Csányi Erzsébet

SZÖVEGVILÁGOK: A FIKCIÓ FÖLÉNYE

JEGYZET ÉS METANARRÁCIÓ

A TÉMA METANARRÁCIÓS VETÜLETEI

MONTÁZS ÉS VETÍTÉS

NÉZŐPONTOK ÉS SZÓLAMOK

EXPLICIT ÖNREFLEXIÓ

TARTALOM

I.
BEVEZETŐ 11
A POLIHISZTORIKUS REGÉNY PROBLÉMAVILÁGA 15
II.
1. JEGYZET ÉS METANARRÁCIÓ (**Lermontov: Korunk hőse**; 1840) . 27
2. A TÉMA METANARRÁCIÓS VETÜLETEI 37
a) Krónika és metanarráció (**Ivo Andrić: Híd a Drinán**; 1945) 39
b) Levélregény és metanarráció (**Kassák Lajos: Hídépítők**; 1942) 59
3. MONTÁZS ÉS VETÍTÉS 67
a) A szöveggerjesztő montázs (**Alfred Döblin: Berlin, Alexanderplatz**; 1929) 69
b) A regény mint mutatvány (**Krúdy Gyula: Asszonyságok díja**; 1920) 87
c) A mozgás regénye: az értékvesztés eksztázisa (**Rastko Petrović: A hatodik nap**; 1932-38) 97
4. NÉZŐPONTOK ÉS SZÓLAMOK 115
a) A beszédében élő regényhős (**Füst Milán: A feleségem története**; 1942) 117
b) Az aktuális tudat totalitása (**V. Woolf: Mrs. Dalloway**; 1925) 121
c) Hangoztatott és sugallt eszmeiség (**Miloš Crnjanski: Napló Čarnojevićről**; 1921) 135
5. EXPLICIT ÖNREFLEXIÓ 149
a) A "záporozó jelen" poétikája (**V. Woolf: Orlando**; 1928) 151
b) A "regényes szívügy" metanyelve (**Tersánszky J. Jenő: A margarétás dal**; 1929) 163
IRODALOMJEGYZÉK 171

I.

BEVEZETŐ

A kötetbe foglalt regényelemzések egy olyan tágítható körkép kialakításával kísérleteznek, amely által a századeleji prózatörekvések erővonalaira sajátságos fény vetül. A megközelítések kiindulópontja az összehasonlító irodalomkutatás **tipológiai összefüggésekről** szóló elmélete, amely A. N. **Veszelovszkij**tól származik. Az irodalom természetrajzának, mozgásformáinak alapvető mozzanatai válnak felismerhetővé ezeknek a – **Zsirmunszkij** (1981.120.) által stadiális-tipológiai párhuzamokként emlegetett – irodalomközi analógiáknak a megnevezése, rendszerezése révén.

Veszelovszkij eljárását követve **Zsirmunszkij** különös hangsúlyt fektet az olyan jelenségek egybevetésére , "amelyeket kronológiai egyidejűség és történelmi kölcsönhatás nem köt össze, de a társadalmi fejlődés ugyanazon **fokán** megtalálhatók", hisz "az ideológia területén a művészetnek mint a valóság képi megismerésének a társadalmi fejlődés azonos fokán...fontos egyezéseket kell mutatnia." A történeti poétika is arra a feltételezésre épül, "hogy a társadalmi fejlődés ugyanazon fokain az anyagi és a szellemi kultúra jelenségei egységesek és állandóak, függetlenül a külső időrendiségtől és a földrajzi kiterjedés körzetétől..." (**Zsirmunszkij**, 1981.22.)

Csakis ilyen alapon lehet megközelíteni "az irodalmi fejlődés paralelizmusának" kérdését, s a hasonlóságok és különbségek megállapításával feltárni az általános és a speciális jegyeket.

"A hatások filológiailag precíz kimutatásánál sokkalta többet ígér a spontán, textológiailag aligha kimutatható inspirációk, intuitív befogadások felismerése, vagy még inkább azoké a tipológiai analógiáké és párhuzamoké, melyek egymásról mit sem tudó irodalmak közt jönnek létre.Egy-egy korszak irodalmi jelenségei közt az igazi rokonságot

nem a közvetlen »hatások«, hanem a társadalmi, az emberi tudat hasonló állapotai teremtik meg." (**Sőtér István**, 1977.344.)

Más szóval "a gondolkodásmód analógiái" (**A. N. Veszelovszkij**) jellemezhetik az egymástól távol eső, de viszonylag azonos kultúrfokon álló társadalmakat.

A komparatisztikai kutatások kezdetleges formája, a hatáskutatás, az érintkezésen alapuló kölcsönzések, befolyások kimutatása "jogos ellenvetést keltett" az irodalomtudományban. (**Zsirmunszkij**, 1968.183.) A kölcsönhatások, a genetikus kapcsolatok feltárása "korlátozott érdekességű tény", "adalék jellegű marad". "Az egyes irodalmakat azonban a hatásoknál is szorosabban kapcsolják össze a valamennyiükön végigvonuló tendenciák, törekvések, az azonos kor követelte feladatok, választások, az azonos korból reájuk sújtó vagy őket felemelő erők." (**Sőtér István**, 1975.56.)

A szerző szerint ezek az erők hordozzák a korszak emberi, történelmi lényegét, mozgások szövevényét, az ún. korszak-polifóniát. (**Sőtér István**, 1975.65.) A korszak jellegzetes egyéni és irányzati alkotói módszereinek, egybehangzó jelenségegyütteseknek a felismerésében az irodalmak közötti fáziseltolódás, lemaradás nem jelenthet akadályt: "Lehetnek az egyes népek, nemzetek fejlődésében, e fejlődés történeti folyamataiban nagy időbeli eltérések és késések, – mégis a kialakuló történelmi formák előbb-utóbb érvényesekké válnak az elmaradottabbakra is." (**Sőtér I.** 1975.60.)

Egy kor alapvető irodalmi áramlatai csupán az irodalomközi folyamatok tipológiai vizsgálatával és a történeti poétikák segítségével tapinthatók ki.

Minden irodalmi megnyilatkozás szükségszerűen ágyazódik bele egy többkontextusú kódrendszerbe, ezért megértésének feltétele a környezet érzékelése. "A tudományos felimerést elősegíti, ha túllépünk azon a körön, melyet megismerni kívánunk." (**Sőtér**, 1975.56.) Az összehasonlítás az ember alapvető (tudományos) megismerési gesztusa, ami a komparatisztikában hangsúlyozottá válik. Ez a tudományág, melyet egyesek világirodalomtudománynak is neveznek, éppen a széles látókör, a széles érvényességi kör által képes feltárni irodalmi mozgástendenciákat. Lehetővé teszi jelenségek modellszerű megközelítését, az összefüggésrendszerek törvényszerűségeinek felismerését. Az újabb kutatások megállapítják, hogy a komparatisztikai elemzésmódnak hármas kapcsolódási lehetősége van:

1. tartozhat a nemzeti irodalomtörténethez;
2. csatolható a világirodalom történetéhez;
3. lehet irodalomelméleti vonatkozású.

E kutatások alapját elmélet és történet, elmélet és gyakorlat, nemzeti és nemzetek feletti jelenségkomplexum képezi.

Az irodalomközi párhuzamok meghúzása a modellek, típusok, folyamatok és formációk körülírásának feltétele.

A jelkiválasztás speciális mechanizmusa (vö. **Szabolcsi Miklós**, 1977.352.) egy bizonyos tünetegyüttes olyan fokú összpontosulását eredményezi, ami irodalmi irányzatként hullámzik végig a mindig alkalmilag körvonalazódó irodalmi régión. (vö. **Vajda György Mihály**, 1975.32.)

A történeti poétika **Veszelovszkij** óta csiszolódó fogalma az irodalomközi folyamatok vizsgálatának komplexitására mutat rá: az irodalomtörténet konkrét jelenségeit és az irodalomelmélet modellépítő, rendszerkereső törekvéseit köti össze.

Viktor Žmegač A regény történeti poétikája című művében a regényfogalom történetét vázolja fel az antik kortól máig.Munkájának nagy horderejű felismerése, hogy a regényműfaj fejlődése KÉTÁGÚ:

1. az "anarratív", "nem fabuláris", önreflexiós nyelvet is kialakító regénytípus árnyékban maradt, habár a kezdetekig hatoló tradíciója van;
2. a metanarrációt kiiktató, fabuláris vonulat, amely elrejti a mű teremtett, fikcionális jellegét.

Žmegač kutatási eredményei mellett kötetünknek **Hermann Broch** polihisztorikus regényről szóló elképzelései adtak indíttatást. A két forrás kiegészíti egymást.

A polihisztorikus regény modellje a századeleji próza átalakulási törekvéseit fogja egybe, s a modern regény egyik legalapvetőbb tüneteként tartja számon a metanarratív, önreflexiós nyelvezetet. A jelen kötet fejezetei több szempont köré csoportosítva emelik ki a megújulás módozatait, ám a metanarráció kérdése bizonyul a legkomplexebbnek. **Viktor Žmegač** szerint a saját eszköztárára rákérdező irodalom többféle úton járhat. Az önreflektálás lehet ironikus alapú, avagy foglalkozhat az alkotómunka technikai vonatkozásaival. "Az irodalom az irodalomban" mint téma problematizálhatja, explikálhatja az elbeszélői tett fogalmát, vagy magát a nyelvet mint közvetítési médiumot, ezenkívül lerombolhatja a fikció illúzióját az olvasóhoz intézett kiszó-

lásokkal, az olvasónak az elbeszélésbe, sőt az alkotásba (verziók felkínálása) való bevonásával. Az intertextualitás (két mű közötti feltüntetett vagy rejtett utalásrendszer) is az önreflexiós eljárások egyike. Ezeket a lehetőségeket gyakran minősíti a játék, a humor, a paródia, a groteszk.

Fontos azonban megállapítani, hogy az intervenciók, a metanyelvi szövegrészletek a fikció részévé válnak, s épp e paradoxon képezi e regények legfontosabb hozadékát.

A két háború között létrejött **világirodalmi, magyar** és **szerb** prózaművek, amelyek elemzéseink tárgyául szolgáltak, még csupán előrevetítik a későbbi regények fikciót és valóságot teljesen elmosó jellegét, amelyek széles utat nyitottak a metatextualitásnak és az intertextualitásnak. Az idézetnyelv, a maximalizált fikció eluralkodása nyomán a próza referenciális funkciói visszafejlődnek.

A három irodalmi kontextusból kiemelt regények egymás mellé helyezve a világteremtés, a korérzékenység, az észjárás lehetőségeiről folytatnak eszmecserét egy "homogén sokféleség" (**Werner Fridrich**), egy világirodalmi áramlás sodrásában.

A POLIHISZTORIKUS REGÉNY PROBLÉMAVILÁGA

A polihisztorikus regény fogalma **Hermann Broch** irodalomelméleti gondolkodásának terméke. **Broch** elméleti írásainak a polihisztorikus regényre vonatkozó utalásait **Kiss Endre** dolgozta fel 1981-ben megjelent könyvében. **Broch** esszéiből a magyar kutató szerint egy olyan regénypoétika elemei bontakoznak ki, amelyek "szinte paradigmájává váltak a modern regénnyel foglalkozó szakirodalomnak". (K. E. 1981.9.)

Broch regényelméleti elképzeléseinek támpontjait (**Kiss Endre** rendszerezése alapján) a polihisztorikus regény legfontosabb jegyeinek körvonalazásával közelíthetjük meg.

1. Maga az elnevezés kettős irányultságú: egyfelől utal a regényíró mindent átfogó, szintetizáló **polihisztor** voltára, másfelől pedig a regény **módszerbéli polifónikusságára** is.

2. E regények időben konkrétan körülhatárolhatók: **az 1920-as, 1930-as években** keletkeztek az I. világháború utáni világnézeti újratájékozódás kényszere alatt. A polihisztorikus regény reakció a polgári világ válságaira, amelyek a századeleji művészeti-világnézeti forrongásokban, az I. világháborúban, a 29-es gazdasági krízisben jutottak mélypontjukra.

3. A legtöbb polihisztorikus regényben tematizálódik az **I. világháborúnak** mint szellemi kihívásnak az élménye.

4. A világháború által megingatott és romba döntött értékrendszerek helyén tátongó üresség művészetileg igen termékeny ("egy kész világnézet nem fér össze a költészettel", írja **Musil**), s így a világnézeti orientáció mellett a **regénytechnikai kutatás**, kísérletezés szükségletét is kiváltja.

5. A polihisztorikus regény írója a művészettel, a saját művével kapcsolatos gondolatait beépíti művébe, metanyelvet hoz létre, megsokasodnak az **explicit és az implicit önreflexió** jelei.

6. A polihisztorikus regény hősei nem a XIX. század plasztikus regényvilágában mozognak, hanem egy körüljárhatatlanabban, amely a **mű alakjait általánossá, példaszerűvé** emeli.

7. A hagyományos, XIX. századi pszichologizáló ábrázolás hitelét veszti, s egy másfajta, jóval **bonyolultabb, közvetett lélekelemzés** kerül helyére.

8. A polihisztorikus regények egészükben **előzménytelenek**, egyes sajátosságaik azonban megtalálhatók korábbi prózatörekvésekben is.

9. Legtöbbször a **modern tudományok** problematikáját is felvetik, de főleg a tudományos módszertanokat hasznosítják.

10. Az újratájékozódó regények természetszerűleg olvasztják magukba az **avantgard** irányzatait.

11. E regények írói **esztéticizmus-ellenesek**: a mű számukra eszköz, amellyel a kor által feltett nagy kérdésekre próbálnak felelni.

Kiss Endre a polihisztorikus regények legáltalánosabb regényelméleti jegyeit is összefoglalja:

1. A polihisztorikus regény **totalitásra** tör. A regényszintek, a dimenziók, a szimultaneitás tudatosan alkalmazott stratégiája a mindentátfogás szándékának a tünete.

2. A polihisztorikus regényekben a **konstrukció**, a regénystruktúra kialakításának határozott, kikristályosított koncepciója működik, amelyet a totalitás-igény alakít ki. Az egyedi, sajátos regényszerkezet átértékeli a hagyományos művészeti kategóriákat.

3. A konstrukció felszabadul a **cselekmény** uralma alól, a cselekmény a konstrukciónak csak egyik funkcionális eleme lesz.

4. Megváltozik az **elbeszélő** szerepe is. (A mindentudó elbeszélő egyszemszögű nézőpontja helyett személytelen, fiktív elbeszélők komplex, sokfelé irányuló szempontjai jelennek meg.)

5. A műbéli **reflektálás magára a műre**, a regényírói módszerekre stb.

A szerző a polihisztorikus regény közvetlen kezdeményeit **Proust, Rilke, Kraus, Kafka** műveiben látja. Polihisztorikus regénynek tartja **Joyce Ulyssesét** (1922), **Musil A tulajdonságok nélküli ember** című regényét (1931-1933), **Alfred Döblin Berlin, Alexanderplatz** (1929) és **Broch Alvajárók** című könyvét (1932), kevésbé a **Vergilius halálát** (1945), **Elias Canetti Káprázat** (1935), **Dos Passos Manhattani kalauz**

(1925), **Huxley Pont és ellenpont** (1928), **Faulkner Hang és téboly** (1929), **Virginia Woolf Orlando** (1928) és **Mrs. Dalloway** (1925) című regényét, **Thomas Wolfe Az időről és a folyóról** (1935) és **Gide Pénzhamisítók** (1925) című művét – e legutolsót azonban a későbbi fejtegetések során álpolihisztorikus regénynek minősíti át.

Problémagócok, elemzési szempontok

A regényműfaj **Dosztojevszkij** és **Flaubert** által megindított átalakulási folyamatában a polihisztorikus regény brochi fogalma fontos fogódzókkal szolgál.

Bár a polihisztorikus regények és elméletük megjelenése az I. világháború utáni világnézeti robbanáshoz kötődik, felszínre törésük szükségszerűségét bizonyítják az olyan előzmények, mint **Dosztojevszkij** polifonikus regénymodellje (**Bahtyin** elnevezése). A polihisztor-író azonban már türelmetlenebb múlt századi elődeinél. **Dosztojevszkij** a polifonikus regényben meghaladta az egyenrangú tudatok és szólamok monologikus szerzői világképét, **Flaubert** pedig "homlokzati látszatrétegbe" (**Balassa Péter**, 1982) szorította a XIX. századi ideáltipikus regényvilágot – míg a polihisztorikus regény írója e kevéssé látványos átalakításokkal szemben erőszakosabb szakításokra törekszik.

A totális világnézeti újratájékozódás igénye a XIX. századi regényhez viszonyítva nyomatékos regénytechnikai elmozdulásokkal jár együtt.

Így e művek elemzése kiélezi **forma és tartalom** egységének követelményét. "A forma ... legmélyebb alapjaiban mindig világnézet" lukácsi alapelve figyelmeztet arra, hogy a polihisztorikus regények világképközpontúsága ellenére sem lehetne mérvadó a puszta tartalomelemzés. A forma és tartalom kettősségét szem előtt tartó ún. "dualista módszerrel" szemben a "monista" eljárásnak vannak esélyei, hisz az irodalmi művek esetében csakis költőileg **megformált világkép** elemzéséről lehet szó. (**Szegedy-Maszák Mihály**, 1980.9-21.) A világképformálás és a regénystrukturálás egymásban, egymás által jelennek meg. Olyannyira, hogy "eszme- vagy művelődéstörténettel a költői szöveg tartalmát sem lehet meghatározni". (**Szegedy-Maszák Mihály**, 1980.10.)

A költőileg megformált világkép elemzőmódszerének kialakítása egy fogalmakat állandóan teremtő és megszüntető, rendszerező, az értékszerkezetre alapozó irodalomtudomány függvénye. A kutatói tapasztalatok azt mutatják, hogy a mű eszmei hátterének, dinamikus mozgást kialakító értékrendszerének, s az értékrendszer strukturáló hatásának nyomon követése a regénykonstruálás elveit világítja meg.

Ezért bír nagy fontossággal az értékhordozó elemek, vagyis a motívumok kiválasztása.

Bonyhai Gábor (1974) szerint a művet egységesítő eszmei háttér és értékrendszer totális érvénnyel szervezik meg a felszíni jellem- és cselekményvilágot, az viszont megjeleníti, érzékletesen illusztrálja az értékrendszert. A mű esztétikai értéke függ attól, hogy mennyire sikeres ez a mechanizmus, vagyis, hogy az értékrendszer "hogyan tölti be a formateremtő tartalom funkcióját", s a szemléletesség mennyire ölti magára az eszmei illusztrálás szerepét. Az értékhordozókat a cselekményvilágban a valóság kategóriáit, a "reális ontológiai rétegmechanizmusokat" deformáló "új-rend-képző eljárások" megnyilvánulásaiban kell keresnünk. A deformáció minőségei ugyanis egy értékrendszer minőségeiről árulkodnak. **Bonyhai Gábor** megállapítja, hogy az értékkonstellációk "átitatják az egész jelenségvilágo' minden tárgyiasságnak, szituációnak és eseménynek van valamilyen értékszínezete". A legfontosabb szimbólumértékeket hordozó motívumok az ábrázolt személyek, s köztük a főhős. **Balassa Péter** megfogalmazása szerint a főszereplő "a mű világnézeti stigmája", "a regény elemzésének kulcspontja", "a konstrukciós eljárásoknak, a szüzsé kialakításának a legfontosabb motivációja". A hagyományos regény deformálásával azonban a főhős szerepköre is kiüresedhet, ál-értékhordozóvá válhat, s a valódi motiváció másutt keresendő. Az értékpárok mozgása, harca, értékegyensúlyba rendeződése kettős kötődésű: függ a mélyréteg (az értékrendszer) logikájától is, és a felszíni cselekményvilág rendezőelveitől is. A két réteg között bonyolult és szoros összefüggések jönnek létre, s a csoportok rendeződése a két szinten nem okvetlenül mutat szimmetriát.

A gyakorlati elemzéstechnika nehézségeivel foglalkozva **Balassa Péter** (1982) a végiggondolt módszertan szükségességét hangsúlyozza, hogy az elemzés esztétikaivá lehessen, vagyis hogy a **forma mint forma** mutathassa fel világnézeti voltát. Idézi **Lukács György** ifjúkori gondolatait, amelyek a tartalom-forma kérdésében alapvetőeknek tekinthetők, s nemcsak művészetfilozófiailag, de elemzésmódszertanilag is kiindulópontnak számítanak: "Minden forma értékelése az életnek, ítéletmondás az élet felett, és ezt az erejét és hatalmát onnan meríti, hogy legmélyebb alapjaiban mindig világnézet. Ha bármelyik formát végső lelki gyökeréig analizáljuk, a világnézethez kell megérkeznünk. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy az irodalom egy világnézet kifejezésére jött létre, még kevésbé azt, hogy minden forma csak egy vi-

lágnézetet képes kifejezni, hanem csak annyit, hogy minden forma eredeti és egységes, világot elrendező erejét az alapját képező világnézettől kapja... Valamely forma megkövetelte stilizálás számára szükséges világnézet sokféle lehet – de nem egészen tetszés szerinti. És bizonyos világfelfogások egyáltalában nem férnek össze bizonyos formákkal..." Ha elfogadjuk **Musil** már idézett véleményét, miszerint a költészet természeténél fogva nem tűri a megkövesedett, statikus, befejezett világnézetet, akkor **Lukács** szavait is úgy kell értelmeznünk, mint egy szakadatlan átalakulásban lévő világelrendezést és formateremtődést. A regényformát a keresés álláspontja jellemzi. (**Franz Altheim**, 1979)

A formakonstrukció középpontja **Balassa** szerint a motiváció, "és mint ilyen, az egész mű minden elemét átjáró világnézetet-világnézeteket képvisel, illetve jelent". A regénykonstrukciónak mint világnézeti fölkezésnek a felfogása a polihisztorikus regények esetében fokozott jelentőségű e művek kísérletező jellegénél fogva.

A mű világképének (az ún. írói világképnek) a fogalma természetesen nem azonosítható a regényíró világlátásának fogalmával, mint ahogy az elbeszélő sem egyenlíthető ki magával az íróval. Az elbeszélő már a regényvilágon belül van, de még az ő eszmefuttatásai sem azonosíthatók a regény világképével. A próza fiktív világában az írói világkép csakis az egész műből kibontakozó komplex értékítéletként fogható fel.

A regény értékrendszerének, világképének kialakításában a legnyilvánvalóbb értékhordozók, a motívumok és a hősök mellett a regénystruktúra központi kompozicionális kérdésének, az **elbeszélői nézőpontnak** a megformálása bír döntő fontossággal.

a)

A narrátor problémáját **Broch** (1970.343.) is taglalja **Joyce**-ról szóló esszéjében. A relativitáselmélettel vonva párhuzamot, az irodalomra, a regényre is vonatkoztatja azt a felfedezést, miszerint "mindig ott vibrál a felismerés, hogy a tárgyat nem szabad egyszerűen beállítani a megfigyelés fénykúpjába és egyszerűen leírni, hanem ebbe, ábrázolási közegként, beletartozik az ábrázoló egyén is, tehát »az elbeszélő mint eszme«, és ugyanígy a nyelv is, amellyel leírja az ábrázolás tárgyát... Magának a műnek a megfigyelésből kell létrejönnie, a megfigyelő mindig a közepében van, ábrázol, s ezzel egyidejűleg önmagát és munkáját is ábrázolja".

Az "elbeszélő mint eszme" elképzelés felvetése a regény világképének egyfajta elemzési koncepcióját villantja fel. A leírás immanens

tartozékaként felfogott narrátor szűrőmechanizmusként működik, eszmeiséget hordoz, s tevékenysége által mindig visszautal önmagára is. A nézőpont strukturális jelentőségét hangsúlyozó teoretikusokkal szemben **Broch** az ábrázoló egyénnek mint ábrázolási közegnek a világnézeti determináló erejét emeli ki.

b)

Több irodalomtudós kutatásait összegezve **Henryk Markiewicz** (1968.144-146.) tipológiát állít föl a narrátor helyzete, az ábrázolt valósághoz viszonyított megfigyelési pontja alapján. Felosztása horizontálisnak tekinthető szemben **Uszpenszkij** vertikális nézőpont-rétegezésével. Négy fő típust alakít ki:

I. szerzői narrátor – nem tartozik az ábrázolt valósághoz, s nincs fiktív alakként konkretizálva;

II. a narrátor fiktív szerzői alany – nem tartozik az ábrázolt világhoz, s abban különbözik az I. kategóriától, hogy tulajdonságai élesen cáfolják a mű alkotójával való azonosságát;

III. a narrátor az irodalmi műben ábrázolt valósághoz tartozó fiktív alak;

IV. olyan narrátor, aki látszólag az ábrázolt világhoz tartozik, mégis mindentudó, mint a szerzői elbeszélő.

c)

Rendszerezésébe **Markiewicz Wayne C. Booth** (1976.167-186.) tipizálását is beépítette, ám **Booth** felismeréseivel és terminusaival külön is kell foglalkozni, mert lényeges észrevételekkel gazdagítja a fenti felosztást. Megkülönbözteti a **megbízható, bizalmat érdemlő elbeszélőt** (aki a mű ill. a szerző normáival összhangban van) és a **megbízhatatlan, bizalmat nem érdemlő elbeszélőt** (aki a mű normáival nincs összhangban, és tulajdonságai változnak a mű folyamán).

Lényegesek azok a **Booth** által elidegenítő-effektusoknak nevezett distanciaképző tünetek is, amelyeket a morális, az intellektuális, a fizikai és az időbeli távolságtartás eredményezhet több reláción:

az elbeszélő normái
- a magától értetődő szerző normái
- az olvasó normái
- a hősök normái

a magától értetődő szerző normái
- az olvasó normái
- a hősök normái

d)

1970-ben jelent meg **B. A. Uszpenszkij** (1979) **A kompozíció poétikája** c. műve, amely teljes egészében a nézőpont problémájával foglalkozik.

Alaptétele, hogy a művészi szöveg struktúráját a különböző nézőpontok feltárása által lehet leírni. Átfogó rendszerezése nem a narrátor-fajták tipologizálására irányul, hanem a nézőpont síkjainak feltárására, amelyek közül a legfontosabbak:

1. az eszme- ill. értékrendszer síkja
2. a frazeológiai sík
3. a térbeli-időbeli sík
4. a pszichológiai sík.

E vertikális rétegeződés mutat rá arra, hogy a markiewiczi ágazásos felosztás érvényességi körét a síkokra bomlás szeleteli fel. Hisz lehetséges olyan kompozíció is, amelyben a narrátor nézőpontja az egyik síkot uralja, a másikat viszont már nem. **Uszpenszkij** kutatásai példamutatóak a konkrét megközelítések számára is.

e)

Utalnunk kell **Bahtyinra** (1976; 1980) is, aki **Dosztojevszkij** polifonikus regénymodelljéről megállapítja:

"Az a nézőpont, amelyből a szem végigkíséri az elbeszélést, s fölépíti az ábrázolást, vagy tudósít a látványról, ha ezzel az új világgal – vagyis teljes jogú szubjektumok, és nem objektumok világával – kerül szembe, szükségképpen arra kényszerül, hogy megváltoztassa hagyományos orientációját."

Ezért tűnnek **Dosztojevszkij** művei a hagyományos regénypoétika felől nézve kaotikusnak, heterogénnek, stílustalannak. A világ kölcsönhatásként és egymásmelletiségként való megélése az ellentmondások és a többszólamúság dramatikus, egyidejű szembenállását, harcát, "vitáját" eredményezi.

"A polifonikus regényben minden mozzanat dialogikus." Különböző világlátási horizontok dialogikus egységének terméke a "sokstílusúság", a "többvilágúság", a "pluralisztikusság", a "több hangsúlyú egység". A polifónia kompozicionális vetületeként merül fel **Bahtyin**nál az "ellenpontozó regény" fogalma, melyben a polihisztorikus regény előképe fedezhető fel:

"A művészi forma, ha helyesen értjük meg mibenlétét, nem valamilyen kész és megtalált tartalmat önt formába, hanem először teszi

lehetővé, hogy a tartalom egyáltalán észrevehető és meglelhető legyen. Ami Dosztojevszkij előtt az európai és az orosz regényben a végső egésznek számított– a szerzői tudat egységes monologikus világa –, az Dosztojevszkij regényében résszé, az egész egyik mozzanatává válik... ami ott összetartotta az egészet – a pragmatikus szüzsésor, valamint a személyes stílus és hangnem –, az itt csak alárendelt mozzanat. Az elemek új alapelvek szerint kapcsolódnak össze művészileg, és új módon építik föl az egészt, metaforikusan szólva: megjelenik az ellenpontozó regény." (M. M. B. 1976.81.)

Bahtyin megállapítja, hogy a hős mint nézőpont, mint világlátási és önszemléleti mód, értékelési és értelmezési pozíció teljesen eredeti hősfelfogást, új írói módszereket követel. **A hős öntudata mint domináns megformálási elem** megbontja az írói világkép monologikus egységét, a teljesen egyenértékű idegen eszmék dialógusa az ábrázolás tárgyává válik, s a dialógusok nyitottságában, lezárhatatlanságában véli felfedni a létezés polifóniáját.

f)

A modern regény keletkezését **Wolfgang Kayser** (1979) az elbeszélő alakjának új felfogásához köti. Az elbeszélő fokozatos elszemélytelenedése az önértékű elbeszélő teljes eltűnéséig vezet. A mindentudó elbeszélői világ biztonságának szertefoszlásakor azonban **Kayser** megállapítja, hogy: "...az elbeszélő legmélyebb jelentésében rejlik az utolsó biztonság, az utolsó bizalom a gondolati tartalmak iránt... Az elbeszélő halála a regény halála".

g)

R. Scholes és R. Kellogg (1979) szerint a nézőpont problémája kizárólag a prózairodalom sajátja (a lírával és a drámával szemben). "Az elbeszélő költészet lényege az elbeszélő és a közönség viszonyán kívül az elbeszélő és az elbeszélés közti viszonyban van." A hősök, az elbeszélő és a befogadó nézőpontjain túl létrejött egy negyedik nézőpont is, mint az elbeszélő és a szerző közötti lényeges különbség. E nézőpontok közti eltérés eredményezi a prózára annyira jellemző iróniát." Az elsőfokú ironikus szakadást a narrátor és a szerző közti különbözőségi fok jelenti – írják a szerzők –, a második attól függ, mennyire különbözik a kigondolt elbeszélő önmagától mint az események részvevőjétől."

A legironikusabb narrátor a megbízhatatlan szemtanú, aki maga sem érti saját elbeszélését, s az olvasóra hárul a tisztánlátás feladata. A szemtanú nem láthat mindent, és egyvéleményűség jellemzi. A kü-

lönböző kombinációs lehetőségek közül a modern próza az elbeszélő megsokszorozása és az imaginárius elbeszélésmód felé hajlik.

h)

Bonyhai Gábor a mű értékrendszerében keresi a fiktív elbeszélő helyét. Amennyiben a fiktív elbeszélő részese az eseményeknek, mindig értékviszonyban van az elbeszélés többi elemével. A fiktív elbeszélő kommentárjainak értékviszonyai megmutathatják a kommentárok strukturális funkcióját, a kapott szerkezet pedig az egész mű alapstruktúrájának képletét rejtheti magában. A fiktív elbeszélő kommentárjai nem mindig adekvátak, helyesek az események értékviszonyaiban megmutatkozó jelentéshez viszonyítva. A "téves" kommentárok ellenpontot képeznek: "a kimondott és a megmutatkozó szimultán ellentétét". (B. G. 1974)

Összegezés

Az elbeszélővel és a nézőponttal kapcsolatos fenti vizsgálódásokból kitűnik, hogy az "elbeszélői szerkezet" kialakítása a regényírás döntő mozzanata. Mint **lényeges formai** elemnek, "legmélyebb alapjaiban" **lényeges világnézeti** vetülettel kell rendelkeznie. A fentiekből azonban az is kiderül, hogy az elbeszélői nézőpontnak nemcsak a forma-tartalom egysége révén van jelentősége a világnézet elemzésében. Az "elbeszélő mint eszme" (**Broch**), "a hős mint nézőpont" (**Bahtyin**) és a szerzői elbeszélő dominálo pozíciójának (**Bahtyin**) koncepciói olyan esetekre mutatnak rá, amelyekben az elbeszélő, a hős, ill. a szerzői elbeszélő bizonyos eszmeiség közvetlen hirdetője. Ez a **kifejtett, hangoztatott eszmeiség** azonban nem feltétlenül azonos a mű világnézeti üzenetével, mert az csakis közvetett jellegű lehet. Az elbeszélői nézőpont tehát **implicit** módon mindig, **explicite** pedig csak bizonyos esetekben, s legtöbbször megtévesztően írja magát bele a műalkotás világképébe.

Az elbeszélői nézőpontok **horizontális (Markiewicz) és vertikális (Uszpenszkij)** tagolódásán túl lényeges szerepet játszik **Booth megbízható és megbízhatatlan elbeszélőt** illető megkülönböztetése. Ehhez kapcsolódnak azok a felismerések, amelyek az elbeszélői nézőpontban a regény alapvető jegyét, az **irónia** fogását tárják fel. A legironikusabb viszonyulási lehetőségeket épp a modern irodalom megbízhatatlan elbeszélője hozza magával. Az elbeszélő szerepjátszása különböző relációkon teremt távolságot.

Bahtyin polifonikus regényről szóló elmélete szintén fontos támpontokkal szolgál a polihisztorikus regény megközelítésében.Ez az elmélet is a világnézet és a nézőponttechnika együttmozgó síkjaira koncentrálva mutatja ki a monologikus és a polifonikus regény közti különbségeket, mely sajátságok a következőkben foglalhatók össze:

1. a dialogikus regény eszmei többhangsúlyúsága;
2. az egész résszé, egyetlen mozzanattá degradálása;
3. a kaotikus, heterogén sokstílusúság, a szólamok dialogikus sokasága;
4. ellenpontozásra építő, új konstrukciós alapelvek.

A polihisztorikus regény totális, minden korábbit megkérdőjelezni kényszerülő világnézeti széttekintéséhez azonban szükségszerűen társul a regénystruktúra kritikai megközelítése, a monologikus, sőt a polifonikus regény meghaladása is.

A polihisztorikus regények megkülönböztető jegyeinek kitapogatásában a következő kérdésgócok vázolhatók fel:

1. Elsősorban meg kell vizsgálni a felszíni cselekményvilágot, a **fabulát**; az anyag puszta kiválasztásával az író a deformálás mely irányát jelöli ki.
2. A **stilisztikai** jellegzetességek a deformálás, az "új-rend-képző" eljárások fontos megnyilvánulásai, tehát értékhordozókként vizsgálandók.
3. A fabula szüzsévé strukturálásának, a konstrukciós eljárásoknak a nyomon követése a kompozíció központi problémáját, az **elbeszélői nézőpontok** vizsgálatát az elemzés homlokterébe vonja.
4. Az elbeszélői nézőpontok közül a világképelemzésben külön érdekeltsége van az **eszmei síknak**, aktuális és potenciális vetülcteinek.
5. Az "új-rend-képző" eljárások feltárását teszik lehetővé a **motivikus elemek**, s a döntő jelentőségű szimbólumértékeket hordozó **ábrázolt személyek**.
6. Külön komplex problémagócot jelent a **főhős** alakja, s az általa működő vagy róla leváló **motiváció**.

II.

1.

JEGYZET ÉS METANARRÁCIÓ

(M. J. Lermontov: Korunk hőse; 1840)

A polihisztorikus regény elnevezés bizonyos sajátosságok gyűjtőfogalmaként igen laza köteléket jelent. A körülhatárolást időbeli kötöttség nélkül nem is lehetne elvégezni; ezért fontos kiemelni, hogy a polihisztorikus regény tartománya a 20-as, 30-as évek művészeti térképén rajzolódik ki. E korszak jegyét a polihisztorikus regények tematikailag is hordozzák: feldolgozzák az I. világháború élményét, a modern tudományok friss eredményeit stb. Az avantgard felszabadult formaromboló eljárásainak alkalmazása is a század első évtizedeihez köti e műveket.

A polihisztorikus regénysajátosságok bizonyos elemei viszont felbukkannak korábbi irodalomtörténeti korszakok alkotásaiban is. Ilyen tünet a próza önreflexiója, a metanarráció, amely már a XVIII. században domináns írói eljárás volt.

Viktor **Žmegač** (1987) **A regény történeti poétikája** című könyve feltáró-összegző áttekintésben adja bizonyítékát annak, hogy a regény műfaji fölemelkedése kétágú volt: a referenciális, valóságleképző, tárgynyelvet használó elbeszélésmódok fővonulata mellett – amely a naturalizmusba torkollott – mindvégig megvoltak az autoreferenciális, önleképző, metanyelvet is használó mellékvonulat képviselői is.

Századunk önreflexiós prózája nem előzmények nélküli újdonság, amely a XIX. századi, ún. klasszikus regény tagadásaként termelt ki egy formabontó szemléletet, hanem csupán folytatója a XVIII. században oly elterjedt törekvéseknek. Az ilyen szerves összefüggéseket szem

elől tévesztő, sematikus eszmefuttatásokban a "modern" regény túlegyszerűsített fogalma "irodalomtörténeti fantom, mert ilyen monolit hagyomány nem létezik". (**Žmegač**, 1987.76.)

Úgy tűnik, hogy a műfaj emancipálódásától kezdve mindmáig, szakadatlan kihívást jelentett a regényírók számára az a kérdés, hogy menynyire árnyékolják le a mű műviségének jeleit. A mimetikus illúzió nélkülözhetetlen rekvizítumai koronként módosulnak, így a hatáslehetőségek köre is a konvenciók függvénye. Eme viszonylagosság-értékkel egyetemben a regény kisebb-nagyobb mértékben mindig hordozza önnön artisztikus jellegének tüneteit az explicit és az implicit önreflexió ellentétes pólusai között mozogva. A két végletet a művi jelleg leplezése, avagy tüntető kihangsúlyozása képezi.

Az abszolút objektivitás igényét dédelgető elbeszélői fegyelem (a naturalizmus) felé vezető úton a XIX. században is létrejött számtalan olyan prózanyelv, amely jelzi a mesterkéltséget, a kitaláltságot, a szövegszerűséget, a konstruáltságot stb.

A referenciális és az önreferenciális próza megkülönböztetése bonyolult feladat. A leképző és az önleképző nyelvi funkciók vegyülékeinek végtelen sorában csak beható elemzésekre épülhet valamiféle osztályozás, az erővonalak rajzolata, amely megadná a XVIII., a XIX. és a XX. századi önreflexiós próza jellegét.

Ebben a disztingválásban jelentős szerep hárul arra a megkülönböztetésre, amelyet még **Jakobson** tett kommunikációs modelljének felállításakor. A referenciális, az emotív és a poétikai nyelvi funkciók mellett három olyan szerepkört vázolt fel, amelyek "a bemutatott világ megalkotottságának" (**Szegedy-Maszák Mihály**, 1989.5-96.) szövegszerű explikálását jelentik. Ezek a következők:

1. **a fatikus nyelvi funkció** [a kommunikációs csatornára, kontaktusra irányuló, azt létrehozó, ellenőrző, meghosszabbító, "elrendező, értelmező, kapcsolatteremtő" (**Szegedy-M. M.**) funkció];
2. **a metanyelvi funkció** [a kódra irányuló, azt leleplező, "öntükröző, metafikcionális" (**Szegedy-M. M.**)];
3. **a konatív funkció** (a címzettre vonatkozik, felszólítja avagy megszólítja a befogadót).

Maga a realista, objektív létalapokat feltételező stílus sem mentes a konstruáltság szimptómáját jelző nyelvi funkcióktól. **Szegedy-Maszák Mihály** a realizmus paradoxális lényegét részben épp a fatikus nyelvi megnyilatkozásokban ragadja meg: "Föltevésem szerint ez majdnem elengedhetetlen kelléke a realizmusnak. A történet elmondása közben az elbeszélő párbeszédet folytat a történetbefogadóval. Első-

sorban általánosító megfigyelőként érezteti jelenlétét, de el is rendezi az eseményeket, a fejezetek között idő- valamint térbeli tájékoztatást ad." Az elbeszélő olvasónak címzett kiszólásai konvencionálisak, a "közhelyekkel telített társadalmi-kulturális szokásrendszer" tartozékai, s ezáltal képesek betölteni feladatukat, azt, hogy "hihetővé alakítsák a történetmondást és megbízhatóvá az elbeszélő értékítéleteit" (Sz. M. M.). Paradoxon, hogy a valóságleképzés meggyőzőerejét a szövegalkotás önleképző megnyilvánulásai nemhogy degradálnák, hanem méginkább fokozzák. **A mesterkélt, a művi jelleg paradox módon a hihetőség, a tárgyiasság, a valószerűség effektusát fejleszti ki a realista prózában.** A realista világkép megteremtésében tehát a tényszerűség feltételezi önnön ellentétét, a fikciót, s annak szövegszerű explikálását, a metafikcionális elemeket. A szemléleti elmozdulások azonban kétségkívül nyomon követhetők, hisz a későbbiekben egy olyan epikai koncepció erősödött föl, amely a "mimetikus fegyelem" (**Viktor Žmegač**) megsértését nem tűrte el. Ezekben a művekben legfeljebb implicit önreflexió észlelhető, szövegszerű azonban nem.

Ugyanannak a nyelvi funkciónak kétféle, egymással ellentétes értékeléséről van szó az irodalomtörténet folyama során: míg az elbeszélő és a történetbefogadó közti kommunikációs játékot a realista írók – **Szegedy-Maszák Mihály** szerint – épp a várhatóság és a hihetőség fokozásáért iktatják be, addig ugyanezt a nyelvjátékot a naturalista ízlés képviselői a valóság illúziójának durva megsértéseként érzékelik.

A realizmus a referenciális és az önreferenciális eljárások együttélésének átminősülő ambivalenciájára hívja fel a figyelmet.

A romantikus művekben fellelhető explicit metatextualitás már nem hordozhat ilyen átértékelő ütköztetéseket, hisz a fantázia, a mágia, az alkotói szabadság nevében ez a világlátás eleve fellazítja tény és fikció kötelékeit.

A romantikus esszéregény és a romantikus történelmi regény is beiktatja az elbeszélő modalitás komponensei közé a történetmondó azon szabadságát, hogy kommentálja a bemutatott világ jelenségeit, hogy az elbeszélés menetén változtasson, hogy problematizálja magát a feltételezett kommunikációs helyzetet.

a) cím, különnemű szövegek

Lermontov a **Korunk hősének** (1839-1940) már címet is úgy választ, hogy a példaszerűségre, a tipizálásra, a műviségre hívja fel a figyelmet. Jellegzetes romantikus műfaji egyveleget alakít ki, melyben aszimmetrikusan kapcsolódnak össze útijegyzetek és naplótöredékek

(ebbe a szövegösszefüggésbe ágyazódnak idegen anyagként az egyes levelek és elmesélt történetek). Ezekben a különnemű szövegekben tény és fikció egymásból lépnek ki, s olykor helyet is cserélnek: az útijegyzet írója találkozik Makszim Makszimiccsal (tény), aki elmeséli Pecsorin kalandjait (fikció), a mese hőse megjelenik (tény); a naplótöredékekben átlépünk egy másik valóságszintre, amelyet Pecsorin tudata vetít ki, s ezáltal az első valóságszint ténye (Makszim Makszimics) fikcióvá minősül át.

b) többnézőpontúság

A nézőpont e felszabadított mozgáslehetőségeit **Lermontov**nak azáltal sikerül kialakítania, hogy két szövegrendező tudatot alkalmaz: az egyik az útijegyzetíróé, a másik a naplóíró Pecsoriné. Az útijegyzetíró fölérendelt helyzetben van, mert ő közvetíti Makszim Makszimics elbeszélését, s a birtokába jutott Pecsorin-féle naplójegyzeteket is ő adja közre. Mindkét szövegegység elé ő ír bevezetőt, s ezek az előszavak a regény integrális részeként, önreferenciális dimenziójának szerves kiterjedéseként foghatók fel. **Lermontov** a romantikus poétika szellemében meglepetéseket készít olvasója számára, beidegződött elvárásait összezavarja. Nem véletlen hát, hogy minden szempontból azokat a lehetőségeket használja ki, amelyek elősegítik a mű fatikus, konatív és metanyelvi funkcióinak felerősítését.

c) szaggatott történetmondás

A kettős narrátori gépezet a megtörés, a bonyolított hatások modern eszköze. Az első rész külső, idegen tudatból világít rá Pecsorinra, míg a második a főhős tudatának öntükrözése. Két egymástól elkülönülő elbeszélői nézőpont érvényesül, ami kettészeli a szöveget, fokozza a **heterogenitás, a darabosság** érzetét. A szaggatott történetmondás implicit poétikai eljárás, ám a regény metanyelve szövegszerűen is foglalkozik vele, explikálja, felhívja rá a figyelmet – növelvén az irodalmiság, a konstruáltság effektusát.

d) hasonmás

A narrátori kérdéskör másik zavarbaejtő vetülete a feldarabolás ellentéte, a hasonítás. Az útibeszámoló szerzője ugyanis Pecsorin homályba vont hasonmása. (Mindketten utazgató, írogató fiatalemberek; szellemi-lelki fogékonyságuk hasonló, hisz a napló közreadója nagyra

becsüli Pecsorin kíméletlen őszinteségét, "az érett lélek önszemléletét".) A két rész főhőseinek egybecsúsztatását, álcázását, sokszorosítását a befogadó szintén a műviség jeleként dekódolja.

e) előszavak

A narrátor közreadó-szerepe alapvető fontosságú a regény öntudatának felszínre hozásában. Ehhez kötődnek elsősorban az előszavak, amelyek a metanyelv egyik legfontosabb megnyilvánulásának, az **iróniának** a gyűjtőmedencéi. **Lermontov** is kapcsolódik ehhez a hagyományághoz, amelynek **Cervantes** az őse, aki a **Don Quijote**-tal a XVII. században "a paródiát tette meg az újabbkori regény alapjává". (**Viktor Žmegač**, 1987.28.) Az orosz író humora és iróniája nem az ábrázolt tárgyiasságokat veszi célba, hanem az írói ábrázolásmódot problematizálja. Nem vonja kétségbe a mese, a történet leképező-ábrázoló képességét, de kikezdi az írói-olvasói beidegződéseket, s az azokat körülvevő pátoszt. A **Korunk hősének** metanyelvi hálózata tagadva állítja, hogy az irodalmi műalkotás tudatos szelekción alapuló, megformált szöveg.

Szövegre épülő elemzés

I.

Az első előszó narrátora a "szavak betű szerinti értelme" helyett "korunk műveltségének sokkal élesebb s majdnem láthatatlan, de azért nem kevésbé halálos fegyvereit" ajánlja az olvasóközönség figyelmébe.

A regény metanyelvi és konatív funkciójú, önironikus megállapításokkal kezdődik, melyek arról szeretnék meggyőzni az olvasót, hogy a mű sajnos **esetleges, hevenyészett**, mert az élet véletlenjei gyúrták anyagát:

"Szekerem egész rakománya egy kisebb útitáska volt, melyet félig megtömtem grúziai útijegyzeteimmel. Legnagyobb részük, az önök szerencséjére, elveszett..."

Az élethű véletlenszerűség bizonygatásának célja a konstruálás gyanújának kizárása, ám a paródia fényében mindez önnön ellentétébe fordul:

"De egy rossz szójáték nem nagy vigasztalás az orosz embernek, s én elhatároztam, unaloműzésből, hogy leírom, amit Beláról hallottam

Makszim Makszimicstól, nem is sejtve akkor, hogy első szem lesz az elbeszélések hosszú láncában. Látják, kedves olvasók, ilyen kegyetlen következményei lehetnek egy jelentéktelen véletlennek!"

Az önreflexiós hálózat által kialakított **paródia megtévesztő eljárásai** közé tartozik az is, hogy a mű – öndefiníciója szerint – nem irodalmi alkotás, csupán útleírás:

"De talán olvasóim Bela történetének a végére kíváncsiak? – Először is: nem elbeszélést, hanem úti jegyzeteket írok, így hát nem beszéltethetem a törzskapitányt előbb, mint ahogy valóban tovább mondotta a történetet. Hát várjanak, vagy – ha úgy tetszik – ugorjanak át néhány lapot, de ezt mégsem tanácsolom..."

E szerepjátszásból következik a valóság szolgai tükrözésének követelménye s a konstruálás feladata alóli felmentés. A fennen hirdetett, szűrőmechanizmus nélküli "objektív" ábrázolás effektusát növelik még a nyíltan bevallott szerzői nyirbálások is:

"Megkímélem olvasóimat a hegyek leírásától, a felkiáltásoktól, melyek semmit sem szoktak kifejezni, a képektől, melyek semmit sem mondanak, különösen azoknak, akik nem jártak ott, és a statisztikai jegyzetektől melyeket soha senki sem szokott elolvasni."

Mindezek a jellegzetességek (hevenyészettség, töredékesség, formátlanság), melyekkel **Lermontov** a **Korunk hőse** önreferenciális vonulatában foglalkozik, tulajdonképpen már a realizmus eszköztárába tartoznak: "...Túlzás azt állítani, hogy »a realista jelbeszéd /discours/ irtózik a hiányos tudósítástól«. Sokkal valószínűbb, hogy némely regényírók pontosan azért nem irányították a központra a látószöget, mert a kidolgozatlanság, befejezetlenség, lezáratlanság látszatával a valószerűség, hihetőség benyomását akarták kelteni." (**Szegedy-M. M.** 1989.32.)

Lermontov ezeket a realista effektusokat önnön paródiájukkal egyetemben hozza létre. Problematizálja és relativizálja az ábrázolásmód eme kérdéseit, s végül az abszolút hitelesség illúzióját kergető írói erőfeszítések, avagy olvasói elvárások abszurditását leplezi le:

"De ezek csak a magam megfigyeléseiből eredő, személyes megjegyzéseim, s egyáltalán nem szeretném ráerőltetni az olvasóra, hogy vakon elhiggye... Ezek az észrevételek talán csak azért jutottak eszem-

be, mert ismertem már életének egynéhány részletét; meglehet, hogy másra egészen más benyomást tett volna, de hát mivel róla mástól semmit sem hallanak olvasóim, kénytelen-kelletlen be kell érniök az én ábrázolásommal".

A második előszó, amely Pecsorin naplója előtt áll, két megtévesztő-álcázó mozzanatot iktat be: 1. az írói megmunkálás gyanúja fel sem merülhet, hisz egy talált napló közrebocsátásáról van szó; 2. egyúttal elmossa a szerzőiség vonatkozásait.

"Nemrégiben megtudtam, hogy Pecsorin hazajött Perzsiából, s meghalt. Ez a hír nagyon megörvendeztetett: jogot adott nekem arra, hogy kinyomtassam ezeket a feljegyzéseket, s én felhasználtam az alkalmat arra, hogy a magam nevét szerepeltessem más munkája alatt. Adja isten, hogy olvasóim ne ítéljenek el ezért az ártatlan hamisításért!"

II.

A II. rész, a napló narrátori nézőpontja szükségszerű változásokat okoz a nyelvi funkciók terén. Elmarad az olvasó megszólítása, a konatív funkció, hisz a naplóíró önmagának ír. Pecsorin önvizsgálódása azonban nem zárja ki a szövegvizsgálatot, nem jelenti a metanyelvi funkció teljes elhagyását. Természetesen csak spontán megjegyzésekről lehet szó; pl:

"Ahogy most ezt a lapot végigolvastam, észrevettem, hogy tárgyamtól messze sodródtam..."

A második rész igazi metanarrációja azonban nem az önnön lehetőségeiről és jellegzetességeiről vitázó prózanyelv révén alakul ki, hanem **a szövegközöttiség, az utalás, a felidézés formái** által. Pl.:

"... Kinyitottam Walter Scott regényét, ott feküdt az asztalomon: A skót puritánok... Vajon a skót bárd kap-e valami fizetést a másvilágon azokért az örömteli percekért, amelyeket könyve ajándékozott az olvasónak?"

Puskin, Byron, Goethe, Balzac, W. Scott, Cicero, Tasso neve bukkan fel az útijegyzetekben és a naplóban egyaránt. Az elbeszélésbe uta-

lások épülnek be. A szereplők regényhősnek képzelik magukat, avagy ismert hősökre emlékeztetnek.

A főhős inasán "kiütközött... hogy valami hanyag úrnak az elkényeztetett szolgája, valami orosz Figaro-féle alak". Pecsorin úgy ült ott, "ahogy egy Balzac-féle harmincéves kacér regényhősnő ül puha karszékben fárasztó bál után."

A főhős vallomásaiban több változatban is jelentkezik a következő képzet:

"...Az a szabályos metszésű orr elcsavarta a fejemet, azt képzeltem, hogy megtaláltam a Goethe Mignon-ját, az ő német képzeletének ezt a csodálatos alkotását; – s valóban sok rokon vonás volt közöttük". Grusnyickij "nem ismeri az embereket és gyenge oldalaikat: egész életében csak magával foglalkozott. Célja – hogy regényhős legyen." A naiv hercegkisasszony képzeletében Pecsorin "modern szabású regényhőssé lett..."

A gondolatrendszer a naplóíró parodikus-ironikus töprengésében tetőződik:

"Elengedhetetlen szereplője voltam az ötödik felvonásnak; akaratlanul a hóhér vagy az áruló siralmas szerepét játszottam. Mi volt ezzel a sorsnak a célja? Talán csak nem arra jelölt ki, hogy polgári tragédiák vagy családi regények szerzője, vagy például az Olvasók Könyvtárának novellaszállító munkatársa legyek?"

A szövegszerűségnek, az irodalmiságnak ez a kontextusa egységesíti és ellenpontozza a "valóságdarabokat", melyek különneműségükben, befejezetlenségükben a hihetőség fokozását hivatottak szolgálni. A regényhős, aki regényhősnek képzeli magát és társait, olyan oda-visszaható motívum a **Korunk hősében**, amely egyrészt az ábrázolt világnak papírízt kölcsönöz, másrészt az irodalmi világok képzeteit a megalkotott valóság részévé teszi. Az utalások kiemelt láncolata mutatja, hogy ezek az explicit jelzések nem tematikai, vagy strukturális idézetek, átértelmezések, nem szövegbéli hatások, hanem a szereplő hősök tudattartozékai. Magatartáseszményeket, pózokat tükröznek, amelyek szerint az élet és irodalom közti átjárhatóság magától értetődő. Ugyanezt a műbe-eszményülést élik át majd **Krúdy** hősei is.

Egy összevetés

Lermontov prózaművének önreferenciális módszereire végül egy összevetéssel kívülről vetünk fényt.

Kemény Zsigmondot – akinek regényei főleg az 1850-es években jöttek létre – több szempont is társítja az orosz íróval. Romantika és realizmus határmezsgyéjén állnak mindketten, s a lélek és a tudat mélyrétegeit oly módon ábrázolják, hogy prózájuk a XX. századi törekvésekhez kötődik. Az autoreferenciális nyelvi funkciók **Keménynél** is aktivizálódnak, ám külsődlegesebbek. Az alapvető különbséget az okozza, hogy **Lermontovnál** a narrátor az ábrázolt világhoz tartozó fiktív alak (így a narrátor-hős tudatát járja át az önreflektálás ingere), míg **Kemény** pl. A **rajongókban** szerzői narrátort alkalmaz, aki kívül áll az általa bemutatott világon. **Lermontov** vibráló problémaérzékenységével a magyar író nem vetekedhet.

A referenciális és az önreferenciális ábrázolásmód szempontjából az irodalomtörténeti kutatás **Kemény Zsigmond** regényeinek "kétarcúságára" hívja fel a figyelmet: "hol az ábrázolt önállóságát, hol az ábrázoló személyességét hangsúlyozó írásmódja... fölváltva hangsúlyozza az irodalom mimetikus és szövegszerű lényegét". (**Szegedy-M. M.** 1989.61.) Az elbeszélő létezésének, megfigyelő, irányító, interpretáló, értékelő szerepének tolakodó explikálása egyes fejezetekben főleg fatikus és konatív nyelvi funkciókon keresztül történik. Találomra választott szövegmintánk esetében a narrátor, akárcsak **Lermontovnál**, **Keménynél** is szinte kézen fogva vezeti olvasóját, s ebben mindkét író megérzi a parodikus hangütés lehetőségét. A **rajongókban** ezt nem leplezik megtévesztő-álcázó eljárások; az elbeszélői önkény nyíltan és problémátlanul mutatkozik meg:

"De mi, kik nevelésünknél és véralkatunknál fogva inkább szeretjük a szenvedélyeket a szobában, mint a szabad ég alatt látni és vizsgálni, hagyjuk el most a tomboló sokaságot és szép csendesen a templomutcán végig ballagva, kísértsük meg a »harmadik udvar« kapuján a fejedelmi lakba menni, hátha ott benn érdekesebb jelenetekre találunk. Minket senki sem fog föltartóztatni. Helyzetünk egészen kivételes. Használjuk tehát az alkalmat. Ne késsünk a szép nők öltözködőtermébe is betekinteni... Siessünk!"

Nyilvánvaló, hogy az ilyesféle digressziókkal megtűzdelt leírás jelrendszerét a mai olvasó mesterkéltebbnek, nehézkesebbnek véli a múlt századinál, aki számára ez szokványos szövegtípusnak számított. Ezektől az árnyalatnyi eltolódásoktól függetlenül megállapítható, hogy az önreferenciális eljárások a fentebb elemzett prózavilágok fontos jelentéshordozó komponensei. **Kemény Zsigmond** "mutáló" önreflexiós beszédének és a **Korunk hőse** következetes meta- és intertextualitásának felismerése és értelmezése a legalapvetőbb problémákat veti föl élet és irodalom viszonylataiban egyaránt.

2. A TÉMA METANARRÁCIÓS VETÜLETEI

a)

KRÓNIKA ÉS METANARRÁCIÓ

(Ivo Andrić: Híd a Drinán; 1945)

Ivo Andrić és Kassák Lajos híd-regényei kötött viszonyhálózatban tűnnek fel: címeikben jelzik a tárgyválasztás fontosságát, a híd döntő szerepét.

A híd és a hídépítés fogalomköre eleve magában hordozza az emberi alkotás, a konstruktív cselekvés jelentését, melynek eredménye a felülkerekedés maradandó emléke, egy impozáns építészeti műalkotás.

A híd mítikus szimbólumértéke köztudomású. A szimbólumszótár szerint: "A híd átjárót képez a föld és az ég között, az emberi és az emberfeletti állapot között, átvezet a múlandóságból az öröklétbe, az érzéki világból az érzékfölöttibe... Két mozzanat domborodik ki: az átjáró jelképessége és ennek az átmenetnek a gyakran életveszélyes volta, amilyen minden beavató utazás. A földről az égbe vezető út azonosítja a hidat a szivárvánnyal... Ezenkívül a hidat különböző formákban azonosítják a világ tengelyével, különösen létra alakjában, amikoris a hidat merőlegesnek kell tekinteni." (**Rječnik simbola**, 1983.)

A szótár felhívja a figyelmet a **pontifex** címre (a római császár, később a pápa címe), melynek jelentése: hídépítő. Jelenti egyben a hídépítőt és magát a hidat is, ég és föld közötti közvetítőt.

A híd eme jelképtömörítő jellegénél fogva válik a metanarrációs vizsgálódások kézenfekvő tárgyává; a híddal és építésével kapcsolatos megnyilatkozások eleve az alkotói önreflexió formái közé tartoznak.

A híd-regények kapcsán ezért természetes és szükségszerű, hogy a polihisztorikus regény problémavilágából kiragadható tünetek közül éppen a metanarráció explicit és implicit jelenségeire kérdezzünk rá. **Andrić** prózaművészetének megközelítésében ez könnyítést is jelent, mert segít rávilágítani arra az ellentmondásosságra, amelyet ez az elbeszélésmód hordoz hagyományelvűséget és modern láttatást ötvözve.

Egy irodalmi beszédmód önreflexiós készsége önmagában nem jelent értéket, nem is jelenthet, hisz bizonyos prózaformák teljesen kizárják az önmagukról való beszéd lehetőségét. Ha viszont láthatóakká válnak a metanarráció tünetei, akkor azok szerepe mindig attól függ, hogy hogyan épülnek be a mű zárt jelrendszerébe. A századunk 20-as, 30-as, 40-es éveiben keletkezett alkotások metanyelve a XIX. századi realista művek metanyelvének paródiájaként működik, egyébként anakronizmus lenne.

Ilyen értelemben tehát egyfajta korérzékenység, modernség mutatója a mű önreflexiós beszéde, mely által az író a maga módján ad választ a századelő sarokba szorító kihívásaira.

Az 1945-ben íródó regényben **Ivo Andrić** a klasszikus realista prózahagyomány csapásain indult el. A valóságmegközelítés ily formáit vajon hogyan és mennyire deformálja, hogy eleget tehessen a modern prózaírás követelményeinek? A válasz egyik aspektusát a **Híd a Drinán** metanarrációs vonulatának "felfedésével", kiemelésével világíthatjuk meg.

Hagyományosság és modernség

Mielőtt erre rátérnénk, szemlét kell tartanunk azon kritikusi kitételek fölött, amelyek igyekeznek megragadni az **Andrić**-próza hagyományosság és modernség közé feszítettségének gócát. Ezek a megállapítások mind a szöveg öntudatának problematikája körül forognak.

Andrić regényeinek strukturális alapjait **Jovan Deretić** (1981) nem is annyira a klasszikus, realista vagy történelmi regényben látja, mint inkább a krónika-formában, a narráció történettudományi szférákhoz való közelségében. A történelmi hitelesség igénye a regényben a fikció, a kitalálás, a műviség, a mesterkéltség, az egyéni hangvétel kizárását vonta maga után, noha a narrátor hatásköre maximálisan megnövekedett. A mindentől függetlenített elbeszélő teremtő szerepét az író igyekszik elrejteni, mert célja egy kollektív sorsot, közösségi tudatot

kivetítő, makrokozmikus orientáltságú (deduktív) regényvilág kialakítása. Ennek feltétele az idő nagyfokú objektivizálása. A tér és az idő objektív keretei **Andrićnál** kétségbevonhatatlanok, még a költői fantasztikum alternatív prózaformáival kísérletező műveiben is. Ezeket vizsgálva **Predrag Palavestra** (1981.95.) megállapítja: "Az álmok és a valóság nem vegyülnek egymásba, az illúziók szétszóródnak és semmivé foszlanak a reális világ küszöbén..." A regényszerűség és a történelmiség közötti viszony ilyenfajta modellálása tehát eleve meghatározta a narrátor, a hősök, az epizódok kialakításának irányát, lehetőségeit.

A helyi történelemről szóló beszámoló az irodalmi történetmondással könnyen lel érintkezési pontokra.

Andrić paradox módon éppen azért vállalkozik nagyívű történelmi krónika megírására, mert világképe lényegében történelemellenes, változásellenes. Valami soha el nem múló, leülepedett, lerakódott létigazság után kutat a változékony történelmi felszín alatt, írja **Jovan Deretić**. (1981.357.)

Petar Džadžić is megállapítja: "Andrić realista megformálást alkalmaz, olyan motivációs rendszert hozva létre, amely az események ok-okozati során alapul. Olyan művészetre törekszik, amely a való élet illúzióját kelti. A legendák és mítoszok azonban a metafora akauzális rendszerén nyugszanak. Ezért az akauzalitás a regényben »esetként« van feltüntetve. Az »eset« a műben legtöbbször a mítikus-legendás történések travesztiája. Az alakok egyéniesítése Andrićnál realisztikus jellegű, a jellem lélektani elemzésén alapul, míg a mítikus jelleg a maga ismétlődő életformáival mindenekelőtt a kompozícióban ütközik ki... Amennyiben – a Híd a Drinán-ról szólva – a realista regény sajátosságai a szilárd fabula, a jellemek lélektani elemzése, az ok-okozati viszonyok és az elbeszélés viszonylagos megbízhatósága tünetegyüttesben ismerhető fel, azt mondhatjuk, hogy Andrić regénye csak részben elégíti ki ezt a sémát. A Híd a Drinán c. regénynek nincs szilárd fabulája, az ok-okozati viszonyok a cselekmény- vagy személyiségfejlődés döntő pillanataiban megtörnek. Az elbeszélő viszonylagos megbízhatóságának és a jellemek lélektani elemzésének realista feltételét viszont a regény kielégíti." (**P. Dž.** 1983.)

Gajo Peleš (1966.57-99.) is **Andrić** írásművészetének koráramlatokkal szembeszegülő jellegéből indul ki. A domináns, induktív beállítottságú (az egyestől az általános felé haladó), introspektív regényírás helyett **Andrić** regénykrónikája megteremti a korszerű, deduktív prózaírói eljárásokat. Az egyéni élményfeldolgozás helyett a társadalmi tudat, egy közösség fennmaradására helyezi a hangsúlyt. Objektív szemszögű elbeszélőjének mindent átfogó pozíciója van. A korabeli

prózaírói törekvésekkel szemben, amelyek felbontják a XIX. századi regény elemeit, **Andrić** mindinkább szintetizálja őket. Az implicit szerepű narrátor explicit szerepűvé válik, a krónikaírótól függ, merre irányítja az elbeszélés menetét. **Gajo Peleš** megállapítja, hogy ez a XIX. századi regénytechnika továbbfejlesztése a jelenkori próza keretei között – az elbeszélőnek mint az elbeszélés fő építőjének maximális önállósítása.

Radoman Kordić Andrić-elemzései a pszichoanalitikus műértelmezés útját járják; a kutatási módszer kiválasztásának indokoltsága szerinte a mű provokativitásában rejlik. A kollektív tudat mint főhős az emberi élet univerzális tabuit és elemi vágyait hordozza **Andrić** műveiben. Ebben a megvilágításban is kiderül, hogy e próza őrzi a realitás kereteit. **Kordić** egy elbeszélés "archeológiáját" elemezve megállapítja: "Az elbeszélés pszichológiai realizmusát és filozófiai jelentésének mint mítosznak az átélését, az archetípus abszolút realitását az elbeszélés struktúrája hangsúlyozza, amely az élet teljes képzetét kelti. Másrészt, az elbeszélés lélektani realizmusa és filozófiai jelentése az elbeszélés struktúráját logikussá és szükségszerűvé teszi az élet ábrázolásának strukturális elve szerint." Egy másik szöveg vizsgálata során **Kordić** azt is leszögezi, hogy **Andrić** elbeszélője a XIX. századi próza narrátormodelljének felel meg: klasszikus, személytelenül moralizáló, a fölöttes-én objektivitásával rendelkező tudat. (R. K. 1975.205-231.)

Stanko Korać Andrićról szóló könyvének bevezetőjében írja: "Noha egyes kritikusoknak úgy tűnik, **Andrić** regényei nem hagyományosak sem struktúrájuk, sem tematikai keretük, még kevésbé filozófiájuk szerint. Nem a polgári világot és annak rendjét ábrázolják..." **Andrić** szerinte modern író, aki az ember egzisztenciális határhelyzeteit láttatja: az immanens félelmet, a halált, a szenvedést, a bűnt. (S. K. 1989.)

Nikola Koljević Andrić-portréja is felhívja a figyelmet az író modern áramlatokkal szembeni ellenállására. Idézi levelét, amelyben a széltolók közt legszéltolóbbaknak a magyar futuristákat nevezi. **Koljević** is szembesül azzal a kihívással, amelyet **Andrić** művészetének hagyományosság és modernség közötti komplexitása rejt magában: "Szem előtt tartva az Andrić-művek történelmi tárgykörét és leírómódszerének krónikusi objektivitását, kritikaírásunk egy része Andrićot realistának kiáltotta ki, olyan írónak, aki folytatja a hazai és a XIX. századi nagy európai realista hagyományt. De Andrić prózájában maga a »valóság« fogalma sokkal szélesebb és összetettebb, mint amilyen a klaszszikus hazai és európai realizmusban volt." **Nikola Koljević** a valóságfogalom tágításának tekinti a regényidő történelmi évszázadokat átfogó nyitottságát, a többféle civilizáció szellemi világának ábrázolását

és a képzelet alkotta valóságok jelenlétét. Az elemző szerint **Andrić** "irodalmi identitása" azért tisztázható ilyen nehezen, mert az író az irodalomnál és a XIX. századi realizmusnál sokkal szélesebb és régibb hagyományra támaszkodott. Ezért nem képesek a szokásos irodalomkritikai osztályozások leírni **Andrić** prózaírásának oly egyszerű s mégis megfoghatatlan struktúráját, írja a szerző. (N. K. 1982)

Jan Wierzbicky (1962) az "elbeszélő" és az "elbeszélés" motívumkomplexumát mint a tartalom kategóráit vizsgálva megállapítja, hogy az andrići "mese", legenda és mítosz nem jellemző a hagyományos realizmus világára, sőt, a kétféle eljárás ellentétben áll egymással.

Wierzbicky szerint **Andrić** számára a fabula alapvető kifejezési eszközzé válik; az "elbeszélővel" és az "elbeszéléssel" kapcsolatos filozófiája pedig a megismerés és az igazság feltárásának elmélete. A kutató szerint az író egész életművében különleges hangsúlyt kap a kifejezés módja, a szavak szenvedélyes keresése, az elbeszélők beszédéhsége; problematizálódik az **igaz és a kitalált, a kifejezés és a kifejezett, a mondott és az értett** közötti ellentét. Ehhez nemcsak az aktuális elbeszélő hang, hanem a hallgatók recepciós képessége is hozzájárul. A hallgató oly módon is befolyásolja a narráció tónusát, hogy a narrátor eleve igazodik az elvárások horizontjához. Sajátságos jelentést nyer a mesemondás hallgatása, megértése, az, hogy hitelt adnak-e az elbeszélő szavainak. **Wierzbicky** megállapítja, hogy **Andrić** mindezen tünetek eljárássá fejlesztésével ad választ a XX. századi próza kihívásaira.

Szövegelemzés

A **Jakobson**-féle fatikus, metanyelvi és konatív funkciók közül főleg az első kettő explikáltsági foka lehet a vizsgálódás tárgya, mert **Andrić** objektív elbeszélője távolságot tart az olvasóval szemben, nem szólítja meg s nem ábrázolja.

A regény világképi koherenciájáról, szilárd realista támpontjairól lemondani nem hajlandó regényírói elképzelés nem alkalmazhat illúziót látványosan romboló önreflexiós eljárásokat.

A **Híd a Drinán** alapgondolata mégis a kor önértelmező művészeti megnyilvánulásai közül való. Nem lehet véletlen, hogy **Andrić** is megfogalmazza poétikáját, s hogy egész életében írja költői-meditatív feljegyzéseit – akárcsak a polihisztorikus regény világirodalmi képviselői, akik mind foglalkoztak esszéírással. A téma- és címválasztás (akár **Kassáknál**) önmagában egy olyan emberi tevékenységet emel ki, amely a monumentális alkotóerőre irányítja a figyelmet. A híd regénybeli láttatása bizonyítja, hogy az írót is az építmény kreatív lényegisége fog-

lalkoztatta. **Andrićnak** így lehetősége nyílt arra, hogy áttételesen, a realitás talaját nem ingatva meg, de mégis kifejezzen és sugalmazzon egy olyan élménykört, mely a kor legfontosabb művészeti felismerései közé tartozott.

a) a híd műalkotásszerűsége

A regényt indító tájleírás – mint egy szakszerű képzőművészeti előadás – módszeresen veszi sorra a táj természetalkotta és mesterségesen létrehozott látványosságait. A hegyeket, völgyeket és a Drína folyó vizét is egy artisztikus nézőpontból szemlélődő tekintet járja végig: mintha egy festményről kapnánk szakavatott magyarázatot, amely több látószögből is megvilágítja tárgyát, s száraz, pedagógiai kitételekkel él. Ez a fajta megközelítés nem tesz különbséget a természetes képződmények és az ember alkotta létesítmények között: a hegyek **amfiteátrumra** hasonlítanak, a völgy **legyezőszerűen** nyílik; a természet tehát a híd "páratlan szépségéhez" hasonlóan megalkotott(!) mű benyomását kelti. A természet és az emberalkotta jelenségek szimbiózisa jön létre oly módon, hogy mindennek a gyökere a híd, az általa képviselt érték:

"Ha innen, a látóhatár aljáról nézzük a vidéket, úgy tetszik, mintha a fehér híd széles ívei alól nemcsak a zöld Drína folyna és áradna szét, hanem ez az egész verőfényes és szelíd térség, mindazzal, ami rajta van, s a fölébe boruló déli égbolttal együtt... A kaszaba a hídból élt, s mintegy elpusztíthatalan gyökeréből nőtt ki."

A híd ábrázolása aprólékos figyelemmel méltatja az építménynek mint művészi tökélynek a tárgyiasulását:

"Szemük hozzászokott a világos, lyukacsos, szabályosan és hibátlanul kivágott kövekből épült nagy híd harmonikus vonalához. Ismerték mind a híd mesteri módon faragott formáit és mélyedéseit"; "Itt áll a tizenegy széles íven nyugvó, gondosan faragott kövekből épült nagy híd"; "ez a nagy kőhíd, ez a páratlan szépségű, értékes építmény", stb.

A leírások szövegszerűen explikálják a hídnak mint szimbólumnak a jelentésköreit. Ezek: a szépség, az öröklét, a lényegiség.

A híd értékhordozó jelentőségét tökéletes megalkotottságának, műalkotásszerű mivoltának aprólékos leírásai bizonyítják. Vagyis: **fontossága műalkotásszerűségében van.**

Ugyanezt fejezik ki az andrići világképben rejtőző abszurdumról szóló vizsgálatok is. Összevetve **Andrić** művét az egzisztencializmus irodalmi vonatkozásaival, **Kafka, Camus, Sartre** világával, **Karlo Ostojić** (1967) kitér az **Andrić**-hősök szépség utáni áhítozására, s megállapítja, hogy ebben a valóság lehúzó erejétől való megszabadulás vágya nyilatkozik meg. A szépség a híd finom harmóniájában testesül meg, s amíg áll a híd, különös módon képes átalakítani a valóságot, írja a szerző. Megalkotott szépséggel, műalkotással megváltoztatni a világot – a kritikus szerint ekképp összegezhető az **Andrić**-mű értékorientációs törekvése. A szépség mint érték csak addig hatékony, míg tárgyiasult formában jelen van. Az egyik szöveg példája azt is bizonyítja, hogy a szépséggel körülvett halál elveszti tragikus megsemmisítő jellegét.

A mű, az érték, a szépség ellenpólusai a hiány és a halál. A **Híd a Drinán** elemzői már rámutattak azokra a feltűnő példákra, amelyek ember és híd sorsszerű összekötöttségét jelzik; kettőt emelünk ki közülük, amelyek az **érték–hiány** konstellációban jelentkeznek. 1. A híd felépítésére Mehmed pasa azért szánja rá magát, hogy fizikai fájdalomként jelentkező hiányérzetétől megszabaduljon. 2. Ali hodzsa is az üresség nyilalló fájdalmát érzi a híd felrobbantásának gondolatára, majd a híd tényleges felrobbantásával az ő életének is vége szakad.

A híd – felépülése előtt és romba dőlése után – a legalapvetőbb értékek hiányát jelenti a regény értékrendszerében. Fontos tényező, hogy a híd mint a szépség, a lényegiség ősforrása emberi alkotásként jelenik meg.

b) narrátor

A megalkotottság effektusai szorosan függnek a regény narrátorának helyzetétől. **Gajo Peleš** gondolatmenete szerint az induktív regényben az elbeszélő szerepe implicit, hisz a főhős individuumának szubjektív impulzusait kell követnie, a háttérben kell maradnia, s a kompozíciót sem befolyásolja. A deduktív regényben – mint amilyen a **Híd a Drinán** – ezzel szemben explicit a narrátor szerepe, mivel főhős nincs. A közösségi tudat ábrázolása, az általános érvényű jelenségek bemutatása maga után vonja az elbeszélés szaggatottságát, s a különálló helyzetleírásokat a narrátor fűzi össze. Ezzel az elbeszélő a regény építésének legfontosabb elemévé válik, írja **Gajo Peleš**. A maximálisan önállósított, mindentudó elbeszélő létrehozásával **Andrić** a XIX. szá-

zadi regény narrátorának mindenütt-jelenlevőségét fokozta fel. A művészi tökély megragadásakor ez a narrátor nem az alkotóember szerepében tetszeleg, hanem a minden szeszélytől mentes történetíró körültekintő objektivitásának igényével él. Az explicit elbeszélő szerepkörének következményeivel a szövegelemzés során is foglalkoznunk kell.

Ennek az elbeszélőnek a szerepét egyes **Andrić**-értelmezők fluidnak nevezték, írja **Sveta Lukić**. (1985.112.) Az elbeszélő kiemelt helyzete járul hozzá ahhoz a jellegzetes prózafelfogáshoz, amelyben a hangsúly magán az elbeszélésen van, magán a sajátságos nyelvi megformáláson, és nem az elbeszélten.

Milivoj Solar (1979), aki **Andrićot** elemezve ez utóbbi felismerésre jut, általában véve megállapítja: minden irodalmi mű önmagáról is szól mint "írásról"; beszél tehát arról is, ami benne meg van írva és ugyanakkor önnön irodalmi technikájáról, az "írás aktusáról" is – és nemcsak arról az "életről", amelyet tematikusan átfog.

Andrić esetében első pillantásra paradoxálisnak tűnik ez a fordulat, amellyel az elbeszélés tárgyáról az elbeszélés módjára billen át a súlypont. Épp ezért fontos, hogy ezt a jelenséget az írói életmű kutatóinak többsége észleli, s egy-egy vonatkozását meg is ragadja. **Bori Imre** említi **Veres Pétert**, akit zavar az **Andrić**-művekből kihallottt "nosztalgikus literarizmus", mely a "magával ragadó átélést", szerinte, gátolja. Az elemző még megemlíti, hogy **Veres Péter** sajátságosan kelet-európai tünetnek tartja ezt a nosztalgikus irodalmiságot. (B. I. 1987.218.)

Nikola Koljević az **Andrić**-próza legjellegzetesebb mozzanataként ismeri fel annak a távoli, magasba helyezett nézőpontnak az alkalmazását, ahonnan az elbeszélő szemléli és leírja a dolgokat. Erről a pontról elindulva közelít meg bizonyos eseményeket és tárgyakat, de sohasem feledi a krónikaíró alapvető nézőpontját, a madártávlatot. **Nikola Koljević** megfigyelése is megerősíti azt a tételt, miszerint a regényben állandó és fontos szerepe van az öntükrözés reflexének. Az elbeszélői hang fölöttes helyzetét **Bori Imre** (1990) **Andrić** hőscire vonatkoztatva "fenn a tetőn" szituációnak nevezi. Míg a hősök csak olykor kerülnek ilyen összegző léthelyzetbe, a narrátor folyamatosan kötődik a felülkerekedés távlatot adó állapotához.

c) elbeszélés az elbeszélésben: párhuzamos struktúrák

Ahogy a regényhős a magaslatról a világba nézve önmagát keresi, úgy a narrátor a műbéli világot ábrázolva saját jelenlétét, szemszögét is érzékelteti. Ez a szemszög pedig a szóbeli elbeszélőköltészet mese-

mondójának pozícióját tükrözi, aki egy Seherezádé-ösztönnel szövi az élet illúzióját és folyását meghosszabbító elbeszélést. A valósággal való találkozás pillanatát Andrić csak a történelemmel, a kollektív tapasztalattal való szembesülés alkalmával képes megélni. Ezért fordul a **népmesék, mondák, legendák és mítoszok** felé, s innen ered az az egyszerűség, természetesség és életszerűség, ami e próza hagyományosságának képzetét felkelti. Ezt a valóságformálást **Petar Džadžić** archetipikus imaginációnak nevezi, s általa a viselkedés állandósult, paradigmatikus formái kerülnek felszínre. Problémánk szempontjából ennek a neomitológikus prózaírásnak arra a sajátosságára kell rámutatnunk, hogy korábban megfogalmazott, megformált, szóanyagba öntött valóságtartalmakat, összövegeket épít be saját konstrukciójába.

Így **Andrić** egész prózaszövésére jellemzővé válik a másodlagos megformálás, az elbeszélés az elbeszélésben.

Az elbeszélőköltészet egyszerű, elemi formája, a **mese** nemcsak formaként van jelen, hanem az elbeszélés sajátságos tartalmaként is.

Ugyanakkor nemcsak a mese duplázódik, hanem a narrátor is: az író különleges előszeretettel szerepeltetett műveiben mesemondókat.

Nikola Koljević foglalja össze azokat a felismeréseket, amelyek a párhuzamosságok, a hasonlatok szerepét emelik ki **Andrić** stílusában. A kutató elfogadhatónak tartja azt a véleményt, miszerint az író a párhuzamosság poétikáját dolgozza ki. Alkotói szokásává válik a párhuzamos verbális struktúrák kialakítása. A hasonlítás technikája nemcsak a mondat szintjén, hanem globálisan is úrrá lesz a szövegen. Az elbeszélői perspektívák váltogatásáról már szóltunk, de talán még jellegzetesebb és alapvetőbb a már említett legendák, mondák, mesék szövegbe való beépítése, bizonyos értelemben **idézése. Koljević** szerint az író az eseményeket nemcsak ábrázolja, hanem át is szűri azokon az elbeszéléseken, amelyeket az eseményekről maguk a hősök mondanak el.

Az elbeszélés az elbeszélésben írói eljárás eme fénytörő szerepe is az epikai keretet tágítja. Ugyanez a paralelizmus bukkan fel a hídról szóló **krónikában,** amikor a hősök egyikéről megtudjuk, hogy **krónikát** ír:

"Tudták róla, hogy krónikát ír a város fontosabb eseményeiről. A város lakói előtt ez is növelte a tanult és kivételes ember hírében álló muderisz tekintélyét, mert úgy tekintették, hogy ezzel a város és valamennyi lakójának jóhíre az ő kezében van. Valójában pedig ez a krónika nem is volt részletes, sem pedig veszélyes. Az alatt az öt-hat év alatt, mióta a krónikát írta, mindössze egy kicsiny füzet négy oldalát

génykonstituáló elemek között ezeknek a népi elbeszéléseknek központi szerepük van, a fenti koncepciót egy lépéssel továbbvíve azt feltételezhetjük, hogy valamilyen formában maga a regény felépítése is a tizenegy boltívű híd tükre és leképzése.

A híd **mint kép**, mint vízió jelenik meg:

"A híd első képe, melynek úgy rendeltetett, hogy meg is valósuljon, természetesen még bizonytalanul és ködösen, egy tízesztendős kisfiú képzeletében villant fel 1516 egyik reggelén."

A híd gondolata így kezdettől fogva kötődik a képszerűség, a megszerkesztettség képzetéhez. Mehmed pasa elhatározása is vizuális keretbe helyeződik és a leendő mű értékőrző tulajdonságára irányítja a figyelmet:

"Így ő volt az első, aki egy pillanatban lehunyt szempillái mögött meglátta a nagy kőhíd szilárd és biztos sziluettjét, a hídét, melynek ezen a helyen kell létesülnie."

A hídról szóló reflexiók motívumként térnek vissza a regény kiemelt jelentőségű pontjain: fejezetek elején, végén. **Petar Džadžić** poéma-képeknek nevezi ezeket az ellenpontként ható elmélkedő-lírai leírásokat. A krónika eseményleíró narrációjából kiválva a híd-képek az örök érték rendíthetetlenségét szimbolizálják, szemben az élet és a történelem menetével, amely minduntalan kétségbe vonja ennek az értékrendszernek a létezését. **Džadžić** szerint **Andrić** prózájában gyakran felbukkannak nemes célzatú építmények, amelyekről olykor kontemplatív extázisban szól. A hidat ábrázoló poéma-képek funkciója a **Híd a Drinán** című regényben mindenekelőtt az, hogy kialakítsa a **maradandóság–tartósság–szépség–emberi mű** fogalomsort, amely azt példázza, hogy minden vég egyben kezdet is. **Andrić** abszurdumtól terhes világában ezért nem uralkodik a tragikum, a híd-szimbólum mintegy leblokkolja a tragikumot, írja a szerző.

Az elbeszélés fölé emelkedő híd-képek bizonyítják a legjobban **Džadžićnak** azt a megállapítását is, miszerint **Andrićnál** nem a narrátor a "mindentudó", hanem maga az elbeszélés, a mese. A híd-leírások visszatérő motívuma állandósítja ennek a "mindentudó" elbeszélésnek a rituális-mítikus perspektíváját. Mivel a mítosz lényege az ismétlődés, nem véletlen, hogy **Andrić** narrátora már **elbeszélt elbeszélést** ismétel meg, a mende-mondák, népmesék, legendák **előszövegét** tárja újfent olvasója elé – megtűzdelve értékelő kommentárral.

írta tele. Mert a városi események legtöbbjét a muderisz sem eléggé fontosnak, sem méltónak nem tartotta arra, hogy krónikájában följegyezze..."

Sajnos, **Andrić** az öntükröző szöveg e remek ötletét nem dolgozza ki.

d) a metanarráció két forrásának értékazonossága

A továbbiakban is **N. Koljevićre** kell hivatkoznunk, hogy a regény összefüggésrendszerében eligazodjunk.

Az elemző szerint **Andrić** számára a mese, a monda, az elbeszélés a világ modelljéül, szellemi hídként szolgál: "a híd szimbolikájában ugyanazt az értéket fedezte fel, mint az elbeszélésben". Mindkettő a lét szubsztanciáját hordozza a maga rejtélyes módján, s mindkettő lényeghordozó képessége a megalkotottsággal, a művességgel kapcsolatos.

Ezek az utalások először csak a hídra vonatkoznak, majd kiterjednek az elbeszélés, s tulajdonképpen a regény fogalmára is. Kisarkítva ezt az összefüggést, **híd és regény, hídépítés és regényírás** párhuzamba állításával szövegszerűen válnak explicitté a regényíró törekvései:

"Nincsenek véletlen építmények, olyanok, amelyek elszakadnak az emberi társadalomtól és annak szükségleteitől, kívánságától és felfogásától amelyben keletkeztek, aminthogy az építészetben nincsenek önkényes vonalak és indokolatlan formák... És a híd keletkezéséről és sorsáról szóló történet egyben a kaszaba és embereinek élettörténete is, nemzedékről nemzedékre szóló történet, éppúgy, mint ahogy a hídról szóló minden elbeszélésben ott láthatni a tizenegy boltívű híd vonalát, középen fönn mint koronával, a kapuval."

A vizualitás effektusai

a) híd-képek

A hídról szólván az író minden nagy műalkotás tökéletes megmunkáltságára utal, amelyben nincs helye az "önkényességnek" és az "indokolatlanságnak", ugyanis minden "vonalnak" és "formának" jelentése van. E poétikai elvárás szerint csupán mértani kimértséggel, tehát maximális tudatossággal jöhet létre mű. A híd konstruáltságának tényét az író továbbgondolja, s vonatkoztatja azokra a legendákra, mondákra, mítoszokra, mesékre, amelyek a híd és a kaszaba szimbiózisa révén létrejöttek. Az idézett szövegrészlet szerint ezekben az elbeszélésekben valamiképpen kitapintható a tizenegy boltívű híd vonala. Mivel a re-

írta tele. Mert a városi események legtöbbjét a muderisz sem eléggé fontosnak, sem méltónak nem tartotta arra, hogy krónikájában följegyezze..."

Sajnos, **Andrić** az öntükröző szöveg e remek ötletét nem dolgozza ki.

d) a metanarráció két forrásának értékazonossága

A továbbiakban is **N. Koljevićre** kell hivatkoznunk, hogy a regény összefüggésrendszerében eligazodjunk.

Az elemző szerint **Andrić** számára a mese, a monda, az elbeszélés a világ modelljéül, szellemi hídként szolgál: "a híd szimbolikájában ugyanazt az értéket fedezte fel, mint az elbeszélésben". Mindkettő a lét szubsztanciáját hordozza a maga rejtélyes módján, s mindkettő lényeghordozó képessége a megalkotottsággal, a művességgel kapcsolatos.

Ezek az utalások először csak a hídra vonatkoznak, majd kiterjednek az elbeszélés, s tulajdonképpen a regény fogalmára is. Kisarkítva ezt az összefüggést, **híd és regény, hídépítés és regényírás** párhuzamba állításával szövegszerűen válnak explicitté a regényíró törekvései:

"Nincsenek véletlen építmények, olyanok, amelyek elszakadnak az emberi társadalomtól és annak szükségleteitől, kívánságától és felfogásától amelyben keletkeztek, aminthogy az építészetben nincsenek önkényes vonalak és indokolatlan formák... És a híd keletkezéséről és sorsáról szóló történet egyben a kaszaba és embereinek élettörténete is, nemzedékről nemzedékre szóló történet, éppúgy, mint ahogy a hídról szóló minden elbeszélésben ott láthatni a tizenegy boltívű híd vonalát, középen fönn mint koronával, a kapuval."

A vizualitás effektusai

a) híd-képek

A hídról szólván az író minden nagy műalkotás tökéletes megmunkáltságára utal, amelyben nincs helye az "önkényességnek" és az "indokolatlanságnak", ugyanis minden "vonalnak" és "formának" jelentése van. E poétikai elvárás szerint csupán mértani kimértséggel, tehát maximális tudatossággal jöhet létre mű. A híd konstruáltságának tényét az író továbbgondolja, s vonatkoztatja azokra a legendákra, mondákra, mítoszokra, mesékre, amelyek a híd és a kaszaba szimbiózisa révén létrejöttek. Az idézett szövegrészlet szerint ezekben az elbeszélésekben valamiképpen kitapintható a tizenegy boltívű híd vonala. Mivel a re-

génykonstituáló elemek között ezeknek a népi elbeszéléseknek központi szerepük van, a fenti koncepciót egy lépéssel továbbvíve azt feltételezhetjük, hogy valamilyen formában maga a regény felépítése is a tizenegy boltívű híd tükre és leképzése.

A híd **mint kép**, mint vízió jelenik meg:

"A híd első képe, melynek úgy rendeltetett, hogy meg is valósuljon, természetesen még bizonytalanul és ködösen, egy tízesztendős kisfiú képzeletében villant fel 1516 egyik reggelén."

A híd gondolata így kezdettől fogva kötődik a képszerűség, a megszerkesztettség képzetéhez. Mehmed pasa elhatározása is vizuális keretbe helyeződik és a leendő mű értékőrző tulajdonságára irányítja a figyelmet:

"Így ő volt az első, aki egy pillanatban lehunyt szempillái mögött meglátta a nagy kőhíd szilárd és biztos sziluettjét, a hídét, melynek ezen a helyen kell létesülnie."

A hídról szóló reflexiók motívumként térnek vissza a regény kiemelt jelentőségű pontjain: fejezetek elején, végén. **Petar Džadžić** poéma-képeknek nevezi ezeket az ellenpontként ható elmélkedő-lírai leírásokat. A krónika eseményleíró narrációjából kiválva a híd-képek az örök érték rendíthetetlenségét szimbolizálják, szemben az élet és a történelem menetével, amely minduntalan kétségbe vonja ennek az értékrendszernek a létezését. **Džadžić** szerint **Andrić** prózájában gyakran felbukkannak nemes célzatú építmények, amelyekről olykor kontemplatív extázisban szól. A hidat ábrázoló poéma-képek funkciója a **Híd a Drinán** című regényben mindenekelőtt az, hogy kialakítsa a **maradandóság–tartósság–szépség–emberi mű** fogalomsort, amely azt példázza, hogy minden vég egyben kezdet is. **Andrić** abszurdumtól terhes világában ezért nem uralkodik a tragikum, a híd-szimbólum mintegy leblokkolja a tragikumot, írja a szerző.

Az elbeszélés fölé emelkedő híd-képek bizonyítják a legjobban **Džadžićnak** azt a megállapítását is, miszerint **Andrićnál** nem a narrátor a "mindentudó", hanem maga az elbeszélés, a mese. A híd-leírások visszatérő motívuma állandósítja ennek a "mindentudó" elbeszélésnek a rituális-mítikus perspektíváját. Mivel a mítosz lényege az ismétlődés, nem véletlen, hogy **Andrić** narrátora már **elbeszélt elbeszélést** ismétel meg, a mende-mondák, népmesék, legendák **előszövegét** tárja újfent olvasója elé – megtűzdelve értékelő kommentárral.

A "mindentudó" elbeszélés légköre mesterséges: az alkotás alaphelyzetébe vezet vissza. A regény eseményvilágában is vannak olyan mozzanatok, amelyek a mítikus jelentés felől a teremtés, a kreáció eredendő aktusát idézik fel, azt variálják. Maga a hídépítés a világteremtés gesztusával ér fel, melynek során megütközik a káosz és a rend. A regény mítikus jelentésrétegeit vizsgálva **Petar Džadžić** megállapítja, hogy a hídépítés során történt baleset véletlennek tűnő mozzanatai mind összhangban vannak az ősi mítoszok rituális elemeivel. Az eredendő alkotásról, a kozmosz teremtéséről, a nem-világból a világba való átlépésről szóló mítosz elengedhetetlen mozzanata az áldozatbeépítés rituáléja. Valamiféle elevenségnek, lélcknek az új építménybe való befalazásával a szervetlen dolog a létezés magasabb szintjére ér. A drínai hídnak fekete (néger) és fehér áldozata is lett, totalitásba fogva ezzel az ellentétes értékeket: a rombolás és az építés erőit.

b) a hóhér mint művész

A regény harmadik fejezete a megalkotottság, az artisztikum effektusának újabb lehetőségét használja ki. A karóba húzott ember mint műalkotás a leggroteszkebb módon hívja fel a figyelmet az alaktalanság természetessége és a megformáltság mesterségessége közti ellentétre. A kínzásnak alávetett emberi testből Merdzsán, a hóhér készíti el a maga remekművét, mint szobrász a szobrot. Nyilvános szobrászkodásra és színielőadásra egyaránt hasonlít az a tényked̈és, amely a mesterségesen meghosszabbított haldoklás folyamatát állítja ki a félelemtől megnémult közönség elé. A látvány vizualitását, környezetből való kiszakítottságát, a műalkotás síkjára emelését a szöveg burkoltan és explicit módon is jelzi:

"Ezen a térségen, mint valami magasra emelt **színpadon**, helyezkedett el Radisav... A többség némán nézte az emberi **alakot**, amely **természetellenes** merevséggel, egyenesen ott volt az űrben... Ahogy ott állt, derékig meztelenül, megkötözött kezekkel és lábakkal, egyenesen, a karó mellett hátravetett fejjel, alakja már nem annyira emberi testre hasonlított, amely növekszik és szétesik, hanem inkább valami magasra emelt, szilárd és el nem múló **szoborra**, amely örökre ott marad." (A kiemelések tőlem.)

A semmiben kimerevített test távlati képe mellett mikroszkópikus közelképeket is kapunk. Részleteire bomlik az arc:

"...Figyelmesen szemlélte az arcát, amely megduzzadt s szélesebbnek, nagyobbnak látszott. A szemek tágra nyíltak s nyugtalanok voltak, de a szempillák nem mozdultak, a száj tátottan állt s mindkét ajka görcsbe merevedett, mögülük előfehérlettek az összeszorított fogak. Az ember már nem tudta mozdítani az egyes arcizmokat, s ezért az egész arc inkább lárvának látszott."

Mindezekben a leírásokban a látvány műalkotásszerűsége dominál: a karóba húzott ember teste, akárcsak más esetben a híd, örök érvényű üzenetet fogalmaz meg és őriz kimagasodva a tájból ("el nem múló szobor, amely örökre ott marad").

c) további híd-képek

A híd keletkezésének története a IV. fejezet végén zárul. Az építményre vonatkozó értékelő-értelmező, kritikai kommentárok ettől kezdve jelennek meg, s besugározzák az egész regényt. A IV. fejezet végén burkolt és explicit konatív, fatikus és metanyelvi utalások összegzik a híd jelentéskörét:

"Mindezek fölött most magasan jártak, mintha szárnyakat kaptak volna... a széles, hosszú hídon... amely szilárd és maradandó... Ezután a híd helye a város történetében és jelentősége a városbeliek életében olyan volt, amilyennek előbb röviden már leírtuk. S létezésének értelme és lényege mintha állandóságában lett volna... Az ő életkora, habár önmagában véges is, mégis az örökkévalóságra hasonlított, mert életének vége nem volt belátható."

A híd a regényszöveg szerint "jól átgondolt és szilárdan megalapozott nagy építmény"; ebből a megállapításból az átgondoltságot kell kiemelnünk, ami az alkotás tervszerűségét, tudatosságát hangsúlyozza.

A hidat ábrázoló leírások az V. fejezet végén egy újabb összefüggéslánccot hoznak létre, kialakítják az **élet=csoda=híd** sort:

"... Az élet fölfoghatatlan csoda, mert szüntelenül költ és pazarol, mégis sokáig tart és szilárdan áll, »mint a híd a Drinán«."

A regény metanarrációs vonulatának folyamatossága nem szakad meg, a VI. fejezet végén is a hídról szóló sorok összegzik a tanulságokat:

"Így újultak meg a híd mellett felnövő nemzedékek, a híd pedig, mint könnyű port, rázta le magáról mindazokat a nyomokat, amelyeket múlandó emberi szeszély vagy szükség hagyott rajta, s mindezek után is változatlan és változhatatlan maradt."

A hídnak mint tökéletes műalkotásnak minden porcikája telitalálat; anyaga, formája és helye egy magasabbrendű véglegesség tükrözője szemben a múlandó esetlegességgel. Műalkotásnak és emberinek mint ellentétes értékeknek a feltűnése bizonyos fokig paradoxon, hisz a mű emberi kéz és átgondoltság terméke. A szembehelyezés viszont kiemeli a műalkotás azon sajátosságát, hogy általa az ember felülmúlja önmagát.

d) a híd mint nézőpont

A mű mint totalitás befolyásolja a vele érintkező embert, átitatja őt az életteljesség és az örökkévalóság érzésével. Az önreflexiós nyelv egyik gócpontja a VII. fejezet, amelyben mindez megfogalmazódik:

"Soha nem lehet a kapu csodálatos és kivételes szépségeit jobban érezni, mint ezeken a nyári napokon, ezekben az órákban. Az ember úgy ül ottan, mintha varázshintán ülne: a földön jár, a vízen úszik, a térségben száll, s mégis sziklaszilárdan és biztosan kapcsolódik a városhoz... Ezekben az órákban a világ minden gazdagságát és az isteni adományok mérhetetlenségét érzik. Ezt nyújthatja az embereknek egy építmény – s méghozzá évszázadokon át –, ha szép és erős, ha jó órában gondolták el, ha igazi helyére állították és szerencsésen alkották meg."

A regényszöveg előrehaladásával **Andrić** poétikája is mind kifejtettebbé válik.

A műalkotásszerűség nyomait észleljük abban a tünetben is, hogy a híd nézőpontul szolgál nemcsak az elbeszélőnek, hanem a város lakóinak is. A híd az állandóság, az öröklét és az örökérvényűség szempontjából világít rá a múló időre, amely körülveszi: az alatta elfutó "nyugtalan vízre" és a rajta zajló történelmi események nyomaira, amelyeket "mint könnyű port" ráz le magáról.

"... Nekikönyökölve nézték maguk alatt a vizet, ahogy habzón és gyorsan elfut, mindig újonnan, és mégis mindig úgy, mint hajdanában... a víz tükrén, éppúgy, mint beszélgetéseikben, valami magyarázatot kerestek, valami látható nyomát a homályos és súlyos sorsnak..."

A nézőponttal való írói manipuláció gyakoriságára figyel fel **Nikola Koljević**, amikor megállapítja, hogy **Andrić** az elbeszélői perspektívatágítás fogásával él, ha egy jelenséget végső totalitásában akar láttatni. A karóba húzás jelenetét azáltal is bekeretezi, hogy a kínzás előtt az áldozat szemszögéből vetíti az eseményeket, utána pedig a nézők távlatából.

e) a híd mint totalitás

A híd tökéletes megalkotottsága révén, a lét lényegiségének szubsztrátumaként kisugárzó erővel bír. Az élettörténetek a híd kapujából indulnak, vagy ott végződnek – ezáltal nyernek metafizikai jelentést. A város legfontosabb eseményei a hídon és annak kapujában zajlanak. A híd így nemcsak nézőpontot biztosít a dolgok megítéléséhez, hanem a sorsfordulatok súlyának mérlegeként is szolgál. Élethez és halálhoz is a híd adja a körülötte élő embereknek az erőt. A hídhoz kötődő motívum, a szárny nemcsak felhajtóerő lehet, hanem a méltó halál vállalásának szimbóluma is.

Fatának "... mintha szárnyai nőttek volna, fölröppent a nyeregből, át a korláton, s a magasból lezuhant a zúgó folyóba."

A híd mint totalitás irracionális megtartó erőként működik Lottika életében is:

"Tekintete ilyenkor a boltív erőteljes és karcsú alakjára esett, amely bezárta egész látóhatárát, és a gyors vízre, amely alatta suhant. Ez a híd mindig ugyanaz volt, akár nap verte, akár alkonyodott, akár a téli holdvilág sütött rá, vagy akár a csillagok enyhe fénysugarában állott. A boltív két oldala egymás felé hajlott, éles csúcsban találkozott és tökéletes, megrendíthetetlen egyensúlyban kölcsönösen támogatta egymást. Évek során át ez vált Lottika egyetlen és szoros látóhatárává, ez volt a kétarcú okos zsidóasszony néma tanúja, amelyhez Lottika bizalommal fordult..."

A szűk emeleti ablakból kitáruló látóhatár felülnézetből ad képet a hídról, illetve annak egy töredékéről, a legkisebb boltívről. A valóságrészlet bekeretezett, bezárt, a keret szoros. A szöveg a látványnak nemcsak a dimenzióira hívja fel a figyelmet, hanem az ábrázolás fénykezelésére is, amely befolyásolhatja a látvány jelentését ("nap verte", "alkonyodott", "téli holdvilág sütött rá", "csillagok enyhe fénysugarában

állott"). A keretbe foglalt valóságtöredék a művészi szépség mint igazság képzetét sugallja. Az a tény sem mellőzhető, hogy Lottikának éveken át ez a szűk látvány képezte az egyetlen kiutat, az egyetlen világ felé fordulási lehetőséget.

A regényszöveg önreferenciális vonulata vizualitást jelölő elemekből áll össze.

f) a falubolondja mint művész

Ilyen Ćorkan tánca is a híd kőpárkányán. Ismét környezetéből kiragadott valóságdarabról van szó. A leírás szerint a hős a többiek fölé kerül, fölöttük lebeg, kiválik a társaságból, kiemelkedik a többiek közül. Háromszor is megismétlődik a **helyzet** kifejezés. Fata után most neki is "mintha szárnyai nőttek volna". Szemantikailag megterhelt az **egyensúly** kifejezés: míg Ćorkannak kétségbeesetten kell küszködnie egyensúlyának fenntartásáért, addig a híd pillérei "tökéletes, megrendíthetetlen egyensúlyban" támogatták egymást. Az írói láttatás ilymódon kiemeli a helyzet beállítottságát, a művészi tökély megalkotottságát, ugyanakkor a megalkotottságnak hajszálon múló sikerét vagy bukását. A mértani pontosság, a mesteri szakértelem az alkotás során ugyanolyan fontos, mint a részegember életveszélyes akrobatikájában az egyensúly.

Ćorkan produkciója valójában Ćorkan műalkotása, groteszk önmegvalósítása, melynek törvényei kérlelhetetlenek, s a legkisebb tévedésért is halál jár: a mélyben lappangó úr. A vizualitás jegyével zárul a fejezet:

"... Egész életükre megmaradt szemükben a jól ismert Ćorkan képe, szülőföldjük hídjának vonalával együtt."

g) a tátongó úr vizualitása

A regény vége felé ritkulnak a híddal kapcsolatos reflexiók. A XVII. fejezet azonban ismét a láttatás módjára és a híd műviségére irányítja a figyelmet:

"Vele szemben a ferde perspektívában ott állott az örök és örökké egyforma híd: fehér boltívei mögül a Drína zöld, fénnyel teli és nyugtalan felszíne, s olyannak látszott, mint valami furcsa, két színben villogó nyakék, mely csillámlik a napfényen."

A képszerűség a felrobbantott híd látványában tér vissza:

"A híd hetedik pillére hiányzott: a hatodik és a nyolcadik pillér között űr tátongott, amely mögött ferde perspektívában elősejlett a folyó zöld vize...Megint kinyitotta a szemeit, de látómezején ismét az előbbi kép jelent meg...a két durván leszakított ív között az ásító űr."

A nyakék-hasonlat is ismétlődik:

"Íme, a nagyvezír hídja is lehull, mintha fölbomlott női nyakék volna..."

Az űr, ami a korábbi hídleírásokban a hatalmas építmény ellenpontjaként szerepelt, ahová róla csak lezuhanni lehetett, most befészkelte magát a híd testébe. Ilymódon szűnik meg a hídnak mint teremtett szépségnek az értelme.

Összegezés

A regény fentebb vizsgált metanyelvi, fatikus és konatív nyelvi funkcióinak alkalmazási aránya szorosan összefügg az elbeszélő helyzetével. A metanyelvi megnyilatkozásokból van legkevesebb a regény szövegében, amely igyekszik elkerülni az önfelmutatás feltűnőbb formáit.

Andrić koncepciójába nem férnek bele az önreflektálás kiélezett, paradoxális és ironikus megoldásai. A fenti három nyelvi funkció azért kap mégis teret művében, mert a narrátor krónikairói szerepéből ez szinte önkéntelenül következik. A népszerű hangvételű krónikát elmondó elbeszélőnek természetes kötelessége pl. a kommunikációs csatorna ellenőrzése, az olvasóval való kapcsolatteremtés, az anyag elrendezése és értelmezése; a címzetthez való odafordulás; végül a magyarázat érdekében a nyelvi kóddal való foglalkozás is.

1. **A metanyelvi megnyilatkozások** közül pl. ilyenekkel találkozhatunk: "Valóban, ha azt mondjuk: »összeköti«, ez éppolyan pontos kifejezés, mintha azt mondjuk: a nap reggel fölkel..."; másutt: "Vezír - ez a szó valami fényes, hatalmas, borzasztó és homályos a gyermeki tudatban." A szöveg efféle explicit jelzései a szó, a kifejezés, a leírás tárgyilagosságának, pontosságának igényét tükrözik. A történészi objektivitás működik a következő idézetben is: "... A híd helye a város történetében és jelentősége a városbeliek életében olyan volt, amilyennek előbb röviden leírtuk." Áttételesen metanyelvi funkciójúak (a kód-

ra irányulnak, azt tükrözik vagy leleplezik) a hidat ábrázoló, konstruáltságot hangsúlyozó képek.

2. **A konatív funkció** leplezetlenebbül érvényesül a regényben. **Andrić** kerüli az olvasó nyílt megszólítását és felszólítását, de jelzi narrátor és befogadó meghitt közösségét: "Hogy világosan láthassuk és tökéletesen megérthessük a kaszaba képét, s a hídhoz való viszonyának természetét, tudnunk kell, hogy..." vagy: "Most már érdemes visszafordulnunk abba az időbe, amikor..." A narrátor nézőpontja az objektivitás skáláján mozog: egyszer a mai olvasó szemszögéből magyarázza az eseményeket, máskor az ábrázolt hős kortársaként szólal meg.

3. **A fatikus nyelvi funkció** is jelen van a fentebb jelzett példákban, hisz az átfedések elkerülhetetlenek. A kommunikációs csatornát létrehozó, ellenőrző és meghosszabbító, kapcsolatteremtő nyelvi funkció a híd-refrénben domborodik ki leginkább, de az egyéb értelmező-értékelő-irányító kommentárok is ide tartoznak. A krónikaíró ezt a nyelvi funkciót tudta leginkább beépíteni világképébe.

Ivo Andrić írói világképének sarkpontja az elbeszélésről szóló elbeszélés aktusa, a mesei világmodellálás variálása, a lényegmegragadó, teremtő mozdulat és az építészi szabadság kultusza. A **Híd a Drinán** szövege egyhelyütt nem a híd, hanem az elbeszélés ügyes építéséről szól. A valóságanyag, az évezredes emberi tapasztalat **legendaként, népmeseként** való lecsapódása önmagában alkotói gesztus, egy végső forma minduntalan megújuló kitapogatási kísérlete. **Andrić** a legelemibb prózaforma e kész népi termékeit használja fel regényépülete alapkockáiként, oly módon, hogy az építkezést másodlagos megformálásként fogjuk fel. A népi narráció és a híd-szimbolika jelenléte azonos funkciókat vesz fel a műben: a végső tökély, az örök lényegiség erőit képviselik. A szöveg értékrendszerében ilyen evokációs képessége csakis a művi, ember által megalkotott szépségnek lehet. Közelférkőzni a szépséghez a témavariációk görgetésével, a legendát mesélő hangok sokaságával: ezeket az írói törekvéseket ismeri fel a regényről szóló szakirodalom, kiemelvén a **"hang" mint eljárás**, a főhőst helyettesítő **mesélés mint médium** tünetét. A konstruálás látványos jegyeit viseli magán a szöveg, amikor a "párhuzamosság poétikája" szellemében a szájhagyomány termékeit idézi. Az általános mindig körülfogja az egyest, a háttér és az előtér mindig egymásra utal. A mítosz felől érkezve ugyanerre az – archetipikus imaginációnak nevezett – jelenségre mutat rá **Petar Džadžić** is.

A **Híd a Drinán** metanarrációs beszéde két forrásból fakad:

1. az egyik a szájhagyomány, amely verbális modelleket kínál fel ún. pretextusként, előszövegként;

2. a másik a híd és építése mint a világteremtő aktus megismétlése.

Mindkét vonulat ugyanazokat az esztétikai elvárásokat hangsúlyozza. Az artisztikum megszünteti a káoszt és a létezés előfeltételeként a rendet testesíti meg. A konstruáltság effektusát váltja ki a statikus képekben való gondolkodás, a leképzéses-ismétléses-utalásos technika, amely megformálja és keretbe helyezi a látványt. **Stanko Korać** sokhangú oratóriumnak nevezi a regényt, amelyben hangos narráció folyik, a hősök mind mesélők avagy hallgatók, s e hangos kommunikáció mindkét részről arra szolgál, hogy mint akció elűzze a halált.

A mese, az elbeszélés mint tevékenység e filozófiai szemszögből is alapvető.

A szakadatlanul folyó hangos narráció és a híd képzete is egy "ontológiai összpontosítás" (S. K.) erővonalait rajzolja ki. **Andrić** prózáját nem befolyásolják az avantgard ízlésrobbantásai, érdektelenül hagyják a látványos kísérletek. Az ősi-mítikus elbeszélői pozícióba helyezkedés azonban ürügyül szolgál számára ahhoz, hogy az elbeszélés során magára e tevékenységre mutasson rá, amely ötvöződik a hídról szóló meditációkkal.

A krónika kontextusából kiemelkedő önreferencia a létvonatkozások sokféleségéből az emberi kreativitást helyezi a szöveg jelentésösszefüggéseinek középpontjába. **Andrić** e mélyről jövő metanarráció révén adja meg a maga válaszait a regény metamorfózisának kihívásaira.

b)

LEVÉLREGÉNY ÉS METANARRÁCIÓ

(Kassák Lajos: Hídépítők; 1942)

Kassák Lajos Hídépítők című levélregénye két látszólagos ellentétpárra feszíti ki hídként a vallomásszerű regényszöveg ívét. Az egyik paradoxon a főhős régi és újonnan bontakozó lelkülete között ível, a másik paradoxon az irodalmi és nem irodalmi közlésmód közti szakadékot hangsúlyozza. E két paradoxon-vonulat enyhíti a narráció levélformából eredő akciószegénységét.

Az ellentétpárok **Kassák** alaptéziseire is rávilágítanak:
1. állást foglalni az életforma kérdésében,
2. körülírni az irodalmi műalkotás mibenlétét.

Mindkettőben a tökély s az alkotás ténye izgatja: tökéletesre alkotni önmagát és a művet.

a) totalitás

Az ellentétek közötti ingázás végleteket fog össze, s ezáltal teljességet, "világot átfogó erőket" (**Kassák**) ostromol. A regényben ezt a totalitásigényt nemcsak a fent említett két ellentétpár hordozza, mert a szövegszerveződés alapelve a polémia, amely csupa ellentétezésen kapaszkodik mind magasabbra.

A regényben kibontakozó életbölcselet alappillérei a mindenütt felismert paradoxonok. A mindennemű kétségbevonás, megkérdőjelezés felforgató gesztusa ütközik ki **én** és **világ** találkozásaikor, s az

én-en belül is egy ambivalens mozgás, egy komplex harmóniavágy észlelhető. Az ellentétek pólusai egyre inkább széttolódnak, az életteljesség főhősben vibráló eszméje mind nagyobb, egyre ellentmondásosabb jelenségvilágot hálóz be. A titokzatosságában megmutatkozó lényeg a főhős számára az élet maximumát, esszenciáját jelenti.

"... A távoli és egészen más természetű dolgok közötti hasonlóság..." (**Hídépítők**) felismerése képezi azt a hajtóerőt, amely a személyiségépülés komplexitását biztosítja. A **Hídépítők** ilyen értelemben nevelődésregényként is felfogható.

b) metanyelv

A levélforma elsorvasztja az eseményességet és felduzzasztja a lírai eszmefuttatások vonulatát, kibontakoztatván a szubjektum benső életét. A főhős töprengéseinek visszatérő motívuma a művészetről és az irodalmi közlésmódról való polémia. Így áll össze a regény metanyelve, melynek tárgya maga az éppen íródó levélregény és általában a művészet. Az íróbarátnak küldött levelekben ez a problematika kézenfekvő. Ugyanakkor **Kassák** ugyanazokat az álcázó eljárásokat alkalmazza, mint **Lermontov**, amikor az a napló és az útleírás formájához folyamodik az explicit regényforma helyett. A **Hídépítők** önreflexiós nyelve mentegetőzések örve alatt fogalmaz meg egy poétikát: a levélíró hangsúlyozza, hogy – barátjával ellentétben – ő maga nem író, s levelei nem érhetnek fel a művészet szférájába, sem stílusuk, sem konstrukciójuk által. Az irodalmi és a látszólag nem irodalmi közlésmódról szóló fejtegetések a regény paradoxális létezésének jelei. A műalkotásképzetet a levélírás ténye is kizárja. Viszont a metanyelv éppen a levélforma által épülhet be szervesen a regény szövetébe – a főhős tudattartományának részeként.

A két alapparadoxon nem vizsgálható egymástól elkülönítve, mert ugyanazokat a polémiákat veti fel, s mindkettőt a monologikus eszmefuttatás jellemzi. Az elmélkedés és az önmegfigyelés szenvedélye fűti az **önreflexiós nyelvet** s a **világnézeti szólamot** is.

Reflexív jellegüket és tárgyi vonatkozásaikat tekintve is kialakulnak a két sík közös nevezői.

A regény gondolatmenetében latensen benne nyugszik az a felismerés, hogy az ÉLETFORMA meglelése egyben a MŰFORMA meglelésének is feltétele. A "hogyan írni" kérdése ugyanaz mint a "hogyan élni" kérdése, mert az élet élése is alkotás, s a művészet is alkotás. A szövegben azonban mindez nem ilyen egyértelmű, sőt, mindezzel ellentétes megállapítások dominálnak. Nyilvánvalóvá válik viszont, hogy

az a szövegréteg, amely élet és irodalom mélységes ellentétét hangsúlyozza, tulajdonképpen az élet és a férfirodalom összeférhetetlenségéről beszél.

A két alapvető paradoxon, amelynek pólusai között ellentétezve feszül ki a regény, látszólag képtelen módon egymással is összeszövődik. Ennek az összefüggéshálózatnak bármely pontját érintve mindig ugyanazok az alapkérdések vetődnek fel – a kontrasztok ellenére.

Szövegelemzés

a) paradoxonok

A művet paradoxonok kapcsai tartják össze:

1. a főhős intelligens, nagy erudíciójú ember – de a züllött csavargók életét osztja;
2. a hídépítők többsége bűnöző – de rendkívüli, roppant értékű munkát végeznek;
3. az élettapasztalatoktól önmagát megkímélő barát a hivatásos író – a hétköznapok mocsarában nyakig megmerülő főhős csak laikus levélíró;
4. a főhős önromboló végletek közt kallódik – de jólesik így élnie;
5. vágyik meglelni azt, amit egész életében keresett – de fél elveszíteni szabadságát;
6. a megnyilatkozások szerint őrület, vakság, részegség ez – ám lehet, hogy épp a józan ész;
7. primitív emberek veszik körül a főhőst – de egyszerű szellemük "felismerhetetlenül mély s gazdagságában kimeríthetelen";
8. "kicsiny", "szerény" élet ez – de tulajdonképpen az élet teljességét adja;
9. egyrészt jelen vannak a főhős mazochista életredukciói – másrészt élvhajhász élethabzsolása;
10. ellentét húzódik a főhős és az íróbarát között, de ellentét van a főhős egymással viaskodó énjei között is;
11. ellentét rajzolódik ki az élet és a (férc)irodalom között;
12. kontraszt van a főhős múltbéli és jelenbéli én-je között stb.

Az ellentét és a paradoxon mint regényszervező erő szempontjából nem mellékes, hogy a mű címe a híd fogalmát és a hídépítők alakját emeli középpontba. A híd ebben a jelentésösszefüggésben az emberi élet szinonímájává válik, amely drámai ellentétek komplexitását hordozza, fogja össze. Kassáknál a híd szimbolikus és mítikus vonatkozásai azonban nem ágyazódnak olyan jelentős kontextusba, mint

Andriénál. A **Hídépítők**ben nem a közösségi szellem dominál, hanem az individuum válsága; a regénykoncepció nem a dedutív, hanem az induktív eljárásra épül. Az archetipikus híd-rezonanciák vagy fel sem bukkannak, vagy kidolgozatlanul szunnyadnak a felszíni cselekményréteg mögött.

Egy-két ecsetvonás jelzi csupán, hogy a hídnak elsősorban mint kreációnak van jelentősége a regényben. A híd esztétikai szépségeit feltáró leírás a mű elején azonnal párhuzamot von híd és ember között; akárcsak Andriénál, itt is felbukkan az emberi testnek mint műalkotásnak a látványa. A folyóban megmártózó férfiak izmos testét a főhős "pompás, kimért és jól edzett acélszerkezetnek" nevezi. A kreativitás motívuma köti össze a **híd, az emberi test és az emberi tudat** fogalmát a regényben, hisz az alkotómunka ingere működik a személyiségfejlesztés; a hosszú ifjúkori csavargások során is.

b) látásmód

A valóság látásának módja egyben a világ ilyen vagy olyan birtoklásának is meghatározója.

A látás és a meglátás, a megismerés és a felismerés, az észrevevés és a tudatosodás, az egyensúlyozás a lényeg és az igazság viszonylagosságai közt, az "őrület" és a "józan ész" egymásba játszó tartományai közt – mindez olyan motívumszál, amely keresztül-kasul járja úgy az élethez, mint az irodalomhoz kötődő kérdésköröket a regényben.

A főhős és a világ közötti relációk a munka, a szerelem, a természet és az irodalom területén alakulnak ki. Személyiségét a hiánytudat és az életszomj jellemzi, s élete fordulópontjához érkezett.

Ezt a fordulatot a józan, de felszínes ítélőképesség elvesztése jelzi. Az objektív látásmód helyébe egy mindenséggel egyesülő, világbefogadó képesség elnyerése jár, miáltal a hős már nemcsak néz, de lát is. Észreveszi a dolgokat, s felfedezi a hozzájuk való közét is. "Gyámoltalan szédületbe ejti" a lány és a környezet. A látásmód paradoxális átváltozását észleli maga a hős is, amikor rájön, hogy látszólag képtelen módon éppen a szerelem mámora, vagyis józan, de felszínes ítélőképességének deformációja segítette hozzá, hogy a dolgok lényeggel és értelemmel telítődjenek:

"Valószínű, ha ő nem lenne itt, nem látnék semmit a tájból sem, ami pedig önmagában is megejtően nagyszerű."

A rajongó hős előtt nemcsak a világ mutatkozik meg, hanem ő saját maga is kiteljesedő önnönmaga előtt. A látásmód-deformáció szövegszerűen explikálódik:

"Bizony Isten, kicsit vakok, süketek és hülyék vagyunk állandóan. S azután hirtelen, mintha egy beláthatatlan út végére értünk volna, itt fekszik előttünk kitárulkozva a táj, s az emberek úgy mutatkoznak meg, amilyenek a valóságban."

A regény értékrendszerében a "józan ész" és az "őrület/vakság" fogalmai relativizálódnak és helyet cserélnek.

Az identitás-keresés folyamára jellemző, hogy a főhőst sorsának fordulata előtt is egyfajta vakság és tompaság jellemezte, mert lésiklott a valóság felületéről, ám jelenét is a "részegség", az "esztelenség" uralja:

"A részegek és álomkórosok lehetnek olyan állapotban, mint amilyenben mi voltunk."

A látásmód-deformáció vezet el addig a gondolatig is, mely szerint élet és irodalom helyet cserélnek; az életteljesség pillanata maga a realizált, valóságban lejátszódó irodalom:

"A régi primitív mesékben voltak ilyen világok, ahol a legendák és a misztériumok születtek. Mi, közönséges halandók, most ilyen világban bolyongunk, mintegy, elvarázsoltan a szerelemtől."

Ez a megállapítás **Andrić** és **Kassák** regényeinek egymás mellé helyezésekor különös jelentéssel töltődik fel. **Andrić** hídregényének egésze "a régi primitív mesék" közösségi légkörében él, s onnan meríti azt, amit örökérvényűnek tekint. Ezzel homlokegyenesen ellentétes **Kassák** modern személyiséget boncoló műeszméje, s annál érdekesebb, hogy az értékteremtő "elvarázsoltság" állapotát ő is a népi legendákhoz köti.

A látásmóddal foglalkozó motívumsoron tovább haladva kitűnik, hogy az életformát-világlátást-irodalmi művet meghatározó erővonalak között ennek a "bolondságnak" központi szerep jut:

"Bolond voltam kicsit, de micsoda nagyszerű bolondság volt ez..."

A látásmód-ferdülés másik válfaját is jellemzi a levélíró:

"Azóta elvesztettem egyensúlyozó képességemet...Vajon az őrület vagy éppen a felvillanó józan ész ejtett-e meg..."

Az "elkápráztatott", "függöny mögé tekintő" hős előtt józanság és őrület határai viszonylagosakká válnak:

"Egyre világosabb előttem, ha részeg vagyok, akkor is mintha kegyetlenül józan lennék. Máskor a részegség vakon sodort ide-oda, most csodálatosképpen megijesztett, felrázott és lelleplezett önmagam előtt."

A viszonylagosság eszméje a regény gondolatmenetében eljut a keresett és rejtőzködő valóság irrealitásának feltételezéséig:

"Theresa szép lány, de lehet, hogy szépségének azt a csodálatos különösségét, amibe beleszédültem, csak én látom rá, belőlem árad és rajta tükröződik, s ha elfordítom róla tekintetemet, hasonlóvá válik a többiekhez."

A látásmóddal foglalkozó szólam szerint a "zavarodott" hős szeretné, ha úgy vezetnék, mint a vakokat. Az őrület/vakság paradoxális motívumához kötődik a "létezés csodálatos misztériumának" élménye:

"Talán a feje tetejére állt körülöttünk a világ."

A látás elutasítása, a világnélküliség, az elzárkózás gesztusa olykor még visszatér:

"Fejemre húztam a pokrócot, hogy még inkább elsötétüljön a világ, és magamra maradjak úgy, ahogyan mindig is szerettem volna magamra maradni."

Immár azonban feltartóztathatatlan az a folyamat, melyen magányosságát feloldva megmutatkoznak számára a világ részletei:

"Könnyen felismerhető, derűs és jóindulatú volt körülöttünk minden."

A világlátás paradoxális fordulata nyit utat a " mindenséggel való összetartozás" totalitásának megragadása előtt. A látásmód-változás

deformációként és korrekcióként is felfogható a szövegutalások szerint:

"Mintha hályog hullott volna le a szememről, ismét megpillantottam sok minden olyant, ami már rég elmosódott előttem."

A realitás irrealitását, a minden létező viszonylagosságát feltáró látásmód-vonulat végkövetkeztetése a BELELÁTÁS képességének felfedezése, ami a levélíró szerint a teremtő létezés és az alkotómunka feltétele is egyben:

"Úgy éreztem, a világ s a körülöttem levő dolgok mind én vagyok, s az általam felvetett kérdésre én magam vagyok a legtökéletesebb felelet."

A fenti eszmefuttatás szerint a személyiség csakis magát adva kaphat a világtól valamit, s csakis a világot felismerve ismerheti fel benne önmagát.

A látásmód-kialakítással kapcsolatos szólam egybehangzik az irodalmi alkotásra vonatkozó megjegyzések szólamával.

"Két szólam egyszerre énekli ugyanazt a szöveget".

Az alkotás, az írás idejét a "bolondság", a "részegség", a "szédültség", az "eszelős összeziláltság" pillanatai képezik.

Mert "»pontos« szavakkal valamit megnevezni majdnem annyit jelent, mint félig vaknak lenni, lekötődni egy ponthoz, anélkül, hogy sejtenénk annak végtelen kiterjedését és összefüggését a világmindenséggel."

A levelekben, ezekben az "összekuszált holmikban" fogalmazódik meg a kassáki tökélyelv:

"Tökéletesség?! Tulajdonképpen mit is értek ezen a szón? Nem a különlegességet és nem a gazdagságot, hanem a harmóniát. Azt a szerkezetében pontosat, külső formájában összehangoltat, amit a táj egységében, a virágok színeiben s a legkisebb féreg megjelenésében is fellelhetünk."

Explikálva a regényszövegből a látásmód és az irodalom kérdéseit, ezt a sajátságos metanyelvet, nemcsak a **Hídépítők** poétikáját körvonalazhatjuk, hanem az érett **Kassák** művészetfelfogását is. Megfogalmazott műeszményéhez híven ez a regény is humortalan, "mélyén ott csírázik a drámai mag, s ritmusában benne van a pátosz ünnepélyes lejtése", "a maga folytonosságában és szervezettségében hat" ránk élvezetesen.

Kassák Lajos levélregénye a paradoxon prózalehetőségeit teljesíti ki, ezzel eleve hordozza a totalitás vágyát. A hídépítő munkások életminimumától a "bekötött szemmel" világba induló ifjú pár eszményi harmóniájáig paradoxonok ívelnek. A **Hídépítők** explicit önreflexiója, paradoxonokon épülő totalitás-eszméje, "precíz" és "tudatosan kimért", konstrukciós műalkotáseszménye, a csavargó-létében örökösen kereső hőse, új életformát követelő emberképe által a k rszak polihisztorikus regényeinek sodrába kerül.

Kassák Lajos és **Ivo Andrić** hídregényeinek témája nem a híd-témában szunnyadó totalitás-eszme miatt válik a jelen vizsgálódás tárgyává, hanem a témából a módszerre háruló következmények miatt. A szöveg öntudatának explicit és implicit megnyilatkozásai nem véletlenül jelennek meg a két regényben, s határozottan kötődnek a hídhoz mint konstrukcióhoz. Az önreflexiós szólamok a maguk módján problematizálják a művészeti alkotást, az artisztikumot, a látásmód és a kifejezésmód lehetőségeit, ám ennek a metanyelvnek mindkét műben a híd-fogalom a fókusza.

3. MONTÁZS ÉS VETÍTÉS

a)

A SZÖVEGGERJESZTŐ MONTÁZS

(Alfred Döblin: Berlin, Alexanderplatz;1929)

Alfred Döblin Berlin, Alexanderplatz című regényét 1929-ben írta. A mű totálissá táguló világa a főhős központi szerepére épül.**Ziolkowski** (1972) – **Virginia Woolf** szelektálásra, kiválasztásra alapuló totalitásábrázolási módszere ellenében – **Döblin** eljárásának lényegét a **sokrétűségben** látja, amely létrehozva a sokféleség totalitását, végül **mítikus cselekményben nyeri el egységét.**

a) fabula

A fabula egy bűnügyi regény szövevényességével, fordulatainak izgalmasságával terjed ki Franz Biberkopf **eseménydús** sorsának minden mozzanatára. Míg **V. Woolf Mrs. Dallowayének** szelektáló módszere jórészt a reflexiók, a vizionálás totalitásába szorítja vissza a regényvilágot, **Döblin** tettek, lelki állapotok, a társadalmi-gazdasági közeg nyers sokrétűségét adja, amelynek mítikus dimenziót kölcsönöznek a bibliai utalások. Realitás és utópia ellentéteinek egyesítését fedezi fel **Günter Grass** (1970.726.) is **Döblinről** írva:

"Látunk tehát egyrészről valakit, aki földön járó, gyakorlatias ember szemével figyel a népszájra, aki ... képes elérni, hogy a beszélt nyelv közvetve is, közvetlenül is versenyre keljen a belső monológgal: másrészt olyasvalakit, akinek találékony agya a maga látomásaival, utópiáival valami misztikus révület után kutat szüntelen."

V. Woolf és Döblin totalitásábrázolásában nemcsak a **fabulatív szelektáltság – fabulatív sokrétűség** ellentétét ismerjük fel, hanem a **frazeológiai egyöntetűség – frazeológiai sokféleség ellenpólusait** is. Döblin alkotása ugyanis legszembetűnőbben stilisztikai heterogenitásával szuggerálja világképének bonyolult sokrétűségét.

b) fabula és stílus

Ezzel egyúttal **fabula és stílus** egyazon irányultságú tendenciáira is rámutattunk Döblin regényében: a sokrétűség keresésére.

(Érdekes megjegyeznünk, hogy bár a Mrs. Dalloway fabulájának leszűkítettsége, hétköznapisága és stílusának aprólékossága, emelkedettsége közt ellentét feszül, a frazeológia szempontjából a Woolf-regény stílusa éppúgy leszűkül, mint fabulája.)

A **Berlin, Alexanderplatz**ban a fabula sokrétűsége nemcsak az akciós mozzanatok bősége által alakul ki, hanem a montázsként beiktatott dokumentumszövegek révén is: újsághírek, reklámok, feliratok, menetrendek, slágerek, tudományos szövegek, rádióműsorok, időjárásjelentések, bibliai példázatok, gyermekmondókák, versek stb. részletei applikálódnak rá a cselekményre. A **Berlin, Alexanderplatz**ban ez is a nyers, szüzsé által megszervezendő alapanyaghoz tartozik, s a konstrukcióba építve különböző funkciókat vesz fel. Az így felfogott fabula valóban sokrétű, s e sokrétűség a stílusban is tükröződik.

Fabula és stílus viszonya intonálja, előrejelzi a konstrukciós eljárásokat, amelyek a "hibátlan" meséből, az alapanyagból nem hagyományos szüzsét hoznak létre, hanem egy kaotikus mozgásban megkapaszkodó, sokrétű rendszert. "A regénynek semmi köze a cselekményhez ... – írja **Döblin**. A regényben rétegezni kell, halmozni, hömpölygetni, tologatni." (Idézi **Günter Grass**, 1970.729.)

A kitágított fabulafogalom nagyon sok motivikus egység kijelölését teszi lehetővé, annál is inkább, mert a betoldott fragmentumok ismétlődnek. "Migrációs és variációs képességeik miatt, valamely hőshöz vagy eseményhez való hosszabb-rövidebb kötődésük miatt az ilyen fragmentumokat gyakran elemzik vezérmotívumokként." (**Jean-Pierre Morail**, 1978.) Jelentősebb motivikus egységek: városleírások, az Alexanderplatz képe, a tegeli fogház motívuma, Ida halálra sebzésének újrajátszása, kocsmázások, a vágóhíd motívuma, a bibliai példázatok, siratóének, hazafias dalok motívuma, s a dokumentumszövegek minden kialakult szekvenciája, sorozata.

c) elbeszélő

A regény stílusa a világélmény expresszionista töredékességét, kaotikusságát, antiracionalizmusát, s a Neue Sachlichkeit ténytiszteletének nyerssségét sugallja. Hogyan járul hozzá e hangsúlyok kialakításához az elbeszélő kategóriája?

Jean-Pierre Morail a betoldások indokoltságát, motivációját vizsgálva elkülöníti az ún. színész-funkciókat betöltő hős (néző, olvasó, hallgató, utazó hős) általi motivációt, és az elbeszélő működéséhez köthető motivációt. Az utóbbit jóval ritkábbnak tartja, hisz az irodalomtudomány a montázst olyan narrációs formának tekinti, amely épp a narrátor jelenlétének tagadására épül. A montázs "legtisztább alakban akkor valósul meg, amikor a »mindentudó« elbeszélő fiktív szerepének eliminálását vagy egy olyan általános szerkezet biztosítja, amelyben szabályosan váltakoznak a különböző narrációs rendszerek (USA), vagy pedig olyan elbeszélés, amely szisztematikusan eliminálja nemcsak a narratív tett személyes jellegét, hanem bizonyos, tőle hagyományosan elválaszthatatlan funkciókat is, mint amilyen a cselekményirányítás funkciója."

Döblin – annak ellenére, hogy montázst és betoldásokat alkalmaz – nem szünteti meg az elbeszélőt, sőt, a vásári kikiáltó illúzióromboló harsányságával, tanulságos, de kiábrándító mesét ígérő cinikus mindentudásával ruházza fel: "Sokaknak megéri majd, hogy mindezt végignézzék és meghallgassák...", harangozza be ez a mókamester szerepét és hangját felvevő narrátor a művet, amelyet végigkommentál:

"Elérkeztünk a történet végéhez. Hosszabbra sikerült, de el kellett húzódnia, egyre inkább és még inkább, mígnem elérkezett csúcspontjára, fordulópontjához, mert csak onnan derülhetett fény az egészre ... Tudjuk, amit tudunk, drágán kellett megfizetnünk érte."

E szerep hangsúlyozottsága alapján megállapíthatjuk, hogy a narrátor fiktív alakként konkretizált szerzői alany, nem tartozik az ábrázolt világhoz, s tulajdonságai cáfolják az íróval való azonosságát (a markiewiczi felosztás II. kategóriája). A kategória belső tagolódása szerint azonban nehéz **Döblin** narrátorát kizárólag egy típushoz rendelni: "mindentudó" elbeszélő, de ugyanakkor értékelő-megfigyelő narrátor is. A montázsok és betoldások több figura szemével látó, vagy éppen irreális nézőpontokat érvényesítő narrátorrá alakítják át esetenként. Azt is mondhatnánk, hogy az író a kategóriának mind a hat altípusát

felhasználja . Mindebből a nyüzsgő nézőpontsokaságból a mindentudó vásári kikiáltó-narrátor autoritása emelkedik ki, aki természetesen szerepjátszó, bizalmat nem érdemlő elbeszélő. A mindentudó elbeszélői szerep beiktatása mindazonáltal nem szegül szembe a polihisztorikus regénysajátosságokkal, mert e mindentudás csak paródiája a klasszikus, bizalmat érdemlő elbeszélő mindentudásának. Akár az **Orlando** krónikása, **Döblin** kikiáltója is "csak a színtiszta igazat akarja elmondani". Az irónia mossa alá mindkét regényben a hagyományos elbeszélői magatartásmintákat.

Mielőtt mélyebben megvizsgálnánk az elbeszélő és a nézőpontok kérdését, nem mellőzhetjük azokat az útmutatókat, amelyeket **Morail** ad a **Berlin, Alexanderplatz**-cal kapcsolatban: "Itt az elbeszélő intervenciói együttélnek a montázsrészekkel. Ami a betoldásokat illeti, a) maga az elbeszélő rendezte el és motiválta (vagy nem) őket, így az ő alakját jellemzik ...; b) a betoldások vetélkedő viszonyban vannak az elbeszélővel, viszonozzák »replikáit« – ez a helyzet minden dokumentáló vagy »faktográf« elbeszélés-részlettel, ahol az elbeszélő a saját leírásaiba korábban komponált részleteket iktat, amelyek előtt ő maga pillanatokra »visszahúzódik«, erre a stílus heterogenitása rögtön utal; c) a betoldások rendeltetése az, hogy ideiglenesen átvegyék a narrátor helyét. Csupán azáltal, hogy időnként visszatérnek, az ismétlődő betoldások bizonyos esetekben két fontos funkciót nyernek (cselekményszabályozó funkciót és kommentáló funkciót), amelyeket egyébként az elbeszélő szerző vesz magára, bármely formában is jelenik meg." (**J. P. Morail**, 1978.)

Az elmondottakból következően **Morail** szerint az izolált, egyedülálló betétek és a szekvenciákba tömbösödő betétek egyenrangúan együtt élhetnek az elbeszélő szólamával.

Az egész művet behálózó, ismétlődő, visszatérő betoldások az izolált és a szekvenciás montázselemeknél magasabb rendűek, mert képesek átvenni a narrátor cselekményirányító és kommentáló szerepét, vitába szállnak vele, közvetlenül viszonyulnak hozzá, jellemzik őt. Ezzel szemben az izolált és a szekvenciás betoldások is kialakíthatnak párbeszédet az elbeszélő szólamával, de nem helyettesíthetik azt.

A betoldások ilyen funkciói rendkívüli módon bonyolítják és relativizálják az elbeszélő szerkezetet. Hisz a nézőpontok a különböző síkokon nemcsak hősökhöz és narrátorhoz kötődnek, hanem az ismétlődő betoldásokhoz is.

Döblin a kikiáltó-narrátor beiktatásával, és a montázs-módszer egyidejű érvényesítésével kölcsönösen romboló erőket uszított egymásra. Hol a betoldás-rendszer kaparintja el a kormánypálcát, hol az elbeszélő, aki a montázsoláshoz nem idomul önmagát elszemélytelenítve, hanem épp ellenkezőleg: saját kesernyés, "kenetes" (**Pók Lajos**, 1976.) mókásmesteri mindentudását érezteti minduntalan.

Mit ért el **Döblin** e dinamikus kettősséggel?

1. A dokumentumanyag révén lázas látomássá olvasztja a tények világának és az emberi tudatnak a közvetlenül feltáruló kaotikusságát, töredékességét, eközben a "féktelen valóság" (**Döblin**) életközeiségének effektusát érzékelteti;

2. narrátora révén viszont általános példázattá, allegóriává emeli a történetet (elidegenítő effektus).

Kaotikus életközelség, s mégis világos jelképpé tisztult allegória.

A regény két egymásnak szegülő eljárása (montázsolás – mindentudó narrátor) egy bizonyos szemszögből közös hangsúlyokat épít ki: a konstruáltság, a "megcsinálтság" érzetét sugallja. A montázsolás az írói beavatkozást, az irodalmiasítást sok lényeges narratív funkció deformálásával érezteti. Az elbeszélő a konstruáltság effektusát parodizáló-ironizáló, a hagyományos regényt demisztifikáló magatartás és az allegorizálás révén éri el.

A mű konstruáltsága, rétegezettsége, példaszerűsége, allegorizáltsága a polihisztorikus regény sajátjai.

d) nézőpontok

A felvázolt szövevényesség ellenére megkíséreljük végigpásztázni a nézőpontok kötődéseit az **Uszpenszkij** (1979) által legfontosabbaknak tartott síkokon.

I. Az eszmei nézőponthordozók; a nézőponthordozó milyen egységenként változik, aktuális avagy potenciális

A regény kilenc könyvből áll, s mindegyik elején – mielőtt "felgördül a függöny" – megszólal a kikiáltó-narrátor, s vásári hangnemben harangozza be az elkövetkező allegorikus játék fordulatait, tanulságait. A fejezetek eme előzeteseiben, amelyek teljesen elkülönülnek Biberkopf világától, kizárólag az elbeszélő szempontja érvényesül, amint egy fiktív közönséghez fordul. Ezekben a nyitányokban tehát a narrátor állásfoglalása uralja az eszmei síkot is, az ő nézőpontjából értékelődik

a világ. Az előzetesek épp arra szolgálnak, hogy a közönségnek eszmei-világnézeti iránytűként mutassák Biberkopf sorsának alakulását. Nem szabad szem elől tévesztenünk azonban, hogy ez az iránytű megbízhatatlan, hogy egy komédiás-narrátor kezében van, s ez a tény a mű normáitól való szükségszerű elmozdulásokat von maga után.

A könyv előszava erkölcsi-világnézeti párlatban összegezi a regény szemléletét:

"Ez a könyv Franz Biberkopfról szól...A fogházból – ahol régebbi ügyek miatt ült – elengedték, és most ismét ott van Berlinben, és tisztességes ember akar lenni. Ez eleinte sikerül is: de később, noha már meglehetősen jól megy neki, a szó szoros értelmében harcba keveredik valamivel, ami kívülről éri, ami kiszámíthatatlan, és olyan, mintha maga lenne a végzet. Három ízben ront rá, és felforgatja az életrendjét."

A "vajas kenyérnél" többre vágyó főhős világlátásában a "tisztesség indulata" (**Pók Lajos**, 1976.) váltja ki a konfliktusokat.

"Biberkopf esküvel fogadta – emlékeztet a narrátor a harmadik könyv elején –, hogy tisztességes lesz, és láthattátok, hogy hetekig tisztességes is volt, de ez bizonyos tekintetben csupán kegyelmi időhaladék. Az élet az ilyesmit, ha tartós, túlontúl szépnek tartja, és álnokul elgáncsolja őt. De az ő, Franz Biberkopf szemében ez nem valami ildomos eljárás az Élettől, és jó ideig torkig van az efféle alávaló, hitvány, minden jó szándéknak ellentmondó élettel. Hogy az Élet miért teszi ezt, fel nem foghatja."

Az élet ilyen allegorikus megszemélyesítése az elbeszélő eszmei síkjának játékos iróniáját tükrözi. Ez az elbeszélő ugyanilyen epés, de a meséhez illő könnyedséggel számol be a főhős világnézeti tájékozódásának utolsó fejlődési stádiumáról:

"A Sötét Hatalom alaposan beolvas neki. Rávilágít a tévedéseire, fennhéjázására és oktalanságára. És ettől összeomlik a régi Franz Biberkopf: életútja végéhez érkezett... Még majd bemutatunk egy másik Biberkopfot, aki nyomába sem ér a réginek, s akitől elvárhatjuk, hogy jobban intézi a dolgát."

A narrátor keserű-cinikus ítélete a világról oly feloldhatatlan, hogy még tragikussá sem tud magasztosulni.

Az első fejezeten belül az elbeszélő igyekszik visszahúzódni, kerülni az elidegenítő technikát, a nyílt kommentálást, s csak befejezésül használja ismét a nyitány explicite véleményező hangnemét:

"Így került Franz Biberkopf – a cementgyári munkás, utóbb bútorszállító munkás, ez a durva, faragatlan, visszataszító külsejű ember – ismét Berlinbe és az utcára... Esküvel ígérte az egész világnak és magamagának, hogy rendes ember lesz belőle. És amíg a pénze tartott – rendes is volt. Hanem aztán elfogyott a pénze, és ő csak erre a pillanatra várt, hogy most aztán megmutassa mindenkinek, micsoda fickó is ő."

Az ilyen aktuális eszmei nézőponthordozó részleteken kívül azonban a narrátor potenciális eszmei aspektust is sugall. Nézőpontja azonosul Franz nézőpontjával, a gyakori ráhangolódások, a belső nézőpont sokféle formában, közvetlenül és metaforikus nyelven is ennek az identifikációnak a jelentőségét hangsúlyozza. A narrátor pl. Franz belső monológjait ékeli be a szövegbe zárójelek között:

"Itt volt hát a szörnyű pillanat (**szörnyű? ugyan miért szörnyű, te Franci?**), a négy esztendő letelt... Ismét talpra állhat mindenki, aki ült, még ha amazok a fejük tetejére állnak is. (**Mit megbánás! Az ember helyet csinál magának!...**)"

Ezeknél az írásjelekkel elhatárolt egységeknél jóval rejtettebb, s egyúttal szuggesztívebb az olyan identifikációs mód, amikor az elbeszélő semmivel sem jelzi a nézőpontok ide-oda csúsztatását:

"És mire szerda lett, a harmadik nap, felveszi a kabátját. **Ki az oka mindennek? Mindig csak Ida. Ki más. Annak idején szétvertem annak a dögnek a bordáit, azért kasztliztak be...** És ordítani szeretne, és rohan kint a hidegben, utcahosszat."

Főhős és narrátor egymásra csúsztatott pozícióit mutatják Franz önmegszólításai is, amikor megkettőzve önmagát szinte az elbeszélő helyzetéből figyeli saját tetteit:

"Előbb kialszom magam. **Mi van veled, Franz?**"

A narrátor Biberkopffal való azonosulását jelzi a hős morfondírozásának címbe emelése is:

"Hasenheide". "Új Világ", ha az egyik nem, akkor majd a másik, az ember ne nehezítse meg az életét még jobban, elég nehéz amúgy is.

Stílusok, pozíciók, hangnemek végeláthatatlan alakváltozatai között akad olyan is, amikor az elbeszélő ironikus távolságból gúnyolódik főhősén:

"Milyen magasra verekedte fel magát most már a mi Franz Biberkopfunk!"

A fejezetek előtti nyitányok a narrátor eszmei pozícióját aktuális formában fejezik ki, de a fejezeteken belül is találunk ilyen nyíltan értékelő összegezést. Mindez elidegenítő effektusként működik a szövegben. A nyílt kommentárokkal ellentétes erőknek számítanak a rejtett eszmei gócpontok, melyek elemzése a narrátor és a főhős világnézeti aspektusainak összemosódásáról tanúskodik.

Döblin regényében a narrátor szerepkörének megrajzolásához – mint már jeleztük – az ismétlődő betoldások vizsgálata is nélkülözhetetlen, mert azok átveszik a narrátor legfontosabb funkcióit.

Hogyan egészítik ki, ill. milyen irányban deformálják a visszatérő betoldások a narrátor világnézeti jelenlétét?

A fejezet-nyitókban – mint megállapítottuk – az elbeszélőnek a világról alkotott epés, cinikus ítélete kizárja a tragédia katarzis-lehetőségét. Az elbeszélő ítéletének hiányzó tragikus dimenzióit a bibliai példázathálózat helyettesíti. Ezzel tágul Biberkopf kisember-sorsa mítikus méretekig, s magasztosul valamiféle áldozattevéssé. Az ismétlődő bibliai betoldások legtöbbször külön jelzéssel ellátott egységeket képeznek, tehát a **Morail**-féle látható organizációk közé tartoznak, de az átdolgozások, variálások során sokszor abszorbeált, homogén felületű szöveggé válnak. Ezzel már azt is jeleztük, hogy alternált reiterációkról van szó leginkább: a betoldás az ismételt megjelenések során rövidül, kiegészül, más szegmentumokba épül be. **Döblin** betoldásai általában motiválatlanok, ami a fragmentumok heterogenitását hangsúlyozza s egy narrátor tevékenységére utal. Ebben az esetben a betoldások – **Morail** szerint – csak az egész kompozíció funkciójaként értékelhetők. A bibliai motívumhálózat diffúziós mezeje valóban kiterjed az első könyvtől kezdve az egész műre. Ezek a parabolák a fájdalom, a bűn, az elkárhozás, az áldozat, a megpróbáltatások motívumaihoz kötődnek: megjelenik a kígyó, a parázna Babilon, a fiát legyilkoló apa, a mérhetetlen csapásokat elszenvedő Jób stb. Az ismétlődő bibliai be-

toldások szorosan kapcsolódnak a vágóhíd drasztikus motívumsorához.

Míg a mítikus-vallásos motívumsor a lemészároltatásnak, a halálnak, a fájdalomnak az emelkedett pólusát képezi (ritmizált, archaizáló nyelvezettel), a vágóhídi motívumsor a nyers, naturalisztikus pólust fejleszti ki. Ezt az ellentétet egy-egy idézettel szemléltetjük:

"A Nagy Paráznát, a parázna Babilont, aki a vizeken ül. És látsz egy asszonyt, aki skarlátveres fenevad hátán ül. Az asszony telis-tele van a káromlás neveivel, és hét feje van, meg tíz szarva. Bíborba és skarlátba öltözött, aranytól aranylik, és drágakövekkel és gyöngyökkel, és arany kelyhet tart a kezében. És a homlokára vagyon írva egy név, egy titok: a Nagy Babilon, a földkerekség minden szörnyűségének anyja."

A szörnyűségek misztikuma helyett az ismétlődő vágóhídi betoldások a borzalmak nyers groteszkségét emelik ki:

"Szelíden és fehéren, fölöttébb elégedetten – mint egy kimerítő fürdő után, egy jól sikerült műtét vagy masszázs után – hevernek sorjában a disznók a padokon, deszkákon, mozdulatlan, jóleső nyugalmukban és új, fehér ingeikben."

Ugyanezt a szemantikai sort tágítják az egyéb ismétlődő betoldások is. Alternált reiteráció a viharos erdő motívuma is, amely a regény leglíraibb tájai felé vezet:

"Ti vizek, a sűrű-sötét erdő mélyén, ijesztően fekete vizek, oly némák vagytok. Oly csöndesek. Felszínetek nem mozdul, amikor az erdő körül tombol a vihar, és a fenyvesek hajladozni kezdenek, és a pókhálók szétszakadoznak, és recseg-ropog minden. Akkor ti lent feküsztök a katlanban, ti fekete vizek, az ágak lehullanak ... félelmetesek vagytok ti, ti fekete vizek, ti ijesztően nyugalmas vizek."

Ezek a betoldások – költői komolyságukkal, magasztosult hangvételükkel – szintén a narrátor szólamának egy hiányzó dimenzióját pótolják. A szemantikai tengely ellentétes, vágóhídi motívumsorral jelzett pólusán helyezkedik el az alexanderplatzi nyüzsgést ábrázoló, időnként visszatérő képsor, amely az átépítést végző, lecsapó gőzkalapáccsal az állatok nyakába fúródó kés motívumához kapcsolódik:

"Bumm, bumm, a gőzkalapács ott dübörög az Alexen. Sok a ráérő ember, bámulják is, ahogy a cölöpverő csapkod. Legfelül egy férfi egyre-másra megránt egy láncot, akkor fent csattan egyet, és reccs: a cölöp kap egyet a fejére."

Az ütéseket kifejező hangutánzó szavak fűzik tovább a motívumsort Franz baljóslatú harangkondulásos hallucinációján át Micike haláláig:

"A fák hajladoznak, fújni kezd a szél... Szétverve a teste, a szeme, a nyelve, a szája, gyere már, mindjárt hazaérünk, a tied vagyok... Bumm, bumm, dob és sípszó nélkül. A fák jobbra-balra hajladoznak."

A viharos erdő kapcsán ez a motívum nemcsak a lesújtó vágóhídi kés és az utcai gőzkalapács motívumához kötődik, hanem a bibliai vizek témájához is. A gépiesen, végzetesen lesújtó ütésekhez hasonló a katonadalok ritmusba, vezényszavakba, ellenállást nem tűrő menetbe kényszerítő rendje:

"És lépést tarts:és jobb és bal és jobb és bal, masírozunk, masírozunk, háborúba indulunk – száz muzsikus velünk tart, – dobot ver és sípot fúj, – ha egyik nem – a másik – megéri a bajt, – egyik helytáll, a másik – felfordul, sóhajt, – egyik elfut, a másik – némán hever majd, – rajta, rajta, rajt!"

A rendszabályozottság eme formáihoz társulnak a reklámokból, jelszavakból álló ismétlődő betoldások, amelyek a modern városi élet személyiséget, szabadságot megsemmisítő mankóivá váltak, a hirdetményekben való gondolkodásra, jelszavak szerinti életre serkentenek:

"Jobbra fel, balra le, üsd. Vigyázat, építkezés. Stralaul Aszfalttársaság. Körülbukdácsolta őket a csikorgó villamos mentén, ne ugorj le menet közben! Várj, míg a kocsi megáll... Csakhogy a Végzet hatalmasságaival nem lehet ám örök szövetségre lépni. És a Sors gyors lábon jár. (Ha fáj a lába, viseljen Leiser-cipőt...)"

A fenti összefonódásokból kiderül, hogy az ismétlődő betoldások egymásra is kisugárzó hatással vannak. Mind ugyanarra a fókuszpontra hívják fel a figyelmet: a főhős (s vele együtt Micike) sorsára, ezt a példaszerű, általánosítható emberi sorsot görgetik beteljesülése felé. Valamennyi ismétlődő betoldás szuggesztív előrejelzés is egyúttal, sokoldalúan motiválja a cselekmény alakulását.

A főhősnek a motívumokhoz való kapcsolódását a regényszöveg sokszor explicite is kifejti. A kapcsolódások többágúak, a motívumok a hősökhöz kötődve, különféle változatokban hívják elő egymást. Pl. Biberkopf és a parázna Babilon közötti összefüggés felidézi a vágóhíd motívumkörét is:

"Ezt az embert egyszer megtámadta egy vadállat, és leharapta az egyik karját. De ő ráncba szedte a bestiát, s az ezentúl dúl-fúl ott mögötte... Mint ahogy a léghuzattól kitárul egy kapu, és száguldva rohan ki rajta a nyáj jókora része ... és akkor elszabadul a Gyilkosság, az Emberölés, a Betörés, a Lopás, a Rablógyilkosság."

Másutt a vágóhíd részmotívumai összefonódnak a vallásos képzetkörrel:

"Halleluja, halleluja! Franz átélte az éneket, a szózatot. A kés a nyakán volt Franznak, halleluja! Odanyújtotta a nyakát, az életet keresi, a vérét."

A háborút, az őrlő városi káoszt, vágóhidak, gyilkosságok és áldozathozatalok lesújtó késének ritmusát, egy egészen bonyolult, rejtett asszociációkört zendít meg a következő fragmentum:

"Franz Biberkopf az utcán menetel, kemény léptekkel, bal-jobb, bal-jobb, a fáradtság nem kifogás! Csak semmi kocsma, ne vedelj, hadd lássuk, »egy golyóbis jött süvítve«, hadd lássuk, én kapom-e? akkor ott maradok. Bal-jobb, bal-jobb, dobpergés és zászlóaljak."

Mindezek az elmozdulások azonban egy és ugyanazon motívumnak, a halálnak a tengelyén helyezkednek el:

naturalisztikus	realisztikus	mítikus
vágóhíd; gőzkalapács; katonadalok	viharos erdő	Biblia

A főhőshöz kapcsolódva az ismétlődő motívumok a cselekményirányítás funkcióját nagyrészt átveszik a narrátortól. Az elbeszélő szólamát árnyalják, módosítják, deformálják **tragikus, lírai, naturalisztikus, religiózus-mítikus, realisztikus, metaforikus** stb. irányban. A komédiás-elbeszélő vásárias hangja minduntalan allegorikus bábjátékká stilizálja (elidegeníti) a meseszövést (pl.: "Meck – hiszen őt is-

merjük. No nézd csak, itt jön, milyen hosszúkat lép."). Ezt a viszonyulást lazítják föl tartalmilag és módszerbelileg is az ismétlődő betoldások s fejlesztik ki a **Broch** által polihisztorikusnak nevezett regény egyik megvalósítható módozatát. A montázselemekkel nemcsak tárgyi sokszintűségként, rétegezettségként kell számolni, hanem konstrukcióként is. Ennek a pókhálószerű konstrukciónak bármely pontját is érintjük meg, az összes beleremeg, bárhonnan indulunk el, mindig ugyanoda jutunk.

Morail szerint a betoldások elrendezése, motiválása a narrátor tevékenységét érezteti közvetett módon. Az elbeszélő eszmei álláspontjának már elemzett közvetett és közvetlen megnyilvánulásain túl kialakul a regényben egy explicite **parodikus metanyelv**: a regény önleleplező beszéde. Ez is az eszmei-világnézeti aspektusok közé tartozik, s a nyitányokon kívül is az elbeszélő szerepjátszásához kötődik. **Döblin** narrátorának fricskái **V. Woolf Orlando** című regényének paródiabetétcire emlékeztetnek:

"Mi megy végbe a bensejükben, ki tudna annak végére járni, óriási fejezet kerekedne ki belőle. És ha megírná az ember, kinek lenne haszna? Új könyvek? Még a régiek se fogynak, és a 27-es esztendőben a 26-oshoz képest ennyi meg ennyi százalékkal csökkent a könyvforgalom." Vagy:

"Feltehető, hogy erről szóló közléseim iránt is csak egy szűk kör érdeklődik. Ne részletezzük ennek okait. De ami engem illet: engem nem tart vissza attól, hogy nyugodtan kövessem az én kisemberem nyomait Berlinben...: elvégre mindenki azt teszi, amit szükségesnek tart."

A regényírás folyamatát demisztifikálja a következő részlet, amely egyben az anyag önteremtő, öngerjesztő képességét is kifejezésre juttatja:

"De ő nem mozdult, vessző, nem húzta szorosabbra magán a takarót, pont ... és ajkai remegtek, kettőspont, macskaköröm: Lóri, gondolatjel, macskaköröm, macskaláb, macskanyúlmájpástétom hagymával."

II. Frazeológiai sík

Az eddigiek során már frazeológiai pontokat is érintettünk. Az alapszövegbe beépülő montázselemek magukkal hozzák saját kontex-

tusuk nyelvi jellegzetességeit: a bibliai archaizálást, a reklámzsargont, a tolvajnyelvet, a versnyelvet, a ritmizált, egzaltált expresszionista nyelvezetet stb. Ezek a frazeológiai különbségek éles pozíció-váltásokat tükröznek, a pozíciók azonban csak áttételekkel kötődnek az elbeszélőhöz. A hősök frazeológiai jellemzését az író csak kevéssé használja. Lumpenproletárjainak alvilághoz való tartozását az állandóan jelenlevő zsargonnal érzékelteti: "kripli", "fegyházdilis", "zaufolni", "jampec", "remegnek a lámpabeleim", "öregem", "vurst", "be kell rakni az izzasztóba", "tapenolj bátran", "hogy furikázik ez a kraflijával", "falazni", "mólés", "piás", stb.

A hősök monologikus egyenes beszédét az elbeszélő gyakran beépíti saját szövegébe, éreztetve a nézőpontkülönbségeket:

"Azután végignézte, ahogy a kétfelől sorfalat állók közt kivezetik az ácsot meg a kövér feleségét az utcára. **Egyszer én is mentem így. De akkor úgy elhomályosodott minden. No nézd, milyen mereven bámulnak, egyenest maguk elé. Szégyellik magukat... Most nyitják ki a meseautót. Ja, csak befelé, csak befelé, az asszonyka is, úgy látszik, bepiált, igazsága van, aranyigazsága... Indul a széf, bumm.**"

A narrátor és a főhős nézőpont-azonosulásainak variációi már jelezték, hogy az idegen beszéd nagy mértékben hat a szerzői beszédre és fordítva. A nézőpontok kontaminálódása olykor annyira felgyorsul, hogy egy mondatban is váltakoznak az ÉN–TE perspektívák:

"Bemenjek, ne menjek, szomjas vagyok, de megteszi a Seltersvíz is: ha bemégy: megint csak zaufolni akarsz, igen, de mikor olyan szörnyen szomjazom, iszonyúan, rettenetesen szomjas vagyok, istenem, de szeretnék zaufolni, inkább maradj itt... És akkor újra odaképzelte a meseautót és kettejüket, az ácsékat, és bumm bele, jobbra át! neem, nem maradunk itt..."

A fenti szövegegység párbeszédre hasonlít az ÉN–TE, Ő–MI relációk váltogatása miatt, habár a névmás-cserék mind Franz önmagára vonatkoztatásai. A szerzői pozíciók mozgékonyságát bizonyítják a beszédek azonosulásai, egymásra-hangolódásai, az elbeszélői szemlélet bensővé válásai.

III. A térbeli-időbeli sík

A narrátor gyakran veszi fel hősei térbeli nézőpontját, halad velük együtt az utcán, látja sorban azt, amit azok:

"Franz a túloldalon marad, az építők deszkakerítése előtt, és sokáig nézi hátulról a lányt. Ez elmegy a sarokig, Franz követi a szemével... A sarkon profilból látja a lányt. Milyen kicsi is."

A térbelileg meghatározott elbeszélői pozíció azonban meghatározatlanná változik pl. akkor, amikor az elbeszélő kinyilvánítja mindentudását. A narrátor megfigyelőpontja a következő idézetben térbelileg és időbelileg is irreális:

"Ezután Franz lassan lement a harmadik emeletről, és Cillyt nem látta soha többé... Háromnegyed tízre járt. Szörnyű vasárnap. Ez idő tájt Franz már a város más vidékén hevert a földön, a feje a csatornában, lába a járdán."

V. Woolf statikus, madártávlatos, vagy nagyon lelassított mozgású, mikroszkopikus képei helyett itt állandó mozgásban, megszakítottságban vibráló képekkel találkozunk:

"Franz lassan megy le a lépcsőn. Egy lépcsőfok, még egy lépcsőfok, még egy lépcsőfok, lépcsőfok, lépcső, lépcső, négy emelet, egyre csak lefelé, le, le, le, még lejjebb. Pilledt vagyok, hogy zúg a fejem. »Levest főzöl–Stein kisasszony–itt a kanál, Stein kisasszony...« El kell menni a levegőre."

A montázstechnika nemcsak a regény térpozícióit, hanem az időperspektívákat is szaggatottá teszi. A fabula a szüzsében lineárisan halad előre, kisebb-nagyobb elcsúszások azonban érezhetőek: amikor először azt tudjuk meg, hogy mi történt egy bizonyos időben az egyik hőssel, majd értesülünk, hogy ugyanakkor milyen élményeken esett át a másik. A diszkontinuitás benyomását viszont nem ezekből a visszakanyarodásokból nyerjük, hanem a betoldásokból. Mivel a montázsolás a narrátor tevékenységéről árulkodik, így azt állapíthatjuk meg, hogy az események kronológiáját a mű a szerzői narrátor szempontjához igazítja. Az identifikációk pillanataiban viszont az elbeszélő a hős jelenében vesz fel nézőpontot. A különböző igeidők változatos cserélgetése sosem véletlen. A jelen időhöz pl. az általános, semleges

összefoglalások és a látomásos, vagy kulminációs pontok kötődnek.A múlt idő a reális előadást biztosítja:

"Villanás, villanás, villanás, a villanás, a villanás abbamarad. Aprít-lecsap, az aprítás-lecsapás-aprítás abbamarad. A második éjszaka ez, amit Franz végigkiáltozott."

Külön problémát jelent a betoldásokban alkalmazott igeidő viszonyulása a szövegkörnyezethez. Annyi azonban részletesebb vizsgálódás nélkül is leszögezhető, hogy az időpozíciók rendkívül mozgékonyak a műben, és mindig szemantikai hangsúllyal bírnak. A regény allegorizáltságából következik, hogy a főhős jelenét és múltját az elbeszélő a jövő szemszögéből ítéli meg.

IV. Pszichológiai sík

A regényben külön elhatárolt szövegegységekben, tehát jelölten, és jelöletlenül is minduntalan összeszövődik az objektív és a szubjektív hangvétel. Tényleírás és élmények belső szempontú ábrázolása váltogatja egymást a legkülönbözőbb átmenetek formájában:

"Franz egyedül áll a sötét kapualjban. Most reszket egész testében. **Mit állok itt? Ezek aztán alaposan megetettek.**"

A frazeológiai síkon is kimutatható belső monológ nemcsak a beszédek egyesülését jelzi, hanem a pszichológiai nézőpontok azonosulását is. A narrátor nemcsak a főhős pozícióját veszi fel, hanem a többi hősét is. A velük való közvetlen azonosulás kaotikus kivetítése a kulminációs pontokra jellemző:

"A férfi a lány hátára térdel, két keze a lány nyakán, hüvelykujjai a nyakszirten, a lány teste összerándul, összerándul, a teste összerándul. Ez Reinhold ideje, a születésé és a haláié, mindené. **Azt mondod, gyilkos, és idecsábítasz engem, és talán az orromnál fogva akarnál vezetni, te szemét, de akkor nem jól ismered te Reinholdkát!** Hatalmában van, hatalmában, »a Kaszás –Isten – tette hatalmassá itten!« **Eressz el.**" (A kiemelések tőlem.)

A narrátor objektív hangú leírását először az ismétlések színezik, majd Reinhold pszichológiai nézőpontja. Az ismétlődő betoldás beékelődése az elbeszélő helyett kommentálja és mozdítja előre a cse-

lekményt, és egy különálló nézőpontot képvisel. A stílus heterogenitását, a lelki nézőpontok vibrálását fokozza negyedik hangként Micike aspektusa.

A nézőpontok váltogatása rendkívül felgyorsítja a tempót. **Döblin** módszerére jellemző, hogy az identifikációk alkalmával kerüli a modális szavakat, a belső állapotokat jelző igéket, s a montázsoló technika szellemében az éles, radikális váltásokat, a heterogén stílushatásokat keresi. Kompozicionális szempontból ez az eljárás a legbonyolultabb: több nézőpontot érvényesít – sokszor egy jelenetben; a szerző helyzete irreális, vagy csapongó.

V. Összetett nézőpont

A nézőpontok kölcsönviszonyát összegző összetett nézőpont a montázstechnika és az elbeszélő mozgékonysága következtében állandó mobilitást mutat.

A narrátor szólama végighúzódik az egész regényen, de minden síkon le-leszáll a hősök világába. A megbízhatatlan, mindentudó elbeszélő eszmei-világnézeti különállása azonban a mű allegorizáltsága folytán mindvégig hangsúlyozott. Ezzel a világnézeti pozícióval, mint explicite hangoztatott eszmei magatartással az írói világképnek csak egy komponensét kapjuk meg.

Mint arra **Kiss Endre** is figyelmeztet a **Broch**-elméletről szóló könyvében, a mű struktúrájában kirajzolódó világkép közvetített jellegű, s nem azonosítható a narrátor, avagy az író valamilyen formában kifejtett gondolatmenetével. Erre utal **Pók Lajos** is **Lukácsot** idézve: "Aligha lehetne vitatni Lukács igazságát, hogy az ellenzékiség, az ironikus kommentár értéke sosem lehet azonos a mű sugallta objektív világképpel, de a **Berlin, Alexanderplatz** motívumrendszerének több fontos eleme feltétlenül túlmutat az ironikus, szatirikus kommentáron."

Pók Lajos a regény befejező dalbetétének "régi világot megdönteni" hívó trombitaszavát és dobpergését emeli ki mint szkepticizmuson túlmutató világnézeti mozzanatot.

Nem csupán ezen múlik, hogy az írói világkép, aminek az egész műből kibontakozó komplex értékítéletként kell visszhangoznia, nem a kikiáltó gunyoros-cinikus hangjával egyenlítődik ki. A biblikus-lírai betoldások biztosítják az elbeszélő magatartásából hiányzó tragikus dimenziókat, vagyis a mű világképe Biberkopf tragikus felmagasztosulásának lehetőségével őrzi meg az elbukó főhős által képviselt értékeket. A benne lobogó erély épp az ő személyes csődje folytán szerez magának érvényt. A Biberkopf kudarcát összegző narrátori cinizmus ugyanis oly

éles fényben láttatja e sorsfordulat paradoxális voltát, hogy elkerülhetetlen a jóvátétel:

"Még majd bemutatunk egy másik Biberkopfot, aki nyomába sem ér a réginek, s akitől elvárhatjuk, hogy jobban intézi a dolgát."

Összegezés

A regény sugallt írói világképének totalitását a minden elemében mobilis montázstechnika biztosítja. A kaotikus, sokrétű anyag összefűzésének funkcióját a főhős sorsa tölti be. Az elemek erősen diffúz, heterogén jellege tette indokolttá a nagy vonzáskörű, érdekfeszítő élettörténet beiktatását. A kohéziós erőt azonban nem nélkülözi a heterogén montázsanyag sem, hisz egyetlen fókuszpont felé irányul, s afelé tereli Biberkopf sorsának szálait is.

Kölcsönhatásokról van tehát szó: a főhős személye összefűző erejű, a montázselemek viszont motiválják az eseményeket, s ezen a motivációs szinten egymás között is összefűződnek, hálózatot alakítanak ki.

Amiképp a regény a mindentudó narrátor és az őt helyettesítő ismétlődő betoldások kettőssége között ingázik, úgy hasad félbe a motiváció funkciója is főhős és ismétlődő betoldások között.

A betoldások halálcentrikussága végzetként lengi körül a mit sem sejtő főhős tétova lépteit. A montázsanyag az eleve elrendeltség, a vaksors, az elkerülhetetlen végzet sugalmát kívülről vetíti rá Franz alakjára, s a narrátor allegorizáló-elidegenítő kommentárjaival együtt a stilizáltság, a példaszerűség benyomását kelti. Ezek a mozzanatok deformálják a hagyományos főhős mindent egységesítő és motiváló szerepkörét.

A regény kaotikusan sokrétű totalitáskeresése a kettős motivációban is a teljességre tör. A szüzsé szervezőelveként működő kettős motiválás egyrészt a csupasz mesét, másrészt az életteljességet, történelmi, lírai távlatot biztosító "töltelékanyagot" hivatott egységes konstrukcióba szervezni. E kettős motiváció tehát meghatározza a fabulaelemek kiválasztását, a motívumok megteremtését és a szüzsé szövődését.

A regény szövevényes sokrétűségre épülő totalitása **V. Woolf** regényeinél sokkal drasztikusabban építi be világképébe a társadalmi-történelmi valóság vetületeit, az I. világháború életeket meghatározó,

értékrendszereket felforgató élményét, a gazdasági válság tüneteit, a 20-as évek politikai hangulatát stb.

A **Berlin, Alexanderplatz** sokrétű teljessége a polihisztorikus regények sorában a motiválatlan betoldások éles vágásaival teremtett szemantikai, stilisztikai "szakadékok" effektusai által válik sajátossá. A montázstechnika lázas zakatolással, erőszakos indulatossággal, mohó tájékozódni akarással épít egységes konstrukcióba a görög mitológiától, **Homérosztól** kezdve **Newton** képletéig sok mindent. **Döblin** virtuozitása épp abban rejlik, hogy ezt a határtalanul sokszínű, sokrétű anyagot a különbözőség effektusaival, az asszociációs erőterek vonulatokká domborításával, a kaotikus bőség egységes írói világképbe szervezésével tudta leigázni.

b)

A REGÉNY MINT MUTATVÁNY

(Krúdy Gyula: Asszonyságok díja; 1919)

Ha a polihisztorikus regények tünethálózatát ráterítjük **Krúdy Gyula** 1919-ben írott, **Asszonyságok díja** című művére, a hálónak nem sok kockája marad üresen. **Krúdy** prózaművészete a 20-as, 30-as években íródó polihisztorikus regényekkel összevetve semmiféle késést, fáziseltolódást nem mutat. Sőt, érzékenységének egyes aspektusai kiérleltebbek, mint nagy európai kortársainál tapasztalható. Az **Asszonyságok díja Döblin** tíz évvel később írt regényével mutat összefüggéseket. Valóságszűrő mechanizmusuk, eszköztáruk több ponton érintkezik, ám a legalapvetőbb egybehangzás az allegorikus látásmód.

A regény metanyelvi hálózatának felfejtésével **Krúdy** írói világképének sarkpontjait érintjük.

Az allegorikus felülnézet (fejezetnyitók, előszavak)

A megszólalás, a hangütés – mint kiemelt fontosságú mozzanat – tónusa belengi az egész művet. A **Krúdy** előszavában elénk lépő narrátor ugyanannak a vásári képmutogatónak a szerepét ölti magára, mint **Döblin** fejezetnyitóinak hőse a **Berlin, Alexanderplatz**ban. Ez a szerep mindkét regényben ironikus felülnézetből világítja át az elmondandó történetet, eszmei iránytűként szolgál és a mű formamegoldásait explikálja. **Krúdynál** például ekképp:

"Lakodalomról, torról és keresztelőről zeng lantom, az életnek e hármas gyönyörűségéről (amely még a szerelemnél is mulatságosabb), amellyel sohasem lehet jóllakni...Tehát se nem víg, se nem szomorú ez a regény, csak olyan, mint az élet a legtöbb pesti háztető alatt. Egy kis elképzelés, egy kis tapasztalat, kevés álom: ez a könyv, amelyben valaki elgondolja, hogyan élnek polgártársai Pesten... Kis levonóképecskék vannak itt egymás mellé sorakoztatva, melyek mást mutatnak elölről és mást, midőn ujjhegyünkkel ledörzsöljük róluk a papirost."

Az **Asszonyságok díjának** csupán az előszavában bukkan fel ez a hang, míg **Döblinnél** minden fejezet előtt szerepel. Ezekben az előzetesekben mindkét író fontosnak tartja kihangsúlyozni a mese tanulságosságát, példázatszerűségét. S ez nem véletlen. A polihisztorikus regényhősök példaszerűségével összhangban ugyanis **Krúdy** és **Döblin** is allegorikusra hangszereli művét.

Krúdy egész regényét áthatja az allegorikus látásmód. Felsorakoztatott "kis levonóképecskéi" merev jelenetekbe szabdalják a világ alaktalan vízióját. Ugyanerre a hatásra törekszik **Döblin** is fejezetnyitóiban, de esetében az elidegenítés árama nem járja át a hősábrázolást – ennélfogva a tudatok bensőségessége megmarad. Az **Asszonyságok díjában** az allegória mögöttes jelentéssíkját maga az előszó sejteti azzal a meghatározással, miszerint a regény képei "levonósak", kettős jelentésűek: "mást mutatnak elölről és mást, midőn ujjhegyünkkel ledörzsöljük róluk a papirost". A papírbevonat lekaparása révén hozzájutunk az ábrázolt dolog csupasz fogalmiságához. A dermedt "állóképek", "nagyepizódok" (**Bori Imre**, 1978.) alkalmazása mellett **Krúdy** az allegória másik lehetőségével is él: eszmét személyesít meg. Eljárása egyúttal önleleplező (explicit allegória), mert eszmehőseit fogalmilag nevezi meg: Démon és Álom társulnak Czifra Jánoshoz. (**Virginia Woolf** folyamodik ugyanilyen megoldáshoz **Orlando** című regényében. Egy allegorikus jelenetben három nővér, a Tisztaság, a Szüzesség és a Szerénység intéz szózatot az álomban szunnyadozó főhőshöz.)

Az elidegenítő túlstilizálás (strukturálás, hősformálás, stílus)

Az **Asszonyságok díjában** az allegorikus látásmód elidegenítő effektusa több síkon is működésbe lép: érzékeljük a stílusban, a strukturálásban, a hősformálásban, a motívumrendszerben. **Krúdy** prózapoétikáját elemezve **Fabó Kinga** (1987.96-114.) megállapítja, hogy "a távolságtartást, az elidegenítést, az érzelmi hatástalanítást a stilizáció

nagyon magas fokával és végig azonos szinten tartásával éri el **Krúdy**... A forma, a stílus, a nyelv túltelítettsége, túldíszítettsége a dolgok, emberek kiürülését, kiüresedését eredményezi és mutatja meg".

A világ kavargó érzékiségének, konkrétságának megidézése fokozatosan kiüresedő ceremóniává és "beteljesedett marginalitássá" (**Hanák Péter**, 1988.) válik a szemünk előtt. Az érzékiség, az érzékletesség, az életesség átcsap önnön ellentétébe, és mechanizmussá, merev gépiességgé, kicsontozott formává válik. Ennek a folyamatnak a leképzése játszódik le az allegorikus láttatás segítségével. A túlstilizálás elemeként az allegorizálás a megformálás, a konstruálás írói problematizálásának tünete, mert az életszerűség, a valószerűség illuzorikus leplét tépi szét a művi, a mesterkélt effektusainak növelésével.

Az eszmét megszemélyesítő allegorikus hősteremtés a benne rejlő példázatossággal primitív, kezdetleges eszközöket feltételez. A polihisztorikus regények formanyelvét nagyfokú tudatossággal létrehozó XX. századi írók kezében ezek a primitív eszközök a művészi leképző-mechanizmus szándékos csikorogtatásával a groteszk szólamát erősítik fel. Alkalmazásuk épp paradoxális lehetőségeik végett vált korszerűvé; a századunk megtapasztalásait elszenvedő művész immár nem naívan közeledik e formateremtő megoldásokhoz, hanem az iróniára, a groteszkre, a paródiára játszik rá, kihasználva a felkínálkozó kontrasztokat.

A regény magánszínháza (bábjáték-technika, a regény mint mutatvány)

A világtól és önmagától való eltávolodásában, önelvesztésében a regény és hőse ezt a kiürülési folyamatot mutatja fel, s a vázat, amelyet maga mögött hagy. E váz ábrázolására tűnik igen alkalmasnak az allegorikus láttatás formájaként a bábjáték-technika a maga bábjaival és zsinórrendszerével. Az eltárgyiasodás vonzásában **Crnjanski** is a bábuelmény, a panoptikum-látvány felé fordul a Čarnojevićről szóló naplót írva az első világháború végén, ugyanabban az időben, amikor **Krúdy** regénye is megszületett. "Az elbeszélésről szóló elbeszélést" (**Viktor Žmegač**, 1987.), az **Asszonyságok díjának** metanyelvét figyelve a bábjáték-képzet következetes variálásáról győződhetünk meg.

Ezt az asszociációkört zendíti meg az író már a bevezetőben, amikor az egymás mellé sorakoztatott "kis levonóképecskékről" ír. A képkirakás, a vásári képmutogatás, az énekmondó szerephelyzetét megidézve az előszó a regényt mint mutatványt tárja elénk.

A bevezetőt követő fejezetekben az önreflexiós metanyelv szövegszerűen explikálja a mű természetére vonatkozó utalásokat, melyek ritkán mentesek a parodikus éltől:

"Aztán arcán mosoly jelent meg, amilyent »paradicsomi mosoly«-nak neveznek a költők."

A narrátor kiszólásait is a groteszk és a bohókás humor motiválja:

"A lakoma befejeztével, amely lakomának leírását szándékosan mulasztottam el, a mai kor olvasói előtt, akik már elszoktak a lakodalmi ebédektől, s így csak bosszankodnának a pesti és a budai temetők lakosain, akik annyi jó falatot, finom zsírt, pecsenyebort, cukrászsüteményt és tejfölt elfogyasztottak előlük..."

A metanyelvi hálózatot a művészéletre és az irodalomra vonatkozó kitételek szövik tovább:

"A Senki-szigetére vágyakozók, a regénykönyvek szénaboglyás sűrűségében búvók, a kamaszhangú diákok, félbolond kisasszonyok, megzavarodott, a kultúra pezsgőjétől és a gyilkos irodalomtól halálra mérgezett úri asszonykák, a színészekért és a színésznőkért rajongó műveletlenek..."

Ebben a fejtetőre állt világban a valóság hasonlít a regényre, s nem fordítva:

"Olyan volt a ház, mintha egy Dickens-regényből volna kivágva..."

A kivágott kép motívuma közvetlenül kapcsolódik a levonóképecskékhez. A (mozgó)képnek egész variációs sora bomlik ki a körhintára festett képektől a fali árnyjátékon át a színpadképig, sőt, a filmszerű vetítésig. Álom "leslyukon", "ajtóhasadékon", "rejtett ablakocskán" át "kémleli a ház hölgyeit". A kémlelőlyuk mintegy behatárolja, bekeretezi a szobai jeleneteket, melynek egyébként is keretet adnak a falak, s a látványt színpadszerűvé emelik. Az üveg-, porcelán- és bronzszobrocskák, a faliképek stb., melyeket Czifra János nézeget, szintén átestek már valamiféle leképzésen, megformáláson.

Krúdy metanyelvi asszociációi között hangsúlyozott ezeknek az elsődlegesen már megformált tárgyaknak, jeleneteknek a másodlagos megformálása, vagyis a regényszövegbe való beépítése. Az új szövegösszefüggésben ezek az elemek természetszerűleg új funkciót kapnak,

mintegy a regény érintésétől, új életre kelnek. Az írói virtuozitás tünete, hogy ez a műhelytitok a cselekmény szintjén is alakot ölt:

"(Álom) egyenként felvette az asztalról az üveg- és porcelánfigurácskákat, és mire visszahelyezte őket kezéből a terítőre: azok megelevenedtek... De megelevenedtek a képek a falon is."

A kiemelt utalások egymás mellé helyezve egy olyan rejtett koordinátarendszert lepleznek le, amely a regény művi, konstruált mivoltának sugallatát csempészi be a szövegbe. Mozgó, élő-holt képek, mozaikkockák peregnek a temetésrendező és hasonmása, Álom leskelődő szeme előtt. A regény (a keretszituáción belül) tulajdonképpen ezekből az ellesett képekből áll össze. Maga a leskelődő pozíció, a titkot fürkésző szem mint írói nézőpont kulcsfontosságú szimbólum. Czifra János a keretszituáción belül csak passzív szemlélőként, nézőként van jelen a regény-mutatvány nézőterén.

Az első látványosság, melyet a főhős Álom irányításával a résen át kukucskálva végignéz, **Krúdy** allegorikus játékának kiteljesedése. Míg a regény elején kísértetek, démonok, élő halottak jelezték az élet és a halál közti keskeny ingoványt, ebben a jelenetben az ember bábuvá dermedésének motívuma viszi tovább a halálképzetet.

A háromezeresztendős nő "ruhái elmaradoztak útközben, haja oly idegenszerű volt, mintha úgy lett volna fejbőréhez ragasztva, mint a bábuké...Lehetett volna papírból, szalmából, kócból, agyagból, mint emberi testből... Szemét lassan felnyitotta, mint a panorámában a viaszbaba... Az ajtóra nézett, mint a színésznő a színfalak közé."

Az "egyiptomi nő" látogatója, egy különös öregúr tovább tágítja az élettelenség, az eltárgyiasodás asszociációs körét:

"Mintha valami meséskönyvből lépett volna ki éjszakára, amely könyvben nappal gyermekeket mulattat groteszk figurájával."

A groteszk töltet

Az önreflexiós vonulat e pontján az író fogalmi meghatározása ("groteszk figura") értelmezési csomópontként szolgál. A vásárias regényintonáció, az allegorikus láttatás és a kezdetleges művészi formaallúziók groteszkkel való feltöltődése **Krúdy** regényében korántsem

véletlen. **Bahtyin** (1982.392.) a középkori karneváli világkép sarkpontjának tekinti a groteszk szemléletet:

"A groteszk test – írja –... mindig keletkező-változó test. Soha sincs készen, soha nem befejezett: szüntelenül épül és teremtődik, és maga is szüntelenül más testeket növeszt és teremt; egyszerre bekebelezi az őt körülvevő világot, és bekebeleződik ebbe a világba ... a test túlnő önmagán, kilép saját határai közül..."

Mintha csak **Krúdy** szövege ihlette volna a groteszk ilyen felfogását. A háromezeresztendős nő és vendége között olyan fantasztikus elemekkel teli jelenet játszódik le, ami a groteszk iskolapéldája lehetne:

"Közben megérintette ujja hegyével a furcsa öreguracska pirospozsgás arcát, és mind a színt, ami az öregúr arcán volt, a saját arcára kente... Arcának rózsaszínje apránként Marica ujjhegyeire s az ujjakról a háromezeréves nő arcára került... Ugyanez történt a szemek fényével, amelyek, mint fénylő sugarak átsuhantak a nő szemébe; az ajk és fül pirossága, s mindazon élet, amely az öreguracskában találkozott, szinte szökve, loppal, észrevétlenül átköltözött a háromezeréves hölgyre, aki az emígy kölcsönkapott élettől megújult, felfrissült, megszépült, meggömbölyödött –, míg az öreguracska apránként összeesett, mint egy kipukkadt hólyag... Az öreguracska letérdepelt a háromezeresztendős nő előtt, és hódolata jeléül levette orrát, amelyet átnyújtott a nőnek. Később ugyanezt cselekedte egyik lábszárával is, lecsatolván azt helyéről, és a nő ölébe helyezte a gazdátlan lábat."

Krúdy merész következetességgel sarkítja az eltárgyiasodás látványát: ember – bábu – szétesett bábu. A próbababa-képzet és a színpadszerűség a továbbiakban egyaránt fokozódik:

"Orr és láb nélkül valóban meglepő látvány volt az öreguracska. Majd midőn kabátját is levetette, mankójával egy művégtagkészítő boltos kirakatából látszott előjönni, megszökvén éjszakára az üveg alól."

A hódolat jeléül lecsatolt és átnyújtott orr motívumának mélyrétegéhez szintén **Bahtyin** (1982.391.) adja kezünkbe a kulcsot: "... A groteszk képekben az orr: mindig a phalloszt helyettesíti." A groteszk-erotikus jelenet mazochista vesszőztetésbe torkollik.

Ez az életkép több vonatkozásában (biblia, erotika, bűn, rokkantság) is idézi **Döblin** elemzett regényének Babilon-képét:

"A Nagy Paráznát, a parázna Babilont, aki a vizeken ül. És látsz egy asszonyt, aki skarlátveres fenevad hátán ül. Az asszony telis-tele van a káromlás neveivel, és hét feje van, meg tíz szarva... És a homlokára vagyon írva egy név, egy titok: a Nagy Babilon, a földkerekség minden szörnyűségének anyja."

A temetésrendező és Álom tovább nézelődnek a magánszínházban, sorra veszik a ház szobáit: kilesik a szerencsétlen Natáliát, egy lerészegedő vidám társaságot, majd Jelláékat a konyhában. Ezekben az epizódokban a regény önkontrollját és a képmutogatás képzetét újabb kitételek tartják ébren:

"A társaságban helyet foglaltak még Lotyó és Repedtsarki kisasszonyok, akikről csupán annyit kell feljegyezni..."; "...Lacikonyhák élcei mendegéltek ajkáról, mint egy végtelen papiros szalag, amelyre csupa fertelmes figura van pingálva..."; " Az élet páriái ők, és már sok nagy író vette tolla hegyére a sorsukat. Ámde bármit irkálnak is az emberiség jótevői..."; "...Madame Jella társaságában egy férfi ült a Wawerley-regényekből... álombeli hős..."; végül egy olyan részletet idézünk, amely visszautal az "egyiptomi nő" jelenetére: "...Jella úgy imádta ezt a hallgatag férfiút, mint gyermek a nagy bábuját. Egyszer majd kibontja..."

A színdarabtól a filmvetítésig
(a benső világ képernyője)

A nyolcadik fejezetben (jelképes, hogy épp éjfél körül) ideiglenesen üres lesz a ház, a szobák – mintegy előadásközi szünet áll be. Fordulatot jelent ez a regény szerkezetében is: az eddigi lehatárolt színpadképek, szobai kisvilágok helyhez rögzített jeleneteit egy filmszerű vetítés váltja fel. Álom ugyanis újabb fortélyhoz folyamodik, s Natália szeméből olvassa ki annak gondolatait.

A szülni készülő nő "... kitágult szeme előtt elvonult egész élete, mint keleten játsszák a falon az árnyképeket".

Az árnyjáték-hasonlat a szövegben előre és hátra is utal. A hatodik fejezetben már felbukkant egyik változata:

"A függőlámpa, amelyet kék, aranycsillagos üveg borított, félhomályba, árnyékba vonta egyes testrészeit, amely árnyék a test mozgatása által jött létre."

A mozgókép-képzet másik variánsa majd a tizenkettedik fejezetben merül föl:

"...Akik oly érzéketlenül forogtak a világban, mint a körhinta ábrái..."

A regénynek ezen a felezőpontján megváltozik az írói látás és láttatás. Mindeddig szemek lesték a szobák valóságos eseményeit, most viszont szemek szemeket fürkésznek, mint benső világot kivetítő képernyőt. Natália fizikailag és szellemileg is vajúdik: nemcsak gyermeket hoz a világra, hanem emlékezete nekirugaszkodásaiból a regényszöveg második fele is megszületik. Történetbe történet ágyazódik többszörösen is. Elbeszélésbe elbeszélés, idézetbe idézet iktatódik.

Élet és irodalom helycseréje
(a regény metanyelvének kiteljesedése)

Élet és irodalom helycseréjének gondolatát fejlesztik ki a hátralévő fejezetekben hemzsegő utalások. Az írót a kezdetektől fogva tartja az az elképzelés, miszerint a mindennapok embere regényhősként, színpadi hősként szerepli végig, mímeli, kreálja életét. A valóság hamis, míg az igazi, vérbő életet a "regénykönyvekből" kell tanulni. **A valódiság minőségei nem az életben, hanem annak művészi párlatában mutatkoznak.** Az érzéketlenség, a kiégettség, a papírfigura-lét űzi **Krúdy** hőseit "a kultúra pezsgőjéből" inni. Igyekezetük esendőségéből, hamis pátoszuk nevetségességéből bontakozik ki az írói világkép mélyárnyékú paródiája. Az "élet regényét" Krúdy 1919-ben már csak így véli megírhatónak, mert maga az "élet" tolódott el a regényszerű, a képzeletszerű, a fiktív felé.

Már a második fejezetben megfogalmazódik a következő gondolat:

"A kivasalt vőlegény a színpadról vagy a regényből jött ezen a napon..."

Palackit az író pesti regényhősnek, kávéházi románcokból való férfiúnak nevezi.

A zsidó nők "messziről oly érzelmeseknek látszanak..., mint a valódi regényhősök, akik komolyan szeretnek, szenvednek, meghalnak..."

A felszíni cselekményvilág is aktualizálja a regényekre, versekre, színészekre, írókra stb. vonatkozó kitételeket (**Cholnoky Viktor, Bajza József, Kock Cariyle, Aranyember, Senki szigete, Kemény Zsigmond**),

ugyanis az újabb szereplők maguk is versfaragók, "könyvcsináló emberek", hírlapírók, akik igyekeznek úgy viselkedni, mint a "regényekben szokás". A tizenegyedik fejezetben a "pajkos regényíró" **Cholnoky Viktor** halálának okát beszéli el, másutt a regényhős **Bajza** néhány sorát mormolja, vagy arról gondolkodik, hogy egykor talán "olyan öreg és búskomor lesz, mint báró **Kemény Zsigmond,** a regényíró volt a Svábhegyen". Az irodalom minduntalan beszüremkedik az ábrázolt valóságba, s így rákényszerül az önmagáról való beszédre. A regényszöveg más regényekre apellál, a regényhős közismert hősökhöz szeretne hasonulni:

"Maga azt nem is tudja, hogy én vagyok az »Aranyember«! ... Ugyanazt akarom magával tenni, amit Tímár Mihály tett Noémival."

Az **Asszonyságok díját** író **Krúdy** indítékainak tökéletes szellemi hátterét kapjuk meg **Hanák Péter** (1988.139.) Monarchia-elemzéseiben. A kor életfilozófiájára vonatkozó megállapításai teljesen egybehangzanak a **Krúdy**-regény hőseinek világával. A századforduló bécsi és budapesti kultúrájáról írt reflexióiban olvassuk:

"A múlt század végi bécsi színház nem gáláns rokokó játék, hanem tragikus életélmény. Az életben felvett szerepeket játszunk, alakoskodunk, színleiünk, csak a színpadon játsszuk el életünk tragikomédiáját, ott mutatjuk meg valómagunkat. A színház és a valóság ilyen összefüggésében talán kierkegaardi vagy nietzschei ihletésű gondolat rejlik: életünket műalkotásként kell megélnünk, mert a mű az igazi valóság. S ha ez így van, akkor a látszat és a valóság nem ellentétei, hanem helyettesei egymásnak, egyugyanazon realitás kétféle állapota."

A szerző a századvégi Bécs jellegzetes és maradandó vívmányának a látszat–valóság viszony korszerű újraértelmezését tekinti. Látszat és valóság relativitásának, az élet művészettel való átitatásának, az ambivalenciának mint modern létformának és a beteljesedett marginalitásnak az élményét emeli ki. Ezek a meghatározások **Krúdy** írói világképének körülhatárolásában is döntő fontosságúak. Az **Asszonyságok díjának** felszíni és mélystruktúrája is a művészettel áthatott élet és a metanyelvvel átitatott nyelv logikájára épül. Ez teszi lehetővé a kor eszmei áramkörében keringő hősök – a műalkotás elsődleges valóságértékének elvét valló szereplők (**Hanák**), az eredetiből a másolatba visszahúzódó emberek – életérzésének ábrázolását és parodizálását.

Összegezés

Krúdy regényének ábrázolástechnikája a vásári képmutogatótól a bábjátékon, az árnyjátékon, a színpadi jeleneteken keresztül jut el a filmszerű láttatásig – mindezáltal a regénynek (s az életnek) mint mutatványnak a poétikáját fogalmazva meg.

c)

A MOZGÁS REGÉNYE: AZ ÉRTÉKVESZTÉS EKSZTÁZISA

(Rastko Petrović: A hatodik nap; 1934)

Rastko Petrović oszlopos tagja volt annak a fiatal gárdának, amely az I. világháború után a modern szerb irodalom alapjait rakta le. Az újító, kísérletező kedv őt különösen jellemzi: szinte minden műfajban hagyományos normákat elvető, korszerű formanyelvet tudott létrehozni – világirodalmi írókortársaival egyidőben.Életművét legtöbben az új szerb irodalom átalakulásának paradigmájaként tartják számon, így a **Broch** által polihisztorikusnak nevezett regényjelenségek kérdését sem érdektelen felvetni nagylélegzetű regénye, **A hatodik nap** kapcsán. Ez a regény **Jovan Deretić** (1981.279.) szerint "modern életérzést hordozó és modern regénystruktúrát kialakító" alkotás.1934-ben íródott, ugyanabban az időben tehát, amelyben a polihisztorikus regények világirodalmi példái is megszülettek. **Rastko** közvetlenül kötődik a századelő modern művészeti koncepcióihoz, az izmusok heterogén lecsapódása műveiben kialakítja azt az általa "európai nyelvnek" nevezett értékkomplexumot, ami nélkül szerinte önnön értékeink sem ismerhetők fel.

a) fabula, szüzsé

Rastko Petrović majdnem két évtizedig hordozta magában ifjúkora megrázó alapélményét, az 1915-ös albániai menekülés élményét, míg megírására vállalkozott.

A polihisztorikus regények az I. világháború okozta értékrobbanások művészi lecsapódásaiként témaszerűen is foglalkoznak a háborúval. **A hatodik nap** fabulája magukból a háborús eseményekből meríti anyagát: a szerbség 1915-ös Albánián keresztül való több hetes gyaloglásának történetét foglalja össze az útleíráshoz és a naplóformához közelítve. E menetelés, melynek végcélja a tenger, konkrét és szimbolikus is egyben: az ember állati vegetálásba süllyedését, a meglévő értékek leépülését, halált, de egyben életet, valamiféle újnak, autentikusnak, vízözön utáni világteremtésnek a sejtetését is jelenti. **Milosav Mirković** apokalipszisről, **Jasmina Musabegović** a golgota agonikus freskójáról, értékrostáló megtisztulásról, végső katarzisról és metamorfózisról, a plazmaszerűségig vivő káosz abszurditásáról, **Jovan Deretić** (1981.275-283.) a természethez való visszatérésről, a fizikainak és a biológiainak az egzaltációjáról, destrukcióról és megújulásról ír a cselekményt képező úttal kapcsolatban. **Stanko Korać** (1982.296.) szerint a műben maga az utazás válik céllá, s általa tükröződhet **Rastko** filozófiája, mely szerint "az embernek vissza kell térnie az ősállapotok, a létezés primitív formái közé. A kezdetek kezdetéhez, az érzékek primáris szerepéhez, a természettel való elementáris érintkezéshez való visszatéréssel az író szükségszerűen jutott el a mítikus világfelfogáshoz, ami a kozmoszban való tájékozódásunk legelső fázisa."

Ezek az észrevételek a kétrészes regény első könyvére vonatkoznak, amely a főhős tengerparti végelgyöngülésével fejeződik be. A második rész eseményei huszonhárom évvel később játszódnak Amerikában, s kiegészítik az elsőt, de egészen más jellegű regényszerveződést tesznek lehetővé. (Jelen elemzés a regény első részével foglalkozik.)

A fabula egy eleve egységes, kompakt regényvilágot biztosít. A térben való előrehaladás, ehhez a térbeli mozgáshoz tartozó múló idő s a főhős gyerekkorból ifjúkorba lépő tudati-pszichológiai metamorfózisa képezik a nyersanyag magvát.

Az időbeli dimenziót a naplóforma különösen hangsúlyossá teszi; a fejezetkezdő dátumjelzések mérik az idő múlását.

A tér jelentőségét az állandó gyalogos vonulás, elmozdulás, hol gyors, hol csigalassúságú előrehaladás emeli ki.

A pszichológiai dimenziót a főhős kényszerű s egyben vágyott magánya duzzasztja az ultraindividualitás fokára.

Tér, idő és lélek mítikussá növesztett egységessége az egyhangúságig homogenizálja a regény atmoszféráját, ritmusát. E körülmény indította az írót arra, hogy klasszikus fejlődés- ill. utazásregény fabulájából modern regénykonstrukciót alakítson ki mellékszálak mo-

zaikszerű, kontrapunktikus beépítésével. Az ellenpontozott egyhangúság dominanciája igazolja azokat a feltevéseket, melyek szerint e prózakoncepció alapkategóriái: az **állandó** és a **változó**. (**Mihajlo Pantić**, 1989.319.)

A műben két fabulatív folyam egymásba növéséből alakul ki egyfajta egyensúly: a főhős személye köré rendeződő motivikus alapanyag mellett megjelenik a mellékhősök fabulaszála is. A regény kompozíciójának sajátos, mozaikszerű ellenpontozottságában e két fabulatív vonal **kisebb-nagyobb epizódokra töredezik** szét, amelyek különálló, egyenrangú szólamokként, egymással váltakozva haladnak előre a mű oratóriumszerűen gazdagodó jelentésvilágában.

A fragmentáltság, a széttöredezettség, a kaotikusság mozgalmassága szükségszerűen ellenpontozza a mű defabularizáltságát. A fabula ugyanis cselekményszinten nem alakít ki bonyodalmat, leépíti a cselekmény hagyományos központi szerepét, s a történések terét a lélekben jelöli ki. Érzelmek, gondolatok, eszmefuttatások, közérzetek, érzéki benyomások, állapotok, hangulatok, víziók mint fabulamotívumok lépnek az elsorvasztott mese helyébe. Narráció helyett deskripció uralja a szövegteret.

A regény megkomponálásának, a szüzsé kialakításának egy egysíkú, egyhangú, statikus fabulaanyagot kell dinamizálnia.A szerkesztés ezért az ellenpontozás módozatait dolgozza ki.

A műintonáció kontrapunktikus; az egyetemes, mitológiai szenvedést, "ezt a jeges poklot" (**Stanko Korać**, 1982.310.) átélő főhős magányába behatol a külvilág: hallja a szobában folytatott beszélgetést, egy szamár szuszogását az udvarból, a másik épületből jövő kiabálást. Az író éles **vágásokkal montázsolja** egymásba e három eseményszálat: a főhős tudatmozgását, a szobai párbeszédet és az udvari fejleményeket. Az egy pillanatba sűrített hármas térvonatkozást a tudatélmény egyidejűsíti. Változatos kifejezésformák: direkt és indirekt beszéd, belső monológ, leírás, elbeszélés váltogatják egymást. A három összemontázsolt szál egymástól független, így egymás mellé helyezésük hangsúlyozott effektussal bír. Alapproblémájuk, a szenvedés és a halálvágy azonban összeköti őket; a vágások között ez a tematikus kötődés képezi az átmenetet.

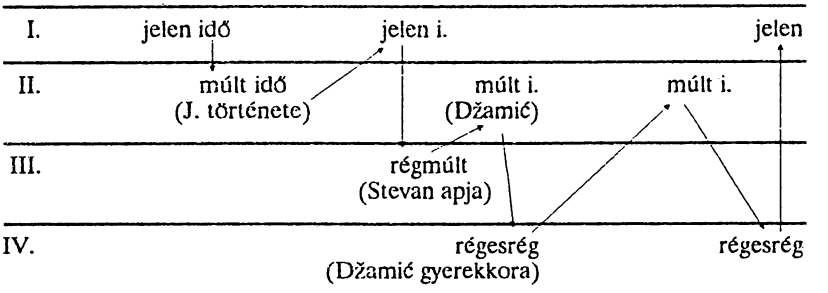
Miután a főhőssel elindul a teherautó s megkezdődik vándorlása, az egymást váltogató mozaikkockák hosszabb részletekre duzzadnak (így a regény szaggatott ritmusa lelassul), s pillanatfelvétel helyett áttevődnek a múltba. Egy-egy mozaikegységet csak elvétve szakít meg

Stevan jelenbéli helyzete, amelyből a múlt eseményeire emlékezik: J. történetére, apja történetére, Stevan Džamić látogatására, anyja életére. Ezek a közlésegységek nem hullnak szét mozaikszerűen, mert a főhős emlékezésének burkában maradnak, de mégis határozottan különválaszthatók, ugyanis az epizódok főhősei ideiglenesen aktív, központi tudatokká lesznek.

A részletek ilyenféle önállósulását az ún. több figura szemével látó, személytelen szerzői narrátor alkalmazása teszi lehetővé, aki egyik hős tudatából a másikba csúszik át. Így mindentudó kommentárokat sem adhat, törekvése épp ellenkező irányú: igyekszik észrevétlen maradni, és akkor is a regény főhősének szemléletéhez hasonulni, amikor szükségszerűen elbeszélői szólam épül be a regény szövetébe. Az író az elbeszélő beiktatásával formálisan objektivizálja a regényvilágot, a monológok nem egyes szám első személyben hangzanak fel, hanem általában a narrátor közvetítésével, de ez lényegesen nem befolyásolja a mű alapvetően szubjektív hangvételét.

A **Rastko Petrović** prózájával foglalkozó kutatások megállapítják, hogy ebben az elbeszélői világban általában kiegyenlítődik magának a szerzőnek és a narratív szubjektumnak a nézőpontja. A modern narratológia által **szerzői helyzetnek** nevezett szituációban az irodalmi mimézis térségei magukra maradnak, s helyükbe lép a művészi stilizálás, az artisztikum, amely a mű alkotója és a narrátor közötti közelség illúzióját nyújtja. A szerző mindenütt jelen van, de kellőképpen "távol" a mese fiktivitásától. (**Mihajlo Pantić**, 1989.323.)

Virginia Woolf Mrs. Dallowayének "vándorló" szerzői narrátora áll közel **A hatodik nap** elbeszélő-szemléletéhez, s ugyancsak azonos eljáráshoz folyamodik a két szerző, amikor a mellékhősök nézőpontjait a főhősök világlátásának variációiként dolgozza ki. A montázsrészek, a digresszióba ágyazott újabb digressziók rétegeződése a téma és az időközeg alapján vázolható fel:



Az egységek a naplókban szokásos keltezéssel kezdődnek, a főhős mellett újabb hősök és motívumok bukkannak fel. Az átmenetek sokszor összefüggés nélküliek, a jelenetek közötti vágások élesek. Az egymás mellé iktatott montázsegységek, mozaikok időben, térben, hőseiket illetően s egyéb vonatkozásaikban is heterogének. Víziók, párbeszédek, emlékezések, események, levelek, beékelt esszék sokrétű anyaga halmozódik egymásra. A főhős úti kalandjainak leírását retardációk, betétek, elágazások, kibővítések teszik szaggatottá.

A formadestrukció főbb jegyei:

1. az író mindvégig tudatosan törekedett a regény következetes montázsszerű megkonstruálására;

2. a mű kiemelt jelentőségű pontjain, a regény legelején, s a II. és III. rész elején mintegy intonációként tűnik fel a montázseffektus;

3. a montázsegységek különböző hosszúságúak, de mind zártak, önállóak; különböznek hőseik, időrétegük, térbeli síkjuk, cselekményük, s olykor stílusuk szempontjából;

4. a különálló világok, mozaikkockák egymás mellé helyezett jelentéstartalmai fokozatosan összeadódnak; sokféleségük, sokrétűségük egyfajta totalitást hoz létre;

5. a montázselemek egymástól való elválasztása legtöbbször jelölt (sorkihagyás, három pont, dőlt betű, idézőjel), ritkábban jelöletlen (beleolvadnak a szövegkörnyezetbe);

6. a montázsrészek effektusa különböző intenzitású; a legélesebb vágásoktól az alig észlelhetőkig:

a) a harmadrangú, általában csupán egyszer felbukkanó szereplők jelenetei;
b) nyelvi jellemzéssel élő, ellesett párbeszédek;
c) népies stílusú levelek (Gavro, Pero, Luka levelei) és Blažo naplórészletei;
d) frazeológiai jellemzéssel nem élő levelek (Petar, Milica levelei), Stevan esszéje;
e) a jelentős mellékhősök szereplése, azok idősíkok szerinti tagolódásai;
f) töredékességet fejez ki maga a naplóforma, amely napokra szaggatja az elbeszélés menetét;
g) a hősök tudatvilágában érezhető síkváltást okoznak a gyakori víziók (álom, féléber állapot, ájulás, láz, felindultság, végelgyöngülés stb.).

(E hierarchizáláshoz magyarázatul annyi fűzhető, hogy a harmadrangú, egyszer jelentkező hősök teljes érvényű aktív tudatokként való belépése a regény világába szükségszerűen vált ki nagyobb elidegenítő hatást, mint a már ismert, jelentősebb mellékhősök fellépése.)

A mozaikszerű, remegő foltokból, részletekből való impresszionista szerkesztés **Rastko Petrović** regényében **egyenrangú** mozaikdarabok egymás mellé illesztését jelenti. A két fabulatív folyam közül a főhősé a jelentősebb, de a betoldások szöveganyagának természete (az a sajátosság, hogy egy önálló, cselekményes világot hordoznak) azonos, tekintet nélkül arra, hogy melyik fabulaszálhoz sorolandók.

E mozaikokból épül fel a regény, így alapfunkciójuk van – ellentétben pl. **Alfred Döblin Berlin, Alexanderplatz** című regényének montázselemeivel. **Döblin** dokumentumszövegeket (újsághírek, reklámok, feliratok, menetrendek, slágerek, tudományos szövegek, rádióműsorok, időjárásjelentések, bibliai példázatok, gyermekmondókák, versek), tehát **előre kész verbális elemeket** dolgoz bele művébe ismétlődő motívumokként, amelyek azonban nem egyneműek a regény cselekményes alapanyagával, hanem annak menetét motiválják, s az elbeszélő szólamát árnyalják tragikus, lírai, naturalisztikus, religiózus-mítikus, realisztikus, metaforikus stb. irányban.

A hatodik nap alapfabulájához montázsolt zárt egységek nem játszhatják a motiváció szerepét, mert azt egyértelműen hordozza Stevan szólama. Természetüknél fogva nem is ismétlődhetnek. Funkciójuk: az élet újabbnál-újabb szeletével példázni a létezés szakadatlanságát, az élet szertelen bőségű, alakváltó zajlását.

A kollázsdarabok megjelenésének indokoltságát, motiváltságát **Rastko Petrović** regényében sem az ún. színész-funkciókat betöltő hős (néző, olvasó, hallgató, utazó hős), sem egy narrátor kihangsúlyozott működése nem biztosítja. (**Jean Pierre Morail** felosztása)

A montázsjelleg éppen a narrátori mindentudást igyekszik kiszorítani, leépíteni "egy olyan általános szerkezet által, amelyben szabályosan váltakoznak a különböző narrációs rendszerek". (**Jean Pierre Morail**, 1978.) A kollázsolásnak ez a válfaja alakul ki **Rastko Petrović** regényében. Ha a különböző narrációs rendszerek nem is szabályosan, de bizonyos következetességgel és állandósággal váltakoznak, s az egységek motiváltságát is ebben a rendszerben kell keresnünk.

A **hatodik napra** is érvényes a **Döblin** regényére tett megállapítás: a montázs-szerű regényszerkesztés nemcsak tárgyi sokrétűséget hoz magával, hanem bonyolult konstrukciót, a konstruáltság benyomását is. Ez a prózakoncepció a művészi szintézis, a totális művészet iránt

támasztott korabeli igény (vö. **Branislava Milijić**, 1989,300.) megfogalmazásának jelentős módozata.

A "fragmentáltság modelljeit" **Rastko Petrović** más műveiben is keresi, kollázsol, montázsol, idéz, katalogizál – deszakralizálja, diszkvalifikálja a műfaji hagyományokat, s az ún. egyszerű formák beépítésével megingatja a szöveg szilárd státusát, viszonylagossá teszi az "irodalmi" fogalmát. (vö. **Svetlana Slapšak**, 1989,164.)

b) stílus és nézőpont

Ziolkowski szerint **V. Woolf** totalitásábrázolási módja **szelektív**; **Jovan Deretić** (1981.283.) **Rastko Petrović** naív, **redukált**, perceptív realizmusáról ír. A valóság befogadásában, átélésében mindkét írót a pillanat konkrét jelenvalósága nyűgözi le; az érzéki impressziók regisztrálását azok racionalizálása követi. A leírás, akárcsak az impresszionista tájképeken, "nem élettelen kulissza, hanem dinamikus valóság, amely állandóan változik és remeg". (vö. **Stanko Korać**, 1982,300.)

Rastko Petrović közvetlen, szűk, redukált valóságdarabokhoz való kötődését hűen tükrözi regényének mozaikjellege, **Woolf** pedig néhány hős tudatfolyamába szorítja a világot.

A cselekménynek a tudati tájak javára való másodlagossá degradálása mindkét íróra jellemző. A bonyodalom leépítésének következménye (a **Mrs. Dallowayben** jelentéktelen, hétköznapi események zajlanak, **A hatodik napban** Stevan interakciók nélküli útjának egyhangúságát az elodázó digressziók szaggatják fel), hogy a fabula állapotokat, helyzeteket, hangulatokat nyújt megformálandó nyersanyagként: a jelentőségétől megfosztott mese helyett állapotok, érzelmek, gondolatok, eszmék lesznek fabulamotívummá. Ez mindkét műben jellegzetes bénultságot, **statikusságot** okoz.

A hatodik nap költői regény. Nemcsak stílusa affektív, de világnézeti alapjai is a szubjektivizmusra, az irracionalizmusra épülnek. A regényt elemezve **Marko Nedić** megállapítja, hogy a prózai "műben a költői kifejezésmódnak két lényeges feltétele van: az első a mű elbeszélőjének és hőseinek szubjektív valóságmegélése; a második a képzetek kiválasztása, műben betöltött szerepük és jelentésük, költői természetük és értékük, amit e képzeteknek a mű tényleges szerzője ill. a hősök kölcsönöznek művészi struktúrává transzponálva őket. Mindkét feltétel a prózai műalkotásban nyelvi kifejezőeszközök által valósul meg..." (M. N. 1972.145.)

A hatodik nap narrátorának és hőseinek tudattartományait vizsgálva **Nedić** a mű líraiságának mélyrétegeit tárja fel.

Érdekes megjegyezni, hogy akárcsak a **Mrs. Dallowayben, Rastko Petrović** alkotásában is a főhős affektív, impulzív életérzése, látásmódja száll át a mellékhősökre, akik így a főhős hasonmásaivá lesznek.

V. Woolf a **Mrs. Dallowayben** az egymásban élő tudatok szólamait komponálta egésszé, **Rastko Petrović** viszont az egymástól függetlenül létező tudatok párhuzamosságából alakította ki regényét.A háborús, történelmi téma ellenére **A hatodik napban** nincs személyek közötti konfliktus, nincs pozitív és negatív hősök közti konfrontáció. "Senki sem hibás." (**Jasmina Musabegović**) A mű alakjai saját világukba, benső harcukba, az elemekkel folytatott kozmikus küzdelmükbe, tragikusra forduló élettörténetükbe zárva adják hozzá a maguk példáját a regény egyetemes, fatalisztikus-tragikus szemléletéhez. Nincs egymásrahatási lehetőség e tragikusan, de egyben szükségszerűen bezáruló magányok között. Az író statikus zártságukban helyezi őket egymás mellé, kiemelvén a **montázsolás effektusát.**

A stílust részben meghatározó montázsoló módszer tehát nemcsak a konstrukció töredékességében, kaotikusságában nyilvánul meg, hanem a mű alakjainak világnézeti megformálásáig hatol.

A lírai tekintet a darabokra hullt világ töredékeit csak abszolutizálva, viszonylatok nélkül képes vizsgálni – a mozaikkockák elszigetelt jelentősége felnagyított, a köztük feltételezhető kapocs, az összemontázsolás indokai viszont nincsenek explikálva. A stílus így megőrzi a felaprózottság benyomását. A montázsegységek összefűzésének módjában **Rastko Petrovićnak** olykor sikerül tematikus-asszociációs kapcsot kialakítani.

c) nézőpontok

A stílusnak és a konstrukciónak is meghatározó mozzanata az elbeszélői nézőpont.

A **Mrs. Dalloway** és **A hatodik nap** is több figura szemével látó, vándorló narrátor által képes külvilág és lélek egymásba lengő tartományainak bevilágítására. A hasonlatosságot **Milosav Milosavljević** is rögzíti: "Amilyen falánkul ragadja meg a benyomásokat, ahogyan jegyez, az élet elsődleges manifesztációinak ábrázolási módjában **Rastko Petrović Virginia Woolf** remegő struktúrájának nívóján van, de az ő paradox lelki választékossága nélkül."

I. Az elbeszélői nézőpont eszmei síkja

Vándorló-azonosuló narrátorról lévén szó, az eszmei-világnézeti pozíció is változik, aszerint, hogy melyik hős tudata aktivizálódik. Az összekötő leírások, amelyek a narrátor saját közlései, tárgyilagosak, személytelenek. Ha az elbeszélő belép valamelyik szereplő aktív tudatába, azonosul vele, a harmadik személyű közlésmód ellenére az illető hős válik a regény pszichológiai központjává. Megtörténik azonban gyakran az is, hogy a közlés egyik hőshöz sem köthető, s mégis expresszív szubjektivitás, lírai világnézet jellemzi. Ugyanis nemcsak a mellékhősök lesznek bizonyos értelemben Stevan alteregóivá, hanem az elbeszélő is. Az elbeszélői nézőpontok eszmeisége a regényben egynemű: az elbeszélő és az aktív tudatok is ugyanannak a költői alapokon álló szubjektivisztikus világnézetnek a hordozói.

Az élet legáltalánosabb fogalmairól való töprengés, vagyis a mű **explicit eszmei vonulata** mellett a stílus egy **implicit eszmeiséget** is sugall.

A lírai stílus **Rastko Petrović** és **Virginia Woolf** esetében is az élet mély átéléséből táplálkozik, egy olyan szemléletből, amely a szubjektum és az objektum közötti ellentmondás túlhaladását áhítja, tudat és világ dialektikus viszonyáról tanúskodik közvetett módon. A **Mrs. Dalloway** alapproblémája én és világ tragikus szétválasztottságában rejlik. **Rastko** lirizmusa is a külső jelenségvilág, a lét fenoménje és az egyén eksztatikus életéhségének kettősségéből fakad.

II. Frazeológiai sík

A regény jelentősebb szereplőinek és narrátorának nyelve egyöntetű. A nyelvi jellemzés lehetőségét mégsem mellőzi az író, hisz ez a montázsegység kialakításának egyik leghathatósabb módja. Előszeretettel iktat be a regény szövetébe naív leveleket, megőrizve nyelvjárási, helyesírási sajátosságaikat. Az ellesett párbeszéd fogása szintén kihangsúlyozza az élőbeszédre jellemző mondatszerkesztést, szóhasználatot stb.

A szerző igyekszik párbeszédesíteni a prózaszöveget, de a **direkt közlések** általában rövidek, jelentéktelenek, frazeológiailag egyöntetűek. A mű sokkal fontosabb részét képezik az **indirekt beszédrészletek**, amelyek gyakran jelöletlenek, s tulajdonképpen ezekben fogalmazódik meg, s belőlük bontakozik ki a mondanivaló.

III. Térbeli sík

A regény alapélményét egy végtelenbe vezető, szűnni nem akaró előrehaladás képezi. Az állandó mozgás ellensúlyozza a konfrontáció hiányát, motiválja a művet, az élet múlásának képzetét sugallja s a főhős testi-lelki átalakulását sejteti.

Ez az egyetemes térbeli-időbeli elmozdulás mégsem biztosítja a hagyományos lineáris folytonosságot. A mű tere és ideje is drasztikus megszakításokat szenved a fabula mellékszálának beszövődései által.

E digressziók sem hordoznak csupán egy idősíkot, mert a Stevanétól független térben és időben létező mellékhős általában visszaemlékezések formájában feleleveníti saját múltját (az elmúlt időben érez és gondolkodik, aktualizálja a múlt időt). Idő- és térsíkok rétegeződése és elágazódása játszódik le minden montázsolás alkalmával. Dimenziók, rétegezettség, polifónia: a polihisztorikus regények totalitásképző eljárásainak tünetei.

IV. Idősík

A térbeli viszonyok elemzésekor már szükségszerűen vázoltuk a regény időviszonylatait is. **Marko Nedić** (1972) szerint az egész mű közvetlen jelen időben játszódik. A múlt idő használata formális, mert a különböző idők mind egy síkra vonatkoznak, a jelen síkjára. **A hatodik nap** a jelenlét, a jelen pillanat totális érvényességének regénye. (Az emlékezésekben is jelenidejű a tudatműködés.) A szerző még formailag is igyekszik jelenidejűsíteni, intenzívebbé tenni az élményleírásokat. Pl. múlt idejű mondatban közbeveti a "most" szócskát, avagy ige nélküli hiányos mondatot alkalmaz.

A mozaikszerű szerkesztés és a naplóforma által megakasztott időfolyam szaggatottsága csak az ideiglenes felocsúdásokra, mintegy a homályos, letargikus masszává alakuló mítikus Idő mérésére szolgál. Az időnek a meneteléssel párhuzamos, végtelen hömpölygése a regény hátterében a legerőteljesebben sugallja azt a felismerést, hogy az élet elpusztíthatalan. A műben az időnek s a térnek is mítikus dimenziói vannak.

A tér és az idő, a múlás mint állapot és tudattartalom mágikus erővel él a főhősben.

Emiatt a tér-idő viszonyok eszmei jelentőséggel is bírnak, de nem képesek felidézni (éppen a sok különálló mozaikra hullottság miatt) egy olyan egyértelmű, dialektikus filozófiai hátteret, mint **V. Woolf**

Mrs. Dallowaye, amelyben az összefüggéshálózatból a szimultaneitás, a minden összefügg mindennel képzete következtethető ki.

V. Pszichológiai sík

A lélektani sík – szoros összefüggésben az eszmei, az idő- és a térsíkokkal – központi jelentőségű.

Marko Nedić elsősorban tudaton belüli utazásnak nevezi a regényt. A szakadatlan múlás, történés, létezés elsősorban az emberi tudat és öntudat megsemmisíthetetlenségét sugallja.

A mű tényleges bonyodalma a fabulatív sík helyett a pszichológiai szférában zajlik le.

Mivel az egész prózavilágot egy és ugyanazon tudat sugározza be (Stevané, amely önnön kisarkításaként implikálja a mellékhősök lelkivilágát), **Marko Nedić** monologikus regénynek tartja a művet.A kétségtelen eszmei egyhangsúlyúság miatt e prózára is érvényesek **Bahtyin** (1976.124.) azon meghatározásai, amelyekben a monologikus alkotás eszmefunkcióit írja körül:

az eszme

1. "a világlátás és világábrázolás alapelve, az anyag kiválasztásának és egységesítésének elve, a művet alkotó összes elem ideológiai egybehangolásának alapelve"; "formaszervező ideológia";

2. lehet az eszme a műből levonható végkövetkeztetés;

3. a szerzői eszmét hordozhatja a főhős ideológiai beállítottsága, amikoris az ideológiai elvek nem a hős jellemzését szolgálják, hanem rajta keresztül közvetlenül fejeződnek ki.**Bahtyin** szerint "az ilyen hős beszéde egy rétegben helyezkedik el a szerzői szóval..., pozícióik között nincs distancia".

Marko Nedićet idézve, **A hatodik napban** a hősök túlzott önmagukkal való elfoglaltsága, életsóvárgása nyomán a világhoz való viszonyulásmódok közül az állandóan kísértő lélektani aktivitás válik dominánssá. Bonyodalom helyett az állapot, az atmoszféra, a tudat és a helyzet leírása ad lehetőséget a lélek belső tájainak feltárására, a lélek és a valóság közti küzdelem szenvedélyes megragadására.

d) motívumok

A felfokozott valóság, a "túlzott valószerűség" (**Rastko Petrović** kifejezése) esztétikájának kidolgozásában az író az érzéki megismerés,

az ún. érzéki imagináció eszközével él ellentétben a kétértelmű szimbolikus imaginációval. (vö. **Branislava Milijić**, 1989.314.)

Ez az érzéki imagináció a mítikus mélyrétegek kivetítése, az őskezdet, az őstapasztalat újbóli megélése által válik lehetségessé. A regény archetipikus rétegében az elemi erők motívumköre alakul ki. Mindez az avantgard "újbarbár", "újprimitív" kulturális közegének tágabb kontextusába is beleilleszkedik, ugyanakkor fokozza a modern művészet kozmikus és univerzális jellegét. A motívumok egész skáláját beárnyékolja a "csúnya esztétikája", amely az egzisztencialista létérzékelés tüneteiben érhető tetten.

Motívumok lehetnek tárgyiasságok, történések, fogalmak , szituációk és hősök.

1. Tárgyias motívumok

A mítikus állapotok statikussága (vö. **Mihajlo Pantić**, 1989.325.) elsősorban ezekben a motívumokban uralkodik el.

Ég-motívum: A regény nyitott égboltja az eszmei üzenet egyetemességét sugallja. A hősök, akik fölött ott lélegzik a mindenség, tudatukat, sorsukat, a létezés szakadatlanságát szimbolikus érvénnyel mutatják föl. Az ég – a természet leghatalmasabb, de ugyanakkor legmegfoghatatlanabb tartozéka – jelenlétével végtelenné teszi a mű tér-képzetét. Változékonyságával és örökösségével pedig a regény idősíkjához kötődik, az idő fogalmát tágítja az abszolútumig. Az áthatolhatatlan, fojtogató, mindent maga alá zsugorító, bekebelező égbolt az eszmei síkot is meghatározza: a fatalisztikus világnézet sugalmazója. Paradox módon ennek az égnek lehúzó ereje van:

"A borongós nap égboltja a sárban végződött. Az ég a temető mögött állt, súlyosan beleásva az iszapba, az embertömeg közepébe, sötéten, meredeken, hatalmas szürke felhőkkel, amelyek mint polipok és hüllők kunkorodtak és másztak a mérhetetlen, nedves fal mentén. Éles, kemény hideg jött arról."

Az ég-leírásokban is megcsendül a regény undorig fokozott naturalisztikus zöngéje:

"A felhő betakarta őket mint egy püffedt, hideg hasú, nagy, hideg állat; nagy és hideg, lebegő szélű felhő."

Hegy-motívum: A motívumok alapfogalmakra csupszítottak, s ezek az alapfogalmak (Természet, Élet, Halál, Múlás, Öntudat) a mozdíthatatlan örökkévalóság misztikus ködébe burkolóznak. Az égboltozat súlyos, lenyűgöző, embert elnyelő jellege a regényben a hatalmas hegyvonulatokat is jellemzi:

"A hegység lassan bekebelezte őket, mintha meg akarná enni, ő, a nagy és hatalmas."

Tűz-motívum: Az ég, a hegy és a vihar szerepével ellentétben a tűznek a műben nem romboló-tisztító szerepe van, hanem valami újnak, születőnek, egy másik civilizációnak az éledéséhez kötődik.

Nő/anya-motívum: A nő ill. anya **Rastko Petrović** regényének központi képzete. A nő a természeti erők közé tartozik, a természeti erők motívumhálózatának legkomplexebb csomópontja. Mint a természet, ő is mindent bekebelez, meghódít; hatalmában van életeket tönkretenni s életet adni.

2. Történés-motívumok

Vihar-motívum: A természeti erők funkciója a regényben az embernek, minden réginek, romlottnak a lemeztelenítése, nullára redukálása, elsöprése, megtisztítása. Ebben a jelentéskörben a viharnak, a szélnek is jelentős szerepe van.

Születés-motívum: A hatodik nap szülés-jelenete cselekményszinti mozzanatnál jóval több.Kulcsjelenet a főbb epizódok között, "a megújulás allegóriája" (**Srba Ignjatović**, 1989.179.)

A teljes fizikai leépülés és halódás közepette megszülető új élet e tulajdonképpeni fejlődésregény eszmei vonatkozásait kisarkítottan jeleníti meg. Szimbolizálja Stevan magányban csiholódó, pusztulásban épülő egyéniségét, születő ön- és én-tudatát – a főhős benső harcát.

Ugyanakkor cselekményszinten hordozza a mű világnézeti magvát, miszerint az emberiségnek – korhadt és velejéig romlott társadalmi formációit elvetve, egy szinte fizikailag is teljes megsemmisülés után – újra kell kezdenie mindent. Stevan és az emberiség háború általi megtisztulása és felnőtté válása párhuzamos:

"Stevan arra vágyott, hogy valami, ami halódott benne, ami elszáradt és megrepedezett, újból megszülessen, keményebben, jobban, frissebben."

Múlás/mozgás/fejlődés-motívum: "Az új művészet a megformálás fő elvének a mozgást tartja, ...mert az intuíció az állandó mozgás révén válik a megismerés eszközévé." (**Branislava Milijić**, 1989.308.) A regény konstrukciója az idő és a tér folytonos elmozdulására feszül rá. A változások negatív előjelű fejlődést hordoznak, mert kataklizmába vezetnek, ami azonban a pozitív értelmű újjászületésnek a feltétele. Az önazonosságért folytatott küzdelemben kivételesen fontos ez a vesztés-szerzés kettősségére épülő folyamat. (vö. **Srba Ignjatović**, 1989.177.)

Beszéd/eszmélkedés-motívum: A regény hőseinek világhoz való pszichológiai alapú intellektuális viszonyulása párbeszédek, monológok és narrátori közvetítések által jut kifejezésre. Lelkükben a felnövekedés, a szerepkeresés, az öntudatosodás rögeszméje lobog. Az önnön sorsukkal, egyéniségükkel, s a kiszabott sors affektív megélésével való elfoglaltságban mindegyikük az egzaltáltságig hevül. A hősöket nyugtalanság űzi, hogy az érzelmek ködvizeiből egyetlen eszme formájában meríthessék ki az élet lényegét. Stevannak az a vágya, hogy "minden eszme és gondolat egyetlenegy gondolatba tömörüljön." Még a leépülés, kiürülés, végelgyöngülés utolsó stádiumában is működik az eszmélkedés görcsös ingere.

Álom/vízió-motívum: Ide tartoznak a regényben gyakori ébredések és elalvások (a költőiség felfokozására ugyanezt a módot választja **Virginia Woolf** is), az álomleírások, féléber állapotok, az ájulások, a láz, a felindultság, a végelgyöngülés, az emlékezés, a képzelgés állapotai. A síkváltások a montázsoltság jelei.

A deformált, torzított látomások a **vágyképek pozitív** és a **pusztulásképzetek negatív** pólusai köré rendeződnek. A negatív érzeteket az éhezés, a fázás, a fáradtság, a piszok, a bűz s a kín egyéb formái váltják ki. Költői látomás fogalmazódik meg a hideg sárba fulladásról, fenyegetően duzzadó és közeledő medúzáról, rohadt hal és agyag rágcsálásáról, kitátott állkapcsú mozdony-fej közeledéséről stb. A pozitív érzetek az anyaság és nőiség motívumával jelentkeznek. A személyiség-megkettőzés, személyiség-váltás mozzanata többször feltűnik a regényben. Ez a gondolat teljesedik ki akkor is, amikor Stevan álmában kiskutyának képzeli magát, akit még minden az anyjához köt.

3. Fogalom-motívumok

Élet és halál motívuma: Ébredések és elalvások motívumszerűen térnek vissza a műben.Az élet és a halál közti állapot pillanatai ezek, s a kettő átlengi egymást a maga ellentéteivel. A halálba beszüremlik az élet (mint pl. a szunnyadó Smedi Petar tudatához eljutó beszédfoszlányok), az életet elnyomja a halál (Stevan álomba merülései).

Rastko Petrović Marko Nedić szerint az élet legáltalánosabb fogalmairól gondolkodik műveiben, a Születés, az Élet, a Halál eszméjét keresi. Szubjektumai passzívan várják, hogy az élet érzékelhetővé váljon számukra, értékekkel töltődjön fel és ezáltal kiragadja őket életidegenségükből:

"Hallgatta a zümmögést, amely minden oldalról belehatolt és megittasult méhrajként szállt le valamire, ami egyszerre csak elkezdett benne virágot bontani."

Az ember és az Élet közötti kommunikáció, a világbefogadás e megtermékenyítő módja nem mindig jön létre. A következő idézetben az Élet zajlása a szubjektum passzivitását, magányának, másságának feloldhatatlanságát emeli ki:

"Érezte, hogy a szél szertefújja a ruháját, hogy a haja a homlokába és a kezére hullik, és hogy bizonyos dolgok és rongyok, amelyeket a vihar hordott a térségeken át, verik a vállát, beburkolják, fojtogatják, és ismét tovaszállnak. Csak ők, ő és Smedi maradtak ott, mintha oda lettek volna szögezve. Smedi és ő. Minden sziszegett körülöttük. Még a hullákat is, akik ott feküdtek a mezőkön, kiegyenesítette a szél és vitte a szeméttel együtt tovább.Szétesett, elvirágzott, megrohadt alakok repültek el mellettük vigyorogva és halottiságukkal fenyegetőzve."

A passzivitás azonban csak az értékeit nullára degradáló életnek szól, s amilyen hevesen tagadják ezt a kiüresedett létet, oly csillapíthatatlan bennük a vágy az értelmes élet érintése iránt. A zaklatott szenvedélyesség az életnek mint eksztázisnak hódol:

"(Stevan) számára minden egy nagy izgalom tárgya volt."

A kitaszított ember végül mégis megleli a megtartó Eszmét: felismeri, hogy a lét zajlásának a **szakadatlansága** a legfontosabb:

"Egyszerre csak láttam, hogy a tereken valami történik, hogy van születés és enyészet, és hogy ez szörnyen fontos."

Felismeri, hogy "az ember nincs körülhatárolva csupán a saját testével, életmódjával, sorsszerűségével, hogy nem is él benne és nem is békül meg vele, hogy az, ami a legfontosabb az emberben, egyszerre csak kimegy belőle, felülkerekedik rajta..."

Az élet ilyen mélységes megértése, elfogadása azonban nem csökkenti a hősök léttel eleve együtt adott mitológiai szenvedését, amely az undorig s a halálvágyig fokozódik:

"A fülében tompa zúgást érzett, a tertyedt, húsos gondolatok pedig alaktalanul és nyálkásan, mint békák telepedtek a homlokára és a szájára."

"Mintha egy egész örökkévalóság folyt volna keresztül rajta, nem mozdult, nem hallott, nem látott.Hallgatott. Csak önnön vérét érezte, nyomorúságos, gyönge vérét, ahogy lüktet."

Időképzet, térképzet: A regényháttérben tompa zúgásként kísért egy zavaros életérzés, a tér és az idő folytonossága.A lét értelmének keresésével elfoglalt hősök térbe (szabad ég alá) és időbe (kérlelhetetlenül múló időbe) vetettsége ad általánosító, mítikus dimenziókat a felismeréseknek. Időnek és térnek szubjektumot veszélyeztető, s ugyanakkor felmagasztosító funkciója van.

4. Szituációkhoz kötődő motívumok

Éhség-motívum: Az éhség ingere befolyásolja a gondolkodás motívumát. Az éhínség a legfenyegetőbb természeti elemekhez hasonlóan az ember fizikumával párhuzamosan moralitásának megsemmisülését okozza.

Magányosság-motívum: A magány a szubjektív, önálló gondolatvilág kiépítésének feltétele a regényben. A hősök őrzik magányukat; a főhős egy percre sem hajlandó feloldódni a közönyös gyaloglótársak tömegében.

5. Hősök

Ennek az "új valóságot teremtő, magasabb fokú érzékiséget elérő" (vö. **Branislava Milijić**, 1989. 316.) alkotói indulatnak a legfontosabb szimbólumértékű motívumai a személyek. A mű emberalakjai a főhős, Stevan személyiségének kisarkított variációi. Öntudatos individuumok, önmegvalósítási kényszerük magasfokú; eszmélkedésük, szerepkeresésük a regényt elsősorban eszmeregénnyé teszik. A szereplők a maguk sorspéldájával gazdagítják az értékvesztés, a leépülés központi vonulatát.

Rastko Petrović egyes műveiben a kutatás egy olyan új poétika tervrajzát véli felfedezni, amely "a kifejezés és a megalkotott világ **Rabelais**-szerű túltengésein alapszik. Ebből a szempontból **Rastko** a szerb irodalom egyik jelentős, a jelenkori próza számára különösen fontos irányának, a **Rabelais-Joyce**-i vonulatnak nevezhető törekvések kezdeményezője". (vö. **Jan Wierzbicky**, 1989.79.)

A **hatodik nap** kapcsán ugyanez a szerző figyel fel az írói elképzelés bátortalanságára, ami miatt a regény félúton megáll: a regényírói konvenciók és a szakadatlanul keletkezőben, mozgásban, meghatározatlanságban lévő világkép kialakítási kísérlete között. Ez a "félút" is elegendő azonban a problémafelvetéshez, egy regényvilág-szervezés kódjainak a kijelöléséhez.

Az egyetlenegy, meglelhetetlen Eszme felé görgetett fragmentumok lélegző masszája a regényben végül is magának a mozgásnak, a keresésnek, a kérdésfeltevésnek az abszolút kényszerét fogalmazza meg egy végső testi leépülés, egy kozmikus Minimum feltételei között.

4. NÉZŐPONTOK ÉS SZÓLAMOK

a)

A BESZÉDÉBEN ÉLŐ REGÉNYHŐS

(Füst Milán: A feleségem története; 1942)

Füst Milán nevezetes regénye 1942-ben jelent meg, keletkezése tehát azokra az évekre tevődik, melyekben **Joyce, Musil, Döblin, Broch, Canetti, Dos Passos, Huxley, Faulkner, V. Woolf, Gide** ún. polihisztorikus regényei íródtak. A polihisztorikus megjelölés a brochi elmélet szerint a mű tárgyi és módszerbéli vonatkozásait is meghatározza: a regényíró már anyagában átfogó, szintetizáló, totális világot hoz létre, de írói módszereiben is a polifónia, a sokféleség vonzza. A kor műfajátalakító regényei ennek érdekében aktivizálják a totalitás, a szimultaneitás, a konstrukció, a defabularizáció, a fiktív elbeszélő, s a metanyelv eszközeit.

Viktor Žmegač A regény történeti poétikája (1987) című könyvében felvázolja a XX. századi regény alapvető dichotómiáját, miszerint az egyik fejlődési ív az önreflexiós metanyelvet alkalmazó ún. **noétikus regénybe**, a másik a tudatfolyamot kivetítő **lélekrajzi regénybe** torkollik.

Füst Milán korabeli nagyprózája egyértelműen egyik áramlat felé sem sodródik. Mint "egzisztencialista tudatregényt" (**Bori Imre**, 1971. 121.) a lélekrajzi művekhez kellene besorolnunk, viszont *A feleségem történetére* nem jellemző a tudatfolyamnak tekinthető belső monológ. Az ún. noétikus regény sajátságai sem uralják a szöveget. A feljegyzéseit író Störr kapitánynak a narrátor szerepében vannak az elbeszélésre vonatkozó jelzései, de ezek egy hajós emlékiratában természetszerűleg

nem emelkedhetnek a regény önleleplező, parodikus, ironikus metanyelvévé.

A tárgyi és módszerbéli polihisztorikusság kérdésének felvetése is tárgytalannak tűnik: az író nem tér le egy monománia ismertetésének vágányáról.

A megformálandó nyersanyag egy házasság, egy egyoldalú vonzalom sorssá alakulásának lényeglátható története. A lényeg Störr kapitány esetében nem a külső, hanem a belső, lelki események története; a defabularizációnak, a cselekmény degradálásának ez a befeléfordulás a feltétele.

A cselekmény ennek ellenére nem fejlődik vissza, sőt, eseményességtől burjánzó szövegfelület jön létre. **A feleségem története** pikareszk hangulatú regény, telis-teli "apró történettel", kalanddal, párbeszéddel, példázattal, emlékkel. Az eseményeknek ez a villogó sokasága egy újabb paradoxont rejteget: a cselekmény ezer darabra hullik és hordalékanyagként hömpölyög.Az "apró történetek", kitérők nem a cselekvés, hanem – épp ellenkezőleg – a tehetetlenség jelei, mert elodázzák a választásra képtelen kapitány tényleges cselekedeteit. A fabula tehát olyan anyagot kínál, amely az elodázás lehetőségét adja meg. A hős tettei másodlagosak.Elsődleges szinten, a házassága ügyében tenni nem, csak perlekedni képes.

A regény fabulatív gerincét végső egzisztenciális kérdések, egy perzselő, lezárhatatlan "vita" (**Kis Pintér Imre**, 1983.143.) képezi. A főhős tevékeny jelenlétét ebben a végeláthatatlan, lobogó, léttel való feleselésben ismerjük fel – a defabularizáció tüneteként.

Ugyanakkor – dinamikus ellentétként – már a regény címe felhívja a figyelmet a történetelvűségre, a mesélőkedvre. Ez a kedv, sőt szenvedély azonban nem magában a történetiségben leli motivációját, hanem mindenkor az erkölcsi-értelmi-érzelmi dilemma dermesztő feszültségeiben.

Az eseményleírások az érzéki életteljesség képzetét keltik, ezt az életteljességet viszont belengi a transzcendens tartalmak kiismerhetetlensége.A hajnali kopogtatásra kirohanó féltékeny kapitány piszkavassal a kezében a felesége szeretője helyett a kulcsait kereső háziúrba botlik. A hős a nevetséges és a fenséges találkozásának keskeny határmezsgyéjén (**Kis Pintér Imre**) tántorogva kérdezi önmagától:

"Hát nem különös ez is? S hogy így a semmit kergetem mindig magam előtt?"

A történetiség súlypontjait ilyképp áthelyező írói módszer paradox módon szabadítja föl a konstrukciót a cselekmény uralma alól, s fokozza azt le egyetlen funkcionális elemmé.

A szüzsé kialakításakor a lineáris időelv érvényesül, amelyet a **szaggatottság effektusa** ellenpontoz. A beékelődő példázatokon, történeteken belül az író rövid szakaszokra tagolja a szöveget, melyek kerek egységet képeznek, de kapcsolódási képességük is nagy. Ezeknek a részeknek nem okvetlenül az események befejezettsége adja meg a zártságot, hanem a bölcselkedés indulati hulláma. A szaggatott szövegszervezés legfontosabb effektusa a lankadatlan ritmus.

A századeleji regények a mindentudó narrátor egyszemszögűségét úgy kísérlik meg felbontani, hogy kidolgozzák annak paródiaképét, avagy fiktív, személytelen elbeszélők komplex szempontját iktatják be.

Füst Milán egyik lehetőséget sem aknázza ki. Narrátora az irodalmi műben ábrázolt valósághoz tartozó fiktív alak: maga a főhős. Störr kapitány személyében a markiewiczi felosztás III. kategóriájának naplót, memoárt író, retrospektív narrációt folytató elbeszélője ismerhető fel.

A kapitány korábbi jegyzeteire támaszkodik "életírása" során, s a metanyelvi megjegyzésekkel a többsíkúság játékát vezeti be. A regény elején olvassuk:

"De nem is itt kell kezdenem.Hát hiába, még most is csupa indulat vagyok, ha rágondolok."

Vagy másutt:

"S ez az, amiről szólani kell. De tartsunk sort. Megint nagyon előreszaladtam."; "De miért is kerülgetem annyit?"; "De szabjuk rövidre a dolgot."

A **spontán előbeszéd** lendülete, affektivitása és lezsersége a **párbeszédesítésben** is kifejezésre jut. Óriás-vita alakját ölti fel a létezés, az emberi benső ingoványa a főhős szólamában "hallhatóvá" válik. Az egyenes beszéd mellett az egyenes és a függő beszéd furcsa keverékei, játékos változatai alakulnak ki:

"–Hogy ő ma bizony kiruccant egy kicsit... – És nagyot nevet a dolgon, még énekel is."

A belső monológokban hemzsegnek a **kérdőmondatok**, a főhős főleg önmagával dialogizál ("Inkább magammal beszéltem."), esetleg

képzelt párbeszédet folytat, vagy vallomásának címzettjét föltételezi maga mellett:

"Így mulattak ezek a rovásomra, s bizony én hagytam. De mért is ne? Minek fontoskodni? Hadd mulassanak. Laza fonadék ez a világ. Igen, laza fonadék, s minek az érzékenység? Ki mondja meg, hogy mire való?–"

A kapitányt a világ, ez a "keserves, tüzes habarék" kitárulkozásra kényszeríti, "nagyarányú", fenséges szónoklásra. Füst Milán hőse csak valakihez fennhangon beszélve képes gondolkodni, csak ami kimondható, azt gondolja el, a beszédben létezik.

"Haj, haj - gondoltam én."

Ez a beállítottság épp a fordítottja annak az impresszionista látásmódnak, amely a valóságot beszéddé és elbeszéléssé való átalakulása előtt ragadja meg a tudatban. (R.M.Albérès, 1967.180.)

A beszédszerűség dominanciája s a szövegszerűség eliminálása összhangban van azzal a másik megállapítással, hogy Füst Milán prózája e regényben a történetszerűség, a jelenet elvén nyugszik. Mindkét tünet a konkrétum diadalát jelenti az absztrakció fölött. A hajóskapitánynak mint laikus elbeszélőnek a szerepe leplezi a létbölcseleti fejtegetések és a szöveg önreflexiójának jelenlétét.

"Hogy is kell ezt kifejezni? A léte fontosságát, sőt, az örökkévalóság igényét hordja magában, s mi a sorsa?... Egyszóval, a lélek számára felfoghatatlan ez a világ, ide akarok én kilyukadni, hogy ez nem a hazája... Hisz nem vagyok én filozófus, és bizonyára rosszul is fejezem ki magamat. De valahogy csak ki kell fejeznem, amit e tárgyban érzek."

Füst Milán az élőbeszéd lazaságával, a spontaneitás effektusaival képes felhívni a figyelmet a gondolkodás és a fogalmazás feszességére, a szövegképzés konstruált voltára:

"... Hadd írom ezt is ide, s evvel a szóval..."

A feleségem története az "apró történetek" "laza fonadékká" szövését a beszédszerűség homogenizáló erejével éri el. A tudatfolyamregények tudatban élő hőseinek némaságával szemben a beszédében létező hőstípus hangossága jelképezi a Füst Milán-i indulat sajátos formateremtését.

b)

AZ AKTUÁLIS TUDAT TOTALITÁSA

(Virginia Woolf: Mrs. Dalloway; 1925)

Virginia Woolf Mrs. Dalloway című regénye 1925-ben jelent meg (magyarul **Clarissa** címen).A regényformával kísérletezni vágyó író a konvenciók felrúgásának egyfajta lehetőségét látja a líra, a dráma és az epika műfaji sajátságait vegyítő módszerben. A regény irodalmi művé válását a cselekmény, az idő, a tér, a jellemek logikus zártságának feltörésétől teszi függővé. "A főhős ezúttal tudattá és tudatalattivá lesz, illetve világról és életről szóló eszmévé." (**Milica Mihajlović**, 1955.) A regényszöveg radikális fellazítása (akárcsak **Joyce**-nál) a külső keretek zártságában nyeri el ellenpontját: az események egy naphoz, egy városhoz (London) és egy főhőshöz (Mrs. Dalloway) kötődnek.

a) a regény fabulája

Az aktivitásnak, az eseményes anyagnak mint külsőségnek a jelentéktelensége szemben áll a hősök belső világának (gondolatok, érzelmek) tágasságával és fontosságával. A regény témája nagyrészt jövés-menésből, utcai nézelődésből áll. Ezek a gyaloglások, séták, ücsörgések mint passzív, lazított állapotok teszik lehetővé a tudati-érzelmi világok aktivitását. A fabula deformálása, az automatizálódást megakadályozó "hiba", amelynek nyomán új konstrukciós elv rajzolódik ki (**Tinyanov**, 1981.15.), jelentékeny: az események, tettek rétegének elvékonyodása szemben az asszociatív benső világok felduzzadásával. A valódi bonyodalom, összeütközések és sorsdöntő lépések nem is

a regény akciós szintjén játszódnak le, hanem emlékezések formájában az érzelmi-reflexív rétegben.A gondolatok, érzelmek fabulamotívumokká válhatnak a modern regényben. Ezt a jelenséget jelzi már **Flaubert-nél Balassa Péter**, amikor Frédéric Moreau főhősi mivoltát indokolja: "...bensőségének egész kiterjedtsége, gondolatai, érzelmei mintegy regénykonstituáló aktivitás **helyett** e mű legkiemeltebb tematikus alapjai, fabulamotívumai..." (**B. P.** 1982.105.)

Maga **Tinyanov** is rámutat erre a tendenciára a **Tristram Shandy**vel kapcsolatban:

"...amikor a próza konstrukciós elve, a szüzsén alapuló dinamika fő konstrukciós elvvé változik, maximális kifejlődésre törekszik, akkor szüzsével rendelkezőként kezdik felfogni azokat a műveket is, amelyeknek csupán **minimális meséjük** van, s amelyekben a szüzsé nem fabulában bontakozik ki." (**Tinyanov**, 1981.22.)

Vagyis: ezeknek a regényeknek jóformán csak szüzséjük van, s fabulájuk alig. Hacsak nem módosítjuk a fabula-fogalom határait, s ilyen esetekben – amikor a mű meséje aktivitás helyett érzelmeket, gondolatokat von be a megszervezendő alapanyagba – az érzelmi-reflexív anyagokat is a fabulához soroljuk.

Hasonló tünetek észlelhetők az **Orlandóban** is, de annak egy hősre építettsége helyett a **Mrs. Dalloway** sok szereplő belső monológjának kereszttüzében jön létre.

A mű "külső idejét" (**Bécsy Ágnes**, 1980.), ami egy napot fog át, semmi sem töri meg lineáris előrehaladásában. Ezt a külső időt azonos, visszatérő mondatok által a Big Ben motivikusan ismétlődő harangütései mérik. A külső időjelzéseknek mintegy figyelmeztető jellegük van, hogy a regényszöveg felmerüljön abból a "**belső időből**", ami túlnyomó részét képezi. A belső időt, a hősök tudati, lelki idejét a külsővel ellentétben a legnagyobb szabadság jellemzi: múltba és jövőbe csap át a jelenből. A térviszonyok is ugyanilyen szabálytalanul alakulnak. Ezt a módszert nevezik az életmű elemzői **körkörös szerkesztésnek**, melylyel az adott térhez és időhöz kötött **pillanat** teljességgé tágulhat: múlt, jövő és különböző terek gyűjtőmedencéje lesz.

Ennek a kötöttségeket fellazító eljárásnak a továbbgondolásaként valósul meg **V. Woolf** regényeiben az individuum határainak feloldása a nemcsere, a halhatatlanság (**Orlando**) és a hasonmás (**Mrs. Dalloway**) motívumának beiktatásával.

A fabula zárt szűkössége előre meghatározza a regény hangsúlyeltolódásának fő irányát, amit a körkörös szerkesztési módszer jelöl. Az **Orlandóban** az érzelmi-reflexív háló mellett a krónikás betétszövegei, a **Mrs. Dallowayben** pedig több központi jelentőségű hős (Clarissa,

Septimus, Peter Walsh) belső monológszövedéke egészíti ki az eseményes nyersanyagot.

b) a stílus

A regény stílusa elemi líraisággal görget egy állandó folytonosságot, mozgást, múlást: a megfigyelő s a megfigyelt is szakadatlan elmozdulásban van. A pointillista módszer, a mozaikszerű képkészítés így a könnyed, levegős vibrálás benyomását kelti. Az eseményes nyersanyag, a fabula leszűkítése és hétköznapisága ellentétben áll a stílus aprólékosságával és emelkedettségével. Fabula és stílus szükségszerűen egészítik ki egymást ellentétes hangsúlyaikkal, viszonyuk tükrözi a szüzsé megszerveződésének fő jellegzetességét: a belső monológok alkotta kitérőket.

c) az elbeszélői nézőpontok

A stílus és az egész regénykonstrukció központi problémája az elbeszélői nézőpontok szerkezete.

Virginia Woolf ebben a regényben az egymásban élő tudatok szólamainak kórusművét komponálja meg. "A dolgok árapályát", az időbeli és térbeli szimultaneitás élményét, a világon kívül és belül levés inga-létét ("Mint a kés pengéje, úgy szelt át mindent; s ugyanakkor kívülálló volt, csak néző."), az én-tudatban megkonduló sok-én széthúzó erejét ("... mint egy kihívás nyomán, hogy önmaga legyen, a részek összeálltak – a részek, melyekről csak ő tudta, mennyire különböznek egymástól, mennyire összeegyeztethetetlenek, s hogy végül is csak a világ számára csoportosultak egy pont körül, valamiféle alakzatként..."), ezt az állandó hullámzást, egymásba növést, egymást építést képes kifejezni e módszer. A szólamok szerzői narrátor közvetítésével hangzanak fel, s nem egyes szám első személyben. A narrátor nem tartozik az ábrázolt valósághoz és nincs fiktív alakként konkretizálva, sőt, igyekszik teljesen áttetszővé válni (nem feltüntetett, ismeretlen narrátor). Ún. több figura szemével látó elbeszélő (megfigyelési pontja egyik hős tudatából a másikéba csúszik át, a narráció azonban megőrzi harmadik személyűségét.)

Külön problémát jelent annak eldöntése, hogy a szereplők nézőpontjaira épülő regény megbízható, avagy megbízhatatlan elbeszélőkkel rendelkezik-e.

Wayne C. Booth behatóan foglalkozik az olyan prózai művekkel, amelyekben az "író hallgat", amelyekből "az író kivonul", és az olvasó

csupán közvetetten, a "sorsát tapogatva kereső" hős ködös látásán keresztül juthat el az igazsághoz.

"Mivel a kommentár kizárt, számos eszköz marad még az ítéletek felfedéséhez és a reakciók megformálásához. A részletek megítélésének ellenőrzésében a modern regénynél – akárcsak a költészetben – hathatósak a metafóra- és szimbólumstruktúrák. A döntések arról, hogy a mesének mely részei lesznek dramatizálva, milyen lesz a sorrend, a jelenetek arányai mind hatékonyak lehetnek...Valójában a ritmus és a tempó minden régi eszköze felújítható a drámai, személytelen elbeszélés céljaira. A dramatizált nézőpontokkal való manipulálás pedig... nagy pontossággal kifejezheti az író ítéletét" – írja **Booth** (1976.295.).

Az író "hallgatása" a természetesség, az érdekesség, a feszültség, az együttérzés effektusait váltja ki. A megbízhatóság szempontjából azonban a dramatizált elbeszélők is széles skálán mozognak: a "gyanúsaktól" kezdve a mindentudó író tudásáig mindenféle átmenet és keverék megtalálható a regényekben. A legegyszerűbb eset, amikor a hős nézőpontja, amely uralkodóvá válik a műben, annak normáit annyira átveszi, hogy semmi sem bizonytalanítja el az olvasót. Az ilyen teljes azonosulás hős-elbeszélő és olvasó között akkor a legintenzívebb, ha a hős lényegi értékei mindvégig azonosak maradnak, ha statikusság jellemzi őket a mese dinamikájában. A teljes identifikáció eseteiben írónak és olvasónak egyaránt a hős mellett a helye: "közvetlen, angazsált együttérzés" oldja fel őket. Ellenszenves hősökkel is együtt érezhetünk a sajnálat és a félelem révén, még ha el is ítéljük őket negatív értékeik miatt. Ilyenkor, bár a dolgokat a hős szemével látjuk, az író rejtett morális szemszögét osztjuk. Amennyiben a hős-elbeszélő negativitása nagyobb méretű, az olvasó érzelmi identifikációjának útjai járhatatlanná válnak. A túlzott identifikáció csökkentésének eszköze, ha a hőst a másik hős tudatán keresztül ismerjük meg. A "reflektor-hős" korlátozott, hamis megvilágításban állíthatja elénk a másik szereplőt, s ez befolyásolhatja a bonyodalmat, a különböző effektusokat.

A **Mrs. Dalloway** szerzői narrátora teljességgel feloldódik a regény világában. Az olyan szövegrész stílusa, amely egyik hős belső monológjaként sem fogható fel, az utcai tömeg nézőpontját, személytelenséget fejez ki. A hősöknek nincs kívülálló bírálójuk, s az olvasónak az éppen fellépő hős aspektusa mögül nem kacsingat rejtőzködő cinkostársként az író. Iróniának nyoma sincs ebben az "elbeszélő szerkezetben", mindig egy éppen aktuális nézőpontban olvad fel hős, elbeszélő, író és olvasó. Habár a hősök nem nyílt monológot folytatnak, hanem csak egyes szám harmadik személyű elbeszélés közvetíti gondolataikat és érzéseiket, megállapítható, hogy "az író hallgat". A harmadik sze-

mélyű elbeszélés az olvasó totális identifikációjának elkerülését szolgálja, s ugyanezt a hatást erősíti – **Booth** megfigyelései szerint – az az eljárás, hogy az egyik hős jelleme a másik tudatában tükröződik.

Ezen az azonosulásban egy csöppnyi távolságot tartó hangon szólal meg a regény.

A hősök tulajdonságai csak önreflexióikban és mások róluk való gondolkodásában tárulnak föl.

"Megadva hőseinek azt a lehetőséget – írja **Milica Mihajlović** –, hogy egymásról gondolkodjanak, **Virginia Woolf** különböző oldalról, különböző pszichológiai aspektusból világítja meg őket. Így Mrs. Dallowayt megismerjük önmagán keresztül, Peter Walshon keresztül, aki vagy harminc éve szerelmes belé, Sally Setonon, ifjúkori barátnőjén át, Richardon, férjén, Miss Kilmanon, a nevelőnőn, Elizabethen, lányán keresztül, Lady Brutonon, a nagyvilági hölgy és mások nézőpontján keresztül." (**M. M.** 1955.)

A nézőpontok hasonlítanak egymásra, kialakul a szemlélet és a stílus egyneműsége.

Három szólam válik kulcsfontosságúvá: Clarissáé, Peteré és Septimusé. Belső beszédüket az intellektualizált asszociációk, a vizionálás, a szenvedélyesség stb. jellemzi.

Az idegösszeroppanást átélő Septimus belső világa könnyen elkülöníthető a másik kettőtől. Képzeteikben, érzeteikben azonban van egységesség: titkot éreznek az állandóan hullámzó lét mélyén, Clarissában és Septimusban rettenet él, tudathasadás, személyiségüknek osztódása gyötri őket stb. Septimus érzékenysége tulajdonképpen hatványozottan fejezi ki az összes többi nézőpont világbefogadó, világfeldolgozó módját. A létezés szenzációit szürrealista látomásokká finomítja zaklatott képzelete:

"Ott feküdt magasan, a világ tetején. A föld megborzongott alatta.Piros virágok nőttek keresztül a húsán;kemény leveleik ott surrogtak a feje körül."

A regény főhősének, Mrs. Dallowaynek hibái vannak: önző, gyáva, megalkuvó, tétlen, életvitele értelmetlen stb. **Booth** szerint azonban ez még nem akadályozza meg az olvasói azonosulást.Clarissa statikus jellem.A totális identifikáció feltételei így biztosítottak, mégsem jön létre teljes azonosulás: a már felfedett hajszálnyi távolság megtartása az író személytelensége ellenére is az ő rejtett különvéleményének lehetőségét tartalékolja. Annál is inkább szükség van egy ilyen egységesítő háttéri csöndre, mert ebben a regényben nincs központi megfigyelő; az

elbeszélő állandóan vándorol, hősről hősre száll felvéve azok nézőpontjait.

Megbízható-e, végül is ez a vándorló, áttetsző narrátor?

Gyakran szemben álló tudatokról van szó, akikkel a kaméleon-elbeszélő minden további nélkül azonosul, de az olvasó távolságtartásai érzelmi és értelmi szempontból is változnak a különböző hősök esetében.

A vándorló, "sétáló" (Booth) elbeszélői aspektus tehát eleve kizárja a megbízhatóságot, ám bármennyire is kivonul a regényből az író, avagy a narrátor, az olvasónak mégis az ő mögöttes hallgatására kell hagyatkoznia.Ez a hallgatás, a kommentárnélküliség, a kimondatlanság azonban nagymértékben nyitva hagyja a lehetőségeket, nincs biztos rév, ahová ezzel a soknézőpontú polifóniával be lehetne hajózni. A megbízhatatlan "elbeszélő szerkezet" tehát ebben a regényben is az objektív valóság konvencionális felfogásának felrúgását eredményezi. Külön kérdés, hogy a sétáló narrátor melyik hős tudatához férkőzik legközelebb, melyik foglalkoztatja legmélyebben, és az is, hogy melyik figurával azonosulva közelíti meg leginkább a mű normáit, vagyis hogyan ingázik a megbízhatóság – megbízhatatlanság skáláján figuránként. Virginia Woolf narrátorát a Mrs. Dallowayben a legmélyebben a már említett három központi hős tudata foglalkoztatja, a megbízhatóság pólusa felé pedig Peter Walsh belső világát közvetítve hatol leginkább. E különbségek ellenére is mindvégig egységes a regényben a narrátor hősök világát maga előtt tartó háttéri némasága.

I. eszmei sík

A narrátor háttéri némasága egyben meghatározza az eszmei sík erőviszonyait is. A személytelen elbeszélő csöndje főleg ideológiai értékelést tartogat.

Ennek diszkrét jele fedezhető fel abban, hogy a negatív jellemeket nem annyira belső beszédjük által jeleníti meg, hanem hideg narrátori tényközlésbe átcsúszva. Ezt az elidegenítő-effektust alkalmazza pl. Hugh esetében. Ezzel szemben az elbeszélő világnézeti azonosulásának tünetét regisztráljuk akkor, amikor a hős belső monológjába eső mondatok nem harmadik személyűek:

"Micsoda pompás mulatság! Fejest ugrani bele! Mert mindig ezt érezte..."

A narrátor eme néma, lappangó világnézeti állásfoglalásait azonban a felszínen általában elnyomja a fellépő hős nézőpontja. Vagyis a több figura szemével látó elbeszélő eszmei pozíciójának váltogatása játszódik le. Az elbeszélő felölti hőseinek eszmei pozícióját, de érezztetve, hogy mögötte ő maga van a saját véleményével.

Borisz Uszpenszkij figyelmeztet az aktuális és a potenciális (eszmei) nézőponthordozó megkülönböztetésére. A **Mrs. Dalloway** elbeszélője csak potenciális – külön elemzéssel kiválasztható – értékelést, eszmei-világnézeti ítéletet ad a regény világáról, hőseiről. Mindehhez még hozzá kell tenni azt, hogy – mivel a hősök nem sokat beszélnek, gondolataikat pedig a narrátor meséli át – a frazeológiai sík nem sok támpontot adhat az eszmei kérdések eldöntésében.

II. frazeológiai sík

Frazeológiai egyöntetűség jellemzi a regényt. Nyelvi sajátosságok, idegen beszédelemek egyéniség-felidéző fogásával **V. Woolf** nem él sem ebben a művében, sem az **Orlandóban**. A szerzői narrátor a hősök monologikus beszédét átfordítja harmadik személyű szövegre, vagy helyettük beszél, de frazeológiailag nem tesz köztük különbséget. Ezek szerint az elbeszélő nézőpontja belső, a mondanivalóra figyel.

III. tér és idő

A térbeli viszonylatok bonyolult képet mutatnak. Hős és narrátor térbeli pozíciója egybeesik, amikor az elbeszélő azonosul hősével, vele együtt halad pl. a londoni utcán, látja és átéli a világot, akárcsak a regény szereplője, és helyette beszél:

"Hova is menjen? Mindegy.Hát akkor végig ezen az utcán a Regent's Parkba. Cipősarka azt kopogta a járdán: »Mindegy, mindegy«; mert korán volt, még mindig nagyon korán.S azonkívül: gyönyörű délelőtt.Mint egy makkegészséges szív verése, úgy lüktetett az élet az utcákon, az utakon.Itt nem volt tapogatózás – nem volt habozás."

Ez a térbelileg mindig valamelyik hőshöz kötődő nézőpont meghatározatlanná alakul át a jelenetváltó részeknél. A szerzői narrátor ilyenkor mindentudó fényben tűnik föl, mert tisztában van azzal is, ami más színhelyeken történik. A szimultaneitás effektusára törekszenek az ilyen közlések:

"...Tizenkettőt ütött éppen, amikor Clarissa Dalloway az ágyra terítette ruháját, Warren Smithék pedig végigmentek a Harley Streeten."

"Richard Dalloway és Hugh Whitebread pedig tétovázva állt meg a Conduit Street sarkán, éppen ugyanabban a pillanatban, amikor Millicent Brutonnál, ott, a díványon heverve, elszakadt a szál és felhangzott a horkolás."

Az időbeli viszonyok is szerkesztési sajátosságokat lepleznek le. A regény szerzői elbeszélője múlt időt használ; akárcsak a harmadik személy beiktatásával, ezzel is elhatárolja magát a hősök mindenkori jelenétől. Elidegenítő effektusként a múlt idő is a narrátor bizonyos fokú kívülállását, distanciáját jelzi.

Az impresszionista komplex pillanat elve a szerkezet szintjén a szimultaneitásra törekvésben nyilvánul meg.A fenti példáknál szuggesztívebbek a rejtett megoldások.

A szimultán technika jeleneteket, sorsokat, tudatokat köt össze, zökkenőmentessé teszi az átmeneteket, hangulatilag egymáshoz közelíti a hősöket. Pl. Elizabeth és Septimus egyidőben élik át ugyanazt a fényárny-játékot:

"Egy széllökés ... áttetsző fekete fátylat lebbentett a nap elé, a Strand fölé. Elsápadtak az arcok; az autóbuszok lakkragyogása hirtelen odalett... Elizabeth Dalloway könnyeden, ügyesen szökkent fel egy Westminster felé tartó autóbuszra. Jött és ment, intett, jeleket adott neki fény és árny, hol szürkére árnyalta a falat, hol rikító sárgára a banánokat, aztán a Strand lett szürke, az autóbuszok rikítottak sárgán; így látta legalábbis Septimus Warren Smith, aki a nappali díványán feküdt..."

A regény az idő (egy nap) lineáris előrehaladására, elfogyására épül, s ezt a Big Ben ütései motivikusan jelzik. Az egymást esetleg nem is ismerő hősöket ez a közös múlás köti össze. A kontinuitás, a folyamszerűség azonban meg-megszakad, az idő döbbenetes élességű pillanatokban kristályosodik ki. Az elakadások épp eme állandó hullámzásba ékelődve nyerik el hangsúlyosságukat. Ezeknek a pillanatoknak a rendkívüliségét a múlt idő felfüggesztése, jelenné, vagy semlegessé válása is tükrözi. Az élet szakadatlan folyásának pillanatba dermedése játszódik le a regényben, amikor megjelenik a királyi család gépkocsija:

"Minden megállt, elcsendesedett. A motorok zaja úgy lüktetett, mint egy egész testet átjáró, szabálytalan érverés. A napsugarak is hirtelenjében felforrósodtak, csak azért, mert ez az autó megállt a Mulberry-féle virágkereskedés kirakatával szemközt; ... Mindenki az autót nézte. Nézte Septimus is ... a szeme láttára összpontosult fokozatosan minden, de minden egyetlen közzéppontra, mintha valami szörnyűség készülne előbukkanni a dolgok felszíne alól, lángokban törve ki mindjárt, borzadályt érzett."

Ugyanilyen misztériumként állítja le az élet áramlását a magasban szálló repülő, s a regény hőseinek motivikus elszunnyadásai: Clarissáé, Peteré, Lady Brutoné. A következő idézetben kitágul a pillanat, miközben a jelen idő síkjára csúszik az elbeszélés:

"...Valami különös csendet, ünnepélyességet (érez); valami leírhatatlan szünetjelet, várakozásteli visszafojtottságot ... mielőtt a Big Ben üt.Most!Felzúgott-zengett. Először csak zenei jelzésként szinte, aztán, visszavonhatatlanul, ütni kezdte az órát. Ólmos-súlyos gyűrűi szétoszlottak a levegőben.Mert az ég a megmondhatója csupán, miért szeretjük annyira, miért látjuk ilyennek, miért fűzzük tovább gondolatban, magunk köré építve, mindig újra ledöntve, minden pillanatban újjáteremtve ezt az egészet..."

Az időperspektíva és az eszmei sík kapcsolatáról megállapíthatjuk, hogy a műben a jelen szemszögéből értékelődik a hősök múltja és jövője.

IV. pszichológiai sík

A szubjektív tudatműködés, az élmények feltárulkozása során a narrátor belső nézőpontot használ, legtöbbször a hősök pozícióját veszi fel, így megjelennek a belső állapotokat jelző igék:

"Mert halálos vétek, ha az ember soha nem mondja meg, amit érez, gondolta, amint áthaladt a Green Parkon..."; "megtisztultnak érezte magát" stb.

Kompozicionális szempontból a regény pszichológiai aspektusa a kevésbé reálisak közé tartozik, mert jelenetenként, sőt egy jeleneten belül is változnak a nézőpontok.

Az összetett nézőpont, amelyet a pozíciók kölcsönviszonya alakít ki a műben, egy bonyolult, dinamikus konstrukciót sejtet. Legegyöntetűbb a frazeológiai sík. A pszichológiai aspektus a hősökhöz kötődik mindvégig, mert a narrátor nem ad életjelet önmagáról, legfeljebb irreális, szereplők fölött lebegő helyzete, mindentudása árulkodik létezéséről. Az elbeszélő érzelmi azonosulása az időbeli síkon inkább kimutatható a kulminációs pontokon. Az időbeli-térbeli és az eszmei pozíciók kétarcúsága tárja fel leginkább azt az ingázást, amelyet a narrátor áttetsző jelenlét és teljes feloldódás között ír le.

d) főhős, motiváció

Ebben a sok hang, sok nézőpont közt ingázó elbeszélő-szerkezetben (amelynek lényegét az ellenpontozás adja: a sokféle tudat hullámzásában beálló egységesítő pillanatba rándulás), vajon Clarissa Dalloway betölti-e a motiváció, a fókuszpont szerepét?

Sorsa össze tudja-e fűzni homogenitássá, telíteni tudja-e értelemmel a mű minden pontját a fabulától a szüzséig?

A hagyományos regénycselekmény deformálása során a főhős funkciója is eltolódik.Bár a **Mrs. Dallowayben** nyoma sincs az **Orlando** allegorikus, foltszerű hősformálásának (a figurák itt mind életteljesek, az események a hétköznapiságig valószerűek), Clarissa útja mégsem válik a "regénydinamika titkává és értelmévé" (**Balassa Péter**). A regény mindent átható motivációját az ellenpontozó totalitásélmény képezi. Ez az ellenpontozó totalitáskép szabályozza a fabulaelemek kiválasztását (egyetlen napban – egész sorsokat, a hétköznapi eseményekben – az emelkedettséget, az emberi kapcsolatokban – a magányosságot, a tétlenségben – a lelki aktivitást mutatni meg), a motívumok megteremtését (élet iránti rajongás – halálfélelem, rettegés; folytonosság, remegés – megállás, dermedt állapot; fent – lent; külső látvány – belső érzés; valóság – vízió; test – lélek; felszín – mély; rendszabályozottság – szabadság stb.), ez az ellenpontozó totalitásélmény motiválja magát a főhőst is és a jelentősebb mellékszereplőket.

A motiváció "kinövi" Clarissa alakját s Peter, Septimus és esetenként más epizódhősök rugójává lesz.

Az ellenpontozó totalitásvágy a szüzsé szervezőelveként működik, amikor is a szólamok, belső világok dialogizáló polifóniájára, sokféle látásmódra építi fel a regényvilágot. Csupán Clarissa alakja és sorsa erőtlen ahhoz, hogy ily módon homogenizálja a művet. Lényéből ugyanis hiányzik az élet általa is felismert erővonalainak követése. Mi-

vel a benne lappangó alkotóvágy képtelen a kifejletre, az író hasonmást helyez mellé, hogy megragadja "a katarzis lehetőségét" (**Bécsy Ágnes**). Septimus a főhős hiányzó, abszurdan is cselekvő pólusa, Peter is az ő lényét egészíti ki. A motiváció történetfilozófiai síkjának kifejezését az író e három hősre bízza.

Az élet ellentétekben való átélése, hatalmasságának rajongó szeretete elsősorban Clarissát jellemzi. Jellemző, hogy a londoni utcán sétálva úgy érzi: "Ez minden..." A mindenség-érzet motivikusan tér vissza:

"Nyugalom árasztotta el, elengedettség, elégedettség ... Így torlódnak meg a hullámok is egy nyári napon, átbuknak, elperegnek; újra felgyülemlenek, elperegnek; az egész világ mintha azt mondaná: »Ez minden.«"

Az elragadtatás pillanatai, az élet totális, titokzatos beteljesülése Peter benső világában is központi helyet foglal el:

"Egyfajta szépség, bizonyára, meg az egész nap minden terhe, ezé a londoni napé, mely, kezdve a Clarissánál tett látogatással, aztán a hőséggel, intenzitásával kimerítette, s ott volt még ez a cseppre csepp játék is, gyűltek az élmények, a benyomások cseppjei odalent abban a ki-tudja-miféle pincében, ahol megmaradnak majd mind, mélyen, sötéten, és még csak tudni se fog róla senki.Részben hát ezért, mert ilyen csorbíthatatlan teljességgel titokzatos, ezért volt számára az élet leginkább egy ismeretlen, labirintusokkal, zugokkal teletűzdelt kerthez hasonlatos, ahol meglepetés meglepetést ér mindig; igen, a **meglepetések**; szinte lélegzetelállítóak ezek a pillanatok is már ... mint ez most ... s a dolgok hirtelen összefutnak..."

A totalitás ellentétek, végletek szimultán megragadásával rajzolódik ki a hősök tudatában. Világlátásuk sarkpontja ez az ellenpontozás, amellyel én és világ örökösen kiújuló kérdését feszegetik. Mint egy ablakot, nyitják fel lelküket az impressziónak, hogy átzuhogtassák magukon a világot, ami erőszakosan tör be a benső, burjánzó tájakra.Én és világ tragikus szétválasztottságában rejlik e világszemlélet alapproblémája, amelyet bonyolít a szubjektum ugyanakkor zajló magába zárkózási törekvése, önállósodása a dologi világtól. Ez az ambivalens viszony magyarázza, hogy nincs ellentétben Clarissa kijelentése, miszerint a londoni utca nyüzsgése képezi a mindent, és Peter véleménye, miszerint semmi sem létezik rajtunk kívül, szellemünk egy állapotán

kívül.Olykor a lélek, olykor a külvilág kerül ki győztesen ebből a tusából:

"Efféle látomások özönlenek szüntelenül, felbukkannak a valóságosan létező dolgok körül, elébük tolakodnak..."

Lent és fent, mély és felszín, lélek és külvilág járják át egymást szüntelenül:

"Mert ez az igazság, ekképpen állunk a lelkünkkel, önmagunkkal, mely úgy él, mint egy mélytengeri hal, különféle sötétségek közt úszkál ide-oda, óriásnövények százai, ágbogai közt keresi útját, napfényes pásztákon vág át, aztán megint árny jön, sivár sötétség, hideg mély ismeretlen; de akkor hirtelen nekiiramodik, föl a felszínre, kibukkan, fickándozik a szélfodrozta hullámokon..."

Ugyanilyen szenvedéllyel hatol ez a mélyből felmerülő lélek a valóság felszínétől annak benső lényege felé:

"...Clarissa ... belevetette magát a pillanat szívébe, áthatotta azt – e júniusi délelőtt pillanatát, amelyben megvolt minden más délelőtt lenyomata..."

Csak ezeknek az utaknak a bejárásával, önmagának és a világnak az egybeolvasztásával mondhatja Clarissa: mindenben önmagát érzi. A regény azonban nemcsak a külső-belső, külvilág-lélek, fent-lent ellentéteiben mutatja fel a totalitást, hanem az emberi tudatok egymás közti viszonyaiban is. Az egymásra hatások oly erőteljesek, hogy a hősök egymásban, egymás által élnek a regényben. Különösen vonatkozik ez a főhősre és Peterre, akiknek találkozásai "bármily rövidek, töredékesek, gyakran fájdalmasak voltak is ... és mégis, Clarissa ott sem volt már, s ez a magocska a legvalószínűtlenebb helyeken hirtelen kihajtott, virágot hozott, széthintette illatát, megérinthető volt, ízlelhető, csodálható ... miután évekig hevert már valahol, elfeledve."

A regény totalitásra törő világképe nemcsak a szimultaneitásban, az ellentétek átfogásában érezteti az egy pontba sűrített végtelenséget, hanem szuggerálja a minden összefüggésben áll mindennel képzetét is. Pl. az emberi kapcsolatokat, a jelenlét és távollét relativitását a pókháló, a vékony szál motívuma ábrázolja:

"S egyre jobban eltávolodtak tőle, miközben mégis hozzá kötötte őket egy vékony szál (nála ebédeltek), ez a szál azonban egyre jobban elvékonyodott, ahogy mentek Londonon át...mint ha a pókháló utolsó megmaradt szálára egy esőcsepp hull, a szál nem bírja terhét, elszakad."

A regény értékrendszerében ezeket az ellentéteket, összefüggéshálózatokat bevilágító motívumok képezik a pozitív értékeket, amik a deformált cselekményfunkció miatt ezúttal nem a felszíni jelenségvilágban keresendők, hanem a reflexiókban és víziókban. (Épp e síkeltolódás teszi lehetővé, hogy hibái ellenére Clarissa értékhordozó főhőssé váljék.) A vizionálás, a belső monológ elmaradása egyértelműen mutat rá a legnegatívabb személyiségre, Bradshaw doktorra, aki a gátlástalan hatalomvágy megtestesítője.

Az ellenpontozó, bonyolult összefüggésrendszert kialakító szüzsé a motívumok csomópontjaival, az elbeszélő-szerkezetnek mint "jelzőberendezésnek" a működésével egy olyan konstrukciós elvet, motivációt domborít ki, amely világnézeti jelentésében is a totális tájékozódást érvényesíti: nemcsak a szubjektumon belüli és a szubjektumok közötti világot tárja elénk, de a társadalomtörténeti dimenziókat is. A társadalmi osztályok és generációk összeütközésében, sorsképében az I. világháború élménye döntő szerepet játszik. A regény tehát nemcsak konstrukcióként, de a világháború okozta értékvákuum kivetüléseként is a polihisztorikus regény követelményeinek tesz eleget. A konstrukció alapsajátosságából következik viszont, hogy az irodalomra, a műre reflektáló metanyelv itt nem jelenik meg.

A regény struktúrájának/világképének totalitása egyszerre zárt és nyitott. Zárt, mert ellenpontozó összefüggés-hálózatában egyensúlyban vannak az egymásnak felelő visszhangok, s nyitott, mert ezek a visszhangok a végtelen felé gyűrűznek. Azon végtelen felé, ami világ és tudat között minduntalan bejárandó, hisz "az élet sugárzó fénygyűrű, áttetsző burok, mely a tudat kezdetétől a végéig körülvesz bennünket". (V. Woolf,1980.485.)

A tudat burok nélküli üressége, de a burkot átrepeszteni rendelt képessége adja azt a totális, ambivalens létérzést, amelynek ábrázolásában a regény diadalmaskodik. Ilyen értelemben foglalja össze E. M. Forster (1970.301.) is Virginia Woolf életművét: "E trófeákat ... a szellem hódította el az anyagtól, amely ellensége és barátja."

c)

HANGOZTATOTT ÉS SUGALLT ESZMEISÉG

(Miloš Crnjanski: Napló Čarnojevićről; 1918)

Crnjanski kisregénye az I. világháború végén, 1918-ban jött létre. A regény megírásának pillanata még nem teszi lehetővé a nagyobb lélegzetű prózai munkához szükséges távlatot. A háborús sokk eleven hatása miatt az író még csak bénult lírai dadogásban tudta kibeszélni az emberi történelem zátonyra futásának élményét.

A tömény líraiság eleve felforgatja a tradicionális regényírói módszereket, **Jovan Deretić** (1981.254.) szavával: "a narráció és a deskripció redukáltságát idézi elő". Az avantgard minden korábbi irodalmi kánonnal szembehelyezkedő eljárásai közül elsősorban a töredékesség, a fabulanélküliség, a diszkontinuitás, a vázlatos hősábrázolás, a többdimenziós láttatás kerül előtérbe.

A világ és önnön léte romjain botorkáló főhős kiégett lelkülete a naplójegyzetekben megnyilatkozva nem a valakivel való kommunikációs igényt jelenti be, mert ilyesféle illúzióitól már megfosztatott. A friss élménylejegyzés és a jövő előtti kitárulkozás gesztusa helyett a pusztába kiáltás dermedt, magára-zárt állapota alakítja ki a megszólaló szubjektum nézőpontját.

A vallomásoknak nincs címzettjük. E hiány problematikusságát jelzi egyhelyütt a szöveg önreflexiója:

"Kinek írom én ezt? Fiatalembereknek; lehet, hogy a fiamnak, sápadt és megszenvedett fiamnak... A csöndös és nedves tavaszi utcáknak mesélem ezt, vizeken és városokban, amelyek sárgák az őszi fénytől,

óróla, a karcsúról, a sápadtról, a tisztáról és ködösről, óróla, az ifjúságról."

A szövegbe való bezártság tudatát azonban a fenti tétova kitétel nem oldja fel.

Csukott világ vergődik a vallomások útvesztőiben. A zilált fabulatöredékeket a főhős nézőpontjának abszolutizálása egyöntetűsíti.

A struktúra erre a két eljárásra épül: a vallomástevő szubjektum összefűző ereje nélkül nem jönne létre ilyen vers-töménységű próza, amelyben nemcsak az epizódok és az egyes bekezdések tartanak szét, hanem még a mondatok is idegenül állnak egymás mellett. E stílus nem engedélyez elernyedést, minden mondat újabb tárgyra irányítja a figyelmet, irgalmatlan elszakadást parancsol. E próza költői transzban íródott, mondatai körül megsűrűsödik a levegő, s már az első sor is sugározza azt a kondenzált, keserű és kétségbeesett bölcsességet, amelyet az utolsó.

a) a hangoztatott eszmeiség

A vallomás-jelleggel együtt-jár "a hős mint nézőpont" (**Bahtyin**) elbeszélői szerkezet, amelyben a hős egy eszmeiség közvetlen hirdetője.

Ez az **explicit világnézet** azonban sosem azonos a mű egészének, formai és tartalmi mozzanatainak eszmei összhatásával. A főhős szólamának hangoztatott eszmeisége mögött rejlik a konstrukció implicit világnézeti üzenete.

E disztingválás hiánya okozza, hogy a **Napló** két kritikusa látszólag egymásnak ellentmondó megállapításra jut.

Nikola Milošević (1978.24.) szerint:"... A főhős értékítéletei az irodalmi műegész domináns jegyévé válnak."

Ezzel szemben **Petar Džadžić** (1976.68.) kifejti, hogy a hős hallgatási összeesküvésben van a jelenségek értékelését illetően. Mivel öntudata nem hajlandó konstituálódni, csüggedtségében nem is teszi fel a morális minősítés kérdéseit. "A **Napló**ban a fundamentális morális probléma éppen a morális kérdések semmibevételének gesztusa."

Az irodalmi mű értékelméleti vizsgálatai azonban rámutattak, hogy a narrátor, amennyiben részese az eseményeknek, akkor mindig értékviszonyban van az elbeszélés többi elemével. A **Napló**nak mint lírai műnek egyébként is az érzelmi és morális szubjektivitás határozza meg a lényegét. A regényen kétségkívül végigvonulnak Petar Rajić értékítéletei, csakhogy ezek egy elidegenült, meghasonlott lélek fáradt, iro-

nikus, sőt cinikus minősítései.Így bizonyos értelemben mindkét fenti megállapítás jogosult.

A nihilista emberkép, a morális közöny hirdetésével a főhős a világ negatív lenyomatát alakítja ki, ezáltal paradox módon fogalmazza meg a morális ítéleteket. A "hallgatásnak" mint hiánynak válik felfokozottá a pozitív értékek után kiáltó evokatív ereje. Az érzelmi és eszmei nézőpont a kisregényben **kinyilatkoztatott** és **latens** formában is előtérbe nyomul.

Az értékrendszerek összeomlása az I. világháború után mindenekelőtt új világnézeti támpontok fellelésére kényszerítette a kor emberét.

A mű értékrendszerének explicit eszmei-bölcseleti vonulata a narrátor-hős kommentárjaiban kerül felszínre.

A regény első mondata végítéletként hangzik:

"Ősz, és értelmetlen élet."

A jelenvaló tagadása, nem-életté nyilvánítása jut kifejezésre a rákövetkező kérdésben:

"Hol az élet?"

Az élet mint hiány járja át a főhős gondolatvilágát. Ambivalens töltetű kijelentéseiben lázadását az **irónia** tükrözi: a nem-életet jelentő háborúban "kevesen vannak, akik olyan édesen és nyugodtan élnek, mint én" – vallja a naplóíró. A konfrontációt tovább élezi: elmondja, hogy őt oly kevéssé zavarja a háborús nyomorúság; hogy szerelmes a vizekbe és fákba; hogy szereti saját bűbájos életét a széttépett, véres, szétloccsantott homlokú társak emlékével, s erre következik ellenpontként egy őszinte kijelentés: "sok mindenről írok, amire nem szívesen emlékezem".

Ez az ellenpontozó technika újabb idősíkokon is folytatódik: a fehér kesztyűs, túlérzékeny bécsi diák közömbösen tűri a rendőri ütlegeket; kizárólagos és paradoxális értékítéletek sorjáznak ("Azóta az életemben a hó az egyetlen jó..."; "A betegségek voltak a legszebb élményeim."); a háborús iszonyatban abszurd ellenpont a főhős gyönyörködése ("A hajnalok, a hajnalok gyönyörűek.Arany erdők, az én fiatal, jó galíciai erdőim.")

Az elhülyült arcú hullák közt immár **groteszk kontraszt** az éles képvágással induló újabb bekezdés:

"Abban az időben a tangó volt divatos, és mi bánátiak selyemharisnyában jártunk."

Az ambivalens szemantikai töltésű fogalmak egyre mélyebb hasadást tükröznek:

"Az erdők pedig pirosan, fiatalon és fonnyadtan, meleg, édes ködöl őriztek bennünket, eltemettek bennünket és ontották ködjüket a lelkünkbe, örökre – egész életre."

A fogalmat minősítő jelzők a pozitív értékpólustól a negatívig terjednek: "nedves, szörnyű, sötét erdők".

A főhős reakciói megtelnek iróniával és önirónával, s mivel nincs választási lehetősége, a kényszerpasszivitást végül vállalt közönnyé sarkítja. **Lázadása ölt formát ebben a világból való kivonulásban.** Nemcsak a világot, hanem önmagát is elveszíti. Meglazítja a világhoz és önnön identitásához fűző kötelékeket: mosolyogva néz maga körül a dolgokra, senkije sincs és ő se senkié. A felimert értékeket (az ifjúság "az egyedül jó és örök") rögtön alá is ássa:

"És az én szerelmem megfontolt és ironikus, már réges-rég nem lármás. Ah, minden oly nevetséges. Tehetetlen vagyok, szomorú és mélázó. Nem hagynak élni."

A regényeleji "Hol az élet?" kérdéstől a "Nem hagynak élni." kijelentésig húzódó vonulat a mű explicite hirdetett eszmei hátterét képezi.
Az áttétel nélküli élethelyzet-definíciókat az író metaforikusan is kibontja:

"És semmi sem köt immár sem a jóhoz, sem a rosszhoz. Végsőkig megrendülten és ijedten tartom a kezemben kis életemet, csodálkozva rajta, mint ahogy a néger eunuch fogja a kezében a szultána gyűrűjét, amíg úrnője fürdik. A kezemben van, de nem az enyém."

"Tartja (a gyűrűt), írja **Petar Džadžić**, de nincsenek asszociációi, nincs benne erotikus indíték. A morális ebben a metaforában az erotikussal cserélődik fel: nincs morális indíték abban a lényben, aki eunuchhá vált az élet hozadékai előtt..."
A főhős eszmei ön-értelmezése azonban megtévesztő.E **szenvedélyes közöny**, ez az ambivalencia képezi a **Napló** drámai feszültségének forrását. A világgal szembeni impotenciát ekkora szenvedéllyel demonstráló hős magatartásával eleve kétségbe vonja az állítás valóság-

fedezetét.Ilyen értelemben **passzivitása az aktivitás egyik formájává** minősül át. A világon szétömlő csömör dermesztő hatása ellenére a személyiség előtt a lét új dimenziói tárulnak fel:

"Megtanultuk mélyebben inni az életet mint valaha, amióta világ a világ."

E mélység eddig nem sejtett poklok megjárását jelenti:

"Semmit sem sajnálok annyira, mint önmagamat."

Az irodalmi megnyilatkozás **Nikola Milošević** szerint lehet univerzális és partikuláris.Az első bölcseleti üzenetet hordoz, a második csak individuális színezetű.

A **Napló** tömör mondatainak ilyen szempontú vizsgálata is e prózavilág ambivalenciáját tapintja ki.

Az ellentétes értelmű kijelentések ingajárata egy egyetemes távolságtartást eredményez, miáltal az író semlegesíteni tudja a szentimentalizmus jegyeit, elfojtja a pátoszt.A mondatok közötti kontrasztok elidegenítő effektusként hatnak, a leírás eltolja magától a leírás tárgyát. (N. **Milošević**, 1970.64-95.)

A hangoztatott eszmeiség szólama a továbbiakban a **Napló** fabulatív magvához, három szerelmi kalandhoz kötődve vetül felszínre. A szerelem mint érzéki fellobbanás csupán felvillantani képes az elbeszélő szépség- és teljességvízióját. Ám akárcsak a világ és önmaga előtt, a Másik előtt is csukva maradnak a személyiség ablakai. A feleség alakja csupán arra való, hogy nyilvánvalóvá váljék: az érzéki vágy hordozza önnön ellentétét, az **undort**. A vonzalomnak kezdettől fogva morbid felhangjai vannak: a megismerkedés az anya temetésének napjára tevődik:

"Nagyon szép volt, »egészséges«... Szépségében volt valami súlyos... Éreztem a halotti gyertyák szagát, s egyszerre megundorodtam az ételtől, ellöktem magamtól a tányért."

A kontraszt-technika nemcsak a feleség primitívségét és egészségességét állítja szembe Rajić intellektualizmusával és beteges életképtelenségével, hanem egyúttal a régi és új világlátást is konfrontálja.

"Mintha nem is a mi gyerekünk volna" – mondják a főhősről a nagynénik."Sápadt és egyre köhög. Mindenki azt mondja: hízik; én meg

amondó vagyok: egészen kikezdte a rothadás. Uram bocsá, mintha viaszból volna, mint a bábuk a panoptikumban."

A betegségek és az érzéki kielégülés – paradox módon – ugyanazokat a funkciókat veszik fel: az élettől való elfordulás eszközeivé válnak.

A földhözragadt szerelem után a lengyel nő története egy lépéssel már közelebb visz a Čarnojević-féle égi kötelékekhez, vagyis a hőst ez a szerelem sem tudja letéríteni az elidegenedés pályájáról.Ellentmondásos kijelentései ("Én nem szeretem őt."; "Szeretem.") már a búcsúzás tünetei.

"Én az eget szeretem, az én szerelmem szelíd, álomteli és múlhatatlan... Mindig vártam, hogy jön még valami az életemben, hogy ez, ami eddig volt, csak komédia. Most látom, hogy a részvét után nem jön semmi új."

A fellobbanó szerelemben érték helyett megfogalmazódik a végleges reményvesztés:

"Az én életem így bevégződött, és észre sem vettem, hol állt meg, amit pedig életnek nevezek, nincs is, nincs is."

Ehhez az újabb zsákutcához érve a főhős-narrátor egy metanyelvi közléssel ("Mesélni akarok valamit.") rátér a testvérének érzett Čarnojević történetére.A lengyelországi szerelemben fel-felbukkanó metafizikai dimenzió ("A haja rőt, mint ősszel a fű... Ezt a hajat csókoltam meg először.") itt központi szerephez jut. Čarnojević Szumátra-elméletében hősünk feloldódik:

"Nyugodt volt és szelíd...Úgy tűnt, a világon minden az ő mosolyától függ, mint ahogy ő is kötve volt... a tengerentúli rőt növényekhez... Nem tudta többé, mi a jó és mi a rossz, és mindent az ég vörösével mért, az ő vigaszával... Észrevette, hogy egyes fák a messzeségben az ő egészségétől függnek..."

Čarnojević utópiája csak metafizikai szinten képes kiküszöbölni az elidegenedett ember világ-vesztését, s megtalálni az összekötő kapcsokat. A távoli, végtelen térségek és egek, vizek, füvek, fák érzékeinkkel fel nem fogható, titokzatos hatásukkal meggyógyítják a reménytelen beteget – kiszakítják történelmi helyzetéből. A heves ér-

zékiségű szerelmi viszonyok mint hatástalan terápiák ellenében ez a természetimádat **érzékeken túli** kapcsolatokon alapszik.

E messzeség-vágy, mindenségbe-burkolózás és kozmikus feloldódás az egyetlen lehetőség a jelenlétre egy mélyebb értelmű létezésben.

Hauser Arnoldnak a kor művészetéről írt sorai teljesen fedik a **Napló** eszmevilágát: "... Az egymásmellettiségnek és egyidejűségnek mindazok a formái, amelyek különböző idejű és összeegyeztethetetlen jelenségeket fognak össze, csupán azt a vágyat fejezik ki, hogy az atomizált világba, amelyben élünk, ha mégoly paradox módon is, de egységet és összefüggést vigyünk bele. A totalitásnak valóságos rögeszméje lesz úrrá a művészeten. (**Julien Benda** megállapítása.) Úgy látszik, minden vonatkozásba hozható minden mással, minden még valami mást is kifejez önmagán kívül, minden részlet magába zárja az egész törvényét."

"A kisregény alapvető ambíciója, hogy totális legyen... A kérdés csak az, hogy totális melankóliáról, totális nihilizmusról, avagy totális iróniáról van-e szó", állapítja meg a mű egyik elemzője. (**D. S. Ignjatović**, 1972.75.)

Az a poétika, amely a művészetet "az eksztázis tiszta formájaként" (**M. Crnjanski**) fogja fel, nem is elégedhetne meg ennél burkoltabb teljességvággyal.

Petar Rajić mint tükröt látja maga előtt Čarnojević arcát. Benne is az alkotás vágya lobog, hogy "nyomot hagyjon". Életében azonban minden csak történt vele, ő maga nem tehetett semmit. A gyermekkori költözködések, majd a háborús kivetettség állandósítják benne az "idegenben levés" érzetét. Ennek a beidegződött idegenség-tudatnak a levetését reméli az élet újfajta minőségeinek látványától:

"... Hogy elmenjek valahová messzire, a Novaja Zemljára, oda, ahol a jég zöld, a víz kék a jég alatt, a hó piros. Ott, a rengeteg színtől elragadtatva elbámulnék és mindent elfelednék."

Minden ilyen vágy-képpel azonban a történtek elfelejtésének lehetetlenségére vetül fény.

A főhős szövegszerűen kifejtett eszmevilágában a közöny, a csömör viseléséhez nemcsak heves megrendülés tartozik, hanem minden mérce és tájékozódási készség elvesztése. Ebben a felborult értékrendszerben az elveszettség, a talajtalanság s a veszélyérzet a létélmény immanens tartozéka. A szakadék fölött a levegőégbe nyúló padon ülő hős mondja:

"Elvesztettem az emberi dolgok és emlékek értelmét és összefüggéseit. Mindez összekuszálódott bennem. Ki tudja, mi az élet?"

Míg a regény elején felhangzó "Hol az élet?" és "Nem engedik, hogy éljek." megfogalmazások egy vágy-élet vízióját sejtetik, addig a "Ki tudja, mi az élet?" szkeptikus kérdés mögött a regény vége felé a teljes elbizonytalanodás rejlik. A főhős paradox módon bűntudatot érez a világ és önmaga morális káosza és kiismerhetetlensége miatt:

"... Nem világos előttem mindaz, amit tettem és átéltem."

Ez az elveszettség egy összeomlott világban az események szintjén is megfogalmazódik a Pontéba való utazás történetében.Itt mondja ki a hős:

"... Céltalanságot éreztem és azt, hogy eltévedtem."

Az elbizonytalanodásban az élet rejtéllyé, nyomasztó talánnyá válik:

"(A kutyás orosz) rám ugrott, de lefogták, és ahelyett, hogy megütött volna, valami különös szót ordított, és sírva fakadt...Én pedig sokáig kérdezgettem magamban, vajon mit akart tőlem... Mit ordított az arcomba?"

Az expresszionista sikoly a valóság durva ütéseként dörren a hős arcába, s ő ugyanolyan hevesen taszítja el magától ezt az erőszakos létet:

"Belekiáltanám a mezei növények illatával teli estébe egész élet fölötti kétségbeesésemet és utálkozásomat."

Ennek az őszinteségnek az ellenpontjaként tűnik fel ismét a közöny:

"Semmi sincs, amire vágyom, semmi, amit sajnálok. Jó így."; "Át fogok haladni határokon és városokon és falvakon és erdőkön és vizeken és semmi sem marad meg rajtam, csak a por a lábamon, a szívemben hallgatás, az arcomon pedig szelíd mosoly, értelmetlen és forró. Hol nem maradt és hullott el valami szétfoszlott lelkemből és tépett életemből."

A mindent odaadó és semmit sem kapó sorsban az arc "forró" marad, bizonyítva a fennen hirdetett közöny védekező póz-voltát. Az "értelmetlen és forró" mosoly abszurditása a hősformálás különösségének a jele. A szakirodalom **Crnjanski** létélményében a nevetés központi szerepére hívja fel a figyelmet. (**Zoran Subotički**, 1988.12.) **Crnjanski** két jellegzetesen romantikus toposz: a halál és a nevetés kombinációit hozza létre. A **halál és az érzékiség**, a **halál és az evés** egymást átható motívumai a groteszk legmarkánsabb jegyeivel látják el a regényvilágot.

Az explicit eszmeiség síkján újabb motívum az ál-közömbösség kisarkított pólusa, az öldöklési vágy póza:

"Általában a gyilkolás most nagyon tetszik nekem... a gyilkolás mindent kigyógyít..."

A regény végén már e negatív aktivitáshoz sincs meg a kellő energia: a múlttól és a jövőtől is eltaszító **undorodás** végterméke a fáradtság, a csüggedtség, s egy tényleges közöny kapujához való elérkezés. A hiábavalóság lírai rajzának ismétlődő, körforgó mondatokkal való bekerítése egy kiúttalan, halálváró tehetetlenségbe zárja az abszurditások közt megdermedő hőst. Búcsúzóul egy általa vállalhatónak vélt abszurditást kínál fel – a természettel való metafizikai egyesülést:

"De ha meghalok, utoljára az égre vetek egy pillantást, az én vígaszomra, és mosolyogni fogok."

A főhős eszmei szólama a regény legterjedelmesebb vonulata, amelyben az értelmiségi nagyfokú tudatosságával fogalmazódnak meg fogalmi nyelven is a modern idők válságtünetei: a kiégettség, a közöny, a csömör, az undor stb., s a mindezek fölé emelkedő metafizikai elvágyódás.

Ez az állapot teszi lehetővé az öntudat-működés látszólagos felfüggesztését.A túlérzékenység védekező érzéketlenségbe csap át (vö. **Petar Džadžić**, 1976.69.), hogy a szoborszerű, tompa nyugalom birtokában a lélek házasságot köthessen a térségekkel, amelyek **Crnjanski** Odüsszeuszát nem horizontális, hanem vertikális kiterjedtségükkel vonzzák. A tér meghódításának illúziója **Džadžić** szerint főleg az ég, a visszfény nélküli, nagy kék tükör iránti hiú hajlandóságban nyilvánul meg. **Crnjanski** tér-hősei nem jellemként, hanem metafizikai állapotként vannak jelen. (**P. Dž.** 1976.62-87.)

Az amoralitás mindvégig kísértő szólama csupán az irónia szintjén értelmezhető, a szószerinti jelentés ellenében. E megtévesztő, ellen-

pontozó jelbeszéd mögül nem egy lélektelenség és elvetemültség tárulkozik fel, hanem épp ellenkezőleg: az ambivalens jelentésmezőből a velőtrázó expresszionista Üvöltés visszhangzik.

b) implicit eszmeiség

Milyen irányban mozdítják el az így kapott írói világképet a mű **implicit eszmei tényezői**? Hogyan mutatkozik meg a háttéri értékrendszer az általa strukturált felszíni jellem- és cselekményvilágban, s a motívumokban?

A regény fabulája konkrét történetsor, de másodlagos jelentőségű.A felszíni rétegben (a katona-lét, a betegeskedés, a temetés, az utazgatások, a szerelmi kalandok síkján) a szubjektumnak nincs esélye a kibontakozásra: a tettek ál-cselekvésekké, pót-tevékenységgé üresednek.

A szüzsé a fabulamozzanatokból nem gyúr folyamatos cselekményt. Az apró szegmentumok időközege és helymeghatározása elködösített, lirizált.

Lírai örökérvényűség lengi körül s nyitja a végtelenbe egyenként a fragmentumokat. A töredékek hangulatilag megállnak önmagukban is, töredék-voltuk ellenére eszmeileg paradox módon befejezettek: az első szegmentum is sugározza azt a "tudást", rezignációt, amelyet az utolsó.

A fragmentáltság paradoxális léte a cselekmény másodlagos szerepét bizonyítja, nem csupán azáltal, hogy széttöri az egységeset és összezilálja az időrendi sorrendet, hanem az "eszmei állandó" és a "fabulatív esetleges" töredékek általi kidomborításával is.

A regény tömény lírai nyelvének természetéből következik, hogy a szöveget motívumok sokasága hálózza be.

A természet-motívum (erdők, fák, füvek, levelek; égbolt, felhő, köd, vizek) ugyanazt a metafizikai síkot revelálja, mint Čarnojević alakja (mosoly, ég, felhő, távoli sziget, rőt növények, vizek).

A természethez szorosan kötődő mozzanat a nézések motívuma.A titokzatos mélységek látványa mint a megváltás és az eksztázis reménye az értékrendszer pozitív pólusát képezi.

Elragadtatást fogalmaznak meg a szerelmi viszonyok is, ám ezt a motívumot morbid felhangok minősítik.Az erotika a halál, a szagok és az evés motívumaival vegyülve idézi fel az undor képzetét.

Domináns motívum a betegség, a gyerek-lét, a bábu-lét, a passzivitás. A főhős (ön)elidegenedésének fő tünete ez a tehetetlen tétlen-

ségre ítéltség: nincs akarata, mások szabják meg tetteit, sorsát. Leggyakrabban betegen fekszik, s feltérképezi, ami ebből a helyzetből **ablakon, függönyön, rácson** keresztül a világ töredékeként elérhető számára.Innen az asszociációk két irányba mutatnak: az egyik a kint és a bent, a világ és az én elkülönültségét, elidegenültségét hangsúlyozza, a másik a szüzsé töredezettségével összhangban a részletekben-élés tényét sugallja. A lét immár időben és térben is csak fragmentumaiban ragadható meg.

A meghasonlottság motívumának vizuális megjelenítése a **kézben tartott élet** metafórája. Az eltárgyiasodás motívumsora áll össze a személyiség-megsokszorozódás témája kapcsán. A hasonmás-gondolat egyik formája az ember–viaszbaba párhuzamba állítása, akárcsak az árnyék-motívum, amellyel az árnyéklétbe szorult személyiség kap sajátos (démoni) dimenziót.

Ennek a motívumsornak az ambivalens vonulatát erősíti fel a titokzatos mosoly jel-hálózata.

A nevetés (vö. **Zoran Subotički**, 1988.) az intuitív és az irracionális megismerés tünete, egy új szellemiség jelképe. A nevetés szimbolikájának megközelítésében a szerző feltárja a nevetés mint védőpajzs, mint mimikri, mint maszk, mint irónia, mint ambivalencia, mint személyiség-megkettőződés, mint tükör, mint valóságfelettiség, mint démon, mint erózió, mint őrület, mint érték, mint szépség, mint tisztaság, mint vitalitás, mint seb, mint lyuk az arcon, mint erotika, mint hüvelynyílás szemantikai vonatkozásait. E gondolatvitelben a nevetés legkomplexebb jelentéssűrítő lehetőségeként éppen a hasonmás-technika domborodik ki. "A nevetés a lények megkettőződésének ősrégi modellje – az élőt és élettelent, a testit és szellemit, a reálist és irreálist választja el. Ezért természetes, hogy az irodalomban a hasonmás-motívum a nevetés mozzanatát nem nélkülözheti." (**Zoran Subotički**, 1988.78.)

A hasonmás-motívumok széles skálán mozognak, s a tükör, az álom, az árnyék mozzanatához kötődve az elidegenedés, a tudathasadás, a meghasonlás élményét fejezik ki. Amikor a szubjektum önmaga számára is objektummá válik, a nevetés az öntudat és az önismeret mutatója.

Crnjanski nevetés-filozófiájában a szerző szerint elkülönül az ambivalens nevetés két pólusa, a nevetés és a nem-nevetés. Az előbbi az alvilági erők, a testiség alantas kívánalmainak tesz eleget, az utóbbi az éteri, a szellemi magasztos igényeit szolgálja. A párhuzamos világok, a rejtélyes kettősségek kidolgozásában a nevetés motívuma mint irracionális mozzanat központi szerepet játszik.

A motívumok búvópatakokként és felszíni áradatként is a meghasonlottság, a megrendültség, az elszemélytelenedés hömpölygő folyamába torkollnak: motiválják az explicit eszmei vonulatot.

A két férfihős között nők galériája foglal helyet.

Čarnojević a nők érzékiségbe zárt totalitása helyett az érzékek feletti gyönyör utópiájával kecsegtet. Ebben az abszurd, pantheista teljesség-élményben elenyészik minden, ami emberi. A világgal való kapcsolatformák közül csupán egyetlen vállalható viszony marad: a növényekkel, az égbolttal és a felhőkkel való paradox egyesülés. A Szumátra-elméletben is a világ és az ember megosztottságának élménye nyilvánul meg, annak dacára, hogy ez a transzcendens világérzékelés kozmikus korrelációkat, egyetemes átfedéseket, mindenható összeszövődéseket feltételez. A kapcsolatok, az egybehangzások, a harmónia víziója az "eksztázis kettősségét" rejti magába: "a léleknek mint összpontosításnak és a térnek mint szétszóródásnak a problémáját" (**Aleksandar Ilić**).

Čarnojević alakja és utópiája révén a hasonmás-motívum szemantikai és kompozicionális felfejlesztésének lehetőségei olyannyira kitágulnak, hogy a leképezés, a hasonítás, a kópia gondolata a mű tengelyévé válik. A kétsíkúság hatására a hangban másik hang, a szövegben újabb szöveg, a hősben másik hős, a kompozícióban egy újabb kompozíció tükröződik.

A regény kontextusában az érzékiségnek mint legelemibb életerőnek önmaga ellen fordulása (érzékek felettivé szublimálása) az élet megtagadásának manifesztumaként csendül fel a mű végén.

c) egy összevetés

Petar Džadžić (1976) írja a **Napló** kapcsán: "Az a lény, aki saját életének impulzusait követi, és aki nélkülözi önmagában a morális katalizátort, Rajić egyes vonásaiban Camus Mersault-jának elődje a Közöny című regényből."

Rajić nemcsak azért nevezhető Meursault elődjének, mert húsz évvel korábban készült mű hőse, hanem azért is, mert az elidegenültség állapotát másképp, egészen ellentétes módon viseli el, mint **Camus** hőse. Petar Rajić egész lényében megrendül annak az élménynek a súlya alatt, amellyel a kor eseményei őt sarokba kényszerítik. Menekvésének egyetlen módja ennek a világnak a megtagadása.

Crnjanski hőse a XX. század lelki válságainak **kibontakozását** észleli és éli meg mély világképi megrázkódtatásként, Mersault viszont már otthonosan érzi magát ebben a nagy idegenségben. Nem szenved tőle, hisz nem is érzékeli. Ő az amorális kor sikeresen adaptálódott embertípusa, aki eredendő és természetes közömbösséggel teszi túl magát anyja halálán, a gyilkosságon, s egyáltalán, a világ érzelmi ürességén, "gyengéd közönyén".

Amíg Petar Rajić védőmaszkként szorított közönyössége egy érzelmi lávaömlést tart féken, hisz e közömbösség a halált jelenti számára, s mindezt akarata ellenére a világháborús érték-devalváció kényszeríti rá, addig Meursault semmitől se, szenved. Kedvére éli a maga életét, s a látszólagos rendben ezért üt ki botrányként morális érzéketlensége. Él, de nem kötődik semmihez, így közönyében nincs fájdalom. Paradox módon Meursault, aki teljesen egészségesnek képzeli magát, sokkal reménytelenebbül beteg, mint a testi-lelki betegségét minduntalan felpanaszló Petar Rajić.

Mindkét műben jelentős és különös szerepe van a természetnek. A **Naplóban** a természet a melankólikus, metafizikai elvágyódás magába fogadó, elmosódó tisztaság-oázisait jelenti. A **Közöny** hősét ezzel szemben rendkívül pontos, konkrét, érzéki környezet-észlelés jellemzi, amiből hiányzik az általánosító továbbgondolás és beleérzés. A természet pazar erővel, "bíbor harsogással" zúdul Meursault-ra, s mindez csak érzéki, fizikai hatást vált ki belőle. Petar Rajić – akárcsak a szerelemben –, a természetben is testestül-lelkestül megmártózik, míg Meursault a halála előtti éjszakán érzi meg először ennek lehetőségét:

"...E jelekkel s csillagokkal telehintett ég előtt először tárulkoztam ki a világ gyengéd közönyének."

Ezzel szemben **Crnjanskinál** a hős természet iránti fogékonysága az egzisztenciális megrendülés elhatalmasodásával párhuzamosan fokozódik, állapítja meg **Novica Petković** (N. P. 1985.22.)

Radomir Konstantinović megfigyelései szerint **Crnjanski** a formákat, dolgokat, arcokat és tájakat feloldja, felfedezi egyiket a másikban, megsemmisíti a testek keménységét, a dolgok ellenállását; az akvarellszerű áttetszőség, könnyedség, puhaság kizárja az éles színek és

mozdulatok drámaiságát. A világ egyetemes és lágy áthatottsága, a jelenségek selymes összeszövődöttsége ebben a prózában egyfajta újromantikus impresszionizmust hoz létre.

A valóságot az ismétlődések áramlása itatja át, s ez az átlelkesült, átszellemült áramkör ontja magából a Crnjanski-próza sugárzó monotóniáját.

5. EXPLICIT ÖNREFLEXIÓ

a)

A "ZÁPOROZÓ JELEN" POÉTIKÁJA

(Virginia Woolf: Orlando; 1928)

Mint minden osztályozás, címkézés, a polihisztorikus regények gyűjtőfogalma is olyan műveket von tartományába, amelyek alapvető kritériumaik szerint oda tartoznak, de minden esetben sajátosan szerveződnek, egyedi megoldásokat mutatnak, s bizonyos vonásaikban ellent is mondhatnak a polihisztorikus regény ideáltípusának.

Hauser Arnold (1980.376.) a XX. századi művészet születését az impresszionizmus elleni lázadáshoz köti, **René-Maria Albérès** (1967.190) szerint viszont a regény nagy metamorfózisa **Proust** mellett épp az angolszász impresszionizmus műveivel kezdődik.

Hauser szerint az impresszionizmus csak előkészítette a valóság művészet általi "annektálását", de valójában megőrizte a reneszánsz óta tisztelt valósághűség, valóságillúzió művészi hagyományát. Ezért az új évszázad az impresszionizmus elleni lázadással kezdődik. Korszerű művészet ezután csak "a természeti tárgyak tudatos deformálásával" jöhet létre, s elutasítja a "szépet", a harmonikusat, a díszítő jelleget, a tetszetőset, amit az impresszionizmus még magában hordozott. A polihisztorikus regények jellemző jegyei is majdnem teljességgel megtalálhatók abban a leírásban, amelyben **Hauser Arnold** a kor művészetének legjelentősebb vonásait ragadja meg. Ezek: az intellektualizmus, az esztéticizmus-ellenesség, "a kultúrformák elégtelenségéből fakadt elkeseredés", kiábrándulás-illúzióvesztés, a konvencionális kifejezőeszközök elutasítása, a groteszk és az abszurd, a létezés kétér-

telműségének, realitás és irrealitás feloldhatatlan ellentétének mély átélése, a XIX. századi pszichologizálás elvetése, cselekménynélküliség és hősnélküliség, tér és idő viszonylagossága, a szimultaneitás, a film vágástechnikája, a szaggatottság, a totalitás.

Miközben mellőzzük azokat a kutatásokat, amelyek sokkal korábbra helyezik a modern próza kezdeményeit, a fenti két feltételezés ellentmondásosságának látszólagosságára kell felhívnunk a figyelmet, hisz az – **Albérès** szerint – totális impresszionizmust megteremtő V. **Woolf** regényeiben a pointillista stílus érvényesítése mellett megtörténnek azok a fontos regénytechnikai elmozdulások, amelyek a műfaj gyökeres átalakulását hozzák magukkal. Ezek az elmozdulások, "újrend-képző" (**Bonyhai Gábor**), deformáló eljárások a mű formai jeleiként hordozzák a "világ problémáit" (**Balassa Péter**). A deformálás irányát mutatja maga a témaválasztás is, a regényanyag, a nyers, eseményes fabula kiemelése, körülhatárolása az élet állandó mozgásban lévő masszájából.

a) a regény fabulája

A mű Orlando sorsának a krónikája a XVI. századtól a XX.-ig, miközben a főhős csupán mintegy húsz évet öregszik, s fiatalemberből ifjú hölggyé változik. A fantasztikus és meseszerű eseményeknek csupán "homlokzati" (**Balassa Péter**) jelentőségük van, kötőszövetként szolgálnak a szubjektum rajongó, világnyelő pillanatai között. A regény hangsúlyai minduntalan a lírai reflexivitás közegébe helyeződnek át: Orlando én-kereső és világ-kereső szemlélődései képezik azt a szellemi-érzelmi mozgalmasságot, mellyel a hős az Életet igyekszik összerakni mozaikjaiból s megfejteni, mint egy rejtvényt. A cselekmény kötőanyaggá válik, a konstrukció mellékes elemévé, a felduzzadt reflexivitás pedig kötőanyag helyett központi strukturáló elv lesz, példázva a funkciók eltolódását a regényben.

b) fabula és stílus viszonya

Az **Orlando** stílusa impresszionista, lírai.

A főhőst "látványok zavarták... látványok lelkesítették... s így kanyargós csigalépcsőn szállva tágas ágyba, mindezek a látványok... megkezdték a szenvedélyek s indulatok zenebonáját és zűrzavarát..."

Az események átszűrődnek a jelképesség fátylán.

A regény megalkotásához V. Woolf – Albérès szerint – úgy fog hozzá, hogy egy emócióból indul ki, s a XIX. század "tömény pozitivizmusát... a pszichológiai pointillizmus áttetsző árnyalataiban" olvasztja szét. A lecsökkent cselekményanyagot minduntalan a pillanat benyomásaiban feloldódó egzisztencia tudatárama nyomja el. (R. M. A. 1967.166.)

"Kép követi a képet" – olvassuk a regényben.

Ezek a bensővé tett részletek, ezek a látványok biztosítják e művészet "metafizikai töménységét" (Albérès). A képet pontokból összerakó látásmód a regény csúcspontján a mikroszkopikus felnagyítás stilisztikai eszközét alkalmazva válik leghangsúlyosabbá.

"Orlando arca, amely sötét és komor volt tűnődés közben, úgy fénylett fel, mintha csak a robbanás fényében világolna. S körötte, ebben a fényben, roppant élességgel vált ki minden... Csodálatosan éles volt itt a növények árnyéka. Orlando szinte külön látott minden göröngyöt a virágágyakon, mintha csak nagyítón át nézné őket... Külön minden fűszálat s erek és a szirmok rajzát... Orlando szelleme, mint a tenger, egyszerre hánykolódni kezdett."

A stílus jellegzetes pointillista felcsillanásai a lírai-reflexív állóképekhez kötődnek. A cselekményt előrébb mozdító leírásokat viszont gyorsabb tempó, könnyed humor és irónia jellemzi. A stílus ilyen fékező-gyorsító hullámmozgásán túl egy harmadik tónus is közbe-közbeékelődik: a krónikás hangja. A bonyodalom és a csúcspont kiélelésére eleve alkalmatlan fabulaelemek szétesés tendenciája mellett így a stíluson is érezhető a diffúzió. A fabula és a stílus hasonló irányultsága, tagolódásuk felismerése a szüzsé egyes tulajdonságaira vet fényt.

c) az elbeszélői nézőpont

A regény látómezejét a krónikás helyzete határozza meg. Az elbeszélői nézőpontról Albérès (1967.190.) a következőket írja: "Prousttal és az angolszászokkal a huszadik század felfedezte, hogy a regényvalóság, akárcsak a fizikai világ, nem egységes, és nem mindenütt veti magát alá azonos törvényszerűségeknek. Több rétege van, többféle »sűrűsége« és minden a »metszettől« függ, amelyet kivágunk belőle, és az eszközöktől, amelyeket kivizsgálására és megmagyarázására felhasznál-

lunk. A megfigyelő – ill. a művész – »nézőpontja« **fontosabb, mint az objektív valóság**, amelyet szemlél."

V. **Woolf** a regényírás parodizálásának lehetőségeit használja ki, amikor az elbeszélő posztjára egy tudálékos, ironizáló életrajzíró-krónikást helyez. A krónikás a markiewiczi felosztás II. kategóriájába tartozik: fiktív szerzői alany, tulajdonságai határozottan cáfolják, hogy a szerzővel lenne azonos. Nem mindentudó narrátor, a bemutatott valóságról látszólag korlátozott tudással rendelkezik, hisz megkötik a kezét az elsárgult, kilyuggatott, hiányosan előkerülő történetírói munkák, naplók, levelek, amelyek Orlando életéről tudósítanak. Az írói megmunkálás nyomán a hagyományos regény mindentudó elbeszélőjének paródiaképe alakul ki. A narrátor minduntalan kiszól az olvasóhoz, irányítja, összemosolygásra invitálja, biztosítja, hogy csakis az igazságot mondja, s hangsúlyozza hősével szembeni kiszolgáltatottságát (így a művészi konstruálás gyanújának még az árnyékát is eltereli önmagáról, s épp ezzel hívja fel az olvasó figyelmét a megformálás szükségességére, s a hagyományos regény ezzel kapcsolatos leplező magatartására). Ha Orlando gondolatai végletek közt szökellnek, a krónikás megjegyzi, hogy neki "sem szabad késlekedni, hanem repülni"; ha a főhős tétlenkedési korszakát kell előadnia, megállapítja, hogy

"számunkra nem marad más hátra, mint hogy a kalendáriumot idézzük, olvasónkat morzsoljuk, orrunkat fújjuk, a tüzet piszkáljuk, az ablakon át nézegessünk kifelé mindaddig, míg Orlando nem végez dolgával... Csak sajnálhatjuk..., hogy a hősök nincsenek több tekintettel krónikásaikra! Mert hisz van-e bosszantóbb dolog, mint azt látni, hogy egy hősünk, akire máris annyi időt s fáradságot pazaroltunk, kicsúszik a kezünkből, s egészen elengedi magát... Ekkor – s az utolsó pillanatban mentette meg ezzel a könyvet végzetes elsorvadásától – Orlando hátralökte a széket..."

A krónikás szerepjátszása a XIX. századi szépírói magatartást leplező humor és irónia forrása a regényben. A megbízhatatlan elbeszélők fajához tartozik, hisz szerepjátszása révén tökéletesen elhatárolódik a mű, ill. a magától értetődő szerző normáitól. A karikírozó/karikírozott krónikás nézőpontja azonban esetenként felveszi a főhős aspektusát. Főként az impressziók rajongó átélésekor, a szemlélődés pillanataiban történik meg ez a "narrációs csúsztatás" (**Balassa Péter**), kitágulás. A szöveg teljes fellazulása, a nézőpont egyetemessé, a stílus szubjektívvé válása a regény csúcspontja felé közeledve teljesedik be:

"...mutatok majd egy jácintfürtöt s egy sáfrányt a szilva alatt s egy rügyet is a mandulafán; ha itt sétálunk, hajas és rőt virághagymákra

kell gondolnunk, amelyeket októberben dugdosnak még el a földbe, s amelyek most kezdenek virágozni; és aztán álmodoznunk is kell több dologról, semmint elmondhatnánk... Üdv néked, természetes vágy! Üdv, boldogság!"

Az idézett részlet kivételes jelentőségére az igék egyes és többes szám első személye is felhívja a figyelmet.

I. eszmei sík

Az elbeszélő nézőpontjának vertikális, uszpenszkiji felosztása szerint eszmei síkon a krónikás szemszöge érvényesül: az eseményeket, jelenségeket ő értékeli. Ez a domináns eszmei értékrendszer azonban, mint már szemléltettük, néha észrevétlenül hasonul Orlando értékelő-válogató szemléletmódjához.

II. frazeológiai sík

A frazeológiai sík is hasonló képet mutat. Mivel a regényben nincsenek hús-vér figurák, így a frazeológiai síkon sincsenek jellegzetes különbségek a beszédmódok között. A krónikás olykor itt is átveszi Orlando szavait:

"... (Orlando) már kételkedni kezdett abban, amit csak az előbb látott. Talán csepegett a gyertya? Talán csak árnyak mozogtak?"

Gyakori tünet, hogy a hős monologikus beszédét a narrátor átfordítja 3. személyű szövegre, vagy ő maga beszéi hőse helyett (helyettesített egyenes beszéd).

III. időbeli-térbeli sík

Kifejlet felé törekvő bonyodalom híján, valódi jellemek híján az időbeli-térbeli síkon is sajátos, leegyszerűsödött képlet alakul ki.

A krónikás egyedül Orlandót követheti térben és időben, mert csak az ő autonóm jelen ideje narratív érvényű, amit egyik hős sem befolyásolhat. A **térpozíciók** tárják fel a már említett motivikus szemlélődések kulcshelyzetét: a dombon álló tölgyfa alól, tehát magaslatról végigpásztázni a mélyben kitáruló panorámát. Ez a madártávlatos (átfogó) nézőpont feltűnik a regény elején, végén s egyéb fordulópontoknál. A völgybenézés, a távolbalátás e konkrét pozíciói eszmei síkon is

távolbanézést, mindent-érzékelést jelentenek, s a regény legemlékezetesebb motívumgócait adják.

A befejezés felé haladva a töprengések alanya már nem fixált helyzetű (a hős gyalogol, autón száguld, liftezik), ugyanakkor elmozdul, mozgásban van a szemlélt dolog is:

"...a Park Lane felé sietett .... inkább a hirtelen, a haszontalan, a vad dolgok fontosak; aminek emberi élet az ára; ami vörös, kék és bíbor színű; egy buggyanás; egy szökellés; ami e jácintokhoz hasonlít (éppen egy szép jácintos virágyágy mellett haladt el;) ami tiszta minden folttól, függéstől, emberi szennytől és önzéstől; ami vakmerő és nevetséges..."

Minden változik, mozog ("a dolgok közeled ek és távolodtak, szétváltak s összeborultak, a legfurcsább alakzatokban kéveredtek és sorakoztak a fény és árnyék e sakktábláján"), s a regény maximális felgyorsulása után a szüzsé egy utolsó, tölgyfa alatti szemlélődésben torpan meg, nyugszik el. Ez a kép sem mutat azonban dermedt, holt tájat. Magán viseli a hangok, színek, illatok impresszionista nyüzsgését. A dombon heverő Orlando figyelme lentről indul, majd feljebb csúszik és kitágul:

"...a kitáruló tájat nézte, amint a nap világa és az árnyék sötétje közt az óceánok síkjának ezer fényében pompázott. Odalenn egy falu volt, a szilfák közt emelkedő tornyával; egy kastély szürke kupolája zöld park mélyén; felcsillanó fénysugarak valahol egy melegház falán; és egy tágas tanyaudvar sárga gabonaasztagokkal. A mezőket mindenütt fekete fatuskók határolták, s a mezőkön túl hosszú erdők nyúltak el, majd egy folyó csillogó tükre és azután ismét dombok. S messze a Snowdon szirtjei fehérlettek a felhők között; Orlando a távoli skót hegyeket is láthatta, s az óceán vad örvénylését a Hebridák partjai körül. Ágyúdörgés morajat hallotta a tenger felől. Nem, nem – csak a szél zúgása."

A tornyokig, hegyekig, felhőkig emelkedő leírás végül látomásban olvad szét:

"Most a tájék... megrázkódott, felemelkedett, s házak, erdők, kastélyok sátorként omlottak az oldalára. Törökország csupasz hegyei emelkedtek Orlando előtt."

Az **időperspektíva** is a krónikás-elbeszélőhöz kötődik.A krónikás szinkron időpozícióban van a főhőssel a mű kulminációs pontján (Orlando vajúdása), ezt a jelen idő használata is jelzi. Orlandóról tudósítva egyébként múlt időt használ, elbeszélői gondjait viszont jelen időben, de általánosító-időtlenítő (felszólító mód, többes szám első személy stb.) modulációval adja elő. A krónikás-narrátor igyekszik szabadulni a múlt idő egyhangúságától, nehézkességétől, s ha csak teheti, jelenidejűséget csempész tudósításába:

1. Múlt idejű mondatokban olyan kifejezéseket használ, mint pl.: "most", "e pillanatban" stb.

2. A felszólító mód beiktatásával észrevétlenül átsiklik jelen időbe: "Nézzük csak a házak fényeit! Egyetlen mozdulat, s az egész szoba ragyogó fényárban úszik..."

3. Ige nélküli, névszói állítmánnyal rendelkező mondatokat és hiányos mondatokat alkalmaz, hogy az aktualizáltság felidéző erejével vonhassa be az olvasót a regényvilág atmoszférájába:

"Mindent látni e szögletes kis dobozokban; semmi meghittség... Egyetlen mozdulat, s az egész szoba azonnal s teljesen világos."

Az időviszonylatok ilyen belső ingázása – habár csak egy narrátor lineáris vonalvezetésű, mindvégig múlthoz kötődő elbeszéléséről van szó – finom mozgalmasságot, nézőpontvibrálást idéz elő a szövegben.

IV. pszichológiai sík

Pszichológiai síkon az elbeszélés nézőpontja a szubjektív tudat szempontjából való leírás és az objektív hangvétel keverékét hozza létre. A krónikás parodizálja a tudós életrajzírók tényekre támaszkodó igazságtiszteletét, de gyakran azonosul Orlando élményeivel, felveszi az ő szubjektív látásmódját, s érzelmileg felhangolódva saját külön szólamaiban is szubjektív hangvételt üt meg:

"Ne csodálkozzunk hát, hogy Orlando felugrott, szívére szorította a kezét és elsápadt. Mert hisz van-e, lehet-e rettentőbb felfedezésünk, mint hogy a jelen időben élünk?"

Az elbeszélői nézőpont vizsgálata a mű lényegi strukturális és ideológiai jegyeit képes feltárni. Miként összegezhetők az ezzel kapcsolatos fenti megállapítások?

A cselekmény és a jellemek szinteltolódásával a regény új hangsúlyokat, nyomatékokat alakít ki, hogy megragadhassa "az élet meghatározatlan anyagát, amely nem is tudat, nem is külső valóság, hanem a kettő keveréke" (Albérès). E keverék képződésének szemtanúja az olvasó Orlando figyelései, tépelődései alkalmával, mert "az élet vaskos, vörös áradatát", "a záporozó jelent" keresi ilyenkor, s benne önmagát, tulajdon szellemét, az Értést. Ezeket az állóképeket dinamizálja a krónikás szólama. A mű eszmei, frazeológiai, térbeli-időbeli és pszichológiai síkját csupán a narrátor nézőpontcsúsztatásai teszik mozgalmassá. Ezenkívül ő nyit fel a regényben egy humoros, ironikus, parodizáló vetületet. Nemcsak paródia, bohózat, könnyed játék alakul így ki, hanem összeáll a regény önreflexiós síkja is.

A mű főleg a krónikás nézőpontjára épül, mégis kétnézőpontúság jellemzi, mert a narrátor alá-alászáll a főhős világába. E két szólam különböző síkokon való kontaminációi és elválásai alakítják ki a regény kompozicionális alapvonalát. A szólamok nem egyenrangúak: a krónikás pozíciója csak látszólag irányító, valójában alárendelt – Orlando nézőpontját egészíti ki, támogatja, avagy ellenpontozza a humor dimenziójával; de gyakran ezt is feladja és azonosul a főhőssel. Így eszmei dialógusról nem lehet szó közöttük. Orlando nézőpontjának dominálós a regényvilágon belül szinte egyedülálló volta a mű lírai alapállásáról tanúskodik, az "én és a világ" szembesülő költői magatartásáról.

Ebben a világhoz való lírai viszonyulásban ismerjük fel a nézőpontvizsgálat világnézeti tanulságait.

A nézőpontviszonylatok elemzésének konstrukcióra vonatkozó tanulságai is a leegyszerűsödésre hívják fel a figyelmet.

Orlando sérthetetlen, nem hús-vér ember: szimbolizálnia kell több évszázad kereső-gondolkodó halandóinak jelenlétbe vetettségét. Tettei mind képletesek, de sorra csalódással végződnek; próbálkozásai nem töltik meg értelemmel napjait. A pozitív értékhordozó mozzanatokat nem a szűk fabulában kell keresni, hanem másutt: a regény szövetét beszövő látványokban, szemlélődésekben, s az alkotómunka, A Tölgyfa című vers írásának megszakítatlan fonalában.

Önmagának és művének impressziók közbeni/általi megteremtése biztosítja azokat az értékeket, amelyeknek Orlando a "Csoda! Rajongás! Önkívület!" motivikus felkiáltással hódol.

Az értékviszonylatok ilyen alakulását érdekesen támasztja alá a világteremtő figyelések már említett madártávlatos pozíciója. Orlando ilyenkor szó szerint a helyzet magaslatán áll (dombon, erkélyen, ablakban), megleli, birtokolja a világot és önmagát. Egyetlen esetben használ az író békatávlatot világfigyelés közben: Shel megjelenésekor – az egyetlen pozitív értékű fabulatív elem feltűnésekor.

A regény konstrukciójának értékegyensúlyát így a negatív értékjelű fabulatív és a pozitív előjelű érzelmi-reflexív anyagok arányos megjelenése biztosítja. A fabula szüzsévé szerveződése e két pólus között kanyarog.

d) metanyelv

A regény konstrukciójában a fabulatív és az érzelmi-reflexív elemek keverékeként köztes funkciót töltenek be az irodalommal, alkotómunkával, írókkal foglalkozó részek.

Folyamatos motivikus szálként húzódnak végig a művön, s pozitív értékteremtő törekvéshez, Orlando önkereséséhez kötődnek.

"Orlandót az irodalom szeretete gyötörte... Ez a halálos kór... megremegteti az ütésre emelt kart, felhőt bocsát a zsákmányt leső szemre, s megbénítja a szerelmi vallomását suttogó nyelvet... árnyékképei elűzik a kézzelfogható valóságot..."

Az irodalom tehát a valóságtól való elszakadás, a cselekvésképtelenség, az élet és az irodalom viszonyának motívumaként rajzolódik ki a regényben. Költészet és valóság/igazság összeegyeztethetetlensége Orlandót mindvégig foglalkoztatja:

"És mi értelme az irodalomnak, ha nem jegyese és hálótársa az igazságnak?... Mért nem mondom egyszerűen azt, amit gondolok, más semmit?... »Az ég kék – mondta –, a fű zöld.« De mikor felemelte a szemét, azt kellett látnia, hogy az ég oly fátylakhoz hasonló, melyeket ezer Madonna hullatott el a hajáról; a fű meg reszket és árnyékba borul... Miért volna igazabb az egyik, mint a másik. Mindkettő tökéletesen hamis."

A regény élethez szóló örömódája dönti el végül is az irodalom hamis mellékzöngéi ellenében az Élet–Irodalom kérdését. Az irodalomra, a költészetre, a "hangra válaszoló hang"-ra vonatkozó megjegyzések, metaforikus körülírások szólamát egyrészt az impresszionisztikus ámulás, másrészt a karikírozó irónia jellemzi:

"Mi az élet?... Miután mind megkérdtük őket, és nem lettünk bölcsebbek, csak vénebbek és közönyösebbek..., vissza kell térnünk az olvasóhoz, aki már izgatottan várja a választ, s meg kell neki mondanunk, hogy – fájdalom, mi sem tudjuk, mi az élet."

A metanyelvi hálózat a főhős és a narrátor szólamát szövi át, mint ugyanannak a dolognak magasztos és fintorító fele. Az önmagáról szóló regény tudatos, illúzióromboló beszéde az írói világkép gyökeres megváltozásáról tanúskodik. A világ az írónak csak összemosódó kontúrokat, végtelen bizonytalanságot mutat, s ez a mindenbe beívódó kétértelműség lehetetlenné teszi a mindentudó elbeszélő általi biztonságos regényvilág berendezését. Az **Orlando** legfőképpen narrátorának szerepeltetésével, önreflexiós metanyelvével válik modern regénnyé. Mivel e metanyelvnek az egész művet meghatározó, szüzsészervező ereje is van, a konstrukciós eljárások közé illesztve **önreflexiós eljárásnak** nevezhető.

e) a regény hősei

Az értékhordozók (motívumok) szempontjából a regényhősök központi jelentőségűek. **Balassa Péter** szerint a főhős sokszor a konstrukciós eljárásokat mozgató motiváció funkcióját veszi fel. "Egy regényben – írja – a szereplők végül **mégsem** ugyanazon a konstrukciós szinten érthetők meg, mint a motívumok vagy az eljárások. Az emberalakok adott konstrukció részei ugyan, de nem pusztán eljárások következményei, és nem is egyszerűen a motívumokkal azonos »elemek«. Valamiképpen ... **az emberarcok a műalkotások koronái.**" (B. P. 1982.81.)

Az **Orlando** mesterkélt cselekményében a főhős mellett csak fakó fényfoltokként tűnnek fel más emberarcok. Akció nem alakul ki közöttük. Orlando körül – sematikusan felvillantva – szolgálók, írók, cigányok forognak. Nyoma sincs a XIX. századi regény pszichologizáló módszerének.

A cselekmény és az alakok deformáltsága abban a tényben válik nyilvánvalóvá, hogy Orlando magányát tulajdonképpen csak egy regényvilágon kívüli személy, a krónikás lazítja fel. "Emberarcokról" valójában nem is beszélhetünk: a mellékalakok csak egy-két vonatkozásukban mutatkoznak meg; földközeli, emberközeli teljesség pedig a főhőssel kapcsolatban említhető legkevésbé. "Jellemek nem léteznek, minden lény fluidszerű." (**Albérès**, 1967.152.)

A polihisztorikus regények sajátos jegye az alakok példaszerűsége, általánosítottsága. Az **Orlando** esetében már maga a téma is a példaszerűség, a jelképesség felé szorítja a hősöket. Orlando "halála" (hétnapos alvása) allegorikus játékkal végződik: a Tisztaság, a Szüzesség és a Szerénység mondanak beszédet a hősért, de a trombiták hangja előzi a három nővért. Az egész regény allegorikus színezete és a hősök

példaszerűsége szoros kapcsolatban állnak.Az efféle összefüggésekre **Kiss Endre** (1981.62.) is felhívja a figyelmet:

"Éppen a demonstrativitásnak, példaszerűségnek, exemplaritásnak e fontossága közelíti az újratájékozódást célul kitűző regényeket helyenként az »allegorikus« ábrázoláshoz."

Az allegóriában **Albérès** (1967.200.) is a korabeli regényvízió alapvető sajátosságát ismeri fel:

"1925 körül az epopeia és a költői allegória betör abba az irodalmi műfajba, amelyet továbbra is regénynek hívnak.De ez a »regény« többé már nem kellemes olvasmánynak való regényes mesélés: ez most egy költői, allegorikus, eposzi, misztikus mű, amely a regényformát ölti magára."

A főhős fantasztikus tulajdonságai lehetetlenné teszik a teljes olvasói azonosulást. Megértve a regény reális-irreális közegét, az allegóriának, a képletességnek ezt a szintjét, az olvasót már nem is a főhős "egyéni" sorsa izgatja, hanem az általa példázott világszemlélet, szellemi-érzelmi nyugtalanság alakulása. Orlando csupán több évszázad emberi vívódásait összefoglaló allegória, s nem problematikus individuum. A mű motivációja így a főhős által képviselt eszmékhez kötődik. Ezek az eszmék, gondolatok és érzelmek, amelyek a regény pozitív értéktartományát képezik, fűzik össze a különböző korok, a mondvacsinált fabulaegységek diffúz irányait, biztosítják a regény homogenitását, alkotják a mű motorját, motivációját. Itt is lejátszódik az a lényeges elmozdulás, a hős és a motiváció elkülönése, ami **Balassa Péter** (1982.30-32.) gondolatmenete szerint már önmagában is világnézeti értékelés. A hős többé nem képes felvenni a motiváció funkcióját, nem képes összefogni egységes homogenitásba a mű sokértelmű, dinamikus létét, hisz esetlegessé, képletessé degradálódik a központi jelentőségű, vérbő cselekmény: a főhős fejlődése, karrierje, kalandjai stb.

"A motiváció itt már nem sorsként, hanem tisztán konstrukcióként, megformálásként van jelen... A motiváció – írja **Balassa** – e dinamika »titka« és értelme, amennyiben a hős, illetve a virtuális szubjektum útja mintegy intencionálttá, jelentéssel telítetté teszi, pontosabban meghatározza a formálást, minden ponton motiválja a művet a fabulától a megkonstruált szüzséig..."

A motivációt az eszmék, reflexiók, létérzések közege hordozza. E közegnek nemcsak a történetfilozófiai dimenziója jelentős, hanem konstrukciós, összefűző szerepe is.

A regény motivációja, ez a világot és tudatot megteremteni vágyó indulat működik a legjelentéktelenebb fabulaelemek mélyén is: a hős minden tette a létformakeresés, az újratájékozódási indulat jegyében

zajlik. A kereső-tájékozódó szemlélődésben a polihisztorikus regények alapvető sajátossága, a világnézeti-emberképbeli orientáció ölt formát.

Az emberi társadalom utolsó négy évszázadának képletes, szelektált metszetét adva, különböző korszellemeket fel- és egymásba villantva, a nemi és időkorlátokat félretéve az író egyfajta totalitásigénynek ad hangot. A modern regény totalitásábrázolási módszereinek számbavételekor **Ziolkowski** (1972.) megállapítja, hogy **V. Woolf** regényei a **szelektív totalitás** és az esztétikai ábrázolás egységén alapulnak. A totalitás "technikai" eszközei közé sorolandó az a szintváltás, amelyet a kívülálló krónikás hangja hoz magával; a különböző időket és helyeket egybemontázsoló látomások; a realitás és irrealitás dimenzióinak együtt szerepeltetése stb.

A motiváció mint "a formakonstrukció központja" (**Balassa Péter**) és ezáltal világnézetet hordozó elem a totális, impresszionista világszemlélő/világteremtő **keresésben** ölt formát, ez mozgatja magát a főhőst, a konstrukciós eljárásokat, s alakítja ki a regény végső alakját, rendjét – a szüzsét.

A **világteremtő/világkereső indulat** mint a mű motivációja "a Történelem és az Egyén, az Idő és a Jelen azonosságát" (**Bécsy Ágnes**, 1980.181.) hozza létre totalitásra törésében. A lerögzített jelen pillanatok tisztásain teljesül be, telítődik totalitássá az a keresés, amelynek folytonossága az egész regényt megformálja.

A műelemzések sorában ezúttal is beigazolódni látszik **F. Altheim** már idézett tétele, miszerint a regény a **keresés** műfaja.

b)

A "REGÉNYES SZÍVÜGY" METANYELVE

(Tersánszky J. Jenő: A margarétás dal; 1929)

A **Tersánszky Józsi Jenő** prózáját illető irodalomtörténeti meghatározások közül a következő megfogalmazások emelhetők ki: "vérbő realizmus", "kifogyhatatlan humorú mesélő kedv", "kényelmes előadásmód", az "élet sűrűjének", "amorf alaktalanságának" műbe ágyazása, a stílus helyett a "matéria" előnye. Ugyanakkor megállapítást nyer az is, hogy a hősök élőbeszédszerű, közvetlen és laza modorának tudatos megkomponáltsága is érzékelhető. Nem a naturalisztikus rögzítés, hanem egy ízes, szellemes nyelvteremtő igény vezérli az írót. Továbbá: "Előadásmódja a hagyományos epikus formákat követi: egyszerűen elmeséli történeteit." (**A magyar irodalom története**, 1965. VI. kötet, 389-399.)

Az "egyszerű elmesélésnek" mint meghatározásnak az ürességére vet fényt a legcsekélyebb szövegvizsgálat is, annak ellenére, hogy **Tersánszky** írói világának sarkpontjai valóban olyan klasszikus epikai tényezők, mint a cselekményesség és a hősök megformálása. A világábrázolás módja e szövegben lenyűgöző kedvről és érdekeltségről tanúskodik, s ebből a hozzáállásból csakugyan teljességgel hiányzik a modern idők depresszióinak és intellektualizáló törekvéseinek még a sejtelme is. **Tersánszky** prózája mégsem válik anakronisztikussá, mert az "egyszerű elmesélés" intervenciók sokaságának jeleit viseli magán. A konstruáltság tünetei következetesen hangsúlyoznak egy effektus-

rendszert, amely a regény önreflexióját a modern prózakísérletezés eszközévé teszi.

Az "élet sűrűjéből" merített téma A **margarétás dal**ban – a főhősnő meghatározása szerint – egy "krajcáros regénybe" illő szerelmi történet. Egy ilyen meseközpontú, olcsó szerelmi elbeszélés megírása kockázatos vállalkozás mindannak az irodalmi tapasztalatnak a birtokában, amelyet 1929-ben a kortudat magáénak tarthatott, s amikor a narráció válságát a legtöbb prózaíró a defabularizációs törekvések érvényesítésével igyekszik meghaladni.**Tersánszky** érzi ezt, mégis, s talán éppen ezért képes felülkerekedni anyaga és módszere buktatóin.

Egyrészt a történet végül is egyáltalán nem marad olcsó, s a bejelentés szellemében ezt már önmagában az írói szemlélet humora és iróniája is biztosítja. Ezenfelül a főszereplő, Natasa kisasszony erkölcsi-érzelmi portréja olyan értéktöbblettel záródik, amelyben benne foglaltatik az ember identitáskereső, leghőbb vágyainak örök elérhetetlensége, vállalt tragikuma. Az események sodrában minduntalan leépülnek, degradálódnak a konstituálódófélben lévő értékek, s ezek az ellentmondások hozzák létre az epikai hitelességet, a kifejlet komplexitását. Másrészt a kisregény fölényes korérzékenységét bizonyítja a szöveg önreflexiós váza, amely humorral, játékos /ön/iróniával részletezi a mű megalkotása körüli gondokat. Ezáltal **Tersánszky** szándékosan problematizálja – nem a hősök és az események valóságosságát, de – az elbeszélés, az "elmesélés" módját, a narrátor kérdését, a mimézis ügyét. Az író következetesen láttatja regényét kívülről és az olvasót abban az illúzióban tartja, hogy a nyers valóságanyag írói megmunkálásának tanújává válhat. Ezek a jelzések figyelmeztetik a befogadót arra, hogy Natasa történetének "egyszerű elmesélése" sem mehet végbe a megformálás kérdéseitől mentesen, sőt arra is, hogy **Tersánszky** manipulálni kíván ezzel a kérdéskörrel.

a) az elbeszélői helyzet, az önreflexió

Az önreflexiós, metanyelvi mozzanatok elsősorban a narrátori szerkezet kialakításához kötődnek. A regény az elbeszélői alaphelyzet explicit feltárásával kezdődik: Nagy Ferenc újságíró mutatkozik be csevegő hangon fordulva az olvasóhoz mint Natasa kisasszony történetének közreadója. Az események jelentős hányadát azonban a főhősnő előadásában, élménybeszámolóként kapjuk, amint újságíró barátjának megvallja testi-lelki hányattatásait.

A céltudatosan alkalmazott narrátori áttételekkel **Tersánszky** egy paródiába vonja be olvasóját. Nem véletlen, hogy Nagy Ferenc oly részletesen beavat bennünket az elbeszélői nézőpont körüli kifinomult dilemmáiba:

"Aki ezt a történetet közreadom, Nagy Ferenc újságíró vagyok. Mert bár eredetileg úgy terveztem, hogy egészen magának a Natasa kisasszonynak édes szájába adom a szót, aztán kénytelen voltam lemondani erről. Natasának ugyanis bizonyos szituációk megérzékeltetésénél olyan fortélyos és zavaros az előadásmódja, hogy csaknem érthetetlen maradnék, ha hűen követném őt benne. Kiegyeztem tehát ötven százalékra. Mindenütt a Natasa bájos szájába adom a szót, ahol lehet, és én csupán mélyreható és szellemes megjegyzéseimmel kísérem elbeszélését, vagy a folyamatosságot kívánó részleteknél beszélek itt magam."

A műhelyproblémák állandó explikálása által megadatott az az olvasói illúzió, hogy a művészi formálás a szemünk láttára zajlik. Mindez csupán Natasa szólamára vonatkozik, mert a "közreadó", az újságíró szerepének alakítottsága homályban marad. A kettős narrátori szerepfeltüntetés elsődleges funkciója az, hogy felhívja a figyelmet a kisregény, sőt a vallomás konstruáltságára, s fogékonnyá tegye az olvasót a parodikus-ironikus metanyelvi tünetek befogadására. Nem a realizmus-koncepción való hahotázásra hívja-e fel **Tersánszky** a közönségét, amikor ezt írja:

"Én, Nagy Ferenc, majdnem tartani merem a hátamat a Sa elbeszélésének hitele mellett."

Két narrátor, két nézőpont váltogatja egymást, melyeknek közös sajátosságuk: az élőbeszédszerű közvetlenség és a feltételezett címzettel való dialogizálás. Natasa Nagy Ferenchez beszél, az pedig az olvasóhoz. E dinamikát biztosító beszédhelyzetek nemcsak kifelé irányulnak, hanem egymást is bevilágítják, minősítik. A két rendszer ebben nem egyenrangú. Az újságíró szólama értékminősítő meghatározásokat tartalmaz Natasa tetteit és elbeszélésmódját illetően is, míg a kisasszony szólamának legfeljebb olyan kitételei vannak, mint pl.: "Ki fog nevetni.", vagy "Maga bele sem képzelheti magát." Az elbeszélés alakítottságára, konstruáltságára vonatkozó explicit megjegyzések természetszerűleg, de nem kizárólagosan az újságíró szólamában fogalmazódnak meg. Neki adatott meg az a felsőbbségi helyzet, hogy Natasa,

a másik narrátor szövegét megnyirbálja, helyettesítse, kommentálja. Viszont meg is van kötve a keze, mert (mint hangoztatja), csak annyit és azt közölhet az olvasóval az élettörténetből, amennyit interjúalanyától sikerült megtudnia. **A margarétás dal** önreflexiós metanyelvi keretszerkezetének legelején poétikai önmeghatározásokkal találkozunk: a szöveg szerint egy "történetet" veszünk kézbe, melynek "mottója" és "fordulata" van, s megtudjuk, miről szól a történet. Bemutatkozik a narrátor, a "közreadó", elmondja az elbeszélő szerkezettel kapcsolatos vívódásait és végső döntését, majd így szól:

"Most már végeztem ezzel a bevezetésfélével, és gyerünk a mesével."

Az autoreferenciális, önmagára mutató nyelv nem ritkaság **Tersánszky** műveiben, de **A margarétás dal** kiemelkedő ebből a szempontból, mert a legcélratörőbben egyesíti "az életről szóló elbeszélést az elbeszélésről szóló elbeszéléssel". (**Viktor Žmegač**, 1987.75.)

Tersánszky írói csele rejlik a kettős narrátori szerkezet mögött. Natasának mint hősnőnek és mint narrátornak a szerepeltetése ugyanis lehetővé teszi számára, hogy "az életről való elbeszélés" is "elbeszélésről való elbeszéléssé" váljék, hogy a kettő egybecsússzon. Hozzunk erre egy hivalkodó példát. A narrátor ezúttal Nagy Ferenc:

"Ilyenkor volt Sa a legdrágább előttem. Ahogy méreg gyötörte, hogy szavaival nem tudja plauzibilissé tenni a szavak csődjét és haszontalanságát a valósággal szemben, a ténnyel szemben, tehát az igazsággal szemben."

Az idézetben a hősnő jellemzése és a mimézis-probléma felvetése egymást fedik. Elbeszélés közvetít egy másik elbeszélést, amely utóbbi egyben a cselekmény részét is képezi. A szerkezet síkján mindez Natasa figurájának analógiája, aki narrátor és hős is egyszemélyben. A kétéltű hősnő és a kétéltű elbeszélés (elbeszélés és egyben élet is egyidejűleg) fogásának kialakítása az író fölényes következetességét bizonyítja.

b) intertextualitás

A két szöveggel, két szólammal manipuláló írói eljárás az **intertextualitás** jelenségének, a két mű közötti utalásrendszernek a kérdését veti föl. A játékos bonyolítás ezzel nem merül ki. **Tersánszky** a "szöveg a szövegben" ötletét tovább tornyozza beékelt levelekkel, tanulmány-

részlettel, versekkel – ezzel is fokozván az elbeszélés dialogizáltságát. Immár a betétek eltérő aspektusai kerülnek kommunikációs viszonyba az elsőfokú, avagy a másodfokú alapszöveggel.

Az író tökéletesen kihasználja a mű konstruáltságának másik fontos explikálási lehetőségét: az olvasóval való kommunikálást is. **A margarétás dal** olvasója nem passzív befogadó, hanem részt vesz a szöveg létszőleges megalkotásában. Erre a narrátor fel is kéri:

"Lemásolom ide ezt a részt.Akinek unalmas, az lapozza tovább olvasatlan."

c) explicit önreflexió

A kisregény szövegszerű, explicit metanyelvi megnyilvánulásai a következőképpen csoportosíthatók:

1. poétikai (műfaji, szerkezeti, narrátori) önmeghatározások
2. az elbeszélés módjára vonatkozó megjelölések
– terjedelemre (Pl.: "De már nagyon nyújtom.")
– az események sorrendjére (Pl.: "De ne vágjak az esetek elé.")
– kifejezésmódra (Pl.: "Ez tényleg rá a leghelyesebb megjelölés.", vagy: "...ezen a titokzatos regénylő hangon.")
3. az elbeszélés hitelességére való utalások (Pl.: "Én, Nagy Ferenc, majdnem tartani merem a hátamat a Sa elbeszélésének hitele mellett.")
4. utasítások az olvasás és az értelmezés módjára
– mi a lényeges, és mi nem (Pl.: Hát ez mind melleslegesség. A fontos az, hogy...")
– értelmező, előrejelző figyelemfelkeltés (Pl.: "Most jön a legjobb vicc.", vagy: "ez regényes szívügy" és "nem köznapi kérődzés")

d) implicit önreflexió

A szerkezetszintű, implicit metanyelvi tünet, a kettős narrátori rendszer olyan szubtilis műhelyproblémák megfogalmazását emeli a felszíni cselekményréteg s a nyelvi explikálás sírjára, mint pl. a narrátor háttéri csöndje:

"Hát itt azért szögezem le, hogy ha nem is szólok egyelőre közbe a Sa fejtegetéseibe, hogy némileg tisztázzam ezeket, a hallgatásom nem egyetértést rejt, hanem azt, hogy nem vagyok felelős a Sa magyarázataiért."

Ugyanez az írói fogás teszi életszerűvé a regény világnézeti üzenetének explikálását is:

"Az az érzésem, hogy nem szabad ezzel a tragikus akkorddal végezni be ezt a történetet."

Natasa kisasszony elbeszélésének "közreadója" parodikusan, három pontba foglalt okfejtéssel, az olvasó szeme előtt téríti le az eseményeket és azok értelmezését a tragédia vágányáról.

Az irodalmi mű önreflexiós megmutatkozását sokszor hatja át humor és irónia. **Tersánszky A margarétás dal**ban rendkívüli könnyedséggel látja el a humor és az irónia többletértékeivel a poétikai vonatkozású intervenciókat:

"Ezúttal csupa fontoskodásból szólok közbe. Azt akarom csupán mondani, mint kikiáltó a komédia előtt, hogy most figyeljenek, hölgyeim és uraim, mert most kezdődik tulajdonképpen ez a történet. Legnagyobb pechem az volna, ha eddig már unni kezdették."

Az "élet sűrűjéből" merigető **Tersánszky** nem ragad bele ebbe az ingoványba, s ezt épp az önreflexiós eljárások tudatos beépítésével éri el.

Ezt a tételt bizonyítja a következő összevetés is. Ismeretes, hogy az író elégedetlen volt – joggal – a **Viszontlátásra, drága...** című kisregényével, ezért később még egyszer feldolgozta a témát **A margarétás dal**ban.

A két mű közti különbségek éppen arra utalnak, hogy az explicit és implicit metanyelvi fogások következetes végiggondolása juttatta az írót ahhoz az artisztikus paródiához, amely messzemenően biztosítja **A margarétás dal** fölényét. Bátortalan, esetleges, felemás formában már a korábban íródott szöveg is kísérletezik ezekkel a lehetőségekkel. Pl. a "közreadó" beiktatásával, de csak az epilógusban. Így a kettős narrátori rendszer ablaknyitásaira, dialógusaira, átminősítéseire nem nyílik alkalom. Feltűnnek a betétek is, viszont nyoma sincsen a paródiának, a humornak. Ezzel összhangban a korai kisregény explicit metanyelve a nullszinten mozog. Csupán Nela affektív kiszólásaiba csúszik be egy-két alkalommal az önreflektálás legegyszerűbb formája:

"Ah, de hogy számoljak el silány szavakkal, órák vagy percek tűnő s általó érzéseiről."

Ezzel szemben **A margarétás dal**ban differenciált módokon vetül elénk a metanyelv minden lehetséges megnyilvánulása, bizonyítván,

hogy **Tersánszky** "titokzatos regénylő hangjához" a "regényes szívügyek" tárgyalásában éppoly szervesen hozzátartozik a regény regény voltának láttatása, mint a szívügy "hullámveréseinek" nyomon követése.

Tersánszky virtuóz bohózatának együtt képezik a lelkét.

IRODALOMJEGYZÉK

ALBÉRÈS, RENÉ-MARIA
1967 **Istorija modernog romana.** Svjetlost, Sarajevo

ALTHEIM, FRANZ
1979 **Roman i dekadencija.** In: **Moderna teorija romana.** Nolit, Beograd

BAHTYIN, M. M.
1976 **A szó esztétikája.** Gondolat, Budapest
1980 **Marksizam i filozofija jezika.** Nolit, Beograd
1982 **François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája.** Európa, Budapest

BALASSA PÉTER
1982 **A színeváltozás.** Szépirodalmi, Budapest

BÉCSY ÁGNES
1980 **Virginia Woolf világa.** Európa, Budapest

BONYHAI GÁBOR
1974 **Az értékek rendszere Thomas Mann "A kiválasztott" című regényében.** Akadémiai, Budapest

BORI IMRE
1971 **Az avantgarde apostolai.** Forum, Újvidék
1987 **Ivo Andrić művészete a magyar irodalom tükrében.** In: **Tanulmányok a magyar-délszláv irodalmi kapcsolatokról.** Forum, Újvidék
1990 **Egy Andrić-könyv forgácsai.** Magyar Szó, aug.25.

BOOTH, WAYNE C.
1976 **Retorika proze.** Nolit, Beograd

BROCH, HERMANN
1970 **James Joyce és korunk.** In: **Írók írókról.** Európa, Budapest

CHEVALIER, J.- GHEERBRANT, A.
1983 **Rječnik simbola.** Nakladni zavod MH, Zagreb

DERETIĆ, JOVAN
1981 **Srpski roman.** Nolit, Beograd

ĎURIŠIN, DIONÝZ
1977 **Összehasonlító irodalomkutatás.** Gondolat, Budapest

DŽADŽIĆ, PETAR
1976 **Prostori sreće u delu Miloša Crnjanskog.** Nolit, Beograd
1983 **Hrastova greda u kamenoj kapiji. Mitsko u Andrićevom delu.** Narodna knjiga, Beograd

EICHENBAUM, BORISZ
1974 **Az irodalmi elemzés.** Gondolat, Budapest

FABÓ KINGA
1987 **A határon.** Magvető, Budapest

FORSTER, E. M.
1970 **Virginia Woolf.** In: **Írók írókról.** Európa, Budapest

GLIGORIĆ, VELIBOR
1972 **Rastko Petrović.** In: **Književnost između dva rata.** Priredila: Svetlana Velmar-Janković, Nolit, Beograd

GRASS, GÜNTHER
1970 **Döblinről, mesteremről.** In: **Írók írókról.** Európa, Budapest

H. LUKÁCS BORBÁLA
1989 **Romantikus irányzatokról és tendenciákról.** In: **Ami összehasonlítható, és ami nem.** Új Auróra, Budapest

HANÁK PÉTER
1988 **A Kert és a Műhely.** Gondolat, Budapest

HAUSER, ARNOLD
1980 **A művészet és az irodalom társadalomtörténete.** Gondolat, Budapest

IGNJATOVIĆ, DRAGOLJUB
1972 **Dnevnik o Čarnojeviću ili nihilizam kao upozorenje.** In: **Književno delo Miloša Crnjanskog.** (zbornik radova)

IGNJATOVIĆ, SRBA
1989 **Pripovedač obuzet različitim načinima pripovedanja, susretima i sudarima kultura.** In: **Književno delo Rastka Petrovića...**

KAYSER, WOLFGANG
1979 **Nastanak i kriza modernog romana.** In: **Moderna teorija romana,** Nolit, Beograd

KISS ENDRE
1981 **Hermann Broch elmélete a polihisztorikus regényről.** Akadémiai, Budapest

KISS PINTÉR IMRE
1983 **A semmi hőse (Füst Milán költői világképe).** Magvető, Budapest

KOLJEVIĆ, NIKOLA
1982 **Na Drini ćuprija Ive Andrića.** Zavod za udžbenike, Beograd

KORAĆ, STANKO
1982 **Srpski roman između dva rata.** Nolit, Bg.
1989 **Andrićevi romani ili svijet bez boga.** Prosvjeta, Zagreb

KORDIĆ, RADOMAN
1975 **Arheologija književnog dela.** Prosveta, Beograd

LONČAR, MATE
1972 **Obzori sumatraizma.** In: **Književno delo Miloša Crnjanskog.** (zbornik radova) Beogradski izdavačko-grafički zavod, Bg.

LUKÁCS GYÖRGY
1977 **Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez.** In: **Ifjúkori művek.** Magvető, Budapest

LUKIĆ, SVETA
1985 **A mai intellektuális próza.** Forum, Újvidék

MAGRIS, CLAUDIO
1988 **A Habsburg-mítosz.** Európa, Budapest

MARKIEWICZ, HENRYK
1968 **Az irodalomtudomány fő kérdései.** Gondolat, Budapest

MIHAJLOVIĆ, MILICA
1955 **V. VULF i "Gospođa Delovej"** (előszó). In: **V. Vulf: Gospođa Delovej,** Nolit

MILIJIĆ, BRANISLAVA
1989 **Problemi umetnosti u estetici Rastka Petrovića.** In: **Književno delo Rastka Petrovića...**

MILOŠEVIĆ, NIKOLA
1970 **Roman Miloša Crnjanskog.** Srpska književna zadruga, Beograd
1978 **Zidanica na pesku. Književnost i metafizika.** Slovo ljubve, Beograd

MIŠIĆ, ZORAN
1972 **Rastko Petrović.** In: **Književnost između dva rata.** Priredila: Svetlana Velmar-Janković, Nolit, Beograd

MORAIL, JEAN PIERRE
1978 **"Kolaži", montaža i roman kod Deblina i Dos Pasosa.** In: **Treći program IV.**

NEDIĆ, MARKO
1972 **Magija poetske proze.** Delo, Beograd

OSTOJIĆ, KARLO
1967 **Andrićevo prevazilaženje apsurda.** Svjetlost, Sarajevo

PALAVESTRA, PREDRAG
1981 **Skriveni pesnik.** Slovo ljubve, Beograd
1983 **Kritička književnost. Alternativa postmodernizma.** Vuk Karadžić, Beograd

PANTIĆ, MIHAJLO
1989 **Pripovetke Rastka Petrovića.** In: **Književno delo Rastka Petrovića...**

PELEŠ, GAJO
1966 **Poetika suvremenog jugoslovenskog romana.** (1945-1961) Naprijed, Zagreb

PETKOVIĆ, NOVICA
1985 **Seobe.** Zavod za udžbenike, Beograd

PÓK LAJOS
1976 **Döblin doktor panoptikuma.** (előszó) In: **Döblin: Berlin, Alexanderplatz.** Magvető, Budapest

R. SCHOLES és R. KELLOGG
1979 **Priroda pripovjedačke književnosti.** In: **Moderna teorija romana.** Nolit, Beograd

SŐTÉR ISTVÁN
1975 **A komparatisztika koordinátái: a nemzeti irodalmak és a világirodalom.** In: **Helikon,** 75/1, Budapest
1977 **Egy nemzeti irodalom története – komparatista módszerrel.** In: **Helikon,**77/3, Budapest

SZABOLCSI MIKLÓS
1977 **A történeti módszerek megújulása és a komparatisztika** In: **Helikon,**77/3, Budapest

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
1980 **Világkép és stílus.** Magvető, Budapest
1989 **Kemény Zsigmond.** Szépirodalmi, Budapest

SZÉLL ZSUZSA
1970 **Válság és regény.** Akadémiai, Budapest

SLAPŠAK, SVETLANA
1989 **Miturgija Rastka Petrovića.** In: **Književno delo Rastka Petrovića.** Institut za knjiž. i umetnost, Beograd

SOLAR, MILIVOJ
1974 **Ideja i priča.** Liber, Zagreb
1979 **Odnos poezije i proze u ranim djelima Ive Andrića.** In: **Zbornik radova o Ivi Andriću.** SANU, Od. jezika i književnosti, knj. 30. Beograd
1979 **Moderna teorija romana.** Priredio: Milivoj Solar. Nolit, Beograd

SUBOTIČKI, ZORAN
1988 **Užas i lepota smeha.** Matica srpska, Novi Sad

TINYANOV, JURIJ
1981 **Az irodalmi tény.** Gondolat, Budapest

USZPENSZKIJ, B. A.
1984 **A kompozíció poétikája.** Európa, Budapest

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY
1975 **A világirodalomtörténet fő elvi és módszertani kérdései.** In: Helikon, 75/1, Budapest

VIDAN, IVO
1979 **Nepouzdani pripovjedač.** In: **Moderna teorija romana.** Nolit, Beograd

VJEŽBICKI, JAN (Wierzbicky, Jan)
1962 **Funkcija "pripovjedača" i "priče" u Andrićevoj prozi.** In: **Umjetnost riječi,** 1–2., Zagreb
1989 **Srpska avangarda i Rastkov slučaj.** In: **Književno delo Rastka Petrovića.** Institut za književnost i umetnost, Beograd

WOOLF, VIRGINIA
1980 **A pille halála.** Európa, Budapest

ZSIRMUNSZKIJ, VIKTOR
1981 **Irodalom, poétika.** Gondolat, Budapest

ŽMEGAČ, VIKTOR
1987 **Povijesna poetika romana.** Grafički zavod Hrvatske, Zagreb

Kiadások

1. M. J. Lermontov: Korunk hőse. Európa, Bp., 1966.
2. Ivo Andrić: Híd a Drinán. Forum, Újvidék, 1962.
3. Kassák Lajos: Azon a nyáron; Hídépítők. Magvető, Bp., 1958.
4. Alfred Döblin: Berlin, Alexanderplatz. Magvető, Bp., 1976.
5. Krúdy Gyula: Asszonyságok díja. Szépirodalmi, Bp., 1968.
6. Rastko Petrović: Dan šesti. Nolit, Beograd, 1977. (a fordítások tőlem)
7. Füst Milán: A feleségem története. Magvető, Bp., 1973.
8. Virginia Woolf: Mrs. Dalloway. Európa, Bp., 1987.
9. Miloš Crnjanski: Čarnojević naplója. Európa, Bp., 1973.
10. Virginia Woolf: Orlando. Európa, Bp., 1966.
11. Tersánszky J. Jenő: A margarétás dal. IN: Tersánszky Józsi Jenő válogatott művei. Szépirodalmi, Bp., 1978.

Csányi Erzsébet
SZÖVEGVILÁGOK: A FIKCIÓ FÖLÉNYE

Irodalomtudományi Dolgozatok 3.
Kiadja
A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete
Újvidék, 1992
CIP – A MATICA SRPSKA KÖNYVTÁRA, Újvidék

894.511/497.1/-4
CSÁNYI, Erzsébet
Szövegvilágok: a fikció fölénye /Csányi Erzsébet.
– Újvidék: A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, 1992 /Újvidék: ASOGRAF/. – 180 p. ; 20 cm.
– /Irodalomtudományi Dolgozatok; 3./
ISBN 86-7551-010-1
33511687

Felelős szerkesztő
Papp György

Szakvéleményezők
Sulc Magdolna
Dávid András

A fedőlapot Juhász Illés tervezte

Példányszám: 400
Készült az újvidéki ASOGRAF nyomdában, 1992-ben

A könyv megjelentetését anyagilag támogatták:

A TARTOMÁNYI TUDOMÁNYÜGYI ALAP

PRIVATNO PREDUZEĆE

EUROPA

ZA PROIZVODNJU IZVOZ-UVOZ, PROMET NA VELIKO I MALO I ZASTUPANJE DOMAĆIH I INOSTRANIH FIRMI d.o.o.
24430 ADA SAVE KOVAČEVIĆA 31. Tel:(024) 851-626

D.O.O. „IBA" INDUSTRIJA BRUSNIH ALATA SA p.o.

YU, 24430 Ada, Krajiška 27/a, tel. (024) 851-223, fax. (024) 851-069,
tlx. 15253, žiro račun 66210-601-4020

Globus

Privatno preduzeće za spoljnu, unutrašnju trgovinu i kooperaciju
Private company for foreign and domestic trade, and for cooperation

24430 Ada, Yugoslavia - Senćanski put 59/b