

filológiai

közlöny
2014/3.
LX. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
KOVÁCSÁRPÁD (ELNÖK)
PÁL JÓZSEF
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
S. Horváth Géza
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó (főszerkesztő)
Menczel Gabriella
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOSAKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

BALASSI KIADÓ

www.balassikiado.hu

e-mail: filologia@ligatura.hu



Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT

1137 Budapest, Katona József utca 9–11.

Tel.: 212-0214

ÍRÓK BOLTJA

1061 Budapest, Andrásy út 45.

Tel.: 322-1645, 342-4336

Fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET

1061 Budapest, Anker köz 1–3.

Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban.

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

A folyóirat megjelenését támogatta



nka

Nemzeti Kulturális Alap

TARTALOM

Esemény és költészet

IVAN VERČ	
Levél az irodalomtudománynak hasznos voltáról	289
NAGY ISTVÁN	
Irodalomértés – nyelvbölcseleti alapon	296
THOMKA BEÁTA	
A harmadik személyű én	302
S. HORVÁTH GÉZA	
A belső szó poétikája	
Módszertani vázlat	308
DOBOS ISTVÁN	
∞	
A jel értelmezése	315
KOVÁCS GÁBOR	
Az eszmélés poétikája	
Adalékok az olvasásdiszkurzus fogalmához	321
MOLNÁR ANGELIKA	
Jelenlét a szöveg világában	
Kovács Árpád Goncsarov regénynyelvéről	327
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY	
A történelmi elbeszélés létezési módja	332
WOLF SCHMID	
Teodicea a <i>Karamazov testvérek</i> ben	346
VALERIJ IGOREVICS TJUPA	
Elbeszélés a nem-elbeszélésről	
Prisvin: <i>Az író</i>	354

FRIED ISTVÁN	
A Gorohovaja utcában...	
Gogol–Goncsarov–Gogol	361
KABDEBÓ LÓRÁNT	
Fuimus Troes?	367
JERZY FARYNO	
Képeslapcsomag: kutyás, majmos és – kukacos	
(Válogatás)	373
EISEMANN GYÖRGY	
Epikus cselekvés – lírai újraírás	
Pilinszky-versek Dosztojevszkij-idézéseiről	379
<i>Az irodalmi képregény</i>	
MARTIN SCHÜWER	
Elbeszélés a képregényben	
Egy plurimedialis elbeszéléselemélet építőkövei II.	385
<i>Recenzió</i>	
Denis Diderot, <i>Esz­té­ti­ka, fi­lo­zó­fia, po­li­ti­ka</i> ,	
szerk. Kovács Eszter, Penke Olga, Szász Géza, Budapest,	
L'Harmattan–SZTE Filozófiai Tanszék, 2013, 249 oldal	
(Cseppentő István)	399
Számunk szerzői	403

E lapszámunk tematikus írásait Szitár Katalin szerkesztette

Az irodalmi képregény rovat szerkesztője Sata Lehel

Esemény és költészet Kovács Árpád születésnapjára

A lapszám írásaival Kovács Árpádot, a Filológiai Közlöny szerkesztőbizottságának elnökét köszöntik szerkesztőtársai hetvenedik születésnapja alkalmából.

Kovács Árpád a Magyar Tudományos Akadémia doktora, két nagy hatású szlavisztikai monográfia szerzője (Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра, Budapest, Tankönyvkiadó, 1985; Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский, Frankfurt-am-Main, 1994, Slavische Literaturen, 7), aki regényelméleti és műértelmező praxisát általános irodalomelméleti, szemiotikai, elbeszéléseleméleti és nyelvelméleti kutatások irányában alakította tovább. Önálló értelmezéstudományi szemléletet és módszert dolgozott ki, melynek a diszkurzív poétika nevet adta (Diszkurzív poétika, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004, Res Poetica, 3). Nevéhez fűződik a személyes elbeszélés poétikájának kidolgozása, elsősorban Puskin, Gogol, Lermontov, Turgenyev, Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov műveinek értelmezésén keresztül, de több tanulmányt szentelt Szent Ágoston, Cervantes, Pascal és Montaigne munkásságának is. Eredményei komoly visszhangra találtak a nemzetközi irodalomtudományban. A magyar irodalomra és a lírára is kiterjedő irodalomértelmező munkássága produktivitását legutóbbi könyvei is igazolják (Versbe írt szavak, Budapest, Argumentum, 2011; Az irodalmi esemény, Veszprém, Gondolat, 2013, Universitas Pannonica).

Kovács Árpád iskolateremtő tudós és nagy hatású tanáregyéniség. Több nemzedéknyi tanítványt és tudóst nevelt a graduális és posztgraduális képzés fórumain, speciális kollégiumokon és az Eötvös József Collegiumban tartott szakkollégiumok keretében. 1997-ben Széchenyi Professzori Ösztöndíjban részesült, munkásságát 2014-ben Szent-Györgyi Albert-díjjal ismerték el.

2001 óta irányítja odafigyeléssel és alázattal a Filológiai Közlöny szakmai munkáját a szerkesztőbizottság elnökeként.

Isten éltesse, Árpád!

IVAN VERČ

Levél az irodalomtudománynak hasznos voltáról

„És számolt a tudós; pontosan, mint lehet,
s Rendszerbe fogta mind a jelenségeket.”

(Mihail LOMONOSZOV: *Levél az ívegek hasznos voltáról*,¹ 1752)

Kinek?

A humán tudományok krízisének idején – barátaim, irodalmárok! – meg kell nyugodnotok. Az egyre erősebb összefonódás a humaniorák különböző ágazatai között korunk irodalomtudományának elválaszthatatlan része. A műalkotás „irodalomtudományi” tanulmányozása közben ugyanaz történik, mint ami bármelyik olvasóval is megtörténik. Erről árulkodik maga a megfigyelő folyamat, amelyben – minthogy kontaktusban vagyunk a megfigyelés tárgyával – nem lehetséges nullára redukálnunk a megfigyelő szerepét. A megfigyelés megváltoztatja a megfigyelés tárgyát. Az úgynevezett „egzakt tudományok” kitűnően tudatában vannak ennek: a „reális” baktérium, melyet a mikroszkóp alatt megfigyelünk, nem egyszerűen baktérium, hanem „baktérium + a fotonok, amelyek megvilágítják”. Ugyanez megy végbe a szóval is, mely nemcsak szó, hanem „szó + benne az életem”. Amikor megfigyelés tárgyává tesszük a szót – úgy, ahogyan az életünkkel való kapcsolata is kikerülhetetlenül benne van –, azaz: a szót a maga realitásában (ahogyan a bennünket körülvevő világot verbálisan ábrázolja), megfigyelésünk tárgya megváltozik.

Amikor az irodalomról beszélünk, mindig még valami másról is beszélünk. Arisztotelész a művészetéről és a zenéről beszélt, ám ugyanakkor arról is, hogy ideje meghaladni Platón idealizmusát és moralizmusát (és a jelenségvilág megértésének saját racionálisabb megközelítéséről); Heidegger Traklról és Hölderlinről beszélt, de ugyanakkor a nyelvről is, mely nem csak a kommunikáció szolgálatában áll. Arról is beszél, ami a kommunikáción túl a szóban még „feltárul” a világ számára – ami e költők verseinek megszületése előtt nem volt, nem létezett. Ily módon újra és újra megtörténik, hogy a szó „lakozik” a világban, és megalapozza azt. (S maga Heidegger létfilozófiájának keretei közé helyezi e verseket.) Lukács úgy beszélt a regényről, mint „valami másról”, mint „ideális modellről”, melyet az istenek elhajítottak; de egyben valami másról is: a világról, amelytől elvették a jövőt. A frankfurti iskola cáfolta Lukácsot, aki Kafkánál az „ész megbomlását”

¹ Íródott a Moszkvai Egyetem kurátorának, kovergernek, valamint Ivan Ivanovics Suvalovnak – az Űr 1752-ik esztendejében. (Lothár László ford.) Az eredeti orosz cím és ajánlás szó szerint: *Levél az íveg hasznáról, Ivan Ivanovics Suvalov altábornagy öméltóságához, Őfelsége kamarásához, a moszkvai egyetem kurátorához, a Febér Sas-, a Szent Alekszandr- és a Szent Anna-rend lovagjához.* (М. В. ЛОМОНОСОВ, *Избранные произведения*, изд. Советский писатель, 1986. – Saját ford. Sz. K.)

figyelte meg: Walter Benjamin racionalizálta Kafka „abszurdját”, s visszahelyezte a mimetikus irodalom körébe. De még ő is valami másról is beszélt: az abszurd, a „vörösök” megjelenése és a kapitalizmus egybeesésének célszerűségéről (és „saját” marxizmusfelfogásáról). Amikor – az irodalomról beszélve – azt mondjuk, hogy azt elbizonytalanodott jelek, jelentések és gondolatok árasztják el, melyek folyton eltolódnak és elhalasztódnak (Derrida), általánosságban akkor is másról beszélünk: arról, hogy elvesztettünk minden támpontot (s a magunk céltalan bolyongásáról, mely a tér különböző, ismeretlen és ellenőrizhetetlen pontjaira szór szét bennünket). A 18. század végén feltűnt Herder, ekkor kezdtünk irodalomtörténetről beszélni, arról a történetről, melyet az időérzés nélküli klasszicizmus nem vett figyelembe. De még Herdernél is másról volt szó: a nemzeti identitásról, s arról, hogy a nemzeti kultúra önelvűsége érték, nem pedig másodrendű jelenség, melyet – minthogy nem olyan „emelkedett”, mint az „egyetemes művészet” – a kulturális paradigma hierarchiájának aljára tehetünk, vagy pedig egyáltalán nem is kell számításba vennünk. Amikor Kovács Árpád „perszonális elbeszélésről” beszél, azzal együtt valami másról is beszél: arról, hogy a szubjektum (az alkotó személy) mással helyettesíthetetlen, s hogy minden egyes cselekvése (a szóbeli, de nem csak az) felelős lépés. S végül, hála a formalistáknak s követőiknek (strukturalistáknak, szemiotikusoknak), megvédtük az irodalom „tudományos” megközelítésének jogát. De még itt is valami másról beszélünk: az elvont metafizika végének óhajtasáról, a valós gondolkodást leképző modellek prioritásáról, s végül – a posztstrukturalista időkben – a „néma” kommunikáció hamis voltáról. A „tökéletes” kommunikáció feltételezése persze illúzió, hisz lehetetlen felszámolni a beszélő/író és a hallgató/olvasó ember közt fennálló aszimmetriát. (Aminek nyomán megvilágosodik előttünk az is, hogy „nyelvben lakozásunk” miért válik egyre bonyolultabbá.)

A költői szó tanulmányozásába beleszórtuk azt a – létezésünktől elválaszthatatlan – tényt is, hogy az nyelvbe van foglalta. Itt nem arról az életről van szó, melynek alapja maga az irodalmi műalkotás nyelve, hanem a „sorok egymásmellettsége” általi megalapozásáról. Ezek a sorok különböző nyelveket jelentenek, melyek révén felfedezhetünk ilyen vagy olyan lehetőségeket, hogy meghatározzuk az irodalmi tevékenységet vagy e művet specifikumát. A megfigyelő szempontjából nézve az érzéki világ egyetlen jelensége sem rendelkezik saját nyelvvel: a világ *néma*, egészen addig, míg csak nem mondunk róla valamit. Az irodalom nyelve is – akár a megfigyelt tárgy –, az érzéki világ sajátos jelensége, ám önmagában ez is *néma*. Saját szavát csak akkor mondja ki, amikor elkerülhetetlenül találkozik az életünkkel a nyelvben. Mindig más-más módon lépünk ki az életünkből, amikor elhatároztuk, minek nevezzük megfigyelésünk tárgyát. Nyelveink az irodalmat egyrészt mint valamely „világnézet” manifesztációját, mint „ideológiát”, „értékrendet” jelenítik meg, másrészt viszont „autonómiát” és „intenciót” fedeztünk fel benne. Volt úgy is, hogy a soron következő „esztétikai fordulat” megnyilatkozását láttuk bele, vagy éppen „tudományos credónk” közömbös tárgyát. Úgy tettünk, ahogyan kell a tudo-

mányban: felállítottunk egy hipotézist arról, hogy hogyan nevezhetnénk meg megfigyelésünk „néma” tárgyát, és – az elvárásoknak megfelelően – kidolgoztunk egy számunkra megfelelő eszközrendszert, mely hivatott volt legalábbis annyit bizonyítani, hogy hipotézisünk megalapozott volt. Nem tekintve most, hogy az irodalom mindegyik fent említett manifesztációját mindig helyes és „objektív” megközelítés eredményének nyilvánítottuk, mely szigorú tudományos „analízisen” alapszik, nincs rá példa, hogy megfigyelésünk tárgyának elfogadott megnevezését másodszorra – ugyanaz a megfigyelő szubjektum (irodalmár) – „helytelennek” vagy „meg nem felelőnek” minősítette volna. Ha így lett volna, az eredeti „helyes” megközelítés hirtelen „helytelennek” minősült volna. De még ez is megint csak valaminek a „hiteles” bizonyítéka lett volna: az eredeti hipotézis és eszközrendszer hibás mivoltának. (Ez az „egzakt tudományok” deontologizált világába tartozik: itt ugyanis a nyíltan bevallott és bebizonyított kudarc voltaképp nagy, bár sajátos siker, mivel megakadályozza a későbbi hibákat.) Az irodalom megközelítései (a módszerek?) nem azért „helyesek”, mert felfedik az igazságot megfigyelésünk tárgyáról, hanem azért, mert – a szónak szóval történő érintkezésében – helyreáll a nyelv élete, mindenkor abban a kronotopikus metszetben, amelyben „mi” lakozunk. Hisz alkalmazhatók-e az életre – mint olyanra – a hazugság vagy az igazság kategóriái? Minden kifogás, amely (bármelyik) módszer alkalmatlanságával szemben megfogalmazódik, s arra vonatkozik, hogy az adott módszer nem képes „mindent” feltárni az irodalomról – valójában tárgy nélküli. A nyelv mindig minden kulturális tevékenységben jelen van, nem tudjuk kiiktatni folyton változó és mulandó életünkéből. Épp ezért tehetjük fel mindig újra a kérdést: *mi az*, amiről még beszélni szeretnénk, amikor – tegyük fel – a mai napon az irodalom a megfigyelésünk tárgya, s róla beszélünk.

Miről?

A világ önreferenciális lett, s korlátlanul uralkodik rajtunk a reprezentáció. De mégsem tudjuk, hogy „meztelen”-e a király, vagy nem. A gyermeki józan ész csakis azért képes kimondani saját helyes „referenciális” szavát, mert közvetlenül „látja és hallja” az általa érzékelt világot – vagyis a meztelen királyt. Amit mi ma látunk és hallunk, az egy professzionálisan kigondolt verbális és vizuális termék. Andersen meséjében az udvar és a tömeg egy láthatatlan ruháért lelkesedik – nincs min csodálkoznunk, hisz szolgálalkúék, meg vannak ijedve, és nem akarnak ostobának látszani. Napjainkban – eltérően a fiútól, akinek megadatik a lehetőség, hogy azt tegye szóvá, amit valóban lát – tőlünk elvétellett a lehetőség, hogy „saját szemünkkel” láthassuk a királyt. A mai világban a király se nem meztelen, se felöltözve nincs, lehet, hogy egyáltalában nem is létezik, de ha mégis, akkor sem tudjuk, ki ő, és milyen. Az, aki meghatározza megjelenésének formáját, nemcsak azt a tartalmi kérdést oldja meg, hogy meztelen-e, vagy nem, hanem egyben azt is, hogy létezik-e valójában, a „realitás világában”.

Kockázatos, ha valami referenciálisat akarunk mondani róla, hisz a „realitás világa” számunkra ténylegesen elérhetetlen, csak reprezentációi állnak rendelkezésre. Sőt még az is lehet, hogy „a realitás világa” egyáltalán nem is létezik. Mi megint csak a királyt néző „tömeg” vagyunk, ám – ellentétben Andersen meséjének kisfiú hőisével – ez a tömeg nem tudja, hogy nem néz se meztelen, se felöltözött királyra. Amire néz, az a király részletesen kidolgozott ábrázolása (egyébként: nem épp erről beszéltek-e a formalisták?), vagyis a professzionális kommunikáció egy jó minőségű produktumára. Mi pedig ráadásul – közömbösen – tulajdon szemünk helyettesének fogadjuk el a reprezentációt.

Az irodalmi műalkotás – mint „bonyolultan felépített értelem”, vagyis a reprezentáció formája – szintén kommunikál egyrészt saját magával, másrészt az őt körülvevő világgal. S így ábrázolt világa a „realitás világának” konkrét részlete, de – eltérően az utóbbitól – mindig kiválasztás eredménye. Erről írt már Jurij Mihajlovics Lotman: „Minden, ami a természetes nyelvben mint automatikus és elkerülhetetlen van jelen, a művészi szövegben úgy realizálódik, mint egyetlen kiválasztott lehetőség, más, egyenrangú lehetőségek közül. [...] Az, ami a valóságban úgy jelenik meg, mint egyetlen lehetőség, [a szövegben] szerzői választás eredménye.” Vagyis az, amit ma „látunk és hallunk”, már természet szerint a kihagyáson alapszik: valaki vagy valami reprezentációja egyidejűleg valaki vagy valami más reprezentációjának az elhagyása. A kommunikáció mai szakadatlan és tolakodó zajában, mely voltaképp megsüketít, már maga ez az egyszerű ténymegállapítás meghatározza minden uralkodó kultúra jövőjét: amit *kimondunk*, ugyanakkora effektivitással bír, mint amit *nem mondunk ki*. Bármit választunk, egyenrangú lehetőségek közül választunk. Egyébként: nem ismerte-e ezt az eljárást már az antik retorika is, minden irodalomtudományi módszer szülőanyja? A szónok, aki az elhallgatás trópusával (*aposiopesis*) élt, tudta, hogy elhagyhatja a frázis végét, s ezzel is közölni tudja a szükséges információt, minthogy a ki nem mondott szavak már begyökereződtek a hallgató nyelvi világába. (A görög szónok pedig kitűnően ismerte a célközönséget – *target*.) A frázis végén a „három pontot” a hallgató adekvátan kiegészítette a szónok által elhagyott szavakkal. Ez a „nyelvjáték” azonban csak azért bizonyult sikeresnek, mert mind a szónok, mind hallgatója nyelvi létezése a *polisz* zárta határok közé, a játék pedig a városi téren (az *agorán*) folyt. Napjainkban már nem aktuális ez a játék: a nyelv mai állhatatlan zajosságában senkinek sem áll rendelkezésére a helyes „referenciális” szó, ami eltűnt a hallgatásban. Az *aposiopesis* hatott, mert mindkét aktor egyformán és kölcsönösen vett részt a közlésben, ma ezzel a trópusal más hatást lehet elérni: az *aposiopesis* egyszerűen felváltja a „realitás világát”. Aki az elhallgatás formáját adja a szónak és az alaknak, a világnak is a jelen nem lét formáját adja.

Ahogy a nyelvtudomány saját vívmányaival sokat adott az irodalomtudománynak, az irodalomtudomány sem keveset adott a professzionális kommunikációnak. (Végül is a formalisták működése már megelőzte a reklám terén alapvetőnek számító munka, Edward Bernays *Propaganda* című könyvének

1928-as megjelenését.) Az egyetemi képzés betölti a feladatát azzal, ha választást enged a hallgatónak. Az irodalomtudományból merítheti mindazt az alapvető vagy összetett tudást, mely szükséges ahhoz, hogy tudja: hogyan van megformálva a (verbális) reprezentáció, hogyan jelenik meg, s hogyan képes hatni az olvasói befogadásra. Ezzel már meg is tettük az első lépést a „reprezentáció világának professzionális előállítására” útján. A hallgatónak joga van a megszerzett tudást arra használni, hogy PR-olja, „formázza” (a latin *in-formare* szó szoros értelmében) a politikai és marketinginformációkat, megszervezze a televíziós vagy az újsághírek narratív konstrukcióit, vagy akár a reklámét, a populáris tévéadásokét. Így megfelelünk az egyetemi oktatás „funktionalitására” vonatkozó korszerű követelménynek, s közben az irodalomtudománynak sem kell megtagadnia saját specifikumát. (Bár: *minek a* funkciója is lenne ez?) De kibontakozik előttünk egy másik kép is. Az irodalomtudomány – nem adva fel az oktatás „funktionalitását” – a hallgatónak a „kritikai gondolkodás” útját is felajánlja. Épp azért, mert a hallgató előtt – tegyük fel – ismertek már a „jelentéstermelés” módozatai, lehet, hogy figyelmesebb és óvatosabb lesz, amikor olvas, néz vagy hallgat valamit. S lehet, hogy elkezd „többet gondolkozni” (sőt: jobban gondolkozni), látván például, hogy a valóságshow csak azért működik, mert – szemben a megtévesztő elnevezéssel – engedelmesen követi egy tapasztalt profi karmesteri pálcájának irányítását, mely kizár mindenféle véletlent. Mindegyik ábrázolt világ fiktív és virtuális, hisz a nyelv általános sajátosságán „alapulnak” – a virtualitáson. A nyelv világokat épít, melyek – szemben a megformálás fent említett sajátosságával – számunkra „valódinak” tűnnek.

Az irodalomtudomány sohasem tagadta meg a részvevő „megértést”, még akkor sem, amikor úgy tüntette fel magát, mint előítélet-mentes „magyarázatot”. A magyarázat és a megértés összekapcsolódásának produktivitása épp abban mutatkozott meg, hogy ahhoz a kérdéshez: mit tudok? (tudom például az irodalom teóriáját vagy történetét, az elemzés tudományos módszereit, a hermeneutika vagy a narratológia alapelveit), azok a kérdések csatlakoztak, hogy mi végre nekem ez a tudás? Mit csináljak vele? Az egyetemi auditorium, mely előtt az irodalomról beszélünk, játéktérre vált, s nem tudjuk megmondani, mi lesz a játék végkimenetele. Ebben a játéktérben két esély van; az irodalomtudomány felelőssége az, hogy mindkettőt felkínálja, a hallgatóé pedig, hogy válasszon közülük.

Mi végre?

Az a nemzedék, amely a maga idejében a posztmodernt szívta magába, abban, ami napjainkban úgy nyilvánul meg mint autoreferenciális jelek zárt köre – a „sokféleség” felbecsülhetetlen gazdagságát látta. A felismerés, hogy a világ voltaképp szakadatlanul változó nyelvi jelek világa, kiutat jelentett az uralkodó metaelbeszélésekből, s megszabadulást (a nagy narratíváktól, a nyelvelbe-

szélésektől, a „le Grand récit”-től, Lyotard meghatározása szerint). Miközben az autentikusságot keresték saját befogadó tevékenységükben s ahhoz való viszonyukban (nem keresték viszont az igazságot), a 20. század utolsó évtizedeinek nemzedéke igen fontos szerepet játszott a gondolkodás és a magatartás elavult sémáinak lebontásában. A 21. század eleji nemzedék – vagy legalábbis az a része, mely nem az uralkodó kultúrkommunikációs paradigma: „lenni = láthatónak lenni” szorításában létezik – elutasítóan kezdett viszonyulni mind az „ekvivalens” reprezentációhoz, mind pedig ahhoz a gondolathoz, hogy a reprezentációk csakis önmagukra vonatkoznak – a reprezentációk autoreferencialitásának gondolatához. Az ellentétes követelmény: a tiszta, őszinte, a verbális erőszak által nem befolyásolt iránti igény nem véletlenül áradt szét a világban. Az „ekvivalens” s következeképp gyenge jelek zajában utat tör magának a kívánság, hogy valami biztosabb dologban vessünk horgonyt. Ennek a törekvésnek a jelei – bár néha megtévesztők, triviálisak, köznapiak, taszítóak, néha pedig egyenesen erőszakosak – mégis egyszerűen: vannak, s teljességgel „komolyan” kell venni őket. A fenomén saját történetéről árulkodik: a nyelvi jelek poliszemiájának felfuvalkodottsága mintegy kitörölte életünk értelmét a „realitás világából”. Most sem az „abszolút” értelem kereséséről van szó (bár talán ennek is van létjogosultsága), hanem csak arról, hogy legalább valami kevés értelemre találhassunk az érzékelhető világ valós életbeli felfogása során, mely nem az önkényes reprezentációk „filterén” keresztül jut el hozzánk, s mely mentes azok tévedéseitől.

Kockázatos dolog elhanyagolni e problémát. Arról van ugyanis szó, hogy mi a válaszuk a „realitás világára” vonatkozó, túltengő és ellenőrizhetetlen megnevezési folyamatokra, melyeket az egyre tökéletesedő kommunikációs technológia előre megfontolt szándékkal támogat is. A törekvés, mely a realitás világa és a jel közti új, nem ambivalens viszony létesítésére irányul, arra, hogy a jel legalábbis képes legyen valamiképpen meghatározást adni e világról – következetes. A kulturális dinamika és a kultúra jeleinek rugalmassága a nyelvben való „lakozás” állandó ismérve. Mégis nyitva marad a kérdés: miféle szimptómák felé mutat az említett dinamika? Még mindig úgy tűnik: a kimondottságok és a valóság közti viszony új modalitásának keresése közben csak parázslík már a törekvés a világ soron következő verbális „meghódítása” iránt: a világ nem lehet semmi más, nem is kell semmi másnak lennie, mint az, „amiről beszélünk”. A jel helyettesíthetetlensége, ami egyenlőíti a nyelvet és a tárgyat, a „mitikus” gondolkodás alapja. Sőt: „abszolút referencialításra” tart számot, vagyis arra a modalításra, mely az évszázados európai civilizáció sok korszakát jellemezte.

Nehéz lenne megmondani: átmeneti vagy korszakjelenségről van-e szó. Egyelőre csak azt tudjuk, hogy létezik és terjed. Ha – egyfelől – ez a jelenség már ősidők óta a kulturális dinamika része, akkor – a másik oldalról – a jel helyettesíthetetlenségére való törekvés akár egy új „grammatikák kultúrája” előtt is utat nyithatott volna. A következmények kézenfekvőek. A nem egyformán elbeszélte világok összeférhetetlensége következtében egyik vagy akár sok ilyen világ mar-

ginalizálódik; az érzések, fogalmak és gondolatok kifejezésére szolgáló szókészlet fokozatosan szűkül; az „első” szótári jelentés után a további verbális reprezentáció meg van szakítva; a szerteágazó kulturális szótárkészlet hiányában minden, ami marad: a nyelv nélküli „gesztus”, mely fizikailag vágja keresztül a differenciált diskurzusok gordiuszi csomóját; a beszélő és a hallgató (felhasználó) közti természetes „aszimmetriát”, mely a nyelvi jelben adva van, meg kell szüntetni; a „szimmetrikusság” emelkedik normává, s elhallgattat mindenfajta „aszimmetrikus” eltérést önmagától.

Életünk nyelvbe foglaltsága szempontjából a jel helyettesíthetetlensége olyan modalitás, amely a kibékíthetetlen ellentétek forrásából táplálkozik. A világ és a szó közti dinamika folyamataiban ez a helyettesíthetetlenség mindig is megingásoknak lesz kitéve.

Szitár Katalin fordítása

NAGY ISTVÁN

Irodalomértés – nyelvbölcseleti alapon

„[...] a szó, azzal, amit mond vagy
mondva tesz, tartós érvényesülés igényével lép föl [...], az
írásbeliség misztériuma megerősíti ezt az igényt.”
(GADAMER 1994, 116.)

Tisztában vagyok azzal, hogy a jubiláló pályatárs előtt tisztelgő írás címének megválasztása kockázatos dolog, hiszen ha a szövegnek egy olyan szemiotikailag kitüntetett, „erős” helyén, mint a cím, tévedünk, az egész írás hitelét kockáztatjuk. A pontosságra való törekvés vezérelt az alábbiakban is, amikor további címváltozatokkal igyekeztem – a magam számára – egyértelműen megjelölni a tudós tanár, Kovács Árpád életművének fő irányát. Előrebocsátom, e sorok írójához is közel áll az irodalomértésnek az a módja, amely az emberi létezés alapviszonyát: a *nyelviséget* állítja az irodalomról való gondolkodás középpontjába. Akit az irodalmi jelenség nyelvi létmódja érdekel, vagyis a nyelvként létező mű, az tisztában van azzal, hogy a költői nyelvben a *nyelv* szól hozzánk. Innentől kezdve már csak az a kérdés, hogy tudjuk-e hallgatni a nyelvet, képesek vagyunk-e belehallgatni a nyelvbe, azaz mennyire hiteles a hallásunk.

Ha már most a tárgy, a módszer és a tudós személyiségének hármasságát tartom mérvadó szempontnak, akkor a fenti címet az alábbiak szerint kell pontosítanom: *Irodalomértés a nyelvteremtő személyesség jegyében*. Ez a címváltozat az elsőt a nyelvteremtés és a személyesség kettős, egymást feltételező mozzanatával egészíti ki. E kettős szempont – a művészi nyelvteremtés és a személyesség – alapvetően az irodalomértés tárgyi oldaláról, „a cselekvés világába ágyazott nyelvi aktusról”, illetve a „művészi cselekedetben” megvalósuló „alanyi jelenlétről” informál bennünket, a tudós Kovács Árpád személyiségének ethosza azonban háttérben marad.¹ Az *Irodalomértés – a teremtő nyelv igézetében* mint lehetséges cím – meggyőződésem – tovább árnyalja a fent említett módszer és személyiség kapcsolatát, és az „igézet” szó etimonja jóvoltából egy olyan aspektust is láthatóvá tesz, amely a művészi nyelvteremtés mint cselekvés általános szempontján túl a műalkotás nyelviségét értelmező tudós személyiségéről is elárul valami lényegi vonást, s egyidejűleg ráhangolja Kovács Árpád írásainak olvasóját a szerző nyelvelméleti, nyelvfilozófiai szótárára is. Visszatérve az *igézet* jelentésére, amely olyan erővel telített, hatást és cselekedetet kifejező szót tartalmaz, mint az „ige” („meg-

¹ Tekintettel arra, hogy gyakran – természetesen idézőjelben – saját szövegembe is beleszövöm a Kovács Árpád fogalmi szótárából származó, terminológiai értékű szavakat, szókapcsolatokat, ezért külön nem tüntetem fel származási helyüket, csak abban az esetben, ha összefüggő szövegrésről van szó.

igéz”, „elbűvöl”, „bűvöletben tart”),² – nem félek leírni: az értelmező Kovács Árpád *a saját nyelvre találás ígézetében* olvas és ír. Ebben látom a tudósi életmű és a személyes élettapasztalat, élettörténet kapcsolatát. Ezért – vállalva akár az egyoldalúság vádját is – a tudományos elméletalkotásnak (Kovács Árpádban az elméletalkotó készség kezdettől fogva jelen van) azokat az összefüggő rendszert alkotó aspektusait emelem ki, melyek nyilvánvaló kapcsolatban állnak mindazzal, amit a késői Heidegger a „létezés nyelvisége” terminussal jelölt. A regény esetében ez a *regénynyelv elsajátítása* mint művészi nyelvteremtés, az alany oldaláról pedig a *regényíró önteremtése*. Ami pedig az elméletalkotót illeti, miközben feltárja és leírja Puskin vagy Dosztojevszkij „írásmódjának” strukturális és antropológiai sajátosságait, megalkotja a maga *metanyelvét*.

Talán nem tévedek, ha Kovács Árpád tanulmányainak értekező stílusát visszatevő beszédmódként értelmezem, melynek során a szerző a gondolatot egyre erőteljesebb stiláris eszközök alkalmazásával úgyszólván belesulykolja olvasójába. Miközben körüljárja a dolgot, és több aspektusból szemügyre veszi, talán maga sem veszi észre, hogy közben sajátos rekurzív írásmódot művel, miként azt sem, hogy „önmagát és saját fogalmait is beleviszi az értelmezésbe”.³ Ez a rekurzív beszéd- és írásmód engem Bahtyinnek „a változatokhoz és az egyetlen jelenségre vonatkozó terminusok sokféleségéhez” való vonzódására emlékeztet.⁴ Idekívánkozik még két megjegyzés: a gondolat ezzel a retorikai eljárással mit sem veszít erejéből, ellenkezőleg, a tudományunkkal ismerkedő egyetemi hallgató pedig ki-mondottan nyer vele. Egyetlen példát szeretnék idézni a sok közül. Miközben a prózanyelv alapegységeként felfogott *prozéma* („prózaszó”, Dosztojevszkijnél „az önnön keletkezését demonstráló »új szó«”) jelentését, világ- és nyelvteremtő erejét több oldalról is megvilágítja, eközben mintegy élénk tárja, láthatóvá teszi önnön leíró nyelvének keletkezését is. Természetesen a Kovács Árpád által működtetett fogalmi apparátusra való ráhangolódás nélkül aligha lehet eljutni a szerző érdemi mondanivalójához. Rá is érvényes, amit kedves szerzőjéről, Bahtyinről ír, hogy ugyanis a fogalmi apparátus tartalmát „az egész életművet kitöltő szövegbázis” alapján lehet lemérni. (Zárójelben jegyzem meg, amit Kovács Árpád az „anticipált válaszként” értett Bahtyin-szövegekről, a „fogalmi apparátusban testet öltő megismételhetetlen léteseményről”, egyáltalán Bahtyin in-

² Lásd Fabiny Tibor előszavát a „szó” és az „ige” magyar nyelvi kapcsolatáról a Kovács Árpád által is említett Gerhard Ebeling könyvéhez (EBELING 1995, 6).

³ A megértés és az értelmezés fogalmiságáról írja Gadamer: „az értelmező nem tud róla, hogy önmagát és saját fogalmait is beleviszi az értelmezésbe”, hiszen saját nyelvisége, s egyáltalán a nyelviségnek a megértésben játszott szerepe „semmiképpen sem tárgyasul számára”, ezek éppen így, tárgyasíttatlan és tudatosíttatlan voltakban maradnak mindenkor konstitutívák a megértésben és az értelmezésben” (lásd NYÍRÓ 2006, 70).

⁴ „Vonzódásom a változatokhoz és az egyetlen jelenségre vonatkozó terminusok sokféleségéhez. Közeledés a távollevőhöz, a közvetítő láncszemek felmutatása nélkül” (BAHTYIN 1986, 547).

terpretációinak „értelmi gazdagságáról” ír, az magyar nyelven – olvasatomban – az eddigi legteljesebb értékelés.)

Kovács Árpád kutatási területe a 19. századi orosz klasszikus irodalom, mindenekelőtt a Puskin–Gogol–Dosztojevszkij-életmű, amely az utóbbi években Kosztolányi és József Attila műveinek értő elemzésével egészült ki. Az utóbbi években napvilágot látott két kötet, a *Versbe írt szavak* és *Az irodalmi esemény* jól mutatja a szerző abbeli szándékát, hogy magyar irodalmi műveken is kipróbálja a műelemzés általa kultivált módszerét. Köztudott, hogy az irodalommal foglalkozó tudósoknak is lehetnek, vannak kitünttetett, kedves szövegei. Megvallom, amikor Puskin költeményéről (*A próféta*) és a „pétervári szöveget” megalapozó poémáról (*A részlovas*), vagy Gogol és Dosztojevszkij kapcsán a *perszonális elbeszélés* prózaelméleti sajátosságairól szóló elemzéseket újraolvastam, Ricœur szavai jutottak eszembe: „valamennyiünknek van kapcsolatunk olyan szövegekkel, melyek *minket építenek*, s nem csupán olyanokkal, melyeket *mi szedünk szét*” (RICŒUR 1989, 477. Kiemelés tőlem – N. I.). Azt már említenem sem kell, hogy ezek a Kovács Árpádhoz közel álló, a tudós személyiségét is építő szövegek szinte kivétel nélkül arról szólnak, hogy az irodalmi alkotás hőse a perszonális elbeszélésben vagy a szövegszubsjektum miként tesz szert saját nyelvre és – az alanyiség okán – személyes értelemre. Kovács Árpád megfogalmazásában: „a perszonális értelem a nyelv perszonalizálása szöveggé”. Persze – s ezt ő is így érti – az értelem nem a nyelvhez, hanem a léthez tartozik, a nyelv csupán artikulálja az értelmet.

Kovács Árpád irodalomelméleti és filozófiai érdeklődése nyelvi megalapozottságú. Ezt az észrevételemet további három olyan érveléssel szeretném alátámasztani, melyek igazságértékét aligha vonhatja kétségbe az, aki az irodalomhoz is a nyelv hermeneutikája felől közelít. Először, a nyelv előzetesen körülhatárolja a *világhoz való hozzáférés* módjait, vagyis a nyelvben maga a világ van jelen. A Humboldttról és Potebnyáról írt tanulmányának ez az egyik releváns gondolata. (Kovács Árpád érdeme, hogy Potebnya fő művei végre a magyar olvasó számára is hozzáférhetőek.) Továbbá, a szó („szómű”) teljesítőképessége a szóban kifejezésre jutó *dologtól* függ, a szóban maga a dolog mutatkozik meg, ezt a szót nevezi szerzőnk „a dologból részesülő szónak”. A műelemző Kovács Árpád mindig a szó teljesítőképességét teszi mérlegre, vagyis azt kérdezi: „Mit ad hozzá a szó az intellektus teljesítményéhez?” (Augustinus vagy a perszonális elbeszélés esetében: mit tesz hozzá az írás a vallomás szóbeli elmondásához?) Erre kíváncsi akkor is, amikor a szó archaikus etimonjához ás le, amikor a szó belső formáját fogja vallatóra, vagy amikor az értelem kibontásában az írás grafopoétikai megközelítését érzi járható útnak. Végül, a nyelv konstitutív szerepet játszik magának a dolognak a *történetében* (egyébként Kovács Árpád – helyesen – az *olvasást* is történetként, *értelem-történetként* fogja föl).

Ez a nyelv és nyelviség iránti érzékenység magyarázza többek között azt is, ha olyan filozófusokat találunk a prózapoétikai tanulmányokban, mint Augustinus, Pascal vagy Vico. Ami pedig a filozófus és egyházatya Augustinust illeti

(nem firtatom, ki volt előbb Kovács Árpád tudományos életrajzában, a filozófus-e, vagy az író, gyanítom, hogy Dosztojevszkij vallomástevő hősei vezették el a kereszténység egyik legnagyobb gondolkodójához, és nem fordítva), a *Próza-
mű és elbeszélésben* olvasható kivételesen szép és gondolatgazdag tanulmány (A „nyelv kiszabadítása”: konfesszió és írás Szent Agoston Vallomásaiban) sem szület-
hetett volna meg a nyelvi ihletettség nélkül.

Kovács Árpád a diszkurzív poétikától nem többet és nem kevesebbet vár, mint azt, hogy egységbn láttassa „a cselekvést, a személyt és az elbeszélés nyelvi eszközeit előállító alanyt (szövegszubjektumot)”. Egy helyütt arról tesz említést, hogy „Bahtyin nem dolgozta ki a perszonális értelem poétikáját, azaz kapcsolót a szövegképzés problémáival” (KOVÁCS 2004, 66). Talán nem járok messze az igazságtól, ha úgy vélem, hogy a diszkurzív poétika terminussal Kovács Árpád voltaképpen a perszonális értelem poétikáját célozza meg, és arra tesz erőfeszítést, hogy a fentiekben említett, Bahtyinnál „hiányzó láncszemeket” kidolgozza és beemelve fogalmi rendszerébe. Amikor a poétikát és a cselekvésméletet összekapcsolja prózaelemző tanulmányaiban, akkor a regényműfaj ontológiai alapvetésére vállalkozik. A tárgy (az elemzésre kiválasztott mű vagy annak valamilyen jelentésképző rétege) és az évtizedek alatt kitért módszer (diszkurzív poétika) úgy szervesül írásaiban, hogy miközben a tárgy új értelmi aspektusa nyílik meg előttünk, a választott módszer terminológiai háttere is lépésről lépésre finomul. József Attila versei elemzésekor különösen termékenynek bizonyul a versnyelv és a költő metanyelvének egymásra vetítése. Meggyőzően érvel amellett is, hogy József Attilánál a három diszkurzusrend: a nyelvbolcséleti (nyelviség), a verselméleti (költőiség) és az egzisztenciális (alanyiség) a „létesemény antropológiai modelljét alkotja meg”. Amikor értelmezi a nyelvet, akkor ezt is a nyelv közegében teszi, így képez nála egységet a nyelv és a gondolkodás. Kovács Árpád megbízható vezető választ, amikor a líra dolgában (de a prózáéban is) Kosztolányit választja, ugyanis a *Nyelv és lélek* számos olyan esszét tartalmaz, amely a költő Kosztolányi versírói tapasztalatát közvetíti az olvasóhoz. Kovács Árpád elemző módszere induktív, amennyiben „alulról építkezik fölfelé”, a „vers érzékletes megjelenése” felől közelít a műalkotás egyedülálló világához. Így kapcsolódik össze elemzéseiben a hangzásvalóság és az értelemközlés.

Irodalomszemléletének középpontjában az *írás aktusa* áll, s ezzel kapcsolatban az a lényegi kérdés, hogy „*Miféle teremtés is az írásaktus?*”⁵ A válasz egyértelmű:

⁵ Ricœur erre a kérdésre válaszolva az írásaktus alábbi lényegi mozzanatait emeli ki: a beszédnek írásra váltása „elsődleges teremtés és nem másodlagos rögzítési jelenség”, továbbá „az írás a beszéd lehetetlenségeként jelenik meg”, valamint „az írással új gondolat és szövegeszköz születik” (RICOEUR 1989, 472). Ezek közül az ismérvek közül kiváltképpen a második érdemel különös figyelmet, ugyanis a perszonális elbeszélés mint írásaktus (Kovács Árpád érdeklődésének kitüntetett területe) magát az írást tematizálja, vagyis olyan elbeszéléstípus, melyben a szöveg referenciája az írás. Az írás ebben az összefüggésben az élettörténet elbeszélhetetlenségének, mi több, magának a narratív beszédmódnak a válsága. Jellemző módon a szkázt is az elbeszélhetetlenség, a hiány beszédmódjaként érti.

nyelvteremtés, nyelvre találás. Dosztojevszkij esetében ez az alkotó jelenlétmóddal rokon „eleven élet”,⁶ József Attilánál ugyanez az *ihlet*, azaz „egzisztenciális cselekvőség”, készítés az alkotásra.⁷ Ami Dosztojevszkij felfogásában „eleven” élet, József Attilánál *ihlet*, az Bahtyinnál az artikuláció szintjén realizálódó *intonációs metafora*, amely nyelvi jele-indexe a lexikában meglévő nyelvi hiánynak: „készítés az »új szó« teremtésére”, amely megvilágosodással, azaz önmegértéssel jár. Összegzésül elmondható: az írásaktusnak azért van kivételes jelentősége, mert *a szövegben megtörténő szó eseményyszerűségét az írás jeleníti meg*. Az írásaktusban ugyanis a *jelképzés* és a *szubjektumképződés* egymástól elválaszthatatlan diszkurzív folyamat. Ha írni annyit tesz Kovács Árpád szerint, mint az írás tárgyát bevonni az írás aktusába, akkor ez a saját tudományos igényű fogalmi írásmódjára is maradéktalanul érvényes.

Befejezésül még egy megjegyzés és egy kérdés. Amikor Kovács Árpád a művészi cselekvést, illetve tárgyasult eredményét, a verset, az írásaktus fogalmi kontextusában tárgyalja, akkor tudatosan kerül az olyan verselméleti fogalmakat, mint „lírai hős” (Tinyanov), vagy a versbeszédben megnyilatkozó „lírai én”, és következetesen „a versnyelvet konstituáló, diszkurzív alanyiságról” beszél, vagyis „a költői cselekvés alanyáról”. Nekem ezzel csak az a gondom, hogy a szöveg-szubjektumra építő felfogásban elhomályosul a lírai vershelyzet egyik fontos ismérve, az ugyanis, hogy ez képzeletbeli, imaginárius helyzet, amelyben a *megnyilatkozás alanya*, a lírai én, maga is fiktív. Tehát amíg szöveg-szubjektumról beszélünk, addig az írásaktusként értett szöveg van előttünk, beleértve grafo-poétikai megformáltságát is. De a vers beszéd is, s ennek a beszédnek alanya van, hanghordozása, intonációja (az intonáció „megtestesült intenció” [Cvetajeva]). A szöveg-szubjektum mint fogalom illetékessége csak addig érvényes, amíg az írásaktus nyelvteremtése, „az autentikus alanyi jelenlét” a kérdés. Ha viszont a verset mint teremtett világot olvasom, akkor olvasóként sajátos kommunikációs helyzetbe lépek be, melynek fiktív, imaginárius jellegét, s ezzel a vers igazságigényét egy percig sem vonom kétségbe. Igaz, hogy a verset *olvasom*, de – hangzásvalóságában – *beszédként, beszédaktusként* értem.

Kérdésem: vajon a diszkurzív poétikára épülhet-e irodalomtörténet, amikor lényegi vonása az írásaktusban születő szöveg, és nem az időben egzisztáló szövegek történeti egymásutánisága? Félreértés ne essék, nem azt kérem számon, hogy a szerző miért nem ír irodalomtörténetet, hanem azt kérdezem, hogy épülhet-e erre az elméleti alapvetésre irodalomtörténet. Vagyis, alkalmas lehet-e a nyelvbölcseleti közelítés a történetiség megragadására?

⁶ „Azaz a cselekvés abban a módon, mely úton tartja alanyát saját nyelve, »a még ki nem mondott jövőendő szó« kialakítása felé” (KOVÁCS 2010, 172).

⁷ „Ám a dolog előtti létre vonatkozó jelölési szándék – a József Attila definícióinak megfelelő »ihlet« – sajátossága az, hogy a dologi hiány diszpozícióját nyelvi kompozícióvá, költői műalkotássá avatja” (KOVÁCS 2011, 106).

Kedves Tanár Úr! Adjon a Teremtő jó egészséget és számolatlan éveket a további munkádhoz.

Bibliográfia

- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics (1986), *A beszéd és a valóság*, Budapest, Gondolat.
- EBELING, Gerhard (1995), *Isten és szó*, Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont.
- GADAMER, Hans-Georg (1994), *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins.
- KOVÁCS Árpád (2004), *Diszkurzív poétika*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó (Res Poetica, 3).
- KOVÁCS Árpád (2010), *Prózamű és elbeszélés. Regénypoétikai írások*, Budapest, Argumentum.
- KOVÁCS Árpád (2011), *Versbe írt szavak*, Budapest, Argumentum.
- NYÍRÓ Miklós (2006), *Nyelviség és nyelvfedtség. Hans-Georg Gadamer és a nyelv hermeneutikája*, Budapest, L'Harmattan.
- RICCEUR, Paul (1989), Pillantás az írásaktusra, *Helikon*, 1989/3–4, 472–477.

THOMKA BEÁTA

A harmadik személyű én

„A poétika íródik tovább.”

*Kovács Árpád gondolatának jegyében kívánom az ünnepeltnek,
hogy írja tovább lankadatlanul, változatlan lendülettel prózapoétikáját
a magyar irodalomtudomány gazdagítására,
melyben kutatásai kivételesen fontos tájékozási pontot,
serkentést, ösztönzést és újdonságot képviselnek.*

Az elmúlt időszak szemléleti és módszertani változásai nem homályosították el a tényt, hogy az elmélet terepén vannak el nem évülő jelentőségű, folyamatosan újraértelmezhető életművek. Kovács Árpád teoretikus beállítottságában ilyen kiemelt szerepe van M. M. Bahtyin és Paul Ricoeur opusának. A két integratív szellem olyan kapukat tárt ki az elmélkedés előtt, ami szellemi inspirációjukat több tudományterület termékeny kiindulópontjává tette. Narratív poétikájuk cselekvésalapú, aminek továbbgondolási lehetőségei a perszonális elbeszélés kérdéskörével együtt tartósan foglalkoztatják a jubilálót. A személyes elbeszélés problémáit Puskin, Gogol és Dosztojevszkij művein kívül más szerzőknél, mint például Szent Ágoston *Vallomásaiban* is kitartóan kutatja (*Diszkurzív poétika* 2004, *Prózamű és elbeszélés* 2010). Az utóbbi kötet néhány gondolata: „Míg az elbeszélés a történet megképzésén vagy a megképzés nehézségeinek illusztrálásán fáradozik az elbeszélői megnyilatkozás szintjén, az írás autonóm feladata annak demonstrálása, hogy miként függ össze elbeszélés, cselekvés, jelképzés. A cselekedetek sorba kapcsolása révén előállítható történettel szemben az írás az elbeszélésnek gyakran fölöttébb váratlanul fölmerülő igényét tematizálja. Az első a cselekményre – az élet, a család, a nevelődés történeté formálására –, a második a cselekvés történetére orientálja a szöveg olvasóját. [...] A cselekvés, amint végrehajtják, azaz amint a tett ténnyé válik, már nem az alanyi jelenlétnek, hanem a cselekvést befejező egyed múltjának, az életrajzát reflektáló Ennek a része” (KOVÁCS 2010, 77, 80).

A szubjektum kifejezhetősége és az én önkifejeződésének lehetségesége régi kételyek kiváltója gondolkodóknál, íróknál egyaránt. Kundera szerint „Az én keresése mindig paradox kielégítetlenséggel végződött és fog is végződni” (KUNDERA 2008, 33). Paul Valéry sem hitt abban, hogy az önéletrajzíró önma-ga lehet, „valódi én” („*d'être-soi, d'être-vrai*”), és gyakran hangoztatta az én elbeszélhetőségével kapcsolatos fenntartásait. A *Variété* 2.-ben Stendhal *Souvenirs d'égotisme*¹ című írására támaszkodva beszél a kételyről, amit Nathalie Sarrault

¹ „Le génie poétique est mort, mais du génie du *soupçon* est venu au monde. Je suis profondément convaincu que le seul antidote qui puisse faire oublier au lecteur les éternels *Je* que l'auteur va écrire, c'est une parfaite sincérité.” (STENDHAL 1982, 30.)

poétikája később „a kétely korává” (*„L'Ère du soupçon”*) bővít. A költőnek meg kell tagadnia önmagát (*„refus de soi”*), állítja René Char, s nála is kategorikusabban Maurice Blanchot. Az elgondolkodtató vélekedések jelentős hatással voltak a 20. századi poétikai magatartásra és nyelvszemléletre, mégsem hagyható figyelmen kívül Kovács Árpád megállapítása: „nem lehet a nyelvi szubjektivitás mögé kerülni – a személyesség tagadása is személyes aktus” (KOVÁCS 2002, 59).

Mielőtt megkísérelnék közelebb hajolni egy kortárs regényhez, amelyik vállalja a szembenézést önmagával, poétikájába integrálja a vívódást az életelbeszélés lehetőségeivel és lehetetlenségével, felidézném Olga Freidenberg koncepcióját a kettős „énről” és a narratív szerkezet kettősségéről. Noha *A narráció eredete* (1945) című tanulmányának megfigyeléseit a legkorábbi elbeszélő módusokra alapozza, tézisei némi merészséggel egyes jelenkori poétikai eljárások értelmezésében is támaszt jelentenek. „[...] amikor az alanyi-tárgyi egység meglazul, a tárgy függő pozícióba kerül éppen az alanyon belül, melynek eredményeképp, ahogy az ókori elbeszélésben is megfigyelhető, a közvetlen elbeszélésen belül létrejön egy elbeszélés valakiről. Legnagyobbrészt magában ebben az »én-elbeszélésében«, az aktív »énben« található a passzív »én«, mely az elbeszélés tárgyává vált. Így jön létre az antik elbeszélés kettős szerkezete, mely az első időkből még szétválaszthatatlan, amelyben még ott van a szubjektív »én«, de amely önmagában tartalmazza, függő pozícióban, az objektív »ént«. Ennek az eredeti elbeszélésnek a formája közvetlen beszéd; eleinte a narráció tárgyául maga az elbeszélés szolgál” (FREIDENBERG 1994, 258).

Az archaikus példa egymástól elkülönülő két elemében bekövetkezik az „én” osztódása elbeszélőre (szerzőre) és az elbeszélés tárgyára (szüzsére), ám a regényben és az önelbeszélések fikciós változataiban további árnyalódás következik be. Bahtyin javaslatában egy fogalomhármass szerepel: „Az Én-tudat azonosságképek felbomlását követően – legalábbis a regényirodalom tapasztalata alapján – Bahtyin szerint a szubjektumot három összetevőre lehet osztani: szerzőre, hősré és hallgatóra – aki beszél, akiről (akivel) beszél, akinek beszél a nyelv szubjektuma. Természetesen, ez a hármass szubjektumú személyiség kizárólag a megnyilatkozás aktusában alakulhat ki. [...] csak ennek a regényben kiteljesedő – mert ott megjelenő – eseménynek a végrehajtása folyamatában egyszerre szerzője, szereplője és tárgya is egyben létének az ember, csakis a nyelvi aktus háromszubjektumú ágenseként” (KOVÁCS 2002, 63).

Az autobiografikus narráció a fikció által válik művészivé, közelít a regényhez, vagy a formák folyamatosságának jegyében egészében regénnyé transzponálódik, aminek műfaji gazdagsága széles palettát nyit meg előtte. Az ív a napló- és levélregénytől a fejlődésregényig ível, továbbá a ténytyszerű, dokumentáris, öndokumentáló, kortörténeti, historikus, személyes, első személyű vagy elszemélytelenített, eltávolított, harmadik személyű narratív módusok és narratív örökségük között válogathat. Nem minden önéletrajzból lesz regény, és nem tart fenn minden regényfikció kapcsolatot az életrajzzal. A variációk sora kimeríthetetlen, ám fenntartanám a másutt részletesebben kifejtett vélekedésem: a megértő olvasá-

son áll annak eldöntése, hogy a művet biotextusként vagy regényként értelmezi-e, illetve a poétikai megformáltsága és művészi értéke alapján regénynek minősülő alkotás biografikus elemeit értelemalkotó vagy jelentéktelen mozzanatoknak tekinti-e.²

Az önelbeszélés nehézségeivel küzdő Per Olov Enquist azon felismerések köztes terében vívódik, amelyekkel a régi korok alkotói és a maiak is szembe-sülnek. Cervantes szerint minden ember saját tetteinek gyermeke, e gondolat pedig a matematikus elbeszélő Guillermo Martíneznél így merül fel: „Az ember nem más, mint cselekedeteinek sorozata” (MARTÍNEZ 2007, 179). Ennek tudatosításánál talán még nagyobb kihívást képvisel az, amit Dante hangsúlyoz, hogy a cselekvő ember legfontosabb szándéka, bármit cselekszik is, az, hogy „feltárja arcát”. A svéd író *Egy másik élet* című műve éltbölcséleti megállapításokra mint olyan lehetséges regényszervező poétikai elvekre támaszkodik, melyeket az önéletírás „közvetlen” megnyilatkozási formájával szemben vállalhat. Az életelbeszélést és a regényfikciót szintézisbe foglaló Enquist-könyv a késztetést, hogy központi alakja „feltárja arcát”, a művet létrehozó dilemmaként veti fel: „Semmi jele fabuláris hajlamának” (ENQUIST 2011, 44), olvassuk a könyv ifjúkort elbeszélő részében. Később pedig ezt: „Lehet, hogy egyszerű *storyteller*?” (169). Mindkét alkalommal az önértékelés kételyei fogalmazódnak meg, és egyik sem függetleníthető az alkotás szempontjától. Kovács Árpád gondolatának megfelelően a mű cselekménysíkja „az élet, a család, a nevelődés történeté formálására, a második a cselekvés történetére orientálja a szöveg olvasóját”.

Miért hangsúlyos a mély írói kételkedés? Abból következően, hogy az *Egy másik élet* látószögéből kiemelt jelentőségű a döntés, regényt vagy önéletrajzot alkot-e a szerző. A szövegben gyakran artikulált vívódást az időskori alkotás művészi értékei ellensúlyozzák. Enquist elbeszélői és drámaírói adottságairól huszonhat nyelven közreadott művei, opusának nemzetközi elismertsége tanúskodik. Az *Egy másik élet* megírásának szándéka talán mégis minden korábbinál nagyobb feladat elé állította. Nem kívánt személyes vallomást vagy emlékiratot írni. Hogy a számára is megfelelő egyensúlyt megtalálhassa, olyan formát és megszólalásmódot dolgozott ki, amely egyesíti a személyes élet-tapasztalat elbeszélését a fejlődés- és családregegy kor- és kultúratörténeti elemeivel. Leegyszerűsítve, a két nagy hagyományú műfaj, a regény és az önelbeszélés, a fikcióteremtés és az öndokumentálás szövevényében meg kellett oldania a belső mérték, arány és a hiteles forma egyensúlyát. Nagy emberi és elbeszélői tapasztalata, valamint a belőlük származó narratív etikai értékrend

² „Egyazon elemek, biotextuális szemcsék funkciója a biográfia, vagy önéletrajz, vagy fikciós elbeszélés szövegszerű létrehozásának folyamatában, az eltérő műfajelméleti státusnak megfelelően, illetve az interpretációban alakul ki. Nem megkerülhetetlen szempont, inkább egyike az értelemtulajdonítás lehetőségeinek.” (THOMKA 2007, 40–41.)

a garanciája annak, hogy e vállalkozása nem maradt sikertelen. Ha a hangvételehez és kritikai önszemléletéhez méltó szerénységgel fogalmazunk, akkor sem tagadható, hogy e higgadt életelbeszélési fikció éppen a megszólalóra jellemző emberi nagyság és távolságtartás révén válik különleges, megrázó élménnyé.

„Először szép és valóságos tájakat rajzol, később olyanokat, amilyeneknek lenniük kellene. A falu kezdetben pontosan olyan, mint a valóságban, aztán változni kezd” (ENQUIST 2011, 50). E ponton váltanak át a rekonstruált fiatalkori megfigyelések fikcióba. A dilemma eldőlt. Nem állhat előtérben sem a beszélő, sem a vallomását a történet fiktív személyének emlékeiként, közvetlen megfigyeléseiként bemutató narrátor. A megszólalásban egy időben kell érvényesülnie a *tapasztalat*, a *képzelet*, a *reflexió* és az *értékelés* síkjainak. A narrátor csak harmadik személyű lehet, s e következtetésig különféle alkatú és művészi intenciójú, kiemelkedő 20. századi elbeszélők érkeztek – a más-más utakon járó Marcel Proust és Franz Kafka is.

Csak a távolságtartó beszéd teheti áttekinthetővé és elbeszélhetővé mindazt, ami az egyéni történetekben törések, megrendülések, örömök, félelmek által felismerések sorát érleli ki. Az emberi, érzelmi, lelki kötődés, a leválás, kiválás, elkülönülés, vagy éppen az azonosulás, az elfogadott morális, vallási, szellemi értékek továbbvitelének, képviselésének vagy elutasításának fokozatai tehertelként segítik és egyben nehezítik a saját azonosság kialakításának megkerülhetetlen folyamatát. Ösztönzések és fékek, erősítések és korlátozások, amelyek ellen egy adott pillanatban az egyensúly kockáztatásának tudatával együtt fel kell lépni. Ezt a folyamatot követjük végig a gyermek, fiatalember, sportoló, felnőtt férfi, érett ember, befutott író életszakaszainak történetében.

Az *Egy másik élet* központi alakjának élettörténete megkérdőjelezi a szigorú szembeállításon alapuló elméleti konvenció érvényességét, mely szerint a konfesszionális műfajok első személyű megszólalása átmenti a narrációba a személyesség hitelét, a harmadik személyű narráció pedig eleve a fikció térfeléhez tartozik. A személyes élettapasztalat és a regényfikció műfaji együttese kimeríthetetlen lehetőségek tárháza függetlenül attól, hogy első vagy harmadik grammatikai személyű-e az elbeszélő. Enquist művének tanúságtétele szerint az esztétikai és a narratív etikai hitelesség sem ezek függvénye. Lényegében minden fogódzónk megvan az állításhoz, hogy az említett poétikai berögződés lebontásával kezdte és annak egyedi újraalkotásával folytatta munkáját. Döntése átrendezte a műfaji érintkezést az európai hagyomány azon képviselőihez hasonlóan, akik a regény és az önéletírás ötvözőiként az önfikciós beszédmód (Philippe Lejeune) változatait gazdagították. „A legállandóbb énem a legszemélytelenebb. A magamról alkotott kép éppoly kevésbé Én, mint az, amit rólad alkotok” (VALÉRY 1997, 219). Az *Ego scriptor* szerepforma (Paul Valéry), átvehető, felölthető, levethető maszk, perspektíva, tehát fikcióteremtő lehetőség. A személyesség az önhivatkozások, önreflexiók ellenére sem elérhető minden szólam számára, ami az *én* nevében hangzik fel. A konfesszió hagyománya is átörököltető, megtanulható.

A megnyilatkozás nemcsak a beszélő személyhez kötődhet, hanem az általa megalkotott énképhez, az énhez mint a beszédcselekvés végrehajtójához is.

Enquist belátta, hogy saját nagy emberi tapasztalatát az önfeltárási vallomás helyett a regény poétikai lehetőségeinek megfelelően alakíthatja számára is elfogadhatóan és esztétikailag meggyőzően. A mű szemléleti egységét és koherenciáját nem a regényszereplő élettörténete és nem az ételbeszélést a harmadik személyű narrátornak átengedő, eltávolító gesztus, hanem éppen a kettejük között létesített viszony fegyelme, kiegyensúlyozottsága biztosítja. Az alkattal összhangban álló higgadt, tárgyias előadásmód mégsem hagyja cserben azon olvasóit sem, akik az *Egy másik élet* önéletrajzi olvasata iránt fogékonyak, és azokat sem, akik érzékelik a két tradíciót mértéktartóan ötvöző és egy harmadik változat kibontakozását segítő művészi stratégia alkotóenergiáit. Enquist szerves egységet teremt a két műfaji tradíció és értelmezési beidegződés együtteséből: a művészi komplexitás új elbeszélőmodell létrehívója.

Megértéséhez közelebb vihet bennünket egy nem önéletrajzi, nem prózai műfaj, az elégia archaikus mintája. Az elégia a lírai és a narratív elem együttesét az eszmélő, szemlélődő, értelmező, meditatív, reflexív, visszatekintő viszonyulás pozíciójával gazdagítja. Ez teremt művészi szintézist az említett mozzanatokból, s ebből konstituálódik a műfaj típus sajátossága. Mintha a megfontolt, távolságtartó, rálátó, mérlegelő bölcsesség biztosítaná az elbeszéltek hitelét. Az élettörténet válságai, törései, serkentő és visszafogó körülményei, a csapások és a felemelő élmények nem rendeződnének az önszemlélet kritikus mérlegének higgadt panorámájává a regényben, ha hiányozna belőlük ez az elégiaival rokonítható gondolati és narratív etikai többlet.

Enquist művében a személy fejlődési ívével együtt kirajzolódnak a 20. századi folyamatok, amelyek a század második felének európai történelmét, a svéd kultúrát, a művészeti életet jellemezték. A jelentős politikai, ideológiai fordulatokhoz vezető események a tanú, a résztvevő számbavételének dokumentumai. Enquist kelet- és közép-európai, baltikumi, szovjetunióbeli, dél-amerikai útjain gazdag tapasztalatok birtokosává vált. A felvázolt 20. századi európai kultúrtörténeti tapasztalati ívben több nemzedék felismeri saját valamikori lelkesítő élményeit, meglepetéseit, átváltozásait, értékképzeteit, értékválságait, eszményképeit, valamint azok elhalványulásait, kiveszését a saját felnövekvés, beérés, a megrendülések és visszavonulások belátásaival együtt. A történet központi alakjának a szembenézése önmagával, felnövekvésével, kudarcával, megsemmisüléseivel, valamint a személyes történettel szemben kialakított és megszenvedett kritikai viszonyulása a család- és a kortörténetre is kiterjed. A fejlődéstörténet síkjai az említettekkel együtt szövik Enquist méltóságteljes, józan gondolkodásának és szemléletének megfelelően elválaszthatatlan szövedékké a szálakat. Az életrajzhoz „visszahajló” és egyben az önmagát tárggyá tevő harmadik személy története így gazdagabb szellemi tapasztalattá lesz, mint amit az olvasó egy fikciós elbeszéléssel vagy egy biográfiával külön-külön kaphatott volna.

Bibliográfia

- ENQUIST, Per Olov (2011), *Egy másik élet*, ford. KÚNOS László, Budapest, Európa.
- FREJDENBERG, Olga (1994), *A narráció eredete*, in *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, ford. PÁTI Mónika, Pécs (JPTE Irodalomtudományi Füzetek), 250–283.
- KOVÁCS Árpád (2002), A regény, avagy a cselekvés poétikai dimenziója, *Filológiai Közöny*, 2002/1–2, 57–85.
- KOVÁCS Árpád (2010), *A „nyelv kiszabadítása”: konfesszió és írás Szent Ágoston Valloásaiban*, in *Próza mű és elbeszélés. Regénypoétikai írások*, Budapest, Argumentum (Diszkurzívák).
- KUNDERA, Milan (2008), *A regény művészete*, ford. RÉZ Pál, Budapest, Európa.
- MARTÍNEZ, Guillermo (2007), *Oxfordi sorozat*, ford. KUTASY Mercédesz, Budapest, Európa.
- STENDHAL (1982), *Souvenirs d'égotisme*, in *Œuvres intimes*, II, Paris, Gallimard (Pléiade).
- THOMKA Beáta (2007), *Életrajzi fikció, biotext*, in *Prózai archívum. Szövegközi műveletek*, Budapest, Kijarat.
- VALÉRY, Paul (1997), *Füzetek*, ford. SOMLYÓ György, Budapest, Magvető.

A belső szó poétikája Módszertani vázlat

Az orosz nyelvbölcseleti és poétikai hagyomány (Potebnya, Volosinov, Bahtyin, Vigotszkij, Lotman, Toporov, Etkind és mások) egyik legfontosabb teljesítménye a *belső szó* (belső forma, belső beszéd, belső dialógus, belső szöveg) poétikájának kidolgozása.¹ Vjacseszlav V. Ivanov 1973-ban írt nagyhatású tanulmányában vette fel azt a gondolatot, hogy az 1926–1929 között keletkezett nyelv- és irodalomelméleti tanulmányok, melyek részben Valentyin Volosinov, részben Pavel Medvegyev szerzői néven kerültek publikálásra, valójában Bahtyintól származnak. Ivanov megállapítása szerint ezekben a tanulmányokban kerül először kifejtésre a *belső beszéd* problémája, azaz korábban, mint Vigotszkij 1934-es posztumusz megjelent könyvében (ИВАНОВ 1973). Tény, hogy az 1920–1924-re datált *A szerző és a hős* című töredékben Bahtyin már használja a belső nyelv fogalmát, méghozzá igen kitüntetett helyen: a belső és a külső test megkülönböztetésekor, amellyel a hős és a szerző horizontjának elkülönöződését kívánta jellemezni (vö. BAHTYIN 2004, 73). Továbbá valóban sok az áthallás, sőt a konkrét egybeesés Vigotszkij koncepciója és e korai szövegek között (erről lásd EMERSON 1983). S az is igaz, hogy az Ivanov által említett tanulmányok mindegyikében megjelenik, sőt központi helyet foglal el a belső beszéd problémája, jóllehet sajátos megvilágításban kerül tárgyalásra – a belső beszéd *jelfunkciója* kerül előtérbe. Tegyük hozzá, Volosinov (Bahtyin) itt is dinamikus jelfogalommal dolgozik, melyet határozottan elkülönít az egyértelmű, önmagával mindig azonos szignáltól (jelzéstől). Mint írja, míg a *szignálokat* pusztán az „ugyanaz” elve alapján azonosítjuk és fölismerjük, az eleven *jeleket* éppen változékonyságukban és „más-sá levésükben” értjük meg és interpretáljuk.

Egyetérthetünk Caryl Emerson megállapításával, aki szerint ezekben az írásokban a psziché radikális conceptusa fogalmazódik meg, mely csak a freudi elképzeléssel vethető össze (EMERSON 1983, 249). A *Marxizmus és nyelvfilozófia*, valamint *A freudizmus* című tanulmányok szerint a belső szó segítségével az átélt tapasztalat (переживание) aktivitásának tudatosítása, az élmény elsajátítása megy végbe. A belső szó határjelenséggként tűnik fel, a kimondott és a ki nem mondott, a belső és a külső, a verbális és a nem verbális határán manifesztálódik:

¹ Szergej Zenkin elemzése szerint a „belső forma” kategóriája meghatározó volt a századelő orosz teoretikus gondolkodásában, és alapvető polemikus háttérként szolgált a művészi forma létezmódjára irányuló kérdésfelvetésekben. Vö. ЗЕНКИН 2004, 147–167.

„az *organizmus és a világ itt a jelben találkozik*” (БАХТИН–ВОЛОШИНОВ 2010, 26).² A *belső jel* (внутри-телесный знак) a maga tagolatlanságában ennek megfelelően nem csupán a belső szféra verbális, hanem más egyéb szomatikus manifesztációival együtt értelmeződik. Olyan jelekről van szó, mint a lélegzés, a vérkeringés, a gesztus, az artikuláció, a mimetikus mozgás, a külső behatásokra és meggrázkód-tatásokra adott reakció stb., azaz „*minden, az organizmusban végbemenő jelenség az átélés anyagává válhat*, mivel bármilyen testi reakció jelszerű jelentést nyerhet” (БАХТИН 2010, 28). Talán a leg súlyosabb megállapítás itt az, hogy maga a belső élet is e jelek segítségével szerveződik, így az ember belső élete e kifejezőeszközök függvényében alakul ki. „Nem az élmény szervezi meg a kifejezést, hanem – éppen fordítva – *a kifejezés szervezi meg az élményt*, a kifejezés adja meg az élmény első formáját és az határozza meg az irányát is” (БАХТИН 1986, 243). Ebben a folyamatban Volosinov (Bahtyin) különösen fontos szerepet tulajdonít az önmegfigyelésnek. Az átélt belső érzetek (például éhség, öröm) tudatosítása szóban ugyanis többféleképpen történhet: rögzítésre kerülhet tényszerű megállapítás formájában („örülök”), de indulatszóként közvetlenül is megnyilvánulhat („hurrá!”), illetve erőteljes expresszív jegyeket viselő megnyilatkozásként is felszínre bukkanhat („jaj, de örülök!”). Míg az első esetben a belső jel nem aktualizálódik, csupán az önmegfigyelés eredményét (a jel jelét) rögzítjük, addig a második esetben a belső jel közvetlenül felszínre tör és – igaz, megváltozott formában – külső jellé, megnyilatkozássá válik, míg a harmadik esetben az önmegfigyelés eredményét áthatja a belső jelek nyoma (például intonáció, expresszivitás) (БАХТИН–ВОЛОШИНОВ 2010, 35–36). Ebből következik, hogy az önmegfigyelés nyomán keletkező úgynevezett belső szó nem a belső élet kifejezése, hanem az – élményként tudatosított – *jelek interpretációja*.

Az önmegfigyelés mint olyan a belső jeltől a külső jel irányában halad. Az önmegfigyelésnek ilyen módon kifejező jellege van. Az önmegfigyelés saját belső jeleink megértése [...] Az élményt nem látjuk és nem érzékeljük, hanem megértjük. Ez azt jelenti, hogy az önmegfigyelés folyamatában más, már megértett jelek kontextusába kapcsoljuk be az élményt. A jelet csak egy másik jel segítségével világíthatjuk meg. (БАХТИН–ВОЛОШИНОВ 2010, 36.)

A szó emiatt részben egy lényegű a belső jellel, részben annak interpretációja, s így módon válik az affektusok értelemmé, tudati (ideológiai) tényné alakításának eszközévé. Ezért írhatja Volosinov (Bahtyin), hogy „a belső élmény és annak kifejlődése között nincs ugrás, nincs átmenet [...] a (belső) élménytől az átélt kifejezéséig az átmenet ugyanazon a minőségen belül meg végbe” (БАХТИН–

² A *Marxizmus és nyelvfilozófia* első fejezetéből származó idézeteket saját fordításomban közlöm, mivel a magyar nyelvű változatból ez a fejezet hiányzik. – S. H. G.

ВОЛОШИНОВ 2010, 28).³ A külső és belső szó – vagy Volosinov (Bahtyin) terminusaival: a pszichikai és ideológiai valóság – között ezért nincs éles törés, és nincs teljes differenciálódás sem, sokkal inkább dialektikus kölcsönhatás van: a beszédaktus során a szubjektív élmény a kimondott megnyilatkozásban tárgyiasul, s ezáltal megsemmisül, míg a kimondott szó a válaszoló megértés aktusában szubjektivizálódik (belső szóvá alakul), s előbb-utóbb válaszreplikát szül.

A húszas évek írásaiban kitüntetett szerepet foglal el a verbális reakciók mechanizmusának leírása. Volosinov (Bahtyin) állítása szerint a belső, személyes tapasztalat átélése már a belső („rejtett”) beszédben kezdődik, mely nélkül nem alakul ki tudat.

[...] gondolkodni, érezni, akarni is csak szavak segítségével vagyunk képesek: belső beszéd nélkül semmit sem tudnánk magunkban tudatosítani. [...] belső beszéd kíséri az ember minden egyes tudatos cselekedetét [BAHTYIN 1986, 24–25]. Belső beszéd nélkül nincs tudat, mint ahogy külső beszéd sincs belső nélkül [BAHTYIN 1986, 142]. Mindenféle tudatosítás feltétele ugyanis a belső *beszéd*, a belső *intonáció* és valamiféle kezdetleges belső stílus [...] A külső kifejezés többnyire a belső beszéd irányát és a benne rejlő intonációt bontakoztatja ki és teszi világosabbá [BAHTYIN 1986, 136]. [...] A tudatban nem megy végbe egyetlen olyan, valamennyire is letisztult aktus sem, amely boldogulhatna a belső beszéd, szavak, intonáció – s így értékelések – nélkül, ezzel viszont máris szociális aktussá, kommunikációs aktussá változott. (BAHTYIN 1985, 50.)

Világosan kell látnunk, hogy a belső beszéd ilyesfajta értelmezése részben a – humboldti örökséget produktívan elsajátító – orosz szófilozófiában gyökerezik. Potebnya a percepció és az appercepció jelensége felől közelíti meg a belső jel ketős természetét. Mint írja: „A szó születésétől fogva a beszélő azon eszköze, amellyel önmagát megérti és *érzékeleit appercipálja*. [...] Bár a gondolat a szó előtt is létezik, s bár nem minden, a szavakon túljutott gondolat fejeződik ki a kimondott szóban, részben mégis igaza van a régi könyvnek, mikor a gondolkodást a priori *rejtett beszédként* magyarázza: »a jóslat – elrejtett szó«” (POTEBNYA 2002, 151–152).

Volosinov (Bahtyin) szerint „*a belső élmény már külső kifejezés* (még ha csak rejtett formában is az); *a hallgató pedig* (még ha csak feltételezett is) *eleve a kifejezés struktúrájának elválaszthatatlan alkotóeleme*” (BAHTYIN 1986, 141). Azaz a belső beszédben eleve benne rejlik a „feltételezett” hallgató, a „belső hallgató”, „annak az eseménynek a feltételezett résztvevője, amely miatt a belső kifejezés külsőbe fordul”, ezért a külső és a belső beszéd ugyanannak a beszédfolyamnak a része, melyben sehol nincs szakadás, nincs kezdet és vég. A kifejtetlen „belső”

³ A testiség kiterjesztése a nyelvi jel fogalmára majd a Rabelais-könyvben tér vissza Bahtyinnál, jó másfél évtized múlva.

dialógus és a „külső”, kifejtett dialógus lingvisztikai és metalingvisztikai szintjei között ily módon sokkal inkább átmenet, folytonosság, átalakulás van, nem pedig dichotómia. A dialógus áthatja a szót megalkotó személyiséget:

Ha a személyiség nyelvi nem tárul fel legalább a belső beszédben, akkor egyszerűen nincs adva sem ön maga, sem pedig a másik számára [...] A nyelv világítja meg a személyiség belső világát és tudatát, a nyelv az, ami megteremti, differenciálja és elmélyíti ezt a belső világot, nem pedig fordítva. Maga a személyiség a nyelvben jön létre, nem annyira absztrakt formáiban, mint inkább a nyelv ideológiai témáiban. [...] *nem a szó a belső személyiség kifejezésének az eszköze, hanem a belső személyiség nem más, mint kifejezett, mintegy belülről származó szó.* [...] A belső személyiség a – maga teljességében felfogott és konkrétan értett – nyelvvel együtt keletkezik (alakul), mint a nyelv egyik legfontosabb és legmélyebb témája. [...] az individuális tudat keletkezése (alakulása) a nyelv keletkezésétől (alakulásától) függ, természetesen a nyelv grammatikai és konkrét ideológiai struktúráiban. (BAHTYIN 1986, 330–331. Kiemelés az eredetiben. A fordítást némiképp módosítottam – S. H. G.)

A beszélőtárs, a másik intenció jelei elsősorban a szó *intonációjában* érhetők tetten. Külső vagy belső beszédünket ugyanis jószerivel sosem közvetlenül a referencia felé irányítjuk: az artikuláció valakihez forduló, valaki felé irányuló aktivitás, amely az intonációban teremt kapcsolatot (feltételezett vagy valóságos) hallgatójával és a megnyilatkozás tárgyával. Az intonáció teszi egyszerűvé és megismételhetetlenné a megnyilatkozást, mivel, úgymond, „átszivattyúzza” a szóba a – nyelven kívüli – élethelyzet energiáját, s ezzel mintegy mozgásba hozza, kimozdítja helyükről a korábban megállapodott nyelvi elemeket. Az életbeli megnyilatkozasesemény tekintetében az intonáció ezért a legfontosabb metaforaképző elem: „az intonáció az élő mindennapi beszédben sokkal metaforikusabb, mint maguk a szavak; elevenen él még benne az ősi mítoszteremtő lélek” (BAHTYIN 1985, 28). Az élő intonáció kimondatlan, kifejtetlen többletjelentéssel ruházza fel a szót, emiatt a megnyilatkozás élő értelme nem esik egybe tisztán lingvisztikai jelentésállományával, minthogy „a kimondott szavakat *hozzáértett és kimondatlan* jelentések itatják át”. A belső beszéd mint sajátos kimondatlanság így az enthümémához hasonlít. Ebben a tekintetben minden megnyilatkozás tartalmazza ezt a közös tudásra apelláló „retorikai” elemet.

Emlékeztetünk rá, hogy Vigotszkij a belső beszéd állítmányi jellegét és tendenciáját a tömörítésre a dialógus szituációjához hasonlította: vagy a válasz szituációjához (ahol a kérdés latens ismerete teszi elhagyhatóvá az alanyt), vagy olyan helyzethez, amikor a kontextus tökéletesen ismert mindkét beszélő számára, így az alany kimondatlansága nem zavarja a megértést (a beszélők gondolatai azonosak). A *Marxizmus és nyelvfilozófiában* ugyancsak konkrét szöveghelemek tanúskodnak a belső beszéd dialogikus koncepciójának megelőlegezéséről:

Figyelmesebb elemzés során bebizonyosodna, hogy a belső beszéd egységei valamiféle egészek, melyek a monologikus rész bekezdéseire, vagy egész megnyilatkozásokra emlékeztetnek. De leginkább a *dialogus replikáira* emlékeztetnek. Nem véletlenül tűnt úgy már a legrégebbi gondolkodóknak, hogy a belső beszéd voltaképp *belső dialógus*. (БАХТИН–ВОЛОШИНОВ 2010, 37.)

Az intonáció egyúttal olyan eleven és erős kapcsolatot teremt a tárgyával – hozzá fordul, szidja, becézi, együtt érez vele, ócsárolja, kineveti vagy fölmagasztalja –, hogy bizonyos szempontból perszonalifikálja, alakot/arcot formáz neki. Ezt a megformált, alakot öltött beszéd tárgyat Volosinov (Bahtyin) *hősnek* nevezi. A hétköznapi kommunikációs aktus három szereplőjét (beszélőt, hallgatót, hóst) pedig a műalkotás három alkotóelemével (szerző, hallgató, hős) azonosítja, s a megnyilatkozás eseményt egyúttal a művészi eseménnyel állítja párhuzamba. A három résztvevőt továbbá olyan formai-strukturális elemként ismeri el, melyek „belsőleg” határozzák meg a mű struktúráját, ezzel utat nyitva a prózanyelv formai-szerkezeti elemzéséhez. A hős ebben a megközelítésben egyszerre beszéd tárgy s egyszeres beszédalany is: mivel a hősben egy intonáció ölt alakot, a hős ezt a reakciót képviseli, egy lényegű az intonációval. Másképpen szólva, az intonáció a hősben válik kifejtetté; a hős mint „titok” mindig az általa képviselt beszéd módjának és tónusnak a mibenlétét, eredetét és érvényességét veti fel. Ilyen intonációs metafora szerepét tölti be például az *Anyegin*ben a szentimentális-elégikus modalitás, mely az egyik szereplő, Lenszkij beszéd módjában, alakjában és cselekvéseiben ölt testet. A szerző ugyanakkor kívül áll a hősön (transzgrediens), mivel igyekszik eltávolítani magától, objektíválni és „meghaladva megérteni” ezt az intonációt. A szerző reakciója ezért közvetett megnyilatkozás, mely mindig a hős szaván szüremlik keresztül, olyan formai reakció, mely jelszerű, azaz kifejtésre vár. A szó eme kétszólalmúságát nevezi Bahtyin 1934-es regényelméletében a szó *belső dialogikusságának*. Minden prózanyelvi szóban minimum két megnyilatkozás rejlik: egy explicit és egy implicit, egy latens és egy kifejtett. Mindez *eseménysszerűvé* teszi a szót, amely nem csupán jelként, hanem történésként manifesztálódik, mivel sosem tud nyugvópontra jutni, nem tud statikus állapotba kerülni (БАХТИН 2007). Az olvasó például helyezkedhet a hős vagy az elbeszélő álláspontjára, attól függően, hogy érzékeli-e a szóban rejlő ironikus felhangokat, vagy sem.

A szó dialogikussága ugyanakkor bizonyos elvárásokat támaszt a szerzővel szemben. A szerző a saját nyelvének érzékelésére és eltávolítására képes beszédalany, aki egyúttal a másik nyelvhasználat mögött képes érzékelni, megérteni és megjeleníteni annak világszemléletét. Talán nem tévedünk, ha a *saját nyelv belső formájának idegen nyelvként való érzékelését* a hermeneutikai eltávolítás funkciójával hozzuk kapcsolatba, míg az idegen szóban érzékelt belső formát az elsajátítás funkciója felől értelmezzük (БАХТИН 2007, 266). A dialogikus szemlélet egyúttal egy formai-strukturális (meta)lingvisztikai elemzéssel kapcsolódik össze Bahtyinnál, ám ezúttal nem szemantikai, hanem grammatikai-szintaktikai szín-

ten. A *Marxizmus és nyelvfilozófia* harmadik és negyedik részében veszi sorra és elemzi az idegen beszéd visszaadásának különféle szintaktikai és grammatikai alakváltozatait a prózanyelvben – a függő beszédet, a „helyettesített egyenes beszédet” és különböző modifikációit (BAHTYIN 1986). A legfontosabb ezek közül a „nem-tulajdonképpen egyenes beszéd” (несобственно-прямая речь), mely sajátos hibrid forma, az E/1. személyű és az E/3. személyű beszéd keveredése. Itt a szerző oly módon adja vissza a hős beszédét, hogy a megnyilatkozás grammatikailag teljes mértékben a szerzőhöz (elbeszélőhöz) tartozik, azonban – rejtett idegen beszéd formájában – megőrződnek a hős (beszélő) beszédmódjának, stílusának, szóhasználatának a jegyei is. A „nem-tulajdonképpen egyenes beszéd” Bahtyin szerint a *belső beszéd ábrázolásának* egyik legelterjedtebb formája a regényműfajban (BAHTYIN 2007, 197–198. Kiemelés tőlem – S. H. G.). Volosinov (Bahtyin) sajátos módon rekonstruálja ennek a szintaktikai-grammatikai alakzatnak a keletkezését, nem csupán a nyelv történetében, hanem az irodalom történetében is, és a nem-tulajdonképpen egyenes beszédben létrejövő beszédinterferenciát a nyelv eleven eseményének nevezi („energeia”), s egyben értelemfeltáró aktusként határozza meg. A grammatikai és stilisztikai kategóriák nem alkalmaznak ennek a nyelvi szubjektivitáson túllépő „közös” vagy „kettős” szubjektivitásnak a megragadására, mint ahogy az nem meríthető ki a formális narratológia szintjén sem. A „nem-tulajdonképpen egyenes beszéd” olyasféle szintaktikai vagy grammatikai metafora alakját ölti, amely megalapozza az *elbeszélői szólami tropológiáját*. Ha a hétköznapi beszédhelyzetben elsődleges metaforaképző elem az intonáció (a mondás hogyanja), prózaszövegben az intonáció szerepét a *tónus*, a *hangvétel* foglalja el, mint az elbeszélői szólami konstruktív mozzanata, amely többletjelentéssel ruhazza fel a jeleket. A hős-elbeszélő-szerző-(beleírt) olvasó szólami közti elcsúszások és egymásba hatolások ugyancsak a metaforikusság felé mozdítják el az elbeszélő szöveg felépítését (szerző/elbeszélő, hős, hallgató megnyilatkozásának kölcsönviszonyát). Voltaképp az egész prózanyelvi szöveg a „másik szaván keresztüli beszélés” formáját ölti, a másik intonációjának, szavainak eltávolításán és sajátá tételén, amely azonban – sajátos módon – már az írott regiszterre való átváltást igényli:

[...] a prózának ez az elnémulása tette lehetővé, hogy létrejöjjön az intonációs struktúráknak az az élőszóban visszaadhatatlan bonyolultsága és többletregisége, amely annyira jellemző a modern irodalomra. (BAHTYIN 1986, 335.)

Minden szólamban, minden megnyilatkozásértékű szóban kibontatlan világok (világsszemléletek és potenciális megnyilatkozások) rejtőznek, melyek eseményszerű együttlétük (событие) során szöveget hoznak létre (szó a szóban, szó a szóról). Ez az együttlét lehet stilizáló, objektíváló, polemikus, parodisztikus, dialogikus vagy rejtve dialogikus, stb., ahogyan azt Bahtyin *A szó Dosztojevszkij-nél* című fejezetben kifejti (BAHTYIN 2001). A prózaszöveg kifejtetlensége volta-

képp ebben a beszédinterferenciáktól áthatott létezés-módban keresendő. A prózaszöveg tehát nem jelek, hanem *megnyilatkozások bonyolult szövedékeként* áll elő, mely immár nem egyszerűen „hozzáértett értelmet” igényel az olvasótól, mint a dialógusszituációban, hanem az írott szöveg interpretációját. A szöveg nem egy eredeti beszélőhöz vagy beszédaktushoz utal vissza, hanem előreutal, mintegy beszédre – megszólaltatásra, kimondásra és interpretációra – várva (Gadamer).

Szemiológiai megközelítésben a nyelv klasszifikáció, a jelölés pedig kész jel és (differenciák viszonyrendszeréből álló) jelrendszert feltételez. A *belső szó* lingvisztikája és poétikája azonban nem alapulhat a szemiológiai nyelvfelfogásra: ez a ki nem mondott, a megjelenni készülő, fogalmilag még nem végérvényesen differenciálódott, artikulálódó szójel nyelvészete. A beszéd külső és belső síkja (Vigotszkij), a szó belső formája és jelentése (Potebnya) Bahtyinnál a prózanyelv formaképző alakzataként jelenik meg („szó a szóban”, illetve „szó a szóról”). Így teljesül az a feltétel, miszerint „A nyelv [...] eleven organizmus, amely céljait önmagában hordja, és ott is valósítja meg” (BAHTYIN 1986, 323).

Bibliográfia

- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics (1985), *A szó az életben és a költészetben*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Európa.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics (1986), *A beszéd és a valóság*, ford. KÖNCZÖL Csaba, OROSZ István, Budapest, Gondolat.
- BAHTYIN, Mihail (2001), *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. KÖNCZÖL Csaba és mások, Budapest, Osiris.
- BAHTYIN, Mihail (2004), *A szerző és a hős*, ford. PATKÓS Éva, Budapest, Gond-Cura.
- BAHTYIN, Mihail (2007), *A tett filozófiája. A szó a regényben*, ford. PATKÓS Éva, S. HORVÁTH Géza, Budapest, Gond-Cura.
- БАХТИН, Михаил Михайлович–ВОЛОШИНОВ, Валентин Николаевич (2010), *Марксизм и философия языка*, in *Антропологистика. Избранные труды*, Москва, Лабиринт.
- EMERSON, Caryl (1983), The Outer Word and Inner Speech: Bakhtin, Vygotsky and the Internalization Language, *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 2, Dec. 1983, 245–264.
- ИВАНОВ, Вячеслав Всеволодович (1973), Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики, *Труды по знаковым системам*. Выпуск 6, *Учёные записки Тартуского Государственного Университета*, 1973, 5–44.
- POTEBNYA, Alekszander (2002), *Jegyzetek a szóbeliség elméletéből*, ford. HORVÁTH Kornélia, in *Poétika és nyelvelmélet*, szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest, Argumentum, 147–191.
- ЗЕНКИН, Сергей (2004), *Форма внутренняя и внешняя. Судьба одной категории в русской теории XX в.*, in *Русская теория. 1920–1930-ые годы*, Москва, Изд. центр РГГУ, 147–167.

DOBOS ISTVÁN

∞

A jel értelmezése

Egyetlen karakterről fogok beszélni,¹ amely minden bizonnyal a legkisebb egysége a *Szindbád*-szövegek kiterjedt világának, de utat nyithat a jelölőrendszer működésének a feltárásához. A jelölés játékában akkor keletkeznek bölcseleti kérdések, ha a „nyelv szabadságra megy” (WITTGENSTEIN 1992, 40). Wittgenstein körülírása szerint ez akkor következik be, ha azt képzeljük, hogy a „megnevezés valamilyen furcsa lelki aktus, kvázi egy tárgy megkeresztelése”.² Krúdyt olvasva ez gyakran megesis velünk. „Alkonyodott, mint a fáradt szív” – a *Napraforgó* magával ragadó sora említhető itt, szinte önkéntelenül.

Iréne homloka a végtelenség jeléhez, a „∞-hoz” hasonló *Az óramutató vigyáz az óbudai kisasszonyokra* című elbeszélésben (1933, 590).³ A jelkép olyan szövegekörnyezetben bukkan fel, ahol egy arc leírása különböző érzékterületek összekapcsolásával valósul meg, és láncolatosságon hasonlatok formájában bontakozik ki. A nő álla szív alakú, tekintete, mint a „cigarettafüst”, orrcimpája „makrapipa kihívóságú”, füle „rózsaszínű csigához” fogható. Az alfabetikus jel, a betű hanggá változtatható, a számjegy elfordított képe ellenben aligha szólaltatható meg ilyen egyszerűen. A szövegben a „∞-hoz” alak fordul elő. Hogyan adható hang a jelnek? Értelmezés függvénye. Fektetett nyolcas? 180 fokban elfordított nyolcas? E két utóbbi esetben a számjegy hangsora változatlan marad, ugyanakkor a látható alakzat már nem „számít” számjegynek. A végtelen jele ugyanakkor azáltal mondható ki, ha a jel észleleti képét valami hasonló

¹ A jel megközelítésének elméleti jelentőséget szánok az alakzatok kettős olvashatóságára vonatkozóan. A *jel* szó sok mindent nevez meg, Heidegger az utalás összefüggésében elemzi. A fenomént egyetemes vonatkozásmódként – „jel-lét valami számára” – tárja fel: „maga a jelstruktúra nyújt ontológiai vezérfonalat minden létező »jellemezéséhez« általában” (HEIDEGGER 1989, 189.) Heidegger megkülönbözteti az utalást mint valamire való alkalmasságot, és az utalást mint jelzést, mely utóbbi nem meghatározott eszközfajta.

² Uo.

³ A főszövegen belül megadom a *Szindbád*-elbeszélés címét, zárójelben a keletkezési évét s a hivatkozott lapszámot az alábbi kötet alapján: KRÚDY 1985. A *Szindbád*-regények értelmezése önálló tanulmányt igényel. A *francia kastély* (1912) szövegformálása hasonlóságot mutat a korai elbeszélésekkel, a *Purgatórium* (1933) ellenben a kései, abszurd elemeket felvonultató történetekhez képest is tartogat felfedeznivalót a megbomlott tudat ábrázolásával, a beteg és a gyógyító szerepkörének felcserélésével, s szöveg közötti kapcsolataival, amelyek Gogoltól Kafkán át egészen Foucault-ig terjedhetnek.

alakzattal azonosítjuk: vízszintes nyolcassal. Amennyiben azt is kimondjuk, hogy a jel egy másik jelre, tehát a fektetett nyolcas *sámjegyre* utal, nem illeszkedik a szöveg toldalékolása: a „-hoz” helyett a „-hez” alak a megfelelő. Ha ezt a közbejövő „differentiát” ki akarja küszöbölni az értelmező, a számjegyet helyettesítenie kell további képi hasonlatokkal és térbeli viszonylatok megnevezésével: fogalmazhat úgy, hogy egy kisebb és egy nagyobb ovális alakzat egymásba hurkolva vízszintesen. Az észleleti kép azonban nem azonos a jelentéssel. A *jelkép* a képből kiindulva *kimondhatatlan*. Az *elfordítás* többértelmű: szó szerint a nyolcas szám jegyének az elfordítása érthető rajta, mely képi alakzatként másféle fordítást, a nyelv közvetítését igényli. Az *elfordítás* a szó szoros és átvitt értelmében *elferdítés*. *Elfordítás* és *elferdítés* a lehetőségi feltétele a jelentés keletkezésének az irodalmi olvasásban. A jel önmagában nem, csak másik jelhez viszonyítva, értelmezett alakban válik hozzáférhetővé.

A jel írásképe az elfordítása jelentésváltozást eredményez, s az irodalmi jelhasználat apóriáira irányítja a figyelmet. A számjegy jelének az elkülönülő mozgása akár későbbi nyelvbölcseleti távlatokat is felidézhet, emlékeztetvén a törlésjel alá helyezett létige önreflexív alakzataira Heideggernél (*Sein*), majd Derridánál (*être*). Irodalmi szövegben a jelentésváltozást korántsem egyszerű nyomon követni. Sem az „eredeti”, elsődleges, sem pedig a „származtatott”, „átvitt” jelentés nem tekinthető ugyanis magától értetődőnek. A jelentés mibenléte és keletkezésének a módja nehéz kérdések elé állítja az értelmezőt. Az *óramutató vigyáz az óbudai kisasszonyokra* című elbeszélés esetében. A végtelenség jeléhez, a „-hoz” kapcsolódó jelen értelmezés nem önmagában, de azoknak a feltételeknek az összefüggésében vizsgálja a jelet, amelyek lehetővé teszik a megértést.⁴ Az *irodalmi jelhasználat megkülönböztető vonása, hogy tényleges nyelvi formájából hiányzik némely jelentésalkotó mozzanat, mely olvashatóságát ugyanakkor lehetővé teszi*. A szöveg felkínálja, de nem hozza létre a jelhasználat poétikája és az olvasás hermeneutikája közötti kapcsolatot; ez a feladat az értelmezőre hárul.

Milyen viszony tételezhető a jel és a jelentés között a ∞ esetében? Mit jelentenek egyáltalán a számok, s mit a végtelen? A számjegy *képként* válik nyelvi *jellé*? Az egymásba hurkolódó ovális alakzatok kimenet nélküli, zárt pályát írnak le: a szemléletes látványból nem következik a végtelenség elvont képzelete, tehát nem tekinthető úgynevezett ikonnak. A ∞ és a jeltárgy között nem természetes a kapcsolat, aligha mondható, hogy a végtelenség okának a jele a fektetett nyolcas, tehát nem is index. Hogyan nyer jelentést? Az olvasás allegóriájaként e nyitott kérdésekből talán annyi sejthető, hogy a *jelkép kimondhatatlan* irodalmi szövegben: *magyarázatok* lezárhatatlan sorát hívja létre még abban az esetben is, ha a jel és a jelentés kapcsolata ismert konvención nyugszik, tehát megszokásra hagyatkozva tulajdonítja használója a ∞ jelnek a „végtelen” jelentést.

⁴ Heidegger megközelítése iránymutatónak számít a nyelv „egészének” a megragadásához, melyhez lényegét alkotó elemként „hozzátartozik a beszéd amiről-je (a megbeszél), az elbeszél mint olyan, a közlés és a megnyilatkozás” (HEIDEGGER 1989, 308.)

Krúdy elbeszélője a végtelenség ∞ jeléhez hasonlítja Iréne homlokát. Az író nyelvfilozófiával foglalkozó kortársa szerint a személynevek és a számnevek különböző logikai szférákhoz tartoznak, ezért összekeverésük értelmetlen állítást eredményez. Carnap a „Caesar egy prímszám” („Caesar ist eine Primzahl.”) kijelentést elemzi részletesen Heidegger *Mi a metafizika?* című művének nevezetes bírálatában (CARNAP 1931, 227 {4. *Der Sinn eines Satzes*}). A kiválasztott példamondat nyilvánvalóan látszatállítást fogalmaz meg.⁵ Krúdy hasonlata ellenben mintha teremtené a jelentést, „megkeresztelve” tárgyát, miközben a jel önértelmezésének a folyamatát is elindítja. Miben hasonlíthat a végtelenség ∞ jele Iréne homlokához? Jóllehet a végtelenség matematikai fogalma véges természetű tapasztalatok alapján alakult ki, de közvetlen szemlélettel megközelíthetetlen. Krúdy ellenben éppen a jelkép észlelhető alakját használja hasonlatként, tehát szemléletessé teszi a csupán elgondolható. A számokhoz kapcsolódhatnak háttérképzetek (3 alma), de ezek fokozatosan eltűnnek a tanulás során. Krúdy mintha az elvonatkoztatással ellentétes utat járna be. A végtelenség jele nem szakad el a képzelettől, sőt, éppen ellenkezőleg, egyenesen a szemlélet felszabadításával nyer új értelmet.

A ∞ nem utal vissza a hangra. Korántsem magától értetődő, hogyan alakítható felismerhetővé a *Szindbád*-elbeszélések írásmódja. A hangtól megszabadított írás Descartes és Leibniz eszménye volt. A jelentésátvitel lehetőségét megannyi tekintetben mérlegelő Derrida az algebrával, tehát az átvitel matematikai művelével vont párhuzam kapcsán hivatkozik Descartes-ra, aki ingadozó álláspontot képviselt a számokhoz hasonlóan egyértelmű nyelvi jelrendszer megalkothatóságát illetően. Az egyetemes írás leibnizi tervezetét – s ez Krúdy elbeszélése felől beszédes tény – regényes elképzelésként jellemezte: „sohase reméljük, hogy ilyen nyelvet valaha úzusban láthatunk; mert ehhez nagy változásoknak kellene jönniök a dolgok rendjében, S a világnak földi paradicsommá kellene változnia: Ily föltevés csak regényekben adódhat.”⁶ Leibniz az egyértelmű nyelv megteremté-

⁵ „Dieses Beispiel ist so gewält worden, daß die Sinnlosigkeit leicht zu bemerken ist; be manchen metaphysischen sog.” (CARNAP 1931, 228.)

⁶ DERRIDA 1991, 122, 8. láb., 150, 9. láb. Derrida nem adja meg Descartes hivatkozott levélrészletének a forrását. Vö. DERRIDA 1967, 115, 9. láb. Derrida a 113. oldal 7. láb-jegyzetében mástól idézi Descartes-ot: „Lettre à Mersenne, 20 nov. 1629. Cf. aussi L. Couturat et L. Léau: *Histoire de la langue universelle*, 10. p.” Az általános nyelv történetének hivatkozott kézikönyve valójában nem a 10., hanem a 11. lapon idézi Descartes levelét: „I. Edition Clerselier, t. I, n° 111, p. 498; éd. Cousin, t. VI, p. 61; id. Adam-Tannery, t. 1, p. 76. Paris, Cerf, 1898.” A témakör rendkívül kiterjedt szakirodalmát módszeresen áttekintő *Histoire de la langue universelle* (Paris, Hachette, 1903) első fejezete Descartes munkásságát tárgyalja, a negyedik Leibnizét; Derrida szorosan kapcsolódik, s alaposan merít mindkét fejezetből. Vö. DERRIDA 1967, 113–116, illetve COUTURAT–LÉAU 1903, 11–14, 23–28.

sét tűzte ki célként az ésszerűség jegyében. Descartes szerint azonban aligha remélhető „egy ilyen nyelv megelévése”. Az egyetemes nyelvtan hívei ki akarták küszöbölni a fonetikus nyelv természetes életéből eredő bizonytalanságokat, ezzel szemben Krúdy a hanggá nem alakítható jellel a többértelműséget és a pontatlanságot őrzi meg a jelentésteremtő irodalmi olvasás számára.

A matematikai jelkép, áthelyezve az elbeszélés nyelvébe, érzékelhető, allegorikus írásjel, s testrészhez hasonlít. Emlékezhetünk rá, Rousseau szerint az írás a beszéd ábrázolása. A jelkép a test ábrázolása Krúdy elbeszélésében. Mégis, hogyan szólaltatható meg a jelkép? A beszédre visszavezetett nyelvben a szó értelem és hang egysége. Derrida a fonetikus írás eszményének megfelelő jelfogalmak rétegekre bontása közben az arisztotelészi meghatározásra és Saussure-re hivatkozik: „»A hang által kibocsátott szavak lelki állapotok jelképei, és az írott szavak a hang által kibocsátott szavak jelképei.« Saussure: »a nyelv és az írás két különböző jelrendszer; a második létezésének egyetlen értelme az, hogy az elsőt ábrázolja«” (DERRIDA 1991, 57. Vö. SAUSSURE 1997, 53).

Krúdy nyelvjátéka arra figyelmeztet bennünket, hogy az írástevékenység sohasem teljesen fonetikus jellegű, ezért az sem magától értetődő, ha a szöveg olvasása a lelkiállapotokat jelképező szavak megszólaltatására korlátozódik, mivel az nem meríti ki az írott jelek jelölő potenciálját. A szakirodalomban joggal hangsúlyozott élőbeszédszerűség, vagy az anekdotikus elbeszélésmód az önmagát értelmező jel távlatából összetettebb képletnek látszik. A Krúdy-olvasás hallgatólagosan elfogadott szabálya az írás által aligha érvényesülhet: szó és hangulat, gondolat és kifejezés láthatatlan egysége nem jön létre. A nyolcas számjegy bal oldalra fektetve ∞ a végtelenséget jelenti. A jelölés egysége azonban a szó jelentése és hangképe között megbomlik, mivel *a jelkép nem rendelkezik azonos hangképpel*. Krúdy írásmódja nem határozható meg a beszélt nyelv ábrázolásaként.⁷ Különbözik ∞ a szót alkotó hangoktól független jeltől, az ideogrammától is, mivel megjelenésében végső soron kapcsolódik az általa kifejezett gondolathoz: az egymásba hurkolódó ovális alakzatok végtelen pályát jelölnek ki. A ∞ nem ideogramma, s nem is fonetikus írásjel, mivel az utóbbi a beszéd tovább nem elemezhető részein alapul. Hasonlatként a jelkép a jel *képével* használható a homlok leírására. Mégsem tekinthető figuratív írásnak, ugyanis az utóbbi esetben természetes a hasonlóság a jel és a jelölt között: a ∞ ellenben nem ábrázolja a homlokot. *Az irodalmi nyelvben nyomot hagy a fonetikus, a figurális és az ideogrammatikus írás, miközben mindegyikkel szemben megőrzi megszüntethetetlen különbségét.*

Az európai hagyományban gyökerező hiedelem szerint az írás a lélekhez képest külsődleges, a nyelv testének tekinthető. A jelkép megfosztja a jel szerkezetét az

⁷ Saussure szerint a leírt szó a kiejtett szó hangképe. Vö. SAUSSURE 1997, 53. A nyelv lényegében független az írástól az általában „fonetikusnak” nevezett rendszerben (54). A kiejtésbeli torzítások a nyelvhez tartoznak. A francia *oiseau* szó kiejtett hangjainak egyikét sem a saját jele jelöli.

ember felépítésének analógiájától: tisztán mesterkélt megkülönböztetés. Krúdy írásmódja felforgatja a bensőséges beszéd és a külsődleges írás viszonyát. Újra-hasznosítja az ember megkettőzött világából kölcsönzött metaforákat. Az esz-közként használatos jelképet visszahozza a személytelen tartományból, s metaforaként kelti életre az emberi külső megjelenítéséhez. A jelkép írásképe kerül újra előtérbe az elvont jelentés rovására. Mintha a képként érzékelhető külső vezetné vissza a jelet a természetes kötelékhez: az írás a test ábrázolása. A külső ebben az esetben bensővé válik, pontosabban az emberi belső (lélek) külsejévé (test). Az „ábrázoló” jelkép és az „ábrázolt” összekeveredik, a tisztán technikai jel emberi testrésznek felel meg. A hasonlat hasonlatként olvasva *a természetes előállításának mesterkéltségére* hívja fel a figyelmet, más szóval *a nyelv mesterkedésére*. Az írás mintha visszahajlás volna a természeteshez, holott erről szó sincs. Krúdy Szindbád-elbeszélése ironiával viszonyul az önmagát állító nyelv gondolatához. Az írott jelölés üres jelképisége – a végtelenség matematikai szimbóluma – hozza vissza a nyelvbe a jelölt megtestesülő jelenlétét. A szimbólum elkülönülő játék a fogalmat jelentő írásjeltől és a betűtől a nyelvi válság tapasztalataként is értelmezhető. Az írás nem közvetít akadálytalanul lelki tartalmakat, mint ahogy a szó és az értelem közötti viszony sem természetes.

A végtelenség jelét másik jelle kell fordítani ahhoz, hogy megtudjuk, milyen értelemben használatos más mondatokkal szembeállítva. Wittgenstein szerint „a különbség egyedül a használatban rejlik” (WITTGENSTEIN 1992, 28). A számolásra szolgáló számnevek elsajátítása rámutató tanítással veszi kezdetét, a dolgok szemre áttekinthető csoportjainak megnevezésével (22). Hogyan mutatható meg, mit jelöl a végtelen, különösen akkor, ha nem matematikai értelemben használjuk? A nyelvjáték csakugyan tevékenység vagy életforma része (30). Krúdy művének elbeszélője arcot állít elő, miközben arra szólít fel, hogy képzeljünk el egy képet nem leírás, de számjegy alapján. E különös összekapcsolódás valóban végbemegy. A jelentés ebben a nyelvjátékban sem azt a dolgot jelenti, amelynek a szó megfelel. Itt is a használattal azonos jelentés alapvető szabálya érvényesül (WITTGENSTEIN 1992, 42).

A mű címe feszültséget vált ki, mivel emberi tevékenységhez élettelen tárgyat rendel: az erkölcsi meggyőződést feltételező cselekvés alanya élettelen. Az óramutató az idő mesterséges mérésére szolgáló eszköz egyik alkatrésze. A nem emberihez erkölcsi tartalom, a felelősség képzele társul. Fokozatosan ébred rá az olvasó arra, hogy az élettelen tárgy megbízhatóbb védelmet nyújt a kisasszony erényének megőrzéséhez, mint az emberséges lovag. A fiatal Szellő kisasszonyt azért fogadja „örökbe” a leleményes Szindbád, hogy gyámleánya megcsókolja az arcát, máskülönben Szilvia elérhetetlen az idős gavallér számára. A hajós többek között szfinxhez hasonlítja Szilviát, akinek a neve intő jel. Szindbád a gyámapa szerepében valójában a lány ellenállását akarja megtörni. A szó ígézetes hatásával kísérletezik, s elsősorban a nyelv erejébe veti bizalmát, amikor hódítással foglalkozdik, vagy éppen kiengeszteléssel. A számok áthelyeződéséhez is kapcsolódó elbeszélésben Szindbád, mielőtt fagyönggyé változna, háromszázegynéhány éve-

sen tér vissza három éve elhagyott kedveséhez, akinek jóvátételként rögtönzött elbeszélést ad elő arról, hogyan fognak együtt a budai hegyekbe utazni lóvasúttal a tél múltával.

A kitalált történetben Szindbád nyugalmazott *számtiszt*, útítársa pedig húsz éve a felesége. A fikció felvillantott részletei teljes élettörténétté állnak össze az előadó és a hallgató meghitt együttlétének köszönhetően. Szindbád foglalkozását valójában a társa űzi, aki pontosan *számon tartja* a férfi hűtlenkedéseit, s azokat részletes, időpontokat, helyszíneket és neveket tartalmazó feljegyzéseiből időnként a fejére olvassa. A tárgyi hűség kényszerítő erejébe veti bizalmát, ugyanakkor Szindbád elégedetten veszi tudomásul, hogy előadása sikert arat, a nő megbocsát. A fiktív történet hallgatója számára minden kézzelfogható ajándéknál értékesebb, ha a képzelet *végtelen* játékába feledkezhet.

Bibliográfia

- CARNAP, Rudolf (1931), Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache, *Erkenntnis*, 1931/2, 219–241.
- COUTURAT, Louis-LÉAU, Léopold (1903), *Histoire de la langue universelle*, Paris, Hachette.
- DERRIDA, Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1991), *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Budapest–Párizs, Életünk–Magyar Műhely.
- HEIDEGGER, Martin (1989), *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály és mások, Budapest, Gondolat.
- KRÚDY Gyula (1985³), *Szindbád*, összegyűjt., szerk., bibliográfia, utószó KOZOCSA Sándor, Budapest, Szépirodalmi.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1997), *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LŐRINCZY Éva, Budapest, Corvina.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1992), *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Budapest, Atlantisz.

KOVÁCS GÁBOR

Az eszmélés poétikája¹

Adalékok az olvasásdiszkurzus fogalmához

Kovács Árpád legutóbbi könyvének bevezetőjében az alábbi módon definiálja az irodalomnak azt a fundamentális egzisztenciális lényegiségét, amelyet a nevével fémjelzett elméleti iskola legfőbb bölcséleti irányultságának tekinthetünk: „az irodalmi diszkurzus által szabályozott írás és olvasás minden alkalommal saját beszédmódommal szembesít, annak kritikai felülvizsgálatára és regenerálására késztetve” (KOVÁCS 2013, 7). Ez a mondat magába foglalja azt a két teljesen eltérőnek tűnő elméleti hagyományt, amelyet a diszkurzív poétika már a kezdetektől fogva (*A perszonális elbeszélés* című könyvtől kezdve) egymás kiegészítéseként szándékozik applikálni. A költői szöveg eredeti (diszkurzív) felfogásával sikerrel kapcsolja össze mindazt, amit a formalisták – és az őket valamilyen úton-módon követő nyelvközpontú irányzatok – az egymásra utalt költői írás (fogás, eljárás) és irodalmi befogadás (elidegenedés, dezautomatizáció) specifikumainak elemzéséből bontanak ki, illetve amit a hermeneutika filozófiája a szöveg- és az önmegértés összefüggésében tár fel. A diszkurzív poétika – *par excellence* poétikai irányzatként – mindig is nagyobb hangsúlyt fektetett a költői írásaktus sajátosságainak leírására, amelynek útján létrehozta a szó költői refigurálásának és a szöveg irodalmi konfigurációjának diszkurzív viszonyából felszabaduló, vagyis az egyszeri perszonális nyelvben létesülő szövegsubjektum fogalmi definícióját. Talán éppen ez az irányzat egyik legmarkánsabb és legismertebb teoretikus eredménye. Az azonban kevésbé köztudott az irodalomtudományi körökben, hogy már kezdetektől fogva legalább ennyire jelentős szerepet tölt be a szövegképző aktus mellett az olvasás vagy befogadás diszkurzív elemzése is az irányzat elméleti gondolkodásában. Kovács Árpád az irodalomolvasás egyedi, minden más tapasztalattól eltérő megértésbeli innovációját az *eszmélés* és az *öneszmélés* fogalmával írja le. A nevéhez fűződő elméleti iskolát tehát ugyanolyan joggal nevezhetnénk az *eszmélés poétikájának* az olvasásaktus vizsgálatának szempontjából, mint ahogy *diszkurzív poétikának* nevezzük a költői szövegképzés kutatásának szempontjából. Az alábbiakban az *olvasásdiszkurzus* fogalmának bevezetésével teszek kísérletet

¹ A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú *Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése országos program* című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

arra, hogy újra felhívjam a figyelmet az (ön)eszmélés poétikájának néhány kiemelkedő teoretikus felismerésére.

A megértés mely különleges sajátosságaira hívja fel a figyelmet a diszkurzív poétika az eszmélés és az öneszmélés fogalmának egyedi jellemzésével?

Egy helyen ezt a meghatározást olvashatjuk: a diszkurzív poétika nem más, mint „a diszkurzív szövegelemzésből kiinduló, a fenomenológián keresztülvezető s a perszonalontológiába kifutó megközelítések illeszkedése egy olyan interfunkcionális rendszerbe, mely az élet és az értelem, pontosabban az értelem léte (diszkurzus) és a lét értelme (az öneszmélés) közötti közvetítések átfogó interpretációját teszi megvalósíthatóvá” (KOVÁCS 2010, 102). A diszkurzus és az öneszmélés közötti viszony feltételezése nem pusztán csak egy szójátékon alapul: az értelem léte (nyelvisége) már Heidegger filozófiájában elválaszthatatlan a lét értelmétől (magától a megértéstől mint egzisztenciálétől). A diszkurzív poétika előfeltevése pedig az, hogy az irodalmi szöveg minden más diszkurzusnál nyilvánvalóbb módon törekszik visszavezetni a nyelvi alkotást erre az eredendő viszonyra: vagyis a lét ételmének (a megértésnek mint egzisztenciálénak) és az értelem létének (a nyelvnek) az egyívásúságára. A diskurzusok (foucault-i értelemben vett) rendje olyan nagy távolságba taszítja egymástól a cselekvés világát és a szöveg világát, hogy a költői szöveg diszkurzív szerveződése csak és kizárólag úgy képes újra feltárni lét és nyelv, cselekvés és megnyilatkozás eredendő egységét, ha minden ideológiai diskurzust elbont, s ha a nyelvet legkisebb elemeitől kezdve újraépíti. Ezt a hosszú szövegképző folyamatot a befogadás nem tudja nem érzékelni. Az ideológiai diskurzusok lebontásának és az új (költői) nyelv képződésének az érzékelését és felismerését nevezi a diszkurzív poétika (ön)eszmélésnek, ezzel is rámutatva arra, hogy a költői alkotás megértése egy közvetített megértés vagy megnehezített megértés. Azért fontos tehát a *megértés* szó helyett vagy mellett az *eszmélés* szót „új” terminusként (a *fronészis* újraértelmezéseként) bevezetni, mert a költői szöveg megértése esetében mindig egyben a megértés megértéséről is szó van. Nemcsak a léttapasztalat vagy a cselekvés megértéséről, hanem a nyelvi megértés megértéséről, vagyis a megnehezített formájú költői szöveg megtapasztalásán keresztül végbemenő megértésről is. Tehát nem pusztán fronésziszről, hanem a fronészisznek a poiésziszten keresztül közvetített „nyelvi késztetéséről” van szó.² Az eszmélés, a ráeszmélés vagy az öneszmélés – poétikai értelemben – végeredményben nem más, mint a nyelvi megértés sajátosságainak érzékelése. Annak a felismerése, hogy a megértés a megnyilatkozás tekintetében valójában miben is áll. Mindennek értelmében az (ön)eszmélés irodalmi formája ott kezdődik, ahol előáll a „szóínség az értelmező nyelvben” (KOVÁCS 2011, 94). A költői

² Vö. „a nyelvteremtő gondolkodás és gondolatképző nyelv hozza létre azt az alkotásmódot, amelyet a *poiészisz* és a *fronészis* egymásra utaltságaként lehet jellemezni: a költészeti gondolkodásmód, a gondolkodás a költői nyelvben nyeri el leghitelesebb formáját.” (KOVÁCS 2004, 170.)

szöveg olvasásának intencionált megnehezítése valójában mindig saját nyelvünk megértésbeli elégtelenségével szembesít. Ennek a felismerése pedig mindig arra készíti az olvasást, hogy a költői szöveggel együttműködve vegyen részt az új nyelv és az új megértésmód (egzisztenciálé) képzésében. „A *poiészisz*, a *katharszisz*, illetve a *frónészisz* összefüggéséről beszélünk; arról a felismerésről, hogy az érzelmi-érzéki befogadás intuitív élvezetét – ha tetszik, a »szöveg öröme« – saját nyelvem átalakításával művé kell tenni, a poétikai értelmezés diszkurzusává, s egyben az önmegértést szolgáló perszónális elbeszéléssé” (KOVÁCS 2013, 83). Így a költői szöveg (lírai vagy prózai) hőse, a szövegsubjektum és az olvasó közösen (dialogikusan) tesz szert az (ön)megértés egy új perszónális nyelvére, amely az értelem új létmódjaként a lét egy új értelmi tartományát képes feltárni. Éppen ezért definiálja így egy helyen a diszkurzív poétika az irodalmi alkotást: a műalkotásban „az öneszmélés narratívája az élet és az értelem között közvetít, s a cselekvés transzpozícióját biztosítja az élettörténet és a nyelv világába” (KOVÁCS 2010, 105). Vagy máshol: a műalkotás és annak olvasása nem más, mint „az egzisztencia öneszmélésének nyelve a szöveg szubjektumában” (KOVÁCS 2011, 113). Valójában ebben az utóbbi mondatban lehet összesűriteni a diszkurzív poétika irodalmi antropológiáját.

Ha a Kovács Árpád nevével fémjelzett – a fentiekben röviden bevezetett – (ön)eszmélés-fogalomra épülő olvasásfogalmat próbáljuk megragadni, akkor azt mindenféleképpen *olvasásdiszkurzus*ként kell definiálnunk. Az olvasás kizárólag diszkurzív aktusként képes realizálni és „bevégezni” azt a folyamatot, amelyet a szöveg létrehozásának tekintetében az a kitüntetetten költői írádiszkurzus készítet, amely a szótól a szövegig vezet el, s amely a szövegszó és az írásmű közötti szemantikai egyenértékűséget hozza létre. Hogyan lehet tehát kibontani az olvasásdiszkurzus irodalomelméleti fogalmát az ontológiai jellegű eszmélésfogalomból?

Az olvasásdiszkurzus, vagyis az olvasás mint diszkurzus vizsgálatára és definiálására korábban Ricoeur tett kísérletet. Pontosan különbözteti meg az értelmezés folyamatát és az olvasás aktusát: „az értelmezésben az olvasás olyanná válik, mint a beszéd” (RICŌEUR 1999, 27). Az olvasás aktusa és az értelmezés aktusa tehát mégiscsak szétválik, hiszen csak így – részben elkülönülve – válhat az olvasás értelmezéssé. Jól ismert tétel, hogy Ricoeur felfogásában az értelmezés (interpretáció) már egyfajta megnyilatkozás, amelyet a magyarázat és a megértés dialektikája irányít. Az olvasás *elsajátításként* mindig valamilyen verbális vagy cselekvésbeli megnyilatkozássá válik, amelyben szemantikailag érintkezni tud a szöveg világa és az olvasó világa. Ezt az érintkezést a francia elméletíró alaposan járja körül (vö. RICŌEUR 1998). Azonban az is világos, hogy az elsajátítást „megelőzi” valami az olvasásaktusban – valami, ami *még* nem interpretáció, s így nem klasszikus értelemben vett (beszéd)alkotó-tevékenység. Az olvasásnak valójában két egymástól eltérő irányú szerepe van: „az olvasás hol úgy jelenik meg, mint *felfüggesztődés* a cselekvés folyamatában, hol meg úgy, mint *újraindítás* a cselekvés irányába” (RICŌEUR 1998, 40). S az előbbi ugyanúgy diszkurzív aktus, mint az

utóbbi. Az olvasásdiszkurzusban adott felfüggesztődésfolyamatot hívja Ricœur *szttázis*nak, illetve (máshol) *elidegenedés*nek, amelyet az „olvasólét” alapfeltételének tekint: „az olvasó szubjektivitásáról azt kell mondanunk, hogy csak annyiban lesz azzá, ami, amennyiben felfüggesztődik, kiiktatódik, potencializálódik” (RICŒUR 2010, 53). Ebben a fázisban az olvasás ágense áttelepül a szöveg fiktív világába, a gondolkodás szünetet tart, beszéde elhallgat. Mégis, már ebben a szttázisban is születik valami; még nem az interpretáció, még nem az elsajátítás, még nem a beszédalkotó vagy cselekvésformáló folyamat, hanem az azt készítő erő. Az az energia, amely a diszkurzióban van megalapozva. Itt Heidegger ontológiáját a lehető legtermékenyebben érvényesíti a kutató. Ezt a lendületképző erőt nevezi Kovács Árpád az eszmélés egyszerre nyelvi és cselekvésbeli készítésének, amit a krízis-katarzis modelljével is leírhatunk.

Az eszmélés az olvasásdiszkurzusban a teljes szövegtapasztaláson átívelő hosszasan elnyújtott folyamat. Élmény- és eseményyszerű, de közel sem pillanatnyi. Éppen ezért más jellegű, mint a filozófiai értelemben vett heurézis, vagyis a lét-tapasztalat által készített hirtelen felismerés. Egyfelől az olvasáskatarzis annyiban más, mint az irodalmi hős anagnoriszisze, amennyiben a szereplői tudatban lezajló felismerés és a szereplő önreflektáló nyelvében végbemenő fordulat a történet világában a váratlan *pillanat* műve, míg az olvasó legmegpróbáltatottabb munkája éppen a szövegvilág felépülésének és felépítésének idejét kitöltő várakozásban, a felismerésre való *elnyújtott* felkészülésben, vagyis valójában a katarzisa irányuló türelmetlen és *hosszadalmas* számításban rejlik.³ Másfelől pedig az olvasáseszmélés annyiban más, mint az alkotói heurézis, amennyiben az írásaktust készítő szövegszó fellelésének (egy szövegképző metafora, szimbólum, motívum, figura, rím, refrén, dallam stb. hirtelen megragadásának) – számos költői önvallomás által tanúsított – váratlansága és pillanatszerűsége rekonstruálhatatlanná válik az olvasásban, hiszen a szövegszó által létrehívott új költői nyelv első lépésben nem a diszkurzív építkezésre, nem a megnyilatkozásra, hanem éppen ellenkezőleg, saját nyelvének tökéletes feladására, az elhallgatásra és az odahallgatásra szólítja fel az olvasót. (Csak a megértés „utólagos”, applikatív vagy elsajátító folyamatában születik meg az olvasó részéről valamilyen cselekvésbeli vagy verbális megnyilatkozás – immár mint alkotómunka.) Az olvasás során tapasztalható „belefeledkezés” valójában nem más, mint annak a felszabadulásnak a jele, amelynek segítségével a sajátosan „érthetetlen” költői szöveg az alól oldozza fel az olvasót, hogy újra „saját” horizontjának (foucault-i értelemben vett) diszkurzusrendje szerint kényszerüljön ideológiailag értelmezni a világot. A szöveg világa csak annyiban lehet eredménye a költői figurák által készített referenciális újításnak, amennyiben a szerzői szövegszóval teremtett új diszkurzív összefüggésrend lehengerlő hatására átmenetileg (az olvasásidő erejéig) felfüggeszti a sa-

³ A katarzis nem aktusjellegű, nem pillanatnyi mivolta, hanem hosszadalmas kiterjesztése mellett legmeggyőzőbben Vigotszkij érvelt. Vö. VIGOTSKIJ 1968.

ját nyelvünkbe (és világlátásunkba) való belegyökerezettségünket. Ha ez nem megy végbe, akkor nem a költeményt olvassuk, hanem pusztán csak saját előítéleteink (lezárt világlátásunk) számára keresünk megerősítő szövegbizonyítékokat. Az olvasádiszkurzusban feltároló eszmélés tehát inkább egyfajta eszmélkedés: a szöveg által késleltetett és folyamatosan elhalasztott formája a diszkurzív felismerésnek. Ebben rejlik az olvasádiszkurzus egyik legspecifikusabb lényegisége: az olvasás nem közvetlenül a léttapasztalatra, hanem a szövegtapasztalatra kell hogy irányuljon; ez az olvasás során megvalósuló szövegtapasztalat pedig a költői szöveg nyelvének idegenségét megélve hosszan el kell hogy nyújtsa azt a folyamatot, amely során maga az olvasó „visszatalál” az írásműtől a világhoz. Valamint annak felismeréséhez, hogy ez a világ nincs referenciális kapcsolatban nyelvhasználatunkkal, idegen tőle, azt újra kell létesíteni.

Az olvasádiszkurzust meghatározó hosszan elnyújtott eszmélésfolyamat lényegében azt a kiterjesztett rádöbbenést játssza le minden egyes szövegmű-befogadás során újra és újra, amelyben az olvasás ágensének le kell mondania saját diszkurzív alanyiségéről, fel kell számolnia saját nyelvi prekonceptióit, fel kell függesztenie megnyilatkozásai által határolt világlátását, hogy a szöveg által felkínált diszkurzív irányba helyezkedve egy olyan (a költői konstrukció által teremtett) új nyelvnek adja át magát, amely a megértés teljesen új dimenzióját tárja fel, s amely a világban benne lét új módusát hozza felszínre. A jelenlét ebben a folyamatban valamilyen jellegű másletté vagy ott-létté formálódik át (a *másik* és az *ott* ez esetben maga a szöveg). Az olvasás első lépésben tehát nem is annyira az írádiszkurzus megszólaltatása és jelen levővé tévése, hanem éppen hogy egyfajta különleges elhallgatás: odahallgató elhallgatás. Ismét Kovács Árpád szavaival megfogalmazva: „szóínség az értelmező nyelvben” (KOVÁCS 2011, 94). Vagyis egy olyan diszkurzus, amely szánt szándékkal hallgat el, és szánt szándékkal függeszti fel átmenetileg minden világviszonylatát annak az örömmek a reményében, amellyel a költői szöveg által felkínált új diszkurzus és új értésmód kecsegtet. Az olvasás nem megszólaltatja a költői szöveg által teremtett új nyelvi jeleket, hanem saját nyelvi terheitől megkönnyebbulve adja át magát azoknak. Ezt nevezhetjük egyfajta „participatív jelenlétnek” (vö. KOVÁCS 2013, 25) – egy olyan diszkurzív odatartozásnak, amelyben az olvasásaktus a szöveg nyelvébe helyezi jelenlétét (s amely nem keverendő össze a divinatorikus megértéssel). Az olvasás (szemben a kritikával) nem érthet egyet semmivel, mert nem kéri senki sem az egyetértését; az olvasás (szemben a kritikával) nem vitatkozhat, mert nincs kivel vagy mivel vitatkoznia; az olvasás (szemben a kritikával) nem folytathat párbeszédet, mert nem számíthat semmilyen partnerre. Az olvasás ebben a tekintetben egyfajta diszkurzív kapituláció. Ez a feltétel nélküli diszkurzív önmegadás, önátengedés és aktív semmittevés pedig már-már azt jelenti, hogy az olvasó teljes mértékben rábízza cselekvőségét a szövegre: lényegében hagyja, hogy a szöveg olvasson helyette (ti. hogy a világot a szöveg olvassa újra). Az olvasádiszkurzus bizonyos szempontból nem is a szövegen végrehajtott aktus, hanem magának a szövegnek az

aktusa (vö. RICŒUR 1999, 30). Az olvasásdiszkurzus eszmélésfolyamatában paradox módon egy sajátos önkívületnek lehetünk tehát a tanúi: a szövegtapasztalat önkívületének, amely során a világ (és persze önmagunk) újrafelismerése a költői szöveg új nyelvi jelei által késztetett és hosszan elnyújtott diszkurzív kapitulációs folyamatban megy végbe. S hogy az olvasó hogyan tesz szert ezek után egy megváltoztatott saját nyelvre, az már nem az olvasás, hanem a szerzővé válás folyamatának kérdése... Az előszó vagy az írás diszkurzusa felelős a nyelvteremtésért, a szerzővé válásért, a perszonális nyelvért és a szövegsubjektum létesítéséért; az olvasásdiszkurzus azonban lényegét tekintve marad diszkurzív önkívület. Ezt a termékeny önkívületet nevezi Kovács Árpád legutóbbi könyvében – új terminust bevezetve – az egész költői műalkotás dinamikáját meghatározó „külpontosításnak”.⁴

Bibliográfia

- KOVÁCS Árpád (2004), *A szó a költészetben, avagy a fronészis nyelvű készítése*, in Uő, *Diszkurzív poétika*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó (Res Poetica, 3), 166–171.
- KOVÁCS Árpád (2010), *Dosztojevszkij írásmódja*, in Uő, *Próza és elbeszélés. Regény-poétikai írások*, Budapest, Argumentum (Diszkurzívák, 12), 100–178.
- KOVÁCS Árpád (2011), *József Attila irodalmi antropológiája*, in Uő, *Versbe írt szavak*, Budapest, Argumentum, 63–113.
- KOVÁCS Árpád (2013), *Az irodalmi esemény*, Budapest, Gondolat (Vniversitas Pannonica, 22).
- RICŒUR, Paul (1998), *A szöveg világa és az olvasó világa*, ford. MARTONYI Éva, in *Narratívák*, II, *Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 9–41.
- RICŒUR, Paul (1999), *Mi a szöveg?*, in *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. JENEY Éva, Budapest, Osiris, 9–33.
- RICŒUR, Paul (2010), *Az eltávolítás hermeneutikai funkciója*, in *A diszkurzus hermeneutikája. Paul Ricœur válogatott tanulmányai*, szerk. és ford. KOVÁCS Gábor, Budapest, Argumentum (Diszkurzívák, 8), 41–53.
- VIGOTSKIJ, Lev (1968), *A művészet mint katarzis*, in Uő, *Művészetpszichológia*, ford. CSIBRA István, Budapest, Kossuth, 317–348.

⁴ A külpontosított szubjektum megszületéséről lásd: *Az öneszmélés eseménye*, in KOVÁCS 2013, 78–83.

Jelenlét a szöveg világában

Kovács Árpád Goncsarov regénynyelvéről

Meglátásunk szerint Kovács Árpád poétikai elméletét és módszertanát nem szabad összemosni a strukturális, nyelvészeti, szemiotikai és szemantikai megközelítésekkel, noha nyilvánvalóan rá is hatottak, akárcsak a hermeneutikai, fenomenológiai, cselekvéseméleti, antropológiai és egyéb koncepciók. Nemcsak széleskörűen feldolgozta, hanem bizonyos fókig át is értelmezte az orosz-szovjet poétika (Veszelovszkij, Potebnya, formalisták, Vigotszkij, Bahtyin, Lotman, Toporov, stb.), valamint a nyugat-európai bölcselet és irodalomtudomány fontos tételeit. A tudós nyelvfilozófiai alapozású teóriája nem a logika, hanem a poétika irányából haladt az ontológiai diszkurzivitás felé, amely a költői objektumok megismerését biztosító különösen termékeny eszközrendszernek bizonyult. A professzor több évtizedes kutatói és oktatói tevékenysége során új irodalomkritikai iskolát teremtett, amelynek követői és neveltjei a megközelítési módszert sikeresen alkalmazzák és terjesztik ki az orosz, illetve a magyar irodalomban. Kovács teoretikus koncepciója az eleven, „élő” költői szóról/nyelvről, illetve a szöveg interakciós rendezettségéről kiemelkedő irodalmi művek innovatív elemzésén alapul, és a konkrét alkalmazás során, a felmerülő újabb problémák fényében fejlődik tovább. Ezzel párhuzamosan írásaiban egyre kiforrottabbá válnak az olyan fogalmak, mint a szó, amely konstituálja szövegben való jelenlétét, az értelemképzés, a nyelvi cselekvés, a létesülés, a tett és az esemény stb.

A tudós a Dosztojevszkij-regények műfaji sajátosságainak újszerű felvázolása mellett nemcsak poetológiai problémákat, hanem az „ember” koncepcióit is vizsgálta, s meghatározó jelenséggé vált járult hozzá mind a Dosztojevszkij-kutatáshoz (lásd az eszmélésregény fogalma), mind a 19. századi orosz irodalom tanulmányozásához (lásd többek között Puskin és Gogol műveiről írt munkáit). Magyar, illetve világirodalmi anyagokhoz fordulása mellett 2012-ben egy régi „szimpátiája” öltött méltó formát: Goncsarov irodalmi örökségének, az *Oblomov* című regény elemzésében. Az *Élő egyetértés. A szimpátia értelmi gazdagsága az Oblomov című regényben*¹ című tanulmány világosan és konstruktív módon mutatja be a tudós alapvető felismeréseit; a szövegelemzéseket pedig meggyőző érvelések támasztják alá. A Goncsarov-kutatásban új szempontokat megfogalmazva az elméleti hangsúlyok mellett az alábbi kérdéseket járja körül.

¹ KOVÁCS ÁRPÁD, *Гончаров: живая перспектива прозы*, szerk. MOLNÁR Angelika, Szombathely, 2013 (Bibliotheca Slavica Savariensis, XIII), 124–159.

A tanulmány bevezetőjéből kiderül, hogy más vélekedésekkel szemben a regény műfaja nemcsak keletkezésének történeteként közelíthető meg, de úgy is, mint a „cselekvés világa”-nak személyes elbeszélése, amelyben a cselekvés a cselekvést végrehajtó személy életére vonatkoztatódik. Ez figyelhető meg a passzív-nak tűnő Oblomov „ellentétes cselekvés”-ében is, amikor szerelmük csúcspontján váratlanul búcsúlevelet ír Olgának. Ebben a levélben a szerelem megértésének alakzatait, illetve verbalizálási formáit kutatja. A főhős „szerelemértési” szüzséjével párhuzamosan a tudós végigkíséri a szubjektummá válás folyamatát is, amely a személyes, azaz a saját történet megképzésére alkalmas nyelvteremtésből következik. Ennek elengedhetetlen feltétele a szavak átértelmezése az új jel- vagy jelentéslétesülés folyamatában. Kovács elsőként ismerte fel és taglalta ebben az összefüggésben, hogy az értelemképzés hogyan alkot fölöttes szüzsét, amely motiválatlannak tűnő tett formájában konkretizálódik, vagyis miként konstituálja Oblomov levele a hősvilágban való jelenlétét, más szinten alkotó szubjektummá válását. Ebből fakadóan a műértés nem szorítkozhat az elbeszélő szó kompetenciájára, amely Stolz szóbeli elbeszélésén alapul, és amelyet az „oblomovizmus” negatívan értett fogalma jelöl, ugyanis a funkcióját egyre nyilvánvalóbban az írott diszkurzusban létrejövő produktív metaforák töltik be.

Kovács újszerűen közelíti meg Oblomov jellemzően fekvő állapotát (apátiáját) is, amelyet a kutatók a szavak hagyományos jelentésében értelmeztek és értékelték. Meglátása szerint viszont a lustaság és az apátia Goncsarov regényében a pátosz metaforájává alakul: „az apátia a reflektálatlan szenvedély és alanyiség radikális elutasítása”, ellentétben a költészettel, amely a „szimpátiát”, „az aktív szerelemre beállítódást az életből részesülő jelenlétben” tételezi. (Megjegyezzük, hogy az orosz nyelvben a szerelmet és a szeretetet ugyanaz a szó fejezi ki, ami az értelmezési lehetőségeket kitágítja.) Ebből következően a probléma diszkurzív szintre helyeződik át, és más funkcióval, illetve jelentéssel ruházódik fel az „Oblomov álma” is. Az „Álom” Oblomov életének legfontosabb kérdésére válaszol, illetve azt a költői diszkurzust alkotja meg, amely a világot átnevezi és metaforizálja, tehát nem értelmezhető kizárólag a gyermekkor reprezentációjaként. Kovács tudományos megközelítésében felvázolja az oblomovi kérdésre a regényben adott egyéb válaszokat is (a pétervári modell, az egzisztenciális válasz, a szerelem diszkurzívja, stb.), amelyeket a regény szó szintén megütköztet. Ezek a következtetések rendkívül perspektivikusak a Goncsarov-kutatásban.

Valamennyi ismert kutató kiemeli a szerelem központi szerepét Goncsarov regényeiben. Valentyin Alekszandrovics Nedzveckij a szereplőkre gyakorolt hatását, próbatétel funkcióját vizsgálja. Vlagyimir Ivanovics Melnyik vallásos megközelítéséből fakadóan úgy véli, hogy az író a szerelem kérdésétől elválaszthatatlannak tartja az erkölcsi kötelességet. Oblomov magába fordulását „lelki és szellemi halál”-ként értelmezi, amelyet a regény főmotívumai fejeznek ki (lustaság, álom, nyugalom). Vlagyimir Alekszejevics Kotyelnikov és Mihail Vasziljevics Otragyin tanulmányai is hangsúlyozzák a téma relevanciáját, és izgalmas felvetéseket tartalmaznak. Kovács a szerelem és az élet kölcsönhatását Oblomov szüzséjében

mint folyamatot közelíti meg, amely során a főhős eljut a külső szépség és a szenvedély felfogásától a szerelem/szeretet mint az élet lényegének valódi, mély megértéséig. Mivel ezt a felismerést azonban csak a költői nyelv biztosíthatja, a tanulmány szerzője a kérdést a regényi próza változásainak szempontjából vizsgálja, majd kiegészíti azzal a felvetéssel, hogy az irodalmi alkotások, amelyek a probléma lényegét nem merít(het)ik ki, készítőiknek hatnak olvasóik életére. Ebben az összefüggésben ágyazza be Goncsarov művét „a szerelem kultúrája”-ról (vö. Rougemont) szóló számos kiemelkedő regény intertextuális sorába is. A kutató meglátása szerint csak az elérhetetlen, beteljesületlen szerelem válthatja ki egyfelől az önmegértési folyamatot, másfelől az alkotó reprodukció igényét. Bebizonyosodik, hogy a „toszka” (’sóvárgás’, ’szorongó vágy’) fogalma, amely Kovács kutatásainak középpontjában áll, beépült a Goncsarov-regénybe is, mégpedig a következő formában: Oblomov különös hajlamának diszpozíciója „a szerelemre való vágyakozás”. A Goncsarov-kutatók általában az „unalmat” („szkuka”) tartják a regény egzisztenciális kérdéseit képviselő kulcsmotívumnak. Kovács értelmezésében a probléma innovatív megvilágítást kap a szorongó vágy poétikájával kapcsolatban.

Oblomov leveléről sem készült korábban hasonló mélységű elemzés. A tudós rámutat azokra a cselekményelemekre, amelyekben Olga fizikai jelenléte Oblomovból szenvedélyt, a nő hiánya pedig sóvárgást vált ki. Ezeknek az állapotoknak a megértési szándéka készíti a hőst cselekvésre, levélírára, amelynek során „létrejövő” metaforák a szentimentális és más stílusok kliséit újítják meg. A szerelem értelmét kutató alany jelen esetben már nem a szerelmi történet hőseként cselekszik. A cselekvés a hős önmegértését, a szerelemre vonatkozó korábbi állítások átértelmezését teszi lehetővé, illetve a levélszöveg megalkotása során személyes nyelvre szert tevő szubjektum létesül). A szemiozist pedig Kovács úgy írja le, mint „a szó keletkezésének” modelljét. Ennek során pontosan elkülöníti, hogy az elemzés részei a szöveg mely síkjához tartoznak: a történethez (cselekvés) vagy az írott diszkurzívához (jel). Ilyeténképpen feltárul az értelemképzés is, az a folyamat, ahogy az új szavak keletkezése a megnyilatkozás szintjén a cselekvés világában gyökerezik.

A tudós Oblomov felismerését (a szerelem mint egzisztenciális élmény) az „esz-melés” fogalmával jelöli, mely kifejezést a Dosztojevszkij-regényeknél már produktívan érvényesítette. Ez szintén annak a költői kapcsolatnak a vizsgálatára sarkall, amely korábban elkerülte a kutatók figyelmét. A narratív beszédmódban jelentkező nyilvánvaló különbség ellenére a személyes elbeszélésre való beállítódás közös jellemző lehet, ezért Goncsarov és Dosztojevszkij poétikájának intertextuális elemzését ebben az irányban érdemes folytatni.

A Kovács-tanulmányból kiderül, hogy a szerelem fogalma számos értelmezést kap a regény nőalakjai által (odaadás, bölcsesség és tisztaság). Az író kritikai tanulmányai arról tanúskodnak, hogy finom értője és kritikusa volt a festészetnek, színháznak, zenének. Kovács felidézi Goncsarov *Kramszkoj festményéről – Krisztus a sívatagban* című cikkében kifejtett állításait, valamint vizsgálja az

Oblomov képzőművészeti utalásait, az allegorikus, evangéliumi témák költői interpretációját. Az alábbi, háromrétegű modell kiépülését tárja fel Goncsarov regényében: materiális elemek, szövegbelső indexális utalások, illetve szimbolikus célzások más művészeti ághoz tartozó alkotásra. A „kép”, a „típus”, az „arc” fogalmait Goncsarov poétikájával kapcsolatban szintén újragondolja, másként értelmezi, mint a „realista” meghatározások, vagy a neves kutatónő, Jelena Alekszandrovna Krasznoscsova. A kép akkor lesz „élő”, „eleven”, amikor azt a művész képzelete (Goncsarov meghatározásában) vagy a „szerelem/szeretet” (Kovács regényolvasatában) átszűri. Az élet a kreatív teremtés valósága, amelyben a típus arccal felruházott személyiséggé, „élővé” alakul – „megelevenedik”. Kovács tehát nemcsak a szövegelemzés, az elméleti és a módszertani háttér, hanem az alkotói credo segítségével is kijelöli az író prózapoétikájának alapelemeit. Ilyeténképpen a tárgy koncentrikus körökben való megközelítése több szempontból is termékenynek bizonyul.

A tudós az író értelmezésére hivatkozva leszögezi, hogy Raffaello vásznán Szűz Mária a gyermekkel az önfeláldozó költői szépség modelljét képviseli, és ebben is megnyilatkozik az „élő/eleven egyetértés”. *Oblomov* levelével szintén válaszcselekedetet, vagyis „élő egyetértést” provokál Olga részéről, így kezdeményez párbeszédet önmagával és a világgal. Láthatjuk, hogy Kovács az interpretációt saját diskurzusába fordítja, és a regény metaforáinak és értelemképzésének segítségével sajátokat alkot. Más szóval, Goncsarov prózanyelvének innovatív metaforáit elemzése építőköveiként használja fel. Ezek nagyon találóak a próza főbb jellemzőinek meghatározásában: „az élet költészete”.

Kovács arra az álláspontra jut, hogy az orosz író világában a költészet és a szerelem az élet értelmének kimeríthetetlenéről tanúskodik, ontológiai vonatkozású. Ekképpen azonosítja az élet és a nyelvalkotás folytonosságát, és válaszol a Goncsarov-regények lezártságát/nyitottságát feszegető kérdésekre. Egyetértünk azzal az értelmezéssel, amely *Oblomov* vagy Rajszkij szerelemérzését folytonosan módosuló és alkotásban megvalósuló életformaként tételezi. Kovács hasonló összefüggésben tárgyalja a két Puskin-hősnő, Olga és Tatjana Larina alakjának egy személyben, Olga Iljinszkájában való ötvözését is, illetve fedezi fel az eltéréseket a nőalak különböző művészeti ágakban való reprezentációi között. Részletesen elemzi Olga szűzségét és „fölkötött” szűzségét, amelyben a hősnő a szerelem és az önkifejezést mediátorok, vizuális és verbális minták közvetítésével éli meg. Ennek a legismertebb példája Norma áriája. Kovács nem a szűzség, narratív vagy stilisztikai funkcióra (vö. Natalja Nyikolajevna Sztarigina, Fried István, Róhrig Eszter munkái) hívja fel a figyelmet, hanem az egzisztenciális és metaforikus szempontokra. Idetartozik az, hogy Olgában is megnyilvánul az önmegértés igénye, de az „élő egyetértés” – vagyis az értelem – csak akkor jöhet létre, ha ő is szert tesz személyes nyelvére.

A professzor Norma áriáját egyrészt az ember szerelemhez fűződő viszonyának, másrészt a produktív metaforáknak a szempontjából elemzi. Ez utóbbiához sorolható többek között az „укроти” – „кроткий луч” („szelídítsd meg” –

„szelíd sugár”) kapcsolat felmutatása, amely nem önkényes, hanem létesülő és a szó belső formája révén motivált. Következésképpen a költői szöveg szóképzését is metaforikus aktusnak, a nyelvi potenciál mozgósításának tekinthetjük. Olga éneke egyszerre fejezi ki a szenvedélyt és a szelídséget, és válthatja ki Oblomov szerelmét, a vágyat, hogy uralni tudják („megszelídítsék”) a szenvedélyeket. Bellini zeneművének, az ária szövegének és Goncsarov regényében az ének verbális megfeleltetésének (az ária leírása, Olga hangja, az előadás körülményei stb.) intermediális vizsgálatából feltárul a narratív részletek indexekké, a cselekvés diszpozícióivá, a személyes tapasztalat kifejeződéseivé transzformálódásának folyamata. A keletkező interpretáció új aspektusból járul hozzá a tanulmányozott jelenségek megértéséhez, és magyarázatot ad az olyan kulcsfontosságú goncsarovi fogalmakra is, mint a „szimbolikus célzás”, „tónus”, „ideális”, „benyomás”, „teljes élet”.

Kovács különös figyelmet fordít a szöveg diszkurzív felépítésére is. Az értelmezők horizontján korábban kívül eső nyelvi metaforák („**нежная симпатия**” и „**женская тактика**” / „gyöngéd szimpátia” és „női taktika” Olga esetében, „зеркало”, „хрустальная душа” и „хрусталик” / „tükör”, „kristályos lélek” és „kristályüvegdarab vagy szemlencse” Oblomovnál) vizsgálata alátámasztja, hogy a főhősök szerelmének és az élet megértésének a témája, illetve az alkotás kérdései költői rendezettséget mutatnak Goncsarov prózájában. Feltárul, hogy Oblomov kristállyal rokonított „tisza szíve” (szimpátia) is remetaforizációnak tekinthető. А „мягкость” / „puha”, „кротость” / „szelídség”, „нежность” / „érzékenység”, „покой” / „nyugalom” motívumok általánosan elfogadott jelentéseivel ellentétben Kovács szerint a „szimbolikus célzás” metaforikus attrakcióin keresztül új értelmekek képződnek: a szubjektum (és az önmegértés) kialakulását jelzik nemcsak Oblomov, de Olga esetében is. Említettük, hogy a szeretet/szerelem szó értelmének kutatása különböző utakon keresztül (lásd a zene) történik a regényben, és többek között a köntöshasonlat kapcsán Kovács rámutat, hogy a szavak uzuális, általános jelentése elrejtje a genezis kibontásával keletkező új értelmet. Tehát a dolog is közvetíti, a tárgy is „tárgyasítja”, magában foglalja a jelölő szót. Ennek elemzése során bizonyítást nyer, hogy a szüzsés önmegértési folyamatot a költői mű egységeinek végtelen interakciója kíséri, s ez generálja az értelemképzést.

A Goncsarov-regény anyagán Kovács konceptuálisan továbbgondolja nézeteit a szó, a szöveg, a szubjektum, az olvasó és az alkotás, illetve a metaforizáció és a narráció szoros összefüggéseiről, továbbá az irodalomtudományi kérdéseket olyan széles perspektívába helyezi, ami nem csak a Goncsarov-kutatók vagy russzisták érdeklődését válthatja ki.

A történelmi elbeszélés létezési módja

„Aki nem érzékeli, milyen kíméletlen (brutale) és értelem nélküli a történelem,
azt az ösztönös törekvést sem fogja megérteni, mely arra irányul,
hogy értelmessé tegyük a történelmet.”
(NIETZSCHE 1988, 56.)

Hayden White *Metahistory* (1973) című könyve korántsem volt előzmény nélküli, a közvélemény mégis e könyv hatásának is tulajdonítja, hogy történetírás és szépirodalminak nevezett elbeszélés közeli rokonságba került egymással a legutóbbi fél évszázadban. „Ami pedig a fikcionalitást illeti: a történelmi szövegre ez nem kevésbé jellemző, mint a költőire” – olvasható egy jelentős magyar értekezőnek 2011-ben megjelent könyvében. Igaz, ugyanez az irodalmár némileg árnyaltabban fogalmaz ugyanennek a munkájának másik részletében, amidőn jellemzi a történeti és irodalmi elbeszélés viszonyát, de a különbség nem alapvető a korábban idézett véleményhez képest: „Eltérésüket nem annyira a fikcionalitás/nonfikcionalitás különbségében kell keresni, mint inkább abban, hogy az elbeszélés irodalmi szöveggé, nyelvi alkotássá, illetve műalkotássá való transzgressziója során [...] *megváltozik a megjelenítés nyelve*” (KOVÁCS 2011, 217, 212).

A 20. század elején egészen más vélemény számított irányadónak. „A »történelmi« regény számomra [...] *olcsóságra* van kárhozthatva, egyszerűen azért, mert rendkívüli föladatot jelent.” Henry James írta ezt 1901-ben (JAMES 1987, 332). Véleményének különös súlyt ad az a tény, hogy arról a nyelvterületről származik, amelyet a magyar közvélemény – igaz, helytelenül – e műfajváltozat keletkezésével társít. Nem kevésbé határozott elutasítás található abban a nagy hatású könyvben, amely az angol regényolvasó közönség elemzését kezdeményezte a két világháború között. Szerzője a következőképpen érvelt: „mindennek a föláldozásával egyértelmű, ha valaki félreteresi a jelenkori beszédmód ritmusát, és a múlt nyelvéhez tér vissza. A kritikus ezért nem veheti komolyan a történelmi regényeket” (LEAVIS 1965, 262).

Hasonló vélemény Magyarországon is megfogalmazódott. Kemény Zsigmond már 1852-ben érzékeltette, milyen kísértéssel kell szemben állnia az általa is képviselt műfajváltozat szerzőjének: „Voltak, kik azon kor nyelvét utánózták, melyről meséltek. / De az ily kísérlet, ha sikerülne is – mi eddig nem történt – a művészettől annyi áldozatot kívánna, mit megadni nem szabad” (KEMÉNY 1971, 172). Két évvel később másféle – talán még súlyosabb – kifogást fogalmazott meg, amidőn olyan művekkel szemben érezte fönntartását, amelyekben a „képzeldést zsibbasztotta az ismert tények terhe” (KEMÉNY 1971, 356). A 20. században élesebben érvelt olyan szerző, aki *Német maszlag, török áfium* (1918) címmel maga is kísérletezett történelmi regénnyel, sőt régi nyelv utánzásával is. Laczkó Géza 1937-ben így fogalmazott a *Nyugat* hasáb-

jain: „Történelmi regény tulajdonképpen nincs, illetve minden regény, amely az író korától pár évtizedre nyúlik vissza, már történelmi, hisz ha én most például az 1910-es évekből »merítem« regényem anyagát, a külsőségek s a lélek egészen más formáival találkozom, mint amilyenek ma szabják meg a környezet színeit-vonalait s a lélek lényegét és útjait. / »Történelmi regény« kényelmes és tévútra vezető irodalomtörténeti skatulyázás, mert teszem Flaubert híres történelmi regénye, a »Salammbô« rokonabb a »Madame Bovary«-val, mint az ugyancsak történelmi s megjelenésében vele egy idős (1862) Victor Hugo-féle »Misérables«-lal. [...] »A csehek Magyarországon« [...] inkább a Scott-regényekkel, mint a »Zord idő«-vel tart tárgyi és műfaji rokonságot, mert Kemény Zsigmond történelmi regényei valóban Scotti ellenművek, mind megannyi méltóságos s igazi példamutató tiltakozás a Jósika és Jókai-féle történelmi locsogás ellen” (LACZKÓ 1937, 239).

Mivel magyarázhatók ezek az erős fönntartások? Többségük arra vezethető vissza, hogy a szóban forgó műfajváltozatban egymástól eltérő létformához tartozó szereplők érintkeznek egymással: Pierre Kutuzovval beszélget a borogyinói csata előestéjén, és Napóleon néhány szót intéz a sebesült Andrej herceghez az austerlitz-i ütközet után. Kutuzov és Napóleon megítélésekor az olvasó előzetes ismeretei latba esnek, Bezuhov és Bolkonszkij esetében ilyennel aligha kell számolni.

Lukács György Sir Walter Scott műveivel indította a történelmi regényről írt könyvét, és még újabb magyar szakíró is „műfajalapító”-nak nevezte a *Waverley* íróját (BÉNYEI 2007, 62). Az összehasonlító irodalomtörténészek szerint e föltevés egyértelműen hibás. Még az angol szakirodalom is a 17. század második felének francia szerzőitől eredezteti a történelmi regény kialakulását, amikor „a reneszánsz humanizmus tudós hagyományára támaszkodva, komoly hatású értekezők hangsúlyozni kezdték a távolságot történeti és regényszerű művek között” (MAXWELL 2009, 11). A történelmi regény már a francia „nagy század”-ban a nemzeti azonosság tudatát erősítette. A kezdeményezők közé olyan kiváló szerző tartozott, mint Madame de La Fayette, aki *L’histoire de la Princesse de Montpensier* (1662) címmel a Szent Bertalan-éj elbeszélésére vállalkozott. E művében a katolikus hitre áttérő Chabanes gróf az egyetlen „kitalált” főszereplő. Felekezeti háborúság jelenik meg a háttérben, míg szerelmi történet játszódik az előtérben. Az elmondottak „regénynek” minősülnek. A kulcsszó a féltékenység. A jelenkor távlatából a lélektani árnyaltság tekinthető a mű fő erényének. Amikor Montpensier herceg megpillantja Chabanes gróf holttestét: „Először szájalomra méltó látvány megdöbbenéssel töltötte el; azután fölébredt benne a barátság és fájdalmat érzett, de a vélt sértettség miatt végül öröm lett úrrá rajta, kellemes hatású volt azt látnia, hogy a sors keze bosszút állt” (LA FAYETTE 1956, 30, 31, 50). La Fayette későbbi alkotása, a *La Princesse de Clèves* (1678) lényegesen hosszabb terjedelme miatt is a legkorábbi történelmi regények egyikének tekinthető. II. Henrik udvarának bemutatásával kezdődik, ám a címszereplő ezúttal már kitalált személy.

César de Saint-Réal „nouvelle historique” alcímmel beszélte el *Don Carlos* (1672) sorsát, és jegyzeteivel azt sugallta, hogy ténylegesen megtörtént eseményekkel foglalkozott. Ezt a mintát követte utóbb Stéphanie-Félicité du Crest (comtesse de Genlis), amikor *La Duchesse de La Vallière* (1804) címmel adta közre a Napkirály egyik szeretőjének történetét, „roman historique”-ként, szintén jegyzetekkel. Valószínű, hogy Walter Scotthoz hasonlóan Jósika Miklós, különösen pedig Eötvös József, aki nagyon sok francia művet olvasott, ilyen példákat követett a „Korrajz első Mátyás király idejéből” alcímű *A csehek Magyarországon* (1839), illetve a *Magyarország 1514-ben* (1847) megírásakor. Kemény Zsigmond első nyomtatásban megjelent *Gyulai Pál* (1847) című regényében már mellőzte a kései 16. századra vonatkozó forrásainak állandó megjelölését, ily módon távolodva a „korrajz” eszményétől, s közelítve az öntörvényű világot teremtő műalkotáshoz. Ha szabad Ricœur egyik szembeállításához folyamodni (RICŒUR 2000, 32), a múlt fölidézésének (évocation) háttérbe szorításával a történelem kutatását (recherche) állította előtérbe. Így kapott mélységet a címszereplő jelleme. Ugyanez érvényes Martinuzzi és Turgovics alakjának megformálására a *Zord időben* (1857–1862): az ő személyiségük szintén történés; változó jellemvonásaikat az olvasónak kell időről időre újra összerakni.

Franciaországban a történelmi regény a 18. században már intézményesült műfajnak számított, annak is köszönhetően, hogy néhány évtized alatt körülbelül kétszáz olyan regény jelent meg, amely vagy emlékirat alapján készült, vagy emlékiratnak tüntette föl magát. Prévost abbé például 1731 és 1739 között *Le Philosophe anglais ou l'Histoire de Monsieur Cleveland* címmel nyolc kötetben adta közre Cromwell törvénytelen fiának élettörténetét. Az ilyen munkák döntő hatást tettek a 19. század történelmi regényeire. Philippe Lejeune és mások munkái nyomán kétségbe is vonható az egyértelmű szembeállítás önéletírás és regény között, hiszen mindkettőben óhatatlanul is szóhoz jut a kitaláltság (fikcionalitás). „Az, hogy Vajda Jánosné állítólag azonos Vajda Jánosnéval, míg Störr kapitány állítólag nem azonos Füst Milánnal, nem nyom túl sokat a latban” – szögezi le Márton László (MÁRTON 1999, 240). *A három testőr* (1844) előszavának első mondata szerint ez a mű a *Mémoires de M. d'Artagnan* (1700) alapján készült. Dumas elhallgatta, hogy ennek az „emlékezésregény”-nek Gabien Courtilz de Sandras (1644–1712) a szerzője. 1746–1747-ben Nicolas Lengler du Fresnoy nyolc kötetben gyűjtötte össze az addig írt legjelentősebb alkotásokat *Recueil de romans historiques* címmel.

Noha a történelmi regénynek nevezhető alkotások szerepe lényegesen változott az idők során, meglepő bizonyos szerkezeti elemek ismétlődése. Számottevő részüknek cselekménye *valamely ostrom vagy csata köré szerveződik*. Ennek korai példája Madame de Scudéry *Le Grand Cyrus* (1649–1653) című, Sardis ostromáról írt könyve, melyből Scott sokat kölcsönzött. *A három testőr* központi eseménye La Rochelle ostroma, Eötvös említett regényében Telegdi István kerti lakának beveteléről, Gárdonyi Géza népszerű könyvében, az *Egri csillagokban* (1899) a címben szereplő vár 1552. évi török ostromának kudarcáról olvasha-

tunk. A sok 19. századi példával meglepő folytonosságot mutatnak a második világháború utáni regények: Claude Simon műve, a *La Bataille de Pharsale* (1969) már címével is Julius Caesar és Pompeius Kr. e. 48. augusztus 9-én lezajlott csatájára, José Saramago művei közül a *História do Cerco de Lisboa* (1989) a portugál főváros 1147-ben vívott ostromára utal, Esterházy Péter *Harmonia caelestis* (2000) című kötetében minduntalan visszatérő elem a törökök és magyarok között 1652-ben vívott vezekényi csata, Georg Maximilian Sebald könyve, az *Austerlitz* (2001) Antwerpen 1832-ben lezajlott francia ostromával foglalkozik. Kemény Zsigmond utolsó regényének (*Zord idő*) eredetiségét bizonyítja, hogy Buda 1841-ben végrehajtott török elfoglalását a város főbírójának látószögéből az ostrom elmaradásaként (paródiaként) jeleníti meg. A regény központi eseménye, a folytonosság megszakadása hiányként jelenik meg. Nem ez az egyetlen jellegzetesség, amely ellentmond annak a föltevésnek, amely szerint „Kemény Zsigmond regényei követik a scotti mintát” (BÉNYEI 2007, 327). Az ilyen eltérés a hagyománytól éppen a műfaj örökségének szívós továbbélése miatt érdemel különös figyelmet.

Az is folytonosságot képvisel a történelmi regény sorsában, hogy az ilyen mű mindig a földézett történelmi korszaknál későbbi időre, olykor a megírás jelenére is vonatkoztat. A nagy Cyrus főhőse XIV. Lajos kiváló hadvezérének, a „Nagy Condé” hercegnek (1621–1686) hasonmása. Ez a hagyomány érzékelhető abban, hogy a *Magyarország 1514-ben* reformkori pártvillongásokra, Spiró György regénye, *Az Ikszek* (1981), a Kádár-korszakként ismert magyarországi politikai helyzetre céloz. Herczeg Ferenc „elbeszélés”-e, *Az élet kapuja* (1919), Bakócz Tamás 1513-ban pápaválasztásra tett sikertelen kísérletének megjelenítése áthallásokkal, burkoltan utal Magyarország első világháborús vereségére. Márai kései művei közül az *Erőstű* (1975) az inkvizícióval foglalkozik, ám egyik lábjegyzete Alexander Dubčeket idézi. Márton László *Jacob Wunschwitz igaz története* (1997) című regényének cselekménye a 17. század elején játszódik, de a 152. lap a Spartacus-fölkelés egyik kezdeményezőjéhez, a 153. pedig az 1950-es évek elejének egyik keletnémet vezetőjéhez kapcsolja a főszereplő nevét.

A jelenre vagy legalábbis későbbi időszakra, közelmúltra vonatkoztató, allegorikus értelmezés mindazonáltal a jelentést eltorzító kisajátítás veszélyét is magában rejt. Ennek jellegzetes példája Salamon Ferenc egykorú méltatása a *Zord idő*ről, amely szerint „a regény végén sejteti és megjósoltatja, hogy a köpnyegforgatás magában hordja büntetését” (SALAMON 1907, II, 468). Hasonló időszerűsítésre példa Mark Twain minősítése 1883-ból, amely szerint az *Ivanhoe* „rang és kaszt iránti tisztelet”-re nevel, olyan szemléletre, amely az Egyesült Államok déli részén élt ültetvényeseket jellemezte (TWAINE 1982, 500–501). Nem kevésbé volt torzító Heller Ágnes magyarázata *A véres költőről* (1921), amely Nero császár alakját Szabó Dezső jellemképeként tüntette föl. A *Tündérkertről* (1921) tudtommal először Laczkó Géza állította, hogy „nagyon is a háború előtti irodalmi Magyarország, melynek költő-fejedelme megengedhette magának maga- és faja-tépését” (LACZKÓ 1922, 1259), azt sugallva, hogy

Móricz Zsigmond Ady Endre személyisége alapján mintázta meg a szertelen látnok Báthory Gábor alakját, és ebből arra lehetett következtetni, hogy a gyakorlatias Bethlen Gábor Móricz hasonmása. Az alkotás folyamatának távlatából ítélve bizonyára „érdekes az író személyes életének és Bethlennek mint regényhősnek összevetése” (SZILÁGYI 2013, 299), a *Tündérkert* a mai olvasó számára mégis több lehet kulcsregénynél. Tóth Gyula figyelmeztetése, mely szerint „[n]incs bizonyítéka annak a feltételezésnek, hogy a *Zord idő* Werbőczijét Kossuthal kellene azonosítanunk” (TÓTH 1968, 489), szintén indokolt, ha a regény hatása foglalkoztat bennünket. Ilyen nézőpontból „Kemény azon általánosabb törekvésével” sem kell számolni, „hogy Pécsi ábrándkergetésével, puhaságával, könnyelműségével a Kossuth (szerinte) megfontolatlan, elbizakodott tevékenységét bélyegezze meg” (IMRE 1996, 283).

Füst Milán *Advent* (1922) című kisregényének a 17. századi Angliában játszódó történetét túlzott egyszerűsítéssel, a főszereplő sorsának szerencsés kimenetelét figyelembe nem véve vonatkoztatták az 1919 őszén kezdődött magyarországi ellenforradalomra. Egy évtizeddel ezelőtt Hites Sándor nyíltan a *Zord idő* „példázatos olvasásának gyakorlatát”-hoz kapcsolódva, a *Forradalom után* (1850) és a *Még egy szó a forradalom után* (1851) távlatából értelmezte ezt a regényt, szinte értekező műként olvasva az említett két röpiratnál évekkel későbbi elbeszélő alkotást. „Formálisan talán nincs is sok különbség köztük” – állította (HITES 2004, 94, 88). A történetmondás költészettani (poétikai), szerkezeti sajátosságaitól hasonló módon eltekintett Bényei Péter, amidőn „amorális”-nak minősítette Martinuzzi György magatartását, aki egy fő alatt kívánta egyesíteni Szent István országát (BÉNYEI 2007, 403). A történelmi regény példázatszerű, erkölcsi tanításként olvasása, a mindenkori jelenre vonatkoztató kisajátítása nagyon szívós örökség, végső soron a „Historia est magistra vitae” ókori eszményére vezethető vissza, melynek hívei föltételezik, hogy a múlt tanulságul szolgálhat a jelen és/vagy a jövő számára. Ennek a szemléletnek a képviselői alapvetően monologikusnak tekintik a történelmi regényeket, így végső soron nem állnak távol attól a felfogástól, amely e műfajváltozatot az ifjúsági irodalom körébe utalja. Barta János nem alaptalanul észrevételezte, hogy a *Zord idő* egyes részei lehetővé teszik a példázatos megközelítést: „Kemény Frangepán Orbán szájába adva, lefesti a korabeli európai korképet is” (BARTA 1985, 16), ám ez annyit jelent, hogy ennek a szereplőnek egysíkú jellemzése ellentétben áll Martinuzzi vagy Turgovics személyiségének összetett megformálásával. Ha ez így van, Frangepán szerepköre némileg ellentmondásban lehet Keménynek az „irányregények”-kel szemben kifejezett fönttartásával (KEMÉNY 1971, 417).

Harmadik gyakori sajátosságként említhető, hogy a történelmi regény szerzője gyakran valamely *történetnek minősített elbeszélés átírására vállalkozik*. Az *Erdély aranykorában* Jókai olykor szó szerint idézi a székely Cserei Mihály (1669–1756) 1853-ban Kazinczy Gábor által megjelentetett *Históriáját*, Kemény Zsigmond művei közül a *Két boldog* (1852) és az *Özvegy és leánya* (1855–1857) a Szalárdi János (1601–1666) által írt *Síralmas magyar krónikának*

fölhasználásával készült (amelyet Kemény adott ki 1853-ban), ahogyan Dickens második történelmi regénye, a Bastille ostromát és a jakobinus rémuralmat földéző *Két város története* (1859) kitalált eseményeinek hátterét is Carlyle *A francia forradalom története* (1837) című munkája ösztönözte. Kosztolányi Tacitus és Suetonius munkája, Móricz Kemény János tatár fogsága alatt készült önéletírása és más források alapján írta *A véres költőt*, illetve a *Tündérkert*. Az újabb népszerű irodalom is gyakran támaszkodik történetírók műveire. Az amerikai Steven Saylor például a 20. század utolsó és a 21. első évtizedében az ókori Rómáról megjelent rövidebb-hosszabb elbeszélő műveiben arra a munkára támaszkodott, amelynek Titus Livius az *Annales*, az utókor pedig az *Ab Urbe condita* címet adta. Mészöly Miklós a *Fakó foszlányok nagy idők évadján* (1983) írásakor Wesselényi István kora 18. századi naplójából, Márton László a háromrészes *Testvériségben* (2001–2003) Mészáros Ignác német szöveg(ek) alapján készült *Kártigámjából* (1772) merített. Az *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozós változat* (2013) lapjain Esterházy Péter olvasója a történész Szekfű Gyulára, Kosáry Domokosra és Szűcs Jenőre, sőt a levéltáros Iványi Emma egyik forráskiadványára is találhat hivatkozást (ESTERHÁZY 2013, 68, 75). Kemény Zsigmondról először 1989-ben megjelent könyvemben igyekeztem hangsúlyozni annak a jelentőségét, hogy a *Zord idő* írásakor e szerző nemcsak 16. századi forrásra, de 19. századi történészek, Szalay László és Horváth Mihály munkájára is támaszkodott, arra emlékeztetve, hogy történelem kizárólag nyelvileg megfogalmazott alakban létezik, tehát szinte minden történelmi regény átírásnak is tekinthető. Jókai kései regénye, a *Fráter György* (1893) bizonyíthatja, mennyire különböző történelmi regényeket lehet írni ugyanazoknak a forrásoknak alapján. Kemény a múlt többféle értelmezésének lehetőségét sugallja, Jókai elbeszélőjét viszont „az egyetlen helyes értelmezés eszménye vezérli” (SZEGEDY-MASZÁK 2011, 212). E két szemlélet közül az előbbi lényegében „annak beismerése, hogy egyes (korlátozott) nézőpontok szerint férhetünk csupán hozzá a jelenben a múlthoz (ami a történeti megismerés – megértés – viszonylagosság tudatosítását követeli meg tőlünk)” (GYÁNI 2010, 191), és így közelebb áll a legutóbbi évtizedek műveihez, ahhoz a felfogáshoz, amelyet Grendel Lajos első regénye, a kitalált történeti okmányokat értelmező *Éleslövészet* (1981) így körvonalaz: „Ahány forrás, annyi nézőpont. Ami az elbeszélőt lépten-nyomon zavarja, az az el nem hanyagolható körülmény, hogy a különféle felületek között hiányoznak az érintkezési pontok, mintha mindenki más történetet írna, s nem ugyanazt a történetet írná másképpen” (GRENDEL 1981, 25). A *Jacob Wunschwitz igaz története* (1997) – melyről Kálmán C. György elismeréssel írta, hogy „sokszor végigolvasható, mindig újraértelmezhető” (KÁLMÁN 2002, 108) – megcáfolja a címét, hiszen ugyanazt az eseményt egymással felelő változatokban beszéli el, például egy gyilkosság „elbeszélésének nagyjából hét variációját”-t tartalmazza (BENGI 2000, 120). A címszereplő halálát is többféle módon hozza az olvasó tudomására, majd az utolsó lapon arról tudósít, hogy „páncélba öltözött férfiak” egyike baltával „készül lesújtani”

Wunschwitzre. „De ha kiolthatta is a valóságban a kelmefestő életét, erre történetünkben aligha lesz már módja, mert ebben az utolsó pillanatban / véget ér / JACOB WUNSCHWITZ IGAZ TÖRTÉNETE” (MÁRTON 1997, 234).

Az átírásnak mértéke és módja nagyon különböző lehet. Kemény Zsigmond még a cselekmény szintjén is mindig erősen átalakította a kölcsönzött anyagot. Szalárdi krónikájában „a Mikesek brutális nőrablók és a panaszt tevő Tarnóczynénak van igaza, Sára és János titkolt szerelme tehát Kemény kitalálása” (IMRE 1996, 277). Hozzá lehet tenni: az özvegy vallási őrjöngése is a regényíró leleménye. Annak az általa képviselt igénynek felel meg, mely szerint elengedhetetlen, hogy a történelmi regény „lélektani mélységgel” párosuljon, a szereplők sajátosságai „a jellem organikus részeivé váljanak” s „a kompozíció meg ne hamisíttassék” (KEMÉNY 1971, 137–138, 205, 207). Krúdy viszont sokszor átalakítás nélkül másolt a királyregényeihez használt szövegekből. Ez is oka annak, hogy e műveiben „nem tudta érvényesíteni sem atmoszférateremtő erejét, sem látomásos prózája mélységeit”. Másik végletként fogható föl több korábbi szöveg ötvözete Láng Zsolt *Bestiárium Transylvaniae* (1997–2011) sorozatában. Példaként az első kötetből István fejedelemnek alakját lehet említeni, mely „öt-hat különböző erdélyi fejedelemhez fűződő anekdotákból van kikeverve” (MÁRTON 1997, 224, 265). Előfordul, hogy az időszerkezet megváltozására vezethető vissza az átalakítás. Janet Lewis *The Trial of Sören Quist* (1947) című regénye egy jogi eseteket tárgyaló gyűjtemény alapján készült. Előszavában az amerikai író azt állítja, hogy az évszázadokkal ezelőtti történet „fő tényei, sok részlete, sőt a főbb szereplők szavainak egy része inkább történelem, mint regény” (LEWIS 1959, 2). A regényszerűség főként a történetmondás időrendjéből származik. A könyv elején hosszú távollét után falujába visszatérő dán paraszt értetlenül tapasztalja, hogy mindenki elfordul tőle. A múlt utólagos elbeszéléséből tudja meg az olvasó, hogy távollétében az ő meggyilkolásával meggyanúsították, majd kivégezték a falu lelkészét.

A 20. század második felétől egyre több olyan könyv jelent meg, amely nemcsak átírással, de jelígeként szerepeltetett idézetekkel is nyilvánvalóvá tette az olvasó számára, hogy történelminek minősíthető regényt tart kezében. John Fowles a *The French Lieutenant's Woman* (1969) fejezeteit a történet korából származó szövegrészlettel indította, Christoph Ransmayr pedig Ovidius műveinek részleteivel zárta *Die letzte Welt* (1988) című regényét. Milorad Pavić könyve, a *Hazarski rečnik* (1984) ugyanazt a hitvitát beszéli el keresztény, muszlim és héber források alapján, érzékeltetve, hogy különböző történelmek léteznek. A *Jacob Wunschwitz igaz története* a könyv végén található jegyzet szerint egy 1731-ben kiadott gyűjteményben („Nachlese”) található szövegek fölhasználásával készült. Ez ugyanaz a forrás, amelyre utal a 16. század közepén játszódó *Michael Kohlhaas* (1810) alcíme („Aus einer alten Chronik”). Márton László Heinrich von Kleist kiváló fordítója, és szóban forgó regényében sok az áthallás a német romantikus szerző műveire. Nem pusztán arról van szó, hogy mindkét műben szerepel Luther, és Márton László regénye Kohlhaasról, sőt Kleistről is

szót ejt. Ennél lényegesebb, hogy Wunschwitz sorsa mintegy Kohlhaasénak a ki-fordítása. Az elbeszélőnek mindkét esetben korlátozott ismeretei vannak az általa elmondott eseményekről, vagyis mindkét műben szerephez jut a hiány, a kiha-gyás. Ez a példa is igazolhatja, hogy a 20–21. század fordulójának történelmi regényei folytonosságot mutatnak a romantika korának alkotásaival. A *Jacob Wunschwitz igaz története* elolvassa és újraírja a német szerzőnek majdnem kétszáz évvel korábbi művét, mintegy fölerősít egy lehetőséget, amely a német műben is érzékelhető.

A Scott előtti művek átmeneti háttérbe szorulását e szerző alkotásainak rend-kívüli sikerével is lehet magyarázni. Hatásuk elválaszthatatlan attól az értékőrző (Tory) felfogástól, amely szerint az idézetekkel minduntalan szereplő múlt (a la-tin ókor, a kelta örökség, a szóbeliség) magasabb rendű, s ennek megfelelően a szerző „kitalált (fictitious) elbeszélések sorát” adja az olvasó kezébe, „amelyek Skócia szokásait (manners) három különböző korszakban kívánják szemléltetni; a WAVERLEY apáink korát, a GUY MANNERING saját fiatalságunkat, A RÉ-GISÉGBÚVÁR (The Antiquary) a kitalált tizenharmadik század utolsó évtizedét idézi föl”. A sorozat első köteteinek az ajánlója (SCOTT 1998, 3) arra figyelmeztet, hogy Scott eleinte – sőt legjobb műveiben (*Old Mortality* 1816, *The Heart of Mid-Lothian* 1818) később is – a viszonylag közelebbi múlttal foglalkozott. A ko-rábbi évszázadokról írt könyvei minduntalan ellentmondásba keveredtek a törté-netírással. Az *Ivanhoe* (1819) például alaptalanul állította, hogy Oroszlánszívű Ri-chárd „beszélt volna angolul, nem is szólva arról, hogy e nyelven balladát írt volna”. „Az *Ivanhoe* legkirívóbb történeti »pontatlansága« az, hogy még I. Ri-chárd korában is erősen érzékelhető lett volna a faji megosztottság hódítók és meghódítottak között” (SCOTT 1986, 561, XXV). Ennek az ad jelentőséget, hogy a regényben fontos szerepet játszik a szász és normann francia nyelv szem-beállítása.

A történeti hiteltelenség okozta Scott népszerűségének hanyatlását a meg-bízható adatolást követelő pozitivisták történetírás terjedésével a 19. század má-sodik felében. George Eliot *Middlemarch* (1871–1872) című regényében lehet olyan részletet találni, mely szerint egy gyerek „hangosan olvasott attól a sze-retett írótól, aki oly sok fiatal boldogságához járult hozzá jelentős mértékben” (ELIOT 1965, 616–617). Hélène, Zola hősnője (*Une page d'amour*, 1878) az *Ivanhoe*-t olvasva hiteltelennek találja Torquilstone ostromának leírását, a *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) pedig egyenesen „roncsnak” (wreck) mi-nősíti Scott műveit (TWIN 1954, 247).

A pozitivisták távlat magának a történelmi regénynek a létjogosultságát is kétségbe vonta. Sainte-Beuve megróttta Flaubert-t, amiért „ostromot akart lét-rehozni (faire)” a *Salammô* (1862) írásakor, és Flaubert így védekezett: „nem teljes mértékig kitaláltam, csak egy kissé eltúloztam (chargé)” (FLAUBERT 1893, 560). Ilyen kifogás manapság szinte nevetségesnek számíthat, mert a valóságot a kitalálttól (fikciótól) elválasztó határvonal kérdéssé vált, és egyre több figyelem terelődött a különbségre a történeti és a természettudományokban

érvényes tapasztalati (empirikus) tény között. Thomas Pynchon *Mason & Dixon* (1997) című regényének címszereplői a 18. században élt brit földmérők, akik meghatározták a későbbi Egyesült Államok északi és déli területét elválasztó határt, ám a harmadik fejezetben a történetüket kortársként elbeszélő lelkész „számítógépes készségei”-ről esik szó (PYNCHON 1997, 17). Magyar vonatkozásban is igaz lehet, hogy „amit egykor írói gyengeségként tapasztaltak, az mára poétikai teljesítménnyé lett”. Hites Sándor joggal állapította meg, hogy az utóbbi egy-két évtized irodalmárai azt tekintik a jelenkori történelmi regények érényének, amit a 19. században fogyatékoságnak minősítettek, hiszen Jósika Miklós *Sziklarózsjában* (1864) „a címből kibomló képi hálózat nem kevésbé összetett”, mint Háy János többek által méltatott regényében, a *Dzsigerdilenben* (1996), s ezt csakis azért nem ismerik föl, mert „meglehetősen kevesen olvassák a műfaj 19. századi darabjait”. Talán még azt sem erős túlzás állítani, hogy „az új regények nem lépnek »túl« a műfaj »tulajdonképpeni«, romantikus változatán” (HITES 2004, 118–119, 124). Annyi bizonyos, hogy a közelmúlt s a jelen regényeinek távlatából a múlt is átminősül, és immáron nem eléggé megalapozott az olyan általánosítás, mely szerint „Jósika Miklós, Eötvös József, Jókai Mór és Kemény Zsigmond regényeiben a múltreprezentáció szorosan összekapcsolódott a tanító példázatossággal” (SZIRÁK 2005, 50), mert nagyon különböző műveket hoz közös nevezőre. Jogos az álláspont, amely kétségbe vonja „annak a belátásnak az érvényesíthetőségét” (TÖRÖK 2012, 110–111), amely szerint „az új történelmi regény el akar szabadulni irodalomtörténeti elődjétől” (KULCSÁR-SZABÓ 1999, 1292).

Nem könnyű megmondani, mikortól vállalták az írók, hogy alárendeljék a ténszerűséget a kitaláltnak. „A történelmi regény mindenekelőtt regény; másodsorban nem történelem” – írta Alfred Döblin (DÖBLIN 1963, 169). Ennek a véleménynek előzményeként tartható számon, hogy Kemény Zsigmond meglehetősen messze elment „ama korlátok kijelölésében, miket a művészet törvényei a történelmi hűség elibe vetnek”. Így indokolta felfogását: „A történelmi regény egy soha be nem végzett egész, mely a múltból a jelenen át a jövőbe szövözi magát, s még nagy korszakai sem oly kikerekítettek, mint a teoretikus elmék képzelik, a regénynek ellenben művészileg befejezettnek kell lennie, kiformált mesével, megoldott eszmékkel, célhoz vitt tényekkel, lepergett szenvedélyekkel és a katasztrófában elmondott igazságtétellel” (KEMÉNY 1971, 163). Kemény elbeszélő művei összhangban vannak ezzel az elvvel. Úgy fejlesztette tovább a Szilágyi Virgil szerkesztette *Budapesti Visszhangban*, 1852-ben folytatásokban közölt *Visszaemlékezéseket Ködképek a kedély láthatárán* címmel beszélfüzérre, hogy különböző nézőpontok és elbeszélők érvényre juttatásával kétséggé tette a vonalszerűen, oksági alapon előrehaladó történetmondást. Dickens művei közül nyomtatásban tudtommal egyedül a *Bleak House*-ra hivatkozott (KEMÉNY 1971, 198–199), abban az évben, amikor az megjelent, s aligha véletlenül, hiszen ez a regény szakít az idő egynemű lefolyásának eszményével, de ő angol kortársával egy időben lényegesen merészebben vonta kétségbe az egyetlen és egységes tör-

ténet fogalmát és általában az elbeszélhetőséget. A figyelmes olvasó *A rajongók*-ban (1858–1859) is észreveheti, hogy az elbeszélő gyakran föltevéshez, illetve vagylagossághoz folyamodik, amidőn egy-egy szereplő indítékait igyekszik megállapítani, sőt egyes események egymáshoz kapcsolódását is olykor „vak-eset”-nek minősíti.

Annyi bizonyos, hogy a jelenkori történelmi regény nem kapcsolható egyértelműen a posztmodernséghez. Az irodalomtörténet nem támasztja alá a föltevést, amely szerint „a holokauszt és a Gulag [...] nyitotta meg az utat a »posztmodern« történelmi regény előtt”, és az első ilyen mű Umberto Eco *Il nome della rosa* című regénye (1980) lett volna. Az eseményeket elmondó művek története annak is ellentmond, hogy „a mindent tudó elbeszélő kirekesztése” volna a jelenkori történelmi regény megkülönböztető sajátossága (HELLER 2010, 28, 61, 66), mert ilyen elbeszélő nincs a 18. századi levélregényekben, és a 19.-ben is meglehetősen gyakran fordult elő, hogy a több elbeszélő kizárta a mindentudást – Kleist említett művére vagy Emily Brontë 1847-ben megjelent regényére éppúgy lehet hivatkozni, mint Kemény Zsigmond *Ködképek a kedély látbatárán* (1853) című „beszélyfűzér”-ére, melynek cselekményében egyébként fontos szerepet játszik az 1789-ben kitört francia forradalom. Henry James munkásságában köztudottan döntő tényező a különböző, sőt egymást cáfoló nézőpontok feszültsége, a *The Sacred Fount* (1901) első személyű történetmondója pedig hangsúlyozottan megbízhatatlan.

A Joyce-nál tíz évvel idősebb J. C. Powys *Porius: A Romance of the Dark Age* (1951) című alkotását, amelynek cselekménye 499-ben játszódik, joggal nevezték „metahistorical novel”-nek (MAXWELL 2009, 273), és e minősítés az író némely korábbi könyvére is illik. Mennyiben történelmi regény kifordítása Raymond Queneau művei közül a *Les fleurs bleues* (1965)? Az első fejezet Duc d’Auge 1264. szeptember 25-én viselt dolgairól tudósít, míg a harmadik főszereplője, Cidrolin, a „jelenkorban” él. A múltból és jelenről szóló részek váltakoznak, ám a múlt egyre közelebbi lesz. Az olvasó arra következtethet, hogy az említett szereplők kölcsönösen álmodnak egymásról, a regény vége felé viszont találkoznak. Az amerikai John Hawkes művei közül a *Virginie: Her Two Lives* (1982) egy tizenegy éves lány naplóját tartalmazza. Az első fejezet szerint Virginie párizsi bérkocsis (taxi) húga. Egy tüzeset korábbi életének hasonló eseményét juttatja eszébe. Az 1945-ben játszódó események után a második fejezet története 1740-be vezet vissza, mikor Virginie egy előkelő úr szobalánya. A két korszak végig egymást váltja; az író szüntelenül idéz korabeli művekből. Nem kevésbé játszik döntő szerepet a szövegközöttség a *The French Lieutenant’s Woman* lapjain. Fowles alaposan ismerte a 19. századi Angliát, hiszen évekig tanította a Viktória-kort. Mozgóképpé alakítva is sikert aratott könyve az akkor írt angol regények jellegzetességeit idézi föl, gyakran kigúnyolva őket. Három egymástól eltérő befejezése arra emlékeztet, hogy Dickens is megváltoztatta a *Great Expectations* (1860–1863) zárlatát. Az elbeszélő sűrűn utal későbbi eseményekre, és semlegesíti a hatást kitalált és való között: a harminchatodik feje-

zet szerint a hősnő által vásárolt kancsót „egy vagy két évvel ezelőtt” a történet elmondója vette meg (FOWLES 1970, 241). A tizenharmadik fejezet második mondata így hangzik: „Az általam elmondott történet egésze elképzelt.”

Magyar regényekben is különböző módokon vált kétségesse a határ tényszerű és kitalált múlt között. Szilágyi István *Hollóidő* (2001) című könyvének cselekménye a török hódoltság idejére vonatkoztat. A színhely eleinte a Délvidék lehet, de a legtöbb helynév kitalált. A térképen megtalálható földrajzi név – mint a Szamos folyó, Temesvár vagy Máramaros (SZILÁGYI 2001, 131, 240, 401) – csak elvétve szerepel, és az időpont sincs közelebbről meghatározva, noha szó esik „az öreg császár” idejéről (40), amely föltehetően az 1566-ban elhunyt I. Szulejmán korát jelentheti. Többször is utal a szöveg erdélyi fejedelemeire, de mindössze egyszer említődik „János fia” (355), aki minden bizonnyal János Zsigmond. Rakovszky Zsuzsa első regényében, *A kígyó árnyékában* (2002) a képzelet teremtette Ursula Lehmann 1666-ban veti papírra saját élettörténetét, amely jórészt Lőcsén és Sopronban játszódik, és olykor megtörtént eseményről is szót ejt. *A Hollóidő* olvasójának olykor szótárhoz kell fordulnia egyes kifejezések mibenlétének kiderítéséhez, *A kígyó árnyéka* esetében az írásmód fokozott stilizáltsága régies hatást kelthet. *A kígyó árnyékában* a főszereplő a történet elmondója, a *Hollóidő* többnyire személytelen, de végig egy diák nézőpontjából láttatja az eseményeket, a *Jacob Wunschwitz igaz története* már első szavaival jelzi, hogy az elbeszélő kívül áll a cselekményen.

A közelebbi múltban is hangoztatott vélemény, mely szerint „a történelem – szemben a fikatív irodalommal – mindig valamilyen szövegen *kívültre* utal, a valódi múltra” (LORENZ 2000, 140), a pozitivizmus korának Rankétól származó, 1857-ben Gyulai Pál által is megfogalmazott eszményét ismétli meg, amely szerint „[a] történetíró [...] megtörtént eseményeket beszél el és úgy a mint megtörténtek” (GYULAI 1908, 249). Bahtyin állítása, hogy „a múlt valóban objektív ábrázolása csak a regényben lehetséges” (BAHTYIN 1997, 56) is kétséget ébreszt, hiszen valódinak nevezhető múlt és tárgyilagosnak minősített megközelítés vitatható fogalom. „Az általam ismert adatok alapján nem volt olyan konszenzus, amelynek létét – minden bizonyíték nélkül – Bényei állítja” (SZILÁGYI 2004, 440). Szilágyi Mártonnak a Dózsa György vezette és Eötvös említett regényében megjelenített parasztfelkelésre vonatkozó helyes észrevételét legföljebb annyival lehet kiegészíteni, hogy 1514 magyarországi eseményeiről nemcsak 1847-ben nem létezett, de ma sincs közmegegyezés. Kiss Istvánnak, az MSZMP Központi Bizottság egykori tagjának 1961-ben Budán fölállított szobra 2014-ben már némelyeket a történelem riasztó hatása magyarázatára is emlékeztethet.

Talán még olyan közbülső megoldás sem lehet kielégítő, mely szerint a történeti elbeszélés a „story/discourse” kettősségnek „utalás”-ként (reference) említhető harmadik elemmel kiegészítését igényli (COHN 1999, 112). Az sem okvetlenül igaz, hogy „a kitalált elbeszélések megkövetelik, a történetiek viszont kizárják, hogy különbséget tegyünk elbeszélő (narrator) és szerző között” (HERNADI 1976, 252), mert nem alkotói döntésről van szó. A „teremtett múlt”

(BÉNYEI 2007, 120) előzetes ismereteket tételezhet föl, amelyek különböző olvasók esetében nagyon eltérhetnek egymástól. A holokausztról írt regényeket valószínűleg némileg másként olvassa egy túlélő, és olyan, 1945 után született valaki, akinek családjában és baráti körében senkit nem érintett ez a tragédia. „Nem létezik olyan szövegszerű, mondat- vagy jelentéstani tulajdonság, amelynek alapján egy szöveg a képzelet műveként (as a work of fiction) azonosítható” (SEARLE 1975, 325). Az irodalomtörténésznek számolnia kell azzal a lehetőséggel, hogy ugyanannak a szövegnek helyzete megváltozhat az idők folyamán, vagyis foglalkoznia kell azzal, hogy „egy saját korát tárgyzó regény miként válik fogadtatástörténetében historikussá” (HITES 2004, 19). Háy János saját alkotói munkájából vonta le a következtetést, hogy „[e]gy idő után esetleg minden regény történelmi regény” (HÁY 2005, 63). Más szóval, „tiszta nyelvi alkotásként történetírói művek és regények nem különböztethetők meg egymástól” (WHITE 1978, 122). A történelmi regényt tehát végső soron talán leginkább olvasási módként lehet meghatározni. Természetesen erre leginkább a cselekmény és az olvasó ideje közötti távolság ad lehetőséget.

Bibliográfia

- BAHTYIN, Mihail (1997), *Az eposz és a regény*, ford. HETESI István, in *Az irodalom elméletei*, III, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem–Jelenkor, 27–68.
- BARTA János (1985), *A pálya ívei. Kemény Zsigmond két regényéről*, Budapest, Akadémiai.
- BENGI László (2000), *Az elbeszélés kihívása*, Budapest, Fiatal Írók Szövetsége.
- BÉNYEI Péter (2007), *A történelem és a tragikum vonzásában. A történelmi regény műfaji változatai és a tragikum kérdései Kemény Zsigmond írásművészetében*, Debrecen, Kosuth Egyetemi Kiadó.
- COHN, Dorrit (1999), *The Distinction of Fiction*, Baltimore, MD & London, UK, The Johns Hopkins University Press.
- DÖBLIN, Alfred (1963), *Aufsätze zur Literatur*, Olten–Freiburg im Breisgau, Walter.
- ELIOT, George (1965), *Middlemarch*, ed. by William John HARVEY, Harmondsworth–Middlesex, Penguin Books.
- ESTERHÁZY Péter (2013), *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozös változat* –, Budapest, Magvető.
- FLAUBERT, Gustave (1893), *Salammbô*, édition définitive avec les documents nouveaux, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle.
- FOWLES, John (1970), *The French Lieutenant's Woman*, Frogmore, St. Albans, Herts, Panther Books.
- GRENDL Lajos (1981), *Éleslövészet. Nem(zetiségi) antiregény*, Bratislava, Madách.
- GYÁNI Gábor (2010), *Az elveszthető múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem*, Budapest, Nyitott Könyvműhely.

- GYULAI Pál (1908), *Kritikai dolgozatok 1854–1861*, Budapest, Franklin-Társulat.
- HÁY János (2005), *Törtregény, Alföld*, 56(2005), 3. sz., 62–64.
- HELLER Ágnes (2010), *A mai történelmi regény*, Budapest, Múlt és Jövő.
- HERNADI, Paul (1976), *Clio's Cousins: Historiography as Translation, Fiction and Criticism*, *New Literary History*, 1976/8, 247–257.
- HITES Sándor (2004), *A múltnak kútja. Tanulmányok a történelmi elbeszélések köréből*, Budapest, Ulpius-ház.
- IMRE László (1996), *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- JAMES, Henry (1987), *Selected Letters*, ed. by Leon EDEL, Cambridge, MA–London, England, The Belknap Press of Harvard University Press.
- KÁLMÁN C. György (2002), *Mű- és valódi élvezetek*, Pécs, Jelenkor.
- KEMÉNY Zsigmond (1971), *Élet és irodalom. Tanulmányok*, szerk., utószó és jegyz. TÓTH Gyula, Budapest, Szépirodalmi.
- KOVÁCS Árpád (2011), *Versbe írt szavak*, Budapest, Argumentum.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (1999), Az ellenszegülő múlt. Láng Zsolt: *Bestiárium Transylvaniae*, *Jelenkor*, 1999/42, 1286–1292.
- LACZKÓ Géza (1922), A történelmi regény és Móricz Zsigmond, *Nyugat*, 1922/15, 1255–1260.
- LACZKÓ Géza (1937), A történelmi regény. Elvi tanulmány mulatságos és elszomorító példákkal, *Nyugat*, 30, II, 239–257.
- LA FAYETTE, Madame de (1956), *La Princesse de Montpensier*, in *Les vingt meilleures nouvelles françaises*, textes choisis et présentés par Alain BOSQUET, Paris, Seghers, 23–51.
- LEAVIS, Q. D. (1965), *Fiction and the Reading Public*, London, Chatto & Windus.
- LEWIS, Janet (1959), *The Trial of Sören Quist*, Denver, CO, Alan Swallow.
- LORENZ, Chris (2000), *Lebetnek-e igazi történetek? Narrativizmus, pozitívizmus és a „metaforikus fordulat”*, ford. KISS Gábor Zoltán, in *Narratívák*, IV, *A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta Budapest, Kijárat, 121–146.
- MÁRTON László (1997), *Jacob Wunschwitz igaz története*, Pécs, Jelenkor.
- MÁRTON László (1999), *Az áhítatos embergép*, Pécs, Jelenkor.
- MAXWELL, Richard (2009), *The Historical Novel in Europe, 1650–1950*, Cambridge, Cambridge University Press.
- NIETZSCHE, Friedrich (1988), *Sämtliche Werke. Nachgelassene Fragmente 1875–1879. Kritische Studienausgabe* 8, Hrsg. von Giorgio COLLI, Mazzino MONTINARI, VIII, München–Berlin–New York, Walter de Gruyter.
- PYNCHON, Thomas (1997), *Mason & Dixon*, London, Jonathan Cape.
- RICÉUR, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- SALAMON Ferenc (1907), *Dramaturgiai dolgozatok*, Budapest, Franklin-Társulat.
- SCOTT, Walter (1986), *Ivanhoe*, Edited with an Introduction and Notes by A. N. WILSON, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- SCOTT, Walter (1998), *The Antiquary*, ed. by David HEWITT with an Introduction by David PUNTER, London, Penguin Books.

- SEARLE, John (1975), The Logical Status of Fictional Discourse, *New Literary History*, 1975/6, 319–332.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2011), *Az újraolvasás kényszere*, Pozsony, Kalligram.
- SZILÁGYI István (2001), *Hollóidő*, Budapest, Magvető.
- SZILÁGYI Márton (2004), Megváltás és katasztrófa (Eötvös József: Magyarország 1514-ben), *Irodalomtörténet*, 2004/83, 433–453.
- SZILÁGYI Zsófia (2013), *Móricz Zsigmond*, Pozsony, Kalligram.
- SZIRÁK Péter (2005), Történelem nem volt, hanem lesz. A kortárs magyar történelmi regény változatairól, *Alföld*, 56(2005), 3. sz., 48–53.
- TÓTH Gyula (1968), *Utószó*, in KEMÉNY Zsigmond, *Zord idő*, Budapest, Szépirodalmi.
- TÖRÖK Lajos (2012), *Textus Viator. Irodalomtörténeti tanulmányok*, Budapest, Napkút.
- TWAIN, Mark (1954), *Tom Sawyer & Huckleberry Finn*, Introduction by Christopher MORLEY, London–New York, J. M. Dent & Sons–E. P. Dutton & Co.
- TWAIN, Mark (1982), *A Life on the Mississippi; Mississippi Writings*, New York, The Library of America.
- WHITE, Hayden (1978), *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, MD, The John Hopkins University Press.

Teodicea a *Karamazov* testvérekben

1

A *teodicea*, vagyis az istenigazolás, azaz Isten jóságának igazolni akarása a világban fellelhető rosszal és szenvedéssel szemben, olyan centrális probléma, amely újra és újra foglalkoztatta Dosztojevszkijt.¹ A *teodicea* fogalma Gottfried Wilhelm Leibniztől származik, aki a *Teodiceai értekezés Isten jóságáról* című írásában (LEIBNIZ 1710) az Isten mindenhatósága és a rossznak a világban való jelenléte között feszülő ellentmondást igyekszik megragadni, s a világot úgy határozza meg, mint a „lehetséges világok legjobbika”, amely a létezők tökéletességi fokozatainak leg szélesebb skálájával rendelkezik. Leibniz szerint Isten – jóságánál fogva – a legjobb világot választja, és bár nem akarja a rosszat, de lehetővé teszi, mivel anélkül nem jöhetne létre e vágyott változatossági spektrum (lásd АВЕРИНЦЕВ 1989, 647).

Leibniz optimista értekezésén ironizált Voltaire a *Candide vagy az optimizmus* (*Candide, ou l'optimisme*, 1759) című filozófiai elbeszélésében. Hőse, Candide, viszontagságos utazásai közben kiábrándul a tanítója, Pangloss mester által belé sulykolt leibnizi optimizmusból, s arra a józan következtetésre jut, hogy az ember „kertjeinek megművelésére” hivatott.

Dosztojevszkij 1877. december 24-i, *Memento egész életemre* című naplójegyzetében olyan bejegyzéseket találunk, mint a „megírandó az orosz Candide” vagy az „orosz Candide (minden valószínűség szerint anti-Candide) terve” (DOSZTOJEVSZKIJ 1972, 361), ami részlegesen meg is valósult a *Karamazov testvérek* című regényben.²

Az „orosz Candide” gondolata, amely egy kritikai viszonyulást feltételez Voltaire-hez, nem azt jelenti, hogy Dosztojevszkij Leibniz álláspontját foglalta volna el. A *Karamazov testvérek*ben már a szenvedő gyerekek motívuma is kizárja azt a leibnizi optimizmust, amelyet a *Candide*-ban Pangloss propagál. E ször-

¹ Lásd a *teodicea* történetének és rendszerének áttekintését: GERLITZ 2002.

² Dosztojevszkij „orosz Candide”-járól vö. ГРОССМАН 1914. Grossman azt igyekszik bemutatni, hogy a „karamazovi kérdések” már Voltaire munkásságában is felmerülnek. Azt vizsgálja, hogy Voltaire művei mint források, a *Candide*-on kívül még a *Vers a lisz-szaboni földrengésről* (*Poème sur le désastre de Lisbonne*, 1756) és a *Jenni története vagy Az ateista és a bölcs* című regénye (*Histoire de Jenni, ou le Sage et l'athée*, 1775) hogyan formálták Ivan Karamazov gondolkodását. Voltaire Dosztojevszkij műveiben betöltött szerepéről lásd még RAMMELMEYER 1958.

nyű esetek „gyűjteménye” Ivan elbeszélésében, amelyben az író valós újságcikkek alapján készített jegyzeteit használja föl, valószínűtlenné teszi, hogy Dosztojevszkij számára e világ valóban a lehetséges világok legjobbika lenne.³

Továbbá a voltaire-i *Candide* jelenlétéről a *Karamazov* testvérekben a tizenhárom éves Kolja Kraszotkin és Aljosa beszélgetése is tanúskodik. Kraszotkin, aki szocialistának vallja magát, és az idő progresszív eszméit hangoztatja, melyeket csak névről ismer, bizonyosan olvasta a *Candide*-ot.

A regényben számos utalás történik a francia filozófusra (lásd TERRAS 2002). Fontos helyet foglal el benne Voltaire híres aforizmája: „Si Dieu n’existait pas, il faudrait l’inventer” („ha nem lenne Isten, ki kellene találni”),⁴ amit a regény különböző szereplői több ponton említenek is. Az Aljosával folytatott beszélgetés során Ivan – Voltaire-rel ellentétben – abból indul ki, hogy az „ember kitalálta Istent”,⁵ s arra az „öreg bűnösre” hivatkozik – két nyelven, franciául egy kissé pontatlanul –, „aki a tizennyolcadik században kijelentette, hogy ha nem volna Isten, ki kellene találni, s’il n’existait pas Dieu, il faudrait l’inventer” (214).⁶

Már a regény elején Fjodor Pavlovics átfogalmazza Voltaire szavait, s azokra a szigonyokra alkalmazza, melyek az ikonábrázolásokon a bűnösök lelkét a pokolba rántják le:

[...] ha pedig nincs szigony, el kell vetnünk minden egyebet is, de hát így megint csak hihetetlen az egész: ki ráncigál le engem szigonnyal? Mert ha engem nem ráncigálnak le, akkor hol van az igazság ezen a világon? Il faudrait les inventer, ezeket a szigonyokat, éppenséggel az én számomra, csakis az én számomra, mert ha te tudnád, Aljosa, milyen alávaló vagyok én... (20.)

³ Igor Szmirnov teljesen jogosan jegyzi meg, hogy a *Karamazov* testvérek nemcsak a leibnizi *teodicea* ellen protestál, hanem annak kanti cáfolata ellen is. Lásd СМЕРНОВ 1996, 283.

⁴ A három imposztorról szóló könyv szerzőjének címzett leveléből származik az idézet (*À l’auteur du livre des Trois imposteurs*, 1768), amely Voltaire válasza volt az *Értekezés a három imposztorról* (Mózes, Krisztus és Mohamed) című ateista traktátumra.

⁵ Ebből a kijelentésből nem lehet azt a következtetést levonni, hogy Ivan ateista. Ivan nem tagadja Isten létezését, csak kételkedik benne. A kereső hős kijelentéseiben és szövegeiben mindig más álláspontot foglal el a *pro* és a *kontra* közt ingadozva, számba véve különböző lehetőségeket és gondolati modelleket, amelyek közül egyikkel sem azonosítja magát. Gondolkodásának ingadozása különbözteti meg Ivant követőitől (Szmergyakov, Rakityin, Kraszotkin), akik az ő kereső gondolkodását csak egyetlen pozícióban ragadják meg, nevezetesen az ateizmusban, ami valójában nem Ivan végleges álláspontja.

⁶ A regényből vett idézetek mellett zárójelben a továbbiakban az alábbi kiadás oldalszámaira hivatkozunk: DOSZTOJEVSZKIJ 1975.

Ivan „lázasát” megelőzi a testvérek beszélgetése, melynek során Ivan – idézve Voltaire fent említett megnyilatkozását – arra a következtetésre jut, hogy „az ember találta ki Istent”. E lázadás nem Isten létének tagadásában rejlik, hanem Isten vádolásában, amiért hagyta, hogy ártatlan gyerekek szenvedjenek (lásd ШМИД 1998). Ez nem az istenkáromlás elhalványodása, hanem épp ellenkezőleg, annak kiéleződése. Leveleiben teljes joggal írja Dosztojevszkij az inkvizítor és a gyerekekről szóló fejezetek kapcsán, hogy Európában nincs és soha nem is volt az ateista kifejezésformáknak ilyen erejük (vö. DOSZTOJEVSKIJ 1972, 86).

Dosztojevszkij leveleiből kiderül, hogy arra törekedett, hogy „diadalmasan cáfolja” Ivan istenkáromlását. Ivan Isten ellen szóló vádjainak cáfolata – ez a dosztojevszkiji *teodicea*. Tudatában annak, hogy az Isten ellen szóló kritika nem cáfolható racionális alapokon, a szerző a pragmatikus és az esztétikai érvelés irányában mozdul el. A válasz pedig – ahogyan az író Konsztantyin Petrovics Pobedonoszevnek, a Szent Szinódus (szent zsinat) főügyészének írja – „nem közvetlen válasz, nem adok választ pontról pontra [...], hanem úgyszólván művészi képben adom meg a választ” (DOSZTOJEVSKIJ 1972, 714).

A *teodicea* érdekében Dosztojevszkij többek között az *argumentum ad hominem* (ВЕТЛОВСКАЯ 1977, 78), vagyis a *személy elleni* érvelést alkalmazza, óva intve a hamis prófétáktól: „Gyümölcszeikről ismeritek meg őket”, utalva a Hegyi beszédre (Mt 7,16). A jóságos Isten létezésének egyik bizonyítékaül szolgálnak a pozitív és a negatív hősök gondolatai és tettei. A regényből kiderül, hogy Dosztojevszkij meggyőződése szerint az erkölcsös magatartás csak a Krisztusba vetett hit alapján lehetséges: az etikának nem lehetnek földi alapjai, mivel az embernek önmagában nincs ereje a *testvériségre*. Az erénynek a lélek halhatatlanságába vetett hit nélküli lehetőségét a regényben csak az istentelen papnövendék Rakityin védelmezi.

Az Isten elleni vád cáfolatára Dosztojevszkij a *teodicea* klasszikus eljárását is alkalmazza, nevezetesen a teremtés magasztalását, a *kozmodiceát*. A *Karamazov testvérekben* a jóságos Isten létezését igazoló legmeggyőzőbb érv a teremtet világ szépsége. Itt talán felfedezhetjük a *Félkegyelmű* című regényből ismert „a szépség megváltja a világot” talányos gondolat rejtőzködését (lásd SCHMID 2010). Az isteni világ szépségének magasztalása annak az eszmélésnek és megvilágosodásnak a láncreakciójával van összefüggésben, ami Markeltől indul, s még Ivant is eléri (lásd ШМИД 2007). Az istentelen alakok megtérését minden esetben a gyönyörű természetre, s annak belső szervezettségére való megrendült rácsodálkozás kíséri. Ez még Ivanra is igaz, aki Aljosa – bár racionalista – előtt megvallja, mennyire szereti „a tavasszal kibomló, ragadós kis leveleket” (419).

A „ragadós kis levelek” (az eredetiben: „клеякие листочки”) kifejezés Puskin *Еще дуют холодные ветры* (1828) című költeményéből származik, s Ivan természetszeretete nemcsak a természet érzékeléséből fakad, hanem annak irodalmiságából is.

A megtérések láncreakciója beágyazódik a haldokló Markel újjászületésének folyamatába. Az ő megtérésében rajzolódnak ki világosan a regény eszmerajzának kontúrjai: az emberszeretet elválaszthatatlan az isteni világ befogadásától, a természet szépségében való gyönyörködéstől, a saját bűneink beismerésétől s az örömtől. Azonban nem tévesztethetjük szem elől, hogy a szerző által propagált hit nem annyira a transzcendens, mint amennyire az objektív valóságra mint isteni világra irányul. Az e világi lét szépségének szeretete és az abban való gyönyörködés a ferences immanencia, sőt a panteizmus jegyeit is magában hordozza.⁷ A haldokló Markel hitében Isten nem transzcendens lényként jelenik meg, hanem a szeretettel, szépséggel és örömmel kerül összefüggésbe, melyeken keresztül manifesztálódik.

3

Zoszima legendájában megtaláljuk a *kozmodicea* pretextusát, vagyis Jób könyvét, amely Dosztojevszkij számára rendkívüli jelentőséggel bírt, s amelyet Zoszima is valamennyi ó- és újszövetségi könyvnél előbbre valónak tekint.⁸ Értethető, miért volt oly fontos Dosztojevszkij számára Zoszima választása. A remete által elbeszélt és átértelmezett Jób-történet a regény értelmevilágának egyik központi tengelyét alkotja. Jób könyvének lényegi kérdésfelvetése maga a *teodicea*, vagyis azt a kérdést állítja középpontba, hogy miért engedi meg Isten a rosszat és a szenvedést. Dosztojevszkijt, a szenvedés filozófusát természetesen nagyon is érdekelte a válasz, amely ebben a szent szövegben a szenvedés gondolatáról feltett kérdésre szolgál feleletként. A meggyötört ember panaszának cáfolata az Úr beszéde a viharból: azonban Jób panaszára az Úr nem ad választ. A szenvedésre nincs magyarázat és nincs indoklás. Az Úr beszéde nem fejezi ki Jób szenvedéseinek sem az okát, sem a célját, sem a szükségét. A Teremtő csak saját demiurgikus képességét, és saját alkotásának tökéletességét méltatja, melyet szemléletesen bemutat a bakkecske, a szamár, a kőszáli zerge, a pávakakas, a behemót s a leviathán példáján. Az Úr beszéde nincs összhangban a meggyötört ember panaszával, amit gyakran azzal magyaráznak, hogy Jób könyve

⁷ Ez a fajta ferences vagy inkább panteista immanentizmus természetesen elfogadhatatlan a pravoszláv vallás számára. Pikáns párhuzam figyelhető meg Zoszima és a voltaire-i hős között: „Il faut cultiver notre jardin” („műveljük meg kertjeinket”). Nem értelmezhető-e Zoszima meglepő kertművelése a voltaire-i tanács visszhangjaként? Maga az öreg Karamazov jegyzi meg a Zoszimát körülvevő magas szintű kertkultúrát: „Nézze csak [...], milyen rózsáligetben laknak!” (29). A narrátor megerősíti: „Valóban: a rózsá ugyan már elvirult, de volt tömérdek ritka és gyönyörű őszi virág mindenütt, ahol csak ültetni lehetett. Látszott, hogy gyakorlott kéz dédelgeti őket. Virágsávok kerítették el a templomokat és a sírokat. Az a földszintes, elől tornácos kis faház, amelyben a sztarec lakott, szintén virágokkal volt körülültetve” (30).

⁸ Jób könyvéről a *Karamazov* testvérekben vö. КОВАЧ 1994, 135–140.

genetikailag testidegen a *tanakh*, vagyis az ószövetség többi könyvével szemben,⁹ Dosztojevszkij pedig minden bizonnyal nem egy „szerkesztési hibaként”, hanem szándékolt struktúraként értelmezte. A megértésre nem képes ember panaszát visszaveri a világ jóságos állapotának dicsőítése, a Teremtő felsőbbrendűsége, s az ember inkompetenciája.

A *Karamazov testvérek*ben is megtalálható a teremtés e dicséretének ekvivallense. Az Isten világának szépségétől meghatottan a fiatal Zoszima az Isten által megalkotott teleológiát magasztalja:

Minden fűszál, minden bogárka, hangya, arany méh, mind-mind bámulatosan ismeri a maga útját, bár nincs is esze, az isteni titkot tanúsítja, és szüntelenül teljesíti is [...]. Így van [...] minden szép és nagyszerű, mert mindez maga az igazság. Nézd a lovat, [...] ezt a nagy állatot, amely közel áll az emberhez, vagy az ökröt, amely dolgozik rá és táplálja, nézd azt a lógó fejű, tűnődő jószágot, nézd a pofájukat: mennyi jámborságot tükröz, mennyi ragaszkodást az emberhez, aki gyakran kegyetlenül veri őket; milyen szelídséget, milyen bizalmat és milyen szépséget fejez ki az ábrázatuk. [...] Minden teremtmény és minden lény, minden kis levél az ígéhez igyekszik, az Isten dicsőségét zengi, Krisztushoz sír, és mindezt szüntelen életének titkával, öntudatlanul cselekszi. (263.)

Zoszima itt azt az esztétikai panteizmust tárja föl, amelyet nem fogadott jól a keresztény kánon. Mint ahogyan Jób könyvében, úgy a *Karamazov testvérek*ben is a világ megalkotottságának jósága szolgál esztétikai bizonyítékul a keresztény Isten mindenhatóságára és jóságára.

4

E jegyzet következtetéseit az alábbi tézisekben összegzem, melyek kritikus kérdésfeltevéseket fogalmaznak meg a regényben megvalósuló *teodiceá*val kapcsolatban:

1. Dosztojevszkij érdeklődése Jób könyve iránt egyértelműen azon alapszik, hogy Isten – elvetve Jób valamennyi panaszát és érvét – az általa teremtett világ szervezettségét és megalkotottságát magasztalja. Jób és Isten beszédének összeférhetetlenségét gyakran genetikai hibaként értelmezték a *tanakh* könyvének kompozíciójában, ám Dosztojevszkij nem defektusként, hanem szándékolt struktúraként tekint rá. Az euklideszi értelem túlságosan korlátolt ahhoz, hogy az ember megengedje magának, hogy az isteni akarat fölött ítélkezzen.

⁹ Jób könyvének bonyolult genezisééről lásd EBACH 1986.

2. Ugyanúgy, mint Jób könyvében, Dosztojevszkij regényében is a világ megalkotottságának integritása szolgál bizonyítékul a jóságos Isten létezésére. Dosztojevszkij nem mindent a transzcendensbe vetett hitre tesz fel. A vallási motívumokat mindig realista motivikával biztosítja, következésképpen a transzcendenciát immanenciával látja el. Isten manifesztálódik, az emberi tapasztalás számára hozzáférhetővé válik a világ szépségében, s az embert receptorokkal ruházza föl a nem euklideszi értelem érzékelésére. Ehhez tartozik az esztétikai befogadás is, ezért a világ szépsége a jóságos Isten létezésének esztétikai bizonyítéka.

3. Ennek az érvelésnek egy olyan olvasat az alapja, amely kivasalja a Jób könyvében rejlő ellentmondásokat és részeinek összeegyeztethetetlenségét. Azonban Jób könyvének a Zoszima által elmesélt és értelmezett változatában olyan hangsúlyok jelennek meg, amelyek ellentmondanak e szent szöveg hagyományos keresztény olvasatának. Két motívumot emelek ki:

4. Zoszima bevezeti az Isten és a sátán közötti *verseny* motívumát, amely egyébként nem szerepel az ószövetségi szövegben. A *sátánt* ördögnek nevezve az ügyész Isten ellenfelévé változtatja. Ez nyilvánvaló anakronizmus. Az Ószövetségben a „sátán” a háborús ellenfelet, illetve a bírósági vagy az Isten előtti *vádlót* jelöli (Zsolt 3,6; Zak 3,1; Jb 1,6). Csak a posztbibliai judaizmusban és kereszténységben – a perzsa dualizmus hatására – lett a *sátán* Isten ellenségének és a rossznak a megtestesülése (lásd *The Encyclopedia of Religion* 1987, 445–446). Jób könyvében a *sátán* egyike az „istenfiaknak” (Jb 1,6). Az ördög újszövetségi alakjának ezen ószövetségi könyvbe való bevezetésével egy – ott még nem létező – dualizmust hoz létre.

5. Továbbá, a Zoszima által hallottakban nemcsak a *verseny* jelenik meg, hanem az Isten hiúságának gondolata is, s az emberi szenvedés alkalmazása saját dicsőségéért, vagyis egy olyan gondolatmenet, amelynek a bibliai szövegben semmilyen alapja nincs:

[...] hogyan adhatta oda az Úr a legkedvesebb szentjét az ördög kényérekedvére; hogyan vehette el a gyermekeit, sújthatta őt magát betegséggel és fekélyekkel [...] és miért: csak hogy dicsekedjék a sátán előtt: „Nézd, mit képes elviselni az én szent szolgám érterem!” (260).

Ivan egyik központi argumentuma Isten vádolása az emberi szenvedés lehetővé tételéért. Ez nem magának Dosztojevszkijnek a rejtett kételkedését fejezi ki?

6. Dosztojevszkij regényében még egy sajátos *anti-Jób* is alakot ölt: ez a félkegyelmű törzskapitány Sznyegirjov. A Jób meghalt gyermekeinek újjal való pótlásáról szóló elbeszélésében Zoszima elővételezi a „csúfolódók és szidalmazók” kérdését:

Hát hogy szerethette meg [Jób] ezeket az újakat, amikor azok a régiék már nincsenek, amikor azokat elvesztette? – kérdezhetnénk. – És bármennyire kedvesek is neki az újak, lehet-e tökéletesen boldog velük, mint a régiékkal, ha azok eszébe jutnak? (260.)

Zoszima erre azonnal válaszol:

Lehet bizony, lehet: a régi baj – az emberi élet nagy titka ez – fokozatosan csöndes, meghatott örömmé enyhül (260.)

A meghalt gyerekek helyettesítésének motívuma újra megjelenik 240 oldallal később. A haldokló Iljusa Sznyegirjov azt kéri apjától, hogy halála után legyen egy új, jó kisfia, hívja őt is Iljusának, s szeresse őt helyette. Sznyegirjov azonban nem akar jó fiút, nem akar új kisfiút, ahogyan vadul, fogcsikorgatva suttojga. A 136. zsoltár kezdő szavait idézve a hűség őszövségi példázatára utal. A halálában is gondoskodó Iljusa és a gyermek Sznyegirjov viszonyát az értelmezők mindenekelőtt az apa-fiú szerepek megfordításának nézőpontjából vizsgálták. Azonban a Sznyegirjovok motívuma Jób könyvével összefüggésben számos más kérdést is előhoz: nem vet-e árnyékot ennek az orosz Jóbnak, a meggyötört, szerencsétlen apának a hűsége a végső lelki nyugalom őszövségi prototípusára és az új gyerekekkel való boldogságra? És ezzel kapcsolatban: a Sznyegirjov mint anti-Jób motívumának kritikai potenciáljából nem hiányzik-e a jóságos Isten létezésének esztétikai bizonyítéka? Hiszen e bizonyíték az őszövségi könyvvel való párhuzamon alapul. Nem szenved-e kárt a *Karamazov testvérek* teodiceája azáltal, hogy a regény kozmodiceáját valamelyest elértékteleníti Jób alakjának burkolt kritikája? Végül pedig feltehetjük a kérdést, hogy mennyire tudatosan engedi föltárulkozni Dosztojevskij a hűséges Sznyegirjov – a teodiceát gyengítő – motívumának potenciálját.

Selmeczi János fordítása

Bibliográfia

- АВЕРИНЦЕВ, Сергей Сергеевич (1989), *Теодицея*, in *Философский энциклопедический словарь*. 2-ое изд., Москва, 647.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics (1972), *Tanulmányok, levelek, vallomások*, Budapest, Magyar Helikon.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics (1975), *A Karamazov testvérek*, ford. MAKAI Imre, Budapest, Európa.
- ЕВАСН, Jürgen (1986), *Hiob/Hiobbuch*, in *Theologische Realenzyklopädie*, XV, Berlin–New York, 360–380.
- The Encyclopedia of Religion* (1987), XIII, New York.
- GERLITZ, Peter et al. (2002), *Theodizee I–VI*, in *Theologische Realenzyklopädie*, XXXI–II, Berlin–New York, 210–237.
- ГРОССМАН, Леонид Петрович (1914), *Русский Кандид, К вопросу о влиянии Вольтера на Достоевского*, *Вестник Европы*, 1914/5, 192–203.
- КОВАЧ, Арпад (1994), *Книга Иова или твердость сотворенного in Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*, Франкфурт, 135–140.

- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1710), *Essais de Théodicée sur la Bonté de Dieu, la Liberté de l'Homme et l'Origine du Mal*, Amsterdam.
- RAMMELMEYER, Alfred (1958), Dostojevskij und Voltaire, *Zeitschrift für slavische Philologie*, 1958/26, 252–278.
- Reclams Bibellexikon* (1987), Hrsg. Klaus KOCH et al., 4. kiadás, Stuttgart, Reclam.
- Шмид, Вольф (1998), «Братья Карамазовы» – надрыв автора, или Роман о двух концах, in *Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард*, СПб, 171–193.
- Шмид, Вольф (2007), Апогей событийности в «Братьях Карамазовых», in *Archiv und Anfang. Festschrift für Igor' Pavlovič Smirnov zum 65. Geburtstag*, ed. S. K. FRANK, Sch. SCHAHADAT, *Wiener Slawistischer Almanach*, 2007/59, 477–486.
- SCHMID, Wolf (2010), Die Schönheit der Welt in Dostoevskijs ästhetischem Gottesbeweis, *Wiener Slawistischer Almanach*, 2010/66, 59–72.
- СМИРНОВ, Игорь Павлович (1996), Преодоление литературы в «Братьях Карамазовых» и их идейные источники, *Die Welt der Slaven*, 1996/XLI. (Átdolgozott változat: *Om «Братьев Карамазовых» к «Доктору Живаго»*, in И. П. СМІРНОВ, *Роман тайн «Доктор Живаго»*, Москва, 1996.)
- TERRAS, Victor (2002²), *A Karamazov Companion. Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel*, University of Wisconsin Press.
- ВЕТЛОВСКАЯ, В. Е. (1977), *Поэтика романа «Братья Карамазовы»*, Ленинград, Наука.

VALERIJ IGOREVICS TJUPA

Elbeszélés a nem-elbeszélésről

Prisvin: *Az író*

Az alább kifejtett narratológiai operációk szemléletessé tétele érdekében Mihail Prisvin *Az író* (Сочинитель) című novellája elbeszélőjének transzparensen metanarratív beszédmódját elemezzük:

A bokrokon, felül, felszáradt a harmat, s lenn, a bokrok alján is már csak az olyan levélkék tenyerén csillog, ahol soha fel nem szárad. A tehenek jóllaktak, és a vizesgödör körül tolongtak.

Ványuska, a bojtárgyerek, donga formába hajolva feküdt a hantokon. Nem értettem meg mindjárt, hogyan alakult ki ez a furcsa testtartása: alighanem úgy feküdt le, hogy a fejét egy zsombékra hajtotta, de míg aludt, odébb csúszott, a feje lebillent, a hasa magasra került, feje-lába lelógott.

Régóta ismerem lángvörös haját, sűrű-nagyszeplős arcát, csillogó, tiszta szemét, amelyik olyan, mint a leszopott savanyúcukor. Réges-rég befogadtam őt meseországomba (Berendej királysága), s ha meglátom, a világeért sem mennék el mellette. [...]

Amikor végre felocsúdik, s iszik egy kortyot, hogy elűzze másnaposságát, előveszem tarisznyámból a Vadászok lapja legfrissebb számát, amelyben egyik elbeszélésem megjelent, s átadom neki:

– Olvasd el, Ványa, ezt én írtam.

Nekifog az olvasásnak. Én meg cigarettára gyújtok, és jegyzeteimmel foglalkozom tizenöt percre; mert ez már kipróbált dolog, hogy a cigaretta nálam pontosan tizenöt percre tart. Amikor a cigarettám véget ért, a pásztor pedig még mindig olvas, félbeszakítom kérdéssel:

– Mutasd meg, meddig jutottál?

Megmutatja: negyedóra alatt két és fél sort olvasott el, a mese pedig háromszáz sorból áll.

– Add ide azt a lapot – mondom neki. – Mennem kell. Nem érdemes elolvasni.

Készségesen átnyújtotta a lapot, s így szólt:

– Emmár igaz, hogy nem érdemes.

Elképedtem. Ilyen nyíltszívű, őszinte olvasó még a parasztok közt is ritkaságszámba megy. Egy kicsikét fájt is, de leginkább mégiscsak tetszett az őszintesége.

- Ványa meg ásított, s így folytatta:
- Még ha az igazat írtad volna, de biztos csupa kitalálás!
 - Nem az egész – feleltem –, de van benne egy kevés kitalálás is.
 - Hej, ha én író lennék, én bezzeg megírnám!
 - Mindent úgy, ahogy van?
 - Úgy ám. Fognám magam, és leírnám az éjszakát, hogy milyen szép az éjszaka minálunk a lápon.
 - Hogy írnád le?
 - Hát így. Éjszaka. Nagy-nagy bokor a vizesgödörnél. Ott ülök a bokor alatt, a kiskacsák meg – háp, háp, háp...
- Megállt. Azt hittem, keresi a szavakat, vagy képeken gondolkodik. De nem; abbahagyta, elővette zsalejkáját, és nekiállt kifúrni rajta a hetedik lyukat.
- No, és hogy megy tovább? – sürgettem. – Hisz el akartad mondani az éjszakát, amilyen igazándiból.
 - De hisz elmondtam! – felelte. – Mindent éppen úgy, ahogy van. Nagy-nagy bokor a vizesgödörnél. Ott ülök a bokor alatt, a kiskacsák meg egész éjjel... – háp, háp, háp!
 - Igen rövid.
 - Eriggy már, még hogy rövid! – álmélkodott a pásztor. – Egész éjszaka, megállás nélkül: háp, háp, háp...
- Eltűnődtem ezen a mesén.
- Nem rossz! – mondtam végül.
 - De nem ám! – erősítette meg Ványa, s játszani kezdett farkascseresznye fájából, nádból, tehénszarvból készült zsalejkáján. (PRISVIN 1973, 268–271.)

A narratológiai elemzés algoritmusát követve mindenekelőtt az epizódok konfigurációját kell összeállítanunk, mely a ricœuri (lásd RICœUR 1985; ТЮПА 2013) értelemben vett narratív bonyodalom kibontakozásához vezet. Mivel az elbeszélt esemény- és eseménygesztus-sor természeténél fogva nincs szinkronban az elbeszélés verbális láncolatával, nem is ekvivalens azzal, a narrátor, akár kívánja, akár nem, kénytelen kiválasztani az elbeszélés reális (valós vagy fiktív) referenciái közül egyes, számára jelentéssel bíró szegmenseket, „melyeket a cselekmény helye, ideje és szereplői különböztetnek meg egymástól” (ПОСПЕЛОВ 1970, 54), s valamiféle narratív folyamat egységébe szükséges illeszteni azokat. E narratív folyamatosság kommunikatív intenciója az elbeszélés bonyolításában mutatkozik meg: az olvasói „elvárásokban”, melyeket egyfelől „a mű dinamikája” (РИКЕР 2000, 30) szervez, másfelől az a képességünk, hogy „kövessük a történetet”. Ez utóbbi képesség „az elbeszélő hagyomány ismeretéből” származik (РИКЕР 2000, 63).

A narratív bonyodalom az elbeszélt szüzsé eseményességében gyökerezik (ШМИД 2008, 22–27). Amikor egy elbeszélést hallgatunk, (akarva-akaratlanul is) a váratlanra való várakozás kerít hatalmába, vagyis az eseményre, az egysze-

ri történésre várunk, arra, „ami történhetne másként is” (РИКЕР 2000, 115). Egy jól ismert mese vagy dal újrachallgatása (ami elég gyakori a kisgyermekeknél) – anarratív; inkább szuggesztív és rituális jellegű: a befogadó, legalábbis bensőleg a szöveg társelődőjává válik, akárha primer, mitológiai tartalmú rituálék részese lenne.

Prisvin szövegét – legalábbis első pillantásra – mindössze egyetlen epizód alkotja. Ez azonban nem egészen így van: az elbeszélte világ diegetikus idejébe egy tizenöt perces szünet van beiktatva. Ebben a törésben (a megszakítottság, fraktálszerűség a narratíva szerves része) keletkezik az alig észlelhető bonyodalom: mialatt az író írogat (jegyzetfüzetébe), az olvasó olvas (egy folyóiratot), mi (az olvasók) egy előreláthatatlan kommunikatív esemény tanúivá válunk.

A várt esemény azonban nem következik be. A tanulatlan (műbeli) olvasót kommunikatív kudarc éri: az ábécé (s tágabban – az irodalmi beszédmód kulturális kódjainak) hiányos ismerete miatt a fiatal recipiens nem foglalhatja el a számára felkínált címzettpozíciót. Eseményesség hiányában narratíva sem jöhet létre – az esemény pedig majd a második epizódban valósul meg.

E második epizódban a kommunikatív szituáció résztvevői szerepet cserélnek (a konstrukció szempontjából ezért elengedhetetlen az elbeszélte mikro-história szegmentációja). Ha az író és a bojtár találkozásának története úgy fejeződne be, hogy a fiú közömbös maradna a fiktív történetek iránt, az elbeszélés sem jött volna létre. Ugyanakkor a fiúnak sem sikerül elbeszélést alkotnia, ő az éjszaka képét a maga eseménytelen (iteratív) jellegében reprezentálja. Prisvin elbeszélése azért születhetett meg, mert a második epizódban mégiscsak bekövetkezik a (már nem várt) kommunikatív esemény, annak következtében, hogy itt az író kerül a címzett pozíciójába.

Kezdetben őt is kommunikációs kudarc éri, ugyanis a pásztornak nem sikerül belépnie a művészi kommunikáció szituációjába, nem sikerül „fenntartania a diskurzust”.¹ Ezúttal az író ráhangolódik a művészi kommunikációra („Azt hittem, keresi a szavakat, vagy képeken gondolkodik”), a fiú szövege azonban nem ebben a beszédzónában van. Ványa beszéde, amelyben nem elbeszéli, hanem *bemutatja* az éjszakát, nem narratív, hanem az életben való jelenlét egzisztenciális érzékelésének közvetlen tapasztalatát verbalizálja. Valahogy úgy, ahogyan a mítoszok és a népdalok keletkeztek az ősidőkben.

A kommunikációs partnerek időérzékelésének különbsége is mélységesen fontos. Az író számára, aki a beszéd kreatív (szubjektív) idejét érzékeli – az idő *rövid*. A pástor számára viszont még nem vált külön a művészi idő és a közvetlen tapasztalat referenciális (objektív) ideje: „Eriggy már, még hogy rövid! – [...] – Egész éjszaka [...]” Jelentéssel bír a mesélő naiv büszkesége is („De nem

¹ Vö.: a kijelentés változatai, diskurzusok „a különféle státusokra, a különféle helyekre, a különféle pozíciókra utalnak, amelyeket [az alany] elfoglalhat vagy megkaphat, amikor beszédét mondja” (azaz „fenntartja a diskurzust”) (FOUCAULT 2001, 73).

ám!”), akinek számára ismeretlen a metakommunikatív reflexió, megnyilatkozása verbális szövetét teljességgel átlátszónak, sőt alighanem az egyedül lehetségesnek tartja – épp olyan tökéletesnek, mint jól kifaragott furulyáját.

Ugyanazon szöveg ismételt előadása végül létrehozza a kommunikatív eseményt: „Eltűnődtem ezen a mesén. – Nem rossz! – mondtam végül.” Az „információ” sem mennyiségileg, sem minőségileg nem változott (a fiú ugyanazokat a szavakat ismételte), a kommunikáció – váratlanul és hirtelen – mégis létrejött. Az író képes volt „fenntartani a diskurzust”, azáltal, hogy módosított kommunikációs szándékán: a bojtárfiú nem elbeszélésalkotó (творец рассказа), nem író (сочинитель), hanem a természet és egy másik ember között közvetítő mesélő (сказитель-посредник), (ezért mondja könnyedén újra a szavakat, nem kell „keresnie” azokat). Következésképp hallgatójának sem a beszélő és az elbeszélt eredetiségét kell értékelnie, hanem azok kozmikus érvényességét, azaz szuggesztíven meg kell osztania a beszélővel az éjszaka szemlélődő átélését a tavon, akár valamiféle kórus, mely átveszi a dal refrénjét.

Az eseményesség jellege, az esemény mibenlétének felfogása mindig magán viseli az adott mű aktuális „világképét, amely meghatározza az esemény léptékét” (ЛОТМАН 1970, 283). Továbbgondolva Chaïm Perelman „retorikai világkép” koncepcióját (lásd PERELMAN–OLBRECHTS–TYTECA 1958), négy, a diskurzív praxis szempontjából alapvető világképet különböztethetünk meg:

a) a *precedensre* alapozott világképet (a mitológiai tudatra jellemző, Prisvinnél a fiú „elbeszélésében” jelenik meg);

b) *imperatív* (példázat jellegű) világkép: szigorú, egycentrumú világrendet feltételez, amelynek keretei közt a hős mindig rendelkezik a választás szabadságával, melynek megítélése azonban egyértelműen alá van rendelve a „szabad” és „nem szabad” kategóriáinak;

c) *okkasionális* (anekdotikus) típus: a véletlenek áradatában élő hős szabad önkifejezési formákkal rendelkezik, s ezek bármelyike eseménystátuszra tarthat számot, egyedisége mértékében;

d) *sztochasztikus* (szinergetika által motivált) típus: ezt aktuális attraktorai határozzák meg (latin *attrahere* – ’vonzani’), s bifurkációs pontok körül koncentrálódnak. A bifurkációs pontok az elbeszélt történet elágazási pontjai: az elbeszélt világ itt instabil állapotba kerül, amelyben a változás elkerülhetetlen, de vehetne más, a megtörténttől eltérő fordulatot is. Az effajta eseményesség alapját az képezi, hogy a szereplő felelőssége nem egyértelműen megítélhető azért a választásért, amely az élet egyik lehetséges menetét részesíti előnyben, más lehetséges utakkal szemben. Raphaël Baroni feltételezése szerint ezen irányok attraktorai „kizárólag szerteágazó virtuális perspektívák lehetnek, amelyek a történet epicentrumában egy lehetséges, de nem meghatározott horizont irányába bomlanak ki” (BARONI 2010, 212).

Prisvin művében a negyedik típusú narratív világkép realizálódik. Az eseményesség attraktora itt az író vágya, hogy „*a kis Berendéjfel legyen*”, a civi-

zált ember törekvése, hogy a „természetes” ember állapotába kerüljön.² A bekövetkező egyesülés egyáltalán nem előre meghatározott (akár létre sem jöhetne, ha az olvasó elszakadna a szövegtől), ám nem is a véletlen játéka, mivel erőfeszítéseket követel az aktáns (hős) részéről a potencialitás megvalósítása érdekében. A lehetőség világképe értelmében a történeteket „nem determináló erők alakítják, de nem is az abszolút véletlen [...] A sztochasztikus elképzelések az eseménnyel mint lehetőségvilággal operálnak, a valós individuális eseményt nem akarják visszavezetni valamely kikövetkeztethető, megjósolható következmény kategóriájára” (ПРИГОЖИН–СТЕНГЕРС 1999, 262).

A vizsgált szöveg metanarrativitása szemléletessé teszi az „absztrakt” (ШМИД 2003) vagy implicit szerző narratológiai problémáját. A szerző nem vezethető vissza a narrátor explicit figurájára. A szerző metatextuális jelenléte egyértelműen a művészi írásmód sajátossága, az effajta szövegek közé kell sorolnunk *Az író* című novellát is. A mű az olvasót is bevonja a szövegalkotó kommunikatív eseménybe, s nem mint mellékes szereplőt, nem mint kommunikációs sikerek és kudarcok külső szemlélőjét, hanem mint azok címzettjét. S ha megelégszünk azzal, hogy a prisvini narratívát csak egy naivan közölt életszerű „casus”-ként (az író és az analfabéta olvasó találkozásaként) értelmezzük, jelentéspotenciálját nem sikerül kiaknáznunk. Ez utóbbi receptív attitűd már önmagában sem bizonyul sikeresnek a szerzői tudattal való találkozás kommunikatív eseményét illetően. Nekünk is az „író”-éhoz hasonlóan kitartó kommunikációs erőfeszítéseket kell tennünk, aki többször meghallgatta a pásztor beszédét.

Amennyiben a művészi narrációnak sikerül megszólítania olvasóját, úgy a pásztorral beszélgető író már nem Prisvin, hanem a hőse (még ha önéletrajzi is). Akár a másik hős, a pásztor, ő is a kommunikatív objektum komponenseként pozicionálódik, nem pedig mint a művészi diskurzus szubjektuma. A szerző bizonyos módon viszonyul hozzá, az olvasónak pedig felajánlja, hogy megossza vele ezt a viszonyt. Ráadásul a művészi szöveg mindegyik eleme, kivétel nélkül – eltérően a valóság puszta leírásától – jelentéssel bír, a címtől a zárszóig.

A művészi narrativitás egyáltalán nem vezethető vissza egy lineárisan kifejtett bonyodalomra. Eltérően a többi elbeszélő diskurzustól, az irodalmi elbeszélés értelemmel bíró motívumhálót (azaz inter- és intratextuális szemantikai ismétlődésrendet) képvisel. Bármely, ebbe a kapcsolati hálóba kerülő részlet további (mélyebb) értelemre tesz szert.

Figyeljük meg a szöveg narratív alkotórészének leíró keretét: a furulya leírásának komponensei implicit ismétlődésekként utalnak vissza az elbeszélést indító tájleírásra. Nemcsak a *tebénšzarv* utal a második mondat *tebeneire*, hanem a *farkascseresznye fa* is valójában a *bokor*, a *nádas* pedig a mély vágású *levelekből* álló

² Prisvin „Berendej királysága” – a természet birodalma: leképezi az alvó furcsa póza, amely mitopoétikusan összeköti a hőst a földdel, a vegetációval, hajszíne és szereplői pedig a nappal.

növényzet, amely körbeveszi a *láp*os tavat (vizesgödört). Ugyanazok az elemek jelennek meg a pásztor leírásában, csak a házi („nappali”) állatokat értelemszerűen felváltják a („éjszakai”) vadak. A szerzői elbeszélés – implicit „körkörössége” révén – váratlan módon az anarratív pásztordiszkurzushoz közelít.

A szöveg első mondatában feladott oppozíció a felszín szárazsága (*fent*) és a rejtett nedvesség (*lent*) között, amely a következő mondatban a *tóhoz* (vizesgödör, a mocsár mélyvízű része) való átmenet révén tovább erősödik, szimbolikusan megelőlegezi az írónak az éjszaka képére adott kettős (felületes és mélyebb) reakcióját. Művészileg jelentős még a pásztor nappali álmának és éjszakai virrasztásának implicit inverziója. Fontos szerepet tölt be a hetes szám is, amely a zárszóban megszólaló furulya elkészültét jelzi. Az irodalom előtti kultúrában ez a szám mágikus erővel bírt mint a teljesség és hiánytalanság (tökéletesség) indexe: „a világmindenség általános eszméjét hordozza, ez a világfa leírásában a konstans szám, a teljes létszámú panteon, a mesehősként szereplő fivérek száma” (Топоров 1988, 630; a magyar fordításban: 234) stb.

A művészi megnyilatkozás zárása az értelemképzés szempontjából mindig elvi jelentőséggel bír. Ha *Az író* (Сочинитель) szövege az író (сочинитель) utolsó válaszával zárulna, ez a meghajlás a természetesség, a „műviség” hiánya előtt szükségtelen pátoszt kölcsönözne az elbeszélésnek. Ha viszont Ványa utolsó válaszával zárulna, a fiú önelégült korlátoltsága a szerzői szándéktól idegen ironikus hatást keltene.

Vizsgáljuk meg alaposabban a tényleges zárszót, mely látszólag eltávolít a fő kommunikációs eseménytől, ám valójában egyensúlyi helyzetet teremt a szereplők között: „s játszani kezdett farkascseresznye fájából, nádból, tehénszarvból készült zsalejkáján”. A zsurnaliszta (városi) civilizáción kívül álló pásztorfiú nem igazi író, s rossz olvasó, de érzékeny (részben muzikális) résztvevője/része a környező világnak, ráadásul nehéz mesterségét remekül végzi (mely viszont a modern író számára bizonyul hozzáférhetetlennek). Ebben a mesterségben, akárcsak valóságrepresentációjának módozatában, még elevenen él a sok évszázados bukolikus hagyomány.

A művészi narrációban mindig kiemelt jelentőséggel bír a cím is. Benne az implicit szerző közvetlen szólama érvényesül, míg a szöveg összes többi részében a szerző „hallgatásba burkolódik” (Bahtyin). Vajon *Az író* (Сочинитель) cím ironikus-e, vagy sem?³ Ha az elbeszélés a fiúról szól, akkor azt kell mondanunk: ő éppenséggel képtelen rá, hogy „író” legyen. Vagyis a cím Ványuska

³ A Prisvin által használt – illetve a címben kiemelt – szó, a *сочинитель* az oroszban szemantikai kétértelműséget hordoz: 'író' is, de például 'fogalmazót' is jelent, a nem természetes, művi tevékenység jelentését ('össze-rakni', 'össze-szerkeszteni') is hordozza, ezzel alkalmat ad az ironikus értelmezésre. Nem azonos továbbá sem azzal a szóval, melyet az orosz a 'szerző' jelentésre alkalmaz (автор), sem azzal, amelyet az 'író' (mint művész) jelentésre használ (писатель). [A ford.]

joviális kinevetése lenne? Ellenkezőleg, láthattuk, hogy a megnevezés ironiája sokkal inkább az „író” figurájára vonatkozik, aki a beszélgetőtársa iránt felvett pártfogó s kissé leereszkedő attitűdöt kénytelen egyenrangúra és tiszteletteljesre cserélni. Az elbeszélés értelmi potenciáljában egyértelműen tükröződik Lev Tolsztoj nevezetes kérdése: „nekünk kell-e tanítanunk a parasztyerekeket, vagy inkább nekünk kellene tanulnunk tőlük?” A művészi írás imaginatív kultúrája, amelynek szubjektuma „keresi a szavakat, vagy képeken gondolkodik”, s mely kultúrához *Az író* című elbeszélés is tartozik, semmiben sem marad el az archaikus-gyermeki megfigyelőképesség mögött, sőt értékeik kiegyensúlyozódnak.

Az eredeti értékrendszer ilyenén átalakulása alkotja *Az író* kommunikatív eseményét – az elbeszélés eseményét: a szerző és az olvasó tudatának kölcsönhatásba lépését.

Molnár Angelika fordítása

Bibliográfia

- BARONI, Raphaël (2010), *Réticence de l'intrigue*, in *Narratologies contemporaines*, Paris, Éd. des Archives Contemporaines, 199–214.
- FOUCAULT, Michel (2001), *A tudás archeológiája*, ford. PERCZEL István, Budapest, Atlantisz.
- ЛОТМАН, Ю. М. (1970), *Структура художественного текста*, Москва, Искусство.
- PERELMAN, Chaïm–OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1958), *La nouvelle rhétorique*, Paris, PUF.
- ПОСПЕЛОВ, Г. Н. (1970), *Проблемы литературного стиля*, Москва, Изд-во Московского ун-та.
- ПРИГОЖИН, И.–СТЕНГЕРС, И. (1999), *Время, хаос, квант*, Москва, Прогресс.
- PRISVIN, Mihail (1973), *Az író*, ford. SZÖLÖSSY Klára, in Mihail PRISVIN, *A Madártemető*, Budapest, Európa, 268–271.
- RICŒUR, Paul (1985), *Temps et Récit*, Paris, Seuil.
- РИКЁР, П. (2000), *Время и рассказ. Конфигурация в вымышленном рассказе*, Москва–Санкт-Петербург, Университетская книга.
- ШМИД, В. (2003), *Нарратология*, Москва, Языки славянской культуры.
- ШМИД, В. (2008), *Нарратология*, Москва, Языки славянской культуры.
- ТОПОРОВ, В. Н. (1988), *Числа*, in *Мифы народов мира*, II, Москва, Советская энциклопедия, 1988. (V. Ny. TOPOROV, *Számok*, in *Mitológiai enciklopédia*, I, Budapest, Gondolat, 1988, 233–235.)
- ТЮПА, В. И. (2013), *Интрига как нарратологическая универсалия*, in *Универсалии русской литературы*, Вып. 5., Воронеж, ИПЦ „Научная книга”, 36–44.

FRIED ISTVÁN

A Gorohovaja utcában...

Gogol–Goncsarov–Gogol

„V Gorohovej ulice...” – kezdődik Oblomov – kissé zavarban vagyok, miképp folytassam – története (?), a regény első része helyszínének leírása, ám inkább bevezetés egy utalásrendszerbe, amelynek feltárulása során játékba hozódik a 19. század jó részének orosz irodalma, gondolkodása az „oszobennaja zszizny”-ről (különös életről). A megkezdett mondat ily módon folytatható: megtörténhet a belépés részint az orosz irodalom naturális iskolájába, „realista” elkötelezettségű írásbeliségébe, irodalomfelfogásába, felnyitható az a szövegközi tér, amelyben egymás mellé kerülnek az orosz irodalom jellegadó művei. Egy jegyzetekkel ellátott *Oblomov*-kiadás megemlékezik Herzenről és Csernisevszkijről, mint akiknél fölbukkan e nevezetes pétervári utca, Turgenyev szándékáról, aki az 1840-es esztendőkből tárcákat tervezett a pétervári zugok életéről, ezenközben egy Gorohovaja utcai házról, és ideidézhetünk néhány Gogol-locust is. A *Holt lelkek*-be iktatott történet szerint (Poveszty o kapitanye Kopejkina) főhőse ügye előmozdítása érdekében Pétervárra utazik (az út-utazás mint a cselekmény bonyolításának, kibontásának tere a gogoli vezérmotívumok közé sorolható), a Nyevszkij proszpekt és az említett utca szintén szóba kerül („V drug-nyibugy edakoj, mozsetye predsztavity tyebe, Nyevszkij proszpekt, ili tam, znajetye, kakaja-nyibugy Gorohovaja”), de a *Nyevszkij proszpekt* sokat tudó, kommentáló elbeszélője sem átallja szembeállítani (mint specieseket) a Gorohovaja és a Lityejnaja embereit a Mescsanszkaja-beliékkal, az utcanévre bukkanunk a gogoli örült naplőfeljegyzései között, sőt, Hlesztakov fővárosi barátjának is talán ott van a szállása.

Feltehetőleg nem túlinterepretálás, ha arról emlékezem meg, hogy részint egy (irodalmi) közmegegyezés tette (legalábbis Gogolnál) emblematikus színhellyé a Gorohovaja utcát, s mint ilyet, alkalmassá arra, hogy valamennyi idegondolható szöveghely kontrafaktúrájaként az *Oblomov* elbeszélőjének rendelkezésére álljon, messze nem utolsósorban azt a módszert és célzatot tegye jól láthatóvá, miszerint a többnyire mozgást, életet, történetet sugalló helyszín az ellenkező értelműre fordíttassék le, méghozzá nem merőben „tartalmi” szinten, hanem tán inkább a „kifejezés”-én. Az *Oblomov* kezdése nem hagy kétséget afelől, melyik az az irodalmi és lokális, „táj”-i hagyomány, amelyhez az elbeszélést erősen reflektált viszony fogja fűzni. Nem kitérőképpen jegyzem meg, hogy már-már közhellyé vált, hogy a *Holt lelkek* főhősenek külső terekre történő utazása átalakul az *Oblomov* címszereplőjének belső terekre, az álomiba, Gogol jelen idejéből a múlt időbe visszavetített „távozásává” (a „reális”-ból, a saját történetéből egy

a tudat nappali működésével ellentétes folyamatról való számadásba), s mind-
ezt a filológia az *Oblomov*-ban fölbukkanó, a *Holt lelkek*-ből származó idézetekkel
támasztja alá. A Gorohovaja utca az orosz irodalom egy korszakának jelenlét-
je, amelynek említése élénk asszociációkat hívhat elő, az *Oblomov* esetében egy
nap krónikája zajlik ott, amely a Gogol-hősök utazáskényszerével ellentétben
(nemcsak Csicsikovéval, hanem a *Holt lelkek* töredékes második része Platonov-
jáéval is) jelzi, hogy a megteremteni vágyott, a mozgásban lévő világnak, a vál-
tozásnak kitett szűkebb és tágabb környezettől eltérően alternatívája, a medi-
táció tere. Az utazáskényszer csak ideig-óráig (egy regénynap erejéig) szorul
vissza, viszont a tétlenséggel, a tehetetlenségi erővel, a hamleti döntésképtelen-
séggel jellemzett gondolkodás Oblomov létszemléletét határozza meg, ennek
irodalmi és bölcseleti indoklását Oblomovnak látogatóival folytatott társalgá-
saiban kapja. Ezzel visszakapcsolhatunk Csicsikov dialógusaihoz, a kölcsönös
értetlenség, meg nem értés pozícióit elfedni képtelen beszélgetéseknek elbeszél-
ői (re)konstrukciója fokozódik – itt is – hol ironikussá, hol a szatíra esélyévé.

Ilyeténképpen az *Oblomov* nyitánya (a regény egy részét átszövő zeneiség)
ugyancsak szembeállítható a *Holt lelkek* tájleírásokban szerföltt gazdag „festői-
ségével” (igaz, mind e zeneiség, mind e festőiség teret kínál egy az elbeszélések
egészétől elütő retorizáltságnak, illetőleg lirizáló tónusnak), úgy léptet be az
irodalmi térbe, hogy tudatosítva mintegy a „rájátszás”, a kontrafaktúra „léte-
zését”, egyben az innen következő elkülönülést, elbeszélői szuverenitást is érzé-
kelteti. A kutatás joggal rendezhette ellentétpárokba a *Holt lelkek* és az *Oblomov*
első része utazási, „anti”-utazási regényét.

Ez az a pont, ahonnan továbbgondolható a kontrafaktúra segítségével létre-
hívott Gogol–Goncsarov-viszony. Mint köztudott, Gogol folytatója volt az „érzé-
keny/érzelmes” utazásokat terjedelmesebb műbe foglaló műfajnak. Már az Euró-
pa-szerzte jelentékeny hatással bíró Laurence Sterne *A Sentimental Journey through
France and Italy* (1768) sem szemlélhető ártatlan irodalmi tettként (nem csak
azért, mert a szerelmes regény irányába nyit), hiszen a kontrafaktúra akarása itt
is tetten érhető (Tobias Smollett *Travels Through France and Italy*, 1766, az „áldo-
zat”), Gogol folytatja ezt a fajta prózát, részben elmozdítja műfaji pozíciójából,
cselekményesebbre transzponálja, „oroszosítja” olyan értelemben, hogy részint
belföldi utazásról van szó, részben határozottabb karikírozó jelenetezésről. Nem
térek ki arra, hogy Ragyiscsev *Putyesesztvije iz Petyerburga v Moszkvu* (Utazás
Pétervárról Moszkvába) tekinthető-e „köztes” alkotásnak, vagy Sterne a közös
„forrás”-t szolgáltatta-e. Annyi bizonyos, hogy a teljes műfaji rendszert kiépítő, a
„nyugati” műfajokkal egyenértékű, azokat többnyire (nem csak tematikailag)
módosító alkotások a 19. század közepére az orosz irodalomban is történeté,
„rendszer”-ré álltak össze, ugyanakkor szuverén műfaji ajánlásokat is tartalmaz-
tak. Gogol a *Holt lelkeket* ugyan poémának hirdette meg, nem annyira a később
számottevő utat bejáró lirizált próza lehetőségeire utalva (jöllehet e téren sem
mondható Gogol kezdeményezése jelentéktelennek), hanem inkább egy ön-
reflexív irodalmiság előtérbe kerülését hangsúlyozva. Oblomov egyik vendége

a kortársi irodalomból előlépő – fiktív – újságíró-író Penkin (penka: bőr, tajték), akivel szemben Oblomov Gogol-idézetet szegez („V ih rasszkaze szlisnū nye »nyevigymüje szlezü« a ogyin tol'ko vigymüj, glubüj szmeh, zdoszt'.” „Nem a „láthatatlan könnyek” érződnek műveikben, csak és kizárólag durva nevetés, düh”): amellet, hogy az idézőjelbe tett jelzős szerkezet a *Holt lelkekből* van kölcsönözve, mindez azzal a nézettel való szembesülés, amely Penkin szavai szerint: „Obnaruzsen vesz' mehanizm nasego obszcsesztvennogo dvizsenyija, i vsze v poetyicseszkih kraszka”, kissé módosítva a magyar fordítást: „Társadalmi mozgásunk egész mechanizmusa feltárul előttünk, és mindez költői színekkel, színezéssel”. Hogy némi túlzással éljek: Oblomov, amennyiben könyvet vett (volna) kezébe, s elolvasta (volna) „elődje”, a szüntelen úton lévő, majd a mű második részének töredékes zárófejezete szerint útra kényszerülő Csicsikov történetét, fenntartotta volna-e ellentétes álláspontját, vagy sem, kérdéses. Mint ahogy az is, a kontrafaktúra jellegéből, lényegéből következően, az utazási regény már csak a tudatosan vállalt életmód miatt sem lehetett Oblomov kedves műfaja, s így még az átvitt értelemben magyarázott társadalmi mozgás/mozgalom, amely valóságosan vagy képletesen helyváltoztatással, téri átrendezéssel jár, sem nyerhette meg a *quieta non movere* elve alapján életét berendező Oblomov tetszését. „Ggye tut cselovek?” („Hol itt az ember?”) – sóhajt föl Oblomov; amit tagad, azt a műkajetszja ígével érzékelteti, ő nem kóborol, nem kószál (a magyar fordításban: nem él cigányéletet), hanem mintegy ideológiai-etikai okokból fekszik – „szochranyaja cselovecseszkoje dosztoinsztvo i szvoj pokoj” (apró módosítással: „megőrizve emberi méltóságát és nyugalmat”). Árulkodó, hogy önértékelésében és önértelmezésében az emberi méltóság és nyugalom azonos szintre kerül, s ennek lényege, hogy nem mozog, nem kel föl, hanem fekszik. S miként Gogol nem kíméli regényhősét, akinek utazása és az utazáshoz fűződő életérzése felfakasztja az elbeszélőben az utazás iránt érzett nosztalgiát, Goncsarov sem kíméli regényhősét, noha nézeteiből éppen a mű első részében elég sokat átenged, az elbeszélő s a regényhős közti távolság némi iróniával telítődik, Oblomov szép szavai ellentmondanak testhelyzetének, a Gorohovaja utca környezete pedig annak a képzetnek, amely az utcához fűződik. S bár Penkin sürgése-forgása az újságírásban meg az irodalomban a szatirizáló szemlélet szerint is megítélhető volna, Oblomov szobájának eszköztárában ezzel szemben legföljebb a beszáradt tinta és az elkallódott toll (lásd alább) nevezhető meg. Még mindig a Penkin versus Oblomov társalgásnál maradva: *real'noje napravlenyije*, az az „irodalmi iskola”, „irányzat”, melynek híve Penkin (a magyar fordításban: *realista* [!], irányzat), az élet reális megközelítésének fő eszköze a fiziológia, anélkül, hogy Balzac irodalmi programjához hasonlíthatnánk a Penkinét, inkább szociológiai elgondolásnak volna érdemes besorolni az 1830-as, 1840-es esztendőik esztétikai mozgásai közé. Oblomov ezzel szemben a méltányosságra törekvő, megengesztelődést lehetővé tévő megoldásokat részesítené előnyben – ám ez aligha olvasható ki Gogol prózájából, kiváltképpen nem színműveiből. Oblomov szavai úgy csengenek elő, hogy – majdnem mellékesen, vagy talán mégsem olyan nagyon mellékesen – irodalmi

felfogását nem támasztja alá, miszerint a szoba eszköztárából hiányzik a toll (amely valóságosan is, jelképesen is az írás, irodalom, írásbeliség jelképe), de legalábbis nem látható (nye vigyety). Nemcsak írásbeliség-szóbeliség vívja csatáit Penkin és Oblomov társalgásában, hanem a régebbi, az érzékenység korára visszadatálható nézet az újabbal, mely csak annyiban differenciáltabb, hogy nyíltabbban utal arra a társadalmi közegre, amelynek Oblomov is – bármennyire nem kíván erről tudomást venni – foglya. Persze az elbeszélőnek és az elbeszélésnek akad még egy – rejtett – érve ebben a vitában. A valaha olvasó Oblomov szobájából hiányoznak a könyvek. Illetőleg egyetlen látható mégis, egy porral ellepett útleírás: Utazás Afrikába (Putyesesztviye v Afriku), amelyet a kutatás azonosított, E. P. Kovalevszkij: *Putyesesztviye vo vnutrenniju Afriku* (1849), sőt, még arra is fény derült, hogy 1848-ban a *Szovremennik*nek abban a számában jelent meg a könyvből egy részlet, amely Goncsarov egy írását is hozza. A regénynek ez a (sokatmondó) utalása töprengésre adhat okot. Ezek szerint egykor Oblomovot megkísértette a vágy, hogy ha másképpen nem, olvasása segítségével jusson el a messzi távolba, járjon be – „felfedezőként” – ismeretlen kontinenst, ám ahogy telt-múlt az idő, s adta föl jelenlétét a külső világban, tette félre szándékát, elveszítette érdeklődését az olvasás és az utazás iránt, rakódott rá egyre inkább a por a vágyra meg a könyvre, tevődött zárójelbe a könyv témája és műfaja, az utazási regény, az útleírás, mint amely a helyváltoztatásra, a mozgásra emlékeztette. Oblomov ezzel a negatív gesztussal kilépett „osztálya” élettervéből (hiszen a „nyugati” út abba be volt tervezve), kilépett az utazás intellektuális megközelítésének lehetőségéből, és így gyanússá vált számára mindaz, ami a külvilágról, az egy városban, egy országban, a nagyvilágban történő utazásokról hírt hoz. Ezzel Oblomov – idealizáló irodalmi felfogásával is szembeemelve – megtagadja az utazási regényt, az útleírást, egyáltalában mindazt, ami (az irodalomban) a mozgásra emlékezteti. A helyhez kötöttség válik életformájává, ezért is riad meg a költözködéstől, ezért igyekszik távol tartani magától minden látogatóját, aki a külső világból érkezik, annak „hidegét” magával hozva. A műfaji emlékezet az útleírást ajánlja az orosz irodalom művelői számára, Turgenyev regényeinek „felesleges emberei” (Rugyin, Lavreckij) megjárják a külföldet, Gogol alakjai szinte állandóan úton vannak: Hlesztakov éppen úgy utazik, mint elbeszélői („Prosloj god szlucsilosz projezsaty csrez Gagyacs” – „Távally valami alkalomból átutaztam Gagyacson”) – indít egy elbeszélés, másutt egy régi útleírásra történik hivatkozás: „Putyesesztviye Korobejnyikova ko szvjatüm mesztam” – „Korobejnyikov szentföldi utazása”), egyszóval: Gogol megnevezve és megnevezetlenül hivatkozik elődeire az útleírást tekintve. Mivel elbeszélői számára létélmény az utazás, így annak leírása, arról történő beszámoló az irodalmi (igényű) közlés egyik legfontosabb és nem pusztán dokumentatív erővel bíró megnyilatkozása, amelyben a szemlélődés az érzelmek közvetítésével párosítható, a beszámoló a látottakról az érzékenységre fogékony elbeszélő törekvése önmaga elhelyezésére egy téridős szerkezetben. Hozzáteszem, hogy a Sterne-től kezdeményezett érzelmes/érzékeny utazás (el)beszélője az út egyes állomásainak változásait, a változó élményeket rögzíti,

önmaga változatlan aktánsa marad saját útjának (szemben az *Itáliai utazások* Goethéjével, aki viszont úgy utazik, hogy annak hozadékait (ön)életrajzába beilleszthesse, ezáltal önépítkezésének dokumentumait segítsen a téridős szerkezetben helyhez juttatni), miként Csicsikov történetében a meglátogatott földesurak ugyan igen különbözőek, ám Csicsikov mindvégig az, aki volt, legfeljebb személyiségének újabb – nem feltétlenül kedvező – vonásaira derül fény. Ebből a nézőpontból Oblomov is ekként fogható föl: az első részben megismert nézetei az Olga-szerelem idején gyakorlattá lesznek, elsősorban zenei érzékenysége révén, ön maga alaptulajdonságait őrzi a különféle élethelyzetekben. Utazása – az időben visszafelé, a térben a képzetesbe – legfőképpen álmában realizálódhat. Az elbeszélő ezzel az álommal (is) kilépteti Oblomovot az irodalomból: „Bog znajet, udoval'sztvovalszja li bü poet ili mecstatyel' prirodoj togo mirnogo ugolka” („Isten a tudója, hogy egy poéta vagy széplélek – mecstatyel'! – megelégedne-e ennek a békés zugnak természetrajzával”; alább: „Poet i mecstatyel' nye osztalisz bü dovolno dazse obscsim vidom etoj sztromnoj i nyezatyejlivom mesztnosztyi” – „A poéta és a széplélek nem lenne megelégedve a szerény s igénytelen vidék összképével sem”). Oblomov apja az avtort és a szocsinyityel'-t pejoratív árnyalattal használja az író megnevezésére, ez utóbbit Zahar is átveszi. Az irodalom negativitásában, tagadó formában kerül elő, Oblomov az irodalomtalanról, Homérosz, a bilinák, a dajkamesék szóbeliségéről álmodik. Az útleírás során az egymásra toluó élmények a változatossággal kápráztatnak vagy taszítanak; Oblomov álmában, így Oblomov tudattalanjában az ismétlődés uralkodik, az egyhangúvá, éppen ezért élhetővé vált élet biztosítja a személyiségnek azt a nyugalmat, amelyet az ébrenlétben a mozgó világ gátol. Gogol a *Sztaroszsztzskije pomescsiki* (Régimódi földesurak) című mirgorodi történetében ír le egy olyan zugot – „ggye nyi odno zselenyje nye pereletajet za casztookol okruzsajuscsij nyebol'soj dvorik” („ahol egyetlen vágy sem repül túl a kis udvart övező karókerítésen”) –, amely akár Oblomov álmába is visszaírható volna. Gogolnál az idillt jócskán megkérdőjelezi az elbeszélő ironia, az *Oblomov*-ban a történet egésze válaszol Oblomovka meghitt-csendes tájának történésellenességére, az oblomovcsina (oblomovizmus) forrásvidékére vezet, amelyet költő is, álmodozó-rajongó is messze kerül. Persze, fölvetődik, ki minősíti a kevésbé pozitív hozzáállást tanúsító költőt és mecstatyel'-t (álmodozót, rajongót), vajon nem az oblomovkai aspektus érvényesül-e az ellágyulást imitáló bevezetésben, amely fokozatosan visz Oblomov álomi éjszakájának mélyére, amelyet mégis költőként, álmodozóként beszél el az elbeszélő. Szemben Gogollal, enyhítve: eltérően Gogoltól, ott egy külső szemlélő látogatja meg a régimódi földesurakat, a hétköznapi körülmények Philemonját és Baucisát, az Oblomovban viszont – minthogy belső utazásról van szó – nem távolodhatunk el a főszereplőtől, ő álmodja vissza magát tudatos énje előtti korszakába, még onnan is tovább a folklóremlékekkel hitelesített „őskor”-ba, miközben testi jelenléte a városban nem szűnik meg létezni. Penkin „modern” izgatottságától eltérően az oblomovkai tündérországból nincs se rossz, se vesződés, mindig bőségesen van mit enni, s a ruházkodásra sincs semmi gond. Az útleírás-

tól, az utazási regénytől visszaléptünk a meseszerűbe, a regék világába, az idealizálás versus élethűsége törekvő leírás dilemmájából a természetesbe, a magától értetődőbe. Legalábbis Oblomov ilyenéné álmodja a maga utazását, mely félreértéketlen polemikus vonásokat tartalmaz a Gogoltól is ironikusan kezelt „reális iránnyal” szemben.

Úgy vélem, az *Oblomov* nem azért utasítja el a Gogol-elbeszélések, valamint a *Holt lelkek* sugallta, igényelte utazási elbeszélést, mintha elbeszélője tagadná annak célszerűségét és létjogosultságát (noha sem Stolz, sem Olga utazásai nem ronkíthatók Gogol szereplőinek vándorlásaival, úti beszámolóival), hanem mindekelőtt azért, mert olyan ellenregény megalkotásában volt érdekelt, amely kételkedett a tett romantikájának európai változataiban, hasonlóképpen az ezt ironizáló alakzatokban, amelyek közvetlenebb társadalomkritikai vonatkozásaikkal utazók és meglátogatottak ambivalens viszonyából következtek a lehetséges történetvariánsokra. Oblomov belső útja az álomiba szövi az útleírás műfaji emlékezetét, vagy megfordítva: az útleírások műfaji emlékezetét dekonstruálja az álomi közbeiktatása segítségével. Ilyen értelemben lehet a Gogol-regény és néhány elbeszélés kontrafaktúrája, korántsem azok paródiája vagy travesztíája, „mindössze” azok megismételhetőségének, egyenes követésének korszerűségét vitatja. A Goncsarov-regény (jóllehet a szerző az útleírásnak mestereként is ismert) lezárja, szinte folytathatatlanná teszi a Gogol-regény kezdeményeit.

Éppen ezzel a gesztusával lép az európai regény dezillúziós korszakába, mikor is a természetessé váló utazás immár egy új technikai médium segítségével zajlik (a vonatéval), hogy aztán a vonat váljon olyan jelképpé, amely az előrejelzés, a szimbolikus helyszín, a térváltoztatás felgyorsulásának nem mindig boldogító tudatosulása révén iktatódik a szereplői gondolkodásba. A Gogoltól idézve távolodás megkezdődik az *Oblomov*-val, viszont vele kezdődik az alászállás a történetek előtti korszakba (ahol még nincs útleírás, utazás sem), minek következtében az esélyeit kiválóan felhasználó utazási regény olyan lehetősége körvonalazódik, amely a belső útról való számadásban teljes értékű regényi történetet képes felmutatni. Goncsarov úgy mozdul el Gogoltól, hogy közvetíti mindazoknak, akik utána következnek (nem csak az orosz irodalomban).

KABDEBÓ LÓRÁNT

Fuimus Troes?

Herman Broch Vergiliusának azért kell meghalnia, mert át akarja még egyszer írni az *Aeneist*. Nehogy már valami mást eszeljen ki a végre elkészült birodalmi eposz helyett, nehogy megfossza a „pax Augustát” világrendező erejétől. Azt még megengedték a vidéki születésű és vonzalmaival a világot latin vidékiként szemlélő költőnek, hogy egy-egy esemény tárgyi leírásából ki-kimeneküljön, hasonlatait az itáliai táj és természet képeivel gazdagítsa. Ennyi dekorációt megengedhetett a világbirodalmat rendszerező uralkodó iskolatársa-barátja, a költő magának. De a világrend hatalmi szerveződését a gens Julia dicsőségével összehangolva, a világbirodalmi rendre vonatkoztatva kellett végigvezetnie. Hősi éneket szöveggé szervezni. És ez a hősi ének átvészelte a keresztény századokat is, hiszen a *Negyedik ecloga* szerzője Krisztus pogány prófétájának szerepében élt tovább. Az általa szentesített római világrend az ő művében rögzült utókorára.

Mint ahogy az ő művének megkérdőjelezésével lehetett kétségbe vonni utóbb a hatalmi struktúrákat. Mintha az ő végrendeletét – műve megsemmisítését – teljesítenék be időnként a vele vívó utódok. Akárha Lucanus *Pharsaliája*, mely éppen az *Aeneis* hagyományával vívja az első vetélkedőt, és példát ad a „rend” elleni „izgatásra”, kedvenc olvasmányaként a *Kalapos király* című pamflet szerzőjének, Anyos Pálnak például felsőelefánti száműzetésében; aztán az anonim drámaszerző Oxfordban, a Stuart-kor barokkjá idején (*The true Trojans*), vagy a diktatúrákat megkérdőjelező 20. században, amikor a költő fiktív halálát végiggondoló, keresztény vallásúvá alakuló osztrák zsidó, aki az érték kérdését szembesíti a kimondható valósággal, a metafizika vonzáskörében szemléli a létezés rendjét. Avagy az angol nyelvű költészetéért Nobel-díjjal jutalmazott ír költő, aki az „ellenség nyelvén” vált világhírűvé. És aki kései verseiben a világrend „forgandóságát”, „gyűrűzését” éppen a Trója pusztulásához „viszonyuló” történelem- és művészetszemlélettel érzékelteti:

Hector is dead and there's a light in Troy;
We that look on but laugh in tragic joy.
(*The Gyres*)

(Szele Bálint keserűbb fordításában: „Hektór halott és Trója lángot vet; / Aki látja, gyászos örömmel nevet.” Vagy ahogy Turczi István megformálta ennek a

szinte fordíthatatlan sornak megbékéltebb magyar változatát: „láttukra arcunkon mégis tragikus derű”).

De maga a „nyersanyag”, a hősi ének tőle származik: amikor a tragikus realitások átrendezésének, a létezés metafizikus távlatainak a személyes cselekvést vezérlő sugárzását keresik Vergilius utódai a távlatokat vesztő, embert megszenvedtető politika vezérelte reális világ ellenében. Mi lehet ez a „gyűrűzés” ebben a földi létben? A tragédiát ellenpontoszhatja-e a derű egyensúlyozó ereje? Csak a halott Hector és a lángokban álló Trója és a gens Julia hatalmi dicsősége a tény, és a tényeket tudomásul vevő röhögő emberek szatírájátéka, békaegér harca, a tragédia és a travesztia kettőse – avagy létezhet valamilyen „hősi travesztia”, a leírható dolgok heroikus felülírása, hősi „átöltöztetése”? A tények metafizikaivá hangszerelése. Megtalálható-e a poétikában a pillanat, melyet „tragic joy”-nak nevezhetünk? Megvalósítható-e a „hősi travesztia”?

*

„KL: És mondod, hogy már ekkortól ismered az Aeneas-szobrot a schönbrunni parkból.

SZM: Kivitték oda is kirándulni. De akkor nem fogtam én ezt fel. Csak valahogy nem tetszett, abszolút. Aztán amikor elvittek megmutatni a Rákóczi tartózkodási helyét, Rákóczi Júliának a házát a Himmelpfortgassén [a mai Erdődy-Fürstenberg-palotát], és a közelben, ugyanennek az utcának az elején megtalálom Jenő hercegnek a téli palotájánál megint Aeneas ábrázolását, a szokott kellékekkel, akkor már egy kicsit elgondolkoztam.

KL: Ott is van egy Aeneas-szobor?

SZM: Megnézzük azt is, az közel van, mert ahogy a Dómtól indulsz a Kärtneren, akkor mindjárt ott van az első utca. Úgyhogy azt is látnod kell. Ez már *A pillanat*, csak még nem tudom. Ezért írtam a bevezetésben, hogy hatvan esztendeig fogok dolgozni rajta, amíg el tudom mondani az üzenetemet.

KL:

»... Creusát keresem Ilionból,

Ostrom lángjai közt meghalt, így írta le Maro,

nem hiszem el ma se, mit nem bittem gyermeki fejjel,

*és keresem Creusát hat hosszú évtized óta.» – írtad az *Invocatio*ban.”*

Az évezredfordulón egy hétig jártuk Bécset, mondta Szabó Magda ifjúsága történetét. Benne nemtetszését Pius Aeneas, azaz Kegyesatya történetével. A groteszken menekülő Aeneas, amint azt Vergilius rögzíti a rapszodoszok éneke nyomán, meg fantáziájával foltozgatja megszobrítva – ez felháborítja az ifjú lányban az írónőt. És élete vége felé az írónő bosszút áll a szoborban megrögzült történeten. Felülírja.

Mert amíg ezt a két remekművet, *Az ajtót* és *A pillanatot* meg nem írja, nem kezdhetett hozzá saját élettörténete átírásához, a *Für Elise*-hez. Megtiszteltetés volt: gépiratban olvashattam e két remeket. Nesze, olvassad! A *Für Elise*? nem mondok semmit. Vidd, és olvasd! Kétszer, szinte ugyanazokkal a szavakkal

kaptam kézbe a magyar- és világirodalomnak adott e kettős ajándékot. *Az ajtó* nagysága fejbévágott. *A pillanat* erejét, értékét megéreztem, de személyes formáltságát talán csak mára értem igazán. Amit a világnak adott benne és általa, azt érzékeltem, csak a személyes szegmenseket nem fogtam fel igazán. De hát a modellek akkor túl közel voltak még hozzám.

Azt már akkor is visszaigazolhattam, amint az író ezzel a művel kilépett a történelemből. Ahogy a metafizikával átszövődött „hősi travesztia” megszerveződik a regényben, az első olvasásra kisugárzott. Azt mondhattam, hogy az egyik legtragikusabb század írója és olvasója egymásra talál a regény követése során: megéltük századunkat, túl is éltük, be is teljesült általunk a sors akarata – csak hogy *quomodo*? Hogyan is alakult az igazi történetünk? Az igazi trójaiak milyenek is voltak, miként teljesítették be a valóban beteljesült képleteket? *Az ajtó* – az erkölcsi fenomén diadala akár saját megaláztatása árán is: ezzel mond ítéletet a megvalósult történeten. *A pillanat* – amikor az ember kilép saját történetéből, hogy *a történetet* mégiscsak beteljesítse. Amikor egy ember „átöltözik”, hogy egy szereplehetőség megvalósulhasson – éppen általa. Mert valaminek meg kell történnie, akár ha más, akár ha a sajátjától eltérő maszkot öltve lesz a dráma szereplője. Az első a morál könyve, a második a személyes metafizikai telítettség könyve.

És egyben a bosszú könyve. Lehet-e bosszút állni a sorson azzal, hogy beteljesítettünk egy általa kiszabott feladatot. Amikor a feladat beteljesül, de nem az teljesíti be, akire osztódott, hanem az, aki alkalmas annak végrehajtására. De a világ – a külvilág és a történelem – az eredeti szereposztásban tudatosítja a maga számára a történeteket.

Micsoda káoszt szabadítana a világra, ha kiszabott rendje éppen a rendetlenség pillanatának közbeiktatásával valósulna meg. Pedig így igaz. A „pillanat” (talán már maga a feltételezett „nagy bum” is?) kívül esik a történelmen, azért, hogy a történetet beteljesülni láthassuk, láthassák – az idők végezetéig. A pillanat a történelem metafizikája. A nem érthető, de valójában létező valóság. A rendetlenség, amely a rendet alakítja. Az Ige testté létele. Amikor – egy másik remekmű, az evangéliumok történetének átöltöztetője látomása szerint: – „a ló meghal a madarak kirepülnek”, amikor „én KASSÁK LAJOS vagyok” és „fejünk fölött elröpül a nikkel számovár”.

Amikor az életre született megtalálja saját formátumát, bárha a történelem elrepül a feje fölött. Külön-külön vannak: a történelem szétválasztotta őket – mégis összetartoznak. Ez az összetartozás a „hősi travesztia”. Ez az összetartozás a yeats-i gyűrűződés alakuló kúpja, a „tragic joy” pillanata, amelyet én most „hősi travesztiá”-nak neveztem.

És mi az, amit nem tudtam már megkérdezni Magdától? Miként osztódik le a *Creusais* története a szereplőkre? Az oly igen hangsúlyozott Creusa szókesége sokadszorra fedte csak fel előttem a heroína formáltságába belejátszó tulajdonságok modelljét. Creusa mögött ott izzik Nemes Nagy Ágnes reneszánsz módra klasszikus jelleme. Hányszor hallottam Szabó Magda szájából epitheton ornans-

ként éppen a nagy szőkeségére való utalást. És ott van a könyv záróköve: *Kivonat az ókori lexikon 89. pótkötetéből*: „a Creusais másodpéldányát Agia Nobiliának sikerül megmentenie”. Amikor most újraolvastam, éjjel döbbsentem rá, és gyorsan fel is írtam a félálomban átjátszó összefonódást: Creusa – N. N. Á., Agia Nobilia. *A pillanat* – az Újhold regénye. Mert a „másodpéldány” az eredeti! Ágnesnek sikerült a modellt beteljesítenie: akarnokok ellenakarátában az emberi méltóság szerepét diadalmasan-kegyetlenül alakzattá és szöveggé átöltöztetni. De az indulat, a bosszú diadallá szerveződése, a történelem szentivánéji Puckja és egyben *A vihar* Prosperója és Calibánja egy személyben – a játékos, mégis kegyetlen varázsló: az meg maga Szabó Magda. A szöveg játékoságának élvezője és a sors beteljesedésének varázssvesszős irányítója. A legyőzhetetlen. Aki ebben a regényben idézi meg Eszkieszt istennőt, a pillanat rendetlenségének rendteremtőjét. Mert rendnek lenni kell. Igazinak. Mert különben belevész a világ.

Szabó Magda szöveggé alakított létszemlélete: a tudottat percenként átöltöztető fantáziálás, a lehetőségek, a rejtektutak pillanatonként alakuló lehetőségei, az értékek állandó átértékelése – quomodo? Simili modo. De mihez viszonyítva „similis”? A rendhez és a rendetlenséghez egyazon pillanatban.

Amint „hat szereplő” keres egy szerepet. És ha sikerül, az nyeri el a szerepet, aki azt a legsikeresebben tudja eljátszani. Még ha álöltözetben is. Átöltöztetve. Átmenekítve a diadalra. A diadalra, amely éppen az egyén sikerét kérdőjelezi meg. Önmegvalósítását. Sikere: önmaga megzabolázása. Túlélése: egy nem akart élet felvállalása. A történelem önmagát éltetése? Vagy az arra méltó sikerre segítése? A rend és rendetlenség sajátos helycseréje. Hogy megmaradjon az emberi méretűség a létezésben. A mérték kiváltásának és tartásának regénye *A pillanat*.

Jaj, Magda, mit is akartál ezzel a könyvvvel? Ezzel a csodálatos remekművel, melyben mindenkit átöltöztetsz, kiteljesedéshez segítesz. De vajon boldoggá is teszel? Te magad boldog lehettél? Amikor írtad, meg vagyok győződve, feltétlenül boldog voltál. Beteljesítettéd írósorsodat. A *Für Elise* helyett megteremtettél egy talányos csodát.

*

Ismertem Szabó Magdát. Ismertem volna Szabó Magdát? A szöveget öltöztetni gyönyört sugárzó élvezettel tudja. Ennek segítségével hatol a dolgok mögé. Megszenvedve a maszk mögötti létet. A pillanat gyönyörét megélte annak átváltoztató erejét átélve, betöltve a múltat, és félve a jövőndőt. A létezés alakulása pillanatában átírva a maga számára. Szerette a világot? A kötelességteljesítést becsülte. Hogy hangzik hősi travesztiajának utolsó mondata? „Bűn s bűnhődés pillérei közt itt járt Creusa királynő.” Hadd folytassam ezt fizikusok, Niels Bohr és Heisenberg szavával: „az élet harmóniájának keresése közben sohase felejtjük el: az élet színjátékában nézők és ugyanakkor szereplők is vagyunk”.

*

Midőn mindezt a konferencián felolvastam, kollégám úgy értelmezte, hogy szemében a személyekre vonatkoztatható olvasatom kulcsregénnyé minősíti le Szabó Magda remekét. Szerinte – és ezzel magam is egyetérték – ha egy regény szereplője mögött látványosan feltűnik egy valóságos személy ismerős alakja, ez sokat levonhat a mű értékéből. Csakhogy az én értelmezésem szerint Szabó Magda művében nem Nemes Nagy Ágnes életre keltését vállalta feladatául, hanem esetlegesen, mint sokszor megfigyelt, jó ismerősének vonásait kölcsönözte egy megoldandó alkotói probléma megvalósításánál. (Miként az archaikus erkölcsiséget megformálandó *Az ajtó* Emerencéhez jellegzetes figurális vonásokat kölcsönzött egy valahai utcaszomszéd, takarítónő, a Szabó–Szobotka házaspár bizalmasának életéből. Ugyanakkor ugyanennek az életbeli alaknak tulajdonságai a férj saját regényében szörnyetegként, élete megkeserítőjeként jelentkeznek.) *A pillanat*ba a diadalért a veszteséget is vállaló, a hősi férfiszerepre önmaga érzelmi életének feláldozásával vállalkozó asszonyiség megformálásához emelhetette – esetleg – Szabó Magda az Újholdban és annak vezércsillagzatában megtestesült eszmény vonásait.

A pillanat több, más, mint egyszeri elégtétel kulcstörténete. Szabó Magda – mondjuk így: – véletlenül belepottyant az irodalomtörténet egy furcsa eseménysorába, amelyhez hasonlót a 20. század is oly sokszor és oly sokfelé produkált a világban. Az általa át- és megélt események benne olyan feladványt gerjesztettek, amelyben az emberi létezés egyik alaphelyzetének kérdésével, a kereszténység összevitakozásának metafizikai problematikájával találta szemben magát. Szabó Magda történeteiben-szövegeiben benne vív egy életen át az eleve elrendelés és a szabad akarat, megalapozva jelenlétével az emberiség történelmének értelmezését. Katolikus és protestáns ősök hagyatéka dobta fel számára a *Creusais* „átöltöttetett” történetét: alkalmat a létezés kettős esélyűségének értelmezésére. Egy eseményt, amelyben megtörténül, aminek történnie kell, ugyanakkor mindez csakis egy „átöltöttetés” bekövetkeztével, egy másfajta történet beléptetésével válhatik megvalósult történelemmé. Benne és általa a szabad akarat vállalása teljesíti be az eleve elrendeltséget. Szabó Magda az írásművészetét jellemző sajátos poétikai játékával megidézi Eszkiesz istennőt, aki azután átveszi a szövegben az uralmat. Kiszabadítja Szabó Magda íróit a racionális gondolkozás útvesztőjéből, és megajándékozza a poétika segítségével az alkotásban a létezéshez emelkedés és benne lét ajándékával. Itt már elveszíti Szabó Magda a szöveg feletti uralmát, a szöveg túlmegy az író személyes esélyességén: megteremtődik a létezés testet öltésének poétikai *pillanata*. A szövegteremtő játék a metafizikai létértelmezés mélységes mély kútjába nézés alkalmává „öltözik át”. A vállalás hősiességével. A személyes sors felvetette problematika a szövegben a létezés óhajta sejtett átéltségével telítődik.

Lehet – sőt valószínű –, mindennek Szabó Magda megélte-megszenvedte a modelltörténetét, de hogy ennek a történetnek a mechanizmusát megérthesse végre, meg kellett alkotnia „hősi travesztiáját” – amelynek azután leosztódására, ha akarom, ráismerhetek a szemünk előtt lejátszódott történetben. Szabó

Magdának meg kellett írnia ezt a sajátos műalkotást, hogy értelmezhesse – többek között – a maguk valahai történetét. De ezzel az alkotásfolyamattal egyúttal ki is jelentkezett a történelemből, csak ezáltal annulálhatta saját történetét.

A pillanat ritka sikeres műalkotás, mert írója benne és általa a létezés racionális tudattal megfejthetetlen törvényszerűségeit tudta megélni. A maga küzdelmességében felmutatja a történelem mechanizmusát. Amely alkalmanként önmaga reprodukciójaként megtestesül, valósággá válik. Tehát nem kulcsregeény, de olyan műalkotás, amely kulcsot adhat valóságosan megtörtént események megértéséhez is. A létezés meg-megjelenő leosztódásaihoz.

JERZY FARYNO

Képeslapcsomag: kutyás, majmos és – kukacos (Válogatás)

„No, nézzük csak: a levél eléggé olvasható.
De azért a vonásokban mégis minden valahogy olyan kutyás.”
(Nyikolaj GOGOL: *Egy őrült naplója*)¹

„A valóság reálissá lesz, azzá válik
– s csakis azáltal, hogy személyesen részt veszünk benne.
Ez a részvétel az egyszeri cselekvésben ölt testet, azaz:
az aktus jellé válása révén, az új szó keletkezésének pillanatában.”
(KOVÁCS Árpád: *Angustia. A sóvárgás Dosztojevszkijnél*)

Nemegyszer cáfoltam – írásban és képek révén – azt a tévhitet, hogy a festészet (s általában a vizuális művészetek), szemben az irodalommal, nyelvi közvetítés nélkül is érthető. Ez az állítás ugyanis korántsem állja meg a helyét minden esetben, vonatkozzék ez a nézőre (milyen nyelven nézi/verbalizálja a látottakat), vagy a művészre (milyen nyelven gondolkozik az ábrázolás során, milyen nyelvre fordítja át az érzékeltet). Az alábbi eszmefuttatásban épp ezekről az esetekről esik szó. Annak, hogy a humor műfajához tartozó példákat emelünk be, az egyik oka az, hogy így kívánunk tisztelni a Gogol-kutató ünnepelt előtt, a másik oka technikai: a korlátozott terjedelem, valamint a világos problémafelvetés, mely ezúttal nem igényel széles körű kulturális kitekintést.

A művész alkotás közben

Az orosz *Всемирный День Почты* internetes portálon (*World Post Day*, az ENSZ 1969-ben nevezte ki október 9-ét a posta nemzetközi napjának, amelyet 1970 óta minden évben megünnepelnek, és ekkor kezdődik a *Levélírás Hete* is) az üdvözlőlapok között található *A művész alkotás közben* (1. kép) (az évszám nincs feltüntetve, szerzője Valentyin Dubinyin [1975], aki egy kis vitorlás hajót jelképező „ДВ” anagramma alapján azonosítható). A kép egy klasszikus szüzsét ábrázol: a „Férfi” (kékes árnyalattal megrajzolt, tekintélyes figura) – a művész – portrét fest. Modellt áll neki a törekeny, fiatal és szemérmes „Nő” (világosbarna színű; fején hatalmas, rózsaszínű, fehér pöttyös masnival). A kép ideája/gondolata? szintén hagyományos – a humorisztikus műfajok kedvelt verbalizációs témája –: nem a modell külső képének hű visszaadására törekszik, hanem lényegét kívánja megragadni a művészet (festészet) segítségével. Ilyeténképpen a modell és az ábrázolat közti vizuális hasonlóság kérdése háttérbe szorul, más regiszterbe helyeződik.

¹ Nyikolaj GOGOL, *Egy őrült naplója*, ford. MAKAI Imre, in Nyikolaj GOGOL, *Egy őrült naplója. Válogatott művek*, Budapest, Európa, 2010, 417.

A környezet és az attribútumok is tipikusak. A képeslap (és a műterem) középpontjában egy enyhén balra dőlő nagy festőállvány, rajta kifeszített vászon, a kép alatti kis polcon összenyomott, kipréselt tubus, a művész bal kezében szintén balra döntött paletta szétkent festékekkel és ecsetöblítő edénykével. A művész félprofilból látható, az állvány, illetve a paletta ferdeségét kiegyensúlyozva, a centrumtól jobbra dől. Póza nemcsak energikusságát, de egyben saját festményére való önkritikus összpontosítását is tükrözi.

A modell a kép bal oldalán helyezkedik el. A művésznél kisebb, statikus és mozdulatlan alak. Egy durván összetákolts, de stabil, négy lábú széken ül, lába nem ér le a földre, ezért nem tud felállni, végtagját térdén pihenteti, tekintete merev, élettelen (szeme naivan szélesre tárt, ajkait összeszorítja, orra fekete gombként mered várakozóan előre), füle mint hajfonat lóg le, fején rózsaszínű, fehér pöttyös szalag, amely átfogja a pajkos csimbókot. Az állvány és a művész terének dinamikája nemcsak a festő külső, fizikai mozgását hivatott érzékeltetni, hanem az alkotóaktus, illetve a „Nő” kifejezésre juttatott belső dinamizmusát is.

A képeslap humoros. Két kutyát ábrázol. (Valószínűleg yorkshire vagy drót-szőrű foxterrier és tacsó pár, habár fajtájuk minden bizonnyal lényegtelen; nem kizárt, hogy arra a tacsókora utal, amely az 1984-ben létrehozott első webháló, a FidoNet [programozója Tom Jennings] logotípusa volt.) A művész szerepében egy artistikusan megkötött (sárgásbarna keresztirányú) csíkos sálát viselő szakállas ebet láthatunk ihletett pillanatában: fejét oldalra billenti, bozontos fülét felborzolja, határozott és folytonos ecsetvonásokkal dolgozik.

A portré majdnem kész. Ha a „Nő” kilépne a műteremből, vagy ha a kész képet egy galériában pillantanánk meg, nem jönnénk rá, hogy ez egy portré, mégpedig egy széken ülő modell portréja. Míg viszont látjuk őt, felfogjuk, hogy ő valójában „a Nő”, s nemcsak azért, mert értjük, mi történik a képen (a „Nő” modellt áll a művésznak, az pedig megfesti az arcképét), hanem mert a képen megőrződik az azonosságot biztosító jel, (mely identifikálja az alakot, mint annak ismétlődő ismérve. Akárcsak a hagiografikus ikonok vagy a lubok-képek, illetve a modern képregények narratív sorozatán.) Esetünkben ez az attribútum a hatalmas rózsaszínű masni a vászon központi alakja fölött. Az ábrázolás egyáltalán nem hasonlít a modellre (talán csak a színhatásban: mindkettőt világos okkerszín jellemzi), ugyanis nem más, mint a kép fókuszát teljesen betöltő, óriási (enyhén világoskék árnyalattal színezett) üres térben kunkorodó @ jel, amely elválasztja a „címezett” és a „címet”, vagyis a címzett nevét (kinek), illetve a domain nevet (hová), az elektronikus cím jelét.

A képeslap kifinomult humorát azonban nemcsak az ábrázolás sorának² közhetheti, hanem annak is, ahogyan a képi rend verbalizálódik.

A műtermi kontextusból kiragadott (2.) kép elveszíti kapcsolatát a portréval, és kizárólag a @ jel (s fölötte a masni) ábrázolására korlátozódik, ezáltal a legjobb

² Az orosz nyelvben a vizuális sor 'képi rend'-ként értendő, de az adott kontextusban fordítható úgy is, mint 'sorozat, láncolat, paradigma, szint'; vagy az anyagtól vagy hordozótól függően párhuzamos kiterjedés. [A ford.]

esetben is csak a valamilyen ünnepet hírül adó vagy (például jubileumot) ünneplő státuszára tehet szert. Ez esetben már irreleváns, minek nevezi ezt a @ jelet a kép nézője (noha az értelmezés nagymértékben függ egyrészt ettől az eredeti verbalizációtól, másrészt a befogadó kulturális asszociációinak mozgósított anyagától).

A portrét státusz kizárólag a képen reprezentált szituációban őrződik meg: egy kutya (eb) megfesti egy másik kutya portréját. De még itt sem minden ilyen egyszerű.

A kizárólag angol – vagy magyar – nyelven beszélő mindössze egy humoros jelenetnek tekintheti azt, ahogy egy kutyus a modellt álló másik kutyust igyekszik megfesteni, de ecsetje gonosz játékot űz vele, és „at”-et, magyarul „kukac” jelet rajzol (vagy a tudásával kérkedik előtte, esetleg megmutatja/megtanítja, hogyan nézi ki/íródik az „at”/„kukac”).

Aki viszont csak lengyelül, szlovénül vagy németül beszél, minden bizonnyal úgy érti a jelenetet (ha semmit sem módosítunk rajta), mint egy kedves csúfolódást vagy epés allúziót, vagyis a kutya egy kis makimajmot fest meg, ugyanis lengyelül a @ jelet „małpá”-nak, azaz „majom”-nak nevezik (szlovénül „afna”/„majom”, németül „Klammeraffe”/„csimpaszkodó majom”). A képeslap eredeti poénja akkor érvényesül, ha verbalizálás helyett az ábrázolás képi rendjét fordítjuk át, és nem kutyákat, hanem majmocskákat rajzolunk (a lengyel, szlovén és német változatokban, magyarul pedig kukacokat). Ugyanez a helyzet azokban a nyelvekben, amelyekben a @ jel megnevezése például csiga (olasz „chiocciola”; katalán „caragol”; orosz „сьімак”, „смоўж”, „вітушка”; ukrán „равлик”, „слимачок”, illetve „вухо” és „песик”), ormány (dán, svéd „snabel-a”), kacs (görög „παπακι/papaki”), hering (szlovák és cseh „zavináč”, vagyis ’hagymával vagy apró ecetes uborkával töltött sós heringfilé-tekercs’ – rollmops), rétestészta szelet, mint a mákos tekercs (beigli) vagy a rétes (a hivatalos akadémiai ajánlás ellenére, amely a @ jelet „כְּרוּחִית/kruchit/kruhit” szóval nevezné meg, az izraeliek a „שטרudel/shtrudel/shtrudel” szót részesítik előnyben). A cseh és a szlovák változatban, akár csak az izraeliben, legegyszerűbb nem portré, hanem csendélet formájában visszaadni: a széken rollmops, rétes vagy akár mákos rétes – a képen @, a művész alakja pedig egyéni ízlés szerint (például antropomorf számítógépként).

Dubinyin képeslapja azért is érdekes, mert szemantikája (csak egy adott nyelvben, jelen esetben az orosz nyelvben) önmagába zárt. Ez könnyen bizonyítható. Ha rákérdezünk, honnan származik a kutya ötlete, a válasz az lesz, hogy a @ elektronikus jel orosz elnevezésének (etimonjának)³ szó szerinti olvasatából, illetve maga az etimon vizualizációjából. Ha viszont arra kérdezünk, honnan ered a @ jel, két válasz lehetséges. Az első: ez a kutya jele (úgy olvasuk, mint kutya, vagyis a kukac homonimája).⁴ A második válasz a kép keretein

³ A @ jelre ugyanis az orosz а собака ('kiskutya') szót alkalmazza. [A ford.]

⁴ Az orosz eredetiben a собака (szobacska, 'kutya mint eb' becézve) és a собака (szobaka, 'kukac mint elektronikus jel') különböző jelentésű szavak hangzasegyezésének jatkát figyelhetjük meg.

kívülről adható, vagyis az elektronikus posta számítógépes jeleinek grafikus gyűjteményéből (ilyen graféma jelöli a címet kötő „hova/hol” adatot). Más szóval, a @ – az ábrázolás témája (tárgya), a kutyák pedig – a tárgy konceptusai. Nehéz megítélni, mennyire adekvát konceptusok. A lényeg azonban nem abban van, hogy a művész hogyan döntött. A kérdés jóval bonyolultabb, mivel a @ elektronikus jel megnevezései (nemcsak az oroszban) egyáltalán nem függnek össze az „(elektronikus) cím/posta/levelezés/böngészés” szemantikai mezejével.

Az ember a majomtól származik

Az orosz nyelv határain kívül a *Я в этом деле @ съел* (Ennek a dolognak a mestere vagyok, avagy A Szerviz) című (5.) kép vizuális szűzsége nem érthető és nem hat humorosan, ráadásul kizárólag azok számára mond valamit, akik látták a *Mátrix* című kultuszfilmet (s az annak alapján készült számtalan feldolgozást – képregényeket, animéket, számítógépes játékokat) (az USA-ban 1999. március 31-én mutatták be először; rendezői a Wachowski testvérek). A kép poénját az Internet-szolgáltató szerelőjének szerszámkészlete és a „Я в этом деле @ съел” válasz jelenti, amelyet nemcsak látnunk kell, hanem oroszul el is kell olvasnunk, azaz a @ jelet mint „kutyát” verbalizálnunk kell. Ez nem lehetséges más, a @ jelet más-képpen nevező nyelveken, sőt még ott sem, ahol a @ úgymond „ehető” dolgot jelöl – például „chiocciola”, „caracol”, „caragol”, „zavináč”, „shtrudel” vagy „kanelbulle”. A „Я в этом деле собаку съел” orosz frazeologizmus szemantikai ekvivalensét természetesen megtalálhatjuk a *'bosszú tapasztalatom alapján ismerem a dolog csínját-bínját'* jelentésben, ez azonban véletlenül sem kapcsolódik a @ jelhez (lengyelül, például, azt mondják: „(wszystkie) zęby na tym zjadłem”, szó szerint: *'minden fogamat megettem ezen'*, bolgárul: „Аз в тази работа съм врял и кипял”, *'Ebben a dologban főttem és forrtam'*, magyarul: *'Ebben nagymester vagyok / A kisujjamban van a dolog'*, vagy olaszul: „Mangiare la foglia”, *'Megenni a lapot'*, vagyis megérteni, hol van a kutya elásva, megérteni a dolog lényegét, tisztán látni, kiismereni magát az ügyben). A dolog lényegét ezek egyáltalán nem világítják meg.

A *Człowiek pochodzi od małpy* (*'Az ember a majomtól származik'*) címet viselő lengyel kép (3. kép) szűzsége és megoldása a széles körben elterjedt evolúciós ábrázolásokra vezethető vissza: néhány (jelen esetben – négy) alak a kiegyenesedés sorrendjében – a majom hajlott (négy lábon álló) sziluettjétől az ember lépdelő alakjáig (olykor ismét görnyedten, de már az asztalnál, a számítógép előtt). A majmot itt a @ szimbolizálja, amely a következő stádiumokban fokozatosan szétnyílik és kiegyenesedik (hol mintha lába, hol keze és feje lenne), és a sor a büszkén lépdelő ember alakjával zárul.

Azokban a nyelvekben, amelyekben a @ jel nem kapcsolódik a *'majom'* jelentéshez, a kép még vizuális szinten is értelmetlen marad. A *Człowiek pochodzi od małpy* felirat lefordítása (*'Az ember a majomtól származik'*), ahelyett, hogy segítene, csak további fejtörést okoz. Jegyezzük meg: az amerikai lengyelek helyi zsargon-

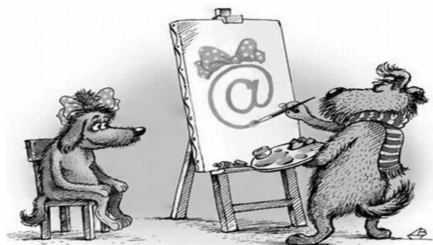
jukban a jelet nem „*маїпа*” (majom)-nak nevezik, hanem „*котек, огон*” (cica, fark)-nak. Itt még a vizuális sor helyettesítésére sincs lehetőség (ahogy *A művész alkotás közben* kép esetében a kutyákat felcserélhettük antropomorf csigákkal vagy kukacokkal). A problémát az jelenti, hogy ez a vizuális rend (a képi szűzsé) „az ember a majomtól származik” feloldhatatlan, minden nyelven kötelező érvényű verbalizációjával függ össze, miközben a @ jel megnevezései metaforikusak, variálhatók és nyelvenként változnak (nem azonosképpen vizualizálhatók).

„Hadd nézzem, ha kukacos, nem veszem meg!”

Ismételten hangsúlyozzuk, hogy a „kutyá”, „majom/маїмунчик/маїпа, afna”, „csiga/равлик/смоўж/chiocciola, caragol”, „червяк/kukac”, „rétes/strudel” stb. szemantikája sem a név (megnevezés), sem a vizualizáció szintjén nem aktív. Ezek potenciális jelentéstartalma egyáltalán nem íródik be a @ jel szemantikájába. Aktivizálni sem érdemes, mivel az elektronikus posta „*kutyás/majmos/csigás*”, vagyis lassú, esetleg *kukacos postaként* való konceptualizációjához vezetne. Leginkább transzparensen ezt a @ jelnek azok az ábrázolásai képviselik, amelyekben ördögszarvakkal ruházzák fel (7. kép), vagy Jevgenyij Kran (1960) rajza (4. kép), amelyen egy @-pecsétes borítékhoz láncolt kutya látható. De ezek nem az elektronikus posta mint olyan konceptusai, nem az elektronikus posta lényegét tárják fel vagy szemantizálják, csak a negatívumait jelenítik meg. A szarvakkal ellátott @ jelet inkább vizuálisan kell befogadni; olvasni vagy megnevezni nem lehet, legfeljebb csak a szarvacskákat mint a csalásra figyelmeztető jeleket. Krannál épp ellenkezőleg, a *kutya* megnevezés asszociatív potenciálja aktivizálódik. Ezek ugyanakkor egy másik, az elektronikus kapcsolathoz képest külső sor (rend) asszociációi. (Nem véletlen, hogy az egyik internetező azt írta a kép alá, mintha már elterjedt aforizma lenne: „A bejövő levelek szervere az a hely, ahova minden kutyát beengednek.”) Kran másik képe egy számítógép-vásárlás jelenetét ábrázolja – a vásárló (aki feltehetően mindenfélét hallott már a számítógépes vírusokról) egy gombász, karján kosárral, kezében késsel, azt mondja: „Hadd nézzem, ha kukacos, nem veszem meg!” (6. kép). Eredeti orosz kontextusában ez a kép úgy értelmezhető, hogy az elektronika elterjedtségét szimbolizálja (annyi a számítógép, mint eső után a gomba, az emberek túlzásba viszik vásárlásukat), de vírusellenes pamfletként és egyidejűleg a számítógépes vírusok tévhiteire adott ironikus válaszként is interpretálható (mintha nemcsak a hálózati munka során jutnának be a programba, hanem már a hardverek is eleve fertőzöttek lennének). A magyarban viszont a @ jelet „kukac”-nak nevezik, a kép az elektronikus posta veszélyeivel asszociálódik, ami szintén nem az elektronikus postát mint olyat, hanem a vele (vagy bármilyen másféle postával) való visszaélést konceptualizálja. Azonban a magyarban más olvasata is lehet: „Nem veszem meg, ha kukacos” – azaz: ha van rajta e-mail alkalmazás.

Molnár Angelika fordítása

ILLUSZTRÁCIÓK



1. A művész alkotás közben
(szerző: Valentyin Dubinyin)



2. A művész alkotás közben (szerző: Valentyin Dubinyin) Részlet; keretezés és retusálás – J. F.



3. Człowiek pochodzi od majpy
(Az ember a majomtól származik)
(interaktywnie.com)



4. Komment: „A bejövő levelek szervere az a hely, ahova minden kutyát beengednek”
(alkotó: Jevgenij Kran) (carn.Kulichki.ru)



5. Я в этом деле @ съел (Ennek a dolognak a mestere vagyok, avagy A Szerviz)
(alkotó: Szergej Kokarev)
(caricatura.ru, 2005. március 4.)



6. A gombász számítógépet vásárol (alkotó: Jevgenij Kran) (cartoon.Kulichki.ru)



7. Bad Mail (Rossz levél)

Epikus cselekvés – lírai újraírás
Pilinszky-versek Dosztojevszkij-idézéseiről

„A regényműfajban [...] maga a cselekvés válik jellé, egyszerre töltve be a jelölő és a jelölt funkcióját. [...]. Érzékelni annyit tesz – felfogni és elsajátítani. Az elsajátítás folyamatában a dolog általunk meglátott és megfigyelt aspektusa látvánnyá, a szemlélődő én mentális »képévé«, »szubjektív dologgá« lényegül át” (KOVÁCS 2010, 124). Hogy e cselekvés feloldja – vagy előzi – a jelölő és a jelölt metafizikai megkülönböztetését, s ezzel együtt eseményeik a befogadásban immateriális látvánnyá elsajátítások révén lesznek érzékelhetők, az hermeneutikai belátásnak is nevezhető. A jelölés talányos működésének, azaz bármilyen szemiotikának – jel és jelölt viszonyának – a lehetősége vagy lehetetlensége tudvalevőleg az európai kultúra egyik alapkérdése. A jelnek valamilyen eredendő jelentésre vonatkoztatását – valamint e művelet reflektálását – a 19–20. századi bölcelet egyre inkább metafizikai gesztusnak, közismert ellentmondásokat tartalmazó nyelvfelfogásnak, egy önkényesen kialakított metapozíció tévedésének tartja. Az újkori ember önértelmezése sok tekintetben ennek a nyelvi önkénynek (vélt hatalmának és bekövetkező vereségének) a sorokban is kifejeződő következménye. S e pusztán felvillantott problematikából kiindulva is belátható, Dosztojevszkij művészte elvárja „az élet és az értelem, pontosabban az értelem léte (a diszkurzus) és a lét értelme (az öneszmélés) közötti közvetítések átfogó interpretációját” (KOVÁCS 2010, 102).¹ E felismerés pedig túlmutat azon a nyelvhasználaton, mely merőben jelölő struktúrának – a jelentéseket birtokló és jelölésük szabályaival rendelkező alakzatnak – hajlamos felfogni önmagát, hogy erre ideológiát gyártva ítélkezzen emberről és világról. Azon nyelvi gyakorlat pedig, mely ezt a felismerést megkerülhetetlen tapasztalattá teszi, s a modern médiumok térhódítása mellett, sőt azokat is kiaknázva megőrzi, kétségtelenül a beszéd. A már-már „elvesztett” beszédhang felcsendülését várja a költészettől a „csak jel vagyunk” fenyegető veszteségével szembenéző romantikus irodalom is, miként a Hölderlin lírájával foglalkozó

¹ Pilinszkyról is elmondható, „olyan versnyelvet kívánt létrehozni, amely primér megértésmódként, mintegy a léttapasztalat artikulációjaként működik” (SZITÁR 2006, 311). A jelenlétet az ikonicitással hozza kapcsolatba NÉMETH 2006, 362.

20. századi filozófia kérdése: „Mikor válnak a szavak / újra szóvá? [...] / Amikor a szók, távoli adományok, / mondanak – nem jelöléssel jelentenek...”² S ha az irodalom – miként a nyelv – mondás, akkor természetesen diszkurzivitásában kerülhet új megvilágításba az említett szemiotikai dilemma, annak minden antropológiai vonzata: a szeretet és a hatalom, a bűn és a bűnhődés, a szabadság és a törvény, az individualitás és a rendeltetés. Azon koncepció, miszerint az írás, annak különösképp a dosztojevszkiji poétikában megnyilvánuló közvetítő közege maga is valamiképp beszédszerű – a szó jelenvalóságát megalkotni képes – megnyilvánulás, Bahtyin nevéhez köthető revelációja a kutatásnak. Tudománytörténetileg ehhez csatlakozik az újabb reveláció, az írás utólagosságának mediológiai-hermeneutikai távlaton is elhelyezhető felismerése: „az írás itt azon probléma megalkotására alkalmas diszkurzust igyekszik alkotni, amely a cselekvést nem az emlékezés, az önéletrajz tényeként, hanem az alanyi jelenlét megnyilvánulásaként – történetileg a beszélő jelenéhez vezető utólagosságában tárja fel, válaszképpen a jelenvalóság mikéntjére, azaz önértelmezését mozdítva elő” (KOVÁCS 2010, 145).

Az írás tehát diszkurzivitásként képes funkcionálni például olyképp, hogy benne az elmúlt a beszélő jelenének utólagosságában tárul fel, az „alanyi jelenlét” megtörténését és érzékelését téve lehetővé.³ Ebben az elgondolásban az írásművészet – diszkurzíva – jelenlét aspektusai domborodnak ki, túl jelölő és jelölt elvont osztottságán. A cselekvéssel megalkotott-kifejezett értelem ezért nevezhető performatívként születőnek: a szavak így „mondanak” valamit, ahelyett, hogy „jelöléssel jelentenének”. Az írás pedig a mindenkori olvasás tettében performálódhat beszéddé – a befogadásban, mely meghallja és aktualizálja a beszélő jelenlétének kimondását. Hogy ezt az olvasásmódot mennyire ösztönzi Dosztojevszkij poétikája, az hatástörténetében, annak intertextualizáló formájában is megmutatkozik. Olyan műalkotásokban, melyek nagymértékben hagyatkoznak az általa különös erővel alkalmazott eljárásokra, sőt mintegy kielezik beszédének említett performatív – az olvasót ebben is „társalkotónak” tekintő – karakterét, hatványozván jelenléteremtő nyelvi energiáit.

Pilinszky János vonzalma Dosztojevszkij világa iránt közismert,⁴ noha kevésbé kifejtett, hogy e kapcsolódás a jelenlétfogalom és annak fenti interpretálása men-

² „Wann werden Wörter / wieder Wort? [...] Wenn die Worte, ferne Spende, / sagen – / nicht bedeuten durch bezeichnen...” (HEIDEGGER 1995, 222).

³ A látható és a hallható nyelvet az *Apokrif* című vers tematizálja is, ezért értelmezhető úgy, mint „a szó révén a levegő terébe hatolás, az írás révén pedig az anyagszerű rögzítés, a leírt vers létrehozása” (SZITÁR 2006, 344). Horváth Kornélia állapítja meg, hogy „számolnunk kell a beszéd és az írás, az elvileg beszédbeli megszólalásként felfogható lírai megszólalás és az írott szöveg között lezajló transzfiguratív mechanizmussal” (HORVÁTH 2009, 144).

⁴ Pilinszky Dosztojevszkij-olvasatához lásd TVERDOTA 1997, VALACZKA 2003, SZÁVAI 2003.

tén tűnik elő a leghatározottabban. „Jelen akartunk lenni minden áron, s legfőképpen épp jelenlétünket semmisítettük meg.” – olvassuk a teremítő képzeletről szóló nevezetes esszében (*A „teremítő képzelet” sorsa korunkban*, PILINSZKY 1976, 108). S a jelenlét újraalkotása nem véletlenül mutatja oly gyakran az orális megnyilatkozás jegyeit. A felütés (mondatkezdő) kötőszók (mert, és, ezért) például szintén olyan szövegvilág létrehozását célozzák, melyben a tettek és a szavak nem választhatók szét egymástól (vö. KURTÁN 1997). Pilinszky lírája olykor éppen magával az írásaktussal kísérel meg túllépni a szavak merőben grammatikai működtetésén, s lehetségesnek, sőt szükségesnek tartja a parole szintű nyelv, a beszédhang (és persze a csönd) valamilyen papírra vetését. E lejegyzésmód megtöri a langue szerkezetét, pontosabban annak töréseire figyel, s képes lesz arra, hogy „szószólója” legyen a beszédnek, az egyedi-eseményszerű, cselekvőn jelentésem mozzanatoknak.⁵ A befejezett jelentések birtoklásának elhárítása-tagadása, egy értelem akár abszurd hiányának tapasztalata mint a tördeléssel előhívott diszkurzivitás nyoma is „megszólalhat” a költeményekben. A *Vesztőhely télen* soraiban például a papírlap jobb szélére nyomtatott „Nem tudom.” hiányos mondat válaszol a bal oldalon fölített kérdésekre („Kik fölvezetnek? [...] Kik fölvezetik? [...] Vágóhíd vagy vesztőhely?”⁶ stb.). A kérdések írásaktusát térközzel nyomatékossító szemlélet tagadja az előzetességükből levezetett, asszertív válaszlehetőségeket.

A jelenlétnek mint beszéd és cselekvés kölcsönösségében, a nyelv performativitásában megtörténő jelentésem eseménynek a kiolvasása és tovább írása lehet tehát az adott Pilinszky-versek legszembetűnőbbben Dosztojevszkijhez kötődő poétikai vonása. Az *In memoriam F. M. Dosztojevszkij* című költeményben elhangzó parancsszavak (illokutív beszédaktusok) értelme például a végrehajtásukkal (színre vitelükkel) együtt tűnik elő, vagyis a mondások jelentése nem más, mint a nekik ott és akkor engedelmeskedő (az írásban zárójeles) mozdulat. „Hajoljon le. (Földig hajol.) / Álljon föl. (Fölemelkedik.) / Vegye le az ingét, gatyáját. / (Mindkettőt leveszi.) / Nézzem szembe. / (Elfordúl. Szembenéz.) / Öltözzön föl. / (Föltözik.)” A megszólítást a testi válasz teszi dialógussá, a nyelv és a test összjátéka pedig mindkettőt a szó és a látvány figurálásával jelentésemessé. A szavak ezen testi performálásával pedig a „helyszínen” (a szituációban) megszűnik, pontosabban ki sem bontakozik a különbségtétel cselekvés és informativitás között. A cselekvés nem utal egy üzenetre, hanem maga lesz az üzenet. A vers szövegelőzménye föltehetően *A Karamazov testvérek* egyik, Dmitrij kihallgatását tartalmazó epizódja (vö. KUKLAY 1987, 63; SZÁVAI 2003, 203; HANKOVSKY 2005). A kihallgatás rítusa, a fegyenclet közelsége idézi elő Dmitrijnél azt a bűntudatot, mely nem egy előzetes, „öntudatos” individuumnak merőben erkölcsi

⁵ Ezért az inskripció „nem állítható szembe a nyelv akusztikai hangzásával: ellenkezőleg, az írásképi rögzítettség itt [az *Apokrif*-ben] a hangzás textuális beírtságát konstatálja és rögzíti.” (HORVÁTH 2009, 163.)

⁶ A versidézetek forrása: PILINSZKY 1976.

vagy jogi megfontolásából adódó érzete, hanem az eredendő emberi bűnösség átélése és a személyes felelősségnek a bűnössel közösséget vállaló elismerése – ahogy arról sok szó esett már a Dosztojevskij-szakirodalomban.⁷ S ahogy Pilinszky-nél egy másik – szintén a *Végkifejlet*-ben olvasható – versben, valószínűleg ugyanezen regényrészletre utalva enigmatikusan kifejeződik: „Megtörtént, holott nem követtem el, / és nem történt meg, holott elkövettem.” (*Merénylet*)

Hogy a cselekvésként artikulálódó jelentés a leírt beszéd utólagosságában férhető hozzá, az a két Sztavrogin-versben a megnyilatkozás manifesztált alapfeltételévé válik. A *Sztavrogin elköszön* az unalom motívumával indul. Itt sem mellőzhető a heideggeri értelmezés, miszerint a „mély” unalom bármikor és bárhol rátörhet az emberre, közömbössé teszi mindennel és mindenkivel szemben. Míg a szorongás a semmivel, az unalom a kihasználatlan lehetőségekkel szembesíti alanyát. De megbénítja a cselekvést, mivel az unatkozó, bár képes lenne a tetre, mégsem vállalkozik rá (lásd SCHWENDTNER 1999). Eközben szabadságával szembesül, mely csakis az ittlét önfelszabadításában létezik. Ez a felszabadulása azonban csak akkor történhet meg, ha az ittlét elhatározza magát önmagára (vö. HEIDEGGER 1983, 223). Sztavrogin „unalma” nem az önmagára elhatározás (egy nyitott jövőbevetülés), hanem az önmagát birtoklás és az elkülönülő szembenállás hangoltsága marad. Tetteinek velejárója egy bizonyos tetszelgő tudatosság, metahelyzet, reflexivitás, melyhez mindig ragaszkodik, s melyet a regényben többször is büszkén emleget. Ezért sem véletlen, hogy Pilinszky versében Sztavrogin unatkozás közben éppen a cselekvésről beszél, s valaminek az elkövetésétől óvja meg nem nevezett hallgatóit. De mivel alakjának intertextuális idézése maga is beszéd tett, egy cselekvőn olvasó újraírás kötődése, Sztavrogin, bár az *Ördögök* című regényből vétetik, nem a regény világából szólal meg. Nem szereplíráról van szó, ehelyett a versben – idézőjelek között – beszélő hang a verssel mint újraírással közvetített, ily módon dinamikusan átértelmezett szólammá alakul. Vagyis a szereplő átalakul, mást mond ahhoz képest, mint ami regénybeli lényéből következne: annyiban mást, amennyiben *cselekvő olvasata* – versbeli hangjának megteremtése – őt magát is figurálja. E másítás feltűnő mozzanata a rózsamotívum (a keresztény emblematikában Krisztus sebeinek jelölője), mely nem fordul elő az *Ördögök*-ben.⁸ Sztavrogin tehát valaminek az elkövetésétől óv, s ehhez a rózsára figyelmeztet – saját démoni lényé szemantikai ellenpólusára. Az unalom „lágymeleg” állapota úgy beszél, mintha önnön sorsára akarná figyelmeztetni hallgatóit, akik viszont a *Sztavrogin visszatér* állítása szerint „elkövették, amit nem szabad”. Magányuk és üldözöttségük metaforikus képe előbb a lepkegyűjtő lesz, majd különös fordulattal maga a lepkegyűjtemény. „Üveg alatt, tűhegyre szúrva / ragyog, ragyog

⁷ Pilinszky lírája felől tekintve szól erről többek között SCHEIN 1998, 204; TOLCSVAI 2002, 161; SZÁVAI 2005.

⁸ A felidézett Sztavrogin-figura és az *Ördögök* kapcsolatáról, valamint a rózsamotívumról lásd SCHEIN 1996.

a lepketábor. / Önök ragyognak, uraim.” E metaforában az elkövető azzá lesz, amivé áldozata válhat az ő tette nyomán. Ugyanakkor e következmény Sztavrogint is kimozdítja unalmából, s egy másik hangoltságba, a félelembe taszítja a zárósorban: „Félek. Kérem a köpenyem.” Az unalomtól a félelemig tart tehát Sztavrogin lírai-figuratív olvasása és újraírása.

Fontos, hogy az unalom félelembe és nem szorongásba torkollik. A szorongás, a félelemmel ellentétben, nemcsak valamitől, hanem valamiért is létezik, ezért „a jelenvalólétben a legsajátabb lenni-tudáshoz *viszonyuló létet*, vagyis az önmagát-választás és -megragadás szabadságára való szabad létet nyilvánítja meg. [...] Amiért a szorongás szorong, azonosnak bizonyul azzal, amitől szorong, a világban-benne-léttel”. A szorongás „visszarántja” az embert az unalom nem autentikus közönyéből, a hanyatlásból, míg a félelem pusztán őt magát félti. „A félelem a »világ«-ra hanyatlott, nem-tulajdonképpeni és önmaga elől elrejtett szorongás” (HEIDEGGER 1989, 343–345). De hogy a félelem ilyen álcázásként lehessen felfogható, az csak a szorongás diszponáltságából érzékelhető. Sztavrogin félelmét ezért a szorongás olvassa ki és írja le Pilinszkynél, melyet a lepke-metafora fordulata – egy kibeszélt retorikai jelentés – árul el. Sztavrogin „ördögi” lényé pedig az unalom bizonytalan nyitottságából a félelem hanyatlásába érkezik, a figura olyan perforálása nyomán, mely újra csak a dosztojevszkiji prózanyelv cselekvéspoétikáját folytatja.

Az összehasonlító vizsgálódás ritkán tér ki eltérő műfajú szövegekre. Ezúttal az idézés poétikája maga tette szükségessé a beszédként értett irodalmiság bizonyos – műfajokon túllépő – vonásainak említését. Erősítve a belátást, miszerint a magyar olvasó Dosztojevszkij szövegeinek több nagyhatású elemét – befogadástörténetileg immár megkerülhetetlenül – Pilinszky János lírájának „közreműködése” szerint értelmezheti a saját nyelve horizontján. Különösen, ha figyelembe vesszük, hogy az intertextuális műveletek mindig is közvetítő funkciót töltenek be a megidézett hagyomány sajátos újraformálásával.⁹ Ennek a folyamatnak a további alakulása figyelhető meg a szövegek előadásának, jelenlétének zenei megkomponálásában is, így Kurtág György Pilinszky-ciklusának egyikében, az *In memoriam F. M. Dosztojevszkij* című, énekhangra és kamaraegyüttesre írt dalban. E szerzemény szintén egy olyan hangot tesz jelen lévő hallhatóvá, mely csatlakozik a Dosztojevszkij-epika és a Pilinszky-vers diszkurzív tapasztalatához.

⁹ E közvetítésről lásd KROÓ 2011.

Bibliográfia

- HANKOVSKY Tamás (2005), Az alázat etikája és esztétikája. Pilinszky János In memoriam F. M. Dosztojevszkij, *Tiszatáj*, 2005/12, 1–15.
- HEIDEGGER, Martin (1983), *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, Hrsg. Friedrich-Wilhelm von HERRMANN, Frankfurt am Main, Klostermann.
- HEIDEGGER, Martin (1989), *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály és mások, Budapest, Gondolat.
- HEIDEGGER, Martin (1995), *Sprache in Dichtungen. Aus der Erfahrung des Denkens*, Budapest, Societas Philosophica Classica.
- HORVÁTH Kornélia (2009), *Az én költői alakváltozatai: versbeszéd és textualitás. József Attila, Rimay János, Pilinszky János*, in *Irodalom, retorika, poétika*, Budapest, EditioPrinceps, 137–165.
- KOVÁCS Árpád (2010), *Prózamű és elbeszélés. Regénypoétikai írások*, Budapest, Argumentum (Diskurzívák, 12).
- KROÓ Katalin (2011), *Irodalmi szövegfolytatosság. A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevszkij alkotásaiban*, Budapest, akadémiai doktori értekezés.
- KUKLAY Antal (1987), *A kráter peremén. Gondolatok és szemelvények Pilinszky János verseihez*, Sárospatak, Római Katolikus Egyházi Gyűjtemény.
- KURTÁN Tünde (1997), *A meghasadt tér melankóliája. Az igekötők szerepe Pilinszky János költészetében*, in „Merre, hogyan?” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, Budapest, PIM, 203–216.
- NÉMETH Regina (2006), *Az ikon, Pilinszky emberképének egy metaforája*, in *Vers, ritmus, szubjektum*, szerk. HORVÁTH Kornélia, SZITÁR Katalin, Budapest, Kijárat, 355–376.
- PILINSZKY János (1976), *Kráter*, Budapest, Szépirodalmi.
- SCHEIN Gábor (1996), A csend poétikája Pilinszky János költészetében, *Jelenkor*, 1996/4, 56–73.
- SCHEIN Gábor (1998), *Poétikai kísérlet az Újbold költészetében*, Budapest, Universitas.
- SCHWENDTNER Tibor (1999), A filozófia és a mély unalom. A metafizika kezdetének problémája Heidegger 1929/30-as előadásában, *Magyar Filozófiai Szemle*, 1999/6, 801–826.
- SZÁVAI Dorottya (2003), A fiúság ikonjai. A Karamazov testvérek tékozlóiról és Pilinszky tékozló-parafrazisairól, *Vigilia*, 2003/3, 200–210.
- SZÁVAI Dorottya (2005), *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és karkai szöveggyomáryáról*, Budapest, Akadémiai.
- SZITÁR Katalin (2006), *A rejtőző megmutatkozása. Pilinszky János: Apokrif*, in *Vers, ritmus, szubjektum*, szerk. HORVÁTH Kornélia, SZITÁR Katalin, Budapest, Kijárat, 300–354.
- TOLCSVAI NAGY Gábor (2002), *Pilinszky János*, Pozsony, Kalligram, 2002.
- TVERDOTA György (1997), *Pilinszky és Dosztojevszkij*, in „Merre, hogyan?” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, Budapest, PIM, 96–103.
- VALACZKA András (2003), Jellé vált sorsok Dosztojevszkij és Pilinszky műveiben, *Magyar Napló*, 2003/2, 50–53.

Az irodalmi képregény

MARTIN SCHÜWER

Elbeszélés a képregényben

Egy plurimedialis elbeszéléselemélet építőkövei II.¹

4. Kettős időbeliség: Időábrázolás a képregényben



5. ábra

¹ A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Martin SCHÜWER, *Erzählen in Comics: Bausteine einer plurimedialen Erzähltheorie*, in Vera NÜNNING–Ansgar NÜNNING (Hgg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2002, 185–207. A tanulmány első részét lapunk előző számában közzeltük (*Filológiai Közöny*, 2014/2, 226–244).

A szekvencia és a tabuláris struktúra közötti feszültség és kölcsönhatás [...] a képregény egyik alapvető mechanizmusát jelenti. Miközben a szekvencia recepciója lineárisan, *panelről panelre* halad, addig a tabuláris összstruktúrát szimultán módon, tömörszerű egységként érzékeljük. Így egy képregényoldal recepciója az idő tekintetében kettős struktúrát mutat. Ez a képregény-specifikus kettős struktúra izgalmas lehetőségeket rejt magában az elbeszél világban uralkodó időstruktúrák innovatív ábrázolása szempontjából. A cselekmény a szekvenciában bontakozik ki, itt az idő nagyjából lineárisan folyik (ami értelemszerűen nem feltétlenül jelent egyben kronologikus egymásutániségot is, mivel az előre- vagy a visszatekintés a képregényre éppen annyira jellemző, mint a hagyományos irodalomra vagy a filmre). Ezzel szemben a tabuláris dimenzió egy stabil, átfogó struktúrát képez, amelybe a szekvencia belehelyeződik. Ezáltal a képregények egy nagyon is direkt lehetőséggel rendelkeznek, hogy valami olyasmit hozzanak létre, amit Deleuze „idő-képnek” (1997, 60 skk.) nevezett el: „[M]inden, ami változik, az időben található, csupán maga az idő nem változik. Ő maga csak egy másik időben tudna változni, és így tovább, egészen a végtelenségig.” (31.) A kísérleti képregényekben a tabuláris struktúra potenciálját több céllal és többféle formában alkalmazzák, ami a metafikcionális játékot² éppúgy érinti, mint egy mágikus világkép³ megrajzolását. Ez az alkalmazás azzal a céllal történik, hogy az idézett értelemben vett időt mint átfogó struktúrát megmutassák, amely a fejlődés, az átalakulás feltétele, viszont ami önmagában ugyanúgy változatlan, mint maga a tabuláris struktúra.

A belga képregényalkotó és elméleti szakember, Benoît Peeters (1991, 1993) érdeme, hogy a szekvencia és a tabuláris összstruktúra közötti komplex hatásmechanizmust szintetizálta. Az alábbi megállapítások az ő eredményein alapulnak, viszont néhány változtatást is bevezetnek ott, ahol erre szükség mutatkozik. Két kérdés segítségével több lehetőség is felvázolható arra, hogyan hat egymásra a szekvencia és a tabuláris struktúra: Mi határozza meg a képregényoldal nyomdai elrendezését (layout), a szekvenciát és a tabuláris struktúrát?⁴

² Például McCay képregényklasszikusában, a *Little Nemó*-ban (2000 [1905–1914]).

³ Vö. Moore–Williams III, *Promethea* (folytatásos sorozat, 1999 óta).

⁴ Peeters kissé másképpen fogalmazza meg a kérdést: Mi határozza meg a nyomdai elrendezést, az úgynevezett *récit*-t, azaz a nála lineárisként felfogott narratív struktúrát, továbbá a tabuláris összstruktúrát? Itt a *récit* a recepció folyamat egy meglehetősen előrehaladott produktuma (RIMMON-KENAN [1983, 3] szerint a kronológia és a fokalizáció kérdései ezen a szinten vizsgálandók), miközben a tabuláris dimenzió a képregényoldal egy ennél elementárisabb adottsága. Ezért ez utóbbi inkább összevethető a lineáris szekvenciával, amely szintén egy közvetlenül adott tényezője a képregényoldalnak. Peeters felfogásának ez az átalakítása tartalmi kérdésekre is hatással van: a tabuláris struktúra és a narratív diskurzus nem eleve adott ellentétpárként szerepel; a továbbiakban még nyilvánvalóbbá fog válni, hogy a tabuláris dimenzió a cselekményábrázolást is segítheti (ami egy olyan aspektus, amelyet Peeters egyáltalán nem vesz figyelembe).

És: Van-e kölcsönhatás a cselekmény és a nyomdai elrendezés között, vagy a kettő nagymértékben független egymástól?⁵

Ha a szekvencia a domináns a layouttal szemben, és ha a cselekmény a layouttal összhangban van, akkor egy „retorikai layout-megformálásról” (PEETERS 1991, 42 skk.; kiemelés M. S.) beszélhetünk. A *frame*-ek, a *panel*/keretek formátuma arra irányul, hogy a cselekmény hatáselemeit kidomborítsák. A *frame*-eket gyakran egy bizonyos mozgásirányhoz igazítják, például amikor egy magas, vékony *frame* egy mély zuhanás, egy széles, lapos keret pedig egy lövés ábrázolását szolgálja. Ennél bonyolultabb példa lehetne az egyre szűkebbé váló keretek egy olyan sorozata, amely például a figura egyre szorultabb állapotát szimbolizálja. A *mainstream*-képregényben, amely eleve cselekményközpontú, ugyancsak a cselekményorientált retorikai layout-forma a domináns.

Egy másik, ezzel a formával rokon (de Peeters által nem említett) ábrázolási technikát „strukturáló formának” nevezhetünk. Mind a *frame*-ek formátumának, mind azok oldalon való elrendezésének köszönhetően a *panelek* csoportként fejthetők ki hatásukat, és így a cselekményt is rövidebb szekvenciákba tagolhatják.

A szekvencia dominanciáját mutató layout egy másik formája, amikor a *panel* mérete nem változik. Peeters (1991, 37 skk.; kiemelés az eredetiben) „konvencionális megformálásról” beszél, mivel a *panel* mérete egy valamikor lefektetett konvenciót követ, és azt nem retorikai hatásmechanizmusok irányítják. Mégis érdemes itt a funkcionális két eltérő formáját megkülönböztetni. Egyrészt a konvencionális megformálás azt eredményezheti, hogy a tabuláris struktúra egyhangúvá válik, és a lineáris cselekményvezetés mögött teljesen háttérbe szorul és semlegessé válik. Másrészt előfordulhat, hogy – főleg változatlan térábrázolás esetében – egyenesen túlzottan merev hatást kelt, mivel azt látjuk, hogy megközelítőleg ugyanaz a *panel* ismétlődik folyamatosan, változatlan formátummal és térszerkezettel. Emiatt a befogadó figyelme a *panelek* között esetlegesen fennálló minimális eltérésekre koncentrálódik, ugyanakkor az oldal megformálásának (és ezzel párhuzamosan gyakran maga az ábrázolt szituáció) merevsége kerül előtérbe. A tabuláris dimenzió bizonyos mértékig szintén előtérbe kerül.

Jóval egyértelműbbek a viszonyok a „*dékoratív megformálás*” (PEETERS 1991, 40 skk.; kiemelés az eredetiben) esetében. A cselekmény és a nyomdai elrendezés nagymértékben független egymástól, ennek ellenére a layout itt is képlekeny, viszont az nem a retorikai követelmények függvénye, hanem kialakítását a tabuláris összstruktúra tetszetős (gyakran például szimmetrikus) elrendezésé-

⁵ Ismét ésszerűnek tűnik, hogy Peeters terminológiájába beavatkozzunk. Ő itt is a *taulair* és a *récit* fogalmakat használja. Tehát Peeters egyrészt a dominancia kérdését, másrészt a két komponens közötti interdependencia kérdését osztályozási kritériumként használja. Viszont szükséges e ponton egy kisebb hangsúlyváltás. A szekvenciális és a tabuláris struktúra közötti dominanciaviszonyokra irányuló kérdés a képregényoldal formális szerkezetét érinti, miközben a cselekmény és a layout közötti összefüggés vizsgálatának témája a forma és a tartalom kapcsolatára vonatkozik, miközben a layout mind a szekvenciát, mind a tabuláris struktúrát átfogja.

nek elve határozza meg. Az egyes *frame*-ek formátumai ennek az összkoncepciónak rendelődnek alá. A „dekoratív” kifejezés kapcsán hiba lenne azt gondolni, hogy ez esetben a tabuláris dimenzióknak kizárólag díszítő funkciót szánna a rajzoló. Már az a tény, hogy a tabularitás előtérbe kerül, több következménnyel is jár, mivel az időábrázolás képregényre jellemző szimultán jellegét emeli ki. Ezáltal az is hangsúlyossá válik, hogy a cselekmény egy fölé rendelt struktúra keretei között játszódik le. Emiatt ez a fajta ábrázolásmód különösen olyan fikatív világok megjelenítésére alkalmas, amelyekben az eleve elrendelés atmoszférája uralkodik (például mitikus világok vagy olyan világok esetében, ahol titkos összeesküvések uralják a cselekményt).

Végül létezik a nyomdai elrendezésnek egy olyan formája is, amelyben a tabuláris dimenzió a domináns, ugyanakkor szoros kapcsolatban van a cselekménnyel is. Ezúttal is két funkció különíthető el. Egyrészt ebben az esetben a tabuláris struktúra olyan hangsúlyokat közvetíthet, amelyek a cselekményt nyomatékosítják. Erre lehet példa egy olyan oldalszerkezet, amelyben a *panelek* egy összetört ablaküveg cserépdarabkáinak mintájára vannak megrajzolva, és ily módon például a főszereplő szétéso tudatállapotát szimbolizálják. Ebben az esetben a tabuláris dimenzió uralja ugyan a layoutot, ugyanakkor maga is meghatározott, mégpedig a cselekmény által.⁶ A kísérletező képregényekben létezik még az a rendkívül érdekes eset is, amikor a cselekményt a tabuláris struktúra motiválja, tehát amikor a cselekményt a tabuláris dimenzióhoz igazítják. Peeters az oldalszerkesztés ilyen cselekménygeneráló funkcionálisát „*produktív megformázásnak*” (PEETERS 1991, 44 skk.; kiemelés az eredetiben) nevezi. Ő említi példaként Windsor McCay *Little Nemo* című álmotörténeteinek azt a két oldalát, amelyeknek teljesen azonos a nyomdai elrendezése: egy lefelé haladva egyre hosszabbodó *panelekből* álló sor, amelyet (szükségszerűen) egy egyre rövidülő *panelekből* álló sor követ. Az első oldalon az álmodó gyerek először egy olyan gombaerdőbe száll egyre alább, amelyben az egyre hosszabbodó *paneleknek* köszönhetően a gombok egyre jobban fölé magasodnak, majd a következő képsorban az egyre zsugorodó *paneleknek* megfelelően egyre inkább ráhajolnak, majd ráomlanak. Az ezt követő oldalon McCay megfordítja a sémát, és ezzel teljesen nyilvánvalóvá teszi a layout produktív szerepét: megtartja az előző oldal elrendezését, de Nemo ezúttal egyre hosszabbodó gólyalábakon halad, ahelyett, hogy alámerülne az erdő növekvő mélységébe. Az egyre jobban megnyúló *panelek* miatt egy egyre mélyülő szakadék tárul elénk, amelybe végül a főhős belezuhan, mivel az ismét összezsugorodó *panelek* összeroppantják a gólyalábakat. A két oldal egy és ugyanazon layout variációi, amelyhez a szerző mindkét esetben eltérő cselekményfolyamatokat igazít hozzá. Ugyanúgy, ahogy a Nemo felett terebélyesedő gombaerdőnek össze *kell* csuklania, ha bele akar férni az egyre szűkebbé váló *panelformátumba*, a követke-

⁶ Ezt az esetet, amelyben a nyomdai elrendezést ugyan a tabuláris dimenzió uralja, de az mégis megőrzi retorikai jellegét, Peeters nem különíti el, ami az általa választott elméleti kiindulópontnak tudható be.

ző epizódban a gólyalábaknak is ugyanúgy össze *kell* törniük, hogy kompatibilisek legyenek az adott kerettel. A produktív elrendezésnél bontakozik ki legerősebben a szimultán módon érzékelt összstruktúra hatása, mivel ebben az esetben ez határozza meg előzetesen a cselekmény alakulását.

A fejezet elején idézett példa azt mutatja, hogy a tabuláris dimenzió által dominált elrendezés produktív, valamint retorikai funkcionálizálása jól kiegészíti egymást. Jason Lutes *Berlin* című képregényében a főszereplők a náci hatalom felemelkedését élik át az 1920-as évek Berlinjében. Itt egy barnainges felvonulás szemtanúi lesznek. A képregényoldal tabuláris dimenziója retorikailag is hangsúlyozza a lobogó (áldatlan) központi helyét, amely körül a többi *panel* örvényszerűen helyezkedik el. A horogkeresztet Lutes ugyan kihagyta a rajzból (ez a hiány egyébként az egész képregényt átszövi), ám az jelen van mégis, a *panelek* térbeli elrendezésének köszönhetően (a hosszabban elnyúló *panelek* a horogkereszt egy-egy szárnyát adják ki). A nyomdai elrendezés ilyenfajta megformálásának produktív és kreatív aspektusa éppen ebben mutatkozik meg, mivel egy ennyire speciális ábrázolási és szerkesztési mód nem vezethető le meggyőzően a cselekményábrázolásból, amely ezúttal alárendelt szerepet játszik. Éppen ebben áll e részlet mondanivalója: 1929-ben a horogkereszt a berlini közélet rejtett, de mindent átható struktúrájává válik.

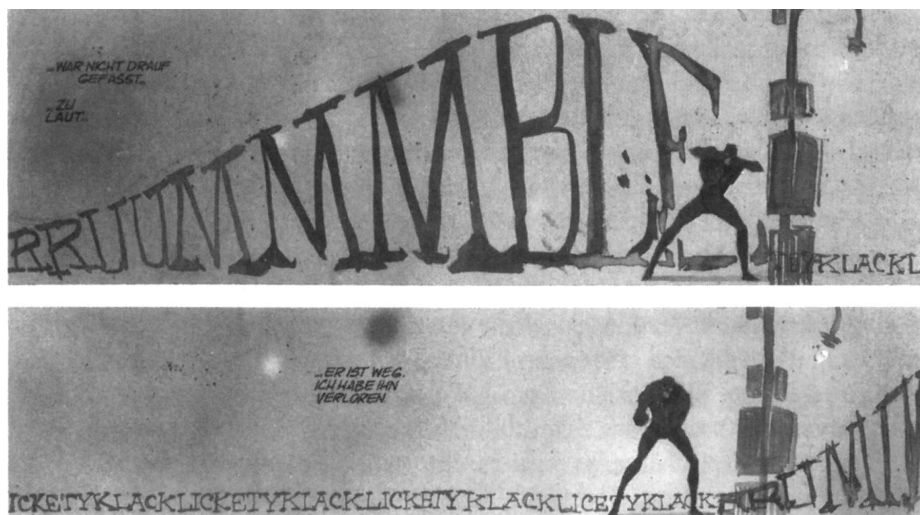
A szekvencia és a tabuláris struktúra kölcsönhatása mellett létezik a nemlineáris időbeli összefüggések ábrázolásának egy másik, ugyancsak specifikus, még ha nem is annyira elterjedt formája. Eszerint az egyes *panelek* implicit módon grafikusan idézhetik egymást. Így olyan transzlineáris kapcsolatok jöhetnek létre, amelyek több oldalt is összekötnek. Itt a képregény azzal az előnnyel is rendelkezik, hogy nemcsak az olvasó verbális emlékezetét mozgathatja meg, hanem a vizuális is. Számos ilyen *intratextuális palimpszesztre* találunk példát Alan Moore és Dave Gibbon *Watchmen* című művében, például amikor az egyik női főszereplőt először egy, az elhidegült apjával folytatott beszélgetés során látjuk (ő magát frontális pozícióban, az apját az előtérben, de profilból), később ugyanilyen elrendezésben az elhidegült élettársával folytatott beszélgetés során, majd még később (még ha tükörképszerűen is) ismét az akkorra már megöregedett apjával (IX. fejezet, 15, 16, 20). Ez az intratextuális palimpszeszt arra utal, hogy a női főhős élettörténete ismétlődések sorozata. A korábbi eseményekre való emlékezés itt szándékosan nem *explicit visszatekintés* – a képregények által sokszor igen kedvelt – formájában valósul meg. Joggal tekinthetünk az implicit palimpszesztre mint a főszereplő tudatalattijának szimbólumára, illetve (Daniel Schacter memóriakutató terminológiáját használva [SCHACTER 1996, 187 skk.]) az implicit emlékezet manifesztációjára.⁷ Az explicit visszapillantás egyik előnye viszont az, hogy lehetővé teszi a tudatos, explicit emlékezet kifelé irányuló megnyilvánulását. Mind az implicit, mind az explicit összekapcsolható egy perszonális igazodási centrum-

⁷ Az implicit emlékezet ugyan nem azonos a tudatalattival, viszont szoros rokoni kapcsolatban áll vele.

mal, de ez nem szükségszerű. Ugyanis mind a visszapillantás, mind az implicit palimpszeszt képes arra is, hogy olyan jeleneteket is összekapcsoljon, amelyek nem rendelkeznek közös figurákkal, és így a cselekmény szintjén nem jelenik meg az ábrázolt emlékezet egyszemélyes hordozója. Az explicit, nem figurális visszatekintés általában a textuális emlékezet auktoriális szerveződéséként fogható fel, és így a diskurzus szintjéhez sorolható. Az implicit emlékezet esetében bonyolultabb a helyzet, mégpedig azért, mert az intratextuális palimpszesztek olyan grafikai hasonlóságokkal operálnak, amelyek általában olyan vizuális hasonlóságokat is tartalmaznak, amelyek az elbeszélt világban belül különböző szituációkhoz tartoznak. Ezért nem lehet ezeket a kapcsolódásokat kizárólag a diskurzus szintjéhez sorolni. Inkább úgy tűnik, hogy ezek a kapcsolódások olyan transzlineáris időstruktúrákat jelenítenek meg, amelyek az elbeszélt világban belül léteznek. A *Watchmen* gyakran operál intratextuális palimpszesztekkel, amelyek közös figurával nem rendelkező *paneleket* kapcsolnak össze. Emiatt nem lehet egyetlen személyes vagy figurális instanciához kötni őket, ugyanakkor az auktoriális elbeszélőmódhoz sem. Itt inkább az ábrázolt világ egyfajta implicit emlékezetéről beszélhetünk, ami a Deleuze által definiált idő-kép egy újabb változatát jelenti.

Az eddigi fejtegetések alapján remélhetőleg nyilvánvalóvá vált, hogy az emlékezet nem feltétlenül egy, a tudatábrázoláshoz kapcsolódó jelenséget jelöl, hanem a szöveg egy olyan tulajdonságát, amely az olvasó emlékezetére appellál, és ezáltal magát a szöveget is emlékezetével ruházza fel. A képregény talán legizgalmasabb művészeti tulajdonsága abban áll, hogy többfajta lehetőséget kínál a lineáris diskurzus meghaladására, anélkül, hogy azt megsemmisítené.

5. Plurimedialitás: a kép és a szöveg interakciója



6. ábra

Az a tény, hogy a képregények rendszerint (egyres definíciók szerint kivétel nélkül) mind grafikai, mind verbális kifejezőeszközökből épülnek fel, annyira szembeszökő, hogy a médiummal kapcsolatos legtöbb elméleti fejtegetés ezt helyezi a középpontba, szinte megelégedve további más alapvető jellemzőről, mint amilyen például a szekvencialitás. Szemiotikai nyelvezettel élve, a képregények grafikai elemei ikonikus jelek olyan kódjaiból állnak össze, amelyek a tárgyakkal a tudatunkban rögzült érzékelési modelljeit aktivizálják (ECO 1972, 213), miközben az írás által közvetített verbális elemek szimbolikus jeleken alapulnak. Ez alapján a képregény esetében plurimediális művészeti formáról beszélhetünk, amely különböző érzékelési módokat (illetve dekódolási folyamatokat) követel meg. Ezt a tényt a kutatásban gyakran skandalumként értékeli: többen úgy tartják, hogy a nyelv és a kép szimultán recepciója blokkolja egymást. Emiatt e médium mint művészeti forma eleve alulértékelt (vö. SCHNACKERTZ 1980), vagy az írásos kultúrával szembenálló, alapvetően szubverzív jelenségként könyvelik el (vö. SCHMITT 1992). E felfogások kevés megtermékenyítő potenciállal bírnak a képregény elbeszéléseleméletének vonatkozásában, mivel utóbbinak nem lehet a célja, hogy bizonyos negatív címkékkel lássa el az adott médiumot, vagy azt keresse, hogy mire *nem alkalmas* az adott művészeti forma. Ennél sokkal érdekesebb, hogy miképpen hat egymásra a nyelv, illetve az írás és a kép, valamint az is, hogy ez az interakció milyen innovatív és médiumspecifikus folyamatokat és jelenségeket eredményezhet. Itt mindenesetre hasznosnak bizonyulhat, ha két eltérő, ugyanakkor egymást kiegészítő recepciósmódból indulunk ki, amelyek például a fiziológiai síkon a szemmozgás-koordináció különböző formáit teszik szükségessé (vö. SCHMITT 1992, 157). A helyzet hasonló a korábban elemzett kölcsönhatáshoz, amely egy képregényoldal szekvenciái és a tabuláris összstruktúra között áll fenn: az egyes *paneleden* belül a szöveg csak szekvenciálisan, a kép elsősorban szimultán módon érzékelhető.

Ami a képregény verbális részét illeti, itt mindenekelőtt különbséget kell tenni *írás* és *nyelv* között, amelyet az előbbi közvetít. Az írás (eltérően a nyelvtől) nemcsak szekvenciálisan, hanem szimultán módon is recipiálható, akárcsak egy kép. A képregényt az is megkülönbözteti a tisztán írásos irodalomtól, hogy előbbiben sokszor ki is használják az említett lehetőséget. A szöveg ritkán jelenik meg nyomtatott formában, mivel legtöbbször kézzel íródik, hogy jobban beleolvadjon a képregény grafikai oldalába. Egyrészt minden egyes képregénynek megvan a saját betűtípusa és írásos stílusa, másrészt az adott művön belül is megjelenhetnek eltérő írásmódok. Ez utóbbi technika tipikus alkalmazási területe a nyelv szupraszegmentális aspektusainak, mint az intonáció, hangerő vagy az érzelmi telítettség kiemelése. Így például a kövéren szedett/írott betű hangsúlyoz valamit, a betűnagyság a hangerőt mutatja, és nagyszámú, részben innovatív, részben már konvencionalizálódott ábrázolási eszköz áll rendelkezés-

re a nyelvszínezés területén (például jégcsapok a „hűvös” beszédmódra, vörös színű írás a fortyogó düh kifejezésére, stb.).⁸

Mindkét médium, a nyelv és az írás szempontjából is döntő jelentőségű, hogy azok az elbeszél világ elemeiként jelennek-e meg, tehát *diegetikus* jelleggel bírnak, vagy *extradiegetikus* státussal rendelkeznek a képregényen belül. Diegetikus írásról akkor beszélhetünk, ha a szemlélőnek egy újságkivágást vagy egy cégfeliratot kell elolvasnia. Ezen esetekben nemcsak a nyelv, de az írás is az elbeszél világ része, és ezért a képregény szereplői számára is látható. Az esetek többségében azonban extradiegetikus írással találkozunk. A nyelv, amelyet ez az írás reprezentál, természetesen lehet diegetikus, leginkább, ha dialógusokat vagy belső nyelvi folyamatokat közvetít az olvasó számára látható írás. A dialógusok megjelenítésének legelterjedtebb eszköze az immár hagyományossá vált és a képregények szimbólumának is tekinthető *szóbuborék*,⁹ amelynek *nyíla* a beszélő felé mutat. Hasonlóan az íráshoz, a szóbuborék is sokféle vizuális eszközzel formálható, hogy szupraszegmentális sajátosságokat is közvetíthessen (csipkézett szóbuborék kiáltás vagy eltorzult hang esetén, például ha rádióból vagy telefonból hallatszik; szaggatott a suttogás esetén; de a szóbuborék lehet színezett is, vagy hordozhat ikonikus elemeket, ilyen például a jégcsap formájú vonalvezetés).

A szóbuborékkal szoros rokonságban áll a szintén jól ismert *gondolatbuborék*, amely legtöbbször felhő alakban jelenik meg, és amely nyíl helyett apró felhők vagy buborékok sorával utal a gondolkodó figurára. A gondolatbuborék egy szó szerinti idézetet tartalmaz. A verbális tudatábrázolás egy másik eszköze az úgynevezett *blokk-kommentár*, amely doboz alakú, és amelyből sem nyílak, sem más grafikai elemek nem indulnak ki a figura irányába.¹⁰ Leggyakrabban belső monológot közvetít.

A blokk-kommentárok a tudatábrázolás mellett az elbeszélői megnyilatkozások minden formáját közvetítik, amelyek között a szakirodalomból ismert összes változat megjelenik. Tehát az itt elhelyezett szöveg akár extradiegetikus státussal is rendelkezhet. Végül a blokk-kommentárban rövid összekötő elemek („Eközben Metropolisban”, „10 évvel később”, stb.) is előfordulhatnak, amelyek önmagukban véve semmilyen személyhez köthető elbeszélőinstanciára nem utalnak, és inkább egy semleges elbeszélői szituációnak felelnek meg. A blokk-kommentár, valamint a szó- és a gondolatbuborék funkcióit az úgynevezett *insertek* is betölthetik, amelyeket a keretezés bármely formája (buborék, blokk) nélkül illesztenek

⁸ Érzékletes példákért lásd EISNER 1996 [1985], 10 skk., 124.

⁹ Az e helyen, illetve a későbbiekben, az írás képszerű megjelenítési formáit leíró terminológia („szóbuborék”, „gondolatbuborék”, „blokk-kommentár”, „*insert*”) Dolle-Weinkauff (1990) szójegyzékén alapul.

¹⁰ A blokk-kommentár e fontos tudatábrázolási potenciálját Dolle-Weinkauff (1990, 326) nem ismeri fel. Szerinte a blokk-kommentár mindig „egy auktoriális elbeszélő szerepét jeleníti meg”. Ezzel viszont koránt sincs kimerítve e grafikai eszköz minden lehetséges funkciója.

bele a *panelekbe*. Ezáltal nem határolják be az írást egy bizonyos képterületre, így az a képkompozíciót kevésbé uraló elemmé válik. Ezzel a helyzettel találkozhatunk a fejezet bevezető ábráján. Az *insert*-szövegek a főhős, Daredevil belső monológját jelenítik meg. A szövegeket itt teljes mértékben a hangutánzó és hangfestő elemek uralják, amelyek *insertek* formájában, keretezés nélkül illeszkednek a *panelekbe*, viszont grafikai és térbeli elhelyezési szempontból annyira szembetűnően, hogy ezáltal nemcsak fontos vizuális elemekké lépnek elő, hanem olykor a képi tér alkotórészeként is funkcionálnak. A hangutánzás nem verbális zajokat jelenít meg, amelyeket hangfestés alapján utánoznak. Ilyenkor rendszerint a grafikai ábrázolás legalább annyira fontossá válik, mint maguk a hangok – az írásábrázolás szupraszegmentális aspektusa elsődleges lesz. Ez nem véletlen, hiszen az ábrázolt zajok és hangok nem szegmentálhatók oly módon, ahogy azt egy semleges betűsor sugallhatná. A képregények az írás mindkét aspektusát – a szekvenciálisan érzékelt betűsort, valamint a szimultán érzékelt szóképet – differenciált módon használják ki, ahhoz, hogy a szavakat és a zajokat mint környezetünk hangbeli elemeit kifejezésre juttassák.

A hangutánzó elemek ugyanakkor nem lényegi fontosságúak a képregény szempontjából, amit az is mutat, hogy a művek sok esetben le is mondanak róluk. A médiumról kialakult közvélekedésben eltúlozzák jelentőségüket, aminek az lehet az alapja, hogy a hangutánzó eszközök grafikai megjelenítése képregényspecifikus jelenség. Ez abban is megmutatkozik, hogy nem létezik olyan képregényről újságcikk, amely ne élne a hangutánzás eszközével. A hangfestő eszközök éppen a képregény plurimediális jellegét hangsúlyozzák, mivel e grafikai jeleket egészként szemlélik, *ugyanakkor* szekvenciálisan olvassák, így igazolva azok szinesztetikus hatását. Maga az írás itt egyszerre képként is funkcionál, amely viszont nem vizuális tartalmat (is) közöl. Természetesen az ellenkező folyamat is létezik: eredetileg ikonikus elemek és indexek konvencionalizálódnak, és írásként kerülnek dekódolásra.¹¹ Az írásjelek a „*grafikus indexek és szimbólumok*” (GRÜNEWALD 2000, 21; kiemelés M. S.) egy olyan idioszinkratikus repertoárjával egészülnek ki, amely folyamatosan bővül és átalakul, és amely egyes művészek vagy bizonyos „képregénykultúrák” sajátos jellemzőit hordozza. A nyugati *funniek*-ban használatos porfelhőcskéek egy futó tempóját vizualizálják; a japán *mangák*-ban az orrból kispriccelő vér a kējérzet szimbóluma (MCCLLOUD 1993, 131). Mindkét esetben valószínű, hogy egy kezdetben ikonikus elem indexszé, majd általánosan konvencionalizálódott szimbólummá alakult át. A képregényben az írást nemcsak olvassuk, hanem szemléljük is, miközben a képeket nemcsak nézzük, hanem olvassuk is. Hasonló módon működik az írás és a kép interakciója is, mind a szó- és gondolatbuborék, mind a blokkszöveg, vagy az *insert* és a hangutánzó elemek esetében. A kettő együttesen alkotja a *panelt*.

¹¹ Vö. PEETERS 1991, 96: „Des indices de mouvements (images devenues signes) aux onomatopées (signes devenues images), nombreux sont les éléments que ménagent une transition fluide entre ces modes de représentation.”

Az írás és a kép közötti viszony fontosságával bír a nyelv és a képi tartalom közötti kapcsolat is, leginkább az a mód, ahogy az egy szekvencia során alakul. Itt alapvető minőségi kritériumként azt a mértéket tekintik, ahogy a kép és a nyelv egymásba ékelődik. Egy minőségi képregényben a nyelv és a kép nagymértékben egymásra van utalva, hogy megfelelően közvetítse a tartalmat.¹²

A képregény mint művészeti forma esetében az írás, a nyelv és a kép viszonya az előző fejezetekben taglalt minden aspektusra hatással van. Nézzük először a mozgásábrázolást. Az írás recepciója lényegesen szabályozottabb, mint egy képé. Alapesetben a képregény oldalain található *paneleket* és a bennük található írásos elemeket is az olvasási konvencióknak megfelelően recipiáljuk, tehát a nyugati kultúrában balról jobbra, és fentről lefelé. Viszont itt egy további tényező is szerepet játszik, amelyet a szakirodalom eddig nem vett figyelembe. Ez a szövegelemek egymáshoz viszonyított elrendezése. Ha adott esetben a blokk-kommentárok és a szóbuborékok durva U alakban vannak elrendezve, akkor ebben a formában történik a recepció is, ami azt is lehetővé teszi, hogy egy szövegelemet a felette levő előtt olvassunk el. Éppen ez a megfigyelés világít rá, hogy az írott elemek döntő szereppel bírnak a szemlélő tekintetének és szemmozgásának irányításában. Ahogy Abbott (1986, 159 sk.) rámutatott, ezt a technikát a mozgásábrázolás erősítésére használják. Így például a már említett U alakú elrendezés egy ugyanilyen pályán haladó mozgást is (például egy hintázó mozdulatsort vagy egy kötélben való lengő mozdulatot) kihangsúlyozhat. Ezenkívül a szövegelemek a *paneleket* elválasztó térben is helyet foglalhatnak, és így meghatározhatják azt a helyet, ahol a szemlélő tekintete átvándorolhat a következő képkockára. Ezáltal szintén hangsúlyosabbá válik a mozgásábrázolás, viszont további funkciók is elképzelhetők (például a figyelem ezáltal a különösen fontos képelemekre is ráirányítható).

Az írásos elemek döntő szerepet játszhatnak egy cselekménysor ritmizálása esetén is. Az írás ugyanis fontosabb tényező a recepció időtartamát és sebességét tekintve, mint a kép, amelyet viszont nagyon gyorsan érzékelni lehet. Ennek megfelelően az írás az idő megnyújtásában játszhat fontos szerepet, amennyiben a *panelek* erre önmagukban nem lennének képesek. Itt az időstruktúra ellentmondásossá is válhat, abban az esetben, ha diegetikus nyelvi elemekről van szó. A szuperhős-képregényekben a verekedős jelenetek ábrázolásakor a főhős hanyag megjegyzései olykor több időt igényelnek, mint amennyit a cselekmény grafikai ritmizálása tulajdonképpen megengedne. Ellenben a nem diegetikus szövegek (például az elbeszélő kommentárjai esetén) az idő megnyújtásának effektusát meggyőzően közvetíthetik.

De nemcsak az írás irányítja a kép recepcióját, hanem a *panel* kialakítása is hatással lehet a szövegolvasásra (EISNER 1996 [1985], 152). Így az olvasás ritmusát egyrészt a verbális elemek *panelekben* való eloszlása határozza meg, más-

¹² Harvey (1979) ezt a kritériumot nyomatékosan ajánlja a képregénykritikusoknak.

részt az, hogy mi látható ezen elemek között. Ezért gyakran kerül sor a szó-buborékok kisebb buborékokra való feldarabolására, amelyek aztán egymáshoz kapcsolódnak. Gyakran oszlik meg egy szöveg több *panel* között, ami azt eredményezi, hogy a *panelhatár* egyben egy nyelvi cezúrát is megtestesít.

A fejezet elején idézett rövid szekvencia (6. ábra) jól példázza, miként befolyásolhatja a *panel* grafikai megformázása a szöveg recepcióját. Az *insertek*, amelyek a főhős gondolatait jelenítik meg, az első *panelben* a szó szoros értelmében háttérbe szorulnak, ami a hangutánzó elemnek köszönhető. Az itt megrajzolt hős, Daredevil, egyetlen tiszta gondolatot sem képes magában megfogalmazni. A férfi vak, ezért még inkább a (természet- és emberfeletti) hallására van utalva, ám a mellette elszáguldó metró zaja teljesen harcképtelenné teszi a bűnöző üldözése során. A második *panel* már jobb helyzetet mutat: a majdnem középre tolt *insert* körüli üres tér nyugalmat sugároz, de ez egyben azt is szimbolizálja, hogy a gazember meglépett, és a főhős magára maradt. „Eltűnt. Elvesztettem a nyomát.” Ez a részlet egyben ritka példa a zaj mozgásának közvetlen ábrázolására. A „Rruummmble” szó grafikus formában jelenik meg, és egyik *panelből* a másikba áthaladva a főhős, Daredevil mellett húzódik végig.

A fenti példa azt is mutatja, mekkora befolyással lehet az írás a térábrázolásra. Itt a zaj szinte teljesen uralja a jelenet terét, és a külvilág minden más tényezőjét kiszorítja a képből. Ez tökéletesen megfelel a főhős világérzékelésének, ami azt is jelenti, hogy a korábban tárgyalt félszubjektív kép egy változatával állunk szemben. Ezzel egy időben a hangutánzó grafikai elem egy másik, az úgynevezett „off”-ban, a *panelen* túl található teret is bevon az érzékelésbe: a vonat ugyan nem látható a képen, de nagyon is észrevehető a jelenléte. Ily módon az írás (hasonlóan a filmben megjelenő hanghoz) egy intenzív cserekapcsolatot képes létrehozni az ábrázolt térrészlet és egy másik, nem ábrázolt, átfogóbb tér között, amit az *on* és az *off* közötti kölcsönhatásnak is nevezhetünk. Szóbuborékok is utalhatnak valami külsőre, amikor például az *off*-buborék nyila a képkeret irányába mutat, olyan beszélőre utalva, aki a panelen kívül található (GRÜNEWALD 2000, 27). Az olyan cselekmények és tekintetek/pillantások, amelyek a keret, a *frame* határain kívülre mutatnak, hasonló hatást keltenek, mivel a *panelt* egy nagyobb méretű tér részleteként definiálják.

Ami az időábrázolást illeti, ott a nyelv elsősorban arra szolgálhat, hogy olyan időbeli összefüggések – például időbeli ugrások – váljanak világossá, amelyeket grafikai úton csak nehezen lehet leképezni. Ennek megfelelően olyan blokk-kommentárok a legelterjedtebbek, mint „tíz évvel később”, vagy „ugyanekkor Moszkvában”. Viszont a nyelv komplexebb módon is hatással lehet az időábrázolásra. Különösképpen transzlineáris struktúrák létrehozásánál játszhat fontos és sokrétű szerepet. Így például valamely szereplőnek egy jelenetváltás határán elhangzó beszéde kettős értelmezési síkot nyithat meg, amennyiben az nem csupán az adott szekvenciára vonatkoztatható, amelyben elhangzott, hanem – esetenként akár teljesen más jelentéstartalommal – a következő szekvenciára is. Az ilyen verbális „hidak” a tér és lineáris idő síkján túlmenően is képesek kapcsola-

tokat és összefüggéseket teremteni. Ez olyan funkcióbeli potenciált jelent, ami rokon az implicit palimpszeszttel.

A képregény elbeszéléselméletének itt bemutatott alapkövei remélhetőleg meggyőzően bizonyítják, hogy a képregény önálló narratív művészeti formát testesít meg, amelyben a nyelv és a kép, valamint a szekvenciális, illetve a tabuláris struktúra kölcsönhatásának következtében olyan jelentős narratív potenciál rejtőzik, amely más médiumban ilyen módon nem található meg. A képregény az olvasó részvételének egy különleges formáját igényli, amely magába foglalja mind a szimultán, mind a szekvenciális recepciót. Ennek során a kétdimenziós fragmentumokból egy háromdimenziós tér jön létre, a kimerevített képek sorából pedig mozgás. Az, hogy az olvasó ebben a folyamatban mekkora szabadsággal rendelkezik, nem magának a médiumnak, hanem a rajzolóművész döntésének és képességeinek függvénye. Az utóbbi években éppen a nagy kiadókat megkerülve sikerült a képregényművészeknek a médiumban rejlő hatalmas lehetőségeket kiaknázniuk, amelyeket az irodalomelmélet csak most, az amerikai újságokban publikált képregények első felbukkanása után száz évvel kezd lassanként felfedezni. Így a képregények jelen pillanatban az irodalomelméleti kutatás egy nagyrészt feltáratlan és ugyanakkor rendkívül izgalmas területét jelentik. Egyelőre még a hozzáértők által elismert klasszikusokat sem sikerült megfelelően feltárni. Az elbeszéléselmélet területén még számos, részben a kultúratudomány érdeklődésére is joggal igényt tartó kérdések vannak nyitva. Leírható diakrón módon annak a módnak a fejlődése, ahogy a képregények a fiktív világokat ábrázolják? Vajon megállapíthatók médiumspecifikus tendenciák arra vonatkozóan, milyen eszközökkel él a képregény a figurák és a történet ábrázolása során? Milyen különbségeket lehet felfedezni a különböző „képregénykultúrákban” (Japánban, Amerikában, Európában) az ábrázolási konvenciók tekintetében? Hogyan lehet leírni az e területen végbemenő interkulturális kölcsönhatásokat? Milyen módon járulnak hozzá a képregények idegen kultúrák megismeréséhez és megértéséhez (ha például a japán *mangák* óriási sikerére gondolunk, amit a német könyvpiacra elértek)? Milyen intermedialis kapcsolatok állnak fenn a képregény és az irodalom között, elsősorban (de nem csak) a posztmodern irodalom vonatkozásában? Hogyan lehetne modellezni a képregény és a nagyjából hasonló korú film közötti kapcsolatot? Vajon töltöttek-e be a képregények akár úttörő szerepet is az úgynevezett filmes eszközök kialakulásában? Látható, hogy még számos alapvető elméleti szöveg vár megírásra a képregénnyel kapcsolatosan, amelyek azonban nemcsak a képregényt érintik, hanem hiánypótlóként szolgálhatnának számos kultúrtörténeti, intermedialis és interkulturális jelenség kutatásában is.

Sata Lebel fordítása

Bibliográfia

PRIMER IRODALOM

Azon képregények esetében, amelyeket több szerző jegyez, az alábbi listán csak a scenarista és a rajzoló (pencillier) neve szerepel. Adott esetben kimarad a felsorolásból az inker, a colorist és a letterer neve.

KANE, Bob (1977 [1940]), *The Legend of the Batman: Who he is and how he came to be!*, in Jules FEIFFER (Hrsg.), *The Great Comic Book Heroes*, New York, Dial Press, 69–70.

MILLER, Frank (1986), *The Dark Knight Returns*, New York, DC Comics.

MILLER, Frank–SIENKIEWICZ, Bill (1993 [1986]), *Daredevil: Liebe und Krieg*, Stuttgart, Feest.

SPIEGELMAN, Art (1986–1991), *Maus*, 2 Bde., New York, Pantheon.

TALBOT, Bryan (1995), *The Tale of One Bad Rat*, Milwaukie, OR, Dark House.
[Entire contents of *The Tale of One Bad Rat* are copyright © 2002 Bryan Talbot.
All prominent characters and their likenesses are trademarks of Bryan Talbot.
All rights reserved. Published by Dark Horse Comics, Inc.]

WARE, Chris (1998), *The Acme Novelty Library*, 11, Seattle, Fantagraphics.

SZEKUNDER IRODALOM

DELEUZE, Gilles (1997 [1989]), *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
DOLLE-WEINKAUFF, Bernd (1990), *Comics: Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*, Weinheim–Basel, Beltz.

ECO, Umberto (1972 [1968]), *Einführung in die Semiotik*, München, Fink.

EISNER, Will (1996 [1985]), *Comics and Sequential Art*, Tamarac, FL, Poorhouse.

ENNEBACH, Wilfried (1989), *Bild und Mitbewegung*, Köln, bps.

GRÜNEWALD, Dietrich (2000), *Comics*, Tübingen, Niemeyer.

HARVEY, Robert C. (1979), The Aesthetics of the Comic Strip, *Journal of Popular Culture*, 12(1979), 4. sz., 640–652.

MCCLOUD, Scott (1993), *Understanding Comics*, Northampton, MA, Kitchen Sink.

PEETERS, Benoît (1991), *Case, planche récit: Comment lire une bande dessinée*, Tournai, Castermann.

PEETERS, Benoît (1993), *La bande dessinée: Une exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion.

RIMMON-KENAN, Shlomith (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Routledge.

SCHACTER, Daniel L. (1996), *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past*, New York, Basic Books.

SCHMITT, Ronald (1992), Deconstructive Comics, *Journal of Popular Culture*, 25(1992), 4. sz., 153–161.

SCHNACKERTZ, Hermann Josef (1980), *Form und Funktion medialen Erzählens: Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip*, München, Fink.

Recenzió

Denis Diderot, *Esztétika, filozófia, politika*, szerk. Kovács Eszter, Penke Olga, Szász Géza, Budapest, L'Harmattan–SZTE Filozófiai Tanszék, 2013, 249 oldal.

A szegedi francia tanszék háromtagú szerkesztőbizottsága, egyben fordítók (Penke Olga, Kovács Eszter, Szász Géza) és további négy, csak a fordításban részt vevő kolléga (Bartha-Kovács Katalin, Székesi Dóra, Szűz Zsófia és Balázs Péter) munkáját tartjuk a kezünkben. A kötet létrehozóinak szándéka szerint válogatást olvashatunk Diderot magyarul még nem – vagy csak töredékekben – létező munkáiból, három nagy téma köré csoportosítva azokat: esztétika, filozófia, politika, melyek egyben a kötet címét is adják. A szerkesztők célja – az új szövegek hozzáférhetővé tétele mellett – olyan szövegek kiválogatása volt, melyek az utóbbi időben a nemzetközi Diderot-kutatás érdeklődésének előterében állnak.

Ebből a szempontból talán a legjellemzőbbek az esztétikai művek, azokon belül is a művészetesztetikával foglalkozó írások. Diderot *Szalonjainak* teljes magyar fordítására minden bizonnyal sokáig kell még várnunk, de még egy ilyen szigorú terjedelmi korlátokkal béklyózott válogatáskötet is fontos küldetésének érezte, hogy szemelvényeket közöljön a legfontosabb, 1767-es *Szalonból*. A Joseph Vernet tájképeit bemutató „Vernet-séta” hétből három fejezete szerepel az „Esztétika” címszó alatt, míg az Hubert Robert romfestészetével foglalkozó hosszabb rész bevezetőjének fordítása a „Filozófia” fejezetben kapott helyet. Első (de csak legelső és felületes) ránézésre talán meglepőnek tűnik egy művészetesztetikával foglalkozó *Szalont* filozófiai szövegnek tekinteni, de éppen az 1767-es az, amelyik ebbe a tudományterületbe is könnyen besorolható. A fordítás alapjául szolgáló legteljesebb francia kritikai kiadás, az 1995-ös párizsi Hermann-féle négykötetes *Salons*-összkiadás 3. kötetének előszavában Michel Delon is a filozófia válaszutjára (*carrefour philosophique*) helyezi el az 1767-es *Szalont*. Azt írja, hogy „a megelőző négy *Szalon* művészetkritikáihoz képest Diderot ebben már magabiztosan uralja mondanivalóját, és azt a számára fontos egyéb nagy vitatémákhoz kapcsolja. A festésztől eljut egészen a politikáig és a természet metafizikai értelmezéséig. Az 1767-es *Szalon* egyfajta kohó, olvasztókemence (*creuset*), amelyben az elkövetkező időszak nagy, összefoglaló filozófiai művei születnek”.¹ (DELON, 1995, 19.) Jegyezzük itt meg, hogy a *Szalonok* eddig elvétele, antológiákban felbukkanó magyar fordításai is mind az 1767-es *Szalonból* valók. Ez mindenképpen jelzi, hogy itthon is felismerték e szöveg jelentőségét (ráadásul filozófiai szöveggént is felfogható olvasatát, hiszen szerepel *A francia felvilágosodás morálfilozó-*

¹ A szövegrészletet saját fordításunkban közöljük – Cs. I.

fiája című kötetben), s talán egyszer majd ez lesz a legelső, teljes terjedelmében lefordított *Szalon* is.

Szintén aktuális kutatási terület Diderot regényesztétikája, joggal kapott tehát helyet a kötetben a *Richardson dicsérete* első teljes magyar fordítása. (Említsük meg, hogy Franciaországban a közelmúltban került ismét az olvasóközönség elé Richardson legfontosabb regényének, a *Clarissának* Prévost-féle klasszikus fordítása. [Desjonquères, 1999].) De úgyszintén a Diderot szépprózája iránti fokozott érdeklődés készítette a szerkesztőket *A két bourbonne-i jóbarát* című elbeszélés lefordítására és közlésére. Ebben az esetben is egy olyan műről van szó, amely Franciaországban már a sokadik, nagyközönségnek szánt minőségi kiadását éri meg. Nálunk viszont ezzel egy fontos hiánypótlás történt, hiszen e fordítás megjelenítésével a magyar olvasók számára hozzáférhetővé válik Diderot immár összes elbeszélése. (A *Ceci n'est pas un conte* [Igaz mese], a *Madame de La Carlière* [Házasság és hűség], a *Mystification* [Megtévesztés, avagy arcképek története], az *Entretien d'un père avec ses enfants* [Egy este otthon] és a *Supplément au Voyage de Bougainville* [Pótlás Bougainville utazásához] már korábban megjelent magyarul. [Lásd a kötet végén szereplő bibliográfiát.]

Az „Esztétika” fejezet negyedik darabja a már számos fordításban és kiadásban létező *Az apáca* című regény mind ez ideig lefordítatlan előszava. A regény keletkezésének megismeréséhez nélkülözhetetlen részleteket, de az alkotás módszerét is bemutató szöveg tulajdonképpen utószó, mely címe ellenére, de Diderot szándékának megfelelően, a mű után áll, szinte az összes francia kiadásban. Talán emiatt sem zavaró, hogy a magyar változat, mint önálló alkotás, a regénytől fizikailag is elkülönülve válik hozzáférhetővé.

A második, „Filozófia” fejezetben található a már említett *Szalon*-részlet mellett egy *Enciklopédia*-szócikk az 1751-es első kötetből, a híres *Agnus Scythicus*. A furcsa külalakja miatt „szkíta báránynak” nevezett legendás növényről szóló leírás természettudományi tárgyú szócikke az egyik példája annak, hogy milyen módon igyekeztek elkerülni az *Enciklopédia* szerzői a cenzúra figyelmét, nevezetesen, hogy miként rejtették el kritikus mondanivalójukat, jelen esetben a hiszékenységgel szemben, s a megalapozott ismeretszerzés védelmében, egy ártatlannak tűnő szócikk sorai közé.

Ugyanitt olvasható az *Esszé Claudius és Néró uralkodásáról* című, lényegében Seneca erkölcsfilozófiájáról szóló munka néhány szemelvénye (Bevezető; I. könyv 61–67. szakasz; II. könyv 47., 86., 109. szakasz; Konklúzió). A leghosszabb, az I. könyv 61–67. szakasz itt Diderot-nak nem a Senecáról alkotott felfogása, hanem elsősorban Rousseau-hoz fűződő ellentmondásos viszonyának taglalása miatt fontos forrás.

Szintén a „Filozófia” fejezetben kapott helyet az ateizmus igazolásának tekinthető, *A fiziológia elemei* című szöveg egy rövid részlete (a konklúzió), illetve egy ötödik mű is, az első pillantásra szintén nem filozófiai témájúnak gondolt munka, nevezetesen a *Hollandiai utazás* előljáró beszéde. A szerkesztők által javasolt besorolást azonban igazolja, hogy ebben a szövegben Diderot

a személyes adatgyűjtés és az erre épülő autentikus véleményformálás fontosságára hívja fel az utazó figyelmét. Az „Elöljáró beszéd” alcíme – „Hogyan utazzunk hasznosan?” – felidézi bennünk Rousseau-nak egy hasonló témában kifejtett elmélkedését. A *Második értekezés (Értekezés az emberek közti egyenlőtlenség okairól)* leghosszabb, X. jegyzetében Rousseau többek között az utazás (és az útleírások) kritikáját fogalmazza meg, amennyiben az utazók megfigyeléseiből hiányolja a filozofikus szemléletet (ROUSSEAU 1964, 212–214). Az utazás témájának, az útleírás elméletének korabeli fontosságát jelzi, hogy Diderot is több reflexiót szentel ennek a kérdésnek, s a filozófus ez irányú érdeklődését a kötet szerkesztői is érzékeltetik: a már említett Hubert Robert-szakasz az 1767-es *Szalomból* voltaképpen úgyszintén az utazókkal és az utazási irodalommal szembeni kritika.

A harmadik fejezetben a politikai tárgyú szövegek szerepelnek, ezek között válogatást találunk a *Feljegyzések II. Katalin cárnőnek* és a *Megjegyzések a Nakazról* című, orosz témájú, ugyanakkor általánosabb érvényű politikaelméleti fejtegetéseket is tartalmazó munkákból. Itt olvasható az 1951-es magyar Diderot-kiadásban fozslányokban már szereplő *Politikai töredékek* ezúttal teljes szövege is, illetve a *Levél Raynal abbé védelmében* című apológia. E két utóbbi szöveg Raynalhoz, *A két India története* szerzőjéhez kötődik. Köztudott, hogy a mű leg-radikálisabb nézeteit tükröző, az uralkodót és az egyházat támadó szakaszainak Diderot volt a szerzője, így ő e szakaszok okán a kritikák keresztültüzébe került Raynal abbé védelmére Grimmnek írt levelében tulajdonképpen saját nézeteit védi. A politikai tárgyú szemelvények beemelése és külön kategóriába rendezése – nagyon helyesen – reagál arra a tényre, hogy Diderot életművének e része a nemzetközi kutatások egyik új, kurrens ága, s azt a felismerést tükrözi, hogy ennek a hazai Diderot-recepcióban is nagyobb szerepet kell kapnia.

A kötet széles skálán mozgó tematikája mellett könnyű felfedezni a koherenciát: a nagy, ismert művekhez kapcsolódó, mondhatni azok oldalvizén megszülető, azokra reflektáló, azokat kiegészítő, és éppen ezért a diderot-i életmű egészének jobb, teljesebb megismerését elősegítő szövegeket látjuk itt egységes rendszerre összeállni.

A válogatás messzemenő indokoltságán, annak következetes voltán túl szólni kell a fordításkötet egyéb szakmai erőnyeiről is.

Mitől jó egy ilyen kötet? Milyen kívánalmaknak kell megfelelniük a fordítóknak és a szerkesztőknek, ha a művelt, a témában valamennyire jártas, de nem feltétlenül szakértő közönség érdeklődésére számítanak? A franciául nem tudó közönség részére a szöveg pontos visszaadása mellett a lefordított szöveg értő olvasatát is lehetővé kell tenni, különösen, ha egy 18. századi filozófus műveiről van szó. Elengedhetetlen a több szempontra is rávilágító, informatív bevezető, melyben helyet kell kapnia a fordítás alapjául szolgáló szövegek bemutatásának is. Hatványozottan fontos ez Diderot esetében, ahol több, eltérő szövegállapotot tükröző verzió is létezik. Ideális esetben szerepel még az intelligens olvasatot segítő egyéb információ, gazdag jegyzetapparátus, mely ma-

gyaráz bizonyos fogalmakat, személyneveket, kulturális jelenségeket, illetve utal egy-egy idézet forrására. Mindezen elvárások betartása természetesnek tűnne, mégis a korábbi fordítások kiadásainak egy része, és különösen a legtöbb filozófiai szöveget felvonultató 1951-es válogatás elhanyagolta ezen szempontokat. Éppen ezért különösen öröndetes, hogy a jelen kiadás nagy figyelmet fordított minderre, követve azt a francia gyakorlatot, mellyel hasonló jellegű művek nagyközönségnek szánt kiadásában is találkozunk, egyúttal példát mutatva az elkövetkező hazai fordításkötetek szerkesztőinek. Az általános előszó mellett minden szöveg elé egy rövid bevezető került, feltüntetve a fordítás forrását, valamint a szöveg keletkezésére és tartalmára vonatkozó leglényegesebb információkat.

A kötetet részletes bibliográfia egészíti ki, melyben megtaláljuk az eddig magyar nyelven megjelent Diderot-szövegek (akár csak szemelvények) teljes listáját, s ehhez kapcsolódva egy utószónak szánt tanulmányt is olvashatunk a Diderot-művek magyar fordításainak történetéről. A bibliográfiát és az utószót is Penke Olga jegyzi, s kijelenthetjük, hogy mostantól ez tekinthető a témában a legmegbízhatóbb és a legteljesebb forrásnak.

A fordítók és a lektorok személye garancia a nagyon pontos, filológiai igényes fordításra, ugyanakkor a magyar szövegek magas stiláris színvonalára is. Noha a könyv szerkesztőinek egyik alapelve volt, hogy nem kívánnak egyetlen, magyarul már létező Diderot-szöveget sem újr fordítani, azon ritka esetekben, amikor mégis rendelkezésünkre áll egy adott szöveg részletének korábbi fordítása, az új szöveggel való összevetéskor sokszor kiáltó a kettő közötti különbség. A legjobb példát az 1951-es *Válogatott filozófiai művek* kötetében találjuk, nevezetesen a *Politikai töredékek* szemelvényeiben, melyek nyelvezetét modernebbé, gördülékenyebbé, s ezáltal a szöveget érthetőbbé, befogadhatóbbá tették az új fordítók.

Végezetül külön emeljük ki Kovács Eszter szerepét a kötet létrehozásában, aki szerkesztőként, a legtöbb szöveg fordítójaként és az előszó szerzőjeként is letette névjegyét. Köszönet tehát neki, csakúgy, mint a többi közreműködőnek: a fordítóknak, a könyv szerkesztőinek, a L'Harmattan kiadónak, Boros Gábor és Dékány András sorozatszerkesztőknek, az intézményi támogatóknak ezért a hiánypótló kötetért, mely megjelenésének évében, 2013-ban a legmél- több módon emlékezett meg Diderot születésének 300. évfordulójáról.

Cseppentő István

Bibliográfia

- DELON, Michel (1995), *Le „Salon de 1767”, un carrefour philosophique*, in Denis DIDEROT, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, 19–33.
- DIDEROT, Denis (1951) *Válogatott filozófiai művei*, Budapest, Akadémiai.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1964), *Œuvres complètes*, III, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Számunk szerzői

CSEPPENTŐ István (1969) az ELTE Francia Tanszékének adjunktusa. Fő kutatási területe a 18. századi francia irodalom. Társszerzője a Maár Judit főszerkesztésével készült *A francia irodalom története* című könyvnek (ELTE Eötvös Kiadó, 2011).

DOBOS István (1957) egyetemi tanár (Debreceni Egyetem, Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet), az MTA-ELTE Hálózati Kritikai Kiadás Kutatócsoport vezetője. *Szöveg-Esemény-Megértés* című könyve megjelenés előtt áll a Kalligram Kiadónál.

EISEMANN György (1952) egyetemi tanár (ELTE, Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet). Fő kutatási területe a romantika és a korai modernség irodalma, legutóbb megjelent könyve: *A későromantikus magyar líra* (Ráció, 2010).

Jerzy FARYNO (1941) a Lengyel Tudományos Akadémia Szláv Tanulmányok Intézetének professor emeritusa, a *Journal of Slavic Studies and Comparative Cultural Semiotics* szerkesztőbizottsági tagja. Kutatási területei: orosz és lengyel irodalom, különösen a költői avantgárd szerzői rendszerei, a kulturális szemiotika és az irodalomelmélet.

FRIED István (1934) a Szegedi Tudományegyetem professor emeritusa. *Bolyongás a (kelet-)közép-európai irodalmi labirintusban. Egy soknyelvű, sokműveltségű régió „természet”-rajza* 2014 tavaszán jelent meg a Lucidus Kiadó gondozásában.

S. HORVÁTH Géza (1971) a Pannon Egyetem Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének docense. Kutatási területei: 18–19. századi európai regény, irodalomelmélet, orosz irodalom. Legutóbb megjelent kötete: *Testiség és nyelvi tapasztalat Mihail Bahtyin irodalomelméletében* (Gondolat, 2013).

KABDEBÓ Lóránt (1936) a Miskolci Egyetem professor emeritusa, fő kutatási területe a 20. század irodalma. Készülő könyve: *Szabó Lőrinc kettős poétikája*.

KOVÁCS Gábor (1980) a Pannon Egyetem Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének adjunktusa, Magyar Zoltán posztdoktori ösztöndíjas. Jelenleg *A narratív paralelizmus* című elméleti és műértelmező tanulmányokból álló kötetén dolgozik.

MOLNÁR Angelika (1975) a Nyugat-magyarországi Egyetem Szláv Filológiai Intézetének docense. Magyar és orosz nyelvű monográfiája jelent meg Ivan Goncsarov poétikájáról. Tágabb kutatási területe a 19. századi orosz irodalom.

NAGY István (1947) az ELTE Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszékének habilitált docense. Fő kutatási területe az orosz századforduló, különös tekintettel a költészetre. Jelenleg egy Marina Cvetajeváról szóló, magyar és orosz nyelvű monográfián dolgozik.

Wolf SCHMID (1944) a Hamburgi Egyetem professor emeritusa, a European Narratology Network elnöke. Legutóbbi könyve (*Нарратология*, Москва, Изд. 2008 «Языки славянской литературы») 2013-ban németül is megjelent (*Elemente der Narratologie*, Berlin–New York, Walter de Gruyter Verlag).

Martin SCHÜWER (1970–2013) az észak-rajna-vesztfáliai Pulheim Scholl Nővérek Gimnáziumának tanára, valamint 2009 óta a német „ComFor” Gesellschaft für Comicforschung (Képregénykutató Társaság) tagja volt. *Wie Comics erzählen* című disszertációját, amely 2008-ban jelent meg, a nemzetközi képregénykutatás egyik nagyhatású munkájaként tartják számon.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1943) akadémikus, az ELTE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézete és az Indiana University professor emeritusa, az Academia Europaea tagja. Tizenhét önálló könyve közül a legutóbbi: *A mű átváltozásai* (Kalligram, 2013).

THOMKA Beáta (1949) egyetemi tanár (Pécsi Tudományegyetem, Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet). *Prózaformák. Elbeszélő művészet és interpretáció* című könyve 2012-ben jelent meg. Jelenleg az ezredforduló európai regényeivel foglalkozó kötetten dolgozik.

Valerij Igorevics TJUPA (1945) az RGGU (Orosz Állami Humán Egyetem) professzora, az Elméleti és Történeti Poétika Tanszék vezetője, a *Вестник РГГУ* irodalmi sorozatának főszerkesztője. Legutóbbi könyve: *Дискурс / Жанр* (Москва, Intrada, 2013).

Ivan VERČ (1950) a Trieszti Tudományegyetem orosz nyelv és irodalom professzora. Monográfiái jelentek meg Dosztojevskijről és Pilnyakról. Legutóbbi könyve: *Корневые морфемы в Евгении Онегине А. С. Пушкина* (Trieste, EUT, 2013).

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Szele Éva