

Szegedy-Maszák Mihály

AZ IRODALMI MŰ ALAKTANI HATÁSELMÉLETÉRŐL

“For us, there is only the trying. The rest is not our business.”
(T. S. Eliot: “*East Coker*”)

1. Elvi megfontolások: nyelvészet és poétika

Milyen lehetséges szintekkel számolhatunk az irodalmi mű alaktani elemzésekor? Rövid áttekintésben erre a kérdésre próbálok választ keresni.

Előjáróban szükségesnek vélem hangsúlyozni megközelítem szigorú korlátait. A tudományban igen régóta folytatnak vitát az irodalom immanens szemléletének hívei azokkal, akik a befogadás szempontjait tekintik elsődlegesnek. A magam részéről állandó ide-oda játékot tartok üdvösnek a kotextuális és kontextuális névvel illetett fölfogás¹ között, elismervén, hogy a szerkezet fenomenológiai vagy éppenséggel strukturalista elemzői igen sokat tettek azért, hogy egységes fogalomkincsünk legyen egy irodalmi mű jelentésegységeinek megkülönböztetésére, de annyiban mégsem osztom az immanens irodalomfölfogás alapelvét, hogy nem valamely szöveg fölépítésében, de hatásában, befogadásának módjában keresem az irodalmiság lényegét. Nem hiszem, hogy valamely nyelvi megnyilatkozás művészi vagy nem művészi volta eldönthető lenne az alaktan körében. Számomra nem annyira az a sarkalatos kérdés: mi az irodalom, mint inkább ez: mikor irodalom egy szöveg. Az összefüggésrendszer, a helyzet, amelyben olvassák a művet, éppoly fontos, mint a szöveg fölépítése. Más szóval: meggyőződésem, hogy pragmatikai kérdés, „elképzelték”-e avagy „valóságosak” a műben szereplő személyek és események.

Éppen ezért nem igazán érdemes azzal foglalkozni, mennyiben érvényesek az itt tárgyalt alaktani törvényszerűségek nem irodalmi szövegek esetében. Első pillanatra azt hihetnők, hogy a kisebb egységek vagyis a retorikai alakzatok csakis a lírában játszhatnak elsődleges szerepet, de valójában éppoly elhanyagolhatatlanok olyan félig irodalmi műfajokban, mint az aforizma vagy a proverbium. A nagyobb egységek, az elbeszélés szabályai is valószínűleg egyaránt érvényesek a regényben és

¹J. S. PETŐFI-H. RIESER (szerk.): *Overview*: In: *Studies in Text Grammar*. PETŐFI-RIESER (szerk.) Dordrecht-Boston 1973. 11.; J. S. PETŐFI: *Towards a Grammatical Theory of Verbal Texts*. In: *Studies in Text Grammar*. PETŐFI-RIESER (szerk.) Dordrecht-Boston 1973. 223.

a történetírásban. Könnyen elképzelhető, hogy át kell értékelnünk a kettő viszonyát, mert „a művészet és a tudomány gyökeres különféleségébe („dissimilarity”) vetett hit olyan félreértésnek volt a következménye, melyet egyfelől a romantikus művészek a tudománytól való félelme, másrészt a pozitivisták tudósok a művészettel szembeni tudatlansága idézett elő”.²

Annyi mindenesetre valószínű; hogy a művészet kérdése kívül esik az alaktani vizsgálódás körén. Ha ez nem így volna, a nyelvészeti stilisztika illetékes lenne irodalmi művek értelmezésében, jelenlegi ismereteim alapján pedig kételkednék ebben, vagy legalábbis túlhaladottnak vélném a strukturalisták álláspontját, akik a nyelvészetnek rendelték alá a költészetet (poétikát). Csakis egyetlen, közismert példára hivatkoznék. 1958-ban, *Nyelvészet és poétika* címmel tartott előadásában Jakobson azt állította, hogy „a poétika a nyelvészet szerves részének tekinthető”.³ A hatvanas-hetvenes években a magyar kutatók egy része is magáévá tette – tudatosan vagy hallgatólagosan – ezt az alapelvet, azóta viszont – ha nem csalódom – némileg idejét múlta ez az álláspont, hamis tárgyilagosság igénye, történetietlensége miatt.

Nem vitatható, hogy az irodalomtudomány sokat köszönhet a nyelvészek stilisztikai vizsgálódásainak. A nyelvészet segítheti hozzá az irodalmárt például annak megértéséhez, hogy elsősorban az anyanyelvén írt művek értelmezésére kell vállalkoznia, mert másutt alig behozható hátránnyal indul. A két testvértudomány újabban megfigyelhető távolodását mégis indokoltnak vélem, mert bajosan hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az irodalomban a nyelv minduntalan túlmutat önmagán, más szóval az irodalmi nyelv nem annyira megformáltsága, mint inkább igazságigénye révén különbözik a nem irodalmi nyelvtől. Magyarán: csakis nyelvi elemzéssel bajosan lehet eldönteni egy szövegről, irodalmi műalkotás-e vagy sem.

A második világháború utáni évtizedek műelemző gyakorlata sokszor még az orosz formalisták szemléletéhez állt közel. A német hermeneutikai örökség és Bahtyin hatásának fölerősödése is okolható azért, hogy a legutóbbi negyedszázadban egyre önállóbbá vált a költészet. Természetesen más ösztönzések is hozzásegíthették a kutatókat annak fölismeréséhez, hogy a nyelvészet aligha oldhatja meg a poétika föladatait. Példaként Riffaterre-nek *A macskák* című Baudelaire-szonettéről készített ellen-elemzésére lehet hivatkozni.⁴ Végző soron ez a tanulmány is arra emlékeztet, amit Bahtyin így fogalmazott meg: „*A nyelvészetileg meghatározott nyelv a verbális művészet esztétikai objektumának nem része*”, mert „*az esztétikai objektumba nem a nyelvi forma, hanem annak értékjelentése épül be.*”⁵

² Hayden WHITE: *Tropics of Discourse*. (Essays in Cultural Criticism) Baltimore–London 1978. 28.

³ Roman JAKOBSON: *Hang-jel-vers*. Bp. 1969. 212.

⁴ Michael RIFFATERRE: *Essais de stylistique structurale*. Paris 1971. 307–364.

⁵ M. M. BAHTYIN: *A szó az életben és a költészetben*. Bp. 1985. 121.; 130.

Ismeretes, hogy a műértelmezők eleinte legszívesebben lírai versek vizsgálatára vállalkoztak – annak a Valérytól Heideggerig, Benntől Babitsig sokak által hangoztatott alapelvnek megfelelően, mely szerint a líra azonos az irodalom legmagasabb formájával. Akkor vált föltűnővé a nyelvészeti stilisztika szűkössége, midőn egyre többen láttak hozzá hosszabb történetmondásos művek értelmezéséhez. Ezért is vélem fontosnak Bahtyin hatását. *A regénynyelv előtörténetéhez* című, 1940–41-ben írott tanulmányában az orosz kutató az elbeszélő széppróza ötféle stilisztikai megközelítését különböztette meg: egyes összetevők, szólamok, formulák (például szóképek vagy szóalakzatok) vizsgálatát, valamely regényíró nyelvének semleges leírását, irányzatok jellegzetességeinek kikeresését, egy író jellemző stílári fordulatainak meghatározását, és végül a regényben használt eljárások hatásosságának retorikai mérlegét.⁶

A két világháború között szinte a legtöbb országban efféle módszerek terjedtek el. Még ha nem is tennők magunkévá Bahtyin kissé messzemenő s olykor némileg talányos eszmefuttatását regény és karnevál hasonlóságáról, elismerhetjük, hogy az általa bírált kutatások valóban kifogásolhatók, amennyiben művelőik nem vesznek tudomást líra s epika különbségéről, az elbeszélő prózában is metaforákat keresnek, vagy figyelmen kívül hagyják, hogy a regény lényegénél fogva dialogikus műfaj, tehát nem helyénvaló egyetlen szerzői nyelv sajátosságait keresni benne – Spitzer módjára, aki nem ügyelt a regény nyelvének rétegzettségére.⁷

A történetiek mellett műfajelméleti megfontolások is indokolják, hogy ne elégedjünk meg az irodalmi mű nyelvészeti elemzésével. Az úgynevezett egyszerű formák⁸ és a szóbeliség körében talán még indokolt lehet az ilyen egyoldalúság, de az írásbeliségre vonatkoztatva már aligha. Nehéz lenne olyan nyelvtani szempontú rendszerezést valósítani meg az úgynevezett magas kultúra esetében, mint amilyen például Permjakov *A proverbiumtól a meséig* című könyve, mely jórészt mondattani szempontból osztályozza a szóbeli kultúra műfajait.⁹ Ma már valószínűnek látszik, hogy a strukturalizmus több eredményt tudott felmutatni a néprajzban, mint az irodalomtudományban.

Természetesen azért van határa nyelvészet és poétika eltávolodásának. Valamely irodalmárt elsősorban a kimondatlan előföltevései minősítenek, ezek közül pedig majdnem a legfontosabb arra vonatkozik, hogyan is szemléli a nyelvet. Kosztolányi – ki a magyar írók közül alighanem a legtöbbet tudott a nyelv mibenlétéről – arra figyelmeztet, hogy nem egészen helyénvaló előzetes dolgok utólagos nyelvi kifejezéséről beszélni, talán helyesebb azt föltételeznünk, hogy a világról szerzett ta-

⁶ M. M. BAHTYIN: *A szó esztétikája*. (Válogatott tanulmányok) Bp. 1976. 218–219.

⁷ Leo SPITZER: *Stilstudien II*. München 1928.

⁸ André JOLLES: *Einfache Formen*. (Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz) Halle 1930.

⁹ G. L. PERMJAKOV: *Ot progovorki do szkzki*. (Zametki po obsej tyeorii klise) Moszkva 1970.

pasztalatunk általában nyelvi jellegű. Nem annyira mi játszunk a szavakkal, mint inkább a nyelv természete játszik velünk. „Nemcsak mi gondolkozunk: a nyelv is gondolkozik. Munkatársunk a nyelv, egyenjogú társszerzőnk” – olvashatjuk a *Túlvilági séták* harmadik részében.¹⁰ Hasonló gondolatot találunk Gadamernél: „a szó szoros értelmében helyesebb azt mondani, hogy nem mi beszéljük a nyelvet, hanem a nyelv beszél minket”.¹¹ A rokonság nem egészen meglepő, hiszen mindkét szerzőt összefüggésbe lehet hozni ugyanazzal a romantikus eredetű nyelvbölcseleti hagyománnyal.

A nyelv túlmutat az egyéni tudaton, sőt magát a történelmet testesíti meg. A jelentések hagyományozódnak; örökségként kapjuk őket, hogy azután értelmezzünk a segítségükkel. Fokozottan áll ez az irodalmi műre, melyben a nyelv mintegy tiszta lényegében jelenik meg. „A költői műalkotás – írja Gadamer *A műalkotás eredete* című Heidegger-tanulmányhoz írott előszavában – önmagától nem képes előrehaladni, a nyelv előre lefektetett sínein kell előrejutnia.”¹²

Természetesen hiba lenne eltúlozni a rokonságot Kosztolányi és Gadamer álláspontja között. A különbség alapvető: míg egyikük az irodalom nyelvészeti indíttatású alaktani vizsgálatának sürgetője volt – a magyar irodalomszemlélet történetében teljesen indokoltan –, másikuk inkább már az efféle elemzési eszmény korlátaira, nyelv s irodalom viszonyának, sőt magának a nyelvnek bonyolultabb természetére emlékeztet.

Amikor Kosztolányi azt hangoztatja 1922-ben, hogy „idegen nyelvet lehet nagyon jól tudni, de jól soha”, mert csakis „anyanyelvem az igazi, a komoly nyelv”,¹³ midőn sokszor arra hivatkozik, hogy minden egyes nyelvnek saját élete van, s ez az örökség megszabja annak gondolkodását, aki éppen azt a nyelvet beszéli, nem egészen arra gondol, amire Gadamer, majd fél évszázaddal később, *A metafizika nyelve* címmel megfogalmazott fejtegetésében, mely szerint a nyelv mindig az otthon nyelve s fogalmainak vagy ítéleteink a saját nyelvünk jelentéseinek életébe vannak beleágyazva.¹⁴ A magyar költő empirikus megállapítása idegen a német hermeneutikus lételméleti gondolatmenetétől. Ismeretes, hogy Kosztolányi kritikai gyakorlatát korántsem lehet egységesnek nevezni: fiatal éveiben impresszionisztikus bírálatokat írt, később viszont természettudományos igényű módszerrel próbált szöveget elemezni, s így a hamis tárgyilagosság végletébe esett. Tárgy és tudat ily módon dialektikátlan ellentétbe került egymással. Végeredményben tehát a magyar költő-kritikus nem jutott túl azon a merev és félrevezető szembeállításon, amelynek meghaladását Gadamer már készen kaphatta a fenomenológiától.

¹⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső: *Nyelv és lélek*. Bp. 1971. 123.

¹¹ Hans-Georg GADAMER: *Igazság és módszer – egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Bp. 1984. 321.

¹² Hans-Georg GADAMER: *Heideggers Wege*. (Studien zum Spätwerk) Tübingen 1983. 93.

¹³ KOSZTOLÁNYI: *Nyelv és lélek*. 41.

¹⁴ GADAMER: *Heideggers Wege*. 68–69.

Kosztolányi – akár előtte Herder és Wilhelm von Humboldt, utána pedig Sapir, Whorf¹⁵ vagy a kései Wittgenstein – vonzódott a nyelvi viszonylagosság gondolatához. Minden nyelvet különleges világlátással azonosított, s tulajdonképpen lehetetlenségnek tartotta a szigorú értelemben vett fordítást, mert a szerves forma romantikus eredetű eszményétől vezetve kizárta, hogy a nyelveknek közös, a számtani törvényekhez hasonlóan egyetemes szabályszerűségei legyenek. Álláspontja ennyiben talán távoli rokonságba hozható a kései Wittgensteinével, akinél az egyetemes nyelvtannak végső fokon Descartes-tól, Leibniztől s a fölvilágosodás racionalizmusától származtatható eszményét a nyelvjátékok viszonylagossága váltja föl, amelyek között nincs átjárás.

Gadamer nyelvszemlélete ezzel szemben közelebb áll Bahtyinéhoz, annak ellenére, hogy a német elméletíró ugyanúgy hajlamos a lírában keresni az irodalom lényegét, mint Valéry, Heidegger, Benn vagy Babits. Bahtyin is, Gadamer is föltételezi, hogy párbeszéd bontakozhat ki különböző nyelvek között. Második nyelvet megtanulni nem ugyanaz, mint az elsőt elsajátítani, s minél jobban tud valaki egy másik nyelven, annál kevésbé van arra utalva, hogy mindig az anyanyelvéből fordítsa azt, amit mond vagy ír. A fordítás voltaképpen nem egyéb, mint egyfelől az értelmezésnek, másrészt a szövegközöttségnek, sőt a legtágabb értelemben vett idézésnek sajátos esete; s a fordíthatóságnak különböző mértékei lehetnek. Az ilyen kiinduló föltevéséből talán a kontrasztív nyelvészet segítségével juthatunk el a fordított irodalom alaposabb megismeréséhez – a Tel Aviv-i iskola ilyen irányú kezdeményezése máris sokat ígér¹⁶ – ez pedig óhatatlanul is elérendő cél, hiszen a másodkézből vett szövegek nemcsak azért fontosak, mert aligha létezik olvasó, ki nélkülözhetné őket, de azért is, mert az értelmezés párbeszédszerű jellegére emlékeztetnek.

Ha a jelentés különféle értelmezéseiből indulunk ki, igen durván két véglelet állíthatunk szembe egymással. Azt a Wundt, Croce vagy Husserl nevével fémjelezhető hagyományt, mely szerint „én birtokolom a jelentést”, leghatásosabban talán Derrida igyekezett cáfolni. Lényegében Nietzsche nyomán érvényteleníti „a szöveg igazi jelentését föltételező hermeneutikai elképzelést”,¹⁷ sőt egyenesen azt állítja, hogy végső soron senki nincs birtokában a jelentésnek. E két véglelet meghaladásaként is lehet értelmezni Bahtyinnak a nyelv dialogikusságáról szóló alapföltevést, mely egyúttal az egyetemes nyelvtan és a nyelvi viszonylagosság dilemmáját is föloldja.

Amennyiben elfogadjuk Bahtyin véleményét, mely szerint a marxista esztétikának két alapelve van: monizmus és történetiség,¹⁸ akkor valóban mérlegelni lehet,

¹⁵ Julia M. PENN: *Linguistic Relativity Versus Innate Ideas*. (The Origins of the Sapir – Whorf Hypothesis in German Thought) The Hague–Paris 1972.

¹⁶ Itamar EVEN-ZOHAR: *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv 1978.; Gideon TOURY: *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv 1980.

¹⁷ Jacques DERRIDA: *Éperons*. (Les styles de Nietzsche) Chicago and London 1978. 106.

¹⁸ BAHTYIN: *A szó az életben...* 5.

nem joggal vont-e párhuzamot Bonyhai Gábor az orosz kutató és Gadamer fölfogása között,¹⁹ hiszen a nyelv dialogikus jellegének a gondolata valóban maga után vonhatja az értelmező hangsúlyozott figyelembevételét. A Volosinov néven 1929–30-ban kiadott *Marrizmus és nyelvbölcselet* című könyvnek²⁰ sarkalatos tétele, hogy a nyelvi megnyilatkozást a címzettje is minősíti, és a fordíthatóság kérdésében is némileg hasonló a két szerző álláspontja, amennyiben meglehetősen eltérő értékvilágokat tulajdonítanak a különféle nyelveknek, de nagyon is számolnak a kölcsönhatásukkal, ami végeredményben annyit jelent, mint megérteni más hiedelem- és értékrendszereket, világlátási módokat.

Évtizedekkel ezelőtt Jespersen olyan nyelvtani egységekre figyelt föl, amelyek jelentése a helyzettől függ.²¹ Bahtyin és Gadamer úgy véli, sokkal általánosabb ez a függőség. Nemcsak a „shifter”-ekre (itt, most, ez, ma, én stb.) vonatkoztatható, de például a kimondatlanra is, tehát arra, amit elrejt a nyelv. Ezt is figyelembe kell vennünk, amikor olyan nyelvészeti kutatásokat keresünk, amelyek segíthetnek az irodalom alaktani vizsgálatában.

A fordításkutatást előmozdító kontrasztív nyelvészetten kívül elsősorban a beszédműveletekről szóló elméletre gondolnék, mert ez haladást jelenthet a strukturalizmushoz képest, mely a beszélő alanyt kiiktatva elemezte a jelrendszereket. Az irodalomra is igaz Bahtyin tétele, mely szerint a „beszédhelyzet behatol magába a megnyilatkozásba, és jelentésállományának nélkülözhetetlen alkotórészévé válik”.²² Egy módosító indítvánnyal mégis élnek, az eddig elmondottak szellemében. Lehetséges, hogy a „speech act”-elmélet alkalmazható az irodalomra, de akkor – Searle-ellentétben – számolnunk kell azzal, hogy nemcsak a beszélőn, a hallgatón is múlik, milyen beszédműveletről van szó. A kérdés például nemcsak a kérő szándékától, de attól is függ, aki a kérést annak fogadja el. Az olvasó nem idegenedhet el saját létének történetiségétől. A megértés – mely egyszerre tanulás és felejtés – a nyelv közegében történik, s e közegben múlt és jelen, ismeretlen és ismert szüntelen párbeszédet folytat egymással. A műalkotás végül is értelmezéseiben él, s ezek mindig a magyarázott és magyarázó nyelv kölcsönhatásának eredményei.

Ezt az alapelvet kell szem előtt tartanunk a továbbiakban, amikor sorra veszünk néhány olyan szintet, amely figyelembe vehető az irodalmi mű alaktani vizsgálatokor. Gondolatmenetünk irányát – ennek megfelelően – pragmatikai szempont alapján választottuk meg: az olvasó rövidebb távú emlékezetében tárolható kisebb egységek felől haladunk a hosszabb távú emlékezetben elraktározható nagyobb egységek felé. Korántsem lépünk föl a teljesség igényével, de így is számottevő módszertani nehézségekkel kell szembenéznünk. Az irodalmi mű alaktaniát csakis egységes

¹⁹ GADAMER: *Igazság és módszer*... 391.

²⁰ V. N. VOLOCHINOV: *Le marxisme et la philosophie du langage*. Paris 1977.

²¹ OTTO JESPERSEN: *Language*. (Its Nature, Development and Origin) London 1922. 123–124.

²² BAHTYIN: *A szó az életben*... 20.

szaknyelv segítségével lehet megírni. Bármennyire is közelebb került a legutóbbi évtizedekben az irodalomtudomány ilyesfélének a megalkotásához, jelenleg még korántsem mondhatjuk, hogy minden területen egyforma mértékben állna rendelkezésünkre egynemű fogalomkincs. Látszólag talán a kisebb szerkezeti egységek esetében vagyunk a legszerencsésebb helyzetben – ez is indokolhatná gondolatmenetünk irányát –, részben azért, mert ezek rendszerezésével évezredek óta foglalkoznak a retorikusok. A viszonylagos előny azonban hátrányt is jelent, hiszen az alaktani vizsgálódásnak ezen a területén a legerősebb a kísértés a tisztán immanens megközelítésre. A múltban sokszor megfeledkeztek a retorikai alakzatok kontextuális összetevőiről, így például arról, hogy a metaforikusság fogalma elválaszthatatlan a szövegösszefüggéstől s a megszokástól. Úgy is fogalmazhatunk: az irodalmi mű legkisebb egységeinek vizsgálata rejti leginkább magában a történetietlenség veszélyét.

2. A retorikai alakzatok mibenléte: tudománytörténeti kitekintés

Az irodalmi művek alaktani vizsgálatában kezdeményező szerepet játszott a retorika, mely hozzávetőlegesen kétezeröttszáz éves múltra tekint vissza. Érvényességi köre a nyelvtan, a logika, az erkölcs-, a lélek- és a költészetten tartománya között képzelhető el. Jelekkel foglalkozik, amelyeket rajta kívül a nyelvészet, a bölcsélet, az esztétika és a szövegmagyarázat (hermeneutika) is vizsgál. Lehet nagyon tágan értelmezni, vagyis azt állítani, hogy elvileg a nyelvi közlés összes törvényszerűségének, általában a szöveg létezési föltételeinek rendszerezésére vállalkozik. Az eddigi örökség azonban kevésbé igazol ilyen magas célkitűzést, inkább csak arra enged következtetni, hogy a retorika a fölszínibb szerkezetek vizsgálatakor lehet segítségünkre. Éppen ezért mi itt inkább ahhoz a szűkebb meghatározáshoz igazodunk, mely szerint a retorika az általában stílus néven összefoglalt másodlagos jelentések vizsgálatára szolgál. Érvelésünk mögött azonban mindvégig ott kell sejteni a hátsó gondolatot, hogy a stílus a retorizáltságnak csak fölszíni megnyilvánulása. Fontanier is érezte ezt, hiszen a nagyobb szerkezetek tárgyalásakor, rendszere végén már beszédhelyzetek osztályozásával is kísérletezett.²³

A retorizáltságnak nyilvánvalóan a küldő és a vevő a fő mozgatója – ahogyan azt már Arisztotelész is jól tudta. A retorika általa adott, tágabb meghatározásának ma azért nem tudunk érvényt szerezni, mert a fölszínibb és mélyebb szerkezetek egymáshoz kapcsolódását már sokkal bonyolultabb kölcsönhatásnak látjuk. Egyfelől a stíluson kívül az idő- s térszerkezetek, sőt a beszédhelyzet és a nézőpont poétikai összefüggései is olyan közeget alkotnak, amelyek szemügyre vétele nélkül

²³ Pierre FONTANIER: *Les figures du discours*. Paris 1968.

nem állapítható meg a közlés retorizáltsága, másrészt viszont a retorikai hagyomány eddigi eredményei jórészt csak a stílus elemzését teszik lehetővé.

Arisztotelész még sokkal magasabb célt tűzött ki maga elé. Hármás fölépítésű rendszere egyaránt magában foglalta az érvelés (meggyőzés), az ékesszólás és a szerkesztés elméletét,²⁴ de az ő felfogását azóta jóformán senki nem tudta megközelíteni átfogó igény vagy mélység tekintetében. Utódai nemcsak kevéssé voltak képesek továbbfejleszteni a görög bölcselő tételeit, de gyakran magát a rendszerező igényt iktatták ki örökségéből.

Arisztotelész a metaforát állította a figyelem középpontjába. Föltételezván, hogy a metafora jelentéstani űr betöltésére szolgál, a hasonlatot a metafora alá rendelte. Számára e két alakzat nem egyéb, mint az állításnak két formája, mely annyit tesz: valamihez hasonlítani, illetve valaminek lenni. A metaforát tekintette hatékonyabbnak azon az alapon, hogy közvetlenül társít, szemben a hasonlattal, mely mintegy enyhíti a meglepetést. Az ókori latin s az újkori klasszicista retorikák szerzői általában nem hasznosították ezeket a fölismeréseket.

Mi okozza Arisztotelész fölényét legtöbb utódához képest? Főként az, hogy mondatokban s nem szavakban gondolkozott. A 18. század legjelentősebb retorikája, az enciklopédista César Chesneau Du Marsais (1676–1756) műve már címevel is elárulja a különbséget: „A trópusokról, vagyis azokról a különböző jelentésekről, amelyeket egyazon szó egyazon nyelvben fölvehet” (1730).²⁵ A vállalkozás leszűkítettségét még csak fokozza Du Marsais szemléletének belső ellentmondása: az ésszerűség jegyében az osztályozást tekinti a tudományosság mércéjének, de az érzettársítások empirista fölfogását választja kiindulópontul, s a lélektani szempont szétzilálja fogalmainak alá- s fölérendeltségét. Ezt a fogyatékoságot elsőként Pierre Fontanier, a következő század legkiválóbb retorikusa ismerte föl. *A nyelvi megnyilatkozás alakzatai* (1830) című munkája éppen azért nemcsak használhatóbb, mert teljesebb osztályozást ad, de azért is figyelmet érdemel, mert tétova kísérlet arra, hogy a besorolást a szerepkörök elemzése előzze meg, s így újból a mondatközpontság jusson érvényre a tárgyalásban.

A retorika különböző értelmezései történetileg meghatározott világképekkel függenek össze. Nem véletlen, hogy a retorikát a görög-római ókor teremtette meg, melytől idegen volt a különböző kultúrák egyenrangúságának gondolata. A keresztény és hűbéri középkor, illetve a humanista racionalizmus a jelrendszer s az emberi gondolkodás egyetemes törvényszerűségeit hirdette, ezért tarthatta becsben a retorikát. Az empirizmus, majd a romantika a kulturális viszonylagosságnak, a történeti megszokások ismeretének hangoztatásával azután háttal fordított a retorikának, elavultnak ítélvén némely kézikönyvek hallgatólagos alaptételét, mely szerint a jelentett elsődleges a jelentőhöz képest. A kutatómunkából szinte teljesen

²⁴ ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika*. Bp. 1982.

²⁵ DUMARSAIS-FONTANIER: *Les Tropes I-II*. Genève 1967.

kiszorult a retorika, az oktatásban viszont még sokáig – egyes országokban egészen a 20. század első harmadáig – tovább élt Du Marsais fölfogásának leegyszerűsített és megcsontosodott változata: díszítő elemek szótárát tanították.

A megújulást a jelentésán átalakulása tette lehetővé. A több szakaszos és sokáig következtelen továbbfejlődés előzményeként Frege híres *Über Sinn und Bedeutung* (1892) című tanulmányára hivatkozhatunk, melynek alapján ismét sikerült érvényt szerezni a már Sir Philip Sidney által hangoztatott igazságnak: a költő nem állít.²⁶ Frege saját példájával élve, az Odüsszeusz szónak jelölete nincs, csak jelentése.²⁷ Valószínűleg ugyanez vonatkoztatható arra, akiről *Az eltévedt lovas* szól. Ebben az értelemben lehetséges, hogy a metafora helyes fölfogása voltaképp a költőiség, vagy pontosabban a líra belső természetének fölismerésével egyértelmű, mivel „a költészetnek, azaz a költemény létrehozásának („production”) megfelelő nyelvi eljárás szemlátomást abban áll, hogy jelentés („sens”) teremtődik meg, amely föltartoztatja az utalást („référence”)”.²⁸

A referencialitás meglétének vagy hiányának kérdése természetesen rendkívül bonyolult. Megválaszolására nem vállalkozhatunk, hiszen e fogalom a költészettan köréből nemcsak a nyelvészet, de az esztétika, sőt a lét- és ismeretelmélet területére vezetné át a gondolatmenetet. Amennyiben azt tekintjük utaltnak, ami teljesen ellenáll a szimbolizálásnak, itt pusztán annyit állapíthatunk meg, hogy alighanem megszokás (konvenció) kérdése is, föltételez-e valaki utaltat egy szöveg olvasása közben. Egyetlen példával élve: ha olyan egyes szám első személyű történetmondással állok szemben, amelyben megnevezetlen az elbeszélő, tehát nem jelöli őt tulajdonnév, rajtam múlik, milyen befogadói magatartást alakítok ki a szöveggel szemben, a hitelességnek milyen formáját kérem számon a műtől, vagyis fikcióként, pontosabban regényként olvasom-e vagy pedig önéletrajként.

Az a fölismerés, hogy az utalt nem azonos a jelentéssel, eleinte csak következtelenül érvényesült a szakirodalomban. Ugyan Peirce már nem sokkal Frege után jel, értelmező („interpretant”) és tárgy viszonyáról írt,²⁹ majd Ogden és Richards jelképet, gondolatot („thought”) és utaltat („referent”) különböztetett meg, s e hármasság lehetővé tette, hogy a metaforát kölcsönhatásként, jelentéstani történekként értelmezhessek némely kutatók, az angol nyelvterületen túl Saussure fölfogása hatott, aki jelentett és jelentő kettősségét hirdette s szóközpontú szemantikát igényelt.³⁰ Hjelmslev például kifejezésről és tartalomról értekezett,³¹ és Gombocz

²⁶ Sir Philip SIDNEY: *An Apology for Poetry*. In: *Great Theories in Literary Criticism*. Karl BECKSON (szerk.) New York 1963. 148.

²⁷ Gottlob FREGE: *Logika, szemantika, matematika*. (Válogatott tanulmányok) Bp. 1980. 165–166.

²⁸ Paul RICOEUR: *La métaphore vive*. Paris 1975. 280.

²⁹ Charles Sanders PEIRCE: *Philosophical Writings*. New York 1955. 99–100.

³⁰ Ferdinand de SAUSSURE: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Bp. 1967.

³¹ Louis HJELMSLEV: *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris 1968. 71–85.

is név s jelentés kettősségével számolt.³² Az efféle szemléletet vallók továbbra is szókicserélésként, helyettesítésként határozták meg a metaforát, akár korábban a metonimikus hajlamú klasszicisták.

Szükséges, hogy leszögezzük: jórészt a kutató nyelvszemléletén múlik, hogyan is képzei el a költészet alaktani vizsgálatát. A klasszicista retorika művelői valamitől való eltérésnek tartották a költői nyelvet. Fölfogásuk azért avult el, mert nem tudtak kielégítő választ adni a kérdésre: mi is az általuk emlegetett viszonyítás alapja. A Saussure hagyományát továbbfejlesztő „új retorika” képviselői többféle megoldással próbálkoztak. Jean Cohen a prózához, az írott prózához, illetve az írott tudományos prózához viszonyított.³³ Ennek a szembeállításnak az a gyenge pontja, hogy az összevetés alapját is lehet úgy szemlélni, mint eltérést, például a beszélt nyelvhez képest. Greimas más utat választott. Saját metanyelvet teremtett; szemáknak nevezett alapegységekre bontotta föl a jel „signifié” összetevőjét. Az eredetileg hattagú „μ”-csoport ezt az ötletet vette át első könyvének írásakor. A liège-i kutatók négy részre osztották rendszerüket: metaplazmának nevezték a hang, illetve a szövegkép, metataxisoknak a mondatfölepítés alakzatait, metaszemémáknak a szókicseréléseket, végül metalogizmusoknak a mondat logikai értékét módosító alakzatokat.³⁴

E két megoldási kísérletben közös vonás, hogy a jelentéstani alakzatok (trópusok avagy – kissé félrevezető, de elterjedt magyar nevükön – szóképek) meghatározása szempontjából az a kulcskérdés, vajon a szöveg folytonosságát, különböző részeinek viszonyát – a szintagmatikus kapcsolódásokat – mennyiben szakítják meg a szövegből kifelé mutató, más szövegekre utaló – paradigmatis – összefüggések. A belga kutatók második könyvében a jelentett folytonosságának az a biztosítéka, hogy a jelentők érvényességi köre metszi egymást, vagyis a jelentettek rész-egész (szinekdochés) viszonyban állnak egymással.³⁵

Egyszerű példaként a következő három mondat választható:

A tej fehér.
A tej fekete.
A fehér tej fehér.

Az első mondat várható, azaz folytonos; a második váratlan, megszakított; a harmadik túlzottan várható, fölösleges (redundáns). A szöveg előrehaladását általában rész-egész vagy oksági összefüggések biztosítják. Ezt a szinekdochés vagy

³² GOMBOCZ Zoltán: *Jelentés tan*. Pécs 1926.

³³ Jean COHEN: *Structure du langage poétique*. Paris 1966.

³⁴ Jacques DUBOIS–Francis EDELINE–Jean-Marie KLINKENBERG–Philippe MINGUET–F. PIRE–H. TRINON: *Rhétorique générale*. Paris 1970.

³⁵ Jacques DUBOIS–Francis EDELINE–Jean-Marie KLINKENBERG–Philippe MINGUET: *Rhétorique de la poésie*. (Lecture linéaire, lecture tabulaire) Bruxelles 1977.

metonimikus várhatóságot metaforák szakítják meg. Az így keletkező feszültség alighanem döntő szerepet játszik a lírában. Példaként akár Celan *Todesfuge* című versének első sorát is idézhetjük:

„Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends.”

Ha a költészetben döntő szerephez jutnak a paradigmaticus viszonyok, akkor ez annyit is jelent, hogy az irodalmi mű valamelyik másik, az olvasói tapasztalatban már előzetesen meglévő szövegre, illetve szövegrészre utalhat vissza. Riffaterre hüpogramjának nevezi az ilyen megfelelést, s benne látja a mimészszt keresztező szemioszisz megnyilvánulását.³⁶ Másként szólva, a költői alkotás esetében másik szöveg az értelmező – abban a jelentéskörben használva e szót, amelyben Peirce. Valahányszor homályosnak tetszik egy versrészlet, az olvasó mindig föltételezhet ilyen megfelelést. Az értelmetlenség (nonsense) is sokszor megmagyarázhatóvá lesz, ha találunk olyan mögöttes szöveget, amelynek elemeit sorrendcserével alakították át.

Amennyiben valóban helytálló e föltevés, igazat kell adnunk az anagrammákat vizsgáló Saussure-nek³⁷ avagy a szürrealistáknak: a szavak mögött is szavak vannak. A költeményben észrevehető nyelvtani szabálytalanság („ungrammaticality”) általában az olvasói tapasztalatban korábbi mű nyelvtanához vezet el. A szövegközöttség (intertextualitás) kihasználásával a költészet a jelek önkényességének megszüntetésén fáradozik. Tagadhatatlan ugyan, hogy ez a sajátosság az elbeszélő prózából sem hiányzik, de ott mégis kisebb jelentősége van, ezért mondhatjuk elsősorban a lírai versről, hogy ismételt, sőt sokszori összehasonlítást igényel.

Az elmondottakból arra lehet következtetni, hogy a megszakítottság és a folytonosság – melyet Arisztotelész nyomán a végtelen föloszthatósággal azonosíthatunk³⁸ – egyaránt megszokás kérdése. Ami első olvasáskor váratlan, másodszorra már várható lehet. A várhatóság viszony, és végső soron történeti tapasztalat függvénye. Nem a jelentő anyagából következik, de a jelentő s jelentett közötti viszonyra vonatkozó konvenció függvénye. A jelentett változatai közül a kételemű, vagyis megmagyarázott metafora – ahol a hasonló és a hasonlított egyaránt föl van tüntetve – megszakítja a jelentett, de nem az olvasás idejét; befogadása, megértése így viszonylag gyors lehet. A burkolt jelentésű szimbólum egyaránt megszakítja a jelentett s a befogadás idejét, értelmezése tehát nyitott. A szintén egyelemű allegória megszakítja ugyan a jelentett idejét, de – mivel jelentettje ismerős a hagyományból – a befogadását csak attól függően, milyen előzetes befogadói tapasztalata van az olvasónak, megfejtése tehát véges. Óvatosan fogalmazva: *A tigrisben*, *A macskákban*

³⁶ Michael RIFFATERRE: *Semiotics of Poetry*. London 1980. 23., 88–89.

³⁷ Jean STAROBINSKI: *Les mots sous les mots*. (Les anagrammes de Ferdinand de Saussure) Paris 1971.

³⁸ Paul RICOEUR: *Temps et récit*. (Tome III) Paris 1985. 24.

és *Az eltévedt lovasban* valószínűleg legtöbbször számára több a váratlan, mint *A bárányban*, *A rab golyában* és az *Az albatroszban*, hiszen sokan tudják, hogy az „agnus dei” Jézus, bizonyára vannak, akik más versekből mintegy „megtanulták”, hogy a rab madár az emberi kiszolgáltatottságot allegorizálhatja, és talán olyanok is akadnak, akik ismerik Coleridge *Vén tengerészét* – a tigrisnek, a macskának, illetve az eltévedt lovasnak viszont aligha létezik olyan előzménye a hagyományban, melynek alapján egyértelműsítenyi lehet a jelentettjüket. Nem kevésbé bonyolult a helyzet a jelentő változataival, hiszen a versmérték megszakítja a jelentő, de nem a befogadás folytonosságát, így viszonylag gyorsan tudomást vehetünk róla, az anagramma viszont a jelentőn kívül a befogadás idejét is megszakíthatja, s akkor a befogadása elvileg megint csak akár végtelen is lehet. Jórészt az olvasó emlékezetében tárolt ismeretekeken múlik, hogy mennyi szójátékot talál egy szövegben.

Indokoltnak látszik, hogy levonjuk a következtetést: a „ μ ” csoport alaktani rendszerezése két szempontból is módosításra szorul. Az egyik észrevétel általános: a retorikai alakzatokat a jelenségek nyitott osztályaiként tanácsos újraértelmeznünk. A másik kiigazítás a költői nyelv lényegéről adott meghatározásra vonatkozik: a metaforák nemcsak megszakítanak, de folytonosságot is hoznak létre, attól függően, milyen is a mondattani szerepük. Ez utóbbival többek között Christine Brooke-Rose foglalkozott, akinek osztályozásából³⁹ azt sejtethetjük, hogy a metaforák kétféle, szintagmatikus, illetve paradigmikus folytonosságot is teremthetnek. Az allegória szövegek között hoz létre kapcsolatot, az ige-metafora viszont elsősorban szintagmatikus lényegű, hiszen kisugárzása főként a közvetlen szövegkörnyezetén érezhető. Marvell *To His Coy Mistress* című költeményének utolsó sorait idézem:

“Let us roll all our strength, and all
Our sweetness, up into one Ball:
And tear our Pleasures with rough strife,
Thorough the Iron gates of Life.
Thus, though we cannot make our Sun
Stand still, yet we will make him run.”

Míg a metaforikus jelző hatása legtöbbször egyetlen szóra – a jelzetre – vonatkozik, a metaforikus állítmány a mondat összes bővítmenyét átminősítheti. Példánkban így két-két sornyi összefüggő egységek teremődnek, sőt a folytonosság az egész idézetben megfigyelhető, hiszen a heves mozdulatokat kifejező igék már-már metonimikus sort alkotnak.

Gondolatmenetünknek ezen a pontján levonható a következtetés, hogy a metaforát mondattani jelenségnek is kell tartanunk. Searle a mondat és a megnyilatkozás

³⁹ Christine BROOKE-ROSE: *A Grammar of Metaphor*. London 1958.

jelentésének („sentence” és „utterance meaning”) különválásáról beszél a metafora esetében.⁴⁰ Ezt elfogadván, üdvösnek látszik, hogy a metaforát hasonló és hasonlított, a közösségi s egyéni értelmezés, egykori s jelenlegi megfejtés között feszülő ellentét kölcsönhatására vezessük vissza, ily módon bonyolítván megszakítottságnak és folytonosságnak a kettősségét.

Efféle végkövetkeztetés majdnem önként adódik az általunk ismert két teljes igényű retorikai rendszerezésből, melyek közül „μ” csoportét végső soron Fontanier munkájának továbbfejlesztéseként is fölfoghatjuk. Az elsősorban paradigmatis jellegű trópusok és a szintagmatikus lényegű figurák viszonya Fontanier előtt még tisztázatlan volt: egyes szerzők a figurák alá rendelték a trópusokat, mások egy szintre helyezték az alakzatok két típusát. Fontanier már azt állította, hogy a két fogalomcsoport részben fedi egymást. Már ő élt hozzáadásnak, kihagyásnak és sorrendcserének a hármasságával, mely a liège-i retorikában a rendszerezés alapszemponyjaként szerepel. A belga kutatók annyiban léptek tovább, hogy a trópus, illetve a figurát bármely nyelvi képződmény jelentés-, illetve mondattani vetületévé alakították át.

3. Morfológiai és szintaktikai alakzatok

Amennyiben a váratlant legtöbbször három tényező: hozzáadás, kihagyás (összevonás) és sorrendcsere okozhatja, ezek mindegyike három szinten: a nyelvtani értelemben vett alak-, mondat- és jelentéstan síkján is elképzelhető.

Közülük nyilvánvalóan a morfológiai alakzatok igénylik a legkevesebb figyelmet. Két általános megjegyzés vonatkoztatható rájuk:

1) Többségük – így az akrosztikon, a rím, a neologizmus, a figura etymologica, a hangutánzás, az idegen nyelvű elem közbeiktatása, a homonímia, a jelentő alkotórészeit fölcserélő paronomászia és a szójáték többi változata – bővítés hatását kelti.

2) Általában akkor van költői jogosultságuk, ha két vagy több jelentett (legtöbbször burkolt, álcázott, nem nyilvánvaló) összefüggésére irányítják a figyelmet, vagyis szemantikai feszültséget idéznek elő. Jól meg lehet figyelni ezt a különböző jelentésű, de azonos hangzású szavak (antanaklaszisz/homonímia) használatában. Elég Ady két versének a címét idézni: *Álom álom helyett*, *Őszben a sziget*. Mindkét esetben egy jelentő áll két jelentett helyett, az első címben egy köznyelvi s egy metaforikus, a második két szótári jelentés feszültségével számolhatunk.

A retorikai alakzatok a nyelvi közlésnek olyan elvileg adott törvényszerűségei, melyekből koronként más és más lehetőségek valósulhatnak meg. Az alakzati bonyolítás különösen fontossá vált a 20. században, amikor a jelentő világa a figye-

⁴⁰ John R. SEARLE: *Expression and Meaning*. (Studies in the Theory of Speech Acts) Cambridge 1979. 105.

lem középpontjába került. A mondattani alakzatok használata is mutat hasonló kilengéseket. A szintaktikai kihagyás legegyszerűbb formáját, a központozás nélküli írásmódot (paratakszis) például kimondottan az avantgarde tette szabállyá. A mondatszerkesztés vizsgálatakor azonban nemcsak a történeti változásokra kell emlékeztetnünk, mert a társadalmilag normának elfogadott konvenciótól eltérő s ezért a figyelmet magára az üzenetre irányító szintaktikai alakzatok nem kizárólag a korszaktól, de egyes nyelvek fölépítésétől is függnnek. Az indoeurópai nyelvekre kidolgozott retorikák éppen ezért korántsem alkalmazhatók módosítás nélkül más típusú nyelvekre.

Mindössze két példára hivatkoznék. A nem- és/vagy számbeli összegzés (szünthészis) rendkívül gyakori tömörítő fogás a franciában. Fontanier többek között Boileau *Art poétique* című közismert versének következő részletét idézi:

„La Vieillesse chagrine incessamment amasse,
Garde, non pas pour soi, les trésors qu'elle entasse,
Marche en tous ses desseins d'un pas lent et glacé,
Toujours plaint le présent, et vante le passé;
Inhabile aux plaisirs dont *la Jeunesse* abuse,
Blâme en *eux* les douceurs que l'âge lui refuse.”

Az utolsó sor hímnemű s többes számú névmása nőnemű s egyes számú főnévre utal vissza. Ez a látszólagos ellentmondás magyarázatra szorul. A nemek hiánya miatt elvileg sem képzelhető el hasonló kombináció magyar szövegben. Hasonló jellegű különbségként említhetjük, hogy a mondatrész szerepkörét jelölő végződések viszonylagos hiánya miatt a szintaktikai fölcserélés óriási szerepet játszik az angol nyelvű költészetben, ugyanezeknek a gazdagsága viszonyt igencsak leszűkíti az ilyen jellegű mondattani bonyolításnak lehetőségeit a magyar lírában.

Más szóval, a magyar nyelv szabadabb szórendje miatt ritkábban jut döntő szerephez a fölcserélés az ilyen nyelvű szövegekben. A megfordítás (inversio) például inkább csak ismétléses formájában kelti föl a figyelmet, sőt többnyire csupán akkor, ha másik alakzattal, így például köz- és tulajdonnév szinekdochés összekapcsolásával jár együtt – mint Tandori egyik versének a címében: *In memory Szomoró – van szomori memory*. Mivel a szórendcsere általában érzelmi indítékú s hatású eltérés a logikainak föltételezett rendtől, különösen érvelő szövegekre s romantikus lírai költeményekre jellemző, előre látott ellenvetés megcáfolásaként (prolepszis/occupatio), illetve a várakozást fölcsigázó késleltésként (suspensio), amikor az inversio szintaktikai bonyolítással párosul, és az állítmány hátra maradása miatt csak a mondat végén derül ki az első szavak szintaktikai szerepköre:

„Ó sírni, sírni, sírni,
Mint nem sírt senki még
Az elsülyedt boldogság után,
Mint nem sírt senki még
Legfelső pontján fájdalomának,
Ki tud? ki tud?”

(Kölcsey: *Elfojtódás*)

A retorizáltságnak az olvasóra tett hatás a mércéje. Az alakzatok értékének mérlegelésekor mindig ezt a szempontot kell irányadónak tekinteni. A történetiség elvének érvényesítéséhez az is hozzátartozik, hogy tudomást vegyünk a mindenkori befogadónak a történeti folyamatban elfoglalt helyzetéről. Ma például úgy látjuk, hogy a szintaktikai kihagyás főként a 19–20. századi lírát jellemzi, hiszen a hiányos mondatot (elleipsisz) a romantikusok, majd az avantgarde költői tették általánossá. Nem szabad azonban megfeledkezni történeti elfogultságunkról: azért is érezzük folytonosabbnak a mondatszerkesztést régebbi szövegekben, mivel a bennük található kihagyások már éppúgy veszítettek szokatlanságukból, mint halottá vagy legalábbis megfáradttá, elkoptatottá vált metaforák. A mutató szavak elhagyása (anakolouthosz) például annyira beépült köznyelvünkbe, hogy a mai olvasó már alig fogja fel tömörítő jellegét:

„Hol sírjaink domborulnak,
Unokáink leborulnak,”

(Petőfi: *Nemzeti dal*)

Fölvetődik a kérdés, mi lehet az oka annak, ha egy alakzat hosszú idő múltán sem veszít retorizált jellegéből. A zeugma kétségkívül bonyolultabb képlet az anakolouthosznál: olyan szembeállítás, melynek egyik fele mondattanilag befejezetlen. Ez azonban önmagában még aligha elégséges magyarázat arra, miért nem veszítette el figyelmet fölkeltő hatását a következő két sor töredékessége:

„Az eldobott kő megpihen:
Én céltalan, én szüntelen”

(Arany: *Az örök zsidó*)

Lehetséges, arról is szó van, hogy ezt az alakzatot kevésbé használták ki a vers keletkezése óta eltelt ötnegyed évszázadban. Annyi bizonyos, hogy a fejlődés későbbi irányán is múlik, mennyire újítja meg egy költő a dikciót. A retorizáltság immanens és kontextuális összetevők kölcsönhatásának eredménye. Már csak ezért is elengedhetetlen, hogy időről időre átértékeljék a hagyományt.

Magától értetődik, hogy az irodalom változása nem egyszerűen új alakzatok teremtésével és régiek elhasználásával jár, de sokszor inkább annyit jelent, hogy valamely régen ismert szerkezeti fogáshoz új szerepkör kapcsolódik. A párbeszéd részeit összekötő szavak elhagyása (abruptio) már jóval Kosztolányi működése előtt megfigyelhető; az *Esti Kornél kalandjai Vendég* föliratú részletében onnan származik az eredetiség, hogy Kosztolányi a beszélők kilétének meghatározatlanságát, egymáshoz való viszonyuknak eldöntetlenségét jelöli ezzel az alakzattal, nyitva hagyván a kérdést: külső-e vagy pedig belső a lejegyzett párbeszéd.

Aki beéri az irodalmi mű immanens szemléletével, viszonylag könnyen rendszerezheti a figurákat. A mondattani bővítésnek például három típusát különböztetheti meg: a párhuzamosságot, mely nem egyéb, mint alkotóelemek közötti viszony ismétlődése, a betétet, mely ideiglenesen kikapcsolja a főszöveg terét és idejét, s végül olyan logikai szerkezeteket, melyeknek a szembeállítás (antithézisz) az alapformája.

Akkor válnak érezhetővé a rendszerezés nehézségei, ha érvényre akarjuk juttatni a történetiség és a befogadás egymástól elválaszthatatlan szempontjait. Hiába igaz, hogy a bővítés elvileg a sűrítés ellentéte, ha egyszer szaggatottság benyomását is keltheti:

„Csak a könny, csak a könny, csak a könny hull
s nem kérdi, mire jó?”

(Babits: *Cigány a síralomházban*)

„Most tél van és csend és hó és halál,”

(Vörösmarty: *Előszó*)

Tetszetős lenne arra hivatkozni, hogy e kettősség csak akkor érezhető, ha a bővítés alaktani ismétlődéssel jár együtt, melynek a kötőszó többszöri szerepeltetése (polüszüneton/coniunctio) a leggyakoribb formája. Valójában azonban nem ilyen egyszerű a helyzet. Az elemek közötti viszony ismétlése sem csak bonyolítottságként hívja föl magára a figyelmet. Különösen akkor lehet a kihagyáshoz hasonló töredezettséget érezni, ha a mondattani egységek a lehető legrövidebbek, magyarán a költő egyszerűen tulajdonneveket sorol föl – mint az eposzokban (enumeratio) –, vagy rokon értelmű szavakat rendel egymás mellé, azaz metaboléhoz folyamodik:

„Tanulj dalt a zengő zivatartól,
Mint nyög, ordít, jajgat, sír és bömböl;”

(Vörösmarty: *A vén cigány*)

Megkockáztatható a föltevés, hogy nem annyira magukban az alakzatokban, de kölcsönhatásukban, sőt talán egyenesen feszültségükben kereshető a retorizált-ság esetleges előidézője. Nagyobb egységek halmozása (accumulatio) is nehezen

állhat meg önmagában, hiszen láncszerűsége elvileg lezáratlan, nyitott. Gyakran késleltetéssel, tehát a sorrendcsere egyik fajtájával társítódik, s akkor a két alakzat kölcsönhatása vagy fokozást (gradatio) eredményez – mint *A Guttenberg-albumba* vagy *A XIX. század költői* jövődőlő feltételes szerkezetében –, vagy hirtelen szembeállítással rekesztődik be – mint Kosztolányi *Harsány kiáltások tavaszi reggel* című költeményében.

Legföljebb egy esetben maradhat lezáratlan a láncszerű szerkezet: ha közbeékelés szerepét játssza, ez viszont megint csak különböző alakzatok kölcsönhatását jelenti, átmenetet alkotva a mondattani bővítés első s második csoportja, a párhuzamosságok és a betétek között. Elvileg a kitérésnek is olyan fokozatai lehetnek, mint a párhuzamosságnak, attól függően, mekkora nyelvi egységet foglal magában. A díszítő jelző (epithetosz) esetében egyetlen szónyi a bővítés, az appositionál már értelmező szerkezet, a hasonlat mondat értékű is lehet, akár az appositio kidolgozott formája, a 17–18. századi klasszicizmusban oly gyakori körülírás (periphrasis/circumlocutio) – és folytathatók a sort.

A csinos osztályzást ismét a befogadás történetisége keresztezi. Valamely nyelvi megnyilvánulásból végül is az számít betétnek, ami elkülöníthető a lényegesnek érzett szövegrésztől, ez az ismérv pedig nyilvánvalóan kulturális föltételek függvénye. Egyértelműen tölteléknek (expletio) alighanem csak énekelt szövegek egyes alkotóelemei minősíthetők:

„Egyszer egy királyfi
Mit gondolt magába,
Hə hə həñ, ha ha ha,
Mit gondolt magába:”

(Magyar népdal, Bartók gyűjtötte
1918-ban a Pest vármegyei Újszászon.)

Írott műveknél már nehéz megmondani, mikor is keltheti a viszonylagos terjen-gösség a szószaporítás (pleonaszmosz) benyomását, hiszen a fölösleg (redundantia) egyfelől visszavezet bennünket a várhatóság és a megszokottság (konvencionalitás) igencsak bonyolult kérdéséhez, másrészt igen különféle szerepekkel társulhat, amelyek mind erősen kötődnek történeti, tehát korlátozott érvényű szabályrendszerekhez. A romantikus lírának például létezik olyan fölfogása, mely az énekelhetőséget, az egyszerűséget, az alak-, sőt mondattani fölösleget e műnem lényegének tartja, de ez a szemlélet aligha érvényes a romantikán kívül. Tanító s általában értekező szövegekben az érthetőséget, az ismeretek megfelelő adagolását segítheti elő a redundancia, ám szerepköre itt is erősen korlátozott, bizonyos olvasóközönségre van vonatkoztatva. Humor vagy ironia forrása is lehet a szószaporítás, de az előbb mondottak ilyenkor is érvényesek. A pleonazmus korántsem egyszerűen magáért

beszél; az olvasó – korántsem egyéni önkényén múló – értelmező döntésétől is függ, feleslegesnek minősül-e egy bővítés.

Mikor nem lehet iróniát keresni egy közbevetésben? Talán még leginkább akkor, ha a kiszólás teljesen kiiktathatónak látszik – mint például a klasszicista óda fölütésétől úgyszólván elmaradhatatlan megszólítás (apostrophé/vocativus) esetében. E tétova megállapítást azonban már a szóbeli közlést utánzó többi bővítő alakzatra sem merném vonatkoztatni, hiszen a közbevetett fölkiáltás (epiphonéma) például teljesen átminősítheti, így komolytalanná is teheti azt a megnyilatkozást, amelyet félbeszakít. A vígeposzok kevert hangnemét előidéző két alakzat, a közbevető helyesbítés (correctio) és az utólagos hozzátoldás (periphrászis) erős kulturális kötöttsége arra emlékeztet, hogy az irónia belső természetében erős a megállapodásszerű elem: a szerző mintegy szerződést köt az olvasóval, hogy ugyanazokra a másodlagos jelentésekre gondoljon, mint ő.

Talán még úgy is fogalmazhatunk: az iróniának sok köze van az idézéshez. Pontosán azért lehet már-már olvasási módként értelmezni, mert az idézés fogalma nem egyeztethető össze a mű immanens szemléletével, „az olvasó hermeneutikai tevékenységének” olyan tudatos kiiktatásával, mely Genette-nek a szöveggközöttiség típusairól adott történetietlen rendszerezését jellemzi.⁴¹ Sőt, talán kissé még az a tétel is félrevezető, mely szerint a paródiát a kontextus ironikus átállítása különböztetheti meg a stílusutánzattól,⁴² mert valószínű, hogy az idegen nyelv utánzása (imitatio) mindig magában rejtheti az irónia lehetőségét:

„De aztán hirtelen belefáradt ő e permanens ugráskészségbe, elege lett a jólneveltségből.”

(Esterházy: *Termelési-regény*)

„félt a várostól, sivatagba vágyott,
ahol magány és békesség övezze,”

(Babits: *Jónás könyve*)

Mennyiben jelöl ironikus hangnemet a fölösleges és idegenszerű személyes névmás az első, illetve a régiességet sugalló latinizmus, a célhatározói mellékmondatban szereplő fölszólítás a második idézetben? Erre a kérdésre ugyanúgy nehéz felelni, mint arra, hol is a határ a mondat- és a jelentéstani alakzatok között.

A két kérdés föltehetően összefügg egymással. Ha egyszer azt állítjuk, a betét mindig kikapcsolja a főszöveg terét s idejét, akkor ez annyit jelent, hogy a betét ott kezdődik, ahol az értelmező az addigi szinekdochés vagy metonimikus előreha-

⁴¹Gérard GENETTE: *Palimpsestes*. (La littérature au second degré) Paris 1982. 16.

⁴²Linda HUTCHEON: *A Theory of Parody*. (The Teachings of Twentieth-Century Art Forms) New York and London 1985. 12.

adás megszakadását állapítja meg, és ott végződik, ahol ennek folytatását érzékeli. A dolog természetéből adódik, hogy a közbevetés (parentheszis) értekező és történetmondásos szövegekben gyakori, és általában jelentéstani következménnyel jár: a gondolatmenetének vonalszerűségét megtörő szónok vagy tanulmányíró például megingathatja hallgatóinak, illetve olvasóinak hitét a célelvőségben, és az elbeszélő is hasonló zárójeles szerkezettel válthat át az események szintjéről a történetmondásra, egyúttal alkalmat adván arra, hogy a befogadó eltöprengjen, vajon a látványos megszakítás nem jelent-e mélyebb folytonosságot, így például a betét nem fogható-e föl úgy, mint a törzsszövegben elmondottak metaforikus értelmezése. Nincs kizárva, hogy a sokat emlegetett balladai homály részben onnan származik, hogy a történetmondó közbeékelte megjegyzése az értelmezés új kiterjedését nyitja meg:

„ – Dalos Eszti szép leány volt, de árva.
 Fiatal még a mezei munkára;
 Sanyarú volt beleszokni:
 Napon égni pirosodni,
 – Hűvös éj lesz, fogas a szél! –
 Derekának hajladozni.”

(Arany: *Tengeri-hántás*)

Nemcsak idézet, önidézet is játszhatja betét szerepét – különösen pedig a Gide nyomán⁴³ „mise en abyme”-nek nevezett s a francia „új regényírók” által gyakran alkalmazott kicsinyítő tükör,⁴⁴ a történeten belüli történet. Nyilvánvalóan igen régi szerkesztőelvről van szó, melynek sokféle változata azt igazolja, hogy a betétnek igen változatos a szerepköre. A romantikus álomnovellában például a betét a törzsszövegben elmondottak kifordított változata is lehet: Kemény Zsigmond *Alhikmet, a vén törpe* című történetében például az álom pontosan azt nyújtja, ami hiányzik az ébrenlétből; a belső tér nyitottságát állítja szembe a külső tér bezárt-ságával.

A közbeiktatás mindig befolyásolja a szöveg időszerkezetét. Nemcsak a máskor és másutt történeteket hozhatja egymás szomszédságába az elbeszélés síkján, de lassíthatja, sőt meg is állíthatja a történetmondást. A „mise en abyme” mellett a leírás különböző formáit is a betétnek ehhez az utóbbi típusához sorolhatjuk. A leírás voltaképpen többféle alakzat összehatásának eredménye: idő és/vagy térbeli részleteket halmoz színekdoché elrendezésben, azaz nagyobb és kisebb egységek megkülönböztetésével, egymáshoz viszonyítva őket. A helyszín, a szereplő külső leírása vagy belső jellemzése, a kettőt egyesítő jellemkép, az eddig említett formákat mind felölelő összetett leírás (tableau), a párhuzamos leírás – például több jellem

⁴³ André GIDE: *Journal 1889–1939*. Paris 1965. 41.

⁴⁴ Jean RICARDOU: *Le nouveau roman*. Paris 1973. 47–75.

összehasonlító elemzése – lényegében megakasztja az elbeszélés menetét, a megelevenítő leírás (hüpotüposzisz) viszont időbeliséggel igyekszik fölruházni az állóképet, az időbeli folyamat leírása pedig már kifejezetten átmenet leírás és történetmondás között, s ennyiben túl is mutat a közbeiktatások körén.

Zárójelet könnyebb nyitni, mint lezárni. Az elsődleges folytonosságra való visszaváltás gyakran a betétet közvetlenül megelőző részlet ismétlésével (retroactio) történik. Szónokok és értekezők számára didaktikai szempontból úgyszólván nélkülözhetetlen lehet ez a fogás, de bármely érvelő vagy elmélkedő hangnemű szövegben is előfordulhat. Visszakapcsoló alakzatnak is nevezhetjük, hiszen a betétnek a gondolatmenetbe elhelyezését segíti, s így át is vezet a logikai jellegű szintaktikai szerkezetekhez, melyek a párhuzamosságok és a betétek mellett a mondattani bővítés harmadik típusaként tarthatók számon. Ezek közül az antithészis a legelterjedtebb, mivel a párhuzamossághoz és a zárójelhez hasonlóan a legkülönbözőbb arányokban is elképzelhető. Olykor egészen nagy szerkezeti egységek szembenállását, máskor csak két versszak ellentétét jelenti, ismét máskor néhány szón belül idéz elő váratlan hatást:

„Keresek egy csodát, egy titkot,
Egy álmot. S nem tudom, mit keresek.”
(Ady: *Egy párisi hajmalon*)

A szembenállás magától értetődően rokon a párbeszéddel, s ennyiben éppúgy bizonyítja a retorikai alakzatok összefüggését nagyobb jelentésrétegekkel, mint a kronotoposzok szempontjából is döntő hatású betét. Tétel és ellentétel könnyen kerülhet belső párbeszéd részeként szembe egymással, nemcsak vallomások önéletírásokban, naplókban, regények belső nézőpontú lapjain, de lírai versekben is. Némi túlzással akár még azt is megkockáztathatjuk, hogy a párbeszédnek csak csökevényes, kátészerű kérdésekből és feleletekből álló formája nem rokonítható a szembeállítással:

„*Első színe?* Akár a rab
ítélethirdetéskor.
A második? Mint katonák,
kik eltévedve, most nagy és puha
csomókban hullanak alá.
S a harmadik? A harmadik színe –
te vagy.

Gyönyörűséges, háromszínű lobogóm!”

(Pilinszky: *Háromszínű lobogó*)

A káté-formának megkülönböztetett szerep jut a nevelő célzatú művekben, de a legtöbb értekező szövegben, sőt olykor drámákban s regényekben is fölismerhető ennek a szerkesztési elvnek a nyoma. A még nyilvánvalóbban logikai alakzatok érvényességi köre azután már alighanem kívül esik a „szépirodalomnak” elfogadott művek körén, bár a hiányos vagy fordított sorrendű következtetés esetenként a szépirodalomban is lehet formaalkotó elv, különösen erősen gondolati jellegű szövegekben. József Attila *Talán eltűnök hirtelen...* kezdetű versében az első két sor tételhez hasonlítható, melyet tizenhat sornyi kifejtő érvelés követ, a kétsoros zárlat pedig ebből levont következtetés. A költemény időszerkezetét megvizsgálva kitűnik, hogy a zárlat előzménye a fölütésnek, vagyis a tétel a szöveg erősen kidolgozott, múlt idejű középső és rövid, jelen idejű utolsó részében fogalmazódik meg, a jövőre kitékintő végkövetkeztetés pedig az első helyre került.

Valószínű, hogy a logikai jellegű figurák rendszerezése a retorika legkidolgozottabb részei közé tartozik, s ez érthető, hiszen ezeknek az alakzatoknak nehéz kijelölni a helyét, mert afféle átmenetet alkotnak az elsődlegesen mondat- és jelentéstani alakzatok között. Nemcsak olyan egyszerű esetekre áll ez a megállapítás, mint az idők és személyek szembesítése vagy fölcserélése – így az elbeszélő jelen vagy az önmegszólító „te” használata –, de olyan bonyolult szerkezetekre is, mint a khiaszmusz, mely egyfelől hosszabb kifejtést pótol s ennyiben akár szemantikai tömörítésként is jellemezhető, másrészt viszont a benne található kettős szembeállítás szintaktikai bonyolítást képvisel:

„Mit az élet megvon, megadják a holtak.”

(Arany: *Toldi szerelme*)

4. Szemantikai alakzatok

Mi is a viszony figurák s trópusok között? Erre a kérdésre nehéz válaszolni, de úgy sejthető, nem egészen indokolatlan föltételeznünk, hogy minden mondattani alakzatnak van jelentéstani vetülete, s az elsődlegesség sokszor nem több árnyalatnyinál. Kölcsey versének, az *Elfojtódásnak* első szakaszában a késleltetett állítmány miatt a várakozás fölcsigázása elsősorban mondattani okra vezethető vissza, Szabó Dezsőnek Kosztolányi ellen írott cikkében viszont főként jelentéstani tényező idéz elő késleltetést:

„Ha majd halála után, mint ahogyan nálunk fájdalmas szokás, végre felfedezik, akkor végleges irodalmi helyét a Kunosok, Sujánszkyak és Vachottak biedermeyeresen finom, halk muzsikájú kórusában fogják megjelölni.”

(Szabó Dezső: *A pozitív irodalmi munkáról*)

A különbség nem több hangsúlyeltolódásnál. Mivel nem is annyira az alakzatok két csoportjáról, mint inkább a költői nyelv alaktanának két alapelvéről van szó, csak ideáltípusok szintjén tartható fenn a szembeállítás, mely szerint a mondattani alakzatok olykor egy jelentetthez több jelentőt, a jelentéstaniak viszont némely alkalmakkor egy jelentőhöz több jelentettet kapcsolnak. A szemantikai figurák elhasználódása mindenesetre hasonlít a szintaktikai figurákéhoz: a jelentésátvitel idővel jelentéskiterjesztésnek minősülhet, a trópusok katakhréziszsekké szelídülhetnek.

Minden jelentéstani alakzat három alaptípus leszármazottja. A szinekdoché faj és nem, a metafora két faj, a metonímia két nem között jelöl kapcsolatot. Hármójuk közül a rész-egész összefüggést kifejező szinekdoché a legalapvetőbb, mivel a másik kettő levezethető belőle. A metafora két szinekdoché eredménye, azaz a hasonlóságot elvonatkoztatás és konkretizálás művelete hozza létre. Kosztolányi előbb eltekint a lélek tulajdonságainak többségétől, csupán néhány ismérvét tartja meg, majd olyan szót keres, melynek jelentéskörébe beleférnek e kiválasztott sajátosságok:

„Lelkem, te is, te is –
ne bot és vászon –
légy zászló.”

(Kosztolányi: *Zászló*)

A metafora tehát tulajdonságok besorolását igényli, s két egésznek a közös részére vonatkozik. Szintaktikai vonatkozásban bővítésnek is tekinthető, de csakis akkor, ha kételemű – „in praesentia” alakzat –, vagyis a hasonlókn kívül a hasonlított is föl van tüntetve a szövegben. Ha a két összetevő jelzős szerkezetet alkot, könnyen díszítő jellegű lehet a metafora – nyilvánvaló kivétel az igeveves szerkezet –, ha viszont létigével van összekapcsolva – mint az előbb idézett Kosztolányi-versben –, megmagyarázott metaforának nevezhetjük. A kettő között helyezhető el az appositio, melynek hatása föltehetően nem ugyanaz, ha a hasonlított, illetve a hasonló áll az élén. Az első esetben talán a szemléltető mozzanat a fontosabb, a másodikban viszont erősebb lehet a gondolati elem:

„Emlékezet!
Te összetört hajónk egy deszkaszála,
Mit a hullám s a szél vizzálya
A tengerpartra vet... – –”

(Petőfi: *Emlékezet!*...)

„A vad kovács, a szenvedés
sötét pöröllal döngöl engem,”

(Kosztolányi: *A vad kovács*)

A kételemű metafora részalkotóit természetesen legtöbbször hasonlító szó köti össze. Hasonlat és metafora viszonyának megítélése többször is változott az idők folyamán. A klasszicisták a metaforát tartották összevont hasonlatnak, a romantikusok a hasonlatot megmagyarázott metaforának. Ez utóbbi álláspont annyiban visszatérést jelentett Arisztotelész fölfogásához, amennyiben a metafora alá rendelte a hasonlatot. Ami az értékelést illeti, a 20. század jelentős költőinek többsége még a romantikusoknál is határozottabban fordult el a hasonlattól – Gottfried Benn nagyon is jellemző módon állította, hogy a „mint” szónak hiányoznia kell a modern költeményből, mert elbeszélő, sőt tárcanovellába illő mozzanat beszüremkedésével egyértelmű, a megfogalmazás erő kifejtésének hordaléka, s ennyiben az alkotó átlényegítés gyengeségét jelzi.⁴⁵ Természetesen egyáltalán nincs kizárva, hogy a jövőben, a jelenleg többé-kevésbé érvényes szokásrendszer elavulásával ismét meg fog változni a hasonlat értékelése, mint ahogyan a múlt öröksége alapján is hiba lenne túlzottan egységes képet alkotni erről az alakzatról.

Legalább két tényező idézhet elő lényeges különbségeket a hasonlat hatásában. Egyfelől nem közömbös, milyen mértékig számít megszokottnak a két összetevő hasonlósága – a szürrealisták pontosan úgy próbálták megújítani a hasonlatot, hogy meghökkenő módon kapcsoltak össze egymással szemlátomást összeférhetetlen jelentéseket –, másrészt sok múlik azon, mennyire általános, illetve közelebről meghatározott a párhuzam. Két példával talán sejtetni lehet a lehetőségek széles körét:

„Du bist wie eine Blume,
So hold und schön und rein;”
(Heine: *Du bist wie eine Blume*)

„Как в лес зеленой из тюрьмы
Перенесен колодник сонной,
Так уносились мы мечтой
К началу жизни молодой.”
(Пушкин: *Евгений Онегин*)

Ha a második hasonlat mélyebb benyomást tehet az olvasóra, ennek okát a fölállított párhuzam közelebről meghatározott voltában kereshetjük. Elvileg ugyancsak kisebb határfokot lehet tulajdonítani a metaforikus jelzőnek, mint a metaforikus igei állítmánynak, és hasonló különbség tehető a két-, illetve az egyelemű – „in absentia” – metaforák, valamint e legutóbbiak körén belül a hagyományból ismert jelentésű allegória s a burkolt jelentésű jelkép (szimbólum) között.

⁴⁵ Gottfried BENN: *Probleme der Lyrik*. In: *Gesammelte Werke* (Band 4.) München 1975. 1068.

E különbségek föltehetően arra vezethetők vissza, hogy minél kevésbé lehet egyértelműen díszítő vagy tanító jellegűnek minősíteni valamely metaforát, annál inkább a kihagyás és a bővítés kettős műveletének eredményeit kereshetjük bennük. A halottnak sírversekben gyakori megszólítása, illetve megszólaltatása (proszopopöia) például tényleges címzettet, illetve beszélőt álcáz látszólagossal, tehát hasonló személycserét hajt végre, mint az önmegszólítás. Szintén helyettesítés figyelhető meg a megszemélyesítettről szóló történet elbeszélésében (fabulatio): Babits belső párbeszédet személytelenít el, amikor a Vágy és a Bánat szavait idézi *Két nővér* című költeményében. Hasonló kettősség jellemzi a kevert metaforát. Igaz ugyan, hogy ebben az alakzatban ugyanannak a szónak az átvitt, metaforikus jelentése szó-tári, bevett jelentéssel egészül ki, de a metaforikus részelem el is hallgat valamit, a hasonlított nincs megnevezve, csakis a hasonló:

„Krisztus könnyeit fogjuk inni a nádfödelű pajtában és szilvóriumot”
(Kassák: *A ló meghal a madarak kirepülnek*)

Költői nyelv már csak azért is elképzelhetetlen kihagyás nélkül, mivel az irodalmi hagyomány emléke kitörölhetetlen, új művet csak régiekhez képest lehet készíteni. Író s olvasó közös öröksége abban is megnyilvánulhat, amire a szöveg nem idézettel, csak rájátszásszerű utalással (allusio) emlékeztet. Minden utalásban erős a szinekdochés jelleg: a szerző egy szövegnek vagy akár képzetkörnek egyetlen elemét nevezi meg, de a hozzá tartozó egészet kívánja fölidézni. Célját csak akkor éri el, ha közös nyelvet beszél olvasójával. Mivel léteznek nagyobb és kisebb közösségekhez tartozó szokásrendszerek, az utalások is szélesebb vagy szűkebb körben találhatnak visszhangra. Arany a *Mindvégig* utolsó előtti sorának közbevetésszerű hasonlatával a tücsök és a hangya meséjére céloz, mely egész Európa közös kultúrkincsének része, József Attila *Karóval jöttél*... kezdetű versének egy történeti utalása ellenben már csak azokhoz a népekhez szól, amelyek éltek török hódoltságban, s így ismerték a Hét Toronyba zártak sorsát. Még szűkebb kör értheti igazán Adyknak ezt a verscímét: *Nekünk Mohács kell*. Ezúttal már nem is annyira utalásról, mint inkább metalepsziszről van szó: a beszélő azt nevezi meg, ami megelőzte a jelentettet, vagyis már-már egyszerre vagyunk a szinekdoché s a metonímia közelében.

A szinekdoché ugyan elsődlegesen az értelmező s leíró művekre jellemző, ám alapvető fontosságát mi sem bizonyítja jobban, mint hogy más jellegű szövegekben is előfordul. A *Szondi két apródja* végén a rész egész helyett áll, az átok a Szondit célba vevő szemre és az őt lefejező karra vonatkozik; *Az emberek* szövegében az anyag helyettesíti azt, ami belőle készül, a vas jelenti a fegyvert; *A magyar nemes* címe alakilag egyes számú, de többest pótol; a *Jónás könyvében* olykor a nem szerepel a faj helyett, a hal szó utal a cetre; a *Miatyánkban* viszont ennek fordítottjával találkozunk, hiszen a kenyér az élelem helyett áll; Berzsenyi *Az ifjúsághoz* intézett soraiban az elvontat nevezi meg a megfogható helyett, általában az ifjúságot bú-

csúztatja, holott saját zsenge korára gondol. Akkor is szinekdochéről beszélhetünk, ha valamely tulajdon- vagy köznévv másik tulajdon-, illetve köznévvvel van fölcserélve (antonomászia). Nemcsak a vígjátékokban gyakori beszélő nevekre hivatkozhatunk itt, de megannyi hasonló névkicserélésre is: *Forr a világ...* kezdetű versében Berzsenyi Titusként ünnepli I. Ferenc királyt, Babits a Martinuzziak koraként jellemzi az első világháború utáni Magyarországot *Politika* című költeményében, s *Olyan az életünk...* kezdetű versében az égő Moszkvát az ablakból szemlélő Napóleonoknak nevezi az időn átrohanó kortársait, Esterházy pedig bohókásan „temesi prózaíró”-nak és „kisbojtárom”-nak titulálja a *Termelési-regény*ben az ikernovella írását javasoló Temesi Ferencet, illetve a „kelet-európai Faust”-ot jellemző irodalmárt, Bojtár Endrét. Nemcsak a tulajdon- és köznevek, de a nyelvtani személyek használatában is elképzelhető szinekdochés szerkezet: *Teveled az Isten* című költeményben Ady látszólag csak máshoz szól, valójában saját magát is a címzettek közé sorolja, Arany a *Visszatekintés*ben színleg csak saját életútjáról ad elégikus értelmezést, holott másokra is gondol, Petőfi többeket támad, mint akikre céloz, amikor azt állítja *A XIX. század költői*ben: „Vannak hamis próféták”. E három példa közös nevezőre hozható, hiszen a szöveg mindegyik esetben társítással (associatio) jelzi azokat, akiket minősít.

Miként határozhatjuk meg a metonímiát a másik két jelentéstani alakzathoz képest? Már Du Marsais úgy látta, hogy a metonímia – szemben a metaforával – úgy kapcsol össze két jelentettet, hogy azok részben sem fedik egymást.⁴⁶ A szinekdochével a rokonság onnét származik, hogy a metonímia két jelentettje mindkettejükben magában foglaló nagyobb egységen belül helyezhető el. Tekintettel arra, hogy ez a viszony logikai összefüggőséget tételez föl, a metonímia a történésses műnemek, az epika s a dráma létezési módjának úgyszólván alapföltétele, ami azért nem jelenti azt, hogy hiányoznák a lírából s különösen a gondolati jellegű versekből. *A közelítő té*ben okozat helyett ok, szellő helyett Zephyr szerepel, a *Liszt Ferenchez* intézett ódában az eszköz, a zongora képviseli a célt, a zenét, a *Mohácsban* a következmény, az 1526-os csatavesztés annak okát, a széthúzást és fejtelenséget. *A két szomszédvár* címe a bennük lakó két családra utal, tehát a tartalmazó van föltüntetve a tartalom helyett, *A franciaországi változásokra* végszavai Párizst, a helyszínt említik, de az ott 1789-ben elkezdődött eseményekre kell gondolnia az olvasónak, az *András és Béla* szövegében a katonai s politikai hatalom kettősségét Vörösmarty e jelentettek hagyományos jelentőjével, karddal és koronával fejezi ki, s *A vén cigányban* is régi megszokáshoz folyamodik, amikor úgy utal az érzelmi világra, hogy a szívet emlegeti, tehát anyagi dologról beszél, holott szellemire gondol.

Nem egészen képtelenség arra a következtetésre jutni, hogy a metonímiák többsége megfáradt trópus. Az oksági viszony általában indokot tételez föl, s ez idő-

⁴⁶ DUMAARSAIS-FONTANIER: *Les Tropes. II. 87.*

vel elvesztheti rejtettségét, nyilvánvalóvá válhat. Majdhogynem azt is állíthatjuk, hogy az egyelemű metafora is akkor avul el, ha az olvasó metonímikus összetevőt vesz észre benne. Sok megszemélyesítés (proszopopoeia/personificatio), „élő” elvonatkoztatás, egész szövegrészen végigvonuló allegorismus, testrészt megelevenítése (subiectificatio) és mythologismus igazolhatja e föltevést. *Az eltévedt lovas* címében szereplő metafora azért is számíthat jelképnek, mivel jelenleg nem létezik olyan metonímikus megszokás, melynek alapján egyetlen, kizárólagos hasonlítottal hozhatnók összefüggésbe.

Természetesen már csak azért is durván torzító egyszerűsítés lenne arra következtetni az elmondottakból, hogy a költői nyelv fejlődése jórészt új egyelemű metaforák teremtésén múlik, mert a metaforának egy sor más származéka éppúgy szüntelenül új változatokkal gazdagítja a jelentéstani kihagyás és bővítés társításait. Az oxymoron például tulajdonképpen kételemű metafora, csakhogy a két jelentőhöz tartozó két jelentett kölcsönösen tagadja egymást, és az egész szerkezet olyan másodlagos jelentettet hoz létre, mely már éppúgy nem azonosítható, mint a jelkép hasonlítottja:

„Villámlik és villámlik és
villámlik a fekete nappal.”

(Pilinszky: *Félmúlt*)

Hasonló feszültség a beszédhelyzetben és a hangnemben is megnyilvánulhat. A retorizáltság fölszíni bizonyítékaként értelmezhető stílusalakzatok közül a jelentéstani kihagyásnak és bővítésnek e bonyolultabb formái vezetnek tovább a művek mélyebb jelentésrétegei felé. *Ady Endrének* 1911-ben címzett versében Babits a ket-tejük által néhány évvel korábban elindított és még egyáltalán nem befejezett küzdelmet az új irodalomért túlzással (hüperbolé) hajdani messziségbe távolítja, Ady a *Rendben van Úristen* címében még állításként szereplő mondatot a vers szövegében már kifordított jelentéssel (reversio) ismétli meg, Kosztolányi pedig lényegénél fogva megválaszolatlan kérdéssel zárja *Számadás* című kötetét:

„Mi volt bajunk korábban,
hogy nem jártunk a föld porában?
Mi fájtsz szívednek és szívemnek
Caesar, Napóleon korában?”

(Kosztolányi: *Ének a semmiről*)

A költő ellenkezőjére változtathatja valamely mondat vagy mondat-sor jelentéstani értékét. Eötvös József *Én is szeretném...* kezdetű versében látszólag állít, valójában tagad egy költészetfölfogást, és így a túlzás ellentétéhez, a lefokozáshoz (litotesz/diminutio/understatement) folyamodik; Kosztolányi *Levél egy regény-*

hamisítvánnyról című írásában látszólag egy olvasótól kér tanácsot (communicatio) *Az elsodort falu* megítélésekor, Ady elleni kifakadását pedig színlelt engedményekkel (concessio) vezeti be, mindazt elősorolván, ami visszatartja attól, hogy közölje véleményét; Arany elhallgatást mímelve (praeteritio) indítja *Letésem a lantot* című költeményét és a refrénben – „Hová lettél, hová levél / Oh lelkem ifjúsága!” – is állító kérdést (deliberatio) fogalmaz meg; Ady többször – így a *Gonoszak a halottakban* – szidva dicséri önmagát (aszteiszmosz); Kosztolányi látszólagos belenyugvással (epitropé/concessio/missio) veti alá magát az ostobák uralmának, *Már megtanultam* kezdetű versében; Tandori pedig korai egysorosában dicsérve szidja a megszólítottakat:

„Tévedhetetlenek velünk.”

Példáink egytől egyig szembeállítást is rejtenek magukban, sőt látszat és való kibékíthetetlen ellentétét fejezik ki, s ez az irónia megnyilvánulása lehet a stílus fölszíni szerkezetei szintjén. Ha elfogadtuk, hogy a metaforában a mondat és a megnyilatkozás jelentése válik szét egymástól, akkor arra következtethetünk: az iróniának csálhatatlan ismérve, hogy a kétféle jelentés úgy viszonylik egymáshoz, mint valaminek állítása s tagadása. Ennyiben tehát az irónia rokon a metaforával.

Kettejükét nevezhetjük a legösszetettebb stílusalakzatoknak, hiszen működésük feltételezi egyszerűbb figurák meglétét, másfelől pedig tovább vezetnek mélyebb jelentésrétegekhez, idő- s térszerkezeteknek, nézőpontoknak és beszédhelyzeteknek értékvonatkozásaihoz.

5. Kronotoposzok

Mennyiben tétélezhetjük föl, hogy az alakzatok egyes típusai között megállapítható eltérések alapul szolgálhatnak a műnemek meghatározásához? Lehetséges-e, hogy mivel egy regény stílusában nem a metaforák játsszák a döntő szerepet, de az előföltévetést vagy következményt jelölő kötőelemek és a „topic”-ra visszautaló névmások, illetve kihagyások, a metonímia kérdésköre átvezet a líra alaktanából az epikáéba?

Ha egyszer kiindulópontként elfogadtuk, hogy az „irodalmiság” nem immanens lényeg, vagyis azt állítottuk, hogy megszokás kérdése is, mi számít irodalomnak, akkor korántsem egyszerű a válasz ezekre a kérdésekre. Amennyiben ugyanis az irodalom pragmatikai fogalom – vagyis nem az olyan előírászerű meghatározást fogadjuk el, amely arra vonatkozik, „milyennek kell lennie” a költészetnek, de inkább tudomásul vesszük, hogy „az költészet, amit valamikor, valahol így neveztek”⁴⁷ –,

⁴⁷ Friedrich SCHLEGEL: *Fragmente*. In: Werke in zwei Bänden. Erster Band. Berlin-Weimar 1980. 204.

akkor a némely ókori szerzőknél „genera” illetve „species”, egyes jelenkori elmélet-íróknál pedig hol „genres” és „modes”,⁴⁸ hol éppen fordítva, „modes” és „genres”⁴⁹ néven emlegetett műnemek és műfajok is azoknak tekinthetők, vagyis nemcsak formai megkülönböztető jegyek, de olvasói megszokások, a szöveg és a befogadó közötti viszony alapján is értelmezhetjük őket. Jóllehet e konvenciók megállapodásszerűek – az írók annak tudatában alkotnak, hogy az olvasó tiszteletben fog tartani bizonyos szabályokat –, természetesen meg is szegheti az efféle szerződést a befogadó, de ilyenkor általában nem csupán a saját feje szerint cselekszik. Talán úgy is fogalmazhatunk, hogy mivel egy megállapodást fölrúgni legtöbbször annyit jelent, mint elfogadni más, új szabályokat, s annak jegyében érvényteleníteni a régieket, nagyon is elképzelhető, hogy ugyanaz a szöveg változtathatja műfaját az idők során.

A műfajok végül is társadalmi intézménynek is tekinthetők, és más társadalmi intézményektől is függenek. Az oktatás, a másodlagos irodalom, sőt a könyvkiadás is befolyásolhatja döntésünket, hogyan is közelítünk egy szöveghez. Valószínű, hogy a műfajok meghatározásakor indokolt elkerülnünk az „örökké létezésnek”, „a műfaj születésének” és a „zárt kánonnak” („corpus clos”) ábrándját,⁵⁰ s akkor ez annyit jelenthet, hogy magam sem vonatkoztathatok el attól a helyzettől, amelyben írom e dolgozatot, és csak annyit van jogom megállapítani, hogy a 20. század végén a közmegegyezés elsősorban a lírát, az epikát és a drámát tartja irodalomnak. Közülük a legutóbbival nemcsak azért nem foglalkozom, mert egyáltalán nem értek hozzá – ezt az érvet hihetőleg nem mindenki fogadná el –, de azért sem, mert a dráma nemcsak irodalom, színház is, tehát a nyelven kívül más jelrendszereket is használ. Ami viszont a másik két műnem viszonyát illeti, mindenekelőtt arra kell emlékeztetni, hogy amennyiben megszokás kérdése is az irodalmiság, ugyanez áll a lírára s az epikára: elképzelhető, hogy a közöttük levő viszony is történeti változások függvénye, vagyis értelmező közösségek döntenek el, mi líra, illetve epika az ő számukra. Csakis ennek előrebocsátása után lehet föltenni a kérdést, miként is célszerű egymáshoz kapcsolni a két műnem alaktani vizsgálatát.

Nem hinném, hogy könnyű válaszolni erre a kérdésre. Természetesen lehet arra hivatkozni, hogy a lírai költemény általában rövidebb, mint az elbeszélő mű, ezért a kisebb alaktani egységek a lírában, a nagyobbak az epikában játszanak elsődleges szerepet, de azt kifejezetten tagadnám, hogy a történetmondásban teljesen elhanyagolható lenne az alakzatok szerepe, mert – úgymond – „a narráció a közegetől („medium”) független mélyszerkezet”,⁵¹ s „az ábrázoló közegetől függetlenül,

⁴⁸ Northrop FRYE: *Anatomy of Criticism*. (Four Essays) New York 1966.

⁴⁹ Gérard GENETTE: *Introduction à l'architexte*. Paris 1979.

⁵⁰ Philippe LEJEUNE: *Le pacte autobiographique*. Paris 1975. 313, 317, 325.

⁵¹ Seymour CHATMAN: *What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)*. In: *On Narrative*. W. J. T. MITCHELL (szerk.) Chicago 1981. 117.

minden történetben van *tisztán* narratív összetevő” („portion”).⁵² Történet és elbeszélés között különbséget teszek, de kötve hiszem, hogy „különbséget kell tennünk a megnyilatkozás („discourse”) és anyagi – szóbeli, rajzbeli stb. – megnyilvánulása között”,⁵³ mert értelmezésem szerint történetet csakis szavakkal lehet elmondani.

Ellenérvem igen egyszerű: a történetmondás mindig elbeszélőt, ez pedig nyelvi kifejtést tételez föl. Éppen ezért nem tartom szerencsésnek, ha valaki narratív táncról, festményről vagy akár filmről beszél, mint ahogyan azt sem tudom elfogadni, hogy ugyanaz a történet többféleképpen is elmondható. Üdvösebbnek tartom, ha az elméletíró óvatosan arra is utal, ami közös lehet lírában s epikában, így például távoli párhuzamot von a metafora s a cselekmény között. A metafora esetében „a jelentéstani kezdeményezés („innovation”) érvénytelen vonatkoztatással („par le moyen d'une attribution impertinente”) létrehozott új jelentéstani érvényesség megteremtését” vonja maga után, történetmondáskor viszont „a jelentéstani kezdeményezés olyan történés („intrigue”) megteremtéséből áll, amely maga is összegzés eredménye: a történet révén célok, okok, véletlenek teljes, befejezett cselekmény („action”) időbeli egységévé tömörülnek („sont rassemblés”). A történetet a *különemű összegzése* közelíti a metaforához”.⁵⁴ Talán még azt az állítást is meg lehetne kockáztatni, hogy a cselekmény igazságigénye némileg hasonlít a metaforáéhoz.

Durva hiba volna azt hinni, hogy a metafora s a szinekdoché hiányzik a lírából. Csupán elsődlegességről lehet szó: a várakozás és az emlékezés fontosabb történetmondásos művek, mint lírai versek befogadásánál. Másodlagos szerepet természetesen nagyon is játszhat a másik két trópus az epikában – kimutatták, hogy Michelet romantikus történetírói gyakorlatában a metafora, a romantikával szembeforduló Ranke munkáiban viszont a szinekdoché korántsem elhanyagolható rendezőelv.⁵⁵

Szándékosan hivatkozom historiográfiai művekre, mert az elbeszélő művek sajátosságai éppúgy jellemzik őket, mint a regényeket. A két műfaj szembeállítására arra a hibás alapföltevéssre vezethető vissza, hogy tény és fikció kölcsönösen tagadja egymást. Ez a tétel alighanem a fölvilágosodás egyoldalúan észelvű történetbölcseleitől (Bayle, Voltaire) származik, és a pozitivistáknál fogalmazódott meg leghatározottabban, de még a 20. században is kísért – például a „discursive” és „presentational” jelrendszer szembeállításakor.⁵⁶

⁵²Seymour CHATMAN: *Reply to Barbara Herrstein Smith*. In: *On Narrative*. W. J. T. MITCHELL (szerk.) Chicago 1981. 260.

⁵³Seymour CHATMAN: *Story and Discourse*. (Narrative Structure in Fiction and Film) Ithaca and London 1978. 23–24.

⁵⁴Paul RICOEUR: *Temps et récit*. (Tome I) Paris 1983. 11.

⁵⁵Hayden WHITE: *Metahistory*. (The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe) Baltimore 1973. 160., 177.

⁵⁶Susanne L. LANGER: *Philosophy in a New Key*. (A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art) Cambridge, Mass. 1971. 79–102.

Az epikus művek általános törvényszerűségei nem adnak elégséges alapot ahhoz, hogy föltételezzünk ilyesféle ellentétet. Minden történetmondásos mű szerkezete hasonlóan szintagmatikus jellegű, amennyiben időbeli s oksági összefüggések határozzák meg, mélyszerkezete viszont szintén hasonló módon paradigmatiszter természetű, mert statikus, logikai viszonyok – általában szembeállítások – szervezik meg. A cselekmény belső törvényszerűségei tehát logikaiak is, nemcsak időbeliek.

Mikor valószerű a történetmondás? Arisztotelész hagyománya szerint akkor, ha nem véletlenszerűség, de okság érvényesül benne,⁵⁷ s ez is éppúgy áll történet-, mint regényírók vállalkozásaira. Az okságnak természetesen történetileg változó, egy-egy közösségben, társadalomban, kultúrában elfogadott mércéi vannak, következésképp ugyanannak az epikus szövegnek nem ugyanolyan valószerűséget tulajdoníthatnak különböző korokban s égtájakon. Az okság mindig választást is jelent, vagyis értékelő, általánosító erejű – a szinekdoché már csak ezért is fontos kiegészítő szerepet játszik a történetmondásban.

Csakis bizonyos főntartásokkal állíthatjuk, hogy a történetmondás időben lejátszódó folyamat, mert a szóbeli vagy írott epikán belüli és kívüli idő között szorosabb az összefüggés, mint az ilyen szövegen belüli s kívüli tér között. Igaz ugyanis, hogy az írásképp, az olvasás (vagy meghallgatás), a történet s az elbeszélés tere erősen függ az időtől, másfelől azonban az sem tagadható, hogy egy történeti munka vagy regény ideje tériként jelenik meg az olvasó számára, az elbeszélés üteme például annyit jelent, hogy egy hosszabb vagy rövidebb időszaknak hosszabb, illetve rövidebb szövegrész felel meg. Azért is vezette be Bahtyin a kronotoposz fogalmát,⁵⁸ hogy emlékeztessen rá, a regényekben a tér nem különíthető el az időtől.

Az időbeliség éppúgy megnyilvánulhat közvetlenül, mint közvetve a történetmondásban, hiszen az elbeszélő elsődlegesen időbeli, oksági vagy modális kapcsolatot is teremthet az események között. A történet okozati meghatározottsága célelvűséggel ruházhatja föl az eseménysort. Nem minden elbeszélő formában érvényesül egyforma mértékig a célelvűség – az epizodikus lovag-, a pikareszk, a naturalista és a tudatfolyam-regény például kevésbé ismeri. A történetet leginkább a romantikus Bildungs- vagy Erziehungsroman s a realista regény szerzője vezette vissza oksági összefüggésre, az elbeszélés célelvűsége viszont föltehetően kevésbé változó törvényszerűség: részben a befogadásnak a célirányosságából következik. Talán csak az avantgarde bizonyos törekvéseivel kapcsolatba hozható, nyilvánvaló módon körkörös szövegek – így a *Finnegans Wake* vagy Queneau első regénye, a *Le Chiendent* – tekinthetők egyértelműen kivételnek.

⁵⁷ ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. Bp. 1974. 24.; ARISTOTLE: *Poetics*. In: *Great Theories in Literary Criticism*. Karl BECKSON (szerk.) New York 1963. 41.

⁵⁸ Mihail Mihajlovics BAHTYIN: *Voproszi literatury i esztyetyiki*. (Issledovanyija raznih let) Moszkva 1975.

Az időszerkezetet legalább kétféle szempontból lehet vizsgálni. Egyrészt különbség tehető a nem nyelvileg kifejezett, a nyelvileg pontosabban, illetve burkoltan megjelölt időbeliség, másfelől az olvasás, a megírás, a történet s az elbeszélés időrendje, tartama s gyakorisága (egyszeri-, illetve többszörisége) között. A történet ideje általában a szereplő, az elbeszélés a történetmondó jelenének felel meg.

E felsorolt szempontok közül bármelyik lehet döntő valamely epikus mű elemzésében. Nyilvánvaló, hogy az okozatisághoz hasonlóan az idő fölfogása is függ kulturális, sőt életkori s lélektani tényezőktől – mindnyájunknak „saját belső órája” van. Nagy általánosságban az időszerkezet ugyanakkor lehetővé teszi bizonyos fejlődési irányok kijelölését: a regény történetének legutóbbi száz évét alapul véve például megállapítható, hogy a szereplők belső megközelítése az elbeszélés ütemének lelassulásával jár együtt – az *Ulysses* több száz lapon egyetlen nap eseményeit beszéli el, Claude Mauriac *L'Aggrandissement* (1963) című regénye pedig már két percnyi időről számol be mintegy kétszáz lapon –, és a különböző nézőpontok alkalmazása maga után vonhatja egyetlen esemény többszöri elmondását – az *Absalom, Absalom!* olvasója harminckilencszer értesül Charles Bon meggyilkolásáról. Sőt, nemcsak történeti, de műfaji sajátosságok is megragadhatók az időszerkezet vizsgálatával – a realizmus jellegzetes műfaja, az életkép a többször megtörtént egyszeri elbeszélését, vagyis a gyakoritónak („itératif”)⁵⁹ nevezett történetmondást igényli.

Magától értetődik, hogy az időszerkezet mindig a felsorolt tényezők összjátékának eredménye. Legtöbbet alighanem történet és elbeszélés időrendjének a feszültségéről írtak. Az „in medias res” fölütés utáni kiegészítő visszatekintésnek több évezredes hagyománya van, és művek hosszú sorát jellemzi, hogy az elbeszélés a történet elejéhez később, végéhez képest viszont korábban kezdődik. Az elbeszélés idejét egyébként akkor nem nehéz elkülöníteni a történetétől, ha a történetmondás elejét s végét egyezményes jel különbözteti meg, amely éppúgy lehet tematikus, mint formális – hasonlóan a lírai versek zárlatához.⁶⁰ A tematikus fölütés és zárlat („túl késő van már, hogy bármi új vagy fontos történjék”, mert például megházasodik vagy éppenséggel meghal a főhős) elsődlegesen a történetre, a formális kezdet és befejezés (az elbeszélő kijelenti, hogy vége a történetnek) viszont inkább az elbeszélés tevékenységére vonatkozik.

Akár jelöletlen szigorúan nyelvtani értelemben, akár közvetve, akár közvetlenül jelölt az idő, sosem szabad elfelejtenünk, hogy a történetmondásban használt időnek csak egymáshoz képest van értéke. Beckett regénytrilógiájának első része, a *Molloy* például ezzel a négy mondattal ér véget:

„Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas.”

⁵⁹ Gérard GENETTE: *Figures III*. Paris 1972. 148.

⁶⁰ Barbara Herrstein SMITH: *Poetic Closure*. (A Study of How Poems End) Chicago-London 1968.

A történetmondás az időbeliség kitalált modelljeit teremti meg, az idő benne megszokás jellegű, akár a távlat a festészetben. Az irodalom kettős – mimetikus és szövegszerű – lényegét az elbeszélő művekre úgy vonatkozathatjuk, hogy a történet ugyan események egymásutánja, de az elbeszélő történet nyelvi szöveg, a benne található igealakokat és határozószókat közvetlenül nem lehet megfeleltetni a szövegen kívüli értékeknek. Létezik ugyan olyan föltevés, amely szerint egyes művek kisebb, mások nagyobb mértékben hívják föl a figyelmet a mimézisre, illetve a szövegszerűségeire, s így különbséget lehet tenni „olvasható” („*lisible*”) és „rejtjelezhető” („*scriptible*”),⁶¹ „élvezetet” és „eksztázist” okozó szövegek („*textes de plaisir*” és „*textes de jouissance*”),⁶² „betű szerinti” és „naturalista illúziót” („*illusion littérale*” illetve „*naturaliste*”)⁶³ keltő művek között, ám valószínűbb, hogy inkább arról lehet szó: némely szövegek jelrendszere olyannyira ismerőssé válhat egy olvasó számára, hogy a jelentőket szinte átlátszónak találhatja, vagyis kevésbé van tudatában az író által fölhasznált jelrendszer konvenciószerűségének, míg ellenben más típusú szövegek jelrendszere kevésbé ismerős számára, s ilyenkor a jelentők jobban elföldik a jelentetteket.

Az ismeretek befogadására szolgáló csatornánk szűk, s így megköveteli, hogy időbeli egymásutánban jussanak hozzánk az ismeretek. Az érkező ismeretek alapján érzékeljük az időt; rövideget érzünk, ha az ismeretek gyorsan, hosszúságot, ha lassan követik egymást. Sokkal inkább ezen múlik az elbeszélés üteme, mintsem azon, nagyobb vagy kisebb időszak eseményeiről tudósít-e ugyanolyan hosszú szövegrész. Általában a mérsékelt ütem, pontosabban a történet és az elbeszélés időtartamának látszólagos azonossága keltheti jelenetszerűség benyomását, de ettől eltekintve nehéz bármi állandó értéket tulajdonítani a történetmondás bármely gyorsasági mértékének, hiszen az ütem váltakozásának megítélésében is szerepet játszik az olvasó saját mércéje, mégpedig nemcsak azért, mert időszemléletünk kulturálisan, életkor s alkat szerint is meghatározott, de azért is, hogy bármely elbeszélő mű értelmezését döntően befolyásolja az olvasónak/hallgatónak történetmondásos szövegekre vonatkozó kompetenciája, mely összehasonlító kontextust ad.

Az olvasás időrendjét illetően föltehető a kérdés: ha a jórészt egyirányú emlékezettel járó, többé-kevésbé vonalszerűen előre haladó első olvasást még hasonlóan vonalszerű második „végigolvasás” követi, akkor ez utóbbira jellemző kétirányú emlékezés miatt már kétségessé válhat, szükségszerű-e minden egyes szövegrészt abban a sorrendben olvasni újra, melyben követik egymást. Az olvasás tartamának föltehető alakulásáról megkockáztathatjuk a föltevést, hogy első ismerkedéskor viszonylag állandóbb ütemben olvassuk a szöveget, friss újraolvasáskor viszont ez az ütem már erősebb kilengéseket mutathat, ha a különböző részek már közel sem

⁶¹ Roland BARTHES: *S/Z*. Paris 1970.

⁶² Roland BARTHES: *Le plaisir du texte*. Paris 1973.

⁶³ Jean RICARDOU: *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris 1971. 35–36.

egyforma arányban kötik le a figyelmet. Egyes részleteket – tudatosan vagy öntudatlanul – szinte átugrunk, másokat viszont olykor még lassabban is olvashatunk, mint először, ha közben fölismertük mélyebb jelentőségüket. Más és más arányban található még földerítetlent a szöveg egyes szakaszaiban. Tagadhatatlan, hogy az egyéni emlékezet ilyenkor sok személyes mozzanatot is rejthet magában.

Ami az olvasás gyakoriságát illeti, közhelynek számít, hogy az újraolvasás jelentékeny mértékben előre viszi azt a folyamatot, melynek során az ismeretek tapasztalatokká válnak. A szöveg első olvasásakor még inkább csak öntudatlanul ismerjük föl a benne található megfeleléseken – azaz végső soron a belső idézet különböző formáin – alapuló szerkezetet. Másodszorra ellenben már kialakult előföltevések szerint közelítünk a műhöz, s ezek alapján kiemeljük a szöveg egyes részeit, szinte megfedkezvén más elemeiről. Talán még azt a föltevést is megkockáztathatjuk, hogy a szöveg műfaján is múlik, hányszori olvasásra tart igényt. A szóbeli kultúrából ismert egyszerű formákhoz (proverbium, találós kérdés, tündérmese, eset, legenda, saga, mítosz)⁶⁴ viszonylag közel álló műfajok – például a bűnügyi történet – alighanem kevésbé igénylik az újraolvasást. A félreértés elkerülése végett azonban hangsúlyozni kell, hogy csakis fokozati különbségről lehet szó, s noha szinte minden epikus műben kimutathatók valamely egyszerű forma nyomai, bizonyos kultúrákban – föltehetően csak az írásbeliség igen kifinomult fokán – létezhet olyan történetmondás, mely akár fölül is múlhatja például az alkalmi verseket újraolvashatóság tekintetében.

Azt mondtuk: az elbeszélő műben a tér elválaszthatatlan az időtől. Ezt könyvnyúszszerrel lehet bizonyítani. A rámutató nyelvi elemek („shifters”, „embrayeurs”, „débrayeurs”⁶⁵) egyszerre szervezik meg az elbeszélés idejét és terét a beszélő alany köré: az elbeszélés és a történet ideje és tere az „én” vagy „te” és az „ő”, „itt” és „ott”, „most” és „akkor”, „ma” és „aznap”, „tegnap” és „előző nap”, „holnap” és „máskor”, „ez” és „az” jellegű szembeállítások segítségével azonosítható. A vágás olyan kölcsönhatás eredménye, mely az elbeszélés időrendje s a történet tere között jön létre. A háttérből előtérbe, nagyobb térről kisebbre váltás és ennek fordítottja – realista regényekre különösen jellemző szabályszerűség –, valamint az előre haladó térábrázolás – utazások elbeszélésében – a történetmondás folytonosságát szolgálhatja. A beszélő önkényes vágásai s a másik tér zárójeles közbeiktatása – a történeten belüli történet – viszont megszakítják az elbeszélést, míg az elvált szereplők sorsának egymást követő elbeszélése egyszerre tartalmazhat folytonos és megszakító elemet. Folytonosság és megszakítottság a befogadó számára általában

⁶⁴ André JOLLES: *Einfache Formen*

⁶⁵ Otto JESPERSEN: *Language*; Roman JAKOBSON: *Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb*. Cambridge, Mass. 1957.; Roman JAKOBSON: *Essais de linguistique générale*. Paris 1963. 176–196.; Algirdas Julien GREIMAS–Joseph COURTÉS: *Sémiotique*. (Dictionnaire raisonné de la théorie du langage) Paris 1979. 81.

úgy jelenik meg, mint várt és váratlan. A várt rendszerint gyorsítja, a váratlan lassítja az olvasást, de ami első benyomásra váratlannak látszik, mélyebb folytonosságot is teremthet – mint az önpéldázat jellegű betét („mise en abyme”), amely megszakítja ugyan az elsődleges történetet, de csakis azért, hogy fölfedje annak mélyebb összefüggéseit.

A várható az alkotó s a befogadó közös ismereteire, az egy értelmező közösségben érvényesnek tartott szabályrendszer elsajátítására vezethetjük vissza. Az irodalom fejlődésének alihanem éppen a várt és a váratlan átértelmezésében kereshetjük egyik mozgatóját. A várható természetesen az olvasás gyakoriságától is függ, hiszen másként értelmezzük egy történet elejét, ha tudomásunk van a végétől. A fölépítést részben megteremtő idézetek egy része rendszerint csak második olvasáskor tűnhet ki, mikor már kétirányú az emlékezetünk, vagyis a korábbi részek olvasásakor is föl tudjuk idézni magunkban a későbbieket. Még az is valószínű, hogy újraolvasáskor már öntudatlanul is szabadabban társítunk az olvasottakhoz más szövegeket.

Fölvethető a kérdés, milyen más művek ismerete lehet szükséges ahhoz, hogy az olvasó megfelelően értsen egy adott irodalmi műalkotást. Nem könnyű erre válaszolni, amennyiben ugyanis a mű jelentését nem azonosítjuk a szerző szándékával és az olvasót sem idegenítjük el, nem fosztjuk meg saját történetiségétől, vagyis múlt és jelen kölcsönhatásaként fogjuk föl az értelmezés műveletét, akkor igen tág vonatkozásrendszerként kell elképzelnünk a szövegközöttséget. Egyedül az alkotó s a befogadó közös nyelvi örökségének határai korlátozhatják e kiterjesztést.

6. Nézőpont és beszédhelyzet

A kronotoposzok már fontos szerepet játszanak a történetnek cselekménnyé szerveződésében, de nem közvetlenül, hanem két olyan alaktani tényező közvetítésével, amelyek ugyanúgy kölcsönhatásban állnak egymással, mint a tér s az idő.

Évtizedekkel ezelőtt a szakirodalom még nem tett különbséget nézőpont s beszédhelyzet között. Talán Genette-é az érdem, hogy világosan elkülönítette a látószög („perspective”, „focalisation”) és a távlat („distance”) összetételét, amelyet ő a történetmondás módjának („mode”) nevezett, az elbeszélő hangtól („voix”).⁶⁶ Egyetlen példával élve: a *Nagy várakozások*ban a felnőtt Pip az elbeszélő, de túlnyomórészt a gyerek Pip látószögéből szemléljük az eseményeket.

Uszpenszkij joggal figyelmeztet arra, hogy már a szereplők megnevezéséből is következtetni lehet a látószögre.⁶⁷ A nézőpontnak magától értetődően két fő össze-

⁶⁶ Gérard GENETTE: *Figures III*. 183–267.

⁶⁷ Borisz USZPENSZKIJ: *A kompozíció poétikája*. (A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája) Bp. 1984. 36–55.

tevője, alanya s tárgya van, hiszen azt a benyomást hivatott kelteni, hogy valaki szemmel kísér valakit, illetve valamit. A fogalom elnevezése a látásra utal, de ez kissé megtévesztő, amennyiben fogalmi, érzelmi, sőt kifejezetten eszmei vonatkozásai is vannak a nézőpontnak. Más szóval, a látószögek nemcsak tér- és időbeli helyzeteket jelölnek, de egyúttal értékelési rendszerek is.

A történetmondó helyzet meghatározásához a beszédműveletekről szóló elmélet fölidézésére van szükség. Ha elfogadjuk, hogy a műfaj azonosítása segítséget adhat a szövegértelmezéshez, tehát a műfajokat szokásrendszerekként is fölfoghatjuk, akkor láthatunk némi kapcsolatot egyes műfajok és beszédműveletek között. Ez utóbbiak általam ismert megkülönböztetései közül talán Searle második osztályozását⁶⁸ lehet legkönnyebben hasznosítani. Az utaló s elrendező állítások („assertives”) egyformán jellemezhetik az időbeliséget kifejező történetmondást és a térbeliséget ábrázoló leírást, a parancsoló vagy fölszólító utasítások („directives”) a tanító-értelmező művekben, a kapcsolatteremtő megnyilatkozások („commissives”) a lírai-értekező, az érzelmek kifejezése („expressives”) a lírai, az eszméket hirdető nyilatkozatok („declarations”) a jövőmondó értekező művekben juthatnak elsődleges szerephez, míg a drámában e típusok bármelyike előfordulhat. Az elbeszélő helyzetet tehát ebben a sorban kell elképzelnünk, nem feledve, hogy ideáltípusokról van szó, tehát bármelyik tényleges történetmondásban előfordulhat másodlagos szereppel az összes többi beszédművelet. Megint csak egyetlen esetre hivatkozva: a példázatokban utasításokat és eszmehirdetéseket is találhat az olvasó, s e másodlagos beszédműveletek okozhatják a tanító célzatosságot.

Két alaptípusa van az elbeszélő helyzetnek: vagy a történetmondóra, vagy szereplőre vonatkozik az első személy. Ha a történetmondót tekintjük kiindulópontnak, az előbbi lehetőséget nevezhetjük szubjektívnek s az utóbbit objektívnek. Mivel az elbeszélő szövegben szereplő tudatot a nézőpont, a beszélőt ellenben a történetmondó helyzet határozza meg, kettejük kölcsönhatása többféle megkülönböztetésre is módot ad. Az elbeszélő s a történet csökkenő távolsága alapján lehet külső távoli vagy közeli nézőpont szubjektív, illetve objektív változatával, belső nézőpontú történetmondás, illetve beszélgetés lehetőségével számolnunk.

Elbeszélőnek és szereplőnek viszonyát két szempontból is értékelhetjük. A szubjektív elbeszélő a szereplőnél többet, az objektív viszont kevesebbet tudhat a történetről, az értékeket alapul véve pedig megkülönböztethetünk a hősről fölnéző és a szereplőt magánál alacsonyabb rendűnek mutató elbeszélőt. E végletek között természetesen átmenet is létezik: ha a szereplő s az elbeszélő egyformán tájékozott, semleges történetmondással, amennyiben a szereplő egyenrangú az elbeszélővel, a magas és alacsony mimészis, a hősi epika s az irónia közötti realizmussal állunk szemben. A történetmondó s a szereplő kétféle viszonyát kölcsönhatásukban is

⁶⁸ John R. SEARLE: *Expression and Meaning*. 12–17.

tovább értelmezhetjük aszerint, hogy az elbeszélő időben és/vagy térben, intellektuálisan és/vagy morális értelemben azonosítja magát a hőssel, vagy távolítja el magát tőle.

Lehet-e kevésbé s inkább valószínű nézőpontról beszélni? Genette három ismertetést sorol föl. Szerinte „az elbeszélő eljárás („l'instance narrative”) színlelt eltüntetése”, „a cselekmény részletező jellege” s végül az okozza a mimetikus illúziót, hogy a részletek „funkcionális értelemben haszontalannak” látszanak.⁶⁹ Valószínű, hogy a közepesen távoli nézőpont is gyakran hasonló benyomást kelthet, mint ahogyan az események gyors vagy gyakorító szemléletű összefoglalásánál is valószínűbb hatása lehet a mérsékelt ütemű jelenetnek, de efféle általánosítással mégis óvatos lennének, mert a valószínűség igénye is hihetőleg erősen változik. Inkább csak azt állapíthatjuk meg, hogy míg a visszatekintő elbeszélő általában távolabb tartja a történetbefogadót a történéstől, addig a jelenetező azt a látszatot igyekszik kelteni, hogy a történetbefogadó is tanúja az eseményeknek. A történeti értelemben vett realizmusban az előtér legtöbbször rövid időtartamú események egyszeri sorát mutatja be, meglehetősen szűk látómezővel, és hosszú időtartamú történet tág látómezejű, gyakorító szemléletű összegzésével mint háttérrel egészíti ki a megjelölteteket. Kemény Zsigmond olykor visszatekintő nézőponttal vezeti be a jelenetet, majd az eseményekkel egyidejű látószögre vált át, hogy azután a jelenet végén visszatérjen a kiinduló helyzethez.

Ha elfogadjuk Käte Hamburger véleményét, aki szerint a történetmondást a szereplők tudatának ábrázolása különbözteti meg a többi műnemtől, akkor elsősorban a belső nézőpont lehetőségeit kell keresnünk az elbeszélő művekben, mert ebben az esetben a külsőt fokozatosan háttérbe szorító belső cselekményesség olyan fejlődés velejárája, melynek során az írott történetmondás egyre inkább megtalálja saját belső természetét. A belső nézőpont vizsgálatakor abból indulhatunk ki, hogy az ilyen látószöveget érvényesítő szöveg vagy szövegrész mindig átírható első személybe. Ha nincs szükség ilyen átírássra, idézett belső magánbeszéddel van dolgunk, ellenkező esetben viszont közvetett belső magánbeszéddel, vagy belső nézőpontú történetmondással („psycho-narration”).⁷⁰ A két véglet szembeállítását a kronotopozok jelentésszintjén is megfogalmazható: a közvetlen belső magánbeszédben az elbeszélő és az elbeszélés időpontja elvileg azonos egymással, míg a belső nézőpontú történetmondásnál távolság van a kettő között.

Milyen egyéb sajátosságai lehetnek a közvetlen belső magánbeszédnek? A fölkiáltásszerű mondatok jelenléte arra emlékeztethet bennünket, hogy e beszédmódnak nincs címzettje. Tudott dolog, hogy a belső beszéd nem egyszerűen néma

⁶⁹ Gérard GENETTE: *Nouveau discours du récit*. Paris 1983. 31.

⁷⁰ Dorrit COHN: *Transparent Minds*. (Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction) Princeton, New Jersey 1978. 21–57.

beszéd, de önálló nyelvi tevékenység, saját, külön mondatszerkesztéssel.⁷¹ Gyakori benne a szórendcsere és a töredékesség – ez utóbbi főként a lélektani alanyra utaló szavak elhagyásából származhat. E mondattani szűkösseget jelentéstani gazdagság ellensúlyozza.

Könnyen azt hihetnők, hogy a belső látószög megnehezíti, a külső viszont könnyíti a szöveg teremtette világ értelmezését. Tény, hogy az elbeszélő közvetlen, tanító célzatú értékelései, az irónia, a lelki folyamatok elemzése vagy az általánosítás nagyobb távolságot igényelnek a történetmondó és a szereplő között. Valójában mégis bonyolultabb összefüggésről van szó. Tökéletesen igaz ugyan, hogy a nézőpont összes válfajának lehet művészi előnye s hátránya, azt ellenben már hiba lenne állítani, hogy az elbeszélő egyénítettsége és a szereplők belső jellemzésének mélysége, tudatuk ábrázolásának mértéke, alapossága föltétlenül fordított arányban van egymással.

A szubjektív és az objektív elbeszélés szembeállítására további árnyalást kíván. Egyfelől ismeretes, hogy a történetmondó értékeléseit nem tekintjük eleve megbízhatónak, mivel hitelességük a szövegben fölállított igazságföltételektől függ – a mítosz elbeszélője például megfellebbezhetetlen tekintélyt parancsol magának, vagyis korántsem tekinti egyenjogúnak az olvasót, a meséé naiv befogadóra, a legendáé hívőre, de a 20. századi regények tekintélyes része már bizalmatlan olvasóra számít –, s így létezhetnek öncsaló elbeszélők, másrészt az is lehetséges, hogy a szereplőre lenéző, a figyelmet önmagára irányító elbeszélő a hőseinél is jobban ismerheti azt, ami végbemegy a lelkükben. Ez a kétféle ellentmondás teszi létjogosulttá a belső nézőpontnak s a harmadik személyű beszédhelyzetnek a társítását, melyet elbeszélt tudatnak, „erlebte Rede”-nek, „style indirect libre”-nek szokás nevezni. Az író ugyanis lehet azon a véleményen, hogy a közvetlen belső magánbeszéd többet rejt el, mint amennyit leleplez, s ezért még azt is szükségesnek találhatja, hogy kikövetkeztethetlenné váljék, meddig is terjed az elbeszélő s meddig a szereplő tudata.

Már Henry Jamesnél és Proustnál észrevehető ilyen irányú törekvés, és hasonló ötvözetet gyaníthatunk abban, ahogyan a korai Musil vagy az 1910-es években Krúdy a hasonlatot lelkiállapotok kifejezésére használja. Claude Simon „új regényeiben” a jelen idejű melléknévi igenévvél szünteti meg az elválasztó vonalat szereplő s történetmondó látószöge között, Michel Butor második személyben írja a *La modification*-t, Robbe-Grillet pedig általános alanyokhoz folyamodik vagy ellentmondást teremt nézőpont és beszédhelyzet között.

Ha elvi következtetést akarunk megkockáztatni, tulajdonképp a velünk született képesség és a nyelvi viszonylagosság hívei között folyó vitára is utalhatunk. Az olyan író, aki nem fogadja el a nyelv elsődlegességét a gondolathoz képest, föltételezheti, hogy léteznek a szóbeli kifejezést megelőző formái a tudattalannak, amelyek

⁷¹ Lev VIGOTSKIJ: *Gondolkodás és beszéd*. Bp. 1967.

nem is szükségképpen jutnak el a megfogalmazásig. Lehetséges, hogy Kosztolányi ezt a fölfogást juttatta érvényre az *Édes Anna* írásakor. Azért beszélte el az embertelen gazdáit meggyilkoló cselédlány érzeteit, látomásait s álmait, mert csakis ebben a formában vélhette közölhetőnek azt, ami egy jórészt öntudatlan emberi lény lelkében megy végbe.

Mivel az elbeszélte tudat viszonylag kései fejlemény a történetmondásban és csakis írott formában létezik, nincs kizárva, hogy valamely kultúrának a szóbeliségtől való távolodása nyilvánul meg benne. Kérdés, vannak-e ugyanúgy stiláris jellemzői, mint a belső magánbeszédnek. Példaként egyetlen mondatot idézek James *The Wings of the Dove* című regényének XXXIV. fejezetéből:

“Knowingly to hang about in London while the pain went on—what would that do but make his days impossible?”

Ez a szerkezet sem közvetlen, sem közvetett beszédben nem lenne helyénvaló. Éppen ezért talán nem túl merész dolog föltételezni, hogy az olvasó a mondat szerkesztés alapján is észreveheti, mikor nem a saját tudatában végbemenő folyamatokról ad számot az elbeszélő. Annyi legalábbis valószínűnek látszik, hogy az elbeszélte tudat nemigen egyeztethető össze mindhárom nyelvtani személy együttes jelenlétével. Vagy az első és harmadik személy váltakozását teszi lehetővé, vagy kivételesen – mint a *La modification*-ban – a második személy kizárólagos használatát. Az idézett mondatból még azt is lehet gyanítani, hogy az „erlebte Rede” személyben és számban külső nézőpontú szubjektív történetmondáshoz hasonlít, de a közvetlen idézésre emlékeztet a rámutató szavak használatában, valamint abban is, hogy az idézetet nem alakítja át tárgyi mellékmondatná. Sőt, talán még az is sejthető, hogy – az igeidőkhöz hasonlóan – itt is számolni kell a különböző típusú nyelvek sajátosságaival. A példaként fölhozott mondat fordított szórendje is a közvetlen idézés szabályaihoz igazodik. Közvetett idézés esetén egyenes lenne a szórend, ám e különbség eltűnik, ha magyarra fordítjuk a példamondatot, mert ez a nyelv nem ismeri a kétféle szórend szembeállítását.

A belső nézőpont elemzői általában hajlamot mutatnak arra, hogy vagy a közvetlenül idézett belső magánbeszédnek, vagy az elbeszélte tudatnak tulajdonítsanak nagyobb mimetikus értéket.⁷² A mimészis történeti jellegét elismerve, talán célszerűbb föltételezni, hogy a tudat kifejezésének különböző formái is megszokás jellegűek. Nincs önmagukban vett értékük, s mindegyikük azt bizonyítja, hogy a valóság alaposabb ábrázolása egyúttal a felületesebb ábrázolását is jelentheti.

A legegyszerűbb forma, a proverbium jelentése is csak úgy ismerhető meg, ha tekintetbe veszik azt a helyzetet, amelyben idézték. A nézőpont meghatározásánál is

⁷² Robert HUMPHREY: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley and Los Angeles 1965; COHN: *Transparent Minds*.

gondolni kell pragmatikai tényezőkre. Könnyű lenne azt hangoztatni, hogy az olvasónak az utánzott, színlelt beszédművelet előfeltéveit kell mérlegelnie, hiszen azok fogódzót adnak a beszédművelet céljának földerítéséhez. A végrehajtó („performative”)⁷³ jellegű megnyilatkozások (például: „bocsánatot kérek”, „azt tanácsolom”, „megígérem”) nyilván segítenek az értelmezésben, sőt mondattani elemek és modális kifejezések is eligazíthatnak, csak hogy az elbeszélő szövegek és szövegrészek számottevő része alig tartalmaz ilyen jelzéseket. Ha például hiányoznak a ragozott igék, nehéz azonosítani, ki s kihez is beszél a szövegben. Még a személyes névmások is lehetnek többértelműek: az egyes második például éppúgy jelölhet általános alanyt, mint önmegszólítást, jelen levő vagy elképzelt hallgatót, sőt akár az olvasóra is utalhat. Torzító egyszerűsítéshez vezetne, ha föltételeznők, hogy az úgynevezett ábrázoló művekben – így a lélektani regényekben – megfejthető az elbeszélő helyzet s a nézőpont, a nem ábrázolónak tekintett – például avantgarde – szövegekben viszont nem, mert az írott történetmondásnak bármely változatánál fönnállhatnak az elbeszélő azonosításának nehézségei.

Az olvasón is múlik, hogy egy adott szöveget vagy részletet idézett magánbeszédként vagy történetmondásként értelmez. Megszokásoktól is függ, kit is fogadunk el elbeszélőnek vagy szereplőnek, hiszen a föltételek kultúránként változhatnak. A történetmondó megbízhatósága éppúgy értelmezés eredménye, mint az eseménysor vonalszerűsége vagy az alkalmazott igeidők és személynévmások értéke, s az is olvasói megszokás kérdése, mennyire látja valaki maga előtt a leírtakat vagy milyen mértékig hajlamos kitölteni a műnek azokat a hiányait, hézagait, meghatározatlanságait, amelyekről Ingarden óta szokás beszélni.⁷⁴ Northrop Frye műfaji osztályozása nem utolsósorban azért vitatható értékű, mert fogalmai – például a románc vagy a menipposzi szatíra⁷⁵ – bajosan határozhatók meg anélkül, hogy tekintetbe vennők bármely olvasó hajlandóságát arra, hogy a meghatározatlantól való félelmében az ismeretlent jól ismertre vezesse vissza. Némi egyszerűsítéssel akár még azt is megkockáztathatjuk, hogy a példázat – az allegóriához hasonlóan – úgy is fölfogható, mint olvasási mód. Elvileg a magánbeszédre inkább jellemző az idő egyenletes múlása, a történetmondás ezzel szemben fölgyorsulhat, lelassulhat, előre vetíthet és visszatérhet korábbihoz. Mivel azonban az epikus mű eseményei csakis elbeszél formában léteznek, nemcsak az időrend föllállítása és az események tartama, de annak eldöntése is az olvasóra hárul, hogy néma magánbeszédről van-e szó vagy pedig hangosról, a történetmondó beszél-e vagy a szereplő.

Annai tehát valószínű, hogy meglehetősen óvatosan kell bánnunk a történet-

⁷³ J. L. AUSTIN: *Philosophical Papers*. London–Oxford–New York 1976. 233–252.; J. L. AUSTIN: *Performative – Constativ*. In: *The Philosophy of Language*. J. R. SEARLE (szerk.) Oxford 1977. 13–22.

⁷⁴ Roman INGARDEN: *Az irodalmi műalkotás*. Bp. 1977. 272.

⁷⁵ Northrop FRYE: *Anatomy of Criticism*. 304–307., 308–312.

mondó s a szereplő beszéde közötti különbségtevással, sőt az elbeszélő és elbeszélő/tapasztaló én szembeállításával⁷⁶ is. Az elbeszélő helyzet gyakran összetett, s az elsődleges és másodlagos történetmondó viszonya sokszor nem egymásutánosság, de egymásba ágyazottság. Ráadásul a kiegészítő s közvetett beszédműveletek az irodalomban fontosabb szerephez juthatnak, mint a természetes nyelvekben. Más szóval, ugyanannak a megnyilatkozásnak lehet kifejtett, nyilvánvalóan elsődleges és kimondatlan, álcázott másodlagos föladatköre, s az irodalmi szöveg jelentése szempontjából fontosabb lehet az utóbbi. Már csak azért sem szabad a színlelt beszédműveletet függetleníteni a környezetétől, attól a kommunikációs helyzettől, amelyben sor kerül a közlésre. Ezt az összefüggésrendszert pedig tagadhatatlanul befolyásolják a kultúra intézményei.

Amennyiben föltesszük, hogy az irodalmi művet valamely beszédművelet utánzásaként is lehet jellemezni, s a beszédműveleteket hatásukat tekintve is közösségileg meghatározott eljárásoknak tekintjük, akkor az irodalom esetében számolnunk kell azzal, hogy az olvasó által elsajátított szokásrendszerek is befolyásolják a beszédművelet hatását. Magyarán, a beszédművelet előföltételei azt is magukban foglalják, amit az olvasó vár a műtől. Elbeszélő szövegekre vonatkoztatva ez annyit jelenthet, hogy a történetmondó helyzetet és a nézőpontot csakis az olvasónak történetbefogadó s szemlélő magatartására is vonatkoztatva lehet körülírni, e magatartás pedig függ a befogadónak műveltségéből adódó előföltéveiseitől, hiedelem- és értékrendszerétől is. Ezért nehéz meghatározni az elbeszélő helyzetet és a nézőpontot. Az üzenet vevője ugyanis nemcsak fölismeri, de teremti is a jelentést; a küldő szándékát a befogadó is módosíthatja. A valódi beszédműveleteknél talán viszonylag könnyen ki lehet mutatni a használatuk közben elkövetett hibákat, visszaéléseket, írott utánzataiknál ellenben nehezebb megjelölni a téves alkalmazás módozatait.

Mindezen megszorítások figyelembevételével tehető föl a kérdés: hogyan rendezhetjük a történetmondásos szövegben előforduló személyeket. A beszéd szintjén a szereplők állnak kapcsolatban egymással, a cselekmény síkján a jelenetező s a szemlélő, a jelenetén talán inkább egyéni, a történetén föltehetően inkább közösségi elbeszélő és történetbefogadó („narrataire”, „narratee”), a fikción a tényleges (fikción kívüli) hang, vagyis a könyv teremtette szerzői tudat („implied author”) és teremtett, lehetséges olvasó („implied reader”, „lecteur virtuel”),⁷⁷ végül a szövegén az író s a történetileg változó, ténylegesen létező közönség kölcsönhatása érvényesül.

⁷⁶ Leo SPITZER: *Stilstudien II.* 478.; Dieter GUTZEN-Norbert OELLERS-Jürgen H. PETERSEN: *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft.* (Ein Arbeitsbuch) 4., überarbeitete Auflage. Berlin 1981. 18.

⁷⁷ Gérard GENETTE: *Figures III.* 265–266.; Gerald PRINCE: *Introduction à l'étude du narrataire.* Poétique 14 (1973) 178–196.; Mary Ann PIWOWARCZYK: *The Narratee and the Situation of Enunciation.* Genre 9 (1976), 161–177.; Wayne C. BOOTH: *The Rhetoric of Fiction.* Chicago 1961.; Christine BROOKE-ROSE: *A Rhetoric of the Unreal.* (Studies in narrative and structure, especially of the fantastic) Cambridge 1981. 29.; Gérard GENETTE: *Nouveau discours du récit.* 103–104.

A felsorolt fogalmak közül alighanem az elbeszélő s az író megkülönböztetése a legfontosabb. Ezért tartom kissé félrevezetőnek a szerzői, szereplői, semleges és énformájú elbeszélő helyzetnek („auktoriale”, „personale”, „neutrale Erzählsituation”; „Ich-Roman”),⁷⁸ vagy akár ilyen elbeszélő magatartásoknak („Erzählverhalten”)⁷⁹ a szembeállítását. Elbeszélő nélkül nincs történetmondás, legföljebb arról lehet szó, hogy egyes szövegekben nyilvánvalóbb, másutt álcázott a jelölése. Az elbeszélő szerepköre olyannyira fontos az epikában, hogy további megkülönböztetéseket is indokoltta tehet – így például lényeges eltérés van az elmondott történettől független, illetve abban szereplőként is részt vevő narrátor között.⁸⁰

Más kérdés a többi jelentésszint elválasztása. Ez valóban nem könnyű föladat. Különösen a teremtett olvasót nehéz megkülönböztetni egyfelől a történetbefogadótól, másrészt a tényleges olvasótól. Ez utóbbi külsőleges a műhöz képest, a teremtett olvasó a mű igényeinek megfelelő résztvevő a közlés folyamatában, a történetmondó pedig a szövegben megszólított személy. A mű igényelte olvasónak föl kell ismernie bizonyos szövegek közötti kapcsolódásokat, függetlenül attól, tud-e a tényleges olvasó róluk. Az *Ulysses* teremtett olvasója például jóformán betéve tudja az *Odüsszeiát*. A különbség elvileg fontos az elbeszélő helyzet s a nézőpont viszonyának meghatározásához. Ugyanezért kell megkülönböztetnünk az egyedi mű teremtette szerzőt egyrészt az elbeszélőtől, másfelől az életrajzi értelemben vett írótól. A *Feltámadás*nak nemcsak az elbeszélője, de talán még a teremtett szerzői tudata is más, mint a *Háború és békének*. Az ilyen értelemben vett szerző azonosságát a szövegnek olyan alkotóelemeiből ismerhetjük meg, amelyek nem részei a fikciónak. Ilyen lehet a műfajt jelölő alcím, az előszó, a jelmondatul választott idézet s az ajánlás, amelyek létezési módját talán inkább nevezhetjük történetinek, mint szépirodalmi-nak. Természetesen ennek a szembeállításnak is van pragmatikai oldala: az olvasón is múlik, mit értelmez betű szerinti, illetve átvitt értelemben. A fikció s nem-fikció közötti eltérés annak módjától függ, ahogyan az olvasottakat elhelyezzük a világról alkotott képünkben.

Mi a viszony elbeszélő s teremtett szerző között? Erre a kérdésre csakis azt válaszolhatjuk, hogy az elbeszélő hitelessége a teljes ténytérúség és a tiszta kitalálás végletei között mozoghat, mint ahogyan az elbeszélő állhat igen közel a teremtett szerzőhöz, de idegen is lehet tőle. A gyakorlatban e végletek aligha léteznek, ismét nem többek ideáltípusoknál. Újból hangsúlyozni kell, hogy az olvasótól is függ, melyik féle hitelességet tartja fontosabbnak. Ugyanaz a szöveg át is minősülhet az idők folyamán, így elképzelhető, hogy utólag már inkább művészi hitelt tulajdonítanak olyan szövegnek, mely egykor ténytérű beszámolóknak számított.

⁷⁸ Franz K. STANZEL: *Die typische Erzählsituationen im Roman*. Wien-Stuttgart 1955.

⁷⁹ GUTZEN-OELLERS-PETERSEN: *Einführung...* 18–22.

⁸⁰ GENETTE: *Figures III*. 252–253.

Ha bővebbet akarunk megtudni nézőpont és elbeszélő helyzet viszonyáról, akkor a történetmondónak és három tényezőnek: a beszédműveletnek, a történetbefogadónak és az üzenetnek kölcsönhatásával kell számolnunk.⁸¹

Közülük az első, a közlő tekintélyével, megbízhatóságával, őszinteségével rokonértelmű hitelesség szolgálhat esetleges kiindulópontként ahhoz, hogy különbséget tehessünk a történetbefogadóhoz szóló közösségi és a szavait a szereplőhöz intéző egyéni történetmondó között. Az előbbire számtalan esetet találhatunk például a 19. század közepén írt regényekben – Thackeray-tól Kemény Zsigmondig –, valahányszor az elbeszélő a távolabbi múltrol a történetbefogadóval közös jelenére vált át, az utóbbira példa az Édes Anna tárgyalásáról számot adó fejezetben az a részlet, melyben maga az elbeszélő szólítja meg Moviszter Miklóst, az öreg orvost, aki a büntény tanúiként megidéztettek között egyedül érez rokonszenvet a gyilkos iránt.

Ha emlékezetünkbe idézzük azt, hogy Platón diégészisnek nevezte a saját hangján beszélő költő megnyilatkozásait és mimészisnek a szereplők beszéltetését,⁸² akkor különbséget tehetünk diegetikus és mimetikus hitel között. Az előbbi a szerző s az elbeszélő viszonyától, valamint a történetmondó társadalmi azonosságától (nem, emberfajta, osztályhelyzet, családi állapot, műveltség, neveltetés stb.) függ, az utóbbi viszont főleg a megbízhatóságon múlik. Mivel egyazon történetmondó egyszerre több nyelvi közösséghez is tartozhat, a hitele is más és más lehet különböző összefüggésrendszerekben, vagyis ugyanazt az elbeszélőt egyik közösségben jobban, másikban kevésbé tarthatják megbízhatónak.

Az elbeszélő s a történetbefogadó viszonyát, a modalitást három tényező összjátékaként jellemezhetjük. A kapcsolat módját az „én-te” párbeszéd közvetlensége vagy közvetettsége, a kapcsolatban tárgyiasult magatartást a történetmondó öntudatosságának, önbizalmának, a történetbefogadóval szemben tanúsított tiszteletének s bensőségességének a mértéke is befolyásolhatja. Más szóval, az elbeszélő nemcsak a hőssel, de a történetbefogadóval is azonosíthatja magát, mint ahogyan idő és/vagy térbeli, intellektuális és/vagy erkölcsi távolságot is érvényre juttathat vele szemben. Az elbeszélő s a történetbefogadó párbeszédét főleg akkor lehet érzékelni, midőn a nyelv utaló (referenciális) föladatkörét – mely elsősorban az események kijelölésében nyilvánul meg – átmenetileg az elrendező, értelmező, öntükröző (metafikcionális), kapcsolatteremtő vagy fölhívó (fatikus, illetve konatív)⁸³ szerepe szorítja háttérbe.

A nézőpont és az elbeszélő helyzet viszonyának részalkotói közül a harmadik, a történetmondó s az üzenet kölcsönhatása a legösszetettebb. Ez idáig legalapo-

⁸¹ Susan Sniader LANSER: *The Narrative Act. (Point of View in Prose Fiction)* Princeton, New Jersey 1981. 86.

⁸² PLATÓN: *Az állam.* In: Platón összes művei I. kötet. Bp. 1943. 835–837.

⁸³ Roman JAKOBSON: *Hang-Jel-Vers.* Bp. 1969. 216–223.

sabb elemzője beállításának („stance”) nevezi.⁸⁴ Mindenekelőtt a történetmondó s a szereplő hangjának arányára lehet visszavezetni, azután tér- és időbeli összefüggésrendszerekre: a nézőpont mozgó, illetve álló jellegére, az elbeszélő „körképszerű” összefoglalóinak és a „jelenetszerű” bemutatásnak,⁸⁵ más szóval az „elmondásnak” és a „bemutatásnak”,⁸⁶ valamint az előzetes, egyidejű és az utólagos elbeszélésnek a mértéke. Lélektani vetülete is van a beállításnak: az egyes szereplőkről többet vagy kevesebbet tudhatunk, ismereteink vonatkozhatnak inkább a külső megjelenésre, illetve a tudatra, a látószög ennek megfelelően külső vagy belső, s így a szöveg fölszíni vagy mély látószög adhat a hősről, egyúttal az elbeszélő rosszalását vagy helyeslését is érvényesítvén vele szemben. A beállítás tehát egyrészt térelményt kelt, elő- s háttérrel hoz létre, másfelől értékrendet is teremt, közvetlen vagy közvetett módon, betű szerinti vagy átvitt értelemben juttat kifejezésre eszmeiséget. Ideológiai vonatkozásai okozzák, hogy a szöveg megerősít vagy cáfol egy adott kulturális összefüggésrendszert, a különböző szereplőknek pedig központi vagy alárendelt szerep jut a szöveg mélyszerkezeteként fölfogható érték- s hiedelemrendszer tárgyiasításában, attól függően, hogy mennyire állnak az előtérben és milyen mértékig képesek egyszeri cselekvésre.

7. Cselekmény

A szereplők már az irodalmi mű legnagyobb alakitani egységének, a cselekménynek szerves részei. Már Arisztotelész a cselekmény elsődlegességét állította a jellemekhez képest.⁸⁷ Henry James azután a regényre alkalmazta ugyanezt az elvet,⁸⁸ ám a jellem és a cselekmény viszonyának módszeres vizsgálata viszonylag későn indult meg, azután, hogy Propp a szereplők föladatakörének rendszerszerű egymásutánjaként határozta meg a varázsmese cselekményét.⁸⁹

Az egyszerű formák cselekményével Propp óta sokan foglalkoztak, az írott összetett formákéval viszont jóval kevesebbet. Ennek egyik jele, hogy a regény elnevezést némelyek indokolatlanul tág értelemben használják. Northrop Frye s mások példája⁹⁰ arra ösztönözhet bennünket, hogy próbálkozzunk elkülöníteni egymástól az elbeszélő műnem néhány összetett formáját.

⁸⁴ LANSER: *The Narrative Act*. 184-225.

⁸⁵ Percy LUBBOCK: *The Craft of Fiction*. London 1965. 67.

⁸⁶ Wayne C. BOOTH: *Distance and Point-of-View*. (An Essay in Classification) In: *The Novel*. (Modern Essays in Criticism) Robert Murray DAVIS (szerk.) Englewood Cliffs, New Jersey 1969. 173.

⁸⁷ ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. 16.; ARISTOTLE: *Poetics*. 36.

⁸⁸ Henry JAMES: *The Art of the Novel*. (Critical Prefaces) New York-London 1962. 53-54.

⁸⁹ Vlagyimir Jakovlevics PROPP: *A mese morfológiája*. Bp. 1975. 37-40.

⁹⁰ FRYE: *Anatomy of Criticism*. 303-326.; Robert SCHOLÉS-Robert KELLOGG: *The Nature of Narrative*. New York 1966.; Robert SCHOLÉS: *Les modes de la fiction*. Poétique 32 (1977) 507-514.

Öt műfajcsoport körvonalazására tennék kísérletet. A meséhez viszonylag közel álló műfajokban – az írásos hagyományból talán ide sorolható a lovagregény, a pikareszk vagy a bűnügyi történet – a harmadik személy uralkodó s a szerepkörök alkotják a cselekmény fő szervező elvét. A szűkebb értelemben vett regény annyiban tér el ettől a műfajcsoporttól, hogy a harmadik személy elsődlegességéhez egyénített jellemek társulnak, meghatározott térrel és célképzetes, történeti idővel. A vallomás első személyű, értelmezett önéletrajz. A példázat és a románcos történet harmadik személyű, de a jellemeket eszmék, álláspontok, magatartások szószólói, illetve erősen stilizált lelki östípusok váltják föl, az idő s a tér pedig történeti értelemben meghatározatlan, vagy egzisztenciális vagy kozmikus, azaz körkörös.

Ha átvesszük a cselekvésmélet eredményeiből azt a megkülönböztetést, mely szerint az elbeszélő kompetencia alapföltételeit két csoportra lehet osztani s az egyik az önéletrajzi, az érzelmekre vonatkozó és a társadalmi, a másik pedig a megállapító, helyeslő és szatirikus összetevőket foglalja magában,⁹¹ akkor azt mondhatjuk, hogy a románcos történet hangvétele erősen érzelmi vonatkozású s egyúttal magában rejti a helyeslő nyelvét, a regény jelrendszere viszont kimondottan társadalmi jellegű és szatirikus mellékjelentéseket is maga után von. Az ironia többnyire hiányzik a románcos történetből, a példázatban viszont egyenesen uralkodó is lehet, a regény pedig akár a másik két műfaj közötti átmenetnek is tekinthető. A románcos történet a verses epikával, a balladával, az allegóriával, a regény a jellem- és életképpel rokon. A többi műnem közül a líra föltehetően a vallomásra és a románcos történetre, az értekezés a példázatra, a leírás a regényre hat legközvetlenebbül. Ez a négy műfaj természetesen ismét nem egyéb ideáltípusnál. Az egyes művekben legfőljebb uralkodó tendenciaként érvényesülnek. A *Madame Bovary*-ban a regény, a *karthausi*-ban a vallomás, a *Gulliver utazásaiban* a példázat, az *Adolphe*-ban a románcos jelleg a meghatározó minőség. A rokonság a mesével annyiban még a románcos történetben s a példázatban is érezhető, amennyiben a szereplő még bennük is gyakran allegorikus, konkretizáló szinekdoché jellegű, vagyis fölfogható általános szabály eseteként, mivel megformáltsága erősen funkcióhoz kötött.

Minél jobban távolodik a történetmondás az egyszerű formáktól, annál összetettebbé válik a cselekmény. A láncszerűség mintegy átmenet az egyszerűségtől az összetettséghez. A mesékben bármely szerkezeti elemből szerveződhet önálló történet, gyakori az elemek megháromszorozódása s az egyes funkciósorok, azaz menetek láncszerűen kapcsolódnak egymáshoz. Az írott epikában a belső ismétlődésnél általában nagyobb szerepet játszhat a folytonosságnak megszakítása fordulattal vagy közbeékeléssel, többféle várhatóság szembeállításával, és a láncszerűségnek is inkább csak bonyolított formái érvényesülnek. Megesik, hogy az író csak annyiban módosít a láncszerűségen, hogy olyan elbeszélő tudatot rendel az összekapcsolt

⁹¹ Henri WITTMAN: *Théorie des narrèmes et algorithmes narratifs*. Poetics 13 (1975) 19–28.

történetek fölé, melynek megformált, elidegenített jellegét alig hangsúlyozza. A következő fokozatnál a történetmondó már maga is szereplő. Egy harmadik változatnál az elbeszélő ismét kevésbé megformált, a történetek viszont – nyilvánvaló vagy álcázott – kölcsönhatást mutatnak.

A szóba hozott műfaji ideáltípusoknak természetesen nagyon is különféle történeti változatait lehet meghatározni. Egyetlen esetre hivatkoznék. A példázat mélyszerkezete mindig logikai következtetéshez hasonlít, de sok múlik azon, hogy elbeszélő vagy szereplő vonja-e le a tanulságot a történetből. A beszédhelyzet mindig hatásközpontú (perlokuciós),⁹² de a logikai fölépítés nem mindig oly nyilvánvaló, mint a felvilágosodáskori tanregényben, ahol az eszmék szoros értelemben véve nem a szereplőkhöz tartoznak. Pangloss és Candide végső párbeszéde jószerivel csak ürügy a szerzőnek arra, hogy egy általa helytelenített, illetve helyeselt álláspontot tanító céllal állítson szembe egymással. Mennyire más történeti típust képvisel Kemény Zsigmond „beszélyfüzére”, a *Ködképek a kedély láthatárán!* Jenő Eduárd gróf népboldogítási kísérlete kudarcot vall. Az ő módszerei embertelenek vagy a jobbágyai képtelenek megérteni a szándékait? A válaszadás az olvasóra vár, csak ő vonhat le következtetést a szövegből, mert a példázat csak egyik összetevő a *Ködképek* szerkezetében, a másik a regénynek lélektani változata, melyben az öntudat a szervező erő. A következtetés csak a szövegen kívül zárható le, mivel Jenő Eduárd mint öntudat lezáratlan. A mű ideologikus öntudatok párbeszéde. A párbeszéd a szövegben nem ismer megoldást, csak befejezést, mert a *Ködképek* átlendül a példázatból a regény műfajába, hősei eszmék szócsöveiből jellemekké válnak azáltal, hogy tetteik belső megindoltsága folytonosságot hoz létre s így az eseményeket oksági kapcsolat irányítja.

Szóba hozható a kérdés, miként helyezhető el a történelmi regény fogalma az itt vázolt műfajok sorában. Megítélésem szerint nem tekinthető műfajnak abban az értelemben, ahogy a számbavett öt típus. Mindegyik keretein belül megvalósítható, s ezért alaktani szempontból inkább csak a benne szereplő történeti személyekkel kell külön foglalkoznunk.

Az epikus műben előforduló személyeknek egyaránt van pragmatikai, szintaktikai s szemantikai vetülete. A történet elmondója s a szövegben jelölt befogadója esetében valószínűleg a pragmatikai szemlélet az elsődleges, hiszen ezek majdnem a deixisek körébe tartoznak, az elbeszélés műveletének résztvevői; a történet kitalált hőseinél ezzel szemben a szintaktikai jelleg föltűnő, amennyiben a szöveg különböző részeiben kapott értesüléseket az olvasónak kell összekapcsolni; végül a történeti személyeknél létezik egy szemantikai összetevő, melyről a másik két esetben nem lehet beszélni: az olvasónak óhatatlanul is tudomást kell vennie a szövegen kívüli utaltról („personnages-embrayeurs”, „personnages-anaphores”; „personnages-

⁹²J. L. AUSTIN: *How to Do Things with Words*. Oxford–London–New York 1978. 101–132.

référentiels”).⁹³ Természetesen egyszerre több kategóriába is tartozhat ugyanaz a személy – Napoleon a *Háború és béke*-ben történeti személyiség is, nemcsak kitalált figura, de az magától értetődik, hogy csak a harmadik típushoz (is) tartozó szereplők részei a cselekménynek. Vannak ugyan, akik föltételezik, hogy még ezen a típuson belül is újabb megkülönböztetéshez kell folyamodni, amennyiben a cselekményközpontúnak nevezett művek „lényegként”, a modernnek és posztmodernnek tekintett szövegben viszont „létezőként” jelenik meg a szereplő,⁹⁴ de megítélésem szerint ezúttal is inkább kétféle olvasási módról van szó, melyek pontosan megfelelnek az irodalmi mű kétarcúságának, a mimészis és a szövegszerűség illúziójának.

A szereplőből a befogadás során válik jellem, vagyis „olyan képződmény, amelyet az olvasó a szövegben elszórt különböző jelzésekből rak össze”.⁹⁵ Ezek a jelzések – akár közvetlenül, akár közvetve jutnak tudomásunkra – személyiségjegyekre vonatkoznak, és ismétlés, szembeállítás vagy oksági kapcsolat révén csoportosulva hierarchikus szerkezetté szerveződnek. Ha az olvasó olyan elemmel találkozik, amelyet nem képes beilleszteni abba a képbe, melyet kialakított magának egy szereplőről, át kell fogalmaznia addigi általánosítását. A jellem tehát általánosító színekdochénak is tekinthető.

Legalábbis három föltétele van annak, hogy az olvasó jellemnek fogadjon el egy szereplőt. A benyomások folyamatos rögzítése biztosítja a figura folytonosságát. Emlékezetünk teszi lehetővé a szereplő értelmezését és az azonosulást. Végül a várhatóság ad lehetőséget a fordulat, a jellemátalakulás észlelésére. E három befolyásoló tényező közül alighanem a rokonszenv, az együttérzés igényli a legóvatosabb megközelítést. Nemcsak azért, mert történetietlen normativitás hibájába esnénk, ha elfelejtjük, hogy a lélektani hitelességnek is különböző hagyományai vannak, de azért is, mert a fikcióként olvasott epikában nemcsak tér s idő, hanem a személyek is virtuálisak: részint a szövegen kívüli valóság benyomását hivatottak kelteni, részben viszont az elmondott vagy leírt szöveg tartozékai, azaz jelzőkkel s állítmányokkal összekapcsolt tulajdonnevek is. Az író nemcsak ábrázolja, de ki is találja az embert. A regényalakokat végül is aligha ismerhetjük jobban, mint amennyire hallani tudjuk Vinteuil szonátáját, amely Proust regényében hangzik föl.

8. Összegzés helyett

Miféle következtetés vonható le az irodalmi mű alaktani vizsgálatából?

⁹³ Philippe HAMON: *Pour un statut sémiologique du personnage*. In: R. BARTHES–W. KAYSER–W. BOOTH–Ph. HAMON: *Poétique du récit*. Paris 1977. 122–123.

⁹⁴ Thomas DOCHERTY: *Reading (Absent) Character*. (Towards a Theory of Characterization in Fiction) Oxford 1983. 48.

⁹⁵ Shlomith RIMMON-KENAN: *Narrative Fiction*. (Contemporary Poetics) London–New York 1983. 36.

Csakis egyetlen megállapítást tennék.

Az irodalmi mű alaktanát megírni annyit jelent, mint jelentésszintek s azokon belül formateremtő elvek elkülönítésére vállalkozni. Más szóval, szokásrendszerek kijelöléséről s jellemzéséről van szó, melyek mind lehetséges világértelmezéseket építenek föl. E szokásrendszerek történeti viszonylagosságát azonban nem szabad egyoldalúan túlbecsülni. Bármely alaktani képződménynek a lényegéhez tartozik, hogy túlmutat önmagán. A művek megértése föltételezi, hogy az olvasó figyelme állandó mozgásban van számára ismert és ismeretlen alaktani konvenciók között. Sok minden újat kell elsajátítania, de mégsem szükséges mindent előlről kezdenie. Ha pedig ez így van, két veszélyt kell elkerülnünk az irodalmi mű alaktani vizsgálatában: sem az univerzáléknak, sem a történeti viszonylagosságnak létjogosultságát nem szabad kizárólagossá tenni. Úgy is fogalmazhatunk, hogy valamely szöveg csakis akkor keltheti irodalmi műalkotás hatását, ha szabadon érvényesülhet különböző alaktani képződmények kölcsönhatása, mert a konvenciók nem zárják ki kölcsönösen egymást, de párbeszédet folytatnak egymással a megértés lezáratlan történeti folyamatában.