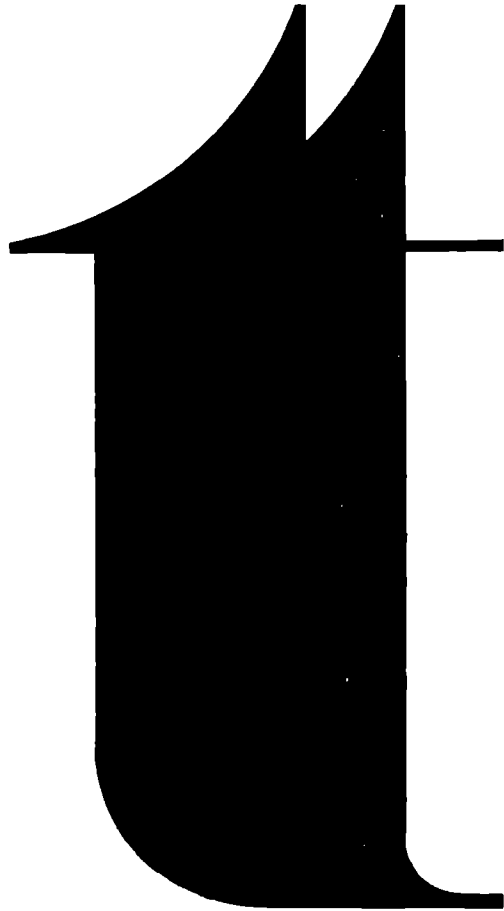


A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézetének kiadványa

# Tanulmányok



19

ÚJVIDÉK

88



## **TANULMÁNYOK/STUDIJE**



**Tanulmányok**

•

**Studije**

**A MAGYAR  
NYELV,  
IRODALOM  
ÉS  
HUNGAROLÓGIAI**

**KUTATÁSOK  
INTÉZETE**

(21. füzet)

Újvidék, 1988.

**INSTITUT  
ZA MADJARSKI  
JEZIK,  
KNJIŽEVNOST  
I HUNGAROLOŠKA  
ISTRAŽIVANJA**

(21. sveska)

Novi Sad, 1988.



MHB. űp. 11.610



SZERKESZTETTE  
RAJSLI ILONA  
THOMKA BEÁTA  
(főszerkesztő)  
VASS ÉVA  
A KIADÁSÉRT FELEL  
PATÓ IMRE

•

A kötet válogatta és a fordításokat az eredeti szöveggel egybevetette  
THOMKA BEÁTA

•

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

Készült a Sítóstampában.  
Újvidék, 1988.

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

**TARTALOM:**

**A POÉTIKA MAI KÉRDÉSEI**

Ante Stamać: A poétika – kísérlet a fogalom meghatározására ..... 7

\*

Theodor W. Adorno: Az elbeszélő helye a jelenkori regényben ..... 15

Franz Stanzel: Az elbeszélés elmélete ..... 21

Scymour Chatman: Történet és diszkurzus. A rejtett és a nyílt elbeszélő .... 27

\*

Zdenko Škreb: Allegória és szimbólum ..... 65

Dragan Stojanović: Irónia és jelentés ..... 75

Mira Djordjević: A groteszk mint poétikai kategória ..... 83

\*

**FOLKLORISZTIKAI ÉS NYELVÉSZETI KUTATÁSOK**

Csorba Béla: Egy "kortárs legenda" sajtóhátteréről; Pintér Ignác  
vőfélykönyvének esküszövege; Senki Pál egy bácskai köszöntőben ..... 95

Papp György: A proverbiumok jelentéstani,  
kommunikációelméleti vizsgálata ..... 103





# **A POÉTICA MAI KÉRDÉSEI**



ANTE STAMAC

A POÉTIKA – KÍSÉRLET  
A FOGALOM MEGHATÁROZÁSÁRA

A *poétika*\* elnevezés egyike azon fogalmaknak, melyek a mai napig minden nyelvben megőrizték kifejezésbeli konzisztenciájukat, míg az elnevezés tartalma, fogalmi vonatkozása attól függően változott, hogy az átfogó tudomány-poétika-irodalmi tény viszonylaton belül melyik összefüggés került előtérbe. Mivel egyrészt tudományosan fölrendelt kategória, gyakran a kategoriák szerinti gondolkodásra van utalva, másrészt pedig arra a kisebb vagy nagyobb korpuszra, amelynek reflexiójává válik; a poétika fogalmának tartalmát, terjedelmét és hatását illetően nyilvánvalóan diffúz. A név-értelem terminológiai kapcsolat, melynek éppen a *per definitonem* terminusban kellene különösképpen szilárdnak lennie, éppen emiatt lett változékony, átmeneti, kivételesen "laza".

A poétika elméleti feldolgozása (ideális esetben a metanyelv) ennél az oknál fogva választotta egyes esetekben a meghatározásnak azon válfaját, mely a poétika felfogásának/értelmezésének történetéből indult ki. E történet a különböző (néha homályos, néha metaforikus) meghatározások rendezett sorából tevődik össze úgy, ahogyan a terminus és a fogalom viszonyának hosszú története során megfogalmazódott. Ritkábban fordult elő, hogy a fogalmat etimologikusan határozzák meg, pontosabban az etimológiai jelentés általában a történeti áttekintések elején állt, s a görög *téhné poietiké* szóból vezették le.

Jelenlegi célunk az, hogy néhány oldalról megvilágítsuk a kérdést, körvonalazzuk a problémát, miközben a legfontosabbnak a három entitás egymás közötti viszonyát tekintjük. Ezek az entitások az irodalmi szöveg (illetve az irodalmi szövegek sorozatai), maga a poétika mint rendszer és tényleges tudományos diszciplína, melyen belül saját fogalmai meghatározást nyernek. Az ilyen egymás közötti viszonyítás, a hármas reláció egyidejű figyelembe vétele nélkül aligha juthatunk el olyan meghatározásokig, melyek megállapíthatnák: mi a *poétika* fogalmának gondolati tartalma, mely a rokon fogalma, és mi teszi a poétikát sajátossá.

E kérdések következtetes kidolgozása egy egész könyvet, talán még ettől is többet igényel: most csupán a kivételesen fontos mozzanatokra korlátozzuk a figyelmet, tehát azon irányok felvillantására, melyeknek nyomán egy ilyen könyv megírható lenne.



Arisztotelésszel, a *poétika* atyjával kezdődik a fogalom története, etimológiája és a fogalom s az értelem kölcsönviszonyán alapuló jelentése. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a *poétika* fogalmának története Arisztotelész alapkérdései jelentéseinek "története" is egyben az adott kultúrkörök és keresztmetszetek szempontjából. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy a nagy sztageiroszi hagyatékból származó kézirat egyben kimerítő tudósítás az előző századok írásgyakorlatának szinkronikus természetéről. Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész tragédiáitól, Homérosz eposzaitól és sok, előttünk ismeretlen, elvesztett szövegből kiindulva Arisztotelész a szakkifejezések, terminusok olyan rendszerét hozta létre, mely – akár mint rendszer, akár mint önálló fogalmak sorozata – igen sok vita tárgyává vált s maradt; elfogadott nézet az, hogy a *Peri poiétikész* (téhnesz) írás címe éppúgy forrása a mai *poétika*-fogalomnak, mint ahogyan kiindulópontja volt Horatius (Quintilianus) latin változatának. Fontos azonban megemlíteni – bármennyire is jelentős volt a cím és bármennyire foglalkoztatnak is bennünket a címben foglalt problémák –, hogy a nevezetes írás indítékai a görög irodalom klasszikus korából származó termékek voltak, azok, amelyek – a későbbi leírás alapján – műfaji alapmodelleket hoztak létre. Ilyen fogalmak és műfajok az "utánzás", a "méltó cselekvés", "ritmus", "beszéd", "összhang", "tragédia", "komédia", "fordulat", "felismerés", "katarzis", "metafora", végső fokon a mindenkori költészet, a "poieszisz". Az írásgyakorlat figyelmes követőjének, átfogó tapasztalatú rendszerezőjének kellett megjelennie ahhoz, hogy – mint ahogyan a kort, melyben élt "a rendszeres bölcselkedés korának" nevezzük – e gyakorlatot bírálóknak vessük alá, pontosabban kimerítő leírásnak és megnevezésnek, amely összhangban áll az ontológiai elvekkel és a megismerésmélettel.

Szinte a mi korunkban, nagyjából harminc évvel ezelőtt, pontosabban 1951-ben a jelentős s akkoriban kényszerűségből elfeledett, majd ismét időszerűvé vált költő, Gottfried Benn előadást tart Marburgban *A líra problémái* címmel. Felsorolja a modern líra négy tényezőjét, melyeket kulcsfontosságúnak tart, s melyeket többnyire saját írásaiból, "megnyilatkozásaiból", valamely "megosztott én"-ből, énjéből absztrahált. Bármilyen tömören vázolja is Gottfried Benn egy költői program természetes nyelvi arabeszékjét, amelyet egyébként lehetetlen megvalósítani, ugyanígy érvényes az, hogy a *lírának azt az állapotát* rögzíti, mely az írásgyakorlat egész százada után, megközelítőleg Noyalistól Valéryig kristályosodott ki, vagy akár egészen Bennig. Benn előadása tehát ennek az absztrakt lírának a kommentárja, mely a líra nyelvi tulajdonságainak, formájának alapos megfigyelése révén bontakozott ki. Legalább ennyire jelentős, hogy a modern költészet létrejöttével kapcsolatos bejáródott előfeltevések, banalizált esztétikai előítéletek időszerű tagadásaként jött létre.

Noha e két híres írást több mint két évezred választja el egymástól, sok közös vonást mutatnak. Először is: mindkettő a fennálló irodalmi gyakorlat leírása, hisz ez a kiindulópontjuk. Másodsor, mindkét szöveg – sok hasonlót fel lehetne sorolni – az elvonatkoztatás folyamatában irodalmi művek illetve

korszakok sorára hivatkozik, tehát általános meghatározásai korlátlan számú egyedi alkotásra vonatkoztathatók, aminek következtében e definíciók tartalma másfelől nominális vagy néha reális értékkel bír. Harmadszor, mindkettő az észlelt tények és fogalmaik sajátos elrendezése révén kísérli meg a rendszer megalkotását. Negyedszer, mindketten részt vesznek saját koruk alapvető, fordulópontot jelentő kérdéseinek megvitatásában, az *ens, unum, bonum, verum*-ra vonatkozó megfelelő feleleteikkel. S végül ötödször, mindkét szerző olyan tekintélyt szerzett, melynek alapján az egyik s a másik gondolkodót is sokan az adott korok és környezetek irodalmi termése törvényhozóinak tekintették függetlenül attól, hogy hatásukban milyen mennyiségi különbségek mutatkoztak. Arisztotelész valóban törvényhozó volt – jusson csak eszünkbe a *Poétika* kommentárjainak s az általa kiváltott vitáknak a sora a humanizmustól és Lessingtől az elméletet cáfoló Brechtig, a modern strukturalista újraértékeléséig. Benn inkább ösztönző volt, mint törvényhozó. Legalább olyan mértékben stimulálta a háború utáni Németország élő irodalmát, mint az irodalomtudományi gondolkodást.

Am Arisztotelész és Benn poétikája (az utóbbi esetében a fogalom csak feltételesen alkalmazható) többek között elsősorban a kommentárok formájában, illetve a saját metanyelv kimunkálásában különbözik. És míg Arisztotelész saját tudományának nyelvén ír, sűrűn alkalmazza alapvető műveiben előforduló meghatározásait, Benn természetes nyelven írja prózai művét s ettől nem igen távolodik el.

A poétikának, mint minden metanyelvi leírásnak, melyben a nyelv-tárgy irodalmi tények összessége, elsősorban formalizálnia kell nyelvét ahhoz, hogy saját rendeltetésének megfeleljen. Rendeltetése értelmében pedig rendszerezés és a "költői kifejezés törvényszerűségeinek"<sup>1</sup> tanulmányozása. A poétika "...rendszerező tudományág, alapvető fogalmak körüljárása"<sup>2</sup>. Mint ilyen, "az irodalomtudomány legszűkebb körét"<sup>3</sup> jelenti. A poétika tehát a leírt tények sorozatát aláveti saját fogalmi apparátusának, absztraháló folyamatok sorának, melyeknek sorrendje a tudományos megismerés alapvető módszereit követi. Ebből következik a kategóriák rendszerét alkotó fogalmi hierarchia is; ebben egyes fogalmak fölérendeltek, egyesek alárendeltek, némelyek összehangoltak, mások éppen ellentétesek. Az ilyen piramisszerűen felfogható fogalomhierarchia csúcsán megfelelő, néha önkényesen létrehozott terminusokkal kifejezett központi fogalom áll, pontosabban olyan kategória, megadott és megmásíthatatlan hiposztázis, melyet általában a széleskörű és átfogó szellemi tudásból képezünk.

A már megformált kategória-apparátuson belül műveletek, ítéletek sorát hajtjuk végre, létrehozunk a hálózatot, a gondolkodás mechanizmusát. Az ítéletek némelyike összegező érvényű, vagyis valamely részleges elvonkoztatási folyamat lezárása. Az efféle központi ítéletek minden jó poétika, egyébként minden megfelelő metanyelvi leírás vázát képezik, ha az kimerítő volt.

Arisztotelésznél ez például az utánzás eszközeire vonatkozó meghatározás; ilyen a ritmus, a beszéd, az összhang vagy a metafora definíciója – mely szerint a metafora egy más név átvétele, ami már a *Metafizikában* levezetett négy módozat szerint következhet be. Még egy központi definíció: a tragédia az ógörög művészi világtérképezés csúcsa – a méltó munka utánzása, ennek minden kiegészítő föltételével együtt. Horatiusnál ez a költő funkciójának meghatározása: *Aut prodesse volunt aut delectare poetae*. Vagy a költészet esztétikai alapjának meghatározása: *Ut pictura poiesis*. Továbbá az utasításszerű definíció, hogy a cselekményt nem *ab ovo* kell irányítani, hanem mindig a dolgok lényegére kell utalni stb. Minden poétikának vannak ilyen központi tételei, melyekre általában odafigyelünk.

Ahhoz azonban, hogy egy poétika eljusson az ilyen központi tételekig, melyek egész korszakok gondolkodásmódját és elmélkedési irányát illetően mérvadóak lesznek, nyilvánvalóvá kell váljék a megtett út, melyen három állomást észlelünk, ahogyan azt Radoslav Katičić megfogalmazta. A már érintett vonások mellett, hogy a poétika *leírás*, a poétikát az irodalmi tények kimerítő *jegyzéke* előzi meg, mert természetéhez tartozik az olyan leírás, melyet megfelelő válogatott példákra kell alátámasztania. Arisztotelész, Homérosz, Szophoklész, Euripidész, Arisztophanész és más írók műveinek részleteivel szemlélteti poétikáját. Ezeket a műveket nyilvánvalóan nemcsak Arisztotelész, hanem minden művelt görög is jól ismerte, már amennyire rekonstruálhatjuk az irodalom klasszikus korának viszonyait. Horatius saját költői gyakorlatát tolmácsolva a görög irodalomból idéz, melynek elveit és formáit éppen ő adaptálta a 3. episztolában. Hellénkori elődje, a parionai Neoptolemosz nyilván kiváló ismerője volt nem csak az irodalomnak és az irodalmi életnek, ugyanis állítása szerint a poétika kutatásnak három területre kell kiterjednie, ezek: a poiesisz, poiema és a poietesz, tehát a költészet lényegére, magukra a szövegekre és végül a költői tulajdonságokra. A klasszicista tragédia kimerítő kommentárja Boileau-tól származik, melyben jelentős szerepet játszik Corneille példája. Steiger Goethét, Mörikét, Droste-Hülshoffot értelmezi. A horvát Luka Zima tropológiai munkájában kizárólag a szóbeli népköltéssel foglalkozik s így is fogalmazza meg alapművének címét. Csak két ilyen leírás és jegyzék után érkezik el a harmadik lépcsőfokig, az *előírások* megfogalmazásáig, ha egyáltalán ez a metanyelvi cél. Mindez azokban a poétikákban játszódtott le, melyek az irodalom funkcionálására az alkotás szabályozására utasítások formájában kívántak hatni (pl. Horatius, Boileau, Pope, Scaliger és mások). A szabályozás az elméleti gondolkodás természetéből következik, s nincs semmi értelme annak, hogy a normatívnak tekintett poétikákat elmarasztaljuk. Nem a szerző, hanem a befogadók teszik normatívvá a poétikát. Horatius tanulmányának didaktikus részéről sem – melyeket az illirizmus idején Stanko Vraz oly nagy figyelemmel kísért – az író volt hibás, hanem a mecénásnak vagy magának Augustnak a közvetítő szerepe. Talán hasonló Boileau, Opitz és mások esete is, különösképpen akkor, ha egy kultúrának irodalomra s az irodalmi reflexióra mint művelődési intézményre volt szüksége.

A poétika normativitása nem döntőbíró az irodalmi élet folyamataiban és nem a művek tematikus, eszmei és formai alkotóeleminek szabályozója adott pillanatban, hanem a rendszer minősége, tulajdonsága, melyben az újonnan létrejött irodalmi tények megszerzik első "legitimációjukat", tehát eljutnak addig, hogy egyáltalán *irodalmi* tényeknek minősülnek, ami azt jelenti, hogy egy sor irodalmi eljárást foglalnak magukban. Ez mindenkoron azzal jár, hogy pl. egy új regénynek a regény fogalmával kell szembesülnie, a regény "háromszög-eszmejével", hogy Streigert parafrázeáljuk *A poétika alapfogalmái* (Grundbegriffe der Poetik) a benne gondolatilag fölérendelt (husserli) fenomenológiai vonás nyomán! A regény abban az esetben, ha az olvasóközönség, a közvetítők s a kritikai gondolkodás elfogadja, semmit sem fog veszíteni értékeiből (illetve nem is nyer általa semmit), ha szerkezetét poétikailag megállapított paradigmájának szögéből elemzik. Ellenkezőleg, éppen a paradigmának való megfelelés, vagy a paradigmától való (tudatos vagy öntudatlan) eltávolodás alapvetően befolyásolja kifejezőmódját és tartalmát, illetve a kötelező beállítottságot is: ami magát a struktúrát illeti, egy ilyen eltérés döntő módon befolyásolja a mű jelentéstani alkatát.

Az irodalmi természettel kapcsolatos kiváló elvárások sora, még ha nem is a rendszeralkotó poétikából következne, olyan mércévé válhat, melyhez minden lehetséges irodalmi alkotást viszonyítani fognak. Krleža például kijelenti: "Az irodalmárnak elsősorban gondolkodónak kell lennie, aki bizonyos dolgokról értelmesen, a valóságnak megfelelően és mindenkifelett logikusan gondolkodik." Vagy amikor Eliot az irodalmi művet a személyiségtől való eltávolodásként, s nem ennek kifejeződéseként posztulálja, mindez lényegében normák megállapítása, mert valamely virtuális poétika összefoglalásának tűnik. (Egészen más dolog pl. a zsdanovi típusú irodalmi művek funkcionálásának előírása, meghatározott ideológemák tükrözése vagy a "vére s a földre" vonatkozó valamikori nácista elmélet, melyeknek előírásai nemcsak a mű alakjára, hanem az író fizikai létére is gyakran hatással voltak. Le kell tehát szögeznünk: vannak bölcsek, ám nem ritkán örült normák is!)

Az, ami a poétikát kérdésként tételezi, vagy ami adott esetben módosítja szabályozó szerepét, nem hatékonyságának megkérdőjelezése, hanem az új művek létrejötte. Tekintettel arra, hogy minden új mű más módon modellálja a valóságot s a nyelvi szerkesztés felismert lehetőségeit, ezáltal az alapvető (poétikai) meghatározók rendszere szüntelenül változik. Egy új verssor például az addig ismert verselési lehetőségek más jellegű megvalósítása lehet. Azon feltételezés mellett, hogy a horvát költészet a maga története során öt verselési rendszert alkalmazott – a szótagszámlálót, a szóhangsúlyost, a szótagmérőt, a hangsúlyos-szótagszámlálót és a szónoki<sup>4</sup> – az újonnan létrejövő mikrostruktúra mindezeket az elveket (rendszereket) beépíti saját alapjaiba, ám egymás közötti átfedéseiket felhasználva úgy alkalmazza őket, hogy ebből valamennyinek a kereszteződése fog kibontakozni. Egy bizonyos elv (rendszer) felülkerekedése azonban nem jelenti a többi elv kizárását, melyek vagy kisebb vagy

nagyobb mértékben nyilvánvalóakká válnak s ezzel együtt többé vagy kevésbé érzékelhetőekké. A verselés – a verstan – tehát mint a poétika része az észlelhető tények leírásának lehetőségét biztosítja, míg a mikrostruktúra (a verssor) szövege ezek egyik interferens lehetőségének megvalósulása. A szemantikai mikrostruktúrák, mint amilyen például a metafora, mindaddig sosem használt nyelvi formák, a nyelvi elemek egyedi módosításai, melyeknek szokatlan szövegösszefüggése a szótáritól alapvetően eltérő jelentést kölcsönöz nekik. Noha a tipológia négy "tisztá" metaforamodellt tartalmaz csupán, a metafora poétikai rendszerének csupán négy elvét (válogatás, hasonlóság, interakció, kontextuális jelleg), az új metafora e négy elv (rendszer) sajátos kölcsönviszonyának eredeti változata, ami azt jelenti, hogy mint mikroszerkezet első ízben valósítja meg az elvek interferens lehetőségéből következő metszéspontot. Így van ez a poétika egyéb részeivel is: a műfajelmélettel (Steiger kiváló példa erre), a narratológiával, az elbeszélő nézőpontok elméletével, a szereplők beszédével stb. kapcsolatban is.

Mindez a strukturalisták igazát bizonyítja: az új alkotások önmaguk rendszerük megalkotásán fáradoznak a szerkezetük jellegét biztosító három meghatározó vonás alapján: ezek a teljesség, a transzformációs jelleg és az önszabályozás<sup>5</sup>. Mindez (abszurd) redukciókhoz is vezethet: a szerkezet önmaga rendszere lenne, tehát önmagából vezetné le a poétika meghatározó elemeit, pontosabban az adott struktúrán belüli egyetlen lehetséges működési módozatot.

Az efféle redukáló következtetésekre általában azok az elméletírók hivatkoznak, akik a *poétika* fogalmát éppen a mű valamely szerkezeti jegyéhez vagy több ilyen vonáshoz kötik. A poétika ez esetben a műben benne rejlő lenne, és semmiképpen sem lenne előzménye s nem lehetne egyetlen történelmi forrása sem. Meghatározó céljainkat e helyzet – még ha elvonatkoztatjuk is őket a Bachelard-féle *Az átmodozás poétikája* vagy *A tér poétikája* típusú fenomenológiai költészettől – arra készteti, hogy szembenézzünk az alábbi fogalom-párokkal: *belső* és *külső* poétika, az *immanens* (esetleg *transzcendentális*), *leíró* és az *előíró*, az *elfogadott/megszokott* és a *normatív* poétika különbségeivel. Az új metanyelvi típusok és állásfoglalások változatos lehetőségei csupán annyit jelentenek, hogy a mi "alexandriai korunkban" ismét szükség mutatkozik az irodalom rendszeres feldolgozására, mely egyébként kizárólag egyidejű lehet. Ezzel valójában a következő alternatíva elé jutottunk: *vagy* a saját műfaji modelljének nyelvi megformálását lehetőségként magába foglaló szerkezetnek van létjogosultsága, *vagy* eredetileg nem azonosított művek rendkívül körültekintő leírásának, melyeknek minden számba vehető lehetőségét a későbbi metanyelvi leírások fogják feltárni.

Az első lehetőség magukból az egyes művekből indul ki, s megvalósított tulajdonságaik a közvetítő kategóriák révén válnak paradigmaticusakká. A másik lehetőség egyáltalán nincs tekintettel a művekre, mert azok kimerítő összeírása és leírása már régóta ismert, elvonatkoztatásuk pedig paradigmaticus.



S míg a másik lehetőséget a hagyományos (arisztotelészi) felfogásmód alapján az egyedi általánosításaként fogjuk fel, miközben a logikai műveletek a *genus proximum* és a *differentia specifica* közötti feszültség jegyében játszódnak le, az első lehetőség pl. a (jakobsoni, mechonici) *irodalmiság*-kategória, a greimasi *aktáns-modell*, a lotmani *modelláló tevékenység* közvetítő szerepére támaszkodik. Az első lehetőség tehát az összes eljárást valamely közbülső szintre korlátozza, miközben továbbra is a hagyományos fogalomkészlettel, terminológiával él, mintha éppenséggel a hagyományos poétika eszköztárára támaszkodna (mint amilyen pl. a metafora, műnem, műfaj, alak, elbeszélés stb.). A másik lehetséges módszer az elemzés során nem hagy fel az említett elnevezések megkérdőjelezésével, paradigmatis és lehetséges fogalmaikat állandóan az újabb megvalósulásokkal szembesíti.

A közvetlen beszédből, illetve a megismételhetetlen mű egyszeri nyelvhasználatából kiindulva – az első megközelítési lehetőség elemzési terepe megszokott metanyelvre korlátozódik. Az általa megállapított *beszéd–szokás* viszony esetében a szokás az irodalomtudománnyal határos, sőt hatáskörébe tartozó tudományágakon alapul. Ugyanakkor szélesebb (elméleti-kommunikációs) alapozásuk révén egyes sajátos irodalmi kérdéseket transzcendál, melyek nemcsak a nyelv esztétikai rendeltetésének problémája, hanem az érzelem, referencia, megismerés, (befogadás), etimológia, hagyomány stb. fogalmi körül sűrítődnek. Az irodalomtudomány "korlátozott" terepét transzcendálva a strukturális poétika az alaptudományok körül foglalatoskodik, mint amilyen a nyelvészet és a szemiotika, mint ahogyan az irodalomtudomány és annak normatív része/ága valamikor a retorika, esztétika és filozófia körül szorgoskodott.

A második lehetőség – mindenkoron engedélyezve az előre megszabott lehetőségek újbóli realizálását s azt az elvet követve, hogy paradigmái megismételhetőek, tehát hogy átörökíthetőek, utánozhatóak – a maga metanyelvében normákat, szabályokat fogalmaz meg. Úgy állapítja tehát meg a *beszéd–szabály* viszonyt, hogy tekintettel van a legszélesebb, legátfogóbb tudományos látókörre. E látókör egyben a szó legtágabb értelmében felfogott nyelvi funkciónak felel meg. Szemlélődésünkbe az egyéb nyelvi funkciókat (érzelmi vonás, referencia, megismerési etimológia, hagyomány) is bevonva e lehetőséget átfogó tudásként kezelhetjük, s ezzel együtt beilleszthetjük az általunk felfogott humán diszciplínák széles körébe.

A poétika – mint az irodalomelmélet szerves része – mely nem az irodalmi művek működésére, vagy értékelésük mércéire, hanem megszerkesztésük folyamatára reflektál – a nyelvi funkció mindig megújuló irodalmi, esztétikai minőségeire figyel.

A poétika tehát mindenkoron rendkívül nagyszámú irodalmi tény metanyelvi leírása és hierarchizálása, s tekintettel közös vonásaikra, melyek a történetileg ismétlődő mikro- és makrostruktúrák tipikus alakzatai, a poétika saját rend-

szerének keretén belül, mint amilyen pl. az irodalomelmélet, továbbá a retorika, a lingvisztika, szemiotika, esztétika, filozófia által felölelt területek részeként az irodalmi alkotás egészére vonatkozó törvényszerűségekre következtet, s ennek megfelelően szükségképpen normatív jellegű.

**Rajšli Emese fordítása**

### **Jegyzetek**

- \* Ante Stamać tanulmányának eredeti címe Naziv poetika – pokušaj definiranja (Umjetnost riječi, 1982/1-2.)
- 1. Zdenko Škreb: A poétika alapfogalmai (történeti áttekintés), in. Škreb–Petre: Bevezetés az irodalomba, 234. p.
- 2. Jost Schillemeit, a Poétika szócikk a Literatur 2., Das Fischer Lexikon, Frankfurt/M. 442. p.
- 3. Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk (A nyelvi műalkotás) Francke, Bern-München, 1971. 19. p.
- 4. Vö. Ivan Slamning: Hrvatska versifikacija (A horvát verselés), Liber, Zágráb, 1981.
- 5. Vö. Jean Piaget: Strukturalizmus, BIGZ, Belgrád, 1978.

Tanulmányok, 21. füzet, 1988.

THEODOR W. ADORNO

## AZ ELBESZÉLŐ HELYE A JELENKORI REGÉNYBEN

A mai regénynek mint formának a helyzetét pár percben összefoglalni, ha kissé erőszakolt feladat is, egyetlen mozzanat kiemelésére kényszerít. Az elbeszélő helyzete az, amit ma egy paradoxonnal jellemezhetünk: többé nem lehetséges az elbeszélés, ugyanakkor a regényforma elbeszélést követel meg. A regény a kapitalizmus sajtószerű irodalmi formája volt. Kezdetét a Don Quijote-i varázslatfosztott világ jelenti, s a szimpla léten való fölülkeredés ma is eleme maradt. A realizmus eleve bennfoglaltatott: még a fantasztikus regény tartalma is úgy formálódott, hogy a valóság szuggesztíóját keltse. Ez a magatartásforma a 19. sz.-tól kezdődő, ma már a szélsőségig fölgyorsult fejlődésben kérdésessé vált. A szubjektivista elbeszélői nézőpontból, mely nem tűri az anyagi átformálatlanságot, s ezáltal a tárgyiasság epikai követelményeit ássa alá. Aki ma még, mint pl. Stifter, a tárgyiasságban merülne el, és a bőségből az alázattal (be)fogadott megfigyeltből vonna le következtetést, a művésziparosi utánzás gesztusára kényszerülne. Stifter hazugságba esett, amikor magát szeretettel adta át a világnak, mely a világról így bölcsességet előfeltételez; s végül a "hazafias" (Heimatkunst) művészet elviselhetetlen giccshajtásainál kötött ki. Nem kisebbek a nehézségek magából a tárgyból kiindulva sem. Miképp a festészetet a fényképezés úgy a regényt a riport, a tájékoztatási eszközök, s különösen a film megfosztották hagyományos feladataitól. A regénynek arra kell(ene) összpontosítania, ami a beszámolóban közölhetetlen. De a festészet ellentétben tárgyi emancipációjában a nyelv határt szab neki, mi nagyrészt a beszámoló fiktitivására kényszeríti. Joyce következetesen kötötte össze a regény realizmus elleni lázadását a diszkurzív nyelvvel szembeni lázadásával.

Kísérletét magában álló, egyéni önkénynek tekinteni silány védelem. Szétesett a tapasztalat identitása: szét a kontinuált és artikulált lét, mely az elbeszélői magatartást engedélyezi. Csak el kell képzelni, hogy valaki, aki részt vett a háborúban, olyan elbeszélői magatartást képviseljen, mint korábban valaki ezt kalandjaival kapcsolatban kialakíthatta volna. Az az elbeszélés, mely úgy lép föl, mintha az elbeszélő ilyen tapasztalattal rendelkezne, joggal vált ki türelmetlenséget és kételyt a befogadóban. Az elképzelés, hogy valaki leül és "egy jó könyvet olvas", elavulttá vált. Ez nem kizárólag az olvasó dekoncentráltágán múlik, hanem magán az elbeszélten és annak formáján. Valamit elbeszélni an-



nyit jelent, mint *rendkívüli* közlendővel rendelkezni, s éppen ezt teszi lehetlenné az igazgatott, szabványosított és uniformizált világ. Minden tartalmilag ideologikus kijelentést ideologikus elbeszélői igény hív elő, mintha a világ-folyamat lényegében még individuációs folyamat lenne, mintha az egyén még indulataiban és érzéseiben fölfoghatná a sorsot, mintha az egyén belső világa még valamit birtokolhatna: az igen elterjedt önéletrajzi szennyirodalom magának a regényformának a bomlásterméke.

Az irodalmi tárgyilagosság krízise alól a pszichológia szférája sem kivétel, melyben éppen ezek a termékek, mégha kevés szerencsével is, otthonosan mozognak. A lélektani regénynek is az orra elől kaparintják el tárgyát: tény, hogy az időben, amikor az újságírók kivétel nélkül Dosztojevszkij pszichológiai vívmányaitól ittasodtak meg, a tudomány, elsősorban Freud pszichoanalízise régen maga mögött hagyta a regényírók e leleményét. Különbösen Dosztojevszkij esetében elhibázott e közhelyes dícséret: amennyiben nála előfordul pszichológia, az intelligibilis jellegű, a létezésé, és nem a tapasztalaté, az emberé, ahogy közöttünk jár-ke. S Dosztojevszkij ebben előremutató. Nemcsak minden pozitív, kézzelfogható, hanem az információ és a tudomány által kisajátított eredendően tényszerű dolgok kényszerítik a regényt erre a szakításra és a lényeg átfogalmazására, hanem az is, hogy minél szorosabbnak, hézagmentesebbnek mutatja magát a társadalmi élet folyamatának főlészíne, annál hozzáférhetlenebbül, mint látvány, földi el a létezést. *Ha a regény hű akar maradni realiztikus örökségéhez, és azt mutatni, ami valójában VAN, úgy le kell mondania egy olyan realizmusról, mely a külsőséget reprodukálva csak ámtá-süszelmekbe torkollik. Az egyének közti kapcsolatok eldologiasodása, mely emberi minőségüket a gépezet zökkenőmentes járatainak kenőolajává alakítja, az általános elidegenedés és önelidegenedés megkövetelik a néven nevezést, s erre a regény minden művészeti formánál inkább hivatott. Kezdetből, bizonyosan a 18. sz.-tól fogva, Fielding Tom Jonesától a regény igazi tárgyát az eleven ember és a megkövült viszonyok konfliktusában lelta meg. Maga az elidegenedés eközben esztétikai eszközévé válik. Mert minél idegencbekké lesznek az emberek, az egyének és közösségek egymás számára, annál talányosabbakká is ugyanakkor, és az élet főlészíni talányának megfajtési kísérlete, a regény tulajdonképpen impulzusa a létért való küzdelembe lép át, mely éppen a konvenciókba foglalt, az otthonos idegenségben annál megdöbbenőbben, kétszeresen idegencnek hat. Az új regény antirealiztikus mozzanata, metafizikai dimenziója realiztikus tárgyában magától mutatkozik meg, egy társadalmon keresztül, amelyben az emberek egymástól és önmaguktól is elszakadnak. Az esztétikai transzcendenciában a világ varázslatfosztottsága reflektálódik.*

Mindennek alig jut hely az író tudatos eljárásában, és alapot ad arra a föltevésre, hogy ahol ez behatol a regénybe, mint pl. Hermann Broch mesterkelt műveibe, nem válik a megformáltnak hasznára. A forma történeti alakulása inkább az író túlérzékenységevé alakul át, és ez dönti el lényegében rangját: t. i. mennyire működik a követelmény és tilalom mérőeszközeként. A beszámoló-

forma iránti érzékenységben Marcel Proustot senki sem múlta fölül. Műve a realiztikus és lélektani regény hagyományához kapcsolódik, a személyeset extrém módon föloldja s ez a franciákkal való bármiféle történeti összefüggés nélkül olyan művekhez vezet majd, mint Jacobsen *Niels Lyhnéje* és Rilke *Malte Laurids Briggeje*. Minél szigorúbb a "külső" realizmus betartása, az "így volt ez" gesztusa, annál inkább válik minden szó csak körülíróvá ("úgy, mintha"), annál nagyobb az ellentmondás az igény és aközött, hogy ez nem így volt. Éppen ennek az immanens írói igénynek, hogy ő pontosan tudja, mi történik, ennek kell megszűnnie. Proustnak a szinte megvalósíthatatlanságig űzött precizitása, a mikrológikus technikája, melyben az eleven egységek atomokra hasadnak, ez lehet az esztétikai érzékelés egyetlen bizonyító erőfeszítése anélkül, hogy kilépne a forma búvköréből. Számára egy valótlanról szóló beszámolót, mint valós eseményt lehetetlen lett volna beépíteni a regénybe. Ezért kezdődik ciklikus műve a gyermek elavulásáról szóló emlékezéssel, s az egész első könyv semmi más, mint az elavulás nehézségeinek felsorolása, amikor a gyermek szép édesanyjától nem kap búcsúcsókot. Az elbeszélő létrehoz egy belső tere, amely megóvja az idegen világ helytelen megközelítésétől, amely kiderülne az e világgal való ismerkedés hangjának hamisságából. A világ észrevétlenül épül be ebbe a belső térbe – e technikát monologue intérieurenek (belső monológoknak) nevezik –, s mindaz, ami a külső világban lejátszódik, úgy hat, mint ahogy az első oldalakon az elavulás előtti pillanatokban megfogalmazódik: mint a belső egy darabja, a tudatfolyam egy mozzanata, amelyet megóv az objektív tér-idő rendszer cáfolata; ennek felfüggesztése a prousti mű. Egészen más kiindulású és szellemű a német expresszionista regény hasonló próbálkozása (mint pl. Gustav Sacks *Züllöt diákja*). Az epikai törekvés csak olyan tárgyiasság bemutatása, ami teljes egészében föltölthető, ez pedig érvényteleníti az epikai tárgyiasság alapkategóriáját. A hagyományos regény, melynek eszméje legautentikusabban Flaubert-nél ölt testet, leginkább a polgári panorámaszínházhoz hasonlítható. Ez az illúziók technikája. Az elbeszélő fölrántja a függönyt: az olvasó úgy éli át a történetet, mint részvevő. Az elbeszélő szubjektivitása ebben az illúzióteremtő erőben és – mint Flaubert-nél – a nyelv tisztaságában mutatkozik meg, amely ugyanakkor átszellemítve föloldja az empirikusság hagyományos területeit. A reflexiót nehéz tabu terhelni: ez a tárgyi tisztaság ellen elkövetett kardinális vétékké lesz. A bemutatottak illúziószerű jellegében ma már ez a tabu is erejét veszti. Sokszor kiemelték, hogy a modern regényben ez a reflexió (nemcsak Proustnál, hanem szintűgy Gide-nél a *Pénzhamistókban* és a késői Thomas Mann, ill. Musil *A tulajdonságok nélküli ember* c. regénye esetében) áttöri a tiszta formai immanenciát. De ez a reflexió a Flaubert-ivel csak névazonosságot mutat. Az első erkölcsi volt: állásfoglalás a regényalakok mellett vagy ellen. Az utóbbi állásfoglalás az ábrázolás hamisságával és magával az elbeszélővel szemben, aki mint az események éber kommentátora saját szempontjait igyekszik igazolni. A forma megsértése saját szempontjait igyekszik igazolni. A forma megsértésének értelme önmagában van. Csak ma érthető meg Thomas Mann közege, a talányos, tartalmi gúnyra redukálhatatlan ironia a maga formaalkotó funkciójában: a szerző ironikus

gesztusával, mellyel visszavonja saját beszámolóját, elveti valóságteremtő igényét, amelytől mégsem tud egyetlen szava sem eltávolodni; legérzékeltetőbben talán késői korszakában, *A kiválasztottban* és *A becsapottban*, ahol egy romantikus motívummal játszadozva beismeri az elbeszélés nyelvi habitusának látványjellegét, az illúzió valótlanosságát s ezzel, szavai szerint, a műalkotás visszanyeri a magasabbrendűség jogát, melyet addig birtokolt, míg a nem-naiv naivitásával a látszatot kitartóan mint igazat nem prezentálta.

Ha a kommentár mint Proustnál annyira összefonódik a cselekménnyel, hogy a közöttük lévő különbség elmosódik, ez már az elbeszélőnek az olvasóhoz való alapviszonyát érinti: az esztétikai distanciát (távolságtartást). Ez a hagyományos regényben elmozdíthatatlan volt. Most úgy variálódik, mint a filmnél a kamerabeállítás: az olvasó egyszer kívülreked, máskor a kommentár által a színre, a kulisszák mögé, a gépterembe vezetik. Az extrém eljárások közé, melyből többet megtudhatunk a jelenkori regényről, mint bármely ún. tipikus, közepes ténytartalmúból, a kalfai teljes distancia-megszüntető eljárás sorolható. Kafka megrázkódtatások által szétrombolja az olvasott iránti olvasói kontemplatív védettséget. Regényei, ha még egyáltalán e kategóriába tartozók, a világ olyan állapotának sejtetései, melyben a szemlélői magatartás véres daccá válik, hisz az állandó katasztrófa-veszélyeztetettség senkinek sem engedélyezi a részvételen szemlélődést, még a megfigyelés esztétikai tükröződését sem. A silányabb elbeszélők is, akik egy szót sem mernek leírni anélkül, melyek, mint ténybeszámolók, elnézést ne kérnének saját létrejöttükért, megszüntetik a distanciát. Amennyiben a tudatállapot gyöngesége jelentkezne náluk, rövid lélegzetű ahhoz, hogy esztétikai megformáltságot tűrnie, s aligha hoz létre olyan embereket, akik ilyen megformáltságra megfelelőek lennének. A leghaladóbb munkákban, melyektől e tudatgyöngeség elismerése nem idegen, a távolságtartás beépítése a forma követelménye (parancsa), az egyik leghatásosabb eszköz a fölszíni összefüggések áttörésére és a mélységi, a pozitív negativitásának kifejezésére. Nem szükségszerű eközben, mint Kafka tette, a reális ábrázolást az imagináriussal fölváltani. Ő nem megfelelő példa. De a reális és a képzelti (imágó) közti különbség mégis teljesen megszűnik. A korszak nagy regényíróinak közös vonása, hogy a régi regénykövetelmény, az "így van ez" taglalása történeti prototípusok (előmintaképek) áradatát váltja ki, úgy Proust önkénytelen emlékezéseiben, mint Kafka paraboláiban és Joyce kriptogrammaiban. A tárgyias ábrázolás konvencióival szakító költői alany beismeri tulajdon tehetetlenségét és a tárgyi világ túlerejét, mely a monológ közben visszatér. Így keletkezik egy második nyelv, többszörösen az első maradványaiból desztillálva, egy fölbomlott asszociatív dologi (tárgyi) nyelv, amely nemcsak a regényírói monológot haladja meg, hanem a számtalan első nyelvtől elidegenedőket is, akik a tömeget alkotják. Ha Lukács negyven évvel ezelőtt *A regény elméletében* fölveti a kérdést, hogy Dosztojevszkij regényei esetleg a jövőbeni eposz alapkövei lehetnek, ha nem máris ilyen eposzok, akkor a jelenkori regények, amelyekben a fölszabadított szubjektivitás saját nehézségi erejéből adódóan önmaga ellentétébe lép át, már negatív epopeiák. Olyan

állapot tanúbizonyságai, melyekben az egyén önmagát semmisíti meg, és amelyben az individuális előttivel találkozik, mely a világ értelmes voltát szavatolja. A jelenkori művészetekkel ezen epopeiák kétértelműsége abban az értelemben közös, hogy nem feladatuk meghatározni azt, hogy az általuk regisztrált történelmi tendencia a barbarizmusba való visszaesést jelenti-e, vagy az emberiség önmegvalósítását szolgálja, mikor egyesek túlonúl kellemesen érzik magukat a barbárságban. Nincs modern műalkotás, mely értékkel rendelkezik és nem leli kedvét a disszonáns és az elmulasztott világában. Amikor ezek a műalkotások a kilátástalant megalkuvás nélkül testesítik meg, és a megfigyelés minden örömét a kijelentés tisztaságában találják, a szabadságot szolgálják, amelyet a középszerű művek elárulnak s nem tanúsítják azt, amivel az egyén a liberális korszakban találkozik. Produktumai az elkötelezett művészet és a l'art pour l'art fölött állnak, a tendenciózus művészet és az élvezet értelmetlensége fölött. Karl Kraus fejtette ki, hogy ami műveiből mint testi, nem esztétikai valóság szól, számára csupán a nyelv törvényei alá esik, vagyis a l'art pour l'art részévé válik. Az esztétikai távolságtartás jelenléte a jelenkori regényben ezáltal ennek kapitulációja a túlerőben lévő, és mégis, ha nem képileg, de reálisan megváltoztatható valósággal szemben, olyan elvárás, amelyet a forma önmagától követel meg.

**Józsvai Lídia fordítása**





FRANZ K. STANZEL

## AZ ELBESZÉLÉS ELMÉLETE

Kísérlet az Én/Ő oppozíció  
új elbeszéléseleméleti megalapozására \*

Megfontolásaink azon kérdéshez vezetnek bennünket, hogy vajon az Én- és az Ő-elbeszélés közötti, az eddigiekben már többször érintett szerkezeti különbség vajon irodalomtudományi és elbeszéléseleméleti szempontból is megvilágítható-e. Ennek a szerkezeti különbségnek a megállapításában, mely elbeszéléseleméleti rendszerünk keretecibe illik, egy fiktív elbeszélés narrátora és jellemi lét-terének, terepének a már föltételezett azonossága és különbsége közötti ellentétből kell kiindulnunk. Az Én- és az Ő-elbeszélés közötti megkülönböztető jegyek ebből a helyzetből vezethetők le.

Mindenekelőtt meg kell magyaráznunk, meddig jutottak el az elbeszéléskutatásban az Én- és az Ő-elbeszélés közötti különbségek elméleti tisztázásában. Ismét Käte Hamburger *Logik der Dichtungj*át (Az irodalom logikája c. művét) kell először is említenünk, mert mindeddig ő indokolta meg legalaposabban az Én/Ő oppozíció műfaji lényegének irodalomtudományi szerepét. K. Hamburger szerint fogalmi határvonal húzható az Ő-formájú regény "epikai fikciója" és az Én-elbeszélés "színelte valóságközlése" között, ami két, egymástól alapjaiban különböző elbeszélésmódot választ el. Az "epikai fikció" Ő-elbeszélés, amit egy személytelen elbeszélő funkció hoz létre, a "színelte valóságközlés" pedig egy Én-elbeszélő személyes jelentése. Az elbeszélés szinte minden jelensége, melyeket K. Hamburger a *Logik der Dichtungban* fölfedezett vagy újraértékelte, erre a műfaji határvonalra kerül, azaz ennek a határnak az átlépésekor változáson megy keresztül, vagy teljes mértékben ez határozza meg őket, illetve itt zárulnak: az epikai múlt idő jelentése, a belső történések igéinek szerepe, a megélt beszéd jelensége, a személyes elbeszélő és a személytelen elbeszélő terepe stb. A kimerítő és terjedelmes vita, amit K. Hamburger elmélete az utóbbi időben kiváltott, fölöslegessé teszi azt, hogy itt újra elemezzük a fölvetett kérdéseket. K. Hamburgernek az Én/Ő oppozíció érvényességét bizonyító eljárása semmiképpen sem vehető át – mint erre már feljebb utaltunk – bizonyos megszorítások nélkül. A legfőbb ellenvetés az Ő-formájú epikai fikció személyes elbeszélőjének kiiktatása ellen irányul, melyben szerinte csak egy személytelennek fölfogott "elbeszélő funkció" lehet hatásos.

Mivel K. Hamburger művének második, "alaposan módosított" kiadásában jóval nagyobb teret biztosít az elbeszélő funkció "fluktuálása" (lebegése) gyöngülésének, elmélete alapjaiban nem változott meg, tehát itt most figyelmen kívül hagyhatjuk. Hamburger szerint az Én/Ő-határán álló regényben nem két, egymástól eltérő szerpű elbeszélő szembesül egymással, hanem egy személytelen "elbeszélő funkció", amit általában nem köthetünk valamely személyes elbeszélő képzetéhez, és a személyesen megjelenő Én-elbeszélőhöz sem, akinek itt-je és most-ja az olvasóban az elbeszélés folyamán tudatosul. Ebből következően, K. Hamburger szerint, az Én-elbeszélésben s csak itt játszódik le ténylegesen elbeszélés, tehát egy személyes elbeszélő tudósít arról, mit élt meg egy korábbi időpontban, mit figyelt meg, vagy mindebből milyen tapasztalatokat szerzett. Az Ő-elbeszélés "epikai fikcióját" ezzel szemben a már említett elbeszélő funkció mimetikussága, a személytelen ábrázolás jellemzi. Következtetésképpen K. Hamburger szerint az Én/Ő-elbeszélés közötti különbség lényege abban az oppozícióban rejlik, amit a következő fogalompárokkal tehetünk nyomatékoskossá: mimézis–diegézis, személytelen–személyes elbeszélés, fikció–a valóságábrázolás illúziója. Mint ahogyan már fentebb kifejtettük, ez az oppozíció az elbeszélés "mélyszerkezetének" szintjén biztos érvényességet igényel. A "felszíni szerkezet" síkján, melyen dolgozatunk az elbeszélésjelenségeket clemzi és leírja, ezt az oppozíciót tudatosan nem tartottuk szem előtt, mert az Ő-elbeszélésben személyes elbeszélő jelenik meg, s ez az auktoriális elbeszélő. Csak a szerzői és a személyes elbeszélő helyzet semlegesített közlésmódjának terepén (lásd a típuskört) és magának a személyes elbeszélő helyzetnek az esztében érvényes az, amit K. Hamburger az Ő-elbeszélés minden formájára vonatkoztat.

W. Lockemann a *Zur Lage der Erzählforschung* (Az elbeszéléskutatás helyzetéhez) c. írásában részben átveszi Hamburger elméletének eredményeit, részben azonban egy másfajta bizonyítási eljárásnak a lehetőségével próbálkozik, amelyben éppen azokat a szempontokat érinti, melyek további érveléseink szögéből fontosak. A *Wilhelm Meister tanulóveineinek* kezdőmondataiból kiindulva Lockemann rámutat arra, hogy az olvasó számára a közlés, kijelentés "hitelessége" attól függ, vajon a kijelentés Ő- vagy Én-formába transzponálható-e. Az Ő- és az Én-forma közötti különbséget itt átfogóbb, lényegbevágóbb módon határozza meg. Az Én-elbeszélő – Booth terminológiája szerint – tulajdonképpen "unreliable narrator"-rá (megbízhatatlan elbeszélővé) válik. Az Én-elbeszélő "megbízhatatlansága" elsősorban nem az elbeszélőnek mint regényalaknak a személyes tulajdonságaiból következik (jellemük, igazságszeretetük, becsületességük stb. szerint éppen annyi "megbízható", mint amennyi "megbízhatatlan" Én-elbeszélő létezik), hanem helyzetének ontológiai bázisából, melyet az Én-elbeszélő az elbeszélés világában betölt. Az alakok világában betöltött helye és fizikailag meghatározott személyisége alapján, melyből érzelmi és megismerési horizontjának bizonyos korlátozottsága következik, az elbeszélő tröténésekről csupán egyéni-személyes s ennek megfelelő, ez által befolyásolt érvényes szemléletmódot alakíthat ki. E föltételezett "hitelesség"

azonban nem elegendő megkülönböztető ismérvnek, mert egyes auktoriális Ő-elbeszélők, amit Lockemann nem vesz figyelembe, csak föltételesen "hitelesek", mert ők is fikatív alakoknak számítanak, akiket a szerző teremtett meg és sajátos egyéniséggel ruházott föl. Egyedül csak a korlátlanul mindentudó elbeszélő vonhatná ki magát az elbeszélőszerep eme feltételezettsége alól. Gyakorlatilag azonban nincs ténylegesen mindentudó elbeszélő. Majd minden magát először mindentudónak föltüntető auktoriális elbeszélő előbb vagy utóbb aláveti magát tudásszintje valamely korlátának, vagy képtelen lesz arra, hogy átmenetileg illetékes legyen egy-egy alak vagy esemény érdemi megítélésére, ahogyan ezt Fielding regényeiben megfigyelhetjük. Ennélfogva "reliability", mint ahogyan Booth is véli, a dramatizált elbeszélő problémája, tehát úgy is, mint szerzői elbeszélőé, aki az alak révén szólal meg, úgy is, mint első személyben megszólaló elbeszélőé.

Az Ő- és az Én-elbeszélés közötti alapvető különbség tehát nem az adott elbeszélő forma "hitelességéből" vagy "bizonyossági fokából" következik, noha itt is fokozati különbségek ismerhetők fel a két elbeszélő módozat között. Ha a harmadik személyű elbeszélő "hitelessége" korlátozott, ehhez lényegében egészen más okok járulnak hozzá, mint az első személyű elbeszélő esetében. Ezeket az okokat kellene meghatároznunk, ugyanis ezek által juthatunk el az első és a harmadik személyű elbeszélés alapvető szerkezeti különbségeinek meghatározásáig.

A három tipikus elbeszélő helyzet bemutatásakor az első személyű személyes (Én-) elbeszélő és a szerzői, harmadik személyű elbeszélés közötti legfőbb különbséget az alábbiak következményeként határoztuk meg: hozzá tartozik-e vajon az elbeszélő az általa bemutatott valósághoz, a fikatív világhoz, melyben alakjai élnek, vagy nem. Ennek értelmében az Én-elbeszélő a harmadik személyű, szerzői elbeszélőtől abban különbözik, hogy helyzetét a mű fikatív világában egzisztenciális-testi jelenléte rögzíti. Más szavakkal: az Én-elbeszélő "testi valóságával" van jelen ("Ich mit Leib") az alakok világában, míg a szerzői elbeszélő – még ha önmagára utalva "ént" is mond, sem a fikatív világban, sem azon kívül nem birtokolja e "testi Ént". A szerzői elbeszélőnél is észlelhetünk bizonyos személyes vonásokat – ezáltal vonatkoztatható rá is a "hitelesség" mércéje –, de ezek a személyiségjegyek mégsem köthetők egy meghatározott testi valósághoz. Abban az esetben, ha ez egy szerzői regényben mégis előfordulna, a szerző teste csupán működési mechanizmus marad, ami/aki az írászatnál ülve tollát irányítja s mint ilyen nem képes arra, hogy a szerzői Ént egzisztenciálisan meghatározza. Egészen más a "klasszikus" kvázi-önéletrajzi formájú Én-regény első személyű elbeszélője: az ő Énje kifejezetten konkrét "testileg jelenvaló Én" ("Ich mit Leib"), ami azt jelenti, hogy testisége egzisztenciájának része, mely úgy válik közelivé az olvasó számára, hogy az elbeszélő saját élményeként, megélt valóságként fogadja be. A beszélő Énhez is testiség kötődik, noha különböző szerzőknél más-más mértékben jut kifejezésre. Az *Egy szélhámós vallomásai* Én-elbeszélője aligha tagadhatnánk, birtokolja ama

"testi valóságot", melynek még az elbeszélő Én is adózik. Az elbeszélő Én testi valóságának jelenléte már a szövegkezdet tematikus mozzanataként felbukkan, mivel az elbeszélő nagyfokú fáradtságról beszél, ami őt élettörténetének meg- szerkesztésében akadályozza.

Amikor most tollat veszek a kezembe, hogy teljes nyugalomban és elvonultságban, különben jó egészségben,, csak fáradtan, nagyon fáradtan (úgyhogy alkalmasint apránként, minduntalan meg-megpihenve haladhatok majd előre munkámban), amikor tehát most nekikszánom magam, hogy tiszta és tetszetős kézírásommal a türelmes papírra bízom vallo- másaimat, átsuhan rajtam a meggondolás, vajon képzettségem és tanult- ságom elegendő-e ehhez a szellemi vállalkozáshoz. De mindaz, amit elmondandó vagyok, legsajátosabb és legközvetlenebb élménycimből, megtévedéseimből és szenvedélycimből gyűlt bennem össze, így az anyagot föltétlenül birtokolom, ezért hát ez a kétely legfeljebb arra vonatkozhat, ki tudom-e majd fejteni magam kellő tapintattal és ízléssel – márpedig ilyes dolgokban, nézetem szerint, a szabályszerű és szépen bevégzett tanulmányok sokkal kevesebbet nyomnak a latban, mint a ter- mészet adta tehetség és a jó gyerekszoba." (Thomas Mann: *Egy szélhá- mos vallomása*, Lányi Viktor fordítása, Bukarest, 1973. 7.p.)

Ennek a "testileg is jelenvaló" énnak a fizikai fáradtságát a beszélő Én(ség) élettörténetének közvetlen következményeként kell értelmeznünk. A fáradtság tehát egzisztenciális összefüggést jelez a narrátor élményci és az elbeszélő folyamatok között: az elbeszélő és az átélő Én között. Egy szerzői el- beszélésben a narrátor hasonló vonása csupán üres önéletrajzi díszítőelem maradna. Sterne *Tristram Shandy*jében az elbeszélő Én(ség) testisége központi témává válik. Bernhard Fabiant<sup>3</sup> parafrázálva Sterne regényét olyan elbeszélés- nek tekinthetjük, mely valójában az elbeszélő Én, a testileg, testiségével jelen- levő én képtelenségét helyezi a középpontba, hogy a testiség teherterele miatt egyáltalán megírhatja-e a regényt. Tristram Shandyt Felix Krullhoz hasonlítva a *Tom Jones* vagy *A varázshegy* elbeszélői testetlenek maradnak, noha legalább annyiszor Ént mondanak, mint az említett elbeszélők, s noha szellemi beállí- tottságuk legalább olyan nyilvánvalóvá válik az olvasó számára, mint cmezekéi. Ez a megkülönböztetés döntő fontosságú az elbeszélésbeli Én- és Ő-vonak- ozások elhatárolásánál. Éppen ezért nem mérvadó a K. Hamburger által hangsúlyozott személyesség (Én-elbeszélő) és személytelenség (elbeszélőfunk- ció) mozzanata az elbeszélő eljárásokban, hanem az első személyű elbeszélő testiségének (fizikai érzékelhetőségének) mértéke. A kvázi-önéletrajzi, első személyben írt regény az átélő Én s a történetmon dó Én testiségét is jelzi. A történetmondó Én bemutatásának csökkentésével testi jelenvalósága is csök- ken, s ezzel arányban mind nyilvánvalóbbá válik az átélő Én(ség) testisége.

### Térbeli-időbeli deixis (mutató határozószó) az Én- és az Ő-elbeszélésben

Az első és a harmadik személyű elbeszélés között megállapított különbségek az elbeszélő szerkezet mélyebb rétegeibe hatolnak, s ezt közelebből a térbeli-időbeli deixisszel, tehát azon határozószók előfordulásával példázhatjuk, melyek bizonyos elbeszélő szituációkban felbukkannak. A fiktív szerkezet deiktikus tulajdonságainak bemutatása érdekében Karl Bühler példájához fordulunk, melyet később K. Hamburger is alkalmazott. Bühler az áthelyezési elmélet illesztés céljából egy olyan regényhős példáját említi, akiről azt állítják, hogy Rómában van. Bühler szerint a "regényszerző", tehát a szerzői elbeszélő e tetszés szerinti jelentés után, attól függően, hogy követi-e a cselekmény helyét, pontosabban maga is közli-e hozzá, az "ott"-tal vagy az "itt"-tel folytathatná elbeszélését. " 'Ott' cammogott naphosszat a Forumon, ott (...) bár ugyanilyen jól hangozhatna az is, ha 'itt'-et írt volna."<sup>5</sup> K. Hamburger nem egyezik ezzel az áthelyezési elmélettel, mert az efféle magyarázat a személyes elbeszélő elfogadását jelenti és feltételezi azt, aki saját térbeli-időbeli tájékozódóképességgel bír. Hamburger szerint a fiktív elbeszélésben (tehát a harmadik személyűben) csupán a regényalak tájékozódási rendszere (Én-Orgiója) a mérvadó, s nem az elbeszélő vagy az elbeszélő funkcióé. Hamburger ugyanakkor saját példájával cáfolja meg magyarázatát, melyet annak bizonyítására választott ki, hogy az "ott (határozószó) ... nem a fiktív alakra, a regényhős fiktív Én-Orgiójára vonatkozik, s nem különbözik az 'itt'-től". Mindez nyilvánvalóvá válik, ha egy deiktikus időhatározót az Ott-tal hozunk összefüggésbe: "ott cammogott ma egész nap körbe-körbe..." – ezt ugyanígy kifejezhetjük az alábbi módon is: "itt cammogott ma körbe-körbe..." A távolságra mutató (ott) azonban a szerzői elbeszélésben nem jelentkezhet egyazon mondaton belül a közelre mutató szóval (ma) együtt, ahogyan ezt az első személyű elbeszélés megteheti. Mindennek oka, magyarázata az első személyű elbeszélő testiségében, fizikai jelenlétében rejlik, mindazon színtereken, melyeken az elbeszélő történések játszódhatnak s melyekre a kijelentés vonatkozik. Általa oly kifejezett a térbeli-időbeli tájékozódás, hogy az Én körül önálló, autonóm orientációs rendszer bontakozik ki, melyen belül mindkét deixis, tehát a távoli és közeli is, lehetségesé válik... A harmadik személyű szerzői elbeszélő testetlensége következtében nem alkalmas arra, hogy egy önállóan működő orientációs rendszert kialakítson. Mintegy mondatról mondatra újból döntenie kell és jeleznie döntését az olvasónak, hogy a regényalak itt és mostjának centrumába kívánja-e helyezni az orientációs rendszert, vagy a szerzői elbeszélő eljárás meghatározatlan térbeli és időbeli távlatában kívánja azt hagyni. Ez egyben azt is jelenti, hogy Bühler áthelyezési elmélete kizárólag a szerzői elbeszélő helyzetre vonatkozik. Egészen másként működik az alak révén folyó elbeszélő deixis, melyről azonban az elbeszélő-reflektáló oppozíció kapcsán lesz szó.

Bata János fordítása

### Jegyzetek

- \* Részlet a szerző *Theorie des Erzählens* (UTB Vandenhoeck u. Ruprecht in Göttingen, 1982.) c. műve második, átdolgozott kiadásából.
- \*\* K. H.-tól eltérően Emil Benveniste és Gerard Genette más álláspontot képviselnek: szerintük az "elbeszélés" csupán a 3. személyű elbeszélésben következhet be.
- 1. Vö. W.C. Booth: *Rhetoric of Fiction* (A próza retorikája), 158. p. és a köv.
- 2. Az itt alkalmazott "Glaubwürdigkeit" – hitelesség, hihetőség – terminus részben Waldmann fogalmának felel meg (valakinek valamit el/hinni) s ez minden nyelvi kommunikációs eljárás alapeleme. Waldmann mindhárom elbeszélő helyzetéhez e mozzanat egyik változatát társítja. Vö. Günter Waldmann: *A kommunikáció esztétikája. Az elbeszélő forma ideológiája*, München, 1976, 185-197.p.
- 3. W.J.M. Bronzwaer az első személyben írt regény elemzésében (Iris Murdock: *Az olasz hölgy*) más rendszerre és terminusokra támaszkodik, ám hasonló eredményekig jut el. Vö. *Thense in teh Novel. An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*, 90.p.
- 4. "Tristram Shandy (...) mint a regény megírhatatlanságáról szóló regény", in. Bernhard Fabian: *L. Sterne: Tristram Shandy*, 240.p.
- 5. Karl Bühler: *Sprachtheorie* (1934), Stuttgart, 1965, 138.p.

SEYMOUR CHATMAN

## TÖRTÉNET ÉS DISZKURZUS

## A regény és a film elbeszélői szerkezete

\*

## A rejtett és a nyílt elbeszélő

Lélekben elragadtattam az Úr  
napján, és hátam mögött  
hatalmas hangot hallottam.  
(Jel.1.10.)

Az alábbiakban nem is az a feladatunk, hogy az elbeszélők típusait megkülönböztessük, hanem az, hogy meghatározzuk az elbeszélő jelenlétének észlelhetőségi fokát. Ugyanis a mennyiségi szabálynak megfelelően minél szembevetőbbek, meghatározhatóbbak a narrátor ismertetőjegyei, annál nyilvánvalóbb számunkra a jelenléte.<sup>1</sup> Azokban az irodalmi művekben, amelyekben nincs narrátor, vagy pedig jelenléte alig észrevehető, ezen ismertetőjegyek száma minimális, vagy pedig teljesen hiányoznak.

Ennek ellenére alapvető különbséget kell tennünk a rejtett és a nyílt (covert vs overt) elbeszélő között. E tanulmány célja hogy szemléltesse a kettő közötti különbséget. Természetesen nincs lehetőségünk arra, hogy minden ismertetőjegyet részletesen taglaljunk, úgyhogy figyelmünket a legszembevetőbb és a különösen problematikus jegyekre összpontosítjuk.

Vizsgálódásunk tárgyát elsősorban a következő három probléma képezi: a közvetett diszkurzus természete; a rejtett narrációt szolgáló mondatfajták; a regényalakokba vagy egy bizonyos regényalakba való betekintés látószögének korlátozása. A legújabb kutatások alapján nyugodtan állíthatjuk, hogy az első két kérdéskör még mindig vita tárgyát képezi. A közvetett diszkurzus összetett problémájával bőszeges irodalom foglalkozik, amely viszont még mindig nem jutott egységes álláspontra. A modern nyelvészet pár rendkívül érdekes dologra figyelt fel a közvetett stílussal kapcsolatban s rákérdezett a hagyományos magyarázatok helytállóságára. E tudomány keretein belül kezdtek el vizsgálni azokat az eljárásokat is, amelyek segítségével a narrátor kiemeli a

mondat egyes részeit. Ezen eljárások tehát lehetővé teszik számára hogy észrevétlenül alakítsa a mondatszerkezetet, hogy előtérbe vagy háttérbe helyezze a narratív elemeket azok fontossága szerint. Az előfeltételezés irodalmi műbeli formáját példák által vizsgáljuk majd. A narrátor tekintélyének bizonyos fokú (szerzői) korlátozása nagyon közel áll a rejtett narrációhoz, úgyhogy gyakran össze is tévesztik a kettőt.

A nyílt narrátort illetően egy sor erre vonatkozó ismertetőjegyet figyelünk majd meg, a legkevésbé észlelhetőktől a legszembetűnőbbekig. Kezdve a leírással, valamint azon narrátori megnyilatkozásokkal amelyekből azt tudjuk meg, mit *nem* gondolt vagy tett egy regényalak, egészen a kommentárok különböző fajtáig, amilyen az interpretáció, értékítélet, általánosítás.

### A rejtett elbeszélő

A rejtett, illetve az elbeszélőt a háttérbe szorító narrációtípus ("nonnarration") a narrátor nélküli és a narrátorközpontú elbeszélés között foglal helyet. A rejtett narrációtípusban hallunk ugyan egy hangot, amint eseményekről, emberekről és helyszínekről beszél, maga a beszélő viszont a narráció árnyékában marad. A narrátor nélküli típustól eltérően, a rejtett elbeszélés narrátora függő (közvetett) beszédet is használhat a regényalak szavainak vagy gondolatainak a közlésére. Ez a kifejezésmód közvetítést és bizonyos fokú interpretációt foglal magába, valamint minőségileg különbözik a narrátor nélküli elbeszélés egyszerű tudatleolvasásától. A narrátor szükségszerűen közvetett formában fejezi ki a regényalak gondolatait, úgyhogy nehéz megmondani, nem rejlik-e a következő szavakban a narrátornak tulajdonítható változás: "John azt mondta, hogy el fog jönni." A mondat ebben a formában valószínűleg többet közöl a következő állítással: "John azt mondta: 'Eljövök'", hiszen nem lehetünk biztosak abban, hogy John pontosan a mondatban szereplő szavakat használta, vagy sem. Ezért tűnik úgy, mintha a kulisszák mögött egy homályosan kivehető narrátor rejtőzködne.

A rejtett narráció területén nagyon nehéz tájékozódni, úgyhogy még a hozzáértő is zavarba jön. Egészen meghökkenett az a megállapítás, amely Joyce-szal kapcsolatban hangzott el egy közelmúltban tartott előadáson. Ennek értelmében Joyce minden jelentősebb regényalakja narrátor szerepet tölt be, vagyis Eveline, Lenchan, Gabriel, Stephen Dedalus, Leopold és Molly Bloom is. Egy korábbi tanulmányomban<sup>2</sup> azonban már rámutattam, mennyire téves a regényalak belső monológbeli hangját a narrátor fogalmával kapcsolatba hozni. A dolog talán egyszerűbb is, ha a regényalak gondolatait rejtett narrátor fejezi ki. Tulajdonképpen téves megállapítás az, hogy Lenchan bármi módon is a *Két úrfiak* c. novella narrátora. Amikor Lenchan gondolataiba mélyed vagy pedig emlékezik, akkor ő nem beszél senkihez, sőt még saját magához sem. Egy külső beszélő az, aki gondolatait ("belsőleg elemezve") közvetíti:



*"Képzletében megjelent a szerelmespár képe, valahol egy sötét utcában sétálnak; hallotta Corley mély, erélyes hangját, ostoba bókjait, és látta a lány bamba száját. Ez a látomás zsebének és szellemének kongó ürességét juttatta eszébe. Belefáradt a csavargásba, hogy üldözze a jószerencsét, hogy ravaszkodjon, hogy cselezzen." Két úrfiak (Papp Zoltán fordítása)*

Lenehan semmiképpen nem használna olyan kifejezéseket, mint amilyenekkel az imént idézett részletben találkozunk. Mivel tehát ezek nem az ő szavai, a történetnek sem lehet ő a narrátora. Az idézet szerint Lenehan a párra gondolva rácsémél "zsebének és szellemének kongó ürességére", ami viszont nem önnön érzése, hanem egy rejtett narrátor tudósítása a lelkében lejátszódó dolgokról. Amikor olyan szavak vagy kifejezések bukkannak föl, amelyeket minden valószínűség szerint Lenehan si használna, tudjuk hogy a regényalak szavait közvetett szabad formában idézi a narrátor, pl.: "befáradt a csavargásba", "üldözze a jószerencsét".

### Közvetett bővítés és a szabad stílus

Ha a regényalakok beszédaktusai és a narrátor beszéde közötti bonyolult viszonyt szeretnénk megvizsgálni, nélkülözhetetlen azon módok megértése amelyek a beszédet (külső hang) és a gondolatot (belső hang) közvetítik. A két beszéd közötti alapvető különbség megegyezik a szó szerinti idézés és a tudósítás közötti különbséggel. Vagyis, hagyományos terminológiával élve, a közvetlen és közvetett beszédformákról van szó, amely megkülönböztetés már száadok óta ismert. Ezt a következő mondatpárral illusztrálhatjuk: "El kell mennem – mondta." és "Azt mondta, hogy el kell mennie." Ugyanez természetesen a gondolkodásra is érvényes: "El kell mennem – gondolta." és "Arra gondolt, hogy el kell mennie."

A két beszédforma közötti felszíni különbségek nyilvánvalóak. Mindkét esetben két tagmondatot találunk, amelyek közül az egyik tetszés szerinti, míg a másik nélkülözhetetlen. Az érthetőség kedvéért a tetszés szerinti, vagyis a kiegészítő, bővítő tagmondatot ill. kijelentést TAG-nak nevezem ezentúl, míg a másikat vonatkozónak. A TAG arra utal, hogy a tudósított vagy idézett tartalom a vonatkozó részben található. ("El kell mennem,", "El kellett mennie.") Az angol nyelvben a közvetlen-közvetett beszédforma közti különbség a következő: (1) a vonatkozó tagmondat állítmánya más igeidőben jelentkezik, (2) a tagmondat alanyának személye is megváltozik, (3) a THAT (hogy) szócska tetszés szerint használható.

A két beszédforma közötti mélyebb szemantikai összefüggés viszont sokkal homályosabb. Nemrég még úgy tartották, hogy egyenesen következnek egymásból, vagyis a mondat: "Azt mondta, hogy el kell mennie.", ugyanazt jelenti, mint az, hogy: "Azt mondta: 'El kell menenm.'" A nyelvészek viszont a

közelmúltban kimutatták, hogy néhány lényeges különbség ismeretében az iménti egyszerű elgondolás érvényét veszti. Egyes mondatok pl. kizárólag közvetlen formában jelentkezhettek. Az, hogy "Egbert elszólta magát: 'Hogy szerettem én azt!'" nem írható át közvetett formába, vagyis hogy "Egbert elszólta magát, hogy hogy szerette ő azt." Az első mondatban a "hogy" szócska azt jelenti, hogy "mennyire", míg a másodikban azt, hogy "mi módon". Hasonlóképpen, a mondat: "Clarissa azt suttogta: 'Ott.'" – nem jelenhet meg közvetett formában: "Clarissa azt suttogta, hogy ott." A narráció szemszögéből a legérdekesebb megszorítás talán az, hogy a beszélő szavait csakis a közvetlen forma képes visszaadni, míg a közvetett forma ezt nem szavatolja. Úgy tűnik tehát, hogy csupán a közvetett beszámoló tagmondatok nyelvét kell ilyen értelemben megkérdőjeleznünk. A következő mondat tehát elképzelhető: "Ödipusz azt kiabálta, hogy valami szörnyű dolgot követett el anyja ellen, de nem fogom pontosan idézni szavait." Míg e mondat; "Ödipusz azt kiabálta: 'Valami szörnyű dolgot követtem el anyám ellen.' – de nem fogom pontosan idézni szavait." – helytelen.

Ha közvetett formájú az elbeszélés, egy árnyalattal több beavatkozást jelent a narrátor részéről. Nem lehetünk ugyanis biztosak abban, hogy a beszámolójában szereplő szavak minden részletükben megegyeznek-e a személy szavaival, aki kimondta őket. Ebben csak akkor bizonyosodhatunk meg, ha az eredeti szavak nyelvezetükben vagy/és mondat szerkezetükben alapvetően eltérnek a narrátor pallérozott beszédstílusától; pl. ha a regényalak dialektusban beszél, a narrátor viszont, ami különben természetes is, nem. A narrátor, különböző kifejező eszközök segítségével érzékeltetni tudja, hogy közvetlenül idézi a szereplő szavait illetve gondolatait. Helyezhető beszámolóban gyakran találkozunk a következő mondatfajttával. "John azt kiabálta, hogy is tudott Mary ilyen bátran viselkedni, egyszerűen fel sem tudja fogni." A narrátor megjegyzést is közbeékelhet: "Richard ellenkezett, hogy Istenem! ő nem szereti azt.", vagy pedig habozást érzékeltető kifejezéseket: "Ellenkezett hogy őt, az Isten szerelmére, nem lehet bűnösnek tekinteni." Esetleg különleges hangsúlyt hordozó szavakat is közbeékelhet: "Ellenkezett, hogy ő aztán nem okolható".<sup>3,4</sup> Ezzel szemben azonnal észlelhető az, ha nem közvetlenül idéz a narrátor, akárcsak az Ödipusszal kapcsolatos példamondatban. Érezzük, hogy az első személyben beszélő elbeszélő saját szavait használja Ödipusz eredeti szavai helyett. Ez az "én" sűrít, összegez, értelmez, vagy pedig valamilyen más módon változtat a regényalak általa idézett szavain. Az "én", aki mint az események elbeszélője kötelezően a mondatok mesélő alanya, nem is kell hogy utaljon magára, úgyhogy az első személyű névmás (az angol nyelvben) vagy megjelentik, vagy nem.

A 19. században a legtöbb európai nyelv egy újabb megkülönböztetést dolgozott ki, minek folytán elkülönült egymástól a közvetlen és a közvetett beszédforma. Tulajdonképpen a kiegészítő, bővítő (tagged) és a szabad indirekt stílus közötti különbségtevésről van szó. A szabad indirekt stílusban elmarad a mellékmondat.

	Bővítő, kiegészítő forma	Szabad forma
Közvetlen Beszéd	"El kell mennem" – mondta.	"El kell mennem."
Gondolat	"El kell mennem" – gondolta.	"El kell mennem."
Közvetett Beszéd	Azt mondta, hogy el kell mennie.	El kellett mennie.
Gondolat	Arra gondolt, hogy el kell mennie.	El kellett mennie.

A szabad indirekt stílus (erlebte Rede) tehát nem tesz különbséget beszéd és gondolat között. Amennyiben tehát a szöveggörnyezet nem segít ennek tisztázásában, fennáll a kétértelműség lehetősége.

Amint már említettem, a közvetlen szabad stílus (ezentúl KSZS) a belső monológot jellemzi. A közvetett szabad stílus (ezentúl KTSZS) viszont nem. A harmadik személyű névmás és a múlt igeidő a narrátor jelenlétére utal. Előfordul az is, hogy a két stílus egymást váltogatja egy műben – kiváló példa erre Joyce *Ulyssese*. Sok esetben viszont a KTSZS csak a közvetett bővítő stílussal (ezentúl KB) jelentkezik párhuzamosan. Erre Virginia Woolf jelentősebb regényei szolgálnak jó példának.

Ez viszont távolról sem jelenti azt, hogy a KTSZS és a KB közötti különbség csak a mellékmondat elhagyásában illetve meglétében rejlik. A KTSZS sokkal nagyobb autonómiával rendelkezik. Habár a kétértelműség elkerülhetetlen, a mellékmondat hiánya mégis azt az érzést kelti bennünk, hogy a regényalak beszél vagy gondolkodik, nem pedig a narrátor közvetíti annak kimondott vagy képzeletbeli szavait. A mondat: "Úgy érezte, hogy John, áldja meg az Isten! gondját viseli majd a családnak." – jelentheti azt, hogy a regényalak, de azt is, hogy a narrátor sóhajt fel. Ezzel szemben ha a mondat KTSZS-ban van megfogalmazva, vagyis: "John, áldja meg az Isten! később gondját viselte a családnak." – úgy tűnik, hogy így csakis a regényalak sóhajthat fel. Ez a különbség egy egész sor kifejezőmódra érvényes, amilyen pl. a felkiáltás, kérdés, káromkodás, ismétlés, különböző hangsúlyozó stílusesszközök. Ezenkívül ez vonatkozik a megszakításra, az "igen" és "nem" szavak kollokvialis használatára, valamint mindazon kifejezőmódokra, amelyek közvetve nem szerepelhetnek a mondatban (becézgetés, szakzsargon, idegen szavak, stb.). A narrátor aligha maradna rejtett, ha ilyen kifejezőmódokkal élne.

Vegyük például a felkiáltást. A rejtett narrátor nehéz helyzetbe kerül, ha használatukra kerül sor, mivel erősen érzelmi telítettségűek. Ide tartozik a rosszállás, elragadtatás stb. A rejtett narrátor ilyen vagy hasonló kifejezőmódot alkalmazva indokolatlan fontosságot kölcsönözne a szóban forgó érzelmeknek, úgyhogy azok olyannyira lekötnék figyelmünket, hogy már azt gondolnánk magunkban, hogy: "Szóval ez a hír járja róla.". A rejtett narrátor tehát nem veheti hasznát a felkiáltásnak elbeszélésében. Ilyen elbeszélésmód esetén csak maga a regényalak kiálthat fel. A példa Joyce *Aholtak* c. novellájából való:

*"Gabriel forró, remegő tenyerét a hűs ablaktáblára nyomta. Milyen hideg lehet odakinn! Milyen szép lenne egyedül sétálni, először a hideg leheletű folyó partján, aztán a parkban! Hőtől fehér a tar faág most, fehér sapkába bújt a Wellington-szobor is. Mennyivel jobb lenne ott kinn, mint az ünnepi asztalnál."* Egész biztos, hogy Gabriel az aki az előbbi mondatokban felsóhajt, vagyis a narrátor közvetlenül idézi az ő belső hangját. Teljesen alaptalan a narrátorról azt feltételezni, hogy ilyen módon nyilatkozna meg.<sup>5</sup>

Stilisztikailag a vonatkozó tagmondat vagy szó szerint idézi a regényalak szavait, vagy pedig nem hagy kétséget afelől, hogy a regényalak feltételezett szavai és a narratívban megjelenők (elbeszéltek) között különbség van. Néha ez az eltérés olyan fokú, hogy a megnyilatkozás a narrátor parafrázisának tűnik. Egy felindult utcasöprő zsörtölődését a közvetett stílus is hitelesen visszaadja: "Azt mondta, hogy börtönben volt, és hogy az esküdtszék átkozott elnökének a hibájából.". Vagy pedig: "Azt mondta, hogy lemondását kierőszakolták, beleértve ebbe azt is, hogy különböző jogi kérdések is szerepet játszottak a dologban.". Mindkét mondat természetesen KTSZS-ban is szerepelhetne. E stílusforma használata tehát megoszlik; a megnyilatkozások ugyanis egyik esetben a regényalak szavait tükrözik, más esetben viszont a narrátorét. A két határeset között olyan megnyilatkozások találhatók, amelyekben a kétértelműség különböző fokú. Találó elnevezést javasoltak nemrégben annak a beszédmódnak a jelölésére, amely közvetlenül idézi a regényalak szavait. Az elbeszél monológrol van szó.<sup>6</sup> Az "elbeszél" terminus a közvetettségre utal – a harmadik személyre és a múlt időre –, míg a "monológ" terminus arra, hogy a regényalak saját szavait halljuk. Az elbeszél monológ alapvetően különbözik a beszámólótól, vagyis a belső értelmezéstől, ahol a regényalak szavait észrevehetően a narrátor szavai váltják fel. Létezik viszont egy viszonylag gyakori kifejezőmód, ahol nem lehet pontosan tudni, kinek a hangja szólal is meg. A továbbiakban ezzel a stílussal foglalkozunk.

Az eddig vizsgált közvetett stílusformák kivétel nélkül "verbálisak" voltak, vagyis a regényalak kimondott vagy elgondolt szavait közvetítették. Magától értetődő azonban, hogy létezik olyan beszámoló is, amely beszéd helyett inkább megfigyelésről tudósít. A példát Flaubert-től vettük: *"A régi lány bemutatkozott, üdvözölte új asszonyát annak rendje és módja szerint, mentegetőzött, hogy még nem tudta elkészíteni a vacsorát, s addig is biztatta önagságát, nézzen körül a házban."*

\*

*A ház téglahomlokzata egy vonalban volt az utcával, pontosabban az országúttal. Az ajtó mögött a fogason rövid galléros köpeny lógott, kantárral meg fekete bőrsapkával..."* Bovaryné (Gyergyai Albert fordítása)

A fejezet az előszoba, a társalgó, Charles irodájának a leírásával folytatódik, majd egy helyiségével, amit fászkamrának használnak, végül pedig a kertet mutatja be. Ezután:

*"Emma felment a hálószobákba. Az első be volt bútorozva, de a másik, a közös hálószoba, vörös függönyös fülkéjében mahagóni ágygal ékeskedett."*

A részlet nemcsak egy külső narrátor beszámolója a Tostes-i házról, hanem magán viseli annak nyomait is, ahogy a ház Emmára az első alkalommal hatott. Habár hiányoznak az erre utaló igék, könnyen következtethetünk rájuk. A második mondat valójában annak a mondatnak a rövidebb változata, hogy "Emma látta, hogy a ház téglahomlokzata..." és így tovább. Ezt nem nevezhetjük közvetett szabad gondolatnak, mivel a teljes mondat nem úgy hangzik, hogy "Emma arra gondolt, hogy a ház téglahomlokzata...". Közvetett szabad megfigyelésnek kell inkább nevezni.<sup>7</sup>

Az elbeszélő monológ és a belső értelmezés közötti különbséget hadd szemléltessem a következő két idézettel. Ezekben a mondatokban olyan logikai elemekkel találkozunk, amelyek alapján, véleményem szerint, eldönthető az, hogy ki is szólal meg közvetett elbeszélőmódban. Az első idézet az *Eveline* c. novella kezdete:

*"Ült az ablaknál, és figyelte, mint árasztja el az este az utcát. Fejét a függönyre hajtotta, orrában érezte a poros kreton illatát. Fáradt volt. Alig jártak az utcán. A férfi, az utolsó házból, hazafelé tartott."* (Papp Zoltán fordítása)

Az első pillanatban nem is tudni, narrátor mondja-e a szöveget. A részlet lehetne a helyzetkép verbalizációja is, ami ebben az esetben a következő: a színpadon a színésznő a háttérfüggönyre festett ablak előtt ül. Azt, hogy: "Ült az ablaknál", nyugodtan tekinthetjük narrátor nélküli narrációnak, de a "figyelte" szó már kétértelmű. Ha az ablak mellett ülő és figyelő regényalakot kívülről közelítjük meg, akkor nem beszélhetünk narrátorról. Ha viszont az ige a regényalak megfigyelésére vonatkozik, akkor egy rejtett narrátor jelenlétével kell számolnunk. Ekkor a következőket olvassuk: "mint árasztja el az este az utcát". A metaforahasználat eleve olyan tudatot feltételez, amely képes ilyen szóképek alkotására. Ha nem Evelin az, aki metaforikus nyelvet használ, akkor csakis a narrátor lehet az. A későbbiekben ez a feltételezés igazolást nyer majd.

A második mondat első fele ugyancsak egyszerű helyzetleírásnak tűnik. A mondat második felében a választékos beszéd azonban ennek ellenkezőjére mutat rá. Helyesebb tehát a megállapítást egy rejtett narrátor közvetett szabad megfigyelésének tekinteni. Az a megállapítás, hogy "Fáradt volt." kétértelmű. Vagy azt jelenti, hogy "(Ő azt érezte hogy) fáradt", vagy pedig "Az én (narrátor) tudósításom szerint ő fáradt volt." függetlenül attól, hogy a regényalak mire gondolt. (De jelentheti mindkettőt is, utalva a KTSZS kétértelműségére.) Hasonló jellegű az is, hogy "Alig jártak az utcán." "Ő (vagyis a regényalak) kevés embert látott elhaladni az ablak alatt", vagy pedig "Az én (narrátor) megállapításom szerint kevesen haladtak el az ablak alatt." Vagy pedig mindkettő igaz lehet.

Az utolsó mondatban viszont két, alapvetően különböző beszédmódot ismerni fel. Az angol eredetiben a -ból/-ből ragnak megfelelő előljáró dialektusra utaló formában jelentkeznek. Az a hang, amelyet az első mondatban metaforahasználata alapján határoztunk meg, egészen biztosan nem fog dialektusban

beszélni. Világos tehát, hogy az előbbi hang a szerző-narrátoré, míg az utóbbi a regényalaké. A mondat alapját KTSZ-megfigyelés képezi. A nyelvjárásban szereplő kifejezés viszont közvetlen idézés, vagyis elbeszél monológ.<sup>8</sup>

Az *Evelin* átdolgozva jelenik meg a *Dublini emberek* második kiadásában. A változások egyértelműen arra irányulnak, hogy a főhős belső hangja minél kiemelkedőbb szerepet kapjon a novellában. A metaforát ezért néhol egyszerű szavak váltják fel, az irodalmi kifejezéseket azok nyelvjárási megfelelői. A legérdekesebb változás talán azon idézőjelek elhagyása, amelyek az eredeti szövegben a nyelvjárási szavakat, ill. kifejezéseket jelölték. Így a mondatok elbeszél monológgá váltak. (Az idézőjelek a korábbi szövegben nem a regényalak idézett szavait jelölték, hanem a narrátor "James"-i értelemben vett tudatosságát abban az esetben, ha nem irodalmi kifejezést használ.)

Eveline egyszerű, hétköznapi beszédét tehát meg kell különböztetnünk a narrátor választékos, irodalmi beszédétől. Erre a különbségre már maga a novella tartalma is utal. Annak alapján, amit a műből idéztünk, feltételezzük hogy Eveline szegényes életkörülmények között él (a függönyök azért porosak, mert a ház düledező állapotban van, a környék levegője pedig füstös) méghozzá gyermekkorra óta. Ebből viszont az következik, hogy a környék gyerekeivel üres telkeken játszott (nem pedig egy előkelő bentlakó iskola parkjában). Ha a stílári bizonyítékoktól el is tekintünk, ezek a megfigyelések kizárják annak lehetőségét, hogy Evelin műveltségi szintje magas. Ezek után igazoltnak tűnik az, amit az első két mondattal kapcsolatban bocsátottunk előre, vagyis hogy azok egy elbeszélő megnyilatkozásai.<sup>9</sup>

Ez a fáradtságos és szokatlan olvasásmód természetesen különbözik attól, ahogy általában olvasunk. Valójában azt szeretnénk megvizsgálni, hogyan is működik a következtetés logikája a befogadás folyamatában. Míg a narrátor megnyilatkozásait közvetlenül hallja az olvasó, addig a regényalakok idézett szavait kihallja a szövegből. Abban az esetben, ha a regényalak és a narrátor beszédstílusa megegyezik (vagyis mindkét esetben választékos), egyszerűen lehetetlen megmondani, kinek a hangját halljuk. Természetesen akkor, ha a szöveg KTSZS-ban van. Ez a megegyezés viszont véletlenül sincs a mű hátrányára. Ellenkezőleg, a két hang egybeolvasztása gyakran szándékos és esztétikai funkciójú. Az esztétikum a következőben rejlik: "Lényegtelen, hogy az adott pillanatban ki beszél vagy gondolkodik; lehet az a narrátor de ugyan úgy a regényalak is." Ez a kétértelműség szorosabbra fűzi a kettőjük közötti kapcsolatot, úgyhogy bizalmunk a narrátor tekintélyében növekszik. Kétértelműség helyett megfelelőbb lenne "semlegesítésről", vagy pedig "egységesítésről" beszélni.

Az eddigiek alapján megállapíthatjuk, hogy a rejtett narrátor a következő három lehetőség közül választhat: (1) kívülről, előnyös pozícióból végezheti megfigyeléseit; (2) saját szavait vagy a regényalakét használva tudósíthat annak gondolatairól; (3) végül pedig a kifejezésmód kétértelműségét használhatja fel

annak érdekében, hogy a regényalak hangjától megkülönböztethetetlenül mondja el, mutassa be, vagy pedig jelenítse meg annak belső életét. A semlegesített KTSZS fontos szerepet játszik Virginia Woolf *Mrs. Dalloway* c. regényében:

*"Majd ő maga elmegy, és megveszi a virágokat, mondta Mrs. Dalloway. Mert Lucynak éppen elég dolga volt. Leakasztani az ajtókat; vágni, hogy jöjjenek Rumpelmayeről."* (Tandori Dezső fordítása)

Az idézett mondatokban rokonhatást érzékelünk, mivel nyugodtan feltételezhetjük, hogy Clarissa nyelvhasználata alig különbözik a narrátorétól. Az ilyen semlegesített stílusú megnyilatkozásokból arra következtetünk, hogy a regényalak és a narrátor olyan közel van egymáshoz, hogy teljesen mindegy, ki szólal meg kettőjük közül. Lényegtelen tehát, hogy a második mondatot úgy értelmezzük-e hogy: "Amint látod, tisztelt olvasó, Lucy-nak éppen elég dolga volt." (vagyis én, a narrátor, ezt figyeltem meg). Vagy pedig (Mrs. Dalloway visszaemlékezett arra, hogy) Lucynak éppen elég dolga volt. A mondat többértelműsége ezzel nem merül ki, hiszen az is feltételezhető, hogy a mondat beszélgetésről ad számot, vagyis (Mrs. Dalloway azt mondta, hogy Lucynak éppen elég dolga volt.) Mindeme lehetőségek ott rejlenek a mondatban. Úgy tűnik, hogy a narrátor nemcsak hogy bejáratos a regényalak tudatába, hanem meglepő hasonulásra, "együttrezgésre" is képes. Egy fajta "csoporton belüliség" pszichológiája érvényesíti itt hatását egyes állítások szerint. Vagyis, "Mindenki, beleértve engem (a narrátort) is, úgy értesült, hogy Lucynak éppen elég dolga volt." Az első mondat tartalma ilyen egységesítésre készít fel bennünket. Mrs. Dalloway szavait (vagyis, hogy virágot fog venni) nem egy meghatározott személyhez intézi. Inkább kijelentésnek tűnik, mint párbeszédnek, még hozzá olyan kijelentésnek, amely egy átfogó társadalmi kontextusra utal. Mrs. Dalloway megszokta ugyanis, hogy a szobalányok, szakácsnők és komornyikok személyében állandó hallgatósága van. Ugyanezzel az egységesítéssel találkozunk Katherine Mansfield *A kerti mulatság* c. kötetében is:

*"Elvégre is gyönyörű volt az idő. Kívánni sem lehetett volna megfelelőbbet az ünnepségre."*

Ez lehet a család egyik vagy mindegyik tagjának is a gondolata; mondhatja egyikőjük a másikának, de a narrátor véleménye is lehet a helyzettel kapcsolatban.

A KTSZS viszont távolról sem korlátozódik csak a rokonhatás érzékeltetésére, hanem ironiát is kifejezhet.<sup>10</sup> Egy gyönyörűen kidolgozott részlet van Falubert Bovaryné c. regényében, ahol a szerző Charles és Emma álmodozásait szembeállítja egymással:

*"Ha éjszaka hazajött, sose merte felébreszteni... Charles elnézte mindkettőjüket... Ő, milyen csinos lesz majd később, tizenöt éves korában, amikor anyjához hasonlóan ő is, széles karimájú szalmakalapot hord majd nyáron! Messziről nővéreknek néznék őket... És végül a jövője megalapozására is gondolkodni kezd neki egy derék fiút, biztos jövedelmmel, aki boldoggá teszi, s ez így tart majd örökké."*

*Emma nem aludt, csak úgy tett, mint hogyha már aludna. S miközben Charles már szunyókált mellette, ő egészen más álmokra ébredt. Négylovas hintó viszi,*

*mint a szélvész, egy hét óta, új tájak felé, ahonnan sose térnek vissza. Csak mennek, mennek, karonfogva, némán. Olykor egy hegy magasáról hirtelen ragyogó várost látnak, kupolákkal, hidakkal, hajókkal, citromfaerdőkkel s fehér márvány katedrálisokkal, melyeknek hegyes tornyian gólyafészkek sötétlenek.*" Azzal, hogy a két különböző fantáziavilágban való KTSZ elmerülést egymás mellé helyezi, Flaubert irónikus hatást ér el. A két tudat óriási távolságra van egymástól, habár testük szinte érintkezik.

Már említettem, hogy a KTSZS egyik fontos jellemzője, hogy még homályosabbá teszi a narrátor jelenlétét. A bővítő, kiegészítő tagmondat közvetlenül interpretálhatja a regényalak gondolatát, érzelmeit, vagy szavait. Abban a mondatban hogy: "John rájött arra, hogy igaza van" – kifejezettebb a narrátor-közvetítő jelenléte, mint abban hogy: "John azt gondolta, hogy igaza van." Ez abból adódik, hogy az első mondatban a narrátor minősíti a mentális folyamatot, ami Johnn illetően bizonyosságot jelent.

Azok a kijelentések, amelyekben a gondolat vagy észrevétel nem magyarázó mellékmondat, hanem névszói szókapcsolat formájában jelentkezik, ugyancsak interpretációs elemet hordoznak magukban. Ez a mondattani eljárás egyfajta összefoglalás, úgyhogy nyilvánvalóbb a narrátor jelenléte. "John saját álláspontjának helyénvalóságára következtetett." Egyértelmű, hogy ez a mondat csakis a narrátor belső értelmezése lehet, mivel aligha valószínű, hogy John magában beszélve úgy fejezte volna ki magát, hogy "álláspontom helyénvaló".

A kritikusok egész biztosan a belső értelmezésre, vagy pedig a narrátori megnyilatkozásra gondolnak, amikor a korlátozott harmadik személyű narrációról beszélnek. Korábban viszont már utaltam arra, hogy mennyire helytelen ebben az esetben harmadik személlyel minősíteni a narrációt. Az egyszerű rejtett narrációban a narrátor egyáltalán nem utal magára, úgyhogy nem is lehet párhuzamot vonni a rejtett és az első személyű elbeszélés között. Az utóbbiban a narrátor, első személyű névmást használva, valóban utal magára. Az előbbiben viszont csak a regényalakra történik utalás, méghozzá harmadik személyű névmással. A narrátort viszont, mivel teljesen meghatározatlan, ugyanúgy jelölhetnénk első vagy második személyű névmással is.

### **Az elbeszélő formacélt szolgáló mondattípusok: az előfeltételezés**

Most olyan nyelvi sajátosságokra mutatunk rá, amelyek szintén fontos szerepet játszanak a narratív szövegekben. A nyelv rendkívül rugalmas kifejezési eszköz, úgyhogy egy tehetséges író igen változatos hatásokat érhet el segítségével, amilyen pl. a sejtetés, kiemelés, bizonytalanság keltése, megtévesztés. A nyelvészet és a filozófia csak a közelmúltban dolgozott ki olyan eljárásokat, amelyek képesek észrevenni és kimutatni ezeket a szövegben rejlő hatásokat.



Manapság pl. már beszélhetünk "aktualizációról", vagyis egy mondatrész kiemelkedő elhelyezéséről. Pl.: "Azt kellene megnéznem." vagy "A Hawai szigetekre elmenni, az az én álmom.". Beszélhetünk "csonka mondatokról" is, amelyek, ha az "ami" szócska előzi meg őket, ugyancsak kiemelnek egy mondatrészt. Pl.: "Ami neked kell, az egy jó kocsi." A kifejezőeszközök közül talán az előfeltételezés a legérdekesebb; annyiban is, hogy rámutat a többi használhatóságára.

Mielőtt megszólalna, a rejtett elbeszélőnek minden szavát meg kell válogatnia, mert különben észlelhetővé válna, jelenléte pedig nyilvánvalóvá. Kerülnie kell minden olyan közveteln megnyilatkozást, amely személyes vonásokat visel magán. Az előfeltételezés segítségével ezt elkerülheti. Ez ugyanis a mondatnak olyan eleve ismert tényre utaló része (túl a közlendőn), amely kimondatlanul is magától értetődik, úgyhogy mindenki (beleértve az olvasót is) szükségszerűen elfogadja. Pl.: "Jó látni, hogy John abbahagyta a mértéktelen ivást." Amit ebben a mondatban előfeltételeztem, magam és a hallgató számára úgyszintén, az az, hogy John igenis mértéktelenül ivott. A mondatban az új közlendő az, hogy "jó látni". A többről feltételeznünk kell, hogy igaz, különben értelemetlen lenne a mondat. Az előfeltételezés kapcsán feltett kérdés csak megerősíti annak érvényességét. Ha valaki megkérdezné: "Miért, John mértéktelenül ivott?", azzal csak tájékoztatlanságát vallaná be, mivel én, a beszélő, már utaltam erre – persze közvetett módon, az előfeltételezés segítségével. A megszügyenítő előfeltételezés egyik klasszikus példája az a jogi kérdés, hogy: "Mióta nem veri a feleségét?"

A hallgató persze állíthatja: "Nem, ez nem igaz. John sohasem ivott mértéktelenül.", amivel valójában az előfeltételezés igaz voltát vonná kétségbe. Azok viszont, akikhez az elbeszélés szól, (legalábbis ha nem regényalakok is egyben), nincsenek olyan helyzetben, hogy megkérdőjelezzék vagy tagadják a narrátor szavait. A rejtett narrátor tehát bármit tényként említhet anélkül, hogy azt külön bizonyítania kellene. Mint olvasók kénytelenek vagyunk elfogadni az elénk tárt "lényeket", hogy követni tudjuk az elbeszélés fonalát. Az előfeltételezés lehetővé teszi a narrátor számára az olvasóval való manipulálást, és hogy egyidejűleg tömörítse is a helyzetképet. Állíthat valamit anélkül, hogy azt ki is kellene mondania. Másképpen fogalmazva, az előfeltételezés lehetővé teszi, hogy a közvetlen narráció mögött rejtett narráció húzódjon meg:

"– *Megint esik a hó Mr. Conroy? – kérdezte Lily.*

*Előtte ment a kamrácskába, hogy lesegítse róla a télikabátot. Gabriel elmosolyodott, és a lányra pillantott. Milyen furcsán mondta ki a nevét!*" *A holtak* (Papp Zoltán fordítása)

Az előfeltételezett mondatrészt aláhúzással emeltem ki. Az állítás megkérdőjelezhetetlen – egyszerűen nem kételkedhetünk abban, hogy valóban Lily mondta ki a férfi nevét. Ami kijelentés formájában jelenik meg a szövegben, az csupán az, hogy ez Gabrielt mosolyra készítette. Figyelemreméltó az is, hogy Lily kimarad abból a titkos szövetkezésből, amely Gabriel és az olvasó között

létrejön. Nem tudja sem azt, hogy Gabriel miért mosolyog, sem pedig a helyes kiejtést. Egy későbbi mondatban az előfeltételezés olyan értékrendszert hitelesít, amivel az olvasónak kénytelen-kelletlen egyeznie kell:

*"A férfisarkak durva csattogása és a csoszogás eszébe juttatta, hogy ezek és az ő kultúrszintje között reménytelenül mély szakadék sötétlik."*

Nincs módunkban megtudni hogy a cipősarkak valóban durván csattogtak-e, hogy a talpak csoszogtak-e, és hogy a táncosok kultúrszintje valóban különbözött-e az övétől. Egyszerűen hinnünk kell a narrátor szavainak, amelyek valójában Gabriel véleményét tükrözik. Ebben az esetben fennáll annak lehetősége, hogy Gabriel téved – a kopogás illedelmes, a csoszogás ugyancsak. Kultúrszintje pedig nem biztos, hogy felette áll azokénak, akik a rajzteremben táncolnak. Ha így lenne, a narrátornak ezt ki is kellene nyilvánítania, vagyis közvetlenül kellene megszólalnia (amivel feltárt, nyitott elbeszélővé válna). Egy elfogulatlanabb regényalak tudatába hatolva esetleg ellenkező véleményt szólaltathatna meg. Ekkor viszont megoldatlan helyzet előtt állnánk, úgyhogy külső segítségre lenne szükségünk annak eldöntésében, kinek a véleménye áll közelebb az "igazsághoz". A különböző nézőpontok ellentmondásait gyakran alkalmazták a narratívokban, míg az előfeltételezés hatásos eszköz annak érzékeltetésre, hogy a regényalak, akinek a tudatába hatoltunk, tudatlan, naiv, megtévesztett, önmagát ámitó.

## A narratív közvetítés tekintélyének korlátozása

Mivel megfigyeltük, hogyan is járul a verbális narráció a rejtettség illúziójának fenntartásához, most egy átfogóbb problémát fogunk szemügyre venni, amely Henry Jamestől napjainkig központi problémája az elbeszéléscséméletnek. Tulajdonképpen arról a korlátozásról van szó, ami megszabja a narrátornak, mit is tudhat és mondhat el. Gyakran nevezik ezt a narrátor tekintélyének is.

Hogy az író határozza meg szövívőjének tekintélyét, közismert dolog. Minden művészeti ágban találkozunk korlátozásokkal, habár azok szerepe és természete eltérő. Robert Frost pl. elvetette a szabad versformát, amivel viszont Whitman, Sandburg, Williams és a többiek minden további nélkül éltek. Frost háló nélküli teniszjátékhoz hasonlította. Hasonló furcsaságnak számít az is, hogy Henry James narrátorának csak a főhős tudatába van betekintése, míg a másokéba nincs. Gyakran maga a "korlátozás" fogalma sincs kellőképpen körülhatárolva. Az egyik ellenpólus a mindentudás, ahol a "minden" magába foglalja minden esemény kiemenetelét és minden létező természetét is (persze az adott regényben). A mindentudás természetesen nem jelent szükségszerűen mindent kimondást is. A narrátor legtöbbször elhallgat valamit az olvasó előtt, ami valójában az elbeszélés technikájának megszokott szelektív funkciója. Tulajdonképpen a rejtett narrátornak is ismernie kell a dolgok kiemenetelét.

Leggyakrabban tehát a mindentudást állítják a korlátozással szembe, mint a regényalak tudatába való belátás korlátlan formáját.<sup>11</sup> Terminológiai szem-

pontból eredményes lenne a tekintélyt erre a képességre korlátozni, míg a narrátor egyéb képességeinek jelölésére más kifejezéseket alkalmazni. Felvetődik pl. a tér problémája. Egyes esetekben a narrátor ugyanabban az időben csak egy helyszínről tudósíthat – arról a látható helyszínről, amely éppen figyelmének középpontjában van. Máskor viszont szabadon mozoghat oda és vissza a helyszínek között, annak érdekében, hogy egyidőben történő eseményekről számoljon be (pl. a "megyei vásár" részlet a *Bovarynéban*). Néha, figyelmen kívül hagyva a különböző helyszínek eseményeit, a történetekről térbeli összegezés segítségével alkot képet (ez a képessége kapcsolódhat az előzőhöz, de függetlenül is jelentkezhethet). Gyakran nevezik ezt "panoráma" eljárásnak. A narrátornak azt a képességét, hogy A és B helyszín között szabadon mozoghat anélkül, hogy egy, a színen levő és a helyzetet ismerő, központi tudaton keresztül mutatná be az eseményeket, inkább "mindenütt jelenlévésnek" kellene neveznünk, mint mindentudásnak. A kettő között nincs szükségszerű logikai kapcsolódás. A narrációtípus lehetővé teheti a narrátor számára a mindentudást, de nem a mindenütt jelenlévést is, és fordítva.

Az idő kategóriája ugyancsak fontos szerepet játszik a narrátor meghatározásánál. Egyes esetekben a narrátor ideje az elbeszélés jelenidejére korlátozódik, amiről a jövőből visszatekintve számol be. Máskor viszont szabadon mozog múltba és jövőben különálló helyszíneket megvilágítva vagy pedig összegezve. Az utóbbi esetben hosszan tartó vagy ismétlődő eseményeket egy-két mondatban ír csak le. Ennek az ellentéte is elképzelhető, vagyis hogy bizonyos eseményekről olyan hosszan számol be, hogy az elolvasás tovább tart a történés idejénél. Ki kell hangsúlyozni, hogy a különböző ismertetőjegyek függetlenek egymástól annak ellenére, hogy gyakran együtt jelentkeznek. Logikailag tehát a narrátor mindentudásából nem következik annak mindenütt való jelenléte is (a *Mrs. Dalloway*-ben a narrátor időnként mindentudó, de nem mindenütt jelenlevő is egyúttal).

Az, hogy a rejtett narrátornak mintegy szabad betekintése van a regényalak tudatába, nem jelenti, hogy folyton figyeli is azt. A hirtelen elhallgatás néha megdöbbentő hatással van az olvasóra. Faulkner kritikusan pl. megfigyelték, hogy a döntő pillanatokban a narrátor ravaszul felhagy a belső megfigyeléssel. A példa *Megszületik augusztusban* c. regényéből való:

*"Azután bemászott az ablakon, (...) Talán eszébe jutott az a másik ablak, amelyet annak idején használt, meg a kötél, amelyre kénytelen volt rábízni magát – talán nem jutott eszébe semmi."* (Dési György fordítása)

Ez az elhallgatás csak növeli bennünk Joe Christmas titokzatosságát, hiszen még a narrátor sem tudja pontosan, mi játszódik le tudatában. Ez a módszer arra is alkalmas, hogy Joe saját bizonytalanságát is érzékeltesse. Az olyan szavak használata, mint esetleg, talán, valószínűleg elképzelhető, mintha, talán X és Y miatt, nemcsak Faulkner regényeinek sajátos modorára utal. Sokkal inkább az emberi motivációk homályosságára, a döntés titokzatos elemére hívják fel a figyelmet. Még bonyolultabb a helyzet olyan megnyilatkozások

esetén, ahol a narrátor tekintélyének megvonása egybeesik az elbeszélés megszakításával. Cortázar *A kükládok eszménye* c. regénye jó példával szolgál. Somoza és Morand, a két archeológus, egy görög szigeten termékenység-istennőt ábrázoló antik szobrocskát találnak, amit aztán Párizsba csempésznek. Habár a szobrocška közös szerzemény, Somoza irigyen a műtermében tartja. Az elbeszélés jelene az, amikor Somoza hívására Morand meglátogatja őt műtermében. Morand feleségét Terese-t is elhívja Somozához, ami megmagyarázhatatlan, hiszen amióta barátja beleszeretett feleségébe, nem engedte meg hogy találkozzanak. (Terese-nek a termékenységistennővel való azonosítása kézenfekvő. A szigeten felső fürdő rész nélkül napozott, és amikor meghalotta a felfedezés örömkialtásait, fedetlen mellekkel szaladt oda hozzájuk). A műteremben, a látogatás alkalmával, Somoza hirtelen Morand-ra támad, aki látszólag önvédelemből megöli őt.

*"1/ Mielőtt megnézte volna a hullát, Morand a sarokban levő piszkos rongyokra hányt. 2/ Kiürítve érezte magát; a hányás jót tett neki. 3/ A poharat felvette a földről és kiitta a maradék whiskyt. Terese-re gondolt, hogy pár pillanat múlva megérkezik, meg arra, hogy tennie kell valamit – telefonálni a rendőrségre, kimagyarázkodni. 4/ Amíg Somoza testét a reflektorfény alá vonszolta, arra gondolt, hogy könnyű lesz elhitetni a hatóságokkal, hogy önvédelemből történt az egész. 5/ Hisz itt van Somoza különcködése, a világ elől való elzárkózása, megzavaradottsága. 6/ Leguggolva belemártotta kezét a koponyából szivárgó vértócsába, de ugyanakkor karórájára pillantva az időt is megnézte, hét óra húsz. 7/ Terese nemsokára megérkezik, úgyhogy legjobb lesz kimenni a kertbe vagy az utcára és ott megvárni. Meg kell kímélni a vértől csöpögő szobrocška látványától, amelynek arcáról két vörös vércsík húzódik végig a nyakon, átfutnak a melleken, a szemérem apró háromszögében egyesülnek, majd pedig a combokhoz futnak végig. 8/ A kés mélyen az áldozat homlokába hatol. Morand kihúzta és ragacos kezeivel megmarkolta. 9/ Lábával kicsit még lökött a hullán, hogy aztán az oszlop mellett hagyja. Mélyet lélegzett, megszagolta a levegőt, majd pedig az ajtóhoz ment. 10/ Jobb lesz kinyitni, hogy Terese bejöhessen. 11/ A kést az ajtófélfába szúrva kezdett vetkőzni. A szoba mind forróbbá vált, a levegő pedig sűrűvé; ketreche zárt barmok. 12/ Majdnem teljesen levetkőzött már, mikor meghallotta hogy a taxi megáll a ház előtt, majd pedig Terese fuvolaszerű hangját; eloltotta a villanyt és várt, az ajtó mögött késsel a kezében, aminek élet finoman megnyalta, miközben arra gondolt, hogy Terese maga a pontosság."*

Azzal, hogy úgymond megtagdja az elbeszélést, a narrátor Morand-t, aki addig a racionalitás megtestesítője és a figyelem középpontjában levő tudat volt, úgy mutatja be, mint aki önuralmát veszve a bálvány szolgájává válik. Az önvédelemből adódó baleset áldozatbemutatássá változik, Morand pedig feleségére, mint újabb áldozatára vár. A narrátor a következő módon számol be erről a transzformációról: először is különválik a regényalak konceptuális nézőpontja a látható, fizikai tevékenységétől. A tudat csak később követi majd a test aktivitását. Ennél a pontnál viszont a regényalak és a narrátor távolodik el egymástól. Ez lépésről-lépésre valósul meg, helyenkénti átfedésekkel. Morand viselkedése az első öt mondatban, az hogy whiskyt iszik, a rendőrségre gondol,

stb., ésszerűnek tűnik egy olyan szörnyű élmény után, mint amilyenben része volt. Épelméjségét az ötödik mondat KTSZS-a bizonyítja. A hatodik mondatban viszont kezét Somoza vérebe mártja; értelmé meginog, hiszen rituális tettet visz véghez. Ekkor azonban még úgy tűnik, csak a teste itatódott át mámorral, mivel látható cselekedeteit tárgyilagosan beszéli el a narrátor, mint amikor pl. órájára néz (ami elég józan cselekedetnek tűnik). A hetedik mondat első felében a KTSZS-ból ítélve Morand még mindig józan – Terese lekiállapota foglalkoztatja. A mondat második felében viszont, ahol minden figyelmét a szobrocskán végighúzódnó vércsík pontos vonala köti le, hátborzongató légkör uralkodik már; a nyolcadikban pedig, alig észrevehetően, eltűnik a józan elem. "A kés mélyen az áldozat homlokába hatolt." A leírás egészen az utolsó szögig nem érinti: Morand-t az olvasó eddig azt gondolhatta, hogy a bárd véletlenül vágódott bele az áldozat (victim) homlokába; a rituális áldozat (sacrifice) szó után viszont már nem. Arra hogy a baleseti áldozat rituális áldozattá vált, csak a Morand pszichéjében lejátszódó drámai átváltozás szolgálhat magyarázattal. A továbbiak megerősítik az átváltozás tényét: Morand kihúzza a homlokból a bárdot, lábával az (áldozati) oszlophoz löki a hullát (ahhoz az oszlophoz, amely korábban csak Somoza képzeletében létezett), megszagolja a levegőt, kezét megmártja az "áldozat" véreben. Az idézet tizedik mondatának tartalma a KTSZS ellenére is csak látszólag kétértelmű. Egészen biztos, hogy nem Terese érkezése miatt aggódik; az ajtót azért hagyja nyitva, hogy egyszerűbb legyen megtámadnia őt. Ezt viszont még mindig csak kikövetkeztetjük a mondatból. Csak miután az utolsó mondatból megtudjuk, Somozához hasonlóan levetkőzött, állíthatjuk telejs bizonyossággal, hogy Morand is a bálványszobor befolyása alá került.

### A korlátozott "mozgó" tekintély és a mindentudás

A narrátor, annak ellenére hogy az egyik tudat megfigyeléséből a másik megfigyelésébe vált át, még mindig viszonylag rejtett marad. A korlátozott mozgó tekintély (ezenkívül KMT) különbözik a megszakítatlan mindentudástól. Ez viszont nem a megfigyelés rövidege és hosszúsága közti különbség, sem pedig a bemutatás és elmondás, részlet és összegezés, egyszerű ábrázolás és magyarázat KTSZ és bővítéses indirekt diszkurzus, beszámolás vagy interpretáció közti különbség. Mindezen megkülönböztetések másodlagosak és vagy jelentkeznek, vagy nem.

Az alapvető kritérium a tudatváltás célja. A tudatfolyamhoz hasonlóan, a KMT sem célhoz kötött, vagyis nem szolgálja a cselekmény teleológiáját. Egy csoport egymástól eltérő individuális gondolatsort jelenít meg, de nem azért, hogy bárhova is eljusson. Maga a gondolatsor a cselekmény, kiszámíthatatlansága pedig semmiesetre sem utal egy külső eseménysorra. A KMT valójában egy újabb tudatba való váltás képességét jelenti, minden problémamegoldás vagy pedig egy ok-okozati lánc legöngyölítésének funkciója nélkül. Ilyenkor a

narrátor nem azért kutat összevissza a tudatok között (mint mēh a virágok közt), hogy bizonyos hermeneutikai kérdésekre adjon választ. Minden új tudatba való behatolása esetlegesnek tűnik, ami valójában a mindennapi élet kiszámíthatatlanságát példázza.

Erich Auerbach objektív nézőpontért küzdő szubjektív impresszionisztikus elemet vél felfedezni *A világtótorony* KMT-lyel jellemezhető stílusában, és a tudat több személyű reprezentációjának nevezi:

*"Annak a módszerek, amelyet Virginia Woolf alkalmaz regényeiben, leglényegesebb jellemvonása az, hogy nemcsak egy tudat nyílik meg előttünk, hanem sok – méghozzá gyors egymásutánban. (...) Az ily módon megközelített jellemekek sokasága arra utal, hogy itt végeredményben az objektív valóság kikapintásának kísérletével állunk szemben. Vagyis ebben az esetben azzal a kérdéssel, hogy ki is a "valódi" Mrs. Ramsay. Jellem titok és az is marad a regény végéig, de mégis úgy tűnik mintha a személyére irányuló tudattartalom (beleértve a sajátját is) kirajzolnák azt. A módszer arra irányul, hogy olyan sok oldalról és olyan közelről ismerjük meg, amennyire csak az emberi megfigyelőképesség és kifejezőképesség lehetővé teszi."*<sup>12</sup>

Ez az impresszionisztikus jellemkutatás viszont csak egyike azon esztétikai céloknek, amelyek elérésére a KMT mint módszer alkalmazható. A váltás hirtelensége utal arra is, hogy a testi közelség – a regényalakok bőrének és dobhártyájának papírvékonyasága ellenére – teljesen különböző mentális univerzumok léteznek karnyújtásnyira egymástól. A mindentudás ezzel szemben, a maga mindenről tájékozott narrátorával, arról igyekszik meggyőzni minket, hogy bármi különbség legyen is a jellemekek között, azok símán beilleszthetők egy mesterien kidolgozott történetbe.

A különbséget legjobb lesz egy példával szemléltetni. A *Mrs. Dalloway* egyik részében Peter Walsh egy parkban ülve emlékezik vissza Clarissára:

*"Rettenetes volt, kiáltotta, rettenetes, rettenetes!"*

*S lám mégis, a nap süt tovább. S az ember túltette magát a dolgokon. Mert az élet mégis ment tovább, mint mindig, egyik nap követte a másikat. És lám, mégis, gondolta; ástott s kezdte szemügyre venni környezetét – a Regent's Park alig-alig változott az ő kisfiú kora óta; kviéve a kis mókusokat, de hát biztos van valami kárprótlás helyettük is, valami más –, s akkor a kis Elise Mitchell, aki kavicsokat szedett, hogy otthon a gyűjteményhez rakhassa, melyet ott tároltak kisöccsével a gyerekszoba kandallópárkányán, odaszaladt a nevelőnőjéhez, s a maroknyi új szerzeményt a kötényébe öntötte, megint nekiiramodott, neki egyenesen egy arra jövő hölgy lába szárának. Peter Walsh felnevetett. Lucrezia Warren Smith azonban éppen azt mondta magában: Micsoda ördögi dolog; miért kell nekem szenvednem? kérdezte magától, ahogy ott ment a széles sétányon. (...)*

*Egészen a közelébe ért már, látta, ahogy felnéz az égre, motyog valamit maga elé, kezét tördeli. Dr. Holmes viszont azt mondta: semmi komoly baja nincs. Mi történt akkor? – miért távolodott el tőle Septimus, ha ő odaült mellé, mért nézett rá olyan kellemetlenül, miért húzódtott odébb, miért mutatott a kezére, miért ragadta meg hirtelen, miért nézte rémülten, riadtan?"*

*Mert levetette a jeggyűrűjét? – Olyan sovány már a kezem – mondta Rezia –, a pénztárcámba tettem inkább – mondta neki.*

*Eleresztette a kezét. A házasságuknak ezzel vége, gondolta Septimus gyötrődve, megkönnyebbülve. Elválták hát a kötelet; és ő fölroppent, föl a magasba; szabad volt, ahogyan ennek lennie kellett, igen, neki, Septimusnak, az emberek leghatalmasabbikának szabadnak kell lennie; egyedül ő (mivelhogy a felesége eldobta a jeggyűrűjét, mivel elhagyta őt), igen, ő, Septimus egyedül volt hivatva arra valamennyi ember közül, hogy meghallja az igazságot, megtudja a dolgok végső értelmét, melyek most, a civilizáció oly tömérdek igyekezet után – görögök, rómaiak, Shakespeare, Darwin s legvégül ő maga –, melyet most egyetlen Egészként kell átnyújtania...*

*– Igen ám, de kinek? – kérdezte hangosan."*

Az idézetben három nézőpont különböztethető meg – Peteré, Lucreziájé és Septimusé (annak ellenére hogy, csak egy elbeszélő hangot hallunk, mivel a regényalakok gondolatai közvetlen stílusban vannak kifejezve). A nézőpontok váltakozása viszont nincs alárendelve egy külső eseménysornak. Sokkal inkább tűnik különböző regényalakok tudatában folyó véletlenszerű elmerülésnek, a cselekmény egy adott pillanatában. Peter és a Smith házaspár között végeredményben nincs a cselekmény szintjén megvalósuló közvetlen kapcsolat eltekintve persze a tematikus kapcsolódástól. A Lucrezia és Septimus közötti értetlenség csupán különböző elfoglaltságukat hivatott szemléltetni. Lucrezia tudatát a józan gondolkodás jellemzi – normális, szomorú, érthető. Septimusé ezzel szemben – sérült, felfoghatatlan és érthetetlen, mélyen a nagyzási mániájába merülve. A részletnek nincs középpontja – a narratív egyik eseményszála sem oldódik meg (a *Mrs. Dalloway*-ben különben sincsenek hagyományos értelemben vett cselekményszálak).

Most pedig vegyük szemügyre a következő mondatokat a *Hiúság vásárából*:

*"Amikor (Becky) Sedleyt igen csinos fiatalembernek nevezte, tudta hogy Emília ezt elmondja anyjának, aki valószínűleg tovább adja Josephnek, vagy legalábbis örül a fiának szóló bóknak... lehet hogy maga Joseph Sedley is meghallotta a bókot, aminthogy meg is hallotta, és mivel szíve mélyén amúgy is meg volt győződve, hogy szép ember, a dicséret végigrezgett kövér testének minden porcikáján, és gyönyör csiklandozta. De aztán jött a visszahatás, "Gúnyt űz belőlem ez a lány" – gondolta... "Igazán azt gondolja, hogy csinos vagyok? – gondolta – "vagy pedig játszik velem?"*

*Tehát lefelé mentek a lépcsőn, Joseph lángvörösén, Rebecca igen szerényen, zöld szemét földre sítve. Fehér ruhájában, meztelen hófehér vállával olyan volt, mint a fiatalság, védtelen ártatlanság és alázatos, szüzi egyszerűség képe. "Csöndesnek kellennem – gondolta Rebecca; – és rendkívüli módon érdeklődnöm kell India iránt" (...) Joseph visszahangozta az apai nevetést (miután Becky túlfűszerezett adagot kap, vizért kiabál, Mr. Sedlay pedig elneveti magát) pompásnak találta a tréfát. A hölgyek csak elmosolyodtak. Úgy vélték, szegény Rebecca többet szenvedett a kelleténél. Rebecca maga szívesen megfojtotta volna az öreg Sadleyt, de ezt a sértést éppúgy lenyelte, mint előzőleg a szörnyű curryt...*

*Az öreg Sadley elnevette magát, és úgy gondolta, hogy Rebecca jókedélyű lány.*" (Vas István fordítása)

A mindentudásra pontosan az utal, hogy a részlet egy világosan kivehető eseménysort jelenít meg. A különböző tudatokat a narrátor azért figyeli meg, hogy a dolgok állását előmozdítsa. A legelején Becky saját mesterkedéseivel van elfoglalva. Ekkor Joseph tudatába váltunk, hogy megtudjuk hogyan hatott rá Becky bókja. A tervet ekkor előreláthatatlan kellemetlenség zavarja meg. Az id. Sadley elneveti magát, ami után azonnal Joseph, majd a hölgyek reakcióját figyeljük meg, végül pedig azt is megtudjuk, hogyan vélekedik az öreg Stanley Beckyről. Nyilvánvaló, hogy a narrátor mindentudását arra használja fel, hogy pillanatról-pillanatra kövesse és szemléltesse az események egymásból következő váltakozását. Így az olvasó is követni tudja, amint azok a cselekményt a központi kérdés megválaszolása felé irányítják – vagyis, hogy sikerül-e Becky terve. Egyedül ez határozza meg a tudatváltások sorrendjét.

### Nyílt narrációtípus – helyzetleírás

A helyzetleírás a nyílt narrátor egyik legjelentéktelebb ismertetőjegye, mivel alig észlelhető benne az elbeszélői jelenlét. Leírással a narrátor nélküli narrációtípusokban is találkozunk, azzal a megszorítással, hogy ott okvetlenül egy regényalak megfigyeléséből adódik:

*"(Nick) végignézett a vágányokon, a pályamunkás-kocsi fényei most tünedeztek el a kanyarban."* (E. Hemingway *A bokszoló*, Szász Imre fordítása). A kanyaruló sín pár és a rajta guruló kocsi a mondatban nincsenek kihangsúlyozva. Nem is képezik megfigyelés tárgyát; csupán megjelennek a színen és Nick észreveszi azokat. Az a jelentéktelenség, ami a cselekményben elfoglalt helyüket jellemzi, kizárja annak lehetőségét hogy egy elbeszélő önálló helyzetleírását képeznék. Ezzel szemben a nyílt elbeszélő jelenlétét explicit helyzetleírás és az olvasóhoz intézett közvetlen beszéd jellemzi, amivel lényeges helyzetképre hívja fel annak figyelmét:

*"Az Alvégen, mint pontok a hatos dominón, hat háztömb, két sorban három-három bányászotthon, azaz a tizenkét ház egy tömbben."* – D. H. Lawrence: *Szülők és szeretők* (Róna Ilona fordítása) – olvassuk, mielőtt még bárkit is megismernénk a regényalakok közül, beleértve a Morel család tagjait is. A helyzetleírás explicit voltára a metaforahasználat utal – a narrátor tehát azonnal érezteti jelenlétét az olvasóval.

A mondatszerkezet segítségével nevetségessé is tehető a helyzetleírás, T. Capote *Egy karácsonyi emlék* c. regényében játékos, színpadi – forgatókönyv-stílus segítségével mutat rá a helyzetleírás mesterkéltségére:

*"Belép: két rokon. Nagyon mérgesen. Veszekedésre kész szemek és nyelvek. Reggel. Fagyott zúzmara csillog a fűvön... Az otthon: Queenie a tűz mellé roskad, másnap reggelig alszik olyan hangosan horkolva, mint egy férfi."*

A mai regény viszont finomabban bánik a problémával, hiszen mind a narrátor, mind pedig a regényalak érdekelt a helyzetleírásban: *"Martha előtt a kirakat*



*piszkos volt, alul ugyancsak piszkos muszlínnal borítva. A nyitott ajtón keresztül egy téglalap alakú, barnásszürke, esőcseppektől terhes síma levegőlap látszott. A boltok a túloldalon szeszínűek voltak. A valaha fekete, aranyszínű és fehér feliratok most mind világosbarnává fakultak. Az előtte levő kirakaton az volt olvasható, hogy "Joe's Fish and Chips", persze fordítva és megrepedezve, mint az állott csokoládé. Rózsaszínű asztalterítővel borított négyzetletű asztal mellett ült. A terítőn kiömlött cukor és narancsszörp keményedett érdekes folttá. Valaki egy nevet rajzolt bele: Daisy Flet..."* (Doris Lessing: *A négykapu városa.*) Martha szinte elkerülhetetlenül is a megfigyelés egyik alanyává válik. A helyzetleírást az ő helyéről és nézőpontjából kapjuk (a nyitott ajtón kilátni a túloldalon levő boltokra; a vendéglő felirata fordítva látszik). Rajta kívül viszont van még egy megfigyelő. A helyzetleírás ugyan explicit, de a kettős nézőpont viszonylag rejtve hagyja a narrátort, aki a *Szülők és szeretők* narrátorától eltérően nem közvetlenül szólal meg. Ahhoz viszont nem fér kétség, hogy jelen van, hisz Martha is szerepel a leírásban ("négyzetletű asztal mellett ült").

A megnevezés a leírás egy különleges fajtája. A rejtett narrátor a regényalakot általában azonnal megnevezi, amint az a regényben megjelenik, de előfordulhat az is, hogy ezt később vagy pedig egyáltalán nem teszi meg. Az is lehetséges hogy a regényalak nevét csak akkor tudjuk meg, amikor homályosan már történt rá utalás a regényben, pl. párbeszédben. Azt hogy "őt" Raszkolnyikovnak hívják, csak a negyedik oldalon tudjuk meg, miután már legszemélyesebb gondolataival is megismerkedtünk. A nyílt narrátor, ezzel szemben, egy bevezető mondat keretén belül azonnal megnevezi a regényalakot ("*Emma Woodhouse, csinos, okos, jómódú, kényelmes otthona van, jókedvű...*").

A tulajdonnév, akár csak a határozott névelő, egységére utal. Ha a regényalak annak első megjelenésekor megnevezetlen marad, ez azt jelenti, hogy bemutatását a narrátor különösen fontos eseménynek tartja – jelenléte ezáltal nyilvánvalóbb. "*Július elején, egy rendkívül meleg nap alkonyatán, fiatal férfi lépett ki a Sz... utcai házból, ahol albérlésben lakott, és lassan, láthatóan határozatlanul, elindult a K... híd felé.*" (Görög I., G. Beke M. fordítása) – kezdi sorait a *Bűn és bűnhődés* narrátora. Egy Hemingway regény első mondata viszont így hangzik: "*Az őrmagy a fallal szemben ült egy asztalnál.*". Virginia Woolf regényei kulcsfontosságú jellemzéssel kezdődnek: "*Majd ő maga elmegy, és megveszi a virágokat.*", vagy pedig "*... a nagy szobában, ahol az emésztőgödörrel beszélgettek, a kertre néző ablakok nyitva voltak...*" Ezek a mondatok a *Mrs. Dalloway* és *A felvonások között* kezdősorai. Nincs értelme azt kérdeznünk, hogy "Milyen Mrs. Dalloway?" (az angol eredetiben a regény Mrs. Dalloway névvel kezdődik), "Melyik nagy szoba?", vagy "Milyen emésztőgödör?" – az a Mrs. Dalloway és az az emésztőgödör, aki és ami az elbeszélés szempontjából lényeges. Azzal, hogy a regényalakokat és a helyszínt tárgyilagosan és tömören jellemzi, a narrátor háttérben marad, az olvasótól pedig megvonja a formális bevezető nyújtotta szellemi kényelmet.

## Nyílt narráció – időbeli összegezés

A narrátor helyét gyakran nehéz megtalálni az "észlelhetőségi skálán". Az a minősítés, miszerint a narrátor jelenléte alig észrevehető, rejtett, vagy nyilvánvaló lehet, bizonyos szempontból önkényesnek tűnik, akárcsak az az állítás, hogy a narrációtípusok között a határt bizonyos ismertetőjegyek jelzik. Ezek az ismertetőjegyek valóban léteznek, de mindig fennáll annak lehetősége, hogy a határvonalat más ismérvek alapján határozzuk meg. Miért állítanánk pl. azt, hogy az elbeszélőnek azon képessége, hogy a saját szemszögéből írja le az eseményeket, jelenlétének gyengébb vagy kifejezettebb ismertetőjegye, mint pl. az idő vagy térbeli összegzés? Ilyen esetben az állítás helytállósága a mellette szóló deduktív érveléstől függ, valamint az elméletnek mint egésznek a koncepciójától. Amint viszont meggyőzőbb elmélet jelentkezik, a korábbi koncepció módosul.

Én magam a helyzetleírást, a mimézis elvének alapján, a nyílt elbeszélésmód legkevésbé észrevehető jegyei közé sorolnám. A verbális narráció a helyzetleírás segítségével részben megoldja azokat a nehézségeket, amelyek az érzékelhető részletek megjelenítésekor jelentkeznek. A helyzetleírás célja elsősorban nem a narrátor jelenlétének a kihangsúlyozása, hanem a közvetítő közeg korlátozott kifejezőeszközeiből adódó hiányosságok betöltése. A helyzetleírás sohasem egy kívülálló és az eseményekkel manipuláló egyén cselekménytoldaléka. A leíró részletek ritkán modorosak, úgyhogy nem keltik azt az érzést, mintha egy narrátor önkényes betoldásai lennének. Sokkal valószínűbbnek tűnik, hogy a központi események teljesebb megértéséhez szükséges információkat tartalmazzák.

Az összegezésekkel kapcsolatban viszont jogos a narrátor beavatkozásának a kérdése. Abból kifolyólag, hogy a nyelv könnyebben birkózik meg az idő, mint a tér problémájával, a közvetlen összegzésen kívül más, hasonló célt szolgáló, lehetőségek is vannak, mint pl. a kihagyás. Az összegzés egyik fontos jellemvonása, hogy a kevésbé lényeges cselekmények kihagyását pozitív módon oldja meg. Az elbeszélés és a történet ideje ugyanis kotemporális. Ilyen időbeosztással a narrátor nélküli szövegben találkozunk. Minél inkább távolodik az elbeszélés időkonceptiója ettől a formától, annál nyilvánvalóbbá válik az idővel való manipuláció mesterséges volta, a narrátor hangja pedig kivehetőbbé. Kihagyás esetén bizonyos eseményekre egyáltalán nem történik utalás. Az összegzés viszont arra utal, hogy valaki számára fontosak az átmeneti események – és ki más lehet ez a "valaki", mint maga a narrátor? Az összegzés célja, hogy bizonyos idő-periódusról tudósítson, vagyis hogy elmondja az olvasónak, mi is történt két esemény között. Az eljárás tehát egyértelműen arra a "valakire" hívja fel a figyelmet, aki fontosnak érzi a köztes események elmondását is.

A leírás és az összegezés közötti különbséget két idézet segítségével szemléltetjük. Az idézetek Isaak Bashevis Singer *A szeánsz* c. regényéből valók, amely

egy intelligens kivándorló (Dr. Kalisher) tönkremenéséről szól, aki egy álmédi-umtól (Mrs. Kopitzky) remél szellemi megvilágosodást. Végül azonban magából is, a nőből is elege lesz, amiért csalóka ábrándokban ringatták magukat.

*"Dr. Zorach Kalisher egy kerek asztal mellett ült. Előtte Ouija lap, egy trombita és egy hervadt rózsza. A férfi alacsony, szélesvállú, homlokán kopasz, tarkóján sárgásszürke és ritka haj. Bozontos, ugyancsak sárgás szemöldöke alatt apró, szűrös szemek. Nyaka alig volt – feje majdhogynem közvetlenül a vállából nőtt ki. Egy primitív afrikai szoborra emlékeztetett. Orra görbe, ormyerge lapos, orrhegye kettéválva. Állán apró kinövés."*

Majd valamivel később ezt olvassuk:

*"Régebben mindent értelmével szeretett volna megismerni; ez a racionalista időszak viszont már elmúlt. Azóta egy antiracionalista filozófiát dolgozott ki, egyfajta végletekbe menő hedonizmust. Az erotikában a "Ding an sich"-et vélte felfedezni, az értelemben pedig a létezés legalacsonyabb fokát látta, a teljes halálba vezető entrópiát."*

A narrátor azért időz ilyen sokáig Dr. Kalisher kinézésénél, mert csakis szavakkal tudja őt elénk varázsolni. Filmen ezt mind egyszerre látnánk. A szavak a vizuális hatást pótolják, úgyhogy a narrátor szavainak hangsúlyára nemigen tudunk figyelni. A második idézetben viszont halljuk az elbeszélő hangját; nyilvánvaló hogy *valaki* mondja el az események előzményeit, Dr. Kalsiher múltját. Észrevételelem a részlet esztétikai értékét nem érinti; csupán arra mutat rá, hogyan válik hallhatóvá a narrátor hangja, amíg Dr. Kalisher múltjáról beszél.

Az összegezés általában rövidítést jelen, ahol a történés ideje sokkal hosszabb az elbeszélés idejétől. A szóbeli narrációban az összegzést a tartós történésű, valamint a gyakorító igék használata segíti. A térbeli összegzés ugyancsak gyakran alkalmazott eljárás. A *Háború és béke*, akárcsak a *Harag gyümölcssei* számos példát szolgáltatnak az átfogó helyzetleírásra. Az utóbbi regényből idézek:

*"Californiát valaha Mexikó birtokolta, földjét a mexikóiak, mindameddig az amerikaiak rongyos és földéhes hordája el nem özönlötte. Annyira vágytak a földre, hogy eltulajdonították Sutter és Guerrero területeit. Ezek az eszelős emberek kisajátították, majd pedig felaprózták a területeket; egymás között pedig gyűlölködtek és fegyverrel őrizték az elrabolt földet. Házakat és csűröket építettek, a földet felszántották, hogy gabonát termesszenek. Ezek már tulajdont képeztek, a tulajdon pedig tulajdonjogot biztosított számukra."*

*A mexikóiak gyengék voltak, úgyhogy elmenekültek. Képtelen voltak ellenállni, hiszen talán semmire sem vágytak oly határtalanul, mint az amerikaiak a földre."*

A térbeli összegzés, az egyszerű leírással szemben, bizonyos fokú önkényességet rejt magában; általa a narrátor jelenléte nyilvánvalóbbá válik. Önkényességében talán még az időbeli összegzést is felülmúlja, hisz az a nyelvben egész természetesen hat. Az emlékezés, irányuljon az személyes vagy tágabb történelmi eseményekre, senkit sem lep meg. Amikor viszont a narrátor madártávlatból hatalmas területeket és embercsoportokat ír le, azzal csak saját kiváltságos helyzetére hívja fel a figyelmet.

Az összegzés harmadik fajtája mikor a narrátor létező eseményeket vagy dolgokat sűrít. A jellemzés bármely módja az elbeszélő jelenlétére hívja fel a figyelmet, kiváltképp ha egy szóban vagy kifejezésben írja le a regényalak tulajdonságait. A *Lidércfény* narrátora nagyon szereti az ilyen "szinoptikus" jellemzéseket: "(Jude) olyan fiú volt, aki képtelen bárkinek vagy bárminek fájdalmat okozni.", "Vilbert vándorkuruzsló volt, akit csak a falusiak ismertek, senki más. Valójában kerülte is a kellemetlen azonosításokat." "(Arabella) lényé legmélyén nem volt se több, se kevesebb egy nőstény állatnál."

### Amit a regényalak nem gondolt, vagy nem mondott

Amikor a narrátor arról tudósít, ami a regényalak fejében meg sem fordult, vagy amiről legalábbis nem beszélt, jelenléte még nyilvánvalóbb az olvasó számára. Azzal, hogy olyan eseményeket említ, amelyek ugyan valószínűek, de nem valósak, csak megerősíti bennünk azt az érzést, hogy az elbeszélő eljárás bizonyos fokú mesterkéeltséget rejt magában. Hawthorne *Rappacini lányai* c. regényéből idézek:

*"Az ifjú valószínűleg elnézőbb lett volna Baglionival szemben, ha tudja hogy közte és Dr. Rappacini között hosszantartó szakmai vita folyt korábban."*

A narrátor, amint látjuk, igen terjedelmesen beszél arról, ami csupán megtörténhetett volna. D. H. Lawrence *Szerelmes asszonyok* c. regényének 16. fejezetében Birkin megkérdezi Geraldot, hogy hűga vízbefulása felzaklatta-e:

*"– Nagyon megrázott. De voltaképpen nem hagyott érzelmi nyomot bennem. Meg kell halnunk mindnyájunknak, és szerintem nem sokat számít, előbb vagy utóbb. Gyászt nem nagyon érzek. Valahogy hidegen hagy. Nem tudnám megmagyarázni miért."*

*– És ami téged illet, mindegy, élsz-e vagy halsz? – kérdezte Birkin. Gerald barátjára tekintett. Hideg kék volt a szeme, akár az éles penge acélja. Zavarba jött, szíven találta a kérdés. Valójában iszonyatosan foglalkoztatta a halál, nagyon félt tőle."* (R. Ilona fordítása)

Az idézet utolsó előtti mondata Gerald közönyéről, vagyis tudatosult érzelméről számol be. Az utolsó mondat viszont, és erre már a "valójában" szó is utal, egy olyan narrátorra hívja fel a figyelmet, aki nemcsak Gerald tudatába, hanem annak tudattalanjába is bejáratos. Az utolsó mondat a következő megfigyelésről tudósít:

*"Gerald nem volt egészen tisztában érzelmével; ő valójában félt."* Az ilyen megnyilatkozások arra utalnak, hogy a narrátor a regényalak tudattalanjába merül és onnan tudósít. Ahol mások az olvasóra bízzák a következtetést, ott Lawrence narrátor a saját véleményét mondja el, méghozzá igen részletesen.

### Éthosz és kommentár

Arisztotelész a *Retorika* első könyvében a következőket írja:

*"Jellemünk által győzünk meg, ha a beszédet úgy mondjuk el, hogy az hitelt érdemlőnek tüntessen fel bennünket, mert a becsületes embernek általában min-*

*den téren jobban és könnyebben hisznek, különösen pedig olyan területen, ahol nincs bizonyosság, hanem megoszlanak a vélemények. Ezt a hatást azonban a beszéddel kell elérni, nem pedig a szónok előzetes hírével. Nem igaz ugyanis az, amit néhány retorikaszerző állít munkájában, nevezetesen, hogy a szónok megbízhatóságának nincs szerepe a meggyőzésben, sőt azt is mondhatnám, hogy a legfőbb bizonyíték a jellem."* (Adamik Tamás fordítása)

Arisztotelész persze a valós világ eseményeire gondol – jogi, ünnepélyes és tudományos meggyőzésre. Amennyiben az elbeszélés igaz, vagyis hiteles történetről tudósít, a narrátor megszokott retorikai eszközöket vesz igénybe annak érdekében, hogy éthoszának hitelet szerezzon. Hogy az olvasót igazáról meggyőzze, olyan kifejezéseket használ, mint hogy "Na, ne tréfálj." – ha valaki pletykát mond el a regényben, más esetben viszont az eskü szavait mondatja el egy tanúval a tárgyalóteremben.

Az éthosz fontos szerepet játszik a fiktív elbeszélésekben is azzal a különbséggel, hogy mércéje nem az igazság, hanem a valószínűség. Ezt különböző korok és stílusok más-más módon érték el. Hemingway úgy, hogy narrátora alig észrevehető. A valószínűség az ő esetében a regényalakok és a narrátor szűkszavúságának függvénye. A 18. századi írók más véleményen voltak. Nyílt narrátoraik egyfajta szónoki szerepet töltöttek be annak ellenére, hogy nem valós, hanem képzelt események igazáról próbálták meggyőzni az olvasót. A valóságban is elképzelhető jellemekről és eseményekről beszéltek tehát, a problematikus kérdéseket pedig általánosító magyarázatokkal oldották meg.

Mivel az elbeszélő szövegekben a szerző hangja sohasem hallatszik közvetlenül, az éthoszt csak a narrátor beszédére vonatkoztathatjuk. A valószínűség kérdése kizárólag a fikcióban játszik szerepet, habár gyakran fordul elő az is, hogy a nyílt narrátor külső, objektív igazságokkal támasztja alá saját, képzelt világát; vagyis "filozófiai általánosításhoz" folyamodik. Más szavakkal megfogalmazva, a narrátor azért veszi igénybe a retorika eszközeit, hogy az általa elbeszélt történetet hitelessé tegye. Az író célja ezzel szemben az, hogy a történetet valamint az előadás módját (beleértve a narrátor szerepét is) érdekessé, elfogadhatóvá, következetessé és művészivé tegye. Az éthosz mindig a narratívában alkalmazott valószerűsítő módszer függvénye. Az önéletrajzi vagy pedig vallomásszerű műfajokban, amilyen pl. a *Moll Flanders* vagy pedig *A Nagy Gatsby*, az erkölcsi hitelesség az "Én a saját szememmel láttam." jellegű érvelésen alapszik.. Az, hogy "A saját fülemmel hallottam." az irodalomban, akárcsak a bíróságon, már nem annyira meggyőző. Conrad a *Lord Jimben* ugyesen alkalmazza az utóbbi érvelés bizonytalanságát. Ha a narrátor a szerző szerepében mutatkozik, egész más szempontok alapján ítéljük meg igazmondását. Ebben az esetben az eseményeknek nem megfigyelője hanem forrása, – saját bevallása szerint is. Szavahihetősége bölcsességétől vagy pedig tapasztaltságától függ, vagy pedig attól, ami az olvasó számára a hihetőség biztosítóka.

## Kommentár

A narrátor azon megnyilatkozásai, amelyek meghaladják az elbeszélés, leírás vagy az azonosulás kereteit, és rejtett üzenetet közvetítenek, a *propria personá*t juttatják eszünkbe. Az ilyen kijelentéseket legáltalában kommentároknak nevezhetnénk, habár ezáltal egy egész sor különböző beszédmódot jelölneek egyazon terminussal. Mivel a kommentár viszonylag önkényes verbális megnyilatkozás, közvetelnebbül szólal meg benne a narrátor hangja, mint bármely más beszédmódban.

A természetes nyelvfilozófia nem tesz különbséget a beszédmódok között, és úgy tűnik, hogy nincs is szándékában. Némely másodlagos jelentéssel bíró megnyilatkozási módok léte és elnevezése még vitatott. Mivel azonban célunk a kommentárnak mint a narráció egyik ismeretőjegyének a vizsgálata, ilyen megkülönböztetésre nincs is szükségünk. A hagyományos kategóriák viszonylag jól alkalmazhatók a kommentárban bővelkedő regényekre, amilyenek pl. Fielding regényei. A kommentár vagy hallgatólagos (implicit), tehát ironikus, vagy pedig kifejezett (explicit). Az utóbbihoz tartozik az interpretáció, az értékítélet, az általánosítás és a "tudatos" narráció. Az első három forma a cselekményre vonatkozik. Az "irterpretáció" ebben az esetben a cselekmény egy részletének, fontosságára vagy pedig jelentőségére mutat rá. Az "értékítélet" erkölcsi vagy valamilyen másfajta minősítő véleményt fejez ki. Az "általánosítás" a regény fikcióvilágának egyes elemeit a valós világhoz hasonlítja: "általános igazságokhoz" vagy pedig történelmi tényekhez. A "tudatos" narráció új keletű és azokra a kommentárookra vonatkozik, amelyek nem a történetre, hanem a diszkurzusra irányulnak; függetlenül attól, hogy tartalmuk komoly vagy pedig tréfás.

### Hallgatólagos kommentár: ironikus és megbízhatatlan narrátor

Az irónia összetett stíluseszköz, megjelenési formái pedig nagyon változatosak. A továbbiakban az iróniának azt a formáját vizsgáljuk, amelyben a narrátor titkos beszélgetést folytat az olvasóval egy harmadik személy vagy dolog rovására. Méghozzá úgy, hogy a kimondott szavak mögé titkos értelmet rejt. Ha ilyen rejtett dialógus folyik narrátor és olvasó között, akkor ironikus narrátorról beszélünk. Ha viszont az író és az olvasó között folyik ez a dialógus, méghozzá a narrátor rovására, az író az, aki ironikus, a narrátor pedig megbízhatatlan.

Wayne Booth *Az irónia retorikája* c. könyvében különbséget tesz szilárd (stabil) és ingatag (instabil) irónia között. A szilárd irónia először is a) szándékos, majd pedig b) rejtett, c) rekonstruált – vagyis az olvasó kiveszi a felszíni jelentésből a mellékjelentést, d) állandó – ha az olvasó egyszer rájön az ironikus jelentésre, azt többé nem kell rekonstruálnia, valamint e) véges alkalmazhatóságú, csak tényleges megnyilatkozásokra vonatkozhat. Ingatag iróniáról akkor beszélünk, "ha a feltételezett, de valójában a háttérben maradó szerző sohasem mutatja

meg igazi arcát, vagyis egy biztos megállapítást sem tesz". A következőkben csak a szilárd iróniával foglalkozunk majd, mivel a "háttérben maradó" szerző túl megfoghatatlan ahhoz, hogy megízhatatlan narrátort teremtsen.

A regényalakra irányuló narrátori irónia iskolapéldája a *Büszkeség és ballélet* kezdőmondata. Az az "általános igazság", miszerint egy jómódú férfi számára nélkülözhetetlen a feleség, csak a regényben kigúnyolt társadalmi réteg számára érvényes; vagyis a 19. század végi önelégült, provinciális angol burzsoázia számára. Természetesen sem a narrátor, sem pedig az olvasó nem tartozik ehhez az osztályhoz. A kijelentés ironikus, mivel ellenkezik azokkal a bölcsebb és humánusabb értékekkel, amelyeket a narrátor – és általa az olvasó – magáénak vall. Az ilyenfajta irónia megértése önelégültséggel jár, ami valójában a megfejtés örömeiből adódik. Szinte vállon veregetjük magunkat, amikor rájövünk arra, hogy nem valamilyen életigazságra bukkantunk, hát még ha egyetemes igazságra.

A narráció csak pillanatokra engedi meg az ironikus hangot. Komor tájainak leírásakor Thomas Hardy is finom iróniához folyamodik helyenként. A *Lidércfényben* a narrátor a következőképpen kommentálja Jude élményét Arabellával való első találkozásakor:

*"Csak épp az imént lehelt be egyellen szippantást egy számára új légkörből, s ez már félreismerhetetlenül ott elbegett körülötte, bármerre ment, azt sem tudta, mennyi ideje, s ez az új légkör szinte elzárta saját lélegzésétől, mint valami üveglap. Olvasás, munka, tanulás – mindezek a néhány perccel előbb még oly szabatosan körvonalazott elhatározások most egyszerre különös módon összemolva félredobálódtak valami sarokba, maga sem tudta, hogyan."* (P.H. Lajos fordítása)

A narrátor formális és metaforikus nyelve valójában a következő kamaszos élményről számol be: "Hé, mióta tart ez már?" Az irónia a "felismerhetetlenül" és a "különös módon" szavakban rejlik. A szexualitás erejének felismerhetlensége, és annak különös természete hogy a "komoly", józan gondolatokat összekuszálja, csak annak jelent meglepetést, aki még nem tapasztalta ezt az érzést. A narrátorral együtt ilyenkor fölényes helyzetben érezzük magunkat. De mivel az irónia csak pillanatnyi, ezért nem változtat Jude siralmas helyzetén, amit viszont már nem helyénvaló fölényesen megítélnünk.

A *titkosügynök* narrátora ezzel szemben az egész regényen keresztül ironikus. Valójában ez a narrátor nyelvi alapálláspontja. A gúnyoros mosolyból azonnal tudni, ki is beszél. Mr. Verloc kirakatának leírásakor a következő "gyöngyszemekre" bukkanunk: "rég, kifakult újságok... *A fáktya, A gong* – csupa harsány cím". A címek természetesen csak azok számára harsányak, akit érdekelnek ezek az újságok. Az irónia gyakran a kibékíthetetlen ellentétek egymás mellé állításában mutatkozik meg: Mr. Verloc egyrészt "gyanús áruk eladásával foglalkozik", másrészt viszont "a társadalom védelmezője". Nyilvánvaló, hogy nem lehet mindkét állítás igaz, úgyhogy amikor megismerjük valódi foglalkozását, magát az iróniát is felismerjük.

Miután egyszer ráhangelődtünk a narrátor ironikus hullámhosszára, még a KTSZS-ból is kihalljuk azt. A regény egy részeltében Winnie-re és anyjára összpontosul a figyelmünk, és már azt is sejtjük, hogy Verloc éjszakai tevékenysége nem a legtisztességesebb. A következő KTSZS-ban elhangzó mondatban iróniával találkozunk: "... mikor egyszer kiment, alig tudott a Belgravian téri átmeneti szállására visszatérni." Verloc éjszakai kalandozásait csak Winnie és anyja láthatják ilyen naivan. A narrátor közvetlen jellemzéséből az olvasó tudja, hogy Verloc nem az az ember, aki elveszne a városban.

*A titkos ügynök* narrátora csaknem minden regényalakról ironikusan beszél, függetlenül annak politikai elkötelezettségétől, korától vagy éppen személyes értékeitől. "Szegény Stieve-t", Winnie öccsét, a család, szépítve a helyzetet "gyengécskének" nevezi, mikor ő valójában szellemileg fogyatékos (Ossipan szavával élve "degenerált"). Habár "rohamai nincsenek (ami bátorító)", alsó ajka sajnos mindig lekonyul. Wurmt nagytanácsos, az ellenséges nagykövetség képviselője, néha jó szándékúnak bizonyul, noha "nyúlósan komplexusos" és "visszatatszítóan mélabús". Mr. Vladimir, az új, kémkedéssel gyanúsított attasé, rájön arra, hogy a tükör, amely segítségével Mr. Verlocot szokta megfigyelni, számára is kellemes meglepetésekkel szolgál. Ugyanis "benne látja viszont simára borotvált, pirosposzsgás arcát, húsos, érzéki ajkait, amelyek éppen olyan eszes szellemeskedések kiejtésére termettek, amelyek ilyen közkedvelté tették a legelőkelőbb körökben." Michaelis meggyőződése és szavajárása hogy: "Senki sem ússza meg szárazon a tárgyalást." Őt magát később életfogytiglani börtönbüntetésre ítélik, amiért részt vett egy szöktetési akcióban, miközben egy rendőr véletlenül megsebesült, majd pedig később belehalt sérülésébe. Büntetése viszont egy szadista gyilkos büntetésének felel meg:

*"... egy betörő sem kapott volna ilyen súlyos ítéletet. A rendőr halála nagyon elkeserítette, de az akció sikertelensége ugyancsak. Egyik fájdalját sem titkolta el az esküdszék előtt, úgyhogy töredelmes megbánásával megdöbbenést kellett a zsűfolt tárgyalóteremben. Az ítélethirdetéskor a bíró kihangsúlyozta a fiatal bűnöző romlottságát és érzéketlenségét."*

Ha valaki megbánja a bíró előtt azt, hogy embert ölt, de azt is kimondja, hogy bántja az akció sikertelensége, ez már naivan és önmegsemmisítően hat. Ironikus az a rész is, mikor a bíró rosszmájúan a börtönajtót ütögeti. A narrátor a viselkedést ugyanazzal a jelzővel minősíti, mint egy más alkalommal a tea magas árát, vagyis, hogy az "megdöbbenően elfogadhatatlan". A "megtört szívűek", akik különben jegyet szereznek Michaelis számára, amivel elutazhatna, nem járnak jobban, mint pl. Michaelis fennhéjázó pártfogója:

*"A gazdag hölgy egyszerű volt a maga módján. (Michaelis) nézetei és elvei nem döbbenették meg, mivel azokra a maga emelkedett világából nézett. És valóban, egyszerűbb volt számára egy ilyen emberrel együttéreznie. Ő nem volt kizsákmányoló kapitalista; a gazdasági viszonyok felett érezte magát. És talán azért is indította meg annyira az emberi szenvedés, mert sohasem volt benne része."*

Az utóbbi két idézetben a következő személyeket és dolgokat ábrázolja a narrátor ironikusan:



- 1) Michaelis, aki gyermeteg, és képtelen arra, hogy forradalmi céljairól beszélve önmaga érdekében szűkszavúságot tanúsítson, méghozzá egy nyilvánvalóan ellenséges közönség előtt;
- 2) Azokat az embereket, akik a bíróságon felmentést eszközölnek ki a bűnözők részére;
- 3) A bíróságot, melynek kitörő dühét túlságosan enyhe szavakkal írja le;
- 4) A "nagyvonalú hölgyet", aki magas társadalmi pozíciójából kifolyólag olyan személyeket és dolgokat pártol akiket és amiket alig ért; valmin t, aki meggyőzte magát arról, hogy vagyona nem kizsákmányolás eredménye (ismerve azonban a Britt birodalmat, ez aligha volt lehetséges).

A pártfogó hölgyvel kapcsolatban idézet azt az állítólag egyetemes érvényű megfigyelést rejti magában, amely nemigen alkalmazható erre a konkrét esetre. Vagyis, hogy "Bizonyos gondolkodásbeli egyszerűség mutatkozik úgy a társadalmi ranglétre legtetején, mint a legalján levő békés természetű egyéneknél." Maga az általánosítás nem ironikus. Könnyen fordulhatna elő más kontextusban, mondjuk egy 19. századbeli regényben, ahol egy romantikus arisztokrata rájön arra, hogy csak a parasztokkal tudja magát megértetni. A mi esetünkben viszont ironikus célzatú: a jótékonyág, ami különben emberszeretből, itt épp ellenkezőleg – annak hiányából fakad. Az iróniának itt nemcsak hogy négy célpontja van, de különböző erkölcsi megfontolásból fakad mindahány. Ezek a 1) legalapvetőbb övatosság (Michaelis ezzel szemben túlságosan is őszinte); 2) túlzott becsületesség (a bíróság képtelen helyesen ítélkezni Michaelis enyhe bűne fölött, valamint észrevenni, hogy a vádlott önmagát veszélyeztető őszintesége lelkének tisztaságából fakad); 3) társadalmi felelőtlenység (amely arra indítja az embereket, hogy jót tegyenek ott, ahol ki sem ismerik magukat); 4) valamint a tetemes örökség (amely az örököszt kiszakítja a valós világból). Annak ellenére, hogy Michaelis ítélete túlságosan is súlyosnak tűnt, a bírósági tévedést nem enyhíti a "mindenbe beleavatkozó" kieszközölte szabaddlábra helyezés sem. A narrátor változtatja a megítéléshez szükséges erkölcsi alapot, úgyhogy mindenki veszít.

A megbízhatatlan elbeszélő esetében az olvasó véleménye különbözik a narrátorétól a történet valódi értelmét illetően. Maga a történet az, ami okot ad a kételkedésre. A sorok közt olvasva az olvasó rájön arra, hogy a valóság nem lehet "olyan", mint amilyennek a narrátor mutatja, amivel valójában kétségessé válik a tekintélye. A megbízhatatlan narrátor alkalmazása valójában az irónia egyik kifejezőeszköze<sup>13</sup>, és pontról pontra megegyezik Booth "szilárd iróniájával". Az olvasó megsejti a műből, hogy az általa (indokoltan) rekonstruált történet nem egyezik a narrátor történetábrázolásával. Két értékrendszer kerül itt összeütközésbe, amelyek közül a rejtett, miután az olvasó megsejti azt, háttérbe szorítja a felszínt. A szerző tehát titkos üzenetet rejt el az olvasó számára. A narrátor megbízhatatlansága adódhat a) szűkszavúságból (Jason Compton); b) kretenizmusból (Benjy); c) hiszékenységből (Dowell, *Az arany katona* narrátora); d) pszichológiai vagy erkölcsi tompaságból (Marcher, *a Vadállat az őserdőben* c. regényből); e) vagy pedig az információk hiányából

vagy kuszaságából (Marlow, a *Lord Jim* narrátora); esetleg ártatlanságból (Hucklebery Finn), de felsorolhatnánk sok más okot is.<sup>14</sup>

A megbízhatatlan narráció sematikus ábrázolása a következőképpen néz ki:

-----  
 szerző → elbeszélő → elbeszél (narratee) → olvasó<sup>14a</sup>

A telt vonal közvetlen, a szaggatott közvetett – illetve feltételezésen alapuló kommunikációt – jelöl. A séma alapján láthatjuk, hogy az üzenet közvetítése két szinten valósulhat meg. Ha a narrátor megízható, a kommunikáció csak az alsó szinten valósul meg. Ha viszont megízhatatlan, két kommunikációs nivóval van dolgunk, egy megízhatóval (felül) és egy megbízhatatlannal (alul). Mindig a rejtett üzenet a megízható, mint ahogy a beszélő hangszúlya is fontosabb a használt szavak értelménél.

Valójában mire is vonatkozik az, hogy "megbízhatatlan"? Nem is annyira a narrátor személyére, mint a diszkurzusra; vagyis arra, ami történik, amilyenek az események látszanak. Egy kellemetlen narrátor azért még megbízhatóan tudósíthat a cselekmény felől (vagyis úgy, hogy nem kerül összetűzésbe az olvasó saját "olvasatával"). Humbert Humbert, a *Lolita* narrátora, bármilyen jellemű is, nézetem szerint megízható. A regényalakokat és eseményeket érintő szarkazmusa (két felesége, vándorló életmódja Amerikában, és természetesen, ami a legkellemetlenebb, ő maga) ellenére érezni, hogy mindent elkövet annak érdekében, hogy a lehető legpontosabban tájékoztassa az olvasót az eseményekről. Mikor érzi, hogy valamit nem tud egészen pontosan elmondani, erről azonnal számot ad. Humbert semmit sem veszíthet őszinteségével, sőt, nagyon is sokat nyerhet – ez ugyanis az egyedüli mód, hogy könnyítsen lelkén. Szenvedéseinek ecsetelése az utolsó fejezetben felettébb megindító. A könyv ezáltal egyfajta szomorú igazolást nyer, még Humbert legcsipősebb megjegyzései is.

A megbízhatatlan elbeszélőnél az ironia nem a regényalakokra, hanem magára a narrátorra irányul, akiről az olvasó is véleményt formál. Tehát nemcsak jelenlétét jelzi félreérthetetlenül, hanem az a feltételezés is megerősítést nyer, hogy a történethez a regényalakokhoz hasonló módon kapcsolódik. Különböző mi célból számolna be az olvasónak hamisan az eseményekről? Kizárt dolog, hogy ezt pusztán a mesemondás kedvéért tenné. Ha nem is főszereplő a regényben, de minden bizonnyal mellékszereplő – tehát semmi esetre sem "senki". Megbízhatatlansága általában az egész regényre kiterjed, néha viszont változik meg az elbeszélés folyamán. A cselekmény kibontakozásával a narrátor szavahihetőbbé válik. Ami a regényt különösen érdekessé teszi, az a narrátor-nak saját igazmondásában való érdekelttsége. A regény végén ezt ki is mondja. Miután befolyásolta egy szerény lány életének alakulását, elégedetten jegyzi meg magának: "Távolról sem volt kellemetlen érzés". Ezzel utal arra, hogy az

élményt, ha csak képzeletben is, újra átéli, hisz a célja az, hogy felidézze azt és számot adjon róla. Befelé fordulása oly kifejezett, hogy azonnal elmeséli, mennyire meglepte őt a lány "bizarr" viselkedése, amiről az olvasót is meg akarja győzni. "Hiszi, vagy sem, de egyszerűen utálni kezdett. Igen, jól tudom miről beszélek. Nagyon jól megfigyeltem..." És nyilvánvaló, hogy magáról továbbra is mint "a legnemesebb lelkű ember"-ről beszél, aki naponta egy rubelt adott a lánynak, és aki, miután elégtelennek nyilvánította saját nagylelkűségét, még színházba is elvitte őt. Számtalan helyen hangsúlyozza, hogy hatalmában áll adni és megtagadni. Ilyen a regény elején, és beszédmódja alapján azt hinni, hogy végig ilyen is marad. Később viszont kételyek támadnak benne: "Volt valami, amit nagyon rosszul csináltam..." Ennek ellenére nem hagy fel az öngazolással: "Szedd össze magad és légy büszke" (mondja magának). És akkor hirtelen felhagy minden önámítással, önbecslése meginog, végre tisztán látja, mi is történt valójában és beismeri vétkét. (Más értelmezések szerint viszont az "igazság" beismerése csak a neurózis újabb fokozata.) A lány, aki addig hatalomvágyának volt a tárgya, most szeretetforrássá válik, akihez mint anyához fordul. A lány ekkor még túl gyenge, túl összetört, hogy ilyen szerepre képes lenne. Belenyugszik abba, hogy külön éljenek egymástól. A férfi "szeretete" tulajdonképpen régi neurotikus vágyának egy újabb manifesztációja, és ugyanolyan követelő, mint korábban. (...)

### A történet kommentálása: interpretáció

Az interpretációt nyugodtan tekinthetjük a nyílt kommentár legátfogóbb kategóriájának. Bizonyos szempontból az összes többi formát magában foglalja: vagyis ha az interpretáció tulajdonképpen a magyarázat egy fajtája, akkor az értékítélet erkölcsi alapokon nyugvó – magyarázat. Az általánosítás magyarázat jellege viszont abban rejlik, hogy a fiktív történet eseményeit a megfelelő valós eseményekhez hasonlítja. Ennek ellenére, megmaradunk a hármas megkülönböztetésnél. Az "interpretáció" fogalmát a történet keretén belül megvalósuló, viszonylag semleges "magyarázatra" korlátozzuk. Ezzel szemben az értékítélet és az általánosítás túlmutat a fiktív történet keretein.

Az interpretáció még ilyen szűk korlátok közé szorítva is egész sor megnyilatkozásmódot foglal magába. Íme pár példa Balzac *Goriot apójából*. Már többen rámutattak arra, hogy Balzac számára mennyire fontos volt, hogy az eseményeket, a regényalakok kinézését és viselkedését, sőt a párizsi élet legapróbb részleteit is "igazolja", vagyis úgy mutassa be, hogy azok természetesen hasznak. Eugène Rastignac, pl. a körülötte levő nők vallomásaiból ismeri meg a párizsi "beau monde" becstelen játékszabályait. Ezek a vallomások általában egy beszélgetés folyamán hangzanak el, melyeket később a narrátor értelmez. Delphine, akit Rastignac sikeres üzleti fogásai mentenek meg az anyagi csődtől, elmeséli szomorú élettörténetét, vagyis Nucingennel való házasságát és de Marsay-val való titkos kapcsolatát. Az elbeszélő a következőképp inter-

pretálja a mondottakat az olvasó (és Eugéne) számára: "Eugéne megdöbbenve tünődött el: hogyan vegyülnek a nőkben az őket naggyá tevő jó érzések azokkal a hibákkal, amelyeket a társadalom mai szerkezete kényszerít rájuk." (Lányi Viktor fordítása) Ezzel valójában Delphine zaklatott vallomásának a lényegét hangsúlyozza ki, miszerint az előkelő hölgyeket a társadalom arra kényszeríti, hogy a nemes szerelmet alantas pénzszerzéssel csufítsák.<sup>15</sup> Vagy mikor Eugéne, Maxime-mal (Mme. de Restaud szeretőjével) találkozza azt gondolja magában, hogy "'Ez hát a vetélytársam, le fogom győzni.' Az oktan! nem tudta, hogy Maxime de Trailles gróf ki szokta provokálni a kérdést, azután elsőnek lő, és megöli az emberét." Rastignac tapasztalatlansága valójában arra szolgál, hogy megismerkedjünk a párizsi szokásokkal: "Eugéne nem is sejtette, milyen lázas izgalom fűti a szebbik nem képviselőit a polgárság körében. Senki sem mondta meg neki, mire is képes egy bankárfeleség, csakogy a Faubourg Saint-Germainba bejuthasson." "Eugéne nem tudta, hogy Párizsban senkihez sem szabad beállítani anélkül, hogy az ember a ház barátjaival el ne mondassa magának a férj, a feleség, a gyermekek történetét..." És így tovább.

Az interpretáció jövőbeli eseményekre is irányulhat: Eugéne a szüleitől kölcsönzött pézzel, jövőjét új ruhájára alapozva, belép a nagyvilági életbe.

*"Eugéne a magában (a szabójáról van szó) olyan emberre talált, aki apai szerepnek fogta fel a mesterségét, mintegy összekötő kapocsnak tekintette magát a fiatalember jelene és jövője között. Rastignac később hálából megalapozta ennek az embernek a szerencsését híressé vált jó mondásai egyikével. 'Két nála készült nadrágot ismerek – mondotta –, melyben évi húszezer frankos házasságot kötöttek.'"*

A feltételes mód, valamint a jövő idő használatával a narrátor arra hívja fel a figyelmet, ami megtörténhetett volna. Ha Goriot felesége életben marad, "bizonyos hatást gyakorolt volna rá túl az érzelmeken. Talán megnevelte volna azt a tunya természetét, vagy pedig megtanította volna megbecsülni a világ és az élet dolgait."

A közvetlen jellemzés is tartalmazhat interpretációs elemeket:

*"Mint minden korlátolt szellem, Vanquer-né rendszerint szűk távlatból nézte az eseményeket, okaikat nem mérlegelte. Szívesen tett más valakit felelőssé saját hibáért."*

Az interpretáció legalább olyan formagazdag Balzacnál, mint amilyen változatos tartalmú. Gyakran használ egyértelműen magyarázó kötőszavakat, mint amilyen a: "tehát", "mivel", "ebből kifolyólag", "következésképp". Az interpretáció azonban néha az olvasóban felvetődött kérdést ismétli meg. A jóképű portugál sehogyan sem tudja Mme. de Beauséant tudtára adni, hogy szakítani akar vele. "Miért?" kérdezi az olvasó, mire a narrátor a következőképpen válaszol:

"Talán nincs nehezebb feladat, mint egy nőt fait accompli (kész tények) elé állítani." Az elbeszélő hasonló módon nyilatkozik Poiret kapzsiságáról is: "Az olvasó talán meglepődik azon, hogy Poiret...". Annak érdekében, hogy a dolog lényegére tapintson, a narrátor gyakran alkalmaz látszat-idézeteket is az

interpretációban. Eugéne, miután Delphine-től elvált és hazafelé tart, a következőket "gondolja":

*"Ha Nucingenné érdeklődik irántam, megtanítom, hogyan kormányozza férjét. Ez a férj aranyat érő üzleteket csinál, segíthet majd nekem, hogy egy csapásra vagyont szerezzek. Nem mondta ezt magában ilyen nyersen, még nem volt eléggé politikus, hogy egy helyzetet mérlegelni, kiszámítani, értékelni tudjon." Megteszi hát helyette a narrátor.*

Az interpretáció arra ad magyarázatot, amiről egyik regényalak sem tudna számot adni; vagy tudatlanságából kifolyólag, vagy pedig mert a magyarázat számára megfogalmazhatatlan, esetleg nem szöhető bele a cselekménybe. Gyakran találkozunk interpretációval az ún. értekező regényekben, mint amilyenek Thomas Hardy művei. A regényalakok viselkedését számukra ismertetlen erők határozzák meg. Jude Arabella karjai közt találja magát:

*"... mintha valami rendkívüli erejű, zsarnoki kar ragadta volna meg – valami, aminek semmi köze sem volt az őt mostanáig ösztönző szellemi befolyásokhoz... Mint mikor egy erőszakos tanító gallérjánál ragadja meg az iskolás fiút." (Pálóczi-Horváth Lajos fordítása)*

Hardy ideológiája a következő és hasonló megnyilatkozásokban mutatkozik meg: "... úgy tűnt, hogy döntésük végleges, ámde rajtuk kívül álló erők és törvények hatásával is számolniuk kellett." Az interpretáció néha metaforikus, azaz nem tényszerű: "Ha mindez egy vesébe látó bíró előtt zajlik le, az biztosan felfigyelt volna arra, hogy Sue nem tesz különbséget az eltérő súlyosságú bűnök között." Vagy pedig előzetes figyelmeztetésként alkalmazza; pl. mikor Jude megkapja Sue-től az első sorokat: "... egyike azon dokumentumoknak, amelyek önmagukban ugyan egyszerűek és szinte közhelyesek, bizonyos időtávlatból nézve azonban későbbi szenvedélyes következmények csárait rejtik."

Időnként még Henry James *A nagykövetek* c. regényében is találkozunk ezzel a megnyilatkozási formával, annak ellenére, hogy a narrátor különben alig észrevehető. (...)

A negatív mögöttes értelem, amire Ian Watt mutatott rá ("elodázni élvezetét", "csalódottság nélkül várni"), a korábban taglalt narrátor-szereplő egyesülését példázza. Azzal, hogy az "elvet" "titoknak" minősíti, vagyis "teljesen ösztönösnek", arra mutat rá, hogy a narrátor az, aki az eseményeket magyarázza. Végül is ki számára "titok" ez, ha nem Stether számára? Egyes mondatokban Stether nézőpontja uralkodik, egy ponton viszont, ott ahol érzelmei ösztönössé, tehát számára titokzatossá válnak, már nem ő beszél, hanem minden bizonnyal a narrátor. Azzal, hogy olyan érzelmekről számol be, amelyeket Stether képtelen tudatosítani, a narrátor valójában az artikulációban segíti őt, akárcsak a másik erdei csecsemőt, Maisie-t.

### A történet kommentálása: értékítélet

Értékek, normák, vélemények. Wayne Booth *A próza retorikája* c. könyvében olyan kimerítően taglalja ezeket a fogalmakat, hogy minden további fejtegetés csak könyvéhez írt lábjegyzet lehet. Booth részletesen kifejti, hogy az író,

különbséget téve bizonyos értékek közt, meghatározza az olvasó véleményét. Ezen értékek vagy hagyományosak (pl. *Tom Jones*, *Büszkeség és ballélet*, *Barchester tomyai*, *Az önző*), vagy pedig szokatlanok, újak, esetleg fiktívek (pl. *Az éj szelíd tornán*, *Nostromo*, *A weydoni asszonyvásár*).<sup>16</sup>

Mi az értékítéletekkel kapcsolatos gyakorlati kérdésekkel foglalkozunk, vagyis azokkal a kifejezésmódokkal, amelyek révén az értékítéletek elhangzanak. E megnyilatkozások részletes vizsgálata, a nyelvtani és a nem verbális elemek számbavétele ugyancsak hasznosnak bizonyul. Figyeljük meg, hogy két, teljesen különböző regényben hogyan szólal meg a nyílt "ítélkező" hang.

Nyilvánvaló, hogy a *Barchester tomyai* narrátora nyerné el a "narrációs ítélkezés" díját, ha lenne ilyen (Henry James valószínűleg "mafla díjnak" nevezné). Az elbeszélő a püspöki város csaknem minden lakosáról részletesen, és a hagyományos erkölcsi normák alapján ítélkezik: Doktor Grantly "büszke, nagyravágyó, világi"; az id. John Bold "nem méltó feleségére", kislánya viszont "elragadó", nővére, Mary Bold pedig "nem lehetne kedvesebb". Prondie püspök igaz "jó kinézésű, elegáns és jól öltözött", mégis "papucsférj" Mrs. Prondie mellett. A következő részletben szintén ítélet bújik meg: "... (Mr. Slope) fiatal korában egy "e" betűt toldott a nevéhez a jó hangzás végett, ahogy azt az előtte járó nagy emberek tették." A regény gazdag arcképcsarnoka további példákkal szolgál.

Egyes melléknevek közvetlenül minősítik a regényalakot, míg mások mellékjelentést hordoznak magukban, vagy éppen metonimikusak: pl. Mr Slope rendkívül izzadt tenyere, valamint Thorne földesúr hajfestési mániája.

A *Barchester tomyai* narrátora annyira fontosnak tartja az erkölcsi minősítést, hogy szinte előre bocsátja azoknak az olvasóknak az érveit, akik netán "téves" véleményt formáltak egyes regényalakokról. A csalódott Grantley főesperesről, akit nem neveznek ki püspökké, a következőket írja: "*Sokan talán gonosznak tartják, amiért sajnálkozott az elvesztett püspökségen, vagy amiért megkívánta, sőt amiért csak megfordult a fejében... Az ilyen vádakkal nem értek teljesen egyet.*"

Az értékítélet, hogy "Mr. Harding gyengéje az önbizalom hiánya volt", valamivel enyhébbé válik a következő általánosítás fényében: "ez nem volt osztályának jellemző tulajdonsága." A kétkedés erénnyé válik, a többi hivatalnok hite pedig vakhitnek bizonyul. Az általánosítás néha negatív értékítéletet erősít meg, mint pl. Mr. Slope Eleanor Boldhoz írt levelében:

*"Szem előtt tartva, hogy Mr. Slope legbensőbb érzéseit akarta Eleanorral tudatni, a levél, egészében véve nem is lett volna rossz, ha nem került volna szóba Mr. Slope hajápolása. Úriember csak akkor ír hajápolási szokásairól egy nőnek, ha valóban szoros szálak fűzik őket össze."*

Az általánosítás ezenkívül olyan eseményeket is igazol, amelyek igen valószínűtlenek, de a cselekmény szempontjából fontosak. Mr. Harding, annak ellenére, hogy azonnal ráérzett Mr. Slope levelének kompromittáló jellegére, (csodák csodájára) nem figyelmezteti (hihetetlenül) tapasztalatlan lányát. Trol-

lope egy egész oldalon keresztül igyekezik igazolni ezt a tévedést, kezdve azzal, hogy "Mily nehéz is helyesen megítélni mások érzelmeit."

Az elbeszélői ítélkezés egészen más formájával találkozunk Hermann Hesse *Magister tudi* c. regényének legelején. Itt nem egy regényalakra vagy eseményre összpontosul, hanem inkább egy gondolkodásmódra, amely az egyénnek a jövő társadalmában elfogalt helyét érinti. A narrátor amellett érvel, hogy milyen értékes az *Üveggyöngyjáték* mestereinek életével megismerkedni, az uralkodó álláspont viszont apológiára szorul:

*"Mindannyian tudjuk, hogy ez az igyekezet (Joseph Knecht életének megfigyelése) bizonyos szempontból ellenkezik intellektuális életünk alapvető szabályaival és gyakorlatával. Az individualitás kiirtása, valamint a mesterek és tudósok alkotta hierarchiába való beilleszkedés, mindig is alapelveink egyikét képezte."*

Az igazolás abban rejlik, hogy Joseph Knecht szabályt erősítő kivétel, vagy pedig a szöveg általánosításából kiindulva, "minél szabatosabban és logikusabban dolgozunk ki egy tételt, annál szükségesebbnek mutatkozik az antitézis felállítása". Mivel Knecht olyan jól példázta a közösséget, vagyis a társadalom hierarchikus felépítését, életének megfigyelése kiemeli ugyan a közösségből, viszont mégis annak az értékeire mutat rá, nem pedig "az egyéniség kultuszát" támogatja.

*"Csak azt az embert tekintjük hősnak, életét pedig megfigyelésre érdemesnek, aki természetéből és tudásából kifolyólag képes arra, hogy individualitását a hierarchikus funkcióba olvassza anélkül, hogy elvesztené egyéniségének erőteljes, üde, csodálatra méltó lendületét, ami végső soron értékessé és különlegessé teszi azt."*

A nyílt narrátor értékelésében nem szorítkozik csupán melléknevekre és leíró szókapcsolatokra; egy egész sor ismeretelméleti kategóriára hivatkozik, tehát a tárgyról a következtetés és retorika módszerével beszél. Ez arra enged következtetni, hogy a narrátor az olvasó értékrendszerétől eltérő rendszert mond magáénak.

## A történet kommentálása: általánosítás

A kritikusok már régen felfigyeltek arra, hogy milyen gyakran történik a regényekben utalás "általános igazságokra", vagyis olyan, a való világra utaló filozófiai gondolatokra, amelyek messze túlmutatnak a regény fiktív világán.<sup>17</sup> Magukat a filozófusokat is érdekli az általánosítás problémája. Laurent Stern: *Jellemek, helyszínek és események a regényben* c. tanulmányából idézek:

*"A regényben nem minden mondat fiktív. Egyes mondatok nyilvánvaló logikai igazságot tükröznek, míg mások a szavak rejtett jelentésére utalnak. Tartalmazhatnak ezenkívül empirikus általánosítást, vagy az emberi természetből fakadó empirikus törvényszerűséget is, függetlenül attól, hogy azok egyetemes érvényűek-e, vagy csak proporciálisak. A regényben tehát minden olyan általánosan elfogadott megállapítás helyet kap, amely az irodalmi mű megértéséhez nélkülözhetetlen. Az,*

hogy 'a 7 törzsszám', valamint hogy 'Minden ember halandó' – igaz akkor is, ha történetesen egy regényalak mondja ki a regényben."

A tudományos tényekre való hivatkozás az általánosításnak csak az egyik formája. Az általánosító, filozófiai jellegű megfigyelés gyakoribb (legalábbis a 19. századi regényben). Mivel az igazságot az adott helyzethez mérten állapítja meg, ezért feltételesebb az egyetemes igazságnál. Egy regényben a következő két egymásnak ellentmondó megállapítás is megfér egymás mellett: "Mindig igazat kell mondani.", valamint hogy: "Az ember sose mondjon igazat, ha azzal valakinek szenvedést okoz." Az utóbbihoz hasonló állítások lehetségesek (ellentétben pl. azzal, hogy 'a 7 törzsszám'), de inkább retorikus, mint tudományos jellegűek. A narratívban, akár csak a mindennapi életben, alkalmazhatóságuk az adott helyzettől függ, nem pedig attól, hogy mennyire felelnek meg az abszolút igazságnak.

A tényszerű és a retorikus általánosítás ugyanazt szolgálja, vagyis a díszítést és a valószínűsítést. Booth, *A próza retorikája* c. könyvében, a következőket mondja: "Az általánosítás általam értelmezett formája inkább lokális, mint globális jellegű. Az, hogy (az egész mű) túlmutat az adott tényeken és univerzális, de mindenesetre reprezentatív jelleget ölt magára, számomra egész más kérdés, és közvetlen általánosító megjegyzés nélkül is elérhető."<sup>18</sup> A korábbiakban már megfigyeltük, hogy az általánosítás, valamint a kommentár többi formája gyakran valószínűsítő célokat szolgál. Zavaros történelmi periódusokban ugyanis, ahol az értékrendszer válságban van, nehéz egy látszólagos valóságot kiépíteni. Ez magyarázza az adott pillanathoz alkalmazkodó, íróspecifikus valószerűség elterjedtségét. Az általánosítás ezáltal igencsak tetszőlegessé válik. Balzac műveiben olyan gyakori a "parce que", valamint a "cars" magyarázószócskák használata, hogy az olvasó már észre sem veszi őket. Ezzel a narrátor valójában kihangsúlyozza azt, bizonyos értelemben aláássa, amit eredetileg elrejtteni volt hivatott, vagyis minden narrációs mozzanat tetszőleges voltát (amit egyes vállalkozóbb szellemű írók, akár csak L. Sterne és Diderot, nyíltan dicsérnek). Genette megfigyelte, hogy a Balzac-féle magyarázó általánosítás, az "általánosító szabály", "amit az olvasó valószínűleg nem tud, vagy elfelejtett... és amikre a narrátor ebből kifolyólag emlékezteti", teljesen a visszájára fordítható. Minden állításnak az ellentéte is elképzelhető egyazon műben, ha azt a cselekmény megívánja. Szükség esetén a tévedés célravezető, az igazság pedig alkalmatlannak bizonyulhat. Ha egy plébános nagyravágyását még egy tetemes örökség sem elégti ki, és kanonoki címre áhítozik, ez azért van, mert: "Mindekinek, még egy papnak is kell hogy legyen egy vesszőparipája." (*A Tours-i plébános*). Ha viszont elégedett, másik általánosítás vonatkozik rá: "A részegesben annyi mersz sincs, hogy nagyravágyó legyen." Az a könnyedség, amivel az író mindenre magyarázatot tud találni, arra utal, hogy a kor, amelyben él, átmeneti fázisa az irodalomtörténetnek. A kor stílusát ugyan hagyományos realizmus jellemzi, viszont nem rendelkezik olyan általánosan elfogadott világképpel, amire az épülhetne. Egy kor maga teremti meg azon sztereotípiáit, amelyek olyan eseményekre adnak magyarázatot, melyek az idő



folyamán kiüresedett, hagyományos értékrendszerből kifolyólag, érthetetlenek és megmagyarázhatatlanok lennének. Balzac és Thackeray önkényes valószínűsítése tulajdonképpen az általánosan elfogadott értékek hiányára mutat rá. Az írók azért fordulnak általánosításhoz, mert nem volt olyan közös értékrendszer, amely magyarázatot adott volna a regénybeli eseményekre. A teljesen tetszőleges narrátor akkor még ismeretlen fogalomnak számított, amely megtagadhatta volna a magyarázatot arra hivatkozva, hogy: "Az élet már pedig ilyen."

Az általánosítás természetét és célját konkrét példákon mutatjuk be. Újból a *Barchester tomjaihoz* fordulunk. Az általánosítások nagy része egyértelműen "filozofikus" ebben a regényben. Trollope nem volt Balzac. Általánosításai nem "ad hoc" jellegűek, hanem egyszerűek, érthetőek és kényelmesek – éppen közhelyszerűségükből kifolyólag. A következő válogatás egészen véletlenszerű: "A prédikációk meghallgatása nagy megerőltetést igényel.", "A tanult fiúk alig ismerik a katekizmust.", "A hízelgők könnyen rászedik a hölgyeket.", "Másról mindenki rosszmájúan pletykál, amikor viszont arról értesül, hogy azok ugyan-ezt teszik az ő számlájára, meglepődik.", "Az angolok jobban ismerik a külföldi építészetet a sajátjukénál.", "Milyen árnyalat is a szerelem és a közömbösség között húzódozó érzelmek sora, és mily kevéssé ismerik őket az emberek." És így tovább. Ezek a megállapítások többnyire díszítő jellegűek és (a nyilvánvaló el-lentmondás ellenére is) bizonyos funkciójuk van. Meglehetősen furcsa, hogy erénynek számított "Mr. Longmans-nak" pár oldalt szentelni. Trollope művészetének kényelmes léptékét ilyen beékelések határozzák meg. Az általánosítás nála gyakran a litotikus elmésség és az ironiát rejtő alázatosság egybeolvadását eredményezi, ami stílusának jellemző vonása is egyben. Az általánosítás legtöbbször egy bizonyos cselekedetet vagy jellemzést hivatott igazolni. A prédikációval kapcsolatos általánosítás pl. abban a részben hangzik el, amely Mr. Slope első (és egyetlen) istentiszteletéről számol be a Barchester katedrálisban. Rosszul sikerült bemutatkozása csak növeli az összejövétel amúgy is szárnalmas voltát, nem is beszélve arról, hogy a férfiak (a nők talán nem) már elejétől fogva ki nem állhatták. Prédikációjának kibíráhatatlansága még nagyobb hangsúlyt kap azzal az általánosítással, hogy mindegyik prédikáció kibíráhatatlan. Az az általános megállapítás, hogy az angolok nem ismerik saját építészetüket, Thorne nagybirtokos Ullathorne nevű későszász kastélyának gyönyörű leírását követi. És így tovább. Az ügyes narrátor kezében az általánosítás, a többi szövegkommentáláshoz hasonlóan, alkalmas eszköznek bizonyul a hatásos összegzés, valamint a többi, máskülönben megvalósíthatatlan elmés észrevétel kifejezésére.

Habár nem a szöveg nyelvi felszíne (mint olyan) érdekel bennünket, egy bizonyos mondatszerkezet általánosításkor szembetűnő gyakoriságot mutat. Az adott mondatszerkezetben a főnevet a deixis (leggyakrabban az "a" mutató névmás) határozza meg közelebbről, és korlátozó mellékmondat követi, amely valójában a deixist magyarázza. Ez a kifejezőmód a feltehetően ideges természetű Balzac-nál is annyira gyakori, hogy a *Sarrasine* c. regényét szintén ezzel kezdi: "Mélyszégyen álmodozásba süppedtem, milyenbe még az üres ember

is belvész, lármás mulatságok zajában.". A narrátor szinte összerosolyog az olvasóval, mikor kijelenti, hogy: "Olyan mélységes álmodozásba; hisz tudod, mire gondolok.". Az állítást már magából a mondat szerekeztből kifolyólag is el kell fogadnunk. Egyszerűen megkérdőjelezhetetlen az az állítás, hogy mulatságokon az emberek igenis álmodozni szoktak. Az állítást nincs módunkban tévesnek nyilvánítani, egyszerűen azért, mert nem állításként hangzik el; a deiktikus mód lehetetlenné teszi az állítás bírálását. Valóban szörszálhasogatónak (vagy ami majdnem ugyanazt jelenti, teoretikusnak) kell lenni ahhoz, hogy megkérdézzük: "Milyen álmodozások?" Ha nyilvános felolvasáskor tennénk fel ezt a kérdést, a nézőközönség egész biztosan az íróat igazolva felkiáltana: "Hát azok az álmodozások, te bolond!" (...)

Végezetül a *Tristram Shandy*ből idéznék:

"Már fogytán volt a tudománya ("Tristram apjának")... beszélt volna a lelkére, érveit pengetve – forgatva a dolgot, más-más megvilágításban, s hogy talán jobb belátásra bírná, szólt véle, mint keresztyén, mint pogány, mint hitves, mint atya, mint hazafi, mint férfiú: ámde anyám mindenre csak úgy válaszolt, mint fejérrép, lévén, hogyha megfeszül sem tud ennyi szerepbe belébjújni a harcra; így hát – heten egy ellen..." Nyilvánvaló, hogy az idézet a hallgatóság rövid definíciója, ám egyben annak paródiája is. A beszélő azzal, hogy minden lehetséges kifogásra ellenérvet kovácsol, egyben elkápráztatja, de függetlenségétől is megfosztja a hallgatóságot. Itt most nem arról a retorikai fogásról van szó, amely az érvek különbözőségét arra használja fel, hogy a változatos összetételű hallgatóság minden egyes tagjának, legyen az hentes, pék, konzervatív párti, kommunista vagy éppen hippis, eleget tegyen. Ez a fajta különbözőség azonban nagyon ritka a narratívokban, úgyhogy nem tudnék hirtelenjében példát említeni. Ez a tény viszont arra hívja fel a figyelmet, hogy milyen fontos is a néven nevezett narrátor szerepe az elbeszélő szövegekben, vagyis azé, aki bizalmas közelségben van az olvasóval.

Zanin Csaba fordítása

## Jegyzetek:

\* A tanulmány a szerző *Story and Discourse* (Ithaca and New York, 1978.) c. művének részlete.

1. Wayne C. Booth az elbeszélő szövegek "tárgyilagos" érvelésének dogmáját *reductio ad absurdum* viszi, amiből "az elbeszélői rejtőzködés" foka természetszerűen következik. Engem elsősorban ennek meghatározása érdekel.
2. Dorrit Cohn: Az elbeszélő monológ: a prózai stílus definíciója. A tanulmány a tévedés okaira keres ésszerű magyarázatot: "Azon érvek alapján, amelyek a belső nézőpont mellett szólnak, Henry James, Percy Lubbock és J.W. Beach azt a következtetést vonták le, hogy a "dramatizált" regényben nincs külön narrátor. Ezt a szerepet maga a "központi tudat" tölti be, akárcsak az "én" az első személyű elbeszélésben. Valószínűleg Lubbock volt az első, aki elkövette ezt a hibát. Ő ugyanis azt a regényalakot, akinek a belső monológját a regény közli, "dramatizált szerzőnek", "a szerző szövívőjének", vagy pedig "életteljes narrátornak nevezi". Ezen félrevezető metaforák ellenére maga Lubbock is tisztában volt azzal, hogy minden harmadik személyű regény hősnének tudata alá van rendelve valakinek, aki... néha előtűnik annak háta mögül."

3. Annak ellenére, hogy Ann Banfield: A narratív stílus és a közvetlen-közvetett beszéd grammatikája c. tanulmányában helytelennek tartja ezeket a kifejezési eszközöket, létjogosultságuk a regény műfajában nem kérdőjelezhető meg. Vannak ugyan bizonyos kifejezési eszközök, amelyek nem fordulhatnak elő benne. Banfield helyesen érvel, mikor rámutat arra, hogy az olyan közvetlen formájú mondatok, mint: "Clarissa felkiáltott: 'Milyen gyönyörű pacsirta!'", közvetett formában nem jelentkezhetnek.
4. i.m.
5. A felkiáltás és a regényalak KTSZ diszkurzusa közötti lényeges kapcsolatra Pierre Guiraud mutat rá A retorika a modern nyelvészet szemszögéből: szabad indirekt stílus c. tanulmányában.
6. Cohn: Az elbeszélt monológ; mások a következő elnevezéseket javasolták: "átélt beszéd", verschleierte Rede, erlebte Rede; "átvitt értelmű egyenes beszéd", uneigentlich direkte Rede; "tényszerű beszéd", "narratív mimikri", Rede als Tatsache, "közvetett belső monológ", monologue intérieur indirect.
7. Bernard Fehr "helyettesítő narrációnak nevezi" (A helyettesítő narráció és a leírás)
8. Graham Hough szintén felfigyelt a "választékos beszédű" narrátor konvenciójára. Szerinte a narrátor beszédstílusa az a norma, amelyhez a regényalakok beszédstílusát viszonyítani lehet (Narráció és dialógus Jane Austen regényeiben).
9. Ennek alapján téves az a megállapítás, miszerint az első mondatban szereplő szókép "olyan hiperbola, amit egy Evelinhez hasonló lány minden további nélkül használna". (Clive Hart: James Joyce: Dublini emberek)
10. Dorrit Cohn szintén rámutatott arra, hogy a KZSZS-ban "két alapvető lehetőség rejlik. Az azonosulás lehetősége, vagyis amikor a narrátor és az imitált regényalak eggyé válik; vagy pedig a távolságtartás lehetősége, ami valójában az azonosulás karikatúraszerű fajtája, célja pedig, hogy a regényalakot nevetségessé tegye. Az elbeszélt monológ tehát két különböző célt szolgál, attól függően, hogy a lírikus vagy pedig az ironikus törekvés van túlsúlyban." A "lírikus" terminus számomra kevésbé érzékletes, mint a "rokonhatás", hisz az utóbbi szó alapjelentése magába foglalja azt, hogy "egyezni valakinek az ízlésével, szokásaival, érzelmeivel" stb.
11. "(A narrátor) kiváltságos helyzetének legfontosabb önálló ismertetőjegye az, hogy belülről is figyelni tudja a regényalakokat." Booth: A próza retorikája.
12. Mimeszisz
13. "A kommentátor alapvető feladata, hogy mindarról tudósítsa az olvasót, amiről az egyébként nem szerezhetne tudomást", például "olyan eseményekről és részletekről, amelyekről a regényalak, helyzeténél fogva nem beszélhet." Booth: A próza retorikája.
14. i.m.
- 14a S. Chatman a szerző és az olvasó esetében is az "implied" meghatározással él. Tipológiája G. Genette koncepcióját idézi. (A szerk. megj.)
15. u. o. Booth pár olyan könyvre is hivatkozik, amelyekben a megízhatatlanság annyira rejtett, hogy az ironia bennük ingatag – ennél fogva nem lehetünk bizonyosak afelől, hogy a narrátor valóban megízhatatlan-e. Booth beismeri, hogy az ironia és a megízhatatlanság kérdését illusztráló példák keresésekor az olvasó szinte "üldözővé" válik.
16. Az általánosítás tehát a következő interpretáció keretén belül hangzik el: "A társadalom kényszeríti a nőket romlottságra." Látni fogjuk majd, hogy a példák többsége az általánosítás különböző jegeit horodzza magán, ami különben is jellemző a nyílt kommentárra.
17. Az értékítélet létjogosultsága ma már nem vitatható. Booth idevonatkozó érvei igen meggyőzőek. (lásd. A próza retorikája – A meggyőzés formálása; A konkrétumok összekapcsolása a megállapított normákkal ill. a Kisvárosi nagyasszonyok c. műből származó példákat.)
18. Joseph Warren Beach: A huszadik századi regény c. könyvében Fieldingtől idéz. Booth szerint az általánosítás a "normák megerősítése", illetve a regénybe való "beillesztése". Az általánosítás az a kód, amit Barthes "referenciálisnak" és "kulturálisnak" nevez S/Z c. művében.
19. Booth: A próza retorikája.



ZDENKO ŠKREB

## ALLEGÓRIA ÉS SZIMBÓLUM

Ha azt a feladatot vállaljuk magunkra, hogy meghatározzuk az allegória és a szimbólum, e nyelvi mikrostruktúrák közötti különbséget, ajánlatos Hans Georg Gadamerhez fordulnunk, aki e kérdést részletesen feldolgozta ismert *Wahrheit und Methode* (Igazság és módszer, Tübingen 2, 1965, 68-77; ill. Budapest, 1984) című művében. A szerző szerint nem vesszük kellőképpen tekintetbe azt, hogy a két fogalom közötti szemantikai ellentét az utóbbi két évszázad filozófiai fejlődésének következménye, s felmerül a kérdés, miért van egyáltalán szükség megkülönböztetésükre. A két fogalmat ősidőktől fogva egy közös vonás fűzi össze: olyasmit jelölnek, aminek értelme nem a dolgok jelenségében vagy ennek kifejezésében rejlik, hanem a kijelentés által közvetített jelentésben. Valami – a jelenség, a kijelentés – a megjelenő áll valami más helyett, s e közös vonás közelíti egymáshoz a két fogalmat. Az érzéken túlnak s az érzékelhetőnek ezzel az együttesével az irodalomban és a képzőművészetekben, valamint a szakrális tartalmak terepén, a vallásban is találkozunk.

Gadamer hangsúlyozza, hogy a két említett terminus más-más területről származik. Az allegóriát mint nyelvi mikrostruktúrát már az antik retorikákban emlegették; e retorika alakította ki a kifejezés erősítésének szolgálatában álló nyelvi mikrostruktúrák rendszerét, mivel a szónoklatokkal szemben ilyen elvárásokat támasztott az újdonságokat nem ismerő korszak. Az antik retorika allegória-meghatározásában a közvetlen kifejezésnek a megszokottól eltérő jelentése szerepel, melynek értelmében a kifejezés megőrzi az eredeti mondanivalót is; ezzel erőteljesebb volt a hallgatónál elért hatás. A szimbólum ugyanakkor elsősorban olyan jel, amely a dokumentumhoz hasonlóan külső formájával határozza meg akár vallási, akár világi vonatkozású kötődését valakihez vagy valamihez. A szimbólum, Gadamer vélekedése szerint, az újplatonizmus keresztény recepciója során közeledett az allegóriához. Istenről, azt mondhatnánk, csak jelképesen lehet beszélni, az érzékfelettit csak érzéki úton lehet megismerni.

A szimbólum fogalma e funkcióban metafizikai jelentőségre tett szert, mely ugyanakkor teljesen eltért az allegória fogalmától: az érzékelhető jelenségek bemutatásával el lehet érkezni az érzékfelettiig, mert az érzékelhető jelenség-világ az örök igazság kifejeződése. A szimbólum fogalma ezt az új, kibővített

jelentést azzal szerezhette meg, hogy metafizikai kapcsolatot föltételezett az érzéki jelenségvilág és az érzékfeletti világ között. Gadamer szerint a jelenségek formáinak és láthatatlan jelentéseinek elválaszthatatlansága, a két szféra "egysége" képezi minden vallási kultusz alapját. Ez a felfogás plántálódott át az esztétika területére is: az eszmeiség és a megjelenési formák egysége a műalkotás sajátos elveként jelentkezik. Az allegória ugyanakkor csak valami rajta kívülállóra utal. Gadamer részletesen kifejti, hogy a korai német klasszicizmus (a géniuszok kora) és a klasszicizmus ennek alapján élte ki és állapította meg az allegória és a szimbólum közötti fogalmi elentétet.

Mivel a szimbólum és az allegória más-más stilisztikai funkciót tölt be az irodalomban, a tankönyvek és a lexikonok is ennek megfelelően, különbözőképpen definiálják őket. Heinrich Lausberg, ismert művében, a *Handbuch der literarischen Rhetorik*ban /Az irodalmi retorika kézikönyve, München, 1960. I. 441-444.) módosítás nélkül átveszi Quintilianus allegóriameghatározását, s idézi a gondolatot, hogy az allegória a metaforából származik, amely egyetlen mondatra vagy mondatok sorára terjed ki. E meghatározás nem pontos, mert nem kimerítő. A görög retorikusok, akikre Lausberg hivatkozik, elfogadható definíciókat adtak, ezeket azonban nem idézi német szövegében. Quintilianus meghatározásának az allegorézis felel meg, ahogyan azt az antik korban és a középkorban alkalmazták. Az allegóriák mellett, melyeket a szónok vagy az író azért formált meg, hogy valami mást fejezzen ki, mint amit a közvetlen kifejezés tartalmaz, allegorikusnak kezdték tekinteni a közvetlen értelmű és jelentésű szövegeket is. Ilyen esetekben az allegória nem az író elképzeléséből következett, hanem az önkényes olvasatból, amely a szövegnek átvitt értelmet tulajdonított. Curtius ismert művében, az *Europäische Literatur und lateinische Mittelalter* (Az európai irodalom és a latin középkor, Bern–München, 1848, 1967, 210–212) – melyre Lausberg is utal – kifejti, hogyan sorjázta a görög kultúrában Hésziodosztól kezdve a támadások Homérosz ellen, mint az istenek káromlója és megbecstelenítője ellen. A támadások elhárításaképpen hangsúlyozták, hogy Homérosz szövegét allegorikusnak kell tekinteni, hogy műve az emberi gyengeségek és erények allegorikus bemutatása, hogy Homérosz az erkölcs tanítómestere. Ugyanilyen allegorézist kezdtek alkalmazni a Bibliára, először az Ószövetségre, majd az Újszövetségre is. A középkori teológia kidolgozta a Biblia allegorikus magyarázatának rendszerét, annak a könyvnek értelmezését, mely az emberi élet és sors kérdéseinek megoldását tartalmazza. Az Ószövetség alapvető allegorikus jelentése értelmében szövege Krisztus képét és Krisztus egyházát mutatja be. Tzvetan Todorov, aki a *Symbolisme et interpretation* (Szimbolizmus és interpretáció, Paris, 1978) című művében a kettős jelentésű szövegek bemutatását tűzte ki céljává, egész fejezetet szentelt a középkori bibliai allegorézisnek (91-124.). Ferdinand Loth középkorkutató a *La fin du monde antique et le début du moyen âge* (Az antik világ vége és a középkor kezdete, Paris, 1927) című műben kifejti és vázolja, hogyan hatolt el a negyedik században a tekintélyes egyházi írók, egyházatyák közvetítésével nyugatra a Biblia Todorov által "finalistának" nevezett interpretációja s ott,

mivel a tudományos szellem kihalt, hatalmas sikert aratott (432-434): "Az Allegória hibája, melyet a kor írástudói tudománynak tekintettek, az egész középkori irodalmi alkotómunkát uralta nemcsak az egyházi, hanem a nemzeti irodalmakban is." Loth ehhez hozzáfűzi azt is, hogy a nem allegorikus szöveg allegorikus interpretációja a középkori és az újkori művelt ember közötti alapvető különbség forrása. Ma egyetlen értelmes ember sem fogja a nem allegorikus jellegű szöveget az allegorézis szándékával megközelíteni, nem fogja azt allegorikusan értelmezni, illetve megállapítani, hogy a szöveg nem arra a valóságra vonatkozik, amely benne közvetlenül megnyilvánul, hanem egy másikra.

Emellett az erőszakos allegorézis mellett azonban a középkor egy más allegória-formát is kialakított, melynek jelentősége mindmáig nem csökkent – Curtius is említést tesz róla (im. 212): ez az elvont fogalmak allegorikus megszemélyesítése. Kitűnő példája ennek egy pogány afrikai író latin műve, a *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (A Filozófia és Merkur esküvőjéről), mely az ötödik század első felében íródott. A szerző Martianus Capella. A mű elbeszélő formában zeng dicséretet a középkori tudomány és oktatás alapjának tekintett hét szabad művészetről, a septem artes liberalesről; Curtius e művet könyvének 47-49. oldalán mutatja be. Az elbeszélés hősei részben antik istenek, részben megszemélyesített absztrakciók, allegóriák: a Filológiai művelt szűzleány, aki magába szívta ennek a világnak minden tudományát. Helye az istenek között van, eljegyzti magát Merkurral, ajándékuul pedig megkapja a hét szabad művészetet. E művészeteket – a grammatikát, retorikát, dialektikát, aritmetikát, geometriát, zenét, asztronómiát (a mű egy-egy kötetét szenteli nekik) – különbözően öltözött asszonyokként ábrázolja, kik más-más tárgyakat tartanak kezükben, tehát allegorikusak. A grammatika ősz haju idős asszony, aki, mint meséli, hosszú ideig Egyiptomban és Atticában élt, ám most római viseletben jelenik meg. Egy elefántcsont dobozkában kis kést és reszelőt hordoz, hogy sebész módjára eltávolítsa a gyermeki beszédhibákat. A retorika magas növésű szép asszony, ruháját retorikai alakzatok díszítik, kezében fegyvert tart, mellyel ellenségein fog sebet ejteni – s így tovább.

Matoš a *Pri Sv. Kralju* című szonettet az elvont fogalom megszemélyesítésével, az allegória mikrostruktúrájával fejezi be:

U katedralu, kad su teške noći,  
Na Banov grob zna neka žena doći  
S teškim križem cijele jedne nacije,

A kip joj veli: Majko, audiant reges:  
Regnum regno non praescribit ieges,  
I dok je srca, bit će i Kroacije!

E "valamely asszony" lényegében Horvátország megszemélyesítése. Az utóbbi példa az allegorézis és az elvont fogalmat megszemélyesítő allegória egyik jelentős vonását nyomatékosítja; az allegória megsemmisíti, jelentéktelenné, valótlanná teszi a közvetlen kijelentést. Jelentősége a másik, kifejtetlen jelentésben rejlik, melyet a kifejezés hordoz. Matoš szonettjének példája értelmében semmilyen nő nem vitt keresztet, nem jött a Bán sírjához s a Bán sem mondott neki semmit. E strófákba szedett jelenet önmagában nem túl érdekes, nem jelentős és egyáltalán nem is valós. Értéke abban rejlik, hogy az asszony lényét Horvátország megszemélyesítésének tekinthetjük, s ennek következtében tesznek szert a látvány többi részletei is allegorikus jelentésre. Az allegorikus jelentést hordozó közvetlen kifejezéssel az olvasónak nem kell törődnie s minél tökéletesebben mélyíti el allegorikus jelentését, annál erősebb lesz az allegória hatása. Martianus alakjai nem mint női alakok érdekelnek bennünket, bárhogyan írná is le lelki tartalmaikat vagy külsejüket: ezek az alakok csak az allegorikus jelentés hordozóiként érdekesek. A kora középkor egyházatyáit, valamint a későbbi teológusokat az Ószövetség önmagában nem túlságosan foglalkoztatta: számukra mindenekelőtt mint Krisztus megjelenésének és egyháza életének előrevetítőjeként bírt jelentőséggel. Ennek következményeként bontakozik ki az elv, hogy csupán akkor lehet szó allegóriáról, a ha közvetlen kijelentés nem önértéke, hanem a közvetített allegorikus jelentés folytán nyeri el értékét.

Már Curtius figyelmeztett arra (im. 212), hogy Martianus didaktikus műve mellett a középkorban sok kifejezett művészi törekvésű kisebb, nagyobb és nagy irodalmi mű keletkezett, melyekben a hősök szerepét megszemélyesített absztrakciók, allegóriák töltik be. Willibald Kirfel külön tanulmányt (*Über die allegorische Dichtung in Indien, Iran und Abendlande*, in: *Freundesgabe für Viktor Baur*, Bonn, 1966. 1-30.) szentelt ezeknek a műveknek. Az allegória imént említett meghatározásával kezdi: az allegória képek vagy szavak segítségével "valami mást kíván kifejezni, mint amit első látásra kifejez. A szemlélőtől vagy a hallgatótól elvárja, hogy ne azt fogadja el, amit közvetlenül bemutat vagy kifejez, hanem csupán a mögötte rejlő értelmet" – "valamilyen elvontságot kíván a konkrét alakzat által kifejezni s ezzel közelíteni azt a befogadói tudathoz és megértéshez". (1.) Az ilyen művek mindig kissé didaktikus, etikus, sőt filozófiai jellegűek, s ezért rendszerint olyan kultúrkörnyezetekben jönnek létre, melyekben "az absztrakt fogalmak és erkölcsi posztulátumok fejlett filozófiai rendszere uralkodik". (2.) Kirfel tézise értelmében az allegorikus figurákkal operáló irodalmi művek olyan időszakban jelentkeznek, melyekben csökken egy meghatározott gondolati rendszer hatóereje, s ez igényli az allegorikus irodalmi művek támogatását. Kirfel különös nyomatékkal beszél arról, hogy ilyen allegorikus irodalmi művek csak egyes meghatározott irodalmakban jelentkeznek, míg más irodalmakban teljesen ismeretlenek: sem Kínában, sem Japánban sem a szemita népeknél nem ismertek, míg az óhindu irodalomban s az iszlám által megóditott Iránban felbukkannak, majd ezt követően az európai irodalmakban is. A középkori latin és ófrancia irodalomban is jelentkeznek olyan alkotások, melyeknek alakjai allegorikusak, s ezeket a világi irodalom kisebb



művei is átörökítik. Egyes allegorikus megszemélyesítések a vitézi lírában és epikában is felbukkannak. Mindezen kisebb műveket s az egyes előfordulásokat felülmúlja a hatalmas, 18.000 soros *Roman de la Rose*, a *Rózsaregény*. Első szerzője Guillome de Lorris, aki 4000 sorban ábrázolja a szerelmi történetet, miközben allegorikus megszemélyesítésekkel teszi kézzelfoghatóvá az érzelmeket. Folytatója, Jehan de Meung a szerelmi tárgyú elbeszélést szatirikus-allegorikus társadalomrajzzá bővítette.

A lírai és az epikus irodalomban sok követője akadt a *Roman de la Rose*-nak, s minthogy a feudalizmus kori francia irodalom a többi európai irodalom példaképévé vált, valamennyiben kifejlődött – francia hatásra vagy ettől függetlenül – az ilyen fajta allegorikus irodalom. Az elvont fogalmak megszemélyesítésére támaszkodó allegorikus irodalom különösen a dráma terén talált termékeny talajra, e vonatkozásban pedig a spanyol irodalom tudta az allegóriát sajátos drámai formává transzponálni. A 16. és a 17. századi spanyol barokk irodalomban az Úrnapi vallási ünnepeken (blagdan Tijelova) autos sacramentales elnevezésű drámákat mutattak be. Ezeknek hősei kötelezően allegóriák voltak. Így például Calderón allegóriákkal egészített ki híres drámáját, a *La vida es sueño*t (Az élet álom), s az átalakítás következtében ezen az ünnepen mutathatták be. Az irodalomtörténet legtartósabb allegorikus művei angol talajon születtek: Edmund Spenser (1552-1599) epikus költeménye, a *The Faery Queen* (A tündérkirálynő) és John Bunyan (1628-1688) prózai műve, a *The pilgrims progress from the World to that which is to come* (1678-1684, A zarándok útja a jelenvaló világból az eljövendőbe). Hogy az epikus elbeszélést vagy a drámai cselekményt allegorikus alakok uralják, nem egyetlen módja annak, hogy az allegória behatoljon az irodalmi műfajokba: ez is azon bizonyítékok egyike, melyeket Quintilianus allegória-meghatározásának szegénységre és alkalmatlanságára vonatkozóan felhozhatunk. Hogy pontosabban meghatározzuk az eddig bemutatott allegorikus irodalmi művek lényegét, hangsúlyoznunk kell, hogy a műalkotás művészi struktúrájának középpontjában a Sklovszkij által szjuzsetoszlozsenijának nevezett fókuszban allegorikus alakok állnak. Ennek következményeképpen az epikus elbeszélés és a drámai cselekmény is allegorikus jelentésűvé válik, ám mindez csupán azon alakok szerepeltetésének következménye, akik egy meghatározott irodalmi művázát alkotják.

Ezzel összefüggésben meg kell említenünk még azt is, hogy a középkori lírai és epikai művekben felbukkanó allegorikus alakok mellett gyakran találkozunk allegorikus tárgy- és tárgylírással is. A Strassbourg-i származású, 13. századi német író, Gottfried *Trisztán és Izolda* című regényében, a 16.683-17.178-ig terjedő sorok annak a csendes barlangnak a leírását tartalmazzák, melyben a szerelmesek rejtőznek; e barlang minden jelensége, részlete allegorikus jelentésű. Ettől sokkal ismertebb a szerelemnek azon téréképe, melyet Mademoiselle de Scudéry (1607-1701) *Clélia* (1654-1660) című regényének *Carte du Tendre* nevű fejezete tartalmaz. Guillome de Lorris-hoz hasonlóan, aki a *Rózsaregényben* allegorikus alakok által ábrázolja a szerelem kialakulását, az író is

térkép egyes helyei révén mutatja be a szerelmi érzések kibontakozását, tehát az elvont fogalmakat.

Ismét hangsúlyoznunk kell, hogy az allegória lényege abban áll, hogy a két említett példában nem a barlangról és nem a térképről van szó, hogy mindkettő mellékes, érdektelen s végső fokon nem is valós – s csupán az döntő fontosságú, amit az allegória ezek közvetítésével bemutat. Maga az allegória a kifejezés hatásosságának szolgálatában áll.

Az allegorikus kifejezés és ábrázolás másik fajtája sokkal átfogóbb és nagyobb jelentőségre tett szert napjaink irodalmában is – ez pedig a parabola. Az irodalmi parabola két forrásból táplálkozva vált népszerűvé: közülük egyik a Krisztusi példabeszédek csoportja, melyeket a négy evangélium őriz. Íme egy példa (Máté evangéliuma, 21, 28-31.):

"De mit gondoltok ti? Vala egy embernek két fia, és odamenvén az elsőhöz, monda: Eredj fiam, munkáldodjál ma az én szőlőmben. Az pedig felelvén, monda: Nem megyek, de azután meggondolván magát, elméne. A másikhöz is odamenvén, hasonlóképpen szóla. Az pedig felelvén, monda: Én *elmegek*, uram, de nem méne el. E kettő közül melyik teljesítette az atya akaratát? Mondának néki: Az első. Monda nékik Jézus: Bizony mondom néktek: A vámszedők és a parázna nők megelőznek titeket az Isten országában." (Károli G. fordítása)

Ebben a rövid elbeszélésben nincsenek elvontságokat megszemélyesítő allegorikus alakok: a parabola allegóriája másból származik, az események bemutatásából. A szőlőműves apa s a két fia között lejátszódó eseménynek önmagában nincs semmilyen jelentősége, s az alakok önmagukban nem is érdekelnek bennünket. Az egész történet akkor válik jelentőssé, ha benne felismerjük az emberek közötti viszonyok törvényszerűségeit: allegorikus formában, az esemény allegóriájában a példázat az emberek egymásközötti történéseire vonatkozó általánosabb ismereteket kívánja kifejezni, amely nem kötődik sem korhoz, sem néphez, sem földhöz, sem különleges társadalmi réteghez. A parabolában bemutatott történet allegóriája maximális, pontosabban tökéletesen fiktív: a példázat közvetlen jelentése oly halovány és érdektelen, hősei cseppet sem egyénítettek csupán azért, hogy magát az eseményt az általános emberi jelentés/jelentőség és törvényszerűség kifejeződéseként értelmezhessek őket.

Klaus-Peter Philippi paraboláról szóló értekezésében (*Deutsche Vierteljahrschrift* 43. 1969, 297-332) figyelemre méltó meghatározást olvasunk: "Was erzählt wird, die 'Bildhälfte', was das Erzählte meint, 'die Sachhälfte'... Die Bildhälfte muss sich auf die Sachhälfte beziehen lassen": a szerző részéről azonban felesleges a Gleichnist – a mi evangélium fordításunkban megközelítőleg a példabeszédnek felel meg – a példázattól, parabolától megkülönböztet-

ni, noha maga is elismeri, hogy a közöttük lévő határok nem szigorúak. Még kevésbé szükséges a parabola és az allegória közötti megkülönböztetés; allegóriának e szerző csupán az elvont fogalmak konkretizációját, megszemélyesítését érti. Szerinte az allegória pontosítja az elvontságokat, míg a parabola "ein Verhalten" mutat be, mely nem fedti pontosan az emberek közötti viszonyokat általánosságban. Ha a "Bildhälfte" és a "Sachhälfte" viszonya a parabolában nem lenne pontos és egyértelmű, a parabola nem lenne hatásos, a történések pedig sosem fedhetik egymást oly pontosan, mint a konkrét ember vagy tárgy és az absztrakció. Philippinek igaza van abban, hogy az emberi viszonyok didaktikus célzatú rövid bemutatását a régi irodalomban exemplumnak nevezték: az exemplum nem allegória, mert közvetlen kijelentés, megnyilatkozás. Hogy az allegorikus történet a parabolában pontosan és egyértelműen fedje az általános emberi viszonyok bemutatását, ezt a parabola legnépszerűbb változata, az állatmese bizonyítja. Az állatmese igen széles társadalmi rétegekre kiterjedő s különösen a gyerekek körében tapasztalható sikere allegorikus jelentésének áttetszőségén alapul, függetlenül attól, tartalmazza-e a szöveg eleje vagy vége a valóságos jelentést kifejező tanulságot vagy nem. Ha a parabolát tökéletes fikciónak tekintjük, a mese állathősei az összes időbeli, történelmi vagy társadalmi meghatározottságon kívüli emberi történet bemutatásának eszményi eszközei.

Ha századunk művésze az emberek közötti viszonyok keretén belül kíván beszélni az alapvető, általános emberi történelemről, a parabolisztikus közléshez folyamodik, miknt Kafka. W. G. Sebald egy nemrégiben megjelent, Thomas Bernhardról, az ausztriai íróról szóló tanulmányában (*Literatur und Kritik*, Wien, H. 185., 1981, 4. 294-302) Kafka kulturális pesszimizmusára hivatkozik, "mely a feudalista, polgári, szocialista viszonyokra egyaránt vonatkozik", s főképpen ezek átfedéseire. Műveivel kapcsolatban Todorov pontosan állapítja meg, hogy áthidalhatatlan ellentét rejlik az író által megformált "la clarté de l'appareil allégorique" és a "l'obscurité du message qu'il délivre" között, tehát a szövegbeli ösztönzés (hogy egészében allegorikusan értelmezzük) és azon narratív lehetőség között, hogy meglegjünk a szöveg valódi, sugallt értelmét. A korszerű író nagy művészi erővel mutatja fel, hogy a parabola allegorikus felülete az emberi viszonyok alapvető embertelenségét és érthetlenségét is érzékeltetheti.

Korunk német írói, Bertold Brecht és Max Frisch nagy sikerrel alkalmazták a színpadon a példázatot. Brecht 1939-es skandináviai száműzetése idején írt két egyfelvonásost, a *Dansent*, valamint a *Was kostet des Eisen* címűt (eredeti címe *Kleine Geschäfte mit Eisen*) volt, melyet ugyanabban az évben mutattak be a stockholmi munkásszínházak. Finnországban született a 15 képből álló drámai műve, a *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (Állítsátok meg Arturo Uit!) melyet életében sem nem adtak ki, sen nem játszottak. Max Frisch 1958-ban írta a *Biedermann und die Brandstifter* (Biedermann és a gyújtogatók) című drámáját. E négy drámaszöveg mindegyike parabola, mert cselekményük

önmagában véve sem nem jelentős, sem nem érdekes, sen nem vonzó: e szövegek művészi jelentősége csak akkor válik nyilvánvalóvá az olvasó vagy a néző előtt, ha azt allegorikus történetként értelmezi, melyet más értelmi vonatkozásba kell helyezni. E drámai parabolák azonban elletnmondanak a parabola imént adott meghatározásának; nem az általános emberi történésekre utalnak, hanem pontosan meghatározott történelmi tényekre; Hitler felemelkedésére és a környező kis államokkal szembeni eljárására. Itt tehát egészen más a parabola funkciója, melyet maga Brecht fogalmazott meg az *Allítsátok meg Arturo Uit!* c. dráma előkészületben levő kiadásában; "kísérletet teszünk arra, hogy Hitler sikerét úgy világítsuk meg a polgári világ számára, hogy a cselekményt átvigyük az általa ismert milieu-be". Más szóval e négy drámában az allegória arra szolgál, hogy kiszabadítva a történelmi eseményt időbeli és társadalmi meghatározottságából, fény derüljön a fő emberi tényezőkre, alapvetően téves emberi cselekedeteire. Így válik a példázat a társadalmi harc gyilkos fegyverévé. Brecht azonban még két drámát írt, 1931-34-ben a *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (A Gömbfejűek és a Csúcsfejűek), 1938-40-ben pedig a *Der gute Mensch von Sezuan* (A szecsuaní jólélek) címűt, s mindkettőt a Parabelstück alcímmel látta el. Maga nevezte tehát e műveket drámai paraboláknak. Az olvasó vagy a néző különösebb erőfeszítés nélkül rájöhet arra, hogy Brecht két említett műve, Parabelstückje lényegében tér el az imént említett három műtől: szövegük önmagában is oly jelentős, annyi összefüggést, mondanivalót, társítási alkalmat sűrítnek e szövegek, hogy az olvasó vagy a néző semmiféle ösztönzést nem kap az allegorikus interpretációval való próbálkozásra. Todorov pontos meghatározása szerint: "Le discours littéral n'est pas celui dou tout sens second serait absent, mais celui ous les sens seconds sont entierement soumis au sens direct." Két "parabolisztikus darabjában" a "discours littéral"-t, a közvetlen diszkurzust olyan művészi meggyőző erővel látta el, hogy a sugallt allegorikus értelem alárendelt maradt. Míg a *Gömbfejűek és Csúcsfejűek* Hitlerre vonatkozik, *A szecsuaní jólélek* jelentései a "Lehrstück" – *Die Aufnahme und die Regel* (1929-1930) című darabra emlékeztet: az emberi viszonyok a nagy társadalmi közösségekben úgy megromlottak, hogy a becsületes embernek el kell buknia, fennmaradására nincs esély.

Ha az elmondottak után választ keresünk a kérdésre, mi a szimbólum és az allegória közötti különbség, állandóan szemünk előtt kell lebegjen a szimbólum fogalmának történelmi fejlődése, ahogyan azt Gadamer fölvezolta. Ernst Elster szerint különbséget kell tennünk a tipikus-konvencionális és az egyéni szimbólum között. Ezt igen értékes, ám már elfeledett művében (*Prinzipien der Literaturwissenschaft* I., Halle, 1897, 402. s a köv. old.) fejtette ki. A szimbólum, hangsúlyozza Gadamer, eleinte olyan jel volt, amely dokumentum módjára, külső formájával határozta meg akár vallásos, akár világi jellegű hozzátartozását valakihez vagy valamihez. A jelkép ez maradt mindmáig: a kereszt mint a kereszténység jelképe, a horogkereszt mint a nemzeti szocializmus szimbóluma. Nemcsak olyan jelek válhatnak szimbólumokká, melyeknek nincs bennük rejlő meghatározott jelentése, hanem konkrét tárgyak is: a sarló és a kalapács mint a kommunizmus szimbóluma a csalogány mint a szerelmi vágya-

kozás, az ibolya mint a szerénység, a liliom mint a testi ártatlanság szimbóluma. E tipikus-konvencionális szimbólumok azáltal különböznek az allegóriától, hogy nem egy meghatározott, fogalmilag körülhatárolt absztrakció konkretizációi, hanem az absztrakt fogalmiság széles mezejének jelei. Ezek a tipikus-konvencionális szimbólumok is jelentős szerepet játszanak az irodalomban, különösen a szóbeliben, ám az irodalom számára alapvető fontosságú a jelképiségnek olyan értelmezése, mely elválaszthatatlan egységben látja a megjelenítés formáját s ennek érzékfeletti jelentését. Ilyen értelemben az irodalom, ha nem allegorikus, lényege szerint szimbolikus: az általa bemutatott egyes valóságszeletben – az érzelem a lírai dalban, az esemény az epikai és drámai irodalomban – anélkül, hogy megsemmisítené a közvetlen kijelentés – "discours littéral" – jelentőségét és művészi valóságát, ennek közvetítésével hozza létre egy egész emberi világ képét, modelljét. Ebből a szempontból nehéz megvonni az allegória és a szimbólum közötti határt: a szimbólum mint jel nem enyészik el a valóság hatására, melyre utal, a kereszt, a horogkereszt, a sarló és a kalapács egy valós eredetű, meghatározott elvont fogalom beszédes jelei maradnak, jelentéstelítettek akkor is, amikor a tekintet közvetlenül magára az elvont fogalomra irányul. Ugyanez vonatkoztatható az irodalmi mű jelképiségére is: közvetlen kijelentései nem veszítenek elsődleges jelentésükből, ám a mű azáltal válik irodalmivá, hogy meghaladván e kijelentés határait egy egész világ mérhetetlen tágaságát varázsolja elénk. Az irodalmi mű képes legyőzni a végeesség Leibnitz által metafizikai rossznak nevezett kényszerét, s képes arra, hogy a szükségszerűen korlátozott egyes ábrázolásból átvezesse a befogadót a műben jelképesülő világ képzeteteinek, érzéseinek és gondolatainak gazdag birodalmába, s hogy milyen messzire hatol ebben a befogadó, csupán tőle függ. Az allegória mint az elvont fogalmak konkretizációja, a parabola mint bizonyos emberi viszonyok konkretizációja mindig pontosan körülhatárolt fogalmiságra utal – a művészi kifejezés jelképességének ugyanakkor meghatározott iránya, irányai vannak, ám határai nincsenek.

Egyetlen példát említek: a romantikától, különösen a századvégtől errefelé a lírai költészet hemzseg a természeti képeket, látványt kifejező daloktól. Az ilyen versek célja nem az, hogy bevezetésül szolgáljanak a növénytanhoz, állattanhoz, földtanhoz vagy meteorológiához, s nem is egyes fejezetei az említett tudományoknak. Az ilyen versek úgy válnak jelképekké, hogy egyben az emberi élet s az emberi sors szimbólumai is. Nem allegóriák: e versek úgy lesznek jelentések és vonzók, mint a természet képei, ám jelentésükkel átmennek az emberi világ szférájába. Emellett nem utalnak ennek a világnak semmiféle meghatározott, egyes elvont fogalmaira, hanem meghatározott irányokkal, céljakkal e világ tágasságára. Todorov sem véletlenül hangsúlyozza az "indétermination du symbolique" (i.m. 75. p. – szimbolikus meghatározhatatlanság) jelenségét. Érthető, hogy a jelképesség a természet lírai képeiben, az irodalmi alkotótevékenység egészének megfelelően, erőteljesebben hangsúlyozott, mint a lírai dalok egyéb formáiban.

Befejezésül hadd idézzük a zágrábban oly sok vitára okot adó verset, Cesarić *Felhő* című művét.

**Felhő**

Alkonyatkor váratlanul,  
Míg rá ügyet sem vetettek,  
A város egére tolult  
Egy kósza felleg.

Égi szél ringatta selymét,  
Szerteáradt tüzezsége,  
De az emberek figyelmét  
Földi dolgok kötötték le.

Ki-ki saját útját róttá  
Birtoklásért vagy kenyérért –  
A felhő szépséget ontva  
Égi útján haladt békén.

Mind feljebb törve az égen  
Épp Istenhez tartott volna?  
Égi szél ringatta selymét,  
Égi szél szertesodorta.

(Brasnyó István fordítása)

Allegória vagy szimbólum Cesarić felhője? Az első kérdés, vajon befogadható-e a vers mint önmagában megálló alkotás, mely nem igényel további gondolati áttételeket, s vajon a vers mindenekelőtt a természeti jelenség képe-e. Erre mindenképpen helyeslő választ kell adnunk. Az olvasó semmiképpen sem kívánja megsemmisíteni Cesarić négy versszakának közvetlen kijelentéseit valamilyen más értelem érdekében, ahogyan erre Matoš szonettjének befejezése készíti. S függetlenül attól, hogy minden természeti tárgyú lírai költemény szükségképpen az emberi élet meghatározott területét jelképezi, az ellentét, mely a versben az emberek és a felhő között kibontakozik, arra ösztönzi az olvasót, hogy a felhőnek jelképes értelmet tulajdonítson. Ha pedig ez így van, nem allegóriáról van-e mégis szó? Ám minek az allegóriájáról? Egyetlen olyan elvont fogalmat sem tudunk elképzelni, amelynek a felhő lenne az allegóriája. Úgy is fel lehet fogni, mint az emberi társadalmon belüli szépség sorsát, mint a művészetet, mint a költészetet – talán éppen úgy is, mint a művészt vagy a költőt. Egészen röviden, a felhő mint szimbólum a szépség és a művészet határtalan területeire utal. Aki a felhőt egyetlen elvont fogalommal kívánja összefüggésbe hozni, erőszakot követ el. Emellett pedig, mindazon szimbolikusság s kifejezett kívánság ellenére, hogy ne tévesszük szem elől ezt a jelképséget, a felhő mégis felhő marad, természeti jelenség, a vers pedig a természet képe.

Az utóbbi évszázadok, mint ahogyan ezt Gadamer tanítja, kifejezett határt vontak az allegória és a szimbólum irodalmi mikrostrukturái közé – és semmiképpen sem volna szabad összetévesztenünk őket.

**Thomka Beáta fordítása**

DRAGAN STOJANOVIĆ

## IRÓNIA ÉS JELENTÉS\*

## Mi is az irónia?

Az irónia hosszú ideig, egészen a legújabb korig Szókratész nevéhez kötődött. Mielőtt azonban közelebbről megvizsgálánk a görög bölccsel foglalkozó filozófiai nézeteket, vázolnunk kell az irónia klaszikus retorikai meghatározását. A retorikai meghatározás ugyanolyan fontos, mint a filozófiai, ha nem jelentősebb, mivel e fogalom történetében központi helyet foglal el. Ez a meghatározás a *Rhetorica ad Alexandrum*<sup>1</sup> idejében állandósult, és különböző változatokban máig is él. A retorikai meghatározás szerint az irónia gúnyolódó *beszédmód*, mellyel annak az ellenkezőjét fejezik ki, vagy hozzák tudomásunkra, amit gondoltak (pl. dicsérettel becsmérelnék stb.)<sup>2</sup>.

Az irónia kifejezésmódra szűkítése nem jelenti azt, hogy a retorikusok nem észlelnek mögötte bizonyos szellemi magatartást, vagy látásmódot, az ironikus kifejezésmódot alkalmazó ember ilyen vagy olyan szándékát, sajátos pszichológiai előnyöket, vagy az efféle beszédmódból származó egyéb hasznot. Viszont csak ilyen fogalomkorlátozás mellett tűnik fel annak lehetősége, hogy a szemantika szemszögéből tekintsük át és esetleg vizsgáljuk is meg az iróniát. Ha az iróniát egy meghatározott viselkedés, érintkezés, ill. a legtágabb értelemben vett szellemi megnyilatkozás taktikai összetevőjének tekinthetjük, akkor az, amennyiben retorikailag fogjuk föl, elsősorban egy specifikus nyelvi, jobban mondva: diszkurzív taktika tényezője. Az ilyen ironikus diszkurzív taktikának különböző funkciói lehetnek<sup>3</sup>, de a neki szánt szerep nem befolyásolja természetét. Az irónia szemantikai vizsgálata ezért meg kellene előzze lehetséges funicióinak kutatását. Egy iróniával átítatott fejtegetés lehetséges célja, akár csak e cél megvalósulása is, annak jelentésbeli tulajdonságaitól, lehetőségeitől és hatásától függ, és nem fordítva.

Az irónia retorikai meghatározásainak történelmi áttekintése, amelyet pl. az angol tradícióról Norman Knox<sup>3</sup> ad, azt bizonyítja, hogy a fő meghatározáshoz (mely szerint az iróniával a kimondani kívánt dolog ellentétét fejezzük ki) az antik örökségre épülve rokon értelmezések is társulnak. Az iróniát úgy is értelmezték, hogy általa valami mást akar kifejezni a beszélő, mint amit mond, és nem épp a fordítottját; úgy tartották továbbá, hogy az irónia annak módja, hogy

(látszólagos) becsméréssel dicsérjenek, avagy (látszólagos) dicsérettel becsmérjenek; jelentett ugyanakkor mindenféle ócsárló és gúgyolódó kifejezőmódot is.

Ez az elágazás nem véletlen. A terminus, avagy a szóbanforgó fogalom retorikai hagyományának elterjedésében nyilvánvaló az az igyekezet, hogy a kimondott vagy leírt szövegekben felbukkanó jelenséget teljesebben és pontosabban megragadják – ha a retorikai rendszerben egy irónia-meghatározás elégtelennek tűnik, másikkal cserélik föl, amely pontosabban megragadja az irónia fontos sajátosságait, avagy szeretágazóbban írja körül azokat. Eközben a négy említett meghatározás közül bármelyiket választanánk is, mindig van veszteség is és nyereség is, mindegyik megérinti az ironikus jelenség egy mozzanatát, de a jelenség egészét nem meríti ki. Az átfogóbb meghatározások kevésbé precízek, a precízebbek viszont kicsúsztatnak bizonyos aspektusokat, amelyek valóban léteznek, mi több, az "ironia" terminus használatában számolnak is velük, mintha a fogalomhoz tartoznának, noha ez az illető retorikai meghatározásból nem következik. Csupán e jelenség jelentéstani elemzése (amibe a klasszikus retorika nem bocsátkozik, de aminek nélkülözhetlenségére a meghatározások ingatagsága közvetetten rámutat) teszi lehetővé a begtekintést az iróniának mint a diszkurzus tényezőjének, a szövegbéli iróniának minden fontos mozzanatába. Ez esetben az irónia végre – "retorikus"-ként világosan elkülönült a többi "iróniától", amelyek nem nyelvi kifejezőmódok elsősorban. Ugyanez érvényes akkor is, ha konkrétan akarjuk megérteni az egyes retorikusok különböző irónia-felosztását – erősségének és összetettségének foka, a létezésére rámutató "jelzés"-típus szerint, és így tovább.<sup>4</sup>

Az *eironeia*<sup>5</sup> terminus egykori használatából kiindulva a retorika úgy definiálja az iróniát, mint *dissimulatiót* és *simulatiót*.<sup>6</sup> A *dissimulatio* jelentése a tényleges vélemény elrejtése oly módon, hogy a beszélő, úgy tesz, mintha nem arra gondolna, amire valóban gondol. Párbeszédben ez látszólag tudatlanságként hat, amit a saját véleményünk elhallgatása indokol: eközben lehetségesé válik a beszédpartner tényleges tudatlanságának a leleplezése megfelelő kérdések feltevésével, amennyiben az nem utasítja vissza, hogy valami határozottat állítson a beszédtemáról; olyan leleplezés ez, amely a beszélgetés egészéből és annak folyományából hámozható ki. A *dissimulatio* olyan folyamatos beszédben is alkalmazható, amelyben teátrálisan lebecsüljük a saját véleményünket.<sup>7</sup>

A *simulatio* szintén látszatkeltés, de a látszat ebben az esetben abból áll, hogy a beszélő azt gondolja, amit valójában nem gondol. A beszélő eközben úgy viselkedhet, mintha ugyanaz lenne a véleménye, mint az ellenségének. Míg a *dissimulatio* inkább habozásunkat fejezi ki, hogy megfogalmazzuk-e véleményünket, a *simulatio* nem az igazi, nem a ténylegesen képviselt véleménynek az aktív megfogalmazása. A *dissimulatióból* a *simulatióba* való átmenet nem határozható meg precízen. Retorikai értelemben irónián elsősorban *simulatiót* értünk.



Az irónia keltette látszat a nyilvánvalóságot illetően különböző formában tűnik *látszatnak*. Elképzelhető olyan eset, amelyben a véleményünket nemcsak ellenfelünk előtt rejtegetjük a párbeszéd során, hanem egy harmadik személy előtt is, aki eldönthetné a vitát. Bizonyos okokból, mondjuk azért, hogy időt nyerjünk, vagy hogy kileshessük a legkedvezőbb rohamozási pillanatot, ideiglenesen nem számítunk arra, hogy valaki is megértené: iróniáról van szó. Az így felfogott irónia közel van a félrevezetéshez a szó közönséges értelmében, vagy ahhoz, amit a jogtudományban *reservatio mentalis*nak neveznek; ugyanakkor fel lehet fogni olyan kijelentésnek is, amelynek hatása sajátosan későbbre időzített, egy olyan pillanatra, amelyben kialakulnak a várt körülmények. Olyan kijelentésnek, amelyek csupán e körülmények között és nekik köszönve foghatóak fel ironikusnak. Az olyan látszatkeltés, amelyből alig világlik ki, hogy miről is van szó (esetleg csak egy bizonyos feltételezett címzett megértésére számít), konkrét körülmények között csak elvben képzelhető el, gyakorlatilag nem. Ilyen esetben az ironikus látszat háttérének kifürkészésére csak "az ismeretlen Valakinek" van lehetősége – a szóbanforgó sejtés hosszasan elhalasztott sejtlemmé, iróivává válik – tartós szemantikai lappangással.

Természetesen, a – retorikusan felfogott – irónia sokkal gyakrabban számít arra, hogy iróniaként felismerjék, a felkeltett látszat ellenére, és épp azért, mert látszatot kelt. Nyilvánvalóságának foka azzal a tényleges szándékkal van összefüggésben, melynek napvilágra kell jutnia. Két eset lehetséges: az egyik, amikor a szándéknak rejtettnek kell maradnia az ellenfél előtt, de hozzáférhetőnek és világosnak a nézők előtt, és a másik, amikor egészen nyílt – mondjuk, az intonációnak, a gesztikulálásnak, vagy valamilyen más "jelnek" köszönve –, és számít arra, hogy felismeri a másik fél is. Ez az ellenséges álláspont az értelmetlenségének és tarthatatlanságának leleplezését követő gúnyolódást kielezi, sőt egy adag gorombaságot és arcátlanságot is kölcsönöz neki. Annak lehetősége mindkét esetben, hogy az iróniát iróniaként fogják fel, az ironikus diszkurzus szándékának lényegi mozzanata. Az irónia "akarja" önmagát, mert "akarja" a rejtett intenció megvalósítását. Jelentéstani szemszögből, azonban, a probléma itt nem záródik le, hanem éppenséggel kezdődik. Ezen a ponton kell lényegében elválnunk a régi retorikusoktól.

A retorikusok a trópusok és az alakzatok között is emlegetik az iróniát.<sup>8</sup> Ha egy szó helyett egy másikat, vele ellentéteset iktatunk be, és a közvetlen szövegkörnyezet lehetővé teszi, hogy épp a kívánt értelem váljék érthetővé, trópusról van szó.<sup>9</sup> Ha az irónia az egész mondatjelentésre kiterjed, vagy akár az egész szövegre, akkor alakzatról beszélünk. Az irónia, természetesen, gyakrabban jelentkezik alakzatként, mint trópusként.

A metafora és az allegória viszonyához hasonlóan, amikor is az allegóriát kifejtett metaforának tekintjük, az irónia alakzata úgy is felfogható, mint az irónia-trópus megszakítatlan "folytatása" az egész diszkurzuson át. Pontosabban: mint a trópusra jellemző jelentésbéli modifikáció hatásának folytatása. Az ironikus

csere jelentése (valójában a jelentésbeli modifikáció) a trópusban elkezd tágulni és átfogja a nagyobb jelentésegységet alakzatot alkotva. A trópus és az alakzat így felfogott viszonya azonban rámutat arra, hogy szemantikailag nézve a probléma itt épp hogy csak megkezdődött.

A trópusnak és az alakzatnak min t iróniaformáknak a megkülönböztetése a retorikában többé nemcsak a jelentésről avagy jelentésekről való gondolkodás kiindulópontja, amelyekkel az ironikus diszkurzus szembesíti azt, aki meg akarja érteni. Az irónia, amint mondtuk, nemcsak nyelvi kérdés, hanem mindenekelőtt, egy sajátos diszkurzív taktika. Akkor bukkan fel, ha a beszédben, avagy a szövegben egy különös fajta hátsó gondolat létezik. Azt mondani, hogy egy trópus, ill. trópusra jellemző jelentésbeli modifikáció kiterjed a gondolatok egészére, és ezzel a diszkurzus egészére, és hogy ezt az egészet meghatározza, nem elengedő, mert eközben önmagától értetődőnek vesszük, hogy a szavak egy szélesebb gondolati egészé szerveződnek, de megmagyarázatlan marad, hogy valójában hogyan konstitulódik az alacsonyabb jelentésegységekből a szöveg (diszkurzus) mint egész jelentése. Ha van válasz erre a kérdésre, csupán akkor érthetjük meg azt is, hogy hogyan konstituálódik az *ironikus* szöveg értelme. Más szóval, ha az ironikus stílust, az iróniát mint stílusesszéköt akarjuk feltárni, feltétlenül tovább kell lépünk a retorikus meghatározásoktól, leírásoktól és felosztásoktól.

Nem mindegy, hogyan fogjuk eközben szemlélni a retorikus inverzót: mint ellentétet aközött, amit gondoltak, amit valóban mondani akartak, és aközött, amit valóban mondtak, vagy pedig mint a mondtak és az ironikus jelentés-kifordítás, -elmozdítás következtében felfogottak közti ellentétet. Első látásra úgy tűnik, hogy itt nincs is különbség. A beszélő szándékával ellentétes dolgot érteni, vagy a valóban kimon dottak ellentétét érteni – nem egy és ugyanaz? Hát az, amit kimondtak, vagy leírtak, nem épp arra szolgál, hogy közölje azt, amit gondoltak, hogy közvetítse a szándékot; hát akkor ennek a másodiknak a kifordítása nem ugyanaz, mint az első értelmének a kifordítása? Hát Quintilianus, meghatározva az iróniát, nem azt mondja, hogy "itt egyet mondanak és mást gondolnak"<sup>10</sup>, hogy "annak ellentétét kell érteni, mint amit mondtak"<sup>11</sup>, hogy a beszélő "teljesen elrejtí szándékát, úgy, hogy ez a rejtegetés inkább nyilvánvaló, mint beismert."<sup>12</sup> Hát nem áll annyi idő után még a 18. század végén is egy francia enciklopédiában, hogy az irónia "olyan alakzat, amelynek a segítségével a mondtak ellentétét akarjuk a hallgató tudomására hozni?"<sup>13</sup>

Ha néhány pillanatra mellőzzük az említett jelentésmódosítás okait és feltételeit, amelyek befolyásolják, kitűnik, hogy Quintilianus *Institutio oratoria* c. művében az egész retorikában talán legismertebb irónia-definícióját fogalmazza meg s eszerint a szóban forgó jelenséget mind a két említett módon úgy a gondolt–kimondott, mint a kimondott–megértett relációján értelmezhetjük. Maga a kutatás azonban, amely ezeknek a relációknak a körülhatárolására irányul, lehetővé teszi – amint majd megróbáljuk bemutatni – az irónia jelenségének sikeres jelentéstani magyarázatát.

Érthető, hogy a retorika mért nem foglalkozik különösebben ezzel a körülhatárolással. A retorika, a dolgok természeténél fogva, abból indul ki, hogy a beszélő szándéka és kijelentésének érteleme azonos egymással. E feltételezésből könnyen érthető ezen identikusságnak az ellentétbe való ironikus kifordítása. A retorikának az a célja, hogy kioktasson bennünket, hogyan nyerhetjük meg a hallgatókat, sokszor pedig épp a bírákról van szó, akik előtt fölényesen kell legyőzni az ellenfelet – és pedig nemcsak (egyres retoricusok szerint pedig egyáltalán nem) az igazság és az érvek erejével, hanem szónoki fondorlatossággal és meggyőző erővel. Ha ilyen feladat adódik, természetes, hogy a viszonynak a közlendő, a megérteni és a hallgatóval elfogadtatni kívánt dolog és aközött, amit erről modnanak – világosnak és felismerhetőnek kell lennie. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy eközben nem lehet olyan eszközöket használni, amelyek ezí a megértést közvetetté és bonyolultabbá teszik. A retorikai alakzatok épp azért léteznek, hogy az elbeszélést és a megértést közvetítsék és gazdagítsák; a szónokképzésnek elő kell segítenie, hogy a beszéd nyomatékosabb és felfoghatóbb legyen, szebb és alkalmasabb a beszélő ügyének megnyerésére. Az irónia mint az intenció kifordítása, ha ügyesen alkalmazzák, jól szolgálhat az ellenfél kinevetésében, vagy más módon, és a retorika ezt így is fogja fel.

Ha azonban az irónia tényleges jelentésbeli effektusaiba akarunk betekintést nyerni, különösen, ha a figyelmünket a beszélteken kívül az írott szövegekre is irányítjuk, akkor a szándék a kimondott (leírt) nyelvi korpusz és a megértett értelem közti viszonyt olyan perspektívából kell figyelnünk, amelyben elvben többé nem érvényes a sugallt és a felfogott értelem azonosságáról vallott álláspont, noha ilyen identikusság gyakran fennáll. Nemcsak arról van szó, hogy a sugallt és a megértett azonosságának elvben nem kell léteznie, hanem (különösen az irónia esetében) a dolgot még olyan összetett körülmények is kísérik, amelyek az irónia jelentkezésének feltételei, és amelyeknek a megismerése elsősorú feladatunk. Ezek a körülmények teszik, hogy ennek az identitásnak a kérése módszertanilag elfogadható módon csupán olyan föltételek mellett dolgozható föl, amikor is a kimondott (leírt)–megértett relációja szembehelyezkedik a gondolt–kimondott (leírt) relációjával. Ezzel rátérünk arra az útra, amelyen megvalósíthatók az elméletileg megalapozott eredmények.

Az irónia vizsgálatában tehát a retorikából indulunk ki, és azokból a problémákból, amelyek a retorika rendszerében válnak láthatókká, noha ennek keretei közt nem oldhatók meg.

A retorika is rámutatott Szókratészre<sup>14</sup>, kitégítva az irónia fogalmát a kifejezésformáról az életformára, az életvitel egészére. Cicero, Szókratész példájára hivatkozva, külön kiemelte a csizsolságot, az udvariasságot, a kifinomultságot és a kecsességet mint az irónia sajátosságait. Szókratész, mondja Cicero, szellemesség, leleményesség és humanitás tekintetében messze túlszárnyalt másokat. Az iróniában, a római elméltíró szavai szerint, a legszubtilisebb az

elegancia, amely összeköti az élcélődést és a méltóságot, és egyaránt alkalmazható a nyilvános előadásban és a művelt beszélgetésben.<sup>15</sup> A *Brutus* című dialógusban kihangsúlyozza, hogy az irónia a világpolgár jellemvonása, aki kedves, szellemes és minden beképzeltségtől mentes.<sup>16</sup> Lehet, hogy a klasszikus korban senki sem fektetett ily nagy hangsúlyt az irónia "urbánusságára", mint Cicero.<sup>17</sup> Viszonylag szerteágtazó magyarázatai (melyek szerint az irónia nemcsak előadásmód, hanem a *dissimulatio* és a *simulatio* mögött egy meghatározott személyiség- és értéktípus áll, melyeket az irónia megtestesít) visszhangra lelnek Quintilianus *Institutio oratoria* című művének ismert mondatában: "Az ember egész életét beszínezheti az irónia, mint Szókratész esetében, akit eironnak neveztek, mert a tudatlan szerepét játszotta, és mások bölcsességének rajongójaként tüntette fel magát."<sup>18</sup>

A későbbi korokban az irónia különböző felhasználásaiban a hangsúly nem mindig lesz a ciceroi módon felfogott városiasságon, a tetszetősségen, amely ott szakad meg, ahol elkezdődik a polemikus hangnem.<sup>19</sup> Ellenkezőleg: gyakran kerül előtérbe épp a polemikus, harci mozzanat, a maró gúny, a csipkelődés a szarkasztikus, sőt cinikus agresszivitás jegyében. Ha csupán ciceroi mértékkel mérnénk, egy Jonathan Swift, aki maga is ironikusnak tekintette írásait, és azt akarta, hogy úgy is fogják fel őket,<sup>20</sup> aligha léphetne be ugyanabba a szellemi családba, melyhez Rotterdami Erasmus, Lawrence Stern, vagy mondjuk Thomas Mann tartozik. Ellentétben Erasmus, Stern avagy Mann jóindulatával, Swift iróniájának keserűsége teszi szükségessé, hogy feltegyük a kérdést, egyáltalán mi bennük a közös.

\*

Érdekes, hogy Pascal *Louise de Montalte levelei vidéki barátjához...* című művében úgy beszél az iróniáról – a Szentírásra és a szentatyákra hivatkozva – mint "metsző"<sup>21</sup> iróniáról, vagy szt. Krizosztom szavai szerint: "véres iróniáról"<sup>22</sup>, e maró gúny és gúnykacaj azonban meghatározott feltételek mellett mégsem ejt "sebet az irgalmasságon".<sup>23</sup> A gúnykacajt olyan "eszköznek" nevezi, amely inkább arra való, hogy ösztökélje az embereket önnön tévedéseik megbánására, éppen ezért úgy kell felfogni, mint "az igazságosság tettét".<sup>24</sup> Az ilyen felfogás kialakításában Pascal fő támasza Tertullianus, kitől egy részletet ő maga idéz: "Az, amit tettem, csak játék az igazi harc megkezdése előtt. Jobbára csak megmutattam, milyen sebeket ejthetne Önön az ember, de ténylegesen nem ejtettem. S ha vannak helyek, melyek nevetésre ingerelnek, akkor az azért van, mert maga a tárgy kényszerít rá. Sok dolog rászolgált arra, hogy ily módon legyen a kikacagás éa a gúnyolódás tárgya, mert attól kell tartanunk, hogy túl nagy súlyt fektettünk rájuk, ha komolyan látunk neki cáfolatuknak. A hiúságnak semmi sem áll jobban a gúnykacajnál; az igazságnak viszont valóban illik a nevetés, mert vidám, és kineveti ellenségeit, mert biztos a győzelmében. Persze vigyázni kell, hogy a gúnykacaj ne legyen az igazsághoz méltatlan. De ettől függetlenül; ha az ember ügyesen tudja használni, kötelessége, hogy éljen vele."<sup>25</sup>

Amint látni, az ilyen látásmód mögött az igazság erejébe és elérhetőségébe vetett hit áll. Az igazság "ki meri nevetni ellenségeit", és ki is kell nevetnie őket,

mert "biztos a győzelmében". Eközben a győzelmet éppen a kinevetés által kell elérni, mert az igazság ellenségeinek kevésége nem méltó az igazi harchoz. A figyelmeztetés, hogy a gúnykacajnak nem lenne szabad alacsonynak, és magához az igazsághoz méltatlannak lennie, nem változtat a dolgokon: a hiúság csak lenéző nevetést érdemel, ami a kimondatlan, ám (minden keresztény tapintat mellett) mégis sugallt megvetés kifejezése. A mértékletességre intő követelmény Pascalnak, a kereszténynek lehetővé teszi (egy másik "szentatyára" való hivatkozás mellett), hogy kihangsúlyozza: az iróniának nem kell összeütköznie az irgalmaság elvével. Mindenesetre az a fontos, hogy az igazság méltósága és nagysága, melyek az igazság természetéből erednek, nem engedélyezik a tévhit erejének bármintmű leverését: ha a gúnykacaj nem lehet "alacsony", a tévhitet még kevésbé szabad megbecsülni komoly hozzáállásunkkal abban a folyamatban, amelyben leleplezzük. Az efféle eszmefuttatásban az irónia mint főlény fogalmazódik meg: az ironikus értéktelenítés célpontja nem érdemesült alaposan megindokolt tagadásra, vagy az ellentétes vélemény egészen kifejtésére, hanem csupán és épp erre a magabiztos-közvetett tagadásra, ami az irónia sajátja. Eközben mindegy, hogy arról az iróniáról van-e szó, amely "nem éjt sebet az irgalmasságon", avagy az irgalmatlanról és rombolórol.

Az irónia mint a megvetés jele... Milyen messze van ez az iróniától mint városiasságtól és nyájasságtól! Mintha Cicero az egyik oldalon, Tertullianus pedig (kisebb mértékben Pascal is, aki segítségül hívja) a másikon két pontot jelölnének ki, amelyek közt oszcillál az a valami, amit iróniának nevezünk; mintha az ő megfogalmazásaikkal meg lenne jelölve a feszítáv, melyen az iróniában potenciálisan mindig benne lévő romboló elem mozog. Méltóságjelenség, komolyság, nagyság, érték együttműködhetnek a tréfával, de össze is ütközhetnek vele, mert a tréfa képes alá is ásni őket. Cicero azt az iróniát kedvelte, amelyben az áskálódó mozzanat nem érvényesül. Ám íme, néha épp a méltóság végett az igazságtól követeljük, hogy az iróniának az aláásó képességével éljen.

**Csányi Erzsébet fordítása**

### Jegyzetek:

\* Részlet a szerző *Ironija i značenje* című művéből (Belgrád, 1984.)

1. *Retorica ad Alexandrum*, 1434 a; Vesd össze: Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1973. 447. oldal
2. Lásd pl. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, par une Société de Gens de Lettres, Lausanne et Bern, 1782, 19. kötet, 1. rész, 83. o.; Jacques Dubois, *Allgemeine Rhetorik*, München, 1974 (*Rhétorique générale*, 1970), S. 231. a; Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 1975, 555-595.o.; Lausberg említett könyvét stb.
3. Norman Knox, *The Word Irony and its Context, 1500-1755*, Durham, North Carolina, 1961, 6. o. ff.
4. Lásd Lausberg, idézett mű, (Bd. II), S. 729 f, 830.
5. Cicero, *Acad. Pr. II* 5, 15.
6. Lausberg, idézett mű, S. 446 ff.
7. Cicero, *De oratore*, 3, 53, 203; Quintilianus, *Institutio Oratoria*, 9, 1, 29.
8. Quintilianus, *Inst. Or.*, 9, 2, 44.

9. Uo., 9, 1, 4; 9, 1, 7.
10. Uo., 9, 2, 45.
11. Uo. 9. 2, 44.
12. Uo., 9, 2, 47.
13. Encyclopédie ou dictionnaire..., 1782, 83. o.
14. Cicero, De officiis, 1, 30, 108.
15. Cicero, De oratore, 169-271.
16. Cicero, Brutus, 292-293, 298-299.
17. Lásd Acad. prioria, 2, 5. 15. .
18. Inst. or., 9, 2, 46.
19. Cicero, De orat., 3, 53, 203; Quint. Inst. or. 9, 1, 29.
20. J. Swift, The Prose Works, Oxford, 1955, 2. kötet, 207. o.; vesd össze: Behler, Klassische Ironie... Darmstadt, 1972, S. 30.
21. Blaise Pascal, Lettres écrites à un Provincial, Paris, 1967. 150. o.
22. Uo.
23. Uo., 152. o.
24. Uo., 150. o.
25. Uo., 151. o.

MIRA DJORDJEVIĆ

## A GROTESZK MINT POÉTIKAI FOGALOM

*A tanulmány írója közelebről szeretné meghatározni a groteszket mint a modern művészet sajátos és lényeges fogalmát, amely ugyanakkor a mai irodalom egyik alapvető ábrázolási eljárása is. A szöveg e célból felvázolja a fogalom jelentését, eredetét és létrejöttét, valamint felsorolja a groteszk különféle előfordulási formáit az irodalomban. A szöveg a groteszk formájáról és mibenlétéről végzett nagyszámú poetológiai tanulmány alapján a groteszk irodalmi ábrázolásmód fejlődésének elemző áttekintését nyújtja, s kitér a fogalomnak a fantasztikushoz, a komikushoz, a szatirikushoz és az abszurdhoz való viszonyát. Dürrenmatt Baleset című rádiójátékának és a szerző azonos című novellájának egybevetése a groteszk ún. "tisztá formájának" radiofónikus ábrázolásmódját szemlélteti.*

*A groteszk ábrázolásmód lehetőségeinek gazdag tárháza, amely a "valósággal űzőtt" derűs, váratlan játéktól kezdve egészen az abszurdnak a mindennapi élet egységes és látszólag biztonságos rendjébe való bomlasztó behatolásáig terjed, arra hívja fel a figyelmet, hogy a realista ábrázolás egyik legszélsőségesebb módozatával állunk szemben.*

\*

Az irodalmi-esztétikai kérdéseket taglaló viták során mind gyakrabban fordul elő a groteszk fogalma, amelyet a klasszikus esztétikában legtöbbször a vele látszólag rokon értelmű komikus, tragikomikus, szatirikus, nevetséges, fantasztikus stb. fogalmak homályosítottak el. E fogalom értelmezése mind nagyobb nehézségekbe ütközik abban a pillanatban, amikor a komikus a tragikus, a fantasztikus pedig az abszurd dimenzióit ölti magára. Emiatt fordul elő, hogy a groteszk fogalma még ma is félreértésekre ad okot.

A groteszk fogalma alatt általában azt az első, főként tudat alatti hatást értjük, amelyet egy alakatlan tárgy, egy természetellenes forma képe vagy valamely számunkra érthetetlen esemény irodalmi ábrázolása kelt bennünk. Az ilyen ábrát vagy eseményt nem tudjuk beilleszteni felfogásunk megszokott rendszerébe, s ez elkerülhetetlenül meglepetést, nyugtalanságot vált ki, olyan érzéseket tehát, amelyeket a nem várt ellentmondás keltett bennünk.

A groteszk alapján stilisztikai fogalom, amelyet a képzőművészetnek köszönhetünk, annak ellenére, hogy ma mint a valóság költői megragadásának sajátos

módja, az irodalom majdnem minden műfajában jelen van. A *grottesco* elnevezés, amelyből a *groteszk* melléknevet és főnevet képeztük, állítólag az olasz *grotta* (barlang) szóból ered, s a groteszk festmények első lelőhelyeivel áll kapcsolatban.<sup>1</sup> A fogalom idővel a művészet egyéb ágaira is kiterjed, s a szerkezet egy meghatározott elvét jelöli, esztétikai kategóriát, amely össze nem illő jelenségek és formák sajátos összefonódását és egységét foglalja magába. A természetszerű rend alapjaiban megbomlik, ennek következménye pedig a jellegtelen világ látszólag értelmetlen arculata által előhívott kellemetlen közérzet. Emiatt a *groteszk* művészet a hagyományos ízlésű közönség számára mindenekelőtt a deformáció, a trozitás művésze.

A 16. században a *groteszk* festészet északra is kiterjed, a 17. században pedig e fogalmat már tágabb értelemben is használják, s a művészi megjelenítés *groteszk* módját majd az irodalomban is nagy mértékben ápolni fogják. A *groteszk* elnevezést melléknévi formában sokáig a *nevetséges* és *komikus* szinonimájaként alkalmazzák, míg főnévi alakját főleg a *burleszk*kel vagy egyszerűen a durva komikummal egyenlítik ki. A *groteszk* ilyen egyoldalúan értelmezett fogalmát, amelynek jelentése a romantika irodalmi gyakorlata és elmélete során minőségileg változik ugyan, nem vonatkoztathatjuk a korszerű művészetre.

Kayser tanulmánya (*A groteszk. Ennek megnyilvánulása a festészetben és költészetben /1957/*)<sup>2</sup> a groteszk művészethez való első határozott hozzáállást jelzi, s még mindig a *groteszk szellemiség*<sup>3</sup> jelenségének megvilágítását elősegítő legitizületreméltóbb hozzájárulásnak tartjuk, még akkor is, ha értelmezése a *groteszk* mai formáinak bizonyos aspektusait figyelmen kívül hagyja. Kayser teljes felelősséget vállalva és széleskörű megértést tanúsítva a modern művészet ezen érdekes jelenségének többértelműsége, valamint a *groteszk struktúra* és valódi formájának ambivalenciája iránt, egy egész sor értékes példát hoz fel, s kiterjeszti a *groteszk* költészetre és festészetre vonatkozó elméletét, bár szerényen elhatárolja magát attól a szándéktól, hogy e jelenség átfogó történetét is megadja. Kayser a *groteszk* kiindulópontját a tartalom és forma kontrasztjában látja, azon megfigyelési pont ingatagságában, amelyből az ábrázolt meghatározott értelemmel bírna, s végül a különös, gyakran szinte *abszurd* tartalmak ábrázolási szintje és befogadásmódja közötti eltérésben. A hangsúlyos alogizmusok és a kontrasztban álló kategóriák erőltetett túlzása a *groteszk* struktúráknak excentrikus jelleget kölcsönöz, az abszurd tartalmak feje tetejére fordított világa pedig a befogadóra egyidejűleg komikus és kínos ambivalens hatást gyakorol. Mégis meg kell jegyeznünk, hogy a befogadó érzelme a *groteszk* megítélésének nem mindig a legmegbízhatóbb mértéke<sup>4</sup>, mert ezt a kérdéskört is a maga történeti feltételezettségében és szükségszerű változásában<sup>5</sup> kell nyomon követnünk. Kayser a *groteszk* felismerésének legbiztosabb módját a meghatározott művészi alkotással szembeni tájékozódás<sup>6</sup> ideiglenes vagy abszolút elvesztésében látja, azon tájékozódás elvesztésében, amely egyébként alkalmazható világunk felépítésére, amelyben élünk. A rettegés azért



lesz úrrá rajtunk, mert felborítja a konkrét valóság megbízhatóságát, amely hirtelen a kísértet látszatának jelentésével és bizonytalansággal telik meg. Kayser a torzulások kombinálásával egy sor példán keresztül különféle lehetőségeket sorol fel, mint amilyen például a különböző, normális körülmények között elkülönült fogalmak egybefonódása, az identitásvesztés, valamint a természetes arányok félelmes felbomlása. A *groteszk világ* Kayser számára mindenekelőtt "elidegenedett és embertelen". A *groteszk benyomás* okozója majdnem mindig a személytelen "titokzatos rossz" (*das ES*), miközben hirtelen a mindennapi élet nyugalmas területére hatol. E váratlan behatolás elháríthatatlan következménye a világ elidegenedése, a világé, amely számunkra eddig közeli és megbízható volt, maga az elidegenedés effektusa, valamint a térben és időben való tájékozódás elvesztése pedig katasztrófát és káoszt okoz.

Kayser *groteszkről* vallott pesszimista elméletén kívül, amely mintha szüntelenül az *abszurd* feneketlen mélységei körül keringene, érdemes kitérni e fogalom modern, optimista értelmezésére is, amelyet M. Bahtyin<sup>7</sup> és F. Dürrenmatt<sup>8</sup> képvisel. Mindketten rámutatnak (elméletben és gyakorlatban is) arra, hogy Kayser meghatározásai a *groteszkről* – a *groteszk mint elidegenült világ*, a *groteszk mint a "titokzatos rossz" kifejezője*, a *groteszk mint játék az abszurdal* – a korszerű művészetben a *groteszk* kifejezés fogalmának csak egyes aspektusait fedik. Bahtyin szerint a *groteszk* lehetőséget ad egy másik világ és rend megismerésére. Széttárja a való világ egységes és sérthetetlen határait, hogy egy új, nem sejtett igazság fényében mutathassa meg, a meglevő rombolásának értelmét pedig az újjászületés folyamatában kell keresnünk.<sup>9</sup> A *groteszk* művészete (amely az "elmésségen" alapul) F. Dürrenmatt szerint "óriási lehetőséget ad a pontosságra"<sup>10</sup>, ami annak a tételnek megalapozatlanságára hívja fel a figyelmet, mely szerint a *groteszk* a realista művészetből idegen művészi eljárás. Dürrenmatt tudatában van a modern világ minden ellentmondásának; ezekkel folytat küzdelmet kísérleti dramaturgiája és a *groteszk*, mint saját nem konzekvens művészi vallomásának egyedül konzekvens formája segítségével, állandóan ily módon keresve a kiutat, a lehető *modus vivendi*-t. Hogy *groteszk struktúrái* mégse legyenek a rezignáció kifejezői, mindehhez humoros felütést és komikus hangsúlyt ad. Dürrenmatt a *groteszk* létrehozásával (egyik esetben mint játék a "játékkal" máskor mint játék az abszurdal) provokál, izgat, de sosem dönti fel az élet ellentéteinek egyensúlyát.

Dürrenmatt a *groteszkről* kialakított koncepcióját főként a színházi gyakorlattal hozta összefüggésbe, annak ellenére, hogy e művészi ábrázolásmódot más műfajokban is alkalmazta, mint amilyen pl. a rádiójáték, a novella és a regény. A *groteszk* kifejezőmód egyik alapvető jellegetességét az irodalomban is az értelemnek és értelmetlenségnek<sup>11</sup>, a lehetségesnek és lehetetlennek a szerző bármilyen utólagos magyarázatát<sup>12</sup> nélkülöző váratlan váltogatása képezi. "A *groteszk* akkor fejezi ki leginkább a világ modern gondolatát, ha a világ mindkét felét – nevezzük így – egymás alá helyezi, anélkül, hogy lehetővé tenné vagy elvárná kibékítésüket."<sup>13</sup>

A "félvezetett" befogadó lába alól kicsúszó talaj épp ama megszokott szemlélődési pont megingásának az eredménye, amelyet az össze nem illő motívumok szintézise és a külön böző ábrázolási szintek váltogatása hív elő. Az összegegyeztetetetlen minőségek egybeillesztése a forma megbízhatatlanságát és a *groteszk* jelentésének ambivalens voltát, a kijelentés ingatag jellegét és a szándékos tévútra vezetést eredményezi. Egy-egy irodalmi mű *groteszk* struktúrájának tudomásul vételekor nem támaszkodhatunk a benne előforduló dolgok meglétére, s ábrázolásmódjuk stabil jellegében sem bízhatunk meg, amely szüntelenül megteveszt, s előre nem látott csapdákat állít. Az ábrázolási szintek ilyen jellegű váltogatása, valamint a nézőpont mobilitása a *groteszk* forma töredezettségéhez vezet, s olyan következményekkel jár, hogy a *groteszk* gyakran világosan el sem különíthető a többi paradox formaalkotási elvtől.

A művészi formaalkotás *paradox* módjai között ma főleg három, a *groteszkhez* rendkívül közel álló kategóriát tartunk számon: a *fantasztikus*, a *komikus* és *szatirikus* fogalmait.

1) Eddigi tapasztalataink azzal a tanulással szolgálnak, hogy a *fantasztikus* és az irreális elemei gyakran a *groteszk* alkotórészei, itt azonban mégsem azonos jelenségekről van szó. A *fantasztikus* teljesen szabad, majdhogynem önkényes kompozíció terméke, amely különös módon teremt kapcsolatot a tapasztalati és imaginárius valóság elemei között, de úgy, hogy a tiszta fikció fogalmi szintjén kell maradnia. A *fantasztikus* szemlélete ily módon zárt marad, s többnyire a mese szerkezetére korlátozódik. Mindaddig, amíg az ábrázolás *fantasztikus* módja megmarad tiszta *fantasztikumról* van szó. Az ábrázolásmód hirtelen megváltoztatásakor és a *fantasztikus* és reális szintek keveredésekor azonban a *groteszkbe* csap át. Az ilyen, szabály szerint nem motivált változás az olvasó orientációvesztéséhez vezet, s a mesére jellemző csodás képzetét a kellemetlen közérzet és elidegenedés váltja fel.

2) A *groteszk* és a *komikus* kapcsolata annyira gyakori és megszokott, hogy nem egy teoretikus abba a kísértésbe esett, hogy a *groteszket* egyszerűen a *komikus* alcsoportjába sorolta. Mivel egyiknek is, másiknak is a kontraszt a kiindulópontja, e fogalmak igen hasonló szerkezetűek. W. Kayser és E. Gradmann<sup>14</sup> nagyszámú példája azonban arra utal, hogy e két fogalomkör között mégis nagy a különbség. Míg a *komikumra* a derűs hangnem és az egészséges, felhőtlen nevetés a jellemző, a *groteszk* mindig a végzet és a megmagyarázhatatlan borzongás keverékét hordozza. Emiatt a *komikumhoz* hasonló szerkezete által kiváltott nevetés mindig egy kissé kényszeredett, kellemetlen közérzettel és gyanakvással terhes. A *groteszk* csak töredezett formájában tartalmazza a *komikumot*. A *komikus* csak a *komikus* és *tragikus* ambivalens viszonya során vált át *groteszkbe*, s emiatt Kayser a *tragikomikust* is a *groteszk* meghatározott formájaként szemléli.

3) A *groteszknak* tiszta formájában Kayser számára nincs sem rendeltetése, sem jelentése<sup>15</sup>, de ugyanakkor ez a *groteszk* ábrázolásmód leglátványosabb és

legnyíltabb formája. Amennyiben valamely művészi alkotás struktúrájának egészét kitölti s mindvégig mentes marad bármilyen kiegészítő magyarázattól, ez esetben szerzőnk szerint a *groteszk* lehető legmagasabb fokozatáról van szó. Az ilyen avantgárd ábrázolásmódban egyes marxista irányultságú irodalomteoretikusok, mint pl. Lukács Gy. és L. Kofler<sup>16</sup> a klasszikus realista művészi hagyomány eltorzulását látják, ami menthetlenül eltévelyedéshez és nihilista, "antirealista" művészethez vezet. Ha a *groteszk* hatás csak ideiglenes jellegű, azaz ha csak költői stilizáció, olyan szerkezeti elem, amely végül mégis feltár valamilyen összefüggést, ebben az esetben beszélhetünk *szatíráról*. Amennyiben a *szatírának* feloldható társadalmi (vagy másfolyen) ellentmondásokat kell bemutatnia, jól hasznára lehet a *groteszk* mint formális ábrázolási mód. Itt is a különmemű ábrázolási szintek vegyítése képezi alapját, de a korábban említett fantasztikus-groteszk fogalomhoz viszonyítva a különbség a *szatirikus* célzat hozzáadásában mutatkozik meg. A 20. század drámairodalmában a *szatirikus groteszk* képezi a paradox ábrázolásmód leggyakoribb formáját, s mint ilyen, egyidejűleg a realista művészet<sup>17</sup> módszerét is. A *groteszk*, mint a "dolgok megismerésének művészi elve"<sup>18</sup> a reális határainak túllépése értelmében időnként a stilizációval is élhet, hogy a valóság vitás (negatív) mozzanatai minden egyes tipikus deformációjukkal minél inkább kifejezésre juthassanak benne.

4) Létezik még egy olyan fogalomkör, amelyet mindennapi beszédhelyzetben gyakran a *groteszk* fogalmával egyenlítünk ki. Az *abszurd* fogalmáról van szó, amelyet már Kayser is megemlít, s majd G. R. Hocke<sup>19</sup> fog a *vantasztikus*, a *groteszk* és a *komikus* fogalomkörök fölé emelni. Amennyiben nem csatlakozunk az *abszurd* ilyen értelmezéséhez, ki kell térnünk e két kifejezeten rokon fogalomkör összefüggéseire. Míg a *groteszk* a művészi alkotás létrehozásának meghatározott módozata értelmében kifejezeten elméleti fogalom, az *abszurd* a mű tartalmi komponenseire utal, s a "felismerés struktúrájaként"<sup>20</sup> értelmezhetjük, amely a "világgal való meghatározott szembesülésünkön"<sup>21</sup> alapul. A *groteszk* ily módon gyakran csak az *abszurd* tartalmak létrehozásának formális (stilisztikai) eszköze. Az *abszurd* bizonyos élettapasztalat, amely az ember és a világ találkozásából ered, s amely – ahogyan A. Camus is jellemezte (*Sziszüphosz mítosza*) – a *groteszk* formával kifejezhető. Kayser számára az *abszurd*, mint a világ képzelt mélysége, képezi a *groteszk* "valódi" tartalmát. A *groteszk* művészet ily módon (mint már említettük) egy mély pesszimizmus kifejezője kellene hogy legyen, ez azonban, amennyire egy többjelentésű kategória egyoldalú értelmezésére vall, annyira jelenti a két, minőségileg eltérő fogalom indokolatlan kiegyenlítését is. Míg az *abszurd* két ellentétes világ kiegyenlíthetetlen opozíciójának eredménye, a *groteszk* csupán az *abszurd* tartalmak közvetítésének médiuma. Míg a *groteszk* ambivalens struktúrája a komikus és *szatirikus* kötelező vegyítése folytán szabály szerint egy meghatározott valósággal szembeni ellenállás kifejezője, az *abszurd* kétségbeejtően elfogadja az értelmetlen és kiútalan valóságot, mintha az szükségszerűen az emberi élethez tartozna. A *groteszk* varázsát éppen a különféle lehetőségekkel űzött játéknak és egy

meghatározott értelemmel szembeni agresszivitásának köszönheti, míg az *abszurd* úgymond a képtelenhez való vonzódásával ugyanezt hitelesíti. A *grotzesknek* az *abszurdtól* eltérően többrétű funkciója és értelme lehet. Felléphet a világ *abszurd* mélységeinek szignáljaként, rámutathat bizonyos leküzdhető ellentmondásokra (*szatirikus grotzesk*), vagy pedig megmutatkozhat az élettények vagy az imaginárius valóság össze nem illő jelenségeinek játékkaként.

A *szatirikus grotzesk* a felszabadító hatás és az élet meghatározott dilemmáinak megvilágítása tekintetében mindig progresszív irányultságú, tartalmilag pedig nem hatol az *abszurd* mélyéig, hanem a művészi játék jellegét ölti magára azzal a céllal, hogy az esetleges ellentmondásokat leküzdje. A *grotzesk szatíra* excentrikus formájával vonja magára a befogadó figyelmét, s irányítja a tartalom paradox jellegére, azzal, hogy itt nem az előbbieken során említett tehetetlenségérzés van jelen, hanem ellenkezőleg: az új kapcsolatok létrehozása iránti vágy és szükséglet. A *grotzesk* művészet e progresszív formájával a realizmus képviselői is gyakran élnek. Így pl. a *grotzesk* régebben háttérbe szorított és gyűlölt fogalomköre a hatvanas években az orosz irodalomelméletben is helyet kapott. Főként Gogol és Majakovszkij művészetének kapcsán M. Bahtyin, J. Man<sup>22</sup> és D. Nikolajev<sup>23</sup> ír róla<sup>24</sup>. Az a *grotzesk*, amellyel a realista művészet él, mentes a *fantasztikus* elemektől, s a realista túlzás legszélsőségesebb formáját képviseli. Emellett a *szatirikus* általánosítás elvéül szolgál, s az illúzió eloszlatásának legradikálisabb eszköze.

A *grotzesk* ábrázolásmód legatraktívabb módja egyben a legkötetlenebb is, s a szerző azon élvezetén alapul, hogy a dolgokat ideiglenesen visszájukra fordítja, hogy "eljátsszik" a valósággal, meglepetést okoz, zavarba hoz, félrevezet. Itt lehetetlen határt húzni a játék és valóság, az igazság és félrevezetés között. Az ilyen *tiszta grotzesk* célja már nem a valóság bemutatása, hanem metamorfózisainak elővarázslása. A *grotzesk* formálás ezen lehetősége igen megfelelőnek mutatkozott a nem vizuális jellegű rádióművészetben.<sup>25</sup> A *grotzesk* benyomás alapját itt nem a valóság látható formáinak eltorzítása, hanem a bizarr szituáció képezi (*helyzetgrotzesk*), amely a szerzői "élcen" alapul, a véletlen játéka motiválja, s ily módon *grotzesk*, időnként pedig egészen *abszurd* fordulatokat eredményez. A hangközlés útján kialakított *helyzetgrotzesk* nem csak a hallgatót hozza zavarba, hanem magát a hőst is meglepi, ennek folytán pedig nevetésünkbe elkerülhetetlenül sajnálat vegyül, időnként pedig a hős életét is féltjük. A rádiójáték szabad, kötetlen dramaturgiája azonban nem engedi, hogy a *grotzesk* megtarthassa a rácsodálkozás kontinuitását, s még kevésbé, hogy *abszurd* dimenziókat öltjön. A kifejezésmód "népi nevetéskultúrára"<sup>26</sup> jellemző, alapvetően nem hivatalos jellege, amelyhez a rádió mint tömegmédiium visszatér, a jelenségek szüntelen transzformációs folyamatban való megfoghatatlansága s az ideiglenes és megragadhatatlanul az éterbe vesző üzenetek ambivalens volta alkotják a rádiófónikus *tiszta grotzesk* jellegzetességeit, amely ritkán támaszt nagyobb igényt, mint amilyen az ideiglenes "eltolódások" és a valóság deformációinak felidézése.

Összefoglalásként megállapíthatjuk, hogy a *groteszk* széleskörű előfordulási módozataival – legyen szó akár derűs, meglepő játékról, akár az *abszurdnak* a mindennapi élet egységes és biztonságos szerkezetébe való romboló behatolásáról – tulajdonképpen mindig a realista művészi ábrázolás extrém módját képezi. A *groteszk* az irodalomban poétikai kategória, "olyan stílusforma, amely idővel éppen úgy valóságossá vált, mint ahogyan az idill valótlaná"<sup>27</sup>. Formái alkalmazásának a transzformációs fázisba kerülő jelenségek, az ezek ellentéte által keletkezett, világok közötti szakadék létrejötte és a dolgok logikus látszata elleni szellemi lázadás szab feltételeket, mindez pedig a lényegileg eltérő jelenségek logikus egysége formájában jut kifejezésre, azzal az egységes provokatív céllal, hogy formát adjon az állandósult alakzatok és konvencionális tartalmak végleges széthullásának.

Harkai Vass Éva fordítása

### Jegyzetek

1. Az időszámításunk kezdetén keletkezett s a XV. század végén Itália barlangjaiban feltárt különös formák antik ornamentikájáról van szó. Ezt bírálja De architectura című művében Vitruvius, Augustus császár kortársa, mondván, hogy ez a kor barbár divatja, mivel a valóság jelenségeinek és a nyughatatlan művészi képzelőerő szülte agyremeknek addig elképzelhetetlenek tartott egysítését képviseli.
2. Wolfgang Kayser: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg u. Hambur, 1957.
3. Kayser műve sajnos nálunk nem jelent meg fordításban, de egy igen kimerítő, tájékoztató és kritikai ismertetést közölt az Umjetnost riječi c. folyóirat, ahonnan e tanulmányt átvettük. Vö.: Umjetnost riječi, 1957., 259-268.l.
4. Kayser: i. m., 194. l.
5. Vö.: uo., 194-195. l.
6. Uo., 19. l.
7. Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München, 1969.
8. Friedrich Dürrenmatt: Theater-Schriften und Reden. Zürich, 1966.
9. Vö.: Bahtyin: i. m., 26-27. l.
10. F. Dürrenmatt: i. m., 137. l. (Anmerkung zur Komödie)
11. Gerhard Mensching: Das Groteske im modernen Drama. Bonn, 1961., 168. l.
12. Kayser: i. m., 200. l.
13. G. R. Tamarin: Teorija groteske. Szarajevó, 1961., 21. l.
14. Erwin Gradmann: Phantastik und Komik. Bern, 1957., 31-32. l.
15. Kayser: i. m., 38. l.
16. Georg Lukács: Wieder den missverstandenen Realismus. Hamburg, 1958., 11. l.; Leo Kofler: Zur Theorie der modernen Literatur. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht., Neuwied/R. – Berlin, 1962., 108. l.
17. Carl Pietzcker: Das Groteske. Deutsche Vierteljahrschrift, 1971., 2. füz., 208. l.
18. Uo., 204. l.
19. Gustav René Hocke: Europa und das Absurde. Merkur, 1958., 9. füz., 852. l.
20. Pietzcker: i. m., 199. l.
21. Uo., 199. l.
22. J. Man: O groteske v Literature. Moszkva, 1966.
23. D. Nikolajew: Die Grenzen der Groteske. Literatur und Kunst, Berlin, 1968.
24. J. Man és D. Nikolajew említett tanulmánya nyomán született Marianna Oy: Beitrag zur genaueren Bestimmung der asthetischen Spezifik des Grotesken c. doktori értekezése is, Jenai Egyetem, 1971.

25. Ennek legkézenfekvőbb illusztrációjaként F. Dürrenmatt *Die Panne* (1955) c. rádiójátékára hivatkozhatunk, amelyet a szerző a groteszk összes műfaji feltételét következetesen alkalmazva, csak egy évvel később dolgozott át elbeszéléssé. A groteszk radiofőn megjelenítésének e kis remekművében a kezdősituáció derűs, idillikus légkörét szinte észrevétlenül váltják fel egy fenyegető valóság paradox körülményei, amelyeken belül groteszk módon kerül felszínre Dürrenmatt hőseinek tragikus vétké. Alfredo Traps kereskedelmi utazó a körülmények váratlan találkozása során, miután egészen véletlenül egy különleges helyzetbe kerül (gépkocsiját közönséges műszaki meghibásodás éri), résztvevője, majd később áldozata lesz egy groteszk "játékfolyamatnak", amelynek keretein belül "igazságot osztanak" és "büntetik az igazságtalanságot". A résztvevőknek a játék kezdetén tapasztalt közös pszichológiai tervét a történes logikája és a főhős viselkedése közötti ellentmondás borítja fel. A főhős játékba való naiv beletörődése, amely valóságos "vizsgálati és törvénykezési perré" alakul, érzelmi színezetű infantilizmusa szöges ellentétben áll az "igazság" tapasztalt képviselőinek szigorúan kiszámított, analizáló és gúnyos vallatásával. A Traps viselkedésében érvényre jutó ezen infantilis elem a groteszk situáció lényeges alkotóeleme, s mindkét szövegben kellemetlen benyomást eredményez. A rádiójátékban is és az elbeszélésben is felbomlik a mulatság (játék) kezdeti hangulata, a befogadók (hallgatók vagy olvasók) kezdősituációbeli élménye pedig alapjaiban felborul. A tájékozódásvesztés azonos módon játszódik le a befogadók és a "játék" főhőse, A. Traps esetében. Traps nem veszi észre, hogy a "játék" során (amely már nem az) akarat nélküli bábbá válik, azt teljesíti, amit mondanak neki, s minden feltett kérdésre naiv őszinteséggel válaszol. A megtántorodott társaság féktelen tora felett a láthatatlan végzet atmoszférája lebeg, amely normális tájékozódás esetén semmiképpen sem illeszthető be az "igazságos ítélet" kontextusába. Dürrenmatt rádiójátékának diszparát jellege nemcsak belső, lélektani, hanem külső, formai szinten is megmutatkozik (a tor kerete – a per kerete). Egyik szemlélet tagadja a másikat, s tulajdonképpen ebben kell látnunk e mű töredezett szerkezetének fő okát is, ami szintén a groteszk egyik lényeges alkotóeleme. A Traps vidám, váratlan kalandja halotti torba fordul. A halálos ítélettel való szembesülésének pillanatában tekinti át első ízben életének értelmét és igazságosságát. Traps erkölcsi lemeztelenítése, fatális tettenérése az "igazság" végzetes felismerése pillanatainak következtében a megalázottság és megcsúfolás nyomorúságos érzetében süllyed. A főhős állapotának ilyen jellegű bemutatása beilleszthető a valódi groteszk fogalomkörébe. A szerzőnek a kezdősituáció ambivalens jellege (helyzet-groteszk) alapján lehetősége adódik arra, hogy egyazon történetet, ez esetben két különböző irodalmi műfaj keretein belül, eltérő módon zárjon le: a rádiójátékban a "játék" a főhős tudatának teljes megzavarodásával fejeződik be, amit az alkohol hatása és az izgalmas éjszaka fáradalmi is motiválnak. A Traps álma hidat képez normális állapotába, a mindennapi élet "látszólag" biztos talajára való visszatéréséhez. A gépkocsit megjavították, Traps világos tudattal, bár kissé elnehezülő fejjel és homályos emlékezettel folytatja útját. Tájékozódóképessége visszaállt, bizonyos időre kiköcskentett motivációs rendszere újra sértetlen. A játék "játék" maradt, a groteszk a farce jelentésével telítődött. A furcsa "játék" groteszk helyzetéből eredő kellemetlenség és zűrzavar" rossz álomként tűnik el. Az élet ott folytatódik, ahol egy időre megszakadt. Dürrenmatt a groteszk megjelenítését művének másik, prózai változatában sokkal következetesebben viszi véghez. Traps, miközben olyan provokatív, egymással okozati összefüggésben álló kérdések hálójába kerül, amelyek nemcsak mások előtt, hanem saját lelkiismerete előtt is legintimebb életét meztelenítik le, elveszti döntési jogának elsődleges szabadságát. Teljesen az igazság abszurdításának rabjává válik, azon igazságénak, amellyel oly könnyelműen eljár. Hirtelen a feneketlen mélység határai tárnak fel előtte mint egyetlen fennmaradt, félelemes kiút. Dürrenmatt hőse, mivel képtelen bármit is megváltoztatni, kényszerhelyzetben és megszégyenülésében ő maga hajtja végre halálos ítéletét. A csattanót viszont az képezi, hogy ez az "ablakkeretbe állított halott" senkiből sem vált ki sajnálkozást vagy bármilyen érzelmi visszhangot. Amennyiben a groteszk értelmét a jellegtelen, kaotikus világ bemutatásában jelöljük ki, abban az esetben elengedhetetlenül a mély pesszimizmus kifejezőjeként kell számon tartanunk. Dürrenmatt a Baleset (*Die*

Panne) című művének két különböző változatában arra hívja fel a figyelmet, hogy a groteszk jelentése ambivalens, szerkezete pedig többretegű. A játék és a valóság mindkét szövegben olyannyira egybefonódik, hogy úgy tűnik, maga a szerző előtt sem világos, hogyan fogja történetét lezárni. A rádiójáték ironikus-groteszk szerkezetét Traps ébredése szakítja meg. Az elbeszélésben viszont a hős váratlan öngyilkossága következtében minden az abszurdig fokozódik. Az "igazság" műalkotását a naturalizmus leplezi le. A "játék" és a konstruált helyzet esztétikai szféráját a reális élet könyörtelen logikája borítja fel durván. A rádiójátékban az az érzésünk, hogy a szerzőt csupán amiatt vonzotta a groteszk, hogy a dolgokat ideiglenesen a fejük tetejére állíthassa, hogy egy kötetlen, nem konvencionális dramaturgia elvei szerint eljátszhasson a reális tények szokatlan kombinációjával. Az elbeszélésben viszont Dürrenmatt eljárásában egy lépéssel tovább lépett. A láthatatlan ellentétek szülte groteszk helyzet az abszurd mélységéig hatol. A tájékozódás abban a pillanatban teljes mértékben és örökre elveszik, amikor az a rendszer válik kérdésessé, amelyet Traps épített ki magának, nem vezetve számot a "valódi" igazságról.

26. M. Bahtyin: i. m., 32. l. és más helyeken

27. Arnold Heisieck: *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*. Stuttgart, 1969., 114. l.





**FOLKLORISZTIKAI ÉS  
NYELVÉSZETI KUTATÁSOK**



## CSORBA BÉLA

I. EGY "KORTÁRS LEGENDA"<sup>1</sup> SAJTÓHÁTTÉRÉRŐL

A disznóhús helyett ellopott öregasszony históriáját gyerekkoromban hallottam először. Temerinben – a műfaj természetéből következően – úgy mesélték, mint az "első háború" idején megtörtént tényleges esetet. Később irodalmi feldolgozásával is találkoztam Illés Sándor egyik "helyi érdekű" regényében,<sup>2</sup> majd pedig hiedelemmondák után kutatva akadtam ismét erre az első pillanatra leginkább anekdotának tűnő elbeszélésre.

*"Dédöreganyám vót, akivel ez történt. Kertészlaposon laktak, a tanán, úgy mondják, én is ott születtem. Disznóvágás vót, oszt hirtelen meghalt a szüle. Hogy nē rontsák el a disznóvágást, beletették a nagyteknyőbe, koppasztóteknyőbe, oszt bē a komrába. Oszt akkó, ugyē, hát mēntek a bētyárok, hogy a teknyőbű szēnnek ki alamizsnát. Oszt akkó kiásták a fal ajját, oszt bē. Akkó kihúzták a teknyőt, s vitték ki a döllőre, hogy mán akkó nyugodtan osszák szēt az alamizsnát. Hát akkó ott rágyüttek, hogy az öregasszony van benne. Akkó otthatták. A család mēg, maj(d) rēndēzik a szulēt, bēmēnnek, hát lássák, hogy nincs a szüle. Rēggefélé látták, mikó kimēntek a döllőre, hogy a szüle ki van húzva. Otthatták a teknyőve ēgyütt. – Jó, hogy a kutyák szēt nem húzták! – szól közbe a mesélő felesége. – Hát mēg vót má fagyva az akkó. – Körűlbeli mikor történt mindez? – Űgy a tizēnnēgyes háború idejin. Hallottam a fatēromtű, az mesēgetetēt, amit hallott ugyē az anyjátű."<sup>3</sup>*

Mint látható, e rövid történetben különböző folklórműfajok effektusai találkoznak: a halott motívuma kísértetiessé színezi, a cselekmény egészének abszurditása és esetlen humora anekdotikussá "stilizálja" az egykor talán rémhírként terejdő "üzenetet". A városi folklór kutatói külföldön már jóideje felfigyeltek a népi abszurd hasonló megnyilvánulásaira. Ezek egy része sajtókacsaként gyakran bekerül a nemzetközi információáramlásba is, és ily módon szinte a szemünk láttára szökken szárba és lombosodik egy távoli vidékeket, országokat sőt földrészeket összekötő internacionális folklórműfaj, a *kortárs legenda*. Néhány évvel ezelőtt a jugoszláv bulvársajtót is bejárta a hír, hogy a Romániában cserekereskedő – "természetesen" tapintatból meg nem nevezett – jugoszláv család – útközben elhalálozott és szőnyegbe csavart állapotban tova szállított – nagymamáját balek tolvajok szőnyegestül ellopták, s ez csak idehaza derült ki stb., stb. Az említett történetnek egyébként – mint Dobos Ilona írja<sup>4</sup> – Dégh Linda több mint félszáz európai eredetű, de Észak-Amerikában gyűjtött

változatát ismeri. A "mi" disznóvágási sztorink és a szőnyegbe csavart nagymama meséjének lényegi azonosságát aligha szükséges bizonyítani. A sajtó és a képtelen történetek vagy kortárs legendák véd- és dacszövetségét szinte napra kész anyagok alapján is bizonyíthatjuk. Szemléltetesképpen álljon itt a Magyar Szó egyik tavalyi – a külföldi sajtót már bekalandozott – "híre": "SZELLEMÜZÉS EGY HALÁSZHAJÓN. – Nagy-Britanniában egy anglikán pap lidércnyomástól mentette meg egy halászhajó legénységét, a hajón ugyanis mindennap hajnali fél kettőkor megjelent egy szelleme. Olyankor megszűnt működni a hajó kormányberendezése és körbe forgott. A pap szentelt víz segítségével úzte el a szellemet. Szerinte egy ír tengerész szellem kísértett a hajón, aki valamikor ezen a hajón dolgozott, és vízbe fulladt."<sup>5</sup>

Ismerve napjaink felfokozott ál- és rémhírtermelő gyakorlatát – nemkülönben a társadalmi igényt, mely azt létrehozta –, tulajdonképpen semmi szenzációcs nincs abban, hogy az *elopott halott* sztoriját már 1924. február 12-ei számában közli az újvidéki *Délbácska*. A meglepő inkább az, hogy a kacsa felröppentések az újvidéki napilap nem a szájhagyományhoz fordul, hanem egy jelentéktelen magyarországi vidéki újságból, a *Szentesi Kisgazdá*-ból ollóz.<sup>6</sup> Ennek alapján az is elképzelhető, hogy a temerini képtelen történet tulajdonképpen a *Délbácska* által továbbított "hír" egyik változata. Szentesi változatában egyébként a történet így hangzik:

*"Ellopott holttest*

A disznóhús helyett a meghalt anyóست lopták el

*A napokban nagy vigalom volt az egyik szarvasi gazda tanyáján a mezőturi határban. Disznótort tartottak. Ahogy a kolbász meg a hurokát megöltötték, egyenként szállingóztak a tanyára az ismerősök és az első szobában megkezdődött a disznótort vacsora.*

*A töltött káposztával éppen végeztek, mikor a konyhában az anyós hirtelen összeesett és meghalt. A gazda nem nagyon szerette anyósát, a vendégek kedvét sem akarta elrontani, elhatározta, hogy eldugja reggelig a holttestet, reggelre véget ér a vacsora is, akkor is ráér majd halottkém, meg pap után szaladni.*

*A gazda ötletét elfogadta a felesége is, az öregasszony holttestét kivitték a kamrába, beletették egy üres teknőbe és letakarták egy nagy ronggyal. Aztán, mint ha mi sem történt volna, bementek a szobába a vendégekhez és hozzáláttak a frissen sült kolbászhoz.*

*A disznótort híre persze messze megy a tanyák között. Ismeretlen valakik elhatározták, hogy amíg a muri tart, ellopják a füstölni való húst a kamrából. A tolvajok észrevétlenül megközelítették a tanyát, fölfeszítették a kamra ajtaját és behatoltak. A sötétben nem látták a húst, de észrevették a letakart nagyteknőt. Azt hitték, hogy abban van a hús. Felkapták és elvitték.*

*Kora reggel a gazda kiment a kamrába, hogy a halottat a szobába vigye és felravatalozza. Nagy meglepetésére a kamra ajtaját tárva-nyitva találta. Azt hitte, hogy a levágott disznó húsát lopták el. De tévedett, mert a tolvajok az anyós holttestét emelték el.*

*Nem titkolhatta tovább a dolgot, elment a csendőrökhöz és jelentette, hogy ismeretlen tettesek ellopták az anyós holttestét. A csendőrök a furcsa ügyben azóta nyomoznak, de sem a tolvajokat, sem a holttestet nem találták meg."*

Bármennyire távol áll is ismertett kortárs legendánk világképe és szerkezete a hiedelemmondákétól, azért nem teljesen érdektelen a néphit kutatói számára sem. Igazoltnak látszik, Dobos Ilona véleménye, miszerint: "(...) A történet legfőbb üzenete a félelem az el nem temetett holttest visszatérésétől."<sup>7</sup> Humora lényegében ezt a félelmet hivatott feloldani.

Nem lehetetlen ugyanakkor az sem, hogy az említett regénymotívum mellett e kortárs legendának egyéb irodalmi reminiscenciái is vannak. Tamási Áron novellája, a Legendás disznótor<sup>8</sup>, ha távolról is, de ezt a föltételezést látszik erősíteni. Mindezt természetesen egy alapos tárgy történeti vizsgálódás tudná csak alátámasztani vagy megcáfolni.

### **Jegyzetek:**

1. A kortárs legenda műfajáról bővebben ír Dobos Ilona Paraszti színhagyomány, városi szóbeliség c. könyvében (Budapest, 1986.) Ő egyébként a miénkhez hasonló folklórkalkításokat "képtelene történeteknek" nevezi, igen találóan.
2. Illés Sándor: Sirató. Budapest, 1977.
3. Elmondta Pusztai Mihály 61 éves temerini földműves 1988-ban.
4. Dobos Ilona: i. m. 233. p.
5. Magyar Szó, 1987. december 24.
6. In. Szentesi Kisgazda, V. évfolyam 31. szám., 1924. február 7. A lap a szentesi Kisgazdapárt politikai napilapja volt, gyakran élt a hírlapi kacsa eszközével, idézett történetünk publikálásával nagyjából egy időben értesít például arról, hogy Szarvason bajúszos emberfejet hozott világra egy asszony.
7. Dobos Ilona: i.m. 237. p.
8. Tamási hőse, Kandi Paskál is "holta" után tűnik el rejtélyesen a szerszámokkamrából, hogy "az ámulatból rémület legyen, s a disznótorból legenda."

## II. A PINTÉR IGNÁC VÖFÉLYKÖNYVÉNEK ESKÜSZÖVEGE

Körülbelül két évvel ezelőtt jutott el hozzám bizonyos Pintér Ignác század eleji, kézzel írott vőfélykönyve.<sup>1</sup> A többnyire sűrűn teleírt, száztiz oldalas füzet egykori használójának kilétéről nem sokat tudunk, noha az utolsó oldalakon kedélyes kis önéletírást is hagyományozott a kutató érdeklődésű utókorra.

*"Pintér Ignácz a nevem. Újvidéken születtem 1882 évben a február hó 26-án: Ki születésemről kezdve 8 évig mint gyermek éltem gond nélkül, nyolctól, tizenkettőig mint egy szép rozsaág mely sebessen nő és remény teljes bimbokkal kecsegteti tündéri világot, tizenkettőtől, tizenhétig, a bimbok virulni és fesleni kezdtek, és tanulni kezdtem a fiatalság szebbik neme körül az udvarlást és félrevezetésüket. Tizenhétől, húszonégyig elég alkalmam volt a lányok és menyecskék körül és ekkor voltam az életem legszebb rozsaiba, mert ekkor a bimbok rozsákká váltak és ekkor életem rozsái legszebben virultak húszonégytől huszonnégyig sorsom többször át és át gondolva arra juttam, hogy magam vigágában sohase halok meg, hanem Istentől kirendelt halál lesz életemnek vége..."*

Végezetül kis versikével inti könyve kéretlen olvasóit:

*"Pintér Ignác a nevem, ki ez könyvet birom,  
ime bizonyságul a neveme beírom  
ha eltálál veszni kedves jó barátom  
szolgáltatd kezemhez, mert igaz jószágom.  
Aki ezen könyvnek szorult lopására,  
kivánom hogy jusson ő nagy úraságra,  
vagy Pesten va (sic!) Budán talicska tolásra,  
vagy a koldusok közt főkapitányságra..."*

Pintér Ignác bejegyzéséből tudjuk azt is, hogy könyve 370 "vőfény verset" tartalmaz, s ő nemcsak mechanikus átmásolója volt a szövegeknek, hanem "kibővítette" és "alkalmas sorrendbe" is állította a – föltehetően – múlt századi nyomtatvány(ok)ból merített ismereteket. Füzetét 1904-ben nyitotta meg, s 1905-ben készült el vele. A vőfélyverseken kívül népdalszövegeket, népies műdalokat is találunk benne. Pintér Ignác vérbeli vőfély lehetett, erről győz meg bennünket hátrahagyott füzete. Voltaképpen a teljes vőfélykönyv feldolgozásra és publikálásra lenne érdemes, hiszen a maga nemében szinte páratlan dokumentuma a jugoszláviai magyarság lakodalmi szokásainak. Mi azonban ezúttal kizárólag egyetlen szöveggel kívánunk foglalkozni, s ezt sem a megoldás reményében, hanem a problémafeltárás szándékával tesszük.

A vőfélykönyv szerekezete, a versek sorrendje a lakodalmi szertartás logikáját követi: hívogató vers, lánykikérés, a násznagy meghívása, a vőlegény bú-

csúztatója, a menyasszony búcsúztatója követi rendben egymást. Ezt követik a vacsora előtti beszédek, majd pedig az ételhordó legények felavatásának verszete, amelynek különféle szövegváltozatai ismeretesek a kutatók körében:

*"E hős hadseregnek vezére én vagyok,  
Lénungot, menázsit számukra és adok,  
Ki hű katonám lesz, bőrét kitömetem,  
A gyávákat pedig mind főbe lövetem." Stb.*

Miután a tréfás számbavétel megtörtént, az ételhordó legények esküt tesznek az öregvőfélynek, hiszen az ő fennhatósága alá tartoznak.

*"Most bajtársak kiki nyújcsa fel a kezét,  
Mondjátok utánam a sereg esküjét  
Hogy szivel lélekel hű katonák lesztek  
Nekem vezérteknek engedelmeskedtek."*

A könyv két esküt tartalmaz. Hangvételüket tekintve hasonlóak, céljuk a humor, a tréfa, a nevetetés. A nyelvi megvalósulás tekintetében az első szöveg tulajdonképpen konvencionális, ha a műfaj egészének keretein belül szemléljük: "Mi ezennel ünnepélyesen fogadjuk hogy önkényt minden kényszerítés nélkül a seregnek hű hatonái leszünk, éhen, szomjan, ételekkel és italokkal szolgálunk a vendégeknek fővezérünk parancsait követjük s neki engedelmeskedünk... ennek bizonyosságáért a muzsikusoknak adunk egy-egy koronát." Szokatlanabb és megmagyarázhatatlanabb viszont a "Más Eskü", vagyis a második szöveg:

*"Az erdőben a mezőben valamennyi  
makkfa ugyan anyi tölgyfa,  
a szarkában a tarkában valamennyi  
fehér toll, ugyanannyi fekete.  
Van egy nagy kerek erdő, azon  
nagy kerek erdőben van egy nagy  
fa azon nagy fában van egy nagy  
odú, azon nagyoduban van  
egy nagy madár, az a madár  
olyan madár, hogy csakugyan  
azon madár ássa ki szemetek  
világát, ha szavamat mint  
fővezérteknek szavait nem  
fogadjátok... Amen..."*

Ez, vagyis a második eskü, az öregvőfély fogadkozása. Fölfogható fára történő esküvésnek is<sup>2</sup>, s ha így van, mindenképpen a hitvilág archaikus rétegének jól megőrzött szövegemléke. Ennek eldöntéséhez azonban párhuzamokra lenne

szükség akár magyar, akár más nyelvterületről. Alaktani szempontból persze – igen nagy fenntartásokkal – szövegünk emlékeztet bizonyos ráolvasások, gyermekmondókák struktúrájára (szóhalmozás, ellentét, paralelizmus). Elképzelhető az is, hogy e rokontalan versike Pintér Ignác leleménye. Ez azonban szinte teljesen valószínűtlennek látszik. Koherens, motívumaival, szemléletével, nyelvi megvalósulásával egyaránt a hasonló folklóralkotások rendszeréhez illeszkedik, hibátlanul.

### **Jegyzetek:**

1. Pintér Ignác újvidéki vőfélykönyve két ügybuzgó bölcsészhallgató – Rajsli Emese és Balázs Piri Róbert – jóvoltából kerülhetett hozzám.
2. Anélkül, hogy bármiféle légből kapott komparciót kívánnék erőltetni, megjegyzem, hogy Veselin Čajkanović szerb anyag alapján ismerteti a fenyőre és a galagonyára fogadkozás szokását. (O magiji i religiji. Beograd, 1985.; 112-113.p.)



### III. SENKI PÁL EGY BÁCSKAI KÖSZÖNTŐBEN

Senki Pál kedvelt alakja a XVIII-XIX. századi ponyvanyomtatványoknak. Olyannyira, hogy még Arany János is említést tesz róla egy 1882-ből származó töredékében. Schreiber Sándor, a közelmúltban elhunyt kiváló filológus épp Arany Senki Pálja után nyomozva állapította meg, hogy a pannón ponyvahősnek eredetileg külföldi mintái voltak, még hozzá viszonylag régiek. Nevezetesen Radulfus "Historia de Nemine" című prózai munkája (1290 körül keletkezett), amelynek hőse nem más, mint Nemo, azaz Senki. Alakja a XVI. században elevenedik meg újra a német Jörg Schau szatírjában. Célja, miként a későbbi magyar változatoké is a *szolga*, az ügyefogyottnak, ostobának vélt szolga nevetségessé tétele, drasztikus kifigurázása volt. Valószínűleg nem véletlenül éppen a parasztmozgalmakkal teli német XVI. század fedezi fel újra Nemot, és bizonyára ezzel cseng össze a későbbi magyar ponyvanyomtatványokban gyakran szereplő "Senki Pálnak Conventziója, mely 1514-dik Esztendőben adatott ki." Az évszám pregnáns, noha természetesen fiktív. "Senki Pálnak szabaduló levele és nevezetes tanult mestersége" címmel több kiadvány is megjelent a XVII-XIX. század fordulóján. Senki Pál alakja tehát bekerülhetett a népi köztudatba, s mint azt egy Temerinben gyűjtött tréfás, obszcénikus névnap-i köszöntő néhány sora bizonyítja, be is került.

A több mint ötven soros köszöntő tulajdonképpen ügyes kompilláció, viszonylag jól szerkesztett és ügyesen aktualizált, amelyben a névnapját ünneplő személytől Lófűrő Dömötörig és Rákosi Mátyásig mindenki megkapja a magáét, de alaposan. A realista groteszk remekét kell látnunk benne (és a hozzá hasnolókban is), amelyben "a lefokozás jelenti az alapvető művészi princípiumot", mert "minden szent és magasztos dolgot az anyagi-testi lent síkjára vetítve értelmez át."<sup>1</sup> Legszervetlenebbül sajnos épp azok a részek épültek be a verszetbe, amelyek Senki Pálra (és társaira) vonatkoznak.

*"Látom a szöme(j)id gyöngék, ókumlár köll rája,  
Ezt a szolgálatot az én seggem má régén várja.  
Senki Pálnak szabaduló levele és tanult mestersége,  
Úri becstelen, úgy mint Madarász János,  
Lófűrő Dömötör, Eszed-iszod Miklós,  
Aki nekéd maradt nyolc finggal adós." Stb.*

E sorok viszont nyilvánvalóan egy 1810 körüli ponyva lapjairól származnak: "Vóltak pedig jelen ezen úri betstelen Esküdtek, úgymint: Madarászi János, Lófűrő Dömötör, Eszed iszod Miklós, néked nyóltz finggal adós..."

A temerini köszöntő vers – látszólagos unikum voltán túl – tudomásunk szerint első (s egész biztosan nem utolsó) bizonyítéka a "Senki Pál Conventziója"

folklorizálódásának, ugyanakkor élő láncszeme annak a hagyománynak, amely a középkori karneváli vagy vásári kultúrával köti össze álszent korunk kollektív tudat alá szorított, mégis élő, titkosabb felét.

**Jegyzet:**

1. Bahtyin: F. Rabelais művészete... Bp., 1982.; 460. p.

PAPP GYÖRGY

## A PROVERBIUMOK JELENTÉSTANI, KOMMUNIKÁCIÓELMÉLETI VIZSGÁLATA

### *Néhány bevezető megjegyzés*

Ez a tanulmány *A proverbiumok elemzésének és összevetésének módszerei* c. magiszteri értekezésem két fejezetét képezi, a Hungarológiai Közlemények 59. számában megjelent *A proverbiumok alaki és etimológiai vizsgálatának szerepe* c. dolgozat folytatása.

A *proverbium* szakszót egy bonyolult belső rétegződésű műfaj jelölésére használom, amelyet a megfelelő magyar kifejezések: *a szólás, közmondás, szólásmondás, szokásmondás, idióma, frazeológiai egység* nem eléggé tisztázott belső taolódással, ellentmondásosan idéznek fel.

Magiszteri dolgozatomban a proverbiumokban fellelhető alaki, tartalmi, poétikai, használati információk feltárását és mindezek összevetésben, fordításban való alkalmazhatóságát tűztem célul.

### *A proverbiumok jelentéséről és közlési szerepéről*

A proverbiumok; szólások, közmondások jelentése végső soron használatuk lehetőségeivel egyenlő, használatuk lehetséges beszédhelyzeti jelentésükként összegeződik. Ezt a folyamatot, végeredményt vizsgálhatja a jelentéstan, a kommunikációelmélet, idevonhatjuk a stilisztikát, sőt a szemiotikát is. A szemantikainak vélt észrevételek szóródása ugyanis ezekre is kiterjed, a nyelvészettől viszont részben távol kerültek, vagy nem is fejlődtek eggyé vele.

Módszertanilag még a jelentéstan és közléseleméleti eredményeket is megpróbáljuk külön vizsgálni, annál is inkább, mert az utóbbi a proverbiumok tekintetében telejesen föltáratlan.

A továbbiak során el kell különítenünk, amit a proverbiumok tanulmányozása közben a szerzők jelentéstanai kérdésnek véltek, illetve csakugyan valamely szemantikai mozzanatra vonatkoznak, és azt, amit a rendszeres jelentéstanai monográfiákban találunk, azaz kellene találunk.

Nekünk a fordítás, összevetés területén vizsgálódóknak az utóbbiak adott szakterületi kiteljesítésére lenne szükségünk, hogy a proverbiumokra vonatkozóan lássuk, mi értendő azon, ahogyan például Károly Sándor (1970.), illetve Antal László (*A jelentés világa*, 1978.) a jelentést meghatározták. Eszerint a jelentés viszony és használati szabály.

*Viszony*, mert azt jelzi, hogyan viszonyul a jel a denotátumhoz és a nyelven kívüli valósághoz egyáltalán, a beszédhelyzethez a használókhoz és a többi jelhez (az adott közlésben felhasználtakhoz és fel nem használtakhoz egyaránt).

*Használati szabály*, mert a beszélők kisebb-nagyobb csoportja számára előírja, hogy a jelet, jelkapcsolatot milyen beszédhelyzetben, milyen közlési szándékkal, milyen denotátumra vonatkozóan, milyen szintaktikai környezetben, összefüggésekben stb. lehet használni.

A fordításban összevetésben ugyanis élesen el kell határolni az információt (amely lehet poétikai, szintaktikai viselkedés jegye is) az információ pusztá hordozójától. Arról is kell feltételezéseinknek lennünk, a nyelviség és közlés milyen mélységében rejlik az az invariáns tartalom, amely már független bármely adott nyelvrendszertől. Erre a jelviszony és használati érték nagyon megfelel.

A baj csak ott van, hogy a komplex jelentésfogalom nincs még a proberbiумokra konkretizálva a szakirodalomban. Antal csak egy helyen említi a kérdést, a fordíthatósággal kapcsolatban, Károly Sándor is csak műve legvégén, *A magyar jelkapcsolatok jelentése* c. fejezetben tér ki a frazeológiai egységekre, s nem kapcsolja be őket elméletének központi áramába, ennek okát egyrészt a proberbiумok átmeneti (a szó és a nagyobb nyelvi egységek közti) jellegében kell keresnünk, másrészt pedig abban, hogy az eddigi jelentéstani vizsgálatok meglehetősen szó-, illetve lexémaközpontúak<sup>1</sup>, noha a jelkapcsolatok nagyobb kategóriáit is tárgyuknak tekintik.

Ennek tudható be, hogy Antal (*i.m.*) mindössze két helyen utal a szólásokra, a tartalmi-jelentésbeli síkok tárgyalásánál, amelyre még visszatérünk. Károlynál jól funkcionál a jelentés- és jelviszonyok rendszere: *a denotatív, pragmatikus, lexikai, műfaji, nyelvrétegbeli jelentéseké*, sőt ezekhez integrált kategória a *szintaktikai jelentés* is, amely átfoghatja az általunk alaki jegyekként bemutatott kérdéseket is, megvilágítja a jelentésváltozás folyamatát is, és talán a közlési szándékhoz vezető út és a poétikai jelentés marad némiképp tisztázatlan.

A proberbiумokról, a szólásokról, a közmondásokról azonban központi modelljéhez viszonyítva mit sem szól. A hgyományos irodalomból átvett ismerveket nem azonosítja vagy ütközteti saját elveivel, amikor *A magyar jelkapcsolatok jelentése* c. fejezetben (*i. m. 391–97. l.*) a jelenségről külön szól.

A nyelvek közti összevetés és a fordítás, a mi fő szempontunk, legalább két, egymással összefüggő feltételhez kötött:

a) Hogy el tudjuk vonatkoztatni az adott nyelvi formától mindazt, ami nem hordozója, de része a nyelvi váltás során megőrizhető vagy *megőrizendő információnak*.

b) Ehhez kapcsolódik viszont egy szubjektív feltétel, hogy a *fordító* vagy az összevetést végző személy milyen intellektuális folyamat révén tud az invariáns információkig eljutni.

Emek a folyamatnak a természetébe nem kívánunk most belhatolni, mert a pszicholingvisztikának, fordításelméletnek is inkább feltételezései vannak róla. Hallgatólágoosan már ott vitatott területre léptünk, amikor abból indultunk ki,

hogy a proverbiumok nem a szótárakban, gyűjteményekben élnek igazán és válnak rendszerre, hanem a közlésben és befogadóban, addig és úgy, amíg és ahogy aktualizálódnak.

Az összevetési–fordítási folyamattal kapcsolatban annyit mégis el kell posztulátumként fogadnunk, hogy a nyelvi kód váltásánál annak a személynek, akinek tudatában a két nyelvi részrendszer érintkezik, valamiképpen újra át kell élnie azt a közlési, jelhasználati folyamatot, amelyben (csetünkben) a proverbium szerepelt, illetve azonosulnia kell az eredeti közlővel és befogadóval egyaránt. A közlővel azért, mert a fordítói közlési lánc második fázisában ő is közlővé válik, akinek úgy kell megnyilatkoznia, mint Pázmány Péter (1606.) elvárja: "mintha először magyar embertől magyarul íratott volna". Azonosulnia kell a befogadóval, hogy meg tudja magának alkotni a végső befogadó elvárásait.

Ezeknek a feltételeknek ma a jelentéstan, szemiotika, stilsztika, folklorisztika együttesen sem tud eleget tenni a szólások, közmondások vonatkozásában, mert nem is tűztek ilyen teljességet céljukul, hiszen a jelenség – és részvizsgálatok enélkül is folytathatók. Viszont épp ez az oka annak is, hogy a proverbiumok rendszerszerű összevetéséről, mint O. Nagy Gábor is megjegyzi (1977.) csak a jövő kutatások programjaként beszélhetünk, amely csak azután valósítható meg, ha tisztázódik, az adott alakulatok *hogyan jelölik a valóságot*, milyen *jelviszonyok* milyen *jelfolyamatokban* (szemiózisokban) érvényesülnek használatuk közben.

Ebből a kérdéskomplexumból a következők tartoznak, tartoznának a jelentéstanra:

1. Milyen természetű jel a proverbium, hogyan különíthető el benne a jel és a jelentés, tartalom, a kifejezendő kritériumai?
2. A jelviszonyok univerzális információi: a jel és a jelölt, a jel és a használók, a jel és a többi jel kapcsolatai, és hogy milyen mélységi, a felszíni, egyedi ismérvektől a mélystruktúra, az általános jegyek felé haladó rétegekké rendezhetők ezek az információk? Hogyan függnek össze a közlési céllal és tartalommal?
3. Hogyan töltheti be a proverbium a különleges, eltérésként megragadható jel funkcióját?
4. Hogyan reprezentálják az előzőekben felvetetteket a proverbiumok egyes csoportjai, műfajai?

Mint mondtuk, a rendelkezésünkre álló általános és magyar jelentéstanok nem foglalkoznak ezekkel a problémákkal. Marad tehát a kérdést más szempontokból vizsgáló hagyományos szakirodalom, amelynek terminológiai tarkasága is a legkülönbözőbb indítatásokról, megközelítésekről vall.

Lássunk néhány, az összevetést is érintő választ az imént megfogalmazott kérdésekre a magyar és szerb/hóvát, esetleg más nyelvű irodalomban!

#### 1. 4. 1. 1. *A helyettesítés*

Ha nem is megfogalmazottan, de már a múlt századi parömiológiai, frazeológiai vizsgálatok eljutottak odáig, az újabbak is állandóan hangsúlyozzák, hogy a proverbium valami helyett áll a nyelvi kommunikációban, és hogy ez

nem közvetlenül a valóságélem, amelyre utal, tehát hogy másodlagos jelzészről van szó, illetve a *helyettesítés* szemantikai műveletéről.

Ezzel lényegében már mi is foglalkoztunk, oppozíciós szinonimaként jelölve, amikor megállapítottuk, hogy a szólás alaki információit nehéz aszerint kiszűrni, amit a közlésben helyettesít, noha maga a tény nagyon fontos jellemvonás.

Károly Sándor is kiemeli, hogy "a jelentés előírja a jel(kapcsolat) helyettesíthetőségét más jelcikkel vagy jelkapcsolatokkal", majd máshol: "A szinonimák közti választás a közlési folyamat legfontosabb, nélkülözhetetlen tényezői közé tartozik" (1970. 64. l.). Jakobson magát a jelentést is úgy definiálja, hogy az "nem más, mint a nyelvi jel egy másik, választható jelre való lefordítása, főleg olyan jelre, amelyben teljesebben van kifejeve. (*Hang-jel-vers*, 1969. 373. l.)

A fordításban szintén nagy szerepe van annak, ha a közlésben meg nem valósult szinoním lehetőségeket is számba vesszük, mert csak ezekhez viszonyítva válnak teljessé a felhasznált jel információi.

A problémák ott kezdődnek, ahogyan a szakirodalmi előzmények a helyettesítést és irányát értelmezik.

A szakírók számára ugyanis Tolnaitól (*A szólásokról*, 1909.) kezdve egészen máig, a szó- vagy mondatértékűségről éretekezve fontosabb az, hogy az alakulatokat utólagosan elemezve mivel helyettesíthetjük mi a proverbiumokat, mint az a folyamat, amikor egy szólás első használója és minden alkalmi használója tudatosan, a kommunikációs érték és poétikai hatás érdekében a legkézenfekvőbb "prózai szinonima" helyett milyen különleges kifejezésmóddal váltotta fel. Különösen így van ez O. Nagynál, akinek frazeológiai felfogása nagyrészt ezen a szemléleten nyugszik, főleg korábbi műveiben. Azt mondhatnánk tehát, hogy a vizsgálatokban egy *receptiós*, az *értelmező* felőli szemlélet uralkodott el, talán éppen az élő kommunikációs gyakorlatról elszakadt, öröklődő szótári állomány egyenes hatására, amelyben a proverbiumok valós környezetükből, közlési összefüggéseikből kiszakítva szerepelnek egymásmelletti zsúfoltságban.

Ezzel szemben azt kell hangsúlyoznunk, hogy nem az a proverbium, amelyet mi utólag szó- vagy mondatértékű prózai szinonimával helyettesítünk, hanem *amelyet alkotója és mindenkorai használója valamely elsődleges jel helyett, tudatosan olyan minőségben használ.*

Talán már erre érzett rá Bauer Simon (*A szólásmód*, 1892.) amikor az *elhomályosult képekkel a tudatos nyelvi képeket* állítja szembe. Az előzőkre olyan példákat említ, mint: *a nap lenyugszik, a nyavalya kitöri*. O. Nagy vitába száll vele frazeológiatörténeti műveiben (1977.), talán mert a suta megfogalmazás elveszi Bauer példáinak élet is, hogy arra gondol: ezek "képes" kifejezések ugyan, de semmivel sem helyettesíthetők a nyelvben, a szólások viszont annyiban tudatosak, hogy tudatos választás eredményeként kerültek a közlésbe.

Tolnai (i. m.) nézetét a szóval való megfeleltetésről O. Nagy Juhász József véleményével támasztja alá: "A jelentéstani hasonlóság lehetővé teszi, hogy egy adott szövegösszefüggésben a frazeológiai egységet szinonimaként egyszerű

vagy összetett szóval helyettesítsük – természetesen csak abban az esetben, ha van ilyen szinoníma. Igen gyakran nincs, de ez önmagában nem sokat árul el a frazeológiai egységek szemantikájáról, mert az egyszerű szavaknak sincs szükségképpen szinonímájuk, csak esetlegesen" (*A frazeológiai egységek néhány kérdése, Nyelvtudományi Értekezések 40. sz. 152. l.*).

A helyettesítés lehetséges irányáról már szoltunk. Azt sem kell különösebben bizonygatni, hogy a helyettesíthetőség igenis sokat árul el bármely alakulat természetéről. Épp a frazémák között se szeri, se száma azoknak, amelyek megkoptak, kiszorultak az igazi állományból, mint az *agyonút az agyafúrt*, mert újabbak, szemléletesebbek jelentek meg helyettük.

Juhász fölfogása arra ösztönöz, hogy néhány fogalmat a *helyettesítettel és helyettesítővel* kapcsolatban is tisztázzunk.

A *kibékültek* és az *elszívták a békepipát* vagy a *semmit sem ér* és az *egy pipa dohányt sem ér* felcserélése nem azonos eredményű művelet azzal, amikor a *békét kötöttek és kibékültek*, a *semmit sem ér*, illetve *értéktelen* szinonímákat helyettesítjük be. Az első két oppozíció tagjai ugyanis nem egyenértékűek, csak szituatív szinonímái lehetnek egymásnak. Az egyik *elsődleges*, a másik *másodlagos, közvetett verbális jele* valaminek.

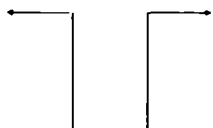
A *pipa dohányt sem ér* és a *fabatkát sem ér* már teljes értékű szinonímái egymásnak, ugyanígy a *lóvá tesz* és a *falhoz állít* is, de már a *becsap* elsődleges verbális jelzésük, amelynek a *rászed* a valós szinonímája. Ugyanez érvényes a *ništa ne vredi* és a *ne vredi ni lulu duvana* esetében is.

Az elsődleges verbális jel, mint az előzőekben kiderül, nem azonos a *szólás*, közmondás *denotátumával*<sup>2</sup>, mert annak megszilárdult lexikai, szintaktikai kifejezőmódja.

Lássunk erre példát:

Elsődleges jelölés:

becsap, rászed, elámít



Másodlagos, proveriális jelölés:

lóvá tesz, falhoz állít

Denotátum:

Megtévesztő információval, cselekvés színlelésével valakit olyan cselekvésre, magatartásra készítenek, amely nem felel meg a valós helyzetnek, saját érdekének.

Kétségtelen, hogy bizonyos denotátumnak csak proveriális kifejezése van, mondjuk annak, amikor 'nyári csapadék hullása közben a nap fénye is érzékelhető', tehát: *veri az ördög a feleségét*, illetve *udala se veštica*, de ez az adott szólás jelentésviszonyaira nagyon jellemző, másrészt a szembenállást kirajzoló elsődleges jel azért csak megfogalmazható: egyszerre süt a nap, és esik az cső.

#### 1. 4. 1. 2. A proveriális jelölés kritériumai

Már tettünk olyan, alapjában szemiotikai jellegű megállapítást, hogy a proveriális jelrendszerekhez tartoznak – ebben rokoníthatók

leginkább az irodalmi és a folklórműfajokhoz is. A másodlagos jelölésmód viszont különleges feltételekkel iktatható be a verbális jelfolyamatba is, és ezeket a feltételeket kívántuk a *proverbiális jelölésmóddal* megnevezni.

A hagyományos parömiológiai, frazeológiai<sup>3</sup> szakirodalom a proverbiális jelölést a *konnotációra*, a *jelentésátvitelre* redukálja, noha valójában ez csak egyik, igaz legáltalánosabb kategória, a szólásművelet metanyelvi, azonosító, körülírássos, konfrontáló, párhuzamba állító, kicsinyítő, nagyító, elhagyó stb. eljárásai, stratégiái közül, sőt önmagában is inkább következménye egy másik szemantikai műveletnek.

Tekintsük át a tárgykör néhány kérdését, anélkül, hogy problémáinak rengetegébe tévednénk, és köztük eltévednénk, amelyekről akár külön értekezést is lehetne írni.

A konnotációs eljárást olyan meghatározások tükrözik, hogy a proverbium részben vagy teljesen átvitt, nem elsődleges jelentésű. Ez jelentkezik Károlyinál: "az egész egység jelentésében van *valami többlet a tagokhoz képest*" (i. m. 391. l.), körülbelül ez Antica Menac véleménye is (A. Menac, *Rusko-hrvatski ili srpski frazeološki rječnik*, 1979. V. l.): "Njihovi sastavni dijelovi često pokazuju veći ili manji stupanj desemantizacije, tako da značaj cijelog frazeologizma nije adekvatno zbroju značenja njegovih dijelova". Ugyanezt az idiomatikus jelleget hangsúlyozza Josip Matešić is: "označuje jedinicu jezika u kojoj je najmanje jedan od članova veze u usporedbi s izvornim značenjem primio novo, drugo značenje. (J. Matešić, 1978. 212.l) Szándékosan hagytuk a végére O. Nagy Gábor definícióját, amelyet szinte az egész frazeológiai szakirodalom átvett és elfogadott. Ő kizárja annak lehetőségét, hogy csak valamelyik tag testesítse meg a konnotációt, az olyan alakokat is, mint a *kenyeret keres*, amelynek két szavában szerinte külön-külön játszódtott le a jelentésátvitel, és mint mondja: "Ezekkel szemben a legtöbb szóolás – alkatának lényegét tekintve – épp abban különbözik minden más állandó szókapcsolattól, hogy a *jelentésváltozás már mint valamilyen szempontból egységet alkotó szókapcsolaton ment végbe rajta*"<sup>1</sup> (1954. 7. l.).

Ezekhez a definíciókhoz közelítve, először is azt kell megjegyeznünk, amikre már utaltunk: nem minden proverbium alapul jelentésátvitelen. Igaz, ezek a meghatározások vagy szélesebb, vagy szűkebb területet érintenek a miénknél, minden frázist, illetve csak a szólásokat, s például a *közmondásokat* kizárják, amelyek pedig a proverbiumok részei a mi felfogásunk értelmében. A közmondások egyébként egész skálaszerű haladvánnyá rendezhetők konnotáció tekintetében, a teljesen eredeti értelemben használt alakulatoktól, mint amilyen az *étel, ital, álmom: szükséges a három, bez alata nema zanata, bolje je sam mučiti, nego sa žlim drugovati*, a részben átvitt jelentésűeken át: ki korán kel, *aranyat lel*, a teljesen átvitt jelentésűekig: *álló tóban lakik a béka, i zid ima uši*. És még azokról az esetekről nem is szóltunk, mikor az eredeti és átvitt jelentés is funkcionál: *iver ne ide daleko od klade, nem esik messze az alma a fájától*.

Az összevetésnél az eredeti és átvitt jelentés párhuzamos megléte igen fontos az aktuális jelentés megállapításához.



Átvitt jelentésről, jelentéstöbbletről csak abszolút *viszonyítási* pontra tekintve lehet beszélni, és ez a meghatározások próbaköve is. Károlynál, illetve Menacnál ezt a pontot az egyes szavak külön-külön jelentése képezi, a végeredményt pedig az "egész egység jelentése", Matešićnél épp fordítva, az egész egység a kiindulás és egyik tag változása a végeredmény.

Kezdhetnénk azzal, mi a tagok külön-külön jelentése. Talán a magában szemlélt szótári jelentésekre gondoltak, de minden esetre olyanra, aminek csak a receptív felfogás, a közleményt elemző alaphelyzetében van átmeneti lét-jogosultsága. A közlő felől ugyanis nemcsak a szólásnál, hanem bármely mondatnál sem kétséges, hogy egységes gondolati tartalomból indul ki, és az csak a kódolás szükségszerűsége, hogy egyes jelek egymásutánjára bízva az információt, de itt a szavak külön konkrét jelentése és az egész egység közlési értéke között semmi ellentmondás nem lehet. A szavak külön-külön jelentése csak a közlés befogadójánál, értelmezőjénél merülhet fel – átmenetileg, amíg az eredeti egységes gondolat, hírtartalom az ő tudatában is össze nem áll.

Szerintünk a *pácban hagy, cserben hagy, tóba visz vizet, egyik tizenkilenc, a másik egy híján húsz, mezítláb aludt* vagy *odvmuti slavini, došla mu voda do grla* szólásokban (de sorolhattunk volna akár ezret is) semmi szemantikai eltérést nem találunk az egész és a tagok között, még a szemantikai és szintaktikai tengely sem divergens, mint a vonzatoknál, sőt még az egész alakulatnak sincs átvitt jelentése – ha *önkörebe, az eredeti beszédhelyzetben használjuk*. Következésképp csak az *egész egységgel* történhet valami, amit jelentésátvitellel jelölünk, azzal a ténnyel, hogy valaki valamit bennehagyott a pácban, a csersayban, vagy azzal, hogy viszi a tóba a vizet, cipő és zokni nélkül aludt. Ha néha úgy tűnik, hogy az átvitelt csak egy szó hordozza, az azért van, mert a helyzet elemci is jelen vannak a szólásban, közmondásban, vagy nem esemény, állítás van a háttérben (amit mondattal kell kifejezni), hanem tárgy, jelenség. Ha azt mondjuk: *tücsköt-bogarat összebeszél, szegény mint a templom egere (go kao crkveni miš)*, akkor is a felreppenő tücsök, bogarak tömege van előttünk, vagy a templomban tengődő egér.

El kellene tehát fogadnunk O. Nagy meghatározását, mint annyi kutató tette előttünk, hiszen szerinte is "valamilyen szempontból *egységet alkotó szókapcsolaton* ment végbe a jelentésváltozás", de ha megnézzük, mi áll a definíció után, már nem érthetünk vele egyet: "Más szavakkal kifejezve a szólás... több szóból álló gazdag hangulati tartalmú állandósult frazeológiai kapcsolat, melynek jelentéstani egységét, a szókapcsolatnak az élő nyelv szempontjából tekintett elemezhetetlen voltát a szókapcsolat egységes fejlődése, történeti múltja igazolja." (i. m.) Ebből az összefüggésből már sok minden világossá válik: Hogy a jelentésváltozás magán a *jelfelszín*en, a *szókapcsolaton* játszódik le. Hogy a *jelentéstani egység* a szókapcsolat *elemezhetetlen*, az adott használó szempontjából *motiválatlan* voltával egyenlő.

És ami legdöntőbb, hogy a szólást és más proverbium nem azért válik azzá, ami, mert tudatosan annak alkották, hanem mintegy véletlenül és utólag,

bizonyos képi, lexikai, grammatikai elhomályosulás révén. Ezért helyesli Bauer álláspontját is (1977. 74. l.), hogy "a mai nyelvtudat szerint kell megítélni, mit tekintünk szólásnak, mit nem."

Értelmezésünk még helytállóbbá válik, ha O. Nagy kedvenc példájának, a *kivágja a rezet* szólásnak elemzését követjük figyelemmel, és a hozzá fűzött magyarázatokat. A *Mi fán terem?*-ben is megjelent tanulmányában (*Nyelvünk virágai a szólások*, 1979.) a következőket találjuk (13. l.) "Ez a szólás például: *kivágja a rezet*, azt jelenti, hogy valaki jelentős tettet hajt végre, de ennek nincs semmi köze se a *kivág*, sem pedig a *rez* szó fogalmi tartalmához. Amikor a szólást használjuk, nem is gondolunk a *kivág* és a *rez* szavak külön-külön vett jelentésére, de azért, hogy kiejtjük, illetőleg halljuk ezeket a szavakat, egészen homályosan, valahol a tudatunk háttérében egy pillanatra mégiscsak felvillannak *e szavakhoz más kapcsolatban tárjelentések*". Majd máshol: "... ezekben is valami többé-kevésbé külsődlegesnek érzett kényszer, ti. a *megszokás* – folytán olyan jelentések kerülnek egymással a legszorosbb kapcsolatba, amelyek között az összefüggést egyáltalán nem érzi a beszélő – mint az elhomályosult eredetű szólásokban – vagy csak egészen homályosan sejtji". A 23. lapon kiderül, hogy alapjában azonos a vélemény az előzőekben idézett definíciókkal: "a kifejezés átvitt értelme nem azonos az alkotó szavak külön-külön vett jelentésének összegével".

Az idézett szólásra visszatérve, megállapítja, hogy mind a *kivág*, mind a *rez* szónak van olyan jelentése is, amely kapcsolatba hozható a szólás átvitt jelentésével. Más művében (1977. 83. l.) mintegy folytatja a gondolatsort: "Mikor azonban a szókapcsolat egésze elhangzott, a kifejezés szólásszerű értelem – a 'kitesz magáért' teljesen háttérbe szorítja, mintegy megsemmisíti a szóelemek egyedi jelentését".

A fentebb kifejtett nézetünk szerint a szóelemek egyedi jelentését nem kellett megsemmisíteni, mert a szólásban külön-külön, ahogyan O. Nagy elemzi, nem is volt nekik, mégha a mai beszélő az eredeti képet nem is tudja már leképezni.

A proverbsmokban nem véletlenül használatos a *képes jelentés, értelem* terminus. A konnotáció ugyanis nem a kapcsolat nyelvi síkján, felszínén, nem is az egyes szavakban, fogalmakon zajlik, hanem a jeltárgyak, denotátumok, a proverbsmok mögött felsejlő, de már az érzékeken, tudaton átszűrt *képekben, asszociációs bázisban*, amelyek ugyan nagyon egy adott nyelvhez kötődnek eredetileg, de bármely nyelvű beszélő érzékelheti képszerűségüket, még ha nem is tekinti őket *proverbiális jelképeknek* a maga nyelvén.

Ennek bizonyítására elég – paradox módon – magát O. Nagyot idéznünk, aki eljutott az igazsághoz, de nem aknáta ki – aki az idézett mű 24. lapján (1979.) a következőket mondja: "Eredetileg nyilván azokra a kocka- vagy kártyajátékosokra alkalmazták ezt a kifejezést, akik *lendületes mozdulattal, hetyke könnyelműséggel dobták maguk elé azt a rézpénzt*, amely a játékban való részvételüket biztosította", és a következő mondata a döntő: "*E mozdulatot később úgy tekintették, mint annak jelképét, hogy valaki megmutatja, mennyi telik tőle, mire képes*".

Ez teljesen világos, még akkor is, ha a nyelvi síkon is fontos mellékmozzanatok játszódnak le, mint a paronómázia, mondjuk a *Futakra ment a tej*, vagy *Bežanova majka peva*, a *Stojanova plače* esetében. Ha valóban a szókapcsolatban, a nyelvi jelentések síkján alakulna ki a képes értelem, a proverbiumok nem vándorolhattak volna nyelvről nyelvre, hanem egyetlen nyelvbe zártan, lefordíthatatlanul élnének, mint az idiomatizmusok (hungarizmusok, szlavizmusok, gallicizmusok stb.)

Ennek bizonyítására álljon itt két példa. Az erős, nyelviségtől független képszerűsége vall az alábbi, legalább háromnyelvi közegen átszűrődött karikatúra és szövegösszefüggése. A rajzra csak a szólás konkrét, alkalmi jelentését hordozó jeleket kellett applikálni, az általános jelentés anélkül is világos, amelyet a *kerülgeti, mint a macska a forró kását*, illetve *obilaziti kao mačka oko vruće kaše*.



A másik példa a maga nemében perdöntő bizonyíték az átvitel konkrét képi eredetére, és a proverbiumokkal foglalkozás egészen új távlatait villantja fel. Szemerkenyi és Voigt (1970.), miközben az *aki nyáron nem gyűjt, télen aggebül bánkódik* közmondást és csoportját vizsgálják, a következőkre hívják fel a figyelmet: "Minden elemzett szólásunk bináris tagolódása két kis képecskét tartalmaz: egy nyárit (ifjúkorit) és egy télit (öregkorit). Talán nem véletlen az, hogy a nyári jelenet az aratás, amely a középkor és az ebből táplálkozó későbbi

ikonográfiákban oly népszerű... Amint ez jól ismert, különösen a 15. század elejétől a holland-vallon területen volt népszerű az ilyen miniatura-sorozat. Legszebb példányán a Chatilly-beli Condé Múzeumban őrzött Les três riches heures du duc Berry képein a júniust ábrázolják agrotechnikailag... az aratási jelenettel. A téli képeken... kivétel nélkül megtaláljuk a kutyát... sőt meglehetősen kiemelt helyen... nem lehetetlen, hogy valamelyik ábrázoláson az aggeb is megtalálható".

Ráérzésük a képszerűség eredetére megkapó, de nem kell ilyen messzire mennünk az ikonszerű forrásokért. Ha szemügyre vesszük a fentivel rokon közmondásokat, ilyeneket is találunk: *Aki nyáron/nyárban nem gyűjt, télen/télben keveset fűt; Feledékeny gyűjtőt a tél hozza észre; Aki ifjúkorában jól gyűjt, öregségében jól fűt, Ki ifjanta (jól) gyűjt, öregségében/vénségében jól fűt.*

A fenti közmondások összefüggései világosak, azt hinnénk, hogy a nyár–ifjúkor, tél–öregkor összefüggései már későbbi, a használat során kialakult átvitelek, és hogy az egész képszerűség véletlen szüleménye. De vegyük a kezünkbe az "ördög bibliájának" egyik fajtáját, a magyar kártyát, abból is a tök és a makk ász, és megjelenik közmondásaink képanyaga. Még hozzá fel is van írva a nyár és a tél. Az elsőn gyűjtő pihen kaszával a kézben, a másodikon a tűz mellett melegedőt látunk. És, hogy még boszorkányosabb legyen az egyezés, a nyárban gyűjtő fiatal, a télben a tűznél melegedő öreg ember.



Úgy véljük, a bizonyítás nem hagyott maga után kétséget. Adva van a minden időben százezrek számára ismert kép és a proverbiális fejléménye. Vegyük hozzá, hogy Ankica Šaulić gyűjteményében (*Narodne poslovice i zagonetke, 1962.*) van egy szerbhorvát ekvivalens is: *Ko leti gori, zimi godi*, amelyhez ilyen magyarázatot fűz (i. m. 88. l.) "Ko leti na suncu radi, zimi uživa". Tehát ha a kép nem is olyan egyértelmű, nincs kizárva, hogy a magyaréval azonos az előzménye. Láttuk, lényegében O. Nagy is a jelentésátvitel kiindulópontját (viszonyítási pontját) magában a proverbiális kifejezésben kereste, ami képtelenség. Az egyik támpontot a megvalósult alakon kívül kell keresnünk, és a jelenségről kialakult délibábos szemléletet, a helyettesítés kategóriához hasonlóan a talpára kell állítanunk, az összehasonlítás érdekében legalábbis.

A magyar stilsztika útja (1960.) lexikonának *állandósult szókapcsolat* címszava már megtalálja ezt a támpontot: " rendszerint szemléletesebben, nyomatékosabban... jelölnek meg egy-egy fogalmat, gondolati-érzelmi tartalmat, mint az eredeti értelemben használt szavakkal kifejezett szinonimák. Igen, akkor leljük meg a helyes utat, ha világosan elhatároljuk:

1. a kifejezendőt, a tartalmat, vagyis a *helyettesítendőt*, és
2. a kifejezést, a proverbiális alakot, vagyis a *helyettesítőt*.

A jelfolyamat kulcsa, ha a proverbiumok kommunikációs felhasználásában gondolkodunk, a kifejezendő tartalomban, a helyettesítendőben van. Ha számba vesszük a szólás jelviszonyainak tényezőit, amit a szakirodalmi előzmények nem tettek meg, mert a jelenségeket nem közlési helyzetben vizsgálták, akkor a *közlővel, kódolóval* kell kezdenünk. A közlő egy adott beszédhelyzetben, bizonyos kontextuális együttthatók figyelembevételével eljut egy információtartalom vonatkozásában, hogy dönthet: az elsődleges verbális kifejezőmódot alkalmazza-e, vagy bizonyos kommunikációs cél érdekében *közvetett, proverbiális kifejezőmódot használ*, vagyis a kifejezendő denotátumot (gondolat-, érzéstartalmat, felszólítást stb.) egy másik, *kész alakban reprodukált jel jelentése*in és *jeltárgyán áramoltatja keresztül, hogy ennek minden érzelmi, stilisztikai, poétikai, képzetársítási értékével, tartalmával gazdagítsa saját kódját, gondolatát, közleményét*.

Mindebből az is nyilvánvaló, hogy a proverbium nem véletlenül kialakult, elhomályosulás által érlelődött kifejezőeszköz, hanem – és ennek csak halvány nyoma van a szakirodalomban – éppúgy *alkotója van, mint bármely népköltészeti alkotásnak*, noha általában szintén ismeretlen, aki egyúttal a proverbium első használója volt. Habár inkább a folklorisztikai vagy a szemiotikai előzményekhez tartoznék, igaz ott sincs kifejezve, az érvelés érdekében itt is kitérünk rá: a *kivágja a rezet* esetében valaki még a proverbiális szint előtt átvitt értelemben használta a kifejezést az *asztalra dobja a rézgarast* értelmében. A kifejezés proverbiális fázisa csak akkor következett, amikor valaki nem a kocsmában és kártyázás közben, nem is a pénz vonatkozásában, hanem más tekintetben bebizonyította, hogy helyt tud állni, és egy közlő, a szólás alkotója is egyben, a két beszédhelyzetet összekapcsolta, és azt mondta, amit korábban a kártyázóktól hallott, azaz a *kifejezést már nem önkörében, az eredeti helyzetben használta*.

Ebből a tények alapján kiépített álláspontunkból nem fogadhatjuk el O. Nagy alapvető szóláskategóriáit, hogy vannak *organikus* és *anorganikus képződmények* (1954.), aki egyébként a szólássá alakulás mozzanatát az alkotójától függetlenül szintén elismeri. Az utóbbiak kritériumaként azt emeli ki, hogy: "amelyekben más kapcsolatban nem használatos szó fordul elő" (i. m. 25. l.), és ilyen példákat említ: *fabatkát sem ér, kordában tart, dugába dől*.

Vegyük alapul a *dugába dől* szólást, amellyel maga O. Nagy is foglalkozik (1979. 122–23. l.), és megállapítja, hogy a duga szláv eredetű dunántúli tájszó, és *dongát* jelent, a szólás pedig eredetileg azt jelentette, hogy a rossz arbronsú hordónak összedőltek a dongái. O. Nagy szerint tehát ez az alakulat azért szólás, mert nem érti a köznyelvi beszélő a *dugát*. Szerintünk akkor is azért, amikor a 'meghiúsul valaki terve' közléstartalmat ennek a szemléletes képi jelentésnek a segítségével fejezzük ki. Ha nem így lenne, akkor a *dunántúli ember számára ez nem lenne szólás, mert érti a szláv kifejezést, 'donga'* jelentésben.

A szólásművelet mint tudatos alkotás egyébként sem a folklorisztikában, sem a nyelvészetben nem ismeretlen, csak mellékes jelentőséget tulajdonítanak neki. Például Németh Gézánál követhetjük nyomon (*Gúnynev, szólás, szállóige, 1952. 192–99.*). Persze rengeteg az ősrégi, idegen eredetű szólás, de valahol valaki ezeket is tudatosan alkalmazta először, sőt akkor is alkotó műveletről beszélhetünk, amikor az idegen proverbiumot valaki először fordította, alkalmazta magyar nyelven.

#### 1. 4. 1. 3. Az azonosítás

Az azonosítást szintén a proveriális jelölés kritériumának tekinthetjük, de mégis a jelntésátviteltől, helyettesítéstől elhatárolható műveletként. Azt kell mondanunk, hogy az *azonosítás minden proverbium keletkezésének alapmotivációja*, leglényegesebb vonása, és a jelentésátvitel, behelyettesítés is ebből a mozzanatból vezethető le, sőt ott is jelen van, ahol ezek részben vagy teljesen hiányoznak.

Ennek közlési vonatkozásait már Erdélyi észrevette (*Magyar közmondások könyve, 1851.*): "A közmondás egyéni állapotokra is alá száll. Nem egyszeri esetre, hanem hasonló helyzetekre általában is érvényes". Ricdl Frigyes is ezt ragadja meg: "A szólás egy bizonyos eset alárendelése egy általános kifejezés alá" (*Szólások magyarázata, 1889. 260–64.*). Legtisztábban Szemerényi Ágnes fogalmazza meg: "Mikor a helyzet ismerős a szereplők számára, akár úgy, hogy hasonló helyzetben már voltak, akár úgy, hogy tudatukban elraktározódott egy kifejezés, ami erre az esetre érvényes, és ami nemcsak egyszeri, hanem általánosító megállapítást eredményezhet – a már ismert kifejezésre az egyszeri esetre alkalmazzák." (1970.)

Permjakov már ezt a kulcsszemponot építi be definíciójába is: "A proverbiumok meghatározott szituációk vagy dolgok közötti meghatározott viszonyok jelei" (*Logiko-szemanticeszki plan poszlovic i pogovork, 1967.*). Szerinte minden

proverbium egy szituációnak felel meg, a dolgok, fogalmak közötti ugyanazt a viszonyt tükrözi, mint amelyről – adott esetben – a beszéd folyik.

Idézhetnénk még Kanyó Zoltán idevonatkozó munkásságát is, aki szerint minden proverbium az azonosításnak és feltételeinek struktúrája, de ez pillanatnyilag kívül esik vizsgálatainkon.

Ezek szerint a közlőnek a proverbium használatának feltételeként valamilyen azonosságot, hasonlóságot kell lelnie az adott beszédhelyzet, tartalom és korábbi beszédhelyzet és tartalom között. Ez, mint mondtuk, a denotátumok, a képszerűség síkján történik. Természetesen nem triviális hasonlóságokról van szó. Épp az új látásmód, a hasonlítás nagyobb feszítávolsága adja az expresszivitást, rejtvényyszerűséget, és az *nagyon jellemző egy kultúrára, nyelv-közösségre, hogy mit mivel azonosít*. Ezért épp itt adódnak a nyelvi relativitásból eredő leggyakoribb különbségek is. Van, amikor az azonosításra, hasonlításra szolgáló kép, bázis egyik nyelvből teljesen hiányzik, a másikban megvan.

Például a szerbhorvát nyelvben közismert az *udario mu je glogov kolac*<sup>5</sup> szólás, 'elbánt vele, megadta neki a kegyelemdöfést' jelentéssel. Szó szerinti jelentése: beledöfte a *galagonyakarót*. Ez, a galagonyakaró egyetlen magyarban sem indít meg semmilyen képzettársítást, az azonosítás alapja is teljesen érthetetlen számára. Ehhez ismerni kell a vámpírhit (amely a szerb, román etnikum körében elterjedt volt) egy hátborzongató rítusát, hogy a vámpírnak hitt halott szívébe galagonyakarót döftek, hogy ne tudjon kikelni sírjából.

Más esetben megvan ugyan a képzettársítási bázis, de nem azonos identifikációkat vált ki a két nyelvi kultúrában. Ha az imént említett *duga, donga* proveriális szerepét megnézzük a szerbhorvát nyelvben, egész más hasonlított közléstartalmakat találunk:

*Fali mu jedna duga u glavi* – a magyarban ennek a *hiányzik egy kereke* felel meg.

*Nisu mu sve duge na mestu* – ez a magyar bázishoz legközelebbi kép, jelentése mégis az előzőével megegyező. Igaz, a magyarban is van szinte azonos képanyagú és jelentésű szólás: *Lóg egy dongája*, vagy: *fél donga híja van*.

*Pijan kao duga* – a magyar nyelv nem a dongához, hanem a csaphoz hasonlítja a részegét.

Az azonosításnak mint alapműveletnek a felismerése nagy horderejű a proverbiumok vizsgálatában, de sajnos ez a lehetőség egyáltalán nincs kiaknázva, mert senki sem viszonyította hozzá az alapvető proveriális szerkesztésmódokat: a szóláshasonlatot, ahol világosan tagolódik a hasonlított elem, a hasonlító, sőt a hasonlító elem mint, *kao, mintha/is*, az olyan kifejezésmód, mint: *Krisztus koporsóját sem őrizték ingyen*, ahol már csak a hasonlító elem (sem) van meg, és végül az olyan esetek, mint a *Csáki szalmája*, *te gonosz boszorka*, ahol megnevező szerkezetben érvényesül az azonosítás, illetve olyanok, mint a *slep kod zdravih očiju*, *zindely van a háztetőn*, amelyeknél mind a hasonlított, mind a hasonlító elemek teljesen háttérben maradnak.

#### 1. 4. 1. 4. *Jelentések, tartalmi síkok, jelviszonyok a proverbsmokban*

Korábban eljutottunk odáig, ami a szakirodalomban nem mindig egyértelmű, hogy két jól elkülönülő póluson vizsgáljuk a kifejezendő tartalmat és magát a proverbsmális kifejezést. Erre építve, legalább az összehasonlításnál is megmaradó információk szintjén megkíséreljük az előzmények utalásait összefoglalni a proverbsmokban jelentéseiről, tartalmi síkjairól.

Már utaltunk rá, hogy ebben a tárgykörben gyakran keverednek egymással olyan fogalmak, mint *jelentés, tartalom, értelem* azonos funkcióban.

A jelentés és tartalom mélységi rétegeinél nem az általunk előtérbe helyezett közlői alaphelyzet szabja meg a sorrendet, hanem a nyelvi közlemény értelmezőjéé, befogadásának mozzanatai, a nyelvfelszíntől a legáltalánosabb tartalmi jegyek felé.

Az első fogalmi hármasságot úgy tehetjük a helyére, hogy a tartalom, értelem vonatkozásában egy jelentésfajtáról van csak szó, s a jel és jeltárgy viszonyáról, a *denotatív jelentésről*.

Az általunk ismert szakmunkák nem sommázták világosan, hogy a proverbsmális kifejezésmódnál két denotatív jelviszonyról, és legtöbbször két denotátumról van szó.

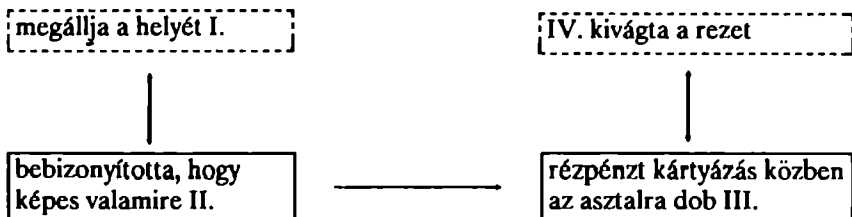
Az egyik a *közlendő információ*, amely a beszédhelyzetből, kontextusból és a közlési szándékból következik, és amelynek, mint kifejtettük, van, lehetne egy elsődleges jele, egy lexéma vagy prózai parafrázis, amely adott esetben nem realizálódik.

A jelölő, a proverbsmális kifejezés oldaláról is nagyon homályos kép alkult ki a szakirodalomban, noha általában erre összpontosul minden jelentéstani kutatás.

Nem differenciálódott az a két alaphelyzet, amikor:

1. *Jelentésávitelről*, vagyis még egy denotátumról van szó, amelynek valóság-elemén és közegén az eredeti közlendő, denotátum átáramlik és megvalósul.

A *kivágja a rezet* esetében



I. – feltételezett elsődleges jel

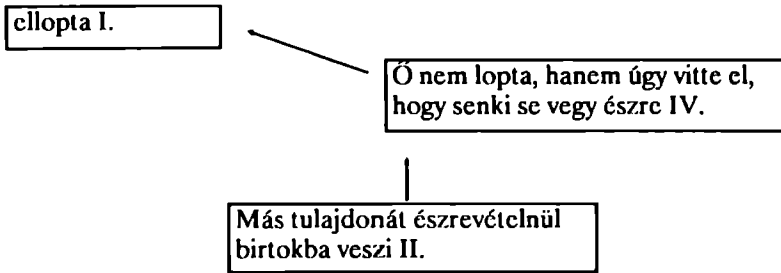
II. – a közlemény denotátuma

III. – proverbsmális denotátum

IV. – megszövegezés



2. Csak közvetett, *proverbiális kifejezőmódról*, ahol nem beszélhetünk új denotátumról, csak az elsődleges kifejezéstől eltérő fogalmi jegy kiemeléséről, szerződésszerűről.



IV. – a proverbiális kifejezés. Tovább szükséges bontani:

A – nevezzük így – *jelképre*, arra a modellre, ahogyan a kiemelt fogalmi jegyek megszerveződnek. Ebben az esetben: tagadó formájú elsődleges kifejezés körülírással szembeállítva.

A *megszövegezésre*, ahogyan ez szintaktikailag, morfológiailag megvalósul.

3. Természetesen a proverbiális denotátummal rendelkező kifejezésnek is van *külön modellje*, amely sajátosan realizálja a felhasznált valóságelemet, hiszen a *kivágja a rezet* – átvitt jelentésű predikátum – átvitt jelentésű objektum helyét meg lehetett volna nevezni a cselekvés helyét és az eredeti jelentésű tárgyat, például így: *az asztalra dobta a garast*.

Antal László (1978.) mind az általunk a közlendő denotátumának, mind a proverbiális denotátumnak nevezett jelöltet a tartalmi síkokra helyezi, az utóbbit a "jelentésekre", amit ő a *csütörtököt mond* esetében az angol *to say a Thursday* szó szerinti fordítással érzékeltet, mi pedig a szerbhorvátal: *kazati četvrtak*.

A közlendő denotátumát nevezi a denotátumok síkjának, ami ez esetben: 'nem sikerül'.

Molnár Emma (1981.) a régi felfogás értelmében "a szavak szó szerinti jelentéséről" és "a szólás jelentéséről" beszél.

Voigt Vilmos (1971.) külön beszél ún. *nyelvi jelentésről*, amely a mi jelképpünkkel, modellünkkel egyenlő – ahol eldől, hogy a *kell*, *muszáj*, az *ajánlatos* közül melyik iktatódik be az *ördögnek is... gyertyát gyújtani* szólásba.

A következő sík az *értelem*, amit az *aktuális, konkrét jelentéssel* egyenlíthetünk ki, ahol eldől pl., hogy a *legnagyobb folyónak is kicsiny a kútfeje* szólásnál a 'kis károkból lesz a nagy baj' vagy a 'nem látszik a kisgyereken, milyen okos lesz' denotátumról van-e szó.

Voigt feltételez egy *situacionális szintet*, azaz a beszédhelyzet információit és a funkció szintjét, amely már a közlési céllal egyenlő.

Szemerkenyivel együtt írt dolgozatában (1970.) szintén "nyelvi jelentésről" beszél a proveriális denotátum értelmében. Ezt nem tartja a szólás lényegi mondanivalójának.

Külön beszélnek a szólások *értelméről*, azaz a "nyelvi értelemről", amelyet igen homályosan definiálnak, de valószínűleg az aktuális jelentéssel azonosítható, illetve "az ideológiai értelemről", amelyet már a népi bölcsességgel, ideológiával egyenlítenek ki. Nem teszik viszont egyértelművé, hogy ez már nem egy, és nem a konkrét szólás hordozza, hanem a közmondások egész csoportja, illetve elvont logikai struktúrája. Így jut el Szemerkenyi (1969.) Permyakov nyomdokain olyan képletekig, mint: Ha van *A* tulajdonság, akkor *B* is – *Nincsen rózsza tövis nélkül*.

Ha van *A* dolog, akkor *B* dolog is van – *Ha van kecske, van tej is*.

*A* dolog *B* tulajdonságából következik egy *C* tulajdonság is – *Olcsó húsnak híg a leve*.

Bizonyos mértékű *A* tulajdonság, jobb, mint *B* tulajdonság teljes hiánya – *Jobb a kevés magamé, mint a sok másé*.

Azt viszont nem veszik már észre, hogy ez a réteg más csak a közmondásoknál funkcionál.

A legáltalánosabb síkra helyezik a *használati érték* információját.

Nem esik sehol sem szó egy jelentésköréről, amelynek határait a proverbium szabja meg, és azon lehető helyzetek összességét jelenti virtuálisan, amelyekre alkalmazható. A szólás, közmondás *alapjelentésének* is nevezhetnénk.

Már említettük, az előzmények nem differenciálják a proveriális denotátum, kifejezési modell és megszövegezés kategóriáit. A proveriális denotátumot mi Páskándi Géza (*Fordítói kerekasztalbeszélgetés*, 1975.) kifejezésével élve az *asszociációs bázissal* azonosítottuk, amelyről ilyen kategóriaként nagyon keveset lehet találni az eddigi dolgozatokban. Egyedül Voigt és Szemerkenyi folklorisztikai kutatásaiban merül fel valami hasonló, ez az *epikus mag* (Voigt, 1979.), a "proverbiumot létrehozó *epikus történet*" (Szemerkenyi Ágnes *A proverbiumok*, 1981.). Mint Voigt írja, "minden proverbium mögött ugyanis – tételezzük fel – egy hajdani csemény áll, amelynek elmondásával egy olyan kerek történet bontakozik ki, amelynek van hőse, és e hőssel történő cselekményekből adódó tanulság". Ezt el tudjuk fogadni, de csak a közmondások és az epikus szólások esetében, de nem a többi szólásnál. Ezért vezettük be a fenti, átfogóbb fogalmat.

Külön kell foglalkoznunk a közlendő és denotátum, illetve a proveriális kifejezés és denotátuma kapcsolatával, két vonatkozásban is.

#### 1. 4. 1. 5. *A nyelvbe kövült világgép*

Már kifejtettük, hogyan sem tudunk egyetérteni olyan nézetekkel, hogy a proveriális jelentés valami mellékes, ahogyan Voigték (1981.) hangsúlyozzák, és hogy a szólásfolyamatban a szavak elvesztik eredeti jelentésüket, deszcman-

tízálódnak, vagy ahogyan Juhász József mondja az orosz Szmirnickijt idézve, ahogy "a szavak a frazeológiai egységekben javarészt elvesztették a világ, a valóság valamely tárgyára, clemre való vonatkoztatottságukat, kiürültek tartalmilag" (1979.). Ez csak a szavak külön szótári jelentésének az egységében való feloldódása tekintetében lehet igaz, de a proveriális jelentés, képes értelem elenyészésének elfogadása egyenlő a legfőbb értékének mellőzésével.

A közmondások, szólások közlési aktualizálódásának épp az a varázsa, hogy mind a két jelentés, funkció egyszerre, egymást szítva él. Ahogyan az aktuális közléstartalom bejut a proveriális jelentés közegébe, fellángoltatja annak színeit, megeleveníti képcit, ezek a színek és képek viszont az egyedi, konkrét helyzetet, a pillanatiságot egy régmúlt beszédhelyzettel, vagy akár az időtlenséggel, a beszédpartnerek viszonyát egy egész nyelvközösség világával kapcsolja össze, és mint már utaltunk rá a bevezetőben, közel hozza, ami távoli, megfoghatóvá, képivé teszi, ami absztrakt, és amelyet ilyen formában nem kedvel az emberi értelem, amely mindent a maga képére szeret formálni, magához hasonlítani. Sommásan úgy is mondhatnánk, az egyedi helyzetet és viszonyt, gondolatot az egész közösség vonzásába és világképébe integrálja be.

Ha erre a bonyolult kölcsönhatásra gondolunk, a borostyánkő juthat az eszünkbe, amelynek gyantája évezredek napfényt foglalta magába, de csodálatos, valójában halott zárványaiban, a bogarakban, virágokban a letűnt világ néz ránk, ha akarom biológiai, anatómiai hitelességgel, ha úgy tetszik, a megkövült gyanta derengő, tört fényeitől elválaszthatatlan esztétikai együttműködésben. A proveriálisokat ilyen szemzőgöböl nézve a nyelvbe kövült világkép tárul elénk. A nyelvben felszjő, a nyelvközösséget körülvevő valóságháttér értelmében is, és a látásmód, világnézet, a népi bölcsesség vonatkozásában is.

Ha a proveriálisokhoz – jelképes értelemben – közelhajolunk, a valóság részei, elemei úgy tűnedeznek elénk, mint mondjuk a kréta fehér nyomvonalában az apró csigák hókristályszerű vázai a mikroszkóp alatt, egységesen pedig az egész növény- és állatvilág, régmúlt események, az emberi munka ezer és ezer tárgya, eszköze, folyamata, a múlt és jelen apró eseményei az ember anatómiája, fiziológiai és lelki folyamatai, és ki tudna mindent felsorolni.

Ami a látásmódot, világnézetet illeti, a szólások és még inkább a közmondások telistele vannak a nyelvi kifejezőeszközökre kövült ítéletekkel, bölcs megállapításokkal és igen gyakran előítéletekkel is, egységesen egy etikai közösségi magatartásformával. Ennek alátámasztására elegendő néhány példa Benedek Katalin ilyen irányú kutatásaiból (*A család megjelenése rövid prózaepikai műfajokban*, 1976. 589. l.): "Az asszony... veszekedős-verekezős, kikapós, túl sokat beszél, férjen uralkodni vágyó, részeges, rendetlen, ostoba, bár szép, lehetséges viselkedés vele szemben, hogy meg kell verni, a család összetartozása, hírnevének óvása (lenne) a feladata, általában csalfa". Például: *Szép asszony, rongyos köntös mindenütt megakad; a pénz számolva, az asszony verve jó, Žena je kao mačka; Žene su da zbove a ljudi da tvore, žena muža nosi na licu, a muž ženu na košulji.*

Ezzel sokat foglalkozhatnánk, de nem tesszük, csak egyetlen vonatkozásban. A proveriális jelentések, struktúrák, mint láttuk, visszahatnak az aktuális beszédhelyzetekre, sőt eleve predesztinálják azokat, olyan formában, hogy megteremtik és megszabják a *kitüntetett, proveriális beszédhelyzeteket, közlési tartalmakat*. Szólást csak akkor használhatunk, ha közösségi érvényre emelt beszédhelyzet alakul ki, vagy ha közlendőnk egybe esik a proverbium ítéletével, megfigyelésével, tartalmával. Több nyelv vonatkozásában nem ritka, hogy az egyikből nemcsak az alakulat hanem a kitüntetett beszédhelyzet is hiányzik.

#### 1. 4. 1. 6. *A motiváció a proverbiumokban*

A közlési denotátum és a proveriális jelentés összefüggésének másik dimenziója a *motiváltság–motiválatlanság*. Másként ezt úgy fogalmazhatnánk meg, hogy a proverbium jelentéssíkjai melyik használó számára mennyire világosak, vagy homályosak, és hogy vajon ez invariáns jegy-e? Ezzel sokat foglalkozik O. Nagy is (1954., 1979.,) de mint kifejtettük, az elhomályosultságról sem lehet konkrét viszonyítási pontok nélkül beszélni.

Nyilvánvaló, hogy a proverbium megalkotásának pillanatában, amely közlési helyzet is volt egyúttal, mind az alkotó, proveriális értelemben használó, mind a hallgatóság számára világos volt a proveriális, eredeti jelentés és a kép is, egészen addig, míg az egyezményesség érvénye fennmaradt.

Később sok esetben a proverbium érvényességi köre, közlési alapjelentése került előtérbe, és ha a proverbiumot alkotó asszociáció bázisban, valóság-háttérben változások történtek, a konkrét proveriális jelentés, a kép és modell elhomályosult, és ezáltal az alakulat emocionális töltése is fokozódott.

Funkcionális és komparatistikai szempontból azonban akkor járunk helyes úton, ha szétválasztjuk a motiváltság–motiválatlanság két problémakörét:

A) Felidézhető-e, és mennyire idézhető fel az eredeti vonatkozás, kép, esemény a mai használóban? Ez főleg akkor érdekes, ha az eredeti értelmet a szűkebb-tágabb szöveggörnyezet valamiképpen aktualizálja.

b) Mint már sokan rámutattak, a proverbiumokat az eredeti vonatkozás elhomályosulásától függetlenül is zavartalanul használhatjuk, mert annyi információ kisugárzik belőlük, hogy proveriális alakúak és értékűek, és valami poétikus képszerűség is. *A minden szentnek maga felé hajlik a keze, az udala se veštica* képanyaga megkörvonalazódik bennünk, anélkül, hogy tudnánk, melyik szentről, boszorkányról, eseményről volt szó eredetileg.

Más kérdés, hogy a proverbium tartalmaz-e, milyen mértékben tartalmaz a helyzetre utaló, az elsődleges kifejezés elemeit is felhasználó, azokkal párhuzamos utalásokat, megfogalmazási-szerkezeti eljárásokat, vagy csak a szöveggörnyezetből, az egyezményesség alapján ismerhető fel alap- és aktuális jelentése.

Hosszadalmas vizsgálatok helyett idézzünk néhány példát a skála végleteire. Az *elszaladt, mint a szegedi kutyá a tákkal, a smijati se kao lud na brašno, praviti se kao drvena Marija, bacati drvlje i kamenje, davati šakom i kapom* használati értéke világos az asszociációs bázis homályossága ellenére is, mert az *elszaladt,*

a *smijati se, praviti se, bacati, davati* vagy a helyzet eleme vagy ahhoz szemantikailag közelálló, vele párhuzamos. Így van a *pijan kao duga* esetében is, amelynek képanyagát Dragana Mršević egészen másként eredezteti, mint ahogyan mi tettük a szerbhorvát értelmező szótár alapján.<sup>8</sup>

A *kotty belé, szilvalé, sokan vannak kint, skuhati poparu, nakratko nasadjen, vedri i oblači* szólások viszont szinte teljesen motiválatlanok, mert nincs a helyzetre utaló elemük.

#### 1. 4. 1. 7. A proverbiális jelentés fajai és információi

Mind az összehasonlításához, fordításához, mint a megőrzendő információk megragadásához fontos mozzanat, hogy az aktuális közlési tartalom a proverbiális bázison, jelentéseken átáramolva azoknak jegyeivel, elemeivel is gazdagodik. Ez a kérdés gyakran felbukkan a szakirodalomban, ha nem is ilyen összegező igénnyel, a kialakító tényezők tudatosításával.

Fontos információként manifesztálódik a *proverbiumok eredete, származása, kialakulásának jegyei*, mert ezek formálisan vagy viszonylagosan a használati értékben is tükröződnek.

O. Nagy Gábor /1954., 1955., Antica Menac /1978., 1972., munkásságából a problémakör több rétege válik érzékelhetővé.

a) Leggyakrabban a proverbiumok háttéranyagának az *emberi munkamegosztás szerinti, szakterületi származásáé*. O. Nagy a szólásokat két nagy csoportra osztja: a *szakkifejezésekből, valamely szakmából, szakterületről eredőkre és a köznyelvi származásúakra*. Az elsőre olyan példákat említ, mint *visszafelé sül el a dolog, egy kaptafára húz, törbe csal, cserben hagy, adja a bankot*, a másodikra pedig: *itatja az egereket, letette a kanalat*. Menac csak a szakterületi alakokat emeli ki, mint: a tudományokat (*lančana reakcija, bestežinsko stanje*) zenét (*svirati prvu violinu*), sportot (*niski udarac, baciti u aut*), tengerészetet (*bacati sidro, zaploviti u druge vode*).

Ez, azon kívül, hogy bántóan keveredik a kommunikációs, műfaji származással, nem fogadható el megjegyzés nélkül.

A proverbiumok szakterületi vagy nem szakterületi származását nem ítélnék meg anélkül, hogy eldöntenénk, *törzsállományuk, látásmódjuk, műfaji kötöttségeik mikor, milyen társadalmi közegben, a munkamegosztás milyen specifikus közegében alakult ki*.

Noha nagy e tekintetben a szóródás, de európai értelemben nem vitás, hogy a szólások közmondások túlnyomó többsége a középkori, XVII–XVIII. századi *parasztság, a földművelők, állattenyésztők körében*, közlési helyzeteiben alakult ki, vagy azokhoz idomult szemléletében.

A köznyelv megjelenés nem lehet ilyen értelemben a szakterületekkel szembenálló kategória, mert nem kerete, hanem bomlási terméke az emberi tevékenységnek. Az sem mellékes, hogy a proverbiumok nem a köznyelv közegében keletkeztek, hanem a nép nyelvében, tájnyelvekében, csak később jutottak el odáig.

A szakterületek mint eltérések viszonyítási alapja csak a paraszti életmód nyelvi vetülete lehet, amely maga is szakterület, de mivel szinte mindenki azt csinálta, általános volt, de az *imagja sem maradt, ötödik kerék a kocsi*ban eredetileg épp olyan szakkifejezés, mint a *cserben hagy*.

Csak ez a szemlélet domborítja ki azt a tényt is, hogy valójában milyen kevés, a paraszti munkán kívüli szakma került be a proverbiumokba, amint erre Archer Taylor is rámutatott. (*The proverb...*, 1962.), és miért "néma" ebben a világtéren a többi szakma és hivatás. Miért szerepel a takács, a molnár, a vadász, madarász, a kovács, és miért nem az asztalos, tanító, szabó? Nyilvánvalóan azért, mert az előbbieket közelálltak a proverbiumokat megteremtő közegehez.

Megkérdőjelezhető, hogy a "szakkifejezéseket" eredetileg valóban az illető foglalkozásuk alkották-e meg a szólások, közmondások alapanyagaként. Az illető foglalkozást csak felszínesen megragadó anyaguk olyasmit sugall, hogy inkább a munkájukat szemlélőket kell előnyben részesítenünk.

Minden esetre ma már az ún. szakkifejezésből eredő alakulatoknak kicsiny az eredetét őrző információja.

b) Megőrzendő jegyként nyilvánul meg a proverbiumok *keletkezésének* kora, noha a gyakorlatban csak a *régi* és az *új*, illetve jellegzetességeket nem mutató törzsállomány formájában funkcionál. Az archaizmusok az asszociációs bázisban, vagy a szóhasználatban, szerkesztésmódban tükröződnek: *Kočina krajina, Prošao, kao turski car kod Sente, zao spahija očera jednu kravu, a dobar dvije, Más pennával írnak, a mely abroszt igen nagyon elviselnek, hamar szösszé válik.*

A frazeológiai neologizmusok szintén a bázisban, szerkesztésben tükröződnek: *húzza a csíkot, olajra lépett*, és nem egyszer az eredeti formák szétrombolásában.

A szótárak általában tartalmaznak is ilyen utalásokat.

c) Információként ragadható meg a *proverbiumok keletkezésének helyi, területi vonatkozása is*. Felfogásunkból következik, hogy minden szólás, közmondás egy adott helyen, területen keletkezett, szűk közösségben, és aztán a regionális, nyelvközösségi érvény különböző fokáig jut el. Ismérvei általában két eredetűek, természetűek:

c/1. Jelentkezik bennük a szűkebb területre, személyekere történő utalás: *ott vagyunk, ahol a mádi zsidó, belépett, mint Bagi Jóska a társulatba, Semmi se, mint a Spiccer*, noha ettől még országos érvényűvé is válhatnak, mint az első példa, vagy a *másról beszél, mint Bodóné, amikor a bor árát kérték, brijanje na sarajevski način*, sőt nemegyszer utólagos lokalizálásról, aktualizálásról van szó, mint Katona Imre mutatott rá (1974.), azaz minden falu a maga körülményeire alkalmazza a szólást.

c/2. Ezekről a jegyeiktől függetlenül is nagyon sok szólás, közmondás regionális értékű, ami O. Nagy Gábor szótárának (1966.) "táj." rövidített utalásaibaól is kiderül: *sarkot út, levette róla a szemfödelet*.

c/3. Sokszor a tájnyelvi alakok, *szavak* érzékeltetik a szűkebb területet, ahol a szólás keletkezett: *Sűrű, mint a ribaháló, ritka, mint a reznek*. A szerbhorvát

nyelvől már a köznyelvi szintű dialektusok miatt is rengeteg ilyen van, hogy csak a keleti, vagy csak a nyugati nyelvjárásban ismert, illetve más vidéken: *dati dževap, tjerati flanc, ni frigan, ni pečen*. Ezek is általánossá válhatnak, mint a *dugába dől*.

d) Itt kell megemlítenünk, hogy markáns jellemvonások esetében az is érzékelhető, hogy *belső vagy külső keletkezésű, idegen* eredetű proverbsokról van szó. Erre a lexémák utalnak legvilágosabban: *Damoklész kardja, Erisz almája, Bálám szamara, nevemi Toma*. Egyébként inkább az alakulaton kívüli információkból tájékozódik erről a használó.

e) A proverbsum használati értékét sorsdöntően meghatározó tényező, amit többnyire *stílusrétegnek* szokás nevezni, de valójában legtöbbször a *pragmatikus jelentésről van szó*, azaz a proverbsum és használók viszonyáról, vagyis arról, milyen társadalmi, interakciós magatartás jele a szólás, közmondás. Ezt ugyan még az általunk vizsgált jelenségcsoportra nem dolgozta ki senki, de olyanokat említhetünk meg, mint *érzelmileg közömbös*, illetve *emocionális* jelentés, *abszolút vagy relatív emocionális* jelentés, *pozitív vagy negatív* érzékelés, *szemléletesség, elvontság*, a beszédpartnerre vonatkozó érzelmi viszonyulás, hogy a proverbsum a barátságos, kedveskedő, bizalmas, udvarias, cinikus, tréfás, bizalmaskodó, vulgáris stílus szolgálatában áll-e, milyen kommunikációs gyakorlatban fordul elő leggyakrabban. Ezeket a viszonyokat jól érzékeltetik az olyan példák, mint *fehér, mint a patyolat, tiszta, mint az arany, vastag bőr van a képén, csalánba nem üt a menykő, hogy a rák a vetésre menjen, otthagya, mint Szent Pál az oláhokat; svaka mu čast, naše gore list, imati debelu kožu na licu, za babino brašno, glavom i bradom, polje časti*.

A proverbsumok specifikus jegye a vulgáris, a nyelvi tabukat érintő szókimondás, amelyhez a különböző rétegek, néha a nyelvek is különbözőképp viszonyulnak.

f) A stílusréteget is befolyásoló jegy a *proverbsum kommunikációs, műfaji előzménye*, amelyből kialakult, vagy kiszakadt, de ezt a kommunikációs kérdésnél érintjük.

#### 1. 4. 2. Kommunikációs kutatások

Mint hogy a proverbsumok a közlési folyamatban keletkeztek, igazán ott is élnek és változnak, az ilyen irányú kutatások fontos tanulságokkal járnak, vagy járnának, lévén, hogy az egyik legfeltáratlanabb területről van szó, ha tétélesen keressük a közléselemleti vonatkozásokat.

Korábban már több idetartozó, de a jelentéstani vizsgálatoktól elválaszthatatlan kérdést érintettünk, például az alakulatok jelfolyamatba, kommunikációs aktusba épülését. Lássunk néhány fontosabb szempontot, amelyről még nem szóltunk.

##### 1. 4. 2. 1. Kommunikációs-műfaji előzmények, kialakulása

A proverbsumális jelentés egyik meghatározója, hogy a proverbsumoknak mi volt az előzménye, miből és hogyan alakultak ki, magukon viselik-e a kialakulás fázisának jeleit. Ehhez a közlésformákhoz viszonyítás adja a legjobb rendszerezést.

O. Nagy Gábor (1954., 1979.) Voigt Vilmos (1979.) végeztek hasonló kutatásokat, bár nem a teljes áttekintés érvényével, a közlési szempont következetes érvényesítésével.

Nincs letisztázva a szólásalkotás műveletének két lehetséges típusa:

- a) Amikor a szólás alkotója készen vagy majdnem készen vette át a kifejezést valamilyen közlésből, szövegből.
- b) Amikor a kontextus alapján vagy előzményekre támaszkodva maga alkotja meg a proverbiumokat.

Az elsőre olyan példákat említhetünk, mint *majd, ha fagy, s hó lesz nagy, előre magyarok, majd én hátul maradok, vert víz veretlen; u ruke Mandušića Vuka biće svaka puška ubojita, zidanje Skadra*.

Nem tudjuk a történeteket összefoglaló tanulságokat ki alkotta: *ha nyáron muzsikáltál, most táncolj, vak tyúk is talál szemet (i čorava koka nadje zmo)*.

A másodikra példa minden szóláshasonlat, és más amely a szólásművelet során alakult ki, még az olyanok is, amelyekben felismerhető egy korábbi mű, kész szöveg, mint a *Szép vagy, m int a régi Markalf, szélmalomharcot folytat* (boriti se sa vetrenjačom), mert ezek csak hivatkoznak a történetre, de nem készen szakadtak belőle.

Ha már a szólásokat éltető, alakító elsődleges, másodlagos kommunikációs csatornákról beszélünk, azt is le kell szögeznünk, melyik közlésforma az alapközegük. A kutatók minden közlésformában elterjedtnek tartják őket (Penavin Olga 1979., Dragoljub Veličković 1982.), de nem vitatható, hogy az *élnyelvi kommunikáció* volt és marad az elsődleges, természetes lételemük, ez köti őket a folklórhoz, szerkezetük, metanyelvi eszközeik is erre "emlékeznek", és épp az élőbeszéd háttérbe szorulásával válnak másodlagossá valamely nyelvben. Megszorításként idekiváncozik, hogy a közmondások között rengeteg az irodalmi eredetű termék, de később ezek is az élő nyelvbe kerültek.

Az *idézszerű proverbiumokat* a következőképpen lenne kívánatos osztályozni; Penavin Olga (i. m.) tagolását is felhasználva:

## I.

### II. Élőnyelvi közlésből

1. Nem intézményes, személyes kommunikációból

2. Intézményes, zárt műfajú közlés

3. Folklór, népköltészet  
– adomák, népmesék, anekdoták  
– népdal, ballada  
– dramatikus szokások szövegei

4. Egyéb

### III. Irodalmi eredetűek

1. Tömegkommunikáció

2. Szépirodalom  
– Líra  
– Epika  
– Dráma



Az előre magyarok, majd én hátul maradok a II. 1.-re példa, a majd ha fagy mondókából szakadt ki, a nincsen rózsza tövis nélkül feltételezhetően népdalból szakadt ki, bár a szerbhorvátban is megva (*nema ruža bez bodiljke*) a vert visz veretlen népmeséből, a zidanje Skadra balladacím, idéztünk Njegoštól is, és tudjuk az ott hagyott csapat-papot Csokonairól szóló Petőfi-versből való.

A folklór eredetű alakokat csak akkor tekinthetjük proverbiumnak, ha eredeti körükön kívül is használatosak.

Sajátos helyzet foglalnak el ebben a rendszerben a szállóigék, amelyek hol személyek velős mondásai, hol irodalmi eredetűek, de mindenképpen az iskolázott műveltség csapadékai, és messze esnek a népi alkotásoktól.

A tömegkommunikációs eredetű frázisok a legújabb képződményeknek tekinthetők, rövid életűek, többnyire reklámokból, slágerekből származnak, igen mozgékony, változó réteget képeznek: *szív küldi szívnek, u razdeljak te ljubim, naše čaše dočekaše*.

A szólásművelet során kialakult proverbiumok szerkezetileg jóval nyíltabbak, változékonyabbak, nem köti őket az idéző szándék.

Különleges, átmeneti kategóriát képez egy szólásműfaj, amelyet a szakirodalom *wellerizmusnak* nevez, de valójában nem találta meg rendszerszerű helyét. A terminus Dickens Pickwick-klub című regényéből ered, egyik hőse Sam Weller szüntelenül olyan proverbiumokat használ, amelyekhez azt is hozzáteszi, ki mondta őket. A hangzatos elnevezések kissé elfedi a lényegét. Elterjedésük északra, nyugatra jellemző, a magyarban Voigt (1979.) és Szemerkenyi (1978.) szerint a magyarban alig néhány van. Ezzel nem érthetünk egyet, ha az idézett német alakra vetünk egy pillantást: *Viel Geschrei und wenig Wolle, sagte der Teufel und scher sein Schwein*.

Először is az ilyen "monda az ördög"-féle toldalékokat kell a helyükre tennünk. Magyar párjai a ...monda a cigány, Mit is mondott az egyszeri?... , Mit mondott az öreg Kis?/az öreg Nagy? Egyszerűen a szólásfejlődés megkövült korai fázisáról van szó, amikor a közkeletűség pótlására ezt is az alakulathoz csatolják, ki milyen körülmények között mondta, azaz a közlő személyét is verbalizálják, noha ez a személy (az ördög esetében is) néha történet elképzelt hőse, máskor azonban "véleményvezér", akinek a nézeteit a proverbium-használó közösség fontosnak, érdekesnek tartja.

Ilyen pedig a magyar nyelvben is nagyon sok van, kezdve a személynevektől a zsáneralakokig: *Hogy is mondta a Huszák jegyző? Ha a parasztot este megkoppasztyák, reggelre megtollasodik. Sz. . a hideg szél nélkül, mondta a cigány*.

A szerbhorvát proverbiumok között is akad szépszámmal: *Ako je rdjavo vrijeme, putnici putuju*, áll Vuk Karadžić gyűjteményében, de a bázistörténetet így folytatja: *"Kazala baba, kad su neki putnici bili zasjeli oko vatre, te djeca nijesu mogla pristupiti da se griju"* (1965.), és ilyeneket tucatszámra találunk, akárhol felütjük a gyűjteményt, később azonban lekopnak a használat során, mint ahogy a német közmondásnál (magyar jelentése sok húshó a semmiért) sem idézik már Pavica Mrazovićék a toldalékot (*Nemačko-srpskohrvatski frazeološki rečnik, 1981.*)

A világirodalmi rangú, vagy több nyelvre lefordított műveknek fontos szerepe van a proverbiumok terejedésében, így összevetésében is. Első helyen a *Bibliát* kell megemlítenünk, amely rengeteg közmondás, szólás forrása.

#### 1. 4. 2. 2. *Proverbiumok a kommunikációs folyamatban*

Az eredeti közlőre utalás már a közlési folyamat aktuális mozzanata is. Ezzel Szemerényi Ágnes is egyetért (1970.), aki ezt a frázist szervesen becépíti a szólásműveletbe, amelyet a folklór szempontokra figyelve a következőképpen modellál: "Egy adott proverbium kétségtelenül egy személytől ered – ez volt a mi nézetünk is – akinek egyéni tapasztalásán alapuló megállapítását a közösség átveszi, mert igaznak érzi, hasonló helyzetben tovább használja..."<sup>9</sup> Az egyéni alkotásnak megmarad az emléke a proverbium szerkezetében. Mielőtt az új helyzetre alakmazzák, felidézik annak nevét, akitől hallották: N. N. is azt szokta mondani – kezdődik a közlés. Idővel ez a helyi vonatkozás lekopik."

A közlési folyamat lényegét így ragadja meg: "Amikor a helyzet ismerős szereplők számára, akár úgy, hogy hasonló helyzetben már voltak, akár úgy, hogy tudataikban elraktározódott egy kifejezés, ami erre az esetre érvényes, – s ami nemcsak egyszeri, hanem általánosító megállapítást eredményezhet – a már ismert kifejezést erre az egyszeri esetre alkalmazzák".

Nyilvánvalóan a szólások, közmondások *hírértéke* is ebben rejlik, hogy a közlő a hallgatósággal egyetértésben felfedezi az aktuális helyzet kitüntettségét, az általános közlési szituációhoz való hasonlóságát.

Azt azonban, hogy pontosan ki hogy viselkedik a közlési folyamatban a proverbiumok beépülése közben, még senki sem írta le pontosan, pedig vannak gesztuselemei, szupraszegmentális kísérőmozzanatai, és egy olyan magatartásforma kíséri, mint például a köszöntéseket, ahol a "szereplők" nemcsak egymásnak, hanem egy felételezett nagyobb közösség felé is küldenek jelzéseket. Ezt az interakciót örökítik meg egészében a *párbeszédese alakok*, amelyekből nagyon sok van.

#### 1. 4. 2. 3. *A beszédhelyzet, közlési szándék és tartalom információi*

Már utaltunk rá, hogy a szólások, közmondások vizsgálatánál a közlendő természete, információi a legfeltáratlanabbak.

Nem igen foglalkoztak a szélesebb kontextus kötött ségeivel. Mikor fordulnak elő az elsődleges közlésben, ki használja őket, ki egyáltalán nem? Milyen az átlagos előfordulási gyakoriságuk egy szövegben? Két proverbiumot egymás mellett senki sem használ, mert képzavart idézne elő. Melyik nyelvben, kultúrában milyen stílusrétegekig, szintekig hatolhatnak a szóbeli közlésből, a társalgási stílusból. A szerbhorvát és a magyar nyelvben például itt is jelentős különbségek vannak. Másik kérdés, hogy milyen funkciót töltenek be a szövegben, címként szerepelnek-e, vagy a szövegben? Mit szolgál a proverbiumok szerepeltetése az irodalmi szövegben?

Csak Penavin Olga próbálta megkörvonalazni legalább az elsődleges szituációkat: családi beszélgetés, falusi bandázás, pástorkodás közbeni beszélgetés,

munkahelyi megbeszélés, vásárlás, felköszöntés, de ilyen szempontból a helyzetek számbavehetetlenek.

Foglalkozni kellene a proverbsok közvetlen beszédelőzményeivel, denotatívumával:

Hogy *verbális* vagy *nem verbális* kontextusról van-e szó? Mikor vannak meg mindkettő elemei. Fordítás során ezek fontos információk.

Pl. tisztán verbális előzményű a *za babino brašno, hogy a rák a vetésre ne menjen, a pap sem prédikál kétszer* szólásoknak, mert a miért kérésre felelnek, vagy akkor hangzanak el, ha megtagadják a mondottak megismétlését.

A legtöbb proverbs a beszéd folyamat nagyobb összefüggéseiben nyer értelmet, és verbális kötöttségűnek mondható, mert nyelven kívüli mozzanat nincs jelen, pl.

– *És hogy jártak annak idején az emberek vásárnap? Mit vettek fel?*

– *Mindenki egyszerűen. Mezziláb! Mezziláb, mint a kutya.* (Nyelvjárási gyűjtés részlete)

Más esetekben a proverbsnak nincs verbális előzménye. Ez a közmondásoknál elképzelhetetlen. Furcsán hatna az utcán szembejövő egyszerűen azt mondaná: *A vén tölgyfát is az árnyékáért becsülik.*

Természeti jelenségeket érintő szólásoknál viszont gyakori ez a helyzet: eső támad napsütés közben. Valaki megjegyzi, de csak, ha van partnere: *Veri az ördög a feleségét.*

Más: kora délelőtt már nagyon meleg van. Valaki az égre nézve, jóslatszerűen megjegyzi: *Kiölti még ma a kutya a nyelvét a savóra.*

Eső közben erős mennydörgés hallatszik. Magyar felnőttek azt mondják: *Gurinatja már a Szent Péter a hordókat.* Szerb felnőttek a gyerekeknek: *Kara se boga.*

Sok proverbs kimondása gesztushoz, cselekvéshez kötött: *Glava a! A u glavi na?* – mondják, miközben az illető fejére mutogatnak. *Szereted a barackot?* – kérdik a gyerektől, miközben hüvelykujjukat a fején keményen megforgatják.

Fel kellene tárni a proverbsok és a kommunikációs funkciók összefüggéseit is. Hiánya sok zavart okoz az alaki vizsgálatokban is.

Gyakorlatilag úgy merül fel a kérdés, elhelyezhető-e a *referenciális* (ábrázoló), *emotív* (önkifejező), *konatív* (mozgósító) közlési célok rendszerében. Tapasztalatunk szerint igen, és nagyon jellemző információként kell számon tartanunk, ez ad kekreteket a közlési szinonimiának is.

*A referenciális funkció* a leggyakoribb, így bonyolult belső tagolódást mutat, aszerint, hogy mire vonatkozik a megállapítás. Lehetnek pusztán megfigyelés eredményei, cselekvés, tulajdonság, helyzet megnevezése: *Dogoreo je luč do nokata* – *körmére égett a dolog, dosta je kupusa izio, régen kiöntötték már a fürdővizét, bunca, kao baba u bolesti.* Más esetben logikai kapcsoltokat, összefüggéseket világítanak meg, értékítéleteket fejeznek ki: *Dva ata na jednim jaslina ne mogu biti* = *két dudás egy csárdában nem fér meg. Ha a Katalin tocsog, a karácsony ropog.*

*Az emotív beszéd cél* ritkábban fordul elő, de példát nem nehéz találni: *malo sutra! majd ha fagy! Istentől vétek, embertől szégyen* (felháborodás), *Hát igen, baj a baj,* (sajnálkozás), *Ádám látott ilyet síheder korában, ala ti vera* (csodálkozás).

A mozgósító, felszólító funkció sok szólásban van jelen: *ne pružaj se preko belja, addig nyújtózkodj, ameddig a takaród ér! Kotty belé, szilvalé, a gyp verje fel az udvarát, guba vas pomorila! Ide a rozsgás kést!*

A fatikus, kapcsolatteremtő és -fenntartó funkció egész csoportnál megtalálható, az ún. *konvencionális kifejezéseknél*. Nyilván jellemzőbb is rájuk az, hogy szorsan a közlési aktushoz kötődnek, mint a Voigt (1979.) által kiemelt jegy, hogy nem ismerhető fel kép mögöttük. Idetartoznak a meghszólítások: *komám, agyagos, ócsém, facsiga*, a kitérő válaszok: *hogy a rák a vetésre ne menjen, az babino brašno*, a közlési aktus pusztja fenntartására szolgáló elemek: *ő is a piacról él, vagunk, mert lettünk*.

A proverbiumok formai jegyek alapján érzékelhető funkciója nem mindig azonos a közlési helyzetből kideríthető igazi beszédcéllal, főleg az idézetszerű szólásoknál. *Ne szólj szám, nem fáj fejem!* egyrészt felszólító, noha tanulást foglал össze, hogy nem érdemes beszélni. A *tatár étel, török tánc, magyar adta, ördöglánc* alakilag kijelentő, viszont, átokforma lévén, szerepe konatív. A bölcs gondolatokat tartalmazó, logikai kapcsolókat megvilágító proverbiumok egy része is felszólító: *gledaj maju, uzmi čerku – nézd meg az anyját, vedd el a lányát!* Ilyen általános keretekbe kellene beilleszteni mindazt az egyedi vagy csoportosítható közléstartalmat, amelyre a kutatók már felfigyeltek, de rendszerüket nem tárták fel. Egyrészt a közlési gyakorlat hagyományaihoz lehetne kötni őket, másrészt a folklórműfajokhoz. Határvonal nehezen vonható közöttük, de egy részük vitathatatlanul a közlésmóddhoz sorolható, mint Tolnai (i.m.) kategóriái: *udvariassági kifejezések, káromkodások*. Helyes O. Nagy (1954.) megállapítása, hogy vagy közlési vagy nyomósító célt szolgálnak. Gyűjteményének mutatója (1966) helyenként nagyon jól használható, máshol viszont számbavehetetlen tartalmi szempontok is beszüremlenek, pl. hogy a gyerekről, dohányról, diófáról mi mindent lehet mondani. Jó az ilyen csoportosítás: köszönések, felszólítások, eltiltás, elintések, fenyegetések, megszólás, csúfolók, válasz megtagadása, jókívánságok stb.

Ezekben belül kellene elhelyezni az *érvényességi körre* vonatkozó utalásokat, hogy a *guba vas pomorila!* szólást csak kecskék szidására lehet használni, a *torára se bírjon* magyar átokformát pedig csak akkor, ha valaki ételben válogat. Nem is érinthettünk olyan kategóriákat, mint *kérdő* és *válaszoló*, csak beszédpartnerre, vagy csak harmadik személyre vonatkozó proverbiumok stb. Az előzőekből az is következik, hogy a szólások és közmondások közti egyetlen lényeges különbséget a beszédcélban látjuk. Az utóbbiak logikai összefüggéseket világítanak meg, filozófiai álláspontokat rögzítenek, a szólások viszont megfigyeléseket stb. Rendeltetésükből következik alaki, szerkezeti és szintaktikai jellemvonásuk is.

A kiemelt proverbialis beszédhelyzeteket minden nyelvben számba keletlene venni, és a szólások, közmondások természetének megfelelő rendszerbe keletlene foglalni. Csak ez szolgálhat bármilyen tipológiai katalógus alapjául. Ez után következhetne az egy nyelven belüli katalogizálás, majd pedig a két vagy több nyelvi viszonylatú összevetés.

## Szakirodalom

Számos mű teljes jelezete megtalálható a szövegen belül. Fel tehat most csak azokat sorolom, amelyeknek valamelyik adata ott hiányzik, mert ezekre a teljes anyag más helyein utaltam.

- Bauer Simon: A szólásmód, in. A lőcsei m. kir. főreáliskola értesítője, I–XXVI.  
 Kanyó Zoltán: Zur Theorie der Einfachen Formen (Sprichwörter) Bp. 197  
 Karadžić, Vuk: Srpske narodne poslovice, 1965.  
 Károly Sándor: Általános és magyar jelentéstan, 1970.  
 Matešić, Josip: O poredbenom frazemu u hrvatskosrpskom jeziku, Filologija 8.  
 Molnár Emma: A szólások grammatikai tulajdonságai, MNy. 3. 1981. 339–48.  
 O. Nagy Gábor: Mi a szólás? 1954.  
 O. Nagy Gábor: Magyar szólások és közmondások, 1966.  
 O. Nagy Gábor: A magyar frazeológiai kutatások története 1977.  
 O. Nagy Gábor: Mi fán terem? 1979.  
 Németh Géza: Gúnyév, szólás, szállóige, MNy. 1952. 192–9.  
 Pázmány Péter: Kempsi Tamás Krisztus követése c. könyvéhez írt fordítói előszava, 1606.  
 Penavin Olga: A proverbiumokról, HK 39–40. sz. 1979.  
 Riedl Frigyes: Szólások magyarázata, MNy. 1889, 260–64.  
 Šaulić, Ana: Narodne poslovice i zagonetke, 1962.  
 Szemerényi Ágnes: A proverbiumok logikai-szemantikai összehasonlító vizsgálatához. In. Népi kultúra – Népi társadalom 2–3. 1969.  
 Szemerényi Ágnes: A proverbiumok történeti formáinak a változásához, Népi kultúra – Népi társadalom 4. 1970.  
 Szemerényi Ágnes: "Közmondás nem hazug szólás"; Epikus szólások, In. Kis magya népraiz a rádióban, 1978.  
 Szemerényi Ágnes – Voigt Vilmos: A termelés és a nyelv kapcsolata a szólásműveletekben, Ethnographia 1981. 350–62.  
 Tolnai Vilmos: A szólásokról, MNyTK. 12. sz. 1910.  
 Veličković, Dragoljub: Problemi prevodjenaj paremoloških oblika sa srpskohrvatskog na ruski jezik, Naučni skup slavista u Vukove dane 1982.  
 Voigt Vilmos: A szólások változatainak szintjei, MNy. 1971. 29–34.  
 Voigt Vilmos: Kisepikai prózaműfajok. In. A magyar folklór 1979.

## Jegyzetek

- 1 A Leíró nyelvtan pl. egyenesen szójelentésről beszél.
- 2 A denotátum (jelölt) távol tart bennünket attól a zűrzavartól ami a szakirodalomban uralkodik a jelentés, értelem, tartalom, jelentéstartalom stb. szeszélyes keverésének következményeként.
- 3 A két terminus a továbbiakban a folklorisztikai, illetve a nyelvészeti megközelítést jelöli.
- 4 És ki tudná, hány ezer ilyen, a maga idején közismert kép, illusztráció sejjik fel szólásainkban, közmondásainkban, csak nem ismerünk rájuk.
- 5 Van másik is: Bez glogova koca ništa mu biti ne može.
- 6 Voigt ezt a proverbiumok érvényességi körének nevezhi, amelyen belül alkalmazható egy alakulat.
- 7 Anica Šaulić olyan példát idéz, amikor a proverbium egy közösség magatartására, tetteire is kihatott. Amikor Amerikában a jugoszláv kivándoroltak egy csoportjának csökkentették fizetését, félbevagták lapátjaikat. A munkaadó csodálkozására közmondásokkal válaszoltak: Kakva plata, takva i lopata (1962. 6. 1.).
- 8 Mršević ismertetőjében (1983.) a délszláv mitológia alapján a szó másik 'szívárvány' jelentését emeli ki miszerint a hiedelem a szívárványt vízvív sárkánnyal azonosította.
- 9 Németh Géza ezt úgy fogalmazza meg, hogy az alakulatnak, megszabadulva belső kötöttségeitől, alkalmasnak kell lennie hasonló helyzetek csattanószzerű összefoglalására (1952.)

