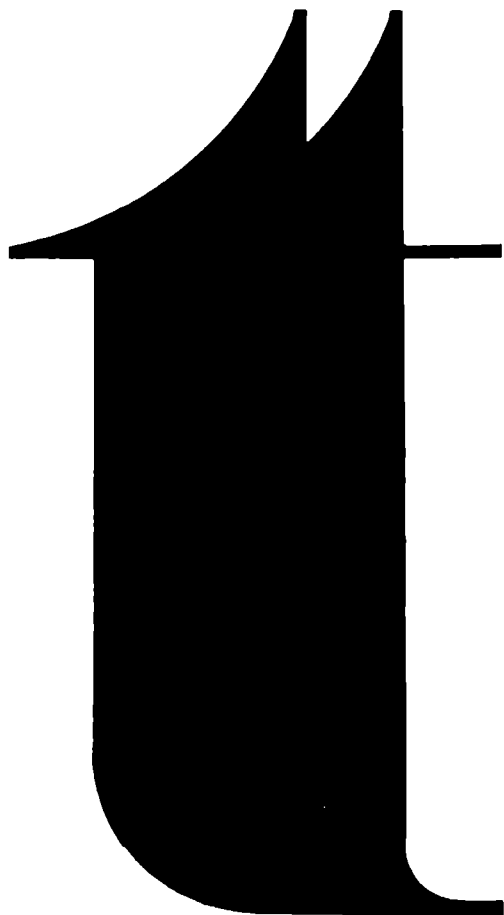


A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézetének kiadványa

Tanulmányok



19

ÚJVIDÉK

87

TANULMÁNYOK / STUDIE

SZERKESZTETTE
CSÁNYI ERZSÉBET
RAJSLI ILONA
THOMKA BEÁTA
(FŐSZERKESZTŐ)
A KIADÁSÉRT FELEL
PATÓ IMRE

Kiadja a Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások
Intézete a Tartományi Tudományügyi Öngazgatói Érdekközösség támogatásával

Készült az újvidéki Sitoštampában
Újvidék, 1987.

Tanulmányok

■
Studije

A MAGYAR
NYELV,
IRODALOM
ÉS HUNGAROLÓGIAI

KUTATÁSOK
INTÉZETE

(20. füzet)

Újvidék, 1987.

INSTITUT
ZA MAĐARSKI
JEZIK,
KNJIŽEVNOST
I HUNGAROLOŠKA
ISTRAŽIVANJA

(20. sveska)

Novi Sad, 1987.



Мнв. Оп. 10.972



DOLGOZATOK A 20. SZÁZAD IRODALMÁRÓL

POZSVAI GYÖRGYI

BESZÉDFORMÁK ÉS REGÉNYNYELV

AZ IDEGEN BESZÉD KÉRDÉSKÖRE
A BAHTYINI NYELVFILOZÓFIA, ILLETŐLEG
BESZÉDELMELET MEGKÖZELÍTÉSÉBEN

A bahtyini teória alaptényezői. A nyelv konstitutív szerepet játszik az ember külső és belső világában: nem véletlen akkor, hogy a filozófia, mely – általánosan szólva – az ember helyét igyekszik újra meg újra kijelölni a folyamatosan változó természeti, társadalmi környezetben, állandóan szembe találja magát a nyelv problémakörével. Bahtyin, a dialektikus marxista nyelvfilozófia úttörője szerint a nyelvfilozófia a következő kérdésekre keresi a választ: „mi a nyelv”, „mi a szó”, illetve mi az összes nyelvi jelenség alapvető valósága”, „mi a nyelv reális egysége”. A feleleteket ő maga, a par excellence dialogikus gondolkodója adja meg. Mert a felmerülő problémákra megoldást keresve úgy tűnik, mintha Feuerbach *A jövő filozófiájának tétélei* 62. tézisét tartotta volna állandóan szem előtt, amely szerint: „Az igazi dialektika nem a magános gondolkodó monológja, hanem az Én és a Te közötti dialógus.” A nyelv igazi dialektikusságának mibenlétét pedig az Én és a Te közötti dialogikus interakcióként határozza meg, amely a beszéd folyamatban játszódik le. Az orosz filozófus a szó „valóságos életéből”, a társadalmi nyelvi praxisból indul ki, a Saussure-i lingvisztika formalizmusával ellentétben, mely kutatása egyedüli tárgyának a nyelvet – mint imperszonális rendszert – tekinti és ellentétben a crocei-vossleri ideologizmussal, esztétizmussal és individualizmussal, mely alapjául veszi azt, amit a Saussure-i lingvisztika ignorált, vagyis az individuális beszédaktust. A modern nyelvtudomány számára nem a nyelv, hanem a beszéd okozott gondot. A Saussure-i nyelvészet csak a nyelvet tudta tudományos módon uralni, ám a beszéd hatáskörén kívül maradt. Bahtyin ifjúkorának éveiben a Saussure-i iskolával a vossleri nézet állt szemben. Az utóbbi képviselői számára a beszéd elsődleges szerepe a kifejezés volt. S a vossleri beszélő, természetesen, nem észlelte a vele szembenálló másik személyt.

A felvetett kérdésekre a bahtyini nyelvfilozófia az alábbi válaszokat kínálja:

„A nyelv-beszéd igazi valósága nem a nyelvi formák elvont rendszere, nem is izolált monologikus kijelentés, de nem is azonosítható realizációja pszichológiai aktusával, hanem a beszédinterakció társadalmi eseménye, s amely megnyilatkozásokban valósul meg.”;

„...a nyelv alapvető valósága a beszédinterakció”;

„...a beszéd-nyelv (Sprache als Rede) reális egysége... nem az elszigetelt monologikus kijelentés, hanem legalább két megnyilatkozás interakciója, vagyis dialógus.” (i. m.)



A nyelv a bahtyini felfogás értelmében, „specifikus ideológiai rendszer”, az ideológiai alkotás specifikus anyagi valósága, eszköze”, „ideológiai jel”, tehát semmi esetre sem tiszta szemiológiai tény, tiszta forma vagy szubsztanciális kifejezések nélküli komplex viszony. S lényeges korrekciókkal elfogadja Humboldt elméletét, amely szerint a nyelv világnézet, illetve ideológia. Miként erre *A szó a regényben* című művében figyelmeztet, mondván, hogy a nyelvet nem mint elvont grammatikai kategóriák rendszerét kezeli, hanem mint világnézetet, sőt mint konkrét véleményt, amely lehetővé teszi a teljes kölcsönös megértést az ideológiai élet minden szférájában. Az orosz teoretikus tehát a modern lingvisztikától eltérő módon fogja fel a nyelvet. A nyelv lingvisztikai fogalma a legmagasabb fokú absztrakciók egyike. Bahtyin a szó, az eleven beszéd konkrétságát hangsúlyozza. Az eleven beszéd nem monologikus beszéd, hanem párbeszéd, két beszédpartner közötti dialógus. A lingvisztika a dialógust csupán a beszéd egyik formájának tekinti. Ezzel ellentétben Bahtyin a beszéd elméletét mint dialógust fejti ki. Számára a monológ és a dialógus nem a beszéd két formája; a monológ a dialógus absztrakciója, ez tulajdonképpen a dialógusnak egyetlen hangra való redukálása.

A bahtyini teória értelmében a nyelvnek – mint a lingvisztika tárgyának – a legnagyobb egysége a mondat, a megnyilatkozás pedig metalingvisztikai jelenség. Ezért a lingvisztika nem képes megragadni a megnyilatkozást mint gondolati egészet. (Bahtyin metalingvisztikája megegyezik nyelvfilozófiájával. A teoretikus szerint a filozófia ott kezdődik, ahol az egzakt tudományok az alkalmazott tudományokban folytatódnak, s úgy definiálja mint az összes tudomány metanyelvét. A metanyelv pedig mindig dialogikus viszonyban áll az általa leírt és analizált nyelvvel. A bahtyini marxista nyelvfilozófia pedig akár csak a metalingvisztika, metanyelvi jellegű). Ugyanis a megnyilatkozás egésze és értelme csak akkor határozható meg, ha a megnyilatkozást a beszédkommunikációs szféra reális egységének tekintjük. A megnyilatkozás határai a többi (megelőző vagy követő) megnyilatkozással történő érintkezés alkalmával határozódnak meg. Dialógikus viszonyok pedig csak teljes megnyilatkozások között keletkeznek, s állnak fenn, ám behatolhatnak a megnyilatkozásba és a szóba is. Ilyen módon jön létre a kéthangú szó (két gondolatot magába tömörítő szó), amely nem csak saját tárgyára vonatkozik, hanem az idegen szóra (a másik szubjektum szava) is.

Bahtyin a filozófiai hermeneutika talaján állva fejti ki, hogy milyen sorrendben folyik a nyelv keletkezése: alaként a társadalmi kommunikáció jön létre, majd ezen belül a beszédkommunikáció és a beszédinterakció, ez utóbbiban a beszédaktusok formái, s végül e keletkezés a nyelvi alakzatok változásában tükröződik. A nyelv csak a konkrét megnyilatkozás, a konkrét nyelvi megnyilvánulás egyéni organizmusának köszönhetően eleven, soha sem létezik önmagában. Csak a megnyilatkozáson át válik az érintkezés összetevőjévé, az érintkezés eleven erői csak a megnyilatkozás jóvoltából járják át, s így lesz realitássá a nyelv.

Saussure szerint a beszéd (la parole) egyéni és nem társadalmi komponense a nyelvezetnek (le langage). Az orosz nyelvfilozófus ezen túllépve állapítja meg azt, hogy a megnyilatkozás (la parole) társadalmi struktúra, azaz immanensen társadalmi.

A megnyilatkozás immanens társadalmi voltából következik, hogy (belsőleg, nem pedig külsőleg) az Én és a Te közötti társadalmi kommunikációval meghatározott.

Ezen személyek ugyancsak társadalmi lények, s nem biológiai egyedek. A megnyilatkozás nem a beszélő ember által meghatározott, hanem a címzett által, amely felé a beszélő ember által meghatározott, hanem a címzett által, amely felé irányított. Matematikai kijelentéssel élve: a megnyilatkozás nem az (Én) függvénye, hanem az (Én – Te) viszony függvénye. Minden megnyilatkozás nem csak az én megnyilatkozása (valamely én megnyilatkozása), hanem a te megnyilatkozása is (valamely Te-nek címzett megnyilatkozás).

Az idegen beszéd fogalma. Bahtyin nyelvfilozófiai oldaláról közelíti meg az ún. *idegen beszéd* kérdésgócát, azaz, az idegen megnyilatkozásoknak a szerzői beszéd monologikus kontextusában való visszaadását lehetővé tevő nyelvi alakzatokat (az egyenes beszédet, a függő beszédet, és a nem tulajdonképpeni egyenes beszédet, G. Lerch terminusa, *uneigentliche direkte Rede*), illetőleg ezek modifikációit. Az idegen beszéd és az azt asszimiláló szerzői beszéd, a bahtyini teória alapfogalmai, dolgozatom nélkülözhetetlen terminus technikussai.

A teoretikus meghatározása szerint: „Az idegen beszéd: beszéd a beszédben, megnyilatkozás a megnyilatkozásban, de egyszersmind megnyilatkozás a megnyilatkozásról (...) Az idegen beszédet a beszélő mint egy *másik* szubjektum eredetileg önálló zárt fölépítésű és az adott kontextuson belül fekvő megnyilatkozást fogja fel (...) és adja vissza.” Ezen kiindulópontot képező megállapítást a visszaadott (az „idegen”) és a visszaadó (a „szerzői”) beszéd dinamikus kölcsönviszonya lehetséges irányainak árnyalásáig fejleszti tovább Bahtyin. Uszpenszkij pedig a szerző szólamának és az idegen, a hős szólamának kölcsönhatását tanulmányozza, támpontként használva a fenti definíciót.

Az idegen beszéd visszaadásának nyelvi alakzatai. Mint Bahtyin rámutat az idegen megnyilatkozás visszaadási sablonjaiban a szerzői beszéd *aktív viszonya* tükröződik. „A szó reakciója ez egy másik szóra”. Ám nem azonosítható a párbeszéddel. A dialógus ugyanis nem áll össze kompakt kontextussá. Ezzel ellentétben, a függő s főként a nem tulajdonképpeni egyenes beszéd egységességét, „összedolgozottságát” szintaktikai alakzat szavatolja. A szerzői beszéd az idegen szó bizonyos mértékű beolvasztásának szintaktikai, stilisztikai és kompozícionális szabályait dolgozza ki, amelyek a visszaadó beszéd egységességéhez való hasonulást, idomulást szolgálják, megóvva eközben az idegen beszéd szintaktikai, stilisztikai és kompozícionális autonómitását.

Az idegen megnyilatkozás visszaadásának sablonjaiban az *idegen beszéd aktív felfogásának* megszilárdult törekvései öltenek testet. E nyelvi alakzatok azonban társadalmi törekvések lenyomatai, nem pedig a felfogó „lelkében” végbemenő szubjektív-lélektani folyamatokról tesznek tanúbizonyosságot. Ezért az idegen beszéd értékelő percipiálásakor csak a társadalmi szempontból döntő momentumok kerülnek összefüggésbe a nyelv grammatikai struktúrájával, ilyen módon az adott beszédközösség létében megalapozottak.

Az idegen szó aktív felfogása s visszaadása mellett lényeges körülmény a harmadikra való irányultság, ami növeli a társadalmi erők, tényezők befolyását a megnyilatkozás asszimilálására. (A rendhagyó esetek sem hagyhatók figyelmen kívül: az élő-

beszédben, dialogizáláskor, válaszunkban csak akkor reprodukáljuk a beszédtárs szavait, ha megértésünket kívánjuk ellenőrizni vagy, ha szaván akarjuk fogni stb).

Az idegen beszéd visszaadásának sablonjai és modifikációi az idegen szó felfogásának és értékelésének általánosan elterjedt törekvéseihez idomulva alakulhattak ki a nyelvben. S ebből eredően befolyásolhatják azután az értékelő percipiálás kibontakozási irányát is. E nyelvi alakzatok tehát évszázadok során nyerték el végleges alakjukat, a beszélők közötti társadalmi irányultság tendenciáit tükrözve. Így a domináns alakváltozat nyelvenként, koronként, társadalmi csoportként, eltérő célokat szolgáló kontextusonként módosul, változik.

Az első esetben a szerzői beszéd tiszteletben tartja az idegen megnyilatkozás szilárd választóvonalát, eredetiségét s hitelességét, illetve koherenciáját. A nyelvi formák tehát meggátolják a szerzői intonációk behatolását az idegen beszéd szövetébe, valamint annak egyedi-nyelvi jellegzetességeit is kondenzálják. Ez az idegen beszédnek tárgyi-értelmi és nyelvi elszemélytelenítő megítélését jelenti. Az idegen beszédre mint kompakt társadalmi aktusra, a beszélő megbonthatatlan értelmi pozíciójára tekintenek a befogadók, a megnyilatkozás tárgyi értelmét érzékelik, a verbális kivitelezés egyéb jegyeit azonban már nem.

Az első törekvés a szó tekintélyelvű felfogásán alapul. Sőt a szó dogmatikusságának és ideológiai meggyőző erejének intenzitása is differenciálódik: a dogmatikusabb szó az idegen megnyilatkozást visszaadó nyelvi formákat is személytelenebbé teszi. (A középkori francia írásművek és az órosz nyelvemlékek e tekintélyelvű dogmatizmus égisze alatt születtek meg. A XVII. század Franciaországban, illetve a XVIII. század Oroszországban a racionalista dogmatizmus jegyében telt el.)

Bahtyin a visszaadó és a visszaadott beszéd kölcsönviszonya dinamikájának első irányát, Wölfflin terminusával élve, *lineáris stílusnak* (der lineare Stil) nevezi. Sajátosságai: az idegen és a szerző szó határainak kölcsönös tiszteletben tartása, s ezzel az idegen megnyilatkozás egyéni jellemzői háttérbe szorulnak.

A másik irányzat ezzel szembenálló törekvéseket mutat fel. Sajátosságai: feloldódik az idegen megnyilatkozás egységessége és izoláltsága, határvonalai elmosódnak. Bahtyin az idegen szó visszaadásának e módját *festői stílusnak* nevezi, amikor is a szerzői kontextus az idegen megnyilatkozásba történő behatolás érdekében a nyelv hajlékonyabb, szubtilisabb eszközöket alkalmaz. A visszaadott beszéd határainak eltörésekor, annak egyéni jellegzetességei is differenciálódnak. A befogadók nem csupán azt érzékelik, hogy *mit* mond a megnyilatkozó, de azt is, hogy *hogyan*, a nyelvi megvalósítás mikéntjét is.

A teoretikus a festői stílus irányzatán belül két válfajjal foglalkozik behatóbban. Az első esetében –, amely a reneszánsz, illetve a XVIII. század vége és a XIX. század nyelvének az ismérvei – a szerzői szövegből indul ki a gyengítő aktivitás, intonációival az idegen beszédet felláztatja, átjárva azt. Olykor még a szó tárgyi-értelmi tényezőjét is figyelmen kívül hagyják a gondolatok, az érzelmek belső, egyéni nyelvi változatainak, árnyalatainak precíz rögzítése és az idegen beszéd „kiszínezése” érdekében.

A második alakváltozatnál maga a szerzői megnyilatkozás fokról-fokra az egyéni „idegen beszéd” állapotába, helyzetébe kerül elhagyva az idegen megnyilatkozáshoz mért állandó, szokott tárgyilagosságát s így is viszonyul önmagához. Mindez azért következtetett be, mert egy a szerzői beszédnél aktívabb idegen megnyilatkozás határozta meg a beszéd stílusát, hangnemét. Szépirodalmi alkotásokban kompozíciónálisan ez a szerzőt helyettesítő elbeszélő alakjának felléptetésével tükröződik. A narrátor megnyilatkozása ugyanolyan mértékben egyénített és eszmei szempontból tekintve is hiányával van minden tekintélyelvűségnek, akárcsak a hősöké. Az elbeszélő pozíciója bizonytalan, nyelve azonos az ábrázolt figurakéval, mivel egyéni megítélésükkel nem tud szembeállítani egy tekintélyesebb világot.

„Ha a szerzői kontextus rátelepszik az idegen beszédre, ez arról tanúskodik, hogy az idegen beszéd befogadására a tartózkodó idealizmus vagy a tartózkodó kollektívizmus nyomja rá bélyegét. A szerzői kontextus szétesése viszont a beszéd érzékelésének relativizáló individualizmusát jelzi.” (A beszéd és a valóság), az utóbbi esetben az idegen szubjektív szó és az önmagát ugyancsak szubjektívnek minősítő, kommentáló és vitatkozó szerzői szó állnak egymással szemben.

A nem tulajdonképpeni függő beszéd, főképpen pedig a nem tulajdonképpeni egyenes beszéd alkotják az idegen szó visszaadásának kevert formáit. Emellett a szerzői törekvéseket hajlékonyabbá tevő egyenes és függő beszéd változatok dominálnak (a szórványos egyenes beszéd a függő beszéd nyelvi-analitikus formái stb).

Az idegen szó aktív felfogása e törekvéseinek tanulmányozásakor sohasem téveszthető szem elől a szerzői kontextus *intenciója*. Mert mint Bahtyin megjegyzi: „A művészi beszéd képes legfinomabban visszaadni a társadalmi beszédorientáció változásait.” Másrészt a visszaadott idegen beszéd hierarchikus-társadalmi státusára is tekintettel kell lenni. A dogmatikusabb szó áthatolhatatlanabb válaszfalat emel a replikázó és a magyarázó értelmező szerzői törekvések és önmaga közé.

Tehát a szó ideológiai jelenségként örök keletkezés és átalakulás állapotában van. „A szó sorsában benne van a beszélőközösség sorsa.” (i. m.) – jegyzi meg Bahtyin, hiszen a szó érzékenyen reagál a társadalmi változásokra. A szó dialektikus keletkezési folyamata három irányban tanulmányozható. Megközelíthető az *értelem keletkezéseként*, azaz ideológiatörténetként. Ezzel párhuzamos a másik út, amely a nyelvet, ideológiai anyagként, *a létet ideológiailag leképező közegek keletkezéseként* vizsgálja. E két irány között az interferencia viszonya áll fön, s a *természet valamint a történelem tükröződésének és leképeződésének keletkezését tanulmányozzák a szó keletkezésében*. A harmadik irány, *a szó társadalmi keletkezésének tükröződése magában a szóban*, kettéválik egyrészt *a szó filozófiájának történetére*, másrészt *a szó szóban tettenérhető történetére*. Bahtyin vizsgálódása ez utóbbi irányba halad jelen esetben.

A sablonok modifikációban valósulnak meg. Az idegen szó aktív percipiálásának új formái, a változások, évszázadok során, a modifikációkban kondenzálódnak, hogy azután megszilárdult nyelvi alakulatok formájában váljanak ki, a szintaktikai sablonokban. A modifikációk a grammatika és a stilsztika határmezsgyéjén terülnek el. Ami olykor vita tárgyát is képezheti. Ilyen volt például a nem tulajdonképpeni egyenes beszéddel kapcsolatos polémia, ti. idegen beszéd visszaadásának formája-

ként sablon-e vagy modifikáció. Charles Bally Th. Kalepkyvel ellentétben csupán modifikációnak minősítette, azaz nem a grammatika, hanem a stilisztika terebélyesítésére helyezte. Az idegen megnyilatkozás visszaadása formáinak szigorú, egyértelműségre törekvő osztályozása helyett Bahtyin értékesebbnek tekinti az általuk szolgáltatott tanulságot: „...a nyelv fejlődésének tendenciái róluk olvasható le a legkönnyebben.”

A függő beszéd. A függő beszédre az idegen beszéd analitikus visszaadása jellemző. Ha ugyanis a megnyilatkozás emocionális-afektív elemei a beszéd formájában tükröződnek, s nem annak tartalmában, e nyelvi sablonban soha sem kerülhetnek át eredeti alakjukba. A megnyilatkozás tartalmi összetevőivé válnak, (ezidáig formai összetevői voltak), s ilyen módon asszimilálódnak a sablon szerkezetébe vagy a verbum dicendi, sentiendi és intelligendi magyarázó, értelmező komponensként kerülnek be a főmondatba. A függő beszéd analitikus törekvése akadályt képez az egyenes beszéd emocionális-afektív körülményekből eredő rövidítéseinek és kihagyásainak a közvetlen beemelése számára. Csakis kifejtett alakjukban vihetők be a nyelvi alakzat struktúrájába.

Az alábbi egyenes beszéd:

„... ugyan, legyintett Kászoni fájdalmasan, *asszonyors*, ...” (Függő, 180.)

nem iktatható be változatlan alakban a függő beszédbe: Kászoni fájdalmasan legyintett, s azt mondta, hogy ugyan és hogy asszonyors.

hanem csak ilyen formában:

Kászoni fájdalmasan legyintett, s azt mondta, hogy hallgasson el Korom és hogy ez asszonyors.

Vagy ilyen formában:

Kászoni fájdalmasan legyintve mondta, hogy Korom ehhez nem ért és hogy ez minden asszony sorsa.

A megnyilatkozó szándékainak strukturális és strukturálisan hangsúlyozott kifejeződését, azaz a kérdő, felkiáltó és felszólító mondatok strukturális nyomatékát, a függő beszéd nem adja vissza eredeti alakjában, csak tartalmukat rögzíti. Az egyenes beszéd közvetlen átültetése függő beszédbe csak akkor lehetséges, ha már a kiinduló alakzat szerkezete is némi analitikusságot mutat fel. Mert a függő beszéd, más nyelvi alakzattól eltérően, e körülményekre helyezi a hangsúlyt.

A függő beszéd modifikációi a struktúra analízise alapján különíthetők el egymástól. Amennyiben az idegen beszédre mint a megnyilatkozó értelmi pozíciójára tekintünk, akkor a sablon a megnyilatkozás tárgyi értelmét közvetíti. Ám, ha az idegen beszédet mint magára a beszélőre (nem pedig a beszéd tárgyára) jellemző kifejezést, tehát a megnyilatkozó egyéni vagy tipikus beszédmodorára, lelkiállapotára karakterisztikusait, amely nem a megnyilatkozás tartalmában, hanem formájában (a szórendben, a kifejező intonációban, a töredékes beszédben stb). tükröződik.

A függő beszéd modifikációi. A függő beszéd első, azaz a tárgyi-analitikus modifikációja, az idegen beszédet tisztán tematikus síkon érzékeli, a kompakt értelmet tárgyi és értelmi összetevőire választja szét, a tematikai szempontból elhanyagolható nem is percipálja. Az idegen szó visszaadásának lineáris stílusa jellemző rá, mert egyfelől serkenti a szerzői beszéd magyarázó, értelmező és replikázó törekvéseit, másfelől pedig feloldhatatlan distanciát teremt a szerzői és az idegen beszéd között.

Az idegen megnyilatkozás értelmi tömörségét valamint autonomitását, s nem eredeti szerkezetét óvja, tartja meg, ami a visszaadott megnyilatkozás elszemélytelenedését eredményezi. A tárgyi-analitikus modifikáció elterjedésére racionalista és tekinélyelvű irányultságú szerzői szó nyújt lehetőséget. Viszont, ha a szerzői szó eldologiasított, erősen színezett vagy pedig a szerző elbeszélőt léptet fel önmaga helyett, nem bízva saját szava „értelmi irányultságának helyességében”, abban az esetben a függő beszéd e modifikációja részszerével bír csak.

Mind a tárgyi-analitikus, mind a nyelvi-analitikus modifikáció „lelke” az analízis, ám az idegen szó és a megnyilatkozó különböző verbális elgondolását tükrözik. Az első változat esetében mintegy adott értelmi helyzetet elfoglaló egyén áll előttünk a megnyilatkozó. Azonban nem ölt határozott alakot. Ezzel ellentétben, a második modifikációban a megnyilatkozó jellegzetes gondolkodási szokásokkal és beszédmóddal bír, s egyént vagy típust kifejező magatartásformaként adott. A szerzőből a mérlegelő megítélést a nyelvi magatartástípus váltja ki. A megnyilatkozó felismerhető, pontosan megkülönböztethető külsőt vesz föl. Ha az idegen beszéd kifejezésként egyéni, stiláris arculatára karakterisztikus szavakat, frázisokat emel be (sőt kihangsúlyozza egyéni voltukat) a függő beszéd struktúrájában, annak nyelvi-analitikus modifikációjával állunk szemben. A függő beszéd sablonjába bevitt idegen szavak eldologiasodnak, festői színezetűvé válnak, s szerzői értékelés is épül rájuk (írómia, humor stb). Tehát a szerkezet a visszaadott beszédet a szerző törekvéseit kielégítő irányba „távolítja el”.

A függő beszéd ezen modifikációja nem azonos azzal a válfajjal, amelyben a függő beszéd egyenes beszédbe megy át, a szóhasználat szubjektivitása pedig nyomatékosabb az előzőnél, s amelyet Bahtyin a következő szavakkal definiál: „az egyenes beszéd számtalan modifikációinak egyike a festői előadásmód stiláris irányzatán belül.” A nyelvi-analitikus modifikáció a kritikai és a realista individualizmusra jellemző. Követelménye: az idegen beszéd magasfokú egyénítése, s a szerző a beszéd nyelvi formáját és tárgyát is árnyaltan jeleníti meg.

A függő beszéd „impresszionisztikus” modifikációja a hős belső beszédének, gondolatainak és élményeinek közvetítésére szolgál. Az idegen megnyilatkozást lekurtítja, csupán fő témáit és hangsúlyait jelzi. Könnyen alakítható struktúráját a szerzői intonáció erőfeszítés és akadály nélkül járja át. A függő szerkezet harmadik válfaja az előbb említett két analitikus tendenciájú modifikáció határsávján fekszik.

Egyenes beszéd. E nyelvi alakzatnál csak azon válfajokkal foglalkoznánk, melyben a szerzői beszéd és az idegen beszéd intonációi váltakoznak, azaz ahol a visszaadott és a visszaadott megnyilatkozás Bahtyin szavaival élve: „kölcönösen megfertőzik egymást.”

Az előzőekben már említett függő beszédből létrejövő egyenes beszéd az *előkészített egyenes beszéd* (Bahtyin), azon tendenciát képviseli, amelyben a szerzői kontextus mintegy „elterpeszkedik”, rátelepül az idegen beszédre. E modifikáció közismert változata a függő beszédből nő ki, amely megteremti a feltételeket az egyenes beszéd asszimilálására. Az idegen szó kontúrjai elhalványodnak, mivel a beemelésre kerülő egyenes beszéd alaptémáit a szövegkörnyezet előlegezi, a szerzői intonáció

pedig jellegzetes megvilágításba állítja. Ez pedig a szerzői kontextus tárgyilagosságának a meggyengülését vonja maga után.

Az eldologiasított egyenes beszéd is ugyanezt a törekvést tükrözi. E válfajban a hős megnyilatkozását, egyenes beszédének szövetét, szerzői értékítéletek, érzelmi felhangok hatják át, melyek tárgyszerű megjelenítésének kontextusát is áthatják. Az idegen beszéd értelmi súlyának rovására festőisége, tipikussága, jellemző ereje növekszik meg.

De nem csupán a szerzői intonáció járja át az idegen beszédet, hanem a hős intonációja is áthatja a szerzői beszéd szövetét. Olyannyira, hogy az idegen megnyilatkozásaként kezd el viselkedni – miközben a szerzői hangsúlyok épek, sértetlenek maradnak. A hős egyenes beszédében felbukkanó és a szerzői beszéd szövétebe *rejtett, előlegezett, szórványos idegen beszéd* válfajában, ahogyan Bahtyin e szintaktikai modifikációt nevezi, minden szó *egyidejűleg két, egymást keresztező kontextushoz, két beszédhez tartozik*: a szerző, illetőleg a hős szava is. Ezért a *beszédinterferencia* jelenségeként minősíthetjük. Beszédinterferencia jön létre azon esetben is, ha a függő beszéd szerkezete az idegen megnyilatkozás szavai és fordulatai mellett expresszív konstrukcióját is visszaadja. „Ám a függő beszéd birodalmában a beszédinterferencia jelensége nem tehet szert világos és megszilárdult szintaktikai kifejezésformára.” – jegyzi meg a teoretikus, aki a *nem tulajdonképpeni egyenes beszédet* a beszédinterferencia, azaz két eltérő intonációs irányú beszéd kölcsönhatáson alapuló összeötvöződés lényeges esetének tekinti.

A szónoki kérdés és a szónoki felkiáltás. A regényben elhangzó egyes felkiáltások és kérdések a szövegben elfoglalt helyzetük szempontjából tekintve a szerzői és az idegen megnyilatkozás határán állnak. A szerző függő beszédébe vannak beiktatva, ám a hős önmagához intézett, SZFB-ben elhangzó felkiáltásaiként, kérdéseiként foghatók fel.

„..., amikor Drahosch őt elvonta Kászonitól, elvonatkoztatta, az első árulás!, akkor birkóztak utoljára, hátul a kabinok mögött, ami már önmagában példátlan volt,...” (181.)

A szerzői „én” függő beszédébe ágyazódik be K., azaz egy idegen megnyilatkozó nominális szerkezetű megnyilatkozása („az első árulás!”). A hős SZFB-ében, felkiáltásával a külső eseményekre reflektál.

„..., azt mondja, és ez az egyetlen, amit mondani akar, hogy a reményeknek is megvan az idejük, valamint hogy *most nem a remény ideje van*, miként magyarázná egyébként a tegnapi délután történetek, amikor pedig mindkét fél, szent meggyőződése, minden tőle telhetőt megtett, és ez igen kevésnek bizonyult,...” (155.)

A SZFB-ben elhangzó kérdés a „szereplő” elbeszélő mondandóját, meditációja egy fragmentumát vezeti be („miként magyarázná egyébként a délután történetet”). Formai jegyek alapján ítélve a szerző szavai, függő beszéde vezeti be. Értelmileg viszont egyértelműen a hős beszédének az eleme.

A szabad függő beszéd. Az epikai formálás, az elbeszélő technika egyik jellegzetes

közlésformája, amely főként az impresszionizmus korában terjedt el (de már jóval előbb is fellelhető egyes alkotásokban). A szakterület kutatói mára elvégezték a SZFB megjelenésére, kialakulására vonatkozó vitás kérdések csoportosítását, rendszerbe foglalását (Murvai O.) Átfedések elkerülése végett, csak nagyvonalakban vázolnám az egyes szemléleteket, eredeztetéseket, hogy azután részletesebben szóljak Bahtyin nyelvfilozófiai megközelítéséről.

A SZFB szintaktikai jegyei, a kutatók szerint, az egyenes és a függő beszéd meghatározott elemeinek összeötvöződéséből jöttek létre. Az egyenes beszédre utaló jellegzetességek: – elmarad a bevezető ígét tartalmazó idéző mondat, – elmarad a *hogy* kötőszó, s ezzel felbomlik a tárgyas szerkezet. – megőrzi a beszéd típusú határozószókat és mutatószókat. – megőrzi a beszélt nyelvi sajátosságokat: a felkiáltásokat, az indulatszókat, a fordulatokat, az érzelmi telítettségű szavakat; a csonka, hiányos, illetőleg befejezetlen mondatokat. A függő beszédre utaló karakterisztikum az alany és az állítmány transzponáltsága.

A mondattanilag kötetlen „szabad” függő beszéd ilyen módon egyrészt a függő beszéd tárgyas alárendelő szerkezeti kötöttségeitől távolodik el, másrészt az egyenes beszéd felé közeledik.

A genfi grammatikai iskola képviselőinek (Charles Bally és Margeurite Lips) magyarázata szerint a látást, hallást, gondolkodást jelentő bevezető ige hiányából következően a SZFB szintaktikailag közvetlenül illeszkedik a megnyilatkozási folyamat teljességébe, s ezért metszik, fedik egymást az elbeszélő síkok (a szerzőé, illetőleg az elbeszélőé és a hősé). Bally a müncheni iskola hatására újrafogalmazza megállapításait, s ezek után a SZFB-et gondolati alakzatnak, nem pedig nyelvi formának tekinti. A nyelvi forma a Saussure-i langue-hoz (nyelv), a gondolati alakzat pedig a parole-hoz (beszéd) tartozó jelenség. Bally tehát a SZFB-et a beszéd síkjára utalta át. A SZFB mint gondolati alakzat nem ismerhető fel nyelvtani fogódzók segítségével, mert a nyelvi forma csak továbbító közeg. Szélsőséges esetekben csak a kontextus és az interpretáció dönthet. Sajátos stilisztikai hatására a müncheni iskola hívta fel a figyelmet. A SZFB beszélt nyelvi forrását hangsúlyozza több kutató: a hősök egyéni vagy tipikus megnyilatkozásának, dramatizálásának az eszköze az írott nyelvben. A névmások transzponálása az általánosítások eszköze, a szerző, illetőleg az elbeszélő s a hős síkján túlmutató. A „mi” általános hatósugarában az olvasó állásfoglalása is bennfoglaltatik. A SZFB communis oppinióvá teljesedik, ez pedig a beszélt nyelv sajátja. A szépirodalmi alkotásokba beleszótt SZFB sajátos stilisztikai hatást vált ki: az előbeszéd visszaadója, közvetítője. A szereplők gondolatairól és az eseményekről való aprólékosan pontos tájékoztatást követeli meg, hogy a szerző háttérbe vonuljon, minél kevésbé jusson szóhoz, minél kevesebb részt vállaljon a történet, a hősök vívódásának előadásában – állítja Herczeg Gyula, a vizsgált közlésmód magyar szakértője.

Nyelvfilozófiai, illetőleg beszédelméleti megközelítés. M. M. Bahtyin a nem tulajdonképpeni egyenes beszéd tisztán leíró meghatározását elfogadva, ám azon a szinten túllépve elveti a tévhitet, mely szerint e szintaktikai alakzat az egyenes és a függő beszéd keveréke, tákolmánya lenne. Amellett, hogy az előbb említett két nyelvi sablon bizonyos formai jegyeit veszi kölcsön, miként azt az orvos teoretikus is még-



állapította „az idegen megnyilatkozás aktív felfogásának teljesen új, pozitív tendenciájáról van szó, ami a szerzői beszéd és az idegen beszéd közötti kölcsönviszony dinamikájának egészen sajátos irányultságát teremti meg.” Gyökeresen új, pozitív törekvést mutat fel. Ha stilisztikai elevensége s a konkrét benyomás intenzitásának szempontjából vetjük össze az egyenes, a függő és a nem tulajdonképpeni egyenes beszédet, minden tekintetben, vonatkozásban ez utóbbi jár elől. Egy és ugyanazon nyelvi struktúrában két eltérő törekvésű szöveg hallható. Egyszerre beszél a szerző is meg a hős is. Csupán az elvont nyelvtani megfontolásokkal közeledő értelmező előtt merülnek fel nehézségek a nem tulajdonképpeni egyenes beszéd esetében: ki is beszél. Értelmileg a hős szavát halljuk, a grammatikai sajátosságok viszont a szerzőre utalnak. Eugen Lerch „tényközlő beszédnek” (Rede als Tatsache) definiálja a nem tulajdonképpeni egyenes beszédet. Azaz e nyelvi alakzat az idegen megnyilatkozás tartalmát a szerző által közölt tényhez hasonlóan adja vissza.

Bahtyin a vosslerianusok (Gertrud Lerch és Eugen Lork) individuális szubjektivisták nézeteinek, azaz a nem tulajdonképpeni egyenes beszéd lélektani megközelítésének kritikai elemzése során a tárgyalt szintaktikai jelenség és a személyiség összefüggéseit helyezi nyelvfilozófiai megvilágításba. „A beszélő személyiség élményei, szubjektív szándékai, intenciói, tudatos stilisztikai elgondolásai nincsenek adva anyagi-nyelvi objektivációjukon kívül. Ha a személyiség nyelvi nem tárul fel legalább a belső beszédben, akkor egyszerűen nincs adva sem önmaga, sem pedig a másik számára (...) Ennél fogva nem a szó a belső személyiség kifejezése, hanem a belső személyiség van már eleve szóban kifejezve, mintegy beleülv a szavak birodalmába”. – állapítja meg az orosz teoretikus. A személyiség belső világát, tudatát tehát a nyelv alkotja meg, árnyalja, mélyíti el, sőt meg is világítja azt. A személyiség azonban sokkal inkább a nyelv ideológiai témáiban jön létre, s kevésbé az elvont nyelvi alakzatokban. Ugyanis – Bahtyin magyarázata szerint – a belső személyiség ideológéma; zavaros és képlékeny ideológéma mindaddig, amíg meg nem határozza magát szilárdabb és kidolgozottabb ideológiai produktumokban. Ebből következően a személyiség belső tartalma a nyelv témája. A nyelv pedig a társadalmi érintkezés, a termelők közötti társadalmi kölcsönviszony kifejeződése. Hogy a belső személyiség miként fogja tudatosítani individuális létezését, ezen érintkezés feltételei irányítják, s határozzák meg. Az individuális tudat keletkezése a nyelvben kialakult grammatikai és ideológiai struktúrák függvénye. A belső személyiség tehát a nyelvvel együtt változik. A nyelv pedig elválaszthatatlan ettől az érintkezéstől, s az anyagi bázistól. Az alap determinálja a társadalmi-politikai berendezést, ugyanakkor tagjait egymást keresztező hierarchikus viszonyokba rendezi. E momentumok viszont a beszédérintkezés helyét, idejét, körülményeit, formáit és változatait szabályozzák. Sőt az individuális beszéd sorsa is ezek függvénye, az hogy milyen mértékű lehet az idegen szó behatolása, hogy milyen mértékben differenciálódnak benne az eltérő oldalak, s hogy mennyire szubjektív a megnyilatkozás megformálása és értelme. Ez viszont az állandósult szintaktikai sablonokban, valamint ezek modifikációiban jut kifejezésre. A megnyilatkozó itt már szilárdabb konstrukcióként adott, nem képlékeny témaként. Azaz az idegen szó visszaadásának nyelvi alakzataiban a személyiségre mint a szó hordozójára reagál a nyelv.

A nem tulajdonképpeni egyenes beszéd esetében a szerzői értékvilág szüntelenül átcsap a hős értékvilágába, és viszont; a szerző és a hős értékhangsúlyai vegyülnek össze ugyanazon nyelvi struktúrán belül. E nyelvi alakzatban az idegen megnyilatko-

zás tehát a hős hangsúlyairól, intonációjáról, a beszéd értékrendenciójáról ismerhető fel. Beszédinterferencia jön létre, a *helyettesített beszéd*től eltérően, amikor a szerzői szó mellett új, másik hangsúly is a felszínre tör. Hogy azután a szerző intonációja, hangsúlyai széttördeljek az idegen értékhangsúlyokat.

A nem tulajdonképpeni egyenes beszéd – összehasonlítva az egyenes és a függő beszéd egyéb festői válfajainak változásával, átalakulásával – a szó társadalmi sorsának alakulásában lényeges fordulatot jelent.

A festői stílus változatait az idegen szó közvetítésében az *ideológiai szömegnyilatkozás általános és mélyreható szubjektívizálódása* keltette életre, nem pedig lélektani vagy a művész egyéni-stilisztikai céljai. A megnyilatkozás az egyéni állapot megnyilvánulása nem pedig az értelmi pozícióé. A megnyilatkozásokat tipizáló és egyenítő jegyek nagymértékű differenciálódásuk következtében a megnyilatkozás értelmét maguk alá rendelték. A kategorikus szó az „önmagában megálló”, *állító* szó már csupán tudományos szövegben létezik, konstatálja Bahtyin, s így folytatja: „A verbális alkotótevékenység valamennyi egyéb szférájában nem a kinyilatkoztatató, hanem a ‚mellérendelő’ szó van túlsúlyban. Az egész beszédtevékenység ‚idegen szavak’ és ‚kvázi idegen szavak’ elhelyezéséből áll”. Ilyen módon a művészi, a szónoki, a filozófiai beszéd valamint a humán diszciplinák beszéde „álláspontok”, „nézetek”, „jelenleg uralkodó nézőpontok” terrénmávé válik. Az itt megfigyeltet alapján azután a teoretikus joggal állapíthatta meg, hogy a szó életében a *szó eldologiasodása, a szó tematikus súlyának csökkenése* játszódik le. Hiszen e véleményekben sem az áll a homloktérben *amiről* vélekednek, hanem a *miként, a hogyan* vélekednek a szóban forgó tárgyról.

ESTERHÁZY PÉTER FÜGGŐ CÍMŰ REGÉNYÉNEK IDÉZESFORMAI

Esterházy Péter *Függő* című regényének megjelenése után az olvasók egy része, sőt a kritikusok egyike-másika is bosszánkodott. „Udvariatlan író Esterházy, se pontot, se bekezdést nem használ, s mit bánja, ha a *Függő* olvashatatlan.” írta Bata Imre (Új Írás, 1981/9), ám cáfolta a tévhitet, miszerint a modern írónak – Esterházy-nak – nem volna gondja az olvasó. Kulcsár Szabó Ernő is elismerte, hogy „a *Függő* jelrendszere éppoly nehezen talál majd utat a preformált befogadói beállítódáshoz” (Tiszatáj, 1982/8), akárcsak a *Termelési regény*. Béládi Miklós azzal magyarázza e félreértést, hogy úgy tetszik, Esterházy is átlépett a finomkodó stílusú, precíz irodalomba: „...a *Függő* némelyik része, egymagában, kiszakítva a szövegfolyamatból, keltheti azt az érzést, hogy szemfényvesztő játékkal, a stíluskésztség kóros megnagyobbodásával, elfajulásával van dolgunk.” (Kortárs, 1982/8). Ellenvetésként Wolfgang Iser szavait idézném: „Szerző és olvasó osztoznak tehát a fantázia játékában, mely egyáltalán létre sem jöhetne, ha a szöveg többre tartana igényt annál, mint hogy csupán játékszabály legyen. Mert az olvasás csak ott szerez élvezetet, ahol működni kezd alkotókészségünk, azaz, ahol a szövegek esélyt adnak képességeink kifejtésére... E keményen összeszerkesztett mű megalkotója megköveteli az olvasótól,

hogy futó lapozgatás helyett minden leírt szavára odafigyeljen, érzékenyen észlelje a szöveg összefüggéseit, a részeket, a betéteket, amelyek egymásra utalnak, egymást magyarázzák és egymástól függenek. Az érdeklődő ne csak előre, hanem szüntelenül visszafelé is olvasson! A befogadás folyamatában mintegy átvegye a műalkotás egész belső dinamikáját – konstrukció és anyag, szűzsé és fabula dinamikus viszonyát – egyszerre hatoljon befelé és következetesen visszafelé! (Balassa P.)

Esterházyt, a *Függő* íróját leplezetlen tisztelet fűzi Ottlik Gézához és Mészöly Miklóshoz, feltételezhető, hogy mindkettőjüknél a szellemi függetlenség a kivételes írástudás, az aggályosságig menő műgond, a prózával folytatott kísérletezés eltökéltségét értékeli. Az epikai közlésmód bizonyos fokú rokonságáról beszélhetünk velük kapcsolatban. Miként lehet a szabályosan folyó időt oly módon fragmentálni (széttördelni), eltéríteni, hogy meghatározza az elbeszélés menetét (a naptári időrend kontinuitásába belezárva), ám ne rendelkezék kényszerítő erővel az írók illetően? S miként lehet olyan nézőpontot találni, amely a regényírókat nem helyezi kívül és fölül a történeten, hanem benne hagyja a cselekményben, ugyanakkor engedélyez számára annyi távolságtartást, hogy ne olvadjon fel teljesen az elbeszélte anyagban? Ilyesféle nehézségek merülnek fel Ottlik regényről szóló esszéjében, s Mészölyt is szüntelenül foglalkoztatják, akárcsak Esterházyt a *Függőben*. „Amiről szó lehet: a számunkra adott konkrétság szubjektívizálása. Pontosabban: tudatos szubjektívizálása, hogy így szűrjük ki, semlegesítsük, leplezzük le mindazt, amit a konkrétéhoz – konvencióink és beidegzéseink kényelmességéből is – ál-objektívként tapad.” (*A tágasság iskolája*). Az elbeszélés szubjektívizálásának iránya pedig jelentős átminősülést hozott az időszemléletben és a nézőpont kiválasztásában, tehát nemes kihívás a magyar próza alakulástörténetében.

A magyar prózaírás ma észlelhető jelenségei közül azok ígérnek a fordulat esélyét, amelyek nem tagadják meg gyökeresen a hagyományt, hanem újraértelmező, átértékelő szándékkal közelednek hozzá. Esterházy *Függő* című regényében egyéb modern törekvések mellett kivételes figyelemmel fordult a Kosztolányi-féle tradíció felé.

A mai regénynek mint formának az állapotát az elbeszélő helyzete tükrözi a leghűbben, ahogy erre Theodor W. Adorno is rámutat, s melyet egy paradoxonnal jellemez: „...többé nem lehetséges az elbeszélés, ugyanakkor a regényforma elbeszélést követel meg.” Okát a tapasztalat identitásának szétesettségében látja, az elbeszélői magatartást engedélyező kontinuált és artikulált lét szétesésében. Ezért ébreszt kétséget és türelmetlenséget a befogadóban azon elbeszélés, mely úgy lép fel, mintha az elbeszélő ilyen tapasztalattal rendelkezne. Ugyanis az elbeszélte és annak formája, azaz az „izgatott, szabványosított és uniformizált” világ ezt már lehetetlenné teszi. A világfolyamat lényegében már nem individualizációs folyamat, az egyén indulataiban és érzéseiben már nem foghatja fel a sorsot, az egyén belső világa már semmit sem birtokol. Ezért kiiktatódik azon immanens írói igény, mely szerint az pontosan tudná, mi történik. „A modern regényből teljesen eltűnt a nyíltan mindentudó elbeszélő”, konstatálja Wayne Booth.

A hős mint önnálló tekintély. A *Függő* a szöveggel ellenkező irányba nyíló zárójellel indul: „) *Elbeszélék, én, ez az „én” azonban nem koholt személy, hanem a regényíró, dolgokban jártas, keserű, csalódott ember, én, én mesélem el barátaim és barát-nőim történetét, azt mondja nekem K., hogy ő, K. ezt az asszonynak mondotta egy kristályos éjszaka, szereti az éjszakát...*” A közlésmód azaz elbeszélői szólam is, amely az olvasóhoz közvetít a műben az emléktörödékeket és a hozzájuk kapcsolódó meditációkat, töprengéseket, többszörösen áttételes. A mű kezdősorai a szerző szavai, a zárójellel mintegy kimetszve meghatározatlan szövegek egymásutánjából a regényt. A nyitó három sor Musil-idézet a *Hátrahagyott töredékekből*, amelyek az írónak *A tulajdonságok nélküli emberhez* fűzött reflexióit tartalmazzák. (Musil a „keserű”, „reznált” túlélő hanghordozásával egyenlíti ki az elbeszélői szólamot, aki már nem élt át semmit, de megszenvedi azt, ami hőseivel történik.) A szerző és a „szereplő” elbeszélő szólama egymás mellett hangzik fel, s egy jellegzetes elbeszélői énekkettőzés következik be. Hogy azután a „beszéltetett” K. és a többi hős egyszerűen „elfojtsa” a narrátor hangját.

K., azaz Kosztolányi (egyesek szerint Kafka) elbeszélése nem közvetlenül azonos önmagával: szavait a szerző idézi. A regény centrális figurája beszéli el azokat a szövegben rögzített történeteket, melyeket ő korábban – egy éjszakán – asszonyával osztott meg. (Nem a történetet, hiszen a felidézett emlékkfragmentumok nem alkotnak egybefüggő láncolatot.) Ebből eredően az elbeszélői én nem a közvetlen élményekkel, nem a valóság primér folyamataival szembesítődik, hanem már tudatosan alakított értelmezésükkel, melyeket a narrátor saját pozíciójának megfelelően tovább transzformált, a függő beszéd normáival összhangban. A szerző „előadásában” K. szavai a jel jeleként értelmezhetők, elsődleges jelentésük módosul, másodlagos érvényűvé lesz. „Egy különös, köztes létformájú elbeszélői közlés jön létre: „ontológiaiilag” úgy kettős, hogy valahol az elképzelhető szemantikai tartomány között „lebeg”: nem teljes önkényességgel formált szöveg, nem teljes szubjektív kifejeződés, ugyanakkor nem is maga a jelölt tárgyiség, nem a határolható denotátum.” (Kulcsár Szabó Ernő)

A hős, ez a látó, ez a halló, mozgó, emlékező, de testet nem öltő, azaz fiktív s az alkotó személy által „kívülről megszervezett, megformált passzív alak”, „műalkotás-elem” (Balassa Péter) Esterházy regényében önnálló tekintélyként jelenik meg. A hősök itt nem a szerző s a „szereplő” elbeszélő szavainak a tárgyai, hanem saját, közvetlenül őket kifejező szavaiknak az alanyai. Jena Vot szerint: „A regény története, élete akkor kezdődik, amikor Defoe és Richardson felfedik azt, hogy hogyan adhatnak kellő öntudatot és önnállóságot hőseiknek, hogy valódi, élő embereknek tűnjenek.” (W. Booth) „Dosztojevszkij, akárcsak Goethe Prométheusza, nem néma rabszolgákat teremt (mint Zeus), hanem *szabad* embereket, akikben elegendő erő van ahhoz, hogy egy sorba emelkedjenek alkotójukkal.” (Bahtyin) E megfigyelés a *Függő* írójára, Esterházyra is vonatkoztatható némi módosítással – erő alatt elbeszélői tapasztalatot kell értenünk. A *Függőben* tehát a főhősök önálló szólama rendeződik egymás mellé a margócsys nyár eseményeinek elbeszélésekor, anélkül, hogy a közöttük lévő határok elmosódnának. Tehát nem egyetlen egy egységes szerzői, elbeszélői tudat megvilágításába kerülnek. A hősök tudata a mű struktúráján belül, mint egy idegen, másik tudat ábrázolódik, nem zárul magába s belső dialógikusság karakterizálja, tehát nem válik a szerzői, elbeszélői tudat tárgyává. A szólamok a hagyományos regénybeli szerzői szólammal analog módon szerveződnek, K. függő be-

széde a szerző szavai, mondatszerkezetei mellett hangzik el, és jellegzetes módon fonódik össze vele, akár csak a többi hős ugyancsak nyílt, egyenrangú szólamával, tehát rendhagyó önállósággal bír a regény szerkezetén belül. Az idegen gondolatot úgy ábrázolja a regény, mint az illető hős személyes nézeteit. Ám nemcsak a hősök tudatára jellemző a dialógikusság, hanem az egész regényre. Számos tudat kölcsönhatásának teljességeként épül fel, nem pedig egyetlen, teljes tudatként, hanem minden tudat szubjektumként mutatkozik meg a másiknak. A mű struktúrája pedig e dialógikusság megszüntethetlenségéről árulkodik. Soha nem tör a felszínre. „Egy harmadik monologikus összegező tudat.” (Bahtyin) Esterházy tehát szabadnak gondolta el hőseit, s ilyenek is ábrázolta: párbeszédet, vitát folytatóknak. Hol önmagukkal, hol valamely másik hőssel, hol a „szereplő” elbeszélővel dialogizálnak vagy szállnak vitába (K.; K. és Csáth, Korom és Drahosch, Dániel és Drahosch, Frédi bácsi és Drahosch) s így a drámai forma jelenlétét szavatolják. Sőt a drámai szembeállításokban szerveződik meg a mű értelmi és valóságanyaga is. Goethe mély vonzódást tanúsított az időbeni fejlődési sor iránt (múlt csökevénye – jelen csúcspontja – jövő tendenciája). Ezzel szemben, Dosztojevszkij, mint Bahtyin írja: „még a széthúzó időszakokat is *egyidejűségként*, dramatikusan *szembenállásban* apercipiálja.” (Bahtyin) Esterházy is úgy látott mindent, mint egymás mellett, egyidőben létezőt.

„(...) bent nagyban folyt a beszéd, furcsa, erős intenzitással, mintha egy *szinpadon* (kiemelés tőlem), az asszony gyorsan meleg szendvicseket csapott össze, felbontották a régóta őrzött Caesar konyakot, először Korom csípett be, gyorsan, váltakozva nehezedett el és szárnyalt föl, evés közben a lány, Csicsi, sokat beszélt, s ő, K., *egy idő múlva észrevette, hogy olyan dolgokról, amelyeket épp az előbb hallott tőle először, a lány máris úgy beszél, mintha rég saját dolgai volnának, míg ő, K., ha történetesen megemlíttet valamit, amit a lánytól hallott, gondosan idézte a szavait, vagy ügyelt arra, hogy egy-egy elidegenítő, kellő távolságot teremtő, „ez a ...” vagy „azok a ...” mindig odakerüljön elébe, mintha attól félne, kisajátítja a másik dolgait, (...) bármivel hozakodott is elő a lány, ő vigyázott, nehogy túlságosan azonosítsa magát a dologgal, így hát nagyon zavarta, hogy a másik viszont az ő ügyeit, legalábbis véleménye szerint, minden további nélkül magáévá teszi, voltak persze pillanatok, amikor ő, K., is ugyanolyan természetesnek találta a beszélgetést, mint partnere, kérdezett, a lány pedig válaszolt, vagy a lány kérdezett, és ő válaszolt valami egészen magától értetődő dolgot, de azután egyre jobban kezdte zavarni minden, válaszolni akart a lánynak, de hirtelen abbahagyta a mondat közepén, mivel mindaz, amit mondani szándékozott, már eleve ismertnek tetszett, Csicsi türelmetlen lett, föl-le járkált a szobában, erőnek erejével igyekezett valahogy elfoglalni magát, lassan inkább Csicsi és Korom beszélt, és ő, K., már fölfedezte az asszony durcásságát, és egyre indulatosabban hallgatott, azok ketten kicsit tetszelegtek is a helyzetben, hogy mintegy bemutatják egymást (...)*

 (209-210.)

S így nem egyetlen egységes történet áll össze, nem egyetlen egységes nézet teljessé válik ki a *Függőben*, hanem egymás mellett létező és kölcsönviszonyban álló történet-fragmentumok és konfrontálódó nézetek szerveződnek meg művészileg. A hősök nézetei belsőleg is dialogizáltak, a külső, kompozicionálisan kifejezett párbeszédekben pedig a másik hős álláspontjával kerülnek dialogikus viszonyba. Ugyanis, mint Bahtyin írja: „A párbeszéd összes típusának felépítési elve ugyanaz: a nyílt párbeszéd replikái, valamint a hősök belső dialógusának replikái kereszteződnek, egybe-

hangzanak vagy egybekeverednek egymással.” Ám a hősök nézetének szintéziséről nem beszélhetünk, csak az egyetértő szövegek összefonódásáról s az egymás mellett elhangzók kölcsönhatásáról.

A szerző azon gesztusa, amellyel a „szereplő” elbeszélőnek és hőseinek adja át a szót, a „mindentudó író” vagy a „mindentudó narrátor” pozíciójának végérvényes elbizonytalanodására utal. A megbízható szerző, az első személy ismeretei szigorúan korlátozottak, ezért nem vezetheti kézen fogva olvasóját. Az író második „én”-je már nem tud precíz információkkal szolgálni a részletek tekintetében. Wayne Booth az alábbiakat ismeri fel: „Korunkban, amikor a dolgok valódi káosza áttekinthetővé vált, csak azon technika fogadható el, amely valóban lehetővé teszi a hősök számára hogy e káosszal szembekerüljenek.” A hős tehát mint nézőponthordozó, világlátási és önszemléleti módozat nyilvánul meg a regényben s nem mint „szócső”. A környező valóság ábrázolásában pedig meghatározó jellegű, amelyből az adott regényalak a világot szemléli. Az ábrázolás is ezen szereplői pozícióval összhangban szerveződik, ilyen megvilágításban mutatkozik meg a világ.

A *Függő* írója a következő kérdéseket igyekszik megválaszolni: milyennek látja hőse a világot, a többi hőst s önmagát. A szerző mindent hőse nézőpontjából közöl, egyetlen egy meghatározást sem tart fenn magának sem a világról, sem a hőseiről. Hőse pozíciójából értékeli a környező világot, a többi hőst s önmagát. Pontosabban, több értékelő szubjektum (hős) van jelen a regényben (K., Csáth, Frédi bácsi, Korom, Halassi, Dédi), akik azonban sohasem válnak egy általánosabb értékelési szintről végzett értékelés objektumaivá. A szövegben ezen különböző nézőpontok, eltérő értékelések viszonyban állnak egymással, már-már (az elemezhetetlenségig) egymásba ötvöződnek. Jól példázzák ezt a Dániel „kifakadása”, „politizálása” közbeni és utáni reakciók, értékelések (186-188).

A gondolatmenet tárgyát képező események, emberek és fogalmak eltérő megvilágításban mutatkoznak meg. Dániel, Drahosch és Korom alakját a „szereplő” elbeszélő láttatja. Dánielnek a felnőtté válásról vallott nézete Drahoschéval szembesül, illetőleg egyes vonatkozásokban megegyezik. Ugyancsak Dániel összegezi és önmaga szemzőgéből láttatja a többi hős „gyermeki” (Dániel szavai) életképzetéseit. A „szereplő”-elbeszélő pedig a többi szereplőnek Dánielről alkotott véleményét közli. Mintegy „közös”, mindannyiójuk nézőpontjából szemlélve állítja elének „sértődött” társukat. Drahosch beszédét nem csak K. véleményezi, de Korom is. A szópárbajban ő szólal meg utolsóként, ám nem zárja le egyértelműen: „..... nasztupilo ószeny, vágta le keményen a tagság arcába az igazságot, melyre ők a piló szótagokat kísérő nyál mennyiségének tanúsága szerint, alkalmatlanok, ...” (188.) A hős nem csupán az értékelés alanyaként, de annak tárgyaként (esetünkben: Dániel és Drahosch) is megjelenik (az értékelés hordozója ekkor K. illetve Korom). Világosan látható, hogy több értékelési szint van jelen, amelyek a viszonylatok (eltérések és azonosságok) szövevényes hálózatát eredményezik. Az eltérő nézőpontok nincsenek egy domináns értékelési szintnek alárendelve, egyenrangúak és a mű nem tagolódik önnálló egységekre, egységes narrációt alkot. Ám a regény egyes részeiben a narrációt az egyes hősök hosszabbra nyúló közlése viszi előre: Csáthé, Dánielé, Frédi bácsié, Dédié és Koromé. Az ő fejtegetéseik is ugyanúgy átitatódnak a többi szereplő beszédével, az idegen szóval, akárcsak K.-é. A nézőpontok ugyanolyan bonyolult rendszerével szembesülünk, mint K. függő beszéde esetében.

A *Függőben* tehát központi és epizódfigurák nézőpontjának művészileg elrendezett kavalkádja vibrál szemünk előtt. A környező világot, az eseményeket és a többi szereplőt értékelő pozíció hordozója maga is a regény egyik alakja. Ilyen módon Esterházy belülről megvilágítva ábrázolja a regény világát, eseményeit és figuráit. Mintha maguk a hősök fogtak volna össze, hogy a „mindentudó narrátor” helyett elbeszéljék a margócsys nyár eseményeit, gondolataikat és érzéseiket.

A szépprózai alkotás frazeológiai síkján végzett vizsgálódásom alapján megállapítható, hogy a nézőpontok eltérése szinte nem is nyilvánul meg a hősök nyelvhasználati (stilisztikai) jellemzésében. A regényalakok és a „szereplő” elbeszélő azonos nyelven beszélnek. Az „ötösfogat” tagjait a többi hőstől frazeológiai síkon nyelvi játékoságuk különíti el: „..., ő, K., úgy hiszi, a beszéd tette őket öregebbé, a szó, hogy mindennek nevet adtak, megnevezték, valami akkor lett élő, ha szóba hozták, de itt egészen komolytalan beszédekre is kell gondolni, szövegeleésekre, dumákra (...)” (235.) Az ifjúság nyelvének alapjellegzetessége az, amelynek indítóokai közismertek: az összetartozás, a beavatottság kifejezése, a fiatalság elégedetlensége a régivel, rajongása az újért, a szabálytalanabbért, a legfontosabb azonban: a játékoságra, a szellemességre törekvés. E frazeológiai síkon megnyilvánuló sajátosság tehát a kamaszok jellemzésére és nézőpontjuk kifejezésére is szolgál.

A kamaszkor a világsajátítás különleges szakaszaként jelenik meg. K., Korom, Drahosch, Kászoni és társaik egyebek között azért öltenek efféle varázslatos epikai imagót, mert a felnőttektől különböző eszmények, értékrend és moralitás égisze alatt ítélnék a világról. Ám megejtő játékoságuk és szép komolyságuk a tényleges társadalmi lét normarendszerével még nem szembesülhetett. E szemszögből tekintve a felnőttiség még „nem cinkosság”. Saját, őszinte értékrendjét azonban már – pozíciójából eredően – szabadon képes megnyilatkoztatni. (E társaságnak azért lehet egyenjogú partnere Hápapa, míg Drahosch apja csak „diri”-ként él tudatukban, s így is emlegetik.) A beavatottság, az összetartozás kifejezését szolgálják, akárcsak az alábbi frázisok: malaca van (szerencsés valaki – K. szava), da capo (Korom szava), minutocsku (pillanat – Korom szava), kágéestémama (lengyel lány – Dániel szava); szépítő kifejezés: muzsikálnak (nyikorognak) a székek; satuzni. lábtengőzni, szutyongatni (játékaik ötletes elnevezése). A csipkelődést kifejezők, ugyanakkor az értékelés objektumát is minősítők: Drahosch szavai (az értékelés alanya) „..., Drahosch dühtől rőt arccal állította meg labdáját, hogy Korom eke, egy ilyen-olyan balfék, egy bagatell, egy potomság...” (160.) —→ Korom; Drahosch (az értékelés alanya) —→ fiúk (az értékelés objektumai); fiúk (az értékelés szubjektumai) —→ „tenyészcsődör”, „fedező mén” —→ Rónitz (az értékelés tárgya).

A *Függő* kompozíciójában többnézőpontúság érvényesül, a hagyományos egynézőpontúság helyett. „..., ő, K., nem akar most valami emlék-*végeladást* tartani, de őt mindig is nagyon érdekelte, sőt foglalkoztatta, hogyan látszik az különböző szemekből, ez izgatta, magyarul, ahogy a jelzők cserélődnek, cserélődnek az ajkakon, ahogy egy építmény súlyai változnak és a súlypont recsege-ropogva arrébb vándorol, ...” (208.) A „mindentudó elbeszélő” helyett a nézőponthordozó regényalakok narrációja, megnyilatkozásai hallhatók. Szoros viszonyuk lehetővé teszi, hogy egymás értékelési objektumává váljanak (közvetlenül jellemezzék egymást), álláspontjait szembesítsék vagy egyeztessék. Ám a szerzői én mégis megjelenik, amikor egyik nézőpontból a másikba vált át. A pozícióváltások legkönnyebben a frazeológiai

síkon követhetők. Maguk a megnevezések is különböző nézőpontokat tükröznek. A *Függő* legtöbb szereplője több nevű, vagyis több hős értékelési tárgya. Idézzünk néhány példát: „...Halassi a legválságosabb vagy leggroteszkebb helyzetekben is édesanyámnak, édesapámnak szólította a szüleit, és ezt ő, K., nagyon szépen találja, Korom pedig nem szűnő kajánsággal fogadta, bár az ő muter-ja aligha kevésbé érzelmes, e nyílt kajánság miatt a szót, szavakat Halassi visszafogva, halkabban, valami ferde, gátlásos ajakmozgással mondta, az édesapám így écsapámnak hangzott, ami még szívhez szólóbbá tette a jelenséget, a Halassi család szövevényes megszólíthatóságú volt, Teri nénit soha nem hívták Hámmának, noha kedvessége, segítőkészsége, sőt még a Hápapáról rápergő határozottsága is, ami nála nem volt ideologikus, inkább realitásérzéklet, ügyességet jelentett, vagy hogy a kedvességében érezni lehetett valami kedvetlenítő programosságot – mindez nagyon is érdemesítette a becézésre, mégsem, egyedül Korom terikézte, Terike, drága, nincs egy vajas kenyere fölösbén, Halassi ezen szorgalmasan megütöközött, ...” (213.) „..., Drahosch kérdezte csak lustán, *mi van, Lőrinczke, politizálásra adta a szósi fejecskéjét*, Dániel sértődötten nézett el a víz fölött, aztán egész váratlanul kifakadt, hogy majd még hallanak őrola, és ne gondolják, hogy sokáig lehetne ilyen szemellenzősen élni, ahogy ők (...), ez hülye, mondja Drahosch unottan, ők továbbra is alig figyeltek Dánielre, aki nagyon okos volt, ezt szerették és tisztelték benne, de, mint ekkor is, ha önmagát behozta a gondolatmenetbe, az akkor megzavarosodott, miközben lapátfülei kigyúltak, kitüzesedtek, mint az ünnepi lampionok, mert vegyék tudomásul, hogy ez csak játék, amit ők űznek (...), a pillanat föl hívásának hallása és értése, nem időtlen donkihótizmus, ebben igazad is van, mondta Drahosch színtelenül, akár elébb a hülyét, ez megzavarta Dánielt, fülei lobogtak, hadarni kezdett (...), a felnőttésg éppen azt jelenti, így Dániel, hogy evvel tisztában legyünk, bemérjük a szűk keresztmetszeteket, és az eszes emberek keccsességével az átlagnak megszámitott tengeri sziklák között lavírozozanak, Drahosch felpattant, mert ő azért végig figyelt, lehuny szemhéjakkal, miként a macska, nem igaz, Dániel, amit mondasz, van ilyesmi (...), minden embernek meg van az ára, ez, kedves Lőrincz *nem igaz, de*, folytatta lassan, *bizonyára minden ember számára meg van a horog, amelybe bele kell harapnia*, odalett Dániel feszítése, ...” (186-188.) Az első kiválasztott részben több eltérő nézőpontot használ a szerző ugyanazon hősök megjelölésére. A szerző több regényalak pozíciójából beszél, akik különböző viszonyban állnak a megnevezett szereplővel.

A „szereplő” elbeszélőt társai legtöbbször K.-nak szólítják (ami a távolságtartást, a semleges pozícióra való helyezkedést szolgálja), de ezen betűnyi, rejtett, illetőleg csak jelzett néven beszél önmagáról is. K. és társai bizalmasabb viszonyát tükrözi K. megszólítása s megnevezésének változása is: Drahosch „Deské”-nek, „kicsi Deské”-nek, „édes Deské”-nek, „öregem”-nek, illetve „gyaur”-nak nevezik, amikor dühös; Hallasi „drága öregem”-nek; Csicsi pedig „kitartó negligszé” hízelgő névvel illeti; K. azonban „az élet kisztílű Szűsziphoszá”-nak mondja önmagát. Ennek alapján meghatározható, hogy kinek a pozíciójából szól a szerző narrációs folyamatában. A központi figura csakis K. említi önmagát függő beszédében. A különböző megnevezések a többi hős egyenes beszédében fordulnak elő. A szövegtörédek második csoportjában a hős (Dániel Lőrincz) megnevezése nemcsak a nézőpont változást illusztrálja (Drahosch – „szereplő” elbeszélő – s ismét Drahosch – „szereplő” elbeszélő – majd társai álláspontja – újra Drahosché), hanem ugyanazon hős egy másik adott szereplőhöz való viszonyának a szüntelen módosulását is. Ez frazeológiai síkon is kifejeződik.

Felfigyelhetünk a szereplők személynevének tudatos megváltoztatására, az egyik hősnek a másikhoz való viszonya jeleként, nézőpont-problémaként funkcionál: „... tessék nem kitérni a kérdés elől, figyeljen csak ide maga is, Lőrincz, Dániel volt az egyetlen, akit a megfelelő néven szólított, Kormot néha Sándornak, néha Gyurinak hívta, a karalábé neki karelábé, s ha a cselákokról kezdett mesélni, Korom rögtön dr. Deutschról, akinek az ablaka Baranya megyére néz,” — „(...) ezalatt Rónitz, akit Karolnak kereszteltek gyorsan át, mert éreztek benne valami polákoszt, kiköpött polák, egyhelyben állt szótlanul, ajka körül duzzogó félmosoly, karjai széles mellén összefonva” — „(...) egyenlőszárú háromszög, így Halassi Miska, amit Drahosch meghallott, ez az, Józsikám, vágta oda a lány kevélyen, *Józsikám, te tudós vagy, nem nyárspolgár*”.

Az idegen szerzői szólam felhasználásának legegységesebb jelenségei a *Függő* szerzői szólamában a dőlt betűvel kihangsúlyozott idegen elemek. A szerző szükségesnek tekinti külön is kiemelni, hogy ezen szavak, illetőleg szövegfragmentumok, passzusok nem tőle erednek. Más, idegen beszédből „kölcsonozte” e szövegeket.

Nézőpontváltás nyilvánul meg akkor is, ha a megnyilatkozó szólamába idegen elemek, egy idegen szólam elemei keverednek. Legnyilvánvalóbb esetek az alábbiak: „(...) nem, semmi esetre sem nyúlna a mostani időszakban trükkhöz etc., nem akarja, ahogy az asszony mondaná, őt, az asszonyt térdre kényszeríteni, soha nem is akarta” (155.) — „(...) a nadrág nem sokat változott azóta, a viseltessége érett be csupán, a szára első pillantásra mintha rövid volna, ahogy az asszony mondja, tömpe, hanem a combok körüli lengesség és a csípők mentén érzékelhető anyagbőség vagy egyszerűen a szabás fortélya következtében a nadrág amolyan nyaralónadrág lett” (164.). — „(...) mindjökü gyerekocsit tolt maga előtt, azt a szörnyü, összehajtható, elegáns, praktikus, olasz változatot, az asszony jelzői!, mely akkor ellepte az egész várost” (219.).

Akárcsak azon esetekben, amikor a hősoktól eredő idegen beszédelemek, a regényalakok egyenes beszédének, illetőleg szabad függő beszédének elemei vegyülnek az elbeszélő szólamába, közlésébe. Illusztrálásul: „(...) ez a gatyá, így Csáth, meghozta nekem az örök tavaszt, szeme lázas sietséggel ugrált a bilentyükön, következésképp azon a nyáron Csáth végképp elvesztette az örök tavaszt, az *öröktavasát*., — „(...) Halassi, aki a férfitörténet alatt lassan teljesen szótlanná vedlett, heves reakciója így kiszámítható lett volna, durván reá ripakodott, hogy ne is próbálkozzék ilyen olcsó vígasszal, ne szégyenítse meg őt még jobban, ő, Halassi, nagyon jól tudja, kiről van szó, az édesapjáról van szó, s ő tisztában van a kötelességével, hogy szégyellje magát, szégyellje magát az édesapja helyett is, aki ily otrombán megalázott egy szerencsétlen teremtést, ez a szerencsétlen teremtés volt az utolsó csepp a pohárban, öltre ment Halassival” De nézőpontváltás észlelhető a következő esetekben is: „(...) és mindenütt a vánkos nyomai, hasonlatosan azokhoz a kesze-kusza jelekhez, melyeket fűvön ültünkben szerezhetni, ott azonban a zöldellő fű miatt képtelenség megfedkezni az üdeségről, ritka az az ember, akinek zöldre a romlott hús színe rémlik föl, eképp az egész pusztítást elnézően kezeljük, ujhegyünk szinte büszkén fut végig a hepe-hupás, fű gyötörte felületen, és még később is, mert egy idő után, nincs mese, viszketni kezd, bandzsál diadalittassággal vakaródzunk, és fordítva, ennek hiányában”; — „a felriadás dimenziói nem mindig lenyűgözőek, az éjszaka

triviális is, s fölébredvén olykor csak az arcbőr fáradt viszketését érezhetni, a szemhéjak engedetlenségét, a szívdobogás fölerősödését, és ülni dermedten az ágy szélén egyedül a sok szuszogás közt” Összefonódnak a beszélő és a hallgató beszédvilágának elemei.

A műben a stilisztikai (nyelvhasználati) analízis alapján két fő sík különíthető el: egy „nem lírai” (mindennapi) és egy „lírai” sík. Ezek elválaszthatatlanul egybefonódnak. Kulcsár Szabó Ernő „a lírai műnemmél rokon alkotás”-nak tekinti, s azon Esterházy szövegek egyikének, melynek „jelentéstani-stilisztikai „sűrűsége” csak a Weöres-líra gazdagságával mérhető.” E telítettséghez járulnak hozzá a paramétereiktől, autonómiájuktól megfosztott és új stilisztikai és modális kontextusba beemelt irodalmi szövegrészek, amelyeket az új szövegstruktúra függvényében kell megvizsgálni. Számos ismétlődő szövegszegmentumra lehet bukkani a mű egymástól távol eső helyein:

– „virágos arcú lányserег”	– K. – Frédi bácsi	* szavai	— „lányserег”
(Kosztolányi: <i>A fekete asszonyhoz</i>)	(Az értékelés alanya)		— (az értékelés tárgya)
– „komor fagy ült vonásain”	– K. – Frédi bácsi	szavai	— Halassi Hápapa
(Kosztolányi: <i>Az árkadok alatt</i>)	(Az értékelés alanya)		— (az értékelés tárgya)
– „szemébe lógott kuszált haja”	– K.	szavai	— K. Korom
(Kosztolányi: <i>Tánc</i>)	(Az értékelés alanya)		— (az értékelés tárgya)

A frazeológiai és az ideológiai nézőpont eltérésére kerül sor az alábbi szövegrészben: „(...) milyen jogon, üvöltötte, gondolja Csáth, hogy ő más volna mint a többiek, hogy ő más, mint ahogy imént Csáth mondotta, *az ország népe*, és ha már itt tart, megkérdezhetné azt is, mit remél ettől az iránytól Csáth, ha majd a sok hazugság véget ér!”

Uspenszkij megközelítését alapul véve a fenti idézetben K., a „szereplő-elbeszélő, idegen elemmel él megnyilatkozásában (a szerző által kiemelt beszéd, szavak), tehát itt Csáth nézőpontja érvényesül. E pozíció viszont a „szereplő” narrátor attitűdjének (íroniájának) bélyegét is magán viseli, így egy általánosabb elbeszélői pozíció komponense. K. frazeológiai síkon társul Csáth-tal, a másik hős szavával él, de ideológiai tekintetben nem egyezik vele, értékelésének objektuma lesz, „elidegenedik tőle”.

A bahtyini megközelítés szerint *egyidejűleg két, egymást keresztező kontextushoz, két beszédhez tartozik* a kiemelt szerkezet, „a szerző, elbeszélő (ironizáló, gúnyoló-dó) beszédéhez, illetve a hős beszédéhez (amelytől távol áll az ironia)”, amit a „beszédinterferencia” klasszikus esetének minősíti. A birtokos szerkezet tehát két nézőpont, két megnyilatkozás, két eltérő intonáció érintkezésének eredménye.

A térvizonyok síkján a szerzői én és a „szereplő” elbeszélő pozíciója szükségképpen egybeesik, habár erre nem történik külön utalás. Am a megnyilatkozás nyelven kívüli kontextusa három körülményt, mozzanatot feltételez, mondja Bahtyin, s a következőkre utal: 1. a párbeszéd résztvevői számára közös térbeli környezet, 2. az adott helyzet azonos ismerete és értelmezése mindkettőjük részéről, 3. e helyzet egyforma megítélése. A szerző és a „szereplő”-narrátor a tér ugyanazon pontján helyezkedik el, a szerzői én szinte „odatapad” K.-hoz. Ha K., a szereplő az aluljáróból kilépve az utcán tekint végig, akkor a narrációban az utca jelenik meg, ha a hídról a mélybe néz le, akkor a Dunán „végigballagó téveteg hajót” látjuk. De mivel az Esterházy-alkotásban többnézőpontúság jut kifejezésre, így a narráció nem csupán K., hanem az éppen kiválasztott szereplő szemszögéből látottakra szűkül.

Időviszonyok síkján a szerzői én ugyancsak saját pozíciójából indul ki a mű elején, az átlényegülés után (amikor is a „szereplő” narrátor értékelési, térbeli, frazeológiai nézőpontját, azaz valamennyi síkon érvényre jutó pozícióját felveszi) az események idősíkjának rögzítésénél.

A regény „nyitányában” a szerzői én az időviszonyokat, akárcsak a térvizonyokat illetően saját pozíciójáról rugaszkodik el, s veti bele magát az események és a gondolatok, érzések áramlásába. Átlényegüléskor, amikor is az elbeszélői én felveszi a „szereplő”-elbeszélő értékelési, frazeológiai, térbeli nézőpontját, tehát valamennyi síkon érvényre jutó pozícióját – a tulajdonképpeni szerzői idő és a hős egyéni ideje egybeesik, az író-elbeszélő, a hős és az olvasó is azonos idősíkbán mozognak. A további időbeli ingázások, fluktuálódások rögzítésénél a szerző az idegen megnyilatkozó időélményére (K.-éra, Csáthéra, Hápapáéra, s a többi hősére) épít. Ilyen módon változtatja időbeli pozícióját. A leírások nem alkotnak szintézist, csak egymás mellé rendeződnek. Uspenszkij hasonlatával élve: „(...) a szerző különböző fényforrásokat használt, amelyek mindegyike egy számára kijelölt teret világít be.” Az elbeszélés folyamatában olyan személyek pozíciójához tapad, akik a margócsys nyáron történetek részesei voltak, ám külön-külön korlátozott tudással bírnak. Az eddigi vizsgálódások alapján leszögezhető, hogy a szerző teljes egészében – minden síkon – a „szereplő” – elbeszélő nézőpontjára helyezkedik, K. alakját ölti magára a narráció indításánál, a többi hőst pedig ezalatt kívülről, a nézőponthordozó figura szemszögéből láttatja (nem azonosul velük). A szerző pozíciója a tér-időviszonyok síkján, a pszichológiai, illetőleg ideológiai síkon is egybeesik hősével. Frazeológiai síkon pedig a SZFB közlési módot alkalmazva írja le a „szereplő”-elbeszélő gondolatait és érzéseit. A „szereplő”-elbeszélő nem mindentudóként lép előnk, hanem némi élettapasztalattal rendelkező személyként. A korlátozott tudás illusztrálásaként idézek a szövegből: „...az asszony egyébként is alszik ilyenkor, vagy mintha helyeslően biccentene, illetve ellenkezve ingatna, az inkább csupán reflex, a jámbor izmok ajándéka, s noha ő képes azt gondolni, hogy mindez vagy mindennek nem jelentéktelen hányada tettetés, és az asszony szövegválogató, azt hallja meg, amit akar, ez az elgondolás nem érvényesíthető, neki, hivatalosan, nincs joga ehhez a gondolathoz, és nincs ereje, hogy ezt a jogot megszerezze, arról nem beszélve, s tán ereje is ezért illan, hogy vezetni a leleplezés se vezetne sehová, hiszen az asszony éppenséggel őmiatta nem vallhatná be, ha igaz, ha nem, figyelmének manipuláltságát, *tompa hitét, rokon közönyét, ...*” (154.) Illetve a következőt: „(...) egyszerre fölsóhajt, félálombeli szeretkezéseik bizonyosan az éjszaka legalján történnek meg velök. ...” (157.) A „bizonyosan” speciális operátor jelzi, hogy a hősnek önmagára

vonatkozó ismeretei is korlátozottak, hiányosak. „(...) ő, K., szereti az éjszakát, az asszony nem, nem tesz különbséget az este és az éjszaka között, és ő azt hiszi, azért nem szereti, mert nem süt a nap, szerinte az asszonynak semmi baja nem lenne az éjszakával ha a nap sütné ...” (157.) Az utóbbi szövegrészletben K. SZFB-ében nem arról beszél, hogy aszszonya a valóságban, ténylegesen miért nem szereti az éjszakát, hanem, hogy ő szerinte miért nem szereti. A „szereplő”-elbeszélő felcserélte a másik hős (pszichológiai) pozícióját a magáéval, tehát „helyettesített” nézőpontról van szó, amelyet Uszpenszkij mint az elbeszélő és a szereplő nézőpont összefonódásának lehetséges változatát határozza meg. A „szereplő” elbeszélő mindentudását a „hajnali részegségből” való ébredés foszlatja szét, amikor is még „*minden zajról tudja, hogy mit jelent, még bús se, csak józan és figyelmes*” (Kosztolányi *Hajnali részegség* c. verse – K. szabad függő beszéde – Esterházy *Függő* c. regénye), ám reggel „ilyen éjszaka után egyikük sem tud biztosan semmit, de ez a tudatlanság édes” (158.)

Itt említeném a keret kompozíciós problémáját is, amely összefonódik a kezdet és a vég kérdéskörével. K. narrációja idézete, betétje az elbeszélő elbeszélésének, tehát az Esterházy-mű egyféle keretes elbeszélés s ezzel elérkeztünk az újkori novella eredetéhez. Tehát itt kettős „kereten” kell áthatolnia az olvasónak: egyrészt az irodalmi műalkotás „keretén”, mely a valóságból az ábrázolás világába való átmenetet jelöli, másrészt K. és társai elbeszélésének „keretén”. Az első keretnél az olvasó külső pozíciójából tekint e fiktív világra. E saját térrel és idővel, értékrenddel, viselkedési előírásokkal rendelkező világba való behatolás után pedig belső nézőpontból hallgatja a K. Csáth, Korom, Halassi és a többiek kölcsönösen függő elbeszélését. A második keretet, a narráció „nyitányát”, kezdetét már több ízben megvizsgáltam.

Még csak annyit, a szerző külső megfigyelői pozíciójáról könnyen megfeledkezhetnénk „mint ahogy megfeledkezünk a keretről is, amikor egy képet nézünk”, ám K. és társai függő, illetőleg szabad függő beszéde ezt lehetetlenné teszi, az elbeszélés keretére utalnak vissza.

Esterházy tehát maradéktalanul kihasználja a kompozíció nyújtotta lehetőségeket.



A szabad függő beszéd az Esterházy-műben. A szabad függő beszéd megjelenése a magyar szépirodalomban, mint Murvai Olga kifejti, az író elbeszélői magatartása megváltozásának, az előszó igényű elbeszélőmódnak a következménye. Az írói objektivitás meginog, bizonytalaná válik s új elbeszélői magatartásként egy szubjektívizáló törekvés, folyamat jelentkezik a magyar prózairodalomban. E közlésformára az impresszionizmus nyomta rá bélyegét. Noha már a múlt század nyolcvanas éveinek magyar szépprózájában is felfedhető, „az a változatosság és gyakoriság azonban, amely még nem észlelhető.” (Herczeg) A vizsgált nyelvi alakzat tehát az impresszionizmusban ér el zenitjére.

Kosztolányi Dezső, aki többek között az impresszionista alkotók sorába tartozik Juhász Gyulával, Kaffkával, Babits-csal és Tóth Árpáddal együtt, a SZFB-et a legtöbb esetben „a leíró részek elevenné, mozgalmassá tételének érdekében alkalmazza, szerkezeti szempontból nézve a leírást helyettesíti a szubjektív hangú és hangula-

tű kommentárral, amelyeken átüt az impresszionizmus vibráló érzékenysége, a színek, illatok, zajok keverése, a csillogás, a szinkontraszt.” (i. m.) Esterházy Pétert a már említett nem titkolt ízlésvonalom fűzi a nagy művészelődőhöz.

Miben is nyilvánul meg az epikus objektivitás megingása, a szubjektivizálódás folyamata? A „mindentudó narrátor” háttérbe vonul. Az események, érzések és gondolatok megjelenítését pedig K.-ra, a „szereplő” elbeszélőre és a többi hősére bizza. A regény „nyitányában” a narráció jelen ideje egy síkba (idősíkba) transzponálja a szerző-narrátort, a hőst és az olvasót, azaz a feladó deperszonalizálódik. A belső állapotnak, a gondolatnak és az érzésnek témává emelése a SZFB-et igényli, amely semlegesíti a narrátor és a hős közti határt. A regényíró közlése helyett a „szereplő”-elbeszélő szavait hallhatjuk, szabad függő beszédét, amely olykor több narratív perspektívát egyesít magába: „(...) hanem hogy itt élünk egy ilyen nem csak félelmetes, megfélemlítő és nevetséges világban, ebbe mindenkinek külön-külön bele kell gondolnia, hányan, de hányan beletörődtek elsősorban itt, ebben a kétségkívül félelmetes, megfélemlítő és nevetséges országban, ebben a legnevetségesebb és legfélelmetesebb hazában, ami ezt az országot, ezt a hazát illeti, itt, hogy egyáltalán létezhesünk, hogy csak egyetlen nappal is tovább zökkenjünk, sosem szabad megmondani az igazságot, senkinek és semmiről, mert ebben az országban csak a hazugság visz előre bármit, a hazugság, a tömérdek leplezéssel és cirkalmazással és torzítással és megfélemlítéssel, ebben az országban a hazugság: minden, és az igazságnak csak vádemelés, elítéltetés és megcsúfoltatás lehet a következménye, ezért nem hallgatja el ő, Csáth, hogy ennek az országnak az egész népe a hazugságba menekült (...) (162.)

E közlésforma „egy szituáció belső visszhangja”, amely szólás formájában is elhangozhat, mivel ezen elbeszélői magatartás az élőbeszéd visszaadását szolgálja: „a jelen, az terhel, de annak meg, ez a szó bukkant föl benne a homályos előszobában, ő a *kovácsa*, azonban, mint mondani szokás, kártyavárként omlott össze a pofás építmény, a legelső pillanatban” „ujjai közt átcsorog a vér, lassan, sűrűn, mint az illatos akácméz, de félre a tréfával, ahogy a minisztériumi tisztviselők mondják, magok is nevetvén” „mert jó kárörömmel látja, hogy az asszony úgy jár evvel a megjegyzésével, miként az ördög a cáreviccsel, de hát ki így ki úgy”. Így jelenhet meg e közlési módban Esterházynál az „eset”, az anekdota is: Hápapa és az ismeretlen „kis nő” története; Hápapa és a „híres özvegy sztorija”.

A szerző által felléptetett K. asszonyának meséli el a megismerkedésük előtti nyár eseményeit, ugyanakkor értelmezi is őket hallgatója számára A hős(ök) SZFB-e (érzelmi kommentárjai, gondolati reflexiói) átszínezik a közölt eseményeket. Az átélés eredményeként a tárgyilagos tények megelevenednek, minden érzés, gondolat személyes, belső élményként hat. A gondolati tartalom szubjektivizálása a SZFB jellegzetes kötetlenségeivel egyik lényegi karakterisztikuma a *Függő* stílusának.

A hős gondolati reflexióit valamely másik, idegen hős eltérő értékelési szintje, pozíciója is kiválthatja. Ennek visszaadására a legalkalmasabb közlési forma úgyszintén a szabad függő beszéd: „(...) ha akarod, még őszintébb leszek, mondta neki egy hevesvérű társa a tanfolyamon, s ő már akkor is azt felelte neki, szükségtelen, olyan nagyon őszinték mi ne legyünk egymáshoz, és ma is ezt vallja, mert mi a vége? mint-

hogy egyik se tud a másik igazával mit csinálni, ki-ki a magáét hangoztatja tovább, s így haladnak párhuzamosan a semmi felé, s ez még a kisebbik baj, mert közben hamar el is hangzik a szó... s vannak szavak, amelyek végzetesek, tudjuk, s amellett még csak nem is igazak, vagy nem egészen, mert mihelyt kiszalad a száján, hogy nem szereti, vagy ilyesmi, hogy nem tud vele élni, – minden eldőlt, mert visszavonhatja-e másnap? vagyis formákon múlik az élet, gyűlölöm – lehet ebben is igazság, viszont mihelyt elfogadja a füstös éjszakákat tanulságul, akkor már nem csak ennyiből állunk, s akkor óvatosnak lenni megiscsak érdemes, különben is, kik azok, akik tökéletesen egymáshoz valók, ki mutat neki, Frédi bácsinak ily boldogokat?, az embernek sokat kell tudni elviselni, mindig és mindenütt a világon, ez az igazság” (204.)

A szerző szabad függő beszédben adja vissza azt is, hogy miként hatott valamely esemény vagy eseménysor, a hős belső állapotára, gondolataira: „(...) az asszony hal-kan mondani kezdte a napját, s akkor hirtelen, egy, egyébként sajnos hibás, mondatfűzés apropójából, már tudta, hogy hiába, hiába, mert a sejtjeik is ellenségesen simulnak egymáshoz, nem jött el az idő” (157.).

A szabad függő beszéd: „hiába, mert a sejtjeik is ellenségesen simulnak egymáshoz, nem jött el az idő.” A közlés meredeken indul, mert az első helyen, a metszéspontban határozószó szerepel állítmányként. A szerzői kontextus ezzel az előbeszédre jellemző nominális stílust (Herczeg) adja vissza, emellett rövid, mondatértékű szerkezetet is közvetít.

E közlésmód szubjektívizáló lehetőségei a képszerű, impresszionisztikus ábrázolást szolgálják. Esterházy K. figuráját egy motívumpárjához is felhasználja, az éjszaka és a forró nyári nappal ellentétének kifejezésére. K. asszonya a nappalt, a világosságot, a kézzelfogható dolgokat szereti, ezzel ellentétben K., az író az éjt. Ez mesterségével jár: nappal írni, éjjel a sötétség öbleit figyelni. A „szereplő”-narrátor elbeszélése is az éj képével indul. A *Hajnali részegség* című Kosztolányi-vers egy-két sorával, amely az élet áhítatát, a létezés boldog mámorát, a megnevezhetetlen felajzottságot és a várakozást szólaltatja meg, az éjszaka varázsát fejezi ki. A *Függő* írója erre is ráhangolódik. Akárcsak a képszerű megelevenítésre, amely a leíró szövegrészek mozgalmassá tételét szolgálja, szerkezeti szempontból pedig szubjektív hangú és hangulatú magyarázat, értelmezés kerül a leírás helyébe: „(...) ma délután gyalog jött haza a könyvtárból, és ekkor volt ez a kis öröme, hogy pillanata van, övé a kép, magamaga, furcsa és könnyű vonszolódása nagy, fekete, riasztó akatáskájával, a városrendezett színes kőlapok fennhéjázó kavargása, egy nő, egy bizonyos nő libegő szoknyaszéle, ívelős lábszára, szabad, tiszta nevetése, és rögtön a fontos és alig néven nevezhető háttér egy ottfelejtett fával, a gyökér falat tör észrevételén, s a lombozat zöld sátrakat csinál, ez számára valami sanda, de nagyon is jóleső igazságosságot jelentett, „győz az igazság!”, ez rendszerint az erő és statisztika buflák diadala, és erre a talmi győzelemre már régóta áhított, hiszen annyiszor okozott sajnó kielégítetlenséget az érzékkel befogható, a sok fölfoghatatlan félreeső mozdulat, mellékes, de éles töredék, egy busz hátsó, panorámaablaka, melyre kifürkészhetetlen szépséggel vágódik, föl a sár, és e tehetetlenségtől, jobban mondva önmaga e durvaságától elfacsarodik az ember szíve, és félni kezd, félni attól, hogy a már meglévő képek is öszszemaszatozódnak, ezért első indulatában a buszokon lehunyja a szemét, a gyalogjárdákon várakoztában fejet hajtva cipője orrát nézdegéli, és kétségbeesik a reálülő feladatok és kötelmek miatt, ha valaki váratlanul reáemeli tekintetét sérelmezhe-

tően, de már hiába a ravaszkodás, mind vígasztalanabbul szorulunk hátrább, és lépéshátrányunk szükségszerű, a birtokbavétel mozzanatát is birtokba kell venni” (Függő), (159.).

Az ábrázolandó világ tehát érzékekkel befogható, ám félreeső mozdulatokból, mellékes, de éles töredékekből áll s az ezeket tükröző reflexiók birtokbavétele a „szereplő” elbeszélő s Esterházy feladata is. Ilyen módon az eseményre való reagálás fölébe nő az eseménynek, ami a regény kompozícióját is determinálja. A töredékek megragadása pedig egyet jelent a pillanatnyiség megragadásával. Idézzünk K. narrációjából: arra gondolt, csordultig van, csordultig a tényekkel, egyszerűen a *van* tényével, s ilyenkor, ebben a fedetlen, veszélyes helyzetben szaporodnak el az efféle pillanatai is, tündöklő zárványai az időnek, melyek, így, kívül is vannak, bezárva is vannak abba, pillanatok, melyek azután oly élességgel maradnak meg az emberben, sőt vésődnek beléjük, hogy legszívesebben fölajdulnának (166.); „(...) ő, K., a jelen illékonyágát említette, vagy azt mondta: *mi, a percnak bohóca, a változás serény kengyelfutói vagy az illanó idő szivdobbanása*” (243.).

Ugyancsak az asszony részére idéztetnek föl a helyszínek, amelyek sajátos hangulatiságot hordoznak magukban: „(...) mindannyionk nővére az, aki egy rekkenő férjes nyári napon, midőn a hatalmas platánok közt megbúvó tömör családi házban nem mozdul semmi, a zsaluk hisztérikusan behajtvva, a zsalugáterek résein behatóló napsugarak nem emlékeztetnek többé, ha le vesszük a zsalugátért, a verandán kilógó vörös nyelvvel, ficáncoló húsdarab, lihegő kuvaszunk, melyet nem zártunk igazán szivünkbe, *a nyár kísért, munkálkodik a pók*, a kert pilledten simul a házhoz, védelmet keresne, de nem lel, a fák kókadtak, a sziklakert földje száraz, vörös, a kerti kis utak és ösvények mentén a bokrok leveleit por födi, anyáink és apáink visszavonultak, a rigorózus cselédlány a konyhában ül szétvetett lábakkal egy hokedlin, megles-tük, csukott szemmel az ölét vakarja, arca dühösen fénylik, homlokára vizesrongyot tapasztott, melyből halántékára vékony patakban csordogál az izzadsággal keveredett víz, szintelen vér, *ódon, ónémet cifra óra áll szekrényünk tetején, sápadt alt-Wien-porzelán*, nővérünk anyaszült meztelen a zongorához ül s fehér nyakán egy halványlila lánc volt, mi elbűvölten fülelünk, vékony, vajszerű csuklónk remeg, fülelünk s fürdünk ebben az egyetlen hűvösségben, miközben szemünket nem bírjuk levenni gyönyörű testvérünk súlyos melleiről, *játsszal Brahmsot*, kérleljük, s háta mögé kerülve a partitúrába pillantunk, majd kezünkkel verjük a levegőbe a tempót, és hasonlóképpen, hogy csak a hőmérséklet legyen vezérlőnk, térdelhetünk a hűvös templomban, *künn szürke, rémes volt az ónszínű éj, boldog ósz*” (171.).

Miként a fenti szövegrészlet is bizonyítja az idegen szerzői beszéd előkészítése, témájának, értékelésének, hangsúlyainak (atmoszféréjének és stílusának) megelőlegezése annyira szubjektív lehet, hogy a percipiáló és visszaadó szerzői kontextus maga is „idegen szerzői beszédként” kezd el viselkedni, ám a szerzői hangsúlyokat is megőrízve. Ily módon teremődik meg az idegen szerzői szólam igen jellegzetes észlelési, érzékelési mögöttése. Esetünkben az idegen szerzői beszédelemek, amelyeket Kosztolányi *A szegény kis gyermek panasza* (*Mi van még itt?; Ódon, ónémet cifra óra; Halottak napján*) versciklusából kerültek az új szerzői kontextusba az impreszionista stílus jegyeit viselik magukon (Szabó Z. Szerk.): a dekorativitást (ódon, ónémet cifra óra); törekenység (alt-Wien-porzelán); az érzéki hatások kultuszát (színlátás: szürke, ónszínű) és tompítottságát (sápadt alt-Wien-porzelán) és zenemű-

vészetre vonatkozó (játsszál Brahmsot) utalást is tartalmaznak. A visszaadó szerzői beszéd az érzetkultusz (hő: rekkenő nap, lihegő kuvasz, pilledt kert, kókadtt fák, hűvösség, hűvös templom, hőmérséklet; fényérzékeltetés: nyári nap, behatoló napsugarak s a cselédlány arca is fénylik); színlátás (vörösnyelvű kuvasz, vörös földű sziklakert, szintelen vér, a nővér fehér nyakán a halványlila lánc s a vajszerű csukló.). Az impresszionizmusra jellemző törekenységet, könnyedséget, kecsességet érzékeltetik az alábbi szerkezetek is: vékony patakokban csordogáló víz, „vékony, vajszerű csuklónk remeg.” S megjelennek mintegy a „játsszál Brahmsot” hívószóra, a zeneművészeti szakkifejezések: tempó, partitúra. A nominális szerkezetek pedig atmoszféramentésül szolgálnak mind a visszaadott idegen szerzői beszédben – nominális értelmezős szerkezetek (elszakított: ódon, ónémet cifra óra áll szekrényünk tetején, sápadt alt-Wien-porzelen; külön mondatot alkotó: künn szürke, rémes volt az ónszerű éj, boldog ősz), mind a visszaadó szerzői beszédben – nominális értelmezős szerkezetek (beékelődött szerkezetek: a verandán kilógó nyelvvel, ficánkoló húsdarab, lihegő kuvaszunk; ragtalan határozó: homlokára vizes rongyot tapasztott, melyből halántékára vékony pataokban csordogált az izzadsággal keveredett víz, szintelen vér).

Az alábbi szövegrészben: „gyakori helyök volt az irtásterület a nyaralóházak fölött, az ismeretlen nagy málnás birtok, a felső harmadnál, szinte mindig ugyanazon a helyen, olykor özekeket lehetett látni, vékonyka lábszárunk mintha árnyék lett volna, oldalt bojtorján-, nyár-, akác- és somfa, csupa szegény magyar fa, tiszta hajnalon ültek hármásban, egy földes, sáros farönkön, melyet mintha éppen akkor forgattak volna ki a földből, és ettől a kiszakítás s a föld vélt közelségétől, valamint a láthatóan meggyötört, cafatokra szaggatott sárkolonctól valami tragikum övezte a tárgyat, amit jócskán csökkentett, és ezáltal arányosabbá tette az észlelést, az a vicesség egy húzott ép zápfoghoz való hasonlatossága okozott, ők ültek mozdulatlanul, Kászoni fészkelődött, nagyon szembeötlött a feleslegessége, őket pedig annyira megrendítette a hajnal és főként a hajnali anyagok, a harmat, a síkosság és a tisztaság együtt, hogy a legkisebb méltányosságra sem voltak képesek a lány iránt, itt csönd, egy diófa bólong” (185.). A kiemelt nominális szerkezetek a táj, a vidék megjelenítését szolgálják („gyakori helyök volt az irtásterület a nyaralóházak fölött, az ismeretlen nagy málnás birtok, a felső harmadánál, szinte mindig ugyanazon a helyen (...) oldalt bojtorján-, nyár-, akác- és somfa, csupa szegény magyar fa” – utóbbi Kosztolányi *A magyar koldus* c. versének két sora). Valamennyi hangulatkeltő erővel rendelkezik („itt csönd, egy diófa bólong” – Kosztolányi: *Séta a városon kívül, vidéken* c. versének egy sora. A költeményben: „Itt csönd van.” mondat áll. Az igei állítmány elhagyása a nominális szerkesztésmódot erősíti.)

Az impresszionizmust karakterizáló érzetkultusz mellett hasonlatok is épülnek be a környezet atmoszféráját megjelenítő szövegszegmentumokba: „telihold süttött, kint a hodályban mintha sárga lámpa égett volna, halovány fényesség ütött át a vásznon, a kerti bokrok árnyéka hosszan elnyúlt a nyílt térségeken, akár, így Halassi, a kutyaonítás”.

A szereplők külső portréjának megfestésekor is nominális szerkezetekkel él Esterházy – Kosztolányi, amely „a pasztikus látásmódot erősíti”. A legmarkánsabbakat idézném: „(...) combja fehéren, enyhén kifordulva, gyönyörű, puha és márványos egyszerű, hosszú sörényed, langyos-lusta combod, manna-meleg melled, tejízű csó-

kod, az arca viszont szenvedő, nehéz, fénylik az éjszaka zsíjától, orcáját nappal láthatatlan barázdák törik szét, egy különösen erőteljes az orrcimpa mellett zuhan például le, és mindenütt a vánkos nyomai, hasonlatosan azokhoz a kesze-kusza jelekhez, melyeket fűvön ültünkben szerezhetni (...)” (155.) – az asszony portréja.

Ugyanakkor másik hőse (Kászoni) külső megjelenítésekor is idézi a szerző Kosztolányit, *Három szatira (Uriasszony)* című versének ezen sorait, melyek az impresszionizmusra jellemző természetlírizmust (hosszú sörényed) érzékkultuszt (hő, ízlelés) tömörít magába. Szöveggörnyezete is az érzéki benyomások kifejezésére törekszik (szín, azaz látás, tapintás), hogy azután természetehasonlattal záruljon le.

„*Csáth elegáns volt, miként Abbázia*, konkrétan tehát: bólogató pálmák, széles allé, könnyű vászon öltönyök, egy fényben elolvadó, lendületes kalap, pizza- és halszag, fagyalt, rostonsült scampi, szolidság, a teába áztatott madelaine-darabkának az íze, és aztán a márványlépcsők aljánál *a tenger, a tenger, a tenger, a tenger*, a nyugodalmas, bár túlkezelt lampionokkal övezett parti sétányra beverő kemény, sós fuvallat már kétségeket ébreszt, a kikerülhetetlen tenger, mélységesen, titokzatosan, erős, sejtelmes morajokkal megadóan fönnakadva a magokat szelídek mutató parti sziklákön, *mészfehéren ég távolban a hegyoldal* – ilyen volt Csáth a káprázatos fehér öltönyében, szalmakalapjában, lassan emelve nehéz és hosszú pilláit, *szuroksötét hajakkal melyekbe szikrázott és recsegett a fésű*” (160.).

A külső portré hasonlattal indul, amely a tengerpartra, a forró nyárra asszociáltat. A nominális szerkezetek azután „leltározzák” a városnévvel összefonódott képzeteket, tárgyakat, hangokat, illatokat, ízeket, mozgást, tájat, elvont fogalmat. Tehát sajátos atmoszférát von Esterházy Csáth köré, s hogy azután külsejét is megrajzolja, egybeötvöz egy nominális szerkezetet s egy Kosztolányi-idézetet (*Csáth Gézának* c. versből és *A bús férfi panasza* c. ciklusból egy-egy sor). Itt említeném meg, hogy külön humorforrás a szerzői önkorrekción, amely a mű irodalom-voltát hangsúlyozza. „(...) Drahosch hasa lapos volt, és feltűnően barna, akár az augusztusi kenyér, bár ez meg főként nem lapos, az ő hasonlatai, az idők során mintha az derülne ki, és ez kiderülne, csak arra jók, hogy helyesbítse őket, és talán hogy sántaságuk némi gyanús észrevételt keltsen”

Nominális szerkezet segítségével közli, mutatja be a szereplők öltözetét és leglényesebb jellemzőjét az alábbi Kosztolányi idézetben: „... *régebben itt szolgált Marcelle, pincérlány, rövid, fekete selyemszoknyában, s fehér kötényben.*”

Az önálló és nem önálló nominális szerkezetek százalékaránya *Esterházy Péter Fügő* c. regényében.

	Szerkezetfajták	
önálló nominális szerkezetek	Rövid szerkezetek	44,00 %
	Két szó szerkezet	4,57 %
	Nominális szövegrész	4,00 %
	Hosszú szöveg	
	Határozós szerkezetek	24,00 %
	Önálló szerkezetek összesen	76,57 %
Nem önálló nominális szerkezetek	Vezérszós szerkezetek	
	Közbeékelts szerkezetek	2,00%
	Értelmezős szerkezetek	21,42 %
	Nem önálló szerkezetek összesen	23,42 %

A regény nominális mondatértékű formáinak a megoszlását rögzítettem e táblázatban. Figyelemre méltó a rövid és a határozós, illetőleg az értelmezős nominális szerkezetek szerepe a stílushatás kialakításában. Ezen szerkezetek funkciója egyrészt a tömörítés, a lényegkiemelés, másrészt a hangulatébresztés és a megérezkítése. Idézteimet nagyrészt ezekből választottam.

„(...) Korom ezt rettentően izgalmasnak találta, hapsikám, skacok, két nő! egy házban! skacok, tíz éve özvegy, el tudjátok képzelni, mit jelent tíz év pali nélkül, ezt egyszerűen nem lehet kibírni, egészségi nonszensz, így Korom (211). --- ” (...) az Istené, fater, hallatsz kiintről, de maga fogja be a száját, *szenzáció, szenzáció! a zárdaszűz, a vizilő...*”, (241.) --- „(...) mikor aztán lehullt szemükről a hályog, meg is bolondultak mindahányan, *áruulás áruulás hátán*, mindenki elárult mindenkit, többé-kevésbé” (174.).

A fenti szövegrészekben a kiemelt rövid, határozós nominális szerkezetek az élőbeszéd visszaadását szolgálják, a mondanivaló lényegének tömörítését, előtérbe állítását.

„(...) Drahosch döbbsen állt, hogyan lehet, hogy ő ne tudjon valamiről, *angol nyelvvizsga, nyáron, a városban*, nem, ez nem, ilyen nincs” (231.) A fenti rövid, illetve határozós szerkezetekből összetevődő nominális szövegrész a hős szabad függő beszédét az élőbeszéd felé közelíti s egyben megőrzi az idegen beszéd expresszív szerkezetét. Ilyen módon áll fenn a beszédinterferencia jelensége.

„(...) csak amikor kifáradtak, csendesültek el, s ébredt bennük kölcsönös hála, *a csöndben cigaretták hulló csillaga*” (157.). --- ” (...) múltkor ugyanígy bámulta a *kristályos éjszakát, sétálgatott a szobában le-föl, ingben, körülötte a családi fészek*” (241.) A fenti két határozós nominális szerkezet (Kosztolányi: *Útrakészen*, illetve *Hajnali részegség* c. költeményéből beemelt) hangulatkeltő hatással bír saját kontextusában, akárcsak az alábbi érzéki (hő, akusztikai, vizuális) benyomásokat tükröző

szövegrész, amely szinesztéziával s affektív ismétléssel ötvöződik: „(...) *tikkadt, tompa csend*, kezét lassan-lassan a zsebébe csúsztatja, belül meleg van, hevesen fülel, távolból jövő *zavaros kiáltások törnek meg ismét a csendet, téli bosszantás! téli bosszantás! téli bosszantás!*” (247.)

A következő idézetben pedig külső megjelenítő erővel rendelkezik Kosztolányi: *A szegény kisgyermek panaszai ciklusból Anyuska régi képe* c. verséből) kölcsönzött önálló határozós nominális szerkezet: „..., ápolónővér volt a lány, *mellén egy nagy elefántcsont kereszt, ...*” (204.)

Mint a táblázat is illusztrálja a regényben nagy számban fordulnak elő értelmezős szerkezetek is. A kiemelt példákban a különálló, „mondat értékű” nominális szintagmák atmoszférateremtő funkciót töltenek be, expresszivitásuk fokához a szövegkörnyezet hangulati hatása is hozzá járul: „(...) és ha a fáradtság nem is érződött mozdulataikon, erejüket beosztották, értették a dolgukat, de az arcukon, a bőrükön lemérhető lett volna a pusztítás, az, hogy elmúlt egy nap megint, *pállott alkony, ...*” (184.) — „(...) kényelmes és igazán fennkölt sétájukat néha vad rohanászás váltotta föl, *eszeveszett ugrabugrálás a tönkökön*, amiben főként Kászoni járt elől, vakmerően rontott az egymásra zuhant törzsekre, *megannyi elpusztult óriás*” (184.).

A műben megjelenő nominális (ragtalan határozós) értelmezős szintagmák alábbi típusát Károly Sándor és J. Soltész Katalin, a két neves stilizta, a XX. század költői nyelvére tartja jellemzőnek: „(...) ebből az következett, hogy a cirbolyafenyők celebrálták a misét, *daliás káplánok, ...*” (208.) — „(...) a mezei póznákon soká égtek még a villanykörték, *sápadt labdacso, ...*”, (229.) — „(...) nem gondolta, (...) hogy színpadon jár, hogy színház volna az egész világ, erre nem gondolt, s hogy őt, így valami hátsó bejáratnál várják a jólétesült hangos és kíméletlen *gimnazista lányok, virágosarcú lányserég, gimnazista lányok, gimnazista lányok, ...*” (158.)

A kiemelt ragtalan határozós értelmezős szerkezetek (Dobos B. Magda) az impresszionista stílust karakterizáló természetlirizmust (virágosarcú lányserég Kosztolányi: *A fekete asszonyhoz* c. verséből), az érzéki hatások tompítottóságát (sápadt labdacsok ugyancsak Kosztolányi-idézet) asszimilálták magukba, s ilyen módon jellegzetes hangulatot sugároznak.

A nominális stílus (Herczeg Gyula), illetőleg a nominális szerkesztésmód (Dobos B. Magda) tehát az élőbeszéd velejárója (az élőbeszéd ökonómiájának visszaadásában jut érvényre), az impresszionista ányalású idegen szerzői kontextusban, beszédben pedig lehetőségeket teremt a különféle érzéki benyomások (látással, hallással, ízléssel, hővel kapcsolatos érzetek, valamint hangulatok, elvont fogalmak) szinkron vagy gyors egymásutániságban való ábrázolására, megjelenítésére.

A FÜGGŐ BESZÉDFORMÁINAK VIZSGÁLATA

Hogy a vizsgálatunk tárgyát képező szövegben a szerzői szólam, beszéd és az idegen szólam, beszéd kölcsönviszonyát, a beszédmódokat „kibogozhassuk” gyakorlati célokat szolgáló szempontrendszert kell követnünk. Dobos Gyula, akinek a beszéd-

módvizsgálati eljárását tartottam szem előtt, beszéd módon a létrejött epikus szöveg-eredmények (a narráció egységeinek) az alábbi szempontok szerinti analizését érte:

1. A megnyilatkozás címzettje, vevője (Kristeva – a megszólítás alanya): „mindenkihez, akit illet”; konkrét személy; narrátor
2. A megnyilatkozás adója (Kristeva – a kijelentő alany): narrátor, „szereplő” elbeszélő, hős
3. A megnyilatkozás tárgya (Kristeva – a kijelentés alanya): narrátor, „szereplő” elbeszélő, hős, egyéb
4. a) Beszéd – a Benveniste-féle beszéd (discours); Genette-nél alanyi beszéd
b) Récit (dinamikus) – eseményelmondás Benveniste: történet (historie)
c) Récit (szintatív) – jellemzés, leírás, Genette: elbeszélés (récit)
megjelenítés
5. Adó szava: a) egyenes beszéd
b) függő beszéd
c) SZFB
6. Grammatikai személyek denotátuma
7. A beszéd megnyilvánulási formái:
 - a) Előadás – Teljes értékű, viszonylag befejezett, egyetlen beszélőtől származó zárt közlés („Kontextuális” beszédszint)
 - b) Párbeszéd – Térben elkülönülő adó és vevő, két egyenértékű fél vesz részt a közlés-cserében. Az egyik közlés feltételezi a legalább hangjával ugyanazon téridő koordinátarendszerben levő társat.
 - c) Egocentrikus beszéd – A szerző gondolatai, asszociációi fogják körül, olvasszják magukba az elbeszélés eseményeinek, a szereplők szavainak megjelenítését.
8. A közlés közege: a) beszéd
b) írás
c) egyéb

9. Az egyenes és a függő sablon modifikációi (Bahtyin)

10. A vendégzöveg, az idegen szerzői megnyilatkozás helye

Megjegyzések:

7. szempont – az irodalmi elbeszélésben csak tükrözött beszéd van, amely időbeni vagy térbeni determináltságával más vagy mások megnyilatkozásának idézése, ábrázolása.

8. szempont – Esterházy *Függő* c. regényében a közlés közege minden esetben a beszéd, ezért e mozzanatot, körülményt kiiktattam. Doboss Gyula e szempontrendszernek a nézőpontvizsgálat irányába való továbbfejlesztését tartja lehetségesnek. Ezen elgondolást alapul véve:

Bevezettem a *grammatikai igeidő* szempontját amely a narrációban érvényesülő időbeli nézőpontot fejezi ki.

10. szempont – a beszédformákat e műben tovább bonyolítják a vendégzövegek, az idézetek, amelyek vagy a szerző, vagy a hősök beszédének alkotórészei, fordított esetben valamely vendégzövegben hangzik fel vagy a narrátor, vagy a regényalak szólama.

A vizsgált szövegrészletek:

I. 154. old.: a) „Elbeszélék, én, b) ez az „én” azonban nem koholt személy, hanem a

regényíró, dolgokban jártas, keserű, csalódott ember, a) én, én mesélem el barátaim és barátnéim történetét, ...

1. „Mindenkihez, akit illet”
2. Szerző
3. Szerző
4. a) Récit (dinamikus) /Beszéd – b) Récit (szituatív)
5. Adó szava: egyenes beszéd
6. A grammatikai személy egyetlen egy személyt jelöl (én = szerző)
7. Tükrözött beszéd – „művi recit”
8. Grammatikai jelen idő
9. Egyenes beszéd sablonja (szerzői megnyilatkozás)
10. Idézet (idegen szerzői beszéd) a szerző megnyilatkozásában

II. 154. old.: „..., a) azt mondja nekem K., /b) hogy ő, K., ezt az asszonynak mondotta egy *kristályos éjszaka*, ...”

1. „Mindenkihez, akit illet”
2. Szerző
3. Hős
4. Récit (dinamikus) / Beszéd
5. Adó szava: függő beszéd – többszörösen áttételes
6. A grammatikai személy megegyezik a jelölt személlyel (én = szerző, ő = hős)
7. Tükrözött beszéd / récit
8. Grammatikai a) jelen idő – b) múlt idő
9. A függő beszéd nyelvi-analitikus modifikációja – szórványos idegen (szerzői) beszéd
10. Idézet a szerzői megnyilatkozásban (Kosztolányi: *Hajnali részegség*)

III. 154. old.: „(...) szereti az éjszakát, a tér fekete üregeit, a kétes sötétet, az ezüst-hináros égboltot, a távoli kettős hegy lomha estiségét, a szegényes, elhagyott utcákat etc., az üres és furcsa színpadot, és nem lepődik meg, nem dühöng, nem orrol, ha éjnek évadján fölriad, *hát fölkel, nem bánja az egészset, sétálgat szobájában le-föl, ingben*, nem mintha ez a dolog kirekesztőlegesen kellemes volna, azaz példának okáért rögvest valami mély és forró titokba zuhanna, az asszonyba, aki ne gyanakodjék most érzelmi zsarolásra vagy valami más kifinomult férji aljasságra, *ne, kéri, ne*”

1. „Mindenkihez, akit illet” – szerző – hős
2. Szerző – „szer.” elb. – „szer.” elb.
3. „Szereplő–elbeszélő
4. Beszéd
5. Adó szava: SZFB
6. A grammatikai személy több személyt jelöl (én = szerző, ő = hős; én = „szereplő” elbeszélő, ő = hős)
7. Tükrözött beszéd – élőbeszéd
8. Grammatikai jelen idő
9. Beszédinterferencia (szórványos idegen szerzői beszéd)
10. Idézet a „szereplő” elbeszélő szólamában (Kosztolányi: *Hajnali részegség*)

IV. 155. old.: „(...) nem, semmi esetre sem nyúlna a mostani időszakban trükkhöz etc., nem akarja, ahogy az asszony mondaná, őt, az asszonyt térdre kényszeríteni”.

1. „Mindenkire, akit illet” – szerző – hős
2. Szerző – „szer.” elb. – „szer.” elb.
3. „Szereplő” – elbeszélő
4. Beszéd
5. Adó szava: SZFB
6. A grammatikai személy több személyt jelöl (én = szerző, ő = hős; én = „szereplő” elbeszélő, ő = hős)
7. Tükrözött beszéd – élőbeszéd
8. Grammatikai jelen idő
9. Beszédinterferencia – szórványos idegen beszéd
10. /

V. 160. old.: „(...) ilyen volt Csáth a káprázatos fehér öltönyében, szalmakalapjában, lassan emelve nehéz és hosszú pilláit, *szuroksötét hajakkal, melyekbe szikrázott és recsegett a fésű*, fénylő, duzzadt ajkával, akár egy erős állat, Drahoschtól való a szó.”

1. } azonos az előző szerkezettel
2. }
3. }
4. Récit (szituatív)
5. Adó szava: SZFB
6. A nyelvtani személy több személyt jelöl (én = szerző, ő = hős; én = „szer.” elb., ő = hős)
7. Tükrözött beszéd – portré (a hősök nézőpontjából)
8. Grammatikai múlt idő
9. A függő beszéd „festői stílusa”; beszédinterferencia: szórványos idegen (szerzői) beszéd
10. Idézet a „szer.” elb. megnyilatkozásában (Kosztolányi: *A bús férfi panasza*)

VI. 160. old.: „..., a) a Drahosch frissiben szükségét érezte, miközben nyelve hegyét kidugva vacakolt a fakó gumilabdával, távlatba állítani a történeteket, azt mondván neki, / b) hogy Csáth mellett, / b1) aki mint egy elegáns, bumfordi hatalmas dámvad zuhogott keresztül az emberek közt, / b) ő, K., mégiscsak amolyan úrigyereknek tetszik...”

1. } azonos az előbbi szerkezettel
2. }
3. }
4. Récit (dinamikus) – Beszéd
5. Adó szava: függő beszéd
6. A grammatikai személy több személyt jelöl
7. Tükrözött beszéd
8. Grammatikai múlt idő a)-b1) – b) jelen idő
9. A függő beszéd „festői stílusa”, nyelvi. analitikus modifikációja

VII. 160. old.: „(...) a) Drahosch dühtől rőt arccal állította meg a labdáját, / b) hogy Korom eke, egy ilyen-olyan, egy balfék, egy bagatell, egy potomság, / c) hogyan és honnét vette a bátorságot ahhoz, hogy abbahagyja a számolást, / d) de jól tudja, ő, Drahosch, merről fú a szél, nyilván félti a nyomorult kis rekordjait őtőle ...”

1. „Mindenkire, akit illet” – szerző – hős – hősök
2. Szerző – „szer.” elb. – „szer.” elb. – hős

3. Hős
4. Récit (dinamikus) – Beszéd
5. Adó szava: függő beszéd – SZFB
6. A nyelvtani személy több személyt jelöl (én = szerző, ő = hős; én = „szer” elb., ő = hős)
7. Tükrözött beszéd – előadás (Genette-féle alanyi beszéd)
8. Nyelvtani múlt ide a)-c) – jelen idő b)-d)
9. A függő beszéd nyelvi-analitikus modifikációja – Beszédinterferencia

VIII. 161. old.: „(...) a) akkor olvasta *Bethlen Miklósnál*, | b) hogy ő, Bethlen, minden évben végigolvassa a Szent Írást.”

0. Az idegen szubjektum (hős) közlésének közege: írás

1. „Mindenkire, akit illet” – szerző – hős
2. Szerző – „szer.” elb. – „szer.” elb.

3. Hős

4. Beszéd

5. Adó szava: függő beszéd

6. A nyelvtani személy több személyt jelöl

7. Tükrözött beszéd – Genette-féle alanyi beszéd

8. Grammatikai a) múlt idő – jelen idő b)

9. A függő beszéd nyelvi-analitikus modifikációja

IX. 163. old.: „(...) egyébiránt is, mit akar hajnalok hajnalán, mikor ő, K., még fontos starkingiához sem foghatott hozzá, de lássa, kivel van dolga, elébe megy, *csuklóm odanyújtom, hogy vizsgálj meg, mint szoktad, ütörem.*”

1. } azonos a VII. szerkezettel
2. }
3. }

4. Beszéd

5. Adó szava: SZFB – egyenes beszéd

6. A grammatikai személy több személyt jelöl

7. Tükrözött beszéd – élőbeszéd, párbeszéd eleme

8. Grammatikai jelen idő

9. Előkészített egyenes beszéd

10. Idézet a „szer.” elb, beszédében (Kosztolányi: *Csáth Géának*)

X. 165. old.: „(...) ez a gatyá, így Csáth, meghozta nekem az örök tavaszt, szeme lázas sietséggel ugrált a billentyűkön, következképp azon a nyáron Csáth végképp elvesztette az örök tavaszt, az *öröktavaszt.*”

1. } azonos a VII. szerkezettel
2. }
3. }

4. Beszéd

5. Adó szava: egyenes beszéd

6. A nyelvtani személy több szereplőt jelöl

7. Tükrözött beszéd – párbeszéd/élőbeszéd

8. Nyelvtani múlt idő

9. Szórványos (idegen) egyenes beszéd

XI. 176. old.: „(...) a) Drahosch rövid időre kivonta magát a forgalomból,/ b) kivonom, így Drahosch, magam a forgalomból.”

1. }
2. } azonos a VII. szerkezettel
3. }
4. Récit (dinamikus) – Beszéd
5. Adó szava: egyenes beszéd
6. A nyelvtani személy több regényfigurát jelöl
7. Tükrözött beszéd – Genette-féle alanyi beszéd
8. Grammatikai a) múlt idő – b) jelen idő
9. Szórványos idegen beszéd – előkészített egyenes beszéd

XII. 186. old.: „(...) ő, Korom, mint egy jóságos kis manó figyelte, félmosollyal az ajkán a tagbaszakadt férfit, visszatérő szava volt ez Koromnak, (...) a lányok kara felé fordulva mondta, *tagbaszakadt voltam.*”

1. }
2. } megegyezik a VII. szerkezettel
3. }
4. Beszéd
5. Adó szava: SZFB – egyenes beszéd
6. A nyelvtani személy több regényalakot jelöl
7. Tükrözött beszéd – élőbeszéd
8. Grammatikai múlt idő
9. Eldologiasított egyenes beszéd
10. /

A „turn ancillaries”, azaz a fogások, amelyekkel az elbeszélő átadja a szót az egyes szereplőknek, „stílusprobléma, ideológiai probléma, poétikai probléma – mondja Umberto Eco –, akárcsak egy belső rím vagy egy asszonánc megválasztása, vagy egy paragramma alkalmazása.” Az Esterházy-műben is a hősök látásmódja, nézőpontja határozza meg a narrációt (az értékelés szintjén, a frazeológia, a tér-időviszonyok és a pszichológia síkján), s e „csillámló zavar elbeszélőhelyzet és elbeszélte anyag között” (Balassa) a nyelvi szövészmódban, a nyelvben érhető tetten. E lírai műnimmel rokon epikai alkotás tehát egyetlen függőbeszéd, ezen túlmenően egymástól kölcsönösen függő, dialogikus, polifon struktúrájú, szövésű szövegek füzére, a bahtyini beszédelméletet alátámasztó művészi forma.

IRODALOM

1. Mihail Bahtin: Marksizam i filozofija jezika (Nolit, Bg. 1980)
2. M. M. Bahtyin: Marxizmus és nyelvfilozófia in. A beszéd és a valóság (Gondolat, Bp. 1986)
3. Murvai Olga: Szöveg és jelentés (Bukarest, 1980)
4. Herczeg Gyula: A modern magyar próza stílusformái (Bp. 1970)
5. Új Írás, 1981/9.
6. Tiszatáj, 1982/7.
7. Kortárs, 1982/8.
8. Kulcsár Szabó Ernő: A zavarbejtő elbeszélés (Bp., 1985)
9. Balassa Péter: Színeváltozás (Bp. 1982)

10. Mészöly Miklós: A tágasság iskolája (Bp. 1977)
11. Theodor Adorno: Az elbeszélő helye a jelenkori regényben (in *Noten zur Literatur I.*, 1965)
12. Wayne Booth: Retorika proze (Bg. 1976)
13. M. M. Bahtyin: A szó esztétikája (Bp. 1976)
14. M. M. Bahtyin: A dialógus Dosztojevszkijnél in. A beszéd és a valóság
15. Uszpenszkij: A kompozíció poétikája (Bp. 1984)
16. M. M. Bahtyin: A szó az életben és a költészetben (Bp. 1985)
17. Doboss Gyula: Szempontok a „beszédmódok” vizsgálatához, a beszédmódok és a kompozíció rétegei (*Literatura*, 1976/4)
18. Balassa Péter: Észjárások és formák (Bp. 1985)
19. Doboss B. Magda: A nominális szerkesztésmód a magyar impresszionista irodalomban (Bukarest, 1979)
20. Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról szerk.: Szabó Zoltán (Bukarest, 1976)
21. Žerar Ženet: *Figure*
22. *Nagyvilág*, 1987/4.
 - ★ Esterházy Péter: *Függő* in. *Bevezetés a szépirodalomba* (Bp. 1986)
 - ★★ Kosztolányi Dezső *összegyűjtött versei* (Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp 1973)

CSÁNYI ERZSÉBET

VILÁGKÉP, ELBESZÉLŐ, NÉZŐPONT

A POLIHISZTORIKUS REGÉNY

A polihisztórikus regény fogalma Hermann Broch irodalomelméleti gondolkodásának terméke. Esszéiből egy olyan regénypoétika elemei bontakoznak ki, amelyek „szinte *paradigmájává* váltak a modern regénnyel foglalkozó szakirodalomnak.” (Kiss Endre) A polihisztórikus regény legfontosabb jegyeinek körvonalazását (Kiss Endre rendszerezése alapján) magával az elnevezéssel kell kezdenünk, amely egyfelől utal a regényíró mindent átfogó, szintetizáló *polihisztor* voltára, másfelől pedig a regény „*módszerbeli polifónikuságára* is. E regények időben konkrétan körülhatárolhatók: a 20-30-as években keletkeztek egy világnézeti újratájékozódás kényszere alatt. A polihisztórikus regény *reakció a polgári világ válságaira*, amelyek a századeleji művészeti-világnézeti forrongásokban, az I. világháborúban, a 29-es gazdasági krízisben jutottak mélypontjukra. A legtöbb polihisztórikus regényben szellemi kihívást jelent az *I. világháború* élménye. Az általa 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* szükségletét is kiváltja.

A tudatos világnézeti orientáció tudatos regényelméleti kísérletezéssel jár együtt, s a polihisztórikus regény írója a *művészettel, a saját művével kapcsolatos gondolatait beépíti* művébe – így tulajdonképpen egy metanyelvet hozva létre. A polihisztórikus regény hősei nem a 19. század plasztikus regényvilágában mozognak, hanem egy „körüljárhatatlanabbban”, amely a *mű alakjait „általánossá”, „példaszerűvé”* emeli. A hagyományos, 19. századi pszichológizáló ábrázolás hitelét veszti, s egy másfajta, jóval bonyolultabb, *közvetett lélekelemzés* kerül helyére.

A polihisztórikus regények egészükben *előzménytelenek*, egyes sajátosságaik azonban megtalálhatók korábbi regénytörekvéseikben is. Legtöbbször a modern *tudományok* problematikáját is felvetik, de főleg a tudományos módszertanokat hasznosítják. Az újratájékozódó regények természetesen *olvasztják magukba az avantgarde irányzatait*, Szándékuk *esztéticizmus-ellenes*: a mű számukra eszköz, amellyel a kor által feltett nagy kérdésekre próbálnak felelni.

A polihisztórikus regények legáltalánosabb regényelméleti jegyei Kiss Endre szerint: 1) A polihisztórikus regény mindent átfogni akaró *totalitása*. Regényszintek, dimenziók, szimultaneitás.

2) A *konstrukció*, a regénystruktúra kialakításának határozott, kikristályosított koncepciója, amelyet épp a totalitás-igény tesz szükségessé. 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. Megváltozik az *elbeszélő szerepe* is. (A „mindentudó” elbeszélő egyszemszögű nézőpontja helyett személytelen, fiktív elbeszélők komplex, sokfelé irányuló szempontja jelenik meg.)

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

A polihisztorikus regény közvetlen kezdeményeit Kiss Endre, Proust, Rilke, Kraus, Kafka műveiben látja. Polihisztorikus regénynek tartja Joyce *Ulyssesét* (1922), Musil a *tulajdonságok nélküli embere* (1931-1933), Döblin *Berlin, Alexanderplatz* (1929), Broch *Alvajárók* című könyvét (1932), kevésbé a *Vergilius halálát* (1945), Canetti *Káprázatát* (1935), Dos Passos *Manhattani kalauzát* (1925), Huxley *Pont és ellenpontját* (1928), Faulkner *Hang és tébolyát* (1929), Virginia Woolf *Orlandóját* (1928) és a *Mrs. Dallowayt* (1925), Thomas Wolfe *Az időről és a folyóról* című művét (1935) és Gide-től a *Pénzhamisítókat* (1925) – a legutolsóról azonban a továbbiakban bebizonyítja, hogy álpolihisztorikus regény.

PROBLÉMAGÓCOK, ELEMZÉSI SZEMPONTOK

A polihisztorikus regény brochi fogalma a műfaj múlt századi Dosztojevskij és Flaubert által megindított – átalakulási folyamatáról való gondolkodás központi tényezőjévé vált. Bár konkrétan a húszas-harmincas évek I. világháború utáni világnézeti robbanásához fűződik e regények és elméletük megjelenése, felszínre törésük szükségszerűségét bizonyítják az olyan előzmények, mint Dosztojevskij Bahtyin által polifonikusnak nevezett regénymodellje. A polihisztor-író azonban már türelmetlenebb, erőszakosabb és látványosabb szakításokra és átalakításokra törekszik, mint múlt századi elődei – akár az egyenrangú tudatok és szövegek monologikus szerzői világgépet elvető a polifóniát megteremtő Dosztojevskij, akár a XIX. századi ideáltipikus regényvilágot homlokzati látszatrétegbe kiszorító Flaubert.

Az ugyanabban a történelmi időszakban létrejövő polihisztorikus regények ékes példái az irodalom történelmi-tipológiai analógiáinak, hisz az Európa és Amerika különböző országaiban feltűnő polihisztorikus művek semmiféleképpen sem könyvelhetők el genetikusan érintkezések, kölcsönhatások pusztá eredményeként. A körülbelül azonos társadalmi-történelmi feltételek, lényegükben hasonló korproblémák heves és megkerülhetetlen kihívásként irritálják a kor alkotóit.

A világnézeti újratájékozódás igénye a XIX. századi regényhez viszonyítva nyomatékos regénytechnikai elmozdulásokkal jár együtt. Így e művek elemzése kiélezett formában veti fel *forma és tartalom* egységének követelményét, amely elméletileg kézenfekvőnek tűnik, a mű gyakorlati megközelítésében azonban rendkívüli nehézségeket okoz. „A forma... legmélyebb alapjaiban mindig világnézet” lukácsi alapelve figyelmeztet bennünket arra, hogy a polihisztorikus regények világgép-központúsága ellenére sem folyamadhatunk pusztá tartalomelemzéshez. A „dualista módszer” szemben Szegedy-Maszáék Mihály egyszerű gondolatmenettel bizonyítja az ún.

„monista módszer” kialakításának szükségességét, hisz az irodalmi művek esetében csak költőileg *megformált* világkép elemzéséről lehet szó. A világkép-formálás, a világképkérés, illetve a regénystrukturalás, a regénykonstrukció sarkpontjait egyaránt ki kell tapogatnunk, mert egymásba és egymás által jelennek meg.

Az irodalmi mű ilyen komplex elemzésében nagy segítséget jelent az *értékelmélet*. A mű eszmei hátterének, dinamikus mozgást kialakító értékrendszerének, s az értékrendszer strukturáló hatásának nyomon követése a regénykonstruálás elveit mutathatja meg. A vizsgálódás során ezért rendkívül fontos az értékhordozó elemek, a motívumok (a valószínűtlenül gyakran ismételt azonos mozzanatok) kiválasztása. Ezek közül is a legnagyobb figyelmet az ábrázolt személyek értékhordozó képességének kell szentelnünk, különös tekintettel a főhősre, aki Balassa Péter szerint „a mű világnézeti stigmája”, „a regény elemzésének kulcsponjtja”, „a konstrukciós eljárásoknak, a szüzsé kialakításának a legfontosabb motivációja”. A hagyományos regény deformálásával azonban – mint Balassa kimutatja – a főhős szerepköre is kiüresedhet, ál-érték-hordozóvá válhat, s a valódi motivációt máshol kell keresnünk, hogy eljuthassunk a regény világképének) alapstruktúrájának felismeréséhez.

A mű világképének (az ún. írói világképnek) a fogalma félreértésekre adhat alkalmat. Az *írói világkép* fogalmát semmiféleképpen sem azonosíthatjuk a regényíró világlátásának fogalmával, mint ahogy az *elbeszélőt/elbeszélőket* sem egyenlíthetjük ki magával az íróval. Az elbeszélő már a regényvilágon belül van, de még az ő eszme-futtatásai sem azonosíthatók a regény világképével. *Az elbeszélő költészet fikatív világában az írói világképet az egész műből kibontakozó komplex értékítéletként fogjuk fel*, ez a kibontakozás azonban korántsem egyszerű és sok mozzanatában nem egyértelmű.

A regény értékrendszerének, világképének felfejtésében, kibontásában a *motivumok*, a *hősök* – mint legnyilvánvalóbb érték-hordozók – mellett a *narrátor megformálása*, nézőpontjának kijelölése is kulcsfontosságú. Annak ellenére, hogy előbbi megállapításunk szerint az elbeszélő regénybeli gondolatmenete, hangoztatott véleménye, ítéletei nem összegezhethők s mindez nem azonosítható a regény világképével, a narrátor alakjának, megfigyelőpontjának kialakítása minden esetben meghatározza a mű eszmeiségét. Természetesen nem az író szócsöveként elképzelt elbeszélőre gondolunk. Olyan értelemben tartjuk ezt a regénytényező vizsgáldóságaink szempontjából is fontosnak, amilyen értelemben a modern regényelmélet foglalkozik vele. B. Eichenbaum az elbeszélő megformálását, elhelyezését a legfontosabb kérdésnek tartja az egész regény struktúrája szemszögéből. R. Scholes és R. Kellogg szerint a nézőpont a regényíró számára az anyag megformálásának és urálásának alapvető módja. Uszpenszkij a nézőpontot a prózai műalkotás központi kompozicionális kérdéseként vizsgálja stb. Broch kifejti „az elbeszélő mint eszme” fogalmát, amely szerint az ábrázolásba „ábrázolási közegként beletartozik az ábrázoló egyén is... Magának a műnek a megfigyelésből kell létrejönnie, a megfigyelő mindig a közepben van, ábrázol, s ezzel egyidejűleg önmagát és munkáját is ábrázolja.” Az alkalmazott narrátor-típus, a választott „elbeszélő szerkezet” (Eichenbaum) hatását tehát úgy kell elképzelnünk, mint valamiféle szűrőmechanizmusét, amely mindenkoron sajátos, különös, egyénített, egyszeri, vagyis jellemzője, hogy mit és hogyan szűr, enged át nyílásain. Ezáltal mindig visszautal önmagára és egyedi látásmódot, ítéletet hordoz.

Az elbeszélőnek, a nézőpontnak mint *lényeges formai* elemnek „legmélyebb alapjában” tehát *lényeges világnézeti* vetülettel kell rendelkeznie. Az elbeszélői nézőpontnak azonban nemcsak a formataralom egysége következtében van jelentősége a világnézet elemzésében. Az „elbeszélő mint eszme” (Broch), „a hős mint nézőpont” (Bahtyin) és a szerzői elbeszélő domináló pozíciójának (Uspenszkij) koncepciója olyan esetekre mutatnak rá, amelyekben az elbeszélő, a hős, ill. a szerzői elbeszélő bizonyos eszmeiség közvetlen hirdetője, szószólója. Ez a *kifejtett, hangoztatott eszmeiség* azonban nem feltétlenül esik egybe a mű világnézeti üzenetével, hisz az mindig közvetetten kibontakozó. A választott elbeszélői nézőpont tehát *implicit* mindig, *explicit* pedig csak bizonyos esetekben, s legtöbbször megtévesztően írja magát bele a műalkotás világlképébe.

Az elbeszélői nézőpontok horizontális (Markiewicz) és vertikális (Uspenszkij) tagolódásának felismerésén túl a modern prózairodalom kutatásában lényeges szerepet játszanak Booth *megbízható* és *megbízhatatlan elbeszélő* fogalmai.

Ehhez kapcsolódnak azok a felismerések, amelyek az elbeszélői nézőpontban a regény egyik alapvető jegyét, az *irónia* fogását tárják fel. A legironikusabb viszonyulási lehetőségeket épp a modern irodalom megbízhatatlan elbeszélője teremti meg. Az elbeszélő „szerepjátszása” (Solar) távolságot tart elbeszélő – szerző, kigondolt elbeszélő – megmutató elbeszélő között.

A mindentudó elbeszélő biztonságos zugát elhagyó polihisztorikus regényíró, tudatában a teljes, megalkuvásképtelen világnézeti újratájékozódás ingerével, újszerű elbeszélői konstrukciókat hoz létre. E konstrukciók összehasonlítása a polihisztorikus regények fontos világlképi jegyeinek egybevetéséhez vezethet el bennünket. A totális világnézeti újratájékozódás a kimondottan tudatos írói világlképfomálásban (regénykonstruálásban nyilvánul meg. Az értékrendszer-teremtés mindenkor kötelező feladatát az I. világháború utáni értékvákuum a semmi, a radikális újrakezés érzetének terhével róttá az egyénre. Az előtérbe nyomuló világnézeti problematika a kor íróiban mindent átfogni akaró tájékozódási igénnyé tágul: az emberi lét egzisztenciális, történelmi és társadalmi dimenzióinak mítikus mélységeiig hatol. Ez a totális, minden korábbit megkérdőjelezni kényszerülő világnézeti széttekintés szükségszerűen a regénystruktúra kritikai megközelítésével, és a monologikus, sőt a polifónikus regény meghaladásával jár együtt. A polifónikus regény bahtyini elmélete is a világnézet és a nézőponttechnikai együttmozgó síkaira koncentrálna mutatja ki a régi és az új regény közti különbségeket:

- a dialogikus regény eszmei többlehangsúlyúsága.
- az egész részzé, egyetlen mozzanattá degradálása,
- a kaotikus, heterogén sokstílusúság, a szövegek dialogikus sokasága,
- az ellenpontosításra építő új konstrukciók alapelvek

olyan sajátosságok, amelyek már határozottan a polihisztorikus regény felé utalnak. Az írói világlkép így Bahtyin – és az idézett szerzők – tanúsága szerint elsősorban az elbeszélői nézőpontok felépítéséből kiindulva ragadható meg.

A polihisztorikus regények megkülönböztető jegyeinek kitapogatásában a következő kérdésgócokat vázolhatjuk 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 deformálás, az „új-rend-képző eljárások” fontos megnyilvánulásai, tehát értékhordozók a *stilisztikai* jellegzetességek.

3. A fabula szüzsévé strukturálásának, a konstrukciók eljárásoknak a nyomon követése az elemzés homlokterébe vonja a kompozíció központi problémáját, az *elbeszélői nézőpontok* vizsgálatát.

4. Az elbeszélői nézőpontok közül a világképelemzésben külön jelentőségű az *eszmei sík* és ennek aktuális és potenciális vetületei.

5. A „új-rend-képező 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*.

Ezek a kérdésgócok – amelyeket elemzési szempontokként fogunk követni a továbbiakban – esetenkénti belső tagolódáikkal, hangsúlyeltolódásaikkal talán lehetővé teszik a legelején tételszerűen felsorolt polihisztórikus regénysajátosságok felmutatását. A polihisztórikus regénynek a polifonikus regénytől és az ún. XX. századi regénytől való különbségeire is utalnia kell az alábbi vizsgálódásnak míg az összevetés külön tanulmány tárgyát kellene képezze.

ALFRED DÖBLIN: BERLIN, ALEXANDERPLATZ (REGÉNYELEMZÉS)

Alfred Döblin a *Berlin, Alexanderplatz* című regényt 1929-ben írta. A főhős totalitásának a körülötte totálissá táguló világnak az ábrázolására épül a mű. Virginia Woolf szelektálásra, kiválasztásra alapuló totalitásábrázolási módszere ellenében Ziolkowski Döblin eljárásának lényegét a *sokrétűségben* látja, amely létrehozva a sokféle totalitását, végül *mitikus cselekményben nyeri el egységét*.

Lássuk, milyen sokrétűséget tár elénk a *fabula*, hogy a regényvilág totalitását megalapozza! Franz Biberkopf négyévi raboskodás után elhagyja a tegeli fogházat. A berlini utcák forgatagában elfogja a félelem, kényszerképzetek gyötrik. Egy zsidó segít rajta. Két utcalánnyal is próbálkozik, de a félelem impontessé teszi. Végül az általa halálra sebzett Ida nővérénél, Minnánál, leli meg boldogságát. Evéssel és ivással múlik* ideje. Utcai árus-igazolványnt vált, Lina személyében barátnőt talál magának, és nyakkendőszorítót árul mint kikiáltó. Később áttér az újságárusításra, belép a „népiesek” táborába, de a kocsmában emiatt majdnem megverik. Alkalmi holmikát árulva Franz szövetkezik Otto Lüdersszel, aki azonban hamarosan csúnyán becsapja. Kiábrándultságában Franz összepakol és eltűnik. Lina és Meck, a jóbarát Lüderset kényszerítik, hogy kerítse elő Franzot. Amikor a nyomába jutnak, az rögtön elköltözik máshová. Franz ivásra adja fejét, ismét meglátogatja a zsidókat, de azok nem tudják eltéríteni szándékától, miszerint többé nem dolgozik semmit. Világ iránti undorában tovább folytatja a szakadatlan ivást, de az udvarukban lejátszódó betörési akció kibillentí zárkózottságából. Ismét újságárusítással próbálkozik az Alexanderplatzen, Meck felfedezi, s elviszi egy kocsmába, ahová Franz ezután rendszeresen eljár és ott ismerkedik meg Reinholddal. Reinhold sehogy sem tud szaba-

dulni a barátnőjétől, ezért rábeszéli Franzot, hogy az vegye át tőle. Az új barát azonban hamarosan újabb cserét sürget, így Franz másik gazdát keres meglévő barátnőjének. Óhózzá most Cilly kerül. A következő váltást viszont Franz már nem ejti meg, sőt, igyekszik kitartásra bírni Reinholdot, háta mögött pedig felvilágosítja a kiszemelt utódot eljövendő sorsáról. Véletlenül és ártatlanul belekeveredik Pums betörési akciójába. Hazafelé menet Reinhold bosszúból kilöki az autó hátuljából, hogy az utánuk jövő kocsit elgázolja Franzot. Másnap Reinhold – aki azelőtt sohasem fogyasztott szeszt – berúg, elveri és kidobja Trudét. Biberkopf nem hal meg. Régi barátai, Herbert és Eva kórházba viszik, le kell vágni egyik karját. Franz nem akarja hogy bosszút álljanak érte. Lassan felépül, szobát vesz ki, Willi néven politizálni kezd és orgazdává válik. Herbert és Eva szereznek neki egy fiatal lányt, Micikét, aki nagyon megtetszik Franznak. Jövedelme azonban szűkös, így Micike pénzt akar hozni a házhoz: szeretőt tart. Franz először felháborodik, majd beletörődik selyemfiúi szerepébe. Szeretik egymást. De a téltlenség és a kitartottság állapota boldogtalanná teszi Franzot. Politikai gyűlésekre jár és iszik. Gyötri a sebe, a múltja, a semmittevés. Elmegy Reinholdhoz, aki undorodni kezd Franz sebétől és csúfot űz belőle. Este Franz ismét Reinholdnál van, de most ő kerekedik felül. Újra belép a Pums-bandába, részt vesz a betörésben. Reinhold titokban meglátogatja Micikét. Később megkéri Franzot, bűjtassa el az ágyban, hogy láthassa Micikével. De a lány épp akkor vallja be, hogy beleszeretett egy fiatalemberbe. Franz talán agyonveri Micikét, ha Reinhold meg nem akadályozza. Este kibékülnek. Micike meg akarja ismerni a Pums-bandát, hogy megvédhesse Franzot, ezért kalandokba bocsátkozik. Reinhold a közelébe férkőzik, bosszúból el akarja őt venni Franztól. Kirándulnak Freienwaldba. Reinhold kettesben sétál Micikével az erdőben, de mikor meg akarja kapni a lányt, az ellenáll. A huzavonában a férfi elmeséli, hogy ő lökte ki Franzot a kocsiból. Micike menekülni akar, Reinhold megfojtja, s a bádoggal elássa. Franz ismét a betörőkkel tart. A bádogos lebukik, elárulja Reinholdot. Megtalálják a holttestet. Franz újságból értesül, hogy eltűnt Micikéjének halálával Reinholdot és őt gyanúsítják. Álruhában keresi Reinholdot, de eredménytelenül. Felfedi magát. Reinhold időközben hamis iratokkal lopásért börtönben ül. Szerelmes lesz egy rabtársába, aki miután szabadul, kifecsegi Reinhold titkát. A gyilkost rögtön kézre kerítik. Biberkopf kórházba kerül, nem beszél, nem eszik, mesterségesen táplálják, látomásai vannak, de a végső elgyengülés határáról végül is visszatér az életbe. Felmentik a vád alól, Reinhold pedig tíz évet kap. Franz elfogadja a felkínált segédportási állást.

A fabula egy bűnügyi regény szövevényességével, fordulatainak izgalmasságával terjed ki Franz Biberkopf *eseménydús* sorsának minden mozzanatára. Míg V. Woolf* *Mrs. Dalloway*ének 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 is Döblinről írva: „Látunk tehát egyrésztől valakit, aki földön jár, gyakorlatias ember szemével figyel a népszájra, aki... képes elérni, hogy a beszélt nyelv közvetve is, közvetlenül is versenyre keljen a belső monológgal: másrészt olyanvalakit, akinek találékony agya a maga látomásaival, utópiáival valami misztikus révület után kutat szüntelen.

*Az utalás a dolgozat előző fejezetére vonatkozik.

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

Ezzel egyúttal *fabula és stílus* egyazon irányultságú tendenciáira is rámutattunk Döblin regényében: a sokrétűség keresésére. (Érdekes megjegyeznünk, hogy bár a Mrs. Dalloway fabulájának leszűkítetttsége, hétköznapisága és *stílusának* aprólékos-sága, emelkedettsége közt ellentétet fedeztünk föl, a frazeológia szempontjából a regény stílusa éppúgy leszűkül, mint fabulája.) A *Berlin, Alexanderplatz* meséje hagyományos regény fabulájának is beillene, de sokrétűségét ezzel még nem bizonyíthatjuk. A sokféleség, sokszintűség fogalmával csak akkor illelhetjük, ha a *fabulát ismét átértelmezzük*, s nemcsak az akciós, eszményes mozzanatokot szemléljük hanem – ezúttal – a montázsként beiktatott *dokumentumszövegeket* is: újsághírek, reklámok, feliratok, menetrendek, slágerek, tudományos szövegek, rádióműsorok, időjárásjelentések, bibliai példázatok, gyermekmondókák, versek stb. részleteit. A *Berlin, Alexanderplatz*-ban ez is a nyers, szüzsé által megszerzendő alapanyaghoz tartozik, s a konstrukcióba építve különböző funkciókat vesz fel. Az így felfogott fabula valóban sokrétű, s a regény e sokrétűséget már a stílusában is érzékelteti. Fabula és stílus viszonya tehát intonálja, előrejelzi a konstrukciós eljárásokat, amelyek a „hibátlan” meséből, az alapanyagból nem hagyományos szüzsét hoznak létre, hanem egy akotikus mozgásban megkapaszkodó sokrétű rendszert. „A regénynek semmi köze a cselekményhez... – írja Döblin. A regényben rétegezni kell, halmozni, hömpölygetni, tologatni.”

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). Jelentősebb motivikus egységek: *városleírások*, az *Alexanderplatz képe*, a *tegeli fogház* motívuma, *Ida halálra sebzésének* újrajátszása, *kocsmázások*, a *vágóhid* motívuma, a *bibliai példázatok* a *Kaszás*, a halál siratóéneke, *hazafias dalok* motívuma, s a dokumentumszövegek minden kialakult szekvenciája, sorozata.

A regény stílusa a világlélmény expresszionista töredékességét, kaotikusságát, antiracionális természetét, s a Neue Sachlichkeit tényitiszteleetének nyersségét 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 ritkábban 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, tö-

le 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. Hosszabra sikerült, de el kellett húzódnia, egyre inkább és még inkább, míg nem elérkezett csúcspontjára, fordulópontjához, mert csak onnan derülhetett fény az egészre... Tudjuk, amit tudunk, drágán kellett megfizetnünk érte.” E szerep hangúlyozottsága alapján megállapíthatjuk, hogy a narrátor *fiktív alakként konkretizált szerzői alany, nem tartozik az ábrázolt világhoz*, s tulajdonságai cáfolják az íróval való azonosságát (a markiewiczzi 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 narrátorra alakítják át esetenként. Azt is mondhatnánk, hogy a kategóriának mind a hat altípusát felhasználja az író. Mindebből a nyüzsgő nézőpontsokaságból a *mindentudó* vásári kikiáltó-narrátor autoritása emelkedik ki, aki természetesen *szerepjátszó, bizalmat nem érdemlő elbeszélő*. A mindentudó elbeszélői szerep funkcionáltatása nincs ellentétben a polihisztorikus regények előjáróban elmondott tulajdonságaival, mert e mindentudás csak *paródiája* a klasszikus, bizalmat érdemlő elbeszélő mindentudásának. Akárcsak az *Orlando* krónikása, Döblin kikiáltója is „csak a színtiszta igazat akarja elmondani”, s közben aláássa a hagyományos elbeszélői magatartásmódokat. Akárcsak az *Orlando*-ban, itt is feltűnik az ironia.

Mielőtt mélyebben megvizsgálánánk az elbeszélő és a nézőpontok kérdését, okvetlenül szükségünk van azokra az útmutatókra, amelyeket Morel 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, viszonzózzák ‚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 azért, 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.”

Az elmondottakból következően Morel szerint az izolált, egyedülálló betétek és a szekvenciákba tömbösödő betétek *egyenrangúan együtt élhetnek* az elbeszélő szólamával. (A francia irodalomkutató ugyanis a kollázs – montázs kifejezéssel csak az izolált betoldásokat és a betoldások szekvenciáit illeti –, az ismétlődő betéteket, amelyek az egész művet behálózhatják, már nem lehet csupán kollázsnek nevezni.) Az ismétlődő, visszatérő betoldások pedig kimondottan *átveszik* a narrátor cselekményirányító és kommentáló *szerepét*, vitába szállnak vele, közvetlenül viszonyulnak hozzá, jellemzik őt. Az izolált és a szekvenciás betoldások is párbeszédet alakíthatnak ki az elbeszélő szólamával, de nem helyettesíthetik azt.

A betoldások eme képessége rendkívüli módon bonyolítja és relativizálja az elbeszélő szerkezetet. Hisz a nézőpontok a különböző síkokon nemcsak hősköz és narrátorhoz kötődnek, hanem az ismétlődő betoldásokhoz is. Ezeknek szövevényét viszont csak hosszadalmas filológiai munkával lehetne feltárni. Döblin a kikiáltó-narrátor beiktatásával, és a montázs-módszer egyidejű érvényesítésével kölcsönösen romboló erőket uszított egymásra. Hol a betoldás-rendszer kaparintja el a kormánypalcát, hol az elbeszélő, aki a betoldás montázsoláshoz nem hasonul önmagát elszemélytelenítve, hanem épp saját kesernyés, „kenetes” (Pók Lajos) mókásmesteri mindentudását érezteti minduntalan. Mit ért el Döblin e dinamikus kettősséggel? A dokumentumanyag révén *lázás látomássá* olvasztja, a tények világának és az emberi tudatnak a közvetlenül feltáruuló *kaotikusságát, töredékességét*, miközben a „féktelelen valóság” (Döblin) életközelségének effektusát érezteti, narrátora révén pedig 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 „megcsináltság” érzetét sugallja. A montázsolás az írói beavatkozást, az irodalmiasítást sok lényeges narratív funkció deformálásával érezteti. A kikiáltó-elbeszélő a konstruáltság benyomását parodizáló-ironizáló, a hagyományos regényt demisztifikáló magatartásával és az allegorizálással kelti. A regény konstruáltsága, rétegezettsége, példaszertűsége, allegorizáltsága a polihisztorikus regény sajátjai.

A felvázolt nehézségek ellenére megpróbáljuk végigpásztázni a nézőpontok kötődéseit az Uszpenszkij által legfontosabbnak tartott síkokon.

I. Az eszmei nézőpontot ki-mi, kik-mik hordozzák? A nézőponthordozó milyen egységként változik, aktuális, vagy potenciális-e?

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 értékelő szempontja uralja az eszmei síkot is, az ő nézőpontjából értékelődik a világ. Az előzetesek épp arra szolgálnak, hogy a közönségnek *eszmei-világnézeti irányítóként* mutassák Biberkopf sorsának alakulását. Nem szabad szem elől tévesztenünk azonban, hogy ez az irányító megbízhatatlan, hogy egy komédiás-narrátor kezében van, s ez a tény a mű normáitól való szükségszerű elmozdulásokat jelent. 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, aki kiszámíthatatlan, és olyan, mintha maga lenne a végzet. Három ízben ront rá, és felforgatja az életrendjét.” A „vajás kenyérmél” többre vágó főhős világlátásban a „tisztesség indulata” (Pók Lajos) váltja ki a konfliktusokat. „Biberkopf esküvel fogadta – emlékeztet bennünket a narrátor a harmadik könyv elején –, hogy tisztességes lesz, és láthatátok, hogy he-

tekig tisztességes is volt, de ez bizonyos tekintetben csupán kegyelmi időhaladék. Az Élet az ilyesmit, ha tartós, túlon túl 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 étellel. Hogy az Élet miért teszi ezt, fel nem foghatja.” Az Élet ilyen allegorikus megszemélyesítése az elbeszélő eszmei síkjának játékos ironiáját tükrözi. Ugyanilyen epés, de a meséhez illő könnyedséggel számol be ez az elbeszélő a főhős világnézeti tájékozódásának utolsó fejlődési stádiumáról: „A Sötét Hatalom alaposan beolvas neki. Rávilágít a tévedéseire, fennhéjzására és oktalanságára. És ettől összeomlik a régi Franz Biberkopf: életútja végéhez érkezett... Még majd bemutatunk egy másik Biberkopft, aki nyomába sem ér a réginek, s akitől elvárhatjuk, hogy jobban intézi a dolgát.” A narrátor keserű-cinikus ítélete a világtól oly feloldhatatlan, hogy még tragikussá sem tud magasztosulni.

Az első fejezetben belül az elbeszélő igyekszik visszahúzódní, kerülni az elidegenítı 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 (külön elemzéssel kiválasztható) *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 dögnék 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 figyelni saját tetteit: „Előbb kialszom magam. *Mi van veled, Franz?*” A narrátor azonosulását jelzi Biberkopf világnézeti álláspontjának címbe emelése: *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 alakváltoztatásai között akad olyan is, amikor az elbeszélő ironikus távolságról gúnyolódik főhősén: „Milyen magasra verekedte fel magát most már a mi Franz Biberkopfunk!”

A fejezetek előtti nyitányok főképpen a narrátor eszmei pozícióját fejezik ki aktuális formában, de a fejezeteken belül is találunk ilyen nyíltan értékelő összegezést. Eme elidegenítı határt keltő technika elemében az elbeszélő potenciális eszmei nézőpontját hordozzák a gyakori, rejtett azonosulások, közte és a főhős között felmerülő aspektus-elmosódások.

A narrátor szerepkörének megrajzolásához – bevezetőnk útmutatásai alapján – az ismétlődő betoldások vizsgálata is nélkülözhetetlen, mert átveszik a narrátor legfontosabb funkcióit. *Hogyan egészítik ki, ill. milyen irányban deformálják a visszatérő betoldások a narrátor világnézeti jelenlétét?* Csak a jelentősebb motivikus egységek hatását vizsgáljuk meg.

A fejezet-nyitóknban – mint megállapítottuk – az elbeszélőnek a világról alkotott epés, cinikus ítélete kizárja a tragédia katarzis-lehetőségét. Az elbeszélő ítéletének hiányzó tragikus dimenzióit a *bibliái* példázathálózat helyettesíti. Ezzel tágul Biberkopf kisember-sorsa *mitikus* méretekig, s magasztosul valamiféle áldozattevéssé. Az ismétlődő bibliái betoldások legtöbbször külön jelzéssel ellátott egységeket képeznek, tehát a Morel-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, Ebben az esetben a betoldások – Morel szerint – csak az egész kompozíció funkciójaként értékelhetők. A bibliái 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 bibliái betoldások szorosan kapcsolódnak a vágóhíd drasztikus motívumsorához. *Mig a mitikus-vallásos sor 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 groteskségét emelik ki: „Szeliden és fehérén, fölöttébb elégedetten – mint egy kimerítő fürdő után, egy jól sikerült műtét vagy masszázs után – hevernek sorjában a disznók a padokon, deszkákon, mozduatlan, jóleső nyugalomban és új, fehér ingeikben.” *Ugyanezt a szemantikai sort tágitják 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 feksztök a katlanban, ti fekete vizek, az ágak lehullanak... félelmetesek vagytok ti, ti fekete vizek, ti ijesztően nyugalmas vizek.” Ezek a betoldások – költői komolysággal, magasztosult hangvételükkel – szintén a narrátor szólamának egy hiányzó dimenzióját pótolják. A szemantikai tengely ellentétes, vágóhídi motívumsorral jelzett pólusán helyezkedik el az *alexanderplatz-i 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 recs: a cölöp kap

egyét a fejére.” Az ütések, kondulásokat kifejező hangutánzó szavak jelenléte fűzi 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.” Megfigyelhetjük, hogy 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 muzsikos 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 személyiségét, szabadságot megsemmisítő mankóivá váltak, a hirdetésekben való gondolkodásra, jelszavak szerinti életre serkentenek: „Jobbra, fel, balra le, üsd. Vigyázat, építkezés. Stralantl Aszfaltársaság. Körülbukdácsolta őket a csikorgó villamos mentén, ne ugorj le menet közben! Várj, míg a kocsí 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, hogy *mind egy fókuszpont felé világítanak*, hogy a főhős (s vele együtt Micike) sorsát, egy példaszerű, általánosítható egyéni emberi sorsot górgenek beteljesülése felé. Valahány ismétlődő betoldás szuggesztív *előrejelzés* is egyúttal, sokoldalúan *motiválja a cselekmény alakulását. A főhősnek a motívumokhoz való kapcsolódását a regényszöveg sokszor explicite is kifejti.* A parázna Babilonhoz való kapcsolódás: „Ezt az embert egyszer megtámadta egy vadállat, és leharapta az egyik karját. De ő ráncba szedte a bestiát, s az ezentúl dül-fül 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.” Már ez az idézet is bevonta a vágóhíd motívumkörét, amely máshol is összefonódik 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 áld-zathozatalok 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 fáradság nem kifogás! Csak semmi kocsmá, ne vedelj, hadd lássak, egy golyóbis jött süvítve’ hadd lássuk, én kapom-e? akkor ott maradok. Bal-jobb, bal-jobb, dobpergés és zászlóaljok.”

A főhőshöz kapcsolódva az ismétlődő motívumok a *cselekményirányítás funkcióját* nagyrészt átveszik a narrátortól. Az elbeszélő szólamát árnyalják, módosítják, deformálják *tragikus, lírai, naturalisztikus, religiózus-mitikus, realisztikus, metaforikus* stb. irányban. A komédiás-elbeszélő vásáriás, közvetlenkedő hangja, amely minduntalan allegorikus bábjátékká stilizálja (elidegeníti) a meseszöveget (pl.: „Meck – hiszen őt ismerjük. No nézd csak, itt jön, milyen hosszúkat lép.”), az ismétlődő betoldások által nyer „tartalmilag” és „módszerbelileg” is polihisztorikus dimenziókat. Nemcsak tárgyi sokszintűségként, rétegezetttségként kell számolni a montázsselemek-

kel és betoldott ismétlődésekkel, hanem konstrukcióként is. Ennek a konstrukciónak bármely pontját is érintjük meg, az összes beleremeg, bárholon 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 meta-nyelv*: a regény önleplező beszéde. Ez is az eszmei-világnézeti aspektusok közé tartozik, s a nyitányokon kívül is az elbeszélő szerepjátásához kötődik. Döblin narrátorának fricskái az Orlando krónikásának paródiabetéteire emlékeztetnek: „Mi megy végbe a bensejűkben, ki tudna annak végére jární, óriási fejezet kerekedne ki belőle. És ha megírná az ember, kinek lenne hasznára? 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 íránt 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, az anyag önteremtő képességét példázza a következő részlet: „De ő nem mozdult, vessző, nem húzta szorosabbra magán a takarót, pont... és ajkai remegtek, kettőspont, macskaköröm: Lóri, gondolatjel, macskaköröm, macskaláb, macskanyúl májpástétom hagymával.”

II. Frazeológiai sík. Az eddigiek során már frazeológiai pontokat is érintettünk. Az alapszövegbe beépülő montázsselemek magukkal hozzák saját kontextusuk 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 nézőpontjainak frazeológiai jellemzését az író csak kevéssé használja. Lumpenproletárjainak alvilághoz való tartozását az állandóan jelenlevő zsargonnal érzékelteti: „kripli”, „fegyházdílis”, „zaufolni”, „jampec”, „remegnek a lámpabeleim”, „öregem”, „vurat”, „be kell rakni az izzasztóba”, „tape-nolj 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 bámolnak, egyenest maguk elé. Szégyellik magukat... Most nyitják ki a meseautót. Ja, csak befelé, csak befelé, az asszonyka is, úgy látszik, bepiált, igazsága van, aranyigazsága... Indulj a széf, bumm.*” A narrátor és a főhős nézőpont-azonosulásainak variációi már meggyőztek bennünket arról, 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 Seltészvíz is: ha bemegy: megint csak zsufozni akarsz, igen, de mikor olyan szömyen szornjazom, iszonyúan, rettenetesen szomjas vagyok, istenem, de szeretnék zsufozni, inkább maradj itt... És akkor újra odaképzelte a meseautót és kettejüket, az ácsékat, és bumm bele, jobbra át! neem, nem maradunk itt...*” Az én–te relációt váltogató mondat után az ő–mi relációra tér át, így a szövegegység „köpönyegforgató” párbeszédre hasonlít, hisz az én, te, mi beál-

lítódások mind Franz önmagára vonatkoztatásai. A szerzői pozíciók *mozgékony-ságát* bizonyítják a beszédek azonosulásai, egymásra-hangolódásai, az elbeszélői szemlélet bensővé válásai.

III. A térbeli-időbeli sík. A narrátor gyakran veszi fel hőseinek térbeli nézőpontját, halad velük együtt az utcán, látja sörban 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 negyedik 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, megszakítotttságban 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 méri. 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 végigkiáltzott.” Külön problémát jelent a betoldásokban alkalmazott igeidő viszonyulása a szövegekörnyezethez. Annyi azonban részletesebb vizsgálódás nélkül is leszögezhető, hogy az *időpozíciók rendkívül mozgékonyak a műben, és mindig szemantikai hangsúlyt hordoznak.* A regény allegorizáltsága követeli meg, hogy a főhős jelenét is múltját az elbeszélő a jövő szemszögéből ítélje meg.

IV. Pszichológiai sík. A regényben külön elhatárolt szövegegységekben és jelöletlenül is minduntalan összeszövődik az objektív és szubjektív hangvétel. Tényleírás és élmények belső szempontú ábrázolása váltogatják 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 a főhősön kívül pszichológiai síkon gyakran azonosul a többi hőssel is. A többi hőssel való közvetlen azonosulás kaotikus kivétése a kulminációs pontokat jellemzi: „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 születése és a halálé, mindené. *Azt mondd, gyilkos, és idecsábíts engem, és talán az orromnál fogva akarnál vezetni, te szemét, te akkor nem jól ismered te Reinholdkát!* Hatalmában van, hatalmában, „a Kaszás – Isten – tette hatalmassá itten!” *Eressz el.*” A narrátor objektív hangú leírásába először az ismétlések csempésznek élményszerűségét, majd Reinhold pszichológiai nézőpontja. Az ismétlődő betoldás beékelődése az elbeszélő helyett kommentálja és mozdítja előre a cselekményt, és egy különálló nézőpontok vibrálásait 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.

A nézőpontok kölcsönviszonyát összegező *összvetett nézőpont* a montázstechnika és az elbeszélő mozgékonyasága következtében állandó mobilitást mutat. Amint láttuk, a narrátor szólama végighúzódik az egész regényen, de minden síkon le-leszáll a hősök nézőpontjainak síkjára. 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 tudjuk, a mű struktúrájában kirajzolódó világkép közvetített jellegű (Kiss E.), s nem azonosítandó a narrátor, vagy az író sokszor megbízhatatlan gondolatmenetével. Erre figyelmeztet Pók Lajos is Lukácsot idézve: „Aligha lehetne vitatni Lukács igazságát, hogy az ellenzékiesség, 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 a regény befejező dalbetétének „régit világot megdönteni” hívó trombitaszavát és dobpergését emeli ki mint szkepticizmuson túlmutató világnézeti mozzanatok. Véleményünk szerint nem ezen a dalbetéten múlik, hogy a regény írói világképe, aminek az egész műből kibontakozó komplex értékítéletként kell visszhangoznia, nem a kikialtó gunyoros-cinikus hangjával egyenlítődik ki. Említettük, hogy a biblikus-lírai betoldások biztosítják az elbeszélő magatartásából hiányzó tragikus dimenziókat. *Biberkopf tragikus felmagasztosulásának lehetősége által őrzik meg a mű világképe az elbukó főhős által képviselt értékeket*. A benne lobogó pozitív értékek épp az ő csődje folytán szereznek maguknak érvényt. Pók Lajos hősjellemzése találó, de Biberkopf sorsa nem az értékvesztésbe való általános belenyugvást hirdeti: „Döblin regénye a fejlődésregény egyik szélsőséges lehetőségét valósítja meg: hőse a betörő- és selyemfiú-lét alvilági romantikájából, a maga fantáziájából és jó részt a benne élő morális indulatokból is kiábrándulva jut el a kiüresedett lelkű, rokkant akaratú lumpenproletár-kispolgári hétköznapi szavatolt szürkeségébe... Korom és hamu maradt a lelkében abból, amit a regény alvilági légkörében is erkölcsi igénynek lehetett nevezni. Alakja – és maga a regény – fokozatosan ‚kihűl’ letartóztatása után és betegsége során.” Épp a narrátor cinizmusának végsőkig fokozása, maró iróniája szít az értékvesztés elleni lázadásra: „Még majd bemutatunk egy másik Biberkopfort, aki nyomába sem ér a réginek, s akitől elvárhatjuk, hogy jobban intézi a dolgát.”

Ennek az értékörző, sugallt írói világképnek a polihisztorikusságát a minden elemé-

ben mobilis montázstechnika biztosítja. A kaotikus, sokrétű anyag összefűzésének funkcióját a főhős sorsa tölti be. Épp az elemek erősen diffúz, heterogén jellege miatt kellett az írónak a regény központjába egy nagy vonzaskörű, érdekesítő élettörténetet helyezni. Az ismétlődő betoldások hangsúlyait elemezve azonban kiderült, hogy a montázsanyag – bármilyen heterogén is – szintén egy fókuszpont felé irányul, afelé vezet a cselekmény szálait, Biberkopf sorsát. Kölcsönhatásokról van tehát szó: a főhős személye összefűző funkciót tölt be, a montázselemek viszont motiválják az eseményeket, s ezen a motivációs szinten önmagukban is összefűződnek, hálózatot alakítanak ki. *Ahogy a regény a mindentudó narrátor és öt 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 eleve elrendeltséget, vaksorsot, elkerülhetetlen végzetet idéző sugalma kívülről vetül rá Franz alakjára, s a narrátor allegorizáló-elidegenítő kommentárjaival együtt a stilizáltság, a példaszzerűség 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 szűzsé szervezőelvéként működő kettős motiválás a csupasz mesét és az életteljességet, történelmi, lírai távlatot biztosító „töltelékanyagot” hivatott egységes konstrukcióba szervezni. E kettős motiváció tehát meghatározza a fabulaelemek kiválasztását, a motívumok megeremtelését, és a szűzsé szövődéjét.

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

BENCZE LÓRÁNT

A REMEKMŰ MÉRTÉKE

A FORIKUS ELEMÉK NÉHÁNY KÉRDÉSE KOSZTOLÁNYI „UTCAPAD” CÍMŰ TOLLRAJZA ALAPJÁN

Tolsztojnak „még szószaporítása is tömör. Iljics Iván halálából egy betűt se húzhatsz. Ez a remekmű mértéke” (Kosztolányi: *Erős várunk, a nyelv* 161).

A remekműből semmit el nem vehetünk, hozzá semmit nem adhatunk, anélkül, hogy meg ne csonkítanánk, illetve el ne torzítanánk. Ennek oka az, hogy a jó szöveg olyan, mint a jó szövet: ha megfogom az egyik pontjánál, akármelyiknél, jön vele az egész, hiszen a kisebb-nagyobb részek egymással és az egészsel kisebb-nagyobb mértékben összefüggenek. (Szöveg és szövet szavunk közös eredetű, akárcsak a világszerte elterjedt latin eredetű szakkifejezés (textus — text/, 1. BALÁZS 1., 1.9).

Ami a nyelvi szövet-szövevény szövegalkotásának és feldolgozásának tudományos vizsgálatát illeti, a nyelvészeti stilisztika áll a legközelebb a matematikai és természettudományos egzaktáshoz, hiszen konkrétan – ha nem is mindig kimerítően – rá tud mutatni arra, mitől olyan a szöveg, amilyen, milyen nyelvi jelenségek okozzák, hogy a stílus arra a műre, szerzőre, korra vagy kultúrkörre jellemző, mert a médium, az eszköz, azaz a nyelv felől közelíti meg vizsgálódásának tárgyát, a szöveget, ellentétben az irodalomtudománnyal, irodalmi stilisztikával, amely elsősorban a nyelven, a szövegben kívüli mozzanatok (eszmék, történeti tények világából indul el vö. *Textgrammatik* VII-VIII.) A két tudományág művelői nem is igen olvassák egymás munkáit, s ennek oka nem csupán az, hogy nem tekintik a másikat teljes értékű embernek, hanem mert valóban két tudományágról van szó, mégha érintkeznek is egymással abban, hogy esetleg ugyanazt a szöveget vizsgálják.

A szöveg a háromdimenziós tértextilhez is hasonlít annyiban, hogy a kapcsolódások három szinten történnek, s ezért manapság három fő kapcsolattípust szokás megkülönböztetni:

1. nyelvtani-grammatikai viszonyok („szintaktikai szint” – BALÁZS 1.6., „konnexitás” – PETŐFI 11);
2. jelentésvizonyok („szemantikai szint” – BALÁZS 1.7., „kohézió” – PETŐFI 11);
3. viszonyok a külvilágban („pragmatikai szint” – BALÁZS 1.8., – „koherencia” – PETŐFI 11).

Ez a három alapvető viszonylattípus a szövegben hol együtt jelentkezik, hol külön-külön, esetenként egyikük vagy másikuk erősebb, feltűnőbb, – gyöngébb, halvá-

nyabb. Intenzitásuk, előfordulásuk és eloszlásuk a szövegben jellemző a szövegre illetve a szövegalkotóra, ugyanakkor könnyíti vagy nehezíti a szöveg feldolgozását (a befogadóban, azaz hallgatóban vagy olvasóban). Természetesen egyik fajta sem hiányozhat teljesen a szövegből, mert akkor az nem is tekinthető szövegnek.

Előfordul gyakran, hogy ezek a kapcsolatfajták megszűnnek egy-egy helyen, megszakadnak. Ezt már a klasszikus retorika jól ismerte, és ellipszisnek nevezte (vö. BALÁZS 1.6., LAUSBERG 346-7). Ennyiben a szöveg a francia gobelinhez hasonlít, ahol a keresztszalak nem futnak végig a szöveg teljes szélességében, s így lehet vonalat, színfoltot, alakot stb. szőni. A visszáján ugyan látszik a megszakított fonalak vége, de az elülső oldalán az így kapott kompozíció a művészi összetartó mozzanat. A szövegben is az ellipszis az egyik legerősebb összetartó erő.

A szövegnek az ellipszissel mintegy ellentétes jellemzője bizonyos elemek visszatérése (rekurrenciája, I. BEAUGRANDE-DRESSLER 58, bár az ellipszis is „visszatérhet”), – változatlan, változó és hasonló alakban. A – három kapcsolatszinten – visszatérő elemek egymással többé-kevésbé egyenértékűek (ekvivalensek). Ezeket az elvben felcserélhető elemeket proformáknak nevezzük (vö. BEAUGRANDE-DRESSLER 64, VATER, WUNDERLI in: *Textgrammatik* 20,43, THÜMMEL in: *Textlinguistik* 144, 146, PLÉH-RADICS 261-277). (A proformák leggyakoribb alfaját a „pro-nomen”-t, a névmást, a hagyományos nyelvtan is jól ismeri.) Még mindig a szövethasonlatnál maradva, ebből a szempontból a szöveg a szötteshez, hímzéshez vagy a jacquard anyaghoz hasonlít, amelyeknél a keresztszal az elülső oldalon eltűnik ugyan, de a visszáján továbbfut, és újra előjön, ahogy a minta, a kompozíció megkívánja.

Az ellipszis és a proformák előfordulása, aránya, sorrendje és eloszlása szintén jellemző az adott szövegre (vö. KISS 234).

A fentiekből az is következik, hogy az ellipszis és a proformák, elsősorban a grammatikai kapcsolatot illetően, több irányban létesítenek kapcsolatokat a szövegben, előre és hátra, oda-vissza utalnak, biztosítják a szöveg előrehaladását, ugyanakkor az „utánpótlási vonalakat” is. Ennyiben hasonlítanak a téma-réma váltakozásához is illetve a predikatív viszonyokhoz. A nagy különbség, hogy nemcsak, sőt elsősorban nemcsak a mondathatárokon belül, hanem azokon kívüli, azokon túlnyúló viszonyt teremtenek, több mondattal korábbra is utalhatnak; amire utalnak lehet nyelvtanilag morféma, lexéma, szintagma, mondat, sőt egész bekezdés, sőt egy mű is (vö. BALÁZS 1.6). Ezeket az utaló elemeket nevezzük forikus elemeknek (Kosztolányi bocsássa meg nekem ezt a sok idegen szót, de a szövegtan annyira új tudományág, hogy a szakkifejezések még nem „honosodtak” meg).

Csupán néhány forikus elem néhány jellegzetességét szeretném szemügyre venni Kosztolányi *Utcapad* című tollrajzában.

A forikus elemeknek a következő alfajait szokás megkülönböztetni:

1. anafora (ma visszautalást jelent, – jelentése más volt a klasszikus retorikában, I. LAUSBERG 318-20);
2. katafora (azaz előreutalás);
3. deixis (itt, most, a jelenre, a jelenlévőre utalás, valójában extralinguisztikus elem-

re). A deixisnek igazában csak denotátuma van, bár a deiktikus nyelvi forma a szövegben sokszor anaforikus (pl. „Hát miért tudakolta ez a leány, hogy leülhet-e ide?” (vö. BALÁZS 1.6.)

A beszédben alapvető az Én-Te deixis (vö. HENDRICKS 67), de nem biztos, hogy a Te is szerepel. Denotátumuk cserélődik, a hallgató beszélővé lesz, és fordítva. Ha írott szövegben van deixis, az végül is írói fogás, a szubjektivitás erősíti („...leülhet-e ide?” – „Vasárnap délután egy utcaped legszélén ülök (ti. én) a ligetben, egyedül.”);

4. exofora (a beszédben a jelenlévő harmadik személy: ő)

5. metafora, metonímia; szövegtani szempontból a névátvitelek is forikus elemek, elsősorban nem nyelvtani vagy külső utalást tartalmaznak, hanem szemantikai kapcsolatot létesítenek. Idesorolásuk annál is inkább indokolt, mert a hagyományosan is jól ismert, gyakori forikus elem és proforma, a pronomen, azaz névmás sem egyszerűen helyettesíti a névszót, hanem sokszor egy névmási anafora előzménye sehol sem található meg a szövegben (vö. HENDRICKS 69). Hasonló esetnek mondhatnánk az *is* kötőszó használatát a tollrajzban. A „Nekem *is* tettetnem kell” mondatban az *is* utal a lányra, akiről már többször szólt a szöveg. „A levéltragédia *is* egyéni” mondatban az *is* a metafora másik elemére utal, az emberre, aki így sehol sem szerepel a szövegben.

A forikus elemek előfordulása, aránya, eloszlása és sorrendje szintén jellemző egy szövegre, tehát stílusértéke is van. Használatukat megszabja a gazdaságosság, a szűk-ségesség és elégségesség elve. A forikus elemekre is érvényes az, „amit valaki a péknek arra a kérdésére válaszolt, hogy a kenyeret keményre vagy lágyra dagassza-e: „Hogyhogy, hát jól nem tudod megdagasztani?” (Arisztotelész, id. BALÁZS 1.4). Tehát a szöveget változatossá teszik, néha többértelművé, mint pl. a metaforák, (de nem szabad, hogy kétértelmű legyen, vö. BEAUGRANDE-DRESSLER 88, stb.), játékot, feszültséget vihetnek a szövegbe, stb. (1. HENDRICKS 71-2, stb. BALÁZS 1.7.)

Ezen a téren a tollrajzban bekezdésenként erőteljes váltásokat látunk. Az egész írást összekapcsoló elem például a „*legszélén*” az első mondatban, a „*tűlsó végérő*” a harmadik bekezdésben, és az „*áthidalhatatlan távolság*”, az utolsó előtti bekezdésben, – ez utóbbi már metafora is, nem csupán anafora.

Az első és második bekezdésre jellemző a levélmetaforával kapcsolatosan az egyes és többes szám változtatása, amivel feszültséget visz az utalásokba:

	2. mondat	: egész halnak	tb.
	3.	: üt	e.
	4.	: hullniok	tb.
	5.	: kerülnek	tb.
2. bek.		: pusztul	e.
	3.	: egyéni	e.
8. bek.:	4.	: van,	e.
Azzal		van,	
ahogy		kapaszkodik	

<i>hogy</i>		<i>megadja</i>	
<i>s ezzel, amivel</i>		<i>lepottyan</i>	
<i>hogy</i>	5.	<i>elvegyül</i>	
<i>hogy</i>		<i>: írnak</i>	<i>tb.</i>
	6.	<i>akarnák</i>	
		<i>: éneklük</i>	<i>tb.</i>
	7.	<i>: távoznak</i>	<i>tb.</i>
	8.	<i>: levelek</i>	<i>tb.</i>
	9.	<i>: pürosak</i>	<i>tb.</i>
	10.	<i>: betegek</i>	<i>tb.</i>
	11.	<i>: várják</i>	<i>tb.</i>
		<i>végük legyen</i>	
		<i>zuhanak</i>	
	12.	<i>: öngyilkosok</i>	<i>tb.</i>
		<i>ugranak</i>	

(Az igei és névszói állítmányoknak is van valamiféle előfordulási ritmusa, nem is szólva a névmásokról (olyan, akit; olyan, aki; némelyek, ezek stb.)

A forikus elem elkerülése erőteljes reiterációra vezet (HENDRICKS 78), – ezt nevezi a hagyományos stílusztika egyszerűen ismétlésnek, a szövegtan teljes rekurrenciának (BEAUGRANDE-DRESSLER 51). Érdekes, hogy a gyermekmesék és a jogi szövegek jellemzője a nagyfokú reiteráció (vö. NAGY 42. id BALÁZS 1.6 HADROVICS 298.) Kosztolányi a 6. bekezdésben él ezzel, ahol mintegy az utcapadnak és használatának „hivatalos” leírását adja. (Ráadásul anaforikus jellegűen – a klasszikus retorika értelmében –, hiszen jórészt a mondatok elején ismétli az „utcapad” szót; vö. BALÁZS 1.7). Mint már láttuk, a második bekezdésben a metaforák (megszemélyesítések) dominálnak ilyen nagy mértékben.

A bekezdések első mondata, vagy annak egy utalószava eléggé szabályszerűen anaforikusan visszamutat az előző bekezdésre (pl. 2. bek. „Ez a pillanat... 3. bek. „Amíg így játszodom, 4. bek. „Odafordulok... stb.)

Rendszerint a második mondat tekinthető a bekezdésekben tételmondatnak, amelyet a bekezdés mintegy részletez (vö. NAGY 25), pl. 1. bek.: „Nézegetem, hogy halnak meg a levelek”, 2. bek.: „Mindegyik más és más módon pusztul el”, 7. bek. „Mihelyt hallottam szerény, kedves hangját, tudtam, hogy cseléd lehet.”, stb.

Ehhez hasonlóan a tollrajz legelső mondata az egész összefoglalásának tekinthető, illetve azt bontja ki a továbbiakban: „Vasárnap délután egy utcapad legszélén (katarforikus) ülök a ligetben (falevélepezód), egyedül” (cseléd lányepizód, ti. egyedül is marad, vö. „áthidalhatatlan” távolság stb.).

Köztudomású, hogy a mai magyarban a személyes névmások alanyesetét nem használjuk, mert az igei személyragozás ezt szükségtelenné teszi, – kivéve, ha hangsúlyosak. A 8-9-10. bekezdésben feltűnően sok az *én* és *ő*. Mint láttuk, a beszédben az *én* és *te* deiktikus, az *ő* exoforikus elem, akiről beszélünk, és nem akivel. Az írott szövegben más a szerepe (l. fentebb). Itt, ebben a tollrajzban az *én-ő* névmások hangsúlyozásával szintén az „áthidalhatatlan” távolságot erősíti, hiszen nem alakul

ki *én-te* kapcsolat, azaz személyes kapcsolat. A cselédlány mindvégig exoforikus ő, sohasem megszólított, deiktikus *te*. Végül is „dolog” marad, amire a szöveg vonatkozik. Nem lesz interszubjektív egyetlen részlete sem a közlésnek a cselédlányt illetően (vö. BALÁZS 1.2). Így a nyelvi elemek közvetlenül kifejezik azt, amire irodalomtörténészek az egész Kosztolányi-életmű vizsgálatából következtettek, – ebben a kis „vacak” írásban már benne rejlik az Édes Anna tragédiája (vö. RÓNAY 171). Az író az úri osztály többi tagjától megkülönbözteti ugyan az, hogy „ráérez” a cseléd ember voltára, de tovább ő sem jut, legföljebb megírja. (Érdekes ebből a szempontból egy nemrég elhangzott rádióinterjú Móricz Zsigmond egyik szakácsnőjével, akihez Móricz kijárt a konyhába szalonnázni, és meghallgatni (nyilván meg is írta, amit hallott), de az ebédet, amit a szakácsnő főzött, következetesen a feleségének köszönte meg kézcsókkal.) Annyira érdekli őt a cseléd, mint a levelek. Mint minden Kosztolányi-írás tehát, ez is csak látszólag felületes, a társadalmi és a lelki-személyi-emberi tragédia annál iszonyatosabb.

Ennek a látszólagos felületességnek oka talán még a rá szintén jellemző, egyfajta impresszionista világlátás, amely olyan, mintha csak Hume filozófiájának illusztrálása lenne. A világról csak érzéki impresszióink vannak, ezek az elsődlegesek, – valamint reflexióink is, de ez utóbbiak nem a világra való reagálások, hanem csupán az impressziókra, ezeket magunkban kapcsoljuk össze csupán, az ember nem tud kilépni önmagából, valójában nincs aktív, világra ható, azt változtató kontaktusa a világgal (vö. HUME II, 29-34 stb.).

A tollrajz iróniája a Theophrasztoz-féle eiróneia fogalmához áll a legközelebb, nem a maihoz. Kosztolányi, az író, itt (és talán minden művében) olyan eirón, aki „nem akar másoknak ártani, de használni sem” (BALÁZS I.8), tetteti magát, hogy kerülje a kellemetlenséget, amely a kapcsolatfelvétel bármilyen módjával együtt járhat.

„ – Próza, – mondod fitymáló ajkrándítással – csak próza. Eközben pedig azt érezted, hogy valaki leszállt a lováról és gyalog kelt. Lovagolni nem mindenki tud, de járni a földön mindenki tud. Tévedsz, barátom. Aki prózát ír, talán leszáll a vers táltosáról, de nem a földre száll, hanem egy másik, éppoly szilaj és kiismerhetetlen lóra, mely gyakran a vers úrlovasait is úgy leveti, hogy szömyethalnak” (Kosztolányi: *Ákom-bákom* 201). A Kosztolányi életműben „vacak”, „jelentéktelen” ez a tollrajz is. Mégis, hogy mennyire kötött, szabályozott a művészi próza, annak, – és sok másnak –, a felismeréséhez a szövegstiliztika újabb adalékokat szolgáltat.

IRODALOM

BALÁZS János: *A szöveg*. Budapest, 1985.

BEAUGRANDE, Robert-Alain-DRESSLER, Wolfgang Ulrich: *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen, 1981. (Konzepte der Sprach – und Literaturwissenschaft. 28.)

HADROVICS, László: *A funkcionális magyar mondatlan alapjai*. Budapest, 1969.

HENDRICKS, William O.: *Grammars of Style and Styles of Grammar*. Amsterdam-New York-Oxford, 1976.

HUME, David: *Enquiries Concerning Human Understanding and Concerning the Principles of Morals by David Hume*. Ed. by L. A. Selby-Bigge. 2nd ed. Oxford, 1942.

- KISS, Sándor: Demarkációs jegyek az irodalmi műben. *Ált. Nyelv. Tan.* XI. Budapest, 1976, 223-38.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Erős várunk, a nyelv.* Budapest, 1940.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Ákom-bákom.* (Kosztolányi Dezső hátrahagyott művei. VIII.) Budapest, é. u.
- KOSZTOLÁNYI Dezső *Elbeszélései.* Budapest, 1965.
- LAUSBERG, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik.* Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Zweite, druch einen Nachtrag vermehrte Auflage. München, 1973.
- NAGY Ferenc: *Bevezetés a magyar nyelv szövegtanába.* Kézirat. Budapest, 1981.
- PETŐFI S. János: Szöveg, diszkurzus. in: Szövegelmélet. *Tanulmányok* 15. A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézetének kiadványa. Újvidék, 1972, 9-28.
- PLÉH Csaba – RADICS Katalin: „Hiányos mondat”, pronominalizáció és a szöveg. *Ált. Nyelv. Tan.* XI. Budapest, 1976, 261-77.
- RÓNAY László: *Kosztolányi Dezső.* Budapest, 1977. (Nagy magyar írók). *Textgrammatik.* Beitrage zum Problem der Textualität. Hrsg. v. Michael Schecker und Peter Wunderli. Tübingen, 1975. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. 17.)
- Textlinguistik.* Hrsg. v. Wolfgang Dressler. Darmstadt, 1978. (Wege der Forschung. Bd. CCCXXVII.)

FARAGÓ KORNÉLIA

A NOVELLASZERKEZET MÓDOSULÁSAI KAFFKA MARGIT RÖVIDPRÓZÁJÁBAN

Kaffka Margit novelláinak nagy hányadában egyértelmű a szubjektívizáló szerkezeti elemeknek a kompozicionális szerepe. A történet sor benső vonatkozásaira alapozó szerkezet a kanonikus formához viszonyítva lényegesen megváltozott képet mutat. A belső történetre különösképpen figyelemmel lévő forma kialakításának igénye a századfordulón már nem számít újkeletűnek. A novellának, azaz a beszélynek a megjelenésével a magyar irodalomban különböző rendű és rangú szerzők kísérleteznek „*eseményüres*”, csattanós jelenetekkel föl nem cifrázott, egyszerű beszély”, vagy „nem is annyira beszély mint érzelemrajz” írással, teljesen sikertelenül. Funkciótlan reflexiók tömkelegét felvonultató, dagályos, érzélgős – esztétikailag értéktelen – művek áradatát indítja el az említett igény. A századforduló „individualizációs élménye” az individuum státusának transzformációja nemcsak hogy lehetségessé teszi, hanem – a formálандó létminőségek sajátjaiból következően egyenesen provokálja a szubjektívizáló formát.

Az író többé nem az időrend és a cselekmény logikájára figyel, hanem az érzelmi hullámozást és az ezt aláfestő hangulatot követi... Az impresszionista novella lemond a szerkezet tömörítéséről a részletek érdeklik a vizuális képek az akusztikai elemek, az esemény helyett a reflexió, a hangulat. A cselekmény elveszíti legfőbb kompozíciós értékét, nem a történet foglalkoztatja az író, hanem a helyzet és ennek a helyzetnek az elemzése. Az impresszionista rálátás nem igényli a csúcspontra építést, elmarad az exponálás és a megoldás is, a novella in medias res kezd és rögtön rögzíti is a helyzetet. Az epikus idő tagolása helyett egyidejűségre való törekvéssel találkozunk és tulajdonképpen ez is a cselekvés statikusságát szolgálja. A „cselekmény” sokszor éppen az, hogy nincs cselekmény (anticselekmény), a hős gondolati reflexiói adnak hírt a már beállt vagy ezután várható eseményekről. A kiragadott pillanat fontosságát éppen az határozza meg, hogy elbíri a belőle következő v. beléje torkolló eseményeket is. Az állóképszerű helyzeteknek nincs szüksége pontosan feltérképezhető helyszínre sem (Murvai Olga: Szövegszerkezet és stílusforma Kaffka Margit novelláiban. In: *Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról*. Bukarest 1976).

A RETROSPEKCIÓ SZERKEZETI SZEREPE

Kaffka Margit kisprózai szerkezetei érvénytelenítik Schlegelnek minden bizonnyal a boccacciói novellára alapozott megállapítását: „a novella pszichológiát mellőző ana-

litikus regény”. Novelláiban a szerkezetváltást létrehívó formatendenciák másodítják a különböző történetképző elemek arányát. Az, hogy a történet szerkezetben a statikus elemek uralkodtak el, az elbeszélő struktúrák más viszonyrendszereit is transzformálja.

Azok a narratív fázisok, amelyek a dinamikus alapelemek közül a történés- és folyamatszerűeket helyezik előtérbe sem a külső szálát erősítik, hanem a tudat élményrétegeiből közvetítenek. Átképzeléses vagy más, sokszor visszatekintő beszédszólamok lépnek fel központi eljárásként, belső történéseket és folyamatokat helyezve a novellák fókuszába. Mind határozottabb a narráció személyessége. A külső szituálás ennek ellenére sem veszik ki teljesen. Az általában dinamikátlan, szinte jelentéktelen ténykedést *kvázi-cselekvést* is mozzanataira bontják a rendszeresen felidézett tudati reakciók: így hangsúlyozódnak a benső állapotok. A cselekmény történése gyakran reflexiós tevékenységben oldódik fel. A novellák felfüggesztik a mozgást. A hős önmagához való reflektált viszonyának és az elbeszélő hangnak az egységét a szabad függő beszéd teremti meg. A novellát hőseit önazonosság-zavar készlettel folyamatos önértelmezésre.

És eszeveszett lihegéssel kezdte keresni önmagát, a szálakat, melyek laza és tündező létét a való formáihoz és az okok eleven láncolatához fűznék
(*Mélységek fölött*).

Az értelmezés nyitott és egyúttal végtelen is. Vagyis az új mozzanatok nem csupán helyettesítik a klasszikus fordulatot, hanem megváltoztathatják az életkonstellációt. Az önmegértés múltba visszanyúló pillanataiba a közvetlen elbeszélés egy hirtelen, rövid, epizódikusnak tűnő eseményt iktat (pl. *Orsó mellől*). Kaffka Margit novelláiban a különös, váratlan esemény – ha egyáltalán bekövetkezik – soha sem tud a klasszikus fordulat erejével hatni, hiszen nincs kellő feszültség-előzménye. Mintegy összefüggéstelenül jelentkezik, anélkül, hogy előzetesen „látens meglepetéslehetőség” formájában jelen lett volna a szerkezetben. Szerepe még így sem lebecsülendő. Az intim szférában, a személyiség síkján olyan változások előidézője lesz, hogy a zárás perspektívájából transzformációs mozzanatként működik.

Dehát mi változott meg? Egy semmi, egy villámló véletlen, amely leszakadt rá őrijtően idegenül és irtózatosan. Most már nem az, aki volt? Egy pillanat elszakíthat az előbbi létünkötől, az énünk, a jelenünk ezer kapcsolataitól.

A hősöknek a „ki vagyok én?” (*Mélységek fölött*); *ki ő?* (*Idill*) kérdésre választ kereső önmegértő készségéből következően szinte mindegyik novellát emlékező attitűd jellemzi. Merthogy az önmegértés folyamatában az egyén időbeni strukturáltsága hangsúlyozódik. A múlt emlékezés formájában, strukturálisan „jelen van” a jelenben. Általában azt a pillanatot merevíti ki az elbeszélés, amikor a hős újra magának tudja múltját – amikor a történések a múlt újraélésére, újraértékelésére kényszerítik. Ezekben a szerkezetekben a múlt az „*élmény*” (Dilthey) alkotja az átminősülési folyamat tárgyát. Az eseményformájúvá tett átminősülés képezi a novellacselekményt.

Ami élménynek nevezhető, az az emlékezésben konstituálódik... az élménynek egyenesen létmódja, hogy úgy határoz meg bennünket, hogy sohasem tudunk elkészülni feldolgozásával.

– áll Gadamer Dilthey – értelmezésében (*Igazság és módszer*, 1984.)

Az *Orsó mellől* c. novellában éppen az élmény értelmeződik át, egy fenti értelem-

ben vett feldolgozási mozzanat-sorozat áll a novella központjában. Retrospektív jellegű szövegrészek beiktatásával az elindított eseménysor megszakad – a szerkezetben sorrendcsere érvényesül. A felidézés momentumai áthágják a novella idő- és térkorlátait, ám mindemellett bonyolult vonatkozási rendszert alakítanak ki az elsődlegesen elbeszélő köré. Új narratív hangok teljeseznek ki és nyernek létjogosultságot a novellaszerkezetben. Bármennyire is feldarabolják a szövegfelszínt, mégsem feszítik szét a digressziót nem tűrő novellaformát, mert a kiterítő mint az ismertetett szemléleti magatartás következménye, nem a tárgytól való elkalandozás, hanem maga a tárgy.

Kafka Margit a koncentrált és szigorú vonalvezetésű kanonikus formát a kifelé terjeszkedő szerkezetmegoldások alkalmazásával kérdőjelezte meg. Az emlékező helyzetből kiteljesedő szegmenstumok történet-értékűvé fejlődnek, narratív jelleget öltenek. Annak a fentiekben egy szempontból már értelmezett, de a novellában szövegyszerűen más megfogalmazásban hangsúlyozott szemléletnek a következményeként, miszerint a jelen eseményei nem lehetnek történet-érvényűek:

hogy most történésnek látja azt, ami történt, holott akkor, azok a napok egészen a többi hétköznaphoz voltak hasonlók...

E mondat tanulságai alapján az elbeszélés jelenében nem lehetséges történetyszerű szerkezetformálás, az időbeni távolság nélkülözhetetlen. E mondat az elbeszélő és elbeszélő viszonyának schilleri követelményeire rímél: „Igen, világos előttem, hogy az epikusnak a cselekményét mint tökéletesen elmúltat kell kezelnie.” Bahr megfogalmazásában: „Távolodjunk, akkor a kép máris elrendezi önmagát.”

Kafka Margit nyilvánvalóan nélkülözhetetlennek tartja a distanciát, ugyanakkor nyomatékosan számít a dramatizált tudat jelenlétére a narratív folyamatban. Ezzel viszont jelentősen csökken vagy meg is szűnhet az elbeszélés ideje és a történet múltja közötti távolság. A dramatizált hősön keresztül a megtörténés pillanatában értesülünk az eseményekről. Így valamiféle – akárha vázlatos történet beszerkesztését is a novella-időhöz viszonyított visszatakintó-emlékező sík teszi lehetővé. Ezért lehetséges fel ez a sík valamilyen formában szinte mindegyik vizsgált novellában. Kafka a két strukturális megoldás együttes alkalmazásának ellentmondásait a retrospektivitásban kísérli meg feloldani. A szabad függő beszéd magában hordja a narrátor és a hős szempontjainak érvényesítési lehetőségét is.

A *Kaland* c. novella dialogikus szituációt bontakoztat ki. Egyenesen beszédformájú megnyilatkozásokból értesülünk a férfi és a nő kapcsolatáról, annak előtörténetéről. Emlékező beállítottságú, reflexív közlések ezek és hátráltatják az egyenes vonalú kibontakoztatást. Az emlékező közlések kontextusában a közeli sziget a boldogság jelképévé magasztosul. Ezután következik be a cselekményszintű erősen illúzióromboló esemény: a szereplők felismerik, hogy egy csavargó csónakjába ültek, s az nem a város, hanem a sziget felé viszi őket, sötét szándékoktól vezéreltetve; a csavargó megszarolja az asszonyt. A sziget! – fölkiáltó mondatforma érzékelteti a jelkép negatívba fordulását. Ebben az átfordulásban kapcsolódik össze az emlékezősség a közvetlen elbeszéléssel.

A *Polixéna tant* c. novella egyes szám első személyű közlés. Olyan én-elbeszélés, amelyben az én nem mint protagonist, hanem mint a retrospektív szólamot magában foglaló (szintén én-formájú) közlésforma szerepe. Az elbeszélés-időben zajló

történések kapcsán mint tanú-rezonőr kap funkciót. A *Fekete karácsony* c. novellában szintén nagy nyomatóékkal vannak jelen a „tegnapba múlt” történések: állandóan kísértenek. Az élmény, a megelőző állapotok ismerete nélkülözhetetlen a jelen belső feszültségeinek megértésében. Háttérként a központi alak és a környezet elfojtott ellentétének alapja.

NYITOTTAN ZÁRULÓ STRUKTÚRÁK – A DRÁMAI SZERKEZET FELLAZULÁSA

A kanonikus érvénnyel bíró novelladefiníciók leszögeznek, hogy a klasszikus novella alapvetően meghatározó tényezői a drámaiság (ezen belül a feszültség, a konfliktus, a fordulat) és a tökéletes zártság. Mivel Kaffka novellái a közvetlen ábrázolási szinten a végsőkig redukált eseménymenetre építenek, a történetes konfliktust, az „akciók drámájának” lehetőségét eleve ki kell zárni. A cselekmény interiorizálódásával növekszik a jellemen belüli konfliktus előfordulási valószínűsége. Szemléleti ellentörekvéseket felmutató novellára is akad példa. Legtöbb esetben azonban nem konfliktusos esemény áll a novellák központjában.

Az egy rossz este az utóbbi vonulatba tartozik. Nem sajátja a konfliktusos cselekményvezetés. Arra a kontraszthatásra alapoz, amelyet az indító és a záró mozzanatban leírt lelkiállapotok hoznak felszínre. Indítás: „...és harmonikusnak érezte egész valóját. A testi jólét és gondtalan otthonosság hanyag fölényében.” Zárás: „...de nem volt nyugodt – ideges békétlenséget érzett.” Sok esetben nem mutatható ki ilyen, a fentiekhez hasonló éles ellentét a hangulatállapotban. Már az indítás sejtetésekkel terhes, nyomasztó atmoszférájú, a zárómozzanat így csupán negatív beteljesülés és nem átfordulás. Ezek a szerkezetek távolodnak el leginkább a kanonikus formától. A *Polixena tant* c. novella mondataival szólva „szelíd romlás visszatarthatatlan lány enyészet – a belebékülés, mosolygó mindegy, halk züllés” munkál bennük. A jellemváltozás Kemény Zsigmond által meghatározott folyamatát példázzák:

Szorosan véve senki sem marad múltjához következetes... *A jellem változása igen gyakran hallgatag, észrevétlen, csattanás nélküli...* Másokká csak azért leszünk, mert láttunk, tapasztaltunk, mert éltünk. Fogékonyságunk a *napok haladása és az apró élmények által veszt vagy nyer, és izleteinkkel, vágyainkkal, tanulmányainkkal, sőt a körrel együtt melybe lépünk egész lényünkbe lassanként idegen sajátságok mennek át, hogy a jellem organikus részeivé váljanak, mint a testben a táplálék. Az ily átalakulás, melynek minden magyarázata csak a lefolyt időből áll, éppen nem a könnyelműség bélyege, nem a változékonyság tulajdona, hanem jellemünknek oly természetes processzusa...*

Ha jellemváltozás, hangulat, magatartás áll a novella középpontjában ez nem konfliktusos szituáció terméke. Nem látens egymásnak feszülést vagy szenvedélyes összeütközést, hanem „csendes válságok”-at beszél el.

Az elemzett novellákban leginkább hangsúlytalan, vagy létre sem jön a hármas tagolódás. Gyakori az in medias res kezdés. S ha érzékelhető is a tagolódás, az expozíció funkcionalitása nem kielégítő, a befejező epizód pedig nem tartalmazza a hagyományos értelemben vett zárás mozzanatát. Az expozíció a klasszikus novella bevezetőjéhez képest hiányos. A történetről alig közöl valamit: az atmoszférát hangsúlyozza.

Ily módon a kezdő intonáció tökéletes összhangban áll a szövegegésszel. Mivel a novellában háttérbe szorúlnak a történet és ezzel a hagyományos szerkezet más elemei is (történéstér, idő, szereplő), az expozíciónak többé nem is feladata ezekről tájékoztatni. A történet helyét a szituáció vette át és ezen belül a szituáció-részes alany rálátása lesz meghatározó fontosságúvá. Ezért is nem valósul meg a szituációra koncentráltság sem; megnőtt az előtörténet és a reflexiók szerkezeti szerepe.

A *csendes válságok* c. novella kettős alanyú, s ez már az expozícióból kiderül. Középpontjában a vendégfiú barátjának anyjához való érzelmi viszonyulása áll. A gyorsan kibontakozó szerelem már-már szenvedéllyé fokozódik. Ugyanakkor a másik fiú kezdeti rajongását – az anya és fiú nemzedéki eredetű szemléleti eltérései folytán – a családottság érzése váltja fel. E két ellentétes irányú lelki folyamat közül csak az egyik látható belső nézőpontból. Ez azonban nem tartalmaz konfliktuslehetőséget. A vendégfiú és az anya párhuzamosan és nem egymás ellenében léteznek. Az érzelmi fejlődés lefolyását terjedelmes dialógikus betétek, hosszas emlékező megszólalások, reflexív beiktatások lassítják. Pál feltételezése szerint anyja szemléleti alapállása összhangban áll az övével. Amikor felismeri az ellenkezőjét, csalódnia kell: Kaffka Margit novella-felfogására jellemző, hogy éppen az egymásnak feszülés mozzanatait hagyja el a szerkezetből. A két erő küzdelmét nem, csupán a már csalódott, felindult, keserű és önmagából kikelt fiú – a belső változások külső megnyilvánulásait látatja.

Inkább diszharmonikusnak tűnő mintsem drámai jellegű, konfliktusos, fordulatos viszonylatok állnak a novellák középpontjában. Beteljesületlen szerelem, felbomló kapcsolatok. A *Csendes válságok* címűben is mintegy a háttérben, kibontatlanul érződik a konfliktus. Nem kerül sor sorsdöntő konfrontációkra. Ezek a szituációk nem sorsfordulók. Összesűrűsödést, szerkezeti szintű feszültséget feltételező, felívelő építkezéssel ellentétben az egy síkban észlelhető változásoknak, a lelki mechanizmusok érzelmi / hangulati működésének keresztmetszetét kapjuk. A teljes vagy viszonylagos nyugalomból a lélekállapot kiegyensúlyozatlanságig való eljutás a cél. A történés helyett annak tudati hatása foglalkoztatja a novellairót.

Külön kell szólni azokról a vizsgált novellákról, amelyek tematikus-motivikus szerkezetében kiemelt szerepe van a mindennapok egyhangúságából, az „egyformaságból” való kitörésnek, a bűnnek, a veszedelemnek, a kalandvágynak. Ezek a novellák olyan léthelyzetből indulnak, amely a központi alaknak alkatánál fogva nem felel meg. A feszültség ezekben a szerkezetekben az alaknak az aktuális létállapothoz, környezetéhez való viszonyában jut kifejezésre. Belső feszültsége érzelmeinek, gondolatainak és vágyainak természetében mutatkozik meg. Cselekvő akarások, körvonalazott célképzetek, mély érzések helyett azonban a drámai jellegű szerkezet létrehozásához elégtelen „testi nyugtalanság, elfojtott tevésvágyak feszülése, idegunalom”, azaz akarati tehetetlenség a személyiségstruktúra alakító.

A történet szerkezet eseménysorát kalandszerűség jellemzi: „inkább valami hallatlanul merész, hazárdos tréfa-ként tette, izgató játéku, szívében nem is érdekelve”. Ha a kalandot, mint élménymozzanatot a gadameri értelemben kíséreljük meg felfogni, megmutatkoznak azon jegyei, amelyek szerkezetileg is befolyásolják a novellák formálódását.

A kaland semmiképpen sem csak epizód. Az epizódok egymás után sorako-

zó részletek, melyek közt nincs belső összefüggés, és éppen azért nincs maradandó jelentőségük, mert csak epizódok. Viszont a kaland, bár szintén megszakítja a dolgok megszokott menetét, pozitív és jelentős vonatkozásban áll az összefüggéssel, amelyet megszakít. Így a kaland az életet a maga egészében, szélességében és erejében teszi érezhetővé. Ezen alapul a kaland varázsa. *Megszünteti azokat a feltételezettségeket és követelményeket, amelyeknek a szokványos élet alá van vetve. Kimerészkedik a bizonytalanba. Ugyanakkor azonban, tudja, hogy mint kalandnak kivétel jellege van, s így nem veszíti el vonatkozását a megszokott visszatérésére melybe a kalandot nem tudjuk magunkkal hozni. Ezért a kalandot kiálljuk, ahogy megállunk valami próbát, vagy átmegyünk a vizsgán, melyből gazdagabban és érettebben kerülünk ki (H. – G. Gadamer).*

A tematikus szerkezetükben kaland-mozzanatokból szerveződő novellák egyike sem lekerékített, zárt struktúra. A novellabefejezés magában hordja a visszatérés lehetőségét, vagy magát a visszatérést is „a dolgok megszokott menetébe”. A kaland-történet jellegzetes vonása, hogy míg szövegen belüli viszonylatokban az indító és záró helyzethez képest mint kivételes esemény emelkedik ki, műfajmeghatározó értelemben azonban nem példátlan, „rendkívüli individuális eset” (Lukács).

A *Kirilláné múltja* c. novella „heves izgalmas, érdekes, szívregényekre” vágyó hősnője eseménytelenül („Egy élet, amelyben semmi sem történt”) telő napjainak egyikén megszökik egy táncmesterrel. Ez a rendkívülinek egyáltalán nem mondható esemény a tudatban válik azzá:

még mindig eltöltötte az életén, önmagán való izgalmas csodálkozás... Ó, ez volt minden, amit valaha is álmodhatott. Hogy egyszer így beszélhessen, ilyen lendülő szózatokat, ilyen regényien szép, döntő, élményes, tragédiás mondatokat fulldokolhasson el. Mintha könyvből olvasná most olyan kegyetlenül szép és érdekes a sorsa.

Szerkezetileg – bár a történet ellenében itt is a tudatállapot a hangsúlyos narratív elem – az említett esemény áll a középpontban. A szövegelőzmény elnyújtott exozíció. A szökésben összerosódnak a bonyodalom és a lehetséges megoldás mozzanatai. Az asszonyért elmegy a férje és hazaviszi. Ez az eseménymozzanat a fordulat szerepét hivatott betölteni. A novellisztikus fordulat a véletlen, a „csoda” erejével hat, s meglepően új irányba fordítja az események menetét. A *Kirilláné múltja* c. novellában az eseményfolyamat csöndesen, hangsúlytalan természetességgel húzódik vissza előbbi medrébe, bizonyítván: a kaland „nem veszíti el vonatkozását a megszokott visszatérésére”. Nem múlhat el azonban nyomtalanul. A kaland, mint esemény szintű mozzanat, elsősorban tudati változások előidézője. Emellett természetesen környezetének a hőshöz való viszonyát is átalakítja. („Az érdeklődés központjába került, nevezetes lett, számba vették, mint eddig még soha.”) Miközben az egyéni és a közösségi emlékezetben a kaland maga is átminősül, egyre távolodva eredeti valóságos tartalmától. A zárás a deformálódási folyamat egy új momentuma. A befejezetlenséget, a folytathatóságot írásképpileg, az utolsó mondatot követő három pont jelzi. Az ironikus hatás jelentősen felerősödik a berekesztő mondatban, amely nem kis túlzással már „nagy múltú asszonynak” nevezi Kirillánét. A zárómondat (Te, ez egy nagy múltú asszony!) a cím viszonylatában visszamenőleg is kifejezésre juttatja az elbeszélő iróniáját. A kaland ideál-képe és a narrátor által igen, de a hős által nem érzékelt reális tartalmai közötti különbségek hangsúlyozása ironikus cél-

zatú. A novellán végigvonul a vágyott és tényleges, a magasztos, a fennkölt és a profán ellentéteződése. Az asszony érzéstörténéseinek és azt az ellenpontosító tényvilág vonatkozásainak a váltakoztatásával sajátos dinamika jön létre.

A *Kirilláné múltja* a kalandjellegű esemény utáni „rendnek” csupán néhány mozzanatra terjed ki. Egészében ilyen karakterű helyzetet világít meg, több perspektívából is – külső és belső síkon egyaránt a *Fekete karácsony* c. novella, amelyben az elmúlt kaland utóélete tölti ki az elbeszélő szerkezetet. Ebben a retrospektív szegmentumokat beépítő állapotszerűségben újabb kaland lehetősége merül fel. Az ünnepi előkészületek elbeszélését emlékezőszintű eseményfragmentumok érzelmi-hangulati reflexiók, és előreutalásszerű eseménymozzanatok szakítják meg. A lélekállapot jellemzőinek a hős és környezete viszonyának következmény volta hangsúlyozódik. A szövegterjedelem jelentős részét kivevő múltba fordulások, az időváltó technika alkalmazásának a lehetőségét hordozzák, ám a szabad függő beszéd révén olyan szövegépítő elem kerül a szerkezetbe, amely az időváltást belső síkra helyezi, s így biztosítja a folyamatosságot. Drámai felgyorsulás helyett, kimért mozgás, egyenletesség jellemzi a szerkezetet. A szereplők közötti nyílt összeütközésre itt sem kerül sor. Éppen a konfliktus elfojtása, a látens ellentétek megléte indokolja a kitörés vágyát. A kalandlehetőség megmutatkozását dialógus betétek odázzák el. A novella metaforikusan is értelmezhető, a lehetőséget semmissé tevő fordulattal zárul, miközben a hagyományostól távolodó nyitott kompozíciót valósít meg. A cselekmény fordulata – a visszatérés a szokványos életfolyamatba – a főhős gondolkodásában öngúnyt és életgyűlötséget eredményez.

AZ ÉN-FORMÁT HANGSÚLYOZÓ SZERKEZETEK TRANSZFORMÁCIÓS LEHETŐSÉGEI

Az alábbiakban elemzendő novellák (*Igy beszélt az asszony*, *Neuraszténia*) nem tartoznak Kaffka Margit jellegzetes elbeszélő szerkezetei közé. Esztétikai szempontból sem kifogástalanok. Mindemellett értékes tanulságokkal szolgálnak, mert szélsőséges módon érvényesítenek egyes formatendenciákat. Szerkezeti-kompozicionális tekintetben más-más megoldási lehetőségekkel élnek, ezek azonban egyazon irányba mutatnak.

A novella a teljes egészében az élő beszédre orientált elbeszélőforma (kifelé irányuló, hangos beszéd fikciója) és az attól sokszor eltávolodó szövegminőségek kontrasztjára épül. *Igy beszélt az asszony* – közli az auktorialis elbeszélőt feltételező cím, amely ugyanakkor utal is a tartalomra és a monológikus beszédforma alkalmazásáról is számot ad. A novella egy vallomásos helyzetből én-elbeszéléssel indul. Már első mondatában bevezeti a címzettet is – „Menni vágyom – csak mindig menni –, de te ezt nem értheted” – azaz a másik szereplőt. A szövegben a beszélő aspektusából szemléljük a beszélő és hallgató viszonyát. Az elbeszélést majdnem teljes egészében a belső élet anyaga teszi ki. Az asszony beszédének a hallgatóhoz intézett mondatán kívül nincsenek konkrét külső vonatkozásai. A novellazárás négy mondatát kivéve ez a beszédszólam alakítja a szövegtestet. Az én számára az önmegközelítésnek csak a közvetlen módozati formái ismeretesekek. A novella intenzitást csökkentő szerkezetű. A külső feszültségeremtés hatáseffektusai helyett néhány ízben szól az elbeszélő a hallgatóhoz. A „kiszólások” révén a hallgató korábban fiktívnek

hitt jelenléte tényleges jelenlétté válik. A „Ne neved ki” mondat már a hallgató egy nem verbális megnyilatkozásának kommunikációs célzata ellen tiltakozik. A hallgató feltételezett reakciói a mind valószínűbb én-te oppozíciót tartalmilag a Kaffka Margit más novelláiban is meglévő magasztos-profán ellentétében konkretizálják.

Tán én megláttam volna a hegyek szellemét, ha te el nem szólítasz onnét ——— mert már éhes voltál. És egy gyönyörű, régi lilaszürke kőtemplom mögül mintha az árkádfalak fülkéiből jöttek volna, éjszakai asszonyok surrantak elő, és sietve rebbentek szét minden irányba. ——— Tudom mit akarsz mondani. A város nevét ahol akkor voltunk, és hogy a kócos öregező leányok az ószerestől vagy a zálogházból szedték magukra a ruháikat és aligha vacsoráltak. De én nem ezt akarom.

A címen kívül féldialógus jellegű beszédfragmentumok képezik a novella egyedüli zárás felé mutató mozzanatait. A zárás – mert átmegy külső szempontú narrációba – mindenképpen visszautal a címre. A cím-zárás reláció úgy hangsúlyozódik, hogy a narrátori szöveg első mondata megismétli a címet: „Így beszélt az asszony”. A fentebb idézett oppozíciót kifejező részlet sejteti: a megnyilatkozásban foglaltak nem találtak megértésre. A zárás hagyományos funkcionalitása elhomályosul ebben a novellában. Itteni szerepe szerint rányit az aktuális világra, a személyes dimenzióból kiemelve, attól függetlenül igazolja a beszélő föltevéseit.

Az aktuális állapot redukált felépítettségéből következően az asszony külső megnyilvánulási formái beszédét leszámítva definiálatlanok. Ezzel szemben a beszédszólam révén felerősödött a tudatzónák funkciója. Az eseményesség, a történet elmarad a struktúrából. Így elhagyhatónak bizonyulnak a novella hagyományos alaptényezői. Míg a zárás inkább csak átminősül, addig az azt megelőző szerkezeti kategóriák teljesen felismerhetetlenek. A berekesztést kizárólag az asszony beszéde előzi meg, amely események helyett belső tartalmakat közvetít. A beszélő személy hiányérzetet érez. A hiányforrás, a hiány tartalma meghatározatlan. A hiányérzet vágyat ébreszt, a bizonyosság, a megismerés vágya azonban nem konkrétan megnevezett, hanem a reflexív-képi összefüggéseik felvonultatásával körvonalazódik. A vágnak természeténél fogva a jövő-vonatkozásai leghangsúlyosabbak. Az *Így beszélt az asszony*-ban a jövő feltételes módban kifejezett fiktív dimenzió. A múlt is csak szubjektív időbeliségében meghatározott, az emlékezetben is főként a múlt belső történései uralkodnak. Az aktuális állapot és természetszerűség a felidézett belső állapot is „stagnáló viszonyrendszerek”, s ha elfogadjuk, hogy a drámai karakterű szerkezet „épp most változó viszonyrendszerekre” épül, akkor nem igényel külön magyarázatot a drámaiság hiánya.

A történetet kiiktató novella szerkezetben a belső szféra az uralkodó, az elbeszélő, additív megoldásokra támaszkodik. A beszéd ok- és időbeli logikával megközelíthetetlen, merthogy a vágy szubjektív mélységeiből közvetít, a vágy immanens logikáját követi. Tudatfeltáró képisége, reflektív-meditatív minőségei egyfajta *tematikus szukcesszivitás*nak nevezhető elrendeződést mutatnak. A tematikai – nem kronológiai vagy oksági – egymásra következés kialakította sorrendiség uralja a monológot. Az én szövege a vágy tartalomegységeire bomlik szét. Tematikus elmélyülés (élet-halál összefüggés) irányába mutat az egymásra következés funkciórendje.

A szöveg csak a monológ-zárás viszonylataiban tanúsít időbeli egymásutániségot.

A szerkezet egyik poétikai ismérve az aránytalanság. A tapasztalható arányviszony (szerkezeti arányeltolódás) a belső és külső szférát illetően akkor válik szemantikai szinten fontos momentummá, amikor az aránytalanul redukált narrátori szöveg az egyetlen mondatnyi válaszreakció („Nem gyújtunk lámpát csacsikám?”) profanizáló minőségeivel szinte megszünteti a megértés esélyeit, megsemmisíti a monológikus megnyilatkozást és kijelöli a novella helyét a férfi-nő viszonyt mint kimeríthetetlen kontrasztlehetőséget taglaló Kaffka-szövegek sorában. Kaffka Margit én-formájú elbeszéléseinek nagy része egyszálú történet. Az ilyen típusú novellák azonban nem az elbeszélő köré szerveződnek, az én-elbeszélő önmagát csupán tanúként tételezi (*A jöttment, Polixéna tant, Egy régi eset* stb.). Az én önmegközelítő kísérletei centrumba állító szövegek inkább mutatnak a formaváltás irányába. Amint megkérdőjeleződik a konstitutív erejű személyesség, vele együtt természetesen a történet is problematikussá válik. Az „én” csak saját tudata szempontjából illetékes.

A *Neuraszténia* c. novella már nemcsak az én-szólam aránytalan kiterjesztettségét, hanem teljes uralmát is biztosítja. Kifejezési formája a személyes elbeszélés. Expozíciójában az én időbelileg és térbelileg is meghatározza önmagát. Az idő- és térelemek leírása lelkiállapotot jellemző negatív konnotációkkal terhelt. Megvilágítják az én félelmeit, felfokozott érzelmeit, hangulatait, állapotát, belső egyensúlyvesztését. Aktuális állapotának történeses háttérokaira elszórt, homályos közlések utalnak. A bevezető gondolatsor a külső világ vonatkozásain keresztül mindinkább a belső szférát érinti. A meditáló tudat fokozatosan veszíti el kapcsolatát a reális világ összefüggéseivel, mígnem teljességgel a belső síkra tevődik át az elbeszélés menete. Egy kényszerképzettől terhes idegállapot belső megnyilvánulásai kerülnek előtérbe.

A cím strukturális szerepe abban nyilvánul meg, hogy pontosan meghatározza az idegfeszültség természetét. A képzelgésből egy halálvízió bontakozik ki. A zárásban az én újra a tapasztalati világ összefüggéseiben láttatja magát. A kanonikus novella expozíciót követő szerkezeti elemeinek helyén egy vízió áll, vagyis olyan „képekből összeállított szekvencia, amely arra törekszik, hogy történet-alakot nyerjen s amelynek csomópontjaiban szinte végtelenül hosszú képzetsorok kereszteződnek” (J.– B. Pontolis).

A novella kétszintű történet szerkezetének kétségtelenül a belső szférája a hangsúlyosabb. Az indító és záró rész közé eső szövegszakasz kizárólag a belső folyamat elbeszélésére koncentrál. A belső folyamatok tudatos, „féltudatos” és öntudatlan momentumai különíthetők el. A halál-vízió az én-vesztés tudatállapotából nő ki: „éreztem kilendülni összhangjából egész éneket idegen, néma és ellenséges volt itt minden”. Az önazonosság-keresés az önkifejezési forma megtalálásának vágyába transzponálódik. Az említettek az én önmagához intézett kérdései hozzák fel színre.

Nem lehetséges-e, hogy most tör kifejezésre valami eddig merőben és öröktől fogva kifejezetlen... Ó, talán csak egyetlen redője lesz a nagy kibontakozásnak, az ősi öntudatlannak, csak egy felderengő kicsi árnyalata. Megadatik-e nekem a forma, amely életre költse?

Az elbeszélés jelen idejűvé s ezzel szuggesztívebbé teszi a „homályos tudat” valójában felidézett gondolatmenetét. A látomás képeinek megidézésekor nagyobbára egybeesik az elbeszélés és elbeszélte grammatikai ideje. „És ebben a pillanatban valami rettenetes leírhatatlan rémülettől rázkódom össze. Mi történik velem?” Az egy-

beesés nem valósul meg maradéktalanul. Jelen és múlt váltogatása nagymértékben felerősíti a szövegdinamikát. A jelen idejűvé tett, drámai hirtelenséggel felmerült expresszív erejű halálvízió a novella központi feszültséskeltő mozzanata. A vízió képalkotó elve a dramatizálás. A halál-látomás dramatizált képek formájában ölt alakot, amelyekben a halál, mint antropomorfizált tudati konstrukció mutatkozik meg. S vele szemben az elbeszélőnek az önmagáról alkotott látomásos figurája áll. A feszültség fokozódik amikor megvilágosodik, hogy a képzelet egyetlen dologba (légy) vetíti az élet-halál ellentétét. „És tele van (ti. a halál) halálfélelemmel az élet makacs és örjítő vágyával, amely öldöklésre kész.”

A kettős értékű szörnyalakkal való harc kilátástalanságot sugall. Fordulatszerű felismerés: csupán egy légy az, amit a képzelet túldimenzionál, nem von maga után feszültségfeloldást. A halál, amint ugyanis megszűnik halálnak lenni – élete is kialakszik. „Nagy mozdulatlan szeme vakon mered a semmi szédületébe, ahova hullnom kell nekem is egyszer, és az élet itt, e torz idegen megfoghatatlan és kialvó élet engem vádol.” A szövegben a toll (mint az alkotásfolyamat szimbóluma) az élet és halál kereszteződésében áll. Élet, halál és művészet sugallt tudati korrelációját a különböző tudatállapotokat (tudatos, féltudatos, tudat alatti) összefogó motivikus ismélődés világítja meg. Freud halálképzetéhez kísértetiesen hasonló: halál mint néma alak egy képen, mint egy többszintes lelki szinpadon játszódó dráma. A halálnak nem lehet a szemébe nézni: a vizionáló úgy érzi, hogy a halál nézi őt, a halál nem közvetlenül testhez kötött, a belső világ tartozéka lesz: „tudatalattink képtelen elgondolni saját halálunkat” (J. B. Pontolis).

TOLDI ÉVA

VERSSZERVEZŐ ELEMEL
PILINSZKY KÖLTÉSNETÉBEN

Pilinszky János alkotásából eszmevilágának határozott kontúrjai sejlének fel. A keresztény misztika talaján álló művész prózai írásait és költészetét azonban egyfajta lényegesnek látszó szemléleti távolság el is választja egymástól, s valószínűleg ezért van, hogy aki kedveli az egyiket, az fanyalagva fogadja a másikat. Az eszmény, a kitűzött cél és a reáliák közötti eltérés ez tulajdonképpen, s ezt a két megnyilatkozási terület között feszülő ellentmondást csak táplálja szerzőjüknek az a megállapítása, hogy az általa érvényesített „evangéliumi esztétika” feladata a szeretet hirdetése, s hogy rövidesen a szeretet lesz a művészet és irodalom legfőbb tárgya és problémája, olyan értelmi és érzelmi gazdagsággal, amilyen centrális hangsúllyal egyedül és utóljára az Evangélium foglalkozott vele”¹, verseiben viszont egy istentől elhagyott, embertelen, kiszolgáltatott világ komorsága sejlik fel. A „nem tételes, misztikus katolicizmus hívei”-ről állapítja meg egyik jeles irodalmárunk: „semmi sem szól amellett, hogy vallásosságukat végső soron másként értékeljük, mint mondjuk, Einstein (és a modern természettudomány más úttörői) vallásosságát. A költő ragaszkodik Isten létének tudatához – műve azonban egy olyan világot tükröz, amelynek lényege az istennélküliség.”² Természetesen verseinek értelmezésekor nem lehet figyelmen kívül hagyni a költő nyilatkozait, és más műveiben tételesen is kinyilatkoztatott ideológiai állásfoglalását, mégis, az eszme formameghatározó szerepének hangsúlyozása helyett nyilvánvalóbb, ha „katolicizmusát következtetjük ki esztétikájából, nem pedig esztétikáját, versvilágát a hétköznapi értelemben vett világnézetéből, amelyet a köztudat katolikusnak könyvelt el.”³

Pedig alkotói attitűdnek és a versvilág szervezésének ekvivalens területei is vannak, sokkal szorosabbak az egybehangzások, mint más költők esetében: a ritkán megszólalás, a szigorú önkontroll a költeményekben a nagyfokú zártságot, a sallangoktól mentes egyszerűséget feltételezi. Jellegzetesen egyhangú alkotónak tartják, aki egész életművében ugyanannak a témának az összetevőit variálgatja. Az irodalomtörténetesek többsége éppen ezért nem is periodizálja költői pályáját, az első kötetében fellelhető hangulati jelleget és intenzitást kiforrottnak, „kész és érett alkotásnak”,

¹ Pilinszky János: *Szög és olaj*, Vigilia. Bp., 1982., 45. old.

² Somlyó György: *Philoktétész sebe*, Gondolat, Bp., 1980., 61. old.

³ Bori Imre *Huszonöt tanulmánya a XX. századi magyar irodalomról*, Forum, Újvidék, 1980., 498. old.

„saját hangnak” és a későbbiekben is constansnak feltételezi. Mások három pályazakaszt különböztetnek meg: a fiatalkori verseket (a *Trapéz és korlát* anyagát), a „nagy korszakot” (a *Harmadnaptól a Szálkákig*) és az utolsó időszakot, a töredékekét⁴. A korszakolás ezúttal nem erőszakolt, hiszen két szempont figyelembevételével (az alkotói magatartás és a versformák módosulása szerint) is így esnek egybe a határok. Az opus könnyebb áttekintése érdekében ehhez igazodunk.

A VERSEKBEK KIFEJEZŐDŐ KÖLTŐI ÉN

A költői én már a korai versekben sajátos szituációban jelenik meg, s habár a költő személye és a művekben megmutatkozó költői én nem azonos, annak helyzete, relációi sajátos megvilágításba helyezik az egész lírát. A költői én teljes pompájában van jelen a kezdeti versekben, habár az én és a világ viszonylatában a babiloni iskolától eltérően már a világon van a nagyobb hangsúly⁵, viszont az én még szubjektív élményeinek ad hangot, ő a világ jeleinek átszűrője. A *Trapéz és korlát* verseinek többsége én-vers, a vallomásos lírához áll közel, s ha a megszólított második személyű, nem önmegszólítást, hanem megszemélyesített beszédpartnert kell feltételeznünk. (*Te győzz le*). Már a legelső versekben kirajzolódik az a magatartás, amelyet könnyen tarthatnánk Pilinszkyre jellemző kuriózumnak, ismervé a keresztény misztika felfogását: a világ elfogadásáról van szó. Arról tudniillik, hogy az én kiteszi magát a világ hatásának, odatartja magát a világot uraló erőkhöz, elszenvedi a világot. Holott Pilinszky első verseiben szorosan kötődik a hagyományokhoz, s több helyen szövegszerűen is fellelhető Tóth Árpád *Elégia egy rekettzebokorhoz* című költeményének alapszituációja: „Elnyúlok a hegyen, hanyatt a fűbe fekvé”. „Legyőzve, lustán fekszem el / és hallgatózom” – így az *Éjféle fürdésben* Pilinszky. Az én szemlélődő, lassan körültekintő magatartása rajzolódik ki előttünk. A *Trapéz és korlát c.* kötetben azonban arról bizonyosodhatunk meg, hogy ez a világ-nézés nem pusztán reminiscencia, hanem egy megélt folyamat végeredménye: az első versben, a *Te győzz le* címűben még az én a dolgok aktív részese, *belép* az éjszaka hullámaiba, vagy a *Trapéz és korlát* elején *fut, elegáncsol, a Miféle földalatti harc?*-ban kapkodón hányja a földet, védekezni próbál, immár önnön létének szellemi és biológiai rétegei ellen. A *Trapéz és korlát* című vers tusája után érkezik meg a nyugalmi állapotig, a beletörődésig, a „leülésig” vagy a *Mert áztatok és fázatokban* az „állok majd és reszketek” szituációjáig. Azonban a Tóth Árpád-i passzív helyzet sem pusztán önkéntelen visszaemlékezés, Pilinszky tovább fokozza ezt: „Oly engedelmes, jó leszek, / végig esem a földön” (*Téli ég alatt*). Korántsem derűs és problémamentes szemlélődésről, a harmónia pillanatnyi elégtelenségéről van szó, hanem determinált viszonyról, kívülálló tényezőktől való „csillaghálóban való hanyódás” (Halak a hálóban) ez, tehetetlenség, beletörődés.

A *Harmadnapon* kötet első verse, a *Parafrázis* további elemeket ad hozzá ehhez az alapszituációhoz: a tudatos áldozattevését: „Mindenki táplálékaként, / ...adom.../ a viágnak magam.” Az áldozattevő és az áldozat, a hóhér és az elítélt azonosságig vezet a költői én megnyilatkozásának útja, a látomásversek megsokszorozódott

⁴Tandori Dezső és Radnóti Sándor periodizációja

⁵Bori Imre i. m., 499. old.

énjéig. Az *Apokrif*ban, a legnagyobb lélegzetű apokalipszises versben a költői ének – nevezhetnénk a vers alanyának is, ahogyan azt Németh G. Béla tette – hármas megszólalását figyelhetjük meg. A vers elején az evangéliumi-prófétikus beszédfajta az ént a tárgyilagos kinyilatkoztatás szintjén mutatja, látnoknak, a második szerkezeti egységben a vallomástevő van jelen, s ez az én-te viszony hiányára épül. A vers utolsó részében „a várakozó, a remélő, a vágyakozó, s az, akihez a vágy szól, akire a várakozás tekint, nem kerülnek a közvetlen cselekvés, a közvetlen történés, a kölcsönösség vonatkozásába, viszonyába egymással. Az igei állítmány tárgya harmadik személyű, s nem második. Nem *Te és én*, hanem – látszólag, első pillanatban – *Ő és én* viszonylat. Valójában azonban – s ez újabb esszenciát és ontikus atmoszférát sugárzó mesterfogás – nem *Ő és én* viszonylat ez, hanem az *Ő-nek és az én-nek* csak tárgyasult, pontosabban szólva: dologiasulttá lett megjelölésének viszonylata: az *Ő és az* viszonylata. Nem engemet lát, hanem állásomat a napon, nem engemet, hanem árnyam kövön és kerítésen, nem engemet, hanem állásomat és árnyékomat a levegőtlen présben. Hogy kellőképp érzékelhessük e viszonylatmódosítás félelmes jelentését és fölmérhetetlen jelentőségét, hangsúlyozzuk, hogy a lát ígét használja mindháromszor és nyomatékosan, és nem a néz ígét. Azaz a tudomásul vevést, az apperceptiót is magába foglaló ígét. Az *én* vágyása a célosságra, az értelmességre, a valamiségre vagy éppen a teljességre az *ő* (az *Ő*) rendjében csak egy a dolgok között, csak egy a *dolgok árnyéka között*”⁶

A *Szálkák* kötetnek talán a legnagyobb hozadéka, hogy tovább folytatva ezt az eltárgyasulási folyamatot az objektív lírának olyan szuggesztív erejű válfaját teremtí meg, amelyben az élő már csak „gravitál” valami felé, mutál vékonyka földi jelenléte”. Az a misztikus szemlélődés hívta életre, amely a *Monstranciában* fogalmazódik meg: „Elsüppedek a hóesésben, / eltűntem, eltűnök / a fiatal intézeti lányok, / ligetek, fák, / első játszótársaim, / a fiatal és gyönyörű börtöntöltelékek / áhítatos szemléletében”. Az én eltűnik, már csak a lehetetlen előhívója lesz, a tárgyak beszélni helyette: „Előhívoma a lehetetlent, / egy ház áll rajta s egy bokor, / egy néma, néma állat és / egy nadrágszár a szürkületben” (*Alkohol*). Majd az sem, a főnévi igevelek személytelensége mögé áll: „Még ki lehet nyitni, / És be lehet zárni. / Még föl lehet kötni, / És le lehet vágni, / Még meg lehet szülni, / És el lehet ásni” (*Infinitívusz*).

A költői én a legelső Pilinszky-versekben az elidegenedettséggel, a kitzasztottsággal egyetemességének hangulatával tudósít az emberi létérzékelés eladdig ismeretlen, homályban maradt élményeiről. Saját személyiségén keresztül megnyilvánuló, tehát lényegében szubjektív átélés ez. Jól kitapintható a személyesség fokozatos háttérbe szorítása ugyanazon kimondhatatlan viszonylatok felidézésében. A tárgyi korrelátumok felmutatása már-már eltünteteti a vers alanyát, a versben megszólaló költői ént.

A KÖLTŐI KÉP

Pilinszky költészetének sokat hangoztatott hagyománytisztelétét a szakirodalom főleg költői képeinek kapcsán emlegeti. A verstárgy megközelítésének a problematikája vetődik itt fel, az ugyanis, hogy a költői képek milyen tartalmak helyett

⁶Németh G. Béla: Az Apokalipszis közelében, *Kortárs*, 1982/9.

állnak: élmény – hangulati, érzelmi tartalom – vagy gondolat kifejezésére szolgálnak.

Németh László⁹, amikor Nagy László ellenében a nyugatos költői szárnyhoz sorolja Pilinszkyt, elsősorban arra gondol, hogy „Ő belső okokból, az állapota-kívánta szavakért vívott harcban vált a nyugati lírikusok testvérévé.” Rilke, Valéry, Mallarmé és Eliot rokonaként a belső állapot, a léthelyzet a költői anyaga. Németh László azt találja jellemzőnek, hogy a megélt élmény irányába csak háromszor lép ki, a közvetlen látvány akkor is negatív életérzések közvetítőjévé válik.

Pilinszky költészetében sem az élményanyag jellege, sem az ahhoz való hozzáállás nem teszi lehetővé a hangulati, érzelmi és gondolati lírára való felosztást, mert mindhárom együtt van a létérzékelés sajátos módjában. Nem alanyi költő, érzelmeit nem közvetlenül beszéli ki, s magatartása az efféle olcsóságokat szigorúan el is ítéli. Egyféle ontologikus létköltészet az övé. Ahogy tárcáiból a líraiság kandikál ki mindenütt, verseiben is elsősorban lírikus marad, s csak másodsorban gondolkodó. Gondolatai azonban nem állnak össze filozófiai rendszerré, s világnézetének sem tételes kifejtéséről van szó. Az emberi élet végső kérdéseiről szólva elvont fogalmakkal teremt meg a gondolatiság illúzióját. Holott első verseiben indulatairól is megbizonyosodhatunk, s az is kétségtelen, hogy az utolsókban inkább a meditáció felé való közeledést figyelhetjük meg. Utalásokkal, képekkel, leírásokkal a dolgok eddig ismeretlenül, felfedezetlenül maradt összefüggéseire hívja fel a figyelmet. Pilinszky János nem tényköltő abban az értelemben, ahogyan maga is többször hangsúlyozza, hiszen a tények eltakarják a szemlélődő elől a rejtett viszonylatokat, a valóságot; Pilinszky János a valóság költői megformálására törekszik, mert a valóság kritériuma más, mint a tényeké: „A valóság túl van a tényeken, a tények innen vannak a valóságon.”¹⁰ De csődöt mond másfajta tematikai felosztás is: istenes versek és szerelmi költészet például szétválaszthatatlanok ebben a költészetben. Mindkettő egy vágyott, de realizálhatatlan én-te viszonyról szól, képvilága olyannyira összetett, hogy vallásos verseiben a középkori himnuszköltészet fojtott erotikájának utórezgéseit halljuk, s éppúgy meghökkentő az első pillantásra a szerelmes versnek tűnő darabokban a testiség visszautasítása.

Kenyeres Zoltán is az „én és a világ összefüggéseinek addiginál pontosabb földerítésére”¹¹ helyezi a hangsúlyt. Mások szerint viszont Pilinszky sajátos hatása abban nyilvánul meg, hogy arra irányítja a szemünket, amit láttatni akar.¹²

Pilinszky az *Újhold* költői közé tartozik. Az újholdasok líráját így jellemzi a kritika: „E költészet az elvont tárgyiasság költészete volt: tárgyiasság ábrázolásmód és elvont kifejezendő tartalom okán.”¹³ A nemzedék elődei közt Rilket, Poundot és Eliotot tartják számon. Ugyanis „Rilke... fölfedezte, hogy a tárgyi világ ábrázolása olyan

⁹Németh László: A magyar vers útja, in: *Megmentett gondolatok*, Magvető-Szépirod., Bp., 1975. 226. old.

¹⁰*Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, Magvető, Bp., 1983., 8. o.

¹¹Kenyeres Zoltán: *Gondolkodó irodalom*, Szépirodalom, Bp., 1974., 209. old.

¹²Rónay György: *Olvasás közben*, Magvető, Bp., 1971.

¹³Kenyeres Zoltán i. m. 211. old.

eszközökkel gyarapíthatja az új költészetet, amelyek föloldják célkitűzésének paradoxonát, hogy objektíven akar a lírában érzelmeket ábrázolni, és szubjektívan akarja föltárni a valóság lényegét.” Eliot pedig az objective correlative elméletével segíti közvetetten az újhordások szellemi arculatának kialakítását.

Az „elvont tárgyiasság”, mint a modern költészetrel szembeni követelmény úgy érvényesül a XX. századi lírában Somlyó György szerint, hogy a költő már „nem tárgyról kíván szólni, hanem tárgyat kívánja megszólaltatni.”^{13a} De Pilinszky, habár nézete első pillanásra vitatható, maga is ennek a szellemében nyilatkozott: „A világ bármelyik fájának a megnevezésére főnévként csak egyetlen főnév áll rendelkezésére. Az, hogy fa. De – mondhatnánk – itt van a jelzők, különböző formák, fordulatok sokszerű, kombinatív lehetősége, amivel körülveheti, leírhatja, betájolhatja és kellően megvilágíthatja tárgyát. De a gyakorlat homlokegyenest mást tanít. A kellően megragadott tárgy megteremtheti környezetét (és itt nyelvi környezetre gondolok), de semmi mesterkedés se képes egy fát a megnevezés erejével fölmutatni. Az ilyen vers minden igyekezete ellenére sápadt műfordításnak hathat legfeljebb. Az irodalom ugyanis nem leírás, még csak nem is kifejezés, hanem a dolgok megszólítása”¹⁴

„A versnek, hogy „legyen”, meg kell semmisítenie tárgyát. A képnek, hogy ne értelmezzon, végső soron önmagát mint képet is fel kell számolnia. Egyre jobban közeledik tehát a puszta megnevezéshez, amelyben maga a szó válik, puszta elhelyezése folytán, képpé.”¹⁵ Az eddigi megállapítások helytállóságát főleg a kései Pilinszky versekkel lehet bizonyítani. Az azonban már a koraiakban megmutatkozik, hogy nála a szavak elhelyezésén igen sok múlik. Látványos stiláris vagy formai újításokat hiába is keresünk bennük. S már kezdetben megállapíthatjuk azt is, hogy a hangzás szintjének nem sok szerep jut ebben a versvilágban, a vers szervező elemeit a hangalakzatok helyett inkább a szó- és gondolatalakzatokban kell keresnünk.

METAFORÁK, MOTÍVUMOK

„Tünetértékű, hogy amíg a vers epikumában, epikus alaphelyzetében Tóth Árpád és Ady Endre verseinek lehetőségei derengenek fel, addig a képvilágban s a földi pokol oly intenzív rajzaiban elsősorban József Attila-reminiscenciákra bukkanhatunk, annak jeleként, hogy a negyvenes években már az akkor induló magyar líra felfedezte József Attila költészetének azokat a kezdeményeit, amelyeket folytatni lehetett, s amelyek éppen ezért egyetemesebb érvénnyel is bírtak. A József Attila-i beütéseknek fokazatai vannak Pilinszky Jánosnál” – írja Bori Imre⁷. Beney Zsuzsa pedig egész tanulmányt szentel a korai Pilinszky és a kései József Attila képvilága rokonosságának bizonyítására⁸.

^{13a}Somlyó György i. m.

¹⁴*Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, 8. old.

¹⁵Somlyó György i. m., 38. old.

⁷Bori Imre i. m., 501-502. old.

⁸Beney Zsuzsa: Csillaghálóban, In: *Ikertanulmányok*, Szépirodalmi, Bp., 1973.

Pilinszky első kötetének leggyakoribb metaforái az éjszaka, a folyam, a víz, a háló, a halak, a kő, a csillagok. Ősi toposzokat használ fel, a legelemibb anyagokból „építkeznek”. Életérzését kozmikus természeti szférába emeli, annak segítségével jeleníti meg, akárcsak József Attila. Talán az *Eszmélet* sorai: „A Göncölök/ úgy fénylenek fönt, mint a rácsok/ a hallgatag cella fölött” is hozzásegítettek, hogy Pilinszkynél a ketrec-képzet legyen egyik uralkodó elem a *Harmadnapon* verseiben is. A legtöbb hasonlóságot azonban Beney Zsuzsa a *Reménytelenül* és a *Gyász* párhuzamos elemzésekor fedezi fel. Mindkét versben az univerzum képeit találjuk, s mindkettőben a szív az én-szimbólum, amely megéli a történéseket. Csakhogy József Attilánál a hiány a létező számára nincs meg, de a rendezett világ tartozéka, valaki számára megadatott, Pilinszkynél a végső rezignáltság jelenik meg, a nemlétező is hiányzik. Ezért tartják úgy, hogy József Attila a hiány költője, Pilinszky a semmit éneklő meg. József Attilánál a hiány fájdalomra gyógyír lehet a hiányzó létezése, Pilinszkynél ez a feloldás nincs jelen. Tegyük hozzá még: József Attila kozmosz-verseiben mindig megfigyelhető az én felnagyításának a folyamata, vagy az univerzum kicsinyítése. Pilinszky verseiben viszont a költői ének már eleve létező és természetes életközége a világmindenség.

A másik jelentős, s az egész lírát behálózó képzet az én-te viszony hiánya, reménytelensége, a magány gondolata, és a kiolthatatlan, szenvedélyes vágy is ennek a kapcsolatnak a létrehozására; nosztalgia az én és te között létesülő meghitt, személyes kapcsolat után. De az a bizonyosság is, hogy a megnyugvás még az én számára sem adatott meg, hiszen a szerelem és a szeretet beteljesületlensége az énben munkáló biológiai és szellemi szféra állandó harca miatt jelentkezik. Ebben a versvilágban az ösztönök, a szenvedélyek alantas, megvetendő dolgok, forrásai az immanens bűnöségtudatnak, sötétek, s közvetlen összefüggésbe hozhatók az éjszaka és a hullám képzetkörével, egy anyag előtti, születés előtti ősmassza megfoghatatlan félelemeket árasztó tartozékai.

Már az első Pilinszky-versekben megfigyelhetjük a metaforák kettős funkcióját. Azonos intenzitású a szónak a denotatív és a konnotatív jelentése is. Másképpen: a szó megnevezi a költői szituáció rekvizitumait vagy színterét, másrészt metaforaként is működik, egy sor asszociáció, a versből kibontakozó jelentés is társul hozzá. Például a csillag szó gyakori előfordulása elsődlegesen csak a vers kozmikus színterét jelenti, másodsorban a hidegséget, idegenséget, vagy ahogyan a Magamhoz megfogalmazza: a természeti erőknél a sors végzettségét. Ez a jel egyszerre konkrét és elvont.

A XX. századi metaforának az egyik jellegzetessége a sejtelmesség, az, hogy jelentése csak körülírható. Pilinszkynél találkozhatunk ugyan teljes metaforával is, a csonka azonban túlsúlyban van: „étek leszünk egy hatalmas/ halász asztalán.” (*Halak a hálóban*). A kezdeti időszakban a helyszín körülírásának elemei sorolhatók ide: a tiltott csillag, a háló, a trapéz. Ezek a nagyítás gondolatalakzatának szolgálatában állnak. S az a jellemzőjük, hogy archetipikus mintára épülnek a korai versekben, és a metafora azok „eredendően érzelmi, meghatározatlan, praelogikus szintjén meg is marad, azokról fel sem akar emelkedni.”¹⁶ A *Trapéz és korlát* metaforái a hidegség

¹⁶ Beney Zsuzsa i. m.

képzetkörébe tartoznak. A szenvedélyekről szólva azonban már a tűz képzete is megjelenik, hogy a *Harmadnapon* verseiben ez váljon uralkodóvá.

Ebben a második időszakban a következő képzetekkel dolgozik Pilinszky: a megevés, a bűntelen bűnösség, az én-te viszony, a dél és a forróságképzetek. A megevés motívuma mítikus, a „mindenki falatja” metafora párja. Az ösztönöktől való borzadás és annak kívánása egyidőben jelentkezik. De eltérést mutat a fény- és nyárképzetek megjelenése is.” Mint vesztőhelyen, olyan vakító, és olyan édes. Úgy igazi minden.” (*Aranykori töredék*). A KZ-versekből indítja el a nyár és hőségképzetet, a sötét képeiből mintegy a kiszolgáltatottság kifejezésére. „Költészetének egyik csodájaként ez a sötétség a maga embertelen vonatkozásrendszerével, a fény alkotórészévé válik, anélkül, hogy a költő kontraszthatásokra törekedett volna.”¹⁷

A forróságképzetnek azonban fokozatai is vannak, ezek nyomán jut el költőnk a prófétikus világvége, a világegés megidézéséig, sőt a bezártságképzetet is felvillantják a „mozdulatlan, égő ketrecek”.

A második korszak motívumait kutatva az *Apokrif*ről kell szólni, hiszen benne majd mindegyik jellemző jegy megtalálható. „A megrendítő olvasói élmény mellett rendkívül izgalmas kutatói élmény is nemcsak azt figyelni, mily mesterien használ föl annak a ténynek a kifejezésére ősi toposzokat, hogy immár ez a hiányérzet lett az egyetlen létező, hanem azt is, hogy ugyanezeket a toposzokat, archetipikus metaforákat, motívumokat hallatlan merészséggel, tömörséggel, biztonsággal veszi eszközül e hiányérzet megszüntetése szegényes, balog, dőre reményének érzékeltetésére is. Az elveszett paradicsom, a tékozló fiú, a magárahagyott kisgyerek, az üldözött vad, a tűzhalál véskörébe rekedt élő, a nem értett nyelv némaságába szorult, a beszéde vesztett ember, az omló végkatasztrófás világtorony, a személytelenné, a szervetlenné sivárult őszi világ – így sorakoznak egymás után.”¹⁸ „Ezeket a metaforákat -motívumokat számos más versében is megtalálhatjuk. Ebben az időszakban figyelhetünk fel még egy jelenségre: a metaforák elszaporodására. A *Senkiföldje* c: vers első versszakában a teljes metaforák láncszerűen kapcsolódnak egymáshoz, hogy pontosítsák az előzőt. Így lesz a senkiföldje-szeme, a senkiföldje-csillagpuszta, a senkiföldje-fennsík kapcsolat versszerzővé, de kapcsolat létesül a szem-csillagpuszta-fennsík relációban is.

A harmadik költői korszak legnagyobb, leglátványosabb váltása, hogy ez a metafora-tobzódás eltűnik belőle. Az ősi képzetek helyét az esetleges váltja fel, a csillagok helyett a földi dolgok uralkodnak, például „egy nadrágszár a szürkületben.” Talán egyedül a kő toposza marad meg, teljeseedik ki. Szándékoltan tartózkodik a költő mindenfajta „költői” rekvizitumtól. Egy-egy kései verse már-már a köznapi beszédet idézi: „Megérdemelné a békés halált/ minden ímok/ aki az éjszakában/ tollat fog és papír fölé hajol.” (*Betűk, sorok*). Fokozottan érvényes itt az a megállapítás, hogy a szónak helyzeti energiája van, elhelyezése folytán telítődik valamiféle többlettel.

Pilinszky azonban, nemcsak megszünteti a metaforák túlsúlyát, hanem ellen-metaforát is létrehoz. „A költemény tehát a modern költészet egyes megvalósulásaiban

¹⁷Bori Imre i. m., 514. old.

¹⁸Németh G., Béla i. m.

nem olyasvalami lesz, ami az önmagunkon túl és önmagunk mögé mutatószavak révén világít be homályos összefüggésekbe. Hanem, épp ellenkezőleg, megpróbálja egyfajta rendkívüli kompresszióval a szavakat újraegyesíteni már-már elvesztett jelentésükkel, mintegy visszavezetni a szót önnön születéséhez, ahol a jelből egyszerre jelentés vált: hogy így, az első jelentés alakjában válják újra jellé... Pilinszky János feltehetően programatikusan nevezi éppen Költeménynek azt a versét, amelynek módszere a dolgok közvetlen néven nevezése. ...Az első strofa, amely tagadja a szavaknak a jelentésükkel alkotott egységét, voltaképpen csak előkészítése és megerősítése a rákövetkező négy sornak, amely éppen ezt az újraalkotott egységet hangsúlyozza. De az igazi távlatot a befejező két sor adja a versnek. Az „értelmet”. Az első nyolc sorban hangsúlyozottan köznapi, általános és elemi tárgyak és fogalmak után egy váratlan, egyszerű és különös definíció. Amely önmagát meghatározva, korunkat határozza meg. Abban a korban, amelyben a „körülhatárolt, bizonytalan formájú terület” első jelentésében (nem metaforaként, hanem közvetlenül, úgy, ahogy „virág a virág” és „tél a tél”) a megsemmisítő táborokkal azonos, kiváltképpen vigyázni kell a szavak jelentésére és a velük folytatott költői műveletekre.”¹⁹ Azt bizonyítja ez a rövid vers, hogy „az eddig „költői”-nek minősült eszközök nagy része egyre alkalmatlanabbá válik valóban autentikus „költemény” létrehozására.”²⁰

Az első versek kifejezetten gazdag és kifejtetlen metaforái a későbbi versekben egy-egy versen belül számszerűen csökkennek. Ez a csökkenés pedig egy másik folyamattal párhuzamos: kései verseiben Pilinszky olyan tárgyköltészetet hoz létre, amelyben a metaforák helyét a „dolgok felmutatása”, közvetlen néven nevezése váltja fel, a lényeg többé nem olvasható ki a metaforák megfejtéséből, a jelentés a „mögöttés területeken” található, a szóalakzatok helyett gondolatalakzatokban kereshető.

HASONLATOK

Pilinszky János költészetében a leggyakoribb stilisztikai eszköz a hasonlat. Somlyó György is arra figyelmeztet, hogy a XX. századi lírában a metafora játszik döntő szerepet, a Pilinszky lírájában felfedezhető hasonlatáradat konstatálása alapján arra következtethetnénk, hogy költészete kimondottan hagyományos, amikor a hasonlatot teszi meg versei központi szervezőelemévé.

A hagyományos stilisztikai hasonlatot nem tartja szóképnek, hanem „a szóképekhez tartozó stiláris eszköznek.”²¹ Zalabai Zsigmond bevezeti a kettőskép ²² fogalmát, s jelentett és jelentő/hasonlított és hasonlító közt meglevő szemantikai kapcsot

¹⁹Somlyó György i. m., 38. old.

²⁰Somlyó György i. m., 39. old.

²¹A magyar stilisztika vázlata, Tankönyvkiadó, Bp., 1958. 113. old.

²²Zalabai Zsigmond: *Tünődés a trópusokon*, Madách, Pozsony, 1981., 125. old.

AZ ELLENTÉT ÉS SZINTJEI

Az ellentétnek is fontos szerepe van a Pilinszky-versekben. Kezdetben még csak a jelzős szerkezetekben jelenik meg, jelző és jelzett szó összeférhetetlenségét tanúsítva: „Fejem fölé a csillagok / jeges tüzet kavarnak” (*Téli ég*), vagy „Nyár van és vilámló meleg” (*A szerelem sivataga*).

A *Szálkákban* és a *Végkifejletben* az ellentét megsokszorozódik, egyazon versben, több szinten jelentkezik: „Csatavesztés a földeken. / Honfoglalás a levegőben.” (*Van Gogh imája*). A hasonlatokba is befurakodik. Ugyanannak a hasonlítottnak egyszerre jelenik meg a hasonlítója és annak az ellentéte is: „Akár egy gyönyörű egészet, mint egy siralmas töredéket, / nézlek, elnézlek / oldalvást, föntől-lefele, / rongyaidban és kitarva.” (*Rongyaidban és kitarva*). Ebben a versben az ellentét több szintű és egészen a paradoxonig fokozódik: „Megtörtént, holott nem követtem el, / és nem történt meg, holott elkövettem” (*Merénylet*).

Érdemes megfigyelni, hogy az időviszonylatokban az „örökké tartó pillanat” (*Dél*) is gyakori, jelölve az időtlenségnek azokat a dimenzióit is, amelyekben a lírai szituáció kibontakozik. De a cselekvéssorozatok is ellentéteket mutatnak: „tovább félhet a kárhozattól és tovább vágyakozhat a kárhozat mindennél simább bársonya után” (*Bársonycsomó*). Ellentétes mozgást figyelhetünk meg például a Harbach 1944-ben: „elébük jött a messzeség és / megtántorodva visszafut”. Gyakran az ellentét lesz az egész vers szervezője: „Hányféle találkozás, Istenem, / együttlét, különválás, búcsúzás! / Hullám hullámmal, virág a virágtól / szélcsendben, szélben / mozdulva, mozdulatlanul / hány és hányféle színeváltozás / a mulandó s a múlhatatlan / hányféle helycseréje!” (*Találkozások*). Máskor a vers egyedüli értelme, maga a tartalom lesz: „Még ki lehet nyitni. / És be lehet zárni. / Még föl lehet kötni. / És le lehet vágni. / Még meg lehet szülni. / És el lehet ázni” (*Infinitívusz*).

Az ellentétes pólusok egyidejű jelenléte főleg a harmadik pályaszakasz jellemzője. Már korábban is megfigyelhettük a mozdulatok redukálódását (*Ravensbrücki passió*), az utolsó versekben viszont ez a térbeli-időbeli megdermedés az ellentétek következménye. A mozdulatok ellentétes irányú mozgási energiái kioltják egymást, tiszta állapotok jönnek így létre az időtlenség illúziójával. Tartalmilag az ellentétes alternatívák egyidejű elfogadásának magatartását hozza felszínre.

ISMÉTLŐDÉS

„...a művészetben rendszerint a legnyomorúságosabb elemek a legalkalmasabbak a „szem nem látta fül nem hallotta” boldogság megidézésére. Például a monotonía, az egyhangúság. A tökéletes zene – írja Simone Weil – a legkisebb változtatásokkal képes figyelmünket ugyanazon a feszültségi fokon tartani. Ez azt jelenti, hogy minden állapotunk, anélkül, hogy változtatnánk rajta, döntő átalakulás, metamorfózis lehetőségét rejt magában”²⁴ – írja egy helyen Pilinszky. A monotoniaelvet válik kései verseinek esztétikai minőségévé. A monotonía a költői képek felhasználásában is

²⁴Pilinszky János: *Szög és olaj*, Vigilia, Bp., 1982.

megmutatkozik. Ugyanazokat a metaforákat többször is „elsüti”. Az *Apokrif* és az *Utószó* példázhatja ezt: „És könny helyett az arcokon a ráncok, / csorog alá, csorog az üres árok.” és: „Emlékszel még? Az arcokon. / Emlékszel még? Az üres árok. / Emlékszel még? Csorog alá. / Emlékszel még? A napon állok.” De az arc és a víz képzetének összekapcsolása másutt is megjelenik: „Öreg vagyok, lerombolt arcomon / csupán a víz ijesztő pusztasága” (Egy arckép alá).

Vagy: „Akkorra én már mint a kő vagyok” (*Apokrif*), „lakatlan kő, hever a hátam” (Hideg szél), „Akár a kő, olyan vagyok” (Téli ég alatt), „Milyen felemás érzések közt élünk, / milyen sokféle vonzások között, / pedig zuhanunk, mint a kő / egyenes és egyértelműen” (*Milyen felemás*).

A motívumoknak, metaforáknak, hasonlatoknak ez az újbóli és újbóli megjelenése arra figyelmeztet, hogy Pilinszky költészete korlátozott számú nyelvi egységből épül fel – a versek éppen ezáltal korrespondálnak egymással, egy-egy metafora felidézi az előzőt, sőt az előzőnek a teljes versbeli hangulati és jelentéskörét.

A szavak ismétlése lehet a fokozásnak az eszköze: „Villámlik és villámlik és / villámlik a fekete nappal. / Fehér zuhog és fekete. / Fészülködöl a mágneses viharban” (Félmúlt). A töredékek időszakában többnyire a pontosítást szolgálja: „Két fehér súly figyeli egymást / két hófehér és vaksötét súly” (*Kettő*).

Nemcsak metaforák vagy szavak ismétlődhetnek. A tiszta ismétlődés helyett gyakoribb a variációs ismétlés, vagy a nagyobb szerkezetek többszöri, egymás utáni jelentkezése. Az *Apokrif* példáján az ismétlődések szövevényét mutathatjuk ki. Az első szerkezeti egységben sorozatos kérdések bukkannak fel, amelyek nem várnak választ, de még csak nem is költői kérdések, hanem a „kérdve állítást” példázzák. Az ismétlődésre épülő egység ugyanazzal a szóval kezdődik és zárul: „Ismeritek az évek vonulását” – áll az elején; a mélyvilági kint ismeritek?” – ezzel fejeződik. Az *ismeritek* és a *tudjátok* szó ismétlődik mindegyik kérdésben. A lassítás és a fokozás, a feszültség növelésének eszköze ebben az esetben. Az ismétléseken alapuló szerkezeti egység után ugyanis hangnemváltás következik: „Feljött a nap...” – ezt a váltást készíti elő a fokozás. Nemcsak a hangnem, hanem az egész vers környezete megváltozik. Ami addig éjszaka homályosnak, rettenetesnek tűnt, a nappali fényben változást remélhet, a vers további menetéből azonban tudjuk, ez a nappali megvilágítás csak élesebben rajzolja ki a pusztulást. A nappal és az éjszaka is periodikusan változik a versben.

Ez a feszültségteremtő-poentírozó ismétlődés összhangban van az archaikus műfajt idéző, a címben szereplő formával. Az ismétlődés ugyanis a művészetek általános rendezőelve. Ez a késleltető forma pedig rokonságot mutat „a romantikus világkép főbb változatai” közül azzal, amelyet „az egyéni vagy a történeti lét szintjén a tragikus vég lehetőségének a felvetése jellemez. ...A költő magatartása prófétáló, a késleltetés a jövő látomását készíti elő.”²⁵

²⁵Németh László: A magyar vers útja, in: *Megmentett gondolatok*, Magvető-Szépírod., 1975., 228. old.

A variációs ismétlés esetei között lehetne számon tartani azt is, amikor a metaforák egyazon szó vagy képzet köré csoportosulva jelennek meg. A „S majd este lesz, és rámkövíül sarával / az éjszaka” kezdetű strófában a fa-motívumok uralkodnak. A következő szavak idézik: fácskákat, ágacskákat, erdőt, paradicsom, fái. De már előbb, a „szólok én, mint éjvidőn a fa” – hasonlatban is felmerül. A költői képek szigorú logikájú felépítésére mutat, hogy ez a motívum nem tűnik el: „de nem lankadtam mondani / mit kisgyerek sír deszkarésbe”. És tovább: „Izzó mezőbe tüzdelt árva lécek, / és mozdulatlan égő ketrecek.” A fától az égő ketrecig vezet bennünket a fokozás szolgálatában álló variációs ismétlődés. A helycserének, a képek egyes elemei változtatásának értelmét, jelentőségét azonban csak akkor tudjuk felmérni, ha a már korábban említett korrespondeálást is segítségül hívjuk. „Szemből, mint gazdátlan ág / kicsüng a pusztuló világ” (Késő kegyelem). Az ág-világ rímpár a rímhívó és rímválasz jelentésbeli érintkezését is feltételezi. A fa és az árva lécek közötti hangulati-jelentésbeli módosulás tulajdonképpen a világ átalakulását közvetíti költői eszközökkel. (Nem kell elfelednünk azt sem, hogy a Pilinszky-nél fellelhető életfa József Attiláéval rokon.)

Az ismétlődés a kései verseknek, a ritmusa-vesztett időszaknak egyik fontos eleme marad. Az azonos szavakkal történő verskezdet és verszárás a csigaházszerű felépítést, az önmagába záruló verseket eredményezi. A tiszta és variációs ismétlések tehát egyrészt fokozzák a vers feszültségét, mert elodázzák annak kibontakozását. Másrészt a kései versekben, amelyekre a dinamika nélküli állapotkivetések jellemzők, ez a retardálás, a lassító, elemekből való építkezés, hozzátoldogatás, a monotonizálással és a már említett képi megmerevedéssel van összhangban.

A VERSFORMÁKRÓL

„Pedig nem tartozik a kísérletező költők közé, formában a legegyszerűbb, ugyanaz a tisztán dobbanó jambus és rím az első versekben, mint az utolsóban”²⁵ – írja Németh László a fiatal Pilinszkyről. S valóban a babitsi hagyományhoz való vonzódását a formai tökéletességre és zártásra való törekvése is megmutatta. Az a fajta versépítési feszesség azonban, ami nagy elődjének még elérendő célt jelentett, amelyikhez küzdelmek árán lehetett eljutnia, számára már kiindulópontot jelez, bizonyítva, hogy az általa érvényesített formanyelv már a negyvenes évek legelején könnyedén megszerezhetővé, versépítési köznyelvvé vált.

A fiatal Pilinszky kivételes artisztikumáról tanúskodnak első versei. A feltűnően hangsúlyos, szinte a komor tartalom ellenében létrejött andalító zeneiség jellemző rájuk. A versek többsége jambikus lejtésű. Nyolc- és hatsoros, versszakokra osztott költeményekkel találkozhatunk az első időszakban. A nyugat-európai – időmértékes és rímes – verselést folytatja. Nem ritkán szimultán ritmussal is találkozunk: a rímes-időmértékes sorokat nemcsak a verslábak tagolják, hanem magyarosan, a hangsúlyok alapján, ütemekre is oszthatóak. A szimultán vagy kettős ritmus alkalmazását példázza a *Téli ég alatt* című vers első strófája:

²⁵Ismétlődés a művészetben, Akadémiai, Bp., 1980.

Féjēm | fölé | á csillágök
 jégēs | tüzēt | kāvārnāk,
 āz ūrgālmātlan ēg | alātt
 hānyātt dōlök | á fālhāk.

A lehető legtisztább jambikus hangzás, a jambus a legritkább esetben váltakozik picchiussal vagy spondeussal. A 8+7+8+7-es szótagszámú strófa, 4+4-es és 4+3-as sorokkal igen gyakori az első korszakban. Ezek a sorok a kettős ritmus illeszkedése szempontjából ütemkapcsolóak, hiszen az ütemhatárok és a versláthatárok megegyeznek. A kettős ritmus ebben az esetben nem növeli, hanem ellenkezőleg: megsztja a hangsúlyt.

Az asszonáncok a kedvelt sorvégi összecsengések. A vers kifejezett ritmizálhatósága, dallamossága ellentétben áll a kifejezett tartalommal, viszont összhangban van a már korábban említett versfelfogással. A kezdeti periódusban ugyanis, intenciói szerint Pilinszky még költő, aki kínosan ügyel a forma tökéletességére. Innen két irányba ágazik az út költőnk opusában: egyrészt a nagy lélegzetű versek felé, (*Senkifölje, Frankfurt, Apokrif*), másrészt a rövid, négysoros vagy még tömörebb kifejezőmódot választja. Ezekben a nagy lélegzetű versekben a viszonylag tiszta jambikus sorok megmaradnak annak ellenére, hogy a sorok szótagszáma rapszodikusán váltakozik. A prófétikus szituációt megidéző sorokban: „Mért élhagyhátának äkkör mindenk” éppügy, mint a kimondottan mindennapi közlést célzó „próza” sorokban: „Még böjtj van! Még rábrüháj van.” A rímek ritkulnak, a szimultán ritmizálhatóság elkopik. A vers ritmikáját a formai elemek helyett a képek idő- és helyszínváltozásaiban, azok intenzitásának váltakozásában, az ismétlődésben kell keresnünk. A ritmizálhatóság a *Harmadnapon* rövidebb verseiben még igen hangsúlyos, a jambus még fel-felcsendül: „Má öntjāk véřémēt” (*Négysoros*), a rím azonban végképp eltűnik. A *Szálkák* felé haladva a lemeztelenedés fokozatait járja végig Pilinszky. A művész-költő helyett a vátesz, a kiválasztott áll előttünk, majd annak helyét is valami más váltja fel: a szemlélődő, lényegig hatolni vágyó tanú. Ennek a tanúságtételnek, már említett ellen-esztétikumnak a termékei a késői „töredékek”, amelyek csak formájukat tekintve azok. Például – megszünteti még a verskezdés nyomatékosságát is. A *Hideg szél* c. verset kis kezdőbetűvel, mintegy a végtelenből indítja. A versforma csattanószerű lesz, szinte enigmatikus tömörségű. A kifejtett, hosszú versek zárótétele, morális, megmerevedett reflexiója (pl. a *Harbach 1944. v Ravensbrücki passió* utolsó versszaka) önállóan jelenik meg. Állóképpé merevedik. Már nem a folyamatot tükrözi, hanem annak csak végtermékét. A vers formai töredékessége azonban nem jelenti azt, hogy az általa kifejezett világkép is töredékes marad. Pilinszky esztétikájában a végsőkig leegyszerűsített formában megjelenő vers, pár szavas utalás vagy metaforatartalalat éppen szűkszavúságával hat ránk. A kimódoltság helyett a hétköznapi beszéd mint verseszmény a versformában is megmutatkozik: a sorok szabálytalan hosszúságúak, a szabad vers felé közelednek.

Az első verseknek még van epikus magjuk. A *Stigmában*, a *Távozó seregben*, a *Tiltott csillagon* címűben a vonulás képzete kap megjelenítést. Az elsőben ugyan nem nevezi meg a szerző, hogy a költői én ki elé jut el végül, a vonulás stációi azonban *Ady A Sion hely alatt* c. versét juttatják eszünkbe. De a kettő közti különbség jellege is fontos lehet: ott az istenkereső Ady nem találja az „öreget”, itt a megnevezet-

len ő „visszanéz az eseten át, / csak néz, és meg sem ismer”-i a költői ént. Az alapszituáció itt azonos, csak a benne ható erővonalak váltak ellentétekké.

Ez az epikus mag mindig valamilyen távlatból való szemlélődést vagy vándorlást feltételez. Elsősorban a „nagy korszak vízióiban találhatjuk meg az epikumot. A rettegés, a tragikus léteztékkelés felfokozására egy sajátos beszédhelyzetben jelenik meg. Az *Apokrif* vagy a *Jelenések VIII. 7.* epikuma az apokalipszis-látomás megelevenítése. A *Szálkák* kötetben ez az epikum már teljesen eltűnik, helyét a lírai tömörítés veszi át, vagy a kimondottan prózai közlésegségek, melynek legszebb példája a *Két arckép* első darabja (*Bronte*): „A kocsisok beüzennek: jövünk. / És a vendégek: érkezünk / És a lámpások átszelik / röpködve a teret, / az udvart, / fénybe vonva az éjszakát, / a diófák törzsét, a szőlők / alsószoknyáját / s a kőasztal / esőbe-szélbe mártott peremét. // Hát itt vagyunk. / Nyissatok ajtót. / Ez az utolsó éjszakánk / Ez az utolsó vendégségünk. // Tértsetek. / Ágyazzatok. / Rakjátok meg a kályhát. / Eresszétek szabadon a kutyákat.”

A végső Pilinszkyt olvasva, a vers-torzók is azzal érnek célba, ami kimaradt belőlük, hiszen a versek formája már a rápillantás szintjén is feszültséget indukál, nem feledtetve az artisztikus művészek és a kései versek hallgatással eljegyzett tanújának a kifejezésmódja közti távolságot.

A korai és a kései Pilinszky-versek olvasásakor nyilvánvaló különbségeket észleltünk, közöttük pedig, ha nem is szigorú egyenesvonalúságot, mégis előreható, produktív folyamatokat tétéleztünk fel. Ezeket a jelentéstani, motívikai, képi hangzásszintű folyamatokat tekintjük releváns versszerező elemeknek, hiszen ezek nemcsak az egyes versekből olvashatók ki, hanem az egész életműben egyre hangsúlyosabb szerepet kaptak.

Az „engagement immobile” esztétikájáról van szó, amely a képvilágban a kezdeti mozgalmasságtól a későbbi mozdulatlanságig, a trópusoknál, a metaforáknál és a hasonlatoknál a hagyományos kifejtettségtől a tömörítő eljárásokig vezettek, s a modern művészetek „monotóniaelvéről”, arról az esztétikai minőségről, amely nem a szépet és nem a rútat helyezi piedesztálra, hanem a köztest: a sivárat, a reménytelen, az egyhangút – a versek gondolatalakzataiban és megformáltságában. S nem utolsó sorban a minimalizmusról is szó van: a tartalmi és formai elemek redukáltságáról és a szándékolt művésziatlanságról.

Természetesen, Pilinszky esztétikájával és a verseiben működő szerző elvek érvényre juttatásával koránt sincs egyedül a magyar és a világirodalomban, elődeivel, kortársaival való kapcsolatára utaltunk már. Törekvése a művészetek világában nem egyedülálló, a képzőművészetben a minimal art, vagy ABC-művészet kísérletezett még azzal, hogy elemi jelekből hozzon létre autentikus műalkotást. A Pilinszky-versek változásai pedig arra is felhívják a figyelmünket, hogy a látszólagos hagyományosság hogyan válik alkalmassá – szinte észrevétlenül – új, modern emberi életérzések és esztétikai minőségek hordozására.



IRODALOM

1. Pilinszky János: *Szálkák*, Szépirodalmi, Budapest, 1972.
2. Pilinszky János: *Végkifejlet*, Szépirodalmi, Budapest, 1974.
3. Pilinszky János: *A nap születése*, Móra, Budapest, 1974.
4. Pilinszky János: *Kráter*, Szépirodalmi, Budapest, 1976.
5. Pilinszky János: *Válogatott művei*, Magvető-Szépirodalmi, Budapest, 1978.
6. Pilinszky János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*, Szépirodalmi, Budapest, 1977.
7. Pilinszky János: *Szög és olaj*, Vigilia, Budapest, 1982.
8. Rónay László: Pilinszky János: *Szög és olaj*, *Kortárs*, 1984/3.
9. Simone Weil: *Ami személyes és ami szent*, *Vigilia*, Budapest, 1983.
10. Németh László: *Simone Weil: Utolsó széttekintés*, Magvető-Szépirodalmi, 1980.
11. Teilhard de Chardin: *Benne élünk* (Az isteni miliő), Párizs-Bécs, 1965.
12. *Beszélgetések Pilinszky Jánossal* (Szerk.: Török Endre), Magvető, Budapest, 1983.
13. Hornyik Miklós: *Beszélgetés írókkal*, Forum, Újvidék, 1982.
14. Fülöp László: *Vonások Pilinszky János arcképéhez: Élő költészet*, Magvető, Budapest, 1976.
15. Fülöp László: *Pilinszky János*, Akadémiai, Budapest, 1977.
16. Béládi Miklós: *Arcképvázlat Pilinszky Jánosról*, *Látóhatár*, 1984./1.
17. Bata Imre: *Pilinszky Jánosról; Képek és vonulatok*, Magvető, Budapest, 1973.
18. Lengyel Balázs: *A hiány költője: Közelképek* Szépirodalmi, Budapest, 1979.
19. Radnóti Sándor: *A szenvedő misztikus* (Misztika és líra összefüggése), Akadémiai, Budapest, 1981.
20. Balassa Péter: *Pilinszkyről* (Radnóti Sándor: *A szenvedő misztikus*), *Híd*, 1982/6.
21. Bori Imre: *Pilinszky János versvilága: Huszonöt tanulmány a XX. századi magyar irodalomról*, Forum, Újvidék, 1984.
22. Szávai János: *A vers és a cím; Alföld*, 1984/3.
23. Pomogáts Béla: *Pilinszky János: Harbach 1944; Versek közéről* *Kozmosz Könyvek*, 1980.
24. Tüskés Tibor: *Pilinszky János: Ravensbrücki passió: Versről versre*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1978.
25. Tellér Gyula: *Apokrif*: in: *Miért szép?*, Gondolat, Budapest, 1981.
26. Szabó Ede: *Senkiföldjén*, in: *Miért szép?*, Gondolat, Budapest, 1981.
27. Kabdebó Lóránt: *A harmadik napon átélt passió: Versek között*, Magvető, Budapest, 1980.
28. Rónay György: *Pilinszky János: Harmadnapon: Olvasás közben*, Magvető, Budapest, 1971.
29. Rónay György: *Pilinszky János: Rekvium: Olvasás közben* Magvető, Budapest, 1971.
30. Fülöp László: *Pilinszky János pályakezdéséről*, *Literatura*, 1977./3-4.
31. Tandori Dezső: *A költői eszköztár módosulásai Pilinszky János költészetében: Irodalomtörténet*, 1983/2.
32. Kenyeres Zoltán: *Az elvont tárgyiasság lírája (Az Újhold költészete): Gondolkodó irodalom*, Szépirodalmi, Budapest, 1974.
33. Bányai János: *Versépítési eszközök, A szó fegyelme*, Forum, Újvidék, 1972.
34. Bányai János: *Hasonlattípusok Pilinszky János költészetében: A szó fegyelme*, Forum, Újvidék, 1972.

35. Németh László: Füst Milán: *Két nemzedék*, Magvető- Szépirodalmi, Budapest, 1970.
36. Németh László: A magyar vers útja: *Megmentett gondolatok*, Magvető-Szépirodalmi, Budapest, 1975.
37. Zalabai Zsigmond: *Tűnődés a trópusokon*, Madách Kiadó, Pozsony, 1981.
38. *Formateremtő elvek a költői alkotásban*, szerk.: Hankiss Elemér, Akadémiai, Budapest, 1971.
39. *Isméltetés a művészetben*, szerk.: Horváth I. – Veress A., Akadémiai, Budapest, 1980.
40. Német G. Béla: Az Apokalipszis közelében (Egy ősi műfaj mai rokona), *Kortárs*, 1982./9.
41. Beney Zsuzsa: *Ikertanulmányok*, (A Csillaghálóban (József Attila hatása Pilinszky János költészetére) c. tanulmány), Szépirodalmi, Budapest, 1973.
42. Somlyó György: *Philoktétész sebe*, Gondolat, Budapest, 1980.

TARTALOM

DOLGOZATOK A 20. SZÁZAD IRODALMÁRÓL

Pozsvai Györgyi: Beszédformák és regénynyelv	7
Csányi Erzsébet: Világkép, elbeszélő, nézőpont	41
Bencze Lóránt: A remekmű mértéke	57
Faragó Kornélia: A novellaszerkezet módosulásai Kaffka Margit rövidprózájában	63
Toldi Éva: Versszervező elemek Pilinszky költészetében	73

A VSZAT oktatás-, tudomány- és művelődésügyi titkárságának 413-194/73. VI. sz. alatti véleményezése alapján mentes az általános forgalmi adó alól.