusz” szóhoz hasonlóan nem is volna jelölete, csak folyton változó jelentése. Az örökségként kapott értelmezői hagyománnyal azért kell szükségképpen számot vetnünk, mert a *történeti megértés előzetes feltételeit* foglalja magában, másfelől a megértő és a megértendő nyelv kölcsönhatásáról korábban mondtak alapján talán még az a nagyralátó következtetés is megkockáztatható, hogy a befogadás viszonylatában lehetőségként létező műalkotások a lezáratlan hatástörténeti folyamat alakulásában, múlt és jelen szüntelen párbeszédében teremthetnek újjá. Ezért is vezetne hamis tárgyilagossághoz, ha a jelenkori irodalmat nem kezelnénk az irodalomtörténet szerves részeként, és úgy vélnénk, hogy a történeti szempontú ítéletalkotás – fogalma szerint – mintegy kizárja az élő irodalom szellemi horizontjának figyelembevételét.

Az anekdota – a ma már rendkívül sokrétű hatás- és befogadélmélet fogalomkészletéből vett kategóriákkal jellemezve – nem ösztönzi a még ismeretlen tapasztalatok párbeszéd-jellegű elsajátítására a befogadót, sőt éppen ellenkezőleg, az olvasó kényelmes öntudatát erősíti. Csak színleli a valódi kérdések megkísértését, másként fogalmazva „még problémákat is felvet, de csak azért, hogy eleve eldöntött kérdésként, tanulságos formában »oldja meg« őket”.⁶ A századecleji kritika – erről még lesz a későbbiekben szó – körvonalazta annak az újabbfajta recepció beállítódásnak a jellegzetességeit, amelyet az elbeszélői autonómiától és a történetyszerű jelentésalkotástól eltávolodó művek alkotó befogadása igényel. Könnyen belátható, hogy a műértelmezés korszerű szemléletformáit nem a jellegzetesen anekdotikus novellák hívták létre, bár esztétikai hatásmechanizmusukat mintegy az olvasó szövegteremtő együttműködésére alapozták. Ebben az összefüggésben az anekdota olyan hatásközpontú beszédművelet, mely modalitásában, szituációképzésében messzemenően épít a közvetlen párbeszédbe vont bizalmas olvasó által is elsajátított nyelvi cselekvések közös szokásrendszereire, de ami a mindennapi társasélet anekdotázó helyzetében a megértés lehetőségeként adott, azt a szövegben fel kell építenie a fabulátornak, ezért kerülhet előtérbe az elbeszélő elrendező, értelmező, kapcsos-

latteremtő és felhívó szerepe, s válhat meghatározóvá a folyamatosság szabályszerű megszakítása, a digresszív szerkezet. A szöveg és az olvasó között kialakuló párbeszéd szüntelenül változó drámai erőtere mint a nyelvi műalkotás megértésének feltétele aligha jöhet létre az anekdota hatásfolyamatában, mert – némi egyszerűsítéssel – az író adotttnak és általánosan elfogadottnak tekinti az átörökölt forma sorskibékítő világnézetének változhatatlan jelentését. A fikcionális szövegben tehát a nyelvi cselekvés kísérő körülményeinek gondos figyelembevétele az előzetesen fennálló érvényességének a megerősítését szolgálja, szemben például a mesével, másfelől a szöveg és az olvasó előzetes közösségét igazolja abban az értelemben, ahogy W. Iser a közönséghez szóló irodalom közlési szándékát jellemezte. A kedélyesen fraternizáló modor, a familiáris közvetlenség, az elbeszélő és a történetbefogadó között folyamatosan fenntartott bensőséges kapcsolat alapján talán még az is sejthető, hogy a szöveg igényeinek megfelelő olvasó közreműködését a már meglévő tapasztalatok, érték- és szokásrendszerek elfogadására korlátozza a mélyszerkezetében logikai következtetéshez hasonlító példázat-jellegű elbeszélés.

Alighanem az anekdotikus zárlat igényli a legóvatosabb megközelítést, mert az alaktan szempontjából a történetet visszaható érvénnyel új rendbe állító jelentéstani fordulat szerepét tölthetné be formális jegyei alapján, s az anekdotában a csattanós befejezés valóban a meglepetés benyomását hivatott keltetni. Ám hiba volna eltekinteni attól, hogy az anekdotikus kifejezésforma jellegzetes befogadói szokásrendszereket alakított ki, a várhatóság pedig az olvasó előzetes befogadói tapasztalatának, s a műfaj konvencióinak a viszonylatában értelmezhető, s ennek a függvényében az anekdota fordulata nem teszi nyitottá a történetet, hanem éppen-séggel nyugvópontra juttatja. A befogadás során ez a szokványos szerkezeti elem például akkor készítheti a műfajról kialakított fogalmainak felülvizsgálatára az olvasót – Márai: *Szindbád hazamegy* című regényére is gondolhatunk –, ha az író egy példázatnak szánt, kitérőkkel, közbevetett elmélkedésekkel előrehaladó történet elmesélésével körülményesen készíti elő a szentenciát, a tanulság közvetlen megfogalmazását, ám a felvezetést nem követi „komolyan vehető kinyilatkoztatás”, vagyis a formahagyomány szemléletétől eltérően ebben az esetben „a bölcsesség annak

a felismerésében áll, hogy nincsenek nagy igazságok”.⁷ Nos, talán ebből a példából is valószínűnek látszik, hogy az alaktan szempontrendszer szerint elkülönített típusalkotó elem a befogadás folyamatában, és a műalkotás egészében betöltött tényleges szerepe következtében nyeri el jelentését.⁸ Ezért is tűnhet idejétmúltnak a morfológiai kánon irodalomtörténeti fejlődésével érintkező, napjainkban is kísértő vélekedés az irodalmi kifejezésformák önmagukban vett korszerűségéről, illetve korszerűtlenségéről. (Az utóbbi meggyökeresedett, de valójában végig nem gondolt nézet, úgy látszik, egyre erőteljesebben hatja át a kortárs próza újító törekvéseit értékelő hazai kritikát.) Eppígy meglehetősen kockázatos az alaktan nézőpontjából elvi következtetést és általánosító értékítéletet alkotni az anekdota cselekménymenetének folyamatos előrehaladását megszakító kitérőkről, narrátori közbevetésekről, az események színjéről a történetmondására szeszélyesen átváltó elbeszélői közjátékokról. Nemcsak az anekdotikus zárlatról korábban mondott fenntartások értelmében, hanem azért is, mert az efféle kijelentések a fogalma szerint megalkotott kanonikus narratív szerkezet kimondatlan előfeltevéséből vezethetők le, tehát aligha óvhatják meg szerzőjüket attól, hogy a történetietlen normához való viszonyítás hibájába essék.

A nem műfaji értelemben vett anekdotikus elbeszélésben az elrendezés alapműveletei közül a jelentéstani kiterjesztést nélkülöző hozzáadás a meghatározó, tehát az epizodikusan építkező fabuláris szerkezet jellegadó eljárása. A fabula láncszemeit az időbeli és ok-okozati érintkezés szabadabb, a narratív kitérőknek jobban engedelmekedő logikája fűzi egybe, tehát a történet folytonosságát, az összefüggő eseménysor belső egységét fellazított motivációs rend biztosítja. A cselekményben részt vevő szereplők viszonyrendszere távolról sem lehet olyan bonyolult, mint az összetettebb narratív szerkezetet és nézőpontrendszert alkotó novellában. Annyi legalábbis valószínűnek látszik a szerkezetre és a szövegszintű folyamatok formaszervező elveire összpontosító narratológia látószögéből is, hogy az anekdotikus magra felépített, poénba futtatott elbeszélésben nem jöhet létre többszintű motiváció, hierarchizált cselekményalkotás, egyszóval árnyaltabb alakteremtés. Narratív szerkezet sem teszi lehetővé, hogy egymást kiegészítő, párbeszédet folytató tudatok tükrében értel-

mezze a világot, egyébként is személyiségek és jellemek helyett az anekdotában leginkább csökkentett hatáskörű, egyetlen gesztussal megkülönböztetett „cselekvő alanyok” szerepelnek. Történeti-poétikai szempontból talán megengedhető az az általánosító kijelentés, hogy az anekdota jellemalkotása meglehetősen szegényes. Jól ismert típusokat, zsáner-alakokat keltene életre, de az érdekfeszítésre összpontosító elbeszélő olykor a rajzos karikatúrától sem riad vissza. Az anekdotikus elbeszélés találóan és gyorsan jellemezheti a mellékalakokat egy-egy emberi tulajdonság felnagyításával, vagy éles megvilágításával, de alkatából következően aligha teremthet összetett jellemet. Már csak azért sem, mert az elbeszélés alakításmódját és epikai szemléletformáját nem a jelentésteremtő nyelv eszménye hatja át, mivel – ahogy erre Péterfy találóan rámutatott – „a szükséges alakok úgyszólván készen vannak az elbeszélő képzelmében”.⁹

Ezen a ponton önkéntelenül is felvetődik a legizgatóbb, egyben a legtöbb kockázatot magában rejtő kérdés: hogyan jellemezhető elvonatkoztatottan, a fogalom legtágabb értelmében az a világkép, amely a műformálás előtt „úgyszólván készen van az író képzelmében”? Az értelmezői hagyományban Beöthy Zsolt elképzeléséhez is kapcsolódhat, ezért talán nem túl merész dolog feltételezni, hogy a századforduló általános értékválságával szemben kialakított sajátos *védekező magatartást* is reprezentálja az anekdotikus nyelvhasználat és szemléletmód. Az erkölcsi világrend oltalmazó képzetének elhomályosodása és az egyre kiáltóbban valóságidegen szubsztancialista nemzet- és kultúrafelfogás megújuló bírálatainak hatása nagymértékben hozzájárult az otthonosság közös érzetét adó *egységes nyelv* megteremtésének kísérletéhez, az egymástól lényegük szerint különböző szokás- és hiedelemrendszerek, hagyománytudatok, egyéniségközpontú világképek térhódítása idején. Az anekdota a modernitás klasszikus eszméjétől eltávolodó jelenkor meghatározó szemléletformájában az „univerzális konszenzus” beszédmódja, egy homogénnek tételezett közösség egyetértésének a nyelve, ezért a mérték szerepét tölti be a világgal szemben kialakított magatartás, a minden ellentmondást elfedő, illetve feloldó derű és megbékélő kiábrándultság tekintetében is. Ennek a mentaltörténeti beállítottságnak a messzevilágító lényege így fogal-

mazódik meg – persze korántsem a mű teremtette szerzői tudat megnyilatkozásaként – a *Kivilágos kivirradtig* egyik lapján: „Magyar embert nem érhet csapás, csak egy, ha kedélyét elveszíti.”

2. Recepciótörténeti áttekintés

Lehetőségeimhez mérten azt a részleges célt tűztem magam elé, hogy a korforduló művészi gyakorlatában megjelenő irodalomfelfogást a kritikai ítéletekben formát öltő értékelő elvek felől is szemügyre vegyem. Irodalomtörténetünk jellegzetesen átmeneti korszakát vizsgáljuk, olyan időszakot, amelynek rendszeres, műfajtipológiai és prózapoétikai szempontok szerinti feldolgozását csak részben végezte el szaktudományunk. Tanulmányomnak ebben a fejezetében arra törekedtem, hogy az anekdotikus novella különféle típusait a kritikai fogadtatás tükrében is megmutassam.

A magyar anekdotikus próza meghaladottnak vélt irodalmi tradícióját A Hét munkatársai a konzervatív irodalom értékszemléletével hozták összefüggésbe, s a századelőn az önelégült közép-nemesi nemzettudat és mentalitás kifejezésformáját látták benne.¹⁰ Az esztétikát ideológiává torzító, „előíróan normatív” kritikának azt vetették szemére, hogy a magyar irodalom elnemzetietlenedésétől tartva kíméletlenül támadja a modern novellistákat, s erőnek erejével „együgyű” anekdotizmusra akarja korlátozni a novellairást. Az újromantikus népies elbeszélő patriarchális idillje érintetlenül hagyta a polgári viszonyok közé született irodalmárok lelkiületét. A regionalista irodalom anekdotizmusát túlhaladottnak, korszerűtlennek, életszemléletét pedig gyermeken naivnak vélték. Az előíróan normatív „materiális” irodalomfelfogás hibájául azt rótták fel, hogy beszűkítette a közönség szellemi horizontját, így alakulhatott ki, s válhatott uralkodóvá a századvégre az a befogadói magatartás, amely „merészen sis-

tergő nemzetgazdaság-tani frázisok” alapján ítélte meg a műveket.¹¹

A harmincas években íróvá érett Ezüstkor nemzedékének képviselői azért kapcsolódhatnak majd ehhez az értelmezői hagyományhoz, mert irodalmi műveltségük alapjait a századelő tünevényes „különceinek” örökségében találták meg, s éppen azt A Hét által is szenvedélyesen bírált írói szerepet, *nyelvi magatartást*, s a neki megfelelő világképet utasították el, amelyhez a műfaji emlékezetben az anekdotikus szemléletforma társult *önkéntelen természetességgel*. 1941-ben napvilágot látott *Ködlovagok* című tanulmánykötetükben az irodalmi kifejezés új lehetőségeit kimunkáló széppróza kézművesei, a magyar szellem „ködlovagjai” előtt tisztelegtek, s egyedül Krúdy „végletekig elköltőiesített” anekdotizmusát idézték megbecsüléssel.¹²

Jellegzetes értelmezői pozíciót képvisel Péterfy Jenő. A korszak legnagyobb formátumú értekezője a magyar irodalomkritikai gondolkodás normatív tradíciójának esztétikai felfogását meghaladva alakította ki a maga értékképét, s ennek jegyében fogalmazta meg széppróza-eszményét: egy telt eszmeiségű, létbölcseleti sugárzású, érzelmileg gazdagon árnyalt analitikus lélektani realizmusban. A művekkel szemben támasztott legfontosabb esztétikai követelményei: a lélektani igazság, a pszichológiai hűség és az analitikus jellemábrázolás felől érthetjük meg anekdotaellenességét. Nem sokra becsülte azokat az írókat, akik nem tűztek maguk elé méltó feladatot, s megelégedtek egy adomaszerű ötlettel, amelyből Péterfy szerint a századvégén már nem lehet alapot vetni a jó elbeszélésnek.¹³

A népnemzeti esztétika képviselői a tágas eszmei horizontot, az erkölcsi értékelveket, a világértelmező perspektívát hiányolták az anekdotikus művekből, s nem vették jó néven az anekdota kicsinyítő, deheroizáló nézőpontját sem. Vázlatos, elnagyolt lélekrajza, fellazított szerkezete, hétköznapi, vulgarizáló, felületes szemlélete nem felelhetett meg az eszményítő realizmus szigorú műfaji normáinak sem.¹⁴

Az agrárius szemléletű irodalmárok a századvégén eltúlozták a magyar nép adomaszeretétét. *A magyar anekdotahines* című hatkötetes művével Tóth Béla a korfordulón lábra kapó nemzetkarakterológiákhoz csatlakozott, s megalkotta a keleti származá-

sú, kedélyesen tréfálkozó, éles szemű, okos elméjű, bölcsen szemlélődő magyar ember ideálját.¹⁶ Igen gazdag örökségből meríthetett Tóth Béla, mert monstruózus gyűjteményének szerkesztési alapelve elsőként az 1804-ben napvilágot látott *Hungária in parabolis*-ban fogalmazódott meg, s ezt a későbbi antológiák összeállítói még az 1930-as években is változatlanul irányadónak tekintették.¹⁶ Szirmai Antal szerint az anekdota „a népszellem kallódó adata”, következésképp a „legjellegzetesebb nemzeti vonásokat őrző művelődéstörténeti érték”.¹⁷ Tóth Béla elmés mondasokkal rajzolja meg a magyar történelmet a legrégibb időktől a századfordulóig. A rendszeres filozófiai gondolkodástól idegenkedő magyar szellem legjellemzőbb kifejezésformájának látja az anekdotát, „amelyben nemzetünk ... világszemlélete ... és egész jelleme benne vagyon”.¹⁸ A polgári gondolkodásmódot elutasító Tóth Béla konzervatív kultúrkritikája igen jellegzetes szemléletformát tükröz, s azért is figyelemreméltó, mert az anekdotikus prózahagyomány mentalitástörténeti és szociológiai összefüggésére is felhívja a figyelmet. A magyar nép anekdotázó tehetségét a középosztálynak tulajdonítja. Úgy vélem, hogy a későbbi irodalomtörténeti viták legtöbb „félreértésének” a forrása ebben a jellegzetesen historizáló, bizonyos értelemben mégis a kultúrtörténeti valóságra építő gondolatkörben rejlik. *Az anekdotikus tradíció értékelése elválaszthatatlanul összefonódik a magyar nemzettudat alakulásával, a dzsentrimentalitás, a középbirtokos észjárás és az agrárius kultúrhagyomány fejlődéstörténeti szerepének megítélésével.*

Az anekdoták jellegzetes figurája egyben a műfaj legnagyobb teremtmője is volt. A századvégi polgári átalakulás reformtörekvéseihez csatlakozni képtelen, elszegényedő agrárius középbirtokosság *nemzetivé* avatta a dzsentri hagyományt, a tradicionális, ősi magyar értékrendet romboló, idegen eredetű szellemi áramlatokat pedig a magyar kultúra legveszedelmesebb ellenségeként tüntette fel. Az uralkodó elváráshorizontot kiszolgáló múlt század végi anekdoták a *historizált* középnemesi eszmevilágot, a nemzetkarakterre mitizált dzsentrimentalitás szuverenitását hirdették. A sors kényszereit fölényesen kijátszó kedélyes szellem bölcs nyugalomát állították szembe a magyar alkattól idegen jellemvonásokkal. Ady, Kosztolányi és Móricz *eltérő értékhangsúlyú* bírá-

lataiból kitűnik, hogy az anekdotát ők is a középnemesi mentalitás irodalmi megnyilatkozásának tekintették: „Mikszáth – írja Móricz különös hangú nekrológiájában – a magyar gentry diskuráló tehetségét virágoztatta ki irodalmilag.”¹⁹

Csáth Géza Mikszáth-tanulmánya egy újabb jellegzetesnek mutató befogadásformát képvisel.²⁰ Csáth felfogásában az anekdota egy hagyományos teleologikus gondolkodásmód poétikai megfelelője. A konzervatív „mese” egykor az ábrázolt világ valóságosságának az illúzióját kelthette, de az író szerint élethűségét és epikai hitelét nem szavatolhatja többé a frappáns fordulatosság és a harmóniát sugalmazó kerekded kompozíció. Csáthot azért nem vonzotta az előzetes írói terv alapján összeszőtt történet, mert magabiztos narrátorának gondos alapossággal adagolt didaxisától nem remélt felfedező izgalmat. A megismerő irodalom nevében kérdőjelezte meg Csáth a szerző világértelmezése felé mutató fabulálást, a teleologikus írói szemléletet, s az ennek megfelelő elbeszélői pozíciót. A korforduló írójának Csáth szerint az emberélet „feneketlen mélységeibe” kell leszállnia, hogy új témákat, ismeretlen tényeket hozzon napfényre. Ennek az örökségként kapott értelmezésmódnak a kérdésfeltevése az anekdota irodalmi környezetére, világgép és forma összefüggésére irányíthatja a figyelmet.

A múlt század második felében alapjában véve a megismerés racionális szemléletmódjai határozták meg az epikai hitel elfogadott poétikai formáit.²¹ A tapasztalatiságra és az észelvűségre alapozott, szigorúan zárt motivációs rendszerű alkotásokban a szcientizmus öntudata nyilvánult meg. A viszonylagosság érzetétől áthatott századvégi kortudat az elbeszélői illetékesség felülvizsgálatára kényszerítette a novellistákat, s ennek eredményeképp háttérbe szorította a külső nézőpontú, szubjektív elbeszélőformát, fokozatosan megszüntette az autonóm narrátor egyeduralkodó nézőpontját, s az új személyiségelvnek megfelelően összetett narratív szerkezeteket juttatott érvényre. A Hét kritikusaik érzékeny megállapításaiból látható, hogy mély összefüggést tételeztek fel a lehetséges valóságfelfogások megváltozott feltételei és az átalakuló novellaforma új alakítástechnikai minőségei között.²² A pozitívista filozófia hatására fellendülő racionális tudományok átfogó világértelmezései nem adtak kielégítő magya-

rázatot a századvégi gondolkodó megrendült valóságélményére. Szabályszerűen fellépett a viszonylagosság érzetétől áthatott modern szubjektivitás rációkritikája, amely a teleologikus gondolkodást tagadó, rendszerellenes filozófiák rejtett metafizikájára is rámutatott.²³ A létmagyarázó elvek iránt megfogyatkozott bizalom és az esetlegesség szorongató érzése nehéz kételyekkel terhelte meg a századvégi író helyzettudatát, s a racionális felépítésű epikai szerkezet átalakítására, az elbeszéléselemek közötti folyamatosságot és kohéziót megteremtő zárt motivációs rend fellazítására készítette. Az átmeneti korszak legfontosabb szellemi tartalmát már az eszményítő realizmus eltorzult, kései változatától eltávolodott irodalmárok is a végezzszámú ismeretelméleti alapelvek, a teljes világmagyarázatra igényt formáló filozófiai elméletek és a végtelenbe vesző jelenségek, a parttalanul sokértelmű tények közötti feloldhatatlan ellentmondásban látták, s azzal is tisztában voltak, hogy a megváltozott létérzékelésnek és kortudatnak az epikai szemléletformában is kifejezésre kell jutnia. Szász Zoltán így fejezte ki ezt a meggyőződést: a világon minden új jelenséget ezer és egy ok, körülmény összeszővődése idéz elő, „épp ezért tökéletes oknyomozó történet-fejtés nem lehetséges”.²⁴

Az anekdotikus szépprózai hagyomány fejlődéstörténeti szerepének megítélése a későbbiek során döntően aszerint változik, hogy az értelmezők a forma szociológiája, a regény, vagy az elbeszélés felől közelednek-e hozzá. Azok az elemzők, akik a mentalitástörténet összefüggésében veszik szemügyre az anekdotát, az agrárius eszmetörténeti örökséggel szemben kialakított ítéletalkotói pozíciójuk alapján vonják meg az anekdota mérlegét. A recepció beállítódások főbb típusait – reményem szerint – talán két jellegzetes példával is megvilágíthatom.

Alexa Károly jórészt írói *vallomásokból* merített érvekkel igazolta az anekdota folyamatos, értékteremtő jelenlétét a magyar irodalomban. Bevallottan apologetikus célzatú áttekintésében több helyen is egyenesen arról beszél, hogy fabulás nemzet lévén történelmi tudatunk, azonosságérzetünk és nemzeti önbecsülésünk „máig az anekdotától kapja a legtöbb hitet és bizonyosságot”.²⁵ Alexa voltaképpen a magyar nemzettudat sajátos megnyilatkozásának gondolja az anekdotát: „egész történelmünkéről, nemzeti karakterünkről vall érvényes módon”, mert a politikából

kirekesztett kisemberek irodalmi formája, a „beismert szűkösség szemlélete”, s ily módon töredékessége ellenére is pontos látteleetet ad ismétlődő abszurdjainkról, az anekdotát előhívó, aktualizáló önazonosság zavarairól.²⁶

Balassa Péter szerint a magyar anekdotizmusban amnéziás történelemszemléletünk és „mégis-kurucos” mentalitásunk ölt formát. A kölcsönös hazugságok áthatolhatatlan rendszerének egyezményes köznyelvét jelenti ebben a felfogásban az anekdota, amely a „hétköznapi ravaszság álomszerű győzelméről beszél folyvást”.²⁷

A fogadtatás tükrébe pillantva láthatjuk, hogy a normatív értékelő, a történeti-poétikai szempontot érvényesítő elemző és a poétikailag transzformált anekdota műfajváltozatait figyelemmel kísérő tanulmányíró is másként helyezi el az értékhangsúlyokat, ha az anekdota irodalomtörténeti szerepéről szól.²⁸

A történeti megértés előfeltételeinek tudatosítása végett újabb prózaepikánk anekdota-értékelésére is *utalnunk* kell. A nyolcvanas években néhány jelentős szépprózai alkotásunk az anekdotikus irodalmi tradíció felé fordult. Az egymástól lényegesen különböző hagyományértelmezések szembeötlő vonása, hogy eltávolító ironiával idézték meg az anekdotát, ám a kisforma felmagasztalására is találhatunk példát.

A hetvenes évek végén úgy látszhatott, hogy az irodalmi kifejezőmódokkal elszántan kísérletező Mészöly Miklós végletesen eltávolodott a valóságosság elvére építő széppróza szövegalkotásától. Novellái közvetlenül szólaltatták meg az elbeszélés ismeretelméleti alapkérdéseit. Újabb műveiben viszont a narrációs folyamatot – bár közvetetten – olykor mégis az anekdota ironikus felhasználásával emeli az ábrázolás témájává. Úgy alkotja meg az archaikusnak tekintett műfaj észjárásának és valóságsszemléletének a paródiáját, hogy látszólag sűrű szövésű motivikus hálólal fogja egybe a valójában önkényes logikával egymáshoz illesztett elbeszélésmozaikokat. Várakozást keltő, értelmi összefüggést provokáló hangsúlyos elemekkel telíti a novellát, ennek ellenére történet-fragmentumai a szabad asszociáció prelogikus hullámvázában sodródnak egymás mellé: emlékfoszlányok, mozaikroncsok, eseménytörmelékek kavarognak a novellák lapjain, a kapcsolódások rendezőelvét nem leli az olvasó, „makacsul nyo-

mon marad”, mert az elbeszélés nagyfokú szövegszervezettsége ok-okozati összefüggés sejtelmét kelti. Végül épp az anekdotikus építkezés szemléleti alapját cáfolja a mű azáltal, hogy a feltételezett összefüggésről bebizonyítja: pusztán „ráfogás”, „értelmező egyszerűsítés”. Közvetett módon tehát az anekdotikus széppróza világértelmezésének ontológiai tarthatatlanságára, megalapozatlanságára mutat rá. (*Fakó foszlányok nagy esők évadján, Magyar novella, Lóregény*)

A kollektív emlékezetben megőrzött históriákból Temesi Ferenc hat nemzedék legendáriumát alkotta meg. (*Por*) Anekdotákra tördelt szótárregénye a magyar prózahagyományban jelentős szerepet betöltő epikai alapformát kelti életre, s a szűkebb pátria néprajzának, mentalitástörténetének és szociológiájának átfogó igényű ábrázolásával a regionális irodalom hagyományához kapcsolódik. A Porlód történelmét kisformákkal megragadó elbeszélő a maga poétikai gesztusával állást is foglal egy magatartásmód mellett, s annak a mentalitásnak a szuverenitását hirdeti, amelyet a műfaj reprezentál. Az író világértelmezése felé mutató fabula a hétköznapiak felől közelíti meg a történelmet, s a körülményekhez derűs megadással alkalmazkodó kisemberek vitalizmusát mutatja fel érvényes tulajdonságként, a sorshelyezhez idomuló gyakorlatot, a túlélés stratégiájának a bölcsességét hirdeti. Az ábécé sorrendjében egymást követő szócikkek azonban megszakítják a művön belüli folyamatosságot, s a regénynek ez a töredezett szerkezete metaforikus értelemben mintha a legenda fénykörét megtörő történelemnek sugalmazná a szürrealista logikáját.²⁹

Könnyen érheti vád e sorok íróját: nem kényszerűségből, hanem a poentírozó zárlatot olyannyira kedvelő anekdotától erős ösztönzést nyerve szakítja félbe éppen ennél a mondatnál gondolatmenetét – a történeti-poétikai áttekintés előtt – ám az is meglehet, hogy *önértelmező metaforaként* a folytonosság szabályszerű megszakítása mutathat rá az anekdota megértéstörténetének mélyebben fekvő logikájára.

3. Történeti-poétikai áttekintés

Jókai és Mikszáth személyesre hangolta az anekdotát. Termékeny ösztönzéseket adtak az elbeszélői szerep, az írói magatartás átértelmezéséhez, s közvetett módon a úgynevezett „lirizált” elbeszélőformák kialakításában is jelentős szerepet játszottak. Epikus művészetük folyamatosan arra figyelmeztet, hogy az anekdota metamorfózisát az irodalomtörténeti folyamat minél teljesebb felmérésével, további módszeres életműelemzésekkel, nemzetiségi irodalmaink mélyreható tanulmányozásával kellene nyomon követni ahhoz, hogy tárgyilagos ítéletet alkothassunk a magyar széppróza oly sokszor – s többnyire joggal – kárhoztatott örökségéről. Ismeretes, hogy Jókai az *Üstökösben* pályázatot hirdetett eredeti magyar anekdotákra, 1856-ban megjelent gyűjteményében 300 népadomát adott ki, s a *magyar néphumorról* tartotta akadémiai székfoglaló előadását. Ma már bizvást enyhe túlzásnak tekinthetjük azt a megállapítást, hogy Jókai írásművészetében az anekdota a valóságábrázoló realizmus egyedüli lehetőségét jelentette. Móricz hasonlóképpen vallott Jókai színgazdag „költészetéről”, mint Ady Mikszáth „elbűvölő” anekdotizmusáról. Nyugodt derűjében, gyengéd lírájában, jövőt ígérő romantikájában „valami csodálatos, valami felemelő életérzés volt ... optimizmus az étellel szemben, igenlése mindannak, ami jó és erőadó ebben a siralomvölgyben”.³⁰ Jókai elbeszélő hangneme igazán távol áll az anekdotázó előadás familiárisan bensőséges, vaskosan fraternizáló modorától: természetes könnyedség és finom közvetlenség jellemzi. Nyelvének lenyűgöző alkalmazkodó készsége néha mégis arra indította az író, hogy fölényes biztonsággal, tökéletes stílusutánnal jellemezzen egy-egy zsánert. (*Dekameron*) Előadásmódja ilyenkor az anekdota stílusát ölti magára. Jókai a külön figurák galériáját teremtette meg műveiben, az olvasó emlékezetében elsőként mégsem a nagyzó betyárok lépnek elő a bursikóz ízlés adomaköréből, hanem az elnyomtatás éveiben felelevenített lelkesítő alakok, s – valljuk meg – utánuk jönnek végeláthatatlan sorban a nemzeti ábrándokat, dőre reményeket ébresztő legendás héroszok. Jókai lélegzetvisz-

szafajító kalandjainál mégis többre becsüljük azt a csendes költészetet és finoman korholó humort, amely annyi anekdotikus írásán átleng. Nagy Miklós tanulmányaiból tudhatjuk, milyen sok szál fűzte Krúdyt a legendás elbeszélőhöz. Jókai is taníthatta Krúdyt arra, „hogyan elbeszélés közben sem kell elfojtani a hangulatokat, s a líraiság a legkevésbé sem árt az elbeszélésnek”.³¹ Fülöp László mélyreható alapossággal feltárta Krúdy Gyula epikus művészetének anekdotizmusát, különösen a regényírói életmű kései remeklését, a *Boldogult úrfikoromban* prózapoétikai alkatának modernségét állította újszerű megvilágításba. A Krúdy-tanulmányok gyakrabban emlegetik a nagy Palóc szelleműjének érintését, a fiatal író anekdotizmusát. Rónay György, Szauder József, Bori Imre, Fábri Anna arra is felfigyelt, hogyan alakul át Krúdy kezén az átörökölt forma, miként lépnek előtérbe a cselekményes elbeszélések mellett az állóképszerű, mozdulatlanságot sugalmazó környezetrajzok, „lírai” tájfestések.³²

Jókait ragyogó mesefantáziája, fabuláló készsége avatta regényíróvá, Krúdy pedig úgy jellemezte magát, „hogyan mesemondó vagyok, de nincs igazi mesém”. Arról sem szabad megfeledkezünk, hogy Jókai anekdotikus epizódjaiban gyakran a hangulat uralkodik. Az előadás érzelmi hőfoka, a tájleírásokból fakadó hangulat ezeket a részleteket valaminő „álom- és látomászerű” egységbe vonja, s ezzel utat nyit Krúdy „atmoszferikus szerkesztési elve” felé. Egyéniségükben, élet-ideáljaikban, lelkialkatukban, alaphangulatukban, értékrendjükben alapvetően különböztek egymástól, mégis egymás közelében mutatja őket anekdotizmusuk. (*A fehér angyal, A fluidoni harc, Az ércleány*)

Mikszáth anekdotizmusát akkor ítéldhetjük meg viszonylag elfogulatlanul, ha nem kérjük rajta számon a klasszikusan zárt novellaforma előadásának szigorú ökonómiáját, feszes ritmusát, célratarított történetvezetését és arányosan épített szerkezetét.

Az anekdotikus novella megszokottabb változatában az elbeszélő nem nyomul a szöveg előterébe, pusztán a motívumok összefonódását indokolja, a novella kompozíciós egységét a kaland, a történet, az események és helyzetek fordultatos váltakozása biztosítja. A háttérben meghúzódó előadó mintegy formálisan összekapcsolja az eseményeket, tehát az elbeszélés felépítésében a történetmondó személye nem játszik döntő szerepet. A narrátor

egyéni hangszínét és az elbeszélés modalitását Mikszáth novellája avatja központi formaszervező elvvé. Elbeszéléseinek felépítését annak a fabulátornak a magatartása határozza meg, aki *játszik az anekdotával*. Novelláiban tehát éppen azok a kitérők és epizódok a legfontosabbak, amelyekkel történeteit teletűzdeli. Mikszáth a szóbeliségben gyökerező műformát újította meg. Jól ismert, hogy még a reneszánsz korában is szervesen hozzátartozott a novellához az a közönség, amely előtt a történetet elmesélte az író. Az előadás tempója, az elbeszélő hanghordozása, a fordulatok történetvezetés a közönségre tett drámai hatást szolgálta. A hallgatóságával együtt létező narrátor közvetlen jelenlétét az *elbeszélés dramatizálásával* teremti meg Mikszáth. (A *néhai bárány*, A *bágyi csoda*, *Hová lett Gál Magda*.) A téma súlypontja tehát az elbeszélés módszereire tolódik át: a megformálásra, az alakításra, a modalitásra, mely a kifejező beszéd elve szerint az ősi történetmondó artikulációját, mozdulatjátékát, beszéddinamikáját adja vissza. A Mikszáth-elbeszélés digresszív szerkezete is ebben a nyelvjátékban rejlik. Eichenbaum nyomán narratívának nevezhetnénk Mikszáth anekdotikus novelláját.³³ Epikus kompozíciója, akárcsak a poétikailag transzformált szkáz-típusú elbeszélés, *magára a szűzse motivációjára irányítja a figyelmet*, és nem a történetére. A szkáz-típusú narrációt dramatizáló stilizálás: az elbeszélés imitálása, a játékjellegű öltő fikcióteremtés a mikszáthi anekdotizmus egyik jellegzetes vonása. (Az így felfogott narrativitás fogalmának kifejtése természetesen nagyobb teret igényelne, hiszen ez az elbeszélésmód azért nem egészen azonos a fehér asztal melletti kedélyes kvaterkázással, a sokat emlegetett közvetlen életszerűséggel, a joviális társalgó elbűvölő hangnemével.)

Eredeti anekdotázó, „vidéki zamatú” tehetség nem lépett fel a századvégi irodalomban, annál gyakoribbak azok a műkedvelők, akik a romantikus népszművek kelléktárából vették elő zsáneralakjaikat. Horváth János meghatározásának szellemében a népiesség fogalma nem meríthető ki a folklór irodalmi felhasználásával és az egyszerű köznép életének ábrázolásával, hanem mindenekelőtt *hagyományfeltárást és tudatos értékörzést* jelent. Egykori szóhasználatával a magyar „ethosz” képviselő kultúra eredményeinek számbavételét, áthasonítását és tudatos tovább-

fejlesztését, tehát eredendően nem esztétikai, nem művészetet értékelő kategória.³⁴ A századvégi alkalmazott művészetek, a festészet, a szecessziós építészet is sokat merített a folklórból, tehát tematikailag kapcsolódott a népies törekvésekhez, kultúra-felfogását, művészet-eszményét tekintve mégis lényegszerűen különbözött tőle, akárcsak a népeletet felfedező Justh regényekbe oltott szociáldarwinista karakterológiája.

A tárgyalt korszak novellairodalma *A jó palócok* és a *Tót atyafiak* után fordult a nemzetiségekhez, a földrajzi és etnikai tájegységekhez, de Mikszáth, Petelei, Tömörkény és Papp Dániel kivételével a népies írók meg is maradtak régiójuk határain belül a patriarchális idillt és a tanító célzatú anekdotát összeillesztő elbeszéléseikkel.

A nyolcvanas évek végétől a regionalizmus valóságos hulláma öntötte el az irodalmat. Szana Tamás az újabb elbeszélőket bírálva hívta fel a figyelmet a tájirodalom veszélyeire: mióta Mikszáth „az előszeretett egy nemjével fordult szülőföldje, a palócföld felé, elbeszélőink közt divattá vált, hogy mindenki megénekelje azt a vidéket, ahol bölcsőjét ringatták”.³⁵ *A jó palócok* remeklését valóban egymás után követték a lokális színezetű, patriarchális idillek. Tóth Sándor műve, a *Jó erdélyiek* után jöttek Jakab Ödön *Székely históriái* és *Marosszéki történetei*, Benedek Elek és Palotás Fausztin elbeszélései. A kapitalizmustól érintetlen falu egyszerű érzéseket őrző világáról készített idillek a századvégi családias biedermeier költészet érzelmes romantikájával vonhatók párhuzamba.

Az élőbeszéd közvetlenségét imitáló regionális irodalom anekdotizmusában az átképzeléses előadásmód lényegét a falusi ember önszemlélete határozza meg. Az elbeszélés ily módon mindig a népi tudatvilág horizontján belül marad, következésképp a fabulátor szerepébe helyezkedő anekdotamondó nem teremthet távolságot az elbeszélt történettől. A könnyedén odavetett, frissen, fordulatosan elbeszélt történeteknek olykor mégis egyéni színt adhatnak a népies gondolkodás jól ellesett fordulatai.

Az anekdota Tömörkény valamennyi novellatípusában szerkezetalkító hatású. A nyolcvanas évek elejének terméséből szép számmal említhetnénk Mikszáth közvetlen hatásáról árulkodó, tréfás ötletekre épített adomaszerű elbeszéléseket. Nyelvében,

előadásmódjában Tömörkény nem mérkőzhetett Mikszáthtal. Gyakran jelentéktelen részletekkel bíbelődött, hogy egy-egy foglalkozást kedvére leírhasson, a „mellénykére való” történetet egész végekre mégsem sikerült kinyújtania. (*A kalap, Bicskavásárlás, Hét szál gyertya története, Fölolvasás a gernyefalvi kaszinóban*)

Tragikus végkifejlet felől komponált novelláiban a tanú-elbeszélő szerepébe helyezkedik, és szaggatottan, kihagyásokkal, kétsíkú eseménymondással, a közösségi ítéletet, vélekedést megszólaltató átképzeléses előadásmódban ismerteti a történet előzményeit. Írói közbevetései azonban elválnak a „kórus” szólamától, s a kilencvenes évek elejéről való novellákban olykor a szerepéből is kiesik: hosszadalmas magyarázatokba fog, hogy a falusi életkörülményeket, szokásrendet kevésbé ismerő olvasót tájékoztassa a népi tudatvilág különös törvényeiről. A kollektív bölcsességet, népi ítéletet és vélekedést személytelenül megszólaltató átképzeléses előadásmódban a szentenciázó megjegyzések a láthatatlan „kórus” beszédsíkjához tartoznak. Tárgyias, elemző modorú közbevetéseivel Tömörkény nemegyszer szertefosztatja ezt az illúziót. (*Rozált a halálbíró sarcolja*) Nyelvének átlényegülőképesége akkor érvényesül igazán, ha egyetlen tragédiával eljegyzett szereplő tudatvilágába helyezkedik, s szabad függő beszédben, az átélő én nézőpontjából teremti meg a szereplő gondolkodási folyamatát, a magatartás drámáját.³⁶ (*Csőszhalál, Vándorló földek, Így volt rendelve, Faragó János megégett*)

Tömörkény és Bródy olykor az anekdotikus szerkesztésben rejlő drámai lehetőséget aknázza ki. Egyetlen feszült helyzetet ragadnak meg, a lehetőségig visszatartják, lelassítják, késleltetik a tragikus végkifejletet, majd váratlanul, drámai fordulatot hozó zárlatba futtatják a novellát. (Tömörkény: *Megöltek egy legényt*, Bródy: *Egy tragédia*)

Az anekdota szerkezete elevenséget és feszültséget biztosíthat a novellának, ha képes az író drámai jeleneteket, konfliktushelyzeteket teremteni, s az anekdota derűs levegője helyett nyomasztó hangulat árad szét elbeszélésében. A vérbeli anekdotamondó, aki a nevetetés szolgálatába állítja előadását, csak akkor gyűjtja be „időzített petárdáit”, amikor az olvasó érdeklődését már határozottan felcsigázta, s a fokozás eszközeit teljesen kimerítette.

Drámai *hatást* akkor válthat ki az anekdotikus építkezésű novella, ha a kitérések háttérében az író észrevétlenül készíti elő a csattanót, óvatos latolgatással késlelteti a végső fordulatot, majd váratlanul, meglepetésszerűen robbantja ki a tragikus eseményt.

Papp Dániel erkölcsi felindulása olykor nyersebb, kíméletlenebb megvilágításban mutatta be az élet visszaasságait, a jellem hibáit, előadásmódjának bensőséges közvetlensége, elbeszélőjének egyénisége és alaphangulata mégis mindenre valamilyen groteszken derült színt vetett. A bácskai, bánáti táj, a délvidék bő termőtalaja volt az anekdotába illő külön alakoknak, a korlátozott nemeseknek (*A zsárkováci tölgyek*), az elősdi megyei tisztviselőnek és dzsentrinek. (*Az utolsó stáció*, *Az ötödik tiszt*) A kolostorok zárt világában, a kanonoki házak rendjében, a papi hierarchiában az író mindig meglátta és tolla hegyére tűzte a komikus figurákat. (*A káptalani pontyok*) Előadásmódját nem a hűvösen ítélkező, keserű moralista hangja élteti, hanem a bújkaló ironia. Erőtéljes, önfeledten mulattató humorát is megértő részvét járja át. Ritkán nyúl a maró gúny fegyvereihez, a fölényesen leleplező szatírához. A lármás hétköznapi bajain felülemelkedett, mégis rezignált magamegadással nézte a nevetséges helyzetekbe sodródó kisember méltatlan vergődését, az élet furcsa ellentéteit, különös játékait. A szertelen képzeletű, képtelen túlzásokkal kacagató, metsző szatíráig nem merészkedett el. A kívülálló ítélkező pozícióját azért sem vállalhatta, mert rajongva szeretett szülőföldjén találta meg modelljeit. A helyzetéből adódó kettősséget hangulatteremtő anekdotizmusával oldhatta fel: rejtőzködő valóságát és visszatartott indulatát, egyszerre, megengesztelő derűvel szólaltathatta meg anekdotikus elbeszéléseiben.

Gárdonyi élete végéig kísértette a *Göre Gábor levelek* nyomasztó emléke. A modernizálódás második szakaszában felgyorsult ütemben fejlődő városok polgársága, másfelől a régi viszonyokat konzerváló falu parasztsága között fennálló különbségeket, az életforma, a gondolkodásmód, a mentalitás szembeötlő ellentéteit, a tanyáról városba kerülő csetlő-botló paraszt komikus alakját Móra, Mikszáth és Tömörkény is megörökítette friss szellemességgel, szeretetreméltó humorral. (Mikszáth: *Kaszát vásárló paraszt*, Tömörkény: *Bicskavásárlás*) A Göre Gábor történetek védelmére azonban nem sok okot látunk: léhán mulattató

anekdotizmusa, földhözragadt szemlélete, leereszkedő modora nem képes megidézni a falusi világ sajátos belső törvényeit, szokásrendjét, archaikus szemléletét, s afelől sem támadhatnak kétségeink Durbints sógor, Göre Gábor és Kátsa cigány viszon­ tagságos kalandjait olvasva, hogy a Göre-levelek a századvégi népiességhez mérve sem jelentettek „előrelépést”.³⁷ Az *én falum* elbeszélései ugyanabból az alapélményből születtek, mint Gárdonyi népies hangvételű versei, az író mégis tüneményesen megha­ ladta az *Április*, a *Fűzfalevél*, *nyárfalevél* érzelmes romantikáját, s a közvetlenül bölcsekedő publicista szemhatárán is sikerült felülemelkednie. Java novelláiban nem engedte szóhoz jutni az eszméssel viaskodó gondolkodót, az elfajult város bűneit ostromozó moralistát, a beteg civilizáció végnapjait hirdető prófétát, s a romlatlan falusi élet nemes egyszerűségén, üdítő szépségén meg­ hatódó szentimentalistát. (A *falú lelke*, *Az a hatalmas harmadik*) A természetes élet ősi rendje után sóvárgó Gárdonyi a lelkében őrzött falu érzelmvilágát festette meg gazdag hangulatárnyala­ tokkal, bár egyazon alapszín változataiban. Sajátos szemléletét Schöppflin Aladár jellemezte találóan, mikor azt írta róla, hogy az élet jelenségeit „bizonyos szépség fényébe burkolva látta, a csú­ nya, elkedvetlenítő vagy felháborító dolgoktól elfordult ... a bánat nála szép bánat, a katasztrófa tragédiává szépül, a bűn együtt jár a bűnhődéssel”. Az *én falum* csendes lírai vallomásaiba olykor mégis disszonáns hangok keverednek, göregáboros szemléletű, fölényesen mulattató, népszínműves anekdoták. (A *nagy eff*, *Levél a kaszárnyából*)

Ambrus Zoltán novelláiban rendkívül fontos szerep jut a tár­ gyát fölényesen alakító narrátor eltávolító iróniájának. Hosszas meditációi közben olykor ő is a hallgatósághoz fordul, hogy a kifejezendő eszmét minél tökéletesebben megvilágítsa. Kedélyes, közvetlen, szellemes hanghordozása azonban a magabiztos elő­ adóé, nem pedig a felszabadultan mesélő elbeszélőé. Az anekdo­ tikus szerkesztéstől tudatosan tartózkodott, noha egy-egy elbe­ szélésében ő is a csattanóra felépített formát követte. Az Amb­ rus-novellisztika értékrangsorának legalsó szintjén helyezked­ nek el ezek a poénba futtatott anekdotikus történetek.³⁸ (A *Montbars-vívócsel*, *Levelek*, *Emberrablás*, *Az utolsó mohikánok*) Novelláinak előadója majd mindenkor bizalmas közelségbe vonja

hallgatóját, tehát látszólag a magyar epikus hagyomány anekdotikus örökségéhez kapcsolódik, de Ambrus mese-alkatára, elbeszélésmódjára és nyelvére mégsem a természetes közvetlenség, a könnyedség, vagy a plaszticitás jellemző.

A dzsentri életformájának, izlésének, társasági modorának, előkelő külsőségeinek, nemes tradícióinak a középrétegek körében – a századvégen – rendkívüli vonzereje volt. Ismeretes, hogy a századvégi új, szakképzett bürokrácia szemében a közép-nemesesség testesítette meg az úri magatartás mintáját. Az előkelő származású családok morálja, „pezsgő” kultúrélete ellenállhatatlanul vezette azt a jó módú verseci polgárfiút is, aki néhány évvel később, mint a középosztály „nemes hagyományainak” őrzője, „nemzeti íróvá” vált. Herczeg Ferenc irodalompolitikai szerepvállalása, úgy véljük, önmagában még nem adna magyarázatot arra a hallatlan olvasói népszerűsége és a tehetsége valódi méretein jóval túlnőtt hatásra, melyet negyven kötetével kifejtett. Herczeget a „keresztény-nemzeti” kurzus irodalompolitikája utóbb valóban bálvánnyá emelte, a *Gyurkovics lányokat* azonban már a századvégen kézről-kézre adták a középosztályi olvasók. Herczeg Napja kivált az előkelő szalonok, az úri kaszinók és a felsőbb körök lakosztályai fölött világított. A századelőn lelte meg igazi hangját, az írói alkatához, életszemléletéhez megfelelő formát: az előkelő malíciával, visszatartott iróniával mulattató, felszínes lélektannal beoltott anekdotát. A középosztály önszemléletéhez és változó igényeihez idomulva rátalált az amúgy is kedvére való témákra: a férfi és nő kapcsolatára, a szerelemre, a kalandra, a hozománykergetésre, az érdekharcra, a temperált érzékiségre, amelyről fesztelenül, a művelt ember kellemes modorában társaloghatott olvasóival. (*A rejtelmes őrnagy*, *Olga megöregszik*, *Mutamur*, *Egy hard-affair*) A népszerűség árján evező Herczeg ironikus lehetett, de a szatíráig nem merészkedhetett el, kiábrándult volt, de átsietett a tragédiákon, mindenben kételkedett, de szkepszisének nem adott távlatot. A konzervatív kritika dicsérő méltatásai formálták meg a józan, hűvösen fegyelmezett Herczeg Ferenc idolját. Érthető tehát, hogy a későbbiek során az előkelőség oly könnyen pózzá, a szenvtelenség modorrá merevedett nála.

A szóbeliségben gyökerező műfaj kedélyességét, problémátlan világlátását a századfordulón Gozsdu Elek állítja ironikus fény-

törésbe. Irodalomtörténet-írásunk egybehangzó ítélete szerint az egykor modernnek számító intellektuális író a koreszmék mulandósága miatt napjainkra avultabbá vált kortársainál, mert írásművészetének jellegadó novellái – kiváltképp keretes elbeszélései – megfelelő epikai közeg híján nyílt tételábrázolatok. Más szóval olyan erősen visszhangozzák a bölcselkedők gondolatait, hogy esztétikai értelemben nem tekinthetők jelentős alkotásoknak.³⁹ Gozsdu bírálóinak figyelmét feltehetően a szereplők életfilozófiai meditációi kötötték le elsősorban, s kevesebb gondot fordítottak az elbeszélések formanyelvének elemzésére – ezért azonosíthaták az író tőseivel –, holott a művek egészéből kirajzolódó szemlélet biztosabb fogódzót nyújthat világképi, poétikai következtések levonására.

A keretes elbeszélés Gozsdu Elek jellegzetes novellatípusa, de a századvégen úgyszólván minden elbeszélő élt ezzel a formával. (Gozsdu: *Egy falusi mizantróp, A veréb, Az étlen farkas, Egy néma apostol, Ultima ratió, Országúton*, Ambrus: *Góliáth, Zách Klára, Don Perez, Gyűlölet, A gombkötő, Keresztfiám, Boldozsár, Dalnokverseny*, Bródy: *Az albíróné, Tanulmányfejek, A szerelemről*, Thury: *A kávéház, A poff, Egy gyár története, Minden szerdán este*) A narrátor és a szereplő találkozását megjelenítő fikciós keret alkalmazása idejétműltnak látszhatott már a XIX. század végén is. A magyar novellisták körében Turgenyev vadásztörténetei tették népszerűvé ezt a formát. A múlt századi író hagyományosan azzal alapozta meg elbeszélésének élethűségét, hogy szereplőként is fellépett a történetben. A korforduló írói közül a külső nézőpontú, szubjektív elbeszéléshez vonzó Bródy alkalmazta legszívesebben a valóság illúzióját felidéző poétikai eljárásnak ezt az ősi változatát. (*Cras, Targovics Tógyerék, Fehér egerek, Mefisztó barátom, Szerelmes halottak, A hűtlen férj*)

Gozsdu új értelmet adott ennek a látszólag teljesen elavult elbeszélésmódnak. (*Egy falusi mizantróp, Az étlen farkas*) Novelláiban is jelen van a narrátor, mégpedig olyan minőségben, mint a novellahős szavaiból kibontakozó történet meghallgatója, de közvetlenül, kizárólag a keret-részekben reflektál az elhangzotakra. (*Az étlen farkas*) Nemcsak a narrátori beszédhelyzet alakítja a reflexív keretes elbeszélés szerkezetét, hanem a novella középpontjában álló eszmei, erkölcsi, lélektani probléma is. A

szereplő többnyire a végkifejletről visszatekintve számol be élete sorsfordulatáról. A novellabetétben elhangzó életfilozófiai vallomás a szereplő személyiségváltozásához vezető drámai felismerésfolyamat összefüggéseit értelmezi, így módon az analitikusan felépített történetben kompozíciós szerepet kap az eszmélkedő hős értéktudatának alakulása. Gozsdu nem értelmezi a novellabetétben elmesélt, példázatos történetet, tartózkodik az összefoglaló narrátori jellemzésektől, pusztán sejtető utalásokkal, hangulatszimbolikus leírásokkal minősíti az elbeszélő illetékességét. Jelenetszerűen komponált fabuláris keretben lépteti fel a szereplőt, tehát az olvasó közvetlenül ismerkedhet meg a vallomást tevő hős elbeszélőhelyzetével. (*Egy falusi mizantróp, Az étlen farkas*) Gozsdu minden esetben távolságot tart modern „Tantaluszainak” öngigazoló vallomásától, de nem helyezkedik a fölényesen leleplező erkölcsbíró szerepébe. Vezeklő hősei tudatuk alján feloldozást remélnék hallgatójuktól, de a novellákból egyértelműen kitűnik, hogy védőbeszéddé hangolt életgyónásuk egyetlen alkalommal sem indítja gyengéd részvétre az író. Novelláit alighanem azért kárhoztatták többen is tételszerűségükért, mert keretes elbeszéléseit *rejtett önvallomásként* fogták fel. Bírálóinak figyelmét elsősorban a szereplők életfilozófiai meditációi kötötték le, holott a keretes elbeszélések monologikus szövegeiben megformálódó későpozitívista világszemlélet semmiképpen sem azonosítható avval, amelyik a művek egészében megnyilatkozik. Gozsdu elsődleges elbeszélője sohasem közli a gondolatait közvetlenül, a maguk elvontságában, hanem lehetőfinom árnyalatokkal sugalmazza, hogy szereplői következtelenek az önvizsgálatban: jobbára az erkölcsi felelősség terhét vetnék le magukról, midőn irányított vallomásukban biológiai, szociológiai törvényekkel igazolják elvtelen magatartásukat. A szó eredeti értelmében moralista író nem fogadja el azt az erkölcsi nihilizmust, mely a létharc egyetemességét hirdeti, s félreértetlenül jelzi azt is, hogy modern „Tantaluszait” az öngigazolás alig leplezhető szándéka vezeti mondanivalójuk megfogalmazásában. Reflexív keretes novelláinak szereplő-narrátorai kerekded, *anekdotikus elbeszélésben* formálnák meg a maguk sors történetét, az író azonban szándékoltan fellazítja a kompozíciót. (*Egy falusi mizantróp*) Távolságot teremt az önvigasztaló észjárással felépí-

tett fabulától, a megvilágító erejű példabeszédekben kifejtett anekdotikus világértelmezéstől. A szereplő torzító perspektívájából jelképes értelművé emelt históriát megfosztja különösségétől, s megkérdőjelezi annak az öntanúsító életfilozófiai vallomásnak az emberi hitelét, erkölcsi érvényességét, mely naiv, közhelyes anekdotába oldja a pozitivizmus eszmerendszerét. Meghasonlott, mentségeket kereső szereplői szeretnék elkerülni, hogy erkölcsi ítéletet mondjanak felettük, ezért menekülnek az önfeltárás elől *anekdotikusan leegyszerűsített* történelmi, filozófiai magyarázatokba, céltudatosan megkomponált védőbeszédbe. A gépies ok-ságfelfogás önkényes logikájára épített történetek homályban tartják a szereplők valódi indítékait, eltitkolt érzelmeit. (*Egy falusi mizantróp, Az étlen farkas*) Egyszerű életfilozófiájukat maximákba, szentenciákba foglalják, s az így felfogott társadalomtörvények érvényességét kiterjesztik az egész emberiségre, hogy levessék magukról az erkölcsi felelősség terhét. Életformájuk, értékrendszerük és gondolkodásmódjuk szuverenitásáról szeretnék meggyőzni nyugtalanító szótlanságba burkolózó hallgatójukat, s ennek érdekében mozgósítják az anekdota lényegkiemelő, elvonó tulajdonságait. Általánosító példázatszerűségével igazolják elvtelen magatartásuk erkölcsi érvényességét. A szerephelyzetbe kényszerített elbeszélő a maga „anekdotikus” modorával bizalmas közelségbe vonja hallgatóját, hogy együttérzésre hangolja, de az elsődleges elbeszélő mégsem vállal közösséget vele. A meghökkent történetmondó folyton önellentmondásba téved: mentegetődző reflexióiból kitűnik, hogy az író rosszálló megjegyzéseivel időnként megszakítja moralizáló okfejtését, leleplezi a színjátékot, s elhatárolja magát a kedélyeskedve szemet hunyó öniszólástól. (*Egy falusi mizantróp, Az étlen farkas*)

Máskor Krúdy kései novellisztikájára emlékeztetően az anekdotikus életszínterek lehangoló látványát nyújtják Gozdsu novellái. Az uram-bátyámos dzsentri-világ düledező színpadai, kopott díszletei, szánalmas ceremóniái az egykor gazdag életforma szomorú pusztulásáról adnak hírt. Gozsdunál nemcsak az ironikus hanghordozásban és az ellentétpontozó szerkezetalakításban kap szerepet az átértelmezett, transzformált anekdota, hanem a szándékoltan elnagyolt lélekrajzban is. (*Nemes rozsdá*) Beszűkült horizontú, külön figuráinak létformáját, sorsképletét egyetlen

anekdotikus jellemvonással ragadja meg, s az anekdotába illő hős éppen ezáltal nyeri el a maga torzítatlanul kisszerű arányait.

Az elszegényedő középbirtokos nemesség létmódjához szervesen hozzátartozott a közösségi nyelvjáték, a régi világot verbálisan újjáteremtő anekdotamondás. A szorongását leplező kedély jelentől megváltó emlékidézésével bensőséges életliturgiát, szokásrendet, életmintát alakított ki a védett otthonosság érzetét adó társaskörökben, s az anekdotázó társalgás, a nyelvjáték íratlan szabályrendszerét teremtette meg. Az anekdotikus élethelyzet elszigetelésével és metaforizált leírásával Gozsdu az idő kárvallottjainak helyzettudatát, léthangulatát, hanyatló belső sorsát vetíti elénk. (*Nemes rozsda*) A novella lefokozott cselekménye, állóképszerű helyzetrajza az állandóság, a mozdulatlanság, az időtlenség, az örök egyformaság, a mindent hatalmába kerítő enyészet képzeiteit kelti, nyomasztóan zárt térdimenziója a bekeverttség érzetét, a benne meghúzódó egzisztenciák csüggesztő távlatlanságát idézi. A tiszta elbeszélés szerepét lefokozó novella középpontjában atmoszférateremtő környezetrajz, életképbe vetített lélekállapot és léthangulat, jelképesen elszigetelt statikus helyzet áll. Az anekdotikus hangnem-novellának egyéni szint adó hatóelemek – az élményt önmagához hasonító elbeszélői magatartásra, a derűs, közvetlen, bensőséges hanghordozásra, a modalitásban megnyilvánuló személyességre gondolunk itt első sorban – szinte teljességgel hiányoznak az ilyen típusú transzformált anekdotából.

Az epizodikusan tördelt kisforma az „egész” ábrázolásáról rezignáltan lemondó író megrendült valóságtudatát és a világ esztétikai újrateremtésével szemben támadt kételyeit is jelezheti. Azt azonban az anekdota iránt elkötelezett olvasó empátiájával sem állíthatnánk, hogy a századvégi magyar glóbus anekdotás mozaikrajzaiban a szkeptikus korérzés jutott volna kifejezésre. Az anekdoták inkább fölényről és önérzetről, magabiztos, kételymentes, pozitív világszemléletről árulkodnak, holott az önfeledt mesélés mögött félelem is lappanghat, a kiüresedett ég alatt otthont kereső ember szorongása is hangot kaphat. Az anekdota Gozsdu novelláiban, majd Krúdy borzongató atmoszférájú regényeiben válik az időből kihullott dzsentri védekező formájává. (*Boldogult úrfikoromban*)

Az anekdotikus hagyományból Móricz felé is vezetnek utak. Tragikus sorsfordulatot hátra vető, anekdotikusan poentírozott, csattanóra felépített novella-kompozíciója a történetközpontú, egy pont felé tartó, pergő ritmusú anekdota tömörebb változatával áll genetikus kapcsolatban. A *korforduló* novellairodalma mégsem igazolja hiánytalanul irodalomtörténet-írásunknak azt a tételét, hogy az újkori lélekábrázolás és intellektualitás a drámaivá hangolt anekdotikus elbeszélésben jelentkezett legelőször.⁴⁰ Nekünk legalábbis úgy látszik, hogy a történet belső drámaiságát fokozó anekdotikus elbeszélés nem járult hozzá döntő módon a századvégi lélekábrázolás megújulásához.

III.

DRÁMAI NOVELLA

1. Műfajelméleti kérdések

Irodalomtörténet-írásunkban a leghatározottabban Diószegi András képviselte azt a napjainkban is közvélekedésként élő álláspontot, hogy a magyar elbeszélő művészet legjelentősebb műfajváltozata a drámai novella, amely a századvégen „szinte minden egyebet elsöpör”.¹ Ennek ellenére a drámai novella prózapoétikai jellemzésére nem vállalkozott, jórészt társadalomtörténeti érveket vonultatott fel mellette. Felfogása szerint az analitikus lélektani realizmus látásmódja nem érvényesülhetett a tárgyalt korszak magyar novellairodalmában, mert a századvégi író „képtelen a határozott körvonalazásra, az egyértelmű megvilágításra, hiszen alapvető élménye a valóság ellentmondásossága és változékonysága”.² A drámai novella módszerét éppen ez a dinamizmus alakítja ki: „a valóságot összeütközéseiben és hirtelen váratlan fordulataiban ragadja meg”.³ Amikor a műfaji jellemzésben hangsúlyosan esztétikai szempontokat érvényesített, elsősorban az *önállósult dialógusokra*, a drámai befejezésre, a tragikus fordulatra, „a csattanós drámai szerkezetre” helyezte a hangsúlyt.⁴ A szóban forgó műtípus megnevezésére használt kategória, az úgynevezett drámai novella *általánosan elfogadottá vált* a századforduló kisepikáját elemző szakirodalomban, de érzésünk szerint távolról sem mondható megbízhatónak az az irodalomelméleti alap, amelyre a fogalom meghatározása épül.

A novella drámaiságáról szóló tételt elméleti igénnyel a magyar kritikai irodalomban egyedül a fiatal Lukács fogalmazta meg.⁵

Korai esztétikai írásaiban a formátlan életet megkötő, szigorúan zárt szerkezetű novella áll legközelebb az „életté lett lényeg” magába sűrítő tragédiához: tekintélyes helyet foglal el tehát a műfajok értékrangsorában, noha sem ekkor, sem a későbbiek során nem tárgyalta önállóan. Esszéiből, irodalomkritikáiból és elméleti reflexióiból mégis határozott koncepció körvonalai sejlenek fel.

Lukács történetfilozófiai távlatba állította a klasszikus fordulópon Elmélet váratlan eseményét. Nézete szerint a sors véletlene olyan irracionális pillanat az ember életében, amikor lehetőség nyílik a lényegnek az életbe való visszatérésére. A novella ebben a tekintetben tehát a világ lényegére redukált drámai formára emlékeztet. Az esetlegesből törvényt, a véletlenből sorsot formál, következésképp erősen elvonatkoztat az életjelenségektől, a történetet jelképes értelművé stilizálja, akárcsak a tragédia. Ismeretes, hogy a tragédia áll a fiatal Lukács elméletének középpontjában, ám zárt gondolati rendszerében a műfajok mintegy *függetlenednek* a tényleges irodalomtörténeti folyamatoktól. Szembetűnően megmutatkozik ez abban, hogy a lényegi létet megragadó drámai forma általános jellemzőit Hebbel dramaturgiájából vonta el, a Hebbel-portré pedig teljes egészében *A tragédia metafizikája* gondolatmenetére épül. A tragikus lét metafizikájában tehát a műfaj etikai, ontológiai és ismeretelméleti kategória, a világ megítélésének világnézetileg meghatározott formája.⁶

A drámáinak nevezett novella műfajelméleti problémáinak első megközelítésében az arisztotelészi poétikát *áthasonító* drámaelméleteket hívhatjuk segítségül, hisz az elméletírók egészen a XIX. század elejéig, Goetheig és Schillerig úgyszólván egyetlen kérdésre összpontosították a figyelmüket: az ideálisnak tekintett drámai forma fellazításától szerették volna távol tartani a szerzőket, s ennek jegyében szembeszálltak az epikus törekvésekkel.⁷ A kötelező érvényűnek tekintett drámai modellt ily módon összevetették a próza sajátos műfaji jellemzőivel. Az epikus és drámai költészet elkülönítése érdekében elméleti igénnyel fogalmazták meg az említett műnemek elvegyítésének poétikai, világképi elmentmondásait. E. Stein nyomán a priorinak nevezhetjük azokat a drámaelméleteket, amelyek a műfaj tiszta alapformájának klasszikus modelljét alkották meg.⁸ Csehov, Ibsen, Strindberg

drámái, a XX. századi epikus színház és az újabb műfajelméletek megkérdőjelezték a történelem feletti poétikák érvényességét, ezúttal azonban a klasszikus poétikáknak csak azokat a gondolatait idézzük fel, amelyeket a normatív esztétikai örökséget átértelmező modern műfajelméletek is áthasonítottak, és a drámai forma abszolút műfajteremtő minőségeként tartanak számon.

Ennek értelmében a dráma önmagába zárt, öntörvényű világot hoz létre a szereplők közötti viszonyok rendszerével. A szereplő léte éppen ettől a meghatározottságtól függően drámai jelenlét, tehát a környezetére, a másik emberre irányuló akarata, cselekedetei révén válik drámai értelemben emberi valósággá. A drámában a színhely és a környezet a döntéshez, a tethoz, a cselekvő személyiséghez kapcsolódik, és története során minden, ami „ezen a tetten innen és túl esett, szükségszerűen idegen maradt a drámától: a kifejezhetetlen éppúgy, mint az egyéntől már elidegenített eszme. S leginkább a kifejezés nélküli világ, ha nem nyúlt bele az emberek közötti vonatkozásokba”.⁹ Párbeszédeiben az emberek közötti kapcsolatok összefüggésrendszere tárul fel oly módon, hogy a szereplő szavai kizárólag a teremtett világon belül, az adott drámai szituációban nyerik el értelmüket.

A narratológiából levonható tanulságokkal is kiegészítve az ahistorikus műnemi hármasság gondolatára épített drámaelméletek poétikai követelményeit, dráma és novella első szembetűnő különbsége abban ragadható meg, hogy az elbeszélésekben a dialógusokat, a cselekményt, a jeleneteket az implikált szerzői tudat kapcsolja össze. Idő és térformálásával, helyszínváltoztatásaival a szereplő létét a narratív szerkezetnek rendeli alá, tehát megszünteti a dialógus önállóságát. Az elbeszélői elv alapvetően különbözik a drámai formától, szintúgy a novella története a drámai cselekménytől.

Az arisztotelészi poétikát „követő” ontológiai alapozású műfajelméletek szerint a dráma szituációja és cselekménye az emberi lét alapformáit jeleníti meg oly módon, hogy a drámában az ábrázolás és a beszéd együtt jelentkezik.¹⁰ A novellában a közvetlen életszerűség drámai formája narratológiai szempontból megvalósíthatatlan feladat. (Erre később még vissza kell térnünk.) A párbeszéd természete is más a drámában. Schelling szerint: az

öntudatból fakad és az öntudatra irányul, de a párbeszéd vagy a monológ csak a dráma előterében, a helyzet és a cselekvés abszolút jelen idejében nyeri el értelmét.¹¹ A novellában a monológnak és a párbeszédnek a gyakori előfordulása még nem feltétlenül eredményez drámai formát. Fesztes tempót, drámai lüktetést kölcsönözhet az elbeszélésnek: Bródynál és Peteleinél a gondolataival viaskodó hős belső küzdelmei elevenednek meg a párbeszédekben, tehát a feszültségkeltés eszköztárát gazdagítja. Arisztotelész szerint a drámai történet nem a szereplő jelleméből fakad, hanem az adott léthelyzetben gyökerezik. A tragédia kimenetele éppen attól függ, hogy a szereplő cselekedete, akarata ennek a „világállapotnak” megfelel-e vagy sem: „a szerencse és a szerencsétlenség a cselekvésben van”.¹² A párbeszédet és a cselekményt *együttesen* nevezi drámai formának. A dráma „cselekmény utánzása ... szereplő cselekedeteivel, nem pedig elbeszélés útján”.¹³ Bármekkora teret is foglaljon el tehát a párbeszéd a novellában, az elbeszélés dialógusa és cselekménye mindig elmondott, előadott, a távlatot (*distance*) megteremtő narrátori beszédhelyzetből és nézőpontból megformált.

Ezen a ponton önkéntelenül is felmerült az úgynevezett drámai novella poétikájával szemben *erős fenntartásokkal* élő tanulmányíróban a kérdés: milyen mértékben határozzák meg rejtett indítékai elemzésének a kérdéshorizontját? Mennyire enged a normatív poétika kísértésének, amikor a drámai forma abszolút műfajteremtő minőségével, a jelen idejű cselekmény és párbeszéd egyidejű *drámai* jelenlétével szembesíti a novella konstrukciós elvét. Vonjuk hát vizsgálódásunk körébe a hagyományos műfaj-szerkezetet megújító legjelentősebb formatörekvéseket.

Ismeretes, hogy az idő és a tér klasszikus egységét fellazító drámák rendszerint a jelenbeli történelemből az emlékekben feltároló múltbeli eseményekhez vezetik el a szereplőket. A drámai forma azonban megköveteli, hogy a cselekmény a jelenben játszódjék, még abban az esetben is, ha a szereplő emlékezetében felmerülő valóság nem epizódként, tematikus utalásként épül be a cselekménybe, hanem *szcenikai formaelvvé* válik, tehát a jelenbeli történelemmel egyidejűleg jelenik meg. A drámatörténetek leggyakrabban idézett szerzője ebben a tekintetben A. Miller, akinél a színpadkép átalakulása jelzi az idő áttűnését: az emlékező

lelkiállapotát képekben vetíti elénk, de a felidézett múlt mindvégig az emlékezésbe merült én tudathorizontján belül marad, tehát nem lép a cselekmény, a drámai jelenlét helyébe, mert a szereplőket nem köti össze.¹⁴ Az ibseni dráma jelképes eseményekkel, tárgyszimbólumokkal, a különböző nemzedékeket összekötő átörökléssel, vezérmotívumokkal, analitikus módon utal arra az időtartamra, amely a jelenbeli cselekmény és a múlt között eltelt, de az eltékozolt évek belső élménnyé tett idejét ő sem képes *dramatikusan megjeleníteni*. Csehov időből kihullott, magányba süppedt szereplői a jóvátétel reményében élnek. Fogva tartja őket a múlt és az a ködszerű, mégis megváltást ígérő ábrándos jövőkép, amit emlékeikből teremtenek. Az egyéniség válságával a befelé tekintő lélekábrázolás igénye jelent meg a századvégi drámában, s ez a líra felé is tágította a műfaj határait: a drámai forma alapját jelentő jelen idejű cselekmény és párbeszéd egyidejűségéről mégsem mondhatott le.

2. A drámai és az elbeszélői forma narratológiai megközelítése

Talán nem teljesen alaptalan az a feltételezésünk, hogy az epikai és drámai előadásmódokat megkülönböztető sajátságokról még viszonylag helytálló elképzelést sem alkothatunk, ha nem vetünk számot a műnemi hármasság irodalmi kánonját leépítő elméleti megközelítések poétikai következményeivel. Valódi nehézségekkel ettől fogva kell szembenéznünk, ugyanis a tudománytörténeti áttekintések inkább a műfajok egy lehetséges felfogásához adnak támpontokat, de közelebbi vizsgálódásokra, például a drámai és az elbeszélői szövegtípusok elkülönítésére még a strukturális poétikák sem igen vállalkoznak.¹⁵ (Ha műfaji kérdéseket egyáltalán felvetnek.)

Ennek a rendkívül sokrétű prózapoétikai kérdésnek a megközelítésében az értelmezői hagyomány egymással is vitában álló irányzatainak gondolatai közül csak azokat hasonítottuk át, amelyek Arisztotelész *Poétikáját* nem a műnemi hármasság elméleti megalapozásának tekintik, hanem a narratív formák történeti-poétikai leírásának, tehát valamilyen szempontból lehetőséget adnak a későbbiekben a történetátadás két módozataként felfogott drámai és elbeszélői formák narratológiai összehasonlításához. Ebben a vizsgálódásban leginkább a francia elbeszéléselelméletek, s kiváltképp G. Genette szempontjait hasznosítottuk.¹⁶

Arisztotelész töredékes szövegének egy lehetséges értelmezésében a praxis a cselekmény megnevezésére szolgál, a mítosz pedig a történetet jelöli, vagyis az utánzott, ábrázolt cselekményt, a tettek összekapcsolását.¹⁷ A mítosz fogalmának segítségével tehát az epika nem különböztethető meg a drámától. Arisztotelész szerint a tragédia legfőbb alkotóeleme a történet: „Legfontosabb ... a tettek összekapcsolása, mert a tragédia nem az emberek, hanem a tettek és az élet utánzása. A cselekedetek utánzása a történet”.¹⁸ Amikor arról beszél, hogy a tragédia „befejezett és meghatározott terjedelmű cselekmény utánzása” szemben az eposszal, mely teljes ugyan, „de egyáltalán nincs meghatározott terjedelme”, feltehetően a történetelbeszélés módja alapján tesz különbséget tragédia és eposz között.¹⁹ Az ábrázolt tettek összekapcsolása, vagyis a történetelbeszélés jelöli ki nála a tragédiát és az eposzt korántsem élesen elválasztó határvonalat. Talán éppen így kap távlatot a VII. fejezetben az a gondolat, hogy az eposzban „– mivel elbeszélés – sok dolgot lehet egyszerre véghezvinni”, ellenben a tragédiában „nem fér el több egyszerre történő cselekmény utánzása”.²⁰ Ez a nézőpont ad arra lehetőséget Ricoeurnek, hogy Arisztotelész imént rekonstruált gondolatmenetét meghosszabbítva az epikát és a drámát a történetelbeszélés két válfajaként értelmezze, G. Genette pedig a közlés mód két különböző attitűdjeként.²¹ A műfajok elválasztásának meghatározó ismérve nála nem valamely a priori tartalmi-tematikus jegy, hanem Platón ismert hármas felosztását alapul véve az előadásmód. Nevezetesen az, hogy a szerző maga beszél, alakokat beszéltet, vagy elbeszélőse közben mások beszédét is idézi-e művében. Genette a nyelvet, a nyelvhasználatot tekinti elsődleges-

nek a műfajok, beszédtypusok elhatárolásában, s kétségbe vonja a műnemi hármasság gondolatának a létjogosultságát.

Talán nem szükséges túlzott részletességgel dokumentálni, hogy a közlés mód valóban megelőz minden irodalmi meghatározást. Az is könnyen belátható, hogy az úgynevezett alpműfajok és költészetfajták közötti viszonyról mindez már nem mondható el, mivel „definícióik ismérvei ... mindig valamilyen tematikus elemet is magukban foglalnak”.²² Az alpműfajok (*archigenres*) származékai tehát korántsem „evidens módon” léteznek, hanem, miként azt Käte Hamburger vagy Klaus Hempfer példája is mutatja, különböző értelmező közösségek konvenciórendszerei, elméleti normái foglalják magukban a műfajjá válás alapvető föltételeit, ezért könnyűszerrel hiposztazálható – teljesen következetesen – egy „újabb átfogó eset”.²³ Ennek a felismerésnek a fényében az epika mint „műnem” semmivel sem ideálisabb, mint a regény, a novella, vagy az eposz, melyeket magában kell foglalnia. Ezért is érezhetjük az egész kérdéskörnek más távlatot adó Genette érvelését meggyőzőnek azzal kapcsolatosan, hogy az elbeszélés (récit) éppúgy, mint a drámai dialógus, az előadás *alapvető módja*, s ezt „a romantikus értelmezés szerint nem lehet elmondani sem az eposzról, sem a drámáról, sem a líráról”.²⁴ A mimézisz (drámai dialógus), a diegézisz (tisztá narráció) és a kettő ötvözése, tehát a tettek nyelvi megjelenítésének három válfaja az *elsődleges* az úgynevezett alpműfajokhoz (*archigenres*) képest, következésképp a műnemek legfeljebb csak a lehetőségként adott számos egyéb költői magatartás egy-egy változatát képviselhetik ebben a felfogásban.

Genette narratológiai rendszere roppant széles távlatokat fog át, s ebből alig érzékeltethetünk valamit is ebben az összefüggésben, de nem is ez az elsőrendű feladatunk, ám arra talán mégis emlékeztethetünk, hogy az imént rekonstruált gondolatmenet kiinduló tétele voltaképpen már a *Poétikában* megfogalmazódott. Az előadásmód szerinti megkülönböztetés alapja ugyanis ott az a III. fejezetben, hogy az „egyik költő maga is beszél, mást is megszólaltat (mint ahogy Homérosz teszi), a másik csak ő maga szólal meg, és nem adja át a szót, a harmadiknál viszont az utánzott személyek tevékenykednek és cselekednek”.²⁵ Arisztotelész feltehetően itt sem műnemekről beszél, hanem a történet-

megjelenítés két formájának, a tragédiának és az eposznak az előadásmódjairól. Többek között ezért is alkalmazhat azonos mértéket a poétikai követelmények megfogalmazásában: „az eposzköltészetben ugyanazoknak a fajtáknak kell meglenniük, mint a tragédiában – az egyszerűnek, bonyolultnak, jellemábrázolóknak, szenvedélyesnek. Alkotórészei is ugyanazok, az éneken és a látványosságon kívül”.²⁶

A történetmondás két válfajaként értelmezett elbeszélői és drámai formák narratológiai szempontok szerinti megközelítésében gondolatmenetünk irányát a történet felépítésének, idő és térvizszoynainak, valamint nézőpont és beszédhelyzet összefüggéseinek a számbavétele jelöli ki.

A logikai törvényszerűségeknek engedelmeskedő elbeszélés ideáltípusát elképzelő Todorov feltevésrendszere közvetve támpontokat adhat a *történet* színjére vonatkozóan egy némiképp leegyszerűsített elvi következtetés megfogalmazásához.²⁷ Úgy látszik, az elbeszélésnél a drámai történet jóval szigorúbb belső összefogottságot igényel az ellentétes célokkal egymáshoz láncolt szereplők viszonyrendszere következtében, hisz „éppen az egyéni vonatkozás ... drámai létezésük” alapja.²⁸ Talán inkább a drámai történetben valósulhat meg a *szoros* értelemben vett ok-okozatiság rendezőelve, s legfeljebb csak elméleti lehetőségként az elbeszélésben. Ha nem is tennénk magunkévá Todorovnak azt a feltételezését, mely szerint az ok-okozati összefüggés motivációját érvényesítő elbeszélés *minden* pillanatát egy egyszerű „propozícióval ábrázolhatnánk, amely következményes vagy következésszerű kapcsolatba kerül a megelőző illetve utána következő propozíciókkal”, mégis úgy gondoljuk, hogy az ilyesfajta megközelítéseknek rendkívül jelentős a heurisztikai értéke.²⁹ Érdeemes hozzáfűzni ehhez még azt is, hogy az oksági viszony értelmezése történelmi tapasztalatoktól függően változhat. Amit az egykorú olvasó kihagyásként érzékelt például Petelei novelláiban, az ma már nem feltétlenül idéz elő megszakítotttságot az elbeszélés folyamatában.³⁰

Viszonylag könnyen belátható, hogy a regény összetettebb történet szerkezetével szemben a novella rendszerint legfeljebb csak néhány epizódra, helyzetre vagy eseményre szorítkozik. Az elbeszéléselemek elrendezésében talán gyakrabban él a sűrítés,

a redukció, az elhagyás és a helyettesítés eljárásaival, ennek megfelelően idő- és térformái is összezsugorítottak, ami persze korántsem jelentheti azt, hogy szövegtére például a sugalmazásra alapozott narráció révén jelentéstani szempontból ne lehetne rendkívül tágas.³¹

A drámában megjelenített idő magától értetődően korlátozott, mivel a befogadás ideje is szűk határok közé szorított – közismert példával élve, ezért adják elő különböző rendezői felfogásoktól úgyszólván függetlenül a Hamletet rövidítve –, másfelől a novella többé-kevésbé meghatározott terjedelme az elbeszélés idejét rövidíti le. Ez a jellemzés persze további árnyalást kíván, hisz torzító egyszerűsítéshez vezetne, ha azt feltételeznénk, hogy az elbeszélő szövegek olvasására fordított idő hiánytalanul megfeleltethető a drámai közlés befogadásának az idejével. Az elbeszélői tevékenység időtartamát a befogadás viszonylatában semmiképpen sem azonosíthatjuk az elbeszélte események együttesét szöveggként magában foglaló elbeszélés (récit) terjedelmével, mert az olvasáshoz szükséges idő jelentős mértékben egyéni körülmények, szokások függvénye, ezzel szemben a drámában magától értetődő, hogy a közlés ideje és a befogadás tényleges ideje minden esetben megegyezik. A narratológiákban, strukturális poétikákban ehhez hasonló kérdésekről elvétve esik csak szó, a drámaelemletekben pedig még ennél is ritkábban, éppen ezért talán nem haszontalan, ha az értelmezői hagyomány folytonosságáról korábban mondtak szellemében Jean Ricardou egyik – más összefüggésben megfogalmazott – megjegyzését felidézzük: egy dialógusos jelenetben „egyfajta azonosság van a narratív és a fiktív szekvencia között”.³² Érdeemes hozzáfűzni ehhez, hogy az írott szöveg színpadi megvalósulása esetén ez már korántsem ilyen magától értetődő. Mindazonáltal a történet és az elbeszélés idősíkjai között jelentkező eltérést, tehát az anakronia problémáját a drámai formával kapcsolatosan jószerivel föl sem vethetjük, legfeljebb A. Miller közismert kísérleteire utalhatunk ismét.³³ Torzító egyszerűsítéshez vezetne, ha a narratív formában megvalósítható közvetlen „megmutatás” képzetfelidéző erejét, érzéketlen hatását alábecsülnénk a drámai reprezentáció nyilvánvalónak látszó fölnyére gondolva, hisz nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy a nyelv imitálás nélkül is jelent.³⁴ Az illúziónak pedig

– talán szükségtelen is ezt hangsúlyoznom – igencsak sokféle változata létezhet az olvasók tudatában.

A narráció szintjén talán a párbeszéd vizsgálata igényli a legnagyobb körültekintést és óvatosságot. Nagyon leegyszerűsítve azt mondhatnánk a legátfogóbb összefüggésből kiindulva, hogy számottevő módszertani nehézséggel kell szembenéznie annak, aki a nyelv dialogikus jellegének gondolatát alapszemponként érvényesíti a fogalom értelmezésében, mert a befogadás viszonylatában létező műalkotásra vonatkoztatva ezt az irányadó megfontolást az alakzatoknak ezen a szintjén is a szöveg és az olvasó között kibontakozó párbeszéd előfeltételeinek tudatosítása jelölhetné ki az értelmezés horizontját.³⁵

T. Todorov a két irodalmi forma közötti különbséget abban látja, hogy az első személyben előadott elbeszélésben, tehát ahol a narrátor „én”-t mond, egy szereplő az összes többiétől különböző szerepet játszik. Ezzel szemben a drámában mindegyik szereplő (csak) beszédforrás, következésképp valamennyien azonos narratív szinten helyezkednek el. Elbeszélésben a szöveget közlő alany nem szakítható el teljesen az „implicit szerzőtől”, s hiba lenne, ha a drámához hasonlóan pusztán egy szereplőként fognánk fel a többi között.³⁶ Úgy látszik, ez a jellemzés árnyaltabb kifejtésre is módot ad.

Az talán viszonylag könnyen belátható, hogy a narrátor, „mint minden közlő alany önnön közleményében” csak első személyű lehet, még akkor is, ha „saját nevében” nem nyilatkozik meg. Azt jelentené ez egyúttal, hogy közlésmód szempontjából az elbeszélést egyszólamúnak kell tekintenünk szemben a drámával, mely fogalma szerint több beszélő alany közleményét foglalja magában? Korántsem egyszerű a válasz erre, de éppen az elbeszélés egyik szélsőséges változata – az Ulysses regénytechnikai eljárásához *külsődleges* ösztönzést adó Eduard Dujardin: *A babérokat learatták* (1887) című regénye, mely közvetlen belső magánbeszédben íródott – igazolhatja a narratológiának azt a sarkalatos tételét, hogy a fikcionális elbeszélésben „a narrátor maga is fiktív szerep”.³⁷ A narrátor pedig nem ugyanazt a szerepet játssza, amikor az elbeszélői tevékenységre, vagy a felmerülő gondolatok összekapcsolódásának szabályára utal. Ha valóban helytálló ez a megállapítás, akkor az elbeszélés és a dráma közötti határokat a

narráció szintjén nem jelölheti ki a homogén és heterogén közlés-mód ellentété. Ebben az esetben a következő kérdés viszont az lehet: vajon az elbeszélésben részt vevő személyek dialógusai hogyan viszonyulnak a narrációhoz, milyen mértékben önállósodhatnak a beszélő alanyok közleményei?

Ha a narrátor azt színeli, hogy nem ő, hanem maga a szereplő beszél, akkor a nézőpontok elrendezésének módja szerint talán a belső nézőpontú, azon belül is a szereplők látószögeit változtató elbeszélésben nyílnak erre leginkább lehetőségek, ám a „narratív perspektíva”, tehát az elbeszélői nézőpont (ki lát?) vizsgálata csak az elbeszélői hanggal (ki beszél?) együtt szemlélve adhat választ a kiinduló kérdésünkre, de természetesen az sem közömbös, hogy elsődleges vagy másodlagos elbeszélésben hangzanak-e el a szereplők kijelentései.

Vegyük talán először az elbeszélés „legmimetikusabb” formáját, amikor „a narrátor úgy tesz, mintha ténylegesen átadná a szót a hősének”.³⁸ Az előtérben megjelenítő történetelbeszélésben a jelenetet *bevezető* narrátor nézőpontja, beszédhelyzete és a másodlagos elbeszélés közben tanúsított magatartása a meghatározó, de rendkívül fontos az is, hogyan tér vissza a beágyazott történetből az elsődleges elbeszéléshez.³⁹ Ha a narrátor keretbe foglalja a beágyazott történetet, akkor a fent jelzett összefüggéseket a keretben és a betétben egyaránt figyelembe kell venni, s csak ezek után mondhatunk valami közelebbit az elsődleges és másodlagos elbeszélés viszonyáról, szerkezeti összefüggéseiről – például fabuláris keret – nem fabuláris betét, nem fabuláris keret – fabuláris betét és így tovább –, tehát elsődlegesen arról, hogy motivált, vagy éppenséggel motiválatlan-e a két történet között a kapcsolat.⁴⁰

A drámai dialógushoz részt vevő személyek elbeszélő helyzete a fent jellemzettektől alapvetően abban különbözik, hogy közléseik kizárólag az elsődleges történetben hangozhatnak el, mivel ebben a narratív formában a fabula anyagának összetevői és az elbeszélte események között létrejövő viszonyban az anakronia nem jelenhet meg, másfelől a személyek bármelyikének kijelentése, mely egyben maga is cselekvés, s egy újabb cselekvés elindítója, jobbra csak közvetlenül a történetre irányulhat. A drámában ugyanis minden közlés a történet síkjába tartozik, az

elbeszélésben viszont magától értetődően többféle narrációs szint jelenlétével kell számolnunk. Természetesen a dráma is alkalmazhat olyan narratív formát, mely nem része az elsődleges történetnek – az epikus színházra, vagy a kórusos drámákra lehet itt gondolni –, de a dialógusok ebben az esetben is függetlenül léteznek a (heterodiegetikus) narratív közleményektől.

Most, miután szemügyre vettük – a prózaelméletben jobbra csak érintőlegesen említett – párbeszéd számunkra fontosnak látszó narratológiai összefüggéseit, s némi merészséggel elvi következtetéseket is megkockáztattunk, vessünk még egy pillantást a drámai monológgal látszólag minden tekintetben megegyező *idézett belső beszédre*. Jóllehet a közvetlen belső magánbeszéd kifejezési formája az első személyű elbeszélés, nem zárhatjuk ki vizsgálódásunk köréből a második személyű idézett belső monológot sem, ami ebben a megközelítésben voltaképpen én és te között zajló *párbeszédként* fogható fel. Az alaktani megközelítés nehézségének az egyik oka talán itt is abban rejlik, hogy ez a kérdés jószerivel csak akkor vethető fel, ha már valami közelebbit mondhatunk az író nyelvszemléletéről, tehát számot vetettünk azzal a válasszal, amelyet a „vajon megfogalmazható-e a nyelv eszközeivel az, amit maga a tudat nem fogalmaz meg” kérdésre adhat.

Kosztolányi, vagy távolabbi példával élve, Michel Butor nem igazán hitt abban, hogy a tudat mélyebb rétegeiből valamit is felszínre hozhat az idézett belső monológ, ezért Kosztolányi harmadik személyű, M. Butor pedig második személyű beszédhelyezettel társította a belső nézőpontot: „valahányszor, amikor tudatról akarunk írni, a nyelv (langage) vagy egy nyelv születő állapotát akarjuk ábrázolni, a második személyű elbeszélés lesz a leghatékonyabb” – írja a francia új regény képviselője.⁴¹ Másfelől, ha mérlegeljük azt az előzetes megfontolást, mely szerint a közlést általánosan jellemzi a beszédpartnerhez fűződő kapcsolat, akkor talán még Benveniste határozott kijelentésében sem érzékelhetünk enyhébb túlzást: „A látszat ellenére a monológot a dialógus mint alapvető struktúra egyik változataként kell értelmeznünk. A monológ belső nyelven megfogalmazott interiorizált dialógus a közlő én és a befogadó én között”.⁴²

Úgy gondolom, ennyiből is világos, hogy a fent jelzett szempontokat és még számos hasonló itt említetlenül maradt elméleti megfontolást – például a tényleges és a teremtett olvasó, a történetbefogadó és az elbeszélő szerepköreinek a változásait – kell majd hasznosítania annak az értelmezőnek, aki vállalkozik az úgynevezett drámai novella tipológiai alapelveinek a *részletesebb* kidolgozására. Annyi azonban bizonyosnak látszik, hogy „a beszédművelet előfeltételei azt is magukban foglalják, amit az olvasó vár a műtől”.⁴³ Az alaktan körében tehát rendkívüli óvatosságot igényel annak eldöntése, hogy a belső nézőpontú elbeszélésben „a történetmondó beszél-e vagy a szereplő”.⁴⁴

3. Történeti-poétikai áttekintés

Az epikai szerkezet leglényegesebb elemére, a discours-ra az elméletek mellett az elbeszélő művek drámai feldolgozásai, alkalmasint a novelláiból színműveket író Bródy sikertelen kísérletei is felhívhatják a figyelmünket. A szűzsének megkülönböztetett szerepe van az elbeszélő művészetben.⁴⁵ Drámai formába kívánkozhat a novella egy-egy epizódja, de ugyanazt a jelentésstruktúrát, amit az egész epikai szerkezet, az elbeszélő jelenléte és a modalitás létrehozott, a narrátort nélkülöző dráma nem képes újjáteremteni. Bródy novelláinak sorában az Erzsébet-történetek valóban színpadért kiáltottak, mégis a *Dadából* éppen az hiányzik, ami a novellákat élte: az ábrázolásmódban megnyilvánuló személyesség, az elbeszélés lírai mélyárama, az érzelmekkel áthatott narráció.

A novella a megjelenítés és az ábrázolás formastruktúráiban alapvetően különbözik a drámától. A legkézenfekvőbb eltérés abban rejlik, hogy a novella elbeszélő-leíró narratív elemeinek az ábrázoló szerepe a drámai formában magától értetődően nem érvényesülhet. Az alakok lelki történetét, érzelemhullámlását, belső cselekedeteit a dialógus és a játék teremti meg: a gesztus,

a hanghordozás, a mimika, a mozgás a párbeszédekben, az előszóban nyeri el értelmét.

A századvégi novellában Peteleinél, Bródynál gyakran hosszabb párbeszédekkel, drámai szituációkra emlékeztető élethelyzetekkel találkozhat az olvasó. A kisformába zárt univerzumot azonban az író teremti meg, törvényeit pedig az elbeszélő építi fel. A novella szövegszervezettségét, a műegész kohézióját, a jelentésszerkezetet a nem műfaji értelemben vett elbeszélés hozza létre. Még az olyasfajta drámainak mondott novellákban is, mint Petelei *Árva Lottija* a perspektívaváltásokkal játszó, hangnemekkel jellemző, egyszer rejtőzködő, máskor meg a szöveg előterébe kerülő narrátor értékrendjétől meghatározott történetalakításban, és az elbeszélői modalításban rejlik a novella konstrukciós elve.

Az elbeszélés szereplőit a narrátor perspektívájából megjelenített életkörülmények vonják be a drámai szituációba a fikcióteremtés törvényeinek megfelelő térben és időben, tehát a novella párbeszédhelyzetekre alapozó életjelenetkezése jóval kötetlenebb és szabadabb, mint a drámáé, következésképp önállósága és formaalkotó szerepe is részlegesebb érvényű.

A szereplők egymással folytatott dialógusát és a hősök magánbeszédét a novellában az elbeszélés teszi lehetővé, tehát a narrátor által megformált térben és időben hangozhatnak el, ezzel szemben a drámai szituációban közvetlen jelenlété válnak, s a cselekményt sem az elbeszélés aktusa, hanem a konfliktus erőtere tartja egybe. Az elbeszélésbeli jelenet és a drámai jelenet tehát alapvetően abban különbözik egymástól, hogy a drámában a beszéd, a dialógus hordozza az egész jelentésstruktúrát, az elbeszélésben pedig a *narrációnak* van alárendelve. Tiszta dialogikus forma nem valósulhat meg a szépprózában, mert az nem nélkülözheti a magyarázó elveket, az elemzést és az értelmezést: a szereplő gesztusainak, a beszédhelyzetnek és a körülményeknek a szcenikus megjelenítése tehát szükségképpen az elbeszélésbe ágyazódik. Ennélfogva a távolságteremtésre alapozott, sokszoros áttételekkel, a szereplő-narrátor-szerzői én viszonylatában érvényre jutó elbeszélői személyesség a drámai formában nem jelenik meg, pontosabban más szerkezetben, az alkotó-rendező-szereplő nem kevésbé összetett rendszerében. Ennek a problémá-

nak az elmélyültebb jellemzésére e helyütt természetszerűen nem vállalkozhatunk.

Diószegi András három novellaváltozatot különített el a századvégi irodalomban: az anekdotikus hagyományt, az analitikus novellát és a drámai elbeszélést, amely a „lélektani novellát, ezt a hagyományosan XIX. századi műfajt gyökeresen” átalakította.⁴⁶ Véleménye szerint a drámai novella az anekdotából nőtt ki, s az újkori lélekábrázolás és intellektualitás is a drámaivá hangolt anekdotikus elbeszélésben jelentkezett legelőször: „bonyolultabb szociális, filozófiai vagy lélektani tartalom gyakran épp az anekdotikus keretben érvényesülhet valóságként és művészen”.⁴⁷ A korforduló novellairodalma nem egészen erről tanúskodik. A századvégi elbeszélésre vonatkozó tételét Diószegi András és *nyomában sokan mások* is jószerivel a novellista Móricz Zsigmond „társadalmi drámaival” igazolták.

A századfordulón oly gyakori, drámai fordulatot hátra vető, csattanóra felépített novella kompozíciós formája valóban a történetközpontú, egy pont felé tartó, pergő ritmusú anekdota tömörebb változatával áll genetikus kapcsolatban. (Bródy: *Egy tragédia*, *Kaál Samu*, Tömörkény: *Omár*, *Megöltek egy legényt*, Thury: *Tizenegy esztendő*, *Harminc perc*, *Szerencsétlenség*, *A gabalyi kis káplán*) Ám a dramatizált anekdota feszes kompozícióját például Tömörkény fellazítja, mert hangulatteremtő tájrajzokat sző elbeszéléseibe, s túlságosan nagy teret enged a közvetlenül jellemző elbeszélői magyarázatnak. A végső fordulat ezért nem éri váratlanul az olvasót. Az cseménymondást kísérő szerzői utalások sokoldalúan motiválják a tragikus csemény kirobbanását, a történetet felvezető helyzetrajz kifejtve tartalmazza a tragikus összecsütközés lehetőségét hordozó konfliktus valamennyi motívumát, s magában hordozza azt a feszültséget, amelyet a drámai szituációnak, a lélektanilag elmélyített szereplők közvetlen cselekedeteinek, dialógusainak kellene megteremteni. A drámai fokok elve azért nem érvényesül hiánytalanul Tömörkény novelláiban, mert a tragikus végkifejlethez vezető eseménysort közbevetett magyarázatokkal, etnográfiai érdekességekkel fűszerezve adja elő.

Vessünk egy pillantást Tömörkény anekdotikusan poentírozott, tragikus életmozzanatot megragadó elbeszéléseinek egyik

jellegzetes darabjára. Egyetlen drámai jelenet áll *A megöltek egy legény*t középpontjában: a csárdában mulatozó juhászok agyonvernek egy csikóst. A vérfagyasztó gyilkossághoz vezető történet előzményeit körülményes aprólékossággal, hosszadalmas elmélkedésekkel, lassú tempóban beszéli el Tömörkény. A narrátor előadásából megtudhatjuk, hogy a csikósok ősi ellensége a juhászfajta ember. A novella feszültsége abból adódik, hogy Czirák István lovascsősz az egész majort meghívja magához disznótorra, a juhászokat pedig nem. Bélteky Mihály a birkákat olvassa keserű szívvel az akolban, a szomszédban pedig vigadoznak. Tömörkény kitérőkkel halad előre, az elbeszélésbe ágyazza a lélekrajzot, részletesen leírja, miként érlelődik a számadóban az elkeseredés bosszúvá, hogyan alakul át szomorúsága haraggá, a csikósok iránti megvetése féktelen gyűlöletté. A végsőig kiaknázza a feszültségkeltés lehetőségeit, mielőtt a dramatizált jelenethez érne. Ezért nem hat meglepetésként, hogy a tragédia színterén, a kocsmában csak ketten vannak: a tulajdonos és a szomszéd uraság csikósa. Ilyen előzmények után a juhászok elborult tekintete, a vonító kutyák kísérteties hangja, a ködbe boruló határ, a feltámadó szél: egyszóval a végzetes összecsapás közeledtét sejtető, nyomasztó hangulatot árasztó leírások mintegy művészi illusztrációként hatnak a záróképekben. Népballadától kölcsönzi Tömörkény a novella címét, és közismert tulajdonságokkal ruházza fel hőseit. Erőteljes hatást azért nem válthat ki elbeszélésével, mert nem egyéníti a szereplőit, túlságosan is ismert típusokat rajzol, s a tragikus cselekmény mögött sem rejlik egyénített lélektani megfigyelés.

Thury novellái lélektani folyamatrajz helyett *gondosan kiszámított drámai alaphelyzetekben*, lázadó szellemű alakok összeütközéseiben mutatták be a társadalmat feszítő szociális ellentéteket. (*Emberhalál, A sztrájk, A gabalyi kis káplán*) A programos társadalomkritikai mondanivaló szolgálatába állított, agitatív hatású Thury-novellák tragikus sorsfordulata azonban nem a szereplők jelleméből fejlik ki, hanem az eszmeközvetítő *dikcióból*.

A tudatlanságban tartott parasztember lelki szegénységéről és erkölcsi kiszolgáltatottságáról Bródy *jellegzetesen drámainak mondott* elbeszélése, a *Kaál Samu* azért nem vallhat általános érvénnyel, mert a novella együgyűségig egyszerű címszereplőjé-

nek a személyiségéből teljességgel hiányoznak a szellemi-erkölcsi dimenziók. Néhány könnyen megfogható ösztön mozgatja, ezért sem juthat el a büntudatig. Még az akasztófa alatt sem ismeri fel, hogy becsapták: utolsó szavai is a gyilkosságra felbujtó hadnagynak szólnak. Áldozatában tehát nem emelkedhet fel azoknak a tragikus hősöknek a magaslatára, akiket erkölcsi vétségük, emberi gyengeségük, jellemhibájuk buktatott el. Bródy novelláiban a teremtett világ leggyakrabban drámai, de az ábrázolás, az elbeszélés alapvetően „lírai”. Drámai sűrítettséggű, feszes szerkezetű, hézagtalan motivációjú történetet alig alkotott. Átélő azonosulással, erős beleéléssel formálta meg élményeit, de a fegyelmezett cselekményépítés nem tartozott erősségei közé. Szenvedélyes előadását a szociális felelősségérzetből fakadó, kétségbeesett ember indulata hevíti drámai izzásúvá. Lázás, nyugtalan egyéniségén szűrte át élményeit, s novellakompozícióit is a szubjektív vallomás hiánytalan kifejezésének rendelte alá. Naturalista megfigyeléseit romantikus színekkel vonta be szertelen, izgatott, végtelenbe hajló képzelete. Bródy az elbeszélésbe, a nyugtalan lüktetésű narrációba, szenvedélyes hangú elemzésekbe sűrítette a lélekrajzot, s kevesebb gondot fordított a drámai helyzetek pontos, fegyelmezett kidolgozására és az átgondoltabb alakteremtésre.

A *Rembrandt*-novelláknak az élete végéhez közeledő író keserű számvetése, rezignált vallomása, utolsó önvizsgálata kölcsönöz egzisztenciális mélységet, s az elbeszélés-ciklus egyes darabjai is a személyes megérintettségnek köszönhetik élménysugárzó erejüket, katartikus hatásukat. Egymást építik a *Rembrandt*-novellák, a ciklusból kiemelve némelyik ezért látszik különösen telt eszmeiségű, sorsösszegző alkotásnak.

A századforduló novellairodalmát új távlatba helyező Németh G. Béla nagyszabású elemzése a műfaji átjátszás remek példaként említi a *Rembrandt eladja holttestét* című elbeszélést, amelyben Bródy az anekdotai és drámai elemek „egymást fokozó egybeolvasztását” adja. A torzan csattanó végszentencia mutatja meg Németh G. Béla szerint „a történet drámaiságának minőségét, a tragikomikusságát”.⁴⁸ Bródy módfelett kedvelt cselekménylezárása, úgy véljük, ebben a valóban értékes novellájában sem mélyíti el a jellemrajzot, s az elbeszélt történetet sem állítja új

rendbe, mert valójában a szöveg előterébe kerülő narrátor sodró erejű lelkifolyamat-leírásai, a Mosusz fölött kíméletlen vádbeszédet mondó Bródy közbevetett magyarázatai, s a mindenütt jelen lévő fabulátor ironikus hanghordozású közvetlen jellemzései világítják meg a rembrandti magatartás lényegét. A mindvégig tragikomikusan beállított helyzetnek és sorsnak ezért nem ad új értelmet az anekdotikus poén.

Értékesebbnek és koncentráltabbnak látszanak Bródynak azok a *drámai hatású* elbeszélései, amelyeknek a középpontjába nem különös, megrázó eseményt állít, hanem összetett lelkiismereti problémát. A sorsfordulat ezekben az írásaiban a szereplőben megy végbe, s a cselekmény szintjén alig jelenik meg. A poentírozott novellazárlat sem nyit új távlatot a történethez, mert a tragikum forrása az erkölcsi meghasonlásból következő *személyiségváltozásban* rejlik.

Bródy életművében a *Jizsbi Bénob* közelíti meg leginkább a drámai hatású novella eszményét. Az elbeszélés címszereplője rejtélyes körülmények között öngyilkos lesz. Bródy sejtelmes kódbe burkolja a fiatalember halálát, s egyszersmind azt is érzékelteti, hogy a novella cselekménye nem adhat választ a modern megváltáseszményt hordozó Jizsbi Bénob erkölcsi, lelkiismereti kérdéseire, a tiszta emberség tragikus pusztulására. A nyomorgó medikus feltehetően előzetes házassági szerződést köt egy gazdag ember lánya kezére: kiárusítja a becsületét, „magára veszi a bűnt”, hogy eltarthassa éhenkórász diáktársait. Beszennyezi azt a tiszta szerelmet, melyet a lelkében őrzött, elveszíti önbecsülését, s bűntudata elől a halálba menekül.

Bródy novellája azonban már oly messzire távolodott az úgynevezett „drámai” elbeszéléstől, hogy át is vezethet bennünket egy pillanatra a tanulmány későbbi fejezetében tárgyalt objektív módszerű, drámai életjelenetezésre alapozott *tárgyas lélekrajzi novellához*.

Felfogásunk szerint a tárgyas lélekrajzi novella merítette a legtöbbet a korfordulón azokból a poétikai eljárásmodokból, amelyeket az elbeszélés egyáltalán képes a drámai formából áthasonítani. Drámai *hatását* annak köszönheti e novellatípus, hogy háttérbe szorítja a narrációt, s helyette a belső beszédet juttatja érvényre. A szereplő tudathorizontján belül maradó nézőpontból,

előtéryszerűen komponált jelenetekben, létében mutatja be szereplőjét, s összetett szellemi, erkölcsi, lelkiismereti konfliktust állít az elbeszélés középpontjába. Elszakad a történetyszerű jelentésalkotástól, kitágítja a belső folyamat rajzát, s ebből következően a drámai sorsfordulat sem a cselekmény szintjén megy végbe, hanem a válságba sodródó személyiségben. (Petelei: *Máyer, az öreg suszter, A könyörülő asszony, Székek*, Gozsdu: *Spleen, Nirvána*, Lovik: *A néma bűn, A tor, A szülői ház*, Ambrus: *Szegény Király Feri, Az igazi*)

Az objektív-drámai módszerű lélektani megvilágítás szabadtotta fel a századvégi novellát a kisformába erőszakolt értekezések fárasztó analízisei alól, de ennek a folyamatnak az árnyaltabb bemutatására egy későbbi fejezetben vállalkozunk.

IV.

BALLADISZTIKUS NOVELLA

A magyar kritikai irodalom utalások formájában számos alkalommal megfogalmazta, hogy a balladának – különösen a századfordulón – „prózai testvére” a novella, de műfajelméletileg is általánosítható észrevételekkel, összehasonlító irodalomtörténeti vizsgálódással, eredetkutatással, nagyobb szövegcsoporthoz való viszonyításával nem erősítette meg az említett műfajok összefonódásáról szóló tételét.¹ A sokhelyütt fellelhető megállapítások tanulságait Kántor Lajos összegezte.² Egyedül ő vállalkozott arra, hogy elméleti igényrel megalkossa a balladisztikus novella fogalmát. Tanulmánya ezidáig nem váltott ki érdemleges kritikai visszhangot, ennek ellenére a „balladisztikus novella” mint *önálló műtípus* megnevező kifejezés oly széles körű használatot nyert, különösen a századforduló kisepikáját elemző szakirodalomban, hogy érdemes tüzetesebben szemügyre vennünk a továbbgondolás igényével.

Kántor a poétika felől közelít a jelenséghez, s alapvető műfaji rokonságot tételez fel ballada és novella között. Egyértelműen megfogalmazza hipotézisét, de a *másodlagos jegyek* alapján kétségek nélkül fennálló hasonlóságok ellenére sem teremt szilárd irodalomelméleti alapot a balladisztikus novella definíciójához. A két műforma alapvető tartalmi, formai és „funkcionális” egyezését abban látja, hogy „mind a népballada, mind a novella az időszerűség, a realizmus műformája: sokszor nyomon követhetően kapcsolódnak egy-egy rendkívüli esethez, klasszikus formájában mindkettő a körülmények részletezése nélkül az eseményre koncentrálnak, különböző (újabb) változataiban az esemény már nem azonosítható a cselekménnyel, a külső cselekvéssel”.³ Kántor Lajos gondolatébresztő kérdéseket vet fel, de nem áll rendelkezé-

sére olyan gazdag példaanyag – jöllehet a balladisztikus novella folyamatos jelenlétét feltételezi Bródytól Szabó Gyuláig és napjainkig –, amellyel meggyőzően hitelesíthetné következtetéseit. Leginkább irodalomelméleti módszerét érezzük sebezhetőnek, mert különféle novella- és ballada-meghatározások gyakorta igen esetleges érintkezési pontjaira mutat rá, s ekként jut el a balladisztikus novella fogalmáig.

Két novellaváltozatot különböztet meg, s mindkettőre egyetlen példát idéz: a balladai történetet (Tamási Áron: *Erdélyi csillagok*), és a prózai balladát. (Tamási Áron: *Szép Domonkos Anna*) Az utóbbi voltaképpen szabályos, szótagszámláló ritmusú, prózasorokkal tördelt ballada. Ismereteim szerint társtalan alkotás az író életművében, következésképp az így felfogott balladisztikus novella érvényességi köre semmiképpen sem terjeszthető ki a XIX. és XX. század magyar elbeszélési irodalmára, és önálló novellatípusnak is erős megszorításokkal nevezhető.

A balladisztikus történet abban különbözik Kántor szerint a prózai balladától, hogy balladai motívumot épít be az elbeszélésbe, „de nem követi hűen a magyar népballada modelljét”. Az *Erdélyi csillagok* című Tamási-novella az erőszakkal elválasztott szerelmesek balladai történetét alkotja újjá. Cselekménye a napszakok tagozódását követi, lélekrajzának fő eszköze a beszéltetés. Narrációba foglalt lírai-filozófiai mondanivalóját költői erejű termésetleírásokkal, metafora-sorokkal motiválja Tamási Áron. Az *Erdélyi csillagok* elemzése rendkívül meggyőző, az elmélet kifejtésében viszont Kántor mereven alkalmazkodik ahhoz a hipotéziséhez, hogy a ballada és a novella legfontosabb közös műfaji jegye a társadalomkritikai mondanivaló, az időszerűség és a realizmus. Nem vázolja fel a „magyar népballada” modelljét, sajátos műfaji jegyeiről, kompozíciójáról, előadásmódjáról, hangneméről, világképéről, nyelvéről nem szól, s az *Erdélyi csillagok* kivételével arról sem, miként valósulhat meg elbeszélésekben ez a modell.

Ismeretes, hogy Vargyas Lajos a nemzetközi szakirodalom kritikai áttekintése során arra a végkövetkeztetésre jutott, hogy majdnem minden nép balladája más, mint a többié.⁴ Gyulai Pál négyféle szerkezetípust különített el a székely balladákban.⁵ A műballadák is szerfőlött elütőek. Úgyszólván minden elemző

felfigyelt arra, hogy Arany János balladáinak téma, hangneme, szemléletmódja és kompozíció tekintetében mennyire változatosak, arról nem is beszélve, hogy lényegszerűen különböznek tőlük Kiss József balladáinak, de éppúgy az északi, skót népballada is eltér a délitől, a német romantikus műballada a románcostól, az ószékely a reformkori magyartól stb.⁶ Mindezek a jól ismert tények óvatosságra intenek és kételyt ébresztenek a Tamási Áron elbeszéléseivel azonosított „balladisztikus novella” poétikai modelljével szemben.

Aligha lehet kétségbe vonni például azt a jól ismert tételt, hogy a felettébb különmű műfajváltozatokban (műballada, népballada, középkori, romantikus stb.) létező ballada lírai, epikai és drámai elemeket egyesít magában. Ebből kiindulva mégsem találjuk a műfaji rokonság meggyőző érvének azt, hogy a klasszikus műnemi hármasság rendszerében az elbeszélést egyik oldalról a líra, a másik oldalról pedig a dráma határolja. Máshelyütt Kántor Lajos azt hangsúlyozza, hogy a modern műfajszemlélet nem von éles határt vers, próza és dráma közé. Többnyire sorra veszi mindazokat a gondolatokat, észrevételeket, amelyek a műfaji sajátosságok részletező meghatározása helyett felvillantják a novella drámai és „lírai” vonásait, de kevés gondot fordít arra, hogy *megfelelő analógiákkal* kapcsolatot teremtsen az elbeszélésben és a balladában megjelenő „lírai” és drámai elemek között. A műfajkeveredés *elvi lehetőségével* a szóban forgó műfajok genetikai kapcsolatát is megalapozottnak véli. Csak érintőlegesen jegyezzük meg, hogy néhány európai ballada valóban rokonságot tart tárgya szerint későközépkori novellákkal, de a legtöbb esetben ismerjük a téma korábbi verses feldolgozását, s ilyenkor valószínűleg sohasem a prózai, irodalmi novella volt a ballada forrása, hanem a vers, tehát fenntartásokkal kell fogadnunk a közös eredetre vonatkozó feltételezéseket.⁷ A szembeötlően különböző balladaváltozatok megengedik azt az egyetemes műfajtörténeti általánosítást, hogy igen gyakran megtörtént esetet dolgoznak fel, mégis úgy gondoljuk, hogy az *Ágnes asszony*, a *Zách Klára*, a *Méh románca* vagy az ószékely népballadák valóságközelisége egészen más természetű, mint a novelláé.

Történeti áttekintésében – (*Bródytól Szabó Gyuláig*) – Kántor Lajos annak a véleményének ad hangot, hogy a múlt század

végén, mindenekelőtt a naturalisták novellisztikájában tért hódít a balladisztikus elbeszélés. Felemlített példáival azonban saját érvelését gyengíti, végső soron éppen az ellenkezőjét bizonyítja annak, amit a kiinduló tételében állított.

Thury tragikus hangolású tárcaelbeszéléseiről szólva megemlíti, hogy a naturalista írók drámai látásmódja nem hozza szükségszerűen magával a balladisztikus novella megjelenését. A faluból városba kerülő parasztlányok szomorú sorsát megjelenítő történetek Kántor szerint többségükben naturalista vagy realista eszközökkel „drámai vagy (és) lírai felhangokkal formálódnak novellává”.⁸ Megemlékezik azokról a „lírai” hangvétellű cselédhistóriákról, amelyekben „a balladisztikus novella lehetőségei kihasználatlanul maradnak”.⁹ Az *Erzsébet dajkát* azért nem tekinti balladisztikus novellának, mert az epikum, a drámaiság és a líra nem egyidejűleg, hanem külön-külön, „a novellafüzér egyes tagjaiban” van jelen.¹⁰ Petelei elbeszéléseinek a tónusában olykor a hangulatnovella és a balladás előadásmód elemei keverednek, de az író életművében Kántor szerint „a balladisztikus novella egyértelmű érvényesülésével nemigen találkozunk”.¹¹ Bródy Sándor *Tuza Istvánné* című novellájához köti Kántor a balladisztikus elbeszélés születését.¹² Elemzéséből egyértelműen kitűnik, hogy a századvégén fogalma szerint egyedül ebben az elbeszélésben valósulnak meg a „népballada főbb ismérvei”.¹³

Bródy novellája ennek értelmében azért balladisztikus, mert egy „tipikus társadalmi helyzet, egy lelkiállapot stilizáltan általánosított ábrázolása”.¹⁴ Bródy elbeszéléseivel írja le az új forma lényegét, amely abban ragadható meg, hogy az író „prózába ültet át egy ősi balladamotívumot ... kortársi tragikus eseményt mond el balladára emlékeztető drámai keretben, erősen érzelmi aláfestéssel”.¹⁵

A tipikus társadalmi helyzet stilizált ábrázolása, a párbeszédes keretbe foglalt cselckmény és a „lírával” áthatott előadásmód, úgy gondoljuk, az *elbeszélés elvén nyugvó* novellában egészen más minőségben jelennek meg, mint a balladában. A felsorolt jellegzetességek – egyenként és összességükben is – olyannyira általánosak, hogy parttalanná oldják a korábban rendkívül szűk határok közé szorított „balladisztikus novella” fogalmát.

Vargyas Lajos behatóan elemezte Archer Taylor nyomán azokat a balladákat, amelyek ismert novellatémákat dolgoztak fel, s meggyőzően érvelt amellett, hogy az újraalkotott történet előadásak jelent olyan elválasztóvonalat, „amit még akkor is csak teljesen új szellemben lehet áthidalni, ha szőröstül-bőröstül átveszi a témát a ballada”.¹⁶ A balladai motívumokat felhasználó századvégi novellák elbeszélismódja, drámai jelenetezése, sűrítettsége sem tanúskodik másról. (Tömörkény István: *Megöltek egy legényt*, Bródy: *Tuza Istvánné*) Tömörkény anekdotikus elbeszéléséről egy korábbi tanulmányunkban már szóltunk.¹⁷ Bródy novellájában mindvégig az én-formájú epikus közlés uralkodik. A balladás szűkszavúság, a sugallatos nyelvhasználat, a sejtető előreutalás, a drámai életjelenetezés, a beszédváltás, a dialógusforma, az idősíkok egymásbajátszása nem jellemzi Bródy drámaivá hangolt anekdotikus elbeszélését. Tuza István lélekrajzát, a történet előzményeit Bródy a folyamatosan fenntartott narrációba foglalja. A novella elbeszélésformája távolról sem tart rokonságot a ballada hézagossá kifejezési módjával. Megrázó sorsfordulatát, borongós alaphangját, katartikus hatását nem mélyíti el az anekdotikus poénba sűrített írói magyarázkodás.

Az elbeszélői elvre alapozott novella narratív szerkezetében a lírai, drámai és epikai elemeknek az az egyensúlya, amelyen a ballada kompozíciója nyugszik, nem valósulhat meg. Különböző balladatípusok jellegzetességeit – részleteiben – mégis áthasonlított a századvégi novella.

Petelei *balladás hangulatú* elbeszéléseinek a lélektani folyamatrajza emlékezetünkbe idézheti Arany János nevezetes kritikájának gondolatait: ő sem a történetet állítja elbeszélésének a középpontjába, hanem a mélyre fojtott, eltitkolt érzéseket, a homályban tartott események „hatását az érzelem-világra”.¹⁸ Novelláinak a világképét és kompozícióját, drámai párbeszédeit, kihagyásos cselekményfűzését, tragikus légkörét, analitikus szerkesztését, telt hangulatú, sugallatos nyelvét, elégikus természetlíráját, „kevés szóval sokat mondó”, hézagossá előadásmódját érezzük leginkább közel az „izgatón homályos” balladai elbeszéléshez. (*Parasztszegény, Őszi éjszaka*)

Szaggatott párbeszédei, fojtó atmoszférájú, töredezett leírásai megfoghatatlan tragikumot sejtetnek. Hangulatteremtő erejét,

előadásmódját, rembrandtos megvilágításait a kritika igen későn méltányolta. Egyhangú, színtelen, regionális íróként tartották számon a kortársak. Még leginkább A Hétben ismerték el a tehetségét, s reménykedtek abban, hogy „tálentuma szűk körén túl ragadja”, s „nem etnográfiai tulajdonságokat lát meg a mese emberében, hanem magát az érzéseket és szenvedélyeket”.¹⁹ A népnemzeti esztétika lelkes követői normává merevítették a Gyulai által felmagasztalt irodalmi műfajokat. A Hét köréhez tartozó új kritika képviselői ezért sem vonzódtak különösebben az idejétműltnek érzett ballada iránt.²⁰ Péterfy korszerű realizmus-eszménye pedig érthető módon nem találhatott érveket az érzelmes alanyiságú, borongós, sejtelmes, balladás hangulatú elbeszélés méltánylására. A novella középpontjába fojtott lírai hangulatot helyező elbeszélő írásművészetétől éppen balladisztikus lélekrajza miatt idegenkedett a tragikum iránt különlegesen fogékony Péterfy. Az író mindenáron jelentőssé, különössé, szimbolikussá akarta emelni történeteit, s Péterfy szerint, ha elátkozott, mesebeli szereplőit eltávolítja a misztikus világtól, „elvesztik értéküket, olyanok, mint halak a szárazon”.²¹ Szerinte Petelei mesei babonás képzelete gyakran valami sejtelmes árnyékot vet a történetre, a hősokeket kiemeli a természetes lélektan köréből, s egy regényes világ lakóivá teszi őket.

Petelei balladás hangulatú novelláinak alakjai tragédiával eljegyzett lelkek: sötét izzású szenvedélyek, befelé emésztő fájdalmak, hangtalan, áldozatos szerelmek, örületbe kergető rögeszmék megszállottjai. Hőseit sohesem a végzet buktatja el. Elsősorban tragikus világképe idézi fel a balladák zordon erkölcsi világát. A *Parasztiségyen* Esztere ártatlanul bűnhődik. Már van jövedőbelije, ezért durván visszautasítja a szerelemmel hozzá közelítő legényt, aki bosszúból hírbe hozza. A falu ítélete elől a halálba menekül. Kivételes erkölcsi értéktudata kergeti a pusztulásba. A családjáért oktan áldozatot hozó Balogh Eszti a Pestre kerülő parasztlányok szomorú sorsában osztozik. Erkölcsi vétkéért bűnhődik, akárcsak Szőke Panni Arany János balladájában. Rettenetes bűn nyomja az *Őszi éjszaka* című novella kikapós menyecskéjének lelkét. Nem képes úrrá lenni emésztő vágyán, elcsábít egy legénykét, majd kiszolgáltatja a férj gyilkos indulatának, tehát közvetve a halálát okozza, férjét pedig bűnbe taszítja.

Morális érzékenysége, mániává torzuló lelkiismeretfurdalása az örületbe kergeti. Petelei balladás hangulatú novelláiban nem a szeszélyesen lecsapó sors szedi az áldozatokat. Az oly gyakran emlegetett végzettragédia egyetlen elbeszélésében sem jelenik meg. Írói látásmódjának sajátos vonása a drámaiság, de az egyéni tragédiákat mindenkor erkölcsi szemlélettel formálja meg, s talán éppen ez a *morális alapú tragikum-felfogás mutatja leginkább Petelei novelláit a balladák közelében: a keresztény gondolkodásnak megfelelő erkölcsi értéktudat.*²² Elbukó hőseinek a sorsát ezért értékelhették oly sokan végeztszerűnek. Novelláiban könnyörtelenül érvényesül az erkölcsi igazságszolgáltatás, akárcsak a balladákban. A bűn nyomában jár a bűnhődés, a vétkezők sohasem kerülhetik el a kárhozatot.

Petelei szaggatott előadásmódú novellája olykor a tragikus sorsfordulathoz vezető drámai eseménysor egyetlen mozzanatára összpontosít. (*Őszi éjszaka*) A történet végpontját ragadja meg, más részleteit homályban hagyja, az előzményeket pedig visszatekintő elbeszélésszerkezetben, töredékesen, sejtető utalásokkal idézi fel. Az *Őszi éjszaka* középpontjába egyetlen drámai jelenetet állít. Elhagyja a novellakeretet, és fojtó atmoszférájú, irracionális borzongásokat keltő hangulatszimbolikus leírással teremti meg az elbeszélés tragikus légkörét.

Nyomasztó hangulat árad szét az árnyékba boruló alkonyati tájban. A felemelkedő hold első sugarában két éles acélszurony villan meg, majd a lelkiismeretfurdalástól elgyötört asszony jajveszékelése veri fel az őszi éjszaka csendjét. A katonák mereven, szótlanul őrködnek a halott fiú felett. Petelei háttérbe szorítja az elbeszélői közlést, és villanásszerű utalásokkal sejteti, hogy a megbomlott lelki egyensúlyú fiatalasszony felelős a fiú haláláért. A félelemtől és bűntudattól félönkvületi állapotba került asszony lelki összeomlásának pszichológiai folyamatát kivetített belső monológgal jeleníti meg. Ősi képzetek merülnek fel a novellában, s a lelkiismereti konfliktusban is archaikus valóságtudat nyilatkozik meg. A bűnösségét leplező nő ellenállása fokozatosan megtörik a halott fiú jelenlétében. Látomásos lélekállapota önvádoló monológba fordítja át védekező szavait. Víziói és hallucinációi utalnak a „rémek táncára”, a pszichózis elhatalmasodására.

Petelei előtéryszerűen komponált drámai jelenetbe sűríti a tragikus sorsfordulatot, és analitikusan építi fel a lélektörténetet. A szereplő homályos, szaggatott, lázas lüktetésű belső beszéde villantja fel az előzményeket. Lélektani folyamatra, belső történésre összpontosító analitikus kompozíciója, szűkszavú, hézagos előadása, dramatikus jelenetezése, a tragikus élethelyzet szcenikus beállítása, a pillanatot kitágító, drámaian sűrített konfliktusrajza, *távolról* valóban Arany János mélylélektani szemléletű balladáit: az *Ágnes asszonyt*, és az *V. Lászlót* idézheti emlékezetünkbe.

A balladás hangulatú novella gazdag fejezetét találhatjuk meg a korfordulón Mikszáth elbeszélőművészetében. (*A bágyi csoda*, *Tímár Zsófi özvegysége*, *Bede Anna tartozása*, *Az a fekete folt*, *A gózoni Szűzmária*) Tünetmentes szerepjátszó-, utánzóhajlamával, kivételes nyelvi átlényegülőképességével tökéletesen idomul hősei tudatvilágához, beszédfordulataihoz, s a szereplőkben végighullámzó lelki mozgásokat képekben vetíti elénk. Panteisztikus természetleírásai észrevétlenül emelnek át a balladák színgazdag világába. Az életalakító szabályok bensőséges ismeretével, a hétköznapiak profán szertartásaival fel tudja idézni az élet ősi ritmusát. A történeteket körüllebegő atmoszférával képes megéreztetni a balladás hangulatú elbeszélésen átsuhanó tragikus sejtelmet.

Ezeknek a kérdéseknek a részletes, alapos kifejtése azonban már a korforduló balladás *hangulatú* novelláit módszeresen – a teljes színpompáig figyelembevételével –, történeti-poétikai szempontból feltáró tanulmányíróra vár.

V.

LIRIZÁLT NOVELLA

1. Elvi megfontolások

Irodalomtörténet-írásunkban a „lirizált novella”, elbeszélés fogalma rendkívül széleskörű használatot nyert. Az értelmező és az értelmezett nyelv kölcsönhatásáról korábban mondtak szellemében nem lehet célunk, hogy az alkalmazások körét a maga teljességében vegyük figyelembe, s egyenként rámutassunk az azonos szóhasználatok mögött meghúzódó elvi megfontolások különbségeire, hisz így *minden esetben* helyre kellene állítanunk azt a hallgatólagos vagy kifejtett irodalomelméleti feltevérendszer, amelyben a kérdéses nézetek elhangzottak. Ha a megértéstől elválaszthatatlannak tekintjük az alkalmazást, s miért is gondolnánk másként, akkor – kiváltképp a „lirizált novella” fogalmának értelmezésében – jelentős mértékben kellene bevonnunk vizsgálódásunk körébe irodalomszociológiai és mentalitás-történeti szempontokat is. Számtalan véleményt kellene így mérlegre tennünk, annak tudatában, hogy az elvileg lezárhatatlan hatásfolyamatban részt vevő „megértett utóéletéhez” a jelenkor kutatója is csak a maga szükségképpen applikatív magyarázataival kapcsolódhat, s végső soron korántsem tekintheti adottnak azt az értéklési viszonylatrendszert, amelyben az örökségként kapott értelmezői hagyomány ítéleteit, fogalmait minősíthetné.

Kell azonban tennünk egy második módszertani megszorítást is: csak néhány jellemzőnek mutatkozó gondolkodási mintát emelünk ki, azzal az meggyőződéssel, hogy a rendelkezésünkre álló műfajmegnevezésekkel kapcsolatosan felmerülő problémák mér-

legelése és a „hagyományban való benneállás” megértésfeltételeinek a figyelembevételével csak igen korlátozott mértékben mozdulhatunk el más jellegű terminológiai megkülönböztetések felé. A történeti megértés változó feltételeinek a tudatosítását azonban semmiképpen sem tehetjük kizárólagossá saját alaktani *konvencióink* alkalmazása során. Erősebb fenntartásokat is tartalmazó megjegyzéseink egyedül abból a megengedhető alapelvből fakadnak, hogy a különböző értelmező nyelvek fogalmai – bármily csekély mértékben is – de kölcsönösen megvilágíthatják egymást.

Ha végigtekintjük a „lírai elbeszélés” meghatározásait és a fogalom alkalmazásait, láthatjuk, hogy gyakran különböző dimenziókban mozognak, s így ellent sem igen mondhatnak egymásnak, ezért már a velük kapcsolatos kérdések pontos megfogalmazása is nehézségekbe ütközik. Bármennyire is sokrétű feladatot jelent az értelmezői hagyományban használt lírai elbeszélés poétikai tartalmának a meghatározása és a különböző jelentésváltozatok viszonyainak elméleti tisztázása, a viszonylagosan közösnek mutakozó jegyek kiemelése kijelölheti gondolatmenetünk irányát. A kiválasztás szempontjait – előzetes feldolgozó munka eredményeként, melynek a részletesebb leírásától itt eltekintünk – az *ismétlődő elemek* határozták meg. A különböző meghatározásokból az legalábbis valószínűnek látszik, hogy az egyes irodalomértelmezési gondolkodásformákban más és más alaptól valók a típusba sorolás elvei. Poétikai tartalmuk szempontjából abban viszont megegyeznek, hogy az értelmezők létező feltételből, a líra kifejezésformájából eredeztetik az elbeszélés lírával közös eszközkészletét és célzatát, tehát nem látnak elvi ellentmondást a közlés mód két válfajának az egyesítésében, s a „lírai elbeszélést” a századvégi stílusirányzatokkal, a szimbolizmussal, impresszionizmussal és szecesszióval rokon értelmű kifejezésként használják. A *legkülönbözőbb* jellegű és minőségű elbeszéléselemeket egyenként és összességükben – eltérő értékhangsúlyokkal – magának az elbeszélés szerzőjének a „költői” önkifejezéseként, személyes vallomásaként, érzelmi megnyilatkozásaként fogják fel.

A következőkben az értelmezői hagyomány néhány jellegzetes szemléletformájáról és tételéről szövegek, ezután kísérletet teszek

a lirizálódás prózapoétikai értelmezésére a metaforaelméletek segítségével, végül a tárgy természetéből következően megannyi kiegészítő szempontot mérlegelő stílustörténeti áttekintésben igyekszem érvényesíteni a metaforikus alakzatok szövegsztintú vizsgálatából levont narratológiai tanulságokat.

2. *A fogalom tartalma az értelmezői hagyomány tükrében*

A kortársak felfogásában a lírai novellista leküzdhetetlenül szubjektív, elpárologtatja a valóságélményeit, s elbeszélésének a cselekményét sem a külső életben pergeti le, inkább jelképekbe vetített lelki történetet ad.¹ Nem a tapasztalatit, hanem az úgynevezett metafizikai igazságot, tehát a lélek valóságát fejezi ki, ezért a novella értelméhez sejtelem útján juthat el az olvasó. Igen jellemző a népnemzeti esztétika kánonjától elfordulók szemléletére, olvasói szokásrendszerére az, ahogy A Hétben Péterfy Jenő, az eredendően „lírai alkatú irodalomtörténész” (!) összegyűjtött műveinek három kötetét méltatták.² A Hét kritikusai (S. A. [Salgó] = Scöpfli Aladár) magától értetődően a *stílus* felől közelített az önmagával szüntelenül viaskodó egyéniséghez, s a tárgyias gondolatok mögül felcsapó személyes élményeket kutatta, az „ernésztő tűzű belső küzdelmekben” kivívott eszmények mögött meghúzódó életproblémákat „világította” meg. Péterfyt ennek fényében valójában mindig ugyanaz az érzés, eszme „törekvés vagy nyugtalanság hevítette: saját magának a problémája ... a maga lelkének rejtélye”.³

A *nyelvi megformálásban* megjelenő költői elemek a kortársak felfogásában új írói szemléletet sejtetnek. A Hét kritikusai (Szini Gyula, Ignótyus) adtak hírt elsőként a l'art pour l'art-ról.⁴ Önmagáért való, különleges, rafinált érzéki hatásokat kiváltó művészetet, kifinomult formakultúrát, mesterkelt technikát, összefog-

laló érvénnyel az ő szóhasználatukban az úgynevezett *lírai* látásmódú formatörekvéseket, a szecessziót, az impresszionizmust, a szimbolizmust értették rajta. A festészetben tehát ellenezték a gondolatokat érzékelhető látvánnyá formáló „vizuális értekezéseket” (Ignotus), az allegorikus, epikus képi nyelvet, s magától értetődően a programzenét sem kedvelték. A modern festő minden olyan témát eldob, ami egy filozófiai tétel illusztrálásává alacsonyítaná a művész munkáját – hirdette Ignotus.⁵ Ennek megfelelően az irodalom értékét sem a benne lappangó történelmi, erkölcsi, eszmei tendenciákkal mérték, hanem a megismerésnek új távlatot nyitó intenzív *kifejezőerővel*. Ignotus közismert esztétikai tételmondata – melyet A Hétben fogalmazott meg elsőként 1905-ben – *eredendően* a végtelent ostromló művészet hiánytalan, tökéletes kifejezőképességére, szűkebb értelemben a lírához közelítő elbeszélésre, másfelől a gondolattal egyenrangú verszenére, a szavak evokatív, képzetfelidéző erejére, s nem utolsósorban az *autonóm személyiség esztétikai világot teremtő képességére* vonatkozott: „a művészetnek csak egy törvénye van: csinálj, amit akarsz, ha meg tudod csinálni”. A világegyetem végtelen, s a művészet sem ismer határokat: „Ha akarom: a kő beszél, ha akarom: a szó hallgat”.⁶

Az irodalomkritikai gondolkodás alakulását figyelemmel kísérő fejtegetéseinkben már érintettük a századelőn-századfordulón megjelenő szubjektív létértelmező magatartások, egyéniségközpontú világképek esztétikai összefüggéseit. Ezt most ki kell egészítenünk az imént bemutatott poétikai szemléletforma művészetbölcseleti háttérének a jellemzésével, mert aligha kétséges, hogy a kortársak szóhasználatában a lírai elbeszélés, látásmód, valóságérzékelés fogalmai abban a tágasabb szellemi környezetben nyernek értelmet, amelyben a klasszikus modernség esztétikai alapelvei formát kaptak.

A Hét vonzáskörében alkotók irodalmi önszemléletében az egyéniség, az én, a „lélek valósága” – Ignotus elsőként idézett kritikájából is kitűnhetett – metafizikai lényegszerűségeként voltak jelen, s ezekhez kapcsolódott esztétikai létszemléletüknek az a hitszerű mozzanata, hogy a világteremtő képességekkel rendelkező művész korlátlan ura a nyelvnek: „Ha akarom a kő beszél, ha akarom a szó hallgat”. A lírai elbeszélés fogalma tehát

a határtalan művészi önkifejezés, és a tökéletessé fejleszthető jelhasználat, a közvetítő nyelv egymástól elválaszthatatlan feltételezését foglalja magában. Tanulságos lehet felidézni, hogy a „második modernség” nézetéből hogyan módosult a „külső világteljesség esztétikai helyettesíthetőségének” elve, mert ehhez az örökséghez éppen az Ezüstkor nemzedékének tagjai kapcsolódtak céltudatosan. Kulcsár Szabó Ernő több tanulmányában is meggyőzően érvelt amellett, hogy a második modernség látókörében „a transzcendált középponti lények ... (például az Én és a szó) ... olyan kritikai ártértekelésen mentek keresztül, hogy a húszas évekre az a hajdani Nietzsche-gondolat is kérdésessé vált, mely szerint az individuum (miként léte és világa is) csak esztétikai fenoménként igazolható”.⁷

A harmincas években íróvá érett fiatalok tanulmánykötettel tisztelegtek a magyar szellem „ködlovagjai” előtt, de – legalábbis ezekben az írásaikban – nem a klasszikus modernség nyelvi örökségének, esztétikai tapasztalatának az újraértelmezésével kapcsolódtak a méltatlanul elfeledett elődök művészetszményéhez és poétikai szemléletformájához – mint a különböző nyelvek világában nyert tapasztalatok közvetítésének a korlátaira rámutató Kosztolányi az Esti Kornél-novellákban, – hanem egy mértékadónak látszó szellemi magatartáshoz, írói hivatásértelmezéshez, melynek a művészi vetületét a „*költői prózában*” fedezték fel.⁸ Azért becsülték a széppróza kézműveseit, mert a szellem „tüneményes különcei” nem akartak mások lenni, „csak írók”, így tárhatták fel „néha alig érzékelhető, árnyalatfinom változatokban, nemes és tudatos eszközökkel a kifejezés új lehetőségeit”.⁹

A harmadik nemzedék esszéiben, kritikáiban is metaforikus jelzőként használt „lírai elbeszélés” fogalma hosszú évtizedes szendergése után a hatvanas évektől kezdődően éled újjá a magyar irodalmi hagyományt átrajzoló tanulmányokban. A dogmatizmust követő évek átmeneti recepciós helyzetében született dolgozatok ideológiai előfeltevései az úgynevezett lirizált novella esztétikai értelmezését is erősen átszínezték.¹⁰ A szűken értelmezett realizmus-koncepció visszahúzódása után a tanulmányok még a fogékonyabb lélektaniságú szépprózai alkotásokat is nemegyszer lírainak nevezték, tehát rendkívül széles értelemben, metaforikus jelentésű gyűjtőfogalomként, és nem poétikai

kategóriaként használták. A prózapoétikának nem a legszorosabb értelmében vett válaszait hívták létre másfelől az olyan jellegű hagyományértelmezések, amelyek a világirodalom analitikus lélektani realizmusát és létértelmező gondolatiságát kérték számon a XIX. század végi magyar szépprózán.¹¹ Az ítéletbe lebecsülés is vegyülhetett, de ettől függetlenül is ellenállást váltott ki a saját irodalmi tradíció értékét óvó irodalomtörténészben, és olyan, a líraiságot középpontba állító elméleti *konstrukció* megalkotására sarkallta, amellyel az európai kultúra kölcsönhatásában fejlődő magyar irodalom múlt század végi korszerűségét, s egyszersmind önelvű fejlődését is igazolhatta.¹²

Merőben más jelentésben használták a lirizált epika fogalmát ezzel *egyidejűleg* azok a bírálók, akik a modern elbeszélés fejlődéséhez képest megkésettnek, egyoldalúnak ítélték meg a hazai műfajváltozatot és elsősorban anekdotizmusáért marasztalták el, de egyszersmind felkutatták a „rejtőzködő hagyományt”, felszínre hozták az elsüllyedt örökséget, a magyar széppróza *lírai vonulatát*.¹³ Ebben az oppozíciós szerkezetben és szemléletben voltaképpen minden olyan epikus jellemvonás lírainak minősült, ami szemben állt az anekdotizmussal: a csillámló képzelet, az öntüköröző alanyiség éppúgy, mint a lélektani érdeklődés vagy az elemző „intellektualitás”.

Úgy gondolom, ennyiből is világos, hogy ezekben a jellegzetes felfogásokban átfogó jellegű, metaforikus másodjelentéseket sem nélkülöző, tehát valami mást is helyettesítő fogalmakkal állunk szemben. Talán azt sem túl merész dolog feltételezni, hogy ezek a kategóriák nem foglalnak magukban olyan jól körülírható poétikai ismérveket, amelyeknek a segítségével az irodalmi alkotások meghatározott együttesének bizonyos elvonatkoztatott, közös jegyei alapján az egyes művek poétikai hovatartozását hozzávetőleges pontossággal meg lehetne határozni. A megközelítési módok között lényeges elvi, irodalomszemléleti különbségek mutathatók ki, de abban közősek, hogy sokféle szempont egyidejű jelenléte, és nem mindig tudatosított keveredése figyelhető meg bennük, s másodlagos jelentéseik többnyire eltérő hagyományfelfogások, irodalmi kánonok alapján ragadhatók meg.¹⁴ Érdemes ehhez hozzáfűzni még azt is, hogy az irodalomtörténet-írásban alkalmazott fogalmak jelentésének és használatának a megvilá-

gítása végső soron lehetetlen anélkül, hogy valami rajtuk kívül esőre ne vonatkoztatnánk őket, de a kérdéses fogalom esetében jelentős mértékben kell számolnunk azzal, hogy elsődlegesen különböző értelmező nyelvek, szokásrendszerek megnyilatkozásának részeként nyer jelentést.

A teoretikus megközelítésre elsőként Egri Péter vállalkozott. A tudatáram, a belső monológ szabad képzettársításos módszerét, az ábrázolás szubjektív átitatottságát és az önéletrajzi jelleget tekintette Egri Péter a lírizálódott *regény* jellegadó vonásainak.¹⁵ Nézete szerint leginkább a „drámai monológ” ad költői színezetet a prózának. Megállapítását azzal egészítenénk ki, hogy „líraivá” hangolhatja a prózát az idézett belső magánbeszéd abban az esetben, ha a narratív szerkezeten belül szabad függő beszédben jelenik meg. A monológ a drámában a hős önfeltárulkozásának a pillanata, a legbensőségesebb kifejezés formája, de csak a drámában. Regényben és novellában például abban az esetben, ha az elbeszélés mód az írói távolságteremtést és a narrátor kívülálló pozícióját szolgálja, a szereplő beszédsíkjához tartozik, ezért sem lehet a szerző önvallomásának az alkalmá.

Heé Veronika a *Líraiság és epikum* című monográfiájában következetesen lírai prózáról beszél, s felfogása értelmében ennek a műtípusnak a megkülönböztető poétikai vonása a *líraiság*, amely a „szereplő-narrátor lírai elmélkedéseiben” megjelenő „érzelmi tartalmakkal” azonos.¹⁶

A *líra és novella*. A *Sólyom-elmélettől a Tamási-modellig* nélkülözhetetlen műfajelméleti kézikönyv.¹⁷ Kántor Lajos elsőként vállalkozott a magyar irodalomtudományban arra, hogy elméleti igénytel megalkossa a lírai novella fogalmát, így hát nem térhetünk ki azoknak a főbb problémáknak a megfogalmazása elől, amelyeknek az alaposabb kifejtése valójában önálló tanulmányt igényelne. Kántor Lajos a madár- és a tűz-motívumot emeli ki Tamási Áron elbeszéléseiből, s ekként jut el a „lírai novella” meghatározásához, amelynek lényege „nem a fordulat, az újdonság (a változtatás a törvényeken), hanem egy ismert? állandó? ősi? motívum, amelynek érzelmi, hangulati töltése, jelentése van, s amely motívum lehetővé teszi egyrészt a művész és a mű távolságának feloldását, az egyszemélyes vagy többszemélyes

szubjektivizmust (valamely egyetemes, illetve egy népcsoport esztétikai tudatában élő motívum révén)".¹⁸

Kántor Lajos a „motívum-meghatározottságban” látja a műtípus megkülönböztető jegyét. „Anti-Falken-Theorie”-jében a szimbolikus jelentést létrehozó motívum kollektív tudattartalmakat jelöl, tehát nem művön belüli, történet fölötti narratív elem. (Például a különböző kontextusokban azonosítható szövegrészek, vagy a hasonló környezetben, esetleg azonos strukturális helyzetben ismétlődő különböző narratív egységek válhatnak általában „szabad motívummá”.) Ha eltekintünk attól, hogy a szövegen kívüli kulturális mezőben megjelenő lírai tartalom csak bizonyos olvasók esztétikai tudatában él, a Tamási-moddal azonosított lírai novella fogalmának a megalapozottságát még így is gyengíti az a körülmény, hogy ez az elmélet nem veszi figyelembe az elbeszélőnek a narratív helyzetben betöltött szerepét, holott például a modalitás, különösen a múlt század végétől, maga is formaszervezővé válhat. A discours, szüzsé előtérbe kerülése már a korfordulón is kérdésessé tette Paul Heysének a teóriáját, aminek a lényege voltaképpen megegyezik a Friedrich Schlegeltől Goethén át Polheimig változatlan formában megfogalmazott fordulópont elmélettel. Az „Anti-Falken-Theorie” pedig végül is Paul Heyse novellaelméletének a logikáján belül marad, hisz a lírai novella „jelentésszervező erejét” a közösségi ráeszméléssel azonosítja. Az így felfogott műfajalkotó elem alapján a népi hiedelmekről szóló hagyományos, fordulatra épülő anekdotikus novellát is lírainak kellene tekinteni, mert tematikus szerkezetében felbukkannak olyan motívumok, amelyekhez a kollektív emlékezetben jelképes értelem társul. A Tamási-moddal azonosított lírai novella prózapoétikai szempontból a „Sólyom-elmélet” egyik változatának tekinthető, azzal a különbséggel, hogy a tárgyszimbólum, a hallatlan esemény szerepét ebben az elgondolásban a „ráismerés” tölti be.

A szemiológiai kutatások elvi megfontolásait mérlegelő R. Barthes – a kérdéskör alapvető tanulmányában – joggal figyelemztetett arra, hogy világosan meg kell különböztetnünk a mondat mint alapegységgel foglalkozó nyelvészetet és a beszéd (discours) nyelvészetét, mivel „egymástól eltérő elveken alapulnak”.¹⁹

A magyar kutatók közül Gáspári László nyelvészeti szempontból közelítette meg a századvégi novella lírai *stílusrétegeit*.²⁰ Felfogása értelmében a költői kifejezés szándéka, „a személyiséget védő líra” a dekoratív ornamentikájú *leírásokban* nyilvánul meg. Gáspári elgondolásának a lényege abban rejlik, hogy az érzelmekkel áthatott leírásokat *közvetlen* kapcsolatba hozza az író értékrendjével és világképével, s ezeket a hőseivel azonosuló, sorsát részvétellel kísérő szerző közvetett vallomásaként, a „személyiséget védő líra” kifejezésformájaként értelmezi. Nyelvelméleti, stílustörténeti kiindulópontjából következően a novellák kompozíciójára érthető módon kevesebb gondot fordított.

Talán megkockáztatható az a feltevés, hogy a narratív szerkezetben sokféle szerepe lehet a leírásnak. Az elbeszélő szemszögéből akár ironikus fénytörést is kaphat a szereplő panteisztikus áhítata, az érzelmekkel áthatott leírás. A fent említett tanulmányban behatóan elemzett novellák között is találhatunk ilyet. Pakaszky Pál *Az egy falusi mizantróp* címszereplője odaadó szeretettel fordul a tájhoz, elragadtatott szavakkal dicséri a természetet, de olykor a sirályt is lelövi. A „töredékes élet ellenpontját” akkor idézheti a szereplő nézőpontjából megrajzolt lírai természetlátomás, ha az elsődleges elbeszélő azonosul a hősével. Másfelől például Gozsdunál, olykor Ambrusnál és Bródynál arra is szolgálhat, hogy az elbeszélő közvetlen narrátori beavatkozás nélkül a saját nézőpontjából megjelenő tájleírással, a természetből áradó hangulattal ellenpontozza a szereplők sivár életfilozófiáját. (*Spleen, Országúton, Egy néma apostol*) Érdemes hozzáfűzni ehhez még azt is, hogy a nyelvészeti szempontú megközelítéseknek nem is olyan könnyű szembenézniük az imént jelzett ellentmondásokkal.²¹ Claude Chabrol a narratív szövegnyelvészet eredményeit összegző tanulmányában arra a kérdésre keresi a választ, mennyiben változott meg a „Roland Barthes által 1966-ban jellemzett helyzet”, s ő még sürgető feladatot lát abban a körülményben, hogy „mindmáig nem létezik a narratív struktúrát megjelenítő diszkurzív struktúrának a rendszeres leírása”, miután Barthes már magát az *elgondolást*, s a hozzá kapcsolódó „tervet” is „kimerítő, s végeredményben nemkívánatos” feladatnak nevezte.²²

Magának a leírás fogalmának a megközelítése is óvatosságot igényel, mert a narráció és a leírás megkülönböztetése legfeljebb kontextuális lehet az elbeszélő szerkezeten belül, hisz a szöveg-jelentés szintjén az elbeszélés (récit) deskripciójaként is felfogható a narráció.²³

3. *Lírai és elbeszélői forma*

Kérdésfelvetések

A szépprózában megjelenő líraiság értelmezéseinek a háttérben döntően a poétikailag megformált világképeket ismeretelméleti szempontból mérlegelő esztétikák eléggé jól ismert feltevésszerűsége húzódott meg. A műnemi hármasság irodalmi kánonjának gondolatkörén belül maradó megközelítések látókörében a mimézisz törvényeit előíró objektív esztétikák filozófiai nézőpontja jelölte ki az epika és a líra közötti határokat.²⁴ Talán nem szükséges hangsúlyoznunk, hogy ezen a ponton azért kell utalnunk ezekre az elképzelésekre, mert elválaszthatatlanok az epika lirizálódásáról alkotott nézetektől. Ismeretes, hogy a szóban forgó líraelmélet a költői magatartást olyan objektum–szubjektum viszonyként tételezi, amelyben a költő a valóság valamely jelenségéhez belülről, átélés útján jut el, s a kifejezés voltaképpen tárgya a valóságot átélő költői én. A világot és önmagát szubjektíve újratereztető lírai egyéniség előttünk születik meg a versben.²⁵ A mű szervező középpontja a költői én belső világa, lélekállapota, ebből következően a versben megjelenő cselekmény korstílusoktól függetlenül minden esetben szimbolikus jelentésű, a megformált szubjektum érzelmi magatartását, belső hangoltaságát közvetíti. Az újratereztett külvilág és a költő lelki valósága egybeolvad, és egyszerre születik meg a versben.

A prózaíró „költői magatartásának” a megragadásában ez a líra-elméleti keret határozta meg az elbeszélés *szerzőjének* önki-fejező vallomásaként felfogott lírai elbeszélés retorikai és poétikai tényezőinek a szemléletét. A „lirizált novella” fogalmának értelmezéséhez elengedhetetlenül fontos, hogy némely lényegesnek látszó elemét számba vegyük ennek az elgondolásnak a *prózapoetika* összefüggésében.

A szereplő magatartása, látásmódja és az implikált szerzői távlat között az elbeszélői nézőponttól, beszédhelyzettől és modalitástól meghatározott narratív szerkezet egészen belül létesülhet kapcsolat. A kettő közötti távolság alapján egyszer vallomásosnak, szubjektívnek, máskor meg éppenséggel távolságtartónak, objektívnek érezhetjük a narrátor magatartását. A történetelbeszéléstől elválaszthatatlan a közvetettség és a distancia. A novellaíró „lírai” azonosulása semmiképpen sem jelenthet olyan jellegű személyességet, mint a lírikusé. Lírai alkotásban a költői szó, az egyszemélyes vallomás „hitelét” nem az objektivált tér-idő alapozza meg, s a vershelyzettől független téridő megjelenítését nem is igényli. Az epikai „világteremtésnek” pedig éppenséggel ebben rejlik a legalapvetőbb poétikai követelménye, legyen bár vallomásos vagy szubjektív. A lírában a tér és az idő – ha megjelenített – az élmény, vagy az érzelmi hangoltság versbeli horizontját jelölheti.²⁶ Ezzel szemben az epika „valóságelsajátításának” elengedhetetlen feltétele az írói távolságteremtés. A fikció szabályrendszere alapján felépített és berendezett „valóság-modell” az elbeszélésben objektív téridővel rendelkezik. Az így létrehozott saját világ vonatkozási rendszere, a narratív elemek elrendezése, a cselekményvezetés logikája, a történet elemeinek összekapcsolása, a jellemformálás, legtágabb értelemben a mű értékszerkezete az, amelyben a szerző „hangját” kereshetjük. A vallomásos önki-fejezés lényegét nem azonosíthatjuk a hősök lírai szólamaival, még abban az esetben sem, ha a narratív szerkezeten belül az elbeszélő és a szereplő közötti távolság megrövidül. Legfeljebb azt az elvi következtetést kockáztathatjuk meg, hogy a Crocco-féle „poetica personalita”, a lírai alany, a költő „transzponált egyénisége”, tehát az az én, akiről Rimbaud azt írta, hogy a versben „mindig valami más”, koronként másként formálja meg a szerepét. Ennek ellenére a romantika vallomásos én-lírájától az exp-

resszionizmus kollektív individuum-felfogásán át az objektív és konkrét költészet eltűnő személyiségéig a líraiság megkülönböztető jellemzője az elbeszéléssel szemben, hogy egyetlen beszélőhöz köthető.²⁷

Az epikus folyamatban megjelenő *személyek* (a szereplők, az elbeszélők, a történetbefogadók, az „odaértett szerző”, vagyis a szöveg teremtette szerzői tudat, a szöveg igényeinek megfelelő lehetséges olvasó, a tényleges olvasó, végül az író) sokszoros áttétellel kapcsolódnak egymáshoz. Az írói vallomás, az „önkifejező líraiság” a távolságteremtés törvénye alapján talán átfogóbb szerkezetekben, az elbeszélés poétikai alakításmódjában megnyilatkozó világképben és magatartásban jelenhet meg.

A látásmódokat és hangnemeket elemző Tzvetan Todorov, aki határozottan megkülönböztette a nyelvi szerkezet szintjén a narrátort az „implicit szerzőtől”, éppen azt az áttekintésünkben szereplő felfogások szerint önkifejező líraisággal jellemezhető elbeszélést tekinti a szerző azonosíthatósága szempontjából a legmegfoghatatlanabbnak, amelyben a közlés alanya „én-t” mond: „az »ő fut« kijelentésben az »ő« a közlemény, az »én« a közlés alanya. Az »én futok« kijelentésben a közölt közlemény alanya ékelődik a kettő közé ... Az »én« nem redukálja egyre a kettőt, hanem a kettőből hármat csinál”.²⁸ Ezért sem érezzük meggyőzőnek azt a nézetet, mely szerint „a prózai szöveg »lirizálódása« abban gyökerezik, hogy az író a cselekménynek nemcsak egyszerű ábrázolója, külső szemlélője és leírója, hanem egyúttal részese is. Ennek következtében az író Én-je valamilyen módon beleplántálódik a MŰ-be, az alkotástematikai és nyelvi összetevőibe. A »beleplántálódás« illetőleg a hősökkel való azonosulás gyakori módja az, hogy a szövegben felerősödik a bühleri kifejező funkció az ábrázoló funkcióval szemben”.²⁹ Gerard Genette *Az elbeszélő discours* bevezetőjében joggal figyelmeztet arra, hogy az „elbeszélést létrehozó narrációt ... nem szabad összetévesztenünk Proust narrációjával, melynek eredménye *Az eltűnt idő nyomában*”.³⁰ A „lirizált” novella megközelítésében is megszívlelendő Genette alapelve: „egyedül az elbeszélés az, ami számunkra egyfelől az eseményeket, másfelől az azokat létrehozó eljárást közvetíti: másszóval, sem az előbbiekről, sem az utóbbiakról nem értesülhetünk közvetlenül, vagyis a narratív discours nélkül ...”.³¹

4. A művészetek kölcsönös megvilágítása

Stilisztika

Az értelmezői hagyományban a „lirizált elbeszélés” fogalmát – mint erre a bevezetőben utaltunk már – a századvégi stílusirányzatok rokonértelmű kifejezéseként használják. A korábban felvázolt elméleti keretben úgy látszik nem sikerült igazolnunk a szerzőkkel, hogy a fogalom kielégíti azokat a követelményeket, amelyeket vele szemben alkalmazóik támasztanak. Vajon miként szabadítható ki a gondolatmenetünknek irányt adó elképzelés az elméletnek ebből a kelepceből? A stílustörténeti kutatások adhatnak-e támpontokat a fogalom értelmezéséhez?

A képzőművészetben megfigyelt jellegzetességeket elvileg, s természetesen megfelelő analógiákkal alkalmazhatjuk az irodalomra. A valódi nehézségek azonban itt kezdődnek. A „*Gleichlauf der Künste*” vagy az „*Arts et litterature comparés*” neven ismert összehasonlító irodalomtudományi irányzatokat úgyszólván érintetlenül hagyta a különböző művészi közegekben azonosítható stílustörténeti alakzatok komparatív elemzésének a problémája, vagyis alig fordítottak figyelmet a formanyelvek közötti eltérések, és a művészi eljárások strukturális ismétlődésének a tanulmányozására.³² Ha szemrevételezzük a jelenlegi kutatás főbb irányait, talán még Wolfdietrich Rasch jellemzésében sem érezhetünk enyhébb túlzást, aki már az irodalom és képzőművészetek kölcsönös megvilágítására vállalkozó tudomány alapítójáról, Oscar Walzelről is azt állapította meg, hogy „számára elsődlegesen a *művészettudományok* közötti kölcsönhatásról volt szó, nem pedig maguknak a művészeteknek az egymás közötti kapcsolatairól”.³³

Kijelölt feladatunkhoz fordulva elfogadható feltételezésnek tűnik számunkra Mario Praz alapelve: „tulajdonképpen csakis ott beszélhetünk megfelelésekről, ahol összevethető expresszív szándékok és összevethető poétikák vannak, amelyet technikai eszközök kísérnek”.³⁴ A művészetek közötti belső kapcsolatok tanulmányozásának ezt a sarkalatos módszertani tételét elfogadva az

irodalomértelmező meglehetősen nehéz helyzetbe kerül. Önkéntelenül is felvetődik a kérdés: mondhatunk-e valami közelebbit a szimbolista, impresszionista, szecessziós stílusirányzatokhoz sorolható epikai alkotások sajátos *poétikai* jegyeiről? Az elbeszélés összetett formaszerkezete és a képzőművészeti stílusok megoldásai közötti megfeleléseket vajon megmutathatjuk-e a kompozíció egészében, tehát az elbeszélés felépítésében, a narratív szerkezetben, az elbeszélésmódban, nézőpont és beszédhelyzet kapcsolatában, az elbeszélésfolyamatban részt vevő személyek viszonylatrendszerében, a modalitásban, a fikció természetében, a tér és az idő dimenziójában? Már a kérdés megfogalmazása is azt sejteti, hogy éles határ választja el ezt a megközelítést a hagyományos összehasonlító elemzésektől, mivel ez utóbbiak elsősorban olyan irodalmi művek vizsgálatára vállalkoznak, melyek például meghatározott művészeti alkotásokat írnak le, vagy alaposabb művészettörténeti ismereteket tételeznek fel az olvasóról, esetleg témájuk megegyezik valamely festményével.

Vajon a *stilisztikai* kutatások mivel járulhatnak hozzá a fellelt problémák „megoldásához”? Úgy látszik, nem az eredeti cél irányában teljesedett ki az a hetvenes évek elején kibontakozó kísérlet, amely kétségbe vonta a kizárólagossá tett nyelvészeti indítású stilisztika létjogosultságát, s egyesíteni kívánta a retorika, a poétika, a metrika, a statisztika, a generatív nyelvészet és még sok más egyéb tudományszak eredményét és vizsgálati módszerét. Talán megkockáztatható az az elvi következtetés, hogy a felszínibb stílusalakzatok nyelvészeti indíttatású elemzéseiben a kutatók többnyire nem fordítottak kellő figyelmet az értelmezésre és a szövegkörnyezetre, ha komolyabban számot vetettek azzal, hogy a vizsgálat tárgyaként felfogott *nyelv* azonosítása a használattól, a műtől függetlenül komoly nehézségekbe ütközik. Hallgatólagosan olyan állandó, rögzített jelentést fogadtak el előfőltevésként, amely viszonyítási alapként szolgált *ugyanannak* az ismétlődő nyelvi jelenségnek a formális stilisztikai megkülönböztetésére. Ebben a műveletben voltaképpen a szövegtől függetlenül létező nyelvi normától való eltérés mértékének a megállapítására szorítkoztak, s rendszerint túlbecsülték a kontextustól elkülönített „új” alakzat jelentőségét és önmagában vett értékét.

Szerencsésebb kiindulópontnak bizonyulhat az irodalmi mű mint nyelvi képződmény stilisztikai alakzatainak megközelítésében Bahtyinnak az a gondolata, hogy minden „megnyilatkozásban elsődleges az értékelő orientáció”, ezért az „értékelés nem valamilyen adekvát intonációban fejeződik ki, hanem az értékelés irányítja a megnyilatkozás összes jelentéshordozó elemének kiválasztását és elhelyezését”, ennél fogva a jelentés nem választható el az értékeléstől.³⁵ S nemcsak magáról a nyelvről mondható ez el – vagyis a stilisztikai kutatásoknak mintegy eleve létező „normájáról” –, hanem az irodalmi műről is. Ha következetesen végiggondoljuk a befogadás viszonylatában létező műalkotásra vonatkoztatva ezt az elméleti tételt, akkor talán nem szükséges túlzott részletezettséggel bizonyítani, hogy a megnyilatkozástól elvonatkoztatott nyelvi rendszer mintájára konstituált absztrakt szöveg szerves részét képező (független és állandó) stilisztikai alakzatok létezéséről alkotott elképzelést kissé meghaladottnak látjuk. Pedig mennyivel könnyebb megoldást kínálhatna az immanens nyelvi értékek pozíciójának kijelölésében, ha egy merőben más elméleti keretbe változtatás nélkül átemelhetnénk az irodalmi szöveg valamely strukturális nyelvészeti leírásából, mindazt, amit az immanens nyelvi jegyekről, a struktúra alkotóelemeiről, és a formális szövegtények rendezett csoportjaitól megállapított, s az egyes érzékileg felfogható elemekhez, a szövegszerkezet *valamennyi* objektív összetevőjéhez egy általános stilisztikai értékszerkezet feltételezésével jelentést és értéket rendelhetnénk.

A nyelvészeti megközelítés kétségtelenül hozzásegíthet a mű egyedi stílussajátosságainak a megértéséhez, ha jelentős mértékben kontextuális összetevőket is bevon vizsgálódásának a körébe, mint ahogyan azt Riffaterre tette Baudelaire *A macskák* című versének – Jakobsont és C. Lévi-Strausst bíráló – elemzésében.³⁶ De még így is rendkívüli terhet ró az elemzőre a stílustörténeti vizsgálat, a nyelvi műalkotásokban közösnek mutatkozó nagyobb stílusalakzatok, poétikai szemléletformák és átfogóbb szerkezetek feltárása, mert ennek a feladatnak a megoldásához a rendelkezésre álló stilisztikák voltaképpen nem tudnak segítséget nyújtani.

Másfelől a monista felfogás szélsőséges változata sem kínál az alkalmazásban gyümölcsöző eljárásokat a poétikai létértelmezés egyszeri voltának a képtelenségig vitt bizonyításával, mely szerint a gondolat, az értelem, a jelentés semmilyen formában sem előzheti meg a kifejezést, mivel az az egyedi műalkotással egyidejűleg jön létre, s attól elidegeníthetetlen. Nem kétséges, hogy ennek az elvi megfontolásnak a fényében teljességgel hiábavaló és jogosulatlan az úgynevezett közös nyelvi jellegzetességek kutatása.³⁷

5. „Lirizálódás” és metaforikusság az elbeszélésben

Vajon ebben a gondolatkörben maradva – folyamatosan hangsúlyozott fenntartásaink után – találhatunk-e új tájékozódási horizontok felé mutató megfontolásokat? A mi szempontunkból, úgy látszik, más távlatot adhat kiinduló kérdésünknek, a lirizált elbeszéléssel rokon értelemben használt „szimbolista, impresszionista, szecessziós elbeszélés” megközelítésének az a körülmény, hogy a „stiliztika művelői kétségkívül mindig megegyeztek abban, hogy a kutató a költői kép, a *metafora* vizsgálatakor képes leginkább összefogni a műalkotás stílusának különböző rétegeit”.³⁸ Lehetséges, hogy a metafora nemcsak a stílustörténeti alakzatok összetettebb vizsgálatára nyújt lehetőséget, hanem emeltet valami mást is magában rejt? Ha helytálló ez a feltételezés, akkor az a sejtésünk, hogy rövid kitérővel férközhetünk közelebb a rejtve maradóhoz.

A lirizálódás prózapoétikai megközelítésében a kiinduló kérdésre, tehát a lírai és az elbeszélő formák közötti kapcsolat jellegére adható válaszok közül kétségtelenül a generatív poétikáé volt a legnagyobb hatása.³⁹ Ezen a ponton a későbbiekre nézve talán nem haszontalan, ha az imént jelzett *deviáció*-elméletekkel

összefüggő gondolkör alapvető módszertani problémáját látszólag egy lépéssel hátrább tolva emlékeztetünk I. A. Richards egyik szenvedélyes hangú, többféleképpen is értelmezett Arisztotelész – bírálatára.⁴⁰ Richards feltehetően nem azért kárhoztatja a *Poétika* gyakorta idézett soraiért Arisztotelészt, mert a metafora meghatározásában az új jelentésre helyezte a hangsúlyt: „a legfontosabb a metaforák használata, mert csak ezt nem lehet másoktól eltanulni, ez a tehetség jele. A jó metaforák használata a hasonló vonások felismerésén alapul”. Éppen ellenkezőleg, Richards még ennél is tovább megy – ahová már nehéz követnünk –, s olykor úgy látszik, mintha a metaforát világmagyarázatok létrehívására is alkalmasnak találná. Nagyon leegyszerűsítve azt mondhatnánk, hogy nézete szerint a metafora a nyelvben mindennütt jelen van. Azért gondolja Arisztotelész megfogalmazását helytelennek, mert azt sugallja, hogy a „metafora valami különleges és kivételes a nyelvhasználatban, valami *eltérés* a nyelv rendes működési módjától”.⁴¹ Ha nem is tennők magunkévá Richards jóval az igazolható határán túl is kiterjesztett metaforaelméletét hiánytalanul, mégis az utóbbi gondolata alkalmat nyújt az eltérés fogalmának más szempontú megközelítésére.

Úgy látszik, a költői nyelv tanulmányozásában az ún. deviációelméletek kínálta konkrét megközelítésektől túl sok eredményt nem remélhetünk, mert képviselőiknek egy alapvető módszertani ellentmondást nem sikerült feloldaniuk. Nevezetesen arra gondolunk, hogy a szabályosnak feltételezett nyelvhasználatot megvalósító szöveget, az összehasonlítás alapját egy másik architektushoz képest minden esetben úgy is lehet szemlélni mint eltérést, s ez a nyelvhasználatok közötti határok pontos kijelölésében szükségszerűen vezet el a logikában regressus in infinitumnak nevezett eljáráshoz.⁴² Az okok követése, vagyis az eltérés újabb és újabb viszonyítási alapjainak feltárása során a kutatónak mintha itt is a végtelenbe kellene visszamennie, ha következetesen érvénycsúsné alapelvét.

Meggyőzőnek érezzük viszont azoknak a véleményét, akik a jelentéstani alakzatok értelmezése révén jutottak el ahhoz a feltevéshez, hogy a költészettől eltérően, az elbeszélő szövegben döntő mértékben rész-egész vagy oksági összefüggések teremtik meg a jelentéstani folytonosságot, s a befogadó gyakrabban felté-

telezheti szépprózai szöveg olvasása közben a referencialitás meglétét, mint a hiányát. Ebben az értelemben nagyon is valószínűnek látszik, hogy „a metafora helyes fölfogása voltaképpen a költőiség, vagy pontosabban a líra belső természetének fölisméréseivel egyértelmű”, mivel „a költészetnek, azaz a költemény létrehozásának »production« megfelelő nyelvi eljárás szemlátomást abban áll, hogy olyan jelentés »sens« teremődik meg, amely föltartóztatja az utalást »référence«”.⁴³ Ha ezt az elméleti megfontolást alaposan mérlegeljük, akkor az a sejtésünk sem lehet teljesen alaptalan, hogy a lirizálódás szemlátomást nehezen megragadható jelenségéhez talán éppen az *elbeszélés* és a *metafora* viszonyának a közelebbi meghatározása vihetne közelebb.

Amennyiben valóban helytálló e feltevés, kétségeink sem támadhatnak afelől, hogy ezáltal, ha lehet, még nehezebb feladat tornyosul eléink, még akkor is, ha a későbbiekben az eddigiektől némileg eltérő módon, mindössze néhány, számunkra fontosabbnak látszó, s az eredeti kérdésfeltevéshez *szorosabban* kapcsolódó összetevőjét vesszük figyelembe. Helyesen tesszük, ha leszögezzük. A metafora és a szövegszintű folyamatok között feltételezett összefüggéseket igen távoli párhuzam megvonásának eredményeként szemléljük, s az sem kétséges, hogy ezt az eljárást még akkor is több módon érheti bírálat, ha csak korlátozott érvényességre tart számot egy poétikai jelenség (a lirizálódás) megközelítésében.

Nagyon leegyszerűsítve azt mondhatnánk a metaforikus alakzatok szerepköreivel kapcsolatos legátfogóbb összefüggésből kiindulva, hogy a metafora olyan jelentéstani folyamat eredménye, amelyben – I. A. Richards megkülönböztető kategóriáit, legalábbis azok egyik változatát ideiglenesen alkalmazva – a „tartam” és a „hordozó” rendkívül változó arányú részvétele, kölcsönhatása valamint az értelmező együttes jelenléte olyan jelentést eredményez – ezt világosan meg kell különböztetni a „tartalomtól” –, amelyet a „tárgy” és a „szókép”, s nem utolsósorban az olvasó értelmező tevékenysége nélkül nem lehet elérni.⁴⁴ Annyi legalábbis bizonyosnak látszik, hogy alapvető módszertani nehézségekkel kell szembenéznie annak, aki abból az alapelvből indul ki a szöveg nagyobb egységeiben *feltételezett* metaforikus alakzatok vizsgálatakor, mely szerint a nyelvi megnyilatkozás létezési föl-

tételt a közlésfolyamat képezi, amelyben a jelentő a műalkotás egészében betöltött tényleges szerepe következtében nyeri el jelentését az olvasó szövegteremtő együttműködése révén.⁴⁵ Az sem kétséges, hogy korántsem könnyű a ma már rendkívül sokrétű – s hozzátehetjük, nyelvileg viszonylag nehezen megközelíthető – narratológiai irodalom fogalomkészletéből kiválasztania a konkrét szövegértelmezéseihez nélkülözhetetlen kategóriákat. A nehézség másik oka abban rejlik, hogy az elbeszéléselemeket különösmód úgyszólván érintetlenül hagyták azok a narratológiai kérdések, amelyek a hosszabb történetmondásos szövegek és a metafora összekapcsolása során esetlegesen fölmerülhetnek.⁴⁶ Másfelől azzal is számot kell vetnünk, hogy egy ilyen jellegű megközelítés csak igen tágas elméleti keretben hasznosíthatja az egymáshoz sok szállal kötődő, ám mélyreható szemléleti-módszertani különbségeket is magukban rejtő irodalomelméleti irányzatok, például az orosz formalista iskola, a strukturalista szövegelmélet és a modern retorika eredményeit.

Minden megszorítás figyelembevételével – *kizárólag* a lírizálódás megközelítésében, a feltételezett metaforikus alakzatok elkülönítése céljából – megkülönböztetjük az orosz formalisták fabula-szűzsé, a francia narratológusok *histoire-discours*, az angolszász kritikusok *plot-story* fogalompárjának mintáját követve a széppróza két alaptényezőjét, a történetet, s a különböző szövegyszervező eljárások révén létrejövő elbeszélést, de együtt szemléljük – nem utolsósorban a magyar narratológia eredményeinek alkotó felhasználásával – a legkülönbébb jellegű és minőségű elbeszéléselemeket az elrendezés szabályszerűségeivel, abban a legáltalánosabb művön belüli viszonyrendszerben, amelyet a *narratív struktúra* képvisel.⁴⁷

A századelőig visszanyúló elméleti hagyomány lehetőséget nyújt arra, hogy párhuzamot vonjunk a történetvezetés lehetséges módozatai alapján felállított szerkezettypusok arisztotelészi rendszerezése, és a modern poétikáknak az elbeszélő struktúrákról, a narratív egységekről, továbbá a konstrukciós elvekről alkotott nézetei között. Voltaképpen ezzel a gondolati művelettel teremthetünk kölcsönös meghatározottságot feltételező összefüggést az epikai szerkezet alapformái, az arisztotelészi „történetelvű”, fabuláris és a „nem történetelvű”, szűzsés elbeszélések,

valamint a *jelentéstani alakzatokkal* távoli párhuzamba vont prózapoeitikai eljárások legátfogóbb típusai, a *metonimikus* és a *metaforikus* alakításmódok között. Ennek révén két olyan többé-kevésbé egyenértékű alkotóelemekből álló epikai modellhez juthatunk, amelyek a továbbiakban viszonyítási alapként szolgálhatnak a szöveg szintjén értelmezhető jelentéstani kölcsönhatások megkülönböztetéséhez.

Egységes cselekményre épített, kezdet és vég közé zárt történet áll a *metonimikus* szövegszerveződésű alkotások középpontjában, a fabula láncszemeit az időbeli és az ok-okozati érintkezés logikája fűzi egybe, tehát a történet folyamatosságát, az összefüggő eseménysor belső egységét szigorú motivációs rend biztosítja. A mimézisz törvényeit követő szépprózai elbeszélés elvont modelljének narratív szerkezetében és poetikai alakításmódjában a racionális gondolkodásnak megfelelő írói világértelmezés ölt formát. Időkezelésében és téralakításában is a tapasztalatiság elvét követi, tehát a valósághű környezetben játszódó történet ideje és az elbeszélés arányos egységet alkot, az elbeszélés időrendje a szöveg előterében lepergő eseménysor előrehaladó mozgását követi, s a fikció keretein belül az élménytartammal szemben az elvonatkoztatott időt juttatja érvényre. A szubjektív elbeszélésnek alárendelt szereplőket közvetlen jellemzésekből ismerheti meg az olvasó, tehát cselekedeteik rejtett indítékai felől sem támadhatnak kételyei.

Ebben a felfogásban tehát az elbeszélő szöveg metonimikus előrehaladását nemcsak a narratív kijelentésekben, pontosabban a verbális struktúrán belül, a mondat szintjén szakíthatják meg metaforikus nyelvi alakzatok, például díszítő jelzők, különös, szokatlan, szabálytalannak tetsző hasonlatok, hanem azt is feltételezzük, hogy a kételemű – vagyis a hasonlót és a hasonlítottat egyaránt feltüntető – metafora szerkezetére és jelentéstani kölcsönhatására *távolról emlékeztető* sajátságok az elbeszélés nagyobb szemantikai alakzatainak a felépítésében, egymás közötti viszonyaikban és – elvonatkoztatottabb térben – jelentésteremtő működésükben is megmutatkozhatnak. A szövegegész viszonylatában betöltött tényleges szerepük, összhatásuk alapján alkalmassint talán még az is megengedhető, ha ideiglenesen a lirizálódás nyomait keressük bennük, kiváltképp abban az esetben, ha a

döntő mértékben metonimikus narratív szerkezet metaforikus összetevői és a másodlagos jelentések egy másfajta folytonosságot is létrehozhatnak a szövegben.

Ettől a feltevérendszeredtől csak azt reméljük, hogy legalábbis lehetőséget nyújt – az eddigiek szerint meglehetősen erős képzet-tartamúnak bizonyult – lírai elbeszélés lényegesebb prózapoétikai jegyeinek az elvonatkoztatottabb bemutatására. Másfelől arra, hogy a tárgy természetéből következően megannyi kiegészítő szempontot mérlegelő stílustörténeti vizsgálódásaink is világosabban tagolt szerkezetben jelenhessenek meg.

6. *Lirizált elemek (metaforikusság) a századforduló novellairodalmában*

A korforduló magyar novellairodalmából merített példák elvonatkoztatásának eredményeként – a jelenségek érvényességi körét a korábban mondottak szellemében szigorúan megtartva – a későbbiekben néhány olyan metaforikus kifejezési lehetőségre emlékeztető jelenségre mutatunk rá a cselekmény és az elbeszélés szintjén, amelyek a lirizálódással kapcsolatba hozható epikai szemléletformákkal *együtt* talán támpontokat adnak az értelmezői hagyományban par excellence „lírainak” tekintett stílustörténeti alakzatok az úgynevezett szimbolista, impresszionista és szecessziós novellák prózapoétikai szempontokat is érvényesítő megközelítéséhez. De már e helyütt kell utalnunk arra, hogy a meglehetősen szegény anyag láttán előzetesen azt a következtést is meg kell fogalmaznunk, hogy ez a típusú szemléletforma nem hozott fordulatot a századvégi kisepikában. (Számunkra az is kérdéses, hogy a későbbiekben a magyar elbeszélés nyelvhasználatában végbement-e efféle poétikai szemléletváltás.) Ha következetesen alakítani elemzésnek vetnénk alá a „lirizált novella” fogalmának körébe vont szövegkorpuszt, talán szerényebb mére-

teket öltene még a saját megközelítésünkben is kissé felnagyított kép, s legfeljebb a tipológiai értelemben jóval szűkebb hatókörű, ám a tényleges jelenlétét tekintve annál meghatározóbb századvégi érzelmesség modalitását kereshetnénk a különböző narratológiai modelleket megvalósító elbeszélésekben.

Eppen ezért az aránytévesztés elkerülése végett talán helyesen tesszük, ha áttekintésünkben a lirizált elbeszélések láthatóbb – s a korszak irodalmának a hétköznapijaira inkább jellemző – szerkezetei felől haladunk a nehezebben megragadható jelenségek felé. A századvég kisprózáját a lirizált novellára jellemző világkép nem hatotta át olyan erővel, hogy általában érvényteleníthette volna a tapasztalati elvű epikai szemléletformát. A fikció szerkezetének valamely „lírai elemét” olykor előtérbe helyezte az író, de mégis *oksági rendben kibontakozó* epikus folyamatban pergette le az elbeszélte történetet.

A századvégi novellákban mindenekelőtt panteisztikus természet-látomásokban, a szereplővel azonosuló elbeszélő modalitásában, az ábrázolás szubjektív átítatottságában, az emlékfelidézéssel elbeszélőhelyzetet átjáró nosztalgiában, az atmoszférateremtő stilizálásban, a történeteket körüllebegő hangulatokban jelennek meg a „lirizált epika” elemei. A szöveg szintjén megjelenő metaforizált alakzatoknál inkább jellemzőnek érezzük azt, ahogyan például a gyermekkor eltűnő szépségeire visszarévedő Papp Dániel szeretettel és áhítattal felidézi az elsüllyedt boldogság színtereit. Természeti képeit, tájleírásait az emlékezés érzelmi árama hatja át. Képes hangulattal megéreztetni a kisváros levegőjét. Tömörkény is említést érdemel a „lirizálódással” kapcsolatosan. Szerepjátszó, utánzóhajlamát, átlényegülőképességét kevesen méltatták, holott Mikszáthoz hasonlóan tökéletesen idomul a „hajósok, vízenjárók és kétkezi munkások” tudat-világához, beszédfordulataihoz, s éppen ezáltal tágitja ki szűkösnek mondható élménykörét. Gyakorító elbeszélésmódjával fel tudja idézni egy életforma ősi ritmusát, s észrevétlenül egy egyetemesebb jelentés áramkörébe kapcsolja a történeteit. Gárdonyi novelláiban a tiszta életöröm, a panteisztikus életáhitat, vagy az együvé tartozás bensőséges élménye, a közös sorstudat és részvét nyer lírai színezetet. (*Az én falum*)

A „költői magatartás” igen gyakran *tematizált* formában jelenik meg, különösen Justhnál. Művészszerelői az ihlet természetéről, az alkotás pillanatáról elmélkednek, s ezáltal az író inkább esszéisztikussá hangolja elbeszélését, mert a szereplő tudatállapotát a narrátor nem képekben vetíti elénk.

A „lírizálódás” legszembetűnőbben a nyelvi megformálás szintjén jelenik meg a századvég novellairodalmában. A felszínibb stílusalakzatok igen gazdag példatárát kínálják Justh elbeszélései. Arisztokratái többnyire a századvégi dekadens líra érzelmes modorában elmélkednek az élet hiábavalósága felett. Ambrus hanghordozását is valaminő poétikus emelkedettség jellemzi. Az érzelmesen retorikus, áttételes fogalmi rejtvények között imbolygó képi kifejezésben a századvég kismesterei a komikum határáig merészkedtek: „az álomszerűen megjelent nő, gondtalanul valami édes, dactylus lengésében libbent előre ... lábszárainak trochaeusi lejtése és derekának anapestusi lengése egy melódiává lett”. (Pekár Gyula: *Homályban*) Justh novelláinak a szereplő-elbeszélő önállósult költői szölamokban jellemzik érzelmi felindultságukat. Az író nem vállalkozik a lelkiállapotok hangulatszimbolikus megjelenítésére, inkább emelkedett, poétikus előadásmódban, kimerítő alaposággal megmagyarázza olvasójának a belső konfliktus természetét. Justh arisztokratáinak a szalonja, Ambrus és Bródy áltörténelmi históriáinak a színpada, a díszes külsőségek ellenállhatatlan gazdagsága mind-mind alkalmat teremt a szép-próza kézművesének, hogy ékes csiszolású mondatokba foglalja a fényben és pompában úszó életszíntereket.

A szerelmi érzés a lírába kívánczó vallomás kiapadhatatlan ihlet-forrásának bizonyult: „Az ő szíve csak egy szerelemnek van tárva, az égi szerelemnek. Annak a földöntúli szerelemnek, amellyel a Szép iránt viseltetik” – mondja Ambrus hőse. A századvég kiábrándult emberének a szívében igen közel lakott egymáshoz a dekadens, a romantikusan szélsőséges, és az ideálisan érdektelen platonista szerelem. A transzcendens érzékiségtől a reszkető vágyon át a szenvedély vad tombolásáig, a fülledt erotikáig az élmény valamennyi változatát megszólaltatta a korforduló novellairodalma. A hangulatteremtő stilizálás során a keresett, erőltetett hasonlat igen gyakran fölébe nőtt a mondani-valónak, és fölborította a közlés természetes logikáját: „a női test

... ott vonaglott, pihegett és ringott a zokogástól ... mint egy zománcos szárnyú kis bogár a napsugaras havon". (Malonyai Dezső: *A gyáva*)

A novella *történetvezetése* is másodlagos jelentések *kifejezőjévé válhat*. Vágy és valóság, élet és ábránd feloldhatatlan kettőssége jelenik meg azokban a századvégi novellákban, amelyekben a felnőtt emlékező gyermekkori önmagára pillant vissza. Az ifjúkori ideálok fájdalmas eltűnését, viszonylagossá válását a történetmondó szerepébe helyezkedő szereplő azáltal is kifejezésre juttatja, hogy a visszepergető műépítésben a hangulattá oldott emlékezés az életsorsot nem tudja értékek felé haladó epikus folyamatként megjeleníteni, tehát a célelvű történetvezetés felfüggesztésével – talán a kételemű metafora jelentéstani kölcsönhatására emlékeztetn – közvetve kétségbe vonja az emberi események, ideálok élethalakító erejét. Az értékkiteljesítő életsorsot olyan történet jeleníthetné meg, amely az elképzeléseit, eszményeit megvalósító hős cselekedeteit képezné le, más szóval tetteivel mérné a jellemet.

Az *emlékfelidéző elbeszélőhelyzet* alkalmat ad a lírai önkifejezésre, ha a feledésbe merült gyermekkor felködlő emlékképei fájó érzelmeket szabadítanak fel. Az eltékozolt élet feletti szomorúság hangulata, az elmúlás melankóliája árad szét ezekben az elbeszélésekben. A múltba visszarévedő szereplő álmodozásban megjelenő titkolt vágyait rávetíti a valóságra, bevonja a képzelet varázsával, s befelé mélyíti el az emlékezést. A visszavonhatatlanság fájdalma, az azonosulás hőfoka, a megindító vallomás áradó lírai sorokban szólal meg. (Török Gyula: *Fehér virág*, Ambrus Zoltán: *Pókháló kisasszony*, *A szerelmes gladiátor*, *A gerolsteini nagyhercegnő*, *Vasárnap*, Lovik: *Árnyéktánc*, *Kísértetek*, *Holtig tanul a jó pap*, Szini: *Trilibi*, *A fekete pásztor*, *Felhők*, *remények*)

Az ifjúság tündérvilágára nosztalgiával emlékező író „lírai” hangvétellű novelláit a *mesei stilizálással* összetettebb érzelmek kifejezésére is alkalmassá teheti. Ebben a formában álom és való ellentéte nem a szerzői elbeszélés közvetlen kommentárjaiban és példázataiban jelenik meg. A mese nemcsak fabula-alkotó elem. Másodlagos, metaforikus jelentést sűrít magába, s ennek révén a motivációs rendszerben is szerepet kap. Az író úgy építi be az

elbeszélésszerkezetbe, hogy hihetővé teszi, s egyben értelmezi is a történetet. Voltaképpen az *elbeszélői reflexiók és utalások szerepét veszi át* oly módon, hogy egy általánosabb jelentésszféra, összegző jelkép felől is rálátást enged a novella teremtett világára. A mese életre kelti az ifjúság eltűnt idejének személyes emlékeit, s a felnőtt embert beteljesületlen álmaival szembesíti. Az illúziók szertefoszlásának fájdalma, a veszteségtudat „líraivá hangolja” a novellát. (Ambrus: *Jancsi és Juliska, Messziről jött levelek, Mese a halászcserjéről és a tengerészről, Don Gil, Ninive pusztulása*)

A „lírizált” novella fellazítja a műfaj hagyományosan zárt szerkezetét, s a szélesebb medrű, nyitottabb formájú elbeszélés felé közelít. A világirodalomban is megfigyelhető ez a változás a kilencvenes években. A klasszikus novellaforma egy pont felé tartó, szigorúan megkötött történetalakítása helyett az események fonalára epizódokat fűz fel az elbeszélő, álmok, látomásos szakítják meg a cselekmény folyamatát. A novella széttartó vonalait „líraian” megformált képek sodorják egybe, epizodikusan tördelt szerkezetét a hangulat tartja össze. (Csehov: *Ványa, Aludni szeretnék, Antun Gustav Matos: Balkon*)

Anézópont és beszédhelyzet megválasztása is előidézhethet valami hasonló jelentéskapcsolást a narratív szerkezet elemei között, mint amilyen végbemegy a *megmagyarázott* metaforában. Az egyenes beszédben visszaadott monológ akkor tartalmaz lírai mozzanatot, ha a novella-alakok az elbeszélő énjének metaforikus kifejezőivé válnak. A szereplő és a narrátor beszédűjének egybejátszása a századvég megváltozott epikai szemléletmódjával, a „mindenható” elbeszélő szerepének folyamatos háttérbe szorításával magyarázható írói törekvés. Függő beszédben a covert narrator (Chatman) tájékoztatja az olvasót mindarról, amit egyenes beszédben a szereplők nem mondanak el. A szabad függő beszéd olyan lebegtetett narrációt eredményez, amelyben a közlemény elválik a beszélő pontosan megjelölhető személyétől, s éppúgy tartozhat a narrátor nézőpontjához, mint a szereplőéhez. A századvégi lírizált novella szövegépítkezésére is hatással lehet a styl indirekt libre alkalmazása, hisz a belső történetet, lelki tartalmakat, érzelmeket a szereplő reflexióinak, gondolatainak a visszaadásával jelenítheti meg. Fellazíthatja a cselekmény logikájára alapozó egyenes vonalvezetésű történetet, s a narrátor

szerepét színlag a vallomást megindító helyzet állóképszerű leírására korlátozhatja. (Gozsdu: *Spleen*) A szabad függő beszéd formatörekvése az önkifejezésre is irányulhat. Az önmagával viaskodó szereplő lelki gyötrelmeit átélés eredményeként, plasztikusan, eleven életszerűséggel mutatja be az elsődleges elbeszélő, úgy, hogy részben megőrizheti a kívülállás látszatát.

Ha a szereplő nézőpontjából megjelenített enteriört, a környezetbe kivetülő lelki tájat hangulati képekben vetíti elénk az író, lírai színezetet kaphat az elbeszélés. (Kaffka: *Nyár, Süppedő talajon*)

Találhatunk olyan megoldást az elbeszélésmód szintjén a kételemű metafora jelentéstani kölcsönhatására emlékeztető helyettesítés eljárására, amelyben a heterodiegetikus külső nézőpontú történetmondásban a narrátornak a másodlagos elbeszéléssel szemben kialakított távolsága, értékrendje nem az eseményt kísérő közbevetett megjegyzéseiben, hanem a szereplő magatartását közvetetten minősítő *környezetleírásaiban* jelenik meg.

A századvégi „lírizált elbeszélés” felépítésére jellemzőek lehetnek az olyan jellegű novellaindító látomásos természeti képek, melyek a narratív szerkezetben nyerik el értelmüket. Gozsdunál az elvontat és konkrétat metaforikus jelentéstani társítással összekapcsoló elbeszélői reflexió szerepét veszik át oly módon, hogy strukturális ismétlődésük révén a szövegegész viszonylatában másodlagos tartalmak hordozóivá válnak. (*Az étlen farkas, Egy falusi mizantróp*) A narrátor beszédsíkjához tartozó panteisztikus természeti képek a „lírai” önkifejezést szolgálják. Gozdsdu ellenpontoszó szerkezetet teremt a metaforizált leírással. A mindenség jelbeszédét félreértelmező szereplői eljutnak a létharc egyetemességét hirdető pozitivista filozófia erkölcsi nihilizéig, de sivár életfilozófiájukat, eszmei fájdalmukat nem igazolja a teremtésből áradó hangulat.

A mitikus motivációt kifejező *leírás* a narrátor közvetlen magyarázatát helyettesítheti metaforikus értelemben. (Igen távolról emlékeztethet ez bennünket Camus *Közönyének* közismert eljárására a gyilkosságot közvetlenül megelőző jelenetben. A Nap, a szél és a tenger sokat elemzett, mitikus leírására gondolhatunk.)

Bródy és Petelei novelláiban az elromlott élet látomása jelenik meg. Önkínzó tehetetlenséggel és tragikus áhitattal örökítették

meg a magáramaradott, elesett emberek megalázóan reménytelen sorsát. Együttérző átéléssel, lírai részvétellel szóltak az emberi nyomorúságról. (Bródy: *Fehér egerek*, *Erzsébet dajka*, Petelei: *Parasztszegény*, *Balogh Eszti elment*, *Könyörülő asszony*) Petelei remekléseiben, például a *Balogh Eszti elment* zsoltáros hangú rekviemjében a megváltatlanság tragikus sorstudata egyetemes távlatot kap. A jóság magára veszi a bűnt, a tisztaságot beszenyyezi a világ, de az irgalmas természet szűzfehér takarót borít a mindenségre. Vakítóan fénylő halotti leplet. Petelei közvetlenül sohasem beszél a létezés levethetetlen terhéről, mégis az elbeszélésben a közösség néma gyásza mintha az értelmetlen áldozatnak, a megválthatatlan sorsnak szólna s az író részvéte, lírai filozófiája is igazán ettől kap egzisztenciális mélységet.

Feltűnik az úgynevezett objektív szimbolista elbeszélőszerkezet *homológ metaforasora* is például a századelő tárgyias lélekrajzi novelláiban. (Erről később részletesebben szólunk.) A látomásos lelkiállapotokat, irracionális sejtelmeket hasonlító szerepű helyzetsorokkal, vizuális észleletekkel, tárgyszimbólumokkal felidéző metaforikus motívumfejlesztést alkalmazta már Lovik, Petelei és Gozdsu is.

A narráció szintjén – korábban láthattuk – például az ironikus szanszformált anekdota ráirányította a figyelmet az archaikus műfajban megnyilvánuló valóságsszemlélet torzító egyszerűsítésére. A formavilág metaforikus reflexiója – talán szükségtelen is ezt hangsúlyoznom – önmagában még nem hangolja „líraivá” az elbeszélést. Ennek jellemzésére jó példa lehet a műfaji rájátszás vagy a paródia. A századforduló idején a novellának oly általánosan elterjedt *formatörekvése* volt a nyitott szerkezet és a sugalmazásra alapozott narráció, hogy még a könnyedebb tárcákba is beszüremkedett belőlük valami, a széppróza kézművesei pedig – Justh, Ambrus, Petelei – nemegyszer ironikus fénytörésbe állították, miután beavatták az olvasót a fikcióalkotás folyamatába, a szűzsé motívációjának rejtelseibe. (*A kakukkos óra*, *A rendelőóra*, *A utolsó hangulat*)

A lirizált szemléletű epikai alkotások narratív szerkezetében a visszatérő hősök szerepeltetése metafikcióra emlékeztető alakzatot hívhat létre. (Krúdy: *Rocambole ifjúsága*, *A podolini takácsné*, később érett formában *Szindbád első, második, harmadik*,

negyedik útja, Szindbád őszi útja) A metaforizált alak alkalmat ad a belső idézésre: az elbeszélő a megformált figura ismert vonásaira utalhat, különböző módon – olykor merőben más jelentéssel – megismételheti a korábbi történetek vezérmotívumait, s a stilizálásnak ezekkel az eszközeivel a befogadó figyelmét ráirányítja a novellahős *irodalmi létezőmódjára*.

Egy más jellegű változatban az alakmás mint történetmondó a műnek valóságosként tételezett fiktív világában olyan elbeszélőssíkot teremthet, amelyet az elsődleges elbeszélő is mint fiktívet bont ki, mivel a metaforikus alak is csak az ő tudatában létezik, következésképp az általa elmondott történet nem más, mint elképzelt élmény, teremtő emlékezés, amelybe az író belevetítheti legszemélyesebb mondanivalóit. A metafikció, a stilizálás, a külső és belső idézés arra is alkalmat ad, hogy az alakmás kettős fénytörésben, egyszerre lírai és az érzelmességet ironizáló légkörben mozogjon, mert az elsődleges elbeszélő egyszer kívülről szemléli, máskor meg azonosul vele. Közismert, nem ehhez a korszakhoz tartozó novellákra, a Szindbád-történetekre lehet itt gondolni, de a korai Krúdy-elbeszélések hasonló *szemléleti elemeket* már kétségtelenül mutatnak. (*Öreg írások szobájából, A bölcsesség mustármagva, A szurdoki szélkakas, Téli szelek, Múlt idők, Áhrándozás*) A narratológiából vett szóhasználat, ez az anakronia talán azért engedhető meg rövid átmenetként, hogy a századvég rokon törekvéseit, poétikai jelenségeit választott szempontunk szerint jobban megvilágíthassuk.

A novella *történetvezetését* az érzelmi-hangulati reflexiók lazán egymáshoz kapcsolódó epizódokká tördelik. A lelassított mozgás, az cseményhiány a belső szemlélődésben elmerült szereplőben természetes módon újabb és újabb reflexiókat vált ki. A szereplő érzésvilágát, a képzelet belső terében átélt élményt a történeten átderengő hangulat közvetíti. (*Szindbád első, második, negyedik útja*) A szereplőben alaktalan, kontúrtales érzelmek, elomló, megfoghatatlan hangulatok kavarnak. A lírára inkább jellemző képzalkotási lehetőségre itt nyílik igazán alkalma az elbeszélőnek. Az érzelmi hangoltságot, a tiszta bensőséget metaforizált képekkel idézi fel. A szereplő önmagát szemléli a környezetben, s a képzettársítások révén felidézett látványt az olvasó hangulatként éli át. Költői szóképek helyettesíthetik a metaforizált alakot is: „a

hercegnek mondanivalója volt. Mintha egy ezüstnyárfa indult volna meg”, majd később így folytatja „ő csókolta meg az ezüstnyárfát, amint kis természetével váratlanul kiegyenesedett a tánc közben”. Krúdy a szereplők lelkiállapotát, gesztusait az elbeszélés jelenében tárgylekéhez és természeti jelenségekhez hasonlítja, ily módon, s a metaforikus nyelvhasználat révén a szereplők hangulatait az időtlen felé hajlítja: „Klára végre is elővette ábrándos tekintetét, amely olyan volt, mint a kora tavaszi alkonyat erdős, dombos vidéken, hol még a lapályon elnyúló réteken gyöngye köd úszik”. A lelkiállapotokat képi hasonlatokkal megragadó elsődleges elbeszélő befelé mélyülő emlékezete önálló életre kelti az elbeszélés jelenében felmerülő képzeteket, a tárgyas múltidézés teremtő emlékezéssé lényegül, s egyetlen intenzív érzéssé, hangulattá sűrűsödik a tartamban, az élménnyé tett belső időben. A legérzékletesebben Krúdy fogalmazta meg a lírai látásmód lényegét: „Némely emlék ... mint egy kép marad meg az emberek szívében”, elég elhaladni egy kapuboltozat alatt, „s ugyanazon régi visszhang-manók kiáltanak üdvözlést a falakból”, ilyenkor a közbeeső évek megmozdulnak, „szétrúnylnak, mint a függönyök, és alattuk újra látható a régi színjáték”. Metaforizált novelláiban a szereplők életének néma tanúi hangulatokat őriznek, emlékeket, álmokat, vágyakat, ábrándokat zárnak magukba. A személyes múlt egymásra rakódó rétegeit, az érzéstörténet tartammá sűrűsödő idejét hordozzák az élettelen nyugalomba merülő tárgyak.

A metaforizált novellában szerkezetalakító hatású és tónus-meghatározó lehet az emlékfelidéző elbeszélőhelyzet, a visszarevédő szereplő személyiségén, az egyidejű érzékelés jelenén átszűrt múltbeli élmények megjelenítése. Az emlékezetben feltámadó hangulatokat a szereplő érzelmi árama járja át, átformálja és újjáteremti. Krúdy leggyakrabban az *iteratív prolepszt* (G. Genette) alkalmazza metaforizált novelláiban, tehát olyan eseményt beszél el, amely később változatokban tovább rajzolódik, de az elbeszélésben elfoglalt funkciója sűrítetten már az első előfordulásban megjelenik. Másrészt az *implicit analepszt*, vagyis Krúdy elbeszélése azt színleli síkváltoztatásaiban, mintha semmi sem függesztődött volna föl, semmi sem szakadt volna meg benne. (A *hídon*)

7. Lirizálódás és stílustörténet (Szimbolizmus, impresszionizmus, szecesszió)

7.1. Előzetes következtetések

Stílustörténeti áttekintésünk előtt néhány előzetes következtetést már itt meg kell fogalmaznunk. Azt reméljük ettől, hogy nemcsak értelmezői alaphelyzetünk, hanem a későbbiek során felmerülő ellentmondások is lathatóbb alakban jelenhetnek meg.

Annyi legalábbis valószínűnek látszik az elbeszélések tanúsága szerint, hogy a szecesszió és a szimbolizmus egymást átható, több közös poétikai jellegzetességgel rendelkező irányzat, de mindez már nem mondható el az impresszionizmus és a szecesszió vagy a szimbolizmus és az impresszionizmus kapcsolatáról. Ha lehet így fogalmazni, az impresszionizmustól egyforma távolságban (illetve közelségben) helyezkedik el a szecesszió és a szimbolizmus. Talán az a következtetésünk sem teljesen alaptalan, hogy akár egyetlen alkotásban is jelen lehetnek változó arányban mindhárom stílus elemei. Ha elvi következtetést akarunk megköveteltetni, azt mondhatjuk, hogy talán inkább az úgynevezett lirizált poétikai szemléletformákkal tartanak szorosabb kapcsolatot, de más elbeszéléstípusban is feltűnhetnek külön-külön vagy együtt mindhárom irányzat stílári és szemléleti sajátosságai. Mindezek alapján azt az elméleti jellegű tételt is megfogalmazhatjuk, hogy a stílusirányzatok szerinti besorolás az irodalmi osztályozásnak nem azon a szintjén helyezkedik el, mint például a prózapoétikai szempontokat érvényesítő műtipológia, mivel stílustörténeti ismervekkel nem alkotható olyan többé-kevésbé egyenértékű alkotóelemekből álló elbeszélés-modell, amely elégséges feltételeket biztosítana az egyes elbeszélés-változatok egységének és formális folytonosságának az állításához. Ezt a feltevést másfelől csak megerősítheti az a körülmény, hogy a lirizálódás megközelítésében még a prózapoétikai jelenségeként értelmezett metafora alkalmazásától is csak igen korlátozott hasznot remélhetünk, holott egységesebb, s a narratív szerkezet összetevőivel közelebbi kap-

csolatot teremtő elemzési szempontrendszert kínál, mint a szükségképpen többféle látószögű, de korántsem több prózapoétikai jelenség megvilágítására képes stílustörténeti elvű műfajcsoportosítás.

Végezetül jeleznem kell azt a benyomásomat, amelyre Ricoeurnél nem találtam megnyugtató magyarázatot: olykor úgy látszik, hogy valóban nem lehet a metaforáról metaforamentesen beszélni.

7.2. Szimbolizmus

A századvégi-századfordulós magyar novellairodalomban nem alakult ki olyan gazdag műfaji változatokat felvonultató szimbolista próza, mint amilyen a francia vagy az orosz, világképében pedig nyomait sem találhatjuk meg az orosz szimbolizmus mély vallásosságának és misztikus néplélektanának. (Justh pozitivistá karakterológiája és darwinista örökléstana egészen más természetű, róla a reflexív novella keretében szólunk.) Az anyagelvű filozófákat természetesen elutasította a századvég írója, de az idealizmus általában is jellemzi a kortudatot és a művészeti irányzatok majd mindegyikét: az impresszionizmust és a szeceszsiót éppúgy, mint a szimbolizmust. A romantikához sok szállal kötődő irányzat bizonyos elemeit részleteiben mégis áthasonította a „lirizált” novella: a sugallatos képalkotást, a nyelv zeneiségét, a transzcendencia felé hajló képzeletet, a misztikával érintkező titokkeresést, a vallásos színezetű szépségkultuszt, az esztétamagatartást, a világot magába olvasztó szubjektivitást, a hangulatszimbolikus történetvezetést, a jelképhasználatot, a betegség-tudatot, a szerepjátszást, a dekadenciát, a szabad motívumok metaforikus korrespondenciáját és a látomásos lélekábrázolást.⁴⁸

A belső valóságba alámerülő századvégi író szubjektív létértelmezése megfoghatatlan látványokba vetíti élénk életélményeit, de a novellákban felmerülő sugallatos képek csak kivételes pillanatokban rendeződnek egységes látomássá. (Lovik Károly: *A keresztúton*, Szirmai Károly: *Veszteglő vonatok a sötétben*. Ezzel

egyidőben, de nem ebben a korszakban: Csáth: Erdő, *A magány történetei*) A szimbolista versen átsuhanó sejtelmet, végtelenbe rebbenő képeinek evokatív erejét, hangulatszimbolikus zeneiségét a széppróza csak gazdag részletekben képes áthasonítani. A novella kompozícióját, a művész kohézióját, a szöveg belső terét a fikcióalkotás törvényei alakítják ki.

Szini Gyula kritikaiból, vallomásaiból kitűnik, hogy konok következetességgel kutatta a szimbolikus próza jelrendszerét, elszántan kísérletezett a „tisztá epika” kifejezőmódjaival. Amit Ady a halk szavú Szini Gyuláról írt, találóan jellemzi a századelő „lírai” elbeszélőit is: „befelé csukló kardú harcos”, csak a maga „érzéseinek monumentum-építője”, „szegény, modern, örökké a gondolkodás vércsétől zaklatott ember”.⁴⁹ Szenvedélyesen fürkészte az élet rejtelmes hátterét, a nagy titkot, „ahová a dolgok mint csodálatos arabeszkbe be vannak írva”. Olyan „lirizált” szimbolista próza megteremtésével kísérletezett, amely az „öt érzék ezer muzsikájával”, a költészet hatáslehetőségeit messze túlszárnyalva képes ezt a mélyebb jelentőséget megidézni. Szini Gyula írói programja sok szállal kötődik a francia szimbolisták költői gyakorlatához – elsőként ő fordította le *A magánhangzók szonettjét* –, de mindenekelőtt Baudelaire vágyakozásához, tehát ahhoz a szépprózaeszményhez, amely az író becsvágyó napjaiban dereng fel álmaiban: „egy költői és zenei, de rím és ritmus nélküli próza csodája, prózáé, amely elég hajlékony és elég szaggatott ahhoz, hogy a lélek lírai mozgalmaihoz, az álmodozás hullámaihoz és a tudat izgalmaihoz igazodjék”.⁵⁰

Szini képzelete ezt a csodát különleges ízekben, ritka szépségekben és mesterkélt hangulatokban találta meg. A titkos jelentőséget fürkészte mindenben, amit az élet elébe vetett. A pillanatnyi benyomás legtökéletesebb visszaadására, s egyszersmind szimbolikus átlényegítésére (!) törekedett, de érzelmes egyéniségének a visszfénye mindig ugyanazt az enyhe színt verte vissza. *A mese alkonya* című tanulmány nevezetes sorain mintha a tehetsége természete fölött töprengő író önerősítő vallomása is átderengene: „az elbeszélő művészet valódi súlya ... nem azon van, amit mondunk és ami alapjában véve igen véges, hanem azon, hogy hogyan mondjuk, ami viszont végtelen. Épp ez az erősen egyéni szín ... ami a művészből kiárad, téveszti meg a laikust,

hogy új mesével áll szemben és meg van lepve a költő meseinven-
ciójától”.⁵¹ A szimbolista próza hatásformáit a képalkotásban, a
dekoratív, érzékletes stílusban – a kategóriatévesztés (Ricoeur)
tudatában –, a varázslatos szenzualizmusban, a szavak zeneisé-
gében találta meg. Elrebbenő történeteit halk zenévé szűrte han-
gulat lebegi körül. Mégsem szimbolista.⁵² Olykor az átlényegített
jelképiség, a szimbolista sejtetés közelébe jutott, de egyetlen
példázatos meséje sem emel át észrevétlenül abba a másik világ-
ba, „ahová a dolgok, mint csodálatos arabeszkbe be vannak írva”.

Irodalomtörténet-írásunk mindenekelőtt *A sárga batár* című
elbeszélése alapján tartja számon szimbolista íróként. Felfogá-
sunk szerint *A sárga batár* Szini másik nagy elbeszélésvál-
tozatának a példaműve: jellegzetesen reflexiós novella. Szini kon-
vencionális szimbólumot, sőt inkább állandósult jelentésű, *meg-
magyarázott allegóriát* használ, tehát a szimbólum – egy lehetsé-
ges felfogás szerinti – négy tényezője (a jelképet használó *alany*,
a jelkép, a fogalom/eszme, a tárgy) közül nála csak három vesz
részt a jelentéskalkulációban, s így módon *jelentéstani feszültség* sem
jön létre. Az én-formájú elbeszélés szereplő-narrátora a képzelet-
et és valóságot egymásra vetítő alkohalmámor lélekállapotát
éber józansággal éli át. Az elmúlás sejtelmétől megérintett ember
szorongató élményét a halál konflisára gyanútlanul felszálló vándor
allegorikus, s meglehetősen ismeretes utazásába vetíti az író,
tehát a történet *mindvégig a racionális okság elvén nyugvó epikai
hitel poétikai formáin belül marad*. Egy alapvetően *szimbolista
lételményt*, életanyagot a *tapasztalatiság elvére* alapozó írói világ-
értelmezéssel formál meg, holott a szimbolista szemléletnek, a
kettős valóságtudatnak elsősorban a poétikai alakításban kellene
megnyilatkoznia és nem a jelképhasználatban. Pedig a novella
címe kitűnő, minden tekintetben megfelel az írói célkitűzésnek.
A sárga batár nyugtalanítóan bizarr hangulatot sugalmaz, akár
Krúdy is leírhatta volna. Az elbeszélő azonban képzelt dialógust
folytat olvasójával. A narratív helyzetből következik, hogy távol-
ságot teremt az elbeszélte történet idejétől. Reflexív előadásmód-
jával, és a természetes lélektan motivációjával az átélt élmény
irracionális, álomszerű mozzanatait ellenpontoszza. Akárcsak me-
se-parafrázisaiban és látomásos paraboláiban, amelyek megfog-
hatatlan, kifejezhetetlen érzéseket közvetíthetnének, ha az elbe-

szélések előterébe kerülő narrátor nem értelmezné folyamatosan a történetet, és nem figyelmeztetne mindvégig álom és valóság, fikció és realitás különbségére. Szini tétel-formába kényszerített lirizált elbeszélése a századvégen átalakuló novella jellegzetes műtípusát képviseli.

Szini és Elek Artur túlterhelte a novelláit rejtélyeskedő kapcsolatokkal. Elemezhetetlen sugallatok helyett szikkadt fogalmi jelképekkel, sejtelmes rekvizitumokkal, és a szavak mögött de-rengő misztikummal utalt a megismerésre érdemes titokra. (A bábsütő, A jegesmedve, A sétatálca-erdő) Szini elbeszélése nem teremt öntörvényű szimbólumot, mert megnevezi, hiánytalanul értelmezi és nem sugalmazza a jelkép tartalmát. Ezáltal az ikonikus réteg képzetfelidéző erejét is gyengíti, elrebbenti a konkrét és elvontat finom korrespondenciákkal összekapcsoló sugallatos képek sejtelemszerű hangulatát.

A századvégi magyar szimbolista novella poétikai alkata közelebbi rokonságot mutat az angolszász objektív szimbolizmussal, mint Remy de Gourmont egzotikus fantasztikumával vagy Brjusov transzcendentalizmusával.⁵³ Petelei és Gozsdu is alkalmazta a jellemábrázolás történet fölötti poétikai eljárásait, motivációs lehetőségeit: az érzelemtartalmakat megvilágító helyzetrajzot és az átlelkedített természetleírást. Az író hangulatokat vetített sejtelemszerű képekbe és a látvány erejével sugallta a szereplő lélekállapotát. A metaforikus történetvezetést Lovik, Gozsdu és Csáth tudatosan kezelte. Náluk a szereplők nézőpontjából megjelentetett környezet és az alakok szemszögéből érzékeltetett tárgyak a hősök tudattartalmainak a kifejezőivé válnak. Az álom, a látomás, a vízió tehát a lélekrajzba ágyazódik ezekben a novellákban, ezért nevezhető objektív szimbólumnak, hisz a mélylélektan szemléletével határozott értelmet nyer. A szereplők létfilozófiai szomorúságát, életfájdalmát például a belső terek látványával plasztikusan világíthatja meg az író. Kifejezhetetlen életérzést, léthatangulatot közvetít tárgyi észleletekkel, tehát a valóságot nem oldja fel káprázatokra, mint a szimbolizmus érzéki miszticizmusa. Fogalmakkal megragadhatatlan érzelemtartalmakat idéz fel szenzuális hasonlatokkal, asszociatív jelentéstársítással és sejtető, sugalmazó narrációval. (Gozsdu: *Spleen, Nirvána*, Lovik: *A keresztúton, Árnyéktánc*) A metonimikus elvű szövegalakítás bel-

ső kohézióját biztosító idő- és okságelvű történetmenetre rávetülnek a látomásban felidézett képzetek, hangulati tartalmak, és villódzóan többértelmű kettős perspektívát hoznak létre az elbeszélésben. A célvű epikus folyamat zárt motivációs rendjébe lazán illeszkedő narratív egységek, transzformációs motívumok, egymásra sugárzó látványelemek kitágítják a belső folyamat rajzát és egy dimenzióváltogató, egyidejűleg több jelentésszintet is összekapcsoló metaforikus szövegteret alakítanak ki.

Gyakran eszmei probléma áll a századvégi novella tengelyében, s az öntudat kibontakozásának a folyamatát, látomásos, szimbolisztikus lélekrajzzal jeleníti meg az író oly módon, hogy a szereplő tudathorizontján belül maradó nézőpontból láttatja a drámai felismerésfolyamat összefüggéseit, s mindenekelőtt a szereplő karakterjegyeit, lelkiületét magán viselő *metaforizált leírással sugalmazza a lélektani sík átfordulását*. A közvetett magánbeszédben megnyilvánuló elbeszélt belső monológ, az auktoriális tudatelemzés, a személytelen beszédhelyzet, a közvetlen, valomásos monológ a szereplő tudata alján kavargó kifejezés előtti sejtéseket fogalmi nyelven szólaltathatná meg. Az objektív, szimbolisztikus látomásos lélekrajz eleven életszerűséget és furcsa mód tárgyiasságot kölcsönöz az elbeszélésnek, s megóvjá attól, hogy a narrátor verbalizált gondolatai révén értekezésbe váltsa át.

A kisforma összezsugorított szövegtere érthető módon kitágul a szimbolisztikus lirizált novellában, hisz olyan összefüggő motívumsort kell teremtenie az írónak, amely viszonylagossá teszi a metonimikus szövegépítkezés megnyugtatóan folyamatos eseménymenetét. A századvégi novellában már feltűnik a szimbolisztikus *elbeszélőszerkezet homológ metaforasora* is. A lelkiállapotokat, irracionális sejtelmeket helyzetsorokkal, vizuális észleletekkel, tárgyszimbólumokkal felidéző szabad képzettársításos motívumfejlesztés Krúdy és Kosztolányi epikájában teljesedik ki, de már Lovik, Gozsdu, Szini is tudatosan alkalmazta a századvéggen-századelőn. Homológ metaforasort épít fel például Gozsdu a *Spleen*-ben. A melankóliába merült Kanuth Istvánnak a céltalan-ná vált élet betölthetetlen ideje, maga a létezés válik teherre, ezért menekül folyton az öntudatvesztés boldog állapotába. Kétségbeesetten keresi az értelem kihunyásának a pillanatait, a

felfüggesztett időt. A novellán végighúzódo óra-motívum összetett érzelmetartalmak hordozójává válik. Az öngyilkosságra készülő szereplő szorongása és halálvágya egyszerre ölt formát benne.

A széles medrű elbeszélés mellett a századelő novellairodalma kialakította a végletekig redukált, „felfelé stilizáló” szimbolisztikus kisformát is. A rövidtörténet legfontosabb formaszervező elve az utalásos narrációban rejlik. Az elbeszélő eltávolodik a valószínűség elvére épülő széppróza történetalakításától és reflektált előadásmódjától. Összezsugorítja a novella cselekményét, nem fűzi fel mozgalmas események fonálára az elbeszéléselemeket, anyagának az elrendezésében sem követi az előrehaladó kronológiát, s epikai fragmentumok szakítják meg a művön belüli folyamatosságot. A látszólag laza kötésű szerkezetet sűrű szövésű motivikus háló tartja össze a mélyszerkezetben. A narrátor metaforikus utalásai az alaptörténet és a fabuláris váz fölött szabad motívumokból összeálló szimbolisztikus jelentés szervesen egymásba épülő egységét teremtik meg. Az elbeszélésmozaikok tehát vertikálisan illeszkednek egymáshoz, mélységperspektívát nyitnak, s olyan összefüggéseket provokálnak, amelyek egy átfogóbb rend sejtelmét keltik. Ruth J. Kilchenmann jelentésmontáznak nevezi ezt a rövidítésekkel, sűrítéssel, kihagyásos történetvezetéssel, hálózatos motívumfejlesztéssel dolgozó kisformát.⁵⁴

A rövidtörténet szerkezetéből hiányzik a hagyományos értelemben vett novella bevezető, előkészítő szakasza, a leíró és elbeszélő narratív egységek között a szabad motívumok teremtenek kapcsolatot. A belső lelki történet motiválásában a személyhez pontosan nem köthető, utalásokká átlényegülő, hangulat-szimbolikus helyzetrajz játszik döntő szerepet. A külső események a novella polifonikus jelentésmezejében a lelki történet jelölőjévé válnak.

Elbeszélés nélkül azonban a széppróza aligha létezhet, tehát az alapvetően nem epikus jellegű léthangulatot, szubjektív érzületet, tárgyitalan érzelmet olyan narratív szerkezetben kell megjelenítenie, amelyben egy metaforikus történet sor vagy egy jelképesen elszigetelt helyzet hordozza a kivetített tudattartalmakat. A szimbolikus megemelésben a sejtelemszerű hangulat mellett az egyetemesre való átvetítés kap fontos szerepet. A novella

távlatot nyit az emberi emlékezet transzcendens tartalmaira, jelképeire, s az élet alaphelyzeteit, gesztusait is felidézi. (Lovik: *A halál kutyája*, Rézkarc, *A szögletben*, ugyanebben az időben, de kiteljesedett alakban, Csáth: *A magány története*, *Az erdő*, *Tor*.)

7.3. Impresszionizmus

Az impresszionizmusról készült monográfiák, tanulmányok mélyrehatóan feltárták az irányzat esztétörténeti hátterét, a személyiségkép megváltozásának lélektani okait, és rámutattak a világ értelmezéséről lemondó képzőművészeti impresszionizmus művészet-elméleti előfeltevéseire is.⁵⁵

A stílustörténeti kutatások számba vették az impresszionista stílus nyelvi formáit, szintaktikai alakzatait, szókincsét, mondatritmusát, jelzőhasználatát, jellegzetes színélményeit, hanghatásait, hangulatélményeit és díszítő motívumait.⁵⁶ A mondatstilisztikai megközelítések lehetséges szerepköréit elvi megfontolásaink során már érintettük, mindazonáltal utalhatunk rá, hogy uralkodó szerephez jut az impresszionista stílusban az ige nélküli hiányos mondat („A hajókon kék fésű. Arca mint a templomképen az angyaloké”. Kaffka Margit: *Színek és évek*), a névszókból álló tagolatlan mondat („Füst! Búcsúzó napfény, avult köveken nagy vaskarikák piszkos ágya”. Babits M.: *Kártyavár*), a felsorolás, a halmozás, az igéből képzett, elvont főnév.⁵⁷ A századelő kisprózájában azonban az impresszionizmusra jellemző stiláris – nyelvi sajátosságok a szecesszió kifejezési eszközeivel keverednek, hisz a művészetközponthú szecesszió az akkoriban modernnek számító irányzatok eljárásait, stílusélményeit messzemenően felhasználta, s rendkívül erős hatással volt a korabeli áramlatokra, „kisugárzott a színek többi részére is”.⁵⁸

Az egységes hangulati élményt szenzuálisan megidéző impresszionista prózastílus a nyelvi kifejezés legváltozatosabb eszközeit mozgósította: legjellegzetesebb vonása a pillanatnyi hangulatból és impresszióból fakadó összképzetet közvetítő, érzéki elevenségű jelző és az impresszió minél teljesebb tartalmát rögzítő látási, tapintási és hallási érzeteket összeolvasztó szinésztezia.

Szenzualista jellegénél fogva igen kedvelte az impresszionista próza a zenei, képzőművészeti hasonlatokat, kifejezéseket, s olykor valamelyik művészeti ág általános jelentéskörének az asszociatív erejét is mozgósította a hangulatteremtő stilizálásban: „Előre tudtam, mit jelent ez a tea. Egy kis zenét, sok képzőművészetet, s az egész világirodalmat”. (Ambrus: *Pókháló kisasszony*)

A századvégi novellák lirizált stílusrétegében, kiváltképp tájleírásokban olykor impresszionisztikus jellegű elemek is felbukkannak, s többnyire a szereplők érzelmi állapotát, a fikció egészén belül értelmező szerepű hangulati tartalmakat fejeznek ki. A *Klasszi* című Petelei-elbeszélés beszűkült horizontú címszereplője egy mániává torzuló rögeszme foglya: nyomorúságos padlás-szobájában megálmodja a lutri-számokat, s határtalanul hisz abban, hogy nyerni fog. Zavartalanul szövegeti álmait, elmerül a gyermeteg ábrándozásban, még a zsongó természet szépségei sem szabadítják meg a beteges képzelődéstől. Petelei részvétellel kíséri Klasszi tragédiába hajló sorsát. Természeteleírásával *közvetve* – a helyettesítés eljárására emlékeztetően – a szereplő tudatán elhatalmasodó mánia személyiségtorzító hatását is érzékelteti: „Jól felfosztolózva járnak-kelnek az utcán az asszonynépck, ... valamelyik kapuban vén szolgáló mond mesét a veres csőrű pelikánról ... a világon minden szereti láttatni valódi vagy vélt kececseit ... A cserép likacsai között éles vonalakba süttött be a nap, bearanyozva csikongként az agyagos padlót ... a derekalja egy zsúpp szalma ... „. Közbevetett magyarázatával Petelei megszakítja ezt a metaforikus jellegű, másodlagos jelentésű szövegelemek összekapcsolódásával létrehozott szemantikai folytonosságot, s a metonimikus elbeszéléshez tér vissza: „Tavasza volt, mosolygó szép fiatal tavasz, mikor a rügy titkábaól kifakad a levél ... csak nézte a napsugarban úszkáló porszemek millióit ott a padláson ... a rét tarkállott a sárga kutyatej virágjától, a pici bubikáktól”.

A novellaindító természeti kép intenzív hangulata rendszerint előrevetíti a történetet, szenzualizmusával elvont képzeteket is felidézhet, s a szövegrész viszonylatában sejtető előreutalássá lényegül: „Nedves, zimankós idő volt ... a novemberi köd nehéz foszlányokban lapult a fénylő sárra. Az Arankának csak itt-ott látszott sásos, nádas dereka. Az eleven ér néma volt. A vadkacsák, szalonkák meghúzták magukat a zsombékban, az ezerhangú

békák elbújtak a part lyukaiba aludni. Néma csend, élettelen nyugalom volt az Aranka környékén. A fakó szántóföldekről csak elvétve tévedt fülembe egy-egy éhező varjú káromgása, s a laposan hosszában fekvő akácerdőske visszhangozta a lovak cuppanó lépéseit. Az akácok, a halvány sárgás rétek már megdermedtek. Csendes szél kerededett, s fölkergette a ködfoszlányokat". (*Egy falusi mizantróp*)

Ha következetesen ragaszkodunk a festészeti impresszionizmus eredeti értelméhez, tehát a lélek fókusz távolságától is függő pillanatnyi benyomás érzéki visszaadását értjük rajta, tehát *az emlékek felidézését nem tekintjük impresszióknak*, akkor felmerülhet a korántsem könnyen megválaszolható kérdés: *vajon az abszolút jelen idejű érzékelésben elrebbenő hangulatélményt a szenzuális leírásen kívül mivel idézheti fel az epika formanyelve?* Aligha kétséges ugyanis, hogy az impresszionista valóságelsajátítás szelleméhez híven az író a jelentéstani folytonosságot biztosító szintaktikai elemek közül kizárólag a mellérendelő, kapcsolatos és kötőszót használhatná. Úgy véljük, hogy a *szűkebb* értelemben vett impresszionista alkotásmódra a *nagyobb* epikus kompozíción belül is jószerivel csak bizonyos leírások erejéig vállalkozhat a prózaepika: „Gázlámpák sűrű fényessége, meredt, fekete vasgerendák töméntelen, nyúlkaló árnyékai, robogás, csengetés, mindenféle kiáltozás, nehéz füstszag a nedves levegőben, csupa zavar, csupa fény és árnyék, egymást taposók”. (*Színek és évek*)

A pillanatot végtelenbe tágító tudatregény megközelítette a perspektívarövidítés elképzelhető határát, s a legmesszebbre jutott a hangulatok, észleletek, érzetek egyidejű visszaadásában, mégsem mondhatott le az *időfolyamat vertikális kiterjedéséről*. Joyce például az Ulysses egyik közismert jelenetében a verset író szereplő tudatállapotát képekben vetíti elénk. A természet látványelemei olyan képzettársításokat indítanak el a szereplő képzeletében, amelyek előhívják a tudat mélyére süllyedt emlékeket, és hangulatélményeket hoznak magukkal. Az elbeszélés jelenének a múlt „impressziói” múltba zárt érzelmeket szabadítanak fel, ily módon a tárgyi világ elemei, az emlékek, és a pillanatnyi benyomások líraian összemosódnak a szereplő énjének a belső alaphangulatában. A látványhoz forduló egyéniség rezonancia-

készségének, belső hangoltságának, az érzelem szűrőinek tehát – a fogalom tartalmát kitágítva – igen fontos szerep jut az impresszionista valóságérzékelésben. De talán az sem véletlen, hogy az ihlettől *révületbe esett* ember kontúrtaalan lélekállapotát, a belső szemlélődésben elmerült, *verset* író Dedalus felszabadított tudatát vetíti elének Joyce villódzó képekben.

A századvégi impresszionista széppróza fogalmának a *próza-poétikai* körülhatárolásához emlékeztetnünk kell az irodalom-szemlélet alakulását figyelemmel kísérő fejezet témánkkal érintkező gondolataira. Ismeretes, hogy Zola mennyire becsülte az impresszionista festőket. Úgy látta, hogy a naturalizmus művészeti elveit az impresszionisták fejlesztették tovább és teljesítették ki, mert elfordultak a metafizikától, a valóságot közvetlenül, előfeltevések nélkül, és minden moralizálástól mentesen ragadták meg. A szélsőséges agnoszticizmust hirdető impresszionista szemléletű festők, írók, kritikusok vallomásai azonban arról tanúskodnak, hogy gondolat-élmények hatására jutottak el az érzéki szenzualizmushoz, a szemlélődő magatartáshoz, de éppen-séggel azért, hogy a *titokzatos magánvaló* közelébe jussanak. A lényegmegismerés kritikai irányzatai is rejtett metafizikát alkottak. Az *irodalom önszemlélete* című fejezetre kell itt visszautalnunk, ahol is az impresszionista felfogás esztétörténeti háttérét is felvillantottuk. Az impresszionista tehát eltávolodik a rendszeralkotó filozófiák idealizmusától, és egy szélsőségesen szubjektivistá, egyéniségközpontú világképet alakít ki.

A hagyományos természetábrázoló módszerrel szakító impresszionista nem tulajdonít abszolút valóságot a tárgyaknak. Nézete szerint az akadémikus festő azt fontolgatja, hogy előzetes tudása, az *elképzelt* valóság alapján milyennek kellene lennie a dolgoknak, amelyeket a vásznán megjelenít, holott a természetben, a látható világban, a tényleges valóságban semminek sincs állandó formája és színe. A XIX. század második felében-végén a racionalista filozófiák egymás hitelét rombolták le a magányba menekülő, befelé forduló nemzedékek előtt, ezért ragaszkodtak görcsösen az egyetlen bizonyosságnak megmaradt *saját világhoz*, – a kortársak szóhasználatában – a lélek valóságához. A pszichomónista lélektani irányzatok az öntudat megfigyelésétől, a belső tapasztalattól remélték a magánvaló megismerését, mert a való-

ságot a lelki étellel azonosították. Mach feloldotta a világot szubjektív észlelésekre, a dolgoknak nem tulajdonított tehát abszolút valóságot. A világ csak észleleteinkben létezik, következésképp az érzéki észrevevésen kívül nincs más eszközünk a valóság birtokbavételére. Az elvesztett objektivitás szorongató élménye, az egyetemes viszonylagosság tudata a magányba menekülő impresszionistát arra indította, hogy önmagába záruló egyéniségébe fogadja a valóság eltűnő képeit. *Kétségbeesett* odaadással fordult a világ érzéki gazdagsága felé, mert a *múló idő megismételhetetlen pillanatában az érzéki benyomást magába fogadó személyiség lelki valóságát is megőrkíthette*. Az elégikus hangulatú impresszionista képek páráján mintha ez a létfilozófiai szomorúság is átderengene.

A szubjektív létérzékelést rezignált megadással választó impresszionista művész tragikus időélményét a „nagy szabadító” Bergson oldotta fel, s nemcsak az érzéki megismerésnek adott új távlatot, hanem a pillanatnyi benyomás vizionárius felidézése után megtorpanó szépprózának is. Ezzel egy percre sem akarjuk azt állítani, hogy Babits 1910-es tanulmányának megjelenése előtt a magyar irodalomban Bergsonnak számottevő hatása lett volna, s a széppróza akár közvetve is ösztönzést kapott volna ettől a filozófiától. Ez semmiképpen sem lehet célunk. Mindössze arra szeretnénk rámutatni, hogy eddigi gondolatmenetünk szerint a bergsoni bölcsélet bizonyos tekintetben érintkezik a vizsgálódásunk középpontjába helyezett poétikai szemléletmóddal. Ezzel a feltételezéssel nem vállalunk nagy kockázatot – különösen, ha arra gondolunk, hogy az elbeszélés későbbi alakulástörténetében az irodalomtörténeti közfelfogás szerint nyilvánvaló ez a kapcsolat –, viszont az eddig felvetett problémákat más nézőpontból is megvilágítva jól át tudjuk tekinteni azokat a poétikai ellentmondásokat, amelyekkel az impresszionista novella prózapoétikai megközelítése szembekerülhet.

A szorosabb értelemben vett impresszionista érzékelésmódnak a fikcionális elbeszélésben olyan poétikai szemléletforma felel meg – bármily meghökkentő is ez a francia új regény némely kísérletének az ismeretében –, amelyben a jelölő, az elbeszélés ideje megegyezik a jelölt, a történet idejével. A történet és az elbeszélés idősíkjai között eltérés (*anakrónia*), diszharmonia nem

észlelhető. A történetanyag eseményeinek a sorrendje és tartama változatlan formában jelenítődik meg az elbeszélésben. A történetmondás jelenén kívül más narrációs szint nem jöhet létre az elbeszélő discoursban, tehát nem utalhat az elbeszélő az eseménymondás egy korábbi pontjára (*ismétlődő analepszis*), de például a később bekövetkező események előzetes összefoglalására (*kiegészítő prolepszis*) vagy jelzésére sem vállalkozhat. Nem alkalmazhatja az *ellipszis* eljárását, tehát az időszakaszok kihagyását. Mindvégig kizárólag egy elbeszélő szemszögéből láthatjuk a történetet.

Úgy gondolom, ennyiből is világos, hogy a szimultán történetközlés nem alkalmas események elmondására, enélkül pedig nem létezhet elbeszélés. Szélesebb perspektívából nézve úgy látszik, Benveniste általános észrevétele a fikcionális elbeszélésre is érvényes: „Az esemény az időbeli kifejezés szempontjából soha nem lehet jelen idejű, nem lehet jelen idejűként megfogalmazni”.⁵⁹ A mű teremtett világának objektív téridejét megalkotó, távlatteremtő elbeszélés a képzőművészeti impresszionizmus felületen megfogható formaelveit is csak részleteiben, képekkel, érzéki hatásokkal, atmoszférateremtő leírásokkal hasonlíthatta át.

A belső élményeket, a személyiségbe áradó világot érzet- és hangulatemlékekkel, érzelemben olvadó képzetekkel, szenzuális látványként megragadó *impresszionista időszemlélet* termékeny ösztönzéseket kapott közvetve vagy közvetlenül a bergsoni filozófiától. Maga Bergson is utalt arra, hogy az élménnyé tett belső idő gondolatát az előtte járt költők és írók fogalmazták meg elsőként a rendszeralkotó elmélettől függetlenül. Az impresszionizmusban megnyilvánuló létérzékeléshez, látásmódhoz szorosan kapcsolódik Bergson filozófiája, pontosabban az *Idő és szabadság*, a *Teremtő fejlődés* és az *Anyag és emlékezet* időfelfogása. Ezúttal kizárólag azokra a szemléleti elemekre utalunk, melyek kiinduló kérdésünk megválaszolásához vihetnek közelebb, tehát arra fordítjuk figyelmünket, miként formálhatta az impresszionista érzékelésmódról kialakított képet Bergson időfogalma, s ez a szélesebb értelmű, az idő vertikális kiterjedését is magában foglaló impresszióértelmezés adhat-e új támpontokat a prózában megjelenő stílusirányzat szemléleti és poétikai jellegzetességeinek a megismeréséhez.

Bergson a megismerőképeség vizsgálatát tette feladatává, de a metafizikát is visszaállította régi jogaiba, tehát a szemléletnek azt az egységét valósította meg a platonista örökséggel szemben, amire az impresszionisták a „régi” metafizika leépítése óta mindig vágytak. Mach-hal szemben, aki az anyagi és a lelki világ elemeit pusztá érzeteknek tekintette, Bergson azt vallotta, hogy az anyag abszolúte az, aminek látszik. Az univerzumról alkotott szemléletünk rendje aszerint változik, ahogyan testünkön a legkisebb változás végbemegy: „minden kép belső bizonyos képek számára, és külső más képeknek ... a percepciók minden ember előtt megjelenő rendje konstituálja az érzettől különböző anyagi világ hipotézisét”. A külső észrevevés folyamatában két mozzanat játszódik le. Az egyik egy szenzomotorikus, a másik pedig az emlékezés. Az emberi tudat elraktározza a múlt emlékképeit, tehát a szó valódi értelmében minden észrevétel már emlékezet. *A belső élet alapszövege az idő*, tehát létünk nem különvált állapotokból áll, hanem folytonosan teremtyük magunkat: „a tartam a múltnak folytonos haladása, mely rágja a jelent és duzzad, amint előremozog”.⁶⁰ Az élet eleven belső egységét, „eredeti görbületünket” a szüntelenül „történő” emlékezet jelenti: „a múlt megmarad magától ... minden pillanatban mindenestül követ bennünket”.⁶¹ A francia gondolkodó az irodalom időábrázolásának újabb szemléletformáját is tudatosította. Bergson szerint saját személyiségünket a múlt időben intellektuális átéléssel ragadhatjuk meg. Öntudatunk belső pillantása állapotok sorát észleli, amelyek mindegyike tartalmazza a megelőzőt és az utána következőt is: „egyiküknek sincs kezdete vagy vége, egybeolvadva folytatják egymást”.⁶² Az elmúlt pillanat emléke érzelmeket szabadít fel, mert „nincsen eszmélet emlékezet nélkül”, a múlt tovább él a jelenben, ebben áll a tartam: „A közvetlen megfigyelés hasztalanul mutatja, hogy eszmélő létünknek alapja emlékezés, azaz a múltnak belenyúlása a jelenbe, szóval hatékony és megfordíthatatlan tartam”.⁶³ Ha a bergsoni szemlélet jegyében az emlékezést is bevonjuk vizsgálódásunk körébe – miként a *Sztnek és évek* értelmezői –, akkor jelentős mértékben kitágítjuk a fogalom eredeti tartalmát, de ennek révén valóban közelebb juthatunk a kiinduló kérdésre adható válaszhoz.⁶⁴

Ebben a szélesebb értelemben vett impresszionista érzékelésmódban a tárgyi impressziókat magába olvasztja a belső szemlélődésben elmerült kedély. Átengedi magát az ernyedtt lélekhangulatnak, tehát a benyomásokat nem szűri át az értelem rétegein. A tudatműködés ellenőrző, értékelő munkáját háttérbe szorító kontempláló írói attitűd képzeteket, idősíkokat von össze, képzetet és valóságot vetít egymásra, érzetté, hangulattá oldja a világot.

Az impresszionista novella narratológiai szempontokat is érvényesítő, elméleti igényű megközelítésére Murvai Olga vállalkozott. Az írói közlésmódok szövegépítő szerepét tekinti meghatározónak Kaffka Margit impresszionista novelláiban. A *jött-ment* című elbeszélést jellegzetesen impresszionistának gondolja.⁶⁵ A szabad függő beszédben és az elbeszélt belső monológban visszaadott reflexiókat, a környezetleírást és a hangulatrajzot *együtt* impresszióként fogja fel: „Az ilyen típusú novellában a tulajdonképpeni cselekmény maga az impresszió, az, hogy a középpontba állított hős hogyan reagál a belső, lélektani síkon a külső, jelzészerűen közvetített eseményekre”.⁶⁶

A *jött-ment* című elbeszélést inkább fordulóponton épített cselekményes lélekrajzi novellaként elemeznénk, hisz az erős akaratú tanítókisasszony és a zsarnoki természetű Balajthy Zsuzsanna sorsdöntő találkozását, ádáz belső vitáját, fojtott indulatú szópárbaját örökíti meg. A *jött-ment* menyasszony és a vőlegény gőgös, rátarti mostohaanyja „helyeske társalgási formában” méri össze erejét. Kaffka Margit novellájában valóban szerepet kapnak a párbeszéd-helyzet körülményeit árnyaló leírások – érzésem szerint szabad függő beszéd helyett az elbeszélt belső monológok –, a szereplő képzetében felmerülő vizuális képek, az érzelem hullámzását aláfestő hangulatok, de végső soron egytől-egyig a *természetes lélektani motiváció* keretén belül helyezkednek el. Plasztikussá formálják a szöveg előterében álló érzelmi, gondolati reflexiókat, tehát a lélekelemzésnek, a gondolatélményi tartalmak megjelenítésének rendeli alá őket az író.

Az impresszionizmusnak talán az igazolható határán túl is kiterjesztett változatát inkább azokban a századfordulós novellákban keresnénk, amelyekben az elbeszélő egy tétova, erőtlén lelki alaphangulathoz, kontúrtalan belső élményhez hasonítja az

érzéki benyomásokat. Gazdag benső életet, messzi remegésekre is rezonáló finom érzékenységet, s bizonyos értelemben passzivitásban elernyedtt lelki készenléte tételre fel az efféle impresszionizmus. A külső benyomás egy életérzés közegében átalakul elemelhetetlen hangulattá. Az impresszionista időszemlélet hangulati-érzelmi színfoltokká alakítja a múltat. A konkrét látvány körvonalait elmossa a személyiségben felfakadó líra, mert a külső szemléletből érkező impressziók emlékképeket szabadítanak fel, a lélekbe ivódott érzéki benyomások emlékei pedig érzéseket zárnak magukba. Az érzelemben merített impressziók egységes hangulatélményt közvetítenek. A novella szerkezeti kontúrjai elmosódottak, mintha a szereplő önkéntelen, spontán ihlete szóné a történetet. Az elbeszélés jelenén folyton áttűnik a múlt, a cselekményszálakat a hangulat fűzi egybe.

Talán valami hasonlóval állunk itt szemben, mint – a nem kevésbé ellentmondásos – impresszionista költői alkotásban, mely feladja a motivált, egyenletesen kibontakozó érzelmfolyamat megjelenítését, bizonyos iránytalanság, tétovaság jellemzi a versmenetet, nincs határozott architektúrája, gerince a kompozíciónak. A rámutatás, felsorolás gesztusa állapotszerűséget kölcsönöz a versnek, lazán egymás mellé rendelt képeit a hangulat tartja egybe. Bár a magyar költészetből talán nem is olyan könnyű példát mondani a forma „tisztá” megvalósulására. Itt is inkább gazdag részletekben mutatkozik meg az „impresszionizmus”, valamely más jellegű formáló elvnek alárendelten. (*Körúti hajnal*)

A novellában mozgalmas események helyett a hangulatteremtő leírás vonja magára a figyelmet, a belső élet képeit előhívó környezetrajz. Az elbeszélés cselekményvezetése az élménybefogadás, az érzelmi hullámvás, az emlékezetműködés szeszélyes logikáját követi. Az impresszionista átélismód, a tárgyakat magába olvasztó érzelmi azonosulás nem képes egybefogni a történet széttartó vonalait. Célrátörő epikus ábrázolás helyett a szereplő tudatvilágában kavargó, majd egymás mellé sodródó képeket, hangulatokat idéz fel az író elrévedő tekintete. Az eseményközlés folyamatát lelassítják és megszakítják a történetre fonódó érzelmi-hangulati reflexiók. A narrációt átszövök az átélt élmény hiánytalan kifejezésére vágyó elbeszélő rezignált tündődései, s a múltó idő felett érzett fájdalma is megszólal az elbeszélés jelené-

ben elhangzó vallomásokban. (Kaffka Margit: *Soror Annuncia*, Nyár, *Süppedő talajon*, Hajnik Miklós: *Tulipántenger*, Szini Gyula: *Smaragd és egyéb elbeszélések*, Kárpáti Aurél: *Klárisok*)

7.4. Szecesszió

A stílustörténeti viták során kialakult az az elfogadhatónak látszó felfogás, mely szerint a szecesszió a századforduló egyik stílusirányzata, de esztétikája, formavilága korántsem olyan homogén, mint az impresszionizmusé.⁶⁷ Az irodalmi szecesszió fogalma körül azonban még mindig nagyfokú bizonytalanság észlelhető a szakirodalomban. Ismeretes, hogy a hatkötetes irodalomtörténet az 1980-tól 1919-ig terjedő négy évtizedet a szecesszió egységes korstílusá alá rendelte. Elsősorban a világnézeti tartalmát, szemléleti lényegét emelte ki, mint egyetlen alapvető meghatározót: „a fennálló rendtől való elfordulást, menekülést és az ezúton való tagadás attitűdjét”. Ennek a parttalanná oldott fogalomnak az értelmében Petelei „túlfinomodó pszichologizmusa”, Gozsdu szkepszise, Justh és Ambrus „zeneisége”, Papp Dániel „lázongása”, s még némely Mikszáth-anekdota dekorativitása is szecessziósnek minősült.

Az időhatárok pontosítása után az irodalomtörténet-írásban továbbra is nyitva maradt az a nehezen megválaszolható módszertani kérdés, hogy a különféle művészeti ágakban keletkezett szecessziós ábrázoló módszerek hogyan jelennek meg a szépprózai alkotásban. A kutatások mai állása szerint a szépprózában megjelenő szecesszió rendkívül heterogén, nyitott, nehezen körvonalazható, több egymáshoz közel álló irányzat sajátosságait egyesítő, szintetizáló stílusképződmény, tehát aligha jellemezhető egyetlen megnevezéssel.

Edelgard Hajek a szecessziós képzőművészet jellegadó sajátosságát, a *síkszerűséget* tekinti a szecessziós szépprózai alkotások központi formaelvének.⁶⁸ A magyar kutatók közül Szajbély Mihály kapcsolódott ehhez a felfogáshoz rendkívül alapos Csáth-tanulmányaiban. Szajbély Mihály Lessing felismerése nyomán – aki úgy fogalmazta meg a képzőművészetek és az irodalom közötti

különbséget a Laokoónban, hogy míg az első térbeli állapotokat, addig a másik időben lefolyó cselekményt utánoz – arra a következtetésre jutott, hogy a festészet számára ugyanazt jelenti a tér, mint az irodalom számára az idő: „képes lehet természetesen az irodalom is térleírásra, hála a nyelv leíró képességének, de ebben az esetben a teret nem egyszerre ismerjük meg, hanem a leírással való megismerkedés során rakhatjuk össze, saját fantáziánkra is támaszkodva eközben”.⁶⁹ Szajbély azzal zárja gondolatmenetét, hogy a szecessziós festészetnek a hagyományos térhatástól való eltávolodásával kezdődik meg az irodalomban „a hagyományos időábrázolással való szakítás”.⁷⁰ A szecessziós festészet síkszerűségének az „időábrázolásról való lemondás” felel meg az irodalmi szecesszióban.

A prózapoétikai kutatások alapvető felismerése, hogy az elbeszélésben az idő nem választható el a tértől. Ismeretes, hogy Bahtyin nyomán az irodalomelmélet elfogadott kategóriájává vált a kronotoposz fogalma, amely arra figyelmeztet, hogy a tér az idő függvénye az elbeszélő művekben, az idő aspektusait pedig a tér tárja fel.⁷¹ Az idő megjelenítéséről az elbeszélés nem mondhat le. A festészeti térábrázolás felfogásunk szerint nem azonosítható az irodalom időábrázolásával, mert a festészet is *érzékel-teti az időt*, s a képzőművészet formanyelvén a síkszerűségnek éppenséggel nem a felfüggesztett idő felel meg. A síkszerű, kétdimenziós kép *térbeli egymásmellettiiséggel* idézi fel az *időben egymást követő* mozzanatok. A perspektíva törvényszerűsége lehetővé teszi, hogy egyidejűleg és egymás mögött, a kép mélységében helyezze el a művész az egymáshoz képest különböző időben „lejátszódó” történeteket, akciókat, tehát – Fülep Lajoshoz folyamodva – a képzőművészet fejlődése során „a tér és az idő azonosul”, következésképp a művész nem kényszerül arra, hogy síkra vetítve, kétdimenziós képek sorozatával *hangsúlyozza a múltó időt*. A művészettörténeti kutatások – ismereteim szerint – nem állítják egybehangzóan, hogy a szecessziós festők a térhatás következetes és teljes kizárására törekedtek volna, s maguk a képek sem győznek meg erről. A hagyományos időábrázolással a századfordulótól egészen napjainkig – Joyce-tól Musilon át Proustig – a legkülönbözőbb világképű alkotók szakítottak, még-

sem tekinthetjük őket az időfelbontás alapján szecessziós íróknak.

A fent jelzett elméleti kísérletben szemléltetésül választott novella a *Tavaszkok* szereplő-narrátora pontosan meghatározza az elbeszélőhelyzetet: az ablakon kitekintő íróban az újjászülető természet látványa elmúlt tavaszok emlékképeit hívja elő, s életre kelti a régi hangulatélményeket. Az elvesztett ifjúság fájdalmát szolgáltatja meg az elbeszélőben feltörő lírai vallomás. Előbb zenei hasonlatokkal, majd egy elképzelt zenemű analízisével jellemzi az író a szereplő-narrátor érzelmi állapotát, vérbeli zenész módján sorra veszi a képzeletbeli zenekarban szóló hangszereket, a hozzájuk kapcsolódó hangzásokat és érzelmeket. A novella-indító különös élményt, a tavaszi utca látványa által kiváltott érzelem *emlékét* idézi fel az elbeszélő.

A *Tavaszkok* című elbeszélésben mindamellett a századvégi szecessziós széppróza legfontosabb *motívumaira* hívhatnánk fel a figyelmet: a díszítő kedvre, a hanghalmozásban tobzódó zeneiségre, a hangulatteremtő stilizálásra, a természetlírizmusra, az összképzet illúzióját keltő zenei, képzőművészeti hasonlatokra, az érzet és hangulatkultuszra, a szépségmámorra, az álomfilozófiára, a boldog gyermekség mítoszára, a harmóniavágyra és a „túlfinomodó pszichologizmusra”.

Ignotus korábban elemzett esztétikai tételmondatának a szellemében a világ szubjektív újratereztetésének poétikai lehetőségei a szecessziós novellában öltötték a *legkülönfélébb* formát: a lírizált meseparafrázist, a látomásos parabolát, a fantasztikus novellát, a zenei hatásformákkal kísérletező elbeszélést. A viszonylagosság élményétől is áthatott esztéticista létérzékelés természetes módon jutott el a „jelképek erdejébe”. A valóság felszíne mögött rejtőző titkos törvényszerűségek intuitív átélésétől remélte az elveszett teljesség, az egység, az abszolút visszahódítását. Ez is azt mutatja milyen sok szállal kötődött a szecesszió a szimbolizmushoz.

A látszat valóságától és a valóság viszonylagosságától szorongatott kortudat a századelő művészet arra indította, hogy mesékben, álmokban idézze fel a beteljesült szép létezés összhangját. A művészet végső lényegét is ebben látta: az egész-alkotásban, mert számára a térben és az időben semmi sem tűnt fel befejezettnek

és teljesnek. A műalkotás megkötötte a szétpergő életet, azt, amiről a fiatal Lukács is beszélt. A szecesszió írója a kétségbeesett ember természetes ösztönét követte, amikor az örök változásban állandóságot, a tétován szétterjedő életfolyamban szigeteket keresett.

A szecessziós *szemléleti elemek* megjelenését a kortársak az esztétikai szellemet romboló pozitív tudományok hatásával magyarázták, amelyek régi szép babonáktól fosztották meg az embereket. A kétely, a tagadás beférkőzött a lelkekbe, elsorvasztotta a művészet csíráját, a „szivárványos képzeletet”, kiszárította a kedélyeket, s határtalan ürességet adott a helyükbe. A „lírai” elbeszélő alakjai éppen arra valók, hogy közvetítői legyenek „annak a sok melegségnek, szájalomnak, jóságnak és enyhe keserűségnek, mely az ő szívét megtölti” – írja A Hét kritikusa a századvégi érzelmesség hangnemében 1892-ben.⁷² A szecesszió írója a művészetté formált életben látta a személyiségteremtés egyetlen lehetőségét. A lélek valóságába „emigráló” magányos szellem tudatosan fordult el az élettől. A stilizált létezés káprázatai egy valódibb élet sejtelmével ajándékozták meg, s feledteték vele a „törékeny szépségre” leselkedő veszedelmet. A magyar szecessziós széppróza és életérzés egyik jellegzetes változatának a legfontosabb dokumentuma az *Anna levelek*.

A századvégen megrendült valóságélmény megteremtette a maga „személyiségfilozófiáját” is, az imagináció Walter Patertől származó „elméletét”.

A pozitívizmus determináció-tana új kételyekkel terhelte meg az írók tudatát, s alkalmat adott az *eltűnő személyiség felett való filozófiai töprengésre*. A pozitívizmus csak látszólag merev ellentéte a századvégi álomfilozófiáknak. A „brutális valóságot” ábrándokkal megszépítő szecessziós életérzés és a nyers anyagelvűséget hirdető naturalizmus is mélyen összefüggének egymással. A szecesszió egyik lényeges motívumának az eszmetörténeti háttérre vethet fényt A Hétben nagy megbecsülésnek örvendő Walter Pater eszmefuttatása, amelynek lényege szerint a társadalomban kíméletlen természettörvények uralkodnak, s ezekkel a kiszámíthatatlan erőkkal szemben az ember védtelenül kiszolgáltatott: „az életünk egy faktum, amit nem mi szabunk meg”, tehát ebben az értelemben mindenki egyforma. Ha a lét végletesen determi-

nált, akkor szabad akaratról sem beszélhetünk, következésképp a jó és a rossz fogalmai is elveszítik eredeti értelmüket, morális alapon tehát nem tehetünk különbséget az emberek között. Egyetlen lehetőség marad a személyiségteremtésre, „éppen az, hogy mik óhajtottunk, vágytunk lenni. Az imaginárius arckép az igazi, ... a megkülönböztetett ember”.⁷³

A szecessziós novellák jól ismert *motívumában*, alaphelyzetében megnyilatkozó életérzést, vágy és valóság, élet és ábránd feloldhatatlannak hitt ellentéte váltja ki: az emlékfelidéző elbeszélő ifjúkori lelkesedését, eszméért hevülő idealizmusát szembesíti a kiábrándult felnőtt fanyar bölcsességével, s szomorúan látja be, hogy nem tudott olyanná válni, amilyenné egykor szeretett volna. A századvégi szecessziós novellák visszatérő gondolata, hogy minden emberben szunnyad egy álmodozó, s a hétköznapi robotos hajszájában elfásult ember is a szívében hordja a szépség, a fiatalság, az ígéretekkel teljes csodavilág utáni vágyat. A boldog gyermekség schopenhaueri mítosza elevenen élt a magyar szecesszió gondolatrendszerében. (Ambrus, Gozsdu, Szini, Bródy)

A lélek reménytelen sóvárgása többszólamúvá hangolhatja a novellát, a századelőn mégis inkább a *tézis* felé hajlította. Azok a lírai magvú, érzelmmel telített elbeszélések, amelyekben valóság és vágyvilág, élet és álom, értelem és érzelem, mámor és fegyelmezettség csap össze a lélek küzdőterén, leplezetlenül értekező modorba futnak. Am az is igaz, hogy érzelmes felütésüket olykor valami fanyar józanság, eltávolító ironia ellenpontoszza. (Ambrus Zoltán: *Jancsi és Juliska, Ninive pusztulása, Pókháló kisasszony*)

Az *Anna levelek* művészetté formált életének színtere a jelképessé stilizált Kert volt. A nárcisztikus én önmegismerésének az éteri tisztaságú terepe, a valóságtól hermetikusan elzárt sziget. A századelő novelláiból azonban *másfajta álmok* is felroppennek. A szecesszió szépségkultusza egybeesett a személyiség-felszabadítás hőskorszakával, és megteremtette a lélek fekete végtelenségbe pillantó lidérces történeteit, látomásos paraboláit is. A valóságtól merészen elrugaszkodó gazdátlan képzelet a „szépséget fenyegető birodalom” kapuit merészen kitárta, és rászabadította a novellára a beteges fantasztikumot, a skizoid álmovilág manóit,

törpéit, lóthuszevőit, varázslóit, a bűn és a kék megannyi infernális figuráját: hetérákat, kékszakállokat, salomékat, a Des-Essentis hercegeket és a Sade márkikát. (Cholnoky Viktor: *A kövér ember*, Hajnik Miklós: *Mesék mosolygó halottakról*, Korányi Frigyes: *A halotthalász*, Ambrus: *A fületlen ember*, Szini: *A sárga batár*) Az életet esztétizáló s tőle végleg elszakadó szecessziós irodalom lélektani ellentmondása jelenik meg a halálba húzó mesék, látomásos parabolák, kivetített belső víziók irracionális borzongásában. A szépségvallásba menekülő szecessziós író tudatosan eloldja magát a valóság kötelékeit, mert a durva hétköznapiaság és a történelem mint a szuverén egyéniség kialakulását gátló, ellenséges hatalom jelenik meg előtte. A századelő lidérces novellái a metafizikától megfosztott személyiség önteremtési kísérletének fájdalmas kudarcáról adnak hírt. A megrendült evidenciák korszakában izgalmas szellemi kalandnak tűnik fel előtte az élet, erősebb szépségek után sóvárog, és felfedezi a lét érintetlen tartományait: „az ember vagy saját lelkiéletének anatómiáját kutatja vagy álmodik, reflexió vagy fantázia, tükörkép vagy álomkép” – írta a fiatal Hofmannstahl.⁷⁴

A szecessziós író védtelennek érezte a művészetet, a törekény szépségek ígézetében élt, ezért közelről akarta látni a halált. Cholnoky Viktor, Kádár Endre lidérces történeteiben, riasztó életvízióiban feltűnnek a személyiség-megkettőződés élményét átélő, „kísérteteivel” viaskodó író alakmás-figurái. Őket már nem a szelíd mesék szellemalakja kísérti, hanem a lélek mélyvilágában feszülő indulat. Egy korszak végnapjaiban „visszafelé élnek”, a halálban, az elmúlásban keresik az örök emberi lét tartalmát.

A lélek infernóját higgadt logikával, leleplező tárgyiaszággal bevilágító kispóza helyett a századvég novellairodalmának hétköznapijaira sokkal inkább jellemző az álizgalmakat keltő, látomásos képvilágú fantasztikus történet. A kötetcímek is árulkodóak: *Gyilkosság a magány utcában és egyéb gyilkosságok*, *Az ördög nyája*, *Mesék mosolygó halottakról*, *A halotthalász*. De a Szilágyi Géza, Hajnik Miklós, Kupcsay Felicián, Korányi Frigyes novelláinál értékesebb *Állami gyilkolda* (Nagy Endre), *A kövér ember* (Kádár Endre) és *A levél a halálból* (Szomory) sokkaló pszichológiája sem képes mélyebb érdeket kelteni a mai olvasóban, pontosabban a tanulmány írójában.

A századvégi novellákban megjelenő álmokban, ábrándokban és mesékben, irodalomtörténet-írásunk egybehangzó véleménye szerint a nyers valóság durva érintésétől irtózó szecessziós író „menekülő attitűdje” nyilvánul meg. Eddigi áttekintésünkéből is kitűnhetett, hogy felfogásunk értelmében ennél többről és másról is hírt adnak a korforduló szecessziós szemléleti elemeket tartalmazó novellái.

A századvégi író mesei fantasztikum iránti különleges vonzalma mélyen összefügg a romantika világképével, pontosabban a romantikus fantasztikumban formát öltő létérzékeléssel. A századvég néhány írója, például Cholnoky Viktor is új valóságkép megalkotására törekedett. Fantasztikus történeteinek visszatérő alaphelyzetében egy természetes lélektani késztetés hatására a valóságból kiábrándult szereplő elmerül az álmodozásban, a szárnyaló képzelet varázslatát azonban szüntelenül széttöri a valósághoz láncoló józan bölcsesség. A lélek belső terébe emigráló szereplőnek be kell látnia, hogy nem menekülhet el a vészterhes hétköznapiak elől. A századvég novellistája a romantikától örökölt ironiával szertefosztatja az illúziót, leleplezi a koholt meséket, a vágyálmokat kergető szereplőt és a gyanútlan olvasót pedig visszazökkenti a valóságba. A fabula mögött hol egy okosan figyelő szem fölényesen ironikus tekintetével, hol meg a kétségbeesett ember szomorú pillantásával találkozhatunk. (Ambrus: *Jancsi és Juliska, Mese a kakas-tollas emberről, Mese a Halászról és a Tengerésről, Don Gin*)

A feloldódást, a felemelkedést Cholnoky Viktor nem az álomtól, a mesétől, hanem a megismerés mámorától, a képzeletbe merített tudástól remélte, s mikor a gondolat már nem ejtette révületbe, mesterséges szeszekkel gyűjtötte föl a képzeletét. Szinte kényszeres megszállottsággal hajszolta a lelki szenzációkat tartogató tudományos ismereteket. A magasabb szellemi létre áhító ember szinte megbabonázta az ismeretlen világ érintése, leküzdhetetlen vágyat ébresztett benne a „tökéletes szellem” hívása.

A *Trivulzió kalandjait* a csodavilág abszurd logikája mélyíti el. A valóságra szüntelenül rávetülő képzelet olyan mesevilágot teremt, amelyben lépten-nyomon a hétköznapi lét nyugtalanítóan groteszk jelenségeibe botlunk, s Cholnoky ezzel a józan egyensúllyal teremti meg novelláinak azt a szorongatóan sugallatos,

lírai-metaforikus jelentéssíkját, amelyben a lelki kaland – talán a szecesszió egész gondolkörének az alapkérdését is kifejezve – a kísérteteivel viaskodó ember érzelmi valóságának képeivé lényegül át, s a körülmények szorításából kitörni vágyó író reménytelen küzdelmét is elénk vetíti.

LÉLEKTANI NOVELLA

1. Kérdésfelvetések, közelítések

Elméleti kontextusoktól függően merőben más tartalmú lehet – a mintegy közmegegyezésszerűen használt – lélektaniség, s a neki megfelelő lélekrajzi, lélektani elbeszélés fogalma.

Az esztétikai tudat megkülönböztetésével létrejött irodalom fogalmának elhatárolásai például az „egész”-ként viselkedő tárgyiasságok sajátjaként fennálló *szubsztancialitás* megragadására tettek kísérletet – s talán már ennyiből is világos lehet, hogy ez a feladat egyáltalán nem volt könnyű –, s ennek megfelelően kétségeik sem támadtak afelől, hogy az általuk alkotott *egyetlen és egységes* irodalomfogalom elvileg „ugyanazon ontológiai tárgyra” vonatkozik, legfeljebb csak az „egyazon lényeg meghatározásának helyességét” illetően volt eltérés a vélemények között.¹ Ezt az alapelvet a mimézisszel összefüggő gondolatkörben olyan esztétikai követelményrendszer egészítette ki, melynek meghatározó eleme volt a lélekábrázolás *helyes* felfogása. Az a priori poétikák egyik – rejtett metafizikára épülő – gondolkodási mintájában a személyiséget – a meglehetősen erős képzettartalmú – történelmi feltételek határozták meg, s ennek megfelelően a lélekábrázolás szerepét a látszat és lényeg dialektikája jegyében rendkívül szűk körre, voltaképpen a kortendenciák „egyedül megengedhető” kifejezésére korlátozták. Természetesen más megközelítések is léteznek.

Talán megkockáztatható az örökségként kapott értelmezői hagyomány szemléletformái alapján az az elvi következtetés, hogy

különböző szintű és dimenziójú irodalmiság-kánonok szabták meg az elmúlt korokban a lélekábrázolás alapvonalait, bizonyos értelemben máig ható érvényességgel, s már csak ezért sem indokolt az egységes „lélektani elbeszélés” fogalmának a feltételezése.²

A lélektani elbeszélés felfogásához támpontot adhat az *immanens szemlélet elemeivel* minden lényeges ponton vitában álló beszédaktus-elmélet. Ezzel kapcsolatosan érdemes egy módszer-tani megszorítást tennünk. Félreértésre adna alkalmat, ha szándékunk ellenére, immár nem is először, azt a látszatot keltenénk, hogy lappangó előfeltevésünk szerint a pusztán alkalmazott nyelvelméletnek tekintett beszédaktus-elmélet *közvetlenül* felhasználható az irodalomkutatásban egy-egy részterület kérdés-einek megválaszolására. Ennek éppen az ellenkezőjét gondoljuk.

Megközelítésünk ahhoz a felfogáshoz kapcsolódik, amelyben a szövegközpontúságtól a közlésközpontúság felé tett lépés *elvi* következményeinek transzponálása és irodalomelméleti átfogalmazása nyithat másféle horizontot az irodalomról való gondolkodásban, szűkebb értelemben különböző szövegtípusok, például a lélektani elbeszélés jelentésének a megközelítésében. Látnunk kell persze, hogy a generatív grammatikával szembenálló nyelv-elmélet korántsem olyan széles hatókörű, hogy meghatározhatná akárcsak feltevésszerűen is – a generatív modell mintájára – az irodalmi szöveg vizsgálatának az általános keretét. Úgy látom, hogy a beszédaktus-elméleti megfontolásokból levonható irodalomelméleti következtetések közül talán az a legfontosabb, amely a szöveg értelmezésének egy lehetséges szemléletéhez vihet közelebb.³

A saját feladatunkhoz visszatérve, talán nem teljesen alaptalan az a feltevésünk, ha ennek az elméletnek az egyik alapvető felismerését következetesen végiggondoljuk – a „szöveg helyett a megnyilatkozást kell vizsgálni, amelybe beleértendő az az egész szituáció, amelyben a megnyilatkozás elhangzott” –, akkor a szöveget irányító poétikai és lélektani konvenciók mellett figyelembe kell vennünk a beszédműveletet minősítő hallgatót is, tehát közelebről a „lélektani” elbeszélések esetében mindenképp azt a helyzetet, amelyben a nyelvi megnyilatkozásként felfogott szöveget *lélekrajzként olvassák*.⁴ A lélekrajzi novella kora-

beli fogadtatásának a részleges feldolgozásában ezt az alapelvet tekintettük irányadónak.

A lélektani elbeszélés megközelítésében az alábbi kísérlet nem egy irodalmon kívüli szerveződést választ kiindulópontul – például valamely felfogása szerint az „emberi pszichét” –, hanem az *elbeszélt tudat ábrázolásának* a narratológiai lehetőségeit tekinti irányadónak. Emellett elismeri a diskurzusok, poétikai szemléletformák sokféleségét – akár egyetlen írói életművön belül is –, a jelentéstani alakzatokat pedig nem közlésfolyamattól független, zárt, strukturált egészként értelmezi, hanem „a jelenségek nyitott osztályaiként” (Szegedy-Maszák Mihály). Elsőként a századforduló lélekábrázoló elbeszélésével összefüggő gondolatkör fontosabb problémáinak a *prózapoétikai szempontú* áttekintésére vállalkozik, miközben bevezet néhány fogalmat, és eljut egy feltevérendszer megfogalmazásáig, végül a javasolt elemzési szempontokat, alapelveket az alkalmazásban, tehát a századvégi lélekábrázoló elbeszélés *egyik* változatának a bemutatásában teszi próbára.

A lélektani elbeszélés jelentéstani alakzatainak a megközelítésében irányadónak tekintjük Genette elvi megfontolását, mely egyben a narratológia típusalkotásának a *határait* is higgadtan kijelöli, ezért talán az sem lehet véletlen, hogy a kutatók oly ritkán emlékeztetnek rá: óvakodnunk kell azonban a fogalmak hiposztázálásától és olyasminek az általánosításától, ami minden esetben a viszonyok egyszeri rendje”. (On se gardera toutefois d'hypostasier ces termes, et de conventir en substance ce qui n'est á chaque fois qu'un ordre de relations.”)⁵

A lélekábrázoló elbeszélés egy lehetséges alaktnai szempontú vizsgálatában – talán az eddigi, más nézőpontú megközelítések kiváltotta természetes ellenhatásnak köszönhetően is –, nehezen hárítható el az egyoldalúan szövegközpontú irodalommagyarázat kísértése. Ezért emlékeztetnünk kell arra a – minden esetben nem kifejezett, de reményünk szerint mindenütt jelenlévő – *kontextualista és konvencionalista* alapföltevéseinkre, hogy az irodalmi folyamat történeti idejében létező szöveg felépítésének, alaktnai összetevőinek a megragadásához is az értelmezéseiben továbbbélő nyelvi műalkotás befogadástörténeti feltételezettségének szemmel tartása vihet közelebb. Az legalábbis bizonyosnak lát-

szik, hogy az elbeszéléstípusokat „nemcsak formai megkülönböztető jegyek, de olvasói megszokások, a szöveg és befogadó közötti viszony alapján is értelmezhetjük”.⁶ Mielőtt még a leíró jellegű, történetietlen formalizálás hibájába esnénk, szükségesnek látszik még egy fontos módszertani megszorítást tennünk. Megközelítésünkben annak az alapelvnek szeretnénk érvényt szerezni, mely szerint az interpretáció egyszerre előzi meg és követi a poétikát: „ez utóbbinak a fogalmai a konkrét elemzés szükségleteinek megfelelően alakulnak ki, amely viszont csak úgy haladhat előre, hogyha használja az elmélet által kimunkált eszközöket. Egyik tevékenység sem előbbre való a másiknál: mindkettő »utólagos«”.⁷

A szépirodalmi elbeszélésben részt vevő személyek funkciók szerinti aktanciális rendszerei, a hősöket és viszonyaikat leíró strukturalista tipológiák megközelítő pontossággal sem alakítottak ki olyan szereplőosztályokat, mint például az orosz varázsmese egyik típusát hasonlóképp feldolgozó Propp, ezért ebben a gondolatmenetben eltekinthetünk tőlük.⁸

Stanzel rendszerezése viszont *jellegénél* fogva azért állhat közel a lélektani elbeszélés prózapoétikai megközelítéséhez, mert az elbeszélésnek ez a válfaja nézetünk szerint a történetmondás egyéb lehetőségei mellett elsődlegesen, sőt, ha lehet ezt mondani, kizárólagosan az elbeszélt tudat ábrázolására vállalkozik.⁹ Éppen ezért látszik Stanzel narratológiája bizonyos tekintetben a legmegfelelőbb tájékozódási pontnak, ugyanis ő az elbeszélőre alapozza elméletét, mivel nézete szerint az elbeszélés megkülönböztető jegye az elbeszélő hangja által megteremtett *közvetettség* (Mittelbarkeit), ennek pedig a nézőpont és a személyes elbeszélő (persönlicher Erzähler) a két legfontosabb tényezője, valamint a mód, s mindhárom alkotóelem egy-egy „bináris oppozícióra” épül.¹⁰ Éppen ezért Stanzel rendkívül sokrétű, a leíró poétikák látókörét talán túlságosan is kitágító, de szorosan a mi problémánkhoz kapcsolódó elbeszéléselemléte arra lehetőséget nyújt, hogy sarkalatos tételeinek kritikai elemzésével *viszonylag egységes* elvek szerint áttekintést adjunk azokról az alakelméleti problémákról, melyeket a lélektaniséggel kapcsolatosan amúgy is szükségképpen fel kell vetnünk.

2. Történetszerkezet. Események, jellemek

Szegedy-Maszák Mihály szerint a „jellem egyik fő ismérve a tettek belső megindokoltsága”.¹¹ A szereplő akkor válhat jellemmé, ha az író elismeri a személyiség önállóságát, s olyan szereplőt formál, akinek lényéből nem „hiányzik a jellem megkövetelte összetartozás, viszonylagos állandóság”.¹² Ha a „mű jelrendszerében a jellem ... évényes egységnek” számít, akkor a szereplő életének folytonosságát alapvetően az ok-okozati összefüggések rendjében előrehaladó történetmondás teremtheti meg.¹³ Viszonylag könnyen belátható, hogy a történet szerkezetének két összetevője, a cselekményt alkotó események (events) és a jellemek (létezők, egzistents) között olyan kölcsönhatás jön létre, melynek eredményeképp a történet előrehaladásával egyre több lesz a szükségszerű elemek száma, a nyitott lehetőségeké pedig ennek arányában csökken.¹⁴ A századforduló magyar novellailrodalmában más megoldásokkal is találkozhatunk.

A liege-i kutatók rendszerezését alapul véve a mondat és szövegszintű folyamatokat irányító retorikai műveletek négy alapformája – elhagyás (supression), hozzáadás (adjonction), elhagyás-hozzáadás (supression-adjonction) és felcserélés (sorrendcsere, permutation) – közül a hozzáadással kiteljesedő ismeretebb – némi merészség szükséges lesz a kimondásához –, hagyományosabb jellemábrázolás mellett az *elhagyás* is szerephez jut az alakok bemutatásában a századfordulón.¹⁵ A narrátor például homályban hagyhatja a szereplő cselekedeteinek rejtett indítékait, a történet némely pontjára élesebb fényt vethet, helyzeteket kiemelhet és elszigetelhet, egyszóval fellazítja a metonimikus szerveződésű epikai szerkezetet, s azt belső történések kifejezésének, a lélekrajznak rendeli alá, tehát többszintű motivációval késztíti elő a *lélektani síkon* bekövetkező fordulatot.

Az eseményekben szegény külső történet narratív egységei, vagyis a cselekvés kategóriájához tartozó funkciók (Barthes) – mag-események (Chatman), dinamikus (Tomasevskij), állandó (Bédier) motívumok – mellett a belső folyamatok rajzát kitágító jelzők, kísérő események, statikus, állandó motívumok (helyzet,

hangulat, lelkiállapot, érzelmi tónus) viszonylagossá tehetik a történetszerű értelmezést. A narratív egységek összekapcsolódásának módját és sorrendjét alapvetően meghatározó metonimikus érintkezés elve mellett a történet háttérében a fabulához lazán kapcsolódó „transzformációs” motívumok olyan szövegteret alakítanak ki, melyben minden külső esemény a belső, lelki történés jelölőjévé válik.

A természeti jelenségeknek a lelki élet tényeivel való azonosítása, a külső táj megszemélyesítése, a lelkiállapotok közvetett kifejezésére használt beleérző leírás, az érzelmi tónusra metaforikusan utaló környezet hangulata, egyszerűen a *tudattartalmakat helyettesítő leírás* a metonimikus szövegépítkezésű elbeszélés jelentésképzésében – legalábbis részben – a képzettársítást teheti az értelmezés alapjává. Ebben az esetben a leírás nem szünetként fogható fel, hanem élethangulatok, érzelmek, lelkiállapotok érzékletes metaforájaként, tehát a személyiségrajzban, a lélektani motiválásban kap szerepet.¹⁶

A befogadáshoz nélkülözhetetlen kauzális rend bonyolultabbá válása, a logikai vagy időbeli összefüggések elhomályosodása, az egyik helyzetből a másikba való átmenetet biztosító „dimanikus motívumok” szerepkörének a csökkenése, a narratív egységek láncszerű kapcsolódásának megszakadása, a nem nélkülözhető, társított motívumok (motifs associés – C. Bremond) időnkénti elhagyása nagyobb terhet ró a mű világának felépítésére vállalkozó olvasóra, vagyis arra a fiktív teremtményre, szerepre, „mellyel azonosulhatunk”.¹⁷

3. Elmondás és bemutatás

Első látásra nem is olyan könnyű felismerni, hogy Allan Tate, lelkesült mondatában – „Flaubert révén a regény beérte a költészetet” – voltaképpen az elbeszélés valódi belső természetének megfelelő poétikai eljárásra, a megjelenítés (showing) vitathatat-

lan fölényére utal az elmondással (telling) szemben.¹⁸ A vélemények persze erről a megfontolásról is megoszlanak, s természet-szerűen más megközelítések is léteznek.

W. C. Booth a narráció típusainak osztályozásában abból az alapelvből indul ki, hogy egyetlen szerző sem kerülheti el a retorika alkalmazását, csupán azt választhatja meg, milyen mód-ját használja a retorikának.¹⁹ Ehhez a felfogáshoz azért kapcsolódunk, mert Booth kétséget sem hagy afelől, hogy túl sok eredményt nem remél azoktól a kísérletektől, amelyek a jelenet (scene) és az összefoglalás (summary) értékét mérlegelik, mert nézete szerint addig kevés haszna van az efféle megkülönböztetésnek, míg nem tisztázzuk milyen narrátor nyújtja a bemutatást, vagy az elmondást.²⁰ A narrátorok ugyanis nemcsak a dialógust közlik, hanem különbözőképpen kiegészítik azt „színpadi utasításokkal” és a díszlet leírásával is.²¹ Kétségtelen, hogy a jelenetszerűség önmagában nagyon keveset mond az irodalmi hatásról.²² Booth szerint legfeljebb csak azt az elvi következtetést fogalmazhatjuk meg Dryden nyomán, hogy „a cselekmény néhány része alkalmasabb a bemutatásra, néhány pedig inkább az elbeszélésre”. („some parts of the action are more fit to be represented, some to be related”)²³ A narrátor szerepkörének közelebbi konkrét vizsgálata nélkül azonban még így sem bocsátkozhatunk feltételezés-be a kép (picture) felfogását illetően.²⁴

Teljes mértékig igazat adhatunk Booth-nak abban, hogy például a kommentár minőségétől és típusától függően az események jelenetekben és összefoglalásokban adott elbeszélésén túl lényeges különbségek mutatkozhatnak.²⁵ Nem közömbös ugyanis az sem, hogy csupán díszítő szándékú, vagy éppenséggel retorikai célú-e a kommentár, s ez utóbbi része-e a drámai szerkezetnek, vagy attól független.²⁶ Érdekes ehhez hozzáfűzni még azt is, hogy óvatosnak kell lennünk a narrátorok közötti megkülönböztetés tekintetében is. Talán az is kézenfekvőnek látszhat, hogy más-ként állítják be a jelenetet az öntudatos narrátorok (Self-conscious Narrators) mint a megfigyelők vagy a cselekvők, s még így is jelentős eltérésekkel kell számolnunk a narrátor és a történet között fennálló különböző távolságok szerint.²⁷

Ezzel a felfogással minden bizonnyal nem egyeztethető össze Stanzel sarkalatos tétele, mely szerint az auktoriális párbeszéd-

rendezésnek (Auktoriale Dialogregie) csak funkcionális jellege van, amelyet ezért az olvasó rendszerint egyáltalán nem az elbeszélő alak megnyilvánulásaként tart számon.²⁸ Ahogyan a gondolatátársítás mint elmesélt beszéd (erzählte Rede) is az összefoglalás nagyon különböző fokozatait tartalmazhatja, úgy a jelenetbeállításnak is több válfaja lehetséges a narratív részek és a dialógus kapcsolata alapján, s hiba volna eltekinteni attól, hogy a narrátor jelenléte nemcsak a személytelen rendezői utasításokra korlátozódhat.²⁹

Az „auktoriális elbeszélő szituáció” fogalmának a bevezetését több módon is érheti bírálat, még akkor is, ha Stanzel teremtett alaknak gondolja ennek az ES-típusnak az elbeszélőjét. A narratív discours-on kívül ugyanis nem találhatunk olyan támpontot, amelynek a segítségével eldönthetnénk, mikor képvisel az elbeszélő olyan véleményt, amely feltétlenül a szerzőé, s azt sem állapíthatjuk meg pontosan, hogy az „auktor” kevesebbet, vagy többet tud-e mint az a szerzőtől elvárható lenne.³⁰ Talán még az sem túlzás, hogy egyetlen olyan művön kívüli dokumentumot vagy életrajzot sem találhatnánk, amely „felvilágosítást nyújtana az eseményekről vagy az elbeszélő eljárásról, mivel mindkettő fiktív”.³¹

Kételyre adhat okot, hogy Stanzel elméletében az elbeszélő módban a tudósító elbeszélés áll szemben a szcenikus ábrázolással, mert a nézőpont és az elbeszélői távolság figyelembevételével talán ez az egyszerű szembenállás újabbakkal, és akár *egymást keresztező* ellentétpárokkal is kiegészülhetne. Másfelől azt sem találjuk minden tekintetben meggyőzőnek, hogy ez az elmélet az így felfogott elbeszélő módot a „perszonális elbeszélő szituációhoz” rendeli, a tudósítást pedig az auktoriálishoz.

Talán nem teljesen alaptalan az a feltevésünk, hogy végső soron Stanzelnél mindkét oppozícióban – tehát az olvasóra irányuló módban, melyet az elbeszélő és az átélő szereplő, elmondás és megjelenítés reprezentál, illetve az ábrázolt valóságra irányuló perspektívában, ahol a fikcionális világot az elbeszélő ábrázolja vagy a szereplő átéli – a *külső* nézőpontú, elsődleges, kívülálló elbeszélő áll szemben az átélő szereplővel, vagyis már magának az elhatárolásnak az alapelve is kételyre adhat okot. Másfelől nem világos az oppozíció két válfájának a különbsége. A fenti

értelmezésünk szerint a *mód* felfogható a „tipikus elbeszélő szituációktól” független, általánosabb szembenállásként. Az elbeszélés jelentéstani alakzatainak – jelen pillanatban úgy látszik – legteljesebb rendszerezésében a mód a távolság problémáit is magában foglalja, amit a james-i hagyományt őrző kritika általában mint a bemutatás és elmondás ellentétét nevez meg, de Genette – egyébként helyesen – nem tartja szükségesnek, hogy ezeket a fogalmakat egy még átfogóbb kategóriába egyesítse, mint amilyen például az úgynevezett „tipikus elbeszélő szituáció” akronikus, de önmagában többé-kevésbé konzisztens modellje.³²

4. Átélt beszéd. Elbeszélt tudat

Vajon az átélt beszéd észlelhető-e abban az esetben, ha az elbeszélő (auctor) úgy rejtí el magát, hogy átveszi a fikcionális szereplők érzékelésmódját, hangját és kifejezőkészségét is?³³ Efféle kétely megfogalmazására adhat alkalmat az auktoriális–perszonális átmenet felfogása Stanzelnél.

Némi egyszerűsítéssel megkockáztatható az a feltevés, hogy a külső nézőpontú történetmondáson belül az átélt, közvetett belső magán-beszédben olyan „auktoriális elbeszélővel” állunk szemben, akinek elbeszélő énjét (erzählendes Ich) az a harmadik személy fejezi ki, akit elbeszélőként (als Erzähler) felléptet, vagyis az elsődleges elbeszélő mintegy az „átélő én”-be (erlebendes Ich) helyeződik át. Felfogásunk szerint éppen az kölcsönöz feszültséget, másodlagos jelentést az elbeszélt tudatnak ebben a formájában, hogy nézőpont (ki lát?) és elbeszélői hang (ki beszél?) elmozdításával átmenetileg elválí a közlemény a közlő korábban pontosan meghatározható személyétől, s éppúgy tartozhat az elsődleges elbeszélő, mint a szereplő beszéd síkjához. Ennek a „lebegtetett” narrációnak éppen a narrátor és a másodlagos elbeszélő *megkülönböztetése* az alapja, tehát nem jöhet létre „az

auktoriális elbeszélő perszonális médiummá való fokozatos átalakulásával”.³⁴

Ezekkel az enyhébb fenntartásokat is tartalmazó megjegyzésekkel kapcsolatban egyszersmind arra is figyelmeztetnünk kell, hogy Stanzel árnyalatok iránt is fogékony egységalkotó törekvése, rendkívül körültekintő eljárása a rendszer tartópilléreiként szolgáló gondolatok kifejtésében részint közvetlenül az adott tárgyra irányuló összpontosítást igényel az olvasótól, másfelől figyelemmegosztó képességet a távolabbra mutató értelemösszefüggések szemmel tartására. Emellett nem ritkán olyan fordulópontokra is bukkanhatunk nála az érvelés menetében, amelyek többnyire a korábban bemutatott megközelítések korlátaira is felhívják a figyelmet, s ezzel mintegy visszaható érvénnyel az értelmezés új horizontját nyitják meg az olvasónak.

Kifejtetlen ellentmondások jelenlétére Stanzel elméletében akkor mutathatunk rá – az eddigiekből talán kitűnhetett, ez elsődleges célunk semmiképpen sem lehet –, ha azonos szövegkörnyezetben egymást részben cáfoló megállapításokkal találkozunk.

Amennyiben helytálló az átélt beszéd kapcsán jelzett ellentmondás feltételezése, akkor azt sem könnyű eldönteni a szereplőkhöz tökéletesen hasonló elbeszélőről alkotott gondolatkörben, hogy abban az esetben, ha a szereplő nézeteit átélt beszéd közvetíti, s a „perszonalizált elbeszélő alak” (personalisierte Erzählerfigur) nemcsak egyes kifejezések átvételére, hanem egész jeleneteknek a szereplők tudatában való szemléltetésére vállalkozik, hogyan tudjuk megkülönböztetni azt az elbeszélőt, aki a szereplők igazi szócsöveként, vagyis tapasztalatuk és világnézetük hangjaként működik (etwa als die Stimme ihrer kollektiven Erfahrung und Weltanschauung)³⁵ attól a „perszonalizált elbeszélő alaktól”, akinek a megnyilvánulásai éppenséggel ironikusan értendők?³⁶ Az mindenesetre valószínűnek látszik, hogy Stanzelben is kétségek merültek fel ezzel kapcsolatban. Egyik közbevetett megjegyzése számunkra legalábbis némi elbizonytalanodást sejtet: „Ezt az interpretáció számára nagyon fontos különbséget ... nem mindig könnyű felismerni”.³⁷ Az átélt beszéd használata Stanzel szerint elősegíti a hétköznapi nyelvhez közeli stílus kialakulását, az elbeszélő nyelvének kollokvializálódását. Az olvasó szempontjából fontos jelfunkciója van ennek a jelenség-

nek, mert a kollokvialis nyelvi réteg jobbára perszonális, míg a választékosabb inkább egy auktoriális közvetítőt világít meg.³⁸

Ez a kérdés viszonylag könnyen megválaszolható Döblin *Berlin Alexanderplatz* című regényével kapcsolatban, de korántsem ilyen egyszerű a helyzet a századforduló novellái esetében. Nemcsak azért, mert az auktoriális elbeszélői nyelvhasználat ekkor sem egységes. A mai olvasó alkalmasint már azt sem döntheti el egykönnyen, milyen mértékben stilizált a narrátor beszéde, s azt még talán ennél is nehezebben, hogy a szereplők átélt beszéde kollokvialis vagy éppenséggel irodalmi nyelvhasználatnak tekinthető-e, s éppen ezért az auktoriális elem felerősödésének vagy a perszonális elem előtérbe kerülésének a nyelvi jelölése sem lehet ebben a formájában oly szembetűnő.³⁹

Használhatóbb szempontokat kínál a konkrét megközelítéshez Stanzelnek az a gondolata, hogy az auktoriális elbeszélőnek a megjelenése már kezdetét veheti a szereplők világában elfoglalt tartózkodási helyének utalásszerű rögzítésével.⁴⁰ Aligha kétséges, hogy ez a kevésbé látványos elbeszélői konvenció fontos része a színlelés retorikájának (rhetoric of dissimulation), mert arra szolgálhat, hogy elmossa a szereplő és az elbeszélő világa közötti határt.⁴¹

Azt az elbeszélőt, aki szemtanúként van jelen a történet színhelyén mint megfigyelő, Stanzel *nem központi én-elbeszélőnek* (der periphere Ich-Erzähler) nevezi, s legfontosabb feladatát a történet függővé tevésében (Mediatisierung), tehát a közvetettség megteremtésében látja.⁴² Ha a bevezetett fogalmat kissé talányosnak is érezzük, abban teljes mértékig egyetérthetünk Stanzellel, hogy ebben az esetben a szereplő világa valóban nem a klasszikus én-elbeszélő átélése révén, mintegy önmagában (an sich) jelenik meg, hanem a tanú-elbeszélő észlelése közvetíti azt, s ő magától értetődően egy bizonyos távolságból szemléli az eseményeket.⁴³

Talán nem teljesen alaptalan az a feltevés, hogy ebben a narratív helyzetben maga az elbeszélői szerep ha lehet még összetettebb, mint a hős által képviselt tényleges szerep, s voltaképpen az így létrejövő feszültség révén válik nézőpont és beszéchélyzet bonyolult összjátéka a jelentésszerkezet fontos elemévé.⁴⁴ Érdeemes hozzáfűzni ehhez még azt is, hogy az észlelő személyiség és

a szereplő közötti távolság a „fokalizált” elbeszélésben (G. Genette) még összetettebb viszonylatrendszer megteremtését teszi lehetővé.⁴⁵ Ha a nem központi én-elbeszélő – tehát nem az a történet középpontjában álló főhős, aki egyben az én-elbeszélő – részletezőn adja vissza a szereplők dialógusait, csaknem teljesen elvész ennek a különleges elbeszélő helyzetnek a közvetítő jellege (Medialität), s kialakul a közvetlen jelenetező ábrázolás benyomása, vagyis az olvasó látómezejéből kikerül az elbeszélő.⁴⁶ Stanzel hibaként rója fel a párbeszédes jelenetek önállósodását, mert „Az én-elbeszélés szerzői elbeszéléssé válása (Auktorialisierung) bizonyos értelemben a szerzői elbeszélő perszonalissá való átalakulásának (Personalisierung) az ellenpárja”.⁴⁷ Nem állítom, hogy mindezek Stanzel rendező elve szerint nem függenek össze, de talán közvetve a fenti ellentmondás feltételezésével is azt a sejtésünket igazolhatja a szerző, hogy a jelenetező ábrázolásnak korántsem lebecsülhető a szerepe az auktoriális elbeszélői helyzetben, mint ahogy ezt már hangsúlyoztuk az átélt beszéddel kapcsolatosan, ami pedig a dialógusok önállóságát illeti, ellenvetéseinket, kételyeinket részletesen is kifejthettük az úgynevezett drámai novella prózapoétikai megközelítésében.

Némi egyszerűsítéssel talán még az az elméleti következtetés is megfogalmazható, hogy az átélt beszédnek és a perszónális elbeszélői szituációnak az ilyen szoros összekapcsolása sem látszik indokoltnak, mivel még az első személyű beszédhelyzet sem zárja ki az „erlebte Rede” megjelenésének lehetőségét, miként azt Kaffka Margit: *Színek és évek* című regényének emlékeztető mélyülő részletei is tanúsíthatják.⁴⁸ Az elbeszélő ugyanis saját eltávolodott énjét is átélheti, s ekkor hasonló viszonyt feltételezhetünk az elbeszélésben részt vevő „személyek” között, mint amilyen a harmadik személyű beszédhelyzet és a belső nézőpont társításával létrejön.

Kérdéseket vethet fel az az érvelés, mely szerint ez a kettős nézőpont az én-elbeszélésekben azért nem valódi perspektíva-megosztás, „mert az elbeszélő én végül is »személyében« azonos, és az is marad az átélő énnel”. („denn das erzählende Ich ist und bleibt schließlich mit dem erlebenden Ich doch »in persona« identisch” 280.) Talán az a megkülönböztetés is alaposabb narratológiai mérlegelést igényelhetne, amelyben a beszédvisszaadás

szerepének tekintetében nincs különbség az elbeszélés ő- és én-formája között, a gondolatvisszaadásra nézvést viszont az elbeszélés két eltérő válfajaként kell szemlélnünk őket.⁴⁹

Felfogásunk szerint az elbeszélésmód elégséges feltételeket biztosít arra, hogy együtt szemléljük az elbeszélő reprezentánst, az elbeszélés módozatait, alakjait és fokozatait. Az elbeszélő szituációt, vagy narratív instances-t (Benveniste) pedig – bármennyire is egyszerű megoldásnak látszik ez a felosztás, bár reményünk szerint talán már eddig is elég sok érvet sikerült felsorakoztatnunk az alkalmazhatósága mellett – felfoghatjuk úgy is, mint a *nézőpontot* képviselő személy és az elbeszélő folyamatként, narrációként értett kijelentés (énonciation) alanyához való viszonyt kifejező – a személlyel szemben kevésbé pszichológiai színezetű – *hang* kapcsolatát.⁵⁰ Ez a felosztás magában foglalja „a narráció és elbeszélés, valamint a narráció és a történet közötti viszonyokat” is.⁵¹

5. Narrátori szerep. Tárgyiasság

Szerfölött kockázatosnak látszik minden olyan vállalkozás, mely az elbeszélő discours-tól függetlenül és valaminő időtlen befogadói nézőpontból poétikai értékkel ruházza fel a jelentéstani alakzatokat, s ennek megfelelően például az elbeszélői magyarázatot vagy a személytelen narrátori elmélkedést a megállapított érték-rangsor szerint a legalsó, vagy éppenséggel a legmagasabb szintre helyezi. A *tárgyiasság* fogalmán a későbbiekben nem a szó köznap-i értelmében vett tárgyilagosságot, vagy távolabbi képzetkapcsolással a tárgyias költészetnek valaminő szépprózai szemléletformáját értjük, hanem a történetmondásos szövegek egy meghatározott tulajdonságát. Közelebbről a beállításnak („stance”) azt az esetét, amikor a discours keretében található elbeszélésben (récit), tehát ahol a beszélő jelenlétének jelzéseit, s magát az elbeszélést mint tevékenységet a legkevésbé érzékeli az olvasó –

vagyis az ókori poétika meghatározása szerint annak elbeszélésében, ami maga nem beszéd –, a narrátor tartózkodik az elbeszélésbe illesztett fejtegetésektől, összehasonlítástól, értékeléstől, a kifejezett (jelölt) logikai kapcsolástól.

A tárgyiasság önmagában nem értéktényező. Az adott mű egészében betöltött tényleges szerepe következtében nyeri el jelentését és értékét. Ennek megfelelően aligha vonható kétségbe különösen a századforduló lélekábrázolására gondolva annak az észrevételnek a jogossága, ha eltekintünk általános, értékelő jellegétől, hogy az elbeszélés szövetébe tartozhatnak „az olyan szerzői kommentárok, amelyek nem közvetlenül a külső történet vagy a scenikus környezet, hanem a lelkiállapotok, hangulatok és viszonyok tájain szituálják a történetet”.⁵² Módszertani szempontból is fontosnak látszik számunkra ez a megállapítás, mert alkalmat ad két egymást kiegészítő elbeszéléselméleti következtetés megfogalmazására.

Úgy látszik a poétikai kategóriáknak sincs az értelmezett művektől elvonatkoztatottan önmagukban vett feltétlen értékük. Lássuk csak, mire is lehet itt gondolni!

Elméleti szempontból azt a felfogást tekintjük irányadónak a szerző fogalmának értelmezésében, mely szerint „nem szabad összekevernünk a szerepet a szereplővel, aki eljátssza”,⁵³ vagyis a szerző nem azonosítható a narrátorral, mint ahogy a címzett (narrataire) sem a valóságos olvasóval.⁵⁴ Történeti-poétikai látószögből sem gondoljuk ezt másként, de olykor egyes szövegek közelebbi vizsgálatában, az adott poétikai szemléletforma jellegének a meghatározásában furcsamód mintha kifejezőbb volna egy-egy pontatlan elméleti kategória, például a „mindentudó” elbeszélő a jóval körülményesebb, ám szabatosabb – de korántsem ellentmondásmentes – megnevezésekhez képest, mint amilyen hozzá talán a legközelebb álló lehet, mondjuk Chatman-nél a szöveg előterébe kerülő narrátor (overt narrator) vagy Booth-nál a nem dramatizált narrátorok (Undramatised narrators) különböző típusain belül az öntudatos narrátorok (Self-Conscious Narrators) valamelyike, ha a bonyolultabb osztályozásokat ezúttal említetlenül is hagyjuk. Éppen ezért a tárgyiassággal összefüggésbe hozható „objektivitás” szerfölött messzire vezető értelmezésében helyesen tesszük, ha elhárítjuk a kísértést, és egy helyt-

állónak látszó felfogáshoz kapcsolódunk. Ebben az értelemben az elbeszélő helyzet alaptípusai szerint „vagy a történetmondóra, vagy szereplőre vonatkozik az első személy ... az előbbi lehetőséget nevezhetjük szubjektívnek s az utóbbit objektívnek”.⁵⁵ Elbeszélő és szereplő viszonyának a szempontjából a „szubjektív elbeszélő a szereplőnél többet, az objektív viszont kevesebbet tudhat a történetről”.⁵⁶

Ha érvényt akarunk szerezni annak az alapelvünknek, hogy az irodalmi mű értelmezett formában létezik, ezúttal sem tekinthetünk el a befogadás viszonylatától. Az olvasó által végzett szövegalkotó tevékenység iránya szerint az ábrázolt események objektív vagy szubjektív ismeretét különböztethetjük meg az érzékelés útján szerzett információ-típusok alapján. Korántsem közömbös ugyanis, hogy az olvasó mit tüntet ki érdeklődésével: elsősorban arról tájékozódik-e, *amit* az ábrázolt eseményekben érzékelünk, vagy éppen arról, *aki* mindezt érzékeli.⁵⁷ Úgy látszik, a századfordulón voltak kritikusok – később idézzük őket –, akik mindkét információ iránt egyforma érdeklődést mutattak, bár érdemes hozzáfűzni ehhez még azt is, hogy természetesen az olvasás történetiségét szemmel tartó kutató sem tekinthet el attól a helyzettől, amelyben a századforduló kritikáit értelmezi, tehát „a jelen integráló horizontjától”.⁵⁸

Az értékelésnek sem mond ellent a tárgyiasság, mert az sem kétséges, hogy bármelyik formáját is vesszük számításba, az ítéletnek nem kell közvetlen kifejezést nyernie, a lélektani elbeszélésben pedig nem is kívánatos az egyértelmű állásfoglalás, ugyanis „az allegorikus magyarázat és a szereplő belső megközelítése kölcsönösen korlátozza egymást”.⁵⁹ Mindez persze nem jelenti szükségképpen azt, hogy az értékelés közvetettebb művelére kizárólag az a covert narrator vállakozhatna, aki „elrejtí magát a szereplők mögött”.⁶⁰ Az olvasó következtethet az értékelés jellegének a „magukat” természetesnek mutató lélektani folyamatok, az egymásban tükröződő tudatok, értékszerkezetek és a narrátori elrendezés elvontabb módszeréhez folyamodva is.⁶¹

A tárgyiasság fogalma tehát korántsem zárja ki az elbeszéléshez fűzött értelmezést, mivel az bizonyosnak látszik, hogy megvalósíthatatlan feladatot jelent az író számára a beavatkozásmentes narráció, ha szereplőt léptet fel történetmondásos szöve-

gében, ugyanis az objektivitás tiszta megvalósulása esetén egyáltalán nem hatolhatna be a főhős gondolkodásába, sőt még leírásaiban is tartózkodnia kéne bármiféle értelmezéstől.⁶²

Az eddigiek során erőteljesen hangsúlyoztuk, hogy a szereplők belső megközelítését elválaszthatatlannak gondoljuk a külső nézőpont jelenlététől, mert ez teszi lehetővé a belsőbe való átlépés révén az elbeszélt tudat megjelenítését. Ezzel kapcsolatban legfeljebb azt a megszorítást tehetjük, hogy egyes értelmező közösségekben talán kevésbé látszik hitelesnek az elbeszélés *valamennyi* hősének szándékaiba betekintő narrátori szerep.

Arról sem szabad azonban megfeledkeznünk, hogy alkalmazhat az író olyan – az elbeszélés előterébe kerülő – overt narratort is, a századfordulón találhatunk erre példát, akinek értelmező szavai és verbalizált gondolatai a megjelenítő ábrázolás és leírás mellett másodlagos szerepűek, de még ebben az esetben is fontosabb a jelentésszerkezet szempontjából a hősök közvetlenül visszaadott megnyilatkozásainál az, ahogyan a szereplők tudata *a narrátor közvetítése révén* elének tárul.

VII.

TÁRGYIAS LÉLEKRAJZI NOVELLA A MAGYAR SZÁZADFORDULÓN

A Hét kritikusai szerint a századfordulóra a „pszichológiai olvasás” ideje érkezett el. Az emberi sorsokat egzisztenciális mélységükben megragadó művek újfajta recepcióss beállítódást feltételeznek. A korforduló olvasója immáron „emberi voltunk szerint való megértését keresi” a könyvekben – írja Ignotus.¹

A század első évtizedének a végén az „összetett dallamvezetésű”, polifonikus novellát tekintik a komoly elmélyedés új irányának A Hétben. Az intellektuális elbeszélést Cholnoky Viktor szerint a „léleknézése, a belső ember iránt való érdeklődése” különbözteti meg a múlt századi epika tradíciótól, továbbá az, hogy az elbeszélői autonómiához kötött passzív olvasói magatartás helyett a műértelmezés új szemléletformáját hívta létre: „ma már Magyarországon is becsültebbek azok az írók, akikkel disputálhatunk, véleményt cserélhetünk, mint azok, akik elmondva meséjük, felszabadítanak attól, hogy továbbra is rájuk gondoljunk”.²

Péterfy korábban nemegyszer kétségbe vonta a klasszikus, pontosabban a kortársi szóhasználat értelmében vett *autochton szerzői* elbeszélőforma lélektani befogadóképességét és epikai hitelét, az előrehaladó, racionális folyamatszerűségről és motivációs rendről, a központi szerepű, mert világlépképhordozó metonimikus történetvezetésről mégsem mondott le: „a meséknek van egy tisztán körülírt középpontja: megvannak világos előzményei s lélektani fejleményei úgy, hogy ha mindezt bár néhány szóval is kiemeljük, az elbeszélés értéke felől tájékozva lehet az olvasó”.³

A rövid, szaggatott, többet gyaníttató, mint elmondó írói jellem-

zést éppoly hibának látta, mint a tárcaszerű könnyűségre törekvő alakrajzot. Az „auktoriális” elbeszélőforma szerzői kommentárjaiban megjelenő pszichológia azonban Péterfy szemében „esztétikai excursus”. Az író „mindentudósága ... bántja a valószínűséget”.⁴ A „szöveg közé nyomtatott magyarázat” nem mélyítheti el a jellemrajzot.⁵

Péterfy a belső, lelki történések megjelenítésére a kívül és felül álló autochton-értelmező elbeszélői pozíció helyett alkalmasabbnak tartotta az érzelmi-lírai beszédhelyzetet: „ily tárgyról igen ajánlatos az úgynevezett én-regény alakja, hogy tudniillik a hős maga beszéli el történetét. Az elbeszélés ily alkalommal sokkal hatásosabb lesz, a tapasztalatok anyaga és közlése nyer igazságban”.⁶

Ambrus valamennyi lélekábrázoló novellájára éppen nem jellemző, de A Hét felfogására mégis jó példa lehet az, ahogy az elbeszélő epikus látásmódját elemezte: ritka a magyar literatúrában az olyan író, mint Ambrus, „aki alakjaira soha olyan gondolatváltozást nem erőszakol rá, amely az író személyes hatás eszköze csupán, vagyis nem lesi meg őket, amikor nem szereplők többé”, mégis az olvasó, mintha biztosabban tudná olyankor is, amikor „az írójuk nem teszi hozzá ... most könny szárítja arcukat”, hogy sírnak.⁷

A korforduló novellairodalmából kitűnik, hogy a századvégi ember a korábban abszolútnak tekintett vallási, általános etikai és nemzeti értékekkel elveszítette a közvetlen kapcsolatot. Az egyén tudatán túlnövő, és azt a közösen átélt élet egységébe fogó lelkiállapotok ábrázolásában többnyire a transzcendentális hajléktalanság élménye szólalt meg. Eltávolodott az író a 19. századi racionalista poétikák historizált emberképétől és típusalkotó jellemábrázolásától, tehát nem a korviszonyok, a mentális struktúrák megjelenítésének, hanem az esetlegesség érzetétől áthatott valóságtudat, életérzés és léthangulat kifejezésének, a személyiség pszichikai valóságának rendelte alá az epikai szerkezet elemeit.⁸ Az emberi viselkedés formáit tanulmányozó múlt század végi író a jellemet már nem alkothatta meg az ideális etikai normákat képviselő „mindenható” narrátor pozíciójából, ennek ellenére a viszonylagosság élményétől meghatározott tudattörté-

neti korszakban is fel kellett vetnie a szabadság, az erkölcsi felelősség, az igazság, a bűn és erény legalapvetőbb kérdéseit.⁹

Általános érvényű magatartásnormát a századvég már nem alakíthatott ki. A legkülönbébb etikai szemléletformák éltek egymás mellett: a vallásos világgép megnyugtatóan zárt, harmonikus értékrendszere és a népnemzeti klasszicizmus erkölcsi világrend eszménye a szabad akaratot megkérdőjelező pozitivizmus természetelvű moráljával, a dekadens áramlatok etikai relativizmusa a naturalista irodalom determináció-tanával és fiziológiai jellemfelfogásával, a nyersen hasznosságelvű, erőszakosan egoista hétköznapi erkölcs az ideálisan érdektelen szecessziós álomfilozófiával, a társadalmi környezet magatartásnormáihoz alkalmazkodó polgári morál a szerepeket elutasító egyéniség személyiségetikájával.

A lélekelemzés feladatára vállalkozó századvégi írónak az ok-sági összefüggések végtelen sorával kellett szembenéznie, s ennek megfelelően fel kellett adnia „mindenható” elbeszélői pozícióját, a racionalista poétika magabiztos emberszemléletét, hézag-talan motivációját és önhitt moralizmusát.¹⁰ Az etikai, lélektani ellentmondásokat már nem modellálhatta a romantika kontrasztos szemléletével. A lelkiismeretből fakadó személyiségkonfliktust a belső tapasztalatok felől közelítette meg. A tárgyias lélektani novella narrátorának személyiségfelfogása nem a narrátori közlésekben nyilvánul meg, hanem az alakok belső felépítésében kap szerepet. A külső körülmények, a szereplő viselkedésének és a vele kapcsolatos eseményeknek az elmondása, a lelki-állapotok bemutatása a belső konfliktusokkal lép kölcsönhatásba. A személyiség rejtett dimenzióit, a magatartás, a viselkedés belső indítékait, a jellem mélyszerkezetét a tárgyias lélekrajzi novella ragadhatta meg korszerűen a század végén.

Mármost, ha a lélekelemző szépróza értékesebb változatának az epikai tradícióhoz való kapcsolódására vetünk egy pillantást, azt láthatjuk, hogy mindenekelőtt a drámaivá hangolt anekdotikus prózahagyománytól, és az érdekes történetet fordulatosan elmesélő klasszikus novellaformától távolodott el, s a korforduló megváltozott emberképének és új létmagyarázó elveinek a jegyében átértelmezte az epikai alaptényezők jelentésképző szerepét.¹¹

Drámai életjelenetezésre komponált előtér szerű narratív egységei a hőst létében mutatják meg, tehát a szubjektív elbeszélés értelmező reflexiói és közvetlen jellemzése helyett az objektív jellemábrázolás poétikai hatásformáit juttatják érvényre: a szereplőkben végbemenő lelki átalakulásra mindenekelőtt az egyenes beszédben visszaadott dialógusokból következtethet az olvasó.¹² A fordulat nem a cselekmény szintjén következik be, hanem a hősök gondolkodásában, szellemi, lelki átváltozásában.¹³ Az elbeszélői szövegek mögé húzódó narrátor nem avatkozik be a lélektani folyamatokba, a belső sík átfordulását eredményező esemény előzményeinek és körülményeinek árnyaló bemutatása és sokoldalú motiválása helyett a párbeszédhelyzet körülményeinek a leírására szorítkozik.¹⁴ Az alakok gesztusaira és a helyzetrajzra összpontosító objektív narráció tehát nem motiválja, hanem csak sejteti, sugalmazza azt a belső lelki történetet, amit a novellában egy jelképesen elszigetelt történet sor hordoz.¹⁵ (Petelei: *A könyörülő asszony*, Székek, Balogh Eszti elment, Gozsdu: *Spleen, Nirvána*, Herczeg: *Jancsi mamája*, Ambrus: *A szegény Király Feri*, *Az igazi Tél*, *Párják*, *Temetőben*)

Az eltorzított formájában tovább élő eszményítő realizmus kánonját elutasító kortársi kritikusok megsejtették a századvégi lélekábrázolás nézőpontjának elmozdulását.¹⁶ Érzékenyen jellemezték a tárgyias lélekrajzi novella szembeeső vonásait: az epikus helyzet és a novellaszituáció élénk drámaiságát, a rejtőzködő elbeszélői perspektíva beállításait, amely „magyarázat nélkül, úgy tárja fel az alakok lelkét, hogy az olvasó elejtett szavakból, látszólag véletlen apróságokból, pár szavas epizódokból önmaga jön rá arra a megismerésre, és önmaga konstruálja meg annak a lelki folyamatnak a képét, amelyet az író meg akar mutatni” – írja Osvát.¹⁷

A történet szerű jelentésalkotástól eltávolodó tárgyias lélekrajzi novellának a századelőre egy másik szembeeső jellegzetességét is felismerték. Ennek az eljárásnak a lényege abban mutatkozik meg, hogy az összefüggően elbeszélő, oksági rendben kibontakozó epikus folyamatba gyakran olyan hasonlatvivő szerepű, érzelmek és gondolatok metaforájaként működő cselekményelemeket iktat az író, amelyek viszonylagossá teszik a céllevő történet sorban kibontakozó metonimikus jelentést, más szóval a

külső cselekmény, a hasonlóságon alapuló asszociatív jelentéstársítással, a hős lelki történetének a hordozójává válik.¹⁸ Bíró Lajos novelláskötetének a megjelenése alkalmából egyik kritikusa azt fejtegeti, hogy az író „történetei belső, kulisszák mögötti, a lélek titkos fiókjaiban történő történetek.” A novelláknak rendszeren két cselekménye van, „egy külső, érdekes, izgalmas, s egy ennek sorai közt végbemenő, s elhallgatottságában is beszédes, belső, igazi”.¹⁹

A tárgyias lélekrajzi novella írója a lelki történet megjelenítésében, a szereplők tudatának leképezésében a belső nézőpontokat érvényesítette, tehát a narrátor autonómiájához kötött elbeszélő-forma szubjektív ítéletalkotása helyett különféle értékrendszereket tükröztetett egymásban.²⁰ Tartózkodott a „mindenható” elbeszélő összefoglaló jellemzéseitől, a novella narratív szerkezetéből fokozatosan kiiktatta az ellentmondásokat feloldó „autochton szerzői” tudatot, s ily módon az olvasót saját megfigyelőképességére utalta.

1. Történeti-poétikai elemzés

Szándékoltan olyan író műveit választottam ezúttal a lelki élet megismerésére vállalkozó századvégi novella egyik korszerű fejlődési tendenciájának a szemléltetésére, akit történeti-poétikai szempontból – irodalomtörténet-írásunk csaknem egybehangzó ítélete szerint – a lélekábrázolás tekintetében sem a formaújítók, hanem – kortársaihoz mérten is – az elavultabb szerzők között kell számon tartanunk. A prózapoétikai nézőpontú elemzés némileg új megvilágításba állíthatja Gozsdu – kiváltképp tételszerűségük miatt kárhozottat – lélekelemző novelláit.

A liberális antropológia historizáló emberképét és a természetelvű társadalomfelfogást magukénak valló múlt századi írók világértelmezése olyan szereplőket keltett életre, akikben kortendenciák öltöttek alakot.²¹ Az emberi létezés külső feltételeit meg-

határozónak gondoló személyisége alapján teremtett hősmodell belső világának a rajza végső soron a szociális környezetben, a történelemben gyökerezett.²² Háromnegyed évszázad irodalomtörténeti értékelése állítja egybehangzóan, mily erős hatással volt a naturalizmus Gozsdu Elek novellairó művészetére.²³ Gozsdu műveinek tematikus anyagában valóban kimutatható az irányzat filozófiai orientációja. Az evolucionista tanokra, a fennmaradásért folytatott küzdelemre, a kései pozitívizmus világképére gondolunk itt elsősorban, de az említett művészeti áramlat stílusát, írói gyakorlatát, a determinista okozatiság elvét nem követte alak- és cselekményformálásában. A gépies okságfelfogástól eltávolodó írói világkép individuum-értelmezése az elkülönült emberi egzisztencia válságának mélyebben rétegződő okait a személyiség érzelmi, tudati dimenzióiban is kutatta.

Észrevétlen és értelmetlenül aláhulló sorsokról volt a legtöbb mondanivalója. Kiábrándult, nihilbe süppedt, akarat nélküli szereplői a lassan múló időt, a céltalanná vált létezését érzik tehernek. Gozsdu Elek megannyi változatban örököltette meg az elveszett objektivitás élményét átérzők szomorú, rezignált élethangulatát, kiváltképp a természeti kiszolgáltatottság, a biológiai meghatározottság félelmet és szorongást kiváltó elméletein felülemelkedni nem tudó eszmélkedők magányát, kétségbeejtő helyzettudatát. A reménytelenség örvényébe rántó természetelvű világkép morális számvetésre készítette Gozsdut. A gépies determináció tehetetlenségre kárhozható filozófiájával szembeni kételye jut kifejezésre abban a szenvedélyes érdeklődésben, amellyel a magukat betegnek, eszmei világfájdalomban szenvedőnek tudó, akaratgyenge emberek felé fordult, s amilyen következetességgel feltárta dekadenciájuk, melankóliájuk lélektani okait.

A „mindentudó” történetmondó auktoriális leíró-elbeszélő módszerével szemben a *Spleen* (1896) és a *Nirvána* (1896) című novellájában dramatikus jelenetegységekre alapozta a belső történet megjelenítését, s a szereplők tudatának leképzésében a belső nézőpontok érvényesítésére törekedett. Gozsdu dimenzió-váltogató módszere a narrátor autonómiájához kötött elbeszélőforma szubjektív ítéletalkotása helyett különféle értékrendszereket tükröztet egymásban, tehát közvetett elbeszélésével az objektív módszerű tárgyias lélekábrázoláshoz közelített.

Novelláiban a hősök elbeszélői szövege mögé húzódó szerző jelenléte alig érzékelhető: nem lép közbe, nem vezeti az olvasót, narratív közlésekkel nem világítja meg a belső kapcsolatok rendezőelvét. Gozsdu narrátora kívül és felül álló elbeszélő pozícióba helyezkedik formálisan, de a reflektorok megszólaltatása után tartózkodik a szereplők perspektívájából megjelenített belső történet összefoglaló jellemzésétől. Egymást keresztező okok és összefüggések bonyolult hálózatszerkezetében mutatja be a lelkiállapotoktól függő gondolkodás torzító egyszerűsítéseit. Megszünteti az egyeduralkodó elbeszélői nézőpontot, fokozatosan kiiktatja novelláinak narratív szerkezetéből az ellentmondásokat feloldó autochton szerzői tudatot, s ennek megfelelően saját értelmező tevékenységében is a megismerés szemléletformáját radikálisan átalakító viszonylagosság konstruktív elvét juttatja érvényre. Olykor bepillant a szereplők érzelmeibe, de lényeges összefüggéseket homályban tart, ily módon, s a drámai életjelenetkezés révén a valóságos közvetlenség illúzióját kelti. A dialógushelyzeteket minimális narrátori jelenléttel, közelségszerűen, a rejtőzködő megfigyelő nézőpontjából mutatja be. Megszünteti a könnyen felismerhető implikált szerzői távlatot, következőképp a történetbefogadót saját megfigyelőképességére utalja, s így az olvasó is mintegy a narrátorral együtt építheti fel a szövegvilágot.

A századvégen átalakuló novellaforma más lényeges vonásai is megfigyelhetők Gozsdu lélekábrázoló novelláin. A belső lelki tartalmak megjelenítésének korszerű szemléletmódját és műfajváltozatát előlegezi azzal is, hogy a külső történetegységeket megfosztja a mozgalmasságtól, és szcenikusan ábrázolja a fabulát, l'*histoire*-t alkotó „mag-eseményeket”.²⁴ Állóképszerű helyzetrajz uralja novellájának előterét. Érzelmek és gondolatok metaforikus alakzataként működő miliőrajzaival eltávolodik a metonimikus építkezésű szövegalkotástól. A cselekmény okozati logikájára alapozó motiváció szerepét nála a leírás veszi át, tehát a belső sík átfordulását nem fabuláris elem biztosítja Gozsdu lélektani novellájában.²⁵ Közvetlenül az alakok szemszögéből érzékelheti az olvasó az ábrázolt tárgyiasságok rétegét, amely a szereplők tudattartalmait hordozza. A metaforikus leírás jelentéstranzformáló hatására a történet fölötti szabad motívumok a szöveg mélyáramának sodrásába kerülnek.²⁶ A korlátozott érzé-

kelésű reflektor „látomásos lélekállapotát” vizuális észleletei vetítik elénk.²⁷

Egzisztenciális válságról, eszmei csalódásról, kiábrándulásról, elhatalmasodó kételyről és kétségbeesett törvénykeresésről adnak hírt az arisztokrácia önpusztító idegéletét, létfilozófiai szomorúságát, életfájdalmát és dekadenciáját megörökítő elbeszélései. (*Nirvána, Spleen, Napraforgó, Gritti, Őszi eső*) Gozsdu megjelenítésében a századvégi magyar arisztokrácia nem azonos az a beszűkült tudatvilágú, megújulásra képtelen, történelmi szerepét eljátszó réteggel, amelyet az ancien regime elszánt ellenfele, a korfordulón nálunk is jól ismert Taine olyan szenvedélyesen ostromozott. Személyiségválsággal küzdő, válaszút elé került szereplőit lelki érzékenység, létélmények iránti fogékonyság jellemzi. Képesek élethelyzetük feszültségét drámai felfokozottsággal megélni. A novelláíró Gozsdu olyan rossz lelkiismerettől szenvedő, életkudarcukra ráeszmélő alakokat vonultat fel műveiben, akik a nihil, az üresség, a semmi partjainak közelébe sodródtak. A lélekelemzés művészeinek figyelmét mindenekelőtt az arisztokraták világnézeti keserősége kötötte le, magatartásmódjuk és mentalitásuk természetrajza foglalkoztatta elsősorban.

Sajátos történeti értéket is magukba rejtenek ezek a novellák, hisz irodalmunkban elvéve találhatunk csak olyan műveket, amelyek szociológiai hűséggel és pontossággal örökítenék meg e társadalmi réteg életformáját, értéktudatát, szokásrendjét és ízlésvilágát. Miliórajzai történeti-poétikai nézőpontból is kitüntetett figyelmet érdemelnek: századvégi prózaepikánk újító törekvéseit jelzik. Gozsdu átértelmezi a környezetfestés hagyományos szerepét. Novelláiban a háttér nemcsak arra szolgál, hogy kiemelje a hőst, hanem tetteinek rugóit, lelki reakcióinak okait is megvilágítja, tehát a jellemzés és a lélekelemzés függvénye. Az író teljes autonómiájú hatástényezővé avatja műveiben, kiváltképp a *Spleen*ben a leírást, a belső terek látványát, a hősök életét keretező enteriört.²⁸

Kanut István jellemrajzának keretében, a *Nirvána* folytatásaként is felfogható novellájával, a *Spleennel*, az elbeszélés címében, s a Baudelaire-től vett mottóban is jelzett nehezen megfogható hangulat, a századvég kiábrándultjainak lelkét lassan

pusztító tárgyaltalan bánat, egyetemessé nőtt unalom, mindent átható életundor megjelenítésére vállalkozott.

Megkapó pszichológiai hűséggel mutatja be a novella főszereplőjét, aki a szó eredeti értelmében melankóliával eljegyzett ember. Orvosa azért nem segíthet rajta, mert kedélyének elborulása nemcsak a testét támadta meg, hanem a szellemét is. A hiábavalóság érzete keríti hatalmába: „mindenre kiterjedő és mindenén túlmutató egyensúlyzavarban szenved”.²⁹ A köznapi élet törvényein felülállónak képzei magát. Kétségessé válik számára valamennyi érték: oktan szenvedésnek, eleve kudarcra ítélt küzdelemnek tűnik fel előtte az élet. A földi dolgok elveszítik fontosságukat, megszűnnek számára létezni. A saját sorsára rálátó melankolikus grófon a létezés értelmetlenségének tudata hatalmasodik el. Közönséges komédiának, kiábrándító színjátéknak gondolja az életet. Erőt vesz rajta a levertség, a testi szenvedés, az érzéken átélt hangulat, a sorsszerű magárahagyottság, a menthetetlen kudarc érzete. Lét és nemlét határán áll: véget kell vetnie köztes, sehová sem tartozó állapotának, metafizikai ott-hontalanságának, ezért sejlik fel előtte a szenvedéstől megváltó halál gondolata. Menekül a nappali világtól. Gyengének, erkölcsi értelemben is romlottnak, méltatlannak ítéli magát, ugyanakkor nyomorultnak és szerencsétlennek is, mert a hiány, az elemi boldogságtól való megfosztottság érzése borítja el. Magánya feloldhatatlan. A láthatatlan dolgok birodalmába, a létezés belső rejtélyeibe nem kíván bepillantani. Mély kétségbeesése öngyilkosságba kergeti.

Műfaji értelemben sajátos elbeszélésnek tekinthető a *Spleen*, mert nagyszerkezete modern prózaformákat előlegező reduktív poétikai eljárásokra alapozott novella jellegű narratív egységek-ből épül fel. A történetelvű szövegalakítás belső kohézióját biztosító epikai alapténycző, a külső cselekményelem benne a hasonlat szerepét tölti be: alapvetően fogalmakkal kifejezhetetlen élethan-gulatot, létállapotot közvetít. Az élettől búcsúzó, halálra készülődő Kanut István belső, lelki történetét, utolsó látogatásainak metaforikus cselekménysora hordozza. A halál sejtelmétől megérintett gróf megtartó bizonyosság után sóvárog, ezért keresi fel eltékozolt életének jellegzetes színtereit, de sehol nem talál menedékre, mindenütt éreznie kell feltartóztathatatlanul közeledő

végzetét. Kegyetlen búcsút vesz asszonyaitól, megalázza, durván eltaszítja magától grófnő szeretőjét, majd könyörtelenül leszámol kitartott kedvesével, végül mindent átható életundora elől a halálba menekül.

Elbeszéléséből szinte kiiktatja Gozsdu a narrátort, a történetmondó egyetlen alkalommal sem kerül a szöveg előterébe, közvetlenül alig érzékelhető a jelenléte. Dialógushelyzetek szcenikus megjelenítései és leírások helyettesítik a személyiséget érintő fordulathoz vezető lelki folyamat rajzát, melyben a novellahagyomány árnyaló megoldásainak jelentéktelen szerep jut. A szubjektív elbeszélés jellegzetes eljárásait, a szereplők érzelmeibe bepillantó narrátor összevonó, elmondó jellemzését, a cselekményelemekhez fűzött kommentárt, elemző szerzői reflexiót elvértve alkalmazza Gozsdu a *Spleen*ben. Formálisan „auktoriális” elbeszéléspozíciót vesz fel, a reflektorok szólamait irányítja, de az autonóm narrátorral szemben nem rendel a szereplő közleményei fölé kitüntetett elbeszélői nézőpontot. Megszóllaltatja a hősoket, de nem teremt olyan implikált szerzői távlatot, amely a mű minden jelentésrétegét hiánytalanul értelmezné.

Kanut István öntudatra ébredésének folyamatát, az öngyilkossághoz vezető drámai felismerések összefüggéseit mindvégig a szereplő tudathorizontján belül maradó nézőpontból láttatja az elbeszélő. Enteriőrjeivel, végtelenül árnyalt, részletező leírásaival megszakítja a metonimikus elvű epikai szerkezet folyamatszerűségét, nem fabuláris jelentésszervező eljárásával viszonylagossá teszi a cselekményszintű szövegépítkezés zárt oksági rendjét, a történetyszerű értelmezést. A jelentést sugalmazó leírás voltaképpen az elvontat és konkrétat jelentéstani társítással összekapcsoló metaforikus elbeszélői reflexió szerepét tölti be Gozsdu novellájában. A racionális szerveződésű epikai szerkezetbe látszólag kötetlenül illeszkedő narratív elemeket, leírásokat elszigeteli, s ezáltal a metaforikusan megformált képek jelképi jelentésbővülését éri el. A metaforizált szövegegységekben felbukkanó szabad motívumok a célelvű történetssorban tárgyasulós közvetlen jelentés absztrahálásával nyerik el értelmüket.³⁰

Gozsdu novellájában a környezet magán viseli a szereplő karakterjegyet: Kanut István beteg lelkületét a józan építkezés megszokott formáitól elütő palotája, Roxáné grófnő kéjvágyát

budoárjának élvezeteg pompája, a gróf fizetett szeretőjének ásitó ürességét közönséges ízléssel berendezett hálószobája. A *Spleen* mindenik színtere Kanut István múltjának hordozója, személyiségének a képét tükrözi. Érzéki megfigyelése tehát metaforikus értelmű, rejtett önvizsgálatot jelent. A szenzuális tapasztalat juttatja rendre lélektani felismerésekhez a főhóst, tehát a történet előrehaladását nem fabuláris elem biztosítja a *Spleen*ben. A személyiséget érintő fordulatot a leírás készíti elő. A reflektor észleleteit tudattartalmainak helyettesítőjévé avatja az író. A szereplő nézőpontjából megjelenített tájjal lelkiállapotot tükröztet, az ábrázolt tárgyiasságok rétegébe pedig érzelmeket és gondolatokat vetít.

Az élettől elszakadó gróf érzelmi alaphelyzetének közvetett rajza jellegzetes példája ennek az eljárásmodnak: „A gróf kiment az utcára. A palota kapuja előtt megállott s szétnézett: nem tudta, hová, mely irányba induljon el. Nehéz köd ereszkedett le. A járda sikamlós, nedves volt és fénylett. A levegő tele volt kóválygó vízpárákkal. A sáros utcában tovasiető emberek körvonalai éleiket veszítve, megnagyított arányban sejtették őket, úgy néztek ki, mint elsurranó óriás árnyak.”

A szereplő tudatában végbemenő folyamatok ábrázolásában ezen a ponton Gozsdu szakított a múlt századi örökséggel. Megfontoltan tartózkodott a közvetlen magánbeszédben megnyilvánuló nézőpont alkalmazásától. Az új lélektani látásmód értelmében akkor sértette volna meg az epikai hitelt biztosító fikcióteremtés törvényét, ha a szereplő tudata alján kavargó gondolatokat személytelen beszédhelyzetben szólaltatja meg, mert a mélabúba esett Kanut Istvánt alkalmatlanná teszi lelkiállapota a dolgok értelmi úton való megragadására. A közvetett magánbeszédben megnyilvánuló elbeszélt belső monológ a háttérben meghúzódó történetmondó „minimális narrátori jelenléte” miatt teremtetett volna poétikai ellentmondást a *Spleen* nézőpontrendszerében.³¹ A szereplőt öngyilkosságba kergető „látomásos lélekállapot” kialakulásának rejtett indítékait, érzelmi tartalmait felszínre hozó auktoriális tudatelemzéssel megbillenne a novella belső egyensúlya, s a párbeszédhelyzetekben megszólaló szereplő verbalizált gondolatai révén értekezésbe váltana át. A személyes

beszédhelyzethez társuló szerzői reflexió a megelevenítő lélekrajz tárgyiaságától fosztaná meg a *Spleent*.

Az események színhelyei által körülhatárolt történettereket a korlátozott érzékelésű szereplő perspektívájából jeleníti meg az elbeszélő, s így módon a konkrét látványi elemeket élethangulatok, tudattartalmak érzékletes metaforájává avatja.

Kanut István elmerül a szenvedésben, passzív szemlélője sorsa beteljesülésének, a környező világot is valószerűtlennek érzékeli. Az utolsó sétájára induló gróf tudatában felködlő halálképzetek rávetülnek a látványszerűen megragadott valóságelemekre, s a novella szövegterében transzformációs motívumokká lényegülnek. A novellán végighúzó óramotívum például összetett érzelemtartalmak hordozójává válik. Az öngyilkosságra készülő szereplő szorongása és halálvágya egyszerre ölt formát benne. A *Spleen*ben több egymással összefüggő homológ metaforasort épít fel Gozsdu a metonimikus szerkezeten belül, s novellájának valamennyi jelentésáttűnése a főszereplő halálát vetíti előre.

A novellaindító szövegrészletben sejlik fel elsőként a céltalan-ná vált emberi létezés betölthetetlen idejének képzete. Az álmatlanságtól szenvedő gróftól pontban fél egykor kell felkeltenie a komornyiknak, aki öt perccel a megjelölt időpont előtt már óráját nézve várakozik a hálósoba ajtaja előtt. Kanut Istvánt az öntudat elvesztésének állapota szabadítja meg az élet undorától, ezért keresi szüntelenül az értelem kihunyásának pillanatait, a felfüggesztett időt. Az alvó gróf alakja minden esetben halott képzetét kelti: „A gróf sokáig feküdt a kereveten. Egészen élettelennek látszott. Kezei jéghidegek voltak: a körmei, a szája széle megké-
kült. Hosszú időközökben, s mélyen vett lélegzetet.” Tudattalan halálvágya indítja arra, hogy éppen az óráját adja oda az alamizsnát kérő koldusgyermeknek. A klubban dermedten mered a falóra, mert úgy tetszik neki, „mintha ... élt volna, s a gyors ketyegések a szív lüktetéseit jelentenék. Kis idő múlva elszenderedett. Mozdulatlanul ült a zsöllyében. Alig lehetett észrevenni, hogy lélegzik. Csontos, széles feje a zsöllye támláján pihent: szája kissé nyitva állott, s lehetett látni egyenletes, de feketés fogait. Mozdulatlan merevsége alig tartott egy negyed óráig”. Roxáné grófnőnek kétségbeesve vallja be alapélményét: „Rettenetes az unalom ... rettenetes! Mikor az embernek nincsen dolga, amikor

az embernek nincsen már nem teljesített vágya: minden óra, perc, üres ... az idő teher, s élni mégis csak kell, újraszületni nem lehet, az élet ingerek nélkül elviselhetetlen...” Közvetlenül öngyilkossága előtt meg akarja állítani az órát. Miután nem boldogul vele, ideges reszketéssel kidobja az ablakon. Kis időre elszenderedik, de az óra ketyegése felriasztja álmából: „a lefüggönyözött ablak felé tekintett, amelyen ... kidobta volt, s úgy tetszett neki, mintha onnan óriás folyamként valami rettenetes sötétség áradna be a szobába”.

Kanut István testileg átélt hangulata, elhatalmasodó pszichózisa szenzuális tapasztalatainak metaforikus motívumsorában bontakozik ki. Selyembrokát függönyének színfoltjai elviselhetetlen izgalmat váltanak ki belőle: „Mintha csak éles késsel vágnák az agyvelőmet.” Roxáné hálósobájának édeskés illata, Emmy szobájának fülledt párája leküzdhetetlen undorérzettel tölti el: „Ez a szag megőrjít! Micsoda szag ez? Én semmi szagot nem érzek! – mondta Emmy csodálkozva. Valami háj, hússzag van itt, rettenetes! Nem bírom kiállani! Füstölj!” Egyszer izgatott érzékszerveit nyugtatja kábító illatokkal, máskor az élve rothadó emberi test viszolyogtató érzetétől hajtva locsolja magára a bódító parfümöt: „A gróf sokáig feküdt még a kereveten. Egészen élettelennek látszott. Kezei jéghidegek voltak, a körmei, a szája széle megkékültek. Hosszú időközökben, s mélyen vett lélegzetet. Úgy tetszett, mintha lélegzete szakadatlan láncolata lett volna a sóhajoknak. Izgatott agyában egyetlen sötét gondolat volt, amely egész lényét foglalkoztatta.

– Ez az! Az élet terhe, undora – morogta magában.

– Nincs menekvés!

A gróf felült, csengetett.

– Adj kölnvizet.

A komornyik előhozta a kölnvizet és egy törölközőt. A gróf teljesen benedvesítette vele a törölközőt, s aztán megdörzsölte vele arcát, fejét, nyakát.” Öngyilkossága előtt ijesztő látomásai támadtak: „felugrott. A mosdóasztalhoz ment, a kezébe véve egy üveg chipre-t meglocsolta vele párnáit”.

A novella lineárisan előrehaladó epikus folyamatának motivációs rendjébe lazán illeszkedő narratív egységek kölcsönhatása, az egymásra sugárzó elbeszéléselemek jelentéskapcsolása azért

lehet metaforikus a Spleenben, mert a metonimikus szövegszerveződés szintjén a kétirányú képzettársítás folyamatát elindító epikai elemek nem kerülnek racionális, oksági kapcsolatba, tehát megőrizhetik vibráló többértelműségüket, jelentéstranzformáló hatásukat. Kanut István barátságai, szerelmei nélkülöznek minden természetes emberi érzelmet. A célokat kergető, küzdelmes életű embereket megveti, széthulló személyiségét is képtelen elviselni. Önmaga fölött mondott ítéletét erősíti föl a novella zárómondata: „Három pernyi kínos vergődés után ott függött szederjes arccal, kidülledt szemekkel, kiöltött nyelvvel az élettelen dög!”

Azok a bírálók, akik Gozsdu kisprózáját tételszerűségéért kárhoztatták, talán nem fordítottak kellő figyelmet a novellák narratív szerkezetére, holott az elbeszélésekben tárgyiasult szerzői tudatot még rögzített perspektíva esetén sem azonosíthatjuk az elbeszélőével.³² Felfogásunk értelmében pedig Gozsdu – kiváltképp a *Nirvánában* – éppen az „autochton szerzői” elbeszéléstől távolodott el egy összetettebb epikai világot teremtő elbeszélőpozíció és tónus felé.

Elemzői közül többen Kanut Istvánt gondolják a *Nirvána* főszereplőjének és az ifjú gróf önjellemzését azonosítják az író ítéletével. Ennek értelmében mindenekelőtt a novella kíméletlen társadalomkritikáját méltányolják.

Kanut Istvánt az elmúlás gondolata nem tölti el félelemmel. Egyetlen elv vezérli a halálra készülődvén: kellemesen, élvezettel tölteni el hátralévő napjait. Jól tudja, hogy az erősek közé született, akiknek a gazdagság lehetőséget adott a gyönyörök zavartalan kiélésére. A létharcban semmi sem kényszerítette küzdelemre: sohasem dolgozott, átmulatta az egész életét. Megvetéssel beszél a másokért áldozatot hozó világboldogítók elképzeléseiről, mert szerinte az elesetteken nem lehet segíteni, a kérlelhetetlen természettörvény kijelölte helyüket a világban: „A gyöngébeknek pusztulniuk kell.” A hinduk aszketizmusával szemben, a gyönyörök maradéktalan élvezetével kíván eljutni a Nirvánához. Ha már mindent megunt, és megundorodott az élvezetektől, észrevétlenül elszakadhat az élettől. A haláltól megnyugvást remél.

Nem tagadva a novella erkölcskritikáját, a *Nirvána* elbeszélésviszonyainak tüzetesebb analízise során azonban mégis arra a következtetésre jutottam, hogy Gozsdu modern lélektani szemlélettel, egy érzelmileg gazdagon árnyalt kapcsolatra, a gyermeki szeretetvágy és elszakadás együttes kényszerétől meghatározott anya-fiú viszonyra építi fel elbeszélésének világát.

A novella az „auktor” közlési síkjába tartozó leírással indít. Az elbeszélés előterébe kerülő narrátor kapcsolatot létesít a leíró részekben megjelenített táj hangulata, és az elbeszélő közlésekben jellemzett hős érzelmi alaphelyzete között. A főszereplő környezetének megjelenítő ábrázolása előreutalássá lényegül át, a grófnő belső lelki átalakulásának motiválásában játszik szerepet a közvetlen elbeszélői magyarázat mellett. A narrátor szólamához társítható leírás és az elbeszélés egymás hatását erősíti, és előre vetíti a novella középpontjában álló „személyiséget érintő fordulat” lényegét. A novella előkészítő szövegegységében a közvetlenül megnyilvánuló „overt narrator” formálisan a „mindentudó” elbeszélő perspektívájából, árnyaltan jellemzi a grófnő alakját.³³

Kanut Lőrincné vezeklő hős. Miután eltelt a földi gyönyörök élvezetével, távol a világtól, egy eldugott alföldi falucskában szelíd szemlélődéssel tölti özvegységét. Fiatalon jóllakott egynapos szerelmeivel, megunta a hangos botrányokat, s idővel a bizarr kalandok sem szórakoztatták már. Az egykor hódító, kevély aszszony lemond a világi hívságokról, és őszinte bűnbánatot tanúsít. Még kastélyának pompája is zavarja, mert kicsapongásaira, elmúlt életének fényes mulatságaira emlékezteti ragyogó termeivel: „Szürke félgyász ruhájában meghúzta magát a hatalmas úri kastély néhány szobájában”. Az öregedő, magára maradott aszszonyban felebred az anyai szeretet, s nyomában a kínzó büntudat. Fiatalon a zavartalan örömöknek hódolt, s egészen megfeledezett gyermekéről, akit „Páter Augustin jezsuita nevelt föl, mert a grófnőnek abban az időben nem volt erre ideje”, „csak a bűnbánat alatt jutott eszébe, hogy fia van”.

A *Nirvána* expozíciója tehát Kanut Lőrincné összefoglaló jellemzését adja. Elbeszélőjének visszafogott, tárgyilagos előadásmódját azonban olykor ironia színezi, és nyugodt, tényközlő stílusát is erős érzelem hatja át. Gozsdu elbeszélője gazdag utalásrendszert épít be az előkészítő szövegegységbe. Árnyalt képet

rajzol a megöregedett Kanut Lőrincnéről, sokoldalúan megvilágítja a vezeklő özvegy érzelmi alaphelyzetének eredőit, lélektani okait. A szereplő életének lényeges pontjait azonban homályban tartja, s ezáltal olyan transzformációs motívumokat teremt, amelyek előrevetítik a történet középpontjában álló érzelmi konfliktus végkifejletét.

Néhány gondosan odavetett megjegyzésből értesülhet az olvasó Kanut Lőrincné házasságáról. Férje nem sokat törődött vele. Éppúgy élte kedvére a maga életét, mint a grófnő: „külön útjaik voltak, és ki-ki ment a magáén”. Fiatalon özvegygé lett, s miután „illően” meggyászolta a férjét, „ismét az édes izgalmak útjára lépett”. Ötvenéves korára kiégett özvegyasszonnyá vált. A megtért asszony, lelki üdvössége érdekében a tisztító erejű önsanyargatástól sem riad vissza: „A haját levágatta: a tükörbe már évek óta nem nézett”, „órákig térdelt imazsámolyán”, „alig mert enni”. Özvegyi birtokának jövedelmeit „rakásra gyűjtötte, hogy halála után legyen mit a templomok számára hagyni”. A lemondásra rendezte be életét, és kétségbeesett odaadással fordult irgalomért istenéhez.

Kanut Lőrincné közvetlenül visszaadott, verbalizált gondolataiból és elbeszélt belső monológjaiból ismerheti meg az olvasó Kanut Istvánt, az asszony harmincéves fiát. Gozdsdu rendkívül finom érzéssel, tudatos poétikai megfontolás eredményeként, olyan elbeszélésmódot választ a *Nirvána* expozíciójában, amelyben a novella narrátora az átélt beszéd felé hajló közlésformában, a grófnő perspektívájához közeli nézőpontból mutatja be a tékozló fiút.

Kanut Lőrincné egykoron zavartalan kielégíthette érzéki vágyát, szegyenkezés nélkül engedelmeskedett szenvedélye belső parancsának, s minden kiszemelt férfit gátlástalanul meghódított. Önző természete megóvta a szenvedéstől. Különösebb megvárakoztatás nélkül élte meg férje halálát. Az élvezeteket hajszó asszony kegyetlen könnyel taszítja el magától a fiát. Csak a lelki üdvösségeért megszállottan buzgólkodó „megtért lélekben” ébred fel az anyai szeretet. A keresztényi erények gyakorlása során eszmél arra, hogy „ő és fia alig ismerték egymást”. Szemrehányásokat tesz magának a mulasztottakért, hogy elkerülje a kárhozatot, de az anyai szeretet alján harag is kavarg. Az

üdvösségkeresők félelme alig leplezhető öngazolásba fordítja át önvádoló mondatait: „Vágyakozott fia után, aki viszont közönyös volt iránta, és csak udvariasságból közeledett hozzá... A fácánfogolyvadászat évadján lejött néha V-re egy-két napra, s azután ismét nem láthatta egy évig”. Mintha a tékozló fiú hideg közönye nem engedné, hogy közeledjen hozzá: „Feszélyezve érezte magát vele szemben, s nem tudta vele megértetni, hogy szereti”.

Ha a narrátor felől közelítünk Gozsdu kisformáinak tézisszerűségéhez, akkor a *Nirvána* című novella expozíciójában azt láthatjuk, hogy szubjektív az elbeszélés, mert külső, harmadik személyű történetmondó jellemzi közvetlenül Kanut Lőrincné személyiségének legalapvetőbb vonásait. A grófnő tudatának leképezésével azonban az overt narrator Kanut István bemutatását személytelen beszédhelyezettel párosíthatja: az özvegy belső nézőpontját közvetetten, mégis „minimális narrátori jelenléttel” ábrázolja, s mivel az elbeszélő távolságot teremtett korábban szereplőjének értékrendjétől, olyan összetett elbeszélőhelyzetet hoz létre, amelyben alig észrevehetően váltogatják egymást az „auctor” és a „reflektor” szólamai. Modern prózai törekvéseket előlegezve elbeszélésének rendezőelvét a szűzsére alapozta Gozsdu, s a közvetett, tárgyias lélekábrázolás közelébe jutott az objektív elbeszélésviszonyok biztonságos kezelésével.

A novellában Kanut Lőrincné lélekrajza tölti be a fordulatot előkészítő cselekményelemek szerepét. Az elbeszélés előterébe kerülő narrátor, mivel a történet előrehaladását a grófnőben készülődő viharos érzelmi átalakulás árnyalt elemzésére alapozta, fokozatosan átadja helyét a szereplő önjellemzésének közvetett visszaadására szorítókozó covert narratornak, s ezáltal nemcsak a feszültségkeltés új módjára talál rá, hanem a polifonikus jelentésszerkezet kialakításának poétikai lehetőségére is.³⁴ A gyermekével szemben elkövetett anyai bűn égeti legperzselőbben a grófnő lelkét. Egyre riasztóbb híreket hall fia önpusztító életmódjáról. Idő után kémeket tart, s a tőlük kapott megbízható jelentések elviselhetetlenné fokozzák büntudatát. A novellaindító tiszta történetmodás transzformációs motívumainak jelentésbesugárzása immár feleslegessé teszi a szerzői kommentárt, mert előre és visszaható érvénnyel értelmezi a vezeklő özvegy lelki történetét.

Az ifjú gróf éppoly önző, mint virágzó korában Kanut Lőrincné. Különleges szokásai, extrém játécai, bizarr ötletei feltűnően emlékeztetnek a fiatal grófnőére. A pénzt ő sem becsüli sokra: „forgalomban lévő váltói egymillió forintnál több értéket képviselnek, s ... ezt az óriási összeget rendes jövedelmein felül, csupán haszontalan semmiségekre pazarolta alig egy év alatt”. Kanut Lőrincné öltözkészéről egykoron „legendák forogtak közszájon”, fia pedig azzal szórakoztatja a botránykedvelő társaságot, hogy egyenruhában járattja a főváros kétes hírű mulatójának táncosnőit. Fényűző palotát építtet, ahol mindennaposak az orgiák, és a házi színházban „őrületes és elmondhatatlan dolgokat játszat a komédiás nép söpredékével”. A grófnő senkivel sem oszthatja meg gondjait, „a teljes magány, amelyben élt, még növelte aggodalma-
it”. Miután a novella bevezető szövegegységéből kitűnt, hogy öregségére „fösvény lett” és „özvegyi birtokainak jövedelmeit rakásra gyűjtötte”, azt hihetnők, hogy a közeledő anyagi csőd tölti el félelemmel.

Gozsdu rejtőzködő elbeszélője a szereplő belső nézőpontjának közvetett megjelenítésével elmélyíti a jellemrajzot. A történet értékelése szempontjából megbízhatatlan, korlátozott tudatú reflektor elbeszélő élménye alapján értelmezhetjük a szereplőben lezajló lelki átalakulást. Kanut Lőrincné-látomásos lelkiállapotának fogalom előtti tudattartalmait és érzelmi reakcióit.

Kanut Lőrincné aszkézissel menekül démonai elől. Több hónap-
on át „remegő féltékenységgel” hallgatta a fiáról szóló híreket. A sűrítés mesterének bizonyul Gozsdu az érzéki képzeteket is felidéző látomásos lélekállapot fiziológias tüneteinek, testileg átélt hangulatainak reflektálatlan leírásában. A grófnő elmúlt életének kísértetei a legváratlanabb pillanatokban jelennek meg. Önsanyargatással sem nyer hatalmat a belé hatoló „gonosz” fölött. Hónapokig böjtöl, és naphosszat imazzsámolyán térdel. Szellemi-fizikai kimerülése miatt gyakran megesett, hogy főhászkodás közben elaludt: „Látomániai voltak ilyenkor, melyek azután egész hetekre tönkretették nyugalma-
t. Majd halva, majd koldusbottal kezében látta fiát: majd ismét úgy képzelte, hogy bűbajos leányképű kígyók szívják a véré-
t, hogy tüzeskarú asszonyok ölelése alatt ég iszonyú kínok között”. A vallásos elragadtatás áhítatos pillanataiban, az öntudatvesztés védtelen állapotá-

ban hazajárnak a múlt kísértetei. Képzelete szörnyű képekben vetíti eléje tudattalan vágyát. Kanut Lőrincné önmagába forduló izzó lelkét megszállva tartják „démonai”: még álmában sem szabadulhat tőlük. Bűneiért vezekel, hogy elnyerje a kegyelmet, de a fájdalmat nem képes alázattal elviselni. Feltékeny a fiatal lányokra, mert nem engesztelődött ki a múltjával, és az öregség gondolatával sem békélt meg. Kanut István kedveseire pazarolja vagyonát, szenvedélyesen szereti a nőt, anyjával szemben viszont hűvös és tartózkodó. Kanut Lőrincné nemcsak a ki nem elégített anyai szeretet kínozza, hanem az asszonyi hiúság is. Egyedül fiát nem tudta meghódítani. Lelki üdvössége érdekében is közelednie kellett az ifjú grófhhoz: „Hónapokon át szenvedett, gyötörte magát, és végre elhatározta, hogy beszélni fog a fiával, hátha megmentheti. Írt neki, és magához hívatta V-re”.

Láthattuk, hogy az elbeszélésviszonyban reflektorként szereplő Kanut Lőrincné világította meg a novella első szerkezeti egységében a fiához fűződő érzelmi viszony természetét. A szereplő tudatába behatoló, ám mégis rejtőzködő narrátor nem rendelte alá a grófnő közvetlenül visszaadott, verbalizált gondolatait egy átfogó, „mindentudó” narrátori értelmezésnek, de a történetmondás modalitásával jelezte, hogy nem azonosul hiánytalanul a szereplő ítéleteivel és értékrendjével. A grófnő belső magánbeszédét a kívülálló elbeszélő „auktoriális” formában közvetítette minimális narrátori jelenlét mellett.³⁵

A *Nirvána* jelenetszerűen komponált, drámai karakterű második szerkezeti egységében a narrátor nézőpontja láthatatlanná válik. Az elbeszélés ritmusa felgyorsul, annak ellenére, hogy nem történetszerű, hanem lélektani értelemben felfogott, és jelképesen elszigetelt esemény áll a novella előterében: közeli képszerűen megjelenített párbeszéd. A dialógust kísérő érzelmeket szcenikusan ábrázolja Gozsdu, utalásos narrációval. Nem magyarázza, csak sejteti a szereplők viselkedéslélektanának belső értelmét.

Az író filmszerűen pergő képsorokban jeleníti meg Kanut István alakját. Az ifjú gróft négyesfogat várta az állomáson. Kanut István anélkül, „hogy megvárta volna a prüszkölő, hatalmas lovakat, kedvetlenül fölült a bakra, kieresztette az ostort és sebes hajtásban nekiindult az útnak”. Útközben minden figyelmét a „lovak ügetésére fordította”. Robogó fogata felverte a puszta szeléd

csendjét. Jelképes értelmű tájleírásával közvetlenül jellemzi Kanut István érzelmi hangoltságát a narrátor. A végeláthatatlan alföldi pusztán feltalálható szépségeket panteisztikus elragadtassággal, ujjongó örömmel fedezi fel az elbeszélő. Gozdsu oly gyakran emlegetett leírásainak újabb változatát üdvözölhetjük a *Nirvána* második szerkezeti egységében. Metaforikusan megformált természetképeinek prózapoétikai szerepe szorosan összefügg a „mindentudó” elbeszélő értelmező tevékenységének háttérbe szorításával. A belső lelki történet elbeszélésének megváltozott szemléletformáját tükrözi a novella. Az átlelkesített látványelemek az említett szövegrészletben olyan hasonlatként működnek, amelyek a szereplő észleleteit lelki tartalmának helyettesítőjévé avatják, s ezzel egyidejűleg, ebben a szövegtérben felerősítik az utalásos narráció és transzformációs motívumok jelentést sugalló szerepét.³⁶

Kanut István érzelemmentes formáságokra szorítkozó tiszteletadással üdvözölte édesanyját. Személyes mondanivaló híján egymás hogyléte felől érdeklődtek, s kényszeredett beszélgetésük kínosan megszakadt, miután eleget tettek a kötelező udvariasság szabályainak. Kanut István mindvégig hűvösen tartózkodó. Az édesanyjának válaszoló gróf hangjában azonban ironia is bujkál: „Köszönöm mamám, jól, amint látja! Parancsolta, és én pontosan megjelentem!” Szinte menekül az anyja elől. Elkerülhetetlen beszélgetésüket a végsőig elodázza. Figyelmesen végighallgatja angol lovászmesterének részletes jelentését, eljátszogat kedvenc kutyájával, majd tétlenül bolyong a parkban. „A csillagok már régen feljöttek és ... még mindig az erkélyen ült”, amikor vacsorára hívták. Kanut Lőrincné felelősnek érzi magát fia veszendő sorsáért. Élethazugságaival nem oldhatja fel többé elviselhetetlen szorongását. A jóvátétel reményében közeledik Kanut Istvánhoz, de nemcsak a felébredt anyai szeretet hajtja az ifjú grófhhoz, hanem a megtérés dőre vágya is. Egész éjszaka imazsámolyán térdel, és égnek emelt karokkal imádkozik. „Mikor hajnalodni kezdett, fáradtan, kimerülten lefeküdt, anélkül, hogy levetkőzött volna. Álomtalan álom szállta meg, mely délig tartott ... izgatottan öltözött át ... mert beszélni akart a fiával ... meg akarta menteni ... meg akarta vele értetni, hogy szereti, s hogy érdeklődik sorsa iránt”.

A párbeszédhelyzet körülményeinek árnyaló leírásával és a szereplők elbeszélte belső monológjaival világítja meg a Nirvána narrátora a dialógusban elhangzó kijelentések valódi értelmét.

Kanut István tettetett közönnyel válaszolgat a társalgást kezdeményező grófnénak. A kétségbeesett ember jellegzetes magatartása irányítja meghökkentően cinikus életfilozófiai meditációját. Anyját okolja eltékozolt életéért, s tudat alatt azzal bünteti, hogy végzetes következetességgel sietteti a maga sorsának beteljesülését. Kitörni készülő érzelmei elől menekül a Nirvána ködös filozófiájába. A ki nem elégített gyermeki szeretet kinjatól mégsem váltja meg a pozitivistára áthangszerelt buddhista tan. A semmi ürességét nem nyerheti el, mert él még benne a szeretetvágy. Mintha ezt akarná kioltani. Kegyetlen vallomásával döbbenet hallgató anyja fölött mond ítéletet: „Látom, mamám, Ön egyáltalán nem ismer engemet. Nem az én hibám”.

Kanut Lőrincné, miután belátja, hogy fiára érzelmekkel nem tud hatni, magasztos eszményekre, és örök értékekre hivatkozván vezetné új életre. Moralizáló, számonkérő szavai azonban visszahullnak rá. Az ifjú gróf kegyetlen célzásai elfojtott gyermeki érzelmekről árulkodnak, s tudattalan bosszúvágyról. „Minek az utódok? Szaporítsam a világot koldusokkal? Egy asszonyt örökké úgysem lehet szeretni. Néhány év ... és külön háztartásban élünk. Ki-ki járna a maga útján?”

Minél közelebb kerül a fiú az engesztelő vallomáshoz, annál kíméletlenebbül kényszeríti őszinteségre az élethazugságaiba menekülő asszonyt. Miután női önérzetében is megsérti, a védte len Kanut Lőrincné megboldogult férje emlékére hivatkozik, s ezzel kihívja maga ellen a végzetét: „A gróf nyugodtan hallgatta őt, s aztán hideg udvariassággal mondta: Mire való volt ez a frázis? Tegnap kártyáztam vele a klubban”. A drámai fordulatot hozó mondat után a megtérés hirtelen jön, mint a villámcsapás. A fiúról egyszerre lehullanak a cinikus szerep leplei, s zokogva borul megalázott anyja lábaihoz: „mind a két karjával erősen átölelte a grófnőt. Arcát a mellére fektette, s elkezdett keservesen sírni. Csókokkal halmozta el a kezét, arcát, s könnyei nagy csöppekben omoltak a grófnő kezeire, aki ideges heveséssel ölelte őt keblére. Nem volt szava egyiknek sem. Sírtak mind a ketten”. Az egymásra találás pillanata azért oly megrendítő, mert

egyszersmind a végső elszakadást jelenti. Kanut Lőrincné kétségbeesetten kapaszkodott fia után, de a gróf összerázkódott erre: „a szeretet ... egy percre vakító fényességgel töltötte el lelkét – aztán ismét sötét lett benne”.

A *Nirvána* rendkívül tudatosan felépített, összefogott narrációjú, kiegyensúlyozott szerkezetű alkotás. Gozdsu a legváltozatosabb epikai közlésmódok artisztikus kezelésével összetett elbeszélésformát hozott létre. Novellaexpoziójának közvetlenül elbeszélő narratív egységeiben láthattuk, mily mesterien alkalmazza a lélekállapotok és érzelmi folyamatok megjelenítésében a jelentéssugalmazás történetfölötti poétikai eszközeit: a nézőpontváltást és az elbeszélőhelyzet elmozdítását. S azt is, hogyan közelített előreutalássá átlényegülő leírásaival, közvetett jellemzéseivel, transzformációs motívumaival mindkét novellában az objektívabb narráció felé.

VIII.

ELMÉLKEDŐ, REFLEXIÓS ELBESZÉLÉS

Tanulmányunk korábbi fejezeteiben hangsúlyoztuk, hogy a tárgyalt korszak magyar novellairodalmában mélyen összefüggött egymással naturalizmus és szecesszió, pozitivizmus és álomfilozófia, a lelki élet anatómiája és a hangulatkultusz. A századvégen Barres számos követőre talált – egykori szóhasználatával – a kifinomodott intellektuelek körében. Népszerűvé vált életprogramja fejezte ki leghívebben a korérzésben megnyilatkozó kettőséget: „Sentir le plus possible, et analyser le plus possible”.¹

A századvégi novella egyik visszatérő alaphelyzetében a melankóliával eljegyzett hős divatos filozófiai tételeket fejteget, közben kábító parfümökkel nyugtatja magát, de egy élenkebb szín látványa már fájdalmat vált ki benne, s alkalmat ad a dekadens életérzés, a „betegesen szubsztilis” érzékelés fölött való töprengésre. A túlfejlett érzékenységhez elmélkedő, meditáló hajlam társult, s életre hívta a reflexív műtípus változatait: a pőrén értékcéző esszéisztikus novellát, az elmélkedő, szemlélődő, reflexiós elbeszélés formáit, tehát a gondolatélményeket tételcson megszólaltató, mégis fikciós alkotásként megjelenő novellákat.

Abban ragadgató meg a reflexiós novella különböző típusainak a közös vonása, hogy többnyire lelki-szellemi élménykör áll a középpontjukban, s az elbeszélés építőelemei döntő mértékben az elemző-kommentáló motívumok köré rendeződnek. Az erkölcsi, filozófiai gondolatokat előhívó áltörténetek, tétel-illusztrációk századvégi térhódítására utal – az írói elmélkedést amúgy feletőbb kedvelő – Bródy ironikus megjegyzése: „A krónikás engedelmet kér és bocsánatot kíván, hogy meditáció helyett elbeszéléssel

szolgál". Ambrus pedig a novellába oldott társadalom-elméleti értekezések ellen emelt szót: „A művészet és az apostolkodás két különböző dolog ... manapság szinte fontosabbnak látszik az eszme, mint maga az alkotás” – írta a Jövendőben.²

Tanulmányunk korábbi fejezeteiben részletesen szóltunk a tézisek vallomását sem nélkülöző „lirizált” elbeszélésekről. A századfordulón átalakuló novella jellegzetes változatában egy megfoghatatlan, álomszerű élményt közvetít az író, de oly módon, hogy mindvégig a racionális gondolkozásnak megfelelő epikai hitel poétikai formáin belül marad. Reflexív előadásmódjával, közbevetett magyarázataival távolságot teremt az elbeszélt történettől, s a lélektan természetes motivációjával ellenpontozza az átélt élmény irracionális mozzanatait. (Szini: *Sárga batár, A sétatálcá-erdő, A jegesmedve*, Lovik: *Árnyéktánc, Kísértetek, Hol-tig tanul a jó pap*) A mítoszok ködbevesző múltjában játszódó Ambrus-novellák sem szakadtak el a tapasztalatiság elvére alapozó írói világértelmezéstől. Mese-parafrázisai és áltörténeti történelmi megszabadították a történetre fonódó szerzői reflexióktól a novelláit, de példázatoságukkal magukban hordozták a közvetlen gondolatiság lehetőségét, s inkább a tézis felé hajlították. (*Jancsi és Juliska, Messziről jött levelek, Mese a halászárról és a tengerészről, Don Gil, Ninive pusztulása*)

A gondolat örvényszélein egyensúlyozó szecessziós író értelmét a titok megfejtésének vágya hevítette. Izgató szellemi élményeinek a közvetlen kifejezését olykor fontosabbnak gondolta, mint a fikcióalkotást. Reflexív-meditatív elbeszélésében felszabadította magát a formálás szigorú fegyelme alól, s lélektani felismeréseinek a hiánytalan kifejezésére összpontosíthatta a figyelmét. Az esszéisztikus novella eleve lemond az epikai világteremtésről, a fikcionált életközeg stilizált ábrázolásáról. Egy kísérletező szellem műhelyébe enged bepillantást, ezért leplezetlenül értekező modora sem bántóan zavaró. Az egyszeri felismerés öröme, a személyes megérintettség, a megélt gondolat éltetheti ezeket az elbeszéléseket. Különös feszültséget kölcsönözhet a novellának, ha mélyről fakadó személyessége a tárgyával azonosuló író legbensőbb problémáival szembesít. (Cholnoky Viktor: *Trivulzió kalandjai*)

Az Anna-leveleket író Gozsdu az irodalmi levél műfaját alakította át, s ebben az esszéisztikus formában talált rá a történetmondás és fikció-teremtés új lehetőségére. A magyar szecesszió világnézetének, életérzésének leggazdagabb dokumentuma e különös szerelmi levelezés. A transzcendens sejtelmek kifejezhetetlenek bizonyultak a novella műfaji keretében. Az *Anna-levelek* nem az alkotóerő elapadásáról ad hírt – mint ahogy irodalomtörténetünk véli –, hanem egy megváltozott írói szemléletről. A pálya végén a levelek tanúsága szerint Gozsdu platonistává vált, radikálisan elfordult a valóságtól, elvetette a mimetikus elvű epikai modell ismeretelméleti előfeltevéseit, s az esztétikai formálás eredeti értelmű felfogásáig jutott el. A művészetté alakított életben látta a „személyiségteremtés” egyetlen lehetőségét, ezért a transzcendenssel érintkező lelki tartalmak hiánytalan kifejezésére alapozta szellemi létformáját, s ennek a közegét alakította ki levelezésében.

Gozsdu levelei 1906-ban indulnak meg Anna felé néhány elszórt darabbal, és 1910-től kezdenek áradni. Öt éven át. Levelezésnek ez aligha nevezhető, hisz szinte teljesen egyoldalú. Gyanút kelthet az olvasóban az is, hogy e levelek nem köznapi értelemben vett híradások. Ha valaki azzal a szándékkal veszi kézbe az *Anna-leveleket*, hogy az író életének egy szakaszát naplószerűen dokumentált részletezettséggel megismerheti, az csalódni fog, mert szinte minden lapja kizárólag a művészet, „az élet” legfontosabb kérdéseit görgeti, tervszerűen felépített gondolatmenet nélkül.

Az *Anna-levelek* műfaji tekintetben az önéletrajzzal és a naplóval érintkezik. A levél, legalábbis általában kikerüli a fikciót. Az *Anna-leveleket* író Gozsdu azonban tudatosan esztétizálja, stilizálja szerelmüket. Anna a valóságban nem az a spirituális lény, akit a levelekből megismerhetünk. Házasságban él, hónapokra eltűnik, lázas levelek sorára egy-egy nyitott levelezőlappal válaszol, szeretőt tart, alakoskodik. A levélműfaj elvben minden áttételt nélkülöz. Formai megjelenésére a természetesség, egyszerűség jellemző. Gozsdu műalkotásnak tekinti a levelezést: „alkotni akartam valami nagyon szépet, valami nagyon nemeset és ritkát”. Az *Anna-levelek* éppúgy Gozsdu önvizsgálatának a terméke, mint ahogyan némely napló és önéletrajz is annak

tekinthető: „Magának írok, mégis úgy érzem, mintha magánbeszélgetést folytatnék önmagammal”.

A levelekben bizonyos kompozíciós egység is megfigyelhető. Anna alakja alkalmat teremt az írónak, hogy napról-napra, óráról-órára elbeszélhesse – többnyire egy-egy műalkotás elemzésének keretében – gondolatélményeit, reflexióit a művészetről. A levelezés olvasása bárhol megszakítható és bárhol újrakezdhető, tehát nem úgy alkot szerves egészet, mint egy műalkotás, hanem a szemlélet egysége teremti meg az egyes levelek közötti belső összefüggést.

Gozsdu az Anna-szerelmet megalkotja, jelképpé emeli, s így a teremtetten alak függetlenedik modelljétől, önálló életre kel az írói képzeletben, mint ahogy Anna kertje, e különös szerelem sejtelmese szép környezete is szimbólummá válik, csoda-szigetté, az elképzelt boldogság színterévé. Gozdsu legfőbb célja a levelekkel egy másik, valószínűbb világ megsejtése. Elsősorban a szerelem foglalkoztatja, de lelki életük többnyire esztétikai elemzések, irodalmi hősökről készített jellem-tanulmányok tükrében jelenik csak meg. A történelmi idő jelenlétét alig érzékelhetjük. Gozdsu tudatosan, eszmei megfontolásból távolítja el leveleit az önábrázolás és a külvilág ábrázolásának egységétől. A platonista szemlélet felé hajló szerző ásitóan üresnek, banálisnak tartotta a mindennapi élet eseményeit.

Az elemző-értelmező részekhez képest aránytalanul kisebb terjedelemmel vannak jelen a levelekben az elbeszélő-leíró betétek, talán ezzel is magyarázható, hogy egy idő után egyhangúvá válnak.

A művészi alakítás szándékára vetnek fényt az *Anna-levelek* megformált, jelenetszerűen komponált zártabb elbeszélései. Gozdsu egy helyütt ezt írja: „A maga lényének a képe még nem kész és lehet, hogy sohasem fogom befejezni ... Nem – én nem tanulmányoztam magát, én csak figyeltem és láttam és így oldódott meg a leveleimben minden írásösztönöm”. Beszédes vallomás. Nemcsak a személyiségválság terméke tehát az *Anna-levelek*, hanem Gozdsu írói válságáé is, ugyanis gondolatait elemezve látnivaló, hogy egy megváltozott művészi szemléletről, útkeresésről ad hírt.

A novella kereteit már-már szétfeszítette Gozsdu reflektáló hajlama, meditatív alkata, kiapadhatatlan gondolatfolyama. A biologikus, pozitivista szemlélettől, a természeti törvények kérlelhetetlen determinizmusától transzcendens sejtelmekkel, platonista, misztikus szemlélet felé közelítő gondolatokkal távolodott el, s ezek a novellában kifejezhetetlennek bizonyultak. Gozsdu írásösztöne ezért „oldódott meg” Az *Anna-levelekben*: „Valami muzsikaféle van a lelkemben és ez érzékelni készlet, valamiféle melódiák – gondolat-melódiák, érzés-melódiák – hullámszánk a lelkemben, s ahelyett, hogy elbeszéléseket írnék, vagy színdarabokat írnék, íme, leveleket írok magának, és apró ezüstpénzre váltom a csekély, nagyon csekély lelki vagyonomat. Miért írtam magának? Van ebben a lelki hullámszásban valami különös varázs. A gondolat, az érzés közlésének, érdektelen gondolatok érintésének a tiszta, isteni varázsa!”

Az *Anna-leveleket* az írói életmű részének tekinthetjük. Emellett szólhat az is, hogy Gozsdu maga másolta le levelezését, kijavította, kötetbe rendezte, s öt könyvtárban helyezte el azzal a végrendelettel, hogy 2000 nyarán, Anna neve napján hozhatók nyilvánosságra.

Jelképes értelműnek is felfoghatjuk, mert magába sűríti az elmélkedő-reflexiós elbeszélés alapvető poétikai ellentmondását, ahogy Justh Zsigmond Gilády Arzénnal az autonóm irodalom elveit fejtegeti, jóllehet eközben a tételes gondolatiság nyomasztó terheit rakja a *Művész szerelem* író hősére. Bori Imre pontos ítéletet alkotott Justh Zsigmondról, midőn azt írta, hogy regényében „nem tudott megbirkózni az élet és az elmélet együttes ábrázolásának a feladatával”.³ Nekünk úgy látszik, hogy a novellában sem.

Ismeretes, hogy *A pénz legendája* első kötetét annak a Czóbel Istvánnak ajánlotta, aki – a műkedvelő módján – biológiai alapokra helyezte a szellemtudományokat, s anarcsi kúriájára visszavonulva, évtizedek kitaró szorgalmával öt vaskos kötetben megírta az egyetemcske kultúra életrajzát. Justh a kivételes szellemeket megillető alázattal és hódolattal köszönti mesterét és eszmetársát, aki feladatára ébresztette, és tudományával támogatva műve megírásában: „Mi mindketten a jövő Magyarországnak az anyaföldben gyökerező filozófiai világnézetét ... ke-

ressük” – írja Justh. Novelláiban is nyomon követhetjük ennek a „filozófiai világnézetnek” az alakulását.

Justh nézete szerint az arisztokrácia eljutott a fejlődés legmagasabb fokára, de közben végleg kiapadtak a „race” erőforrásai, s menthetetlenül elpusztul, ha eliszamosodott nemes vérének nem frissíti fel. (*Miserere*) Justh elképzelésének a lényege – ha jól értem – az alábbi gondolatsorban rejlik: az arisztokrácia túlfejlett lelki érzékenységből „szenzitivizmus lett, a szőrszálhasogatás töprengéssé evolválódott”, de az anyaföld egyszerű népének nyugodt, „összhangzatos boldogsága”, egészséges világnézete, józan idealizmusa megmentheti a tétlenségre kárhóztató pesszimizmustól. (*Anyaföld*) A *Hazai Napló* feljegyzéseiből összeállíthatnánk a szociáldarwinista nemzetkarakterológiai szótárát. A fiziológiai alapozású alkattan ismerője ebben a kötetlenebb formában kedvére magyarázhatja az átöröklés hatásával az arisztokrata családok egymást váltó nemzedékeiben felizzó konfliktusokat. Megannyi változatban kifejtheti, hogy a nép egyszerű gyermeke, bár „szenzitív”, mégis alapvetően meleg és egyszerű érzésvilágú. Józan és nyugodt, nem szakadt el a tápláló anyaföldtől, ezért kell ebbe a talajba eresztetni gyökereit a fáradt fajtának. Justh hőseinek körében Gányó Julcsa képviseli mintaszerűen az egészséges lelki magatartást: őszereje, szenvedélye „keresztül kergeti jón, rosszon, majd kiválasztja lelkének jobb anyagát”.

A *Káprázatok* novelláiban a dernière mode-nak hódolt. „Modern” hóstípusokat mutatott fel a fölényes életismerő könnyed szomorúságával, „salon analysissal”, az előkelőbb irodalmi körökben dívó csevegő modorban. Kiégett arisztokratái a nihil közelébe sodródnak, kihívó daccal vállalják eltékozolt életüket, s cinikus megvetéssel beszélnek az értékkiteljesítő életsorsokról. Tömény pesszimizmus csap ki a novellákból, de Justh Zsigmondnál mégsem érzékelhetjük a tételes gondolatélmények távlatát. Feltehetően azért, mert a *Taedium Vitae* néhány részletének kivételével nem a megformált életanyagból sugárzik ki novelláiban a „káprázat” filozófiája, hanem az író dikciója közvetíti. Szemmel láthatóan a századvégén uralkodó eszmék tételes kifejtésének a szándéka vezette Justhot a „keresztutakhoz” érkeztetett életpályák magrajzolásában, de hasztalan mérkőzött az alakokra nehezedő elméletekkel.

A *Fehér lap* című elbeszélés például egy fiatal arisztokrata lány nevelődési folyamatát jeleníti meg. A cinikus szerepjátásban tetszelgő, eszmei világfájdalmat mimelő Marietta grófné elhatározza, hogy ártatlan gyermekét bevezeti az „élet tudományába”. A zárdából hazaköltöző Emmi tiszta lelkének „fehér lapjára” néhány hét leforgása alatt ráírja a ridegen számító életfilozófia alapvonalait, s a kisasszony oly hamar beletalálja magát a társasélet vásári komédiájába, hogy a rajongva szeretett, jóképű, fiatal, ám szegény diplomata helyett egy mesés vagyonú, korosodó özvegyembernek adja kezét. Marietta grófné nagyvilági jelszavai uralják mindvégig az elbeszélés világát, s rendre a rosszakarató önzésről papoló asszony tanmeséi lendítik előre a novella rendkívül ösztövére, minduntalan holtpontra jutó cselekményét is.

A *Káprázatok* című kötet novelláinak a szereplői az arisztokrácia végnapjait prófétáló író gondolatait visszhangozzák, történetei pedig a fáradt fajták elkerülhetetlen pusztulásáról szóló szociáldarwinista tételt szemléltetik. A századvégen oly divatos elméletből Gozsdu, Török Gyula, Kaffka Margit és Krúdy Gyula műveibe is beszüremkedett valami, de náluk az elbeszélés belső anyagává lényegült. (*Anna-levelek, Porban, A zöldköves gyűrű, Színek és évek, Palotai álmok*)

A rafinált érzéki hatásokat befogadó dekadens érzékenység átendegte magát a legellentétesebb érzések átélésének, de izgató szellemi élvezetet talált a különleges hangulatok intellektuális elemzésében is: „Minél többet érezni és minél többet elemezni” – hirdette Barres. Az *utolsó hangulat* című Justh-novella ezt a gondolatélményt fejti ki tételesen: szikkadt fogalmi nyelven, dialógussá oldva az író előadását. Az elbeszélés cselekménye példázza művészet és élet feloldhatatlan ellentétét, de mesterkelt párbeszédei a papírosról nem kelthetik életre az írói mondanivalót hordozó sápatag alakokat.

A *Delelő* elbeszélései nem győzik meg az olvasót Justh bensőséges népismeretéről és kivételes lélektani érzékéről. A *falú ajándoka* vall legbeszédesebben Justh patriarchális népszemléletéről. A novellában hűséges cselédjének állít emléket az író. Meghatott szavakkal idézi fel, hogyan ajándékozta meg egykor „jó falusi népe” Iványi Istvánnal. Justh elmeséli, hogy dacos szolgálja egyet-

len alkalommal hívta ki maga ellen az „Istent, s még engemet is, az urát”, midőn dalolni és káromkodni merészelt, de mégiscsak ő volt a leghűségesebb: éjjel-nappal őrizte az író lépteit, télen-nyáron az ajtó küszöbén virrasztott nagy juhászbundáján, „csak az ő testén lehetett ki- s bejutni”.

A *Delelő* holdvilágos idilljében az ártatlan nyíltsággal vállalt érzékiség elfogulatlan bemutatásával példázza a magyar paraszt „tisztá szenzualizmusát”, ám a „harmatos szerelmek tavaszi ünnepe”, természetes egyszerűsége helyett kéjes borzongásokat, huysmansi erotikus képzeletbe merített pusztai egzotikumot kapunk, megtoldva a nazarénizmus dicséretével. Az arisztokratákat vitakörökbe szervező író töretlen elszántsággal ébresztgette a fiatalokban származásuk öntudatát, emellett arra törekedett, hogy életre keltse a szenttornyai egyszerű nép gyermekeiben szunnyadó művészi ösztönöket. A *puszta* könyvében az író dekadens érzékenysége egyszer az árkádiai tájjá átlényegített pusztához vonzódott, máskor meg az arisztokráciát majdan megmentő egészséges életerőhöz.

IX.

RAJZFORMA ÉS TÁRCAELBESZÉLÉS

Reménytelen vállalkozásnak látszhat olykor akárcsak hozzávetőleges pontossággal is bemutatni egy-egy műfaji megnevezés alkalmazásának a teljes színeképét, s több-kevesebb pontossággal elkülöníteni a fogalom jelentésváltozatait. Az egymást különböző módon átfedő kategóriák eltérő használata, a típusalkotó elemek kiválasztásának esetlegessége, s az értelmezői hagyomány folytonosságának a hiánya nem könnyíti meg a rajz, a tárcza, a tárcanovella, a beszély és a novella közötti határok viszonylag pontos kijelölését, de kísérletet tehetünk a kortársi vélemények elemzésére és az utókor ítéleteinek a rendszerezésére a történeti poétika nézőpontjából.

A 80-as évek első felében a Budapesti Szemlében és a Vasárnapi Újságban novellakritikákkal csak elvétve találkozhatunk, s a műfaji megjelölésben is ingadozó még a nemzeti klasszicizmus értékeit képviselők szóhasználata: a rajztól megkülönböztetik a beszélyt, de nem választják el a beszélytől a novellát, tárcán pedig a kisformák összefoglaló megnevezését értik.

A tárcaelbeszélések ellen írott nevezetes bírálatában Gyulai a századvég kisformáit együtt tárgyalta. A lap alakjától függően egy-két hasábos „egy napra való csemegéket”: a „beszélykét”, a vázlatot, a rajzformát, a zsánerképet, tehát a „zsemlye” megszábotott terjedelmére emlékeztető rövidprózai formák együttesét értette tárcanovellán.¹

Történeti-poétikai szempontból különleges figyelmet érdemel Gyulai normatív műfajkategóriát sejtető fogalomhasználata kritikájának a második felében. Itt először azt fejtegeti, hogy az „egy

számra való elbeszélés" szerkesztői dogmája akadályozza a „tehetségek kifejlését”, háttérbe szorítja a valódi beszélyt, majd így zárja gondolatmenetét: az óda összezsugorodhat epigrammává, a tragédia dallá a balladában, a beszély ellenben nem rövidülhet tárcaelbeszéléssé, mert „a lélektani rajzot nem lehet redukálni”.²

Gyulai kifejtetlenül hagyott beszély-meghatározását egy árnyalattal pontosabbá tehetjük, ha emlékezetünkbe idézzük a múlt század végi magyar prózaelméleti munkák poétikai kategóriáit. P. Szathmáry Károly és Baráth Ferenc lényegében a népnemzeti klasszicizmus elveit alkalmazták a prózai műfajok elhatárolásában. A beszélyen voltaképpen novellát értettek, s megkülönböztették a rokon műfajoktól, az adomától, a mondától, az életképtől és a rajztól. Mindketten a regény és a novella egybevetésével jutottak el a kisprózai műfaj meghatározásához.

Felfogásuk szerint a novella – szemben a regénnyel – nem tűri meg az epizódokat, a mese szövevényesebb bonyodalmát. Ennek megfelelően „jellemzésből is csak annyit ad, mennyi egyetlen cselekmény megértéséhez és megokolásához elégséges”.³ A novellában az elbeszélésnek és a történetnek arányos egységet kell alkotnia, s ha a beszély belső cseményekben gazdagabb, „ez utóbbi esetben megkívánja a gazdag lélektani festést”.⁴ A beszély, az életkép és a rajz műfajkategóriáinak időtlen érvényességét feltételező értelmezőket a novellaforma gyors átalakulása azért is nyugtalanította, mert egységes, általános érvényű definíciókban gondolkodtak, a beszélytől eltávolodó századvégi tárcanovella pedig a rajzformára és az életképre jellemző poétikai eljárásokat hasonította át. A műfaji normák szerint értékelők bírázataiból kitűnik, hogy voltaképpen a rajz műfaji határsértését nehezményezték, amelynek eredményeképp az irodalmi köztudatban elmosódott a novella és a rajz közötti különbség.⁵ Elsősorban azt kifogásolták, hogy a rajz háttérbe szorítja a cselekményt, s a valóság jelenségeit gyakran válogatás és alakítás nélkül emeli át a műbe, tehát nélkülözi a cselekményre felfűzött elbeszélőforma elmélyült lélekábrázolását és eszmeci távlatát.

A műfaji hagyományt védelmezők rajzzal szembeni idegenkedése mindenekelőtt azzal magyarázható, hogy a novellaforma eszményinek tekintett poetológiája felől ítéltek meg a novella

alakváltozását. Negatív formaelemzésük tehát arra irányult, hogy kiemeljék a rajzforma esztétikai fogyatékoságait.

A 80-as évek bírázataiból lényegében a metonimikus építkezésű novellaforma ideáltípusának a körvonalai rajzolódnak ki. Az irodalmi hagyományt védelmezők a beszély elhanyaglását a rövid lélegzetű elbeszélés, a rajz elszaporodásával magyarázták. P. Szathmáry Károly a Kisfaludy Társaságban emelte fel szavát az új irodalmi forma elterjedése ellen, s nagy feltűnést keltő értekezésében a szó legszorosabb értelmében a vádlottak padjára ültette. *A Rajz úr az esküdtszék előtt* irodalmi pamflet, de történeti-poétikai szempontból mégis igen tanulságos. Azon a címen emel vádat a rajz ellen P. Szathmáry Károly, hogy „csonka portékát hamis cégér alatt hoz forgalomba”, tehát néha nem egyéb összezsugorított novellánál, s mégis „mint rajz merészel megjelenni”.⁶ P. Szathmáry Károly gondolatait az egymást átfedő fogalmak alkalmazása miatt egyáltalán nem könnyű értelmezni. Feltehetően a szélesebb ábrázolású beszély lélekrajzát tekintette viszonyítási alapnak, ezért vonta kétségbe a rajz műfaji megnevezésként való használatának a jogosságát.

A változó jelentésű fogalom értelmezésére utoljára a két háború közötti pozitívista irodalomtudomány vállalkozott. Dénes Clarissa, Galamb Sándor és Lovrich Gizella a rajzforma eredetére összpontosították a figyelmüket, s gondos alaposítással kísérletet tettek az életkép, a rajz és a tárca műfaji elhatárolására, de nem érvényesítettek történeti-poétikai nézőpontot, ezért meglehetősen merev műfajkategóriákat alkottak.⁷

A rajz műfajfogalma történetileg változó. A 60-as 70-es évek szépirodalmi lapjai az ismeretterjesztő művekkel együtt választották külön a novellától a rajzot, mivel az életrajzzal, alakrajzzal mutatott rokonságot. A novella zárt kompozíciójával szemben a megfigyeléseket lazán helyezte egymás mellé. A rajzírónak korlátozott lehetőségei voltak a művészi kidolgozásra. A novella szélesebb ábrázolású, a rajz pusztán vonalakra szorítkozó. A rajz összeszűkült cselekménye maga után vonja az elnagyolt jellemrajzot, tehát megbontja a történetnek és az elbeszélésnek azt az összhangját, melyet a nemzeti klasszicizmus esztétikája megkövetelt. A novella folyamatosan előrehaladó metonimikus történetvezetésével szemben a rajz töredékes, a redukció elvére épített

poétikai eljárások hatásformáit juttatja érvényre. Összefüggő, lineáris cselekménysor helyett csupán a történet egyes pontjaira vet fényt. A novella elbeszélője bizonyos távolságot tart megformált anyagától, ezzel szemben „a rajzírónak mondanivalói, érzései vagy megfigyelései az alakító ösztönnel szinte lírai hirtelenségével kíváncsiaknak a kompozícióba”.⁸

A tárcanovella a rajzból és az életképből bontakozott ki. Az irodalmi rajz a zsánerképpel rokon, vagyis az elbeszélő és a leíró műfajok határán áll. Témája a legváltozatosabb lehet: egy-egy jelenetet, helyzetet, vagy alakot is bemutathat a vázlagszerű, pillanatok alatt elkészített rajz frissességével, elelenségével. Az életképfestő pusztán a jellem leglényegesebb vonásaival készít portrét a modelljéről, tehát nem alkot olyan fiktív történetet, amelynek keretében a hősét cselekvés közben mutathatná be.

Péterfy kritikáiból kitűnik, ha nyíltan nem is vallotta meg, hogy a rajzot és a tárcát nem tartotta szépirodalmi rangú műfajnak. Ezzel is magyarázható, hogy mindenkor a tárcáíróban szunnyadó novellaíró tehetséget fürkészte: képes-e néhány vonással alakot teremteni, mennyi fogékonyságot árul el a hangulatok iránt, jó megfigyelő-e? A fontoskodóan üres, mesterkelt hatásokat kereső, felszínes eszméket kergető, sekélyes érzelm- és gondolatvilágú kismesterek „filozófiáját” következetesen tárcabölcsességeknek nevezi. Novellabírálataiban többnyire rosszálló hangsúllyal említi a tárcára és a rajzformára emlékeztető vonásokat. Voltaképpen a könnyű megoldások, a rutinszerűség, a begyakorolt írói fogások, a felületes lélekrajz rokon értelmű kifejezéseként használja. Azokat a szerényebb képességű írókat utalja az említett műfajokhoz, akiknek a tehetsége egy „tárcára valót elbír, hanem egy egész könyvre való tönkreteszi”.⁹ Az *Öszsefűrtelt lapok az öreg plébános irataiból szerzőjéről* könyve címe után epés malíciával állapítja meg, hogy bizonyára nem a napisajtót szolgálja. Ha tárcáíró volna Tokody Ödön, úgy művét „Rajzoknak s karcolatoknak”, vagy „Eszmének és érzelmeknek” nevezné, hisz oly rossz lelkiismerete van a tárcaműfaj képviselőinek, „hogy világért sem mondanák szellemi termékeiket férczelvényeknek”.¹⁰ Péterfy a francia eredetű csevegő-tárca a feuilleton felett mondott könyörtelen ítéletet.¹¹

A századvég hírlapirodalmában jelentékeny szerepet játszott az angol tárca magyar megfelelője. Irving Washington az apró, jelentéktelen dolgok vázlatszerű rögzítését értette tárcán, akár csak a régi magyar nyelvhasználat. Formakezelése lényegében nem különbözik a rajztól: előadásmódja feszített tempójú, a beszély szélesen felvázolt epikus festésével szemben a történetet kénytelen az író szűkre vont keretbe szorítani, eleve lemond a plasztikus kompozícióról, egyetlen életmozzanatot ragad meg, s néhány fővonásra korlátozza a jellemábrázolást. A megfigyelt eseményt, élményt mintegy elszigeteli a tárcaíró, tehát voltaképpen a történetközpontú novellaforma legfontosabb epikai alaptényezőjét szorítja háttérbe. A terjedelmében szigorúan korlátozott rajzműfaj igényesebb formájában a mesterség technikai fogásainak a biztos ismeretét feltételezi. A szűk keretek között alkalmazott írói fogások, poétikai hatásformák, vagy például a retrospektív szerkezeti megoldások a novella közegében is megjelennek, természetesen más minőségben, de talán a tárca is távoli ösztönzéseket adott a kísérletezéshez.

Az előrehaladó vonalvezetésű, érdekes történetet elmesélő novellában a cselekményből fokozatosan bontakozik ki a konfliktus, szerkezeti fordulópontra épül, s ezt követi a feszültséget feloldó, s egyben a novellát is lezáró mozzanat. A századvégen gyakori a fordulópontot előrevető szerkesztés, a visszapergető műépítés. A történet végpontját megragadó ábrázolásra elsősorban a belső folyamatokat megjelenítő lélektani novellák nyújthatnak példát. (Petelei István: *Nagyapó, Árva Lotti*, Ambrus Zoltán: *Tél, Utolsó nap*, Bródy Sándor: *Özvegyen, Tuza kisasszony, Rubin leányok*, Thury Zoltán: *Az uzsorás, A sötétség*) A reflexív keretes elbeszélés szereplői is a végkifejletről visszatekintve értelmezik a maguk élettörténetét.

A századvégi novella alkalmazza a poentírozó, fordulatot hozó zárlatot, de találhatunk befejezetlen, pontosabban szándékoltan nyitva hagyott műveket is, s ez a szerkezeti megoldás a rajzműfaj jellegzetes vonása. A befejezetlenség századvégi divatjára hívja fel a figyelmet *Az utolsó hangulat* című novella főszereplője, aki „beszélyt” tervez. Justh betekintést enged a 80-as évek írójának a műhelyproblémáiba: „bevégezetlen, de hatni fog, illetőleg mondjuk bevégezetlen, tehát hatni fog, ez a modern felfogás, s

frissen, életkedvvel ugrott fel íróasztalától”.¹² A cselekményszálakat gondosan elvarró, narrátori intelmekkel búcsúzó novellazárlatot ironikus fénytörésbe állították azok az írók, akik tudatosan törekedtek a nyitott szerkezetre. Ambrus *A rendelőóra* befejezésében a történetmondó megnyugtató magyarázataira váró olvasóhoz fordul. „Ezzel a felkiáltással a rendelőóra beveződött. De azok számára, akik a költői igazságszolgáltatást a legjelentékenyebb elbeszéléstől is megkövetelik, még a következőket kell feljegyezni”.¹³

A rajz nem egy motivált eseménysort mutat be, hanem a történetnek csupán egyetlen részletét állítja éles megvilágításba, a történet előzményeit és következményeit csak sejteti az elbeszélő, bizonyos pontjait pedig homályban tartja, s ezzel a tulajdonságával távolról az elhagyás és helyettesítés poétikai eljárásait alkalmazó novellára emlékeztet. A transzformációs motívumokat alkalmazó tárgyias lélektani novellában a leírások és a lelki folyamatokat redukált narrációval rögzítő utalások szorítják háttérbe a külső cselekmény szerepét. Ambrus Zoltán, Gozsdu Elek, Petelei István drámai életjelenetezésre alapozott lélektani novelláin felismerhetőek a rajzműfajra emlékeztető vonások. Az olyasfajta elbeszélések, mint a *Tél*, a *Márta* vagy a *Kató* fellazítják a cselekmény okozati logikájára alapozó motivációt. Az író nem közli velünk a történet előzményeit, s a személyiséget érintő fordulatot az állóképszerű helyzetrajz készíti elő. A célelvű történessor zárt szerkezetét megbontó kisformák hatása talán még a századvégi novella időkezelésében is kimutatható. A lélektani felismerésen alapuló fordulat a megvilágosodás pillanatába zárja az életsorsot. (Ambrus Zoltán: *Utolsó nap*, Gárdonyi Géza: *Ne halj meg Fábán*, Thury Zoltán: *Harminc perc*)

A széles narrációjú beszély árnyaló megoldásairól le kellett mondania a tárcanovellának. Vázlatos lélekrajzát, a történet valóságosságát némely tárcaíró a legősibb poétikai eljárással alapozta meg. A narrátor a szemtanú szerepébe helyezkedett, s úgy állította be a történetét, mintha azt személyesen átélte volna. Ezt a megoldást szerfölött kedvelte a századvégi magyar novella is.

A tárcanovellától és a rajztól meg kell különböztetnünk a rendkívül tarka színskálájú tárcát. A századelő irodalmi közvéleménye – a napisajtó hihetetlenül gyors fejlődésének köszönhe-

tően – tárcának tekintett voltaképpen minden írásművet, mely a hírlapok vonal alatti részében jelent meg, lett légyen az útleírás, elmélkedés, élménybeszámoló, életrajz, heti beszámoló, szabad témájú eszmefuttatás, fiktív levél, népszerű tudományos ismeretetés, színházi beszámoló, hangulatrajz, a társasági életről szóló tudósítás. Az irodalmi szalonokban használatos szabad társalgási nyelv és könnyed, szellemes előadásmód jellemzi a francia feuilleton-ra emlékeztető formát, Speid Károly találó meghatározásával „az egy napi halhatatlanságot”.¹⁴ A klasszikus tárcának az elbeszélő személye, fordulatossága, ötletes előadásmódja adhat egyéni színt.

A Hét kritikusai felrótták a napilapok szerkesztőinek, hogy a nagyközönség irodalmi igényeit tartották szem előtt, a novellistákat pedig belehajszolták az újságírás taposómalmába. Tartottak tőle, hogy a napisajtó „felemésztheti” az irodalmat, ha a méltóbb feladatra hivatott tehetségek mást sem tesznek, mint robotoló kényszerűséggel könnyed tárcákon dolgoznak. Úgy látták, hogy a sok közép-szerű mű tengerében még a kritika is elveszítheti tájékozódási pontjait, s a műbírálat „szeszélyek kérdésévé válhat”, mert a tárcák áttekinthetetlen tömege előtt a kritikus visszariad az értékeléstől, külön nyelvet alakít ki, amelyben „mint a tolvajnyelvben, az egyház fegyházat jelent”.¹⁵ A Hét kritikusai – S.-r. = Schöpflin Aladár illetve Pató Pál: *Novellák* könyvének a névtelen recenziója – szerint a napi kényszerűséggel készített kisigényű forgácsok „megrontják a tehetséget”, elveszíti fogékonyságát, „érdeklődése kimerül az apróságokban”, elerőtlenedik a gondolkodása, s az „Essayt vezércikké ... a regényt tárcanovellává degradálja”.¹⁶

Rákosi Viktor leleményes, ötletes elbeszéléscíccsel, derűs, játékos kedélyével, ártalmatlanul tréfálkozó rövid történeteivel a századvég egyik legnépszerűbb s legjellegzetesebb tárcáírója volt. Új benyomásokra fogékony, nyugtalan, lázas szellemével a napisajtó szolgálatába szegődött. Az átlagos középosztályú olvasó ízléséhez, felfogásához, életideáljaihoz alkalmazkodott. A vidéken vadászgató Bársony István, népszerű tárcáiban minden előzetes terv nélkül szabadon papírra vetette, amit utazás közben látott és hallott. Kóbor Tamás inkább bölcselkedő. Többnyire egy-egy lélektani, filozófiai problémát vetett föl tárcáiban.

Legkedvesebb témái a házasság és a szerelem, a férjhezmenés örök gondja, a nő társadalmi helyzete. Akárcsak Herczeg Ferenc, olyan témákat választott, amelyek élénken foglalkoztatták a középosztály hölgytagjait, s könnyed természetességgel, a nagyvilágban jártas szellemes társalgó hangján adta elő többnyire példázatszerű történet keretében, a „társadalom legégetőbb problémáit”. Tóth Béla rendkívül népszerű és nagyhatású művelője volt a tárcának és a rajzformának. Heti beszámolóihoz a nevezetesebb eseményekből merítette a témáit, de gyakran minden aktualitás nélkül választotta elmélkedése tárgyául a vakbélgyuladást, a piaci káromkodást és a magyar őstörténet megoldatlan problémáit.

A napilapok, folyóiratok tárcarovatába betekintő igazolhatja, a kortársak félelme nem volt alaptalan. Elvértve bukkanhat csak olyan tárcára, rajzra, amelynek erős írói egyéniség, megszárt ízlés, eredeti megfigyelés, rövid vonásokkal sokat összefoglaló jellemzés ad egyéni szint.

JEGYZETEK

(A jegyzetekben rövidítve megadott címleírások feloldását és az egyéb rövidítések magyarázatát a *Bibliográfia* tartalmazza.)

I. A KILENCVENES ÉVEK KRITIKAI IRÁNYZATAI. AZ IRODALOM ÖNSZEMLÉLETE

1. Idézi DÁVIDHÁZI 1992a. 71.
2. Vö.: KÁLMÁN C. 1992. 218.
3. Vö.: DÁVIDHÁZI 1992. 15–73.
4. Vö.: DÁVIDHÁZI 1992. 24–29.
5. NÉMETH G. 1981.; illetve: KOMLÓS 1966.
6. A nemzeti klasszicizmus esztétikai elveit követő Budapesti Szemle és a Vasárnapi Újság biztosított évtizedeken át számottevő fórumot a gyakorló kritikusoknak. A később önálló kritikai arccal kialakító fiatalok Péterfy, Riedl, Schöpflin, Alexander Bernát is itt kezdték el pályájukat. A Gyulaitól eltávolodó tehetségesebb fiatalok folyóiratkísérletei sorra-rendre megbuktak. Tartós életű, rendszeres kritikai tevékenységet folytató, határozott esztétikai programot képviselő lapra 1890-ig, A Hét megjelenéséig kellett várni. A Benedek Elek szerkesztette, gyenge színvonalú konzervatív Magyar Kritika négy évet ért meg, történeti értelemben mégis jelentős kezdeménynek tekinthető, hisz kifejezetten a gyakorlati kritika műhelye kívánt lenni. Kárpáti Aurél 1910-ben indította el a Kritikát, s még ebben az évben meg is szűnt. Programadó cikke az irodalmi gondolkodás századeleji történetének fontos dokumentuma. Kárpáti a kritika szerepét nem korlátozta az irodalom szolgálatára, hanem önmagáért való tevékenységnek is tekintette, „amely már a létezésével bizonyítja, hogy ... saját öncélúságáig differenciálódott”, s feladatát a dogmamentes, irányzatok fölött álló, „művészetén kívüli szempontokat” nem érvényesítő kritika értékelő normakészletének a kidolgozásában látta.
7. ANGYALOSI 1993. 128.; BOURDIEU 1992.
8. Budapesti Szemle. 1893. I. 478–480.
9. Vö.: KULCSÁR SZABÓ 1987.; DOBOS 1993. 68.
10. A Hét. 1906. II. 801.
11. A Hét. 1890. I. 11–12.
12. A Hét. 1890. I. 11–12.
13. U. o.
14. A Hét. 1890. I. 11–12.
15. A Hét. 1902. I. 191–192.
16. A Hét. 1907. I. 302.
17. KOMLÓS 1966. 62–63.
18. STRUBE 1982. 4. 379–387.
19. PÉTERFY 1983. 471.
20. PÉTERFY 1983. 669.
21. PÉTERFY 1983. 661.

22. U. o.
23. A Hét. 1904. II. 722–723.
24. A Hét. 1901. I. 110.
25. A Hét. 1901. I. 110.
26. NÉMETH G. 1981.
27. A Hét. 1901. III. 831–832.
28. A Hét. 1901. III. 831.
29. U. o.
30. A Hét. 1904. II. 722–723.
31. A Hét. 1906. II. 801–802.
32. A Hét. 1906. II. 802.
33. NÉMETH G. 1970. 366.
34. RJEDL 1896. 7.
35. NÉMETH G. 1970. 366.
36. Magasztaló kritikák *A magyar irodalom kis tükréről*: EphK 1898. 167–170.; ItK 1898. 239–243.; Nemzet 186. sz. 1898.; Egyetértés. 3. sz. 1897. Tanáregyl. Közl. 30. évf. 293.; Magyar Paed. 1897. 51–55.; Nemzeti nevelés. 1897. 351–354.; Egyet. Lapok XI. évf. 4. sz. 1897.; Prot. Szemle 1987. 529. 28.
37. A Hét. 1907. II. 739–740.
38. A Hét. 1895. 337.
39. Vö.: Budapesti Szemle. 1889. 57. k. 146. sz. 333–336.; U. o. 1891. 66. k. 173. sz. 297–301.; U. o. 1901. 111. k. 308. sz. 314–322.; U. o. 1901. 105. k. 289. sz. 145–147.; U. o. 1881. 26. k. 53. sz. 1–28.; U. o. 1885. 43. 310–312.; U. o. 1885. 44. k. 200–218.; U. o. 1887. sz. 52. k. 276–285.; U. o. 1887. 52. k. 297–300.; U. o. 1889. 57. k. 146. sz. 232–252.
40. A Hét. 1897. 325.
41. Vö.: KOLAKOWSKI 1972.
42. PÉTERFY 1983. 368.
43. PÉTERFY 1983. 372.
44. A Hét. 1890. I. 11–12.
45. A Hét. 1895. 337.
46. A Hét. 1903. I. 348–349.
47. KULCSÁR SZABÓ 1988. 7–8. 689–707.
48. A szoros értelemben vett előírón normatív kritika alapelveit a század-
előn Magyarországon is jól ismert, mára teljességgel elfeledett DÖRING foglalta
össze *Az esztétika módszere* című 1908-ban magyarul is megjelent könyvében.
Döring a művészetet bizonyos társadalmi cél megvalósítására irányuló cselekvés
közvetlen szolgálatába kívánta állítani. A kritikanak ennek értelmében az lenne
a feladata, hogy az alkotó művésznak követendő normákat, szabályokat adjon,
„olyan eszközt ... amellyel kitűzött célját a specifikus művészi hatást képes elérni”.
In. *Alexander Bernát Emlékkönyv*. Bp. 1910. 184. 49. Budapesti Szemle. 1890. 165.
sz. – Lásd még: A Hét. 1890. I. 1. sz. 11–12.; A Hét. 1890. II. jún. 1. 22. sz. 341–342.
50. *Alexander Bernát Emlékkönyv*. I. m. 642.
51. I. m. 644.
52. I. m. 645.
53. I. m. 184.
54. I. m. 576–578.
55. Nyugat. 1910. I. 529.
56. Vö.: LÁNCZI 1909. I. 23–31.

57. U. o.
58. U. o.
59. A Hét. 1907. II. 739–740.
60. A Hét. 1910. I. 407.
61. HORVÁTH é. n.

II. ANEKDOTIKUS NOVELLAHAGYOMÁNY

1. *Metzler Literatur Lexikon*. Stuttgart. Metzler 1984.–*Dictionary of World Literary Terms*. London. 1970.; *Trésor de la langue française*. Paris. 1960.
2. GODENNE 1985.
3. BÉCSY 1990. 12–13.
4. Vö.: FOUCAULT 1991. 7. 868–890.
5. STRUBE 1982. 4. 379–387.
6. JAUSS 1980. 1–2. 21. Vö.: az esztétikai tapasztalat „rebellis” jellegével: JAUSS 1984. 28.
7. SZEGEDY-MASZÁK 1991. 77.
8. Vö.: SZEGEDY-MASZÁK 1990. II. 30–77.
9. PÉTERFY 1983. 710.
10. A Hét. 1900. 754.
11. A Hét. 1910. 342–343.
12. *Ködtovagok. Írói arcképek*. Szerk. THURZÓ Gábor. Bp. 1941.
13. PÉTERFY 1938. 81.
14. Az ún. eszményítő realizmus kánonját képviselők lélektani felfogására lásd: Budapesti Szemle. 1881. 26. k. 53. sz. 1–28.; U. o. 1885. 43. k. 310–312.; U. o. 1885. 44. k. 200–218.; U. o. 1887. 52. k. 276–285.; U. o. 1887. 52. k. 297–300.; U. o. 1889. 57. k. 146. sz. 232–252.; U. o. 1889. 57. k. 146. sz. 333–336.; U. o. 1891. 66. k. 173. sz. 297–301.; U. o. 1901. 111. k. 308. sz. 314–322.; U. o. 1901. 105. k. 289. sz. 145–147.
15. TÓTH 1898–1903.; Vö.: Budapesti Szemle. 1900. I. 151–154.
16. SZIRMAY 1804.
17. Vö.: GYÖRGY 1934. 49.
18. Budapesti Szemle. 1900. I. 151–154.
19. MÓRICZ 1910. 715.; ADY 1906. aug. 24.; KOSZTOLÁNYI 1977.; Uő. 1976.; BODNÁR 1988. 17–26.
20. CSÁTH 1977. II. 410–425.
21. Vö.: BARTHES–BERSANI–HAMON–RIFFATERRE–WALT 1982.
22. Vö.: KULCSÁR SZABÓ 1987. 9. 57. u.ő. 1992.3. 227–256.
23. Vö.: LÁNCZI 1909. I. 23–31.
24. A Hét. 1902. II. 547–549.
25. ALEXA 1983. 5–86.
26. ALEXA 1983. 28.
27. BALASSA 1982. 216.
28. SÓTÉR 1941.; LOVASS 1973. 513–521.; RÓNAY 1947. 413–430.; SÓTÉR 1949. 336–343.; BÓRI 1962. 7. 8. 687–695.; ILIA 1962. 9. 11.; DIÓSZEGI 1967. 395–416.; FÜLÖP 1987a. 181–225.; FÁBRI 1978. 19–28.
29. DOBOS 1988. 163–183.; DOBOS 1987. 9. 64–70.
30. MÓRICZ 1978. I. 438.
31. NAGY 1987. 11.

32. RÓNAY 1947. 413–430.; FÁBRI 1978.; SZAUDER 1980. 16–205.; BORI 1980.; ALEXA 1983. 5–86.; FULÓP 1987a. 181–225.
33. EICHENBAUM 1974. 58–79.
34. HORVÁTH 1976.
35. SZANA 1885. 230–273.
36. NÉMETH G. 1985. 173.
37. KISPÉTER 1970. 33.
38. LÓRINCZY 1986. 4. 361–373.
39. FÉJA 1943. 55–60.; LOVASS 1942. 226–230.; REISZ 1941.; NÉMETH G. 1971. 218–219.
40. DIÓSZEGI 1967. 406.

III. DRÁMAI NOVELLA

1. DIÓSZEGI 1967. 405.
2. DIÓSZEGI 1967.
3. DIÓSZEGI 1967.
4. DIÓSZEGI 1967.
5. LUKÁCS 1977.
6. Vö.: POSZLER 1988. 249.
7. ARISZTOTELÉSZ 1974.; DIDEROT 1966.; LESSING 1963.; GOETHE 1981.; HEGEL 1980.; SCHLEGEL 1980.; SCHELLING 1983.
8. STRUBE 1982. 4. 379–387.
9. SZONDI 1979. 11.
10. ARISZTOTELÉSZ 1974. 44.
11. SCHELLING 359.
12. ARISZTOTELÉSZ 1974. 16.
13. ARISZTOTELÉSZ 1974. 15.
14. SZONDI 1979. 156.
15. Vö.: BEHRENS 1940.
16. ARISTOTE 1980.; RICOEUR 1983., 1984., 1985.; G. GENETTE 1966., 1969., 1972.; G. GENETTE 1979.
17. BERNÁTH Á. 1978. 2. 210–221.
18. ARISZTOTELÉSZ 1974. 16.
19. ARISZTOTELÉSZ 1974. 16. és 19.
20. ARISZTOTELÉSZ 1974. 19.
21. G. GENETTE 1979. 66–67.
22. G. GENETTE 1979. 69.
23. G. GENETTE 1979. 70.
24. G. GENETTE 1979. 71–72.
25. ARISZTOTELÉSZ 1974. 9.
26. ARISZTOTELÉSZ 1974. 56.
27. TODOROV 1978a. 34.
28. HEGEL 1979. 391.
29. TODOROV 1978. 34.
30. Vö.: SZEGEDY-MASZÁK 1992a. 135.
31. GROUPE n, J. DUBOIS, F. EDELINE, I.–M. KLINKENBERG, P. MIN-GUET, F. PIRE, H. TRINON 1982. 47.
32. RICARDOU 1967. 164.

33. Vö.: GENETTE 1972. 78–89.
34. GENETTE 1972. 185.
35. Vö.: SZEGEDY-MASZÁK 1992a. 122.
36. TODOROV 1973. 105–109.
37. GENETTE 1972. 226.
38. GENETTE 1972. 192.
39. Vö.: SZEGEDY-MASZÁK 1992a. 144.
40. BREMOND 1966. 8. 60–67.
41. BUTOR 1964. 65.
42. BENVENISTE 1963–67. II. 85.
43. SZEGEDY-MASZÁK 1992a. 147.
44. SZEGEDY-MASZÁK 1992a. 146.
45. Arisztotelész különböztette meg elsőként az elbeszélő szerkezet alapelemeit: történetnek tekintette a „teljes cselekmény utánzatát”, amelynek teljesnek, befejezettnek, kezdet és vég közé zártnak kell lenni. A történettől elkülönítette az elbeszélés szintjét, a történet utánzatát. Ismeretes, hogy a modern prózapoeitikák más és más névvel illetik a narratív egységek fogalmát, de lényegében ugyanazt értik rajta. ARISZTOTELÉSZ 1974. 15–16.; BARTHES, R., KAYSER, W. BOOTH, W., HAMON, Ph. 1977.; TODOROV 1978.; É. BENVENISTE 1963–1967.; G. GENETTE 1966., 1969., 1972.; G. GENETTE 1979.
46. DIÓSZEGI 1967. 406.
47. DIÓSZEGI 1967. 398.
48. NÉMETH G. 1976. 515.

IV. BALLADISZTIKUS NOVELLA

1. BENEDEK 1966. 354.; BISZTRAY 1955.; BÓKA 1966. 1498.; BUSTYA 1957. 9.; FÉJA 1967. 114.; IZSÁK 1969. 59. *Ballada és novella* In: *A magyar irodalom története*. IV. Bp. 1965. 780–791.
2. KÁNTOR 1979.; Uő. 1981.
3. KÁNTOR 1981.
4. VARGYAS 1976. I. II. 247.
5. GYULAI 1872. I.
6. AJGÓ 1865.; BARTA 1953. – U. ő. 1976.; GREGUSS 1907.; HEINRICH 1896.; IMRE 1988.; NÉMETH G. 1970.; THÜRÖCZY–TROSTLER 1961.
7. VARGYAS 1976. I. 247.
8. KÁNTOR 1979. 60.
9. KÁNTOR 1979. 60.
10. KÁNTOR 1979. 61.
11. KÁNTOR 1979. 62.
12. KÁNTOR 1979. 62.
13. Ez utóbbiakat a *Világirodalmi Lexikon* ballada-meghatározásából vonja el: „A népballada lényege azonban a tipikus társadalmi helyzetek, lelkiállapotok stilizáltan általánosított ábrázolása”. In: *Világirodalmi Lexikon*. Bp. 1970. I. 655.
14. KÁNTOR 1979. 61.
15. KÁNTOR 1979.
16. VARGYAS 1976. 35.
17. DOBOS 1989. 7–31.
18. ARANY é.n. 731–732.

19. A Hét. 1910. I. 31.
20. A Hét. 1891. máj. 31.; A Hét. 1893. nov. 19.; REVICZKY 1884.
21. Budapesti Szemle. 1893. 458–460.
22. GREGUSS 1907.

V. LIRIZÁLT NOVELLA

1. A Hét. 1894. 476. Bródy novelláskönyve „... voltaképpen lírai költemények gyűjteménye. Destillálja a dolgokat, a cselekményei nem a külső életben végbemenő valóságok, hanem egy nagy lelki cselekmény szimbólumai”.
2. A Hét. 1901. III. 719.; 1903. II. 481–482. „Kétúró stílusza volt ... a lelki élet legszubsztílisabb árnyalatainak kitüntetésében is mindig határozott és minden fölösleg nélkül való”.
3. A Hét. 1901. III. 719.
4. „a l'art pour l'art Wilde Oszkárnak a következőt jelenti: ... fokozott érzék a szép technika önmagában rejlő és teljesen kifejezett értéke iránt, az érzéki elemek döntő fontosságának elismerése a művészetben, a művészetnek merőben a művészetért való szeretete. Gyönyörűen fejtí ki, hogy az igazi műalkotások, az individuum (!) legintenzívebb megnyilatkozásai” – A Hét. 1904. II. 515–516.; SZINI Gyula: *Wilde Oszkár esszai*. „W. sohasem mert olyan nagyképd lenni, hogy erre vagy arra intette volna az embereket. Tendenciát hiába keresünk műveiben, sőt az ilyen kutatásnak maga elejét vágja azzal, hogy az igazság csak addig igazság, amíg egynél több ember hisz benne”. A Hét. 1904. I. 63–64. SZINI Gyula: *Wilde Oszkárról*.
5. A Hét. 1905. II. 606–608.
6. A Hét. 1905. II. 606–608.
7. KULCSÁR SZABÓ 1992. 3. 234.
8. THURZÓ 1941.
9. THURZÓ 1941. – Lásd még: SZABOLCSI 1965. 30–31. A kultúra szigetére visszahúzó elődökre és példaképekre találtak rá azok a harmincas években fróna érett fiatalok, akik „képzelt várakat építettek védekezésül a kor ellen”. (Szabolcsi Miklós) Az irodalmi egység kialakításának sürgető igénye is megfogalmazódott ekkorra a nemzedék tagjaiban, ezzel is magyarázható, hogy ott szerepelt az antológia tanulmányírói között Sók Sándor, Várkonyi Nándor és Illés Endre is, ezért hát azon sem kell csodálkoznunk, hogy a kötetben Gárdonyi Gézá és Tormay Cecília Géza és Krúdy Gyula társaságában találhatjuk. Ambrus Zoltán Cervantes-esszéjéből merítették a „kódlovag” fogalmát, s azt a szellemi magatartást jelölték vele, amit előtűk a búsképző lovag életigazsága képviselt: „D. Q. maga az örök ember, mégpedig az örök embernek jobbik része, ennek minden ábrándjával, minden vágyával, örök illúzióival, örök csalódásaival, örök balsorsával”. Igazi gondolkodó volt, aki nem alkudott meg a valóság „fantazmagóriájával”. A kódlovag faculté maitresse a lírai érzékenység. Fájó énjétől úgy szabadulhat, ha költői prózát ír, és minden hőstét önmagáról mintázza meg.
10. BORI 1962. 7–8. 690.; ILIA 1962. 9. 11.; DIÓSZEGI 1967. 395–415.; KÁNTOR 1970. 35–45.; VARGA 1963. 16.; BUSTYA 1957. 10.; B. NAGY 1966. 437.; SZABÓ B. 1966. 8. 44.
11. ILLÉS 1968. 51.; SÜKÖSD 1967. 9.
12. KÁNTOR 1970. 123. Az ilyen típusú tanulmányok recepció beállítódá-

sát úgy véljük, egyetlen példa is megvilágíthatja: „a XIX. és XX. századi magyar szépprózát ... szembe szokás állítani elsősorban a nyugati irodalmak ... epikájával... Föltehetőleg ezért hivatkoznak a nagy szembesítők az orosz irodalomból is inkább csak Tolsztojra – Gogolt, Turgenyevet, Csehovot máshol illik emlegetni”. – Az úgynevezett lirizálódáshoz távolról kapcsolódhatott volna Németh G. Béla kitűnő tanulmánya, de érdemleges kritikai visszhangot nem váltott ki. Németh G. Béla a szépprózai műalkotás zeneiségének a legfontosabb stílusjegyét a hangulatiságban látja. A zeneiséget előidéző epikai hatásformák közé sorolja a mű minden olyan elemét, sajátosságát, amely „részt vesz a mű összhatásában, az élmény közlésében, de úgy, hogy az élmény közlése nem a fogalmi közlés befogadásának lélektani folyamait váltja ki az olvasóban, hanem a zenei közléseit, röviden: sejtet, szuggérál, hangulatot ébreszt”. NÉMETH G. 1958. 355–392.

13. BORI 1962. 7–8. 687–695.
14. SZEGEDY-MASZÁK 1992. 2. 119–134.
15. EGRI 1975.
16. HEÉ 1976. 10.
17. KÁNTOR 1981.
18. KÁNTOR 1981. 118–119.
19. BARTHES 1966. 8. 3–4.
20. GÁSPÁRI 1983.
21. Erre enged következtetni például Zsilka Tibornak a szlovák narratológiai kutatásokról szóló beszámolója: „A szlovák prózának, főleg a lirizált elbeszélésnek az a nemzeti sajátossága, hogy a leírás dominál benne”. ZSILKA 1980. 74–91.
22. CHABROL 1973. 7–28.; BARTHES 1970. 9.
23. GENETTE 1969. *Les frontières de récit*.
24. Ezzel persze egy pillanatra sem feledkezhetünk meg arról, hogy Tamás Attila már 1973-ban felhívta a figyelmet Ihere Behrens munkásságára a lírai műnem önállóságát újraértelmező tanulmányában. Ismeretes, hogy B. Croce harsány proklamációját követően újszerű műfajelméleti gondolkodásmód jelent meg a XX. századi irodalomtudományban. Az E. Staiger, G. Müller, R. Wellek nevével fémjelezhető irányzat képviselőiben komoly kétségek támadtak a műnemek önállóságát illetően. Ihere Behrens az irodalomkritikai gondolkodás történeti elemzésével kimutatta, hogy koronként és szerzőnként mást és mást értettek a műnemek fogalmán, s a líra–epika–dráma műnemi hármasságot historizált elmélettörténeti távlatba helyezve a klasszicizmus és a romantika képviselői kodifikálták.
25. LUKÁCS 1965. I. 592.
26. BARTA 1965. 69.
27. TAMÁS 1973. 7. 56–62.
28. TODOROV 1973. 63.
29. ZSILKA 1970. 3–4. 351.
30. GENETTE 1972. 73.
31. GENETTE 1972. 73–74.
32. Vö.: *A Bibliography on the Relations of Literature and Other Arts 1952–1967* (New York: AMS); *Yearbook of Comparative and General Literature*. 1985-től Szerk. Claus CLÜVER; WAIS 1937. 37. 295–303.; MOREAU 1970. sep–okt. 151–156.; PINKERNEIL 1973. 99–114.
33. RASCH 1970. 8.
34. PRAZ 1970. 20.

35. BAHTYIN 1986. 270.
36. RIFFATERRE 1971. 122–157.; JAKOBSON–LÉVI-STRAUSS 1968. 1. 61–76.
37. TODOROV 1967. 201.
38. SZEGEDY-MASZÁK 1970. 3–4. 439.
39. SEBEOK 1960.; JAKOBSON 1969.; COHEN 1966.
40. BEZECZKY 1992. 1. 3.; RICHARDS 1977. 1. 125. – Vö.: ARISZTOTE-LÉSZ 1974. 54.
41. RICHARDS 1977. 125.
42. SZEGEDY-MASZÁK 1992a. 121.
43. SZEGEDY-MASZÁK 1992a. 120.; RICOEUR 1975. 280.
44. RICHARDS 1977. 125.
45. Vö.: SZEGEDY-MASZÁK 1992a. 125.
46. Vö.: BEZECZKY 1992. 1. 3.
47. DUBOIS J.–EDELIN F. – KLINKENBERG J. M 1970.; BARTHES, R., KAYSER, W., BOOTH, W., HAMON Ph. 1982.; TODOROV 1978.; THOMKA 1986.; SZEGEDY-MASZÁK 1989. 42–97.; KULCSÁR SZABÓ 1987. 48.
48. BALAKIAN 1982.; SZEGEDY-MASZÁK 1984. XI. 2. 271–283; BENJAMIN 1969.–IMRE 1973.–KARÁTSZON 1969.–KELEMEN 1981.; KOMLÓS 1965.; NÉMETH G. 1970a.; SANTARCANGELI 1972. 3–4. 317–332.; SZEGEDY-MASZÁK 1969. 1. 159–178.; WELLEK 1968. 2. 202–220.
49. ADY 1961. 251.
50. NÉMETH G. 1958. 374.
51. SZINI 1908. 1. 27.
52. Irodalomtörténet-írásunk Szini Gyulát a szimbolista költői próza frójaként tartja számon. Vö.: MÁNDI Ildikó 1983. 194–211.
53. SZEGEDY-MASZÁK 1969. 1. 159–172.; *Vita a Nyugatról.* 1973. 32–43.; IMRE 1973.
54. KILCHENMANN 1978.; THOMKA 1986. Thomka Beáta kitűnő könyvet írt a pillanat formájáról. Narratológiai szempontból közelítette meg a rövid történet műformáját és a különféle műtípusok elkülönítésére tett kísérletet.
55. MOSER 1952.–*La critique littéraire.* PUF. Paris. 1969.
56. BARÁNSZKY 1938. 105–117., 153–161.; LOVAS 1944.; P. DOMBI 1974. T. LOVAS 1961.; HERCZEG 1975.; SZABÓ 1976. Baránszky László rendkívül széles értelemben fogja fel az impresszionizmust, a friss benyomásokat kedélytől áthatott, ízes nyelven rögzítő regionális irodalmat is az irányzat körébe vonja. A plain air fényében „tündöklő” Mikszáth-novellákat, Tömörkény „magyar talajból fakadt”, táji színeket hozó elbeszéléseit a magyar szépprózai impresszionizmus legtermészetesebb alkotásaiként tartja számon. I. m. 105–117.
57. Vö.: HERCZEG 1975. 66–115.
58. NÉMETH G. 1968. 1. 84.
59. BENVENISTE 1963. 1967. I. 24. 5.; Vö. MÜLLER 1948.; RICARDOU 1967. Temps de la narration, temps de la fiction.
60. BERGSON 1930. 10.
61. BERGSON 1930. 10.
62. BERGSON 1930. 10.
63. BERGSON 1930. 21.
64. Vö.: BODNÁR 1979. 9–43.; FÜLÖP 1987. 53–118.
65. MURVAI 1976. 89–140.

66. MURVAI 1976. 96.
67. BORI 1969.; BORI 1979. 9. 115.; DEMÉNY 1967. 218.; BERNÁTH 1978.; DIÓSZEGI 1967. 2.; DIÓSZEGI 1969.; FÜLEP 1908.; HALÁSZ 1977.; KISS 1984.; KOMLÓS 1969. 12.; LUKÁCS 1910.; MÁTRAI 1964.; MIKLÓS 1966. 8.; PÓK 1967.; PÓR 1971. 3. 9.; PÓK 1972.; VAJDA 1975. 2.
68. HAJEK 1971. 66.
69. SZAJBÉLY 1988. 3–4. 171.
70. MURVAI 1976.
71. BAHTYIN 1976. 257–303.
72. A Hét. 1892. 705.
73. A Hét. 1903. 529–530.
74. HANÁK 1988. 137.

VI. LÉLEKTANI NOVELLA

1. SZILI 1992. 153–199.
2. V.ö. FÜLÖP 1989. 31–61.
3. KÁLMÁN C. 1992. 199–239.
4. KÁLMÁN C. 1992. 211. Illetve ugyanebben a kötetben SZEGEDY-MASZÁK 122.
5. GENETTE 1972. 76.
6. SZEGEDY-MASZÁK 1990. 1. 57.
7. TODOROV 1976. 4. 644.
8. GRELMAS 1966.; CHABROL 1973.; TODOROV 1966. 8. 132–138.
9. SZEGEDY-MASZÁK 1990. 1. 65.
10. STANZEL 1979. 15–39.
11. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 489.
12. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 488.
13. U. o.
14. CHATMAN 1978. 2. és 3. fejezet
15. Vö.: Groupe µ, J. DUBOIS, F. EDELINE, J.-M. KLINKENBERG, P. MINQUET, F. PIRE, H. TRINON 1982. 171–201.
16. Vö.: G. GENETTE 1972. pause (descriptive) 128–129., 133–138. A hangulat fogalmának értelmezéséhez lásd: HANKISS 1941. 126–135. „A hangulat az a nehezen megfogható, de éppen ezért korlátlanabban uralkodó lelkiállapot, amelyet mindenkinek magának és néma befelé fordulással kell szemlélínie. Kimerítetlen és korlátlan ...”
17. KAYSER 1977. 68.–TODOROV 1978. 90.
18. TATE 1955. 92.
19. BOOTH 1970. 149.
20. BOOTH 1970. 155.
21. BOOTH 1970. 154.
22. BOOTH 1970. 154.
23. BOOTH 1970. 149.
24. BOOTH 1970. 154.
25. BOOTH 1970. 155.
26. BOOTH 1970. 155.
27. BOOTH 1970. 155.
28. STANZEL 1979. 242.

29. STANZEL 1979. 243.
30. STANZEL 1979. 16., 19., 55–58., 241–262., különösen 261.
31. GENETTE 1972. 73.
32. GENETTE 1972. 71–77.
33. STANZEL 1979. 255.
34. STANZEL 1979. 254.
35. STANZEL 1979. 255.
36. STANZEL 1979. 255.
37. STANZEL 1979. 255.
38. STANZEL 1979. 250.
39. STANZEL 1979. 251.
40. STANZEL 1979. 259.
41. BOOTH 1970. 44.
42. STANZEL 1979. 262.
43. Vö.: HAMBURGER 1965. 26.
44. Vö.: SCHOLLES–KELLOG 1971. 261.
45. Vö.: GENETTE 1969. 191. illetve GENETTE 1972. 206.
46. STANZEL 1979. 264.
47. STANZEL 1979. 265.
48. Vö.: COHN 1969. 303–313. – illetve: BODNÁR 1988. 211–263.; FÜLÖP 1987. 60–118.
49. STANZEL 1979. 280.
50. Vö.: GENETTE 1972. 76., 225., 227–267.
51. GENETTE 1972. 76.
52. SZILI 1980. 17.
53. TODOROV 1973. 67.
54. PRINCE 1973. 14. 178–196.; GENETTE 1972. 265–269.
55. SZEGEDY-MASZÁK 1992a. 143.
56. SZEGEDY-MASZÁK 1992a. 143.
57. TODOROV 1973. 57–58.
58. KULCSÁR SZABÓ 1993. 1–2. 62.
59. SZEGEDY-MASZÁK 1987. 94.
60. SZEGEDY-MASZÁK 1987. 95.
61. TODOROV 1973. 63–64.
62. TODOROV 1973. 57–58.

VII. TÁRGYIAS LÉLEKRAJZI NOVELLA A MAGYAR SZÁZADFORDULÓN

1. A Hét. 1894. 476.
2. A Hét. 1907. I. 302.
3. PÉTERFY 1938. 101.
4. PÉTERFY 1938. 88.
5. PÉTERFY 1938. 24.
6. PÉTERFY 1938. 87–88.
7. A Hét. 1901. 366.
8. Vö.: THOMKA 1986. 51.
9. Vö.: GINZBURG 1982. 428–530.
10. A freudi mélylélektan – magától értetődően – csak jóval később, a tízes

évektől kezdhetette meg térhódítását a magyar novellairodalomban. Ám az is figyelemre méltó, hogy például az oknyomozó realista regény paródiájának, a *Vatikán pincéinek* megjelenése előtt hat évvel A Hét kritikusa már hírt ad az indokolatlan cselekedetekről szóló elméletéről: az író „túl van azon, hogy a lelki evolúciókon felül még a végső okaikat (!) megindító motívumot is valami ténynek tulajdonítson, túl van azon, hogy az embertől determináltan lássa a cselekedete-
ket”. N. P.: *Bíró Lajos: Huszonegy novella. A Hét. 1908. I.*

11. Erről részletesebben írtam: *Anekdotikus novella a magyar századfordulón. Studia Litteraria. 1989. 7–31.*–illetve: *A magyar századforduló néhány prózapoeitikai problémájáról.* (A „drámai” és az ún. balladisztikus novella) *Studia Litteraria 1991. 118–132.*

12. Vö.: STANZEL 1979. 70., 92., 96., 113., 122., 192., 265., 285.

13. FRIEDMAN 1967. (A fordulattípusok osztályozásához)

14. Vö.: STANZEL: I. m. szenische Darstellung–berichtende Erzählung 48., 67–70., 96–98., 100–102., 190–193., 195., 269., 277.

15. A szubjektív illetve objektív elbeszélés értelmezéséhez lásd: SZEGEDY-MASZÁK 1989. 71–82.

16. Az ún. eszményítő realizmus kánonját képviselők lélektani felfogására lásd: *Budapesti Szemle. 1881. 26. k. 53. sz. 1–28.; V. ó.: 1881. 313–319. u. o. 1885. 44. k. 200–218.; U. o. 1885. 43. k. 310–312.; U. o. 1887. 52. k. 276–285.; U. o. 1887. 52. k. 297–300.; U. o. 1889. 57. k. 146. sz. 232–252.; U. o. 1889. 57. k. 146. sz. 333–336.; U. o. 1891. 66. k. 173. sz. 297–301.; U. o. 1901. 111. k. 308. sz. 314–322.; U. o. 1901. 105. k. 289. sz. 145–147.*

17. A Hét. 1904. II. 722–723.

18. A metonimikus illetve metaforikus elbeszélés értelmezéséhez l. THOMKA 1986. 30–32.; SZEGEDY-MASZÁK 1980. 466–498.; KULCSÁR SZABÓ 1987. 57–94.; DOBOS 1990. 5. 79–87.

19. A Hét. 1906. I. 363.

20. Vö.: SZEGEDY-MASZÁK 1989. 35.

21. GINZBURG 1982. 295–296.

22. KULCSÁR SZABÓ 1987. 42.

23. REISZ 1941.; LOVASS 1942. 226–230.; FÉJA 1943. 55–60.; NÉMETH G. 1971. 218–219.

24. A mag-esemény fogalmát lásd: BARTHES 1966. 8. 1–27.

25. Vö.: FRIEDMANN 1967.; BARTHES 1966. 8. 1–27.

26. A transzformációs motívum értelmezéséhez lásd: THOMKA 1986. 61.

27. Vö.: NÉMETH G. 1971.

28. Vö.: BODNÁR 1988. 165–175.

29. FÖLDÉNYI F. 1984. 97. – Lásd még: NÁDAS 1988. 47–89.

30. Vö.: THOMKA 1986. 89–109.

31. CHATMAN 1978. 147.

32. Vö.: SZEGEDY-MASZÁK 1989. 82.

33. CHATMAN 1978. 4. és 5. fejezet.

34. Uo.

35. Uo.

36. A helyettesítés eljárását lásd: THOMKA 1986. 21–32.

VIII. ELMÉLKEDŐ, REFLEXIÓS ELBESZÉLÉS

1. HALÁSZ 1977. 378.
2. Jövendő. 1903. márc. 1.
3. BORI 1979. 152. Lásd még: NÉMETH G. 1985. 220–237.; KENYERES 1983. 93–100.

IX. RAJZFORMA ÉS TÁRCAELBESZÉLÉS

1. GYULAI 1988. I. 443–448.
2. U. o.
3. P. SZATHMÁRY 1868. 86.
4. BARÁTH 1886. 67.
5. GYULAI 1895.
6. Magyar Salon. 1884. I. k. 122–127.
7. DÉNES 1933.; GALAMB 1925. 201. k. 47–72.; LOVRICH 1937.
8. GALAMB 1925. 50.
9. PÉTERFY 1938. 39.
10. PÉTERFY 1938. 78.
11. PÉTERFY 1938. 100. 115.
12. JUSTH 1887.
13. AMBRUS 1944.
14. *Tárca a tárcáról*. In. Újság. 1913.
15. A Hét. 1893. 334. – Lásd még: 416. 417.
16. A Hét. 1894. 796. 540.; 1893. 29.

BIBLIOGRÁFIA

- ADY 1906
ADY 1961
A Hét 1890. I.
A Hét 1890. II.
A Hét 1891
A Hét 1893
A Hét 1894
A Hét 1895
A Hét 1897
A Hét 1900
A Hét 1901
A Hét 1901. I. 110.
A Hét 1901 III.
A Hét 1901 III. 719.
A Hét 1902.
A Hét 1902 II.
A Hét 1903
A Hét 1904
A Hét 1904. I.
A Hét 1904 II. 722–723.
A Hét 1904 II.
A Hét 1905
A Hét 1906
A Hét 1906
A Hét 1907
- ADY Endre: *Egy kis irodalom*. In. Budapesti Napló. 1906. aug. 24.
ADY Endre: *Szini Gyula*. In. *Az irodalomról*. Bp. 1961.
A Hét. 1890. I. 11–12. A. B.: *Irodalmi bajok*.
A Hét. 1890. jún. 1. 22. sz. 341–342. ALEXANDER Bernát: *Dóczi Lajosról*
A Hét. 1891. máj. 31. BEDE Jób: *Petelei I.*
A Hét. 1893. nov. 19. IGNOTUS: *P.*
A Hét. 1894. 476. IGNOTUS: *Bródy Sándor*
A Hét. 1895. 337. IGNOTUS: *Erkölcös irodalom*.
A Hét. 1897. 325. KÓBOR Tamás: *A költő joga*
A Hét. 1900. 754. IGNOTUS: *Arianna*.
A Hét. 1901. 366. – M. G. *Giroflé és Girofla*.
A Hét 1901. I. 110. *Irodalmi agrárizmus*. 1-s (IGNOTUS)
A Hét. 1901. III. 831–832. S. E. Arany *László*
A Hét. 1901. III. 719. *Péterfy Jenő munkái*. S. A. (Salgó)
A Hét. 1902. I. 79. *Tömörkény könyve. Vizenjárók és kétkezi munkások*.
A Hét. 1902. II. 547–549. SZÁSZ Zoltán: *Mese és költészet*.
A Hét. 1903. I. 348–349. *Irodalmi glosszák. Az irodalmi közöny*.
A Hét. 1904. II. 722–723. *Két novelláskönyv*. (O.)
A Hét. 1904. I. 63–64. SZINI Gyula: *Wilde Oszkáról*.
A Hét. 1904. II. 722–723. *Kemeckey Jenőről* (O.) [OSVÁT]
A Hét 1904. II. 515–516. SZINI Gyula: *Wilde Oszkár essayi*.
A Hét. 1905. II. 606–608. IGNOTUS: *L'art pour 'art*.
A Hét. 1906. I. 363. – us *Bíró Lajos novellái*.
A Hét. 1906. II. 801. *Irodalmi séta*. S.
A Hét. 1907. I. 302. CHOLNOKY Viktor: *Szini Gyula: Trilibi*. (Hat novella)

- A Hét 1907. I.
A Hét 1907. II.
A Hét 1910. II.
A Hét 1910
A Hét 1910. I.
AJGO 1865
ALEXA 1983
AMBRUS 1944
ANGYALOSI 1993
ARANY é.n.
ARISTOTE 1980
ARISZTOTELESZ 1974
BAHTYIN 1976
BAHTYIN 1986
BALAKIAN 1982
BALASSA 1982
BARANSZKY 1938
BARÁTH 1886
BARTHES-KAYSER
BOOTH-HAMON 1977
BARTHES 1966
BARTHES 1970
BARTHES BERSANI
HAMON RIFFATERRE
WALT 1982
BÉCSY 1990
BEHRENS 1940
BENEDEK 1966
A Hét. 1907. I. 302. CHOLNOKY Viktor: *Szini Gyula*.
A Hét. 1907. II. 739–740. *Szeccszió* – m –
A Hét. 1910. II. 407. Sz. L.: *Egy új magyar kritikus*.
A Hét. 1910. 342–343. *Új olvasás*. (Florestan)
A Hét. 1910. I. 31. Zsombék: *Petlei István*.
(AIGNER) AJGO Lajos: *A ballada és a román története s elmélete*. Fővárosi Lapok, 1865.
ALEXA Károly: *Anekdota, magyar anekdota*. In: *Tanulmányok a XIX. század második feléből*. ELTE Bp. 1983.
AMBRUS Zoltán: *Válogatott elbeszélések*. Bp. 1944. szerk. VOINOVICH Géza.
ANGYALOSI Gergely: *Impresszionista kritika a századeleji Magyarországon*, Orpheus, 1993. 1.
ARANY János: *Szász Károly: Költemények*. In: *ARANY János összes prózai művei és műfordításai*. Bp. é.n.
ARISTOTE: *La Poétique*. Le texte Grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Kean Lallot, Paris. 1980.
ARISZTOTELESZ *Poétika*. Magyar Helikon, 1974.
Mihail BAHTYIN: *A szó esztétikája*. Bp. 1976.
Mihail BAHTYIN: *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*. Bp. 1986.
Anna BALAKIAN: *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Bp. 1982.
BALASSA Péter: *A színevallozás*. Bp. 1982.
BARÁNSZKY László: *Az impresszionizmus irodalmunkban*. It. 1938. 105–117., 153–161.
BARÁTH Ferenc: *Verstan és aesthetica*. 1886.
Roland BARTHES Wolfgang KAYSER-Wayne C.
BOOTH Philippe HAMON: *Poétique de la prose*. Paris 1977.
Roland BARTHES: *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Communications. 1966. 8.
Roland BARTHES: *S/Z*. Seuil, Paris. 1970.
Roland BARTHES – Leo BERSANI – Philippe HAMON-Michael RIFFATERRE-Ian WALT: *Littérature et réalité*. Paris. 1982.
BÉCSY Tamás: *Az ontológiai drámaelemzés lehetőségei*. In: *Műelemzés – műértés*. Szerk. Sipos Lajos Bp. 1990.
Irene BEHRENS: *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornemlich vom 16. bis 19. Jahrhundert, Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*. Halle/Saale 1940.
BENEDEK Marcell: *Irodalmi hármaskönyv*. Bp. 1966.

- BENJAMIN 1969 Walter BENJAMIN: *A mesemondó. Allegória és szimbólum.* In. *Kommentár és prófécia.* Bp. 1969.
- BENVENISTE 1963–67 Émile BENVENISTE: *Problèmes de linguistique générale I–II.* Paris. 1963–67.
- BERGSON 1930 Henri BERGSON: *Teremtő fejlődés.* Fordította és bev. Dr. Dienes Valéria. Bp. 1930.
- BERNÁTH 1973 BERNÁTH Mária: *A szecesszió fogalma.* In. *Művészettörténet–tudománytörténet.* 1973.
- BERNÁTH Á. 1978 BERNÁTH Árpád: *Dramai cselekmény – epikai cselekmény. Megjegyzések Bécsy Tamás: A dráma modellek és a mai dráma című könyvéhez.* Itk. 1978.2.
- BEZECZKY 1992 BEZECZKY Gábor: *Metafora és elbeszélés.* Literatura. 1992. 1.
- BISZTRAY 1955 BISZTRAY Gyula bevezető tanulmánya PETELEI István: *Lobbanás az alkonyatban* című kötetéhez. Bp. 1955.
- B. NAGY 1966 B. NAGY László: *A teremtés kezdetén.* 1966.
- BODNÁR 1979 BODNÁR György: *Látvány és valóság. (Kafka Margit impresszionista regénye: a Színek és évek)* In. *Valóság és varázslat.* Szerk. KABDEBŐ Lóránt. Bp. 1979.
- BODNÁR 1988 BODNÁR György: *A mese lélekvandorlása.* Bp. 1988.
- BODNÁR 1988 BODNÁR György: *Az anekdotavita és elméleti távlatai.* In. *A „mese” lélekvandorlása.* Bp. 1988.
- BÓKA 1966 BÓKA László: *Válogatott tanulmányok.* Bp. 1966.
- BOOTH 1970 Wayne C. BOOTH: *The Rhetoric of Fiction.* The University of Chicago Press. Chicago and London. 1970.
- BORI 1962 BORI Imre: *A magyar próza szabadságharca.* Híd. 1962. 7–8.
- BORI 1969 BORI Imre: *Szecessziótól a dadáig.* 1969.
- BORI 1979 BORI Imre: *Könyvek a szecesszióról.* Híd. 1979. 9.
- BORI 1979 BORI Imre: *Varázslók és mákvirágok.* Fórum. Újvidék. 1979.
- BORI 1980 BORI Imre: *Krúdy Gyula.* Újvidék. 1980.
- BOURDIEU 1992 Pierre BOURDIEU: *Les regles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire,* Paris, Seuil, 1992.
- BREMOND 1966 Claude BREMOND: *La logique des possible narratifs.* Communications, 1966. 8.
- Budapesti Szemle 1893 Budapesti Szemle. 1893. 458–460. PÉTERFY Jenő: *Petelei István: Jetty.*
- BUSTYA 1957 BUSTYA Endre bevezetője ADY Endre: *Novellák I.* Marosvásárhely, 1957.
- BUTOR 1964 Michel BUTOR: *Répertoire. II.* Editions de Minuit, 1964.
- CHABROL 1973a Sémantique narrative et textuelle. Paris. 1973.
- CHABROL 1973 Claude CHABROL: *Du quelques problèmes de grammaire narrative et Sémiotique narrative et textuelle.*

- CHATMAN 1978 C. Chabrol, Larousse. Paris. 1973.
Seymour CHATMAN: *Story and Discourse*. New York. 1978.
- COHEN 1966 Jean COHEN: *Structure du langage poétique*. Paris. 1966.
- COHN 1969 Dorrit COHN: *Erlebte Rede im Ich-Roman*. GRM. N. F. 19. 1969.
- CSÁTH 1977 CSÁTH Géza: *Jegyzetek Mikszáthról és új regényéről*. In. *Ismeretlen házban*. I–II. Szerk. DER Zoltán. Újvidék. 1977.
- DÁVIDHÁZI 1992a. DAVIDHÁZI Péter: *A kritika vizsgálatának módszertani dilemmája*, Korunk, 1992. 8. sz.
- DÁVIDHÁZI 1992 DAVIDHÁZI Péter: *Elméleti kiindulópont egy kritikai életmű vizsgálatához*. In. *Hunyt mesterünk*. Arany János kritikai öröksége. Bp. 1992.
- DEMÉNY 1967 DEMÉNY: *Szeccszó a zenében*. Filológiai Közlöny. 1967. 218.
- DÉNES 1933 DÉNES Clarissa: *A rajz kialakulása irodalmunkban*. Bp. 1933.
- DIDEROT 1966 DIDEROT: *A drámaköltészetéről*. Magyar Helikon, 1966.
- DIÓSZEGI 1967 DIÓSZEGI András: *A szeccszóról*. ItK 1967.
- DIÓSZEGI 1967 DIÓSZEGI András: *Megmozdult világban*. Bp. 1967.
- DIÓSZEGI 1969 DIÓSZEGI András: *A szeccszóról*. ItK 1969. 2.
- DOBOS 1986 DOBOS István: *Jelkép és közérzet*. Mészöly Miklós novellái. In. *Küszöbök*. 1986.
- DOBOS 1987 DOBOS István: *A kisformák mestere*. (Temesi Ferencről) Alföld. 1987. 9.
- DOBOS 1989 DOBOS István: *Anekdotikus novella a magyar századfordulón*. Stud. Lit. 1989.
- DOBOS 1991 DOBOS István: *A magyar századforduló néhány prózapoétikai problémájáról*. (A „drámai” és az ún. balladisztikus novella) Studia Litteraria 1991.
- DOBOS 1993 DOBOS István: *Az elméleti kritika csélyei és távlatai*. In. DOBOS István–ODORICS Ferenc: *Beszédhelyezetben*. Bp. 1993.
- DOMBI 1974 P. DOMBI Erzsébet: *Öt érzék ezer muzsikája*. Bukarest. 1974.
- EGRI 1975 EGRI Péter: *A költészet valósága. Líra és lírizáldás*. Bp. 1975.
- Egyet. Lapok Egyetemi Lapok
- EICHENBAUM 1974 Borisz EICHENBAUM: *Az irodalmi elemzés*. Bp. 1974.
- EPhK Egyetemes Philológiai Közlöny
- FÁBRI 1978 FÁBRI Anna: *Ciprus és jegenye*. (Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben). Bp. 1978.
- FÉJA 1943 FÉJA Géza: *Nagy vállalkozások kora*. Bp. 1943.
- FÉJA 1967 FÉJA Géza: *Tamási Áron*. Bp. 1967.
- FOUCAULT 1991 M. FOUCAULT: *A diskurzus rendje*. Holmi. 1991/7.

- FÖLDÉNYI F. 1984
FRIEDMAN 1967
- FÜLEP 1908
FÜLÖP 1987
FÜLÖP 1987a
FÜLÖP 1989
- GALAMB 1925
GÁSPÁRI 1983
GENETTE 1966
1969
1972
GENETTE 1969
GENETTE 1979
GINZBURG 1982
GODENNE 1985
GOETHE 1981
GREGUSS 1907
GREIMAS 1966
GREIMAS 1973
- GRUPE p., J. DUBOIS,
F. EDELINE,
J.-M. KLINKENBERG,
P. MINGUET, F. PIRE,
H. TRINON 1982
GYÖRGY 1934
- GYULAI 1872
GYULAI 1888
GYULAI 1895
HAJEK 1971
HALÁSZ 1977
HAMBURGER 1965
HANÁK 1988
- FÖLDÉNYI F. László: *Melankólia*. Bp. 1984.
Norman FRIEDMAN: *Forms of the Plot*. In: *The Theory of the Novel*. Ed. Philip STEVICK. New York. 1967.
FÜLEP Lajos: *Új stílusok*. 1908.
FÜLÖP László: *Kafka Margit*. Bp. 1987.
FÜLÖP László: *Realizmus és korszerűség*. Bp. 1987.
FÜLÖP László: *A lélektani regény – Egy félszázad magyar kritikájának tükrében*. *Studia Litteraria*. Tomus XXVIII, 1989.
GALAMB Sándor: *A rajzforma fejlődése elbeszélő irodalmunkban*. In: *Budapesti Szemle*. 1925. 201.
GÁSPÁRI László: *A századvégi novella lírizálódásáról*. *Nyelvtudományi Értekezések*. 1983.
Gérard GENETTE: *Figures I–II–III*. Paris. 1966., 1969, 1972.
Gérard GENETTE: *Les Frontières de récit*. In: *Figures II*. Paris. 1969.
Gérard GENETTE: *Introduction à l'architexte*. Paris. 1979.
Ligyija GINZBURG: *A lélektani próza*. Bp. 1982.
René GODENNE: *Études sur la nouvelle française*. Geneve–Paris. 1985.
GOETHE: *Epikus és drámai költészet*. In: *Antik és modern*. Bp. 1981.
GREGUSS Ágost: *A balladáról*. Bp. 1907.
A. J. GREIMAS: *Sémantique structurale*. Paris. 1966.
A. J. GREIMAS: *Les Actants, les Acteurs et les Figures*. In: Claude CHABROL ed.: *Sémantique narrative et textuelle*. Paris. 1973.
Groupe p., J. DUBOIS, F. EDELINE, J.-M. KLINKENBERG, P. MINGUET, F. PIRE, H. TRINON: *Rhétorique générale*. Paris. Seuil. 1982.
GYÖRGY Lajos: *A magyar anekdota története és egyetemes kapcsolatai*. Bp. 1934.
GYULAI Pál: *Magyar népköltési gyűjtemény. I. 1872*.
GYULAI Pál: *A társasbeszélésekről*. In: *Budapesti Szemle*. 1888. I.
GYULAI Pál: *Hírlapjainkról*. In: *Emlékbeszédek II*. 1895.
Edelgard HAJEK: *Literarischer Jugendstil*. 1971.
HALÁSZ Gábor: *Válogatott tanulmányok*. Bp. 1977.
Käte HAMBURGER: *Die Rolle des Erzähler in der Epik*. Darmstadt. 1965.
HANÁK Péter: *A Kert és a Műhely*. Bp. 1988.

- HEÉ 1976
HEÉ Veronika: *Líraiság és epikum. Műfaji problémák Karel Capek prózájában.* 1976.
- HEGEL 1979
HEGEL: *Esztétika.* Bp. 1979.
- HEGEL 1980
HEGEL: *Esztétikai előadások I-III.* Bp. 1980.
- HEINRICH 1896
HEINRICH Gusztáv: *Nemet balladák és románcok.* I-II Bp. 1896.
- HERCZEG 1975
HERCZEG Gyula: *A modern magyar próza stílusformái.* Bp. 1975.
- HORVÁTH é.n.
HORVÁTH János: *Aranytól Adyig.* Bp. é. n.
- HORVÁTH 1912
HORVÁTH János: *Forradalom után.* Magyar Figyelő. 2. 1912.
- HORVÁTH 1976
HORVÁTH János: *A magyar irodalom fejlődéstörténete.* Bp. 1976.
- ILIA 1962
ILIA Mihály: *Egy tanulmány margójára, vagy egy teória hibái.* Tiszatáj. 1962. 9.
- ILLÉS 1968
ILLÉS Endre: *Különvélemény az anekdotáról.* Élet és Irodalom. 1968. 51.
- IMRE 1973
IMRE László: *Brjuszon és az orosz szimbolista regény.* Bp. 1973.
- IMRE 1988
IMRE László: *Arany János balladái.* 1988.
- IK
Irodalomtörténeti Közlemények
- IZSÁK 1969
IZSÁK József: *Tamási Áron.* 1969.
- JAKOBSON 1968
R. JAKOBSON-C. LÉVI-STRAUSS: *Baudelaire: A macskák.* Helikon. 1968. 1.
- JAKOBSON 1969
Roman JAKOBSON: *Hang – jel – vers.* Bp. 1969.
- JAUSS 1980
H. R. JAUSS: *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja.* Helikon. 1980. 1-2.
- JAUSS 1984
H. R. JAUSS: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik.* Suhrkamp 1984.²
- JUSTH 1887
JUSTH Zsigmond: *Káprázatok.* 1887.
- KÁLMÁN C. 1992
KÁLMÁN C. György: *A beszédaktus – elmélet és az irodalomelmélet. Kritika, értékelés és beszédaktusok.* In *A strukturálisizmus után.* Szerk. SZILI József. Bp. 1992.
- KÁNTOR 1970
KÁNTOR Lajos: *Alapozás.* Bukarest. 1970.
- KANTOR 1979
KÁNTOR Lajos: *Balladisztikus novella.* In: *Valóság és varázslat.* Szerk. KABDEBŐ Lóránt. Bp. 1979.
- KÁNTOR 1981
KÁNTOR Lajos: *Líra és novella.* Bukarest. 1981.
- KARÁTSÓN 1969
André KARÁTSÓN: *Le symbolisme en Hongrie.* PUF. Paris. 1969.
- KAYSER 1977
W. KAYSER: *Qui raconte le roman?* In: R. BARTHES, W. KAYSER, W. C. BOOTH, Ph. HAMON: *Poétique du récit.* Paris. 1977.
- KELEMEN 1981
KELEMEN Péter: *Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában.* Bp. 1981.
- KENYERES 1983
KENYERES Zoltán: *Egy réveteg korjegyző.* In: *A lélek fényűzése.* Bp. 1983.
- KILCHENMANN 1978
Ruth J. KILCHENMANN: *Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung.* Stuttgart. 1978.

- KISPÉTER 1970
 KISS 1984
 KOLAKOWSKI 1972
 KOMLÓS 1965
 KOMLÓS 1966
 KOMLÓS 1969
 KOSZTOLÁNYI 1976
 KOSZTOLÁNYI 1977
 KULCSÁR SZABÓ 1987
 KULCSÁR SZABÓ 1988
 KULCSÁR SZABÓ 1992
 KULCSÁR SZABÓ 1993
 LÁNCZI 1909
 LESSING 1963
 LŐRINCZY 1986
 LOVAS 1944
 LOVASS 1942
 LOVASS 1973
 LOVRICH 1937
 LUKÁCS 1910
 LUKÁCS 1965
 LUKÁCS 1977
 Magyar Paed.
 MÁNDI 1983
 MÁTRAI 1964
 MIKLÓS 1966
 MOREAU 1970
- KISPÉTER András: *Gárdonyi Géza*. Bp. 1970.
 KISS Endre: *Szecesszió egykor és ma*. Bp. 1984.
 Leszek KOLAKOWSKI: *Positivist Philosophy from Hume to the Vienna Circle*. (2. kiadás) Harmondsworth: Penguin, 1972.
 A szimbolizmus. Szerk. KOMLÓS Aladár. Bp. 1965.
 KOMLÓS Aladár: *Gyulától a marxista kritikaig*. Bp. 1966.
 KOMLÓS Aladár: *A szecesszió körül*. Valóság. 1969. 12.
 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Lábjátok felelőre*. Bp. 1976.
 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Egy ég alatt*. Bp. 1977.
 KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Műalkotás – Szöveg – Hatás*. Bp. 1987.
 KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A másság mint a jelenlét*. Jelenkor. 1988. 7–8.
 KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Törvény és szabály között – Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben*. *Literatura*. 1992. 3.
 KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége*. *It.* 1993. 1–2.
 LÁNCZI Jenő: *Modern metafizikusok*. Nyugat. 1909. I. 23–31.
 LESSING: *Hamburgi dramaturgia*. Bp. 1963.
 LŐRINCZY HUBA: *A novellista Ambrus Zoltán indulása*. In. *Irodalomtörténeti Közlemények*. 1986. 4.
 LOVAS Róza: *A magyar impresszionista költészet stílusformái*. Bp. 1944.
 LOVASS Gyula: *Gozsdu Elek: Egy századvégi elbeszélő*. In. *Vigilia*. 1942. 226–230.
 LOVASS Gyula: *Kilenc hős visszatér*. Bp. 1973.
 LOVRICH Gizella: *A tárcs a magyar irodalomban*. Bp. 1937.
 LUKÁCS György: *Esztétikai kultúra*. 1910.
 LUKÁCS György: *Az esztétikum sajátossága*. Bp. 1965. I. 592.
 LUKÁCS György: *A lélek és a formák, Esztétikai kultúra, Balázs Béla és ahánnek nem kell, A tragédia metafizikája*. In. *Ifjúkori művek*. Bp. 1977.
 Magyar Paedagógia
 MÁNDI Ilkó: *A hangulat-szimbolikus mese*. In. *Tanulmányok a XIX. század második feléből*. Bp. 1983.
 MÁTRAI László: *Haladás és hanyatlás*. MTA I. oszt. Közlemények. 1964.
 MIKLÓS PÁL: *A dekadenciafogalom jelentése*. *Kritika*. 1966. 8.
 Pierre MOREAU: *Suggestions pour une discipline*

- MÓRICZ 1916
MÓRICZ 1978
MOSER 1952
MÜLLER 1948
MURVAI 1976
NÁDAS 1988
NAGY 1987
NÉMETH G. 1958
NÉMETH G. 1968
NÉMETH G. 1970
NÉMETH G. 1970a
NÉMETH G. 1971
NÉMETH G. 1976
NÉMETH G. 1981
NÉMETH G. 1985
Nyugat 1910. I.
PÉTERFY 1938
PÉTERFY 1983
PINKERNEIL 1973
PÓK 1967
PÓK 1972
PÓR 1971
POSZLER 1988
PRAZ 1970
PRINCE 1973
Prot. Szemle
- nouvelle: Arts et littérature comparés. In: L'information littéraire. 1970. sep-okt.
MÓRICZ Zsigmond: *Mikszáth Kálmán*. In: Nyugat. 1910.
MÓRICZ Zsigmond: *Tanulmányok*. Bp. 1978. I.
Ruth MOSER: *L'Impressionism français*. Paris. 1952.
Vö. G. MÜLLER: *Erzähzeit und erzählte Zeit*. 1948.
MURVAI Olga: *Szövegszerkezet és stílusforma. Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról*. Szerk. SZABÓ Zoltán Bukarest. 1976.
NÁDAS Péter: *Mélabú*. In: *Játéktér*. Bp. 1988.
NAGY Miklós: *Virrasztók*. Bp. 1987.
NÉMETH G. Béla: *A próza zeneiségének kérdéséhez*. (Asbóth János regénye, Az álmok álmodója). In: MTA I. oszt. Közlemények. 1958.
NÉMETH G. Béla: *A magyar századvég modern prózai törekvéseiről*. Helikon. 1968. 1.
NÉMETH G. Béla: *Mű és személyiség*. Bp. 1970.
NÉMETH G. Béla: *A magyar szimbolizmus kezdeteinek kérdéséhez*. In: *Mű és személyiség*. Bp. 1970.
NÉMETH G. Béla: *Türelmetlen és késlekedő századvég*. Bp. 1971.
NÉMETH G. Béla: *Létharc és nemzetiség*. Bp. 1976.
NÉMETH G. Béla: *A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitivizmus korában*. Bp. 1981.
NÉMETH G. Béla: *Századutóról – századelőről*. Bp. 1985.
Nyugat 1910. I. 529. IGNOTUS: *A lírai krinika*.
PÉTERFY Jenő: *Magyar irodalmi bírálatai*. Magyar Irodalmi Ritkaságok 41. Bp. 1938.
PÉTERFY Jenő *Válogatott Művei*. Bp. 1983.
Beate PINKERNEIL: *Selbstreproduktions als Verfahren: Zur Methodologie der sogenannten wechselseitiger Erhellung der Künste*. In: *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, ed. V. ZMEGAC u. Z. SKREB. Frankfurt Fischer, 1973.
PÓK Lajos: *Megjegyzések a szecesszió történeti szerepéről*. Filológiai Közöny. 1967.
A szecesszió. Szerk. PÓK Lajos 1972.
PÓR Péter: *A stílus és korszak. Valóság*. 1971. 3.
POSZLER György: *Filozófia és műfajelmélet*. Bp. 1988.
Mario PRAZ: *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts*. Princeton. Princeton University Press. 1970.
Gerard PRINCE: *Introduction à l'étude du narrataire*. Poétique. 1973. 14.
Protestáns Szemle

- RASCH 1970 Wolfdietrich RASCH: *Einführung*. In: *Bildende Kunst und Literatur: Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert* Frankfurt. Klostermann. 1970.
- REISZ 1941 REISZ Mihály: *Gozsdu Elek*. Bp. 1941.
- REVICZKY 1884 REVICZKY Gyula: *A ballada-járvány*. Koszoru. 1884.
- RICARDOU 1967 Jean RICARDOU: *Problèmes du nouveau roman*. Seuil, Paris. 1967.
- RICHARDS 1977 I. A. RICHARDS: *A metafora*. Helikon. 1977. 1.
- RICOEUR 1975 Paul RICOEUR: *Le métaphore vive*. Paris. 1975.
- RICOEUR 1983 Paul RICOEUR: *Temps et récit I-II-III*. Paris, 1983. 1984., 1985.
- 1984
- 1985
- RIEDL 1896 RIEDL Frigyes: *A magyar irodalom főirányai*. Bp. 1896.
- RIFFATERRE 1971 M. RIFFATERRE: *Költői struktúrák leírása: Baudelaire: A macskák (Les chats) című költeményének kétféle megközelítése*. In: *Strukturalizmus*. II. Szerk. HANKISS Elemér Bp. 1971.
- RÓNAY 1947 RÓNAY György: *Az idő forradalma*. Magyarok. 1947.
- SANTARCANGELI 1972 Paolo SANTARCANGELI: *A szimbólum lényege, meghatározásának lehetősége és osztályozási módszerei*. Filológiai Közöny. 1972. 3-4.
- SCHLEGEL 1980 August Wilhelm és Friedrich SCHLEGEL: *Válogatott esztétikai írások*. Bp. 1980.
- SCHELLING 1983 F. J. W. SCHELLING: *A transzcendentális idealizmus rendszere*. Bp. 1983.
- SCHOLES-KELLOG 1971 R. SCHOLES-R. KELLOG: *The Nature of Narrative*. London. 1971.
- SEBEOK 1960 *Style in language*. Szerk. Thomas SEBEOK. Cambridge, Massachusetts. 1960.
- SÓTÉR 1941 Lásd: SÓTÉR István: *Jókai Mór*. Bp. 1941.
- SÓTÉR 1949 SÓTÉR István: *Mikszáth Kálmán időszemlélete*. Válasz. 1949.
- STANZEL 1979 Franz K. STANZEL: *Theorie des Erzählens*. UTB. Vandenhoeck u. Ruprecht in Göttingen. 1979.
- STRUBE 1982 Werner STRUBE: *Die komplexe Logik des Begriffs „Novelle“. Zur Problematik der Definitio literarischer Gattungsbegriffe*. Germanisch-Romanische Monatschrift. 32. k. 1982. 4.
- SÜKÖSD 1967 SÜKÖSD Mihály: *Déry Tibor elbeszélései*. Kortárs. 1967. 9.
- SZABÓ 1976 SZABÓ Zoltán: *A századvégi impresszionizmus stílusformái*. Itk. 1976.
- SZABÓ B. 1966 SZABÓ B. István: *A mai magyar novelláról*. Kritika. 1966.
- SZABOLCSI 1965 SZABOLCSI Miklós: *Elődök és kortársak*. Bp. 1965.

- SZAJBÉLY 1988 SZANA 1885
SZATHMÁRY 1868
SZAUDER 1980
SZEDEDY-MASZÁK 1969
SZEDEDY-MASZÁK 1970
SZEDEDY-MASZÁK 1980
SZEDEDY-MASZÁK 1984
SZEDEDY-MASZÁK 1987
SZEDEDY-MASZÁK 1989
SZEDEDY-MASZÁK 1990
SZEDEDY-MASZÁK 1991
SZEDEDY-MASZÁK 1992
SZEDEDY-MASZÁK 1992a
SZILI 1980
SZILI 1992
SZINI 1908
SZIRMAY 1804
SZONDI 1979
TAMÁS 1973
Tanáregyl. Kézl
TATE 1955
THOMKA 1986
THÜROCZY 1961
SZAJBÉLY Mihály: *Tavaszkok*. Üzenet. 1988. 3-4.
SZANA Tamás: *Újabb elbeszélők*. In: Magyar Szalon. 1885.
P. SZATHMÁRY Károly: *A beszélys elmélete*. 1868.
SZAUDER József: *Tavaszi és őszi utazások*. Bp. 1980.
SZEDEDY-MASZÁK Mihály: *A századforduló irodalma az angolszász kutatásban*. Helikon. 1969. 1.
SZEDEDY-MASZÁK Mihály: *Az angolszász és francia stilisztikai kutatások főbb irányai*. Helikon. 1970. 3-4.
SZEDEDY-MASZÁK Mihály: *Világkép és stílus*. Bp. 1980.
SZEDEDY-MASZÁK Mihály: *Le courant symboliste dans la littérature de langues européennes*. Neohelicon. 1984. XI. 2.
SZEDEDY-MASZÁK Mihály: *Idő, nézőpont és értekezésszerkezet az Aranysárkányban*. In: *A rejtőző Kosztolányi*. Szerk. Mész Lászlóné. Bp. 1987.
SZEDEDY-MASZÁK Mihály: *Elbeszélő művek jelentésszerkezei*. In: *Kemény Zsigmond*. Bp. 1989.
SZEDEDY-MASZÁK Mihály: *Az irodalmi mű alakítási hatáselméletéről*. Helikon. 1990. 1.
SZEDEDY-MASZÁK Mihály: *Márai Sándor*. Bp. 1991.
SZEDEDY-MASZÁK Mihály: *A bizonyítatlanság ábrándja: kénonképződés a posztmodern korban*. Literatura. 1992. 2.
SZEDEDY-MASZÁK Mihály: *Az irodalmi mű alakítási hatáselmélete*. In: *A strukturalizmus után*. Szerk. SZILI József. Bp. 1992.
SZILI József: *Látópont, kommentár és értekezés az az elbeszélésben*. In: *Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdése*. Studia Poetica. 1. Szeged. 1980.
SZILI József: *Az irodalom mint folyamat*. In: *A strukturalizmus után*. Szerk. SZILI József. Bp. 1992.
SZINI Gyula: *A „mese alkonyát”*. Nyugat. 1908. 1. 27.
SZIRMAY Antal: *Hungaria in parabolis: sticorum mentarii in adagio, et dieteria Hungarorum*. 1804.
Peter SZONDI: *A modern drama elmélete*. Bp. 1979.
TAMÁS Átila: *Vannak-e sajátos műfaj jellemzői a lírának?* Alföld. 1973. 7.
Tanáregyleti Közlemények
Allan TATE: *The Man of Letters in the Modern World*. New York. 1955.
THOMKA Beáta: *A pillanat formái*. Forum. Újvidék. 1986.
THÜROCZY-TROSTLER József: *Az irodalmi baloldal*. In: *Magyar irodalom-Világirodalom*. Bp. 1963.

- THURZÓ 1941 *Ködlövagok.* Szerk. THURZÓ Gábor Bp. 1941. MÁRAI Sándor bevezetője.
- T. LOVAS 1961 T. LOVAS Róza: *A magyar széppróza stílusának fejlődése a Nyugat stílusforradalma után. Stilisztikai tanulmányok.* Bp. 1961.
- TODOROV 1966 Tzvetan TODOROV: *Les catégories du récit littéraire.* Communications. 1966. 8.
- TODOROV 1967 Tzvetan TODOROV: *Littérature et signification.* Paris. 1967.
- TODOROV 1973 Tzvetan TODOROV: *Poétique.* Seuil, Paris. 1973
- TODOROV 1976 Tzvetan TODOROV: *A poétika meghatározása.* Helikon. 1976. 4.
- TODOROV 1978a Tzvetan TODOROV: *Poétique de la prose.* Paris. 1978.
- TODOROV 1978 Tzvetan TODOROV: *La lecture comme construction.* In: *Les genres du discours.* Paris. 1978.
- VAJDA 1975 VAJDA György Mihály: *A szecesszió természetrajza.* Literatura. 1975. 2.
- VARGA 1963 VARGA Kalmán: *A novellista Szini Gyula.* In: SZINI Gyula: *Rozsaszínű hó.* Bp. 1963
- VARGYAS 1976 VARGYAS Lajos: *A magyar népbéliada és Európa.* I-II. Bp. 1976
- WAIS 1973 Kurt WAIS: *Vom Gleichlauf der Künste.* In: *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences.* 1937. 37.
- WELLEK 1968 René WELLEK: *A szimbolizmus elnevezése és fogalma az irodalomtörténetben.* Helikon. 1968. 2.
- ZSILKA 1970 ZSILKA Tibor: *Negy novella stilisztikai elemzése statisztikai módszerrel.* Helikon. 1970. 3. 4.
- ZSILKA 1980 ZSILKA Tibor: *Narratívai kutatások Csehszlovákiaiban.* In: *Studia Poetica* 1. Szeged. 1980.

NÉVMUTATÓ

- Ady Endre 51, 56, 209, 214, 220, 221, 224
 (Aigner) Ajgo Lajos 211, 220
 Alexa Károly 53, 209, 210, 220
 Alexander Bernát 32, 34, 207, 208, 219
 Ambrus Zoltán 62, 63, 64, 87, 105, 119, 120, 121, 123, 134, 142, 146, 147, 148, 168, 170, 190, 201, 202, 212, 218, 220
 Angyalosi Gergely 207, 220
 Arany János 23, 34, 91, 93, 94, 96, 211, 220, 224
 Arany László 27, 219
 Arisztotelész 72, 74, 76, 113, 116, 210, 211, 214, 220
 Asbóth János 226

 Babits Mihály 23, 133, 137
 Bahtyin, Mihail 111, 143, 214, 215, 220
 Balakian, Anna 214, 220
 Balassa Péter 54, 209, 220
 Balázs Béla 225
 Baránszky László 214, 220
 Baráth Ferenc 198, 218, 220
 Barrés, Maurice 189
 Bársony István 203
 Barta János 211, 213
 Barthes, Roland 104, 105, 155, 209, 211, 213, 214, 217, 220, 224

 Baudelaire, Charles 111, 128, 174, 224, 227
 Bécsy Tamás 209, 220, 221
 Bede Jób 219
 Bédier 155
 Behrens, Irene 210, 213, 220
 Benedek Elek 59, 207, 211
 Benedek Marcell 220
 Benjamin, Walter 214, 221
 Benveniste, Emile 80, 138, 163, 211, 214, 221
 Beöthy Zsolt 26, 28, 29, 39, 48
 Bergson, Henri 137, 138, 139, 140, 214, 221
 Bernard, Claude 30
 Bernáth Árpád 210, 214, 221
 Bernáth Mária 221
 Bersani, Leo 209, 220
 Bezecsky Gábor 214, 221
 Bíró Lajos 171, 217, 219
 Bisztray Gyula 211, 221
 Bodnár György 7, 209, 214, 216, 217, 221
 Bóka László 211, 221
 Booth, Wayne C. 7, 157, 164, 211, 214, 215, 216, 220, 221, 224
 Bori Imre 57, 193, 209, 210, 212, 213, 215, 218, 221
 Bourdieu, Pierre 207, 221
 Bourget, Paul 33
 Bremond, Claude 156, 211, 221

- Bródy Sándor 23, 60, 64, 72, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 93, 106, 119, 123, 146, 189, 201, 212, 219
- Briuszov, Valerij Jakovlevics 130, 224
- Bustya Endre 211, 212, 221
- Butor, Michel 80, 211, 221
- Camus, Albert 123
- Cervantes, Miguel de 212
- Chabrol, Claude 105, 213, 215, 221, 222
- Chatman, Seymour 121, 155, 164, 215, 217, 222
- Cholnoky Viktor 147, 148, 149, 167, 190, 219
- Clüver, Claus 213
- Cohen, Jean 214, 222
- Cohn, Dorrit 216, 222
- Croce, Benedetto 107, 213
- Czöbel István 193
- Csath Géza 52, 128, 130, 143, 209, 212, 222
- Csehov, Anton Pavlovics 70, 73, 121, 213
- Daiches, David 15
- Dávidhazi Péter 207, 222
- Demény András 215, 222
- Dénes Clarissa 33, 218, 222
- Dér Zoltán 222
- Diderot, Denis 210, 222
- Dienes Valéria 221
- Iószegei Andras 69, 83, 209, 210, 211, 212, 215, 222
- Dobos István 207, 209, 211, 217, 222
- P. Dombi Erzsébet 214, 222
- Döblin, Alfred 161
- Döring 208
- Dryden, John 157
- Dubois, Jacques 210, 214, 215, 223
- Dujardin, Edmond 78
- Edeline, Francis 210, 214, 215, 223
- Egri Péter 103, 213, 222
- Eichenbaum, Borisz M. 210, 222
- Eick Artur 130
- Fábri Anna 57, 209, 210, 222
- Féja Géza 210, 211, 217, 222
- Flaubert, Gustave 156
- Foucault, Michel 209, 222
- Földényi F. László 217, 223
- Frege, Gottlob 45
- Freud, Sigmund 216
- Friedman, Norman 217, 223
- Fülep Lajos 143, 215, 223
- Fülöp László 57, 209, 210, 214, 215, 216, 223
- Galamb Sándor 218, 223
- Gárdonyi Géza 61, 62, 119, 202, 212
- Gáspári László 105, 213, 223
- Genette, Gérard 7, 9, 74, 75, 108, 125, 153, 159, 162, 210, 211, 213, 215, 216, 223
- Ginzburg, Ligijja 216, 217, 223
- Godenne, René 42, 209, 223
- Goethe, Johann Wolfgang 70, 104, 210, 223
- Gogol, Nikolaj Vasziljevics 213
- Gourmont, Remy de 130
- Gozdsu Elek 63, 64, 65, 66, 67, 87, 105, 122, 123, 130, 131, 132, 142, 146, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 191, 192, 193, 195, 202, 225
- Greguss Agost 24, 25, 28, 211, 212, 223
- Greimas, Algirdas Julien 215, 223
- György Lajos 209, 223
- Gyulai Pál 23, 24, 33, 90, 94, 197, 198, 207, 211, 218, 223, 225
- Hajek, Edelgard 143, 215, 223
- Hajnik Miklós 142, 147, 148
- Halasz Gábor 215, 218, 223
- Hamburger, Kate 75, 216, 223
- Hamon, Philippe 209, 211, 214, 220, 224
- Hanák Péter 215, 223
- Hankiss Elemér 227
- Hankiss János 215
- Hebbel, Friedrich 70
- Heé Veronika 103, 213, 224
- Hegel, Georg Wilhelm 210, 224

- Heinrich Gusztáv 211, 224
 Hempfer, Klaus 75
 Herczeg Ferenc 23, 63, 170, 204
 Herczeg Gyula 214, 224
 Heyse, Paul 104
 Hofmannstahl, Hugo von 147
 Homérosz 75
 Horváth János 39, 58, 209, 210, 224
 Hume, David 225

 Ibsen, Henrik 70, 73
 Ignotus (Weigelsberg Hugó) 29, 31, 32, 35, 36, 100, 144, 167, 219, 226
 Ilia Mihály 209, 212, 224
 Illés Endre 212, 224
 Imre László 211, 214, 224
 Iser, Wolfgang 46
 Izsák József 211, 224

 Jakab Ödön 59
 Jakobson, Roman 112, 214, 224
 Jauss, Hans Robert 209, 224
 Jókai Mór 56, 57, 227
 Joyce, James 136, 144
 Justh Zsigmond 23, 119, 123, 127, 142, 193, 194, 195, 196, 201, 218, 224

 Kádár Endre 147, 148
 Kaffka Margit 122, 133, 140, 142, 162, 195, 223
 Kálmán C. György 207, 215, 224
 Kant, Immanuel 34, 36, 37
 Kántor Lajos 89, 90, 91, 92, 103, 104, 211, 212, 213, 224
 Karátson, André 214, 224
 Kárpáti Aurél 142, 207
 Kayser, Wolfgang 211, 214, 215, 220, 224
 Kelemen Péter, 214, 224
 Kellog, Robert 216, 227
 Kemény Zsigmond 23, 228
 Kenyeres Zoltán 218, 224
 Kilchenmann, Ruth J. 132, 214, 224
 Kispéter András 210, 225
 Kiss Endre 215, 225
 Kiss József 91
 Klinkenberg, Jean-Marie 210, 214, 215, 223

 Kóbor Tamás 29, 203, 219
 Kolakowski, Leszek 208, 225
 Komlós Aladár 207, 215, 225
 Korányi Frigyes 147, 148
 Kosztolányi Dezső 41, 51, 80, 101, 132, 209, 224, 225
 Krúdy Gyula 41, 50, 57, 66, 67, 124, 125, 126, 130, 132, 195, 212, 221
 Kulcsár Szabó Ernő 101, 207, 208, 209, 212, 214, 216, 217, 225
 Kupcsay Felicián 148

 Láncki Jenő 208, 209, 225
 Laokoön 143
 Lessing, Gotthold Ephraim 143, 225
 Lévi-Strauss, Claude 112, 214, 224
 Lipps, Theodor 35
 Lovas Róza 214, 225
 T. Lovas Róza 214, 229
 Lovass Gyula 209, 210, 217, 224
 Lovik Károly 87, 120, 123, 128, 130, 131, 132, 133, 190
 Lovrich Gizella 218, 225
 Lőrinczy Huba 210, 225
 Lukács György 38, 69, 70, 145, 210, 213, 215, 225

 Mach, Ernst 36, 37, 137, 139
 Madách Imre 23
 Malonyai Dezső 120
 Mándi Ildikó 214, 225
 Márai Sándor 46, 228
 Matos, Anton Gustav 121
 Mátrai László 215, 225
 Mészöly Miklós 54
 Miklós Pál 215, 225
 Mikszáth Kálmán 20, 52, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 96, 118, 142, 214, 222, 226, 227
 Miller, Arthur 72, 77
 Minguet, Philippe 210, 215, 223
 Murvai Olga 140, 215, 226
 Musil, Robert 144
 Müller, Günther 213, 214, 226
 Móra Ferenc 61
 Moreau, Pierre 213, 225
 Móricz Zsigmond 41, 51, 52, 56, 68, 83, 209, 225
 Moser, Ruth 214, 225

- Nádas Péter 217, 225
 B. Nagy László 212, 221
 Nagy Endre 148
 Nagy Miklós 57, 209, 226
 Négyesy László 28
 Németh G. Béla 7, 27, 85, 207, 208,
 210, 211, 213, 214, 217, 218, 226
- Odüsszeusz 45
 Osvát Ernő 170, 219
- Palotás Fausztin 59
 Papp Dániel 59, 61, 118, 142
 Pater, Walter 145, 146
 Paulsen 36, 37
 Pekár Gyula 119
 Petelei István 23, 59, 72, 76, 82, 87,
 92, 93, 94, 95, 96, 123, 130, 134,
 142, 170, 201, 202, 220, 221
 Péterfy Jenő 23, 24, 25, 29, 30, 48, 50,
 94, 99, 167, 168, 200, 207, 208,
 209, 216, 218, 219, 221, 226
 Pinkerneil, Beate 213, 226
 Pire, François 210, 215, 223
 Platón 74
 Polheim 104
 Pók Lajos 215, 226
 Pör Péter 215, 226
 Poszler György 210, 226
 Praz, Marió 110, 214, 226
 Prince, Gerard 216, 226
 Propp, Vlagyimir J. 154
 Proust, Marcel 108, 144
- Rakosi Viktor 21, 203
 Rasch, Wolfdietrich 109, 213, 227
 Reisz Mihály 210, 217, 227
 Reviczky Gyula 212, 227
 Ricardou, Jean 77, 210, 214, 227
 Richards, Ivor Armstrong 113, 114,
 214, 227
 Ricoeur, Paul 129, 210, 214, 227
 Riedl Frigyes 28, 207, 208, 227
 Riffaterre, Michael 111, 209, 214,
 220, 227
 Rimbaud, Arthur 107
 Rónay György 7, 57, 209, 210, 227
- Santarcangelo, Paolo 214, 227
- Schelling, Friedrich Wilhelm 71,
 210, 227
 Schuller, Friedrich 70
 Schlegel, Friedrich 104, 210, 227
 Scholes, Robert 216, 227
 Schopflin Aladár 62, 99, 203, 207
 Sebeak, Thomas 214, 227
 Sík Sándor 212
 Speid Károly 203
 Spencer, Herbert 29
 Sétár István 209, 227
 Staiger, Emil 213
 Stanzel, Franz Karl 7, 9, 154, 158,
 159, 160, 161, 162, 215, 216, 217,
 227
 Stein, E. 70
 Stevick, Philip 223
 Strindberg, Johan August 70
 Strube, Werner 44, 207, 209, 210,
 227
 Sükösd Mihály 212, 227
- Szabó B. István 212, 227
 Szabó Gyula 90, 91
 Szabó Zoltán 227
 Szabóesi Miklós 212, 227
 Szabó Mihály 143, 215, 228
 Szana Tamás 59, 210, 228
 Szász Zoltán 53, 219
 Szász Károly 220
 P. Szathmáry Károly 198, 218, 228
 Szauder József 57, 210, 228
 Szegedy-Maszák Mihály 153, 155,
 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216,
 217, 228
 Szikszai Vilmos 33, 34
 Szili József 215, 216, 224, 228
 Szini Gyula 99, 120, 128, 129, 130,
 132, 142, 146, 190, 212, 214, 219,
 220, 228, 229
 Szirmay Antal 128, 209, 228
 Szomorú Dező 148
 Szondi, Péter 210, 228
- Taine, Hippolyte 29, 174
 Tamás Attila 213, 228
 Tamás: Aron 90, 91, 103, 104, 224
 Taylor, Archer 93
 Tate, Allan 15, 156, 215, 228

Temesi Ferenc 55
 Thomka Beáta 214, 216, 217, 229
 Thúröczy-Trostler József 211, 229
 Thury Zoltán 64, 83, 84, 92, 201, 202
 Thurzó Gábor 209, 212, 229
 Todorov, Tzvetan 76, 78, 108, 210,
 211, 213, 214, 215, 216, 229
 Tolsztoj, Lev 213
 Tokody Ödön 200
 Tomasevszkij, Borisz 155
 Tornay Cecil 212
 Tóth Béla 50, 51, 204, 209
 Tóth Sándor 59
 Tömörkény István 22, 28, 59, 60, 61,
 83, 84, 93, 118, 214, 219
 Török Gyula 120, 195
 Trinon, Hadelin 210, 215, 223
 Turgenyev, Ivan Szergejevics 64, 213
 Vajda György Mihály 215, 229
 Varga Kálmán 212, 229
 Vargyas Lajos 90, 93, 211, 229
 Várkonyi Nándor 212
 Verworn 36, 37
 Wais, Kurt 213, 229
 Walzel, Oskar 109
 Walt, Ian 209, 220
 Washington, Irving 201
 Wellek, René 13, 15, 213, 214, 229
 Wilde, Oscar 39, 212, 219
 Wolfner Pál 21
 Wundt, Wilhelm 35
 Zola, Emile 30, 136
 Zsilka Tibor 213, 229

A SZOROZATRÓL

A Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetének szakmai hírnevét Barta János és Bán Imre professzorok kiemelkedő munkássága alapozta meg még az ötvenes-hatvanas években. A „debreceni iskolát” ettől kezdve jellemzi az elmélyült esztétikai és filológiai munka egysége, az irodalom és az emberi lét kérdéseinek egymással összefüggő vizsgálata, valamint a széles körű tájékozódás. A mesterek nyomába lépő munkatársak, tanítványok és immár a tanítványok tanítványai az újabb időkben is megőrizték és továbbviszik, újabb szempontokkal frissítik, színesítik azt az irodalomszemléletet, amelynek jellegadó vonása a szélsőségektől tartózkodó szakmai igényesség.

A Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézetének négy tanszékén ma is széles körű, elmélyült irodalomtudományi kutatómunka folyik. Elsősorban, de nem kizárólag, ennek eredményeiről kíván számot adni az intézet és a Kossuth Egyetemi Kiadó közös vállalkozása, a Csokonai Könyvtár című sorozat. Ennek negyedik kötete Dobos István munkája. Az évente két-három irodalomtudományi művet megjelentető sorozat hosszabb távon a magyar irodalom valamennyi korszakának értékeit igyekszik új megvilágításba helyezni.

A sorozatban megjelent:

Debreczeni Attila: *Csokonai, az újrakezdések költője* (A felvilágosult szemléletmód fordulata az életműben)

S. Varga Pál: *A gondviselés hittől a vitalizmusig* (A magyar líra világképének alakulása a XIX. század második felében)

Tamás Attila: *Értékteremtők nyomában* (Művek, irányzatok, elméleti kérdések)

A sorozat következő kötetei:

Imre Mihály: *„Magyarország panasza”* (A *Querela Hungariae* toposz a XVI–XVII. század irodalmában)

Márkus Béla: *Átdolgozások kora* (Sarkadi Imre és a sematizmus)

Bitskey István: *Eszmék, művek, hagyományok* (Tanulmányok reneszánsz és barokk irodalmunkról)

450,- Ft (Áfával)