

# **Az irodalom elméletei 1.**

**Bahtyin Barthes Cohen**

**Cohn de Man Derrida**

**Fish Frye Genette**

**Iser Jauß Kibédi Varga**

**Nietzsche Ricoeur**

**Veszelovszkij Žmegač**

**Jelenkor - JPTE**

**Pécs**

A több évtizedes, félmúltbeli időszak Magyarországot a közép- és kelet-európai országoknál sokkal jobban eltávolította a korszerű, s talán nemcsak a korszerű elméleti gondolkodástól. A humán tudományok, közöttük az irodalomtudomány, irodalom- és művészetelmélet mindmáig érzi ennek a lépéshátránynak a következményeit, ahogyan annak a frissebb szellemnek a jelenlétét is, mely a kilencvenes évek óta a kultúrában, oktatásban, folyóiratokban, könyvkiadásban megmutatkozik.

*Az irodalom elméletei* 1-4. című könyvsorozat ötlete és terve az említett hiányérzet alapján született meg.

Ez a könyv az OTKA és a  
Janus Pannonius Tudományegyetem  
Kiadói Bizottsága  
támogatásával készült.

Az irodalom elméletei I.

**JPTE Egyetemi Könyvtár**



**P000002452**

810  
171

275300

E. U. D. 11205

AL 46244

OT

# Az irodalom elméletei

## I.

Janus Pannonius Tudományegyetem -

Jelenkor Kiadó

Pécs

A fordítás az alábbi kiadások alapján készült:

- Paul de Man: *Blindness and Insight*, University of Minnesota Press, 1983. 187-228. o.  
Gérard Genette: *Figures III*, Seuil, 1972. 122-144. o.  
Viktor Žmegač: *Povijesna poetika romana*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1987. 267-341. o.  
Jean Cohen: *Théorie de la figure*, in: T. Todorov, W. Empson, J. Cohen, G. Hartmann, F. Rigolot: *Sémantique de la Poésie*, Seuil, 1979. 84-127. o.

Sorozatszerkesztő  
THOMKA BEÁTA

Fordította  
BECK ANDRÁS, SEPEGHY BOLDIZSÁR,  
RAJSLI EMESE, BÁRDOS MIKLÓS

© Jelenkor Kiadó, 1996

OB 71203

OB 71355

Kiadja a Jelenkor Kiadó Kft.

Pécsset

Felelős kiadó Csordás Gábor

A szedés a Jelenkor Kiadónál készült

Xerox Hungarian Ventura kiadványszerkesztővel

Szerkesztette Simon Vanda

Megjelent 13,75 (A/5) ív terjedelemben,

Palatino betűtípusból szedve

Nyomtatta Molnár Csaba nyomdája Pécsset

ISBN 963 676 052 7

## I. Allegória és szimbólum

Egy szubjektivista kritikai szókincs tizenkilencedik századi megjelenésével párhuzamosan, fokozatosan leértékelődtek a retorika hagyományos formái. Mindinkább nyilvánvalóvá válik azonban, hogy ez csupán ideiglenes hanyatlásnak tekinthető: az újabb kritikai fejlemények<sup>1</sup> egy olyan retorika lehetőségét jelzik, mely már nem normatív vagy deskriptív jellegű, hanem többé-kevésbé nyíltan veti fel a retorikai alakzatok intencionalitásának kérdését. Ez a törekvés implicit módon számos műben jelen van, melyekben jelentős szerepet játszik a „mimézis”, a „metafora”, az „allegória” vagy az „irónia” fogalma. Az egyik fő nehézség, mely továbbra is akadályozza ezeket a vizsgálódásokat, abból ered, hogy a re-

---

1 Ezt a tendenciát világosan rajzolják ki a különböző országokban egymástól függetlenül kibontakozó kritikai irányzatok. Néhány francia kritikusnak ez a törekvése például, akik a strukturális nyelvészet terminológiája és a hagyományos retorikai fogalmak ötvözésére tesznek kísérletet (pl. Roland Barthes: *Éléments de sémiologie. Communications*. 1964. 4.; magyarul: *A szemiológia elemei*, in: *Válogatott írások*, Budapest. 1976. 9-92. o.; Gérard Genette: *Figures*. Párizs, 1966; Michael Foucault: *Les Mots et les choses*. Párizs, 1966.) Németországban hasonló törekvések gyakran az allegorikus és emblematis barokk stílus újrafelfedezésének és újraértelmezésének formájában jelentkeznek (pl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlin, 1928; 1963; magyarul: *A német szomorújáték eredete*, in: *Angelus Novus*. Budapest, 1980. 191-482. o.); Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama in Zeitalter des Barock*. München, 1964). Észak-Amerikában az Új kritikától Northrop Frye kritikájáig ívelő fejlődés ugyanebbe az irányba mutat.

torikai fogalmakhoz olyan értékítéleteket kapcsolunk, melyek elmoszák a különbségeket és elfedik a tényleges struktúrákat. Használatukat az esetek többségében olyan feltevések szabják meg, melyek eredete a romantikus korszakra, vagy még korábbra nyúlik vissza; ezért az intencionális retorika rendszeresebb vizsgálatát a fogalmak történeti tisztázásának kell megelőznie. Az európai irodalom történetében vissza kell nyúlnunk ahhoz az időszakhoz, amikor a retorika kulcsfogalmai számottevő változáson mennek át, és jelentős, egymással ellentétes törekvések ütközőpontjává válnak. Az első és legkézenfekvőbb példát az a tizennyolcadik század második felére eső változás adja, melynek során a „szimbólum” szó mindinkább kiszorítja a figurális nyelv többi megjelölését, beleértve az „allegóriát” is.

Jóllehet a probléma legszembetűnőbben talán a német irodalom történetében jelentkezik, nem áll szándékunkban végigkísérni azt a folyamatot, mely Goethe korában a német írókat a – Winckelmann által még szinonimáknak tekintett – szimbólum és allegória szembeállításához vezette. Ez a folyamat túlságosan is összetett egy futólagos áttekintéshez. A *Wahreit und Methode*-ban Hans-Georg Gadamer azt mondja, hogy a szimbólum felértékelése az allegóriával szemben egybeesik egy olyan esztétika kialakulásával, mely nem kíván különbséget tenni az élmény és annak reprezentációja között. A zseni költői nyelve felül tud emelkedni ezen a különbségen, s ily módon minden individuális élményt közvetlenül általános igazsággá alakít át. Az élmény nyelvi formájában is megőrzi szubjektivitását; ekkor a világ már nem olyan entitások elrendezésének látszik, melyet az eltérő és elszigetelt jelentések pluralitása jellemez, hanem szimbólumok átfogó, egységes és egyetemes jelentéssé összeálló rendszerévé válik. A szimbólum legfőbb vonzerejét épp a totalitás végtelenségére való utalás adja, szemben az allegóriával, mely egy konkrét jelentésre utaló jel, s ily módon megfejtésével ki is

merül sugalmazó ereje. „A szimbólum – írja Gadamer – mint meghatározhatatlanul értelmezhető, s ezért kimeríthetetlen, kizáró ellentétbe kerül az allegóriával, mely pontos jelentésvonatkoztatásban áll, és ki is merül ebben – ellentétük a művészet és a nem-művészet ellentéte.”<sup>2</sup> Az allegória szárazon racionálisnak és dogmatikusnak hat, mivel olyan jelentésre utal, melyet nem maga alkot meg, míg a szimbólum az érzékek előtt megjelenő kép és a kép által sugallt érzékfeletti totalitás bensőséges egységén alapul. Ebben a történeti perspektívában Goethe, Schiller és Schelling neve emelkedik ki a megtestesült és az eszményi szépség egységéről alkotott klasszicista eszme háttéréből.

Ezt a történeti sémát még magán a német gondolkodáson belüli is eltérő tendenciák jelentkezése teszi árnyaltabbá. A német klasszicizmus hagyományának nézőpontjából tekintve az allegória a felvilágosodás termékének tűnik, s kritikával illelhető túlzott racionalizmusa miatt. Más irányok viszont épp az allegóriában látják azt a helyet, ahol a nyelv emberfölötti eredete még tettenérhető. Vagyis Hamann polémiája Herderrel a nyelv eredetének kérdésében közvetlenül kapcsolódik Hamann-nak a nyelvek allegorikus természetére vonatkozó gondolataihoz,<sup>3</sup> akárcsak az allegóriát és az iróniát ötvöző irodalmi gyakorlatához. A megtestesült emberi világ és a szó isteni eredete közötti transzcendentális távolság eszméje itt természetesen nem a felvilágosult racionalizmus nevében nyer megerősítést. Azok a fenntartások, melyekkel Hamann Herder humanizmusát fogadja, jól mutatják ama szellemi közeg sokrétűségét, mely a szimbólum és az allegória vitájának háttérét alkotja.

2 Hans-Georg Gadamer: *Wahreit und Methode*. Tübingen, 1960; 4. kiad. 1975. 70. o. Magyarul: *Igazság és módszer*. Budapest, 1984. 72. o.

3 Johann Georg Hamann: *Die Rezension der Herderschen Preisschrift*. In: J.G. Hamann's *Hauptschriften erklärt*, 4. k. (Über den Ursprung der Sprache), Elfriede Büchsel. Gütersloh. 1963.



A korszak történetét tárgyaló művek ezekkel a kérdésekkel részletesen foglalkoznak. Itt csupán annyiban szükséges visszatérnünk rájuk, hogy rámutassunk, milyen ellentmondásos e vita eredete. Éppen ezért nincs mit csodálkoznunk azon, hogy a szimbólum előtérbe helyezését még Goethénél is különféle kikötések és megszorítások kísérik. Ahogy azonban a tizenkilencedik századhoz közeledünk, ezek a megszorítások, úgy tűnik, mindinkább eltűnedeznek. A nyelv reprezentatív és szemantikai funkcióját egységesítő kifejezésmódként felfogott szimbólum felértékelése olyan közhellyé válik, mely az irodalmi ízlésítéletek, az irodalomkritika és az irodalomtörténet alapjául szolgál. A szimbólum felértékelése mind a mai napig meghatározza a romantikát és a romantikát követő időszakot vizsgáló francia és angol kutatásokat, olyannyira, hogy az allegóriát gyakran pusztán anakronizmusnak tekintik, és elvetik költőietlensége miatt.

Mindazonáltal bizonyos kérdések továbbra is megoldatlanok maradnak. Abban a pillanatban, ahogy a sajátosan szimbolikus kifejezésformák történeti fejlődésük csúcsán kiszorítják az allegóriát, olyan metaforikus stílusok kialakulásának lehetünk tanúi, melyek teljességgel függetlenek a rokokó dekoratív allegorizmusától, de a goethei értelemben nem nevezhetők „szimbolikusnak” sem. Aligha jelenthetnénk ki például azt, hogy Hölderlinnél Patmosz szigete, a Rajna folyó, vagy általánosságban mindazok a tájak és helyek, melyek leírásával költeményeinek elején gyakran találkozunk, olyan szimbolikus tájak vagy dolgok lennének, melyek, mintegy analógiásan, a szövegek elvontabb részeiben megjelenő szellemi igazságokat reprezentálják. Ezzel a kijelentéssel téves képet alkotnánk e szövegek irodalmiságáról, s nem vennénk tudomást arról, hogy jelentékeny költői hitelük abból a tényből származik, hogy ezek nem szinekdochék, nem valamilyen totalitásra utalnak, melynek maguk is részei, hanem ezek maguk képezik a totalitást. Nem egy általánosabb,

ideális jelentés érzéki megfelelői; ők maguk adják ezt az ideát, akárcsak az az elvont kifejezés, mely a költemény későbbi részében filozófiai vagy történeti formában fog megjelenni. Az olyan metaforikus stílus, mint amilyen Hölderliné, semmiképpen sem írható le az allegória és a szimbólum ellentétes fogalmainak segítségével – s ugyanezt mondhatjuk, noha egészen más okból, Goethe kései stílusáról is. Nem feltételezhetjük azt sem, hogy a korszak azon íróinál, akiknél az „allegória” fogalma továbbra is felbukkan, mint Friedrich Schlegel, vagy később Solger és E. T. A. Hoffmann esetében, pusztán megszokásról volna szó, melynek kár lenne mélyebb jelentést tulajdonítani. Kreuzer és Schelling hatására 1800 és 1832 között Friedrich Schlegel az „allegória” szót a „szimbólummal” helyettesíti a *Gespräch über die Poesie* (Beszélgetés a költészetről) sokszor idézett passzusában: „... alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.”<sup>4</sup> De következtethetünk-e ebből, Hans Eichnerrel, a Schlegel kiadás szerkesztőjével egyetértésben arra, hogy Schlegel „egyszerűen az allegória szót használja ott, ahol ma szimbólumot mondanánk”?<sup>5</sup> Ki lehetne mutatni, hogy az „allegória” szó, éppen azért, mert a valóságos és a nyelvben megjelenő világ szétválására utal, jól illeszkedik a *Gespräch* általános problematikájába, míg a „szimbólum” szó idegenül hat a későbbi változatban.

Még ennél is tovább kell azonban mennünk. Mióta a toposzok kutatása ráébresztett bennünket arra, milyen fontos szerepet játszik a hagyomány a képek megválasztásában, a

4 Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie*. In: Kritische Ausgabe. 2. k. Charakteristiken und Kritiken I. (1796-1801), Hans Eichner, ed. Paderborn. 1967. pp. 344ff. Tandori Dezső fordításában: „minden szépség – allegória. A legmagasabb rendűt, éppen mert kimondhatatlan, csak allegorikusan mondhatjuk ki.” In: August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest. 1980. 367. o.

5 Uo., xci. o., n. 2.

posztromantikus értelemben vett szimbólum mindinkább a figurális nyelvhasználat speciális esetének tűnik, olyan speciális esetnek, mely nem tarthat igényt semmilyen történeti vagy filozófiai elsőbbségre más alakzatokkal szemben. E. R. Curtius, Erich Auerbach, Walter Benjamin<sup>6</sup> és H.-G. Gadamer egyébként eltérő jellegű kutatásai után nem hihetjük, hogy a szimbólum felsőbbrendűsége volna a metaforikus kifejezésmód problémájának „megoldása”. „A 19. század esztétikája – írja Gadamer – a lélek szimbolizáló tevékenységének a szabadságán alapult. De valóban ez a hordozó alap? Nem úgy áll-e a dolog, hogy ezt a szimbolizáló tevékenységet valójában még ma is egy mitikus-allegorikus hagyomány továbbélése határolja körül?”<sup>7</sup>

Talán nem árt, ha e bonyolult kérdésben való kiigazodás érdekében eltávolodunk a német irodalom területétől, s ugyanezt a problémát a korszak angol és francia íróinak példáján vesszük szemügyre. A tágabb perspektívának megvannak a maga előnyei.

Köztudott, hogy Coleridge volt Goethének az az angol kortársa, aki a leghatározottabb nézeteket fejtette ki az allegória és szimbólum viszonyáról. Coleridge-nál olyasmivel találkozunk, ami első pillantásra a szimbólum feltétlen magasztalásának látszik az allegóriával szemben. A szimbólum a forma organikus fejlődésének eredménye; a szimbólum világában élet és forma egy és ugyanaz: „amilyen az élet, olyan a forma”.<sup>8</sup> Szerkezete szerint szinekdoché, hiszen a szimbólum mindig része annak a totalitásnak, amelyet megjelenít. Következésképpen a szimbolikus képzeletben nem válnak szét a konstitutív képességek, hiszen a tárgyi észlelés és a szimbolikus képzelet úgy függ össze, ahogy a rész az egész-

6 Lásd az 1. jegyzetet.

7 Gadamer: *im.* magyar kiadás: 75. o.

8 S. T. Coleridge: *Essays and Lectures on Shakespere and Some Other Old Poets and Dramatists.* London, 1907. 46. o.

szel. Az allegorikus forma ezzel szemben tisztán mechanikusnak hat, olyan absztrakciónak, melynek eredeti jelentése még „árnyékképénél”, az allegorikusan megjelenített dolognál is illékonyabb; olyan nem anyagiias alakzat, mely egy minden szubsztanciát nélkülöző, pusztá fantomot reprezentál.<sup>9</sup>

Ám még a *The Statesman's Manual*ban (Az államférfi kézikönyve) található részletben is, melyből iménti idézetünk származik, világosan érzékelhető valamiféle kétértelműség. Azután, hogy Coleridge az allegória lényegi gyengeségét a szubsztancia hiányával hozta összefüggésbe, az ezzel szembeállított szimbólum értékét kívánja nyomatékosítani. Azt várnánk, hogy ez utóbbit organikus vagy tárgyi gazdagsága miatt értékeli majd nagyra, ehelyett azonban az „áttetszőség” képzeete kerül előtérbe: „A szimbólum jellemzője a különös áttetszősége az egyedin, az általános áttetszősége a különösen, az egyetemes áttetszősége az általánoson; mindenekelőtt pedig az örökkévaló áttetszősége az időbelin az időbeliben.”<sup>10</sup>

A tárgyi szubsztancialitás szétfoszlik, és az anyagi világban nem létező eredendőbb egység pusztá visszatükröződésévé válik. Annál meglepőbb, hogy a bekezdés végén Coleridge az allegóriát negatív módon határozza meg, úgy mint pusztá visszatükrözést. A szimbólum spiritualizálása valójában olyannyira teljessé válik, hogy tárgyi létezésének pillanata – mely eredetileg meghatározta – teljesen lényegtelené lesz; a szimbólum és az allegória a tárgyi világon túliban találja meg közös eredetét. A transzcendentális forrásra való utalás így mindkét esetben fontosabb, mint a visszatükröződés és annak forrása közti viszony. Másodlagos jelentőségű-

9 S. T. Coleridge: *The Statesman's Manual*. ed. W. G. T. Shedd. New York. 1875. 437-38. o. Idézi Angus Fletcher: *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, N. Y. 1964. 16. o. 29. jegyzet.

10 Uo.

vé válik az, hogy ez a viszony a szinekdoché organikus összetartozásán alapul – mint a szimbólum esetében, vagy az elme puszta döntésén, mint az allegória esetében. Bár homályos és kétértelmű módon, voltaképpen mindkét alakzat a transzcendentális forrást jelöli. Coleridge ezt a kétértelműséget hangsúlyozza az allegória meghatározásában, mely szerint az allegória „... olyan erkölcsi minőségeket vagy gondolati tartalmakat hordoz burkoltan, melyek önmagukban nem képezik az érzékelés tárgyait...”, ezután viszont azt állítja, hogy az allegória a nyelv szintjén képes „az egyes részekből konzisztens egészet formálni”.<sup>11</sup> A szimbólum organikus szubsztancialitásának feltételezett felsőbbrendűségéből kiindulva, végül a figurális nyelv áttetszőségként való leírásához érkeünk, egy olyan leíráshoz, melyben az allegória és a szimbólum közötti különbség másodlagossá válik.

A későbbi angol és amerikai kritikára Coleridge mégsem ezzel gyakorolta a legszembetűnőbb hatást. Közismert, hogy ebben a kritikában a metaforák és szóképek vizsgálatát többnyire fontosabbnak ítélik a metrikai és a tartalmi problémákra vonatkozó megfontolásoknál. A metafora elfogadott felfogása azonban, melyet gyakran közvetlenül Coleridge nevéhez kötnek, az objektum és a szubjektum dialektikájára épül, melyben az objektum megtapasztalása érzékelés vagy észlelés formáját ölti. A kép végső célja azonban nem az áttetszőség, ahogy Coleridge-nál, hanem a szintézis, a szintézist pedig „szimbolikusként” határozza meg az érzéki észlelés kezdeti pillanatának tulajdonított elsőbbség.

A romantika angol és amerikai kutatói a legnagyobb figyelmet a tizennyolcadik század és a romantikus tájköltészet közötti átmenetre fordították. A romantika amerikai értelmezői általánosan egyetértenek Wordsworth és Coleridge tizennyolcadik századi előzményeinek fontosságában, amikor

---

<sup>11</sup> S. T. Coleridge: *Miscellaneous Criticism*. T. M. Raysor, ed. London. 1936. 30. o.; idézi Fetcher 19. o.

azonban annak jellemzésére kerül a sor, hogy a romantikus tájköltészet voltaképpen miben is különbözik a korábbi formáktól, bizonyos nehézségeik támadnak. Más értelmezők-höz hasonlóan leginkább arra törekednek, hogy a romantikus költői képet lélek és természet, szubjektum és objektum viszonyaként határozzák meg. A leíró jellegű részek és a bensőséges, meditatív részek közötti észrevétlen átmenet, mely a romantikus kifejezésmód jellemzője, azt a feltevést erősíti, miszerint ez a kapcsolat valóban alapvető fontosságú. Nagyjából ugyanez vonatkozik a tizennyolcadik századi tájleíró költőkre is, akik a természet leírását minduntalan elvont moralizálással elegyítik; a magyarázók azonban többnyire meg-egyeznek abban, hogy a század végefelé a lélek és a természet közti kapcsolat jóval bensőségebbé válik. Wimsatt volt az, aki Coleridge és Bowles egy-egy szonettjének egymás mellé helyezésével elsőként világított rá meggyőzően arra, hogy a külsődleges hasonlóság ellenére a tartalom és a hangvétel lényegi módosulása elválasztja egymástól a két szöveget.<sup>12</sup> Ő mutatott rá arra, hogy Coleridge-nál a részletek jóval plasztikusabbak, s ekképpen a külső tárgy részletezőbb és pontosabb megfigyeléséről tanúskodnak. Ez a természet külszínének szentelt fokozottabb figyelem azonban paradox módon együtt jár a bensőségesség megnövekedésével, az emlékezet és az álmodozás olyanfajta élményeinek előtérbe kerülésével, melyek a szubjektivitás mélyebb rétegeiből fakadnak, mint a korábbi íróknál. Hogy ez a külszínnek szentelt gondosabb figyelem miképpen vezet nagyobb mélységhez, kérdéses marad. Wimsatt ezt írja: „A romantikus természetlira művelőinek általános eljárása az volt, hogy jelentéssel ruházták fel a tájat. Erre a jelentésadásra láttunk példát Coleridge szonettjében, de e jelentés általában mélyrehatóbb volt, a dolgok szellemére vagy lelkére – 'a bennünk és kívülünk levő világ-

<sup>12</sup> William Wimsatt: „The Structure of Romantic Nature Imagery”. *The Verbal Icon*. Lexington, ky. 1954. 106-110. o.

ra' – vonatkozott. S ezt a jelentést kifejezetten a természet külszíne ébresztette fel.<sup>13</sup> Vagyis a felszín és a mélység szintézise a nyelvben egy olyan fundamentális egységről tanúskodna, mely egyként magába foglalja a lelket és a tárgyat, „a bennünk és kívülünk levő világot”. Úgy tűnik azonban, hogy ez az egység rejtve maradhat a szubjektum előtt, akinek ilyen módon kívül, a természetben kell fellelnie létezésének bizonyítékát. Wimsatt szerint az egységesítő elv a természetben található, s ezért szükségszerű, hogy a költők a természeti tájból, az egységesítő, „szimbolikus” erőforrásból indulnak ki.

Ezt a gondolatot fejlesztik tovább és bontják ki részletesebben Meyer Abrams és Earl Wasserman újabb tanulmányai, hasonló, sőt olykor ugyanezeket a példákat használva fel.<sup>14</sup> E két értelmező véleménye sok kérdésben megegyezik, s a hasonlóság olykor azonossággá válik. Például mindketten a lélek és a természet közötti analógia elvét tekintik a tizenyolcadik századi gyakorlat alapjának, mely a morális kérdéseket tájleírások formájában bontja ki. Abrams a reneszánsz teológiában és filozófiában látja a későbbi paysage moralisé legfőbb forrását: „...az isteni Építész analógiás módon tervezte meg a világegyetemet, melyben a fizika, az erkölcs és a szellem területeteit bonyolult megfelelések rendszere kapcsolja össze....A tizenhetedik századi metafizikus költők figuratív formálásmódjának alapjául egy szimbolikus és analogikus univerzum metafizikája szolgál.”<sup>15</sup> E kozmológia „megszelídített és rendszerezett”, „a neoklasszicista szabályokhoz” és dekórumhoz igazított változatából fejlődik ki aztán a tizenkilencedik századi tájleíró költemény, melyben

<sup>13</sup> Uo., 110. o.

<sup>14</sup> Meyer Abrams: *Structure and Style in the Greater Romantic Lyric*. In: *From Sensibility to Romanticism: Essays Presented to F. A. Pottle*, eds. F. W. Hillis and H. Bloom. New York. 1965. Earl Wasserman: *The English Romantics, The Ground of Knowledge. Essays in Romanticism*, Autumn. 1964. 4.

<sup>15</sup> Abrams 536. o.

„az érzéki jelenségek erkölcsi megállapításokkal párosulnak”. Wasserman pedig a képzelet olyan tizennyolcadik századi teoretikusaira utal, mint például Akenside, akik „az analógiát tekintik a szubjektum és az objektum közti [legintimébb viszonynak], melynek révén az ember megláthatja 'az élettelen dolgokban / Önmagának, a gondolatnak és a szenvedélynek / kifejezéstelen mását’.”<sup>16</sup>

A kulcsfogalom itt, Wasserman pontos kifejezésével, az asszociatív analógia, mely a romantikus analógia vitálisabb formájával lesz szembeállítva. Abrams olykor úgy tünteti fel a dolgot, mintha a képzelet romantikus elmélete mindenestől feledésre ítélte volna az analógiát, Coleridge pedig egy eredeti és működőképes monizmust állított volna a helyébe. „A természet gondolattá, a gondolat természetté válik” – írja – „hosszan tartó kölcsönhatásuknak és töretlen metaforikus folytonosságuknak köszönhetően”.<sup>17</sup> Nem állítja viszont azt, hogy ez az egyesülés valóban létrejön és fenn is marad – legfeljebb azt, hogy egybeesik az egység ama kívánalmával, mely Coleridge gondolkodásának és költői stratégiájának végcélja. Kétségtelen, hogy az analógia mint olyan mindvégig a természeti képek ismeretelméleti mintája maradt; az „analogie universelle” (egyetemes analógia) kifejezéssel még a monisztikus univerzum olyan kései, különös változatában is találkozhatunk, mint Baudelaire korrespondenciái.<sup>18</sup> Mindazonáltal a lélek és a természet kapcsolata valóban sokkal kevésbé formálissá válik, a tizennyolcadik századhoz képest kevésbé tisztán asszociatív és külsődleges jelleget ölt. Ennek eredményeként a kritikai – sőt, olykor a költői – szó-

---

16 Wasserman 19. o.

17 Abrams 551. o.

18 Charles Baudelaire: *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, Victor Hugo, in: *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Oeuvres critiques*. H. Lemaître, ed. Paris. 1962. 735. o. Magyarul: *Charles Baudelaire válogatott művei*. Budapest. 1964. 443. o.



használat olyan terminusokat igyekszik találni, melyek e kapcsolatot kielégítőbben jellemzik, mint az analógia némi-képp formális fogalma. Az elvontabb „analógia” szó helyett olyan szavak bukkanak fel, mint a „vonzalom” vagy a „rokonszenv”. Ez nem változtatja meg az alakzat lényegi vonását, mely továbbra is az egymással ellentétbe állítható entitások formális hasonlóságára épül. Az új terminológia azonban jelzi az elmozdulást a két pólus egybeesésének formális problémájától, valamelyikük ontológiai prioritása felé. A „vonzalom” és a „rokonszenv” kifejezés ugyanis szubjektumok viszonyára utal, s nem annyira egy szubjektum és egy objektum közötti kapcsolatra. A természethez fűződő kapcsolatot egy interszubjektív, személyközi kapcsolat váltotta fel, mely végső elemzésben nem egyéb, mint a szubjektum önmagához való viszonya. Eképpen a prioritás a külvilág helyett teljes mértékben a szubjektumot illeti, s így olyasmire jutunk, ami egyfajta radikális idealizmusra hasonlít. Mind Abrams, mind Wasserman Wordsworth és Coleridge szavait idézi, illetve saját nézeteiket foglalja össze, melyek azt sugallják, hogy a romantika ténylegesen efféle idealizmus. Mindketten idézik Wordsworth-öt: „Gyakran képtelen voltam arra, hogy külső létet tulajdonítsak a külvilág tárgyainak, s úgy társalogtam valamennyivel, mintha nem különülnének el saját immateriális természetemtől, hanem benne rejlenének”. Ehhez Wasserman ilyen megjegyzést fűz: „Wordsworth költői tapasztalata ezen állapot újbóli felidézésére irányul.”<sup>19</sup>

Bizonyos zavar származik abból, hogy a szubjektum abszolút prioritásának gondolata az objektív természettel szemben nem könnyen egyeztethető össze a romantikus költők költői gyakorlatával, akik kivétel nélkül fontosnak tekintették a természet jelenvalóságát. Számos idézetet és példát találhatnánk, melyek a természeti szubsztanciák – az én

---

19 Wasserman 26. o.

(Selbst, self) tudatműködésével szembeni – elsőbbségén alapuló analogikus képzelet irányadó szerepéről tanúskodnak a romantikus költészetben. Coleridge majdhogynem fichtei terminusokban beszél a végtelen énről, melyet a természeti tárgyak „szükségképpen véges” jellegével állít szembe, s annak az igénynek ad hangot, hogy az én eleven étellel töltsen meg a természet halott formáit.<sup>20</sup> Ebben az esetben viszont a tárgyi világ véges természetét térbeli fogalmak jellemzik, s a természeti világ jelenségei közti fizikai kapcsolatok helyettesítése a dinamikus jellegű, eleven (Coleridge-nál személyközi) kapcsolatokkal nem minden esetben kielégítő. Jól kimutatható, hogy Coleridge organikus egységről mint dinamikus elvről alkotott felfogásának voltaképpeni forrásai nem az én gondolati mozgásai, hanem a természeti folyamatok. Wordsworth jóval világosabban érzékeli ennek következményeit, amikor az én és a természet hasonló dialektikáját időbeli fogalmakkal írja körül. A természeti folyamatok számára azt példázzák, amit Goethe *Dauer im Wechsel*-nek nevez, a változásban megmutatkozó maradandóságot, vagyis egy olyan metatemporális, mozdulatlan állapotról tanúskodnak, melynek lényegét a természet bizonyos külső formáit bomlasztó nyilvánvaló változások érintetlenül hagyják. Itt olyan nevezetes részletekre gondolhatunk például, mint a hegyvidék leírása az *Előszóban*, mely meglepő időbeli paradoxont hív elő:

...these majestic floods – these shining cliffs  
The untransmuted shapes of many worlds,  
Cerulean ether's pure inhabitants,  
These forests unapproachable by death,  
That shall endure as long as man endures...;

vagy

---

20 Uo. 29. o.



*The immeasurable height  
Of woods decaying, never to be decayed  
The stationary blast of waterfalls...*

A mozgásban megmutatkozó állandóság ilyesféle paradox kijelentései alkalmazhatóak a természetre, a folyamatos változásnak kitett énré azonban nem. Ez pedig kísértést jelent az én számára, hogy mintegy a természettől vegye kölcsön azt az időbeli állandóságot, amely hiányzik önmagából, és olyan stratégiákat dolgozzon ki, melyek által a természetet úgy tudná az emberi szintre leszállítani, hogy továbbra se hagyjon rajta nyomot „az idő megfoghatatlan érintése”. Ez a stratégia kétségkívül jelen van Coleridge-nál. S jelen van, ha öntudatlanul is, olyan kritikusoknál is, mint Abrams és Wasserman, akik Coleridge-ot nagy szintéziszeremtőnek látják, s az ő dialektikus szubjektum-objektum felfogását tekintik a romantikus képalkotás autentikus mintájának. Emiatt azonban minduntalan ellentmondásba kerülnek saját magukkal. Egyfelől hajlanak arra, hogy hangsúlyozzák az objektumnak a szubjektummal szembeni elsőbbségét, mely a nyelv organikus felfogásának eleme. Abrams például így ír: „A tájra vonatkozó romantikus meditációk legjava – Coleridge példáját követve – a szubjektum és az objektum közti közvetítésről tanúskodik, ahol a gondolat megtestesíti és explicitté teszi mindazt, ami a természeti világban eleve benne rejlik.”<sup>21</sup> Itt tehát egyértelműen a természeti világot illeti meg az elsőbbség, ami határt szab az elmének a természet formái értelmezésében. Abrams azonban még ugyanebben a bekezdésben idézi Wordsworth és Coleridge szavait, akik az ént ruházzák fel ugyanilyen abszolút elsőbbséggel a természettel szemben. Ez az ellentmondás igazi holtpontra juttat bennünket. Kinek is higgyünk? Vajon a romantika valóban szubjektív idealizmus

21 Abrams 551. o.

volna, melyet az én demisztifikálói – Hazlitt-től a francia strukturalistáig – joggal támadtak szolipszizmusa miatt? Vagy inkább egyfajta naturalizmushoz való visszatérés a felvilágosodás túlhajtott absztrakciója után, olyan visszatérés azonban, mely a mi urbánus és elidegenedett világunkban csupán nosztalgikus és elérhetetlen múltként fogható föl? Wasserman hasonló holtpontra érkezik: ő Wordsworth-ben látja a szélsőséges szubjektívizmus képviselőjét, míg Keats, a negatív képesség Shakespeare nyomába lépő költője, a materiális képzelet számára rokonszenven alapuló, objektív formájára ad példát. Coleridge úgy jelenik meg, mint e két szélsőség szintetizálója. Wasserman azonban azt az állítását, mely szerint Coleridge „a megértés fenomenális világának és az ész noumenális világának”<sup>22</sup> összebékítője, egy olyan idézetre alapozza, ahol Coleridge az objektum kategóriáját egyszerűen egy másik énnel helyettesíti, ily módon a problémát elválasztja a természettől, s a tiszta interszubjektivitás körére korlátozza. „Ahhoz, hogy a tárgy egy lehessen velünk, nekünk kell egygé válnunk vele – vagyis tárggyá kell válnunk. Az objektum tehát maga is szükségképpen szubjektum – mondjuk kedvenc kutyánk, átfogóbb értelemben egy barát, a szó teljes értelmében Isten, a Barát”.<sup>23</sup> Wordsworth sohasem követte el a teocentrizmus személyközi viszonyná való redukálásának efféle vétségét.

Vajon e zavar okozói a kritikusok vagy maguk a romantikus költők? Valóban képtelenek voltak túllépni a tizennyolcadik századtól örökölt analogizmuson, s ténylegesen fogva tartották őket a szubjektum és objektum pseudo-dialektikájának ellentmondásai? Egyes értelmezők szerint erről van szó.<sup>24</sup> Mielőtt azonban csatlakoznánk hozzájuk, bizonyosnak kell lennünk abban, hogy a romantika legfon-

22 Wasserman 30. o.

23 Uo. 29-30. o.

24 Lásd például: E. E. Bostetter: *The Romantic Ventriloquists*. Seattle. 1963.

tosabb problémáját ragadjuk meg akkor, amikor a romantikus képet a szubjektum-objektum viszony mentén kíséreljük meg értelmezni. Emlékeztetnünk kell ugyanis arra, hogy e dialektika kialakulásának háttérében az a feltételezés húzódik meg, hogy a szimbólum a romantikus stílus legfőbb jellemzője, márpedig épp e kitüntetettség az, amit meg kell kérdőjeleznünk.

Talán nem haszontalan, ha ezen a ponton az angol helyett a francia irodalomtörténet felé fordulunk. Mivel a francia preromantika a tizennyolcadik század igen korai szakaszában kezdetét veszi Rousseau-val, s miután a Locke-i örökség Franciaországban még Condillacnál sem ölt olyan mechanikus formát, mint Hartley-nál, akinek nézeteivel Coleridge és Wordsworth szállt szembe, itt valamivel tisztábban áll előttünk a természeti képek alkalmazásával összefüggő analógia egész problémája, mint az angol példa esetében. A korszak néhány írója legalább annyira tudatában volt annak, hogy mi rejlik az általános ízlésfejlődés újfajta természetszemléletének háttérében, mint későbbi értelmezőik. Egy példát említve: *De la composition des paysages sur le terrain* című művében (1777) Girardin márki kifejezetten „romantikusnak” mond egy tájat, melyet sötét erdők, hófedte csúcsok és egy kristálytisza tó alkot, közepén egy szigettel, ahol az idillikus „ménage rustique” a társas hajlam és a magányosság szerencsés kombinációját példázza a zuhatagok és sebesfolyású patakok között. Leírásához a következő kommentárt fűzi: „Ilyen pillanatokban érzi át az ember igazán a természeti szépség és az erkölcsi érzés közti analógia erejét.”<sup>25</sup> Hosszan sorolhatnánk hasonló idézeteket ugyanebből a korszakból, melyek mindegyike a természet és a természet szemlélőjének bensőséges közelségéről tanúskodik, s nyelvében felidézi a táj materiális formáját éppúgy, mint lakóinak hangulatát.

25 Idézi Daniel Mornet: *Le Sentiment de la Nature en France au XIIIe siècle de Jean-Jacques Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*. Párizs. 1932. 248. o.

A későbbi történészek és kritikusok a léleknek és a természetnek ezt a szoros összetartozását tartották a romantikus költészet legfőbb jellemzőjének. „A külső és a belső világ gyakran olyannyira összefonódik” – írja Daniel Mornet –, „hogyan az érzékek által felfogott képeket semmi sem különbözteti meg a képzelet illúziójától.”<sup>26</sup> Ezt még a korszakkal foglalkozó újabb írások is kiemelik,<sup>27</sup> ami igencsak emlékeztet az angolszász kritikában megfogalmazódó álláspontra. Egyformán hangsúlyozzák a természet és a tudat analogikus egységét, azonos a szimbólumnak mint a szubjektum-objektum szintézisét lehetővé tevő nyelvi alakzatnak a felértékelése, s azonos az a törekvésük is, hogy a természetet az emberi tudat attribútumaival ruházzák fel és organikusan egyesítsék, olyan vonatkoztatási pontot hozva létre, mely hasonló funkciót tölt be a természeti tárgyak körében, mint az én identitása a tudati tevékenység esetében. A Rousseau-tól napjainkig terjedő korszak francia irodalomtörténetében kimutatható ambivalenciák kísértetiesen hasonlítanak azokhoz, amelyekkel a romantika amerikai kutatóinak munkáiban találkozhatunk. Ezek az ambivalenciák a szubjektum illuzórikus elsőbbségéből fakadnak, noha valójában a szubjektum a külső világtól kénytelen kölcsönözni azt a fajta időbeli állandóságot, mellyel maga nem rendelkezik.

E tendencia történeti gyökerét talán könnyebb meghatározni a francia romantika esetében, mint az angol irodalomban. Számos szöveg áll rendelkezésünkre, melyben nyomon követhetjük, hogy a megfigyelés és a szenvedély kölcsönös egymásba fonódására épülő szimbolikus nyelv miképpen kerül abba a kitüntetett helyzetbe, melyet a tizenkilence-

26 Uo. 187. o.

27 Lásd például: Herbert Dieckman: Zur Theorie der Lyrik im 18. Jahrhundert in Frankreich, mit gelegentlicher Berücksichtigung der Englischen Kritik. In: *Poetik und Hermeneutik*. 2. k. W. Iser ed. Wilhelm Fink. München. 1966. 108. o.

dik és a huszadik század folyamán mindvégig megőriz. E szövegek közül legtöbbször Rousseau regényére, a *Nouvelle Héloïse*-ra hivatkoznak. Daniel Mornet erre a műre alapozta a tizennyolcadik század természetfelfogásáról írott tanulmányát.<sup>28</sup> Az újabb művekben, például Robert Mauzi *L'Idée du bonheur dans la littérature française du 18<sup>ème</sup> siècle* (A boldogság eszméje a 18. századi francia irodalomban) című könyvében, Rousseau regénye ugyanilyen kitüntetett figyelemben részesül.<sup>29</sup> „Ha valaki ismeri a *Clevelandet* és a *Nouvelle Héloïse*-t, kevés felfedeznivalója marad a 18. századról” – írja Mauzi előszavában.<sup>30</sup> Ha meg akarjuk vizsgálni, hogy a romantika kialakulása valóban egybeesik-e – ahogy azt csaknem egybehangzóan állítják – egy túlnyomóan szimbolikus dikció kezdeteivel, aligha találhatnánk megfelelőbb művet a *Nouvelle Héloïse*-nél.

Rousseau levélregényének értelmezői különösebb nehézség nélkül mutathattak rá a lelkiállapotok és a természet külső formájának szoros kapcsolatára, leginkább a regény negyedik fejezetének Meillerie-epizódjában.<sup>31</sup> Ez a levél számol be arról, hogy St. Preux az immár férjezett Julie társaságában újra felkeresi a tó északi partján levő elhagyatott vidéket, ahonnan valamikor a kettőjük sorsát megpecsételő levelet írta. Rousseau hangsúlyozza, hogy a *lieu solitaire* (elhagyatott hely), melyet leír, olyan akár egy vad pusztaság „*sauvage et désert; mais plein de ces sortes de beautés qui ne plaisent qu'aux âmes sensibles et paraissent horribles aux autres*” (vad, kietlen; de teli azzal a szépséggel, amelyek csak az ér-

28 Lásd a 25. jegyzetet.

29 Robert Mauzi: *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée française du 18<sup>ème</sup> siècle*. Párizs. 1960.

30 *Ib.* 10. o.

31 J. J. Rousseau: *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. 4. rész, 17. levél. In: *Oeuvres complètes*, szerk.: B. Gagnebin és Marcel Raymond. Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). Párizs. 1961. 2. 514. o.

zékeny lelkeket gyönyörködtetik, mások szemében azonban szörnyűségesnek tűnnek).<sup>32</sup> Kétségkívül tettenérhető ebben a korízlással való szembeszegülés mozzanata, s ha az átmenetet akarnánk illusztrálni a tizennyolcadik századi idillikus tájból, mellyel még Girardinnél is találkozhatunk, a Macphersonnál hamarosan meghatározóvá váló komor kavargó jelenetekhez, még számos ehhez hasonló részletet idézhetnénk. Ám ez az ízlésbeli polémia csupán látszólagos, Rousseau figyelmének előterében ugyanis valami egészen más áll. Való igaz, hogy a táj és az érzés bensőséges kapcsolatából következően a jelenetnek bizonyos drámai és költői hatása van: az emlékek által felébresztett érzéki szenvedélyt, mely a törekeny nyugalom megzavarásával fenyeget, a fények és a környezet kontraszthatásai jelzik, ami a részlet drámaiságának forrása. A stílus analogizmusa és a szenvedély érzelmi intenzitása szorosan összekapcsolódik. Ez azonban nem feledtetheti el velünk a levél nyilvánvaló tematikus funkcióját, nevezetesen a kísértést és a csaknem végzetes visszaesést a korábbi hibába, ami Rousseau regényének tágabb kontextusában nyíltan és explicit módon, a kétértelműség legcsekélyebb jele nélkül elítélődik.

Ebben az értelemben a Meillerie-beli tájra mint pusztá vadonra való utalás igen sokatmondó, különösen akkor, ha a regény olyan helyszínével állítjuk szembe, mely nem a botlás emblémája, hanem a Julie figurájával összekapcsolt erényé. Ilyen a regény központi jelképe, a kert, a menedék, melyet Julie alakított ki Wolmar birtokán. A kert a „szép lélek” allegórikus megfelelője a természeti világban. Kérdésünk az, hogy ez a kert, a regény negyedik részének tizenegyedik levelében részletesen leírt Elízium, vajon ugyanolyan szubjektum/objektum kapcsolaton alapul-e, amilyet a Meillerie-epizód témája és stílusa reprezentál.

---

32 Uo. 518. o.



Tanulságos röviden számba vennünk a Rousseau-részlet forrásait. Legfőbb, nem-irodalmi forrását Mornet túlságosan is hangsúlyozza a regény kritikai kiadásában<sup>33</sup>: Rousseau kertjének számos külsődleges vonását az úgynevezett *jardins anglais*-ből meríti, melyet már ezt megelőzően is előnyben részesítettek a klasszikus francia kertek geometrikus absztrakciójával szemben. Le Nôtre túlzott szimmetriája – írja Rousseau a kor általános ízlésítéletét visszhangozva –, „ennemie de la nature et de la variété” (a természet és a változatosság ellensége).<sup>34</sup> A kertnek ez a „természetessége” azonban korántsem a szövegrész legfontosabb témája. Kezdetből fogva egyértelmű számunkra, hogy a hely sugározta természetesség valójában mesterkélt hatás eredménye, s a boldogságnak ez a lugasa, a *toposz* hagyományával ellentétben, egészében véve a művészet, s nem a természet birodalmának része. „Il est vrai” – adja Julie szájába a szavakat Rousseau – „que la nature a tout fait [dans ce jardin] mais sous ma direction, et il n’y a rien là que je n’aie ordonné”<sup>35</sup> (Igaz, hogy ebben a kertben minden a természet műve, de az én irányításom alatt működött, s nincs benne semmi, ami nem az én rendelésem volna). Ezek a szavak legalábbis rá kell, hogy ébresszenek bennünket a szövegben szereplő kert irodalmi forrásaira is, melyeket az ízlés kortörténetével foglalkozó Mornet figyelmen kívül hagyott.

Csupán a szöveg világos irodalmi utalásait tekintve, az „une île déserte... (où) je n’aperçois aucuns pas d’hommes”<sup>36</sup> (egy elhagyatott sziget... (ahol) egyetlen embert sem látok) félreérthetetlenül idézi fel Rousseau legkedvesebb kortárs regényét – az egyetlen, melyet alkalmasnak tart Émile nevelésére

33. *La Nouvelle Héloïse*. Daniel Mornet ed. Párizs. 1925. Bevezetés 1- 67-74. o., valamint a 3. 223-47. sz. jegyzetek.

34 Rousseau 483. o.

35 *lm.* 472. o.

36 *lm.* 479. o.

–, Defoe *Robinson Crusoe*-ját, de a *Roman de la rose*-ra (A rózsaregénye) való utalás, mely közvetlenül a Julie Elíziumát<sup>37</sup> leíró levél előtti oldalakon található, ugyanilyen beszédes. A *Robinson Crusoe* és a *Roman de la rose* összekapcsolása első pillantásra talán nem tűnik nagyon ígéretesnek, valójában azonban figyelemre méltó lehetőségeket rejt magában. Köztudott az a tény, hogy az 1735-ben újra kiadott és Rousseau korában<sup>38</sup> közkedvelté váló középkori szerelmi történetnek köszönhető a regény alcíme – „La Nouvelle Héloïse” –, hatása azonban más tekintetben is szembetűnő. Julie kertje és a Guillaume de Lorris költeményének első részében található Deduit szerelem kertje közti hasonlóság nyilvánvaló. Rousseau leírásának alig van olyan mozzanata, melynek ne találhatnánk meg a párját a középkori szövegben: az „*asile*” (templom oldalhajó) önmagában álló, elszigetelt területe; azon boldog kevesek különleges kiváltsága, akiknek kulcsuk van a kapuhoz; a természet attribútumainak hagyományos előszámlálása – a különféle virágok, fák, gyümölcsök, illatok és főképpen a madarak felsorolása, amit az utóbbiak énekének leírása tetőz be.<sup>39</sup> A legárulkodóbb a vizek, a szőkőkutak és a tavak kitüntetett szerepe, melyről a *Julie*-ben, akárcsak a *Roman de la rose*-ban, nem a természet, hanem lakóinak leleményessége gondoskodik.<sup>40</sup> Nyilvánvaló, hogy a helyszín leírása nem megfigyelésen alapul, s nem is egy személyes *état d'âme* (lelkiállapot) kifejeződése, ennek elemeit ugyanis Rousseau tudatosan vette át abból a középkori irodalmi forrásból, mely a szerelem kertje tradicionális toposzának egyik legismertebb változata.

37 „Richesse ne fait pas riche, dit le Roman de la Rose”, idézve a 4. rész 10. levelében, *Uo.*, 466. o.

38 *Uo.* 1606. o.

39 Guillaume de Lorris és Jean de Meun: *Le Roman de la rose*. szerk.: Félix Lecoy. Champion. Párizs. 1965. 1. k. különösen II. 499. kk., 629. kk., 1345. kk.

40 *Uo.* II. 1385ff

A nyelvészet kategóriái szerint ez egészen más, mint az a leíró és metaforikus nyelv, mely Chateaubriand-tól kezdve jellemzi a francia romantikus stílust. Rousseau még csak nem is mímeli a megfigyelő szerepét. Nyelve tisztán figurális, nem érzékelésen alapul, s még kevésbé a természet és a tudat felismert dialektikus kapcsolatán. Julie igénye a természet fölötti uralkodásra és kontrollra („*et il n'y a rien là que je n'aie ordonné*”) találó emblémája egy olyan nyelvnek, mely a külvilágot teljesen saját céljainak rendeli alá, ellentétben azzal, amivel a Meillerie-epizódban találkozunk, ahol is a nyelv magában egyesíti a természet és a szenvedély párhuzamosait.

A *Roman de la rose* első részében azonban a figurális nyelvhasználat egyáltalán nincs ellentmondásban az erotikus témák túlfűtött tálalásával; épp ellenkezőleg, az allegória erotikus mozzanataira aligha szükséges rávilágítanunk. A *Nouvelle Héloïse*-ban viszont a lemondás etikájának hangsúlyozása olyan morális felhangot jelez, mely teljesen eltér a középkori románc moralizáló részeitől. A lemondás témája Rousseau-nál korántsem egyoldalú, és nem tévesztendő össze az érzékek világának puritán elutasításával. Mindamellet nem annyira a megfelelések nyelvének, hanem az allegorikus stílusnak a használata az, ami összekapcsolja a középkori, illetve a tizenharmadik századi művet. A Defoeval foglalkozó újabb tanulmányok, például G. A. Starr *Defoe and Spiritual Autobiography*-ja (Defoe és a szellemi önéletrajz)<sup>41</sup> és Paul Hunter *The Reluctant Pilgrim*-je<sup>42</sup> (A vonakodó zarándok) megváltoztatták azt a közkeletű véleményt, mely Defoe-t a modern „realista” kifejezőmód egyik atyjának tekintette, és újra rámutattak annak a puritán, vallásos

41 G. A. Starr: *Defoe and Spiritual Autobiography*. Princeton, N. J., Princeton University Press. 1965.

42 J. Paul Hunter: *The Reluctant Pilgrim: Defoe's Emblematic Method and Quest in Robinson Crusoe*. Baltimore. Johns Hopkins University Press. 1966.

elemnek a fontosságára, mely Rousseau-t is élénken foglalkoztatta. Paul Hunter nyomatékosan hangsúlyozta ennek az elemnek a stílusformáló jelentőségét, melynek köszönhetően Defoe a természetet nem metaforikus és deskriptív, hanem allegorikus módon használja fel. Defoe kertjei tehát egyáltalán nem a valóságos környezet elemei, hanem stilizált jelképek, szerkezetük és részleteik tekintetében nagyon hasonlóak a *Roman de la rose* kertjeihez. Szerepük azonban mindenekelőtt megváltó, erkölcsi természetű. Defoe kertje – ahogy Paul Hunter írja – „nem... a bukás előtti paradicsom, inkább földi paradicsom *in posse*, Crusoe ugyanis a bukás utáni ember, akinek fáradságos munkájába kerül földjének megművelése”.<sup>43</sup> Julie kertje esetében ugyanilyen nyomatékos hangsúlyt kap a kemény munka és az erény, ami az epizódot közvetlenül ahhoz a protestáns allegorikus hagyományhoz kapcsolja, melynek Bunyannál kiteljesedő angol változatával Rousseau többek közt épp Defoe-nál találkozott. A források stílusbeli hasonlósága háttérbe szorítja különbségeiket; feszültség nem a két irodalmi forrás – az egyik erotikus, a másik puritán – között keletkezik, hanem az egyik jelenet (például amelyben Julie Elíziumáról van szó) allegorikus nyelvének és egy másik (a Mellierie-epizód) szimbolikus nyelvhasználatának ellentétéből. E két világ erkölcsének szembeállítása magába sűríti a regény drámai konfliktusát. Ez a konfliktus végül a pillanat kultuszához kapcsolódó értékekről való józan és határozott lemondással oldódik meg, s a lemondás teremti meg az allegorikus stílus elsőbbségét a szimbolikus stílussal szemben. A regény nem jöhetett volna létre a két metaforikus alakzat egyidejű jelenléte nélkül, és a szimbólum helyett az allegória választásának sugalmazása teremtett csupán lehetőséget befejezésére.

A *Nouvelle Héloïse* későbbi értelmezői általában nem fordí-

43 Uo. 172. o.

tottak figyelmet az allegorikus elemek szerepére a regény nyelvezetének formálódásában, s csak a legutóbbi időben kezdik felismerni, milyen téves is az a beállítás, mely Rousseau-ban elsősorban a primitivistát és a természethívőt látja. Ez a téves beállítás, jellemző módon, makacsul ellenáll a kritikának, ezzel tanúsítva, hogy milyen mély ellentét áll fenn e kritika, illetve az európai romantika jellegéről és eredetéről szelvében-hosszában elterjedt „*idéés reçues*” (közhelyes gondolatok) között.

Ha azonban a szubjektum és objektum dialektikája nem kitüntetett élménye a romantikának, csupán egy dialektikus folyamat egyetlen tűnékeny, s ráadásul negatív értelmű mozzanata – hiszen olyan kísértést jelenít meg, amelyen úrrá kell lennünk –, akkor ezzel az egész történeti és filozófiai megítélés gyökeres fordulatot vesz. Hasonló, bár formájukban gyakran lényegesen eltérő, allegorizáló tendenciák nemcsak Rousseau-nál vannak jelen, hanem az európai irodalom egész 1760 és 1800 közötti időszakában. Ezek a jelenségek nem a barokk és a rokokó külsődleges jegyeinek átvételéből származó modorosságok, hanem épp a művek legeredetibb és legmélyebb pillanataiban tűnnek elő, amikor egy autentikus hang válik hallhatóvá. Az angol romantika kutatójának, a dolgok természetéből adódóan, elkerülhetetlenül foglalkoznia kell az allegóriával, még akkor is, ha szerepe csupán másodlagos. Wimsatt sem kerülhette meg Blake tanulmányozása során; Blake két rövid versére – *A tavaszhoz* és *A nyárhoz* – utalva a következőket mondja: „Blake máshonnan indul ki ...mint Wordsworth és Byron, nem a táj, hanem a szellem megszemélyesítéséből vagy allegóriájából. Ez a szellem azonban a „nyugati sziget”-hez közeledvén összetéveszthetetlenül földi színezetet ölt... E korai romantikus költemények annak a bibliai, klasszikus és reneszánsz allegorikus hagyománynak a példái, mely a romantikus természetábrázolás formájához közelít – ahogy a Tavasz és a Nyár egygyéolvad

a tájjal.”<sup>44</sup> Az allegóriától a romantikus naturalizmus felé vezető ilyesféle folyamatos fejlődés elgondolásával szemben Rousseau műve azt mutatja, hogy inkább a tizennyolcadik század szenzualisztikus analogizmusán túlmutató allegorikus hagyomány újrafelfedezésével van dolgunk. Ez az újrafelfedezés korántsem spontán és zökkenőmentes, ellenkezőleg, a lemondás és az áldozat diszkontinuitását is magába foglalja. Abrams, aki a tizennyolcadik század leíró költeményeinek vizsgálatából indul ki, nagyobb történeti pontossággal fogalmaz. A romantikus líra és a tizenhetedik századi metafizikus költemény tematikus hasonlóságának hangsúlyozása után így ír: „A romantikus líra és a teremtett természetéről szóló tizenhetedik századi elmélkedés között van egy igen szembeűnő és lényeges különbség... [A tizenhetedik században] a ‘hely elrendezése’ nem egy konkrét helyszínhez kötődött, és arra sem volt szükség, hogy a beszélő szeme előtt megjelenjen, hanem olyan tipikus táj vagy dolog volt, melyet többnyire „a képzelet szeme” idézett meg azért, hogy olyan megfelelések segítségével emelje ki és irányítsa a gondolatot, melyek értelmezését egy örökölt tipológia szabta meg.”<sup>45</sup> A tizenhetedik századi, illetve a tizennyolcadik század végi költészet különbségét az adja, hogy a földrajzi hely mennyiben teremt kapcsolatot a költemény nyelve és az olvasó empirikus tapasztalata között. A helyszín fogalma azonban – még egy olyan konkrét földrajzi elemeket használó költő esetében is, mint amilyen Wordsworth – fokozatosan olyannyira kitér, hogy az adott hely szorosabb értelemben vett horizontján kívül eső jelentéseket is magában foglal. A hely jelentését gyakran olyan fokú térbeli elbizonytalanítások sora teszi problematikussá, hogy végül már nem is egy konkrét hellyel van dolgunk, hanem egy puszta névvel, mely csaknem teljesen elveszti földrajzi kötődését. Wordsworth

44 Wimsatt 113. o.

45 Abrams 556. o.

egy adott metaforikus tárgy (ez esetben egy folyó) földrajzi helyének kérdését boncolgatva ezt írja: „A [folyó hollétére adandó] válasz szelleme, szavakban kifejezve, lehet egy bizonyos folyam, melyhez esetleg egy térkép keltette képzet társul vagy egy valóságos természeti objektum képe – ám ha ez így is van, a válasz szelleme – minthogy egy határok és kiterjedés nélküli gyűjtőmedence – semmivel sem lehet kevesebb, mint a végtelenség.”<sup>46</sup> Wordsworth verseinek olyan részleteit, mint az Alpokon való átkelés vagy a Snowden hegyről való leereszkedés leírása, és az olyan, jellegükben kevésbé fenyes szövegeket, mint a Duddon folyóról írott ciklus, többé nem sorolhatjuk a tizennyolcadik századi tájleíró költemények kategóriájába. Az Abrams által javasolt terminológia szerint e szövegeket már nem annyira egy konkrét helyszín választása határozza meg, hanem „egy tradicionális és öröklött tipológia”, pontosan úgy, ahogy a tizenhatodik és tizenhetedik századi versek esetében – azzal a különbséggel, hogy a tipológia nem ugyanaz, és hogy a költőnek – olykor hosszú és nehéz belső küzdelmet követően – le kellett mondania a szimbolikus stílus kínálta csábító költői lehetőségekről.

Akár etikai konfliktus formájában jelentkezik – mint a *Nouvelle Héloïse*-ban, akár a földrajzi hely allegorizálásában – mint Wordsworth-nél, az allegória dominanciája mindig összefügg egy temporális meghatározottságú sors lelepleződésével. Ez a lelepleződés egy olyan szubjektumban megy végbe, mely az idő hatalma elől a természeti világ időtlenségében keres menedéket. A preromantikus korszak szekularizált gondolkodása többé nem engedi meg a teremtett világ és a teremtés aktusa közti antinómiák transzcendálását az isteni akarat eszméjére támaszkodva. Egy olyan nyelv elképzelésének hiábavaló kísérlete, mely egyszerre volna szimbolikus és

46 W. Wordsworth: *Essays upon Epitaphs*. In: *The Poetical Works*. Oxford, 1949. 4:446.

allegorikus, valamint az allegória analogikus és anagogikus szintjeinek elnyomása az egyik olyan mozzanat, ahol ennek lehetetlensége nyilvánvalóvá válik. A szimbólum világában a kép egybeeshet a valósággal, mivel a valóság és annak reprezentációja létében nem, csupán kiterjedésében tér el egymástól: viszonyuk olyan, mint egy kategória-sor és egyik elemének viszonya. Kapcsolódásuk szimultán jellegű, valójában azonban térbeli természetű, s az idő pusztán esetleges szerepet játszik benne, ezzel szemben az allegória világában az idő erendendően konstitutív kategória. Az allegorikus jel és jelentése (*signifié*) közötti kapcsolatnak nincsenek merev szabályai; Rousseau és Wordsworth példáján láthattuk, hogy egészen másról van szó. Itt a jelek olyan kapcsolatával van dolgunk, ahol külön-külön jelentésvonatkozásaik másodlagos fontosságúak. A jelek ilyen fajta kapcsolata azonban szükségképpen tartalmaz egy konstitutív temporális elemet; ahhoz, hogy allegóriáról beszélhessünk, nélkülözhetetlen, hogy az allegorikus jel olyan jelre utaljon, amely megelőzi. Az allegorikus jel által alkotott jelentés tehát csak egy olyan korábbi jel *ismétlése* lehet (a fogalom Kierkegaard-i értelmében), amellyel időben sohasem eshet egybe, hiszen e megelőző jel lényege épp ez a tiszta elsőbbség. A korai romantikusok szekularizált allegóriája így szükségszerűen tartalmaz egy negatív mozzanatot, ami Rousseau-nál a lemondás, Wordsworth-nél pedig az én elvesztése a halálban vagy a tévelygésben.

Míg a szimbólum egy azonosság vagy azonosítás lehetőségét kívánja meg, az allegória mindenekelőtt a saját eredetétől való eltávolodását jelöli, s lemondva az időbeli egybeesés nosztalgikus vágyáról, nyelvét eme időbeli különbség révén keletkező üres térben teremti meg. Az ént ezáltal megóvja attól, hogy illuzórikus módon azonosítsa magát a nem-énnel, melyet így, bármily fájdalmas is, pusztán nem-énnek tekinthet. Ezzel a fájdalmas tudással találkozunk, valahányszor a



korai romantikus irodalom megtalálja igazi hangját. Van abban valami leleplező irónia, hogy e hang valódi természetét milyen ritkán ismerik fel, s hogy azt az irodalmi irányt, melyben felbukkan, ismételten naív naturalizmusnak vagy misztifikált szolipszizmusnak nevezték. Az általunk elemzett szerzők sokszor maguk jelölték meg teológiai és filozófiai forrásaikat: mindaddig túlságosan kevés figyelmet szenteltek a *Nouvelle Héloïse* szövevényes és tervszerű irodalmi utalásainak sorozatára, mely, többnyire Petrarca közvetítésével, kapcsolatot teremt Rousseau és ágostoni forrásai között.

Vizsgálódásaink végeredményeként olyan történeti elrendezéshez érkeztünk, mely gyökeresen különbözik az általánosan elfogadott képtől. Eszerint nem a szubjektum és az objektum dialektikus viszonya áll a romantikus gondolkodás középpontjában, ez a dialektika ugyanis egészében áttevéődik az allegorikus jelek rendszerén belül fennálló időbeli viszonyokra. E dialektika nem más, mint egy lényegileg temporális meghatározottságú én-felfogás és az eme negatív önismeret elől menedéket kereső védekezési stratégia konfliktusa. Az én efféle kitartó misztifikációjának egyik formája nyelvi szinten a szimbólum allegóriával szembeni magasabbrendűségének hangoztatása, mellyel a tizenkilencedik században oly sokszor találkozunk. A tizenkilencedik és huszadik századi európai irodalom jelentékeny része regresszív jelleget ölt a tizennyolcadik század utolsó negyedében napvilágra kerülő igazságok fényében. A preromantikus írók tisztánlátását ugyanis valami más követi. Hamarosan létrejön a metaforikus nyelv szimbolikus felfogása, s az esztétikai elmélet és a költői gyakorlat továbbra is meglevő ellentmondásai ellenére uralkodóvá válik. Ennek a szimbolikus stílusnak azonban sohasem adatik meg a nyugalom; mivel léte olyan felismerést kendőz el, amellyel nem akarunk szembenézni, sohasem lesz képes teljesen megnyugtatni költői lelkiismeretét.

## II. Irónia

Megközelítőleg ugyanabban az időben, amikor a szimbólum és az allegória közötti ellentét kifejezésre jut a korai romantikusok műveiben és elméleti fejtegetéseiben, egyre tudatosabb figyelemmel fordulnak az irónia problémája felé is. A nyelv figurális aspektusainak hangsúlyozása, pontosabban az allegorikus kifejezésmódok továbbélésének tudatosítása olykor együtt jár az „irónia” alakzatával való elméleti foglalkozással. Ez azonban korántsem szükségszerű. Fentebb Rousseau-t és Wordsworth-öt idéztük, illetve Hölderlint emlegettük úgy, mint a romantikus allegorizmus lehetséges példáit; az irónia használata mindannyiuknál feltűnő módon hiányzik. Másoknál viszont, úgy tűnik, jól kimutatható az allegória és az irónia közti implicit és meglehetősen enigmatikus kapcsolat, mely a retorika egész történetén végigvonul. Hamannról már ejtettünk néhány szót,<sup>47</sup> magában Németországban maradván, Friedrich Schlegel, Friedrich Solger, E. T. A. Hoffmann és Kierkegaard neve mindenképpen melléje kívánkozik. E szerzők mindegyikénél a figurális nyelv többé-kevésbé szisztematikus elméletével – melyben az allegória kitüntetett szerepet játszik – párhuzamosan az irónia is hasonlóan hangsúlyos szerepet kap. Mint köztudott, a romantikus irónia legfőbb teoretikusa Friedrich Schlegel volt. Arról, hogy a metaforikus nyelvezet kérdése őt is megérintette, s nem hagyta nyugodni, a *Fragmenten* számos töredéke tanúskodik, ahogy azok a változtatások is, melyeket műveinek 1800-as és 1823-as kiadása között tett.<sup>48</sup> Az allegória és az irónia problémájának hasonló párhuzamossága kétségkívül jelen van Solgernél is, aki az iróniát mindenfajta irodalom legfőbb alkotóelemének tekinti, s szuggesztív módon tesz kü-

47 Lásd a 3. jegyzetet

48 Schlegel 2. köt. xci. o.

lönbséget a szimbólum és az allegória között az azonosság és a különbség dialektikája szerint.<sup>49</sup>

Az allegória és a szimbólum kapcsolata és különbsége ebben az időben mégsem válik önálló vizsgálódások tárgyává. Csupán elvétve tesznek kísérletet e fogalmak pontosabb meghatározására, amire – különösen az irónia esetében – nagy szükség volna. Nyilvánvalóan nem elegendő a leíró retorikai hagyományra hivatkoznunk, mely az iróniát – Arisztotelésztől a tizennyolcadik századig – úgy határozta meg, mint ami „egyet mond és mást ért” vagy, jelentését méginkább szűkítve, ami „dicsérettel gáncsol és gánccsal dicsér”.<sup>50</sup> Ez a meghatározás az irónia és az allegória struktúrájának közös elemére világít rá, amennyiben a jel és jelentés kapcsolata mindkét esetben diszkontinuus, s valamilyen külső princípium szabja meg, hogy ez a kapcsolat pontosan hol és milyen módon artikulálódik. A jel mindkettőnél olyasmire utal, ami eltér szó szerinti jelentésétől, funkciója pedig épp ennek az eltérésnek a tematizálása. Lehetséges azonban, hogy ez a fontos strukturális elem az általában vett figurális nyelv jellemzője; a meghatározás mindenképpen pontosításra szorul. Az allegória és az irónia közötti kapcsolat történetileg véletlenszerű, és kétségtelenül esetleges tény, egyszerűen azt jelenti, hogy akadt néhány író, aki egyforma figyelmet szentelt mindkét alakzatnak. Ez az az empirikus megállapítás, mely általánosabb elméleti értelmezésre szorul.

A kérdést összetettebbé, egyszersmind azonban konkrétabbá is teszi az irónia fogalma és a modern regény fejlődése között fennálló összefüggés. Erre az összefüggésre számos kritikai szöveg rávilágít: például Goethe, Friedrich Schlegel

49 Friedrich Solger: *Erwin: Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*. Leipzig. 1829.

50 Norman Knox: *The Word Irony and its Context. 1500-1755*. Durnham. N.C.: Duke University Press. 1961.

írásai, újabban pedig Lukács és a narratív forma strukturalista elemzése. Az irónia és a regény közti kapcsolat olyan szorosnak tűnik, hogy Lukácsot követve hajlamosak vagyunk a regényt magával az iróniával azonosítani az irodalmi műfajok történetében. Kezdetről fogva találkozunk a hosszabb elbeszélést átfogó trópus lehetőségével; Quintilianus az *Institutio*-ban az iróniát úgy írja le, mint amely képes megszabni egy szónoklat egészének színezetét azáltal, hogy olyan hangnemet alkalmaz, mely nem illik az adott szituációhoz, vagy éppen, mint Szókratész esetében, áthatja egy élet egészét.<sup>51</sup> A konkrét trópus és a terjedelmes regény közötti átmenet csábító, jóllehet az irónia és a regény egymásnak való megfeleltetése korántsem egyszerű. Az irodalom történetének futólagos és empirikus számbavétele is jelzi a probléma nehézségét. Az irónia elmélete iránt 1800 körül felélénkülő érdeklődés és a tizenkilencedik századi regény fejlődése között nincs semmiféle nyilvánvaló összefüggés. Németországban például az ironikus tudat kialakulása – mely Friedrich Schlegeltől Kierkegaard-ig és Nietzscheig meghatározó marad – kétségkívül nem jár együtt a regény hasonló virágzásával. Amikor Friedrich Schlegel a regényről írt, Sterne-höz és Diderot-hoz kellett fordulnia újabb példákért, s nem kis erőfeszítésébe került, hogy az övékéhez hasonlítható ironikus felfogás nyomaira bukkanjon a *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Wilhelm Meister tanulóévei) lapjain és Jean Paul Richter-nél.<sup>52</sup> Épp ellenkező volt a helyzet Franciaországban és Angliában, ahol a regény páratlan fejlődését nem kísérte az irónia elmélete iránti érdeklődés; Baudelaire-ig kell várni ahhoz, hogy a franciáknál Schlegel meglátásaihoz fogható gondolatokat találhassunk. Elmondható, hogy a tizenkilencedik század legnagyobb ironikusai többnyire nem regényírók: ugyan előszeretettel használnak regényszerű formákat és eszközöket – gondoljunk

<sup>51</sup> Quintilianus: *Institutio* 9. 2. 44-53, idézi Knox.

<sup>52</sup> Schlegel: Brief über den Roman, in.: *Gespräch über die Poesie*. 331. kk.

Kierkegaard-ra, Hoffmannra, Baudelaire-re, Mallarméra vagy Nietzsche-re – mégis jellemzőbbek rájuk az aforisztikus, frappáns és rövid szövegek (melyek összeegyeztethetetlenek a regény alapjául szolgáló időbeli folyamatossággal), mintha csak volna valami az irónia természetében, ami gátat szab kitartó alkalmazásának. A nagy és rendkívül fontos kivétel természetesen Stendhal. Mostanra azonban világossá kellett válnia annak, hogy az irónia és az allegória viszonyának tisztázása mellett az irónia tudományos elméletének foglalkoznia kell az irónia és a regény kapcsolatával is.

Az irónia esetében vezethet bennünket pusztán a fogalom történeti demisztifikálásának igénye, mint amikor arra próbáltunk rámutatni, hogy az „allegória” fogalmát valójában egyfajta ontológiai rosszhiszeműség aktusa nyomán helyettesítették a „szimbólum” fogalmával. Ezt az eljárást az allegória és a szimbólum közti ellentét igazolta: a misztifikáció történeti tény, a történeti elemzésnek ezért meg kellett előznie a teoretikus vizsgálódásokat. Az irónia esetében azonban magából az alakzat struktúrájából kell kiindulnunk, s olyan szövegekhez kell fordulnunk, amelyek eleve demisztifikáltak és nagyrészt maguk is ironikusak. Az ilyen szövegek iróniájának célpontja gyakorta az az igény, mely szerint az emberi dolgokról úgy kell beszélni, mintha azok történeti tények lennének. Történetileg igazolható, hogy az irónia mind tudatosabbá és tudatosabbá válik történeti létezésünk efféle lehetetlenségének bizonyítása során. Az iróniáról beszélve nem egy tévedés történetével van dolgunk, hanem az én belső problémájával. Ezért aztán esszénknek szükségképpen egy definíció megalkotása szab irányt. Másfelől nagy segítségünkre lehetnek az iróniával foglalkozó szövegek. Furcsa módon úgy tűnik, mintha csak a nyelv olyan módozatának leírásával mondhatnánk el ténylegesen, mit is gondolunk, amely nem azt gondolja, mint amit mond.

Ekképpen mentesülve a történelmi kronológia követésének igényétől, Baudelaire szövegéből, a *De l'essence du rire*-ből (A nevetés mibenlétéről) indulunk ki. A nevetségeség különféle idézett és elemzett példái közül a legegyszerűbb helyzet az, mely az ironikus tudat meghatározó vonásait a leginkább feltárhatja: az utcán megbotló és eleső ember látványa. „Le comique” – írja Baudelaire – „la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire. Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, au moins qu'il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi.”<sup>53</sup> Már ebben az egyszerű megfigyelésben is számos kulcsfogalom jelenik meg. Először is nagy hangsúlyt kap a *dédoublement* (megkettőződés) gondolata, vagyis az a mozzanat, ami elkülöníti a reflektív tevékenységet annak az embernek a tevékenységétől, aki a mindennapi élet foglya. Önmagunk megkettőződésének, megsokszorozódásának gondolata, először csak futó megjegyzésekbe rejtve – mint az előbbi példában –, vagy a felsőbbrendűség és az alsóbbrendűség, az úr és szolga szavainak álarca mögé rejtve jelenik meg, hogy végül az esszé kulcsfogalmává váljon, olyan fogalommá, mely az esszé volta-képpeni tárgyát adja.

---

53 Charles Baudelaire: *De l'essence du rire*, in: *Curiosités esthétiques: L'Art romantique et autres Oeuvres critiques*. Szerk.: H. Lemaître. Párizs. 1962. 215 kk. Magyarul: A nevetés mibenlétéről és általában a komikumról a képzőművészetben. In: *Baudelaire válogatott művészeti írásai*. Képzőművészeti Alap. Budapest. 1964. 78. o. Az idézett szövegrész Csorba Géza fordításában: „A komikum indítéka sohasem a tárgyban van, amelyet kinevetünk, hanem mindig a nevetőben. Az ember sohasem nevet saját bukásán, hacsak nem filozófus, hacsak nem képes minduntalan kilépni önmagából, s tárgyilagos megfigyelőként szemlélni saját énjének kalandjait.”

...pour qu'il y ait comique, c'est-à-dire émanation, explosion, dégagement de comique, il faut qu'il y ait deux êtres en présence; – que c'est spécialement dans le rieur, dans le spectateur, que gît le comique; – que cependant, relativement à cette loi d'ignorance, il faut faire une exception pour les hommes qui ont fait métier de développer en eux le sentiment du comique et de le tirer d'eux-mêmes pour le divertissement de leurs semblables, lequel phénomène rentre dans la classe de tous les phénomènes artistiques qui dénotent dans l'être humain l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre.<sup>54</sup>

Az irónia megértéséhez elengedhetetlen a megkettőződés természetének tisztázása. Tudaton belüli, két én (self) közötti kapcsolat ez, de mégsem interszjektív viszony. Baudelaire esszéjében jónéhány oldalt szentel a másokra irányuló, s így az interperszonális kapcsolatok szükségképp empirikus szintjén megjelenő egyszerű komikum és a „*le comique absolu*” megkülönböztetésére (amivel azt jelöli, amit művében más-hol iróniának nevez), ahol is nem egy ember és egy másik ember, vagyis két lényegüket tekintve azonos entitás közti viszonyról van szó, hanem az ember és a természet, tehát két lényegét tekintve különböző entitás viszonyáról. Az interszjektivitás körében valóban beszélhetünk arról, hogy az egyik szubjektum fölötte áll a másiknak, s ami ezzel jár, a hatalom, az erőszak és a birtoklás vágyáról, mely – akárcsak a nevelés és a jobbítás vágya – mindig belejátszik abba, amikor az egyik ember a másikon nevet. Ha azonban a „felsőbbrendűség” fo-

---

54 *Im.*, 262. o. Magyar kiadás, 87. o. „...a komikum tulajdonképpen a nevetőben, a nézőben van; s hogy az önfeledtség törvénye nem vonatkozik azokra, akiknek hivatásuk, hogy kifejlesszék magukban a komikus hajlamokat és a komikum kifejezésével megnevetessék embertársaikat, mert ezzel ez a műfaj is belép ama művészi megnyilatkozások körébe, amelyek az emberi lényben kezdettől fogva meglévő kettősséget bizonyítják, az embernek azt a tehetségét, amelynek segítségével egyszerre tud saját maga és valaki más lenni.”

galmát akkor is használják, amikor valaki nem egy másik szubjektummal kerül kapcsolatba, hanem olyasvalamivel, aminek nincsen énje, akkor az úgynevezett felsőbbrendűség pusztán azt a távolságot jelöli, mely minden reflektív tevékenység alkotó eleme. Így a felsőbbrendűség és alsóbbrendűség pusztán térbeli metaforává változik, mely az önmagára ismerő szubjektum szintjeinek diszkontinuitását és pluralitását jelzi, amikor ez egyre határozottabban különbözteti meg magát valamitől, ami nem ő. Baudelaire szerint az irónia, mint „*comique absolu*”, a komikum végtelenül nemesebb formája, mint az a fajta interszubjektív humor, mellyel a franciáknál lépten-nyomon találkozni; ezért kedveli jobban az olasz *commedia dell'artét*, az angol pantomimot, vagy E. T. A. Hoffmann történeteit Molière-nél, ama francia komikus szellem tipikus képviselőjénél, mely képtelen az interszubjektivitás szintje fölé emelkedni. Ugyanebből a megfontolásból helyezi Daumier fölé Hogarth-ot és Goyát a karikatúráról írott esszéjében.<sup>55</sup>

A *dédoublement* tehát a tudatnak azt a tevékenységét jelöli, melynek során az ember megkülönbözteti önmagát a nem-emberi világtól. Az efféle megkettőződés ritka képesség, mondja Baudelaire, s csak azok rendelkeznek vele, akik a nyelvvel foglalkoznak, mint a művészek és a filozófusok. A szakmai szókincs, a „*se faire un métier*” (mesterség) hangsúlyozása cselekvésük technikai jellegét emeli ki, azt a tényt, hogy megmunkálendő anyaguk a nyelv, ahogy a vargának a bőr, az ácsnak pedig a fa. A közönséges, hétköznapi létben a nyelv általában nem így működik; ott inkább úgy funkcionál, mint a varga vagy az ács kalapácsa, nem mint anyag, hanem mint eszköz, amellyel a tapasztalat különféle anyagait többé kevésbé összedolgozza. A reflektív elválasztás nem egyszerűen a nyelv, mint kitüntetett kategória segítségével megy

55 Baudelaire: *Quelques caricaturistes français*. Im. 281. o.



végbe, hanem az ént ez helyezi át az empirikus világból a nyelv által a nyelvben konstituált világba – olyan nyelv ez, mely egy csupán a világ entitásai között, annyiban mégis egyedülálló, hogy ez az egyetlen entitás, mely lehetőséget ad arra, hogy az én megkülönböztesse magát a világtól. Az eképpen felfogott nyelv a szubjektumot kettéosztja egy a világban elmerülő empirikus énrre, és egy olyan énrre, mely a különbözőzésre és az önmeghatározása való törekvése során olyanná válik, mint egy jel.

Még ennél is fontosabb, hogy a szubjektum tudatok sokaságára való szétválása Baudelaire jellemzése szerint közvetlen kapcsolatban van az orrabukással. A bukás eleme hozza be a specifikusan komikus és voltaképpen ironikus összetevőt. Abban a pillanatban, amikor a művészi vagy filozofikus – vagyis nyelvi meghatározottságú – ember saját elesésén nevet, a saját magáról alkotott téves, misztifikált elképzelést neveti ki. Az én oktalan önhittségében a (felsőbbrendűség) interszjektív érzésével helyettesíti különbözőségének tudatát a természethez való viszonyában. Mint felegyenesedett, emelt fővel járó lény (ahogy Ovidius *Átváltozások* c. művének elején, melyre Baudelaire másutt utal<sup>56</sup>), az ember a természet urának hiszi magát, ahogy időnként másokon uralkodik, vagy látja, hogy mások uralkodnak fölötte. Természetesen ez alapvető tévedés. Az embert a Bukás, mind szó szerinti, mind teológiai értelmében, természethez fűződő viszonyának tisztán instrumentális, tárgyiasított karakterére emlékezteti. A természet bármikor úgy bánhat vele, mintha tárgy volna, és ráébredzheti teremtmény voltára, maga viszont képtelen ar-

---

56 Például a *Le Cygne* (A hattyú) című versben:

*Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,  
Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide...*

Utalás az *Átváltozások* 1. 84-86-ra. Tóth Árpád fordításában:

*Gyakran látom őt, bús, furcsa, vak/ balvégzet madarát, ki mint Ovidiusban/ az ember, nézi a gúnyos, zordkék eget.*

ra, hogy akár a természet legkisebb darabját is valami embe-  
rivé változtassa. A bukás ilyen felfogásában kétségkívül ben-  
ne foglaltatik az önmagunkra vonatkozó tudás gyarapodása:  
az az ember, aki már orra bukott, bölcsebb annál a bolondnál,  
aki sétálgatva az utcán, mit sem törődik a mélyedéssel, mely-  
ben a következő lépésnél meg fog botlani. És még bölcsebb a  
bukott filozófus, aki e két állapot különbségén gondolkodik,  
ez azonban nem óvja meg attól, hogy legközelebb ő vágódjon  
hanyatt. Inkább az a helyzet, hogy bölcsességre csakis egy ef-  
féle bukás árán tehet szert. Nem elég az, ha mások buknak or-  
ra: neki magának is meg kell tapasztalnia a dolgot. Az ironi-  
kus, kettős én, melyet az író vagy filozófus a nyelve segítségé-  
vel alkot, úgy tűnik, csak empirikus énje kárára jöhet létre,  
azáltal, hogy a misztifikált egyensúly állapotából lebukik  
(vagy felemelkedik) saját misztifikációja tudatosításának  
szintjére. Az ironikus nyelv a szubjektumot kettéosztja egy  
inautentikus empirikus énre és egy olyan énre, mely csak en-  
nek az inautentikusságnak a tudását hordozó nyelv formájá-  
ban létezik. Ettől azonban nem válik autentikus nyelvvé, mi-  
vel az inautentikusság tudata nem ugyanaz, mint az autenti-  
kus lét.

Nyilvánvaló, hogy ez a kettéválás – noha nevetést vált ki –  
korántsem megnyugtató vagy derűs folyamat. Amikor a kor-  
társ francia filozófus, V. Jankélévitch, iróniáról írott könyvé-  
nek *L'Ironie ou la bonne conscience* (Az irónia, avagy a nyugodt  
lelkiismeret) címet adta, ugyancsak messze távolodott Bau-  
delaire iróniafelfogásától – hacsak, természetesen, maga a  
címválasztás nem volt ironikus. Akárhogy is, az ironikus tu-  
dat mozgása Baudelaire számára minden, csak nem meg-  
nyugtató. Abban a pillanatban, hogy világban való létünk ér-  
zékelésének ártatlansága vagy autentikussága megkérdője-  
leződik, kezdetét veszi egy korántsem fájdalommentes folya-  
mat. Lehet, hogy csak afféle babrálásnak indul a szöveg kiroj-  
tosodó szélével, de hamarosan az én egész textúrája felfejlik

és szétfoszlik. A folyamat egésze nyugtalanító gyorsasággal megy végbe. Az irónia inherens tendenciája az, hogy lendületbe hozza magát, és mindaddig nem áll meg, amíg végig nem haladt pályáján; egy kis önámítás pillanatnyi és nyilvánvalóan ártalmatlan leleplezéséből mindjárt az abszolút dimenziói felé rugaszkodik. Az, ami gyakran litotészként vagy eufemisztikus körülírásként indul, elegendő erővel rendelkezik ahhoz, hogy hiperbolává váljon. Baudelaire ezt a nyugtalanító erőt „*vertige de l'hyperbole*”-nak (a túlzás szédülete) nevezi, az általa kiváltott hatást pedig az angol pantomim Théâtre des Variétés-ben látott előadása leírásával jellemzi:

*Az abszolút komikum, vagy még inkább az abszolút komikum metafizikája szempontjából a legfigyelemreméltóbb volt e ragyogó darab kezdete, az emelkedett ízlésű prológos. A főszereplők, Pierrot, Cassander, Harlequin, Colombina... hétköznapi embereknek látszottak, alig különbözvén a nézőtéren ülő jóra való polgároktól. Még nem szállta meg agyukat az isteni ihlet, amely később rendkívüli mozdulatokra ihlette őket... Harlequint egy jótündér segíti, a szegény halandó szerelmesek örök pártfogója. Megígéri támogatását, és hogy mindjárt bizonyosságát is adja jóindulatának, fenséges és mesébe illő mozdulattal megsuhintja varázspálcáját. Abban a pillanatban megjelenik a mánor, ott repked a levegőben, szinte belélegezhetjük, megtölti a tüdőnket és friss vért hajt a szívünkbe. Mi ez a mánor? Az abszolút komikum, amely minden lényt magával ragad; ... szokatlan mozdulatokat végeznek, s ezzel fényesen bizonyítják, hogy úgy érzik, mintha valamilyen erő folytán egy másik létbe kerültek volna... S szinte szárnyuk nő a fantasztikus darabban, amely tulajdonképpen csak itt, a csodák határán kezdődik.*<sup>57</sup>

Az irónia szüntelen *vertige*, örületig fokozott szédület. A józanság csak a kétszínűség és a tettetés konvencióihoz való

<sup>57</sup> Baudelaire: *De l'essence du rire*. 259-60. o. Magyarul *im.* 84-85. o.

igazodásunkból fakad, ahogy a társasági nyelv is csupán elfedi az emberek valóságos együttéléséből kiküszöbölhetetlen erőszakot. Amint erről az álarcról kiderül, hogy csupán álarc, a mögötte rejlő autentikus lény szükségképpen úgy tűnik fel előttünk, mint aki az őrület határára érkezett. „Le rire est généralement l’apanage des fous” (A nevetés a bolondok osztályrésze) – írja Baudelaire, és a „folie” (őrültség) szó mindvégig a „comique absolu”-höz társul. „Megjegyzendő, hogy a klinikai őrültek valamennyien meg vannak győződve roppant felsőbbrendűségükről. Sose hallottam a szerénység őrületéről. Figyeljék meg, hogy az őrültség leggyakoribb, legközönségesebb szimptomája a nevetés. ... [A nevetés] számára nem léteznek... az élet alapvető feltételei... Ez a röhögés sohasem nyugszik meg, szüntelenül végzi a dolgát, mint egy betegség, hogy végül beteljesítse a sors rendelését.”<sup>58</sup> Legegyértelműben pedig a karikatúráról szóló esszében fogalmaz, Brueghel-re utalva: „Fogadom, hogy a Paraszt-Brueghel alkotta pokoli, kavargó zsidvásárnak valami különös sátáni képességen kívül nincs más magyarázata. Különös képesség helyett, ha tetszik, mondjanak őrületet vagy hallucinációt, a titok akkor is titok marad.”<sup>59</sup>

Amikor tehát arról beszélünk, hogy az irónia az empirikus én rovására jön létre, akkor ezt a kijelentést szélsőséges formájában is komolyan kell vennünk: az abszolút irónia az őrület öntudata, s egyben mindenféle tudatosság vége; ez a nem-tudatosság tudata, az őrültségre vonatkozó reflexió magán az őrültségen belül. De ez a reflexió csak az ironikus nyelv kettős szerkezete által válik lehetővé: az ironikus olyan formát talál saját magának, amely „őrült”, de nem tud saját őrültségéről; majd ekképpen tárgyiasított őrültségre reflektál.

<sup>58</sup> *lm.* 248-250 kk. Magyarul *im.* 76-77. o.

<sup>59</sup> Baudelaire: *Quelques caricaturistes étrangers.* *lm.* 303. o. Magyarul *im.* 101. o.

Ebből az a következtetés is adódhatna, hogy az irónia, mint „*folie lucide*” (tisztánlátó őrület), mely a nyelv működését az önmagunktól való elidegenedés legvégső stádiumában is lehetővé teszi, egyfajta terápiát jelent, gyógyírt az őrültségre a leírt vagy kimondott szavak által. Maga Baudelaire azt mondja Hoffmannról – akit nagyon helyesen az abszolút irónia példajaként említ –, hogy olyan, mint „*un physiologiste ou un médecin de fous des plus profonds, et qui s’amuserait à revêtir cette profonde science de formes poétiques*” („egy lelkiismeretes fiziológus vagy elmeorvos, méghozzá olyan aki súlyos megfigyeléseit költői formába szeretné öltöztetni”). Jean Starobinski, a téma kiváló ismerője szerint az iróniát a saját búskomorságában elidegenedett, elvesztett én gyógyszerének tekinthetjük. Ezt írja:

*Semmi sem áll útjába annak, hogy az ironikus széleskörű értékkel ruházza fel a maga által kiküzdött szabadságot: innen egyenes út vezet a szellem és a világ összeegyeztetésének álmához, ahol is minden dolog újraegyesül a szellem birodalmában. Aztán megtörténik a nagy, örök visszatérés, egyetemes helyreállítása mindannak, amit a gonosz egy időre szétszakított. Ez az általános felépülés a művészet közvetítésével megy végbe. A romantikusok közül Hoffmann volt az, aki leginkább áhítozott a világba való efféle visszatérésre. E visszatérés szimbóluma lehet az a „polgári” boldogság, melyre a fiatal színészpár talál rá a Prinzessin Brambilla végén – Hoffman-nak abban a művében, melyet Baudelaire a nevetésről írott esszéjében „*haut bréviaire d’esthétique*”-ként (az esztétika legnemesebb katekizmusa) említ, s amelyet Kierkegaard is idéz naplójában.<sup>60</sup>*

Úgy tűnik azonban, hogy az irónia hatása épp ellentétes Starobinski értékelésével. Csaknem egyidejűleg az én első

60 Jean Starobinski: *Ironie et mélancolie*: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard, in: *Estratto da Sensibilità e Razionalità nel Settecento*. Firenze. 1967. 459. o.

megkettőződésével, melynek során egy tisztán „nyelvi” szubjektum lép az eredeti én helyébe, sor kerül egy másik szétválásra is. Az ironikus szubjektum egyszerre kísértést érez arra, hogy szerepét az eredeti én megsegítéseként értelmezze, és úgy járjon el, mintha e világhoz láncolt személynek a kedvéért létezne. Ennek következtében minden azonnal az interszubjektivitás szintjére süllyed, eltávolodik a „*comique absolu*”-tól, s Baudelaire kifejezésével, „*comique significatif*” (jelentőségteljes komikum) lesz, feladva ironikus jellegét. Ehelyett az ironikus szubjektumnak azonnal ironizálnia kell saját helyzetét fölött, és fel kell figyelnie – azaz az elfogulatlansággal és szenvtelenséggel, melyet Baudelaire az efféle szemlélőtől megkövetel –, a kísértésre, melynek hamarosan engedni fog. Ez épp a Starobinski-féle világhoz való visszatérés elkerülésével megy végbe, saját univerzuma tisztán fiktív természetének hangsúlyozása révén, gondosan szem előtt tartva a fikció és az empirikus valóság világának áthidalhatatlan különbözőségét.

Hoffmann *Prinzessin Brambillája* jó példa ebből a szempontból. Egy fiatal színészpár történetét mondja el, akik mindenestől abban a tévhitben élnek, hogy gyönyörű és megható színpadi szerepeik ugyanilyen emelkedettséget biztosítanak számukra a való életben. Ebből a tévedésükből végül az ironia felfedezése „gyógyítja” ki őket, ami abban nyilvánul meg, hogy tragédiák helyett komédiákat adnak elő, Chiari apát könnyfakasztó tragédiái helyett a Gozzi-féle *commedia dell'arte*-hoz fordulnak. A történet végéhez közeledve valóban olyasféle családi idillt valósítanak meg, mely igazolhatná Starobinski vélekedését, miszerint az igazi művészet segítségével összebékíthető a művészet és a világ. Nem kell azonban különösebben romlottnak lenni ahhoz, hogy lássuk, a befejezés polgári idilljét Hoffmann tisztán parodisztikus céllal tárja elénk, hogy a hős és a hősnő, ahelyett hogy visszanyerték volna természetes énjüket, egy

még természetellenesebb szerepet játszanak, a boldog párt. Beszédük mesterkéltőbb, gondolataik hamisabbak mint valaha. Művészet és élet soha nem került oly távol egymástól, mint látszólagos összebékítésük pillanatában. Hoffmann egyetlen percig sem teszi kétségessé: abban a pillanatban, amikor azt gondoljuk, hogy az irónia olyan tudás, amely képes elrendezni és meggyógyítani a világot, tápláló forrása azonnal ki is apad. Amikor a self úgy értelmezi saját bukását, hogy az valamiképpen a hasznára válhat, rájön, hogy ezzel valójában a halált állította az örülség helyébe. „Der Moment, in dem der Mensch umfällt, ist der erste, in dem sein wahrhaftes Ich sich aufrichtet.“<sup>61</sup> – mondhatja ki Hoffmann az irónia titkaiba beavatott mítikus királlyal, aki – nehogy ezt véletlenül a herceg és az ország reményteli jövőjére utaló, pozitív kijelentésnek véljük –, nyomban holtan csuklik össze. Hasonlóképpen, a szöveg utolsó bekezdésében, amikor is a herceg ünnepélyesen kijelenti, hogy az irónia mágikus forrása örök boldogságban részesíti az öntudatra emelkedő emberiséget, Hoffmann hozzáteszi: „Hier, versiegt plötzlich die Quelle, aus der... der Herausgeber dieser Blätter geschöpft hat“ („Itt egyszerre kiapad a forrás, melyből... e lapok kiadója merített”) – s az elbeszélés Caillet, a festő megidézésével ér véget, akinek rajzai szolgáltatták a történet valódi „forrását”. Ezekon a rajzokon a *commedia dell'arte* figurái kavarognak egy világtól elszakadt üres égbolt előterében.

A négyzetre emelt irónia ereje, vagy az „irónia iróniája”, mely az irónia szükségszerű folyománya, éppenséggel nem a világhoz való visszatérést jelzi, hanem saját fikcionális jellegét emeli ki és tartja fenn azzal, hogy nyilvánvalóvá teszi a világ és a fikció világa összebékítésének min-

61 E. T. A. Hoffmann: *Brambilla hercegnő*. Budapest. 1959. 488. o. Sárközi György fordításában: „Az a pillanat, amelyben az ember összeroskad, az első, melyben valóságos énje fölemelkedik.”

denkori kivihetlenségét. Friedrich Schlegel – jóval Baudelaire és Hoffmann előtt – világosan látta ezt, amikor egy 1797-es feljegyzésében az iróniát „*eine permanente Parekbase*”-ként<sup>62</sup> határozta meg. Parabázison itt azt kell értenünk, amit az angol kritikai szóhasználat „self-conscious narrator”-nak nevez, a szerző beavatkozását, mely megtöri a fikció illúzióját. Schlegel azonban nem hagy kétséget afelől, hogy ez a beavatkozás nem a realizmus irányába hat, nem a történeti cselekvés elsőbbségét állítja a fikció világával szemben, hanem célja és hatása ezzel épp ellentétes: arra szolgál, hogy megóvja a túlságosan is megtéveszthető olvasót tény és fikció összekeverésétől, és attól, hogy megfélekedzen a fikció lényegi negativitásáról. A problémát jól ismerik azok, akik az elbeszélés nézőpontjának kérdését tanulmányozzák, s ennek következtében különbséget tesznek a szerző valóságos személye és a regény elbeszélőjének személye között. Amennyiben erre a megkülönböztetésre sor kerül, a szerző többé nem térhet vissza a világhoz. Ehelyett inkább annak ironikus szükségszerűségét hangsúlyozza, hogy ne váljon saját iróniájának áldozatává, és felfedezi, hogy fiktív énjétől nincs visszaút valóságos énjéhez.

Ez az a pont, ahol egyszersmind az irónia és a regény közti kapcsolatra is fény derül. Ugyanis itt kezd feltárulni az irónia temporális struktúrája. Starobinskinek az a tévedése, hogy az iróniát egy egység helyreállítását elősegítő mozgásként értelmezi, az én és a világ művészet általi kibékítéseként, általános (és morális szempontból nagyon érthető) hiba. Az időbeli viszonyokat tekintve, ez az iróniát egy jövőbeli felépülés előképévé avatja, a fikciót pedig egy olyan eljövendő boldogság ígértévé, mely egyelőre csupán

<sup>62</sup> Schlegel: „Fragment 668”, in: *Kritische Ausgabe*. 18. k. Philosophische Lehrjare (1796-1806). Ernst Behler szerk. Paderborn. Ferdinand Schöning. 1962. 85. o.



ideálisan létezik. Friedrich Schlegel értelmezői hasonló eredményre jutottak. Hogy csak az egyik legkiválóbbat idézzük közülük, Peter Szondi a következőképpen írja le az ironikus tudat funkcióját Schlegelnél:

*A romantikus ironia szubjektuma az elszigetelt, elidegenedett ember, aki saját reflexióinak tárgyává válik, és akit saját tudatos-sága foszt meg a cselekvés képességétől. Nosztalgikus vágyakozással az egység és a végtelenség felé törekszik; a világot megosztottnak és végesnek látja. Az ironiával azt a törekvését jelöli, hogy szembenézzon saját kritikus helyzetével, hogy azáltal változtasson ezen a helyzeten, hogy eltávolítja magától. A reflexió újra és újra hatványozódó aktusa<sup>63</sup> arra szolgál, hogy egy önmagán kívüli nézőponthoz érkezzen el, s hogy a fikció [des Scheins] szintjén szüntesse meg az önmaga és a világ közti feszültséget. Helyzetének negativitásán nem képes úrrá lenni olyan cselekvéssel, melyben a véges tett összeegyeztethetővé válna a végtelen vágyakozással; az elkövetkező egyesülés, melyben mélyen hisz, előképe segítségével negatív, ideiglenes [vorläufig] meghatározást nyer, egyszersmind ellenőrizhetővé válik és fordított előjelet kap. Ez a megfordítás elviselhetőnek tünteti fel, s lehetőséget ad a szubjektum számára a fikció szubjektív közegében való létezésre. Mivel az ironia határozza meg és kontrollálja a negativitás hatalmát – jóllehet eredetileg a negativitás meghaladásának tünt –, maga is negatív erővé válik. Az ironia csak a múltbeli és a jövőbeli beteljesülést engedi meg; mindazt, amivel a jelenben találkozik, a végtelenség mércéjével méri s ezáltal megsemmisíti. Az ironikust saját impotenciájának tudata gátolja meg abban, hogy elismerhesse saját teljesítményét: ebben rejlik veszélye. Ezzel az önmagára vonatkozó feltételezéssel elzárja maga előtt a beteljesedéshez veze-*

63 „In immer wieder potenziertes Reflexion...“: idézet Schlegel 116. Athenäum töredékéből. 2. k. 182. o. Tandori Dezső fordításában „a reflexiót újra és újra hatványozza“, in: August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest. 1980. 281. o.

tő utat. Ennek következtében minden tette inadekváttá válik, s végső soron a semmibe vezet: ebben rejlik tragédiája.<sup>64</sup>

E nagyszerű idézet minden szava igaz a misztifikált én nézőpontjából tekintve, de téves az ironikus szemszögéből. Az ideális és a valóságos kibékítésébe vetett hitre Szondinak úgy kell tekintenie, mint az elme tevékenységének vagy aktivitásának eredményére. Ámde éppen ez az elgondolás az, amit az ironikus nem fogad el. Friedrich Schlegel erről teljesen egyértelműen beszél. Az önpusztítás és önmagunk megújításának dialektikája – melyet Baudelaire-rel együtt az ironikus szellem jellemvonásának tekint – vég nélküli folyamat, mely nem vezet semmiféle szintézishez. Nála e végtelen folyamat pozitív elnevezése a szabadság, az elme vonakodása attól, hogy progresszív működésének bármelyik stádiumát véglegesnek tekintse, ezzel ugyanis gátat szabna annak, amit „végtelen mozgékonyásnak” nevez. Temporális értelemben ez annak tényét jelöli, hogy az irónia a cselekvések és tudatállapotok időben végtelen sorát hozza létre. Szondi megállapításával ellentétben, az irónia nem ideiglenes (*vorläufig*), hanem repetitív, az önmagát gerjesztő tudatmozgás ismétlődése. E végtelen folyamatról Schlegel olykor szárnyaló szavakkal beszél, nem véletlenül, hiszen az önteremtés szabadságát írja le velük. „Die Romantische Poesie”, – írja, s ezzel kimondottan az irónia költészetét jelöli –

*a romantikus költészet... a leginkább képes arra, hogy az ábrázoló és az ábrázolt között, minden reális és ideális érdektől mentesen, a poétai reflexió szárnyain középiált lebegjen, ezt a reflexiót újra és újra hatványozza, s akárha tükrök végtelen során, megsokszorozza.... A romantikus költészet még levés közben, alakulófélben van; ez sajátos lényege éppen: hogy örökké csak alakulhat, kész és*

<sup>64</sup> Peter Szondi: Friedrich Schlegel und die Romantische Ironie. in: *Satz und Gesetz*. Frankfurt. 1964. 17-18. o.; az én kiemelésem.

befejezett soha nem lehet... csak a sugallatos kritika vállalkozhat eszményének jellemzésére. Csak ez a költészet végtelen, amiképpen szintén csak ez a költészet lehet teljesen szabad, hogy költő ön-kénye, nem tűr törvényt maga felett.<sup>65</sup>

De ugyanaz a végtelen folyamat, melyet itt a saját fejlődésével elfoglalt költői én pozitív szemszögéből látunk – amint a kicsit idősebb Friedrich Schlegel személyesebb nézőpontból írja le –, egyszeriben nagyon hasonlítani kezd Baudelaire tisztánlátó örületéhez. A részlet abból a különös esszéből való, mellyel búcsút vesz az *Athenäum* olvasóitól; az 1798-ban írott és 1800-as megjelenésekor átírt esszé, a kellőképpen ironikus *Über die Unverständlichkeit* (Az érthetlenségről) címet viseli. Ez is annak a „*vertige de l’hyperbole*”-nak az élményét hozza létre a kritika nyelvében, mint amelyet Baudelaire-ben a pantomim látványa ébresztett fel. Az irónia különféle formáinak leírása után Schlegel végül arról beszél, amit „az irónia iróniájának” nevez.

Ez többnyire olyan metszön ironizálja az iróniát, hogy alkalmazni el is unjuk, ha mindenütt és egyre csak ezt kell hallanunk. Amit azonban itt az irónia iróniáján érteni kívánunk, az többféle úton áll elő. Létrejöhét, ha az iróniáról – mint az imént is – irónia nélkül beszélünk; ha ironikusan szólnak az iróniáról anélkül, hogy észrevennénk, hogy ugyanekkor jómagunk egy másik, sokkal kirívóbb irónia céltáblái vagyunk; ha nem tudunk szabadulni az iróniától, mint ahogy ez az érthetlenséggel kapcsolatos jelenlegi kísérletünknel történni látszik; ha az irónia modorosságáá fajul, s így éle a költő ellen fordul; ha iróniát ígértünk egy fölösleges zsebkönyvhöz anélkül, hogy előzőleg számba vettük volna készletünket, s most akaratum ellenére ironizálnunk kell, akár egy hasfájós színésznek; ha az irónia megvadul és fékezhetetlenné válik.

65 Schlegel: *Athenäum Fragments* 116. 182-183. o. Magyarul in: 281-282. o.



Miféle istenek szabadíthatnának meg minket mindezekről az iróniáktól? Az egyetlen lehetőség az volna, ha akadna egy olyanfajta irónia, amely mindezeket a kis és nagy iróniákat képes felfalni és elnyelni, s így többé nem kerülnének a szemünk elé. Bevallom jómagam az enyémekben épp erre érzek határozott hajlamot. De még ez is csak rövid időre tudna rajtunk segíteni. Attól tartok... akkor a kis iróniáknak egykettőre új nemzedéke keletkezne, mert a csillagok valóban fantasztikus dolgokat jósolnak. És még ha egy hosszú korszakon keresztül minden nyugodt maradna is, akkor sem bizakodhatnánk. Az iróniával semmiképp sem lehet tréfálni. Hatása hihetetlenül hosszú ideig tartana. (Vámosi Pál fordítása)<sup>66</sup>

Vizsgálódásunkban úgy tűnik átmeneti konklúzióhoz érkeztünk. Az irónia aktusa – ahogyan azt most értjük –, olyan időbeliség létezését tárja fel, mely kimondottan nem organikus, amennyiben forrásához csak a távolság és a különbözőség fogalmaival kapcsolódik, s nem teszi lehetővé sem a befejezést, sem a teljességet. Az irónia felosztja temporális tapasztalatunkat egy olyan múltra, mely tiszta megtévesztés és egy olyan jövőre, melyet örökre megmérgez az inautentikusság veszélye. Az irónia tisztában lehet ezzel az inautentikussággal, mégsem tehet ellene semmit. Csupán újrafogalmazhatja és ismételgetheti egyre nagyobb tudatossággal, de ezt a tudást sohasem képes átültetni az empirikus világba. Szétfoszlik egy jelentésétől mindinkább elszakadó nyelvi jel szűkülő örvényében, s ebből az örvényből nem talál kiutat. Az ekképpen feltárolt temporális hiátus ugyanaz, mint amellyel az allegória esetében találkoztunk, mely – mint mondtuk – mindig egy hozzáférhetetlen előtiséget implikál. Az allegóriát és az iróniát így voltaképpen időbeli meghatározottságuk közös felismerése kapcsolja össze. Összeköti őket továbbá egy olyan – a szimbolikus áb-

<sup>66</sup> Schlegel: Über den Unverständlichkeit. 2.k. 369. o. Magyarul: Az érthetlenségről, in: *Kultusz és áldozat*. Budapest. 1981. 87-88. o.

rázolásmód analogikus megfeleléseiben vagy a reprezentáció mimetikus ábrázolásmódjában posztulált – organikus világ demisztifikálása, melyben egybeeshet fikció és valóság. Az irónia kiváltképp ez utóbbi misztifikáció ellen irányul: annak a visszafejlődésnek, melyet a kritikai felfogásban a kötészet allegorikus elméletét felváltó szimbolikus elmélet uralkodóvá válása jelez, történeti megfelelője az a visszafejlődés volna, amit a Friedrich Schlegel emlegette „*Parekbasen*” alapuló tizenennyolcadik századi ironikus regényhez képest a tizenkilencedik századi realizmus jelent.

Ez a végkövetkeztetés veszélyesen leegyszerűsítő, és nagyszerű célpontot kínál az iróniának, amennyiben koherens történeti képét azon az áron teremti meg, hogy feltárja az emberi élet inkoherenciáját. Elemzésünk nem állhat meg ezen a ponton. Az irónia retorikus formája még az allegóriáénál is egyértelműbben vezet vissza bennünket a tudatos szubjektum helyzetéhez; kétségkívül olyan boldogtalan tudat ez, mely kívülre és túl akar kerülni önmagán. Schlegel retorikus kérdését – „Miféle istenek szabadíthatnának meg minket mindezekről az iróniáktól?” – érhetjük szó szerint is. A kései Friedrich Schlegel – akárcsak Kierkegaard – számára ugyanis csak a nyelven túli hitbe való ugrás jelenthet megoldást. Marad azonban egy probléma: néhány költő – Schlegel valóságos és Baudelaire szellemi kortársai közül – ugyan továbbra is a nyelvben keresett otthont, s nem akartak elmenekülni az időből az emberi lét temporalitásának apokaliptikus felfogása révén, mégsem voltak ironikusak. Baudelaire a nevetésről írott esszéiben egy olyan, félig-meddig mítikus költői alakzatról beszél minden irónia nélkül, mely kívül esne az irónia körén: „ha egy magasabb célokért küzdő szellem – ha mégoly civilizált nép szülötte is – áttöri a földhözragadt nagyravágyás korlátait és vakmerően a tiszta kötészet egébe tör, kötészetéből, mely egyszerű és mély, mint a természet, a nevetés éppúgy hiányozni fog,

mint a bölcs lelkéből.”<sup>67</sup> Ismerünk-e olyan szövegeket a korszakból – és ezúttal helyesebb szövegekről, semmint szerzőkről beszélni –, melyek valóban metaironikusak, melyek anélkül haladták meg az iróniát, hogy visszatértek volna az organikus totalitás mítoszához, vagy figyelmen kívül hagyták volna a nyelv szükségszerű temporalitását? Amennyiben ezeket a szövegeket „allegorikusnak” nevezjük, ez azt jelentené, hogy az allegória nyelve az irónia meghaladása volna? Lehetséges, hogy a kései Hölderlin, Wordsworth és maga Baudelaire néhány kimondottan nem ironikus, hanem a mi fogalmaink szerinti allegorikus szövege volna ez „a tiszta költészet [melyből] a nevetés éppúgy hiányozni fog mint a bölcs lelkéből”? Kétségkívül csábító gondolat, ám miután e kérdés implikációi széleskörűek, ajánlatosabb talán, ha kevésbé nagyvonalú módon közelítjük meg, mégpedig az allegória és az irónia időbeli struktúrájának rövid összevetésével.

Az általunk választott szövegnek megvan az az előnye, hogy rendkívül rövid és közismert. Némi időt igényelne annak megmutatása, miképpen is érvényes rá az „allegorikus” költészet általunk használt meghatározása; elég itt csupán annyit megállapítani, hogy olyan alapvetően prefiguratív sémával rendelkezik, mely az allegória egyik megkülönböztető vonása. A szöveg kétségkívül nem ironikus, sem hangvételésben, sem jelentésében. Példánk Wordsworth egyik Lucy Gray verse:

*Lelkem álom béklyózta le;  
nem féltettem, hisz ő  
átváltozott, s nem bír vele  
a romboló idő.*

---

67 Baudelaire: *De l'essence du rire*. 251. o. Magyarul: *im.* 78. o.

*Testében nincs erő, se vágy;  
vak, néma és süket;  
forog a földdel, mint a fák,  
a sziklák és kövek.*

(Kálnoky L. ford.)

A szöveg temporális struktúrájának vizsgálatakor kétféle tudatállapot egymást követő leírására mutathatunk rá, az egyik a múlthoz tartozik és misztifikált, a másik a vers *most-jához*, egy – mára már tévedésként megjelenített – múlt misztifikációjából való kigyógyulás stádiumához; a „szendergés” (slumber) az öntudatlanság állapota. A két állapot radikális diszkontinuitását egy haláleset adja, mely személytelen marad; a megnevezetlen „ő” (she) kilétére nem derül fény. Szempontunkból különösen a 3-4. sor fontos:

*She seemed a thing that could not feel  
The touch of earthly years.*

E sorokban van valami különös többértelműség, leginkább a „dolog” (thing) szó miatt. A múlt tévhitben leledző világában, amikor a halál temporális realitását elfojtották vagy elfeledkeztek róla, a „dolog” szót egészen ártatlan módon használhatták, sőt még szerelmes játékossággal is (lévén a halott lény nőnemű). A sort érthetnénk a hölgy jól megőrzött fiatalságára vonatkozó gáláns bóknak, a némiképp baljós „úgy tűnt” (seemed) ellenére is. A vers különös hatása, az a bizonyos Wordsworth-i „enyhe megdöbbenés sokkja” abból fakad, hogy ez az ártalmatlan kifejezés a második rész örök „most”-jából visszatekintve szó szerinti igazsággá válik. Ez az „ő” mostanra a szó szoros értelmében dologgá vált – akár csak Baudelaire bukott embere, akit a nehézkedés ereje változtatott dologgá –, s igaz az is, hogy nem hagynak rajta nyomot a földi évek. A felszínes bókot nyomasztó felismeréssé

változtatta a halál demisztifikáló hatalma, melynek fényében a múlt egésze a felejtés inautentikusságába való menekülésként hat. Ezt a két sort, a vers egészét tekintve, ironikusnak is gondolhatnánk, jóllehet önmagukban vagy az első strófa kontextusában nem azok. Ahogy nem ironikus a vers egésze sem. A „most” világát élő beszélő helyzete olyan szubjektumé, akinek meglátását már nem zavarja kétség, és akit már nem kezdhet ki az ironia. Ezt akár a bölcsesség állapotának is nevezhetnénk. Itt nincs szó a szubjektum igazi szétválásáról; a vers olyan egységes én nézőpontjából íródik, aki teljességgel tudatára ébredt egy múltbeli állapot téves megítélésének, és olyan jelenben áll, melyben – bármily fájdalmas legyen is – a dolgok azok, aminek látszanak. Ezt az állapotot két dolog teszi lehetővé: egyrészt a szóbanforgó halál, nem a beszélő, hanem nyilvánvalóan valaki másnak a halála; másrészt a vers harmadik személyben íródik és nőnemű személyes névmást használ. Ha mindez valóban meghatározó jelentőségű, kérdéses marad, vajon írhatott volna-e Wordsworth hasonló módon a saját haláláról. A Wordsworth-öt ismerő olvasó igenlő választ adna erre a kérdésre; Wordsworth azon kevés költő egyike, aki proleptikus módon képes írni saját haláláról, és úgy tud beszélni, mintha a síron túlról szólna. A vers „ő”-je igazából elég tág ahhoz, hogy Wordsworth-öt is magába foglalja. A halott személy másságánál fontosabb az a látszólag nyilvánvaló tény, hogy a vers időbeli folyamatként írja le a demisztifikációt: kezdetben volt a tévedés, aztán jött a halál, most pedig az emberi állapot kietlenségének megváltoztathatatlan felismerése következik. A különbség forrása nem a szubjektumban van, mely mindvégig osztatlan marad, s ezért a 3-4. sor tragikus ironiáját képes feloldani a zárósorok bölcsességével. A különbség egy olyan temporalitásban oszlik el, mely kizárólagosan a vers sajátja, és amelyben a tévedés és a bölcsesség állapota egymást követi. Ez lehetséges a vers nyelve által létrehozott ideális, önteremtő temporalitá-



son belül, nem lehetséges viszont a temporalitás valóságos tapasztalatában. A vers „most”-ja nem a halál pillanatának tényleges mostja, mely a két strófát elválasztó üres térben rejtezik. Itt ismét az allegória alapvető struktúrája tárul fel a nyelvnek az elbeszélés felé tartó mozgásában, abban ahogy egy képzeletbeli idő tengelye mentén rendeződik el, hogy időbeli kiterjedést adjon annak, ami valójában a szubjektumon belül történik.

Az irónia struktúrája azonban fordított tükörképe ennek a formának. Az irónia gyakorlatilag az összes Baudelaire-től és Schlegel-től vett idézetben olyan hirtelen történésként jelenik meg, mely gyorsan, váratlanul, és egyetlen pillanat leforgása alatt megy végbe: Baudelaire „*la force de se dédoubler rapidement*”-ról (a hirtelen kettéhasadás ereje) és „*la puissance d'être à la fois soi et un autre*”-ről (amelynek segítségével egyszerre tud sajátmaga és valaki más lenni) beszél; az irónia olyan váratlan, akár egy „robbanás”, az elbukás pedig egy pillanat műve. A pantomim leírásakor azon sajnálkozik, hogy tolla sehogy se tudja visszaadni az előadás látványának élményét: „*avec une plume tout cela est pâle et glacé*”<sup>68</sup> Későbbi, legironikusabb művei, a *Tableaux parisiens* (Párizsi képek) darabjai, egyre rövidebbek és rövidebbek lesznek, és mindig egy végső *pointe* villanásszerű pillanatában érik el csúcspontjukat. Ez az a pillanat, amikor a két én, az empirikus és az ironikus egyszerre van jelen, egyetlen pillanatra egymás mellett, de mint két egymással összeférhetetlen, széttartó létező. Éppen ez az, ami ellentétes a Wordsworth-vers struktúrájával: a különbség forrása ezúttal a szubjektum, míg az idő egyetlen pillanatra redukálódik. Az irónia ebből a szempontból közelebb áll a tényleges tapasztalathoz, s mint a megosztott én által átélt elszigetelt pillanatok sorozata, visszad valamit az emberi létezés mesterkéltségéből. Mivel léte alapvetően a jelenhez

68 Uo. 259. o. „Leirva mindez sápadtnak és élettelennek tűnik”, *im.* 84. o.

kötődik, nem ismer sem emlékezést, sem prefigurális időtartamot, az allegória viszont teljességgel az ideális időben létezik, mely sohasem az itt és a most, hanem mindig múlt vagy a végtelen jövő. Az ironia szinkron struktúra, míg az allegória egymásutániságra épülő alakzatnak tűnik, mely egy olyan folyamatosság illúziójaként képes létrehozni az időtartamot, melyről maga is tudja, hogy illuzórikus. A két alakzat – gyökeres hangulati és strukturális különbségeik ellenére – mégis ugyanannak az időtapasztalatnak a két oldalát képviseli. Késztetést érzünk arra, hogy egymás ellen játszunk ki őket, és értékítéleteket alkossunk róluk, mintha egyikük lényegét tekintve magasabbrendű volna, mint a másik. Említettük annak kísértését, hogy az allegorikus írókat az ironikus írókét meghaladó bölcsességgel ruházzuk fel; ugyanilyen csábító lehetőség az is, hogy az ironikust felvilágosodottabbnak lássuk, mint naívnak bélyegzett ellenlábását, az allegorikust. Mindkét megközelítésmód elhibázott. Mindkét alakzathoz lényegében ugyanazt a tudást meríthetjük: Hölderlin vagy Wordsworth bölcsessége ironikusan is megfogalmazható, Schlegel és Baudelaire villanásai átültethetők az általános bölcsesség fogalmaiba. Mindkét alakzat tökéletesen demisztifikálódik saját nyelvének körén belül maradván, ám mindenestől ki vannak téve a visszatérő vakság fenyegetésének, amint kilépnek az empirikus világba. Mindkettőt a temporalitás autentikus tapasztalata határozza meg, mely a világban létező én nézőpontjából tekintve negatív tapasztalat. A két alakzat közötti dialektikus játék, csakúgy mint a nyelv misztifikált formáival (például a szimbolikus vagy mimetikus megjelenítéssel) való kölcsönhatásuk – melynek megszüntetésére nincs hatalmuk – alkotja azt, amit irodalomtörténetnek nevezünk.

Befejezésül ejtsünk néhány szót a regényről, melynek az a különös rendeltetés jutott, hogy felhasználja a diakronikus allegória narratív időtartamát éppúgy, mint a narratív

jelen pillanatnyiségát; ha e kettő kombinációjánál kevesebb-  
bel beérné, azzal a műfaj inherens gageure-éhez (vakmerő  
vállalkozás) válna hűtlenné. A dolog nagyon egyszerű ab-  
ban az esetben, ha a regény szerzőjét és narrátorát egy és  
ugyanannak a személynek tekintjük, az elbeszélés idejét pe-  
dig a napok és évek természetes idejével azonosítjuk. Kicsit  
bonyolultabb a helyzet akkor, ha – mint a René Girard által  
javasolt sémában – a regény egy tévedésben fogan, hogy az-  
tán csaknem öntudatlanul eljusson e tévedés tudatosításá-  
hoz; ez olyan misztifikált struktúrával jár, mely végül szét-  
foszlik, s ezzel a regény preironikus alakzattá válik. Igazi  
nehézség akkor támad, amikor olyan regényíró képzelünk  
el, aki már mindezen előzetes stádiumokat maga mögött  
hagyta, aki teljesen kifejeletten ironikus, és egyúttal allegori-  
kus, s akinek, úgymond, az ironikus pillanatokat be kell  
építenie az allegorikus idő tartamába.

Stendhal *A párizsi kolostora* jó példa erre. Hajlamosak va-  
gyunk arra, hogy ironikusnak tekintsük például a híres  
stendhali sebességet, mely lehetőséget ad arra, hogy két rö-  
vid mondatban intézzon el egy csábítási vagy gyilkossági  
jelenetet. Minden jószemű kritikus felhívta a figyelmet a  
pillanatnak és az azt követő diszkontinuitásnak juttatott  
szerep fontosságára. Ennek kitűnő leírását adja például  
Georges Poulet:

*[Az igazán boldog stendhali pillanatok] egyike sem kapcsolódik a  
többi pillanathoz, megteremtve a kiteljesedett létezés folyamatos  
totalitását, úgy ahogy ezt például Flaubert, Tolsztoj, Thomas  
Hardy, Roger Martin du Gard hőseinél csaknem mindig megta-  
láljuk. Úgy tűnik, mintha mindegyikük szünetlenül a vállain  
hordozná múltjának (sőt jövőendő végzetének) egész terhét. Stend-  
hal alakjaira ennek épp az ellenkezője az igaz. Mivel mindig kizá-  
rólag a pillanatnak élnek, egyáltalán nem érinti őket az, ami nem  
e pillanatokhoz tartozik. Az következne ebből, hogy nélkülöznek*

egy lényegi dimenziót, egy bizonyos egyneműséget, mely az időtartam egyneműsége? Lehet, hogy így van...<sup>69</sup>

Vonatkozik ez a megállapítás Stendhalra, az ironikusra, akinek reflexív eszközeit a tanulmány egésze részletező módon írja le, jóllehet az „irónia” terminust Poulet egyszer sem használja. De különösen *A pármái kolostorban*, olyan lassú, meditatív részekre bukkanunk, melyek telve vannak álmodozással, előrejelzésekkel és emlékekkel: gondoljunk Fabrizio szülővárosába való visszatérésére és az ottani templom tornyában töltött éjszakájára,<sup>70</sup> vagy a híres udvarlási jelenetre a börtön magas tornyában. Stephen Gilman<sup>71</sup> igen meggyőzően mutatta ki, hogy ezek az epizódok – a korábbi irodalmi alkotásokban fellelhető előzményeikkel együtt –, miért allegorikusak és emblematikusak, ahogyan azt a *Nouvelle Héloïse*-ben Julie kertje esetében magunk is megállapítottuk. Ugyancsak ő mutatta ki, hogy ezek az allegorikus epizódok előrevetítő szerepet játszanak, és hogy a regény ezeknek köszönheti azt a fajta időtartamot, melyet az irónia staccatója, jellegénél fogva, sohasem teremthetne meg. Azt kell még ehhez hozzátennünk, hogy az allegória és az irónia eme sikeres kombinációja meghatározza a regény egészének tematikus lényegét is, az allegória végigvonuló mítoszáat. A regény két szerelmes történetét beszéli el, akiknek – mint Erósznak és Psychének – sohasem adatik meg, hogy valóban egymáséi legyenek. Amikor láthatják egymást, leküzdhetetlen távolság választja el őket; amikor megérintheik egymást, annak – az istenek tökéletesen esetleges és irracionális döntésének köszönhetően – teljes sötétségben kell történnie. A mítosz, a legyőzhetetlen távolság mítosza, mely az egyéneket mindig is

---

<sup>69</sup> Georges Poulet: *Mesure de l'instant*. Párizs. Plon. 1968. 250. o.

<sup>70</sup> Stendhal: *A pármái kolostor* (1839). 8. fejezet.

<sup>71</sup> Stephen Gilman: *The Tower as Emblem*. *Analecta Romanica*, 22. kötet. Frankfurt. 1967.

elválasztja, ez pedig azt az ironikus távolságot tematizálja, amit az író Stendhal mindig is érzékelt álnevet és saját nevét viselő énje identitása között. Mindez újra megerősíti az irónia „szüntelen parabázis”-ként való schlegeli meghatározását, s a regényt, mint az irónia allegóriáját, a kevés regények regényének egyikévé avatja.

*Beck András fordítása*

---

Gérard Genette

---

Az elbeszélő diszkurzus

---

## Bevezetés

Az *elbeszélés* (franciául *récit*) szót igen gyakran használjuk, s rendszerint elhanyagoljuk vagy figyelembe sem vesszük a szó két jelentését. Ebből a narratológiának számos problémája származik. A félreértések elkerülése végett a szónak három különféle jelentését kell megkülönböztetnünk.

Az első az elbeszélésnek a legvilágosabb és legalapvetőbb mai köznyelvi jelentése, a narratív kijelentés (énoncé), azaz olyan szóbeli vagy írott beszéd (diszkurzus), amely eseményt vagy eseménysort közöl: ebben az értelemben nevezhető Odüsszeusz elbeszélésének a főhős föníciaiakhoz intézett beszéde, melyet az *Odüsszeia* IX.-től a XII.-ig terjedő négy énekében, a homéroszi szövegben olvashatunk.

Az elbeszélés második, kevésbé gyakori, de a narratív tartalom mai elemzői és teoretikusai körében meglehetősen elterjedt jelentése a diszkurzus tárgyát képező valós vagy fiktív események egymásutánja, vagyis azok láncszerű, el-lentéses, ismétlődő és egyéb kapcsolata. Az „elbeszélés-elemzés” ez esetben a cselekvések és helyzetek egészének tanulmányozását jelenti, függetlenül a nyelvészeti és egyéb vonatkozásoktól: például Odüsszeusz átélt kalandjai Trója elestétől Kalüpszóba való érkezéséig.

Legrégibb értelme szerint az elbeszélés eseményt jelöl: nem az elbeszélt dolgokat, nem a történetet, hanem magát a történet elbeszélésének, narrációjának aktusát. Az *Odüsszeia* említett négy éneke (a IX.-től a XII.-ig) tehát Odüsszeusz elbe-

szélését tartalmazza, míg a XXII. a kérők lemészárlását. E kalandok elmesélése ugyanúgy cselekedet, mint a feleség kérőinek meggyilkolása. Hogy ezeknek a kalandoknak a megléte (valósaknak tekintve azokat, mint magát Odüsszeuszt) egyáltalán nem függ ettől az elbeszélő cselekedettől, magától értetődik, s ugyanígy nyilvánvaló, hogy az elbeszélő diszkurzus (Odüsszeusz elbeszélése mint egy eseménysor közlése) kizárólag tőle függ, mert a narráció *terméke*, mint ahogy minden kijelentést (énoncé) a kijelentés aktusa (acte d'énonciation) hoz létre. Ha viszont Odüsszeuszt hazugnak, s az általa elmesélt kalandokat pusztán fikciónak tekintjük, az elbeszélő aktus még nagyobb fontosságot nyer, mert ettől függ nemcsak magának a diszkurzusnak a létrejötte, hanem az általa „közvetített” cselekvések létezésének fikciója is. Ugyanez vonatkozik természetesen magára Homérosz elbeszélő aktusára is, mindenütt, ahol az közvetlenül kapcsolódik Odüsszeusz kalandjaihoz. Elbeszélő eljárás nélkül tehát kijelentés (énoncé), sőt néha még elbeszélt tartalom sincs. Meglepő, hogy az elbeszéléselemélet mindeddig igen keveset foglalkozott a narratív kijelentés (énonciation narrative) problémáival, a figyelmét szinte kizárólag a kijelentésre (énoncé) és annak tartalmára összpontosította, mintha másodlagos fontosságú lenne az, hogy Odüsszeusz kalandjait hol Homérosz, hol maga Odüsszeusz beszéli el. Pedig tudjuk, s majd visszatérünk még rá, hogy Platón annak idején már figyelemre méltatta ezt a témát.

Mint a cím is jelzi, tanulmányunk tárgya a köznyelvi értelemben vett elbeszélés, vagyis az irodalomban jelentkező narratív diszkurzus, s különösen a bennünket érdeklő narratív *szöveg*. De mint később láthatjuk, az elbeszélő diszkurzus elemzése mindig magában foglalja egyrészt a diszkurzus és a tárgyát képező (az elbeszélés második jelentése szerinti) események, másrészt a diszkurzus és az azt létrehozó valós (Homérosz), vagy fiktív (Odüsszeusz) (az elbe-

szelés harmadik jelentése szerinti) eljárás közötti kapcsolatok tanulmányozását. A félreértés és a fogalomzavar elkerülése végett ezentúl egyértelmű kifejezéseket fogunk alkalmazni a narratív valóság három aspektusának jelölésére. *Történetnek* (*histoire*) nevezzük a jelentetett vagy a narratív tartalmat (még ha ez a tartalom kevésbé drámai vagy eseményes is), *elbeszélésnek* (*récit*) a szó legszorosabb értelmében a jelentőt, kijelentést (*signifiant*, *énoncé*), a diszkurzust vagy magát az elbeszélő szöveget, *narrációnak* pedig az alkotó elbeszélő eljárást és tágabb értelemben a valós és fiktív helyzet egészét, amelyben az eljárás is benne foglaltatik.<sup>1</sup>

Vizsgálatunk tárgya tehát a szűkebb értelemben vett elbeszélés. Kézenfekvő ugyanis, hogy a megkülönböztetett három szint közül a szövegelemzés számára pillanatnyilag az elbeszélő diszkurzus a leghozzáférhetőbb, és ez az egyedüli rendelkezésünkre álló vizsgálati eszköz az irodalmi elbeszélés és különösen a fikciós elbeszélés kérdéseiben. Ha például Michelet művében, a *Franciaország történeté*-ben leírt eseményeket kívánnánk tanulmányozni, számos Franciaország történetére vonatkozó, művön kívüli dokumentum állna rendelkezésünkre; ha pedig magának a műnek a létrejötte érdekelne bennünket, Michelet művén kívül ugyancsak találnánk még feldolgozandó anyagot, valamint a szerző életére és munkásságára vonatkozó adatokat. Annak azonban, akit *Az eltűnt idő nyomában* c. regényt alkotó elbeszélésben közölt események vagy az azokat létrehozó elbeszélő eljárások foglalkoztatnak, nem innen kell kiindulnia. Nem találna olyan

<sup>1</sup> Az *elbeszélés* és a *narráció* nem szorul magyarázatra. Ami a *történetet* illeti, a nyilvánvaló nehézségek ellenére a mindennapi szóhasználatra (ahogy mondják: „elmesélni egy történetet”) és egy technikaira fogok hivatkozni, persze korlátozottabb jelentésűre, mégis meglehetősen elfogadottra, amióta Tzvetan Todorov az „elbeszélés mint diszkurzus” (első értelem) és az „elbeszélés mint történet” (második értelem) megkülönböztetését javasolta. Ugyanabban az értelemben fogom még felhasználni a *diegézis* terminust, amelyet a filmes elbeszélés teoretikusaitól kölcsönzök.



művön kívüli dokumentumot vagy egy jó Marcel Proust-életrajzot (ha egyáltalán létezik ilyen)<sup>2</sup>, amely felvilágosítást nyújtana az eseményekről avagy az elbeszélő eljárásról, mivel mindkettő fiktív, és nem Marcel Proustot állítja elének, hanem Proust főhősét és regényének narrátorát. Szerintem *Az eltűnt idő nyomában* narratív tartalma és szerzőjének élete között van bizonyos összefüggés, ez azonban nem teszi lehetővé, hogy ez utóbbi magyarázatul szolgáljon a műhöz (vagy fordítva). Ami az elbeszélést létrehozó narrációt, vagyis Marcel<sup>3</sup> életének múltbeli eseményeiről szóló közléseit illeti, nem szabad azt összetévesztenünk Proust narrációjával, melynek eredménye *Az eltűnt idő nyomában*. Tehát egyedül az elbeszélés az, ami számunkra egyfelől az eseményeket, másfelől az azokat létrehozó eljárást közvetíti: más szóval, sem az előbbiekről, sem az utóbbiról nem értesülhetünk közvetlenül, vagyis a narratív diszkurzus nélkül. Az előbbiek képezik ugyanis magát a diszkurzus tárgyát, az utóbbi pedig olyan megjelölt és értelmezhető nyomokat hagy, mint a főhóst és a mesélőt leleplező személyes névmás első személyű alakja, vagy egy múlt idejű ige, amely az elbeszélő cselekményt időben a narráció aktusa elé helyezi anélkül, hogy az időpontot konkrétan és egyértelműen meghatározná.

A történet és a narráció számunkra csak az elbeszélés révén létezik. S fordítva: nincs elbeszélés, nincs narratív diszkurzus egyrészt történetmondó nélkül (pl. egy régészeti dokumentumgyűjtemény esetében), mivel elbeszélő híján nem diszkurzus; másrészt történet nélkül (mint mondjuk Spinoza *Etiká*-ja), mivel enélkül nem narratíva. Mint narratíva, az

2 A rosszak nem mutatnak rá semmi nehézségre, hiszen legfőbb hibájuk épp abban áll, hogy Proust-ra vonatkoztatják azt, amit Proust Marcelről mond, Illiers-t értik, amikor Combray-ról beszél, Cabourgot, ha Balbec-ről, és így tovább: önmagában is vitatható eljárás, de számunkra nem jelent veszélyt: a nevektől eltekintve nem a *Recherche*-ről szólnak.

3 A vitatott keresztnév azért őrződik itt meg, hogy jelezze: a *Recherche*-nek hőse és narrátora egyszerre. Ezt fogom kifejteni az utolsó fejezetben.

elbeszélés az elbeszélő történethez fűződő viszonya által létezik, mint diszkurzus pedig a narrációhoz való viszonya által.

Számunkra az elbeszélő diszkurzus elemzését elsősorban az elbeszélés és a történet közötti viszonyok, valamint (attól függően, mennyire tartoznak az elbeszélő diszkurzushoz) a történet és a narráció közötti viszonyok tanulmányozása fogja jelenteni. Ez az álláspont megköveteli a vizsgálandó terület új felosztását, amelynek kiindulópontjául Tzvetan Todorov 1966-ban megadott felosztása szolgálhat.<sup>4</sup> Ez az elbeszélés problémáinak három kategóriáját különbözteti meg: az *időt* „mint a történet és a diszkurzus idejének kapcsolatát”, az *aspektust*, vagyis „az elbeszélő nézőpontjából érzékelt történetet” és a *módot*, vagyis „az elbeszélő által alkalmazott beszédmódot”. Az első probléma a megadott formában elfogadható: Todorov illusztrálja is, midőn „időbeli deformációkról”, az események időrendbeli keveréséről beszél, és a történetet képező cselekménysorok láncolatát, váltakozásait vagy beszövését említi. Foglalkozik továbbá a „kijelentés idejével” (*temps de l'énonciation*) és a narratív „érzékeléssel” (az *írásra* és az *olvasásra* fordított egybeolvadó idővel), ami szerintünk túllépi a meghatározás kereteit, mivel az elbeszélés és a narráció viszonyát érintő más témakörhöz tartozik. Az aspektus kategóriája<sup>5</sup> főként az elbeszélő „nézőpont” kérdéseit foglalja magába, a módé<sup>6</sup> pedig a „távolság” problémáit, amit a james-i hagyományt őrző amerikai kritika általában a *showing* (Todorovnál „ábrázolás”) és a *telling* („narráció”) ellentétéként nevez meg. Ebben a *mimézis* (tökéletes utánzás) és a *diegézis* (tisztá elbeszélés) platóni kategóriái térnek vissza, a hős beszédének (diszkurzus) különféle ábrázolásai, továbbá az elbeszélő és az olvasó explicit vagy implicit

4 „Les catégories du récit littéraire”, *Communications* 8.

5 „Vizióra” átkeresztelve a *Litterature et Signification* (1967) és a *Qu'est-ce que c'est le structuralisme* (1968) című művekben.

6 „Regiszterre” átkeresztelve 1967 és 1968-ban.

jelenléte az elbeszélésben. Mint az imént a „kijelentés idejénél” (temps de l'énonciation), itt is szükségesnek tartjuk különválasztani a problémáknak a narrációra és a szereplők cselekvésére vonatkozó csoportját. Viszont egy átfogó kategóriában egyesítenénk a mimézis fokait, illetve az ábrázolás módozatait, melyek Todorov aspektus és mód szerinti felosztásán kívül esnek. Ez az új felosztás az eredetitől meglehetősen eltér, s az itt használt kifejezéseket mint sajátos nyelvészeti metaforákat nem szabad mindig szó szerint értelmezni.

Mivel minden elbeszélés – még az olyan terjedelmes és összetett is, mint *Az eltűnt idő nyomában*<sup>7</sup> – egy vagy több esemény kapcsolatának nyelvi terméke, bármilyen meglepően hangzik, talán egy – a szó nyelvtani értelmében vett – *igei* forma kifejlesztésének nevezhető. *Megyek, Péter megjött*, számomra az elbeszélés minimális egységei, és fordítva, az *Odüsszeia* vagy *Az eltűnt idő nyomában* bizonyos értelemben az *Ulysses visszatér Ithakába* és a *Marcel író lesz* mondatok (retorikailag) kiterjesztett formái. Ennek alapján az elbeszélő diszkurzus elemzésének problémáit az ige grammatikájától kölcsönvett kategóriák szerint három csoportra oszthatjuk: az első az elbeszélés és a diegézis időbeli viszonyai, melyet az *idő* kategóriájába sorolunk; a második az elbeszélő „ábrázolás” és az elbeszélés módozatait (alakjait és fokozatait) felölelő kategória, tehát az *elbeszélésmód*,<sup>8</sup> a harmadik pedig annak

7 Kell-e hangsúlyozni, hogy a művet elbeszélésként vizsgálva egyáltalán nem áll szándékunkban csupán erre az aspektusra egyszerűsíteni? A kritikusok túl gyakran hagyják figyelmen kívül a nézőpont (aspect) kérdését, holott maga Proust soha nem vesztette szem elől. Amint mondta, „láthatatlan hivatás, melynek műve a *történet*” (Pléiade, II, 397. o., kiemelés tőlem).

8 A használt kifejezés itt saját lingvisztikai értelméhez egészen közeli, ha például Littrének erre a meghatározására hivatkozunk: „Az ige különböző formáinak adott elnevezések arra szolgálnak, hogy többé-kevésbé nyomatékosítsák mindazt, amit azok jelentenek, és kifejezésre juttassák... a különböző nézőpontokat, amelyekkel az ige módját vagy akcióját vizsgáljuk.”

kutatása, milyen helyet foglal el az elbeszélésben maga a narráció, vagyis, mint már említettük, az elbeszélő szituáció vagy instancia (Benveniste)<sup>9</sup> és két szereplőjük: az elbeszélő és a hallgató, legyenek akár valóságok, akár virtuálisak. E harmadik meghatározás a „személy” cím alatt szerepelhetne, de a „személy” szónál egy kevésbé pszichológiai színezetű kifejezést használunk (amely a hagyományos „első személyű”- „harmadik személyű” elbeszélés oppozíciójára utal): a *hang* fogalmát, mely Vendryès<sup>10</sup> nyelvtani meghatározásában: „Az igei cselekvés alanyhoz való viszonyainak egyik szempontja...” A szóban forgó alany természetesen a kijelentés (énoncé) alanya, míg számunkra a hang a kijelentés (énonciation) alanyához való viszony kifejezője. Tehát megismétlem, csak kölcsönvett kifejezésekről van szó, melyek nem szigorúan vett homológiákra támaszkodnak.<sup>11</sup>

Amint látjuk, tanulmányunk tárgykörét és a következő fejezetek sorrendjét meghatározó hármas felosztás javaslata<sup>12</sup> nem fedi, hanem inkább egybeveti a fent említett három elbeszéléskategóriát. Párhuzamot von az *idő* és a *mód*, azaz a *történet* és az *elbeszélés* között, míg a *hang* magában foglalja a *narráció* és az *elbeszélés*, valamint a *narráció* és a *történet* közötti viszonyokat. Óvakodnunk kell azonban e fogalmak hiposztázisától és olyasminek az általánosításától, ami minden esetben a viszonyok egyszerű rendje.

Lovas Edit fordítása

---

9 Abban az értelemben, ahogy Benveniste beszél a „diszkurzus instanciájáról” (*Problèmes de linguistique générale*, V partie).

10 Idézet a *Petit Robert*-ből, s.v. Voix.

11 E kifejezés használatának másik, tisztán proustológiai igazolása Marcel Muller nagybecsű műve, a *Les Voix narratives dans „À la Recherche du temps perdu”* (Droz, 1965).

12 Az első háromnak (*Ordre, Durée, Fréquence – Elrendezés, Időtartam, Gyakoriság*) az idő a tárgya, a negyedik a módot, az ötödik és az utolsó a hangot tárgyalja.

## Az időtartam

### *Az anizokronia*

Az elbeszélő időnek (*temps du récit*) a meghatározása nehézségekbe ütközik. Nyilvánvaló, hogy az időtartam kapcsán válnak ezek a nehézségek a leginkább érzékelhetővé, mivel az események sorrendje vagy gyakorisága maradéktalanul leképezhető a történet időbeli síkjáról a szöveg térbeli síkjára: amikor azt mondjuk, hogy egy A epizód a narratív szöveg szintagmatikus elrendezésében egy B „után” következik, vagy hogy egy C esemény „kétszer” van benne előadva, olyan állításokat teszünk, melyeknek a jelentése magától értetődik és egyszerűen összevethető más kijelentésekkel, mint például „az A történés a történet idejében megelőzi a B történést” vagy hogy „a C történés a történetben csak egyszer fordul elő”. A két sík közti összehasonlítás tehát jogos és helyénvaló. Sokkal kényesebb művelet azonban egy elbeszélés „időtartamát” összevetni az elbeszélés által elmondott történés időtartamával, azon egyszerű oknál fogva, hogy senkinek sem áll módjában az elbeszélés időtartamát megmérni. Az, amit önkéntelenül is így nevezünk, nem lehet más, csak az elolvasáshoz szükséges idő, amint azt már mondtuk, túlságosan is nyilvánvaló viszont, hogy az olvasáshoz szükséges idő egyéni körülmények szerint változik, és szemben az azal, ami a moziban, vagy akár a zene esetében is történik, itt semmiképp sem engedhető meg, hogy a végrehajtás „normális” gyorsaságát meghatározzuk.

Az a referenciapont vagy nullfok hiányzik tehát itt, ami az elrendezést illetően a diegetikus, valamint a narratív egymásutániság egybeesését jelentette, és ami jelen esetben az elbeszélés és a történet szigorúan vett egyidejűsége lenne – még ha igaz is, amit Jean Ricardou megjegyyez, hogy egy dialógusjelenet (feltéve, hogy mentes az elbeszélő bár-

miféle beavatkozásától) a „narratív és a fiktív szegmentum között létrejövő egyenlőségnek egy *fajtája*”.<sup>13</sup> A magam részéről én az egyenlőség e „fajtájának” a nem szigorúan vett jellegét, és főleg a nem szigorúan vett időrendi jellegét hangsúlyozom: egy ilyen narratív (vagy dramatikus) szegmentumról annyi állítható csupán, hogy mindazt, ami valóságosan vagy képzeletben elhangzott, visszaadja anélkül, hogy bármit is hozzátenne; nem adja azonban vissza azt a sebességet, amellyel ezek a szavak elhangzottak, sem a beszélgetésben esetlegesen előforduló holt időket. Semmiképpen sem tud időbeli jelzőszerepet betölteni, és mégha ezt meg is tudná tenni, a jelzései akkor sem lennének képesek az őt körülvevő különböző viselkedésű szegmensek „elbeszélő idejét” mérni. Így a dialógusjelenetben csak egy *konvencionális* egyenlőségfajta áll fenn az elbeszélő idő (temps du récit) és a történet ideje (temps de l'histoire) között, s ilyen értelemben fogjuk a továbbiakban használni a narratív időtartam hagyományos formáinak tipológiájában, ez azonban nem jelenthet számunkra hivatkozási alapot a valóságos időtartamok szigorú összehasonlításakor.

Le kell tehát mondanunk arról, hogy megmérjük az időtartam változásait, mert az elbeszélés és a történet ilyenfajta egyenlősége ellenőrizhetetlenségénél fogva megragadhatatlan. Az elbeszélés izokroniája<sup>14</sup> azonban úgy is vizsgálható, mint egy inga, vagyis nem viszonyításokkal élve, összehasonlítva az elbeszélésnek és az általa elbeszélte történetnek az időtartamát, hanem valamiféleképp abszolút és autonóm módon, mintegy *sebességkonstansként*. Sebesség alatt egy időbeli és egy térbeli tényező arányát értjük (a mé-

---

13 *Problèmes du nouveau roman*. Seuil. Paris. 1967. 164. o. Köztudott, hogy Ricardou ugyanolyan értelemben állítja szembe a *narrációt* a *fikcióval*, ahogyan én az *elbeszélést* (néhol *narrációt*) a *történettel* (vagy *diegézissel*): „a narráció az elbeszélés módja, a fikció pedig az, amit elmesél” (Uo., 11. o.).

14 izokronia – egyidejűség (*A ford.*)

tert másodpercenként, illetve a másodpercet méterenként): ennek megfelelően az elbeszélés sebességét egy időtartamnak, a történet másodpercben, percben, órában, napokban, hónapokban, években mérhető időtartamának, valamint egy hosszúságnak, a történet sorokban és oldalakban mérhető hosszának aránya adja.<sup>15</sup> Az egyidejű elbeszélés, viszonyításunk hipotetikus nullfoka nem lenne más így, mint egy változatlan sebességű elbeszélés, gyorsítások és lassítások nélkül, ahol a történet időtartama/az elbeszélés terjedelme közti viszony mindig állandó maradna. Kétségkívül főleg az azt hangsúlyozni, hogy ilyen elbeszélés nem létezik, és ha létezne is, csak laboratóriumi jellegű kísérlet által valósulhatna meg: bármilyen fokú legyen is az esztétikai kidolgozottsága, nehezen képzelhető el egy olyan történet, amely a sebesség semmiféle változását nem mutatja – és ez a banális megfigyelés némileg már fontos lehet: egy elbeszélés nélkülözheti az anakroniákat, de nem lehet meg az *anizokronia*<sup>16</sup>, vagy ha úgy jobban tetszik (amint az valószínű), a ritmus effektusai nélkül.

Ezen effektusok részletes elemzése egyszerre lenne felesleges és a pontosságot teljességgel nélkülöző, hiszen a diegetikus idő szinte sohasem kifejezett (vagy kikövetkeztethető) azzal a precizitással, amely szükséges lenne. A vizsgálat itt csak makroszkópikus szinten állja meg a helyét, azaz a nagy narratív egységek szintjén<sup>17</sup>, elfogadva, hogy a mérés csak statisztikai megközelítéssel fedi az egyes egységeket.

Ha ezen variációk tablóját akarjuk *Az eltűnt idő nyomában* vizsgálatakor elkészíteni, mindenekelőtt nagy narratív egységeit kell elkülönítenünk, majd egy megközelítőleg vi-

---

15 Ezt az eljárást ajánlja G. Müller *im.*, és R. Barthes, „*Le discours de l'histoire*”, *Information sur les sciences sociales*. 1967. augusztus.

16 anizokronia – nem egyidejűség (*A ford.*)

17 Ezeket nevezi Ch. Metz (*op. cit.*, 122. o.) „nagy szintagmatikus” narratíváknak.

lágos és koherens belső kronológiát kell felállítanunk a rájuk vonatkozó történeti idő méréséhez. Ha az előbbi viszonylag könnyű létrehozni, ez utóbbi mindenképpen nehézségeket okoz.

Ami a narratív egységeket illeti, megfigyelhetjük, hogy ezek nem esnek egybe a mű szemmel látható felosztásaival, azaz a címekkel és számokkal ellátott részek és fejezetek tagolódásával.<sup>18</sup> Ha az elkülönítés kritériumaként egy fontos térbeli és/vagy időbeli törés jelenlétét fogadjuk el, a felosztás, hosszas mérlegelés nélkül, a következőképp alakul (né melyik egységnek saját elképzeléseim alapján adtam nevet, tisztán jelzésszerűen):

(1) I. 3-186. o., mellőzve az előző fejezetben tanulmányozott emlékezeti analepszusokat, ez a Combray-i gyermekornak szentelt egység, melyet egyszerűen, ahogyan azt Proust is tette, *Combray*-nek fogunk nevezni.

(2) Egy időbeli és térbeli törés után a *Swann szerelme*, I. 188-382. o.

(3) Egy időbeli törés után következő egység a párizsi serdülőknak szentelt; és a Gilberte iránti szerelem, valamint Swann miliőjének felfedezése uralja, amelyet a *Swann* harmadik („Tájnevek: a név”) és a *Bimbózó lányok* első része („Swann-né körében”) tesz ki, I. 383-641. o.: ezt *Gilberte*-nek nevezzük.

(4) Egy időbeli (két év) és egy térbeli (utazás Párizsból Balbecbe) törés után az első balbeci tartózkodás epizódja, ami a *Bimbózó lányok* harmadik részének felel meg („Tájnevek: a táj”), I. 642-955. o.: *Balbec* I.

---

<sup>18</sup> Köztudott egyébként, hogy egyedül ez a külső kötöttség felelős a *Swann* és a *Bimbózó lányok* jelenlegi elválasztásáért. A külső felosztások (részek, fejezetek stb.), illetve a belső narratív egységek közti kapcsolatokról szólva véleményem szerint általánosságban elmondható, hogy mindeddig nem keltették fel azt az érdeklődést, amit megérdemelték volna. Egy elbeszélés ritmusát jórészt mégiscsak ezek a relációk határozzák meg.



(5) Egy térbeli törés után (visszatérés Párizsba) azonos egységnek fogjuk tekinteni mindazt, ami egyrészt elválasztja a két balbeci tartózkodást, illetve ami majdnem egészében Párizsban zajlik (kivéve a rövid Doncières-i tartózkodást) a *Guermantes*-miliőben, tehát a *Guermantes*-ot egészében és a *Szodoma és Gomorra* kezdetét, azaz a második kötetet a 751. o.-ig; ez tehát a *Guermantes*.

(6) A második balbeci tartózkodás, egy újabb térbeli törés után, vagyis *Szodoma és Gomorra*, valamint a második kötet végig; ennek az egységnek a *Balbec II* nevet adjuk.

(7) Egy újabb költözés után (visszatérés Párizsba), az elfogatás, a menekülés és Albertine halálának története a harmadik kötet 623. o.-ig, azaz az egész *Fogolynő* és *A menekülő* legnagyobb része a Velencébe indulásig: *Albertine*.

(8) 623-675. o.: a velencei tartózkodás és a visszautazás: *Velence*.

(9) 675-723. o.: átmenet *A menekülő* és a *Megtalált idő* között: a *Tansonville-i tartózkodás*.

(10) Egy időbeli (a szanatóriumi tartózkodás) és egy térbeli (visszatérés Párizsba) törés után, 723-854. o.: *A háború*.

(11) Egy utolsó időbeli törés után (újabb szanatóriumi tartózkodás) az utolsó narratív egység 854-1048. o.-ig: *Guermantes-i reggel*.<sup>19</sup>

Ami a kronológiát illeti, a feladatunk valamivel kényesebb, mivel *Az eltűnt idő nyomában* részleteiben ez nem is világos és nem is összefüggő. Nem akarunk itt egy már régi és látszólag megoldhatatlan vitába belebonyolódni, amelynek Willie Hachez három cikke, Hans Robert Jauss, vala-

---

19 Látható, hogy a két balbeci tartózkodás vége képez csupán egybeesést a narratív egységek és a külső felosztások között (a *Bimbózó lányok* és a *Szodoma* vége); ehhez hozzátehetjük még az egységek és felosztások közötti egybeeséseket: a „Combray”, a „Swann szerelme” és a „Swann-né körében” vége. Minden egyéb átfedés. Magától értetődik azonban, hogy az én felosztásom vitatható, de nem törekszik másra, mint hogy kezelhető legyen.

mint Georges Daniel könyvei képezik az alapját, és amelyeket a vita részleteit illetően ajánlhatok.<sup>20</sup> Elegendő csupán annyit megemlíteni, hogy a két fő zavaró tényező a következő: egyrészt a *Swann szerelmének* külső kronológiáját (az utalásokat a történelmi eseményekre, amelyek az epizódot az 1882-1884 körüli időszakhoz kötik) lehetetlenség összekapcsolni *Az eltűnt idő nyomában* általános kronológiájával (amely ugyanazt az epizódot 1877-1878 tájékára teszi<sup>21</sup>), másrészt alapvető az az eltérés, ami a *Balbec II* és az *Albertine* epizódok külső kronológiája (utalás az 1906-1913 közötti történelmi eseményekre), valamint az általános belső kronológia között mutatkozik, amely ugyanezeket 1900 és 1902 közé helyezi.<sup>22</sup> Csak azon feltétel mellett lehetséges egy megközelítőleg koherens kronológiát felállítani, ha ezt a két külső vonulatot megszüntetjük, és a fő vonulathoz ragaszkodunk, amelynek a két alapvető viszonyítási pontja a következő: a *Guermantes* esetében 1897 ősztől 1899 tavaszáig (a Dreyfus ügy miatt), és természetesen a háború esetében 1916. Ebből a két viszonyítási pontból kiindulva létrehozható egy nagyjából homogén vonulat, amely azonban némely pontján a következők miatt tisztázatlan: a) a *Combray* kronológiájának zavaros jellege, és ennek rosszul meghatározott viszonya a *Gilberte*-éhez, b) a *Gilberte* kronológiájá-

20 W. Hachez: *La chronologie et l'âge des personnages de A. L. R. T. P. Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*. 6, 1956; „Retouches à une chronologie”, *uo.*, II. 1961; „Fiches biographiques de personnages de Proust”. *uo.*, 15. 1965.; H.-R. Jauss: *Zeit und Erinnerung in A. L. R. T. P.* Carl Winter. Heidelberg. 1955.; G. Daniel: *Temps et Mystification dans A. L. R. T. P.* Nizet. Párizs. 1963.

21 Ez az alapvető kronológiai eltérés kiegészül a *Gilberte* születésére vonatkozó mindenféle utalás (vagy valószínűsítés) hiányával a *Swann szerelmében*, amit az általános kronológia mégiscsak megkívánna.

22 Mint tudjuk, ez a két ellentmondás külső körülményekhez kötött: a *Swann szerelmének* utólagos beillesztése a regénybe, valamint a Proust és Albert Agostinelli kapcsolatához kötődő események kései kivetítése *Albertine* személyére.

nak tisztázatlansága, amiből nem állapítható meg, hogy egy vagy két év telik el a két említett „évkezdet” között<sup>23</sup>, c) a két szanatóriumi tartózkodás meghatározatlan időtartama.<sup>24</sup> Túllépve ezeken a bizonytalanságokon, egy tisztán leíró kronológiát hozok létre, hiszen a céloom csupán annyi, hogy a Proust-i elbeszélés nagy ritmusairól nyerjünk összképet. Kronológiai *hipotézisem* az így megállapított határokon belül maradva a következő:

*Swann szerelme*: 1877-1878.

(Marcel és Gilberte születése: 1878)

*Combray*: 1883-1892.

*Gilberte*: 1893-1895 tavaszáig.

*Balbec I.*: 1897 nyara.

*Guermantes*: 1897 ősztől 1899 nyaráig.

*Balbec II.*: 1900 nyara.

*Albertine*: 1900 ősztől 1902 elejéig.

*Velence*: 1902 tavasza.

---

23 486. és 608. o.

24 Az első tartózkodás időtartama *Tansonville* és *A háború* között (III. 723.) nincs meghatározva a szövegben („a hosszú éveket, Párizstól távol a magam gyógyításával egy szanatóriumban töltöttem, amíg a szanatórium már nem tudott többé megfelelő orvosi gárdát biztosítani, azaz 1916 elejéig”). Ugyanakkor a kontextus által pontosan meghatározott, lévén a *terminus ante* 1902 vagy 1903, a *terminus ad* pedig a megjelölt 1916-os dátum, az 1914-es párizsi kéthónapos tartózkodás (737-762. o.) pedig csak közjátékként szerepel. A második tartózkodás időszaka (*A háború* és a *Guermantes-i reggel* között, III. 854. o.) már 1916-ban elkezdődhet, ez azonban szintén meghatározatlan. A („sok év eltelt”) kifejezés nem teszi lehetővé, hogy sokkal rövidebbnek tekintsük, mint az első tartózkodás időtartamát, így arra kényszerülünk, hogy a második visszatérést és így a *Guermantes-i reggelt* (és jobb híján az elbeszélés pillanatát, ami legalább három évvel későbbi) 1922 *utánra* tegyük, ami Proust halálának időpontja: ez mindaddig nem okoz nehézséget, amíg nem áll szándékunkban a hőst a szerző személyével azonosítani. Nyilvánvaló, hogy ez a szándék vezette Heckey-t (1965. 290. o.), amikor a szöveggel nem törődve a második tartózkodást legalább három évvel lerövidítette.

*Tansonville*: 1903 ?

*A háború*: 1914 és 1916.

*Guermantes-i reggel*: 1925 körül.

E hipotézis és néhány más részletszerű időbeli adat szerint az elbeszélés gyorsaságának nagy változásai nagyjából a következőképpen alakulnak:

*Combray*: 180 oldal körülbelül 10 évre.

*Swann szerelme*: 200 oldal nagyjából 2 évre.

*Gilberte*: 160 oldal kb. 2 évre.

(Itt két évnyi kihagyás.)

*Balbec I*: 300 oldal 3 vagy 4 hónapra.

*Guermantes*: 750 oldal 2 és fél évre. Itt azonban pontosítanunk kell, mert ez a rész maga is jelentős változásokat tartalmaz, hiszen 110 oldal a Villeparisis-i fogadást meséli el, amely 2 vagy 3 óráig tarthatott, körülbelül 150 oldal a hasonló időtartamú vacsora Guermantes hercegnőnél, és 100 oldal a hercegnő estélye: azaz a résznek majdnem a fele kevesebb mint 10 órányi nagyvilági fogadást ölel fel.

*Balbec II*: 380 oldal kb. 6 hónapra, amiből 125-öt egy Raspelière-i estély tölt ki.

*Albertine*: 630 oldal közel 18 hónapra, amiből 300 csupán 2 napnak van szentelve, és amelyből 135 csak a Charlus Verdurin zeneest.

*Velence*: 35 oldal néhány hétre.

(Meghatározatlan kihagyás: legalább néhány hét.)

*Tansonville*: 40 oldal „néhány napra”.

(Körülbelül 12 évnyi kihagyás.)

*A háború*: 130 oldal néhány hétre, amelynek lényegét egyetlen este jelenti (séta Párizsban és a Jupien-ház).

(„Sok évnyi” kihagyás.)

*Guermantes-i reggel*: 190 oldal 2 vagy 3 órára.

Úgy tűnik, hogy ebből az erősen vázlatos kivonatból legalább két következtetést lehet levonni. Először is megálapítható a változatok amplitudója, amely 190 oldal – 3 óra, illetve három sor – 12 év között ingázik, azaz (durván) az egy oldal – egy perctől az egy oldal – egy évszázadig. Továbbá az elbeszélés belső fejlődése a vége felé haladva fokozatosan lelassul, amit úgy lehetne nagyjából leírni, hogy egyrészt a nagyon rövid történeti időtartamokat nagyon hosszú jelenetek fedik le; másrészt kiegyensúlyozva ezt a lelassulást, egyre nagyobb számban jelennek meg az ellipszisek (kihagyások): két olyan aspektus ez, ami könnyedén összeegyeztethető az elbeszélés *fokozódó diszkontinuitása* révén. A prousti elbeszélés egyre inkább szaggatottá, kihagyásossá válik, hatalmas üres terek által elválasztott óriási jelenetekből építkezik, egyre inkább eltávolodva a narratív izokronia feltételezett „normájától”. Újfent meg kell emlétenünk, hogy nem egy időbeli fejlődésről van itt szó, amely a szerző pszichikus átváltozására utalna, hiszen *Az eltűnt idő nyomában* egyes részei egyáltalán nem abban a sorrendben íródtak, ahogyan az ma olvasható. Ezzel szemben tény az, hogy Proustnak, akiről tudjuk, hogy folyamatosan bővítésekkel látta el a szöveget, több idő állt a rendelkezésére az utolsó kötetek kibővítésére, mint az elsőkére; az utolsó jelenetek elnehezülése párhuzamba állítható tehát a jól ismert egyensúlyvesztéssel, amit *Az eltűnt idő nyomában* háború okozta megjelenési késedelme eredményezett. A körülmények azonban, mégha magyarázzák is a részleges „kitöltéseket”, nem adhatnak számot az egész mű kompozíciójáról. Úgy tűnik, hogy Proust már kezdettől ezt az egyre szaggatottabb ritmust, beethoveni erőteljességet és nyerseséget kívánta megvalósítani, ami élénken szembenáll az első részek szinte megfoghatatlan könnyedségével, mintegy szembeállítva a legrégebbi és legújabb események időbeli textúráját. Mintha az elbeszélő emlékezete a közeledő ese-

mények mértékében egyre szelektívebbé és egyben torzítóan felnagyítóbbá válna.

Ezt a ritmusváltozást csak akkor lehet helyesen meghatározni és interpretálni, ha más időkezelésekkel hozzuk kapcsolatba, amelyeket a következő fejezetekben fogunk tanulmányozni. Ugyanakkor lehetséges, sőt szükséges is közelebről megvizsgálni, mi módon oszlik el és szerveződik meg a gyakorlatban az elvileg végtelen narratív gyorsaságok változatossága.

Elméletileg valóban létezik egy folyamatos lépcsőzetesség attól a végtelen gyorsaságtól kezdve, ami az ellipszist jellemzi, ahol az elbeszélés egy nullszegmentuma a történet bármely időtartamának megfelel, egészen az abszolút lassúságig, mint a leíró szünet esetében, ahol a narratív beszéd bármely szegmentuma egy nulldiegetikus időtartamnak felel meg.<sup>25</sup> Valójában úgy néz ki, hogy a narratív tradíció és kiváltképp a regényhagyomány lecsökkentette ezt a szabadságot, vagy legalábbis elrendezte az összes lehető közül négy alapvető viszonyt a kiválasztásával. Ezek a regénytempó kanonikus formáivá váltak a fejlődés során, amelyek tanulmányozása egy napon a (még megszületendő) *irodalomtörténetre* fog tartozni: egy kicsit úgy, ahogy a klaszszikus zenei hagyomány a lehetséges előadási gyorsaságok

---

25 Ez a megfogalmazás kétféle félreértésre adhat okot, amelyeket szeretnék rögtön eloszlatni: 1) Az a tény, hogy egy diszkurzusrész, -szegmentum a történet nulla időtartamának felel meg, önmagában nem jellemzi a leírást: ugyanez megtalálható azokban a jelenidejű kommentáló kiszólásokban, amiket Blin és Brombert óta *intrúzióknak* vagy *szerzői beavatkozásnak* neveznek általában, melyekkel az utolsó fejezetekben fogunk találkozni. Ezeknek a kiszólásoknak azonban az a sajátosságuk, hogy nem narratív beszédek szó szerint. Ezzel szemben a leírások *diegetikusak*, mivel a történet térbeli/időbeli univerzumának alkotóelemei, és ténylegesen a narratív beszédet jelentik. 2) Valamely leírás nem szükségszerűen jelent az elbeszélésben szünetet, amint azt Proustnál is megfigyelhetjük: nem leírásról van itt szó, hanem *leíró szünetről*, ami nem tévesztendő össze semmiféle szünettel vagy leírással.

végtelenjében néhány kanonikus tételt különböztet meg: az andantét, az allegrot, a prestót stb. Ezeknek egymásra következői és váltakozásai közel két évszázadig olyan struktúrákat irányítottak, mint amilyen a szonátáé, a szimfóniáé vagy a koncertóé. A narratív *lendület* e négy alapvető formája az a két véglet, amiket épp felidéztem (az *ellipszis* és a leíró *szünet*), és a két közbeeső: a *jelenet*, ami a legtöbbször párbeszéd, és amelyről már tudjuk, hogy hagyományosan megvalósítja az elbeszélés és a történet közti időegyenlőséget, végül pedig az, amit az angol kritika „summary”-nek nevez. A franciában nincs megfelelője, de mi *kivonatos elbeszélésnek* (*récit sommaire*) vagy röviden *kivonatnak* (*sommaire*) fogjuk fordítani. Olyan változó lendületű forma ez (a másik három determinált lendülettel rendelkezik, legalábbis elvben), amely nagy rugalmassággal fedí le a kihagyás és a jelenet közti egész teret. E négy lendület időbeli értékei viszonylag jól sematizálhatók a következő egyenletekkel, ahol a TH (*temps d’histoire*) a történet idejét, a TR (*temps de récit*) pedig az elbeszélés pszeudo- vagy konvencionális idejét jelöli:

szünet:  $TR = n, TH = 0$ . Tehát:  $TR \infty TH$ <sup>26</sup>

jelenet:  $TR = TH$

kivonat:  $TR < TH$

ellipszis:  $TR = 0, TH = n$ . Tehát:  $TR < \infty TH$ .

E táblázat első pillantásra is asszimmetriát mutat, ami a kivonatos elbeszélés változó szimmetriájú mozgásának hiányából fakad, és aminek egyenlete  $TR > TH$  lenne: ez nyilván-

26  $A \infty$  (végtelenül nagyobb), valamint az ellenkezője, a  $< \infty$  (végtelenül kisebb) jelek a matematikában, mint mondják, nem elfogadottak. Én azonban fenntartom őket, mert ebben a kontextusban a tiszta értelem számára jól értelmezhetőek, és annak ellenére, hogy matematikailag gyanúsak, itt világos fogalmakat jelölnek.

valóan egy lassított jelenetfajta, a prousti jelenetekhez hasonló, melyek olvasása gyakran (és jóval) túllép azon a diegetikus időn, amit éppen lefedni volnának hivatottak. Mindazonáltal, mint ahogy azt látni fogjuk, a nagy regényszerű jelenetek, kiváltképp Proustnál, lényegesen meghosszabbodnak az extra-narratív elemek révén, a leíró szünetek által megszakítottak, de egyáltalán nem lassulnak le. Egyébként magától értetődik, hogy a tiszta dialógus nem lassítható le. Nem marad így más, mint a valóságosan végrehajtottnál vagy elszenvedettnél lassabban elmesélt cselekedetek és események részletes narrációja. Mindez kétségkívül megvalósítható mint szándékos kísérlet<sup>27</sup>, de itt nem a kanonizált formáról van szó, s nem is az irodalmi hagyományban való megvalósulásról: a kanonizált formák valóban a négy felsorolt lendületre korlátozódnak.

### *A kivonatos elbeszélés (Sommaire)*

Márpedig, ha ebből a szempontból vizsgáljuk *Az eltűnt idő nyomában* narratív rendszerét, az első magától adódó észrevétel a kivonatos elbeszélés nagyjából teljes formai hiánya, amely pedig korábban minden egyes regénytörténet bevezetőjében szerepelt; tehát az élet több napjának, hónapjának, évének néhány szakasznyi vagy oldalnyi elbeszélése, az akciók és a párbeszédtek részletezése nélkül. Borges egy meglehetősen jellegzetes példát idéz a *Don Quijoté*-ből:

*Végre, amint látta, hogy az Anselmo távollétével nyújtott alkalmat kell felhasználnia, hogy az erősség körül szűkebbre vonja*

---

<sup>27</sup> Valamelyest hasonló esetről van szó Claude Mauriac *Nagyításában* (1963), mely közel 200 oldalt szentel egy kétperces időtartamnak. A szöveg meghosszabbítása ellenben itt sem az időtartam valóságos túlgulásából eredeztethető, hanem a különböző betoldásokból (emlékezeti analépszusok stb).



az ostromgyűrlőt, Camila szépségének magasztalásával kezdte támadását, mert semmi sem veszi be hamarább s nem hódítja meg könnyebben a szépek hiúságának bástyáit, mint éppen maga a hiúság, ha nyelvére veszi a hízelkedés. S csakugyan, minden kigondolható eszközt úgy felhasznált Camila szikla erényének aláásására, hogy ha még ércből lett volna is, le kellett omlania. Sírt, esdekelt, ígért mindent, hízelkedett, esküdözött, és oly érzelmesen tetetett, hogy érzelmei igaz voltát lehetetlen volt kétségbe vonni, s végül Camila szilárdsága megtört, s az ifjú olyan győzelmet aratott, hogy még álmában is inkább csak remélte, mint hitte.<sup>28</sup>

„A világirodalom túlnyomó részét – méghozzá a sikerültebbjét – a fentihez hasonló mondatok alkotják”, írja Borges. Nem igen gondol itt a voltaképpeni sebességarányokra (rapports de vitesse), mint a klásszikus *absztrakció* (ez esetben a metaforák ellenére, vagy talán éppen azok miatt) és a „modern” *expresszivitás* közötti szembeállításra. A jelenet és a kivonatos elbeszélés szembenállását szemlélve<sup>29</sup> nem lehet egyértelműen fenntartanunk, hogy ez a szövegfajta „alkotja a világirodalom túlnyomó többségét”, annál az egyszerű oknál fogva, hogy a kivonatos elbeszélés épp rövidsége miatt a leíró és dramatikus fejezetekhez viszonyítva csaknem mindennütt nyilvánvaló mennyiségi kisebbséget képez. Ennélfogva a kivonatos elbeszélés valószínűleg csupán korlátozott he-

28 Cervantes: *Don Quijote*. Győry Vilmos ford. Id. J. L. Borges: *Az idő újabb cáfolata*. Scholz L. ford. 41-42. o. Önkéntelenül adódik a párhuzam egy azonos tartalmú, de kivonatos (ugyanakkor motiváltabb) elbeszéléssel, mégpedig Fieldingnél: „Nem akarom untatni az olvasót: nem írom le töviről hegyire az udvarlás valamennyi jelenetét. Egy nagy írónak az a véleménye, hogy ezek az élet legizgalmasabb jelenetei. Ez azonban csak azokra áll, akik benne vannak, a kívülálló számára a lehető legunalmasabb és legostobább dolgok. Elég az hozzá, hogy a kapitány formális győzelmet aratott, a hölgy is formálisan védte a fellegetvárát, míg végül il-lő módon és feltétel nélkül lerakta a fegyvert.” (H. Fielding: *Tom Jones*. Julow Viktor ford. I. k. 1965.)

29 Ld. Percy Lubbock: *The Craft of Fiction*. London. 1921.

lyet foglal el a narratív korpusz összességében, még ha az klasszikus is. Ellenkezőleg, evidens, hogy a kivonatos elbeszélés a 19. sz. végéig a két jelenet közti legszokványosabb átmenet, az a „mag”, amelyből ezek mintegy kibomlottak, vagyis par excellence kötőszöveve a regényes elbeszélésnek, amelynek alapritmusát a kivonatos elbeszélés és a jelenet váltakozása határozza meg. Hozzá kell még tennünk, hogy a retrospektív szegmentumok többsége, különösképpen pedig azok, amelyeket teljes analepszusoknak neveztünk, szembeötlőek a narrációnak ebben a típusában. A *Birotteau* második fejezete egy tipikus és nagyszerű példát szolgáltat:

*Jacques Birotteau, Chinon-környéki majoros elvett egy szobalányt, akinek úrnőjénél a szőlőskerteket művelte; három fiuk volt, a harmadik születésekor az asszony meghalt gyermekágyban, szegény férje nem sokkal élte túl. Az úrnő kedvelte egykori szobalányát; saját fiaival együtt nevelte föl a vincellér François nevű legidősebb fiát, és papneveldében helyezte el. François Birotteau fölszentelt pap volt, amikor kitört a Forradalom, bujdokolnia kellett, mert nem tett esküt az alkotmányra, s az ilyen papokat vadállatként üldözték, s legalábbis lefejezték...*<sup>30</sup>

Proustnál nincs semmi efféle. Az elbeszélés redukciója nála soha nem történik ilyesfajta felgyorsítással, magukban az

30 Balzac: *César Birotteau nagysága és bukása*. Lányi Viktor ford. In.: *Emberi színjáték V.*; Magyar Helikon. 1963. 344. o. Lubbock nyomán a kivonatos elbeszélés és az analepszus közti formális relációt Phyllis Bentley világosan meghatározta: „A kivonatos elbeszélés legfontosabb és leggyakoribb funkciói közül egyik a múlt egy periódusának gyors elmondására hivatott. A regényíró, miután elmesélvén egy történetet, felkeltette érdeklődésünket szereplői iránt, hirtelen visszavonul, hogy előbb egy rövid összefoglalót – retrospektív kivonatot (sommaire rétrospectif, retrospect) – adjon múltbeli históriájukról.” („Use of summary”. In: *Some observations on the art of narrative*. 1947. szerk. Ph. Stevick. *The Theory of the Novel*, New York. 1967).

anakroniákban sem, amelyek *Az eltűnt idő nyomában* majdnem mindig valódi, olyan korábbi vagy későbbi jelenetként szerepelnek, amely nem foglalja magában a múlt vagy a jövő nézőpontját. A redukció itt vagy a szintézis egy egészen más típusából ered, amit a következő fejezetben iteratív (ismétlő) elbeszélés fogalom alatt fogunk vizsgálni<sup>31</sup>, vagy a gyorsítás olyan fokú megnöveléséből, hogy az átlépi a határokat, amelyek elválasztják a kivonatos elbeszélést a tiszta és egyszerű ellipszistől. Például így foglalja össze a visszavonulás éveit, amik megelőzik és amik követik Marcel háború alatti visszatérését Párizsba.<sup>32</sup> A gyorsítás és az ellipszis vegyítése egyébként szinte nyilvánvaló a nevezetes kommentárban, amit Proust az *Érzelmeik iskolája* egyik oldalának szentelt: „Itt egy kitöltetlen hely (*blanc*), egy mérhetetlenül üres hely<sup>33</sup> van. Minden átmenet nélkül<sup>34</sup> az idő mértéke negyedórák helyett

31 Amit a klasszikus elbeszélés, minthogy erre egyáltalán nem képes, a kivonatos elbeszélésbe integrált; példa a *Biroteau*-ban, uo. 345. o.: „Este néha elsírta magát, ha szülőföldjére gondolt, ahol a paraszt kedve szerint dolgozik, ahol a kőműves csigalassúsággal rakja helyére a követ, ahol a tunyaság bölcsen elegyedik a szorgalommal; de elaludt, anélkül, hogy ideje lett volna a szökésre gondolni, mert reggelre kelve sok szalagálnivalója volt, és kötelességét oly ösztönszerűen teljesítette, akár csak a házőrző eb.”

32 III. 723. o.: „Ezek a gondolatok, amelyek közül egyesek enyhítették, mások megerősítették afölötti sajnálkozásomat, hogy semmiféle tehetségem nincs az irodalomhoz, hosszú éveken át eszembe se ötlöttek, mikor egyébként már az írásnak még a lehetőségéről is teljességgel lemondtam, ehelyett egy Párizstól távol eső szanatóriumban kezeltettem magam mindaddig, amíg csak ez az intézmény nem kényszerült szélnek ereszteni orvosi személyzetét, vagyis 1916 elejéig”, és 854. o.: „Az újabb szanatórium, amelybe elvonultam, éppúgy semmi gyógyulást nem hozott, mint az első; bár hosszú évekre telt, míg végülis elhagytam.” Somlyó György fordítása.

33 A két fejezet közti átmenet: „... és Frédéric iszonyodva ismerte fel Sénéchalt.” valamint: „Utazott.” (Flaubert: *Érzelmeik iskolája*. Gyergyai Albert ford. In.: *Flaubert művei*. Bp. 1966. II. k. 424. o.)

34 Mintha e fejezetváltás nem lenne éppenséggel átmenet. Valószínű azonban, hogy Proust, aki emlékezetből idéz, elfelejtette ezt a részletet.

évekre, évtizedekre vált,(...) rendkívüli *sebességváltás* ez, minden előkészítés nélkül”.<sup>35</sup> Márpedig Proust így mutatta be ezt a részletet: „Nézetem szerint, ami a legszebb az *Érzelmelek iskolájában*, az nem egy mondat, hanem egy *üres hely* (blanc)”. Majd így folytatja: „(Balzacnál) ezek az *időváltások* aktív vagy dokumentatív karakterűek...”. Nem tudni tehát, hogy vajon számára itt az *üres hely* a csodálatos, vagyis az ellipsis, ami elválasztja a két fejezetet, vagy pedig a *sebességváltás*, tehát a VI. fejezet első sorainak kivonatos elbeszélése. Az igazság feltehetően az, hogy e különbségtétel kevésbé fontos számára, miután egyfajta „mindent vagy semmit” narrativitásnak átadva magát, ő maga nem tud gyorsítani, csupán – saját kifejezése szerint – „őrülten”<sup>36</sup>, vállalva még a *felszállás veszélyét* is<sup>37</sup> (a *décoller*, a repülőgépeket idéző metaforát a boldogtalan Agostinelli emlékének ajánljuk).

### A szünet

A második negatív megállapítás a leíró szünetekre vonatkozik. Proust a leírásokat tekintve általában bőkezű regényíró hírében áll, és ez a hírnév kétségtelenül szükséges az ő művének antológiákat idézően felületes ismeretéhez is, ahol elkerülhetetlenül elszigetelődnek a látszólagos kitérők, mint a tansonville-i galagonyabokrok, Elstir tengert ábrázoló képei, a hercegné szökőkútja stb. Valójában a jellemzett leíró részek a mű terjedelméhez viszonyítva se nem nagyszámúak

<sup>35</sup> *Contre Sainte-Beuve*. Pléiade. 595. o.

<sup>36</sup> „S a regényírók, hogy éreztessék az idő e futását, kénytelenek örült módon meggyorsítani a mutató körforgását, s az olvasót két perc alatt röpitik át tíz, húsz, harminc éven.” (Az *eltűnt idő nyomában* II. *Bimbózó lányok árnyékában*. Gyergyai Albert ford. 67. o.)

<sup>37</sup> A *Contre Sainte-Beuve* meglehetősen célzatos kritikával illeti a kivonatos elbeszélés balzaci gyakorlatát: „Vannak összefoglalói, ahol meggyőző minket mindarról, amit a helyről tudnunk kell, anélkül azonban, hogy a hangulatából is adna valamit.” (Pléiade. 271. o.)

(alig haladják meg a harmincat), se nem túlságosan hosszúak (többségük nem tesz ki négy oldalt). Arányaikban valószínűleg rövidebbek, mint Balzac némely regényében. Másfelől, ezeknek a leírásoknak nagyrésze (feltehetően több, mint egyharmada<sup>38</sup>) iteratív típusú, vagyis nem illeszkedik a történet egyetlen különálló pillanatához, ugyanakkor az analóg pillanatok egy sorozatához igen, következésképp semmilyen módon nem járulhat hozzá az elbeszélés lassításához, éppen ellenkezőleg: Léonie szobája, Combray temploma, a „tenger látképe” Balbecben, a doncières-i fogadó, a velencei táj<sup>39</sup> minden egyes oldalon egyetlen leíró szegmentumban szintézist teremt ugyanazon látvány több helyzetéből. A legfontosabb azonban a következő: amikor maga a leírt tárgy csak egyetlen alkalommal fordult elő (mint a hudimesnili fák<sup>40</sup>), vagy ha a leírás ezek megjelenései közül csupán egyetlen egyre vonatkozik (általában a legelsőre, mint a balbeci templom, a guermantes-i szökőkút, a raspelière-i tenger esetében<sup>41</sup>), ez a leírás soha nem eredményez az elbeszélésben szünetet, nem függeszti fel a történetet, vagy hagyományos terminussal, nem szakítja meg az „akciót”. Valójában a prousti elbeszélés soha nem akad meg egy tárgyon vagy egy látványon anélkül, hogy ne felelne meg a hős (mint Swann a *Swann szerelmében* vagy általában Marcel) egy kontemplatív megtorpanásának, így a leíró rész soha nem lép ki a történeti időbeliségből.

38 E számok ugyan pontatlannak tűnhetnek, mégis abszurd lenne pontoságra törekedni egy olyan korpuszsal szemben, amelynek éppen a határai nagymértékben bizonytalanok, hiszen egészen egyértelmű, hogy (minden narráció) tiszta leírás(a) és (minden leírás) tiszta narráció(ja) nem létezik, ugyanakkor a domináns narratív jelenetekben szereplő „leíró részletek” számbavétele kénytelen figyelmen kívül hagyni az elvesztett leíró mondatok, mondattagok és szavak ezreit. Erről a kérdéstről lásd *Figure II*. 56-61. o.

39 I. 49-50, 59-67, 672-673, 802-806. o.; II. 98-99. o.; III. 623-625. o.

40 I. 717-719. o.

41 I. 658-660. o.; II. 40-43. o.

Magától értetődik, hogy a leírásnak ez a fajta kezelése önmagában nem újítás, így amikor például az *Astrée*-ban<sup>42</sup> az elbeszélés hosszan leírja Céladon isoure-i kastélyának szobájában a kiállított képeket, megfigyelhetjük, ahogyan ez a leírás nagyjából végigköveti Céladon tekintetét ébredéskor, amint felfedezi a képeket. Köztudott azonban, hogy a balzaci regény, ezzel ellentétben, rögzített egy leíró kánont (egyébként az epikus *ekfrázis* modelljének megfelelőbbet<sup>43</sup>), jellegzetesen időn kívülit, ahol a narrátor, elhagyva a történet menetét (vagy mint a *Goriot apó*-ban, vagy akár *Az abszolútum keresésében*, még a kezdés előtt) feladatának tekinti, hogy a saját nevében és az olvasó informálása végett magára vállalja egy látvány leírását, amit a történetnek azon a pontján voltaképpen senki nem kísér figyelemmel. Ez figyelhető meg abban a mondatban, amellyel a Hotel Cormon képe indul *A vénlányban*: „*De ideje már, hogy ellátogassunk a vénlányhoz, hiszen annyi érdek szála vezet feléje, s e történet hősei, Suzanne kivételével, ma este egyébként is mind megjelennek nála...*”<sup>44</sup> Ezt a „belépőt” természetesen csak a narrátor és az olvasó teszi meg, akik bejárnak a házat és a kertet, amíg „a jelenet valóságos szereplői” melleleg folytatják az elfoglaltságaikkal való bibelődést, vagy inkább arra várnak, hogy újra elkezdhessék azokat, vagyis az elbeszélés visszatérjen hozzájuk és visszatérítse őket az életbe.<sup>45</sup>

Köztudott, hogy Stendhal mindig kivonta magát e kánon alól, széttördelve a leírásokat, és szinte szisztematikusan összevonva bennük mindazt, amit meghagyott a szereplők cselekvésének – vagy álmodozásának – perspektívá-

42 Éd. Vaganay. I. 40-43. o.

43 Kivételt képez Akhilleusz pajzsának leírása (*Iliász* XVIII. ének), amire mint tudjuk, akkor kerül sor, amikor azt Héphaisztosz elkészíti.

44 *Emberi színjáték* IV. Szávai N. ford. 1963. 240. o.

45 Gautier fejleszti tovább ezt az eljárást, egészen addig a könnyedségig, ami már „lecsupasztítás”, ahogyan azt a formalisták nevezték. „A márkinőnek volt egy külön lakosztálya, ahova a márki nem lépett be úgy,

jában; ugyanakkor Stendhal pozíciója, itt éppúgy, mint másutt, mellékes maradt és közvetlen hatás nélküli. Ha a modern regényben meg akarjuk találni a prousti leírás modelljét vagy előfutárát, sokkal inkább Flaubert-re kell gondolnunk. Nem mintha a balzaci típus teljességgel idegen lenne tőle: vessünk egy pillantást a yonville-i tablóra, amely a *Bovaryné* második részét nyitja. Legtöbbször azonban, egyes nagyobb terjedelmű leíró részekben is, a szöveg általános lendülete<sup>46</sup> egy (vagy több) szereplő mozgását vagy tekintetét követi, és ezeknek működése igazítja magához útjuknak (ahogyan Emma a tostes-i házat felfedezi, vagy ahogy Frédéric és Rosanette az erdőben sétál<sup>47</sup>), vagy mozdulatlan szemlélődésüknek a tartamát (jelenet a tostes-i kertben, Vaubyessard színes üvegpavilonja, Rouen látképe<sup>48</sup>).

A prousti elbeszélés az egybeesés ezen alapelvéből egy szabályt állít fel. Köztudomású, milyen jellegzetes szokás, hogy a szerző a hős képességeibe a saját magáéból származtasson át, és hosszú percekre legyökerezzen egy tárgy előtt (mint a tansonville-i galagonyabokor, a montjouvaini víztócsa, a hudimesnili fák, a virágzó almafák, a tengeri látkép stb.), amelynek ígésző ereje egy elleplezett titok jelenlétében

---

hogy előtte be ne jelentkezett volna. El fogjuk követni azt az illetlenséget, amelytől egyetlen kor szerzője sem mentes, és anélkül, hogy szólnánk róla a kis lakáinak, akinek a szobalányt kellene figyelmeztetnie, abban a biztos tudatban, hogy nem zavarunk senkit, behatolunk a hálószobába. A regényíró természetesen Gügész láthatatlanná tevő gyűrűjét hordja az ujján” (*Le Capitaine Fracasse*, Garnier, 103. o. A szerkesztő ford.). Később újra találkozunk ezzel a *metalepszusnak* nevezett alakzattal, amelynek segítségével a narrátor úgy tehet, mintha (az olvasóval vagy nélküle) belépne a diegetikus univerzumba.

46 A narrátor bizonyos leíró beékeléseiből nyert absztrakció általában jelenidejű, egészen rövid, szinte önkéntelen. Vö. *Figures*. 223-243. o.

47 *Bovaryné*. In.: *G. Flaubert művei*. Gyergyai A. ford. I. k. 186-188. o. Európa. Budapest. 1966.; *Érzelmek iskolája*, uo. II. k. 326-335. o.

48 *Mme Bovary*. Pommier-Leleu változat. 196-7. o. Garnier. 268-9. o. Az utóbbi egyébként iteratív típusú.

rejlík, egy még megmagyarázhatatlan, de hangsúlyos üzenetben, a végső felismerés sejtelmében és rejtett ígéréteben. Ezek a kontemplatív helyzetek olyan időtartamúak, hogy nem áll fenn annak a veszélye, hogy túlterhelnék a rájuk vonatkozó „beszámoló” szöveg (mégoly lassú) olvasását. Így Guermantes hercegnél az Elstirék galériájáról szóló sem, amelynek felidézése nem tesz ki négy oldalt<sup>49</sup>, mégis Marcel késve veszi észre, hogy háromnegyed órán keresztül feltartotta vele a herceget, míg az az éhségtől haldokolva megvárakoztatott néhány tiszteletre méltó meghívottat, köztük a pármái hercegnőt. Valójában a prousti „leírás” nem annyira a szemlélt tárgy leírása, mint inkább a szemlélődő perspektivikus tevékenységének, impresszióknak, fokozatosan kibontakozó felismeréseknek, a távolság és a perspektíva változásainak, tévedéseknek és helyreigazításoknak, lelkesedéseknek és csalódásoknak stb. az elbeszélése és elemzése. A kontempláció valójában nagyon is aktív, és magában foglal „egy egész történetet”. Ez az a történet, amit a prousti leírás elmond. Amit például abban a néhány oldalban valósít meg, amelyet Elstir tengert ábrázoló balbeci képeinek szentel.<sup>50</sup> Látható lesz, mennyi kifejezés tolong itt, amelyek nem arra vonatkoznak, ami Elstir képén *van*, hanem az „optikai illúziókra”, amelyeket az „újraalkot”, hamis benyomásokra, amiket felkelt és eloszlat egymás után: *látszanak, tűnnek, hasonlítanak valamire, mintha, érződnek, mondták volna, gondolták, értették, gyönyörködtek, napsütötte mezőkön sétáltak* stb. Az esztétikai tevékenység itt egyáltalán nem nyugalmas, de ez a jellegzetessége nem csupán az impresszionista festő szemfényvesztő „metaforáin” múlik. Az észlelés hasonló *munkája*, harca vagy játéka a látzatokkal a legjelentéktelenebb tárgy vagy látkép előtt is megismétlődik. Íme a még (nagyon) fiatal Marcel, amint

49 II. 419-422. o.

50 I. 836-840. o.



Léonie nénje száraz hársfavirágjának a leírásával viaskodik:<sup>51</sup> *mintha egy festő rendezgette, helyezgette volna el őket, a levelek mindenféle különböző dologhoz kezdtek hasonlítani, ezer kicsi s fölösleges részlet azt az örömet szerezte nékem ilyenkor, hogy e kis ágak igazi hársfavirágszárak voltak, a virágok rózsaszín, holdas, enyhe fénye mutatta, hogy valódiak voltak* stb. A látás művészetének, a hamis látszatok felismerésének, az igazi azonosságok megkülönböztetésének korai iskolája ez, ami így ennek az (egyébként iteratív) leírásnak egy nagyon is kitöltött történeti tartamot ad. A megkülönböztetés ugyanezen műveletét végzi el Hubert Robert szökőkútja előtt, aminek a leírását újra felidézem, kiemelve azokat a kifejezéseket, amelyek a látvány időtartamára utalnak és a hős tevékenységére, a hamisan általánosító személytelen névmás álarca mögött (egy kicsit Brichtot „on”-ja ez), amely ahelyett, hogy megszüntetné, megsokszorozza a jelenlétét:

*A szökőkút egy tisztás háttérében állt, melyet többségükben egyidősnek látszó sudár fák vettek körül; messziről nézve karcúnak, mozdulatlannak és tömörnek tetszett, még halványan remegő bóbítáinak is csak leglazábban aláhajló ágát legyintette meg kissé a szél. A 18. század szabta meg tiszta, elegáns vonalait, de miközben ezzel megadta a szökőkút stílusát, mintha ki is vonta volna belőle az életet; ebből a távolságból inkább a művészet benyomását keltette, semmint az élő víz érzetét. A csúcsán állandóan ott tornyosuló nedves felhő is a kor jellegét őrizte, akárcsak a versailles-i kastélyok körül gyülekező felhők az égen. Közelebről nézve azonban látni lehetett, hogy bár éppúgy tiszteletben tartotta az előzetesen felvázolt tervdrajz alakját, akár valami régi palota kövei, mégiscsak új meg új vízsugár emelkedett a magasba, hogy engedelmesskedjék a hajdani építész követelményeinek,*

---

51 l. 51. o.

amelyeknek azonban mégsem tudott pontosan eleget tenni anélkül, hogy közben ezeket meg ne szegte volna, ezernyi szétszóró szökkenése csak kellő távolságból szemlélve hathatott az egyes lendület benyomásával. Ez a lendület valójában mindig megtört, valahányszor a tetőpontra érve szerteszóródva alábukott, miközben ebből a távolból nézve megbonthatatlan tömörségben és hiánytalan folyamatoságban tűnt fel előttem. Kicsit közelebről nézve láthatóvá vált, hogy ezt a látszatra teljesen egyöntetű folytonosságot a felszökő víz minden egyes pontján, mindenütt, ahol meg kellett törnie, egy vele párhuzamos vízszög mellékága tartotta fenn, amely az elsőnél magasabbra szökkenett, míg nem ezen a magasabb szinten, ahol azonban már kifáradni látszott, ezt is fel nem váltotta egy harmadik. Közelebről nézve a vízszögpről visszahulló, erejükvesztő vízcseppecskék keresztették útjukban ezeket a felfelé szökő testvéreiket, és olykor e szünet nélküli bugyborgás felkavarta levegőben szétszóródva szabadon lebegtek, mielőtt végképp elenyésztek volna a medence vizében. Tétova ellentétes irányú mozgásuk szembefordította őket a szálegyenesen felfelé feszülő ággal, amelyet puha párájuk fellazított, picike vízcseppekből álló hosszúkás felhőlebenyt lebegtetve maga fölött, amely azonban aranybarnára színeződve mozdatatlannak tetszett, mintha sebes távolodásban egyesülni kívánna az égbolton úszó felhőkkel. Sajnálatosképpen, már egy enyhe kis fuvalat is elég volt, hogy rézsútosan visszafordítsa őket a föld felé; olykor egy-egy engedetlen vízszög kivált a sorból, és biztonnyal bőrig áztatta volna a szeleburdian bábéskodó népséget, ha az nem tart tőle tisztas távolságot.<sup>52</sup>

Ez a helyzet sokkal gazdagabban kibontva még egyszer megtalálható a guermantes-i reggel idején, ahol az első harminc oldal<sup>53</sup> a felismerése és azonosítása, ami a hőst egy e-

52 II. 656. o. Somlyó György ford.

53 Az első harminc oldal itt voltaképpen a fogadtatás (920-952. o.); egy alkalommal Marcel belép a szalonba, a könyvtári meditáció után (866-920. o.).

gész „társadalom” megöregítésére kényszeríti. Első pillanásra ez a harminc oldal tisztán leíró: a Guermantes szalon képe tíz évnyi távollét után. Valójában inkább egy elbeszélés: ahogy a hősnek, egyiküktől a másikukig jártatva tekintetét, minden egyes alkalommal erőfeszítést kell tennie – néha sikertelenül –, hogy felismerje az apró aggastyánban Châtelle-rault herceget, a szakálla mögött M. d’Argencourt-t, a kor által megnevesített d’Agrigente herceget, a fiatal ... grófot az öreg ezredesben, Blochot Bloch apjában stb., megmutatva minden találkozáskor a „szellem munkáját, ami miatt három vagy négy személy közt tétovázott”, valamint azt a másik még nyugtalanítóbb „szellemi munkát”, az azonosítást: „»Felismerni« valakit, és még inkább azonosítani, azt követően, hogy nem ismertük fel, olyan, mint ugyanazzal a névvel illetni két ellentétes dolgot, olyan mintha elismernénk, hogy az a lény, aki itt volt, akire emléksziünk, nincs többé és azt, aki itt van, nem ismertük; mintha egy csaknem olyan rejtélyes titokkal állnánk szemben, mint a halál, aminek mellest a hírnöke és előszele”.<sup>54</sup> Fájdalmas behelyettesítés, ahogy a balbeci templom előtt át kell operálni a valóságból a képzeletbe: „szellemem...meglepetten szemlélte az általa ezerszer kifaragott szobrot, ahogy az egyszerűen a saját kő-külsejére csupaszodott le”...mint olyan műalkotás, amely „akárcsak maga a templom, kis kő-anyókévé zsugorodott, amelynek föl tudtam mérni arányait, és még a ráncokat is meg tudtam számilálni rajta”.<sup>55</sup> Másrészt, ujjongó fölébehelyezés, amelynek révén Combray-élményét a velencei tájjal azonosíthatja, „hasonló benyomások...csak teljesen eltérő módon és gazdagabb kivitelben”.<sup>56</sup> Végül pedig keservesen nehéz, csaknem akrobatikus képességeket igénylő mellérendelése „a napkeleti táj” egyes

---

54 III. 939. o. A szerkesztő ford.

55 I, 659-660. o. Somlyó Gy. ford., Gyergyai A. fordításában ld. *Az eltűnt idő nyomában II, Bimbózó lányok árnyékában* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983. 277-78. o.

56 III. 623. o. Somlyó Gy. ford.

részleteinek, amelyek Párizs és Balbec között váltogatva láthatók a két szembenálló vonatablaktól nézve, s ami arra készíti a hőst, hogy „egyik ablaktól a másikig rohangálva, összevesse, mintegy egymásra fesse a bíborszínekben elillanó gyönyörűséges hajnal folytonosan megszakított, egymással szemben sorjázó töredékeit, s így mindebből egyetlen teljes látványt, egységes kép-egészletet alkosson magának”.<sup>57</sup>

Látható tehát, hogy a kontempláció Proustnál nem pillanatnyi felvillanás (mint a reminiscencia), nem is a tétlen és nyugodt elragadtatás pillanata: intenzív, intellektuális és gyakran testi tevékenység, amelynek elbeszélése voltaképpen ugyanolyan, mint bármelyik másik elbeszélése. Egyetlen konklúzió adódik tehát: az, hogy a leírás Proustnál feloldódik a narrációban, és hogy a lendület (mouvement) második kanonikus típusa – vagyis a leíró szünet – itt nem létezik, annál az egyszerű oknál fogva, hogy a leírás nála minden, csak éppen nem egy elbeszélésbeli szünet.

### Az ellipszis

A kivonatos elbeszélés és a leíró szünet nélkül tehát a proust-i elbeszélés tablóján csupán két hagyományos lendület marad fenn: a jelenet és az ellipszis. Mielőtt figyelmesen megvizsgálnánk a prousti jelenet időrendszerét és funkcióját, ejtsünk néhány szót az ellipsziszről. Nyilvánvaló, hogy itt csak a tulajdonképpeni ellipsziszről, azaz a *temporális* ellipsziszről van szó, figyelmen kívül hagyva azokat a mellékes kihagyásokat, amelyeknek a *paralepszis* nevet tartottuk fenn.

Időbeli szempontból az ellipszisek analízise visszavezethető a kihagyott történet idejének vizsgálatára, így az első kérdés itt az, hogy ez a tartam meghatározott-e (*meghatározott ellipszis*), vagy sem (*meghatározatlan ellipszis*). Eszerint a Gil-

<sup>57</sup> Somlyó Gy. ford., Gyergyai A. fordításában ld. *Az eltűnt idő nyomában*. II. 272. o.

berte vége és a *Balbec* eleje között két évnyi tisztán determinált ellipszis helyezkedik el: „Már majdnem a teljes közöny érzéséig jutottam el Gilberte-tel szemben, amikor két évvel később nagymamámmal Balbecba utaztam”.<sup>58</sup> Ezzel szemben, amint az emlékezetes, az a két ellipszis, amely a hős szanatóriumi tartózkodására vonatkozik, csaknem egyformán meghatározatlan („hosszú évek”, „sok év”), és az elemző néha nehéz logikai műveletek elvégzésére kényszerül.

Formai szempontból megkülönböztethetők:

a) *explicit* ellipszisek, mint amelyeket most idéztem, amelyek a kihagyott (meghatározott vagy meghatározatlan) időközök révén valósulnak meg. Ezek hasonlónak teszik a nagyon gyors kivonatos elbeszéléshez, a „néhány év eltelt” típusúhoz. Ez tehát az a megjelölés, amely az ellipszist mint szövegszegmentumot *konstituálja*, ami így nem teljesen a nullával egyenértékű. Vagy pedig tiszta és egyszerű elízióval (az elliptikus szöveg nullfoka) és az eltelt idő indikációjával valósulnak meg az elbeszélés újraindításakor: az imént idézett „két évvel később” típus; ez utóbbi forma nyilvánvalóan szigorúbban elliptikus, noha ugyanúgy *explicit*, és nem is feltétlenül rövidebb. A narratív rést, az úr érzetét azonban itt analogikusabb, a Peirce-i és jakobsoni értelemben „ikonikusabb” módon fejezi ki a szöveg.<sup>59</sup> Ezen formák némelyike egyébiránt a tisztán időbeli indikációhoz hozzá tud adni egy olyanfajta diegetikus tartalmú információt is, mint: „eltelt néhány *boldog* év” vagy „a *boldogság* néhány éve után”. E *minősített* ellipszisek a regénynarráció leleményeinek csupán egy fajtáját alkotják. Ezekből Stendhal *A pármái kolostor*-ban ad egy emlékezetes, egyébként naivan ellentmondásos példát Fabrizio és Clélia éjjeli találkozója után: „Itt engedélyt kérünk az olvasótól, hogy átugorjunk három esztendő, anélkül, hogy egyetlen

58 Gyergyai A. ford. *Az eltűnt idő nyomában*. II. 257. o.

59 Ld. R. Jakobson: À la recherche de l'essence du langage. In.: *Problèmes du langage*. (Diogenè 51), Párizs. 1965.

szót ejtenénk róluk. (...) A mennyei boldogság három éve után...”<sup>60</sup> Hozzátesszük, hogy a negatív minősítés éppolyan minősítés, mint bármely másik. Fielding, aki némi túlzással abban a hitben ringatja magát, hogy elsőként variálja az elbeszélés ritmusát és hagyja ki a cselekmény holtidőit<sup>61</sup>, Tom Jones életének tizenkét évét azzal ugorja át, hogy „ez alatt az idő alatt nem fordult elő semmi, aminek elbeszélésünkben érdemes volna helyet adni”<sup>62</sup> Köztudott, hogy Stendhal mennyire csodálta és utánozta ezt a könnyed eljárást. A két ellipszis, mely *Az eltűnt idő nyomában* a háború epizódját keretezi, nyilvánvalóan minősített ellipszis, hiszen megtudjuk, hogy Marcel ezeket az éveket a maga gyógyításával, gyógyulás és írás nélkül, szanatóriumban töltötte. Retrospektív módon bár, de csaknem ugyanilyen az az ellipszis, amelyik a *Balbec I*-et nyitja, hiszen azt mondani, hogy „már majdnem a teljes közöny érzéséig jutottam el Gilberte-tel szemben, amikor két évvel később...” egyenértékű azzal, hogy „két év alatt lassanként elfordultam Gilberte-től”.

b) *implicit* ellipszisek, vagyis azok, amelyeknek jelenléte nincs a szövegben kimondva, és amit az olvasó csupán kikövetkeztetni tud valamely kronológiai hiányosságból vagy a

<sup>60</sup> *Pármai kolostor*. Illés E. ford. 1976. 502. o.

<sup>61</sup> Ld. a *Tom Jones* második részének első fejezetét, ahol azoknak a történéseknek laposságát pellengérezi ki, akik „kötelességüknek érzik, hogy ugyanannyi papírt pocskékoljanak a szinte teljesen eseménytelen hónapok és évek részletezésére is, mint amennyit azoknak a nagy fontosságú korszakoknak a leírására fordítanak, amikor az emberiség színpadán a legnagyobb egyszerűbb jelenetek peregtek le”, és akiknek könyveit olyan postakocsizhoz hasonlítja, „amely mindig ugyanazt az utat futja be, akár üres, akár tele van.” E tradícióval szemben egy „ellenkező módszer” bevezetésével dicsekszik, nem kímélve semmit annak érdekében, hogy a rendkívüli eseményeket „teljes részletességgel tárja az olvasó elé”, ellenkező esetben pedig szó nélkül hagyja az „eseménytelen időszakokat” – mint azok az „eszese emberek”, akik a londoni városházán a sorshúzásokat intézik, s csak a nyerőszámokat hirdetik ki. (H. Fielding: *Tom Jones*. Julow V. ford. Budapest. 1965. I. k. Második könyv. I. f. 57-58. o.)

<sup>62</sup> *Uo.* I. k. Harmadik könyv. 1. f. 98. o.

narratív folytonosság feloldásaiból. Ez a meghatározatlan idő esete, ami a *Bimbózó lányok* vége és a *Guermantes* eleje között telik el. Tudjuk, hogy Marcel visszatér Párizsba, ahol újra felfedezi az ő „rég, alacsony mennyezetű szobáját”<sup>63</sup>; ismét találkozunk vele a Guermantes-palota oldalszárnyában lévő új lakásban, amely legalábbis sejtetni enged néhány napnyi, talán érezhetően több kiesést is. Szintén ez az eset áll fenn, és zavarbaejtőbb módon, azzal a néhány hónappal kapcsolatban, ami a magymama halálát követi.<sup>64</sup> Ez az ellipszis azonban tökéletesen néma: a nagymamát otthagyjuk halottas ágyán, nagy valószínűséggel a nyár elején; az elbeszélés ezekkel a szavakkal folytatódik: „Jóllehet a nap egyszerűen csak egy őszi vasárnap volt...”. A dátum ilyen indikációja miatt mindez egyrészt látszólag meghatározott, ugyanakkor kifejezetten pontatlanul az, így később meglehetősen zavarossá válik;<sup>65</sup> másrészt pedig nem minősített, vagyis végül soha semmit nem fogunk tudni, még retrospektív módon sem arról, ami a hős életét jelentette ezalatt a néhány hónap alatt. Lehetséges, hogy ez a legáthatolhatatlanabb csöndje *Az eltűnt idő nyomában* c. regénynek, és ha emlékeztetünk arra, hogy a nagymama halála a szerző anyjának halálát transzponálja, akkor ez a szándékos hallgatás kétségkívül nem jelentés nélkül való.<sup>66</sup>

---

63- I. 953. o.

64 A *Guermantes* II. első és második fejezete között.

65 Először ez egy meghatározatlan őszi vasárnap (345. o.), nemsokára pedig az ősz vége (385. o.). Eközben kicsivel később Françoise így szól: „Szeptember végén járunk...” (III. k. 461. o.). Mindenesetre ez nem a szeptember, hanem a november, méginkább a december atmoszférája, amely betöltötte az éttermet, ahol a narrátor a Guermantes hercegnéhez szóló első meghívás előestéjén vacsorázott. És otthagya ezt a fogadást, a narrátor kéri „snowboots”-át... (G. Daniel: *Temps et Mystification*. 92-93. o.)

66 Emlékszünk, hogy maga Marcel szokott bizonyos szavakat „hirtelen elhallgatásával” (III. 88. o.) értelmezni. Az elbeszélés hermeneutikájának ugyanúgy meg kell ragadnia a hirtelen hallgatásokat, számot adva azok „tartamáról”, intenzitásáról és természetesen *helyéről*.

c) végül az ellipszis leginkább implicit formája, a tisztán *hipotetikus* ellipszis, amit lehetetlen lokalizálni, sőt néha akár milyen helyszínhez is kötni, amit utólag egy olyan analepszus fed fel, amilyenel már találkoztunk az előző fejezetekben:<sup>67</sup> utazás Németországban, az Alpokban, Hollandiában, katonai szolgálat: nyilvánvalóan az elbeszélés koherenciájának határainál vagyunk, így magának a temporális elemzés érvényességének hatáira érkezünk. A *határok kijelölése* azonban egy elemző módszernek nem a leghaszontalanabb feladata; mellesleg egy olyan műnek a hagyományos elbeszélés kritériumai szerinti tanulmányozása, mint *Az eltűnt idő nyomában*, lényegi igazolását talán éppen abban leli, hogy lehetővé teszi azoknak a pontoknak pontos meghatározását, amelyeknek szándékosan vagy sem, a mű megszerzési kritériumait.

### *A jelenet*

Ha figyelembe vesszük, hogy az ellipszisek – akármekkora legyen is számuk és elíziós erejük – egy gyakorlatilag a nullával egyenértékű szövegrészt reprezentálnak, arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a prousti narratív szöveg egésze meghatározható *jelenetként*, abban a temporális értelemben, amellyel itt ezt a kifejezést meghatározzuk, elvonatkoztatva pillanatnyilag némelyikük iteratív jellegétől.<sup>68</sup> Itt ér véget a kivonatos elbeszélés/jelenet hagyományos váltakozása, amelyet a későbbiekben egy másik váltakozás fog helyettesíteni. Ettől a pillanattól fogva azonban tudomásul kell vennünk egy olyan funkcióváltást, amely egészében módosítja a jelenet strukturális szerepét.

*Az eltűnt idő nyomában* előtti regényelbeszélésben a részletezett jelenet és a kivonatos elbeszélés közti lendületop-

67 92. o.

68 A jelenet dominanciájáról ld. Tadié: *Proust et le Roman*. 387. o.



pozíció (l'opposition de mouvement) szinte mindig a dramatikusan és a nem dramatikusan tartalom közötti szembenállásra utalt, a cselekvés hangsúlyos részei időben egybeestek az elbeszélés legintenzívebb pillanataival, míg a hangsúlytalanabbak nagy vonalakban és mintegy nagy távlatból voltak összefoglalva, mint Fieldingnél. A *Bovaryné*-ben még jól érzékelhető a regénykánon valódi ritmusa, vagyis a kiváráó és az összekötő funkciójú nem dramatikusan kivonatos elbeszélések és a dramatikusan jelenetek váltakozása, amelyeknek a cselekményben betöltött szerepe döntő.<sup>69</sup>

Ugyanez a helyzet *Az eltűnt idő nyomában* néhány jelenetében, az olyanokban, mint a „lefekvés drámája”, Montjouvain profanizálása, a cattleyások estéje, Charlus Marcel elleni nagy haragja, a nagymama halála, Charlus kiutasítása, és természetesen (noha itt egy teljesen belső akcióról van szó) a végső reveláció,<sup>70</sup> amelyek mind visszafordíthatatlan szakaszai a sors beteljesedésének. Ugyanakkor teljesen nyilvánvalóan nem ez a funkciójuk a leghosszabbaknak és a legtipikusabbaknak proustiaknak, annak az öt hatalmas jelenetnek, amelyek önmagukban közel hatszáz oldalt tesznek ki: a Villeparisis-i reggel, a Guermantes-i vacsora, a hercegnőnél töltött esté, a Raspelière-i esté és a Guermantes-i reggel.<sup>71</sup> Mint ahogy azt már megjegyeztük, mindegyiknek beavató jellege van: a hős megjelenését jelzik egy új közegben, és az egész sorozatra érvényes, hogy e jelenetek mindegyike hasonló jeleneteket nyit, amelyekről nem kapunk beszámolót. További fogadások Mme de Villeparisis-nél és a Guermantes miliőben, további vacsorák Oriane-nál, további fogadások a her-

<sup>69</sup> Ez az állítás nyilvánvalóan nem fogadható el teljes egészében: így *A fel-találó szenvedéseinek* legdrámaibb oldalai lehetnek azok, ahol Balzac a hadtörténész szárazságával foglalja össze David Séchard-nak és az alkalmazottaknak a folyamatot kísérő küzdelmeit.

<sup>70</sup> I. 21-48, 159-165, 226-233. o.; II. 552-565, 335-345. o.; III. 226-324, 865-869. o.

<sup>71</sup> II. 183-284, 416-547, 633-722, 866-979. o.; III. 866-1048. o.

cegnőnél, további estélyek Raspelière-éknél. E nagyvilági összejövetelek egyike sem érdemel több figyelmet, mint a velük azonosak, amelyek követik ezeket és amelyeket reprezentálnak, hacsak nem azért, hogy a sorozat első elemei, és azért, hogy olyan kíváncsiságot ébresztenek, amelyet a szokás rögtön tompítani kezd.<sup>72</sup> Vagyis itt nem dramaturgus jelenetekről van szó, inkább *tipikusokról* vagy példaszerűekről, ahol a cselekvés (még abban a tág értelemben is, amit a prousti univerzumban ennek a kifejezésnek adnunk kell) teljesen háttérbe szorul a pszichológiai és szociális jellemzés javára.<sup>73</sup>

E funkcióváltás az időszerkezetben jól érzékelhető módosulást eredményez: a korábbi hagyománnyal ellentétben, amely a jelenetet a leíró vagy diszkurzív korlátoktól, és leginkább az anakronikus interferenciáktól mentes dramaturgus koncentráció helyévé tette, a prousti jelenet – amint azt J. P. Houston helyesen vette észre<sup>74</sup> – a regényben a „temporális középpont” szerepét tölti be, mintegy mágneses pólusként szolgálva a különböző információkat és mellesleges körülményeket: majdnem mindig terebélyesedve, mindenféle kitérőkkel, retrospekciókkal, előreutalásokkal, leíró és iteratív közbevetésekkel, a narrátor didaktikus beavatkozásaival stb. zsúfolva abból a célból, hogy szilipiszben csoportosítsa az összejövetelet mint ürügy körül az

---

72 Az utolsó jelenet (Guermites-i reggel) a legösszetettebb, hiszen éppen úgy (sőt inkább) jelenti a világtól való búcsúzást, mint egyfajta beavatást. De a *megtalálás* témája eközben jelenidejű benne, mint tudjuk, formailag egy újramegtalálás, nehéz felismerés az öregedés és átváltozás maszkjában: a ritkaság motívuma itt ugyanúgy nagy jelentőségű, talán sokkal inkább, mint a világba való belépések előző jeleneteiben.

73 B. G. Rogers (*Proust's narrative Techniques*, Droz. Genève. 1965. 143. o.) a regény lefolyásában a drámai jelenetek fokozatos eltűnését látja, amelyek szerinte az első részekben nagyobb számúak. Alapvető érve az, hogy Albertine halála nem ad helyet egy jelenetnek. Bizonyítása kevésbé meggyőző: az arány a mű folyamán alig változik, és legfőbb jellemzője a nem drámai jelenetek állandó túlsúlya.

74 „Temporal Patterns”, 33-34. o.

események és elmélkedések egy nyalábját, amely teljes paradigmátikus értéket képes tulajdonítani neki. A kérdéses öt nagy jelenet meglehetősen hozzávetőleges vizsgálata is jól láthatóvá teszi a külső elemeknek az elbeszélte összejövetelekhez képest viszonylagos súlyát – Proust a „felduzzasztás” (surnourriture) eszközeinek nevezte ezeket. Tematikusan lényegesek: a Villeparisis-i reggelnél ilyen 100 oldalból 34; a Guermantes-vacsoránál 130-ból 63; a Guermantes-estélynél 90-ből 25; végül az utolsó Guermantes-i reggelnél, amelyből az első 55 oldalt a hős belső monológjának és a narrátor elméleti diszkurzusának szinte szétválaszthatatlan keveréke foglalja el, a fennmaradó rész (ahogyan az később látható lesz) alapvetően iteratív jellegű. Itt tehát az arány megfordul, és a tisztán narratív pillanatok (alig 50 oldal a 180-ból) a „szcénikus” és mindenfajta narratív temporalitás megszokott kritériumaitól alapvetően eltérő módon, egyfajta leíró-diszkurzív anyagból építkeznek – mint azok a melodikus darabok, amelyek a *Keringő* első taktusaiban tűnnek fel, a ritmus és a harmónia kódén keresztül. E kódolt azonban nem kezdeti, mint Ravelnél vagy a *Swann* első oldalain, ellenkezőleg: mintha az utolsó jelenetben az elbeszélés végül fokozatosan fel akarna oldódni és saját eltűnésének szándékosan zavaros és áttekinthetetlenül kaotikus képét kívánná megmutatni.

Látható tehát, hogy a prousti elbeszélés semmilyen hagyományos narratív lendületet nem hagy érintetlenül, és így a regényes elbeszélés ritmikus rendszerének egésze alapvetően megváltozik. Egy utolsó változással kell még megismerkednünk, kétségtelenül a legmeghatározóbbal, amelynek feltűnése és általánossá tétele *Az eltűnt idő* narratív temporalitásában egy egészen új – soha nem hallott – ritmust fog eredményezni.

*Sepeghy Boldizsár fordítása*

---

Viktor Žmegač

---

Történeti regénypoétika  
A huszadik századi regény  
alapvető kettőssége

---

I.

A tizennyolcadik és tizenkilencedik századi regény alapirányai nagymértékben, noha különböző módon befolyásolták az utóbbi száz-egynéhány év regényírási irányainak kialakulását. Gyakran megfeledkezünk arról, hogy az alkotások nagy része – még akkor is, ha az átlagot jóval a triviális réteg fölött határozzuk meg – aránylag hagyományos irányultságú, úgyhogy azok a művek, amelyeket a korszak eredetiség-mércéje szerint reprezentatívnak tartunk, mindenképpen kisebbségbe, statisztikai szemszögből pedig egyenesen az említésre sem méltó kisebbségbe szorúlnak. Ha az irodalomtörténeti kritika a statisztikát venné alapul, Marcel Proust, André Gide, James Joyce és Robert Musil csak az irodalom peremvidékén jelennének meg. Hogy miért van mégis másként, ezúttal talán nem szorul magyarázatra.

A történelmi poétikát más kérdés érdekli. Azokat a változásokat követi, amelyek az irodalmi műfajokban történnek a modern kultúra alapvető mentális elveinek, elsősorban az újítás elvének működése révén. Az újító törekvések eredményei a *modern regény* szóhasználatra készítették a kritikai irodalmat, amely kifejezésnek alkalmanként lehet ugyan heurisztikus értéke, de általában nem több ideiglenes megnevezésnél. A fogalom alapvető hibája az, hogy általános megkö-

zelítést sugall azokhoz a jelenségekhez, amelyek természetük alapján differenciált megközelítési módot kívánnának. Ha századunk regényéről van szó, a fogalmat gyakran nevek fölsorolása követi. Az imént említetteken kívül az első sorba kerülnek még Thomas Mann, Franz Kafka, Hermann Broch, Virginia Woolf, Aldous Huxley, William Faulkner, John Dos Passos és Albert Camus. Az ilyen fölsorolások indokoltak és megkerülhetetlenek abban az esetben, ha az 1900. év utáni regénykánon kialakulásának fő irányvonalait akarjuk meghatározni (amely kánon aztán különböző szempontokból – így a nemzetiekből is – vizsgálva módosításokra szorul). A listák azonban elveszítik indokoltságukat, ha azzal a szándékkal készítjük őket, hogy rámutassunk az adott szerzők művészetének gondolati vagy stílusbeli egységére.

Az ilyen azonosság csupán fantomkép. Elegendő alaposabban megvizsgálni egyes szerzők alkotóművészetének fontosabb jellemzőit, majd összehasonlítani azokat. Mi köti össze James Joyce-t Robert Musillal, illetve az *Ulysssest* A tulajdonságok nélküli emberrel? Szinte semmi. És ilyen válasz merül föl akkor is, amikor Marcel Proustot hasonlítjuk össze Franz Kafkával, vagy André Gide-et William Faulknerral. A *modern regény* címke logikai megalapozottságával szemben föllépő gyanúnk csak meg fog erősödni, amikor rájövünk, hogy léteznek olyan diakronikus kapcsolatok, amelyek sokkal erősebben kifejezésre jutnak, mint a szinkron viszonyok. Más szavakkal, a hagyomány nyomai azokban a művekben is fölfedezhetők, amelyeket az újítás és az *alteráció* szemszögéből reprezentánsokként szoktunk fölsorolni. Például: Robert Musil és André Gide, mindegyik a maga módján, nagyobb fokú rokonságot mutat a tizennyolcadik század moralista-intellektuális regényíróival, mint a modern írókkal, amilyenek pl. John Dos Passos vagy Alfred Döblin. William Faulkner, John Dos Passos és némileg talán James Joyce is, nem rejtik véka alá, hogy elődeik a tizenkilencedik századi naturalista



regényírók között keresendő, illetve hogy Émile Zola közelebb áll hozzájuk, mint a kortárs regény spekulatív esszéizmusának képviselői. Ezzel már körvonalaztuk is a huszadik század első évtizedeiben létrejött reprezentatív alkotások tényleg végezhető tipológiai vizsgálódások lehetőségeit. Noha fenntartással kell lennünk a tipológiákkal szemben (amelyek egytől egyig a megismerés gazdaságosságát szolgáló leegyszerűsítések, modellkészítések), hasznos lehet megfigyelni az újabb regény domináns (de nem egyetlen!) irányultságában föllelhető kettősséget. Ugyanakkor a besorolt művek közötti részleges hasonlóság, azaz a szövegtetek azonossága ismét óvatosságra int bennünket bizonyos terminusok használatában, különösen ha az adott használat ideálisan tipikus szerkezetet sugall.

A hagyományos alap átsejlik a korábbi századokból. Az intellektuális regény említett átörökítését – Denis Diderot-tól kezdve, Friedrich Schlegelen át egészen a kései Gustave Flaubert-ig – egy ív részének tudjuk elképzelni, amely egy *noétikusnak* is nevezhető regényfajtaéhoz vezet. Ez a *noétikus regény*, amelyet többek között a metatextuális elemek jellemznek, különösen markánsan jelentkezik André Gide művészetében, némileg módosítva pedig Aldous Huxleynál, Robert Musilnál és Hermann Brochnál.

A regény másik fajtáját, amelyben nem találunk transzcendens irodalmi iróniát, tehát távolságtartást és önreflexiót, a *pszichogram* felé való törekvés jellemzi, és olyan jelenségek irodalmi megfelelői után kutat, amelyeket a pszichológiában „tudatáramlásnak” neveznek. A központi történet nem a tudat intellektuális kritikai-megismerő tevékenysége, hanem a benyomások fluktuálása és az asszociációk rendszertelen áramlása. A tapasztalati adatok észlelésében megjelenő elvi határtalanság, azaz az anyag széles átfogásának, valamint a narrációnak kizárólag a regényalakok pszichikai aktivitásában történő megalapozása a naturalista poétika koncepciójában

val való elvi rokonságra utal. A Virginia Woolf és az amerikai írók – mindenekeelőtt William Faulkner – munkásságában megjelenő, a tudatban elmerülő regényeknek, avagy a modern „pszichológiai regényeknek” (Edel) egyetlen közös vonásuk sincs egyes naturalisták riporter hajlamaival, mégsem kétséges, hogy az elbeszélés radikális internalizációja és az irodalmi hagyomány pszichográfiai mimézise nehezen lenne elképzelhető a naturalista elmélet alapvető maximái nélkül (amelyek a naturalizmusról szóló fejezetben szerepelnek).

Szinte fölösleges megemlíteni, hogy a korszak néhány legnagyobb írója regényeiben az egyébként egymásnak ellentmondó tendenciák közös vonásait dokumentálja. Marcel Proust, Thomas Mann és James Joyce a legkiemelkedőbb példák – olyan írók ők, akik – időszakosan vagy állandóan – úgy építették poétikájukat, hogy közben igyekeztek megvalósítani a szintézist. Ezek azonban nem egyedüli példák századunk újító regényeinek terén. Egy ehhez hasonló bevezető értekezés nem mulaszthat el figyelmeztetni a strukturális jellemvonásokra, amelyeket, paraméterként, legalább némileg törvényesít az, hogy a „modern regény”-ről szólunk. A több-kevésbé áttekinthetően kifejtett fabulán mint az összefüggő eseménysor szerkezeti alapján nyugvó elbeszélésszervezéssel szembeni kifejezett ellenállásról van szó, amelyben az emberi tapasztalatok időbeli és térbeli rendje sejtet valami jelentést. Mellőzve a fölismerhető fabuláris helyzeteket, különösen az úgynevezett cselszövés-típushoz igazodó cselekményeket, egymástól teljesen eltérő szerzők – Marcel Proust és James Joyce, Thomas Mann és John Dos Passos, Rainer Maria Rilke és Robert Musil – modern prózája igyekszik elkerülni a narratív rend létrejöttét és a tapasztalati elemek olyan szelekcióját, amely a hagyományos elbeszélői gyakorlat zömében használatos fabuláris okokra emlékeztetne. A modern regényt, mint egyedi kategóriát, tehát mégis a fabula eltávolítása legitimizálná? A válasznak egyértelműen igenlőnek

kellene lennie, ha nem lenne érvényes az a megjegyzés, hogy a modern regények ugyanazon kritériumok alapján ugyanakkor nem is modernnek, hanem – ha úgy akarjuk – éppenséggel hagyományosak, mert a fabulának, az élmények, a bizonyodalmak és a megoldások fölsorolásának mellőzése egyszerűen a regény történelmében már a tizennyolcadik századtól jelen lévő törekvésnek egy sajátos aktualizációja. Marcel Proust és James Joyce előtt másfél évszázaddal az angol David Herbert Lawrence már megmutatta, hogy regény létezhet a beidegződött regénytörténeteken kívül is, és ebben követték egyes német romantikusok is. A „modern regény” paradoxona abban van, hogy egyetlen közös jellegzetessége csak föltételeSEN specifikus.

Mégis, a fabulamentesség mindenképpen elkövetkező regényepoétikai vizsgálataink egyik vezérmotívuma lesz, amely vizsgálatokban Marcel Proust, André Gide, Virginia Woolf és James Joyce játsszák majd a főszerepet. A huszadik század első szavát valószínűleg a Malte Laurids Brigge följegyzései című furcsa regény címszereplője mondta ki. Rainer Maria Rilke 1910-ben adta ki regénynek nevezett, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* címet viselő művét, egy évvel azelőtt, hogy elkezdtek volna megjeleníteni Marcel Proust regényciklusának kötetei. Ha a következetes bensővé tételt vesszük mércének, akkor a fiktív dán költő párizsi tartózkodásáról szóló magányos följegyzéseit a század egyik kulcsregényének tekinthetjük: a szubjektív tudat kinyilvánítása az aktuális megfigyelésekben és a megélt múlt fölidézésében nem hagy helyet semmilyen fabuláris séma kifejlődésének. A mű azonban tartalmaz egy kijelentést az emberek közötti kommunikáció azon formájának elvi kifogásolásáról, amelyet elbeszélésnek nevezünk. Az elszigetelt tudat nem hisz többé az elbeszélő közlés lehetőségében és indokoltságában. A regény második részének ötödik fejezete azzal az állítással kezdődik, hogy a mesélés, a valódi mesélés olyasvalami, ami



a múlthoz tartozik; életében nem hallotta még, írja Malte, hogy valaki is igazából mesélt volna. A narráció krízise – azé a narrációé, amelyet a tizenkilencedik század nagy regényírói gyakoroltak, Honoré de Balzac-tól és Dickens-től Tolsztojjig és Zola-ig – Rainer Maria Rilke-nél az immanens poétika kategóriájává válik.

A Rilke által körvonalazott áttörést igazából Proust valósította meg, kutatva, ahogy regényciklusának címében írja, az eltűnt idő után – *À la recherche du temps perdu* (1913-1927). Az európai és amerikai regény egész addigi történetében nincs példa ilyen nagyméretű elbeszélő kompozícióra, ciklikus alkotásra, amely ennyire következetesen alapulna a klasszikus cselekmény nélküli elbeszélésen. Noha Marcel Proust életvívója távol áll Émile Zola naturalizmusának tudományos ambícióitól és társadalmi intencióitól, mégis kétségtelen, hogy a „kutatások” szerzője számára az irodalom naturalista fölfogásának egyik alapelve: a tapasztalati közvetlenség elve, amelyet akár tapasztalati átlagoságnak is nevezhetnénk, ha ennek a szónak nem volnának nemkívánatos konnotációi. Proust implicit gondolata, hogy az emberek többségének élete számtalan apró részletből áll, de nagyon ritkán történik meg, hogy a benyomások és élmények sokasága, a mágneses tér részecskéihez hasonlóan, formát öltene, drámai vagy regénykifejtéshez hasonló „tartalmakká” formálódna. Az életbeli szereplők tehát szinte soha nem lesznek tudatában a saját életük viszonyaiban uralkodó valamiféle fabuláris rendnek. Ritkán történik meg az, hogy valaki azt mondja, úgy esett meg vele valami, „mint egy regényben”. Ezt az általános élettapasztalatot (hogy az élet „nem strukturált” és hogy szemben áll az irodalom bizonyos hagyományaival) Alfred Polgar egy gondolatban foglalta össze, mely szerint a meséket, a legszélesebb értelemben véve, soha nem éljük át, hanem csak, nagyritkán, hatásosan elbeszéljük. Proust regényei ugyan tele

vannak hatásossággal, de kitartóan ellenállnak valamiféle, a „meséhez” hasonló strukturálásnak.

Ezt a szándékát a szerző nem deklarálta nyilvánosan programokkal vagy kiáltványokkal. Noha nem álltak tőle távol az esszéisztikus diszkurzusok, azon a véleményen volt, hogy regényei immanens poétikájának nincs szüksége kommentárookra. És valóban, diszkrét elbeszélésmódja egy-idejűleg paradox módon átütő és bizonyos szempontból drasztikus: a rengeteg részlet mindegyike elveti a fabuláris elvárásokat, azaz az ismerős minta fölismerését, méghozzá oly kitartóan, hogy sok olvasó kiábrándulva teszi le műveit, lemondva annak megkísérléséről, hogy az olvasás révén élje meg azt, ami a szerző számára fontos volt. Megállapíthatnánk, hogy Proust immanens poétikája a diszkrét sok paradox poétikája – azon olvasók ellen irányuló vállalkozás, akik megszokták, hogy különösebb megerőltetés nélkül tájékozódnak az irodalmi konvenciók rendszerében. Ezzel a megszokással állítja szembe Proust azt a minőségileg és mennyiségileg is hatalmas igyekezetet, hogy a regényt a semmivel sem korlátozott szubjektivitás terévé változtassa, egy személy megnyilvánulási formájává, amely forma a vallomás- és emlékirathagyományra emlékeztet, de abban különbözik tőle, hogy elutasítja a moralista és kultúrtörténeti mintákat, kizárólag az élet teljesen individualista fölfogásának valóban szélsőséges magánjellegére támaszkodik.

Az olvasókhöz intézett fölhívás – lesznek, akik majd kihívásnak nevezik – valóban szélsőségesnek tekinthető: azt az ajánlatot tartalmazza, hogy az olvasó élje bele magát száz és ezer élethelyzet pillanatába, amelyek intenzitásukban pótolhatatlanok, de amelyek nem az olvasók többségének élettapasztalataiba és irodalmi elvárásaiba könnyen beilleszkedő, fölérendelt értelmezésrendszer részeként jelennek meg. Proust regényei a fabula és a regénytörténetben jól ismert „kaland” ellen irányuló legnagyobb összeeskü-

vést képezik, ha úgy tetszik, akár a legkövetkezetesebb Anti-Héliodóroszoknak, sőt, Anti-Amadisoknak is nevezhetjük őket, ha a szerzőket és műveiket azok genotípusi paradigmikus értelmében vesszük.

Proust regénypoétikájának nem hagyományos jellege abban jut kifejezésre, milyen módon teremtett kapcsolatot az elmúlt pillanatok után való kutatás során a (tapasztalati anyagból rendelkezésre álló) választék és azon jelentés között, amelyet a tárgy vagy jelenség a valós jelenségek filozófiai és társadalmi értékelésében nyer. Ahogy lemondott a fabuláris mintákról, Proust ugyanúgy föl hagyott a tapasztalati repertoárban megszokott hierarchizálással is. Teljes mértékben hibás eljárás lenne regényeit egy előre megfontolt szelekciós szándék nélküli irodalom apológiájának tekinteni; éppen ellenkezőleg, *Az eltűnt idők nyomában* aránylag korlátozott „világot” ölel föl, a tapasztalatok azon sávját, amelyek általában nem lépik át egy adott közeg, idő és társadalmi réteg életének tartalmát. Fölületesen nézve, ez a századforduló előkelő francia társadalmának képe a századfordulón, illetve az első világháború kezdetéig. Azonban a ciklus nagy terjedelme ellenére, ezek a regények nem a szélességet, hanem a mélységet célozzák meg, súlypontjuk nem a látkép, hanem az önmegfigyelés, a szubjektív élmény olyan taglalása, amely ilyen mikroszkopikus technikában Marcel Proust előtt nem létezett. A szerző szándékának megértéséhez fontos a mű címe: *eltűnt*, és nem *elveszített* időről van szó benne, és ebben a megkülönböztetésben jelenik meg az író iróniája. Az elveszített idő, természetesen, egyben eltűnt is, de ez a múlt nemcsak a fizikai vissza nem térés értelmében vett el, hanem azért is elveszítettnek mondható, mert bizonyos értelemben meddón lett megélve. A cím jelzőjében fölfedezhetjük azokat a csalódásokat, amelyeket a regény elbeszélő szubjektuma a társadalommal való találkozásai során élt meg. Az emlékezés és írás révén az elbeszélő értékelve transzcendálja saját múltját – men-

tális gyakorlatával ad neki értelmet. De ez az értelem nem lenne kifürkészhető, ha nem létezne az a mély átélés, a szubjektivitás korlátlan jelenségeibe való alámerülés és az érzékelés intenzitásának megidézése, röviden, az az érzelmesség, amely minden olvasónak, a mainak is, saját szubjektivitása fölfedezésének lehetőségét nyújtja.

Proust regényeit a (temporális értelemben) megélt és átgondolt idő költészetének nevezik – és egyben az impresszionizmus poétikája megnyilvánulásának. A szerzőnek az időhöz való közelítése, azon kísérlete, hogy irodalmi módon fejezze ki az idő múlásának intim megélését, lényeges eleme az életről alkotott statikus víziójának, amely nem az aktanciális összeütközésekből, hanem az individuális érzékenység kitöréseiből indul ki. Emiatt a folyamatiság és a linearitás, a hagyományos fabuláris szerkezet kategóriái számára elveszítik fontosságukat. Rainer Maria Rilke és Marcel Proust teljes mértékben meghódította a regény számára az időfölfogás szubjektivitását: a regényalakok tudata az észlelés múltbeli és jelen tartalmának állandó, kölcsönös át- és átfonódásának porondjává válik. A regény valami olyasmit tár föl, ami korábbi elbeszélő művekben lehetőségként ugyan fölbukkant, de nem vált az irodalmi építkezés tartópillérévé. Ez pedig a különböző – a temporalitás fizikai értelemben vett kritériumai szerint időben egymástól távol eső – tudattartalmak kivetítése, tehát a *pszichikai egyidejűség* létrehozása. Az ilyen kivetítés következménye a tér viszonylagossága: a pszichikai történésben a fizikai jelenlétnek és annak a tudattartalomnak a különválása következhet be, amelyben az emlékezés képei ismétlődnek. A pszichikai titkokba, különösen az intim esztétikai izgalmakba való betekintést – amelyet a legkomplexebb módon éppen a hirtelen asszociációk kitöréseivel lehet elérni – Proust addig nem tapasztalt erősséggel és kiterjesztéssel valósította meg, mindenekelőtt csodálatos ragaszkodást tanúsítva a mindennapok úgynevezett apró, jelenték-

telen dolgaihoz. Marcel Proust egyik legjelentősebb irodalmi áttörése éppen a látszólag jelentéktelen részletek általa művelt regénypoétikája, és az olyan dolgok elbeszélése, amelyek a hagyományos nézőpont szerint, mint az élet mellékes dolgai, kimaradnak az elbeszélésből. A szerző alkotói titka az állítólagos jelentéktelen dolgok átalakítása az érzékelés és a szellem extázisává.

Nem állíthatjuk, hogy Marcel Proust ebben a tekintetben teljes megértéssel találkozott volna. Az olvasónak jó oka van rá, hogy komolyan elgondolkozzon az irodalom természetéről, illetve az irodalmi újításokról és a kritika szokásairól, amikor azt olvassa, hogy kortársai közül még az irodalom alapos ismerői is gyanakodva fogadták Proust tudatvizsgálatait. A ciklus első könyvét recenzálva André Gide azt állítja: „Proust aprólékossága szórakoztathatja a szellemet..., de (...) a művészet semmiképpen nem minuciózus és aprólékos igazságokból áll.” A *Nouvelle Revue Française* szerkesztőjeként ítéletéből levonta a valós következtetéseket is: elutasította a mű kiadását. A vita háttérét, melyet nem szántak a nyilvánosságnak, az irodalomelmélet mélyreható problémáiban kereshetjük. A fölhalmozott tapasztalatainkból való válogatásról van szó, amelyet minden irodalmi műnek, amennyiben a megértéshez a nyelv rendszerét használja, meg kell valósítania. Az író gondolja, hogyan teszi hihetővé olvasója/kritikusa számára választását, tehát a világról alkotott vízóját az adott műben; más szavakkal: hogyan szervezi meg a szintagmatikát, többek között a tematikai vázat, hogy létrehozza a paradigmaticában az elfogadható viszonyokat. Gide kifogása annak gyanúját tartalmazza, hogy Proust választásának nincs értelme. Természetesen nem a regényben leírt helyzetek szemantikai egységeinek mennyiségéről van szó. Proust elutasította a Gide-éhez hasonló kritikákat, azt állítva, hogy félreértésről van szó; ezért többször hangsúlyozta, hogy regényeiben több mindent *nem* említett, hogy alak-

jait megkímélte az olyan mindennapos tevékenységektől, mint amilyen az öltözködés vagy az üdvözlés. Föltételezhető azonban, hogy Gide-et nem a részletek mennyisége, tehát a minuciozitás kvantitatív oldala zavarta. Egy ilyen kritika ugyanis teljes mértékben alaptalan lenne, mert ki dönthetné el, mely tapasztalati elemek vannak még bizonyos „határon belül”, és melyek fölöslegesek? Gide-nek a Proust prózájával szembeni fönntartásai valami másra vonatkoztak: az említett aprólékosságot nem eléggé meggyőzőnek, a világ művészi víziójával szemben állónak tartotta, mert nem látta benne azt az alapvető szellemi akaratot, azt az irányadó középpontot, amely meghatározza a választást. Ha figyelembe vesszük Gide regényeinek (amelyekről később esik majd szó) szellemi hátterét, az alapot, amely a szó legszélesebb értelmében véve moralista volt, érthető, hogy zavarta őt Proust impresszionista szubjektivizmusa, amely szembehelyezkedett a fabuláris minták alkotásával és a tanulságok levonásával.

Fontos fölismerni, mindenekelőtt e mostani összefüggésben, hogy Proustnál nagyobb szerepe van a szándéknak, a racionálisan előkészített individuális poétikának, mint ahogy azt az első kötet elolvasása után gondolnánk (amelynek alapján akkor Gide ítélkezhetett). Proust prózáját nem helyes összehasonlítani valamiféle képlékeny anyaggal, amely rögzíti az élettörténések nyomait, ahogyan azt az irodalomkritika az impresszionista próza egyik típusáról állította. Proust ugyan valóban olyan világot mutat be, amelynek alapvető jellegzetessége a passzivitás, de e világ fölidézése nála összetett és több látószögű. Ha Gide előtt 1912-ben ott lett volna az egész ciklus, akkor bizonyára másként ítéli meg a szerző alámerülését az emlékezésbe, és különösen a racionális, kritikai komponens részarányát, amely a személyes elbeszélőnek abban a másik álláspontjában nyilvánul meg, amely az emlékezés extázisaival artikulálja az emlékező szubjektum érett tudatát. Ernst Robert

Curtius, aki az első igazán alapos esszét írta Marcel Proust-ról, éppen a tudat megnyilvánulásának ezt a kettősségét hangsúlyozta ki. A társadalmi rétegek passzivitása Proustnál olyan látószögben jelenik meg, amelyet Curtius szellemesen a növényi tenyészet világlátására hasonlít. Ha összevonnuk a tipológiát alátámasztó megfigyeléseket, az irodalmi alakok és az emberi viselkedés modellálásának két lehetősége bukkan föl: a flóra és a fauna modelljei. Proust szemzögéből, írja Curtius, az emberek a flórára hasonlítanak. De ezt a növényvilágot az elbeszélő nemcsak érzékeléssel mutatja be, hanem az absztrakt reflexió fényében is. „Proust stílusa az intellektualizmus és az impresszionizmus csodálatos összefonódását mutatja; az érzéki-szellemi tényeknek a végletes szubtilitásig vitt logikai analízisét és a legfinomabb árnyalatokig hatoló reprodukcióját – mindezt egyetlen egységes mozdulattal, ugyanazon energia funkciójával. A *mundus sensibilis* és a *mundus intelligibilis* tökéletesen átszövik egymást. (E. R. Curtius: *Marcel Proust*)

Az élmények Proust általi bemutatása és a naiv impresszionizmus közötti különbséget a legjobban a szerző egyik középpontban álló mentális képessége illusztrálja: azon hajlama, hogy megfigyelései műalkotásokat asszociálnak. Proust minden olvasója tudja, hogy az elbeszélő milyen gyakran változtatja a megélt valóságot képzőművészeti kiállításá vagy múzeumává: a természetes, valós tárgy vagy egy személy külsejében valamely képen vagy irodalmi műben szereplő tájra, tárgyra vagy alakra emlékeztet, és egy röpké pillanatig tartó, de összetett szellemi folyamatban szinte a műalkotások másolatává válik. A közvetlen tapasztalat objektumai egyszerre közvetetté, mesterségesse válnak, és az érzékek világa hatalmas műalkotás képét ölti magára, amelyet láthatatlan művész keze formált. Proust alakjait a reneszánsz mesterek vásznainak és freskóinak leányaihoz hasonlatos nők vonzzák, elbeszélője a tájat impresszionista fest-

rnénynek látja, a rendezvényeken és ünnepeken rég olvasott könyvek jeleneteit azonosítja, örömmel tölti el a színházlátogatás, mert a kulisszák világában Goethe *Wilhelm Meister tanulóéveinek* színpadi jeleneteit ismeri föl.

Proust pánesztétizmusa nem magányos jelenség. Az *elűnt idő nyomában* éppen ebből a szempontból számít az európai kultúra jellegzetes művének az első világháború előtti évtizedben. Rainer Maria Rilke és Hugo von Hofmannsthal ismerői könnyen fölfedezik majd a közös vonást a valóság általános esztetizálásában, amely az európai szimbolizmus jegyében alkotó szerzők egyik pecsétje. A valóság ilyen látásának elméletét az angol irodalom következetes esztétizmusának első embere, Oscar Wilde nyújtotta, már 1890 táján. Marcel Proust prózájának olvasásakor szinte minden lépésnél bizonyosságot nyernek Oscar Wilde tézisei *The Decay of Lying* című, a „káprázat bukásáról” vagy a látszat kríziséről szóló esszéjéből, amellyel kétségbe ejtette kortársait, akik megszokták azt a megkövesedett véleményt, hogy a művészet követi – régi szóhasználattal élve: utánozza – a valóságot. Oscar Wilde szerint a valóság utánozza a művészetet, a mimetikai eljárás tehát megfordult, ami annyit jelent, hogy – ismeretelméletileg – a művészeti kifejezése az elsőbbség. Egyes kortársak számára ez az állítás csupán szellemes ötlet, a paradoxonokkal való intellektuális játék volt, más semmi. Ma, a modern pszichológia és szociológia fölismerései után, már nem lehet vitás, hogy Oscar Wilde igencsak fontos kérdéseket érintett. Azon maximája, mely szerint a valóság utánozza a művészetet, csak annak kihívóan (terminológiai szinten pedig valójában igencsak konzervatív módon) megfogalmazott fölismerése, hogy az észlelés folyamatai nem a nem definiált – az úgymond meztelen – valóságból indulnak ki, hanem szellemi minták – azaz korábban szerzett információk, és specifikus érdekekből, tehát irányított, vezényelt figyelemből eredő szelekció –



alapján kialakult komplexusokból. A késő tizenkilencedik század szenzibilis esztétái számára a megfigyelésen alapuló szelekció fő mozgatója a műalkotások ismerete volt: bennük találták meg az igazi valóságot, ahogy azt Hugo von Hofmannsthal írja *Brief an Richard Dehmel* című versében; az anyagi, művészetén kívüli valóság pedig mint a művészi minta gorombább, másodlagos kivitelezése jelent meg. A művészet prizmáján át látni a valóságot – ez Oscar Wilde fordított mimézisre vonatkozó gondolatának lényege.

Proust a tapasztalati valóság művészi elgondolását, Oscar Wilde értelmezésének szellemében, úgy élte meg, mint az idő megfoghatatlan, romboló ereje elleni védőbástyát. A ciklus utolsó regényében, *A megtalált időben* intenzívebbé tette a gondolkodás esszéisztikus síkját: az irodalmi impresszionizmusról szóló elméletét regényében fejlesztette tovább, amely, legalábbis részben, egyfajta gondolati végjáték is.

*„Egy óra nemcsak egy óra, hanem illatokkal, hangokkal, tervekkel és éghajlatokkal telt edény. Amit valóságnak hívunk, az a bennünket egyidőben körülvevő érzetek és emlékek közötti kapcsolat – amely egy egyszerű mozgóképvetítésből kimarad, így az eltávolodik az igazságtól, már csak azért is, mert feltett szándéka arra szorítkozni –, az az egyedi kapcsolat, amelynek felidézésével foglal örökre egy mondatba két eltérő viszonylatot az író. Egy leírás a végtelenségig sorolhatja a leírt helyen fellelhető tárgyakat, az igazság csak akkor veszi kezdetét, amikor az író kiválaszt két különböző tárgyat, megállapítja a köztük fennálló összefüggést, a tudomány világában ismeretes egyedüli összefüggésnek, az okozati törvénynek a megfelelőjét a művészet világában, és a szép stílus szükséges foglalatába illeszti őket, sőt – ahhoz hasonlóan, amikor az élet összemos két, közös jellemzővel bíró érzetet – az idő esetlegességeiben, egy metaforában ragadja meg lényegüket, és a szavak szövetségének leírhatatlan kötelékébe fűzi. (Le temps retrouvé, Gallimard, Paris, 1954, 250. o. A szerk. ford.)*

Az ember az életében, a múlt időben a mulandóság rabja, teste és tudata ki vannak téve különböző benyomások találkozásának. Marcel Proustnak a szubjektivizmus kalandjairól szóló fölfogását általában Henri Bergson filozófiájával rokonítják, különösen Bergsonnak a fizikális idő (*temps*) és a szubjektív időtartam (*durée*) közötti különbségre vonatkozó észrevételeivel. De éppannyira igazolt egyik kortársának, Ernst Machnak – akit Bécsben 1900 körül az impresszionizmus filozófusának neveztek – ismeretelméleti és pszichológiai elméletével való összehasonlítás is. Német nyelvterületen ekkoriban igen nagy érdeklődés mutatkozott elméletei iránt. A bécsi modernizmus alkotói saját intuíciójukra találtak igazolást Ernst Mach munkáiban, Robert Musil pedig disszertációjában kidolgozta Mach tanainak kritikáját. Akkor ismerjük fel az impresszionisták szellemi közösségét, amikor Marcel Proust egyes gondolatainak gyökerét meglátjuk Hugo von Hofmannsthal és Hermann Bahr esszéiben, majd végül Mach *Die Analyse der Empfindungen* (1886) című, a megfigyelés analíziséről szóló könyvének „antimetafizikus megjegyzéseiben”. Mach szerint az érzékelés minőségének pillanatnyi kombinációjától függetlenül nem léteznek a személyek és a dolgok identitása. Az emberi tudat, a benyomások gyűjtőhelye, állandóan változik, ezért a személyiség úgynevezett egyisége csak az agy azon képességében nyilvánul meg, hogy igencsak korlátozott mértékben, adatokat raktároz el az átélt múlttól, és biztosítja az emlékezés lehetőségét. Az emberben tulajdonképpen csak emlékezés közben tudatosul saját „énje”. Egyébként pedig az aktuális pillanatban a megjelenő világ minden jelenségére kizárólag az észlelés törvényszerűségei vonatkoznak: a megjelenés tulajdonképpen optikai, akusztikai, tapintási és más minőségek egyesülésének eredménye.

Proust esztétikájának egy része minden további nélkül megmagyarázható Ernst Mach érveivel. Az *eltűnt idő nyomá-*

ban-ciklus jellegzetessége azonban az impresszionizmusnak és a művészet transzcendens erejébe vetett hitnek a kapcsolatában nyilvánul meg (amely hit az európai szimbolizmus központi gondolata). Az élet csak a művészi megformálásban válik „valóssá”, abban a pillanatban, amikor saját tapasztalatainkat a szavakra vagy a festővászonra bízunk.

*„Az igazi művészet nagysága [...] a valóság megtalálásában, megragadásában, megismertetésében áll, amelytől olyannyira messze élünk, amelytől egyre távolodunk, ahogy egyre sűrűbb és áthatolhatatlanabb konvencionális tudással helyettesítjük, és félő, hogy a megismerése nélkül halunk meg, holott egész egyszerűen az életünk. Az igazi élet, a végül felfedezett és feltárt élet, következőképpen az egyedül megélt élet az irodalom; az az élet, amely bizonyos értelemben minden pillanatban minden emberben éppúgy jelen van, mint a művészen. De nem látják, mert nem törekednek felderíteni. Így múltjukat az értelemről „érintetlen” sztereotípiák tömkelege terheli. A mi életünk, de másoké is; hiszen az írói stílus éppúgy nem technika, hanem látásmód kérdése, mint a szín egy festőnél. Általa tárul fel az előttünk megjelenő világban rejlő minőségi különbség, ami közvetlenül és tudatosan hozzáférhetetlen, és művészet nélkül örök titok maradna mások számára. Mert csak a művészet útján léphetünk ki önmagunkból és tudhatjuk meg, mit lát másvalaki ebből a számunkra idegen univerzumból, melynek tájai más-különbőn a holdbéli táj ismeretlenségébe vesznének. Hála a művészetnek, megsokszorozódní látjuk egyetlen világunkat, és minél több az eredeti művész, annál több különböző, a végtelenben sorjázó világokon is túlteő világgal rendelkezünk, melyek századokkal Rembrandt vagy Vermeer nevezetű fényforrásuk kihunyta után sem hagynak fel különös sugárzásukkal. (A megtalált idő, in. 257. o. A szerk. ford.)*

Ha az „irodalmi üzenet” fogalom nem lenne annyira banalizált, azt kellene mondanunk, hogy ez tartalmazza Proust

üzenetét. A mulandóság, a futólagosság forgatagával – azokkal az érzésekkel, amelyek az impresszionisták számára a boldogság és a boldogtalanság forrását képezik egyszerre – a szerző szembehelyezi a művészeti alkotást, a tartósság emlékművét. Ezért a ciklus utolsó regénye, *A megtalált idő* azzal zárul, hogy a hős eldönti, irodalmi formába önti tapasztalatait, elbeszélőként „megtalálja” és megőrzi az időt.

## II.

Proust relativizálta az időt, megmutatva a regénynek a tudat mélyebb rétegeibe vezető utat. Az eredmény egy valójában ellentmondásos jelenség: a monumentális impresszionizmus. Az eltűnt idő nyomába eredő kutató azonban nem vont le minden következtetést a naturalizmusban és az impresszionizmusban fölbukkanó művészeti elvekből. A jelen és a múlt kölcsönös átszövődése az emberi tudatban, egy sajátos fogékonyság megerősödése, nem vezetett az elbeszélő kedvezményezett helyzetének, a központi tudatnak veszélyeztetéséhez a regénystruktúrában. Az elbeszélőnek a múltba tett asszociatív kirándulásai – az érzékenység minden extázisa ellenére – mentális ellenőrzés alatt állnak, olyan tett formáját öltve, amely nem titkolja, hogy irodalmi tett. Ebben a tekintetben Proust elbeszélése, minden újítása ellenére, mégis inkább rokon az emlékiratok irodalmi hagyományával, semmint azokkal a művekkel, amelyek a századforduló tájékán megteremtették a modernista narrációt.

Az említett újító elvek megvalósításának következetessége elsősorban a századunk első évtizedeiben megírt angol regények jellegzetessége. James Joyce, Virginia Woolf és Aldous Huxley nem a kor egyedüli nagy írói, de bizonyosan a legfontosabbak a regénypoétika szempontjából, természetesen mindenekelőtt az angol és angolszász irodalomban, de

azon kívül is. A század angolszász regénye művészeti szempontból az elbeszélés perszonalizációjából (amit a naturalizmusról szóló fejezetből ismerünk) kifejezetten szuggesztív következtetéseket vont le. Ha konzervatívan fogjuk föl a narráció fogalmát, ebben a kontextusban idézőjelbe kellene tennünk. Míg Marcel Proustnak a megélt múlt előhívására való koncentrációja *intencionális közlés*, addig az említett angol írók regényei, amelyeket korukban „új regény”-ként tartottak számon, nem az elbeszélés ötletéből indulnak ki, hanem aból a szándékból, hogy – különösképpen Virginia Woolf műveiben – a regényhősök tudatában lejátszódó pszichikai folyamatok optimális szimulálásával sugalmazzák az átélés közvetlenségét a mindennapi tapasztalatokban. Ahogyan azt majd a James Joyce-ról szóló fejezetben látni fogjuk, az egyes alkotók közötti különbséget, pl. a Virginia Woolf és James Joyce közöttit nem szabad semmibe venni, mert különböző a poétikai nyelvhez való viszonyuk. Ha azonban megengedett az általánosítás, azt állíthatjuk, hogy e prózának általános irányultsága a közléstől való tartózkodás és a pszichogramhoz való közeledés, tehát a pszichikai hitelesség illúziójának megteremtése. A regény, elvben, elveti a régi elbeszélő közeget, és megvalósítja a személyes perspektívát. A megszemélyesítés technikai megfelelőjére a szerzők a belső monológban (*Ich-Form*) vagy a szabad, függő idézésben (*Er-Form*) akadtak rá.

Mindkét esetben a regény megkísérli megtalálni a stilisztikailag megfelelő kifejezést a kor legszembetűnőbb újdonságára: a „tudatáramlás”, azaz a mindennapi pszichikai, ill. észlelési és reflexív folyamatok szabálytalanságának megformálása – természetesen abban a mértékben, amelyben az irodalom természete az ilyen megformálást egyáltalán megengedi. A „tudatáramlás” megnevezés a kései tizenkilencedik század tudományos pszichológiájából származik. Kapcsolata az impresszionizmussal a művésze-

tekben evidens. Alig néhány évvel azután, hogy Ernst Mach megjelentette az érzékeket analizáló könyvét (melyet itt Marcel Prousttal kapcsolatban említettünk), egy amerikai pszichológus, William James, a regényíró fivére, valószínűleg a bécsi fizikustól függetlenül megjelentetett egy tanulmányt, *The Principles of Psychology* (New York, 1890) címmel, amely új ösztönzést adott a pszichológiának. James azon a véleményen volt, hogy a pszichikai cselekvésekkel való kortárs foglalkozás legfontosabb fölfedezése az emlékezés, az asszociáció és a gondolatalkotás szerepének felismerése, tehát azoké a folyamatoké, amelyek részben az elsődleges tudaton kívül – „outside the primary consciousness” – zajlanak. Ugyanabban az évtizedben Sigmund Freud Bécsben egy határozott lépést tett előre a pszichikai jelenségek tanulmányozásában és tolmácsolásában. Érdeklődése az úgynevezett normális tudatmegnyilvánulások mögött megbúvó jelenségek után ugyan pszichiátriai természetű volt, de bizonyos lelki történések, például az álmok motívumainak természetéről szóló tézisei a klinikai tudomány területén túl is hatottak.

Teljesen mellékes, hogy Európa és Amerika posztnaturalista generációjának írói ismerték-e, és mennyire, a pszichológia irányait. Tény, hogy ugyanabban a korszakban az irodalom a saját módján elindult azon terület fölfedezése felé, amely a mindennapi életben többnyire rejtett és néma marad. Már a tudatáramlásnak az irodalmi hős belső monológjával való megformálása első kísérleteinél, Edouard Dujardinnél és Arthur Schnitzlernél (...) a mindennapokból történő válogatáson van a hangsúly. Az átlagos emberek tudatába – rendezetlen gondolat-, észlelés- és asszociációáramlásukba – való betekintés arról a szándékról árulkodik, amely lényegében nem áll távol a kor tudományos törekvéseitől, az általános törvényszerűségek föltárásától. Noha a stílusorientáció másmilyen, ami főként James Joyce és Vir-

ginia Woolf poetizmusánál szembetűnő, az úgynevezett átlagos emberek tapasztalatainak bemutatása iránti ennyire kihangsúlyozott hajlandóság a naturalisták fölfedező szenvedélyének bélyegét hordozza.

Virginia Woolf, aki egyébként is hajlamos volt az esszéisztikus diszkurzusokra, 1919-ben megfogalmazta az internalista regény programját. A modern prózáról szóló Modern Fiction című esszéje éppen ilyen karakterű, noha nem a modernista szövegek hangulatában íródott program, amelyek a még meg nem valósult lehetőségek kipróbálására szólítanak föl. Abban az időben, amikor megjelentette ezt az esszét, a modern introspektív mimézis már néhány európai irodalomban (Arthur Schnitzler, Rainer Maria Rilke, Marcel Proust) föltárta lehetőségeit, mégpedig különböző alakokban. Az angol esztétikai kultúrában Walter Pater látnoki tanulmányai jártak elől, aki igen korán, 1868-ban szólt a modern szenzibilitásról, amelyet mind jobban jellemzett a megfigyelés diszperziója, a legkülönbözőbb benyomások és észlelések áradata, amelyek napról napra fölbukkannak tudatunkban. Ezek az impresszionizmusról szóló *avant la lettre* gondolatok Pater reneszánsz művészetéről szóló, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* című, fönt említett, 1873-ban megjelent tanulmánykötetének utószavában rejlenek.

Ötven-egynéhány évvel Pater könyve után a tudatvándorlás és a benyomások áradatának gondolata irodalmi realitássá válik. A *Modern Fiction* című esszé James Joyce *Ulysses*ének első (a *Little Review* folyóiratban megjelent) töredékeire hivatkozik, és ezt a fajta prózát a konvencióktól megszabadult alkotói képzelet területére való fontos behatolásnak nevezi. A modern regény lehetőségeiről alkotott fölfogását Virginia Woolf esszéjének abban a részletében írja le, amelyet, joggal, a leggyakrabban szokás idézni. Ezúttal sem hagyhatjuk ki.

„Vizsgáljunk meg egy pillanatra egy átlagos gondolkodású embert egy átlagos napon. Benyomások miriádjai érkeznek a tudatába, s van köztük jelentéktelen, van fantasztikus, illékony, és olyan is, amely acélkeményen bevésődik. Áradnak a benyomások mindenfelől, megszámlálhatatlan atom záporzik szakadatlan, s ahogy lehull, ahogy a hétfői vagy keddi nap életévé összeáll (as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday), más-hová esik a nyomaték, mint annak előtte. A lényeges pillanat nem itt következik be, hanem amott. Tehát ha az író szabad ember, nem pedig rabszolga, ha arról írhatna, amiről szeretne, nem pedig arról, amiről kénytelen, ha saját érzéseire tudná alapozni műveit, se komédia, se tragédia, se szerelmi szál, sem pedig katasztrófa a megszokott sémák szerint, sőt, talán egyetlen gomb sem lenne, amelyet úgy varrtak föl, ahogy a Bond Street-i szabók szokták”.<sup>1</sup>

A részletet jellegzetes vizuális metaforákkal zárja: „Az élet nem szimmetrikusan elhelyezett lámpák sora; az élet sugárzó fénygyűrű, áttetsző burok, mely a tudat kezdetétől a végéig körülvesz bennünket”<sup>2</sup> („from the beginning of consciousness to the end”). Vajon nem az a dolgunk, teszi föl a kérdést az író, hogy bemutassuk ezt az állandó áramlást, függetlenül attól, mit hoz magával; megjeleníteni tehát, minél közvetlenebbül, a tapintat diktálta korrekciók nélkül? Kérdése, természetesen, retorikus. Számára nem kétséges, hogy kötelesség a „courage and sincerity”, a bátorság és az őszinteség, és ezek a szavak egyértelműen csak szinonímái az életjelenségek új és nem konvencionális megközelítésének, amelyeket saját tapasztalatából minden ember ismer, de amelyekre az irodalom mindeddig ügyet sem vetett.

Kimondatlan marad azonban, mit foglal magába az „élet”, amely mindeddig nem illett rá az irodalmi kaptafákra.

1 Woolf, Virginia: A modern próza. Ford.: Vajda Tünde. in: *A pille halála*, Európa, Bp., 1980. 485. o.

2 *Uo.*



Az író nem érinti az élettapasztalatból való válogatás kérdését, hanem többnyire arról a perspektíváról beszél, amely majd megformálja a mindennapi tapasztalathoz való hozzáállást. Azonban a mindnaposság, az átlagosság, a közönséges napot (an ordinary day) betöltő közönséges történetek kihangsúlyozása mégis elárul valamit arról a szándékról, hogy egyfajta negatív szelekció menjen végbe, például hogy ki lehessen zárni a látványos kalandokat, de ez a kihangsúlyozás nem határozza meg közelebbről az élet azon területeit, amelyek majd megjelenítik a mindennapiságot. Virginia Woolf sokkal határozottabb abban, ahogy fölfogását megkísérli bemutatni az olvasóknak, akik szokásuk szerint az irodalomról úgy alkotnak véleményt, hogy más írókkal és művekkel hasonlítják össze az éppen olvasottat. A honi irodalomból az előző nemzedék szerzői, az akkoriban legnépszerűbb angol regényírók, John Galsworthy, Enoch Arnold Bennett és Herbert George Wells váltak a vizsgálat tárgyává. A modern élet rájuk jellemző megközelítését, a „külső” megközelítést – amely a társadalmi problémákat és konvenciókat mutatja be, de nem mélyed el az egyénben, és annak tudatában – Virginia Woolf korszerűtlen elbeszélésként jellemezte 1924-ben írt, *Mr. Bennett and Mrs. Brown* című esszéjében. Elképzelve egy idősebb, szegény, London környéki hölgyet, bizonyos Brown asszonyt, aki vonattal utazik, az író egyben az említett írók elbeszélései tárgyának képzeletét. Miroslav Beker így foglalja össze az író gondolatait: „Vajon hogyan írják le az edwardiánusok Brown asszonyt? Herbert George Wells azonnal egy boldogabb társadalomról álmodna, amelyben ilyen szegény hölgyek nem is léteznének, képzeletében olyan világot teremtene, amely bővelkedne idősek otthonában, könyvtárakban és lakóházakban, amelyben mindenki nagyvonalú és kedves, és ahol nincs hely olyan emberek számára, akiket az élet legyőzött, mint Brown asszonyt. Brown asszony látványa fölbőszítené John Galsworthyt is, és

dühében elkezdené átszervezni a civilizációt azzal a céllal, hogy a jövőben ne kerülhessen sor ilyen szerencsétlen dolgokra. „Mr Bennett lenne az egyedüli az edwardiánusok közül, aki pillantását a kocsiban hagyáná”.<sup>3</sup> De vajon Brown asszony nál időzne-e el? Nem, adja meg a választ Virginia Woolf, Arnold Bennett részletesen leírná a kocsik belsejét, a hirdetések és képeket, az üléseket, azokról az emberekről írna, akik általában ezen a vonaton utaznak, és Brown asszony ismét feledésbe merülne”. Íme, hogyan zárja le maga az író a modern irodalom képzeletbeli Brown asszonyáról alkotott véleményét: „Minden megfigyelőkészségével, amely igazán lenyűgöző, minden rokonszenvével és emberségével, s ezek jelentősek, Mr. Bennett egyetlenegyszer sem nézett Mrs. Brownra. Ott ül ő a kocsisarkában, abban a kocsiban, amely nem Richmondtól a Waterloo pályaudvar felé tart, hanem az angol irodalom egyik korszakából a következőbe, mert Mrs. Brown örökkévaló, Mrs. Brown az emberi természet, Mrs. Brown csak a felszínen változik – a regényírók azok, akik ki-be szállnak –, ő ott ül, és egyetlen edwardiánus író sem akad, aki akár ránézne”.<sup>4</sup>

A Brown asszonyról, mint a megváltoztathatatlan emberi természet megtestesítőjéről szóló véleményt azonban még Virginia Woolfnál is fenntartásokkal kell fogadnunk. Ugyanabban az esszében az író a síkra száll a sorsdöntő helyzetekért a történelemben, amelyeket az emberek életfölfogásában, és így az irodalomban bekövetkezett mély változások jellemeznek. Az író számára ilyen sorsdöntő kor az első világháború előtti idő. Azt írja, hajlik arra az – igaz, nehezen bizonyítható – gondolatra, hogy 1910 táján az emberi jellem (human character) változni kezdett, és hogy akkoriban sok meggyőződés és sok konvenció elvesztette talaját. Ezekkel a jelenségekkel párhuzamosan változott a

3 Woolf, Virginia: Mr. Bennett és Mrs. Brown. Ford.: Szobotka Tibor. in: *A pille halála*, Európa, Bp., 1980. 505. o.

4 Uo. 508–509. o.

regény is, amely a nemzedékeket egymástól elválasztó vélemények színtere lett.

A *Modern Fiction* c. esszé befejezése, amely egyébként főhajtás az újabb orosz irodalom nagy elbeszélő prózája előtt, sejteni engedi, mit tartott az író a fiatal kortárs alkotók legfontosabb törekvésének. Míg az említett idősebb regényírók hűek maradtak a tizenkilencedik század paradigmátikus kategóriáihoz, abban a hitben, hogy az úgynevezett markáns alakok és áttekinthető cselekmény nélkül a regény elhibázott lenne, Virginia Woolf nemzedékének – amely a háború idején vagy közvetlenül utána jelentkezett – legmerészebb írói abból a maximából indultak ki, amelyet a modern prózáról szóló esszé zárómondatai tartalmaznak. Amit az idősebb nemzedék írói „the proper stuff of fiction”-nek, „a próza sajátos anyagának”<sup>5</sup> nevezték, az egyszerűen nem létezik, állítja Virginia Woolf; „...minden anyag lehet sajátos prózai nyersanyag, minden érzés és gondolat...”<sup>6</sup>

E gondolatok alapján azt állapíthatjuk meg, hogy az esszé általánosításai bizonyára nem elégitették ki a kortársak azon érdeklődését, mi is rejtőzik valójában azon posztulátum mögött, hogy minden tapasztalat tárgya lehet az irodalomnak. Az így kimondott gondolat teljesen körülhatárolatlan marad. Annál is inkább, mert azt kell föltételeznünk, Virginia Woolf regényíróként nagyon is jól tudta, hogy az író soha nem beszélhet „mindenről”, mert a világról alkotott egyik vízió kizárja a másikat, és mindegyik önmagának akarja kisajátítani a választást. Ennek konkretizálására regényeiben került sor, különösen a reprezentatív *Mrs. Dalloway* címűben, de az író nő visszatért a témához egy vitairatában is, nyilván azzal a szándékkal, hogy a korábbi esszé célzásaihoz konkrétabb mondatokat fűzzön. E szempontból fontos az az 1927-ben írt

---

5 Woolf, Virginia: A modern próza. Ford.: Vajda Tünde. in: *A pille halála*, Európa, Bp., 1980. 490. o.

6 *Uo.*

esszéje, amelynek címében „a művészetek keskeny hídja” szerepel: *The Narrow Bridge of Art*.<sup>7</sup> Itt is az új regény apológiáján van a hangsúly, amely szokatlan, de a modern művészeti alkotómunkára jellemző szabadság miatt esélye van arra, hogy olyasvalamivé váljon, ami a tizenkilencedik századi regényre nemigen mondható: önálló poétikai szintézissé. A regény készsége, hogy megvalósítsa az „everything is the proper stuff of fiction” maximát, egyben arra való készség is, hogy kihasználja az élet ellentéteinek, viszállyainak, ellentmondásainak megértése által felkínált lehetőséget. Az életre való új, átfogó rálátás azon a fölfogáson fog nyugodni, ami a központi életmintának az ellentétet tartja. Az életben, hangsúlyozza Virginia Woolf, mindig a jóság és a gonoszság, a szépség és a csúfság egyidejűsége szerepel – röviden: az inkongruencia élménye. A modern szenzibilitásra, amely nem huny szemet e jelenség előtt, jellemző az éneklő csalogány képe, amely dallamával becserkészi a piszkos füleket is. Az emberi valóság bemutatása soha nem teljes, ha az egyik jelenség mellett nem látjuk a másikat is, a csalogányok mellett a nyomort, a bánat mellett az örömet.

A modern szenzibilitásra való utalás egy olyan fölismérést takar, amelyet az író nem érint: hogy az ellentétek bemutatása nem új eljárás, sőt, hogy ez a látásmód különösen Angliában ismert, hiszen ez Shakespeare egyik gondolati mintája. De az ellentétek, a kontextus függvényében, egészen különfélék lehetnek. A barokk antitézis, például a fény és az árnyék, a gyönyör és a rosszindulat, abban a meggyőződésben gyökerezik, hogy az ellentétek csak a nagy egzisztenciális egység megnyilvánulásai, a színe és a fonákja. Ezen látásmód szerint az ellentéteknek az inkongruencia jelének kell lenniük. Csak ennek a zárt világnézetnek a krízise tette lehetővé a Virginia Woolf által képviselt látásmódot. A modern

<sup>7</sup> Woolf, Virginia: A művészet keskeny hídja. in: *A pille lalála*, Európa, Bp., 1980. 520-536. o.

írók álláspontja szerint az ellentétek nem valami magasabb harmóniát ábrázolnak, hanem elmozdíthatatlan, fájdalmas jelei minden életvalóságnak.

„Az ellentétek fényében élt élet” alapotívumának gondolati taglalásában Aldous Huxley tudott továbblépni, aki Virginia Woolf kortársa a húszas évek Londonjában. Noha nem tartozott a *Mrs. Dalloway* szerzője köré tömörült írók csoportjához, bizonyos, a modern regényről alkotott gondolatai alapján mégis az író szellemi rokonának tekinthető. Az ellentétek állandó jelenléte az élet minden kategóriájában egyik alapotívumának számít már korai regényeiben, de különösen központi művében, az „ellenpont”-nak mint az egzisztencia alapotívumának regényében, az 1928-ban írt *Point Counter Point*-ban, amely André Gide *A pénzhamisítók*-jához hasonlóan a regény szövetébe beleszővi a másik regényreflexiót, méghozzá nem általánosítva, hanem specifikusan, ahhoz a szöveghez viszonyítva, amelyben a gondolatsor található. A *Pont és ellenpont* egyik alakja, Philip Quarles író jegyzetfüzetébe gondolatokat jegyez föl a regény lehetőségeiről, különösképpen annak a szükségességét, hogy az élet történései egyidejűleg és ellentételezve kerüljenek bemutatásra, mint teljesen különemű jelenségek – ez pedig olyan kompozíciós minta, amely Virginia Woolfot is magával ragadhatta volna. Saját fogalmaihoz következetesen ragaszkodva Huxley a narratív mű „megzenésítéséről” beszél, de nem oly módon, ahogyan azt a szimbolisták kívánták és a maguk módján meg is valósították, akik hangzás alapján szervezték meg verseiket; a regény megzenésítése Huxleynál kompozíciós természetű.

Huxley zenei példaképei, többek között, Beethoven variációi Diabelli zongoratómájára. „...azok a hihetetlen Diabelli-variációk! Gondolatok és érzések egész sora, egytől egyig szerves kapcsolatban áll egy nevetséges kis keringő dallamával. Tedd át regénybe. Hogyan? A hirtelen átmenetek elég könnyen megoldhatók. Csak

megfelelő számú szereplő és párhuzamos, de ellenpontos, cselekményszálak kellene hozzá. Míg Jones öli a feleségét, Smith gyerekkocsit tologat a parkban. Váltogasd a témákat. A modulációk és variációk érdekesebbek, de nehezebbek is. A regényíró úgy modulál, hogy megsokszorozza a helyzeteket és a jellemeket. Több alakja szerelmes, vagy haldoklik, vagy más és másképpen imádkozik – különböző emberek ugyanazt a problémát oldják meg. Vagy fordítva, hasonló emberek szembesülnek különböző kérdésekkel. Ily módon a téma minden vetülete árnyalható, különböző hangulatok számtalan színe ábrázolható. Más eljárás: a regényíró az isteni alkotók kiváltságával él, és egyszerűen úgy dönt, hogy a regénye eseményeit különböző szemszögből láttatja: érzelmi, tudományos, gazdasági, vallási, metafizikai stb. szemszögből. Egyikből a másikba vált át: az esztétika síkjáról a fizika és a kémia síkjára, vallási síkról a fiziológiai vagy gazdasági síkra”.<sup>8</sup>

A szerző itt vázolta saját regényének immanens poétikáját, de a vázlat és a megvalósítás, ha úgy tetszik, Quarles és Huxley összehasonlítása azt mutatja, hogy a *Pont és ellenpont* nem használt ki minden lehetőséget, ám ugyanakkor tartalmazza a fabuláris vázlat, amely a kompozíciónak megadja a kívánt koherenciát, amely koherencia egyébként a szerző minden újító szándéka ellenére, megmarad az elbeszélő hagyomány keretében. Huxley abban különbözik a hagyományos regényírók, de még a modernista angol kortársak többségétől, így Virginia Woolftól is, hogy szokatlanul erős hangsúlyt helyez a próza intellektualizációjára, az esszéisztikus összetevőre, nem hagyva el a szöveg alapvetően fikciónyszerű jellegét, úgyhogy meggondolatlanul járnak el azok a kritikusok, akik e hajlama miatt idézőjelekbe teszik nála az elbeszélést. Ebben Huxley Robert Musillal és Hermann Brochhal rokonítható, amennyiben elhanyagoljuk a többi – köztük az értékbeli – különbséget. Ezek a megállapítások is,

<sup>8</sup> Huxley, Aldous: *Pont és ellenpont*. Ford.: Látó Anna. Európa, Bp., 1983. 395-394. o.

egyébként, azt a megállapítást támasztják alá, hogy nem lehet megvédeni a „modern regény” fogalom használatának egységességét.

A Virginia Woolffal való szellemi rokonságára térünk vissza, amikor Huxleynak a „tragédiáról és a teljes valóságról” szóló esszéje kerül szóba – a *Tragedy and the Whole Truth* (a *Music at Night* című, 1931-ben megjelent gyűjteményes kötetből). A szöveg éleselmjűségét és esszéista csillogását tekintve valóban reprezentatív. Vizsgálatának tárgyát a szerző az irodalom különböző felfogásainak szembeállításában találja meg, amelyeket egyrészt a tragédiákban észlelhetünk, másrészt, sokkal kevésbé, a regényekben. Természetesen az ilyen típusú vizsgálódások természetükből fakadóan a terep ideáltípus elsimítására hajlamosak. Huxley ezt a tragédiáról értekezve nemigen teszi meg, avagy pontosabban: az európai tragédia hagyománya nem teszi ezt szükségessé, noha ezen a téren jelentős a klasszikus és a shakespeare-i típusú tragédia közötti különbség. A tipológiai leegyszerűsítésre inkább a túlóldalon volt szüksége, mert a regény hosszú történelmének sokféleségét képtelenség egyetlen mintára szűkíteni. Huxley meglátása szerint a regény hajlamos arra, hogy az ellentétes oldalon álljon: míg a tragédia természete szerint redukált, a regény a különmeműség, az élettapasztalatok azon mimetikus vegyítésének a színtere, aminek nincs helye a tragédiában, sőt, ami nemcsak fölborítaná, hanem szét is rombolná stíluselveit. Ebből a szempontból Huxley azon a véleményen van, hogy nincs jelentős különbség a klasszicista és a shakespeare-i drámák között. Shakespeare-nél ugyan ez az megeshet, ami Jean Racine-nál vagy a kései Friedrich Schillernél elképzelhetetlen, de a *Hamletre* és a *Lear király*-ra is érvényesek azok a korlátok, amelyek a tragédia, ha nem akarja megtagadni önmagát, nem léphet túl.

A regény, ezzel szemben, bármit megtehet. Még ha komoly tematikát formál is meg, jellemző lehet rá a dolgokra

való relativisztikus rálátás, egy specifikusan humoros perspektíva, ha a humort filozófiai fogalomként értelmezzük. A klasszicista tragédiával, amely mindenképpen redukcionista – ahogy Huxley mondja, „chemically pure” – ő a tizennyolcadik századi angol regényt állítja szembe, a példája pedig Fielding *Tom Jones*-a. Azonban a szerző a tapasztalatok és a gondolatok szembenállásáról szóló vízióját egészen a távoli múltra is kiterjeszti, Homérosz *Odiüsszeiájáig*, korunkban pedig századunk húszas éveinek regényeiig. Az *Odiüsszeia* tizenkettedik énekében az író lakonikusan azzal fejezi be a Szküljáról és Kharüdiszről szóló fejezetet, hogy Odüsszeusz és emberei, bánattal eltelve társaik halála miatt, jól belakmározta és békés álomba merültek. Ez, állítja Huxley, az emberi életről szóló teljes igazság – „the Whole Truth”. A tragédia és más redukcionista irodalmi műfajok, amelyek a választás tisztaságával vannak eltelve, a tapasztalathoz való irodalmi hozzáállás egyik lehetőségét képviselik. Ezek a műfajok, hozzá kell tennünk, az irodalomtól az élet felé haladnak. Az irodalom másik fajtája a tapasztalatoktól halad az irodalom irányába: számára, elvben, az élet egyetlen megnyilvánulása sem idegen, ezért nem hallgatja el, hogy az életben nemcsak a szellemi látókör létezik; enni is kell, meg aludni is, mert az élet reprodukciója ezt megköveteli. Annak a döntésnek az eredményét, hogy az irodalom átlépje a tragédia szabta szigorú határokat, Huxley „Wholly-Truthful art”-nak nevezi. A „teljes igazság” szintagma, amelyet ő mindig nagy kezdőbetűvel írt, több, mint alkalmi tematikus jelleg, ez az irodalom egyik nagy alternatív törekvése. Az, ami a legősibb irodalomra időnként jellemző volt, ma egyre inkább a modern idők kifejezőjévé válik. A modern regény, állapítja meg Huxley, legnagyobb és legfontosabb részében „Wholly-Truthful art”, mert nem idegenkedik az élet inkongruenciájától és összefüggéstelenségétől, sőt, az abszurd élményektől sem. Példaként Marcel Proustot, David Herbert Lawrence-t,



André Gide-et, Franz Kafkát és Ernest Hemingway-t említi, őt igen különböző regényíró, akiknél az a hasonló, hogy nem a tragédiát, nem a „vegytiszta” irodalmat választották, hanem a „teljes igazság”-ot, mindegyik a maga módján.

Ha a tökéletesen meghatározott kontextus és az argumentumok komolysága nem zárná ki, arra gondolhatnánk, hogy a szerző, az említett öt író sorolva föl, ironikusan eljátszadózott a „teljes igazság”-ról szóló poetológiai tézisével. Míg ő nyilvánvalóan meg volt győződve arról, hogy Proust, Kafka, Hemingway és más írók alkotása azoknak a jelenségeknek a széles skáláját vetíti előre, amelyekre elméletéhez szüksége van, ugyanezen listának egy másik megfigyelője azt a következtetést vonja majd le, hogy Hemingway Proust mellett és Lawrence Kafka mellett egyedül azt bizonyítja, hogy az irodalom fölfogása terén még kortársak esetében is akkorák lehetnek a különbségek, hogy a közös nevezőként posztulált „teljes igazság” kifejezés nem mond túl sokat.

Azonban igazságtalanok lennének Huxley-hoz, ha nem vennénk figyelembe, hogy a perspektívák állandóan elmozdulnak és változnak, valamint hogy az író történelmi álláspontja, a húszas évek végén, jelentősen különbözik egy mai kritikus megfigyelési pontjától. A mai megfigyelő hajlamos a különválasztásra, mert szeme előtt különböző fejlődési vonalak vannak, míg az akkori megfigyelő inkább arra hajlott, hogy az egyidejűségben nagyobb fokú rokonságot föltételezzen.

Huxley nyilván megállapíthatott némi hasonlóságot saját alkotása és a kortárs irodalomban kialakuló bizonyos irányvonalak között. Az „ellenpont” és a „teljes igazság” képze afelé az alkotói eszme felé irányította, amely igen jellemző az irodalomra és a képzőművészetre a radikális modernizmus korszakában: a szimultánizmus eszméje felé. (Erről a művészeti elvről részletesen értekezem *Težišta modernizma* [A mo-

dernizmus súlypontjai] című könyvemben, ezért most csak rövid összefoglalóra és némi kiegészítésekre szorítokozom.) Századunk első évtizedeiben sok író és képzőművészt bővölt el ez az eszme, s különösen az olasz és orosz futurizmusban, valamint a német nyelvterület expresszionizmusában és dadaizmusában nyilvánult meg. Kiindulópontja az emberi tudat pszichofizikai jelensége, amely a modern médiumok és közlekedési eszközök korszakában szenzoros reakciókkal új módon éli meg az időt és a teret, de különösen az élet történéseinek különbözőségét. Az autóval vagy repülővel való utazás, a nagyváros forgalma, az újságok híreinek különfélesége, az első filmhíradók vizuális sokkja, később pedig a rádiófónia, az éterben való szimultaneitás bemutatása – mindez ösztönzően hatott a művészi kreativitásra, és erőteljes kihívást jelentett számára.

A sajátos esztétikai probléma csak abban a pillanatban válik időszerűvé, amikor föllép a szintagmatikus választás, azaz a meghatározott formálódás eldöntésének szükségessége. Ezen a ponton részben elválnak a festészet, a film és az irodalom útjai, és fölsejlenek a modern Laokoón problémái. Maguk az irodalmi szövegek, érthető módon, már a generikus determináció alapján, különbséget mutatnak a szimultaneizmus megjelenítésében. Míg a rövid poétikai szövegben (hagyományosan: lírában) a szimultaneitás szuggesztívóját gyakran az aszintaktikus sorjázás vagy a nyelvi montázs hordozza (mint a dadaista alkotásokban), a nagy prózai formák más lehetőségeket keresnek. Ha figyelmen kívül hagyjuk az elszigetelt, tartósabb visszhang nélküli kísérleteket, azt állíthatjuk, hogy a regény a szimultaneitás jegyében, általában véve lényé legmélyén megőrizte kapcsolatát a hagyomány-nyal, megmaradva azon kategóriák talaján, amelyenek az irodalmi alak vagy a közeg.

Ma anticipációnak tekinthető kompozíciós szándékokkal már a tizenkilencedik században találkozhatunk, példá-

ul az angol és a francia realizmus nagyvárosi regényeinek gyakorlatában. Az explicit poétika tárgyaként jelenik meg az egyidejűség gondolata Karl Gutzkow német írónál, akinek műveit mára többnyire elfeledtük. *Die Ritter vom Geiste* című, 1850-ben megjelent terjedelmes, a korabeli életről szóló regényének előszavában azt a gondolatot veti föl, hogy a modern regénynek a maga módján ki kell fejeznie azt a tényt, hogy egyre összetettebb társadalmi viszonyokkal tarkított történelmi korban élünk, és hogy emiatt a terjedelmesebb elbeszélő műveknek különböző társadalmi rétegek metszetét kell bemutatniuk, nemcsak egy helyen, hanem itt is, ott is keresve a reprezentánsokat. Egyszóval Gutzkow egy olyan regénytípusért szállt síkra, amelyet kompozíciós kritériumok alapján, „Roman des Nebeneinander”-nek, a „párhuzamosság regényé”-nek nevezett. A párhuzamosság alatt, természetesen, legalább bizonyos fókig, egyidejűség is érthető. A tizenkilencedik század írói azonban elsődlegesen nem a különböző helyszíneken lejátszódó pillanatnyi történések átfogó víziójához ragaszkodtak, hanem a különböző fabuláris füzérekhez, amelyek össze-összeérnek, átfonódnak és ismét eltávolodnak egymástól, tehát a különböző emberi sorsok fejlődésvonalának bemutatásán keresztül.

A huszadik század szimultaneista megalapozottságú regényeiben azon van a hangsúly, hogy a mű struktúrája egy adott térben, leginkább egy nagyváros területén lejátszódó, teljesen *különnemű* történések egyidejűségét sugallja, még hozzá úgy, hogy a térstruktúra asszimilálja az időbelit. Természetesen a regény, mint irodalmi mű, amely nyelvi, tehát *folyamatos* megnyilvánulásra kényszerül, egy nagy tér különböző helyein lejátszódó történések egyidejűségét csak sugallhatja, mondjuk kiegészítő információk segítségével, vagy a fabuláris szekvenciák meghatározott ritmizálásával. Fontos jelenség az a tény, hogy a szimultaneista regények-

ben az idő egy nap vagy akár néhány óra aránylag rövid időszakára szűkül. James Joyce *Ulyssese* vagy Virginia Woolf *Mrs. Dalloway*-e erre a legismertebb példák.

Aldous Huxley regényeiben az *ellentételezésnek* ez a típusa nem olyan kifejezett. Azonban már egyik korai regénye, az 1923-ban íródott *Légnadrág és társai* (*Antic hay*) című, tartalmaz olyan gondolatokat, amelyek a szimultaneista vetületű regényeknek megismerési mottóként szolgálhatnak. „*Nem jut eszébe, hogy ebben a pillanatban hétmillió különálló, független egyén dzsungelében járkalunk? Mindegyik a maga különálló, független életét éli és egyáltalán nem érdekli őket a mi létezésünk. (...) Sokezer nő éli át e pillanatban a vajúdás fájdalmait, mindkét nembe li sokezer ember haldoklik e pillanatban a legkülönbözőbb és legborzalmasabb betegségekben vagy egyszerűen csak azért, mert már nagyon sokáig élt. Sok ezren részegek, sok ezren megterhelték a gyomrukat, és sok ezren nem tudnak eleget enni*”.<sup>9</sup>

A regénybeli szimultaneizmus irodalmilag legmeggyőzőbb megnyilvánulását a húszas és harmincas évek amerikai regénye nyújtotta, elsősorban John Dos Passos *Manhattan Transfer* (1925) és *The 42nd Parallel* (1930) című regényei. E művek immanens poétikája a fikcionális történeteknek – az időbeli kiterjedés rovására történő – térbeli megformálására mutat hajlandóságot. Dos Passos leginkább megőrzi az irodalmi alak és az artikulált tudat kategóriáját, a gondolkodás (a tudatáramlásban) és a nyelvi érintkezését (a párbeszédekben), tehát a hagyományos eljárások jelentős részét. Domináns azonban az a szándéka, hogy bemutassa a közeget, a nagyváros nyüzsgését, egyszóval a teret. Tartalmát és fölépítését nézve, a *Manhattan Transfert* joggal nevezhetjük *topológiai regénynek*. Az új, nagyvárosi regény és a (néhány fabuláris füzért tartalmazó) tizenkilencedik századi regények közötti legszembetűnőbb különbség abban van, hogy a múlt

<sup>9</sup> Huxley, Aldous: *Légnadrág és társai*, Ford.: Bálint György. *Pesti Napló*, Bp., 1936. 75. o. (Második kiadás *Álszakáll* címmel, Franklin, Bp., 1947.)

században az alakok interakciója képezi az alapvető kompozíciós mintát, ami végül az egyéni sorsok áttekinthető, kerek ábrázolásához vezet, tehát egy többé-kevésbé befejezett regényes életrajzhoz, míg John Dos Passosnál és a rokon szellemségű íróknál az emberi sorsok gyakran befejezetlenek maradnak, épp csak nagy vonalakban megrajzoltak, úgyhogy a találkozások, a beszélgetések, az ismeretségek többnyire nem alkotnak szilárd életrajzi magot, hanem az író azon szándékának felelnek meg, hogy sejtesse a nagyvárosi élet *kontingenciáját*. Az alapvető kompozíciós elv a környezet megjelenítésére szolgál, amely az élmény perspektívájából gyakran összefüggéstelennek tűnik. (Az egyes eljárások elemzését lásd a *Težišta modernizma* című művemben.)

Kultúrtörténeti szempontból a szimultaneista nagyvárosi regény, különösen John Dos Passosé és Alfred Döbliné, a valóságra való szociocentrikus rálátás jele, azé a fölfogásé, amely módosítva fölújítja a Zola naturalizmusára, és egyáltalán korának pozitivizmusára jellemző orientációt. A szimultaneista regény ilyen szellemét fogalmazta meg Lion Feuchtwanger 1927-ben írt, *Die Konstellation der Literatur* című cikkében, mely szerint elmúlt a szenzibilis individualizmus ideje, és az olvasók az irodalmi művektől is a korszakot jellemző jelenségekbe – a politikába, a gazdaságba, a sportba, az osztályharcba, az amerikai életbe, valamint a gyárak, a konszernek, az autók világába – való betekintést várják el. Feuchtwanger kormeghatározása azonban csak azokat a szerkezeti elemeket nyújtja, amelyeket, a szerző véleménye szerint, csak a modern prózától vár el az olvasó. A jelzett irányultság teljes mértékben abban a regénytípusban jelenik meg, amely jelentősen eltávolodik az irodalmi modernizmusoktól, amelyekről itt szó esik. Ez egyfajta riportregény, amely annak idején szinte minden irodalomban föllelhető volt. Az Egyesült Államokban Upton Sinclair vezette a mezőnyt, a Szovjetunióban pedig Ilja Ehrenburg.

A magas stiláris szervezettségű modern próza terén azonban – és ezzel visszatérünk kiindulópontunkhoz a huszas évek angol regényében – kiemelt helyet érdemel James Joyce, aki a neonaturalista hajlamokat összevonta azzal a törekvésével, hogy a maga módján egységes művet teremtsen, a mesterséges szintézis példáját.

### III.

James Joyce, aki a korai huszadik század regényprózájában egyenesen a modernizmus, az újítás megtestesítője, bizonyos szempontból atipikus szerzője nemzedékének. Az „izmusok” időszaka, amelyet manapság nehéz elképzelni az író nélkül, az úgynevezett kísérő szövegek, manifesztumok, programok, kommentárok formájában íródott előkészítő fogalmazványok kora volt. E szövegek azon szükségből születtek – Arnold Gehlen megfogalmazása szerint –, hogy a műalkotások újító áttöréseit olyan szövegek kövessék, amelyeknek kiegészítő funkciójuk van: tolmácsolják a szándékot és exponálják az újdonságra való törekvést.

Az *Ulysses* írója saját irodalmi szándékai tolmácsolójaként szokatlanul visszafogott volt, ha a kortársak irodalmi-programalkotó publicisztikai tevékenységét vesszük alapul. Elvben igen kommunikatív volt személyes ismeretségi körében, hajlandónak mutatkozott információkat közölni művészeti nézeteiről, különösen az *Ulysses* irodalmi természetéről, amiről barátaival való levelezése tanúskodik, azonban soha nem szánta rá magát alkotómunkájáról vagy akár csak egy regényről szóló poetológiai karakterű, szisztematikus szöveg megírására; és ennél még nehezebb lenne elképzelni Joyce-t általános természetű programtanulmányok, tehát az új, modernista célzatú, alternatív regényről szóló szövegek szerzőjeként, amilyenekből abban az időben az angol irodalomban,

például Virginia Woolfnál is sok van. Szemmel láthatóan James Joyce-t nemigen érdekelte az esztétikai meggyőződések általánosítása, legfontosabb alkotó korszakában semmiképpen nem. Néhány általános esztétikai elvet beépített a művész ifjúságáról szóló korai regényébe (*A Portrait of the Artist as a Young Man*), amelyek közül külön figyelmet érdemel a művész különleges intuíciójáról alkotott elmélet, amelyet a szerző „epifániának” nevez. Különösképpen fontos az a tény, hogy az ösztönös megérzésnek ez a fölfogása nem valamiféle a priori, esztétikai vagy etikai értékek rendszerén alapul, hanem a valóság mindent átfogó, a századforduló táján föllépő vitalizmusra jellemző megélésén. Mindenesetre James Joyce poetológiai maximáit elsősorban nagyregényei immanens poétikájában kell keresnünk.

Ha azonban mégis megkísérlünk valami választ keresni az autentikus szerzői kifejezésmód terén, tehát a nem-fikciónyszerű közlés osztályában, figyelembe kell venni az ifjú James Joyce meggyőződésének fontosságát, amelyben már fölsejlenek bizonyos, a későbbi alkotómunka szempontjából lényeges elemek. Reprezentatív, noha sok mindenben még ifjúkori naivitás jellemzi azt az 1900-ban íródott cikket (tulajdonképpen előadást), amelyben a jövődöbéli író a drámai szöveg és az élet kapcsolatát vizsgálja: *Drama and Life (Critical Writings*, szerk.: E. Mason/R. Ellmann, London, 1959). Az öntudatos dublini akkor egy csöppet sem ingadozott, kinek adományozza az első helyet a modern irodalomban, és kit válasszon megbízható mintájául. A mai olvasó nem csodálkozik, amikor megtudja, hogy Henrik Ibsen az, de mégis zavarba jön, amikor azt olvassa, hogy James Joyce szerint Ibsen művei képviselik a drámairodalom történetének abszolút csúcsát, és hogy nem kétséges a *Solness építőmester* és a *Macbeth* közötti értékbeli különbség – Ibsen drámájának javára, természetesen. Ugyanakkor James Joyce egy pillanatig sem kételkedik abban, hogy az irodalom egyetlen és valódi föladata az,

hogy bizonyos környezetben élő emberek autentikus tapasztalatairól szóljon. Röviden, James Joyce az ibseni típusú naturalizmus lázas híveként kezdi meg pályáját, amely irányzat akkora visszhangot keltett Nagy-Britanniában, hogy a naturalizmust „ibsenizmus”-nak nevezték el. Joyce ekkoriban Émile Zolától volt elragadtatva, tehát általában a naturalizmustól. 1906. május 13-án kelt, egy kiadónak írt levelében (*The Letters of J. J. II.* London, 1966) abbéli reményét fejezte ki, hogy egyszer „az ír Zolának” nevezik majd.

Noha ez a kritikai jelző az *Ulysses* megjelenése után már nyilván nem volt számára kívánatos, ez a gondolat némiképpen jelzője maradt egész alkotómunkájának. A levelekben, amelyek érdekes forrásnak számítanak Joyce individuális poétikájának vizsgálatához, kérdések szerepelnek a dublini élet részleteivel kapcsolatban, amelyek az író az *Ulysses* írása alatt foglalkoztatták, mert azon a véleményen volt, hogy a regény mimetikus komponensét a végletekig hitelesen kell kivitelezni. Sok részlet származik az ír városi lap 1904. június 16-i számából, amely nap a regénytörténetbe Joyce központi műve „cselekményének” napjaként vonult be. E szempontból szemléletes az író azon állítása, hogy Dublin városának, amennyiben lerombolás fenyegetné, a regény alapján rekonstruálni lehetne az említett évben föllelhető állapotát. Azonban teljesen elvétjük a regény sajátságos karakterét, ha kizárólag a szerző poétikájának ehhez a részéhez ragaszkodunk. A kérdés egészét tartalmazza az a következtetés, amelyet Ivo Vidan fogalmazott meg (*Roman struje svesti.* 1971. 58. o.): „Joyce rekonstrukciójának dokumentarista alapossága jelentősen fölülmúlja Émile Zola programtörekvéseit. Ebben az értelemben, ha úgy tetszik, az *Ulysses* a naturalizmus legjobb alkotása (de annak mondható a bátorsága alapján is, amellyel az emberről szóló kellemetlenek, nevetségesnek, szégyentelenségek és szégyenteljesnek tűnő igazságokat közli). Ugyanakkor, ezt a naturalista anyagot oly figyelmesen és értelme-



sen dolgozták föl, és olyan kifinomult szimbolista konstrukcióban alkalmazták, amelyhez hasonlóat azideig nem találunk egyetlen szimbolista író egyetlen regényében sem. Ha figyelembe vesszük intellektuális rendíthetlenségét és munkafegyelmét, James Joyce-nak nincs párja a művészek között. Műve furcsa szélsősége a naturalizmusnak és a szimbolizmusnak, hatalmas szöveg, amelyben a hűvös számítás összeolvad a költészettel, adatkatalógusok nyújtanak élvezetet szonoritásukkal, és itt van még az az erő, amellyel az (itt ironikus értelemben használt) klisék ráerőszakolják magukat az olvasó szokásaira; a tények pedáns sorjázása összekapcsolódik három megismételhetetlenül leélt élet dobbanásaival.”

Egy regényepoétikával foglalkozó könyvben kifejezetten indokolt megemlíteni azt a körülményt, hogy James Joyce nagy osztrák kortársa, *A tulajdonságok nélküli ember* szerzője már idejekorán figyelmeztetett a naturalista elvek és az eredeti átszellemültség egymásba fonódására az ír szerző műveiben. „Ein Profil: der spiritualisierte Naturalismus”, ez Musil megfogalmazása (*Tagebücher*. Szerk.: A. Frisé. Hamburg. 1955. 584. o.). Teljesen érthető, hogy Robert Musil éppen az *Ulysses* kidolgozási módjának naturalista mimézisét észlelte, azaz azokat az elemeket, amelyek számára szembeűnők és érdekesek voltak, valamint szinte bizonyosan a bosszankodás forrásának számítottak, hiszen James Joyce irodalmi idiómáinak ezen komponense eléggé idegen volt számára, teljesen elütött az ő ironikus, esszéisztikus irányú elbeszélési módjától. Robert Musil álláspontjáról tekintve James Joyce művészi szuggesztivitása éppen abban nyilvánult meg, hogy integrálta ezt a kifejezést, és fölülmúltá („spiritualizálta”) a naturalizmust. Robert Musilt parafrazálva azt mondhatnánk, hogy az *Ulysses* írója művében megvalósította a Hegel „Aufhebung”-fogalmában foglalt jelentéseket: megőrizte és egyszerre meg is szüntette a naturalizmust.

A Joyce fikcionális (föltételesen elbeszélőnek mondott) prózájának immanens poétikájáról, azaz Joyce-nak a századforduló regénytörténete általános folyamataihoz való hozzájárulásáról szóló tanulmánynak e helyen követnie kell a „naturalizmus” címszó adta szuggesziót, és közelebbről meg kell vizsgálnia az írónak a művészeti pluralizmus kora irodalmi koncepcióihoz viszonyított objektív helyzetét. A Joyce-ról szóló irodalomban szinte soha nem került sor arra a megkülönböztetésre, amelynek tulajdonképpen mindig fontosnak kellene lennie, a naturalista komponensekről lévén szó. Ha ugyanis figyelembe vesszük a századforduló közép-európai irodalmi horizontját (alaposabban, mint ahogyan azt az angolszász kritikusok megteszik), egyértelművé válik, hogy a naturalizmus fogalma abban az időben legalább két különböző címszót takar. Ezek két általános irányvonalnak felelnek meg az európai naturalista modernizmusban. A naturalizmus zolai típusát, de az ibsenit is, elsősorban az irodalmi anyaghoz való sajátos viszonyulás jellemzi, abbéli igyekezet, hogy a jelen valóságát minél nagyobb kiterjedésben, de leginkább a társadalmi-etikai kérdések szempontjából sikerüljön átfogni. A „tudományosság”, amelyre Zola törekedett, a természettudományi és szociológiai fölismerések jegyében való rálátás a valóságra, egy adott környezetről figyelmesen elvégzett adatgyűjtésen alapult, tehát a jelölő/jelölt jelkapcsolat szignifikánsi oldala iránti érdeklődésen. Regényeiben azonban nem elsődleges a jelölők kérdése, így igen ritkák azok a helyek, amelyek aktualizálják a specifikus, újító elbeszélő eljárás kérdését. Ezzel analóg módon megállapíthatjuk, hogy Ibsen drámáinak párbeszéde és szerkezete sokkal inkább megfelel a színházi játékszabályoknak, mint a valós tapasztalatoknak. Más szavakkal, a szerzőt a társadalmilag szignifikáns összetűzések érdekelték, bennük látta drámáinak „valóságosságát”; az emberi beszéd mimézise, amely oly különféle tud lenni, már ha csak a képzettséget, a

származást és a személyes alkatot vesszük alapul, kevésbé érdekelte.

Kortársa, Arno Holz – aki éppen ezt vetette a norvég drámaíró szemére – 1890 körül egyike volt a radikális német naturalistáknak, és akkoriban éppen Johannes Schlawfallyal együtt írta műveit. Elbeszélési vázlataik, különösen a furcsa *Papa Hamlet* című rövid gyűjteményük, korunkban joggal vonzzák ismét az irodalomtörténészeket. Bennük ugyanis megtalálható a naturalizmusnak az a bizonyos másik értelmezése: azon törekvés, hogy az irodalmi alakformálás eszközeivel elérhetővé váljon a tökéletes mimézis egy sajátos izomorfia értelmében, amely a szöveget az élethelyzetek közvetlenségének megteremtett illúziójával és az élőbeszéd jellegzetességei révén alakítja. (...) Ha ma olvassuk az elbeszélő „tanulmány” elejét „Hamlet papáról”, azonnal szembe tűnik azon igyekezet magányos radikalizmusa, hogy a „tanulmány” – a szerzők műfaji elnevezése – a tükrözés poétikájának elvein alapul: a szöveg egy adott környezet (Norvégia, bohém közeg) életéből származó fiktív metszet nyelvi ábrázolása. E bemutatás az addigi narratív hagyománnyal való szembenálláson alapul.

James Joyce ismerői, ha nem ismerik Holz és Schlawfal rövidke művét, zavarba jönnek e prózával való első találkozásukkor, különösen ha összehasonlítják a módot, ahogyan az elbeszélés személyessé s egyben bensővé tételét megvalósítják. A szerzők elsősorban abban radikálisak, hogy a mimézis nevében nem figyelnek többé azokra a konvenciókra, amelyeket Zola még annyira tisztelt, így vagy úgy értesítve az olvasót a történes meghatározóiról. Holz számára azonban a naturalizmus elsősorban a tapasztalat, a narráció technikája és a drámai dialógus művészi nyelvi kifejezésének „módszere”, függetlenül a választott anyagtól. A naturalista módszer, szó szerint, az az út, amely valamely tartalmi fölálláshoz viszonyítva a legmeggyőzőbb mimézis felé vezet. Ha ezt észben

tartjuk, egyértelművé válik a Holz–Zola–Joyce-hasonlat indokoltsága. Az *Ulysses* szerzőjét Holz-cal a radikális mimitizmusra való eminens művészi hajlam kapcsolja össze (noha irodalmi ambíciói, mint azt tudjuk, semmiképpen nem feleltek meg a formai kívánalmaknak az adott szinten). Tökéletesen mellékes, ismerte-e Joyce a *Papa Hamlet* gyűjteményt. Tökéletesen fölösleges és nem helyénvaló a szerzők közötti kapcsolatok, azaz úgynevezett befolyások vizsgálatán vagy konstruálásán alapuló irodalomtörténetet, avagy ezúttal regénytörténetet építgetni. A viszonyok észlelése azonban arra jogosít föl bennünket, hogy megalapozottan állíthassuk, a regény területén nyilván James Joyce a naturalizmustól a dadaizmusig terjedő művészeti mozgalmak sokhangúságából kialakított stíluszintézisek legnagyobb alkotója.

James Joyce (és Arno Holz) irodalmi eljárásainak jellegeről szó esik még majd. De az összehasonlító szempontok között okvetlenül meg kell említeni, hogy Joyce nem csak sajátosan fűzi össze a naturalista elveket a szimbolista *mesterkélttség* (sőt, a szimbolista hermetizmus) lázas alkalmazásával; összehangolta írását és az impresszionista irányzatok következetes alkalmazásának eredményeiből származó módszereit, ezért az *Ulysses* többek között olyan mű is, amelyben megnyilvánul az impresszionizmus mint a szubjektív érzéki-ség kultúrájának végső tanulsága. Az impresszionizmusnak a szubjektumra, illetve a konkrét irodalmi szövegben egy vagy több személyes perspektívára reflektáló funkciókra való redukálódása igazán korszakalkotó módon a belső monológ használatában, még pontosabban: ennek kiépítésében, a fikcionális textúra mértékében nyilvánult meg. Azonban itt is figyelembe kell vennünk az előtételeket. Joyce minden további nélkül az első szerző, aki a narratív szövegek történetében megmutatta a belső monológok szerteágazó lehetőségeit a terjedelmes irodalmi művek megszerkesztésében. Elődei, Vszevolod Garsin, Edouard Dujardin (aki felé később

magya Joyce is odafordult, ezért az 1887-ből származó, *Ellervadt a babér* [*Les Lauriers sont coupés*] című kisregénye gyakran említésre kerül ebben a kontextusban), valamint Arthur Schnitzler, akinek az új század első évében íródott, *Gusztli hadnagy* című elbeszélése az első irodalmi mű, amely egy egészében véve következetesen motivált belső monológ, tehát a „tudatáramlás” irodalmi megformálása, azé a jelenségé, amelynek William James amerikai pszichológus adta a század vége felé ezt az elnevezést. (...)

Míg Schnitzler művében fölfedezhető Sigmund Freud környezetének intellektuális nyomása és megismerési törekvése, Dujardin *Les Lauriers sont coupés* című regénye egy inakvát módon megformált, tökéletesen banális mese, amelyről lépten-nyomon kiderül, hogy az ügyetlenül fölhasznált belső monológ csak formálisan helyettesíti a hagyományos narrációt. Érthető tehát, hogy a Joyce és Dujardin közötti összehasonlítás olyan alapot képez, amelyen a tudatáramlás bemutatásának radikális volta különösen hangsúlyossá válik. 1922-ben, amikor Párizsban, angol eredetiben megjelent az *Ulysses*, ez a mű irodalmi eljárásainak többsége alapján páratlan volt a korszak egész regényirodalmában. A háború alatt Zürichben (abban a városban tehát, ahol akkoriban Joyce is dolgozott Triesztben megkezdett regényén) összegyűlt dadaisták által írt asszociatív-alogikus, sőt, részben aszemantikus szövegek példaként állhattak Joyce radikalizmusa előtt, de ezek a rövid szövegek, például kollázsversek, irodalmi és általános kulturális jelentőségükben messze elmaradnak Joyce művének vizionárius szélessége mögött.

Az *Ulysses* poétikája semmiképpen sem szűkíthető le a belső monológ poétikájára; egész fejezetek íródtak más módon, más közlési módokkal, hogy ne is említsük a szerkezeti elképzelést, amely megjelöli a kölcsönös viszonyokat és strukturálja az egész regényt. A belső monológ azonban azért érdemel külön figyelmet, mert benne addig ki nem próbált

módon jelenik meg az igen összetett valóság tapasztalata olyan irodalmi eljárások segítségével, amelyeket attól kezdve kiemelkedő hely illet meg szinte minden irodalom fikatív prózájában.

Az individuális tudat régióiba való Joyce-i behatolás különlegessége kétféle. A belső monológ az *Ulysses*-ben a szabad függő idézettel együtt jelenik meg – az utolsó fejezetet, Molly Bloom nagy éjszakai monológját kivéve –, belesimul a komplex szövegtestbe, amelyben összefonódik más irodalmi eljárásokkal. Ily módon a szerző a különböző perspektívák egyidejűségét, a számos észlelést és cselekvést szuggerálja, olyan tett ez, amely módszertani szempontból, az irodalomkritikai elemzés céljaira, indokoltá teszi a *polifónia* zenei szakkifejezés használatát, természetesen James Joyce-nál inkább, mint más, idősebb írónál. A különböző tudatok, különböző mentális entitások összefonódásának és interferenciájának ilyen formái James Joyce vívmányainak számítanak a belső monológ történetében. Édouard Dujardinnál, de főleg Arthur Schnitzlernél a belső monológ *egy hős* tudatának irodalmi kifejezésére szolgál. Az irodalmi pszichogram nagyjából egybeesik a szöveg struktúrájával és extenzitásával. Schnitzler *Gusztli hadnagya* e kontextusban kivételesen fontos, lévén igen meggondoltan és következetesen épített mű, az elejétől a végéig a címszereplő életének egy rövid szakaszában lejátszódó tudatáramlást fejez ki. Narratológiaiilag a szövegben csak egy helyzet létezik, az individuális tudat megnyilvánulása, amely „néma”, azaz szinte nem is érintkezik más alakokkal, irodalmi-szerkezeti szempontból pedig autonóm, mert a szövegben nem létezik narrátori közeg, amelynek alá lenne rendelve. Az *Ulysses* sajátos építkezési módja nem ilyen autonómiából indul ki.

Joyce monológvariánsának a másik markáns tulajdonsága az, hogy benne, az elődök műveitől eltérően, inkább tapasztalható az optimális nyelvi mimézisre való törekvés.

Vszevolod Garsinnal, Edouard Dujardinnal és Arthur Schnitzlerrel szemben, akik, mindegyik a maga módján, őrzik az irodalmi nyelv vagy kommunikatív beállítottságú beszéd normális jellemzőit, James Joyce jelentős mértékben elveti a logikai-grammatikai struktúrát aszintaktikusan jelenítve meg hőseinek tudatát. Regénye adott fejezeteinek nyelvi jelenségeit az emberi tudatban lejátszódó folyamat adekvát formájának tartja – ezek az ellenőrzött tapasztalatból ismert jelenségek. Az ugrásszerűség, az élénk asszociativitás és a gondolatok logikus elrendezésére való hajlandóság hiánya a jellemzői az így megalapozott tudatáramlásnak. Ez azonban túlzottan általánosító meghatározás. A regény negyedik fejezetének részlete szolgáljon alapjául a szövegtestbe való részletes betekintésnek. A fejezet Leopold Bloomot mutatja be, a dublini ügynököt mindennapi városi „odüsszeiái” egyikének kezdetén, reggeli vásárlókörútja közben, amely boltokkal teli utcákon át vezet. Tudatán érzések, benyomások, fogalmak áramlanak át.

*Nézte a barmokat elhomályosodva az ezüst hőségben. Parókás ezüstpúder olajfák. Hosszú, nyugodalmas napok: nyesegetés, érlelgetés. Az olajbogyót befőttesüvegben szállítják, nem? Van nekem egy pár, Andrewstól maradt. Molly kiköpte. Most már rájött az ízére. Narancs selyempapírban, lécládákban szállítva. Cédrátcitrom szintén. Citron él-e még a Szent Kevin sétatéren? És Mastiansky, a vén kobzos? Kellemes estéink voltak akkor. Molly Citron fonott székében. Kéjes kézben tartani, lútvös viaszgyümölcs, úgy tartani, föl-emelni az orrlyukakhoz, és beszívni illatát. Így ni. Nehéz, édes, vad illat. Mindig ugyanaz, évről évre. Fel is szaladt az ára, Moisel mondta nekem. Arbutus Place, Pleasants Street: platánfák, szép régi évek. Abszolút hibátlanok legyenek, mondta. Messziről jönnek, Spanyolország, Gibraltár, Földközi-tenger, a Levante. Lécládák glédában Jaffa kikötőpartjain, pofa kipipálja őket egy könyvben, trógerrek manipulálnak koszos kezeslábasban. Ott megy az a honnanis-*

*merem! Hogymegvan? Nem lát. Kalappöccintésre ismered, épp elég. Fád tag. A háta olyan, mint azé a norvég kapitányé. Meglepne, ha ma beleütköznek. Öntözőkocsi. Hogy esőt provokáljon. Miképpen itt a földön, azonképpen a mennyekben is”.*<sup>10</sup>

Bloom belső monológjának idézett részlete a pszichikai folyamatoknak a szerző által művelt irodalmi szimulálása lényeges jellemzőit tartalmazza. Az építkezés elve, amely a belső monológok esetében többnyire működik, az asszociáció. Joyce az elemek gazdagságát a kétféle – külső és belső – asszociáció összeolvasztásával éri el. A külsőket az objektumok egymáshoz közelítő mozgása, egyre újabb és újabb (ezúttal élelmiszerüzletből származó) érzékelési adatok észlelése határozza meg, olyan adatoké, amelyek a pszichikai mechanizmus reakcióit váltják ki, így a citrom külsejéből és illatából a származó ország tájaira asszociálhat az ember. Ahogy Proust regényeiben bizonyos sütemények íze távoli személyes élmények emlékét idézheti föl az elbeszélőben, úgy Bloom esetében a látott déligyümölcs olyan jelenségeket jelez előre, amelyek szintén nincsenek jelen; csak hogy Marcel Proust emlékezete az időt győzi le, míg Leopold Bloom pszichikai képei a teret hidalják át. Mindkét esetben az érzéki benyomások intenzitása egész előrejelzés-sorozatot indít el, amely az adott pillanatban teljesen fölülkerekedik, és szinte elszakítja a helytől a megfigyelőt, a képzelet terébe viszi át. Ilyen, külső tartalmak keltette asszociációkkal fonódnak össze Joyce regényében a belső képek, azaz azok az asszociációk, amelyeknek nincs közvetlen érzékelési okuk, illetve a láncreakcióban másodlagos vagy még távolabbi termékeként jelennek meg. Így itt a citrom nevének hangzásából egy Citron nevű ismerősére asszociál, meg egy citerára, amely egy másik ismerősének tulajdona. A nyelvi jelölő elválik a jelölttől, és elszigetelt

---

<sup>10</sup> Joyce, James: *Ulysses*, Ford.: Szentkuthy Miklós. Európa, Bp., 1974. 72. o.



hangzásjelenségként Bloom tudatában új kapcsolatokat terem; ezek a kapcsolatok pedig az emlékekhez vezetnek, amelyeknek logikailag semmi közük sincs az asszociációk forrásához: például egy Citronnál tett látogatás emléke, ahol Bloom felesége Citron fonott karosszékében ül.

Az asszociációk összefonódása a belső monológ jelentős kifejezési lehetőségeit vetíti előre, annak képességét, hogy szuggesztív módon bemutassa a tudattartalom mindenütt jelenlétét, amelyben minden pillanatban végbemehet az időbeli kategóriák, a jelen, a múlt, a jövő fölcserélődése, azaz, más szavakkal, az észlelés és az emlékezés, valamint a sejtető tevékenységek előrejelzése. Ezért a belső monológ, és nem csak James Joyce-é, azon huszadik század eleji korszakalkotó művészi törekvés jelentős hordozója, miszerint az irodalmi fikcióban uralkodjon el a kronológiai sor, az úgynevezett lineáris elbeszélés, mert az emberi tudat alapjellegzetességeinek következetesen értelmezett mimézise olyan irodalmi vetületet diktál, amelynek legalább a múltat és a jelent mentális egésként kell átfognia – egésként, amelyben a múlt, attól függetlenül, hogy nem tud anyagi valóságában jelen lenni, ugyanazon határfokot és ugyanazon szerkezeti szerepet érheti el, mint az éppen aktuális élmény.

Az idézett részlet többek között azt is megmutatja, hogyan funkcionál autonóm módon, azaz az elbeszélő közvetítése nélkül az *Ulysses*ben a tudatáramlás megjelenítése. Az egyik pszichikai kategóriából, pl. az emlékezésből vagy a képzelődésből (a citrom hajóba rakása egy mediterrán kikötőben) a másikba, a pillanatnyi megfigyelésbe (egy ember kerül Bloom elé az utcán, akit fölismer, de a nevét nem tudja, ezért fölületes „Hogymegvan”-nal köszönti) való átmenetet a belső monológ minden átmenet, minden közvetítő üzenet nélkül tolmácsolja. A szövegben különböző szintaktikai (vagy aszintaktikai) és grafikai eljárások jelzik a tudatban fölbukkanó, „áramlást” teremtő érzékelési és emlé-

kezési adatok spontaneitását és rendezetlenségét. James Joyce belső monológjának típusa tehát a pszichikai történet két összetevőjét szuggerálja: a jelenségek sorának szoros egymásmellettségét, s egyben a lelki folyamatok meghatározottságát az életkörnyezetnek nevezett tényezőkompleumban. A belső monológok úgy mutatják be az *Ulysses* alakjait, mint a mindennapi városi élet teremtette benyomások áradatának színhelyét. Emiatt aztán azt állíthatjuk, James Joyce irodalmi újításainak ismeretelméleti alapjait néhány évtizeddel korábban már végiggondolta a szerző egy idősebb kortársa, Ernst Mach osztrák fizikus és filozófus, akiről már szó esett Proust impresszionizmusával kapcsolatban. Alapfontosságú e szempontból az érzékek analizéséről szóló könyve (*Die Analyse der Empfindungen*, 1886), amely a fizikai tárgyakat úgy definiálja, mint azok érzékelési kvalitásainak összességét, az emberi tudatot pedig, ezzel analóg módon, mint az aktuális percepciók történések egészét – mindezt azon elméleti fölfogás keretein belül, amely tagadja minden egyén megismételhetetlen és tartós személyességének állandósult képzetét. Amikor Joyce pszichikai „szivacsként” mutatja be alakjait, akik a nap minden hordalékát fölszívják a tudatukkal, akkor azt mondhatjuk rájuk, hogy machi lények.

Ebben nyilvánul meg a regénypróza bensővé tételének Joyce-nál és Proustnál észlelhető különbsége. Míg a személyes élmények múltjában való elmerülés, amelyet Marcel Proust „az eltűnt idő nyomába” eredve mutat be, a megfontolt, nyugodt emlékezés megnyilvánulása, a kedvvel folytatott önmegfigyelésé, addig a dublini regény erőteljes örvénye relativizálja és széttépi az emberi tudatot, mindig az epikus világ háttérében maradva, amelyben, ahogyan azt a kritikusok megállapították, tárgyak és mítoszok uralják az emberi tudatot. Joyce regényeiben, így is fogalmazhatunk, az emberi alakok olyan aktánsok tevékenységének (Grei-

mas) vannak alávetve, amelyeket nem lehet személyes szinten meghatározni.

Stilisztikai alaptényező Joyce-nál a belső monológok nyelvi megformálása. Szükégesnek mutatkozik itt a többes szám használata, mert az *Ulysses*ben nem létezik, legalábbis mondattani és ritmikai szempontból, egységes monológ-típus. A szerző nem mondott le annak lehetőségéről, hogy alakjait nyelvileg, beszédük és gondolkodásuk módjával is megjelölje, ezen a téren is elfogadva a naturalisták egy vívmányát. Nyelvi jellegük alapján világosan elkülönülnek a három főszereplő monológjai: Bloomé, a feleségéé és Stephen Dedalusé, így hát a szerző monológpoétikája alapvető stílusirányultsága szerint a naturalista poétikához tartozik, noha a szöveg tünetszerűsége sokkal radikálisabb, mint a kései tizenkilencedik századi naturalista szövegeké, különösen a Zola által írottaké. Ugyanilyen szembeűnő a különbség, ha Proust regényeivel vetjük össze. Proust elbeszélőjének dikciójában a gazdagon árnyalt érzékiségen belül sok impresszionista részletet megzaboláz a mondat, amely ugyan szokatlanul terjengős, mégsem távolodik el lényegesen az irodalmi nyelv normáitól. Ha a festészetben keresünk párhuzamokat, Joyce-nak a prousti típusú nyelvi impresszionizmustól való eltávolodása a pointillizmus technikájához hasonlítható, amelyre, ahogyan azt Hermann Broch megállapította, James Joyce írásainak sok részlete emlékeztet.

Az irodalmi kidolgozás összetettsége az *Ulysses* legtöbb fejezetében nem engedélyezi az egyoldalú általánosításokat. Az az említett megállapítás, hogy ez a regény mindenben összefűzi a különű elemeket, például a naturalista részletet és a szimbolista konstrukciót, szinte az elemzés minden további lépésénél bizonyosságot nyer. Egy mondat az idézett citromos részletből azt is bebizonyítja, hogy a szemre egységesen megformált belső monológok nem vezethetők vissza az érzéki-asszociatív pointillizmusra, hanem hogy még ezek

a töredékek is többé-kevésbé rejtett kapcsolatban állnak a regény konstrukciós elképzeléseivel, annak sajátos, mítoszhoz való viszonyával. Az idézett részletben egy egész sor benyomás, emlékezés és sejtés után, amelyek mind közvetlen vagy közvetett kapcsolatban álltak a látott gyümölcsökkel, Bloom látókörébe végül bekerül egy járókelő, akit üdvözöl, és egy locsolóautó, amelynek az a feladata, hogy helyettesítse az esőt. „*Miképpen itt a földön, azonképpen a mennyekben is.*” A valamennyire is figyelmes olvasó nem tud nem megtorpanni ennél az utolsó mondatnál. Ez a mondat, szemmel láthatóan, Bloom tudatáramához tartozik, de a többi, Bloom vagy mások aktuális tapasztalataiból származó elemtől eltérően egészen másféle jelentésszférát jelez. A „*Miképpen itt a földön, azonképpen a mennyekben is*” vallási formula annak a regénynek állandóan jelen lévő, egyedek fölötti és transzszubjektív tartalmaira figyelmeztet, amely Dublin város minden napjait alluzív módon összeköti a homéroszi történetekkel. Ez csak egyike az egész regényben szétszórtan föllelhető mondatoknak, és Joyce szimultaneista projekcióját bizonyítja: az alakok tudatában és a fölérendelt textuális közeg tudatában egyszerre van jelen több réteg, a pillanatnyi megfigyeléstől a nemzeti, vallási és nevelési mitológémaxig. Összességükben az egyedek fölötti eszmék rendszerét jelzik, amelyek a dublini regény tekintélyes kulturális kontextusát alkotják.

Ahogy a szöveg mutatja, a szerző alakjainak tudatáramába is integrált mitikus elemeket, amelyek nemcsak a gondolati szimultaneitás megnyilvánulásaként érdekesek, hanem a kétértelműség példajaként is, amit mindenhol meg tapasztalhatunk, ahol nincs meghatározva, melyik textuális „hang” is szólal meg valójában, egy bizonyos személy hangja, vagy a személytelen elbeszélőé. Akárhogy is legyen, a mű rétegeisége bizonyítja azon figyelmeztetés indokoltságát, hogy az *Ulysses* belső monológjait nem csak a szigorú, személyes értelemben vett mimézis technikájaként kell fölfogni. Ál-

talában szem előtt kell tartanunk, hogy a belső monológ is az irodalmi fikció egyik formája, azaz hogy konkrét szándékkal állították össze, a lehetőségek korlátlan tömegéből. Ezeket a lehetőségeket azonban csak úgy lehet kifejezni, ahogyan a nyelv azt megengedi, tehát korlátozottan. Ezért a belső monológ poétikáját az aspektusok következő kettőssége jellemzi: ha a monológot a mimetikus kapacitás külön formájának tartjuk, nem kell elfelejtenünk, hogy ez a narratív mód mindig *kevesebbet*, de ugyanakkor *többet* is tartalmaz a föltételezett valóságnál. Kevesebbet azért, mert a valóságnak minden „hiteles” reprodukálása eleve sikertelenségre van ítélve, többet pedig azért, mert a jelentések összekapcsolásának, a poétikai sűrítmények teremtésének szabadsága csak a művészetek sajátja.

A belső monológ elvi kérdéseit figyelembe véve, amelyeket az *Ulysses* oly élesen vet föl, okos dolog lenne fölidézni azokat az általános megjegyzéseket, amelyeket Ivo Vidan jelzett már említett kommentárjában: „Mint ahogyan egy zenekarra írt szerzemény esetében hangok állnak előttünk, a nyelv számára is meg kellene alkotni egy hangjegyrendszert, amely egyidejűleg magába foglalná a számos formát és szintet, a kiejtett szótól a legszélsőségesebb sejtésig és a legfölszínesebb észrevételig. Ez természetesen képtelenség. Azonkívül, az említett elemek többsége nincs a tudatiságnak azon a fokán, melyen értelmesen meg lehetne fogalmazni őket, így a nyelvi kifejezés az ember valós pszichológiájának szükségszerű leegyszerűsítése. Ezért illuzórikus azt képzelni, hogy a tudatáram regénye valóban egy tökéletesen körülhatárolt és autentikus élethelyzetet regisztrál. (...) Igaz ugyan, hogy a Joyce-hoz hasonló írók igyekeznek valódi állapotában regisztrálni a tudatot, és gyakran teremtettek meg annak igencsak szubtilis illúzióját, hogy ez valóban sikerült is nekik. De nem feledhetjük el, nemcsak hogy hatalmas különbségek léteznek egyes alko-

tások technikájában, amelyekre azt mondjuk, hogy a „tudatáramlást” képviselik, hanem a bemutatott tudattartalmak mindig tökéletesen önkényesen *válogatott* anyagból állnak.” (Vidan, *im.* 1971. 22. o.)

Sőt, azt is megállapíthatjuk, hogy az *Ulysses* és a *Finnegans Wake* belső monológjai csak föltételesen nevezhetők az intenzív és széleskörű mimetikus szuggesztív irodalmi eszközök közé; James Joyce szövegeinek tömegében megnyilvánul cselekvéseinek dialektikája, nevezetesen egy a kiindulóponttal szembenálló cselekedet. Ezt természetesen nem kell a szerző írásairól alkotott értékítéletként fölfogni, hisz nem föltételezhető azon tartós szándéka, hogy tökéletesítse a naturalista mimézist. Mindenképpen tény azonban, hogy sok monológ kifejezetten mesterkéltnek tűnik, szójáték benyomását kelti, vagy hangokkal való játszadozását és a teljesen autonóm irodalom olyan hasonló jelenségeit, amelyek nem állnak határozott kapcsolatban az alakok mentalitásával vagy jelen helyzetével. A kérdéskör pszichológiai megközelítésekor, amely megközelítési mód nem kifejezetten alkalmas, arra a következtetésre kellene jutni, hogy az alakok időnként effektusok gyártására alkalmas gépekké válnak, vagy asszociációmániával társuló logomániában szenvednek. Egyébként a kritikákban volt már példa az *Ulysses* ilyen megítélésére. Wyndham Lewis angol kritikus azt állította, hogy a regényben föllelhető hatalmas nyelvi exhibíció leginkább valamiféle automaták munkájára emlékeztet (Vö. Stanzel: *Der englische Roman I-II.* 1969. 338. o.). E megfigyelések pontosságát nem kérdőjelezhetjük meg, de, ismétlem, téves lenne belőlük negatív kritikai ítéleteket alkotni. Kétségtelen ugyanis egy másik mozzanat is. Teljesen el kell vetni az *Ulysses* leegyszerűsített megítélését, amely szerint az egy perszonalista típusú, James műveihez hasonló regény, amelyben minden az alakok perspektíváján nyugszik, az ő megfigyeléseiken, gondolataikon, szavaikon, az elbeszélő jelentős beavatko-

zása nélkül (akinek föladata szinte csak formalitásokra korlátozódik).

James Joyce regénypoétikája, természetesen, nem túr el egy régivágású transzcendens elbeszélőt, elbeszélő-komentátort, akinek éppen az angol regény történetében juttott jelentős szerep, különösen a Henry Fieldingtől Charles Dickensig terjedő időszakban. Azt a körülményt azonban, hogy hiányoznak a szerzői beavatkozások és a fiktív olvasóhoz intézett közvetlen megszólítások, gyakran Joyce radikális regényperszonalizációjaként értelmezik. De az ilyen fölfogás bizonyos jellegzetességeket általánosít, másokat pedig, amelyek éppoly fontosak, figyelmen kívül hagy. A regény figyelmesebb olvasása, különösen az elbeszélési stratégiák elemzése azt mutatta meg, hogy az *egész* megfelelő megértése ama közeg megjelenítéséből kell kiinduljon, amely a szövegben immanens, noha sehol sem jelentkezik demonstratív módon. Olyan közegről van szó, amelyet csak absztrakt módon tudunk megnevezni: nem az elbeszélő funkció hangja, mint amilyen a mentálisan és nyelvileg megjelölt transzcendens elbeszélő, hanem a szöveg univerzális *szerveződési tudata*. Ez a tudat végső soron a szerző tudata, de csak leszűkített értelemben. A szemiotikai poétika megköveteli, hogy az író magánszemélye és egy adott mű szerzője között létrejöjjön a szükséges elhatárolódás. A szerző alkotói szándéka a szövegszerkezet jellegzetességeinek összességéeként nyilvánul meg, ily módon föltételezhető az említett kapcsolat.

A szervezeti közeg – maradjunk ennél az absztrakt, de teljesen adekvát jelölésnél – olyan kategória, amely a szöveg logikai fölépítésében az aktánsok egész sorának fölérendeltje. Ha figyelmen kívül hagyjuk a regénynek ezt a központi tudatát, az a megállapítás merülne föl, hogy a mű nemcsak stilisztikailag, hanem a narratív logika szempontjából is egyenetlen, mondhatnánk konfúz. Mert az alakok tudata, amelyre a

kritikusok leggyakrabban figyelmeztetnek bennünket, nem nyújt alapot a stílusregiszterekben és a kompozíciós hozzáállásokban történt számos, a műben sok helyen szembetűnő változás tolmácsolásához. Az olvasónak tudatosítania kell a fölérendelt közeget, ha úgy tetszik, az álcázott elbeszélőt, amennyiben bizonyos szabályosságokat fedez föl az *Ulysses* egyes fejezeteiben. A Bloom monológjait tartalmazó fejezetekben például mindenekelőtt az a körülmény a szembetűnő, hogy a szöveg szervezése kettős perspektívát föltételez: először Bloom tudata nyelvileg egyes szám első személyben valósul meg, aztán Bloom harmadik személyben jelenik meg, ami annyit jelent, hogy egyszerre valaki tekintetének (kinek, ha nem az elbeszélőének?) a megfigyelési tárgyává válik. Bizonyítékot ezért különösen azok a jelenetek nyújtanak, amelyekben nincs más szereplő, aki számításba jöhetne a perspektíva forrásaként. Épp ennyire szembetűnő, noha más módon, az egyes fejezetek makroszervezési eljárásainak fölülről jövő elbeszélői rendezése. A 7. fejezetben, amely a délutáni újságszerkesztés pillanatait örökíti meg, a médiák működésének számos meglátása és történése rövid szegmentumokba van szerkesztve, amelyek címe még implicit kommentárt is tartalmaz a szegmentumok tartalma mellett. A fölérendelt közeg itt ugyanúgy megjelenik, mint a 14. fejezetben, amely a regényes történetet, a városi szülészet késő esti történéseit, képeit stilizált pastiche-ok formájában mutatja be, amelyek a középkori retorikus mintáktól a kortárs nagyvárosi idiómáig, például a reklámok nyelvéig terjednek. Raymond Queneau modellt le lehetett volna e fejezetben ismert, *Stílusgyakorlatok* c. művének megírásához. Érthető módon az ilyen textúra nem azon a föltételezésen alapul, hogy a regény egyik személyileg meghatározott tudatának képzeletéből születik; jelzés szintjén ezekben az eljárásokban világosan manifesztálódik a tudat, amely átszövi és összehangolja az egész regényt – az a tudat, amelyet általában véve, James Joyce-tól függetle-



nül, „az elbeszélés szellemének” („der Geist der Erzählung”) nevezhetünk, ahogyan azt Thomas Mann tette a „kiválasztottról” szóló regényében (*Der Erwählte*).

Nyitott marad a kérdés, hogyan magyarázható az olvasó szerepe, méghozzá a konkrét olvasóé (akit nem kell összekeverni az irodalmi műbe beleszerkeszthető imaginárius olvasóval). Az *Ulysses* e téren is jellemző a naturalizmus és a dadaizmus közötti áramlásokra, tehát jelentős a modernizmus számára, amelyet – amennyiben a recepció kérdéskörét vesszük kiindulópontnak – szembetűnő ellentét jelöl. Joyce regénye, mint kivételesen exponált mű, igen markánsan fejezi ki ezt a problémakört. A naturalista konzekvenciák (például a mű nyelvének regionális elemei) és az irodalmi hermetizmus megnyilvánulásai (azok a szöveghelyek, amelyeket kevés olvasó fog mentálisan érteni) egyaránt megengedik azt az állítást, hogy a szerző az *Ulysses* és a *Finnegans Wake* írása közben az olvasó, illetve a potenciális olvasók többsége iránti tapintatlanságot művészete egyik poetológiai maximájává változtatta. Az *Ulysses* az európai irodalom első nagy művei közé tartozik, amelyek eladdig elképzelhetetlenül radikális módon szakítanak az olvasóval való viszonyban a kommunikatív elvvel. Bármennyire is viszonylagos az irodalom területén a kommunikativitás fogalma (mert sosem létezik a befogadók egyetlen egységes típusa), mégis azt állíthatjuk, hogy James Joyce idejéig szinte az egész regénytörténelem során az a törekvés érvényesült, hogy a művek, az időnkénti újítások ellenére, ne veszélyeztessék azt a szellemi közösséget, amelyet – mindkét oldalon – az irodalmi szövegolvasás alapjának tartottak. Az *Ulysses*, de különösen Joyce utolsó regénye esetében az a benyomásunk támad, hogy a szerző több helyen teljesen kíméletlenül föláldozza ezt az olvasóval való kapcsolatot, kizárólag az immanens elvek szigorúságára: a végső mimézisre, a szellemes kombinatorikára, a hermetikus játékra építve művét.

De éppen ez a hermetikus tendencia, amely a szöveget sok helyen féltékenyen őrzött titokká változtatja, fedi föl az említett kérdéskör másik oldalát is. Joyce nagy regényei éppúgy tartoznak – a közkedvelt elnevezésekkel – a „zárt” típusú, hermetikus, mint a „nyílt” típusú, az olvasó számára fölötébb kihívó irodalmi alkotásokhoz. Függetlenül attól, melyik látószöveget alkalmazzuk (ugyanakkor annak tudatában, hogy ez a két típus konvergál), mindenképpen arra a következtetésre kell jutnunk, hogy Joyce prózája magában hordozza ezt a kettősséget: részben nem kommunikatív, megértési akadályokat helyez az olvasó elé, de ugyanakkor kihívóan nyílt is, nevezetesen abban az értelemben, hogy szokatlan szövegtesztével a játék elfogadására csábítja, és arra, hogy vesse be erejét, amelynek segítségével majd eljut a regény tágas tereiben szereplő számtalan utalás megfejtéséig, a kölcsönös viszonyok föl kutatásáig (és megoldásáig).

Egy másik fajta kettősség Joyce poétikájának az egészére jellemző, egyesíti ugyanis a regény irányvételének naturalizmus utáni két fő ágát, azt a két irányultságot, amelyekről a huszadik századi bevezetőben esett szó. Az *Ulysses* a szintézis bizonyítéka: benne, az akkori lehetőségekhez képest, a végletekig viszi a modern próza perszonalista benső jegyeit, a tudatáramlás irodalmi kifejezését; ugyanakkor képviselve van benne az ezzel szembenálló törekvés, az iróniára és az öniróniára való hajlam, ami az irodalmi műbe távolsgártartó álláspontot visz bele, tehát valamit, ami az azonosulás ellentéte. A mű sok részlete azt a benyomást kelti, hogy egy egészen pontosan meghatározott tapasztalati valóság szinte mechanikus tükrözéséről van szó; de ezt a benyomást gyakran megszakítják olyan töredékek, amelyekben a szöveg demonstratív módon művészi, mesterséges tetteként jelenik meg. Ezt a szokatlan kettősséget senkinek sem sikerült, se előtte, se utána, ekkora alkotói szenvedéllyel megvalósítania.

#### IV.

A másik irány a megújított regény területén bizonyos föltételezésekben ellentéte a regényes pszichogramnak, tehát az olyan prózának, amivel, jellegzetes módon, az *Ulysses* zárul. A belső monológ extrém példája annak a következtetésnek, amelyet a regény vont le a realizmus és a naturalizmus mimetikus premisszáiból. Az elbeszélés illúziója teljesen eltűnik a regényből, helyét annak illúziója foglalja el, hogy a regényes alakok (saját tudatukkal) képezik azt a közeget, amely *nyelvi-leg artikulálódik, közvetítő és narratív médium nélkül*. Érthető módon ebben a modellben az olvasóval való kapcsolat is megszakad, illetve benne az olvasó nincs is előrelátva, mert a modell föltételezése szerint a szellemi aktivitás teljesen bensővé válik, vagy pedig csak a regényalakok között zajlik a kommunikáció. Ebben a modellben a regény (vagy más fiktív próza) elveszíti az elbeszélőt és a föltételezett olvasót.

Ezzel a modellel áll szemben a másik említett irányvonal. Fontos meghatározója abban áll, hogy a regény benne teljes szabadságot élvez, nyíltan beismeri saját mesterkélttségét, és hogy ezáltal az elbeszélést, vagy pontosabban: az írás irodalmi tettét a szöveg tárgyává teszi. E tett része az elbeszélő, a *transzcendens narrátor visszahelyezése*, és ezzel az elbeszélés immanenciájába bekapcsolt imaginárius olvasó is. Käte Hamburger a regénynek ezt a típusát a modern irodalomban „kritikai regény”-nek nevezi, az alkotói aktus kritikájára vagy önreflexiójára gondolva, de a terminus többjelentésű, ezért a tudományos gazdaságosság szempontjából nem alkalmas. Megfelelőbb kifejezésnek tűnik a *metanarratív* vagy *önreferenciális* regény.

De nem a terminus kiválasztása az elsődleges, hanem abba a poetológiai helyzetbe való betekintés, amely az ilyen fajta regény megalkotásával keletkezik. Az elbeszélőkoncepció mérlegelése után Flaubert-től a tudatáramlás-regényekig a

szerzők újra fölfedezik egy hagyomány lehetőségét, amely egy időben szinte el volt temetve, de mindenképpen rég meghaladottnak számított. E hagyomány, jól tudjuk, a tizennyolcadik században gyökerezik, ezért a modern szerzők visszatérése e múlt néhány mozzanatára olyan jelenség, amely nemcsak irodalmi-technikai jellegű, hanem sokkal több annál. A regény történetében első ízben nyilvánul meg kifejezetten a *történelmi emlékezés* egy irodalmi műfajon belül. Ez pedig olyan jelenség, amely a történelmi érzékenységgű kritikusokat már akkor gondolkodásra készítette. Ha már akkor ismert lett volna az az állapot, amelyet ma posztmodernnek hívnak, az említett jelenségek nyilván egy hasonló fogalom kidolgozásához vezettek volna.

A főszínen azonban marad a vizsgálódás, amely csak megerősíti néhány elbeszélői eljárás visszahelyezését, mint ha egyszerű fölújításról lenne szó, muzeális vállalkozásról, vagy a pastiche és a paródia közötti irodalmi játékról. Noha, legalábbis néhány írónál, ilyen elemek is megtalálhatók, mégis sokkal összetettebb jelenségről van szó. Jellemző, hogy a kortársaknak, a húszas évek regényeiben végbemennő irányváltás közvetlen tanúinak, például André Gide-nak és Thomas Mann-nak eszébe sem jutott ezt az irányzatot epigoninak kikiáltani. Ellenkezőleg, a narrációval való játszózásban fölismerték a modern regénynek ezt a kifejezetten új jellemzőjét, nyilván tudatában annak, hogy a régi eljárások most tökéletesen új konstellációban jelennek meg.

Mindenképpen döntő tényező, hogy a szerzők és az éleselméjű kritikusok egyetértettek abban, hogy a múlt fölfedezése olyan modernista igény, amely filozófiatörténeti elemet is tartalmaz. A tudatos narratív eljárás fölújítása során sok országban többször bebizonyosodott, minden kétség nélkül, az intellektuális körök antideterminista irányultsága, hangulata, amelyben dominált a vágy a szellem – ha más nem, hát imaginárius – szabadsága után, szembeszállva a determinis-

ta fűzővel, amelynek szorítását a tizenkilencedik század pozitívizmusának következményeként még érezni lehetett.

Az irodalom mint szellemi kísérlet, amely többek között, próbára teszi eszköztárát, konvencióit és alapjait is – ez a fölfogás a metanarratív regény előfeltétele. E téren aztán a hangsúlyok különbözőek lehetnek: egyes szerzőknél, például Thomas Mannál és André Gide-nél a pszichológiai alapon nyugvó ironia a jellemző, míg egyes első világháború utáni orosz íróknál (Andrej Belij, Borisz Pilnyak és mások) az irodalmi alkotások technikai részének kihangsúlyozása tapasztalható, tehát mindazoknak a szempontoknak a kiemelése, amelyek a munka folyamatához kapcsolhatók. Az írók elbeszélői médiumukon keresztül betekintést – természetesen kitalált betekintést – adnak az olvasónak az alkotói eljárásba, különösen a mű szerkezetéről szóló analitikai gondolatokba. Ebben látszik a szimbolizmus poétikájával való jelentős rokonság, amely szintén az alkotói eljárást hangsúlyozta, de nem a romantikus teremtő elragadtatást, hanem az irodalmi munka objektív gondjait. A háború utáni időszak fiatalabb íróinál az objektív viszonyulás teljességgel mentes a szimbolista ezotériától. A technikai gondok kiemelése tulajdonképpen az aurával övezett szerzőről alkotott választékos vélemény, a romantika idejéből származó polgári kultúra bizonyos hagyományai ellen irányul. Lényeges e szempontból, hogy ebben az időszakban az irodalomteoretikusok körében is fölfedezhetők azonos törekvések. Az orosz formalisták, a modernista „izmusok” kortársai az irodalommal való elméleti foglalkozást mindenekelőtt az irodalom specifikus idiómáit megteremtő rendszer-eljárásokkal foglalkozó tudománynak tekintették. Érthető módon e körön belül leginkább azok a művek foglalkoztatták őket, amelyekben a struktúra problémái a szöveg tárgyává válnak, tehát a metatextualitás alapuló művek, avagy olyan irodalmi alkotások, amelyek szokatlan kompozíciójuk miatt a narráció folyamatára

irányítják a figyelmet. Az orosz formalisták (Viktor Sklovszkij, Borisz Eichenbaum, Jurij Tinyanov) vitái Miguel de Cervantes, Lawrence Sterne, Nyikolaj Gogol, Fjodor Dosztojevszkij és Lev Tolsztoj narrációjáról az ezirányú érdeklődés példái.

A metanarratív típusú regények (és a megfelelő novelák) egyik alkotói motívuma, nevezetesen a közelebbi vagy távolabbi elbeszélői hagyományhoz való viszony kialakítása rekapitulálással, reminiscenciákkal vagy parodisztikusan, különösen az orosz irodalomra jellemző, körülbelül 1910 után. A már említett írók, Andrej Belij és Borisz Pilynyak művei semmiképpen nem mutatnak mindenben rokonságot, de egyaránt jó példaként szolgálhatnak az intertextualitásra való modernista törekvésre: az irodalmi művet olyan alkotásként értelmezik, amely – a romantikus fölfogással szemben – nem a személyiség és az emotív pillanat egysége, megismételhetetlen megnyilvánulása, hanem inkább egy – irodalmi és kulturális hagyománynak nevezett – fölérendelt rendszer része, úgyhogy minden szöveg ilyen vagy olyan módon szubjektív viszonyba kerül más irodalmi alkotásokkal. A viszony a dolgok objektív dialektikájától függetlenül lehet, természetesen, szándékos is, ilyenkor az intertextuális komponens a struktúra (szerzői szempontból) megfelelő olvasásának lényeges mutatójává válik.

Andrej Belij *Pétervár* című (1914) regényében a szöveg különleges irodalmi „feltűnőségét” érte el a regénytörténelemre, azaz a tizennyolcadik századi elbeszélés konvencióira való rendszeres utalásokkal, különösen a jellegzetes médium, a transzcendens elbeszélő bekapcsolásának segítségével. Az első fejezet ötödik részét ezekkel a szavakkal fejezte be: „*Itt, a legelején, meg kell szakítanom elbeszélésem fonalát, hogy bemutassam az olvasónak egy dráma színhelyét*”.<sup>11</sup> Az elbeszélő iróniája

<sup>11</sup> Belij, Andrej: *Pétervár*, Ford.: Makai Imre. Európa, Bp., 1985. 23. o.

abban nyilvánul meg, hogy kifejezéseivel a hagyományos típusú narratív poétikára támaszkodik, amely szembenáll a *Pétervár* című regény gyakorlatával, mert a szegmentálás technikája és a kompozíció kihangsúlyozott diszkontinuitása megcáfolja az „elbeszélés fonalaról” szóló mesét. Mégis az ilyen helyek, amelyekhez természetesen csatlakoznak azok a bevezető formulák, amelyek bejelentik egy-egy fejezet tartalmát, és amelyek szokása szintén a tizenharmadik századból származik (Alain René Le Sage, Henry Fielding, Chris Martin Wieland), nem csupán az „irodalom az irodalomban” témával való játékok (mint ahogyan létezik „színház a színházban” is). Ezen eljárás tematikai poénja az írónak azon az igényen nyugszik, hogy egy mesterséges világról, a mértani pontossággal megtervezett városról mesterséges módon szóljon. Véleményem szerint azonban ki kell hangsúlyozni, hogy ez a mesterkéltetés kiterjed a regényalakokra is, akik éppen a már említett narratív beavatkozások miatt groteszk báboznak tűnnek. Az elbeszélő mindenhatósága a rendezőére vagy a báboséra emlékeztet, akik az alakok mozgását irányítják. Ha nyugodni hagyják őket, azok megmerevednek. Így fogható föl néhány rész bevezető mondata, például a negyedik fejezet tizenhatodik részéé: *„Szergej Szergejevicsét abban a pillanatban hagytuk el, amikor gúnyos mosollyal kirohant az előszobába engedetlen felesége után...”*.<sup>12</sup> Az elbeszélő itt visszatér azokhoz az alakokhoz, akiket néhány résszel korábban félretett. Hirtelen, egy új rész kezdetén pedig az idézett szavakkal szemünk előtt ismét föléleszti őket, úgyhogy nekünk úgy tűnik, mintha egy kamera örökítené meg egy olyan embercsoport mozgolódását, amely az előző pillanatokban még nem volt a képen.

A groteszk stilizálás Andrej Belij szimbolista esztétikai elképzeléseinek jele, amelyek a regényt, és egyáltalán a mo-

---

<sup>12</sup> Uo. 210. o.

dern prózát, eltávolítják az orosz realista hagyománytól, és a kifejezés egy olyan felfogásmódjához közelítik, amely az élet vízióját a szöveg hangsúlyos poetizálásával valósítja meg: a próza ritmikus szervezésétől a szimbólumok allegóriákba való átváltozásáig a tematikus blokkokban. Andrej Belij regényeiben – hangsúlyozza Aleksandar Flaker a horvát fordítás előszavában – a századeleji orosz regény „a költészet és a próza közötti határ” megszüntetésével olyan helyzetbe került, amely föladja a korábbi nemzedékek elbeszélő gyakorlatával való kapcsolatot.

Hasonló eljárások – és némileg a hasonló poetológiai fölfogás – jellemzik a szovjet elbeszélő próza első éveinek néhány reprezentatív művét. Szóba került már Borisz Pilnyak, aki főleg Andrej Belijel összehasonlítva, olyan poétikát alkalmaz regényeiben, amelyben a modern irodalmi kultúra érdekes dialektikája rajzolódik ki: Borisz Pilnyak modernista regényfölfogása a kulturális és szubkulturális készlet hagyományaira támaszkodik, amelyek a korábbi időkben gyengébb visszhangra találtak, vagy ki voltak zárva a kulturálisan irányított kommunikációból. A szerző elbeszélésfölfogásának új, pontosabban friss elemei különösen a különböző forrásból származó népi hagyomány, egyenesen szubkulturális nyelvi tevékenység modern megnyilvánulásainak fölhasználásában jelennek meg. A népi hagyomány fogalmát ezúttal nem úgy kell értelmezni, ahogyan azt a tizenkilencedik században, a folklór-hagyományokat idealizáló romantika idején tették. Borisz Pilnyaknál a népi elem – állítja Aleksandar Flaker a szerző *Meztelen év* című regényének horvát fordítása kapcsán (Zágráb: 1980. 260-261. o.) – „nemcsak a kulturális hagyomány irányában fölforgató (ahogyan az például az avantgárd festők vásznain bekövetkezik), hanem az optimális racionalista kivetítés irányában is – éppen azzal a primitívizmussal, amelyért annyira lelkesedtek az orosz festők 1913 táján!”. Az irodalomtudomány által hangsúlyozott má-



sodik komponens – különös figyelemmel a két háború közötti időszak nyugati irodalmának tendenciáira, majd radikálisabban a hatvanas évekre – az a törekvés, hogy az autentikusságot bizonyos dokumentumoknak a regénybe iktatásával ériék el. Ezzel az irodalmi alkotás folyamatába bekapcsolták a fikció és az autentikusság között húzódó határ elméleti problémáját. Borisz Pilnyak és a vele rokon írók ezzel a kérdéskörrel természetesen nem elméleti szempontból foglalkoztak, hanem az ellentéteket abból a célból használták, hogy – az Andrej Beljiről szóló töredékben említett értelemben – megerősítsék azt a benyomást, hogy újító, kísérleti elbeszélési módról van szó, amely egyszerre szeretné kijelölni a hagyományhoz való viszonyát és a benne elfoglalt helyét.

A *nyugat-európai* irodalmakban tapasztalható *metanarratív* eljárásokra irányított tekintetünk elsőként azon a művön fog megállapodni, amellyel André Gide nyújtott, többek között, fontos indítékot a poetológiai kérdéskörrel folyó vitának. Ez a mű, az igazi és a metaforikus hamisítókról szóló regény, az 1925-ben íródott *Les Faux-Monnayeurs* valószínűleg soha nem került volna az új regény történetének klasszikus alkotásai közé, ha nincs ez a poetológiai összetevő. Nélküle *A pénzhamisítók* nem lenne az, ami. Másrészt Gide poetológiai tanulmányai a regényen kívül – tehát azon a termékeny feszültségen kívül, amelyet az elbeszélés teremt az elméletről és az elmélet az elbeszélésről – elveszítik vonzásuk nagy részét. A szerző naplója regényének megszületéséről (*Journal des Faux-Monnayeurs*, 1926) kevésbé érdekes magánál a regénynél.

Egy évvel *A pénzhamisítók* előtt jelent meg *A varázshegy*, amelyben Thomas Mann szintén a transzcendens elbeszélő médiumához folyamodik, de más szándékkal, mint André Gide. Nem az volt a célja, hogy a regény önmagát vesse vizsgálat alá, hanem azt szerette volna elérni, hogy szabaddá váljon az út az esszéisztikus írásmód és az alakok szintje fölé rendelt ironikus kommentár előtt. André Gide regénye azon-

ban a szó teljes értelmében vett metaregény, olyan mű, amely az elbeszélés kérdéskörét tematizálja (sokkal következetesebben, mint ahogy azt valaha is a romantikusok tették), ilyen módon érve el az elbeszélő és az esszéisztikus írásmód szinkretizmusát. A regényes narráció ilyen megközelítésének az alapját a fikció hagyományaival szembeni gyanú, ironikus visszafogottság képezi. A *pénzhamisítók*ban az elbeszélő tette rácsúszik az ironia, amelyet André Gide egyébként is saját alapvető diszpozíciójának tartott. Naplójegyzetei szerint (vö. C. Martin: *André Gide*, 1963. 116. o.) minden könyve ironikus megalapozottságú: kritikai módon alakította ki őket, és az életjelenségek kritikája ott is megjelenik, ahol a narratív kijelentések látszólag igenlőek. A szerző figyelmeztet, hogy *A mennyország kapuja* a misztikumra való hajlam kritikája, a *Pásztorének* az önámítás egyik formájáé, míg a *Meztelen* az individualizmus egyik formáját bírálja.

André Gide hozzátehetette volna, hogy művei kezdettől fogva egyben az irodalmi alkotás, különösen az elbeszélés kritikái is. Jellemző, hogy egyik első művét, a *Paludes* (Mocsarak, 1895) című kisregényt, a szimbolista végletek meddőségének szatírájaként is föl lehet fogni, amely végletek odáig vezetnek, hogy az elméleti spekuláció megfojtja az alkotás utáni spontán igényt. De Gide egész alkotómunkásságának kontextusában a *Paludes* kisregény nem más, mint bizonyos párizsi irodalmi körök gyakorlatába való ironikus betekintés; a mű beharangozza azt a krízist, amelyet a szerző *A pénzhamisítók*ban fogalmazott meg: az irodalmi mű „szerves” immanenciájának krízisét. Az összehasonlítás azt mutatja, hogy a húszas évek közepének regénye egyik komponensével azon a szimbolista fölfogáson nyugszik, hogy a művészeti alkotás létrejötté (a jó értelemben vett munkafolyamat) éppannyira szól a művészet természetéről, mint az alkotás eredménye, ezért ugyanazok az értékjelzők illetik meg.

A gondolat, amellyel André Gide eltávolodik a szimbolis-

táktól, különösen líraértelmezésüktől, kivételesen fontos egy olyan regény megértéséhez, mint amilyen *A pénzhamisítók*. A szerző elveti a művészeti alkotás ezoterikus megközelítési módját, és a kreatív gyakorlathoz való hozzáállás racionális nyíltságát szorgalmazza. Alapvető szándékainak egyikét a *kommunikáció poétikájának* nevezhetnénk, amely magában foglalja azt a vágyat, hogy az olvasó saját intelligenciájával részt vegyen a szöveg megvalósításában. A regényről szóló *Naplójában* André Gide szigorúan megrója a rossz, azaz lusta olvasót, aki passzív módon átadja magát olvasmányának. A megfelelő olvasó elfogadja az irodalmi mű szokatlanságát, kutató és kérdő karakterét, mint a valóság egyéni szellemi kutatásának indítékát. A szerző szerepe alapvetően meghatározott azzal, hogy ő ruházza át az olvasóra az ismeretszerzés nyugtalanságát: „*Inquiéter, tel est mon rôle*”, ez egyike az író poetológiai maximáinak (*Journal des Faux-Monnayeurs*. 1927. 85. o.). Az e könyvről szóló más följegyzések azt bizonyítják, hogy a szerző nem ragaszkodott szokatlan alakok vagy összetűzések megformálásához, vagy legalábbis nem ez volt az elsődleges célja. Fő alkotási motivációja az új módszer, a „nouvelle façon” gondolata volt, tehát a regényes világ eredeti bemutatása, szemben a megállapodott mintával, a „type convenu du roman”-nal. Valóságkritikáját André Gide *A pénzhamisítók*-ban dialektikusan összekötötte a regény és általában az elbeszélés kritikájával, állapítja meg W. Theile (*Inmanente Poetik des Romans*, 1980. 87. o.)

Ez a narrációkritika abban a meggyőződésben gyökerezik, hogy a modern, kritikai, valóban intellektuális szellemnek megfelel az állandó szempontváltás egy jelenség vizsgálata során, hogy kikerülje az egyoldalú magyarázatokat. A többszólamúság, a polifónia – ez André Gide nem is annyira esztétikai, mint inkább intellektuális követelése. Regénye olyan „hangok” és gondolatok színhelye, amelyek a textuális logika különböző szintjein reagálnak (elsősorban beszéd út-

ján). A regénycselekmény körében lévő megfigyelőhelyen kívül (a legfontosabb megfigyelőhely Édouard íróé), létezik a transzcendens elbeszélő irodalmi intézménye is, aki André Gide-nél ironikus kiegészítés, de különösen fontos azért, mert benne nyilvánul meg a narratív eljárás mesterkéltisége.

André Gide kortárs olvasóját, aki elfogadta a naturalista hagyományt és annak új származékait, meglepte az egyébként intellektuális újításokkal tarkított regényben a régi narrátor újjászületése, aki az eposzi rendező szerepét tölti be. Például a második részben, ily módon: *„Apának és a fiúnak nincs egyéb mondanivalója. Búcsúzzunk el Profitendieu-nétől is, aki a szobájában ül, egy kényelmetlen, egyenes támlájú kis széken. Nem sír; semmire sem gondol”*.<sup>13</sup> Különösen kiemelkednek a transzcendens elbeszélő azon beavatkozásai, ahol a narrátor olyan problémával szembesíti az olvasót, amely mutatis mutandis a valódi életben is előfordulhatna, de éppen a fiktív szöveg természetéből kifolyólag nem állíthat nehézséget az irodalmi alkotás útjába. Következő példánk a második rész hetedik fejezetéből származik: *„Attól félek, Édouard valami óvatlanságot követ el, amikor Azaîsékra bízza a kis Boriszt. Hogyan akadályozzam meg? Minden ember a maga törvényei szerint él és cselekszik, s Édouard-t a maga törvényei folytonos kísérletezésre készítetik”*.<sup>14</sup> Egy látszólag naiv kérdésnek (mi történjék, hogy Édouard, az egyik regényalak, ne kövessen el óvatlanságot) tulajdonképpen két poénja van: az olvasó figyelmét a szerző/elbeszélő mindenhatóságára, demiurgoszi szerepére hívja föl, és így a hasonló kérdések különleges jellegére; de ugyanakkor a meggyőző motiválás kérdéskörére való utalást is tartalmaz (indoklás formájában) a regényalakok egyes cselekvéseire vagy határozataira; így hát az a kérdés, hogyan akadályozzuk meg egy óvatlan cselekvést, tulajdonképpen

13 Gide, André: *A pénzhamisítók. A pénzhamisítók naplója*, Ford.: Réz Pál. Európa, Bp., 1981. 31. o.

14 Uo. 218. o.

arra irányul, hogyan indokoljunk meg egy változást a hős viselkedésében vagy ítékezésében. A kérdés az általános poétika alapítéleteibe hatol be, mert magába foglalja egyrészt a regényalakok döntésében és cselekvésében megnyilvánuló elvi alkotói szabadság, másrészt a szilárd logikai meghatározottság problémáját, amely utóbbi az író azon kötelességeként jelenik meg, hogy tiszteletben tartsa hőseinek beállítódását, amely tőle származik.

Ha specifikus, André Gide regényéhez hasonló regénypoétika kerül szóba, *A pénzhamisítók* átengedik a szót és a gondolatot Édouardnak. A mű poétikája Édouard tudattartalmának egy részét képezi, illetve a tudattartalom a fiktív világ egy része. Édouard a regényírásról folytatott beszélgetésben (a második rész harmadik fejezetében) azt az álláspontot képviseli, hogy a regény, noha a legszabadabb irodalmi alkotás, „*ettől a szabadságtól való féltében... kapaszkodott... olyan szorongva a valóságba*”<sup>15</sup>, tisztelve a szabályt, mely szerint a regénynek az az irodalmi szerep jutott, hogy minél valóság-hűbben mutassa be az élettapasztalatokat. A drámától, például a franciaországi tizenhetedik századi klasszicista tragédiától eltérően, a regény nem elégszik meg azzal, hogy elérjen egy adott mélységet, elvetve minden külsőséget és mulandót; a regény, éppen ellenkezőleg, a valóság tágasságára törekszik, arra a „hűségre”, amely annyira foglalkoztatta Balzacot.

A regény, amelyet Édouard ír (tehát a regény a regényben) nem egy meghatározott tartalmú előadás akar lenni, se nem valamiféle lineáris elbeszélés eredménye, tehát az előre kitalált fabula leírása, hanem annak a törekvésnek a kifejezése, hogy az élet elrendeződése az össze nem illőség vagy a különeműség fényében kerüljön bemutatásra, a tapasztalatok alapján, és még inkább, az egyidejűségről alkotott elképzelés-

---

15 Uo. 183. o.

seink szerint. „Regényemnek nincs tárgya – figyelmeztet Édouard ismerőseivel való beszélgetése során. – Persze tudom: ez ostobaságnak hangzik. Hát akkor mondjuk inkább úgy, hogy nincsen egy tárgya... 'Az élet egy szelete' – tanította a naturalista iskola. Ennek az iskolának az a nagy hibája, hogy mindig ugyanabban az irányban metszi ki ezt a szeletet, az idő irányában, hosszában. De miért nem szélességében? Vagy miért nem mélységében? Én azt szeretném, hogy semmilyen szeletet se messek ki. Értsenek meg: azt szeretném, hogy ebben a regényben minden benne legyen. Nem akarok ollót használni, hogy akár itt, akár ott elvágjam a fonalat. Több mint egy éve dolgozom rajta, s mindazt, ami történik velem, beledolgozom – mindent bele akarok illeszteni: azt, amit látok, azt, amit tudok, mindazt, amire a mások és a magam ítélete tanít...”<sup>16</sup>

Édouard elmondja regényének címét is, amelyet éppen ír: *A pénzhamisítók*, ez az André Gide által valóban megírt regény címe is, aki beépítette művébe a saját művének tervéről szóló elbeszélést, amely tervet műve egyik alakjának tulajdonítja, Édouard-nak, aki a szerző alkotói tudatának egyik fikatív megtestesítője, megszállottan küzd az „eszmeregényért”, azért a regénytípusért, amely jellemző a huszadik század egyik irodalmi irányzatára, és amelyet elvétele „intellektuális regénynek” is neveznek. Az eszmék, ismeri el André Gide hőse, „jobban érdekelnek, mint az emberek”.<sup>17</sup> Mert az eszmék „élnek, harcolnak, emberként halnak meg”, és ami a legfontosabb Édouard számára, az eszmék maradandóbbak az embereknél, nemzedékeket kötnek össze. Azonban eszmeregénye nem akar egyetlen – társadalmi, tudományos, politikai – gondolat hirdetője lenni, ellenkezőleg, a szellemi uniformizáltságra való törekvésre adott sajátos válasznak képzei. A hasonló törekvésekkel szembeni ellenállást kívánja kifejezni a szöveg megszerkesztése is, amelynek alapvető jellegzetessége – zenei műszóval élve – a polifónia lenne, a gondolatok

<sup>16</sup> Uo. 185. o.

<sup>17</sup> Uo. 188. o.

sokszólamúsága. „Értsék meg: olyasmit szeretnék csinálni – mondja Édouard –, mint A fúga művészete. S nem tudom belátni, hogy ami lehetséges a muzsikában, miért ne volna lehetséges az irodalomban...”.<sup>18</sup>

André Gide írója ezúttal, miközben regényéről morfondírozik, amely regény a gondolati álláspontokat a zenei vezérvény szövegeihez hasonlítja, elfelejti, hogy a fúga struktúrája a hangzások valódi egyidejűségén alapul, míg a nyelvi szöveg szimultanitása elvben csak szuggerált lehet. A problémával már a Huxleyről szóló részben találkoztunk, aki egyébként *Pont és ellentét* című művével követte André Gide regényének képzeteit, többnyire mégis a párhuzamosan vezetett fabuláris sorok elképzelésére korlátozódva.

Az intellektuális regény poétikája még világosabban megjelenik Édouard naplójának egy monológ típusú részletében. „Kivetkőztetni a regényt minden olyan elemről, mely nem tartozik sajátlagosan hozzá. Mint ahogy a fényképezés nemrég megszabadította a festészetet bizonyos pontoskodástól, a fonográf minden bizomnyal meg fogja tisztítani a regényt a híven ismételt párbeszédetől, amelyekkel a realista író gyakran kérkedni szokott. A külső cselekmény, a balesetszerű események, a tárgyi sérülések a film birodalmába tartoznak; úgy illik, hogy a regény átengedje őket. Azt hiszem, maga a szereplő leírása sem tartozik voltaképpen a műfajhoz. Igen, azt hiszem, a tiszta regénynek (és a művészetben, mint mindenütt, egyedül csak a tisztaság érdekel) nem kell ezzel foglalkoznia. Mint ahogy a dráma nem is teszi. És ne mondja senki, hogy a drámaíró azért nem írja le szereplőit, mert a néző amúgy is ott látja őket elevenen a színen; mert hányszor zavart bennünket a színházban a színész, hányszor szenvedtünk tőle, hogy olyan kevéssé hasonlított ahhoz, akit nélküle oly kitűnően el tudunk képzelni! A regényíró többnyire nem bízik eléggé olvasójának képzelőerejében”.<sup>19</sup>

A „tiszta regény”, a *roman pur* fogalma utal Édouard, illet-

18 Uo. 189. o.

19 Uo. 79. o.

ve André Gide fölfogásának származására. A pénzhamisítók írója erkölcsi elkötelezettségének egyik oka a szimbolista doktrínától való elszakadása az 1900 előtti időszakban. De megmaradt az irodalmi kifejezőmód iránti hajlama, amely tisztaságát, a szimbolista *poésie pure*-höz hasonlóan, a nyelvi kommunikáció kitaposott útjaitól vagy a megállapodott zsánerformáktól távol keresi. Így Édouard az új regényíró módszertől „tisztaságot” vár, amely a klasszicista tragédiára jellemző imaginárius gondolat- és szenvedélytérrel hasonlítható össze. Nem véletlen, hogy Édouard a drámával való összehasonlítást használja. Amire áhítozik, valójában regény, amely ugyanúgy a szellem lényeges megnyilvánulásaira összpontosít, mint a tizenhetedik századi drámák párbeszédei, amelyekben nincs se mindennapi szoros egymásmellettség, se emberi fiziológia. E tekintetben André Gide, azaz Édouard regénytípusa azon modell felé igyekszik, amelyet nem csak intellektuális, hanem *intelligibilis* regénynek is nevezhetnénk.

Külön figyelmet érdemel továbbá az irodalmi/művészi műfajok és a szöveget hordozó technikai médium közötti viszonyok taglalása. Amennyiben Gérard Genette kifejezéseit használjuk, azt mondhatnánk, hogy André Gide hőse a *mimézisnek* a regényből való eltávolítását szorgalmazza, azaz mindazon elemekét, amelyek bizonyos látvány szuggesztív vizuális és auditív szimulálására szolgálnak. De ez nem föltételezi, hogy egy ilyen fölfogás a diegézis, a távolságtartó, tömör elbeszélés mellett dönt. Egy ilyen elbeszélésmód, amely az európai novella hagyományára, különösen a reneszánszra jellemző, André Gide-nél nem lel termőtalajra. Az intelligibilis regény a platóni dialógus és a moralista traktátum valamiféle kapcsolatában talál valóban magára, tehát azokban a formákban, amelyek nem a mindennapi helyzetek mimézisei, de amelyek, a drámához hasonlóan, a kommunikációhordozók jelenlétén alapulnak. Mint ahogy a fényképezés terhet



vett le a festészet válláról, amelynek ezetül nem kell foglalkoznia a – föltételesen mondva – informatív összetevővel, úgy a film a vizuális elbeszélés szerepét veszi át, feszültséget teremt; az irodalomra, különösen a regényre és a drámára hagyva az új lehetőségek kikísérletezését.

André Gide itt olyan kérdéseket érintett, amelyekkel előtte a német expresszionisták foglalkoztak. A film, a rádió, a modern fényképezés, a nem mimetikus festészet – ezek azok a jelenségek, amelyek fölvetették azt a kérdéskört, amely nemcsak André Gide-et foglalkoztatta, hanem sokakat, akik megkísérelték meghatározni az esztétikai kompetenciát ezen az állandóan változó területen. A harmincas években, tehát nem sokkal a *pénzhamisítók* megjelenése után, Walter Benjamin esztétikai tanulmányaiban (pl. *Der Erzähler* vagy *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) megalkotta a modern esztétika vázlatát, amely annak a szerepnek az elemzésén alapul, melyet a modern médiumok az alkotótevékenységben és az esztétikai kommunikációban természetük alapján betöltenek. Az elbeszélés, illetve pontosabban: a narratív próza írása megváltoztatja formáit a nyomtatott könyv korszakában, amely egyéni recepciót, névtelen közönséget követel, és amellyel a régi értelemben vett kommunikáció már nem valósítható meg; sőt mi több, a médiumok fejlődése állandóan új konstellációkat teremt, termékeny kihívást intéz az írókhoz, festőkhöz, filmrendezőkhöz. Huszon-egynéhány évvel később André Gide hazájában Nathalie Sarraute az „új regény” képviselőjeként visszatért az esztétikai kérdéskörhöz, amit a művészet területei közötti viszonyok, és a funkcióknak az egyik művészetből a másikba való áttevődésének elmélete jelent. A „gyanakvás korszakát” (*L'ère du soupçon*, 1950) elemző könyvének poetológiai vizsgálódásai során azt ajánlja a modern regényíróknak, hogy kövessék a festőket, akik elhagyják az általános tapasztalatokkal alátámasztott látásmódot, és úgymond egyes

szám első személyben festenek, minden mást pedig átengednek a fényképnek. Ő is a német expresszionisták esszéiből és az André Gide regényéből ismert analógiából indul ki: a regény megszabadult a világnak azon „lefestésétől”, amelyet a film tud nyújtani, természetesen a kísérletezést nélkülöző film, mint ahogy a festészet is megszabadult az informatív összetevőtől, mert ezt a feladatot átvállalta a fényképezés. De Nathalie Sarraute André Gide-ével rokon gondolata, a közös alap ellenére, a „felszabadult” regény természetéről más képzeteket tartalmaz. (...)

Édouard, André Gide alakja nem gondolta végig a média problémáját. Ha hosszabban elidőzött volna a már a reneszánsz korában specifikus regénymedium, a könyv természeténél, talán arra a következtetésre jutott volna, hogy éppen a metanarratív típusú regénynek felel meg leginkább a könyv, a nyomtatott szöveg médiuma, azé a technikai formáé, amely grafikai jellegénél, valamint jelszerű, megjelölő lehetőségeinél fogva a metanarratív szövegek kihangsúlyozott mesterkéltségének ideális megfelelője. Ezzel érintette volna a szemiotikai megegyezés, illetve a másik regénytípusnál, a szemiotikai inkongruencia kérdését. A naplójegyzetek, a levelek és a rokon szöveges kategóriák a regényíró gyakorlatban ugyan a fikció világához tartoznak, de a nyelvi kifejezés ezen formái megfelelnek a kommunikációt megvalósító médiumoknak, úgyhogy nem ütközik a médiumok és az üzenet természete (azaz azon fikció, hogy pl. tudattartalomról van szó, mint a belső monológban lejátszódó pszichikai, néma történetek irodalmi megformálásában). Más szavakkal: a metanarratív regény az önreferencialitás mesterséges stratégiáival a grafikai jelek világában találja meg megfelelő kifejezési módját, azaz nem találkozik az illúzió megteremtésének gondjával, azzal a látszattal, amelyre szükség van, hogy az írott és nyomtatott szöveg beszédként vagy akár néma gondolatként funkcionáljon.

Nem meglepő, hogy a metanarratív regény – amely André Gide-nél is több volt irodalmi szeszélynél – megmaradt a modern irodalom egyik domináns típusának. Lényegét Nietzsche fejezte ki, véletlenül, egy feledhetetlen metaforával az antik tragédia eredetéről szóló, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* című tanulmányának ötödik fejezete végén. Különleges pillanatokban a művész – írja Nietzsche – „csodálatosképpen olyan, mint az a mesebeli szörny, aki megfordíthatja szemét, és önmagát nézheti; most egyszerre szubjektum és objektum, egy személyben költő, színész és néző”.<sup>20</sup>

A fantasztikus kép fogalma alkalmazható a metanarratív regényre is. Olyankor a regény csak egy lény, amely képes kifordítani a szemét és benézni a saját bensőjébe, ahol saját létének törvényszerűségeit látja.

A metanarratív regény elismeri, hogy csinált, konstruált, kitalált – mesterkélte, mondanánk, ha e szó nem lenne annyira negatív. Tömören fejezte ezt ki, szintén feledhetetlenül, Beckett a *Molloy* (1950) befejező mondataiban. A regény egy alakja (tudathordozója) arra készül, hogy leírja élettapasztalatait. „*Akkor visszamentem a házba és leírtam: Éjfél. Az eső veri az ablakot. Nem volt éjfél. Nem esett*”.<sup>21</sup> Az utolsó két mondat tömör állítása látszólag megszakítja a valós tapasztalat és az írás közötti kapcsolatot: az írott mondatok egy másfajta tapasztalathoz tartoznak, mint amilyen az ellenőrizhető valóság tapasztalata. A regénypoén abban van, hogy az állítólagos nem irodalmi valóság kijelentése nem más, mint egy leírt mondat. Beckett regényzáró mondatai azt bizonyítják, hogy az irodalom önmagáról tett kijelentései sem menekülhetnek meg a fikciótól.

Rajzli Emese fordítása

20 Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése*, Ford.: Kertész Imre. Európa, Bp., 1986. 54. o.

21 Beckett, Samuel: *Molloy. Malone meghal. A megnevezhetetlen*, Ford.: Török Gábor. Magvető, Bp., 1987. 228. o.

---

*Jean Cohen*

---

*Alakzatelmélet*

---

Egy, a maga korában mértékadó művében Charles Ser-  
rus filozófus kijelentette: „Nincs értelme párhuzamot vonni  
a logika és a nyelvészet között. A nyelv szabályszerűsége  
nem azonos a logika szabályszerűségével, és hiábavaló kí-  
sérlet a kettő között bármiféle kapcsolatot keresni”.<sup>1</sup>

Igen veszélyes dolog hasonló dogmatikus kijelentéseket  
tenni. A fenti állítás, amióta csak megformálódott, szüntelen  
cáfolatoknak van kitéve, ahogy mindkét oldalról szüntelen  
az igyekezet annak a szakadéknak az áthidalására, amely e  
kijelentés nyomán keletkezett logika és nyelvészet között.

Elsőként a nyelvészet oldaláról történt döntő lépés ebbe  
az irányba, amikor is két nyelvi szintet különböztettek meg,  
egyfelől a felszíni vagy látható, másfelől a mögöttes avagy  
mélyszerkezetet. Ez lényegében visszatérést jelent a Port  
Royal elsődleges intuíciójához. Előbb a transzformatív  
grammatika kísérelte meg a felszínen sokféleséget mutató  
szintaktikai szerkezeteket visszavezetni ugyanarra a mély-  
szerkezetre, később az amerikaiak komponenciális és a  
franciák szerkezeti elemzéseik alkalmazták ugyanezt az eljá-  
rást a szemantikára. Jóllehet korábban a nyelv felszíni szer-  
kezetének és a logikai rendszereknek a közelítése remény-  
telen vállalkozásnak tűnhetett fel, sokkal ígéretesebbnek  
mutatkozik ez az összevetés, ha a mélyszerkezetet vonjuk  
be a vizsgálatba, főként hogy az utóbbi időben a logika is je-  
lentős fejlődésen ment keresztül.

---

<sup>1</sup> *Le Parallélisme logico-grammaticale*. Alcan. 1933.

A logika, mint tudjuk, a nyelvhez való viszonylatában két fontos fejlődési fázist mutat. Az első fázis Arisztotelész *Ana-  
litikái*hoz köthető, amely a logiko-grammatikai párhuzamot a priori és bizonyos mértékig per definitionem állítja fel, minthogy a logika eredetileg nem volt más, mint a „logosz” elemzése... A szakadás akkor következett be, amikor Boole és Morgan kialakították a logikát mint mesterséges nyelvet, melynek rendeltetése az lett, hogy a természetes nyelv hiányosságait pótolja, azaz kiküszöbölje a többértelműségeket, ingadozásokat és redundanciákat. Ezzel azonban az új logika avagy immár lingvisztika, melyet teljes egészében matematikusok hoztak létre és matematikusok számára, hátat fordított annak, amit „természetes operatív logikának” nevezhetünk. Mivel az egyetlen követelmény immár a formulákban és axiómákban való megformálás, a logisztika elvesztette szem elől a logika elsődleges szándékát, egy olyan ideális nyelv megteremtését, amely normául szolgálhatna minden koherens diszkurzus számára. Így az implikációt, amely valamennyi szellemi műveletünk kulcsa, oly módon definiálták, hogy a  $(\bar{P} \vee Q)$  veri-funkcionális rendszerben a hamis magába foglalja az igazat, ez pedig elfogadhatatlan azok szemében, akik számára a logika továbbra is „gondolkodás-tudomány”, vagyis az intelligencia segédeszköze az igazság keresésében. Mindezek alapján természetesnek tűnik, hogy napjainkban egyfajta visszatérés körvonalazódik az ősforrásokhoz, Piaget és iskolája, valamint újabban Robert Blanché munkásságában, mégpedig egyfajta „reflexív logika” megalkotása révén, mely a tényleges gondolkodás szabályait fejt ki. Eme operatív szabályok és a nyelvészet mélystruktúrái között bizonyos fokú izomorfizmus kezd kialakulni.<sup>2</sup> A szemantika területén, melyet most vizsgálat alá veszünk, máris figyelemreméltó konvergencia mutatkozik egymástól függetlenül végzett ku-

2 E korrelációk kísérleti igazolásáról ld. H. Sinclair de Swaart: *Acquisitions de la pensée et développement du langage*. Dunod. 1967.

tatások között, egyfelől Blanché logikai, másfelől Greimas nyelvészeti kutatásaiban, melyek ugyanahhoz a hatpólusú rendszerhez jutnak el, amely az elsónél mint „szellemi struktúra”, utóbbinál mint „a jelentés elemi struktúrája” szerepel.<sup>3</sup> Ez az egybeesés egy kettős folyamatnak köszönhető, a szemantika logicizálódásának és a logika egyidejű szemantizálódásának. E folyamat közelebb viszi a két tudományt virtuális találkozási pontjukhoz, ahol a logika és a szemantika úgy jelennek meg, mint formája illetve tartalma egyazon realitásnak, ami nem más, mint a működésben lévő intelligencia. Ez az intelligencia maga is hosszú folyamat eredménye, melynek során – ahogy azt Piaget leírja – az emberi gondolkodás intellektuális gyermekkorából eljut az érettség fokára.

A nyelvi norma manapság oly sokat vitatott gondolata így újra biztos alapokra kerül. A norma többé nem a használaton alapszik, amely a beszéd szintjén állandóan változik. Az alap immár operatív szabályok véges és változatlan halmaza. Ennek következtében az eltérés fogalma, mint a norma rendszeres megszegése, melyben megtalálni véltem a költőiség jellegzetes vonását, maga is logikai jelentést nyer. A nyelvi és logikai eltérés összefonódik, elméletben tehát lehetségessé válik, hogy megalkossuk a költői nyelvhasználat alakzatainak logikai modelljét; egy olyan algoritmust, amelynek továbbgondolt változata megteremtheti az alakzatok kiszámításának lehetőségét.

Elemzésünk e lehetőség megvalósítására tesz kezdetleges próbálkozást. Természetesen e szakaszban eljárásunk még kezdetleges és sokszor leegyszerűsítő, de magától értetődően igényli is utólagos továbbárgyalását. Az itt vizsgált alakzatok mind szemantikai természetűek, azonban poétikailag ez a szint bizonyul a legterheltebbnek. Később talán a fonetikai vagy szintaktikai alakzatok is beilleszkedhetnek egy széle-

---

3 Robert Blanché: *Structures intellectuelles*. Vrin. 1966. és A. J. Greimas: *Sémanique structurale*. Larousse. 1966.

sebb reflexív logikai modellbe, mely a gondolatoknak nemcsak a megformálását, hanem a közlését is tükrözné.

A logikának, mint a nyelv és a metanyelv szervezőelvnek alapeleme az ellentmondás. Logikailag kizárt dolog összevonni egy állítást és a tagadását:  $P.\bar{P}$ .

Ha az állítás kanonikus formáját tekintjük, azaz az alany és állítmány szintagmát, a fenti elv nem ismeri a jelöltjét egy olyan elemi állításnak, amely két egymáshoz rendelt „homoním” részállításból tevődik össze, ha az egyik állító, a másik tagadó: „ $S=P$  és  $S\neq P$ ”.

Ennek az elvnek kapcsán Lévy-Bruhl vetett fel problémákat a „primitív” gondolkodásról, azaz az ellentmondást nem ismerő „prelogikus” gondolkodásról szóló elméletében. A bororo ember, aki azt állítja, hogy „a bororók ararák” (azaz papagájok), nem ismerné el, hogy ők nem ararák. Tehát ő is érzékeli az ellentmondást. De mint Piaget megjegyzi: „Egy élő alany tényleges gondolkodásában a nehézség ott kezdődik, amikor felteszi magának a kérdést, vajon van-e joga egyszerre állítani A-t és B-t, mivel a logika közvetlenül sosem írja elő, B magába foglalja-e nem-A-t. Beszélhetünk-e például egy mindössze száz méter magas hegyről, vagy ez ellentmondás? Lehet-e az ember egyszerre kommunista és hazafi?”<sup>4</sup> Csak akkor van effektív ellentmondás, ha az állításban felhasznált fogalmaknak pontos definíciót adunk, mégpedig tág értelemben vett definíciót, számolva a fogalom valamennyi kontextuális módosulásával. Az elv tehát gyakorlatilag csak nyelvészeti alkalmazásában operatív. Az alábbiakban azt szeretnénk elemzésünkkel kimutatni, hogy a retorika valamennyi szemantikai alakzata megszegi az alapelvet; és hogy az egyes alakzatok közötti különbséget – akár szintaktikai formájuk, akár lexematikus tartalmuk eltérését – e transzgresszió foka határozza meg. Eme fokozatok megállá-

---

4 *Psychologie de l'intelligence*: Colin. 1956. 41. o.

pítása előtt azonban az ellentmondás fogalmát kell árnyal-  
nunk, mégpedig olyan fogalmi ellentétpárok segítségével,  
mint semlegesség ill. polaritás, pozíció ill. előfeltételezés,  
mennyiség ill. minőség.

Itt be kell vezetnünk egy új, paradox természetű fogal-  
mat: a „logikussági fokot”, melynek segítségével az egyszer-  
rű minden vagy semmi alternatíva helyett árnyaltabban  
osztályozhatjuk az alakzatokat, aszerint, hogy milyen fokú  
ellentmondást tartalmaznak. Ez a fogalom párhuzamos  
Chomsky „grammatikalitási fok” terminusával; segítségé-  
vel az alakzatokat „alogikusságuk” nagysága alapján is  
megkülönböztethetjük, bár hangsúlyoznunk kell, hogy e  
kezdeti stádiumban nem tudjuk őket egyetlen skála mentén  
elhelyezni. A legfelső fokon azok az alakzatok található-  
k, amelyeknek paralogikus természetét már a klasszikus reto-  
rika is elismerte. A legalsó fokon pedig azok, melyek alogi-  
kus jellege olyan gyenge, hogy az anormalitás rejtve marad.  
Tzvetan Todorov a trópusokat ezek alapján két osztályba  
sorolja: „amelyek valamiféle nyelvi anomáliát tanúsítanak  
és amelyek nem tanúsítanak semmifélet”,<sup>5</sup> ez utóbbiak kö-  
zé olyan alakzatokat sorolva, mint a hasonlat, fokozás vagy  
az ellentét.

Egy hibát csak akkor tudunk igazán helyreigazítani, ha  
meg tudjuk magyarázni, hogy állítása tévessége ellenére  
miként tűnhetett igaznak. Ez esetben az alogizmus fokának  
megkülönböztetése segítségével lehetőségünk nyílik kimu-  
tatni, hogy például a fokozás vagy az ellentét valóban anor-  
mális, csak éppen anormalitásuk foka elég alacsony ahhoz,  
hogy egy nem eléggé „kifinomult” elemzés számára észre-  
vétlen maradjon.<sup>6</sup>

5 *Littérature et Signification*. Larousse. 1967. 108. o.

6 Az összehasonlításban mutatkozó anomáliákról már korábban értekez-  
tem *Poétique de la comparaison: essai de systématique* c. művemben. Langages.  
VIII. Paris. 1968.

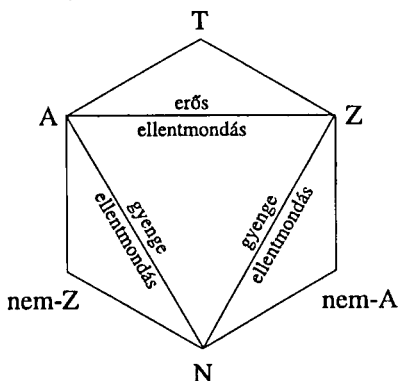


A nyelvben kétféle tagadás létezik: a nyelvtani tagadás, amely csak a logika szemében az, valamint a lexikális tagadás. Ha a felszíni szerkezetet tekintjük, az „ez valószínűtlen” állítás éppúgy állító értékű, mint az „ez valószínű”. De itt még a képző miatt a szembenállás látható marad, nem úgy, mint az egyszerű igaz/hamis ellentétnél, amely terminusok között egyébként épp ugyanilyen jellegű a szembenállás, minthogy az értelmező szótár meghatározása szerint „hamis” az, „ami nem igaz”. Hasonló a helyzet minden kéttagú paradigma esetében, melynek egyik tagja egyszerű tagadása a másikkal. Ilyen ellentétpárok például a „csúnya/szép”, „jó/rossz” stb.

A kétféle tagadás közti egyenértékűség megszűnik, amint olyan háromtagú paradigmákat vizsgálunk, mint a „korábbi/egyidejű/későbbi”, „fekete/szürke/fehér” vagy a „nagy/közepes/kicsi” hármasai. Ebben az esetben az „X nem nagy” nyelvtani tagadás egyenértékű az „X kicsi vagy közepes” állítással. Itt emlékeztetünk arra, hogy már a klasszikus logika megkülönböztetett kétféle tagadást, aszerint hogy a tagadószó megelőzi vagy követi a jelzót: *omnis non* vagy *non omnis*. Az egyik ugyanis erősebb, mint a másik, mivel univerzálisan tagadja az állítmányt, míg a másik csak az állítmány univerzális érvényét. Két szintje van tehát a tagadásnak, ahogy ennek megfelelően két szintje van az ellentmondásnak is. Így a „kicsi” a „nagy”-gyal erős, míg a „közepes” mindkettő másikkal gyenge ellentétpárt alkot. A „kicsi” és „nagy” terminusok a két szélső avagy poláris ellentétes fogalom, míg a „közepes”-t semleges, neutrális (*neuter*) terminusnak fogjuk nevezni.

Ez a semleges elem ugyan gyakran hiányzik a lexikális paradigmából, de a „sem... sem...” dupla grammatikai tagadás bármikor helyettesítheti. Ha viszont ez utóbbit tagadjuk, megkapjuk az (AvZ) választó avagy „komplex” elemet, amellyel kiegészül az ún. Blanché-féle hatszög,

mégpedig a következőképpen (A és Z jelöli a két poláris kifejezést, N a semleges, T pedig a komplex elemet):



E modell alapján, amely az ellentmondás erős és gyenge formáit ábrázolja, a későbbiekben lehetőségünk nyílik felfejteni és képlettel leírni a retorika több jelentős alakzatának logikai szerkezetét. Azok ugyanis egytől egyig az ábra valamelyik két pontjának összekötésével jönnek létre, ezek a pontok pedig csakis a választás viszonyában állhatnak.

Vegyük elsőként az egyszerű ellentmondást:  $S$  legyen  $A.\bar{A}$ . Ebben a formájában az alakzat nem szerepelt a retorikában, és nincs tudomásom róla, hogy előfordult volna a klasszikus költészetben. Ellenpéldának azonban idézhetjük a mallorcai mesék szokványos kezdősorát: *Aixo era y no era* („volt is, meg nem is volt; Hol volt, hol nem volt”), és bizonyosan nem lenne nehéz egyéb példákat találni a kortárs költészetben.<sup>7</sup>

Az  $(A.\bar{A})$  ellentmondás magába foglalja a kétféle – erős  $(A.Z.)$  illetve gyenge  $(A.N)$  – ellentétet. Így a priori leszögezhetjük, hogy e két formula két létező alakzatot jelöl.

Az előbbi az ellentét felsőfoka, mely A és Z, a két poláris

<sup>7</sup> Pl. „Douceur d’être et de n’être pas” („Mily jó, hogy vagyunk s nem vagyunk,” Valéry).

terminus összekötése révén jön létre. Ez a formula egy, a retorikában is jól ismert és minden idők költészetében gyakran alkalmazott alakzat logikai képlete: az oximoroné, melynek legismertebb példája Corneille *obscur clarté*-ja („A kétes csillagok fénye” Nemes Nagy Ágnes fordításában, szó szerint „homályló fény”, „sötét fényesség”). Morier az oximoront így definiálja: „egyfajta ellentét, amely két ellentmondó szót tesz egymás mellé, miközben egyikük látzólag logikailag kizárja a másikat.”<sup>8</sup> „Paradoxizmus” című szó alatt Fontanier is hasonlóképpen határozza meg: „nyelvi eljárás, mely által közönségesen egymással ellentétes és ellentmondó gondolatokat vagy szavakat közelítünk illetve vegyítünk el egymással”.<sup>9</sup> Mi jobbnak látjuk megmaradni az oximoron kifejezésnél. Ez a kifejezés ugyan is két görög szó összetételéből alakult ki, az *oxusz* és a *morosz* („hegyes” és „tompá”) szavakéból, tehát maga is egy megvalósulása az általa jelölt alakzatnak, amelynek a későbbiekben igyekszünk pontosabb definícióját adni, mint a fent idézettek.

Meg kell jegyeznünk először is, hogy a két szerző egyformán az ellentmondó kifejezést használja, míg ez esetben az ellentéteesség az, ami döntő. Igaz, hogy az alappélda egy olyan kéttagú paradigmára épül (*clair/obscur* azaz világos/sötét), ahol ellentmondás és ellentéteesség összekeverednek. Nem így például Nerval kettős oximoronjánál: *La nuit sera noire et blanche* („Fekete lesz az éj és hófehér” – *A ford.*), amelyben az oppozíció egy hármas paradigmán belüli, tehát csak az ellentét az, ami valóban jellemzi. Ráadásul a fenti szerzők által alkalmazott „egymás mellé tesz”, „közelít” és „egymással elvegyít” kifejezések zavaros jelentésűek és alkalmatlanok. Már láttuk, hogy az oximoron alapját az összekötés képezi, míg a közelítés, mint majd látni fogjuk, az ellentét alapja lesz.

8 *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. PUF. 1961.

9 *Les Figures du discours*. „Science” sorozat. Flammarion. 1968.

Az S=A.Z képlet alkotja az oximoron logikai mélyszerkezetét, ennek szintagmatikai és lexematikai megvalósulásai végtelenül változatosak lehetnek. Ha azonban finomítjuk vizsgálódási módszerünket, összekapcsolhatjuk a logikát a szintaxissal is. Hasonlítsuk össze a két alábbi verssort:

a. *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* (Corneille).

b. *Szemeid fényesebbek, mint a Nap, és sötétebbek, mint az éj* (Puskin). Kitűnik, hogy az ellentmondás *a* esetében erősebb, a *b* sorban ugyanis csak az állítmányi részben jelenik meg, míg az *a* idézetben magában az alanyban rejlik. Ha még tovább akarnánk árnyalni az elemzést, megállapíthatnánk alfajokat is az alakzaton belül az összekapcsolás módja szerint. Úgy tűnik például, hogy az ellentétes tartalmú kötőszó használata azáltal, hogy kifejezi, meg is gyengíti az ellentétet a következő versszakban: *Je suis comme le roi d'un pays pluvieux, riche mais impuissant, jeune et pourtant très vieux* (Vagyok király, kinek földjén eső pereg, Dús, de erőtlen úr, ifjú s nagyon öreg. Tóth Á. ford).

Itt jegyezzük meg, hogy Corneille „obscure clarté”-jában és egy San Juan de la Cruz sorban: „a folyók hangzó csendjé”-ben (*el silencio sonoro de los rios*) ugyanaz a logiko-szintaktikai képlet található meg. A tartalom különböző, az egyik az optikai, a másik az akusztikai szférából táplálkozik, ráadásul a pozitív illetve negatív elem eloszlása épp fordított. A szerkezeti azonosság mégis kétségtelen és ez az azonosság két képlet között, amelyeket két eltérő korszak és nyelv szerzője alkalmaz, már magában bizonyíték lehet, hogy az alakzat létezik, mint virtuális forma, túl a nyelvi megjelenítésen.

Ezt a formát nem szabad összetéveszteni saját szokványos előfordulásaival, avagy a „köznapi alakzatokkal”, amelyek a szerkezet bizonyos lexematikai előfordulásait sztereotípiákká koptatják. Íme, előzetesen néhány ilyen jellegű sztereotíp alakzat:

- oximoron: keserédes
- ellentét: jól rosszul; se hús, se hal
- hiperbola (túlzás): bivalyerős
- litotész (sejtetés): nincs kánikula (= hideg van)

Az ilyen szóképekről mondta Dumarsais, hogy „egy nap alatt a Les Halles piacán több keletkezik belőlük, mint egy többnapos akadémiái közgyűlésen”. Ezzel szemben az „egyéni invencióból keletkezett alakzatok”, jóllehet formális modelljük előre megtalálható a nyelv mélyszerkezetében, konkrét nyelvi megvalósulásukban, egyéni tartalmukkal a költő alkotásai maradnak, aki ennek alapján egyfajta *copyright*-tal rendelkezik fölöttük, amely révén biztosítható az alakzat egysége és így költői ereje.

Térjünk át most az (A.N) gyenge ellentmondásra. Bár a fél-ellentmondás gondolata első pillantásra paradoxnak tűnhet, mégsem ellenkezik a józan ész alapelveivel. Ha két beszélő közül az egyik azt állítja S-ről, hogy szürke, mintha az egyik fehérnek, a másik feketének állítaná ugyanazt. Ugyanígy a politikában, ha elfogadjuk a bal és a jobb alapvető szembenállását, következésképpen a közép mindkettővel kevésbé áll ellentétben, mint a kettő egymással. Hacsak nem tekintjük úgy, hogy jobb és bal egyesül a szélsőségben. Evvel Arisztotelész etikai koncepciójához jutunk, amelynek eredetisége a perspektíva megfordításában rejlik, miszerint a „középút” mint olyan, a paradigma legkiugróbb eleme. Igen mély és az esztétikára is átvihető elgondolás, mint majd kimutatjuk. Előbb azonban térjünk vissza a politikáról a poétikára. Ha az ellentét gyenge formája jóval ritkább is, mint az oximoron, példákat azért találhatunk rá: Mallarmé „fehér alkonyata” (szemben a fehér éjszakával), vagy Baudelaire „sápadt fénye” szemben a „fekete fény”-nyel, mely őstípusa az olyan képeknek, mint az „*obscur clarté*”, vagy Nervalnál a „fekete Nap” és a „sápadt, mint az éj”. Ugyanez az archetípus jelenik meg Baudelaire *Ténèbres* c. versének utolsó sorában:

*Par instants brille, s'allonge et s'étale  
Un spectre fait de grâce et de splendeur.  
À sa rêveuse allure orientale,*

*Quand il atteint sa totale grandeur,  
Jé reconnais ma belle visiteuse:  
C'est elle! noire et pourtant lumineuse.*

*Percekre villan, nyúlik, szembetárul  
Egy csillogó kísértet, csupa báj.  
Keleti álmodó mozdulatárul,  
Mihelyt a teljes termete kivál,  
Ráismerek látogatómra: nő az,  
Sötét és mégis oly sugáros: ő az!*

(Babits Mihály ford.)

De a leggyakoribb alakzat a modern költészetben az, amit *Structure du langage poétique* (A költői nyelv struktúrája, Flammarion 1966.) c. művemben úgy neveztem, hogy „ál-lítmányi impertinencia”. E fogalom megértéséhez be kell vezetnünk a logikai modell egy másik variánsát, mégpedig az anomália megvalósulásának módja alapján, aszerint, hogy az anomália abban található-e, amit a jelölt jelentésánál magában hordoz, vagy abban, amit előfeltételez.

Az a kijelentés, hogy *Az ég halott* (Mallarmé) bizonyosan mutat egyfajta anomáliát, de első látásra nem világlik ki, hogy e mondat ellentétet is hordozna. A halál az élet tagadása, nem pedig az égé. Ezért tartottam fontosnak a nyelvészetben az elhajlás fokának a megállapítását. Itt alkalmasnak tűnik Greimas megkülönböztetését átvenni „sejt-szemémek” és „kontextuális szemémek”, avagy klasszémák között.<sup>10</sup> Minden lexémát elemezhetünk szemémei, különböző jelen-

---

<sup>10</sup> *Sémantique structurale*. 50. o.

tésmezői alapján, melyeket hordoz, magával von, amint a lexéma a nyelvhasználatban megjelenik. Ugyanakkor működésbe lép egy szintagmatikai összeférhetőségi illetve összeférhetetlenségi rendszer is. Eszerint a „halott” maga mellé élő alanyt kíván, míg az „ég” élettelen attribútumot feltételez, mivel az élő/élettelen szembenállás úgy működik, mint egyfajta, a lexémánál szélesebb szemém, az egész szintagmára kiterjedő hatáskörrel. Ezek értelmében a „halott” és az „ég” ellentétesnek tekinthető, nem amiatt, amit jelentésük közvetlenül hordoz, hanem amiatt, amit az előfeltételez. Ha az előfeltételezést egy nyíllal jelöljük, az „impertinenciának” nevezett alakzatot a következőképpen ábrázolhatjuk, megmaradva továbbra is a mondat kanonikus sémájánál:

$$\begin{array}{ccc}
 S = P & & \\
 \downarrow \downarrow & \text{(vagy egyszerűbben: } S \rightarrow A. \text{ nem-}A) & \\
 A \quad \bar{A} & &
 \end{array}$$

Mindez tehát visszavezethető az első alakzatra, azzal a különbséggel, hogy az összeférhetetlenség ezúttal bizonyos értelemben nem egyenes, marginális. Így az anomália is gyengül, ami azt jelenti, hogy az alakzat a logikussági skála egy alacsonyabb fokára kerül.

Ezen az alakzaton, a nem egyenes ellentmondáson belül is megkülönböztethetünk két fokozatot, az impertinens szemém kvalitatív, illetve kvantitatív természete szerint. Ehhez új struktúra, az ún. „fokozati struktúra” bevezetése szükséges, az elemzésünkben eddig alkalmazott egyetlen, oppozíciós struktúra mellett.

Mellékneveink és a hozzájuk kapcsolódó elvont főnevek nagy része valamilyen minőséget, tulajdonságot fejez ki. Ezért van, hogy a nyelvtanokban állítás és minősítés gyakran összekeverednek, minthogy minden propozíciónak elsődleges célja az alanynak valamilyen minőséget tulajdonítani.

Ezek a minőségek pedig általában szembenálló kifejezés-párok által írhatóak le, amelyeket egymással erős ellentétben álló végtelen elemek alkotnak. A szótárak gyakori szokása ezeknek a lexémáknak az antonímáját, ellentétét is megjelölni. Ám ezen a teljes szembenálláson belül lehetséges az árnyaltabb minősítés is, és már a semleges elem felvetésével bővültek az állítmányi mező vizsgálatának lehetőségei. De a semleges terminust értelmezhetjük úgy is, mint átlagos, közepes minőséget és úgy is, mint a minősítés hiányát. Ezért van, hogy gyakran hiányzik is, és ilyenkor a hallgatás veszi át a szerepét. Ha valakiről azt állítjuk ugyanis, hogy se nem rossz, se nem jó, ezzel voltaképpen etikai szempontból nem minősítettük.

A legtöbb tulajdonság azonban nem a minden vagy semmi elv alapján működik, hanem a szélsőségek között egész sor átmenetet ismer. Így *meleg* és *hideg* közt a *mérsékelt* a semleges kifejezés, de a művelet megismételhető: a *mérsékelt* és a *hideg* közt ott a *hűvös*, a *mérsékelt* és a *meleg* közt a *langyos* és így tovább, akár a hőmérséklet matematikai skálájáig. Ráadásul magukat a poláris kifejezéseket is túlszárnyalhatják még szélsőségesebbek, így a *forró* vagy a *jéghideg*, ahogy a politikai paradigmában is a szélsőjobb és a szélsőbal túltett a hagyományos végtelenen. Másrésztől köztudott, hogy a köznapi nyelv szeret visszaélni ezekkel a több mint szélsőséges terminusokkal, és újabb kísérletek bebizonyították, hogy ezeknek a kifejezéseknek mint a poláris kifejezések ellentéteinek a kiválasztása jellegzetes vonása a skizofrén nyelvhasználatnak.<sup>11</sup> Használatukat néha hiperbolának is szokták nevezni. Tévesen, amennyiben a tulajdonság jellemző az alanyra. Előfordulhat, hogy valakinek a teste forró vagy jéghideg; a hiperbola, mint alakzat akkor lép csak működésbe, ha a szélsőséges tulajdonság

11 Ld. Luce Irigaray: *Négation et transformation négative dans le langage des schizophrènes*. *Langages*, 84-98. o. 1967.



nem jellemzi az alanyt. Így Dumarsais példájában a „gyorsabban ment, mint a szél” valóban hiperbola, mert az ember mozgásának természetes sebessége jóval alacsonyabb, mint a szélé. Nem lenne hiperbola viszont, ha mondjuk egy repülőgépről volna szó. Az említett mondatban „az ember mozgása” mint valódi alany feltételez egy bizonyos sebességet, amely összeegyeztethetetlen a szélével, de ez az összeegyeztethetlenség egy azonos minőség különböző fokai között áll fönn. Amit az alábbi módon ábrázolhatunk (A jelöli az ember sebességét, A<sup>+</sup> egy nagyobb sebességet)

$$\begin{array}{ccc}
 S = P & & \\
 \downarrow \downarrow & \text{(vagy } S \rightarrow A.A^+) & \\
 A & A^+ &
 \end{array}$$

Ha A<sup>-</sup> -val jelöljük az A-nál kisebb sebességet, az A.A<sup>-</sup> a fordított alakzatot, azaz a litotészt fogja jelölni.

Ez utóbbi alakzat különösen érdekes, mivel nem mindig szimmetrikus a hiperbolával. A Dumarsais felhozta példákban nem egyszerűen kevesebb áll a több helyén, hanem nyelvtani tagadás a lexikális állításén. Ilyen a *Menj, nem gyűlöllek téged*, ahol a „nem gyűlölni” tagadás helyettesíti a „szeretni” kifejezést. Ábrázolva mindez így mutat:

$$\begin{array}{ccc}
 S = Z & & \\
 \downarrow \downarrow & & \\
 A & A \vee N &
 \end{array}$$

Összeférhetlenség csak az egyik előfeltételezés, A, illetve a másik előfeltételezés felerésze, N között jelentkezik. „Nem gyűlölni” = szeretni (A), vagy közömbösnek lenni (N). Mivel a kontextus az előbbit (szeretni) teszi egyértelművé, ellentmondás csak a kontextus (A) és a jelentés egy része (N) között áll fönn. Tehát ez esetben gyengébb ellentmondási

fokkal van dolgunk, mint a hiperbola vagy a fokozásos litotézis esetében.

Ezzel szemben az irónia vagy antifrázis esetében újra felfelé lépünk az anomália skáláján, amikor is az állítmány épp az ellenkező poláris terminus, mint amit a kontextus megkövetelne. Tehát:

$$\begin{array}{cc} S = P \\ \downarrow \quad \downarrow \\ A \quad Z \end{array}$$

Újra az oximoron struktúrájával találkozunk tehát, azzal az egy különbséggel, hogy a pozíció (közvetlen jelentéstartalom) szerepét a preszuppozíció (előfeltételezés) tölti be, ami gyengíti az anomáliát.<sup>12</sup>

Az irónia kapcsán meg kell említenünk, hogy Fontanier a következőképpen definiálja azt: „az ellenkezőjét mondani annak, amit gondolunk”. Ha szó szerint vesszük, ez a definíció az iróniát az ún. „gondolati alakzatok” közé utalná, miközben maga Fontanier is úgy kezeli, mint nyelvi alakzatot. Valójában a beszélő gondolataira való hivatkozás nyelvészetileg sohasem helytálló, a „gondolati alakzatok” kategóriáját pedig ideje végképp száműzni a retorikából.<sup>13</sup> Az irónia tehát mint alakzat azt jelenti, hogy az ellenkezőjét mondjuk annak, amit gondolunk, de annak is, amit valójában mondunk, akár a kontextus, akár a „szupra-szegmentális szöveg” (Martinet), az intonáció vagy a mimika révén. Az „X egy zseni” állításról akkor dönthetjük el, hogy valóban ironikus, ha valami más módon kifejezzük az ellenkezőjét, például egy mosollyal, amelynek szemiotikai szerepe tehát az lesz, hogy a szövegbe-li állítás tagadás-értékét aláhúzza. Ismét az  $S = A.nem-A$  képpel találkozunk.

<sup>12</sup> A szerkezet viszont lehet azonos, pl.: *a híres ismeretlen*.

<sup>13</sup> Erről már Bally is írt *Traité de stylistique* c. művében (I, 186. o).

Most áttérünk a fokozás alakzatára, amelynek definíciója így szól: „olyan sor, amelyben a következő elem mindig egy árnyalattal többet vagy egy árnyalattal kevesebbet mond, mint a megelőző” (Fontanier). Egy példa: *Va, cours, vole et nous venge* (Corneille: *Le Cid*; Nemes Nagy Ágnes fordításában: *Te fuss, rohanj, repülj; állj bosszút a családért*) vagy körülbelül ugyanez a sor Boileau-nál: *Marchez, courez, volez, où l'honneur vous appelle* (Arta menj, fuss, repülj, merre a becsület szava hív). Példáinkban a három ige úgy tekinthető, mint három sebességi fokozat. Már csak az egyeztetésük kérdéses. Két lehetséges értelmezés van: az egymásutániség vagy az egyidejűség. Az első esetben nincs semmi rendellenes. *Fuss, aztán rohanj, aztán repülj*: mindebben semmi illogikus. Ezzel szemben, ha egy időben zajlanak a cselekvések: *menj, ugyanakkor fuss és repülj is* – az már mennyiségi jellegű összeférhetetlenség. E két értelmezés között ki-ki választhat, ám e választás szerintem nem kétséges. És ugyanígy viselkedik valamennyi hasonló, irodalmi szövegekben előforduló fokozást tartalmazó proposíció. A rendes fokozás mindenütt, mindenfajta szövegben létezik: ilyen egy egyszerű gazdasági növekedési görbe. Ezekben az esetekben azonban időbeli egymásutániságról van szó. Az abnormális, nem szabályos fokozás a költészet sajátossága, minthogy a költői eljárás ismertetőjele az anomália.

Most pedig lássuk a legösszetettebb, következésképp a legérdekesebb alakzatot, amely már egy csiszoltabb vizsgálódási módszert is igényel: ez pedig az ellentét. Ezt az alakzatot különös részletességgel fogjuk vizsgálni. Nem kerülhetünk meg egészen bizonyos filozófiai-metafizikai kérdéseket sem, melyekhez az ellentétek egységének problémája, úgy tűnik, elkerülhetetlenül elvezet minket.

Az ellentét a francia olvasó számára Victor Hugo nevéhez kötődik, mégpedig annak intenzív beépülése révén a nagy költő életművébe, de életébe is – ha hihetünk élete utolsó

verssorának: *C'est toujours le combat du jour et de la nuit (Örökké az éjszaka s a nappal harca)*. De az ellentét alakzata megtalálható minden költőnél, még Racinnál is, akit Laharpe épp e téren mutatott fegyelméért tart nagyra. Az ellentét definíciója a retorikában, valamint a szótárakban is többnyire így szól: „ellentétes fogalmak egymáshoz közelítése”. Morier a következő Gautier-verssort hozza fel példának: *Az ég éjsötét, a Föld fehér*. E sor nem tartalmazza a legkisebb ellentmondást sem, a két ellentétes állítmány két különböző alanyhoz tartozik, tehát:  $S_1 = A$  és  $S_2 = Z$ .

Dumarsais példája azonban már bizonyos fokú meglepetést, megütközést ébreszt az olvasóban, aminek a mélyén valamiféle anomália rejtezhet: *Ha átkoznak minket, áldást mondunk, ha üldöznek, türelemmel viseljük, ha szidalmaznak, szelíden szólunk* (Pál I. Kor. 4.12). Még tisztábban érezzük ugyanezt Fontanier példáján: *Quand je suis tout de feu, d'où vous vient cette glace? (Én csupa tűz vagyok, honnan e fagy tebenned? Racine: Phaedra. Somlyó György ford.)*. Két különböző alanyról van szó, Hüppolitoszról és Ariciáról, de két szerelmesről, s így érzelmeik között a kölcsönösség volna a természetes állapot. A szerelmespárnál megjelenő pszichológiai ellentmondást tehát a jelölt hordozza.

Logiko-szemantikai szempontból az ellentét igenis ellentmondás, csak kisebb fokú. Hogy ezt az állításunkat alátámaszthassuk, ezúttal nem az állítmányt, hanem a kopulát, a névszói-igei állítmány igei részét kell alávetnünk vizsgálódásunknak, a háromelemű oppozíciós modell segítségével.

A logika egyetlen ilyen kopulát vagy kapcsolóigét ismer: a *létigét*.<sup>14</sup> A kopula jelöli meg az állítmányi jelzöt

---

14 Az újlatin nyelvekben a létige valamennyi névszói állítmány mellett kötelezően ott áll, míg a magyarban az ún. névszói-igei állítmány igei része jelen idő, kijelentő mód, egyes szám harmadik személyben nem jelenik meg (ez az ún. 0 morféma). Fordításunkban ilyen esetekben a létige logikai jelölési módját (az = és a ≠ jeleket) alkalmaztuk. (A ford.)

(attribútumot) mint az alany egészére vonatkozó állítmányt (prédikátumot). A létige mint kopula, mondhatni, nem ismeri a részt. Az alanyt mint oszthatatlan egészt egészében, globálisan kezeli.  $S = P$  vagy  $S \neq P$  és nincs átmenet a két állítás között. „Lenni vagy nem lenni”, ez itt valójában a kérdés, legalábbis a létige-kopula esetében – s ugyanez a kérdés jelentkezett már abban az ókori filozófiai problémában, az azonos és a más szembeállításában is, amely megosztotta a gondolkodókat a filozófia hajnalán.

Nos, a nyelv a létige mellett még egy kapcsoló igét ismer, ez pedig a birtoklás igéje. Jelenleg ez utóbbinak nyelvi szerepét a birtokviszony kifejezésében állapítják meg, ez az értelem azonban egy mélyebb jelentésből fejlődött ki, miszerint birtokolni valamit eredetileg azt jelentette, hogy részben valamilyennek lenni. „A birtokolt dolog, mondja Arisztotelész a *Politiká*-ban, olyan, mint a rész az egészhez viszonyítva”. Valóban, a birtoklás igéje az alany részekre osztását követeli, s az állítmány csak e részek egyikére vonatkozik. Az, hogy „Jeanne a une belle tête” („Jeanne-nak szép feje van”) azt jelenti, hogy Jeanne részben szép. Természetesen a birtoklás igéje szintaktikailag másképpen viselkedik, mint a létige, azaz (a francia nyelvben – *A ford.*) tranzitív ige, amely maga mellé főnévi bővítményt kíván. Fenti példamondatunkat tehát a következőképpen elemezhetjük:

„Jeanne a une tête” („Jeanne-nak van feje”)

„Cette tête est belle” („Ez a fej szép”).

Ezek alapján a birtoklás egyszerű rész-egész viszonynak tűnik. A birtoklás igéjének segítségével pedig módunk nyílik a részleges állításra. Az „avoir” („van neki”) segédigét úgy tekinthetjük, mint gyenge kopulát, szemben a létigével, mint erős kopulával. Jelölésük legyen C illetve c. Tehát az SCP jelölés azt jelenti, hogy  $S = P$ , az ScP pedig, hogy P S-nek birtoka.

A két segédige hasonló szerepe miatt könnyen válthatunk egyik kopuláról a másikra. A franciában például egyformán mondjuk, hogy „Avoir un rhume” (náthája van) és hogy „être enrhumé” (náthás), azt pedig, hogy valaki éhes a francia birtokos szerkezettel („avoir faim”), az angol a létige segítségével („to be hungry”) fejezi ki. Ugyanígy, egyik kopuláról a másikra ugorva a költő átmenet nélkül átválthat az ellentétről az oximoronra, mint pl. Hugo a *Contemplations* (Tűnődések) c. kötetében:

*Oui, mon malheur irréparable  
C'est de prendre aux deux éléments,  
C'est d'avoir en moi, misérable,  
De la fange et du firmament,  
(...)  
D'être un ciel et un tombeau.*

*Igen, ez örök bánatom,  
Hogy a két elem szétszakít,  
Magamban egyként hordozom,  
Égbolt és sár nagy kínjait  
(...)  
Menny vagyok és sötét sírmély.*

E költői fogás által válik láthatóvá, hogy a két alakzat közeli rokonságban áll egymással, s köztük mindössze a kopula foka tesz különbséget. A jó/rossz szembenállás az első esetben az „avoir” (birtoklás), a másodikban az „être” (létige) révén kötődik az alanyhoz.

A kétféle kopula megkülönböztetése megoldhatja azt a problémát is, amelyet Chomsky vetett fel annak kapcsán, hogy a „ce drapeau est noir et blanc” („ez a zászló fekete és fehér”, azaz fekete-fehér) állításból nem vonható le az, hogy „ce drapeau est blanc” („ez a zászló fehér”), míg ab-

ból, hogy „cet homme est grand et mince” („ez az ember magas és vékony”) helytálló az a következtetés, hogy „cet homme est grand” („ez az ember magas”).<sup>15</sup> Ugyanezt a kérdést boncolgatva O. Ducrot három megoldási javaslat-  
tal áll elő: „Homonímiáról volna szó, s nyelvünkben esze-  
rint kétféle „és” létezik? Avagy a két jelölt nyelvtani szer-  
kezete különbözik, s e különbséget leírhatjuk a szintaktikai  
elemzés szintjén? Vagy esetleg azt kell figyelembe ven-  
nünk, hogy a fehér és kék jelzők színekre vonatkoznak és  
létre kell hoznunk egy külön kategóriát a „szín-jelzők”  
számára?”.<sup>16</sup> Úgy tűnik, a kopulák megkülönböztetése al-  
kalmasabb a probléma megoldására. Azért nem mondhat-  
juk a fekete-fehér zászlóról, hogy fehér, mert ez utóbbi ál-  
lítás azt jelentené, hogy egészében az, holott valójában  
csak részben az. Az erős kopula, a létige használata ez  
esetben egy képzavarhoz hasonló alakzatot eredményez,  
helyette ugyanis egy, a franciában nem létező gyenge ko-  
pulának kéne állnia. Ezt a hiányt a birtoklás igéje pótolhat-  
ja egy ilyen szerkezetben: „ce drapeau a une partie blan-  
che” („a zászlónak van egy fehér része”, azaz a zászló egy  
része fehér). Máskülönben a kifejezés oximoron formát ölt,  
bár valójában ellentét, mivel a két ellentétes állítmányt az  
alany két különböző részére vonatkoztatja. Az ellentétet  
így is ábrázolhatjuk:

S c A.Z

Ugyanennek a képletnek erős formája az oximoron:

S C A.Z

Mondhatjuk-e, hogy egy fekete és fehér zászlóban sem-

<sup>15</sup> *Syntaxe, logique et sémantique. Langages II.* 1966.

<sup>16</sup> *La Linguistique.* Denoël. 1969. 230. o.

miféle minimális ellentmondás sincsen? Ennek a kérdésnek nagy jelentősége van. Hogy megválaszolhassunk, kitérőt kell tennünk a nyelvészetén kívüleső területekre, és megkülönböztetnünk két szempontot, az ontológiáit és a fenomenológiáit.

Először is ontológiai szempontból szembeállíthatjuk a járulékos vagy mechanikus egészeket, amelyek csak pszeudo-egységek és a szerves egészeket, amelyek valódi egységek. A zászló az előbbiek közé tartozik, így ellentétes minősítéseiben nincs semmi rendellenes. Végső soron, ha elfogadjuk Leibniz tételét, miszerint egy *dolog* vagy *lény* attól létezik, hogy *egy* dolog vagy *egy* lény, azt is mondhatjuk, hogy a zászló nem is létezik. Nézzük a másik végletet, az organikus, valódi egységeket, mint amilyen az emberi lény is. Tagadhatatlan, hogy az emberek külső és belső tulajdonságaiban is sokszor komikus, sokszor tragikus ellentmondások tapasztalhatók, mint a legendás nőalakokban, akiknek olyan a fejük, mint egy istennőé, a testük pedig mint egy szörnyé. Ilyen az angyali lelkű, de riasztó külsejű lény típusa is, pl. *A Szépség és a Szörnyeteg* című mesében, amelyet Jean Cocteau hasonló címmel dolgozott fel, s amelynek az alakja átdolgozott formában megjelenik Victor Hugo *Quasimodo*-jában is. Térjünk át a fenomenológia területére, mely a nyelvészet szempontjából is felhasználható, amennyiben igaz A. Martinet kijelentése: „a beszéd a tapasztalat átadása”. Ez a tapasztalat, amit a nyelv feldolgoz és a mindennapi beszéd közölni igyekszik, nem más, mint ama lát-szathalmaz, amely ugyanakkor állandó és kollektív: amit úgy hívunk, hogy „világ”. Ezen a szinten elmosódik a valódi egység és hamis egység szembenállás, s átadja helyét az erős forma/gyenge forma fenomenológiai kettősségnek, amelyet a Gestalttheorie fogalmazott meg.

Az erős formák a percepciók mező különböző tényezőinek együttállásából jönnek létre. A két fő tényező a közel-



ség és a hasonlóság. A percepciók mező egymáshoz közel eső és egymással hasonlóságot mutató elemei erős egységekbe szerveződnek. Ezzel szemben, ha csökken a közelség és a hasonlóság, a forma különálló egységekre töredezik. Vegyük a maximális közelség és minimális hasonlóság esetét: ez az ellentét fenomenológiai megfelelője; egyszerre egységes és széteső forma, melynek szervező faktorai egymással konfliktusba lépnek. Ilyen a hagyományos páros: a magas, kövér és a kicsi sovány, a film korai korszakának igen kedvelt és gyakran kiaknázott komikumforrása. De ilyen Gautier éjsötét ege és fehér földje is.

Igaz, hogy Gautier-nál némi túlzás tapasztalható, mint azt Morier megjegyzi. Az ég alighanem szürke volt, ha a Föld fehér. A verssor kettős hiperbola, összekötésük adja az ellentétet. E túlzás már Pascal életműve alapján lelepleződik. A természet ugyanis igen ritkán hordoz ellentétet. Ez nem jelenti azt, hogy ne ismerné az ellentéteket. Minden minőség, mint láttuk, ellentétes párokba szerveződik. Ám ezeket a meglévő ellentéteket a természet gondosan szétválasztja. Létrehozza az átmeneteket térben és időben egyaránt. Az ifjúság és az öregség között ott az érett kor, a hideg és a meleg égövek között a mérsékelt régió. Még érdekesebb, ha a szociális csoportokat, e viszonylag homogén egységekből létrejött nagyobb egységeket vizsgáljuk. Azt láthatjuk, hogy a középső, átmeneti kategóriák nemcsak rendre odaékelődnek a szélsőségek közé, hanem azokkal szemben többségbe is kerülnek. Ez a jelentése Gauss görbéjének. Azt sugallja, hogy a természet alapvető tendenciája a „közép”, a „semlegesség” felé való törekvés. Azaz a prózaiság. A költészet az intenzitást keresi, azt az intenzitást, amit a nyelv a semleges terminust kiiktatva az általa jelölt dolgok sarkításával megteremt. Innen ered az antinómia, amelyet Kierkegaard állított fel etika és esztétika között. Az ész kerül a szélsőséget, a költészet keresi. A költészet az intenzi-

tás keresése, és mindazon alakzatok, amelyeket e dolgozatban elemzünk, ennek a keresésnek a nyelvi eszközei.

Az ellentéttel szembeállítva az Sc A.N. típusú állítás, amely egy poláris terminust és a semleges terminust egy gyenge kopulával köt össze, gyakorlatilag normálisnak tekinthető. Normálisnak, hiszen a sokféleségben megvalósuló egységet fejezi ki, az egyetlen egységet, amit a tapasztalat ismer, minthogy minden abszolút egység az absztrakció gyümölcse. Két formát alkalmazhatunk tehát a kifejezhető dolgok két különböző mezején: egyfelől a S C A elvont fogalmi, másfelől a S c A.N konkrét, empirikus formát. Ez utóbbihoz sorolhatók olyan egyébként ritkán használatos fordulatok, mint a „szép fejű, átlagos testű” vagy a „szép külsejű, közepszerű lelkű” nő stb. Ezek az ellentmondás szélső esetei, amelyek súrolják a nem-ellentmondás határát. A közepszerűség Arisztotelésznél erény, ám a költészetben épp az érték ellentéte. Ezért volt igaza Hugónak, amikor a drámát az ellentétre építette, ha dráma alatt a mű költőiségét értjük.

Az ellentét még mindig csak a dráma eredete, az elbeszélés kezdete. A végén pedig ott az abszolút poláris terminus. A dráma nem az ellentétek egysége, hanem az ellentmondás megszüntetése, az ellentétes elemek egyikének átformálása vagy megszüntetése révén. A *Szépség és a Szörnyeteg*ben az ellentét *happy end*-ben oldódik fel, a negatív terminus – mágius – eltörlése által. Minthogy a Szépség mégiscsak szerette, végül a Szörnyeteg is széppé változik. A *Párizsi Notre-Dame*-ben épp a fordítottja történik: a pozitív pólus szűnik meg, s az utolsó kép, a két ölelkező csontváz a szerelmespár egyesülésének szimbóluma, ami az egyik szép testének és a másik szép lelkének kettős halálával valósul meg.

Az eddig vizsgált alakzatokat és képleteiket a következő táblázatban foglalhatjuk össze:

KÉPLET	TÍPUS
S C A . nem-A	ellentmondás
S C A . Z	oximoron
S c A . Z	ellentét (antitézis)
S → A . nem-A	impertinencia
S → A . Z	antifrázis (irónia)
S → A . A <sup>+</sup>	hiperbola (túlzás)
S → A . A <sup>-</sup>	litotézis (sejtetés).

Ezek az alakzatok a klasszikus retorika eszköztárának csak egy nagyon kis alcsoportját alkotják. Azt viszont nem alaptalanul állíthatjuk, hogy sok más alakzat csak ezek valamelyikének variációja. Már bizonyítottuk, hogy a fokozás a hiperbola egy változata. Számos alakzat vezethető vissza az impertinenciára. Paradox módon éppen egy olyan eset is, amelyet Dumarsais úgy idéz, mint „alakzat nélkül kifejtett gondolatot”.<sup>17</sup> Az öreg Horatius egy mondatáról van szó az *Horace* című Corneille-darabban: *Qu'il mourût!* (Inkább halt volna meg!). Fontanier azt hozza föl Dumarsais ellen, hogy a sor ellipszist, elhagyást tartalmaz: „*J'aurais voulu qu'il mourût!*” („Azt gondolom, inkább halt volna meg!”). Ez azonban nem elég. A mondat ugyanis arra a kérdésre válaszol, hogy: *Que voulez-vous qu'il fit contre trois?* („Mit tehetett volna hárommal szemben?”). Ilyen összefüggésben már nyilvánvalóvá válik az impertinencia is. A „meghalni” ugyanis nem tett. A két fogalom két ellentétes szemém: az aktivitás (tett) és a passzivitás körébe tartozik, így előfeltételezéseik ellentétbe kerülnek: ez pedig az impertinencia képlete. Az egyetlen nyelvtani eltérés, hogy az alakzatot egy ige és bővítménye hozza létre. A szabályos forma ez lenne: „*Qu'il se fit tuer!*” („Inkább ölette volna meg magát!”, azaz harcolt volna utolsó lehelletéig). A tarta-

---

<sup>17</sup> *Uo.* 12. o.

lom lényege ugyanaz, ám más formát ölt. Ezen a formális szemantikai szinten, Valéry kifejezésével az „értelem e formájában” a költőiség újra pertinens, azaz helytálló lesz.

Dumarsais egy másik példát is hoz az alakzat nélküli költőiségre. Idézem: „Corneille egy másik tragédiájában Prusziász király mondja, hogy az adott helyzetben szeretne megmaradni férjnek és apának egyaránt. Ne legyen sem egyik, sem másik, mondja neki Nikomédész:

P.: – Minek kell hát lennem?

N.: – Királynak!

Nincs a jelenetben semmi költői alakzat, az egyetlen szavas válaszban mégis nagyon sok fennköltség van.”

A fennköltséggel rendben is volnánk. De hogy nincs alakzat? Hát Dumarsais hogyhogy nem látta meg? Nem tűnt fel neki, hogy Nikomédész válasza előfeltételezi a „király” lexéma összeférhetetlenségét a „férj” és az „apa” lexémákkal, s ez az összeférhetetlenség valójában nem létezik? Az ellentmondás egyfajta megfordításával találkozunk itt, ami még mindig ellentmondásnak tekinthető. Össze nem illő terminusok összeillesztése helyett ez az alakzat szétválasztja az összetartozókat. Mint ilyen, igen eredeti költői fogás, akár külön nevet is adhatnánk neki. Mélyszerkezetében ugyanakkor hű marad az itt felvázolt logikai szabálysértések modelljéhez.

\*

Minden eddig vizsgált anomália a diszkurzus elemei között fennálló viszonyokban mutatkozott. Ezek alkotják a nyelvi jelölt alakzatainak osztályát, ám ez az osztály távolról sem jelenti a lehetséges vagy aktuális alakzatok összességét. Már beszéltünk arról, hogy a jövő egyik feladata lesz a kommunikáció logikájának megalkotása, e feladatra azonban jelen dolgozatunkban nem vállalkozhatunk. Néhány megfontolást vázolunk csak itt, jelzésképp, milyen gazdag, még kiaknázatlan retorikai területek vannak előttünk.

Vegyük a következő – gyakori – alakzatot: „*Pierre, pour ne pas le nommer*” (Péter, hogy meg ne nevezzem”, azaz „Nem akarok személyeskedni – ujjal mutogatni –, de Péter volt az”). Az ellentmondás rögtön szembetűnik. A beszélő megnevezi azt, akiről ugyanakkor kijelenti, hogy nem fogja megnevezni. Két különböző szinten történik mindez: egyrészt a tárgy-nyelv, másrészt a metanyelv szintjén, amely utóbbi magára a közlés folyamatára vonatkozik. Hasonló, bár egy fokkal kifinomultabb művelet eredményezi a korrekciót, ezt a látszólag ártatlan eljárást. A korrekciót Fontanier így definiálja: „olyan alakzat, amely során a beszélő visszavonja azt, amit korábban szándékosan közölt”.<sup>18</sup> Ilyen például az alábbi idézet: *Ose applaudir, que dis-je, ose appuyer l’erreur* („Merd üdvözölni, bocsánat, üldözni a hibákat”; J. B. Rousseau). A korrekció nem anomália a szóbeli diskurzusban, ám rögtön az lesz az írott szövegben. Az első esetben a behelyettesített elemek egymás után épülnek be a kommunikációs láncba. Írásban ellenben a javított terminus hiányzik, ki lesz törölve. Így a korrekció ellentmondás a jelölt (jelentés) és a jelölő (a nyelvi megformálás) között, mert míg az előbbi szerint az egyik elemet a másikkal behelyettesítettük, a másik mindkettőt felsorakoztatja törlés nélkül.

Fontanier önellentmondása, hogy hol jelzi a szabályostól való eltérést, hol hallgat róla. Nem mondja, hogy a korrekció rendellenes volna, ugyanakkor kitér a visszakérdezés abnormális jellegére. „Nem szabad összekevernünk – mondja – az egyszerű kérdéssel...amely révén informálódni, megbizonyosodni akarunk valamiről.”<sup>19</sup> A visszakérdezés alakzat, mert a beszélő olyan kérdést tesz fel, amelyre a választ ismernie kell. Ez a kérdés tulajdonképpen állítás, tehát „nem valódi kérdés”, mint Gérard Genette mondja *Figures du discours* c. műve előszavában. Mindezek alapján lehetséges volna a kér-

---

18 *Uo.* 367. o.

19 *Uo.* 368. o.

dés diszkurzusának kommunikációs normáját felállítani. A tudást S-sel, a nem-tudást nem-S-sel jelöljük, a kérdezőt (émetteur) E-vel, a befogadót (récepteur) R-re. A kérdés alapszabálya, hogy a kérdező nem tud, a befogadó, a kérdezett pedig tud valamit. Ennek ábrája tehát:

Visszakérdezés:  $E(S) + R(\text{nem-S})$

Kérdés:  $E(\text{nem-S}) + R(S)$ .

Ezek szerint két kérdésforma létezik: az egyik amikor E-nek ismernie kell, a másik, amikor E-ről feltételezzük, hogy nem ismeri a választ. Az első eset, a visszakérdezés két szimmetrikus alakzatot hoz létre; közülük a második, amikor a receptorról is feltételezzük, hogy tudja a választ, tulajdonképpen a redundanciát tartalmazó alakzatok halmazát fedi le: az ismétlést, pleonasmust (bőbeszédűséget, dagályosságot) stb.

Az eddig ismertetett modell feltételezi, hogy a kommunikációnak bizonyos meghatározott szerepe van, mégpedig az, hogy biztosítsa az információ áramlását, az információt abban az értelemben véve, ahogy a hasonló nevű elmélet értelmezte azt. Egy ilyen modellhez képest tekinthetjük a költői közlést eltérésnek. Minthogy a költői közlés szerepe más, és minden funkció egy eltérő, saját struktúrába épül, a költészet csakis egy bizonyos funkcióhoz kötött, meghatározott struktúrához képest tűnhet fel úgy, mint a struktúra megsértése. Amint azonban a költői funkcióhoz viszonyítunk, a költészet nem mutatkozik többé abnormálisnak. Megvannak a saját normái, mondhatni a saját logikája, amelynek szabályait – amennyiben valóban léteznek ezek a szabályok – még fel kell fedezni. Ez már egy másik, ezúttal pozitív poétika tárgya lehetne: újra megtalálni a diszkurzus azon értelmét, érthetőségét, amit az anomália-jelleg eddig akadályozott.

Ezt a feladatot a klasszikus retorika tropológia címen pró-

bálta megoldani. Ám volt egy évezredes alapvető tévedése a trópusok természetét illetően. Nem vette észre ugyanis, hogy a dichotómia, amit trópusok és nem-trópusok között felállít, nem helytálló, és igazából a nyelv két ellentétes tengelyének merőleges egymáshoz illesztésén alapszik. *Structure du langage poétique* c. könyvem utolsó fejezetében megkíséreltem helyesbíteni ezt a helytelen perspektívát, de ezt a helyesbítési kísérletet összekötöttem egy olyan dualista elmélettel a nyelvi jel jelöltjéről, amelynek nem volt semmi köze a tárgyhoz. Újra meg kell kísérelnem a trópusok tanulmányozásának helyes módszerét megtalálni, csakis így lehet teljes jelen dolgozatunk alakzatelmélete. Az alábbiakban e feladat megoldásának alapelveit igyekszünk lefektetni.

A klasszikus századok nagy francia retorikai iskolája, amelyet Dumarsais és Fontanier neve fémjelez, az *elocutio*-t tette meg központi fogalmának. *Elocutio* alatt pedig ugyanazt értette, amit Saussure később „parole”-nak (beszéd, konkrét nyelvhasználat) nevezett el, s amit napjainkban mindinkább „diszkurzus” néven emlegetünk. Egyébként Fontanier-nak volt egy olyan terve, hogy két nagy munkáját a *Manuel classique pour l'étude des tropes* (1821) és a *Traité général des figures du discours autres que les tropes* (1827) címűeket egyetlen kötetben egyesítse *Figures du discours (A diszkurzus alakzatai)* címmel.<sup>20</sup>

Nos, épp ezt a megkülönböztetést „trópusok” és „nem-trópusok” között szeretnénk most felülvizsgálni. Nem azért, mintha a retorika tévedett volna megkülönböztetésükben, hanem épp ellenkezőleg: azt fogjuk a szemére vetni, hogy nem értette meg, a kettő elkülönülése mennyire az alakzatok természetéből adódik. E látásmódbeli tévedése pedig a tudomány kezdetétől egész napjainkig tartja magát, s talán rész-

---

20 Fontanier óhajának megvalósulásában jómagam is közreműködhettem, Gérard Genette-tel együtt, amikor Fontanier életművét e címen adtuk közre.

ben felelőssé is tehető magának a retorikának közel két évszázada tartó üresjáratáért.

Az emberek a felmerülő elméleti problémákat gyakran úgy oldják meg, hogy hallgatnak róluk, azaz nem teszik fel újra maguknak. Ez nem jelenti azt, hogy ezek a problémák ne merültek volna fel. Ismeretes, hogy két teljes évezrednek kellett eltelnie, hogy a modern logika felfedezze az antik elődök által fölvetett kérdések mélységét és érvényességét. A retorika ugyanígy a formalizmus útjára lépett, amikor az irodalmi szövegek struktúráját mint üres formák összességét próbálta értelmezni, és ezt az eltévelyedést csak mostanában kezdi felfedezni. Nem a retorika hibája, hogy a szubsztancializmus és a historicizmus betörése, vagyis a tartalom és a lineáris okozatiság kettős privilegizálása két évszázadra újra bezárta a korábban megnyílt kapukat. Mégis kárhóztatható a tudományág, hogy bámulatos analitikai és rendszertani eredményei után nem volt képes feltárni az általa alakzatoknak elnevezett jelenségek struktúráját – azaz belső szervezőelveit. Igaz, hogy még nem rendelkezett a nyelvészeti elemzés bizonyos, ma már meglévő eszközeivel. Számára ismeretlen volt például a nyelv két tengelyének, a szintagmatikai és paradigmatiszmas tengelynek az elrendeződése. Alighanem ez okozta, hogy nem volt képes pontosan meghatározni a trópusok helyét a retorikai mechanizmusban.

Az alakzatokat a retorika hagyományosan úgy definiálja, mint eltérést a megszokott használatától. Dumarsais ezt rögtön alá is húzza *Des Tropes* c. híres tanulmányának az elején: „Az alakzatokról a közmegegyezés azt mondja, hogy olyan beszédmodok, melyek eltávolodnak a természetestől és mindennapitól, olyan fordulatok és kifejezésmodok, amelyek valamiben eltérnek az egyszerű és általános nyelvhasználatától”. E „beszédmodok” közül azokat, amelyek az érzékek területére vonatkoznak, trópusoknak nevezzük. Az összes többire, amely az érzékekkel nem kap-



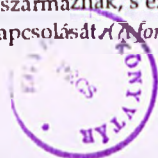
csolatos, mivel egyetlen közös vonásuk ez a negatív jegy, a „nem-trópikusok” elnevezést alkalmazzuk. A tropológia, avagy a szóképek tudománya tehát az alakzat-elmélet tisztán szemantikai területe. Dumarsais számára pedig nem más, mint poliszemiát tartalmazó jelenségek, tehát egy jelölő különböző jelöltjei között fennálló kapcsolatok vizsgálata. Ezen a ponton a különböző szerzők véleménye közt számottevő eltérés nem mutatkozik. A viszonyok és a hozzájuk kapcsolódó alakzatok táblázata így néz ki:

ALAKZAT = VISZONY

Metafora	=	Hasonlóság
Metonímia	=	Érintkezés
Szinekdoché	=	Rész-Egész
Irónia	=	Ellentmondás
Hiperbola	=	Több a Kevesebb helyén
Litotész	=	Kevesebb a Több helyén

Nem ez a döntő azonban. Alapvetőbb jelentőségű az a fel fogás, hogy a két jelölt között hierarchikus jellegű szemben állás van, amelyet hagyományosan az „alapjelentés” és az „átvitt értelem”, „képes jelentés” kifejezések tükröznek.<sup>21</sup> Igaz, hogy Dumarsais számára ez a szembeállítás mindössze diakrón jelentőségű. Ő az alapjelentést tekinti a „primitív” vagy „etimológiai” jelentésnek: annak az eredeti jelöltnek, amelyikre a jelölőt megteremtői és első használói vonatkoz tatták. Így pl. a „levél” minden papírral kapcsolatos jelentése már átvitt, képes használat, mivel a szó eredetileg a fa levele ire vonatkozott. Dumarsais tehát határozottan elveti a hasz nálat kritériumát, ahogy ezen a példán is láthatjuk, ahol a

21 Franciául az alakzat („figure”) és az átvitt értelem („sens figuré”) kifeje zések azonos töről származnak, s ez jobban aláhúzza a két fogalom ha gyományos összekapcsolását (Ford.)



„képes” értelem éppoly használatos, mint a másik. Az is kitér, hogy szemében a trópusok vizsgálata nem a retorika, hanem a „grammatika” körébe tartozik. Itt írja le a híres mondatot is: „Meg vagyok győződve róla, hogy ezekből az alakzatokból egy nap alatt a Les Halles piacán több keletkezik, mint egy többnapos akadémiai közgyűlésen”. A kérdés csak az, miért tulajdonít mégis különleges hatást Dumarsais a trópusoknak. A beszédet, mondja, „élénkebbé, nemesebbé vagy kellemesebbé” teszik. Igaz volna ez akkor is, amikor egy írott „levél”-ről beszélünk? Aligha. Fontanier nem is mulasztja el a szemére vetni: „Hogy egyeztethető össze az ennyire gyakori használat és ez a megkülönböztető erő és szépség, ez az erőteljes hatás?”.

Fontanier a maga részéről egy határozottan használati szemszögű kritériumot fogad el magáénak. Mint Saussure előtti Saussure-iánus, tudja, hogy a történeti szempont nyelvészetileg érdektelen, és a nyelv használója vajmi keveset törődik azzal, hogy a jelentés, amit a szónak kölcsönzött, primitív vagy másodlagos-e. „A szavakat vagy valamiféle alapjelentésben, tehát egyik szokásos, mindennapi jelentésükben használjuk, és mindegy, hogy ez primitív alkalmazás-e vagy sem; vagy pedig valamilyen kifordított értelemben, tehát olyan jelentésben, amelyet alkalmilag kölcsönzünk nekik, s ez utóbbi nem más, mint egyszerű átvétel”.<sup>22</sup> Csak a második esetben beszélhetünk szóképről. Ennek feltétele pedig a használat, azaz adott nyelvállapotban az alkalmazás gyakorisága. Amint egy jelentés átmegy a közhasználatba, elveszti alakzat minőségét. Dumarsais *Des Tropes* c. könyvéhez írt kommentárjában Fontanier így fogalmaz: „Ezer példával alátámaszthatnánk, hogy az elvileg legmerészebb nyelvi mutatóványokat sem tekintjük többé alakzatoknak, amint általánosan használatossá válnak”.

---

<sup>22</sup> *Uo.* 66. o.

Gérard Genette ezt a kritériumot is vitatja.<sup>23</sup> Szerinte Fontanier, önmagával szemben is következetlenül, a használatos/nem használatos ellentétpár mellett egy másikat is elfogad, ez pedig a szükség/szabadság alternatíva. Ezt az értelmezést alá is támaszthatjuk Fontanier művéből. Például: „Definícióból következik, hogy az alakzatok, *akármilyen fokon tette őket közönségessé és ismerőssé a megszokás*, csakis akkor érdemesek erre a címre, ha használatuk szabad választás kérdése, nem pedig valamiféle nyelvi kényszeré”.<sup>24</sup> A kiemelt szavak mutatják, hogy az alakzat megmaradhat alakzatnak, mégha, a szerző szavaival, „közönségessé és ismerőssé” válik is. Másrésztől Fontanier elfogadja Radonvilliers abbé megkülönböztetését „használatos nyelvi alakzatok” és „egyéni leleményű írói alakzatok” között. Márpedig hogyan definiálhatjuk az alakzatot a „használattól eltérőnek” és hogyan beszélhetünk ugyanakkor „használatos alakzatokról”? Nincsen-e itt ellentmondás a megfogalmazásban?

Fontanier, mint jó nyelvész, azt mondja, hogy vannak fokozatok a használatban is. A használat gyakorisága igen mozgékony változó. Vannak szinonímák, amelyek csak bizonyos kisebb csoportokhoz vagy helyzetekhez kötődnek. Ilyenek az argó vagy zsargon szavak. S ugyanígy, ugyanahhoz a jelölőhöz kevésbé használatos jelöltek is kapcsolódnak. Ilyenek a használatos trópusok is. A „róka” lexéma leggyakoribb jelölt-előfordulásában az állatot jelöli. Ez az alapjelentése. A „ravasz” kevésbé használatos, de nem ritka. Ez tehát egy köznyelvi szókép, amelyet a szótárban mint átvitt értelmet tüntetnek fel. Az egyéni leleményű szóképek ellenben mindig megmaradnak egyfajta magántulajdonnak: az író magántulajdonként kezelheti őket, míg köztulajdonba csakis mint átvételek vagy idézetek vehetők”.<sup>25</sup>

23 Ld. előszavát a *Figures du discours* c. kötethez, 10-11. o.

24 Uo. 64. o.

25 Uo. 188. o.

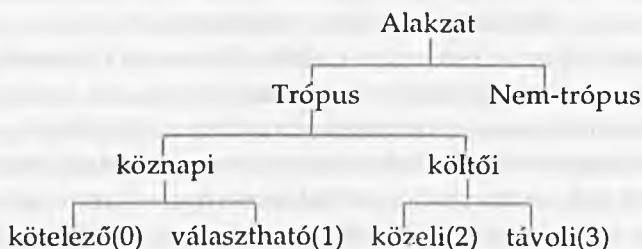
Ami a választási szabadság illetve nyelvi kényszer kérdését illeti, a szerző csak egyetlen esetben, a „képzavar” esetében alkalmazza konkrétan. A „képzavar” olyan kifejezés, amelynek egyedül az átvitt értelme hozzáférhető egy bizonyos kontextusban. A használó tudatában van egy bizonyos értelmi módosulásnak, amely egyedül teszi lehetővé nemcsak a használatosságot, hanem magát a használatot is. Ezzel pedig az alakzat mint olyan meg is szűnik. Az eltérés tehát nulla fokú. (Ezek azok a „halott alakzatok”, amelyekről Bally beszél egyhelyütt.) A használatos, köznyelvi alakzatok az eltérési skála első fokán helyezkednek el. A nyelven belül egyfajta al-nyelvet képeznek, s a beszélő ehhez képest választhat két jelölő között egyazon jelölt kifejezésére, mely jelölők egyikének a jelölt nem az alapjelentése, tehát e jelölő használata eltérés a szorosán vett normától. Javaslatunk az, hogy azt a tudományt, amely ezt a köznyelvi alakzatokból álló al-kódot tanulmányozza, nevezzük ezentúl stilisztikának, míg a poétika elnevezést fönnttarthatnánk a költői alakzatok vizsgálatára. A retorika pedig az alakzatok összességére vonatkozó tudományt jelölheti.

Fontanier végezetül bevezet még egy különbségtételt a költői alakzatokon belül, ezúttal nem a használattól való eltérés nyomán, hanem „bizonyos, a józan ész diktálta kényszerítő szabályok alapján”. Már Barry szembeállította a „közeli” metaforákat a „távoliakkal”, a két jelölt közötti távolságra hivatkozva. Így a két jelölt közötti hasonlósági viszonyt több kritérium is befolyásolja. Ilyen a közös szeméremek száma vagy a megkülönböztető szemém – domináns vagy kevésbé domináns, külső vagy belső – pozíciója. Eme megkülönböztető jegyekre egész szókép-tipológiát építhetnénk. Ez azonban jelenleg nem célunk. Annyit jegyzünk meg mindössze, hogy a két behelyettesíthető jelölt távolsága teremti meg az eltérés harmadik fokát. Fontanier még mint becsületes klasszikus, kárhoztatja a „távoli” metaforá-

kat. A modern költészet ezzel szemben épphogy normájául tette meg. Reverdy mondogatta: „az erős kép jellegzetessége, hogy két igen távoli valóságdarab spontán közelítéséből keletkezik”. Breton pedig még végletesebben így fogalmazott: „Számomra az a legerősebb kép, amelyik az önkényesség legmagasabb fokán áll”.

Fontanier kiinduló gondolata máig helytálló, miszerint megállapíthatunk eltérési fokokat, azaz az alakzatokat sorba rendezhetjük. Ezt a gondolatot teljességében tartalmazza az a definíciója, melyben az alakzatokat mint olyan formákat határozza meg, „melyek révén a diskurzus *többé vagy kevésbé* eltávolodik az egyszerű és megszokott kifejezésmódtól.”<sup>26</sup>

Mindezek alapján az egyes alakzat-típusoknak megfeleltethetünk egy-egy fokot az eltérési skálán. Fontanier topológiája a következő táblázatban foglalható össze:



A zárójelbe tett számok az eltérési fokot jelzik, a nulla foktól, ahol az alakzat-jelleg el is vész, a harmadik fokig, ahová virtuálisan elhelyezhetjük a modern költészet szóképeit.

Láthatjuk, ez a topológia mennyivel összetettebb rendszert teremt, mint Dumarsais-é, amely megelégszik az alapjelentés és átvitt értelem egyszerű kettősségével, azaz olyan etimológiai kritériumokra épül, amelyek ma már elfogadhatatlanok. Minden hiányossága ellenére ez a táblá-

<sup>26</sup> Uo. 64. o.

zat még ma is használható. Egy fenntartással azonban, mégpedig egy igen nyomós kifogással élnünk kell, ez pedig a rendszer alapját képező trópus/nem-trópus megkülönböztetést támadja.

A kétfajta alakzat között Fontanier, a régi és a modern retorikusok összességével egyetemben, vízszintes megkülönböztetést tesz. Fontanier szemében minden alakzat eltérés, egyikük az érzékek, másik a szintaxis, harmadik a hangalak szintjén. Az inverzió, amely az állítmányt a szórend ellenében az alany elé helyezi, egy szintaktikai szabályt hág át, míg a szókép szemantikai szabályt sért. Minden alakzat izomorf tehát, a különbség csakis az, milyen – szintaktikai, szemantikai vagy fonetikai – szinten valósul meg az eltérés. Fontanier nem veszi észre, hogyan kerül e ponton önellentmondásba.

Vegyük azt a két szóképet, amelyeket „paradoxizmus” illetve „metafora” címen elemez.

A paradoxizmus definíciója: „nyelvi eljárás, mely által egymással közönségesen ellentétes és ellentmondó gondolatokat vagy szavakat közelítünk illetve vegyítünk el egymással”. Példa rá az alábbi verssor Racine *Athalie* c. darabjából: *Pour réparer des ans l'irréparable outrage* („Hogy helyrehozza, mi ma már helyre nem hozható”). A metafora lényege: „egy gondolatot egy másik gondolat formájában közölni..., amelyet az elsőhöz semmi más kapcsolat nem fűz, mint egy bizonyos fokú hasonlóság vagy analógia”. Például: *„Gourmander sans relâche un terrain paresseux”* („Sziüntelen dorgálni a lusta röögöt”), ahol a „gourmander” szó /dorgálni/ jelentése a /megművelni/ jelölt helyett áll. Mindkét esetben van rendellenesség, azaz eltérés, csak hogy Fontanier nem veszi észre, hogy a két eltérés már definíciója alapján is gyökerében heterogén. Nem ugyanazon a nyelvi tengelyen helyezkednek el ugyanis.

A paradoxizmus ellentmondás. Egy kombinatorikai

összeférhetőségi szabályt szeg meg, tisztán szintagmatikai szinten, a „réparer” és „irréparable” („helyrehozni” és „helyre nem hozható”) terminusok között. Saussure terminológiájával az eltérés itt *in praesentia* mutatkozik. Ezzel szemben a /dorgálni/ ill. /megművelni/ jelentések közötti eltérés *in absentia* jelentkezik az említett metaforában. Csakis paradigmaticai szinten van meg tehát, virtuális jelentések között, melyek közül per definitionem csak az egyik lehet aktuális. Ha trópusok, szóképek alatt a paradigmaticai szintű eltéréseket értjük, a paradoxizmus nem trópus. Az ellentmondás nem jelentésmódosulás, hanem jelentések összeegyeztethetetlensége. Honnan származhat mégis ez a zavar?

Valójában elég, ha egy keveset gondolkozunk, és észrevesszük, hogy a két tengely közül mindkettő jelen van valamennyi alakzatban, és hogy mindkettő egy-egy anomáliára épül, de az egyik anomália a másikat helyesbíti. Mind ezt az is bizonyítja, hogy Fontanier, amikor a paradoxizmus fogalmát kommentálja, igazából egymásra építi a kétféle anomáliát: „A *helyrehozni* mögött azonnal azt halljuk ki, hogy *megpróbálni mégis helyrehozni* vagy *látszólag helyrehozni*, s ezért van, hogy *helyrehozni* és *helyre nem hozható* nemcsak elütnek egymástól, hanem valahol csodálatosan össze is illenek”. Fontanier itt egy kétütemű mechanizmust ír le:

1. ellentmondás „helyrehozni” és „helyre nem hozható” között;

2. a /látszólag helyrehozni/ behelyettesítése a /helyrehozni/ helyére, amivel az anomália meg is szűnik.

Ez a mechanizmus egy egyszerű kérdésre ad választ, amelyet azonban Fontanier sosem tesz fel magának: miért trópus és miért jelentésváltozás? Ha /helyrehozni/ a „réparer” alapjelentése, miért nem ezt érti alatta a befogadó, s miért helyettesít be egy olyan jelentést, amely valójában so-

hasem tartozott hozzá? A paradoxizmus esetében a válasz adódik: mert az alapjelentés és a jelölő kontextusa ellentmond egymásnak, mivel a /helyre nem hozható/ és /helyrehozni/ elemek „elütnek egymástól”, a jelentésváltozás után azonban „csodálatosan összeillenek”.

De térjünk át a metaforára! A két alakzat izomorf jellege rögtön szembetűnik. Ugyanaz a kérdés merül fel itt is. Fontanier egyfajta hierarchikus viszonyt tételez fel alapjelentés és átvitt értelem között. Az alapjelentés a szokványos jelentés, amelyet a szótárak is mint ilyet tüntetnek fel, és amelyeknek normális esetben elsőként kell a nyelvhasználó eszébe jutnia. Miért van hát, hogy a befogadóban bizonyos esetekben mégsem az alapjelentés idéződik fel, hanem azt egy másikkal helyettesítjük? A köznyelvi alakzatok esetében még érthető, hiszen itt az átvitt értelem másodlagos ugyan, de használatos, tehát hozzáférhető. Jelen idézetünkben azonban a „gourmander” szónak sosem volt /megművelni/ értelme. Miért kapna hát e jelölő olyan jelöltet, amely sosem tartozott hozzá? Nyilván mert ezzel helyreáll egy kontextuális összeférhetetlenségi viszony. Mégpedig pontosan úgy, mint a paradoxizmus esetében: /dorgálni/ és /rög/ kizárják egymást, akárcsak /helyrehozni/ és /helyre nem hozható/. Azzal az egy különbséggel, hogy nincs nyilvánvaló ellentmondás. Ez nem jelenti azt, hogy nem áll fenn szemantikai anomália, sőt hogy nem egy ellentmondást rejt, csak egy másik, mélyebb szinten. /Dorgálni/ az élők kategóriájához kapcsolódik, míg a /rög/ az élettelen fogalomkörbe tartozik.<sup>27</sup> Az ellentmondás a két fogalom által előfeltételezett szemémek között áll fenn. Gyengébb fokú, de kétségtelenül fönnáll. Fontanier a „helyrehozni a helyre nem hozható” kijelentésről azt mondja, hogy ilyen mondatot „szó szerint venni abszurdí-

<sup>27</sup> A „dorgálni” elemet úgy határozhatjuk meg, mint tárgyias igét + élő tárgyat. Mindezt tükrözi a kérdő forma: Kit (és nem mit) dorgál Péter?



tás volna”, de ugyanígy az volna a „dorgálni a rögöt” is. Szó szerint vehetőek-e ezek a kifejezések anélkül, hogy az abszurdá ne váljon? Az ellentmondás viszonylagos gyengesége magyarázza, hogy az az utóbbi esetben esetleg észrevétlen maradhatott. Az elemző figyelme itt a folyamat második fázisára összpontosult, azaz a jelentésváltozásra, míg az első példánál, a paradoxizmusban az ellentmondás olyannyira szembetűnő, hogy nem kerülhette el a megfigyelő figyelmét, aki azután az ellentmondással definiálta is az alakzatot. Minthogy a két alakzat izomorf, és ebben az első mozzanatban azonos típusú szintagmatikai anomáliát hordoznak (azaz kombinatorikusan összeférhetetlenek), nem sorolhatjuk be őket a szóképek kategóriájába. Ez a „trópus” elnevezés ugyanis az alakzatban egy második mozzanatot hangsúlyoz, annak tulajdonít fontosságot, minthogy e második mozzanatot tekinti az alakzat céljának, jóllehet mindig csak második mozzanat marad, mivel az első nélkül nem jelentkezhetne. Minden alakzat két mozzanatban dekódolható, elsőként az anomália észlelésében, másodrészt korrigálásában, mégpedig a paradigmaticai mező kiterjesztése révén; ebben a paradigmaticai mezőben jönnek létre a hasonlósági, érintkezési stb. viszonyok, melyek segítségével a közlésnek szemantikailag elfogadható értelmezést adhatunk. Ha ez az értelmezés lehetetlen, a közlés az abszurd kategóriájába utalható. Akárcsak azok a kijelentések, amelyeket az abszurd szemléltetésére konstruálnak a logikusok, mint pl. „Napóleon egy prímszám”.

Az alakzatok tehát két-tengelyű szerkezetre épülnek, ez a két tengely pedig merőlegesen helyezkedik el. A szintagmatikai tengelyen létesül az eltérés, a paradigmaticai tengelyen pedig valamilyen jelentésváltozás megszünteti azt. Az alábbi sémával szemléltethetjük mindezt:

T	Látszólag helyrehozni
r	
ó	
P	
u	
s	Helyrehozni /helyre nem hozható
	Paradoxizmus

Osztályozásukra tehát kettős szempontból nyílik lehetőségünk: egyfelől az anomália, másfelől a jelentésmódosulás típusa szerint. Létezik metonimikus, illetve metaforikus jellegű paradoxizmus és metonimikus, illetve metaforikus impertinencia, aszerint, hogy milyen jelentésváltozás szünteti meg az anomáliát. Végül is az egész mechanizmus úgy viselkedik, mintha a két tengely kölcsönösen lefedné egymást. A szemantika szintjén a *jelentésváltozás* paradigmaticai tengelye mostanáig elfedte a *jelentésbeli összeférhetetlenség* szintagmaticai tengelyét. Olyannyira, hogy a retorika végeredményben nem is foglalkozott a „szemantikai anomália” jelenségeivel.<sup>28</sup> A neoretorikai iskola egyik fő feladata tehát ezt az űrt betölteni: megjelölni, megnevezni és osztályozni a kombinatorikai kényszerek megszegésének módozatait, amelyeket „alakzatok” néven ismerünk.

A „nem-trópusok” csoportjával épp a fentiekkel fordított folyamat zajlott le. A szintagma fedte el a paradigmát. A retorika elemezte a szintagmaticai eltérést mint olyat, de nem méltatta figyelemre annak paradigmaticai eltörlődését. Röviden összefoglalva tehát minden alakzat két mozzanat révén jön létre. A trópusok elmélete az elsőről, a nem-trópusok elmélete pedig a másodikról nem vett tudomást. Nem vették észre, hogy minden trópus magába foglal egy nem-trópusot, minthogy minden eltérés magával vonja ön-

<sup>28</sup> Ld. T. Todorov. *Langages* I. 1966. 67. o.

nön korrekcióját a jelentésváltozás révén, és hogy ez a két anomália közötti ellentétes és kiegészítő mechanizmus alkotja minden alakzat vázát.

Vegyük például a kérdést, amely akkor alakzat értékű, amikor egy kérdő forma valójában kijelentő jelöltet implikál: pl. a „ki nem tudja” kérdés a „/mindenki tudja/” kijelentést. Ilyenkor jelentésváltozással van dolgunk, tehát trópusról van szó. Miért hívjuk mégis nem-trópusnak? És az inverziót? Az inverziót szerkezeti alakzatnak szoktuk nevezni, jogosan, mert szintaktikai eltérésre épül, és nem-trópusnak, minthogy nem érinti az érzékeket. Ez viszont már téves látásmód. Valamennyi nyelvész elismeri, hogy az előrehelyezett jelzőnek „generikus”, meghatározó értelme van, míg a hátrahelyezett jelzőnek csak „specifikus”, sajátos értelme.<sup>29</sup> „Egy fehér galamb (*une blanche colombe*) olyan galamb, amelynek galamsága fehér: e kifejezésben kirajzolódnak a galamb (szüzesség) és a fehér (tisztaság) metaforikus jelentései” – írja P. Guiraud.<sup>30</sup> Ez nem jelentésváltozás? Nincs-e ebben, mint a szerző ki is mondja, metafora? Ugyanez a folyamat lejátszódik az ún. „dikciós alakzatok” (pl. rím) esetében is, ahol első lépésben két szemantikailag különböző elem homofóniája hozza létre az anomáliát – amely azután a második lépésben eltörlődik, mégpedig olyan „metaforikus értékek” segítségével, amelyek e homofónia alátámasztására megteremtik a parallelizmus elve által megkívánt szemantikai rokonságot.<sup>31</sup> Így a „soeur” (nővér) és a „douceur” (lágyság) szavak rímeltetése a nővér szónak olyan lágyság konnotációt kölcsönöz, amely hiányzik abból, hogy „Jeanne est la soeur de Paul” (Jeanne Paul nővére).

29 E megjegyzés elsősorban az újlatin nyelvekre vonatkozik, amelyekben a jelző többnyire a jelzett szó után áll, előrehozása így nagyban kiemeli jelentőségét. (*A ford.*)

30 *Syntaxe du français*. PUF. 1962. 112. o.

31 Ld. *Structure du langage poétique*. Flammarion. 224. o.

Mindegyik alakzatnál ugyanaz a struktúra tehát, ugyanaz a derékszögű szintagmatikai-paradigmatikai szerkezet, ugyanaz a mechanizmus és ugyanaz a funkció, amely az alakzat végső célját is megvilágítja.

Itt ugyanis felmerül a végső kérdés. Mire jó az alakzat, miért az anomália? A kérdésre a retorikusok eddig egyhangúlag válaszoltak, s e válasznak egyfajta definíció jelleget is kölcsönöztek. A „képes beszéd” funkciója esztétikai. Az alakzatok „kellemet”, „élénkséget”, „nemességet” stb. kölcsönöznek a nyelvnek. Ezek a nagyjából szinoním kifejezések igen bizonytalanok. Ugyanarra az alapfogalomra utalnak vissza, amely a „tanítással” és a „meggyőzéssel” együtt a nyelv három fő funkcióját képezi a klasszikus retorika szerint.

Hátra van még, hogy a fent említett hatásra magyarázatot leljünk a struktúrából. Az eltérés maga még nem elegendő, hogy meghatározza az érintett diszkurzus esztétikai értékét. A problémára kielégítő választ csakis kép-esztétikai megfontolásokból kiindulva kaphatunk. Egy olyan elv alapján, amelyet semelyik retorikus nem vont még kétségbe, ez pedig az alapjelentés és átvitt értelem, valamint a konkrét és absztrakt ellentétpárjainak párhuzamossága. Az átvitt értelem „konkrét”, azaz „képi”. Láttat –, míg az alapjelentés a gondolkodás síkján marad. Innen származik az a ma is meglévő terminológiai zavar, amely az idők során fokozatosan összekeverte a szóképet és a kép fogalmát. Ezen a ponton beszűrődik egy bizonyos nyelvtörténeti elmélet is. A szavak kezdetleges formájukban az értékelhetőre vonatkoznak, s rendszerint az absztrakt felé fejlődnek tovább. A retorikai nyelvezet egyfajta visszatérés az ősforráshoz. Minden alakzat az érthetőségből az érzékelhetőbe vezet vissza minket, a retorika tehát voltaképpen az emelkedő dialektikus mozgás ellentettjének mutatkozik, amely mozgás az érzékeléstől (percepció) a fogalmiság (konceptió) irányába halad, s amely Szókratész óta

meghatározza a filozófiát. Filozófia és retorika ily módon szimmetrikusan szembenállnak egymással, és együttesen egy nagy nyelvészeti ciklust alkotnak, amely az eredeti képzeletből indul ki és oda is tér vissza.

Ez az elgondolás mély igazságban gyökerezik, amelyet azonban a modern, intellektualista poétika elfelejteni lát-szik. A költői nyelvezet alapvető sajátosságait ugyanis nem veszi észre. Úgy értelmezi azt, mint a jelölő sajátosságát, amely sajátos módon, de mindig ugyanarra a jelöltre utal vissza, s ez a jelölt éppígy kifejezhető lenne a szövegmagyarázat vagy a kritika költőietlen nyelvén. A modern poétika ily módon az *ignoratio elenchi* vétkébe esik. Ha ugyanez a jelölt másként is kifejezhető lenne, miért született volna meg a költészet? Miért volna a metrum, a rím, az inverzió, a paradoxon, az ismétlés, az összes alakzat? A jelenleg divatos többértelműségi elmélet igencsak kevésbé válaszolja meg ezt a kérdést. A többértelműség egyetlen elvnek, a takarékos-ság elvének tesz eleget. Ha a költészet egyetlen funkciója, hogy egy mondatba sűrítse, amit a próza több mondatban tudna elmondani, privilegizált helyzete igencsak gyenge alapokon áll. Ám aligha vagyunk annyira szófukarok, hogy valóságosan elbűvölhessen minket egy ilyen tömörítési bravúr. Az elmélet, amely a költőiséget a szemantikai gazdagsággal teszi egyenlővé, talán nem más, mint távoli visszhangja a burzsoá takarékos-sági szemléletnek. Kevés jelölőért cserébe számos – már-már végtelen – jelölt: íme a legjobb nyelvi befektetés!

Minden költészet, minden irodalom célja a jelölt átminősítése. Ezen a ponton a retorika helyesen látta meg a lényeg-et. Azt a kérdést azonban feltehetjük magunknak, valóban a képhez való visszatérésről van-e szó. Ez az elgondolás két komoly ellenvetésbe ütközik.

1. Az átvitt értelem nem mindig „konkrétább”, mint az alapjelentés. Számos ellenpéldát találhatunk. /Látszólag

helyrehozni/ konkrétabb volna, mint /helyrehozni/, vagy a /hajó/ kevésbé absztrakt jelölt, mint a /vitorla/?

2. Az érzékelés, bár valóban konkrét dolog, de nem feltétlenül jelent képiséget. Nem szeretnénk itt felújítani a képekben vagy képek nélkül való gondolkodás ősi vitáját. Csak az ellen szólalunk fel, hogy összekeverjük a jelöltet a referenssel. A „róka” referense valóban konkrét, azaz érzékelhető, míg a „ravasz”-é nem az, ám ez nem jelenti, hogy azt a mondatot, hogy „ez az ember egy róka” nem érthetjük meg anélkül, hogy effektíve magunk elé képzeljük az állatot. Semmi sem kevésbé bizonyos. Az olyan szóképeknél pedig, mint a „solitude bleue” (kék magány) vagy „blanche agonie” (fehér agónia) (Mallarmé) hogyan képzeljük el az elképzelhetetlent?

A kérdés tehát egyelőre nyitva marad. Jómagam az ún. „emocionális” jelentés elméletét tettem magamévá. Ezt a hagyományos terminológiából kölcsönvett kifejezést azonban gyakran tévesen értelmezi az elmélet. Érdemes lenne egyszer újra foglalkozni vele. Ám bármilyen választ adunk is a költői jelentés alapproblémájára, fontos legalábbis felhívni a figyelmet arra, hogy az alakzat struktúrája maga szükségessé teszi, hogy egyáltalán feltegyük a kérdést magunknak.

Valéry írja egy helyen: „A költő, tudtán kívül, lehetséges viszonyok és műveletek olyan rendszerében mozog, amelynek ő csak pillanatnyi és egyszeri következményeit észleli, melyek elősegítik őt belső munkálkodásában”.<sup>32</sup> Eme „műveletek és viszonyok rendszerének” keresése a diszkurzus retorikájának feladata, s e nagyszerű feladat végrehajtását, amely sajnálatosan megszakadt a XIX. század folyamán, most itt az idő folytatni a modern poétika szellemében. „Hadüzenet a retorikának!” – kiáltott fel egykor Hugo. S egészen Mallarméig és Valéry-ig kellett várni, hogy hiteles költők is újra felfedezzék a retorikának mint a költői diszkurzus

---

32 Questions de poésie, *Oeuvres*, Pléiade. I. kötet. 1290. o.

lehetséges formáit kutató tudománynak az érvényességét. Az előítélet azonban mindmáig továbbél. Az alakzatok jelen elmélete két sérthetetlennek tartott szabályát is megsérti a napjainkban elterjedt irodalomesztétikának. Egyrésről az alkotás egyediségét, másfelől teljességét, zártságát kérdőjelezi meg. Amikor az alakzatokat úgy kezeli, mint egyfajta nyelvi univerzálékát, amelyek egyik költőtől vagy alkotásból át-emelhetők a másikba, azt tagadja, ami az irodalmi alkotás fő sajátossága: az egyszerűség, lényegi egyediség. „Minden gyémánt egyedi és nem hasonlít semmi másra” – felelhetünk erre egy régi hindu közmondással, amely ugyanígy teljességgel semmibe veszi a kémia igazságát. Másfelől amikor a diszkurzusból egyes szegmenseket kiemelünk, és úgy elemezzük őket, mint kétségtelenül összetartozó és kölcsönhatásban lévő, ám különválasztható elemeket, azt a teljes egységet, hajszáltrepedések nélküli tömörséget repesztjük szét, amely az irodalmi művet önmagára záruló teljes egészé teszi. A strukturalista költészet horizontján feltűnik a gép félelmetes kísértete, a lyukkártyákon őrzött alakzatokból mechanikusan összerakott költemények réme. Ám nincs mitől félünk. A zseni és az inspiráció számára mindig marad hely ezeket a lehetséges formákat működésbe hozni, s egyszerre eredeti és költőileg igaz tartalommal megtölteni. Ez pedig nem kis feladat. Aki nem hiszi, próbálkozzon meg vele maga.

*Bárdos Miklós fordítása*

---

## Szerkesztői jegyzet

---

### Az irodalom elméletei 1-4. című sorozathoz

---

A több évtizedes, félmúltbeli időszak Magyarországot a közép- és kelet-európai országoknál sokkal jobban eltávolította a korszerű, s talán nemcsak a korszerű elméleti gondolkodástól. A humán tudományok, közöttük az irodalomtudomány, irodalom- és művészetelmélet mindmáig érzi ennek a lépéshátránynak a következményeit, ahogyan annak a frissebb szellemnek a jelenlétét is, mely a kilencvenes évek óta a kultúrában, oktatásban, folyóiratokban, könyvkiadásban megmutatkozik. A Helikon, Literatura és Athenaeum folyóiratok mellett sok egyéb kiadvány hozzájárult az irodalomértés szemléleti alapjainak kitágításához és módszertani sokrétőségének bemutatásához.

Az *irodalom elméletei* 1-4. című könyvsorozat ötlete és terve az említett hiányérzet alapján született meg. Gyakorlati vonatkozású az a megfontolás is, hogy a tanszékek és könyvtárak mindmáig igen nehezen tudják könyvállományukat idegen nyelvű szakirodalommal gazdagítani. A négy kötetnek terveink szerint 1996 és 1997 során kellene megjelennie. A válogatás elsősorban az e századi német, francia, angol, amerikai és orosz irodalomelméleti kutatásokba nyújt betekintést. Friedrich Nietzsche *Retorika* című egyetemi előadás-sorozata képez csupán kivételt, mely ösztönzésként hatott a hatvanas/hetvenes évek megújuló retorikakutatására. Hatása a francia strukturális és a Liège-i újretorikai elméletek alakulásán, illetve a metaforáról való filozófiai gondolkodáson



is érzékelhető, melynek egyik elvi összefoglalása Jacques Derrida *Fehér mitológiája*.

A sorozat tervezett négy kötete poétikai és történeti poétikai, retorikai és irodalmi retorikai, recepcióelméleti és hermeneutikai, narratológiai és metaforaelméleti kérdésekre terjed ki. A kötetek nem tömbökben, nem irányzatok és nem szakterületek szerinti tagolásban prezentálják a tanulmányokat. A szerkesztés alapgondolata a sorozatcímben is kifejezésre jut. Az irodalomnak és tágas jelenségvilágának nem egy elmélete van, hanem elméletei vannak, ezek párhuzamos bemutatása és megismerése pedig tájékozódásunk dinamikusabbá és kritikai érzékünk, reflexeink eleve nebbé tételét eredményezheti. A szemléleti és módszertani különbségek, szembenállások és viták talán termékenyebbé és rugalmasabbá tehetik irodalomértelmezésünket is. Kutatásban és oktatásban éppen ez az, amire felettébb nagy szüksége van az irodalomnak és tudományának.

1996. január

*Thomka Beáta*

# *Tartalomjegyzék*

---

Paul de Man: A temporalitás retorikája . . . . .	1
Gérard Genette: Az elbeszélő diszkurzus . . . . .	61
Viktor Žmegač: Történeti regénypoétika . . . . .	99
Jean Cohen: Alakzatelmélet . . . . .	171
Szerkesztői jegyzet . . . . .	215

650.-



9 789636 760526