

## Metaforikusság és elbeszélés

Az alábbiakban nem azt fogjuk vizsgálni, miben is áll a magyar epika, közelebbről a 20. századi regény „nyelvének” sajátossága. Ebben a kérdésben a modern magyar irodalom fejlődéstörténetéről alkotott elképzelések ez idő szerint nemigen hozhatók közös nevezőre. Tény azonban, hogy irodalmunk létfeltételeinek alakulása nagymértékben közrejátszott abban, hogy a 20. századi magyar regény jellegét, sajátos „nyelvét” a társadalomban gyakorlati hivatást is vállaló művek esztétikumszemléletéből lehessen magyarázni. Beállítódástól függően akár értéktulajdonító tartalommal is.

A magyar regény valóban úgy érkezett el a modernség küszöbéhez, hogy örökségként, úgyszólván tehertételként hozta magával a pragmatikus megközelíthetőséget. 20. századi irodalmunk recepciója azt mutatja, hogy ez a funkcióeltolódás továbbra is meghatározta az olvasói elváráshorizontokat. Az irodalmi mű politikai, szociológiai, nemzetideológiai közleményként való értelmezése úgyszólván állandósította a regény jelszerűségének, illetve közlésjellegének dilemmáját. Nehezebb volt így elismerni a huszadikszázadiságnak azokat a jegyeit is, amelyek mindazonáltal éreztették, nemegyszer hagyományképző erővel jelezték: a magyar regény nem elsősorban abban haladt együtt a modern műfajfejlődéssel, amit a hagyományosan pragmatikus értelmezés – s e tekintet-

ben az elmúlt évtizedek marxista irodalomtörténet-írása egyáltalán nem képezett kivételt – a legfőbb értéként hangsúlyozott.

A továbbiakban olyan regényjelenség viselkedését idézzük fel vázlatosan, amelyet rendszerint a 20. századi epika egyik legsajátabb ismertetőjegyének tekint a próza-poétikai megközelítés.

\*

Ha az irodalmi műalkotást olyan képzeletbeli tárgynak tekintjük, amely szöveg és olvasó együttműködése során mindig más és más alakban realizálódik, óhatatlanul felmerül a kérdés: vajon meghúzható-e valamilyen határ lehetséges és önkényes értelmezés között. Mert igaz ugyan, hogy ténylegesen csak az a mű él, amelyet olvasók nemzedékei teremtenek újra, de jelentheti-e ez egyúttal az értelmezés teljes szabadságát is? Nyilvánvalóan nem, ahogy elvileg megkülönböztethetők egymástól egyazon mű megengedhető és önkényes interpretációi is. Az olvasás folyamatában tulajdonképpen a szövegbe kódolt közlemény tartalmának újraalkotása zajlik le: az olvasó mintegy a maga számára teremti újra azt a világot, amelyet a szerző az irodalom jelrendszerében tárgyiasított. Ez a folyamat alkalmasint a produkció és a befogadás felől is félreérthető. Ha az előbbire helyezük a hangsúlyt, akkor a mű változhatatlan, abszolút objektivitását ismerjük el. De ha pusztán a befogadásban keressük az esztétikai hatás titkát, az értelmezés korlátlan viszonylagosságának belátásáig is eljuthatunk. Abból kell tehát kiindulnunk, hogy az esztétikai kommunikáció a mű üzenetének újraalkotásával valósul meg, melynek során

a befogadó tudatában létrejön a szerző alkotta fiktív világ valamely változata. Ezt az univerzumot azonban amazzal sem azonosnak, sem tőle teljesen függetlennek nem tekinthetjük. Egy irodalmi mű befogadása ugyanis nem a szerző és az olvasó közvetlen információcseréjével megy végbe: az alkotói közlés a szöveg közegén halad keresztül, az esztétikai élmény csak *szöveg* és *olvasó* interakciójának lehet a következménye. Az irodalmi szöveg pedig nem maga az alkotói vízió, nem a művészi világerzékelés egyedi teljessége, csupán annak esztétikailag megformált jele. Az esztétikai kommunikációnak a köznyelvitől eltérő sajátosságai közül itt elsősorban azt kell kiemelnünk, hogy az esztétikai jel az interakció folyamán sem rögzül olyan egyértelműséggel, mint a köznyelvi kommunikáció jelei. Nemcsak arról van szó tehát, hogy egy regény olvasója tudatában van annak, hogy irodalmi szöveget olvas, hanem, hogy egyidejűleg az irodalmi szöveg egyedi, csak erre a műre érvényes poétikai eljárásait is meg kell ismernie az üzenet megfejtéséhez. Míg a köznyelvi kommunikáció lényegében mindig leírható két pólus között egyazon feltételrendszerben közvetítő kód működésével, az esztétikai kommunikáció kölcsönössége ennél bonyolultabb jelenség. A művészi szöveg kódja állandóan változik, folyamatosan szervezi meg önmagát. Ahhoz, hogy az olvasó mind tökéletesebben sajátíthassa el a mű üzenetét, követnie kell ezeket a változásokat. Ezért szokták az olvasást dinamikus, állandóan módosuló szituációként leírni, melyben a befogadó tevékenysége arra irányul, hogy a szöveg új és új utasításainak megfelelően átformálja, helyreigazítsa a korábbi szövegegységekben kialakított értelmezői magatartását. Azaz, hogy



átértelmezzék korábbi elképzeléseit, s mindvégig olyan készenléti állapotban maradjon, amely képes követni az új dimenziókba lépő szöveg jelentésszervező eljárásait. Minthogy az olvasói tevékenység a mű megértésére irányul, a szöveg folytonosan módosuló, szerveződés közben nyomon kísért kódjait a befogadónak mind pontosabban kell elsajátítania ahhoz, hogy a lehető legközelebb kerüljön a közlés tartalmához. Hogy végül mégis két univerzumról beszélhetünk – a szerző és az olvasó megalakított világáról –, az annak a következménye, hogy bár az értelmezés irányait kizárólag a mű határozza meg, a befogadás csak a maga feltételei között teremtheti újra az alkotói világ mását. A szöveg utasításainak lehető leghívebb követése előfeltétele a mű megértésének (= az üzenet bizonyos objektivitásának), ugyanakkor az értelmezés autonómiájában az esztétikai hatás egyedülálló sajátossága érvényesül. Az esztétikai jel úgy közvetíti a világ egy lehetséges értelmezését, hogy benne az olvasó – mintegy társszerzővé válva – önmaga alkossa meg a fikcióból a saját világára vonatkoztatott értékrend cselekvésorientáló képzetait. Mert végső soron „a szövegek értéke – lett légyen az bármily megalapozott –, nem szerzőjük tekintélyéből származik, hanem az élettörténetünkkel való szembesülésből. Itt mi vagyunk a szerzők, mert mindenki szerzője a maga élettörténetének.”<sup>1</sup>

Amíg azonban az olvasó eljut a tevékeny értelmezésnek e műből kiinduló, de autonóm formájáig, a legnagyobb nehézségeket épp azon az úton kell legyőznie, amelyen a saját értelmezői kódjait úgy igazítja hozzá a szöveghez, hogy egyidejűleg belül és kívül is állhasson a fikció világán. Pontosán írja le Iser ezt a szituációt, ami-

kor elhatárolja az objektum–szubjektum általában érvényes szembeállításától: „A kellős közepében lenni, ugyanakkor felülemelkedni azon, amiben vagyunk, ez jellemzi szöveg és olvasó viszonyát.”<sup>2</sup>

Egy-egy irodalmi szöveg poétikai alakítottsága mindig a befogadók birtokában levő szövegértelmező konvenciók függvényében bizonyul egyszerűnek vagy bonyolultabbnak. Az olvasó törvényszerűen akkor érzi magát biztonságban, akkor uralja a befogadás folyamatát, ha a birtokában levő konvenciók pontosan megfelelnek az adott szöveg kódjainak vagy bonyolultabbak annál. Ezen az elváráshorizonton belül lényegében csak a mű közleménye jelenthet újszerűségélményt a számára. Alighanem természetes az is, hogy ha az olvasó a saját befogadói kompetenciáját meghaladó jelrendszerrel kerül szembe, az új elemeket megfeleltetni igyekszik a maga irodalmi szemléletformáinak. A jelek bonyolultabb együtteséből előbb az ismert alakzatokat választja ki, s azokat használja az értelmezés fogódzóiként. Amikor a számára ismert kommunikációs modellben zavar támad, szükségszerűen fokozott mértékben ragaszkodik ezekhez a tényezőkhöz. Minden műnemben megtalálhatók az olyan összetevők, amelyeket a befogadói tudat az illető műforma elemi tartozékaiként tart számon. A regény műfajában hagyományosan a világmetszetet (tér/idő), az alakokat és a történést (cselekményt) szokás ilyen epikai szubsztanciának nevezni. Olyan műfaji alaptényezőknak, amelyek közül általában bármelyiknek a hiánya meggátolhatja a fiktív epikai világ kiépítését.

A regényolvasás hagyományos formája az összefüggően elbeszél, történetszerűen előadott események hierar-

chizált szerkezetéhez, nyitány és zárlat között oksági  
rendben kibontakozó epikus folyamathoz igazodva alakult ki. Az olvasó végrehajtotta tudati absztrakciók ezeknek a fix pontoknak a rögzítésével építik fel az értelmezett epikai világ modelljét. A művelet alapja a szubsztanciális tényezők azonosíthatósága, melynek során megállapítható, hogy ki mondja el a történetet, hol és mikor játszódik a cselekmény, kik és milyen jellemek a regény alakjai, s végül, milyen megítélésformát, milyen értékrendszert sugall az elbeszélői előadásmód, hogyan foglaljunk állást az előttünk lepergett eseményekkel kapcsolatban. Nem arról van persze szó, mintha a befogadónak nem kellene esztétikai transzformációkat végrehajtania, szimbolikus mozzanatokat értelmeznie, s egyéb sajátos szövegszervezési eljárások mögé hatolnia. Pusztán arról, hogy a regény hagyományos struktúrája megengedte a profán, történetszerű értelmezést is: a hiányos interpretációt nem gátolták olyan műbeli tényezők, amelyek érvénytelenítették volna például a cselekmény okozati logikáját. A modern regény olvasójának azonban mind kevésbé nyújtanak biztos fogódzókat ezek a szubsztanciális epikai tényezők. Nemcsak az egyvonalú cselekmény rendeződik át, nemcsak a tér- és időviszonyok válnak nehezen áttekinthetővé. Olykor az elbeszélő személyét, értékrendjét sem egykönnyen tudjuk meghatározni: az események látszólag összefüggéstelen egymásutánban játszódnak le előttünk, sőt, akad példa a hősök alakváltására is. Az idézett Joyce-regényrészlet szövegét pedig egyszerűen nem tudjuk beilleszteni a történetmondásról hagyományosan kialakított képzeink rendszerébe. A lexémák elváltozásai, a szemantikai tövek többértelműsége látszó-



lag a befogadás elemi feltételét, a nyelvi megértést is kérdésessé teszik. A gyakorlatlan olvasó is érzékeli ilyenkor, hogy az epikai jegyek jelenléte ellenére valami szabálytalan történik: ezek a szövegek feltétlenül ellenállnak a rögzült megközelítésformáknak. Az olvasó itt aligha megy sokra az „epikusság” normáihoz igazodó műveletekkel. Hiába adott esetleg a tárgyias tartalom, a természetelvű, a tapasztalatiság rendjének megfelelően „berendezett” műbeli világ, az az esztétikai jelentés, amelyet megnyilvánítania kellene, nem férhető hozzá a történet-szerű értelmezés számára.

A prózai művek elmélete többféleképpen próbálta már megvilágítani azokat a szemléleti-poétikai kérdéseket, amelyek effajta dilemma elé állították a modern regény olvasóját. Az alábbiakban egy eddig csak részben érintett, de jelentősége folytán külön fejezetbe kívánczó kérdéskört kísérünk meg áttekinteni, amely közelebb vihet a modern regény alkati változásainak megértéséhez. Rámutattunk már, hogy az irodalmi műalkotás szemléletformáiban, a poétikai alakítás módjaiban lényegében olyan gondolkodástörténeti fordulatok idézik elő a legmélyebb változásokat, amelyek általában is befolyásolják egy-egy kor világerzékelését. Ennélfogva érthető, hogy azok a poétikai, alakítástechnikai minőségek, amelyek a század első évtizedeinek epikájában feltűnnek, hasonlóképp megtalálhatók egyéb művészeti ágak formavilágában is. Ha a század epikájában a cselekményelvű folyamatossággal szemben mindinkább az írásművek struktúrája játszik kitüntetett szerepet, akkor ez éppúgy az egyik alapvető epikai tényező funkciójának átértelmezését jelenti, mint ahogy a tonalitás háttérbe szorítása a

modern zenében, vagy a rajzszerűség rovására a kolorit érvényesítése a festészeti impresszionizmusban. Valamennyi esetben azok a mozzanatok válnak kérdésessé, amelyeket a hagyományos művészeti gyakorlat nélkülözhetetlennek tüntetett fel a megértés számára. Nem meglepő, hogy már a századelőn olyan esztéták figyeltek fel ezekre a jelenségekre, akik a kor szellemi tartalmainak változásai mellett észlelni tudták a művészi alakítás struktúráiban végbemenő változásokat is. Oskar Walzel például már úgy tesz különbséget a naturalista és az impresszionista látásmód között, hogy pontosan rögzíti a világszemlélet történeti módosulásának tartalmát: „Hallatlanul érdekes nyomon követni azt, hogyan merült fel lassanként a művészetben és különösen a költészetben az a gondolat, hogy a fizikai világ az ember számára csak fenomenális jelleggel bír, és hogy ez a tény a művészi kifejezőeszközökre nézve is döntő jelentőségű.”<sup>3</sup> Walzel arra mutat rá, hogy a világot tárgyszerűen, dologi mivoltában leképező naturalizmus éppúgy az „igazi valóságot” vélte ábrázolni, mint a más szemléleti (gondolati) kiindulású impresszionizmus, amely viszont a benyomások rögzítésével vállalkozott ugyanerre. (Abból a megfontolásból, hogy képzeink, absztrakcióink meghamisítják a natur valóságot. Igazából ugyanis nem tárgyakat látunk, hanem színeket és vonalakat, s a művészi alkotásnak ezeket kell újrateremténie.) Képszerűségnek és tárgyiaságnak ez a szemléleti eredetű ellentéte lényegében már annak a folyamatnak az előjátéka, amely ténylegesen a 20. századi művészetekben bontakozott ki. Az átértelmezett valóság s benne az újszerűen szituált személyiség olyan esztétikai újrateremtésének ígérete, amely szemlé-



letmódjában, poétikai szerkezeteiben is kifejezésre tudja juttatni a világ birtokbavételének mai feltételeit. A nyitott formák epikai példáiról szólva Umberto Eco von meggyőző párhuzamot az újszerű befogadói magatartások között: „...amit Joyce-nál próbáltunk megragadni, ugyanaz, mint amit a szeriális zene kíván megvalósítani, fölmentve a hallgatót a tonalitás kötelező síneinek követésétől, és megsokszorozva a paramétereket, amelyek szerint szervezni és ízelgetni lehet a hanganyagot; ugyanaz, mint amire az informal festészet törekszik, amikor egy képnek már nem csupán egy, hanem több irányból való nézését kínálja; az, amit a regény tűz ki célul, amikor már nem csupán egyetlen eseményt és egyetlen bonyodalmat beszél el, hanem arrafelé igyekszik vezetni bennünket, hogy egyetlen könyvben több eseményt és több cselekményt fedezzünk fel.”<sup>4</sup>

E megállapítás ismét visszavezet bennünket a regény kérdéseihez. Igaz, Eco itt azokat a felszíni jegyeket érinti csupán, amelyek a befogadót aktívabb tevékenységre serkentik, és az információtöbblet befogadásának új módzatait hangsúlyozzák. A modern regény olvasója azonban folytonosan érzékeli, hogy a megértést nem annyira a cselekmény osztódása, az események sokasodása nehezíti meg. Amikor az epikai alaptényezők értelmezése nem kínál megfelelő támpontokat a számára, nyilvánvalóan nem az információk mennyisége hat zavarólag, hanem annak a struktúrának a pillanatnyi átláthatatlansága, amely a megszokott módon utat nyithatott a mű világába. A cselekmény, a hely és idő, illetve a jellemek egyértelmű beilleszkedése az epikus folyamatba. Valaminek ebben a struktúrában kellett megváltoznia,

ha a hagyományos módon nem tudunk közel férközni a mű jelentéséhez.

Roman Jakobson az afáziás nyelvi zavarokat vizsgálva állapította meg, hogy a nyelvi viselkedésnek két sarkalatos művelete van. Mondandónkat két eljárástípussal, szelekcióval és kombinációval formáljuk meg. A közlésre szánt elemeket szelekcióval választjuk ki a hasonló elemek alkotta repertoárból, s e kiválasztott elemeket a kombináció nyelvi szabályai szerint kapcsoljuk egymáshoz. A szelekció az elemek hasonlóságán, a kombináció az érintkezés elvén alapul. Ennek megfelelően minden megformált nyelvi megnyilatkozás leírható a szelekció tengelyén végrehajtott hasonlító (ellentétező, különböztető), illetve a kombináció tengelyén végrehajtott összekapcsoló (oksági, térbeli-időbeli) műveletek sorával. A nyelv e két aspektusa jellemző módon különül el a líra és az epika szóképeiben: „...hasonlítsuk össze a költészet két fajtáját: a lírát, amely rendszerint elsődlegesen a hasonlóságra épül fel, és az epikát, amely főleg az érintkezéssel operál. Újra emlékeztetbe idézzük, hogy a metafora a lírai költészettől elidegeníthetetlen szókép, és hogy a metonímia pedig az epikus költészet legfontosabb szóképe.”<sup>5</sup> Ha tehát az epikát a retorikai alakzatok egyikével akarjuk jellemezni, a metonímia kínálja a legkézenfekvőbb szerkezeti hasonlóságot. Ez a szókép a tulajdonképpeni jelölőt valamely, vele – valóságos, térbeli, időbeli, okozati vagy logikai – érintkezésben lévő elemmel helyettesíti. Az epikai építkezés elemi szerkezete a szövegalkotás kombinációs tengelyén jön létre, mégpedig az események láncolatos összekapcsolásával. Az epikai történettel szemben a lírai metaforák sorokat alkotnak,

nincs közöttük olyan nyilvánvaló okozati kapcsolat, mint az epika alapszövetét alkotó elbeszélésegyeségek között. Természetesen nem arról van szó, mintha a hagyományos epikából hiányoznának a metaforikus elemek, s a líra nélkülözne mindenfajta metonimikus sajátságot. Az azonban kétségtelenül igaz, hogy a realista nagyregény hagyományos epikai modelljében a metonimikus forma az uralkodó. E művekben az esztétikai jelentés az elbeszélés kombinációs tengelyén kibontakozó összefüggések megfejtésével értelmezhető. Az elbeszélés egységeit az okozati, térbeli-időbeli epikai folyamat többnyire pontosan rögzíti, mindig tudjuk, hogy az épp olvasott szövegrész milyen szerkezetbe illeszkedik, kik cselekszenek, kik beszélnek, s azt is, hogy az elbeszélői közlés az ábrázolt tárgyiasságok, érzelmek és gondolatok mely rétegére, minőségére vonatkozik. A regény történetének Joyce-szal kezdődő korszaka többek közt abban tér el a korábbiaktól, hogy jelentős mértékben megnövelte az epika metaforikus ábrázolási eljárásainak szerepét. Ha választóvonalat kellene húznunk a metonimikus, illetve a metaforikus szerveződésű formák között, mégsem volna ilyen egyszerű a feladatunk. Tiszta metaforikus szerkezetekről ugyanis szinte sohasem beszélhetünk: jóformán minden jelentős formaújítás megtartja az elbeszélés metonimikus elveit, s csak ezekre épülve hozza létre a metaforikus alakzatokat. A tényleges határ elvileg ott jelölhető meg, ahol a mű metaforikus szintjén létrejött összefüggések felismerése nélkül kielégítően már nem tudjuk értelmezni a szöveget.



## METAFORIKUS VÁLTOZATOK

A metaforikus struktúra jelentésképző funkciója a hagyományostól lényegesen eltérő olvasói beállítódást követel. Míg a folyamatszerűen kibontakozó epikus elbeszélés során a dekódolás műveletét a kombinációk értelmezése, a cselekményegységek okozati viszonyainak felderítése jellemzi, a metaforikus eljárás az értelmezés asszociációs formáját igényli. Jelképes események, elszigetelt jelenetek, újra meg újra felbukkanó motívumok, hangulatok, gondolati tartalmak, a tapasztalati övezeten túlmutató reflexiók sorakoznak egymás mellé, úgy, hogy közöttük okozati úton csak részleges összefüggéseket állapíthatunk meg. Az értelmezésnek ez az asszociációs formája nagymértékben relativizálja az olvasóban újrateremtett jelentést, hiszen a mű az elbeszélés kombinációs tengelyén nem ad egyértelmű utasításokat. (Nem tudjuk, hogy épp ez az epizód miért így, és miért nem másképp történik.) Olyan új jelentéstani párosítások jönnek így létre, amelyeket esetleg nem is indokol előzetesen az elbeszélés kódja, s az olvasó végül kénytelen tudomásul venni, hogy a jelentésegységek elrendezésének műveletét gyakrabban kell elvégeznie a szelekciós tengely figyelembevételével. Mindez viszont – a konnotációk többértelműsége folytán – magával hozza az értelmezés bizonyos fokú nyitottságát, s az interpretáció tevékenyebb formáit hívja életre. Ha egy epikai szövegben már nem a metonimikus szerveződés elve az uralkodó, akkor az értelmezést feltétlenül tévútra vezeti az elbeszélés zárt okozati láncolatához ragaszkodó befogadás. Említettük azonban, hogy a világirodalomban is ritka az olyan prózai mű,

amelyből teljességgel hiányoznának a metonimikus szerkezetek. A modern regény fejlődéstendenciái ugyanakkor olyan folyamatot jeleznek, amelyben mind gyakrabban válnak uralkodóvá a metaforikus struktúrák. A 20. századi magyar regény maga is több alakban használta fel ezt a jelentésszervező eljárást, de a mű egész szerveztét áthatóan csak igen ritkán tudta érvényesíteni. Ahol viszont programosan vállalkozott erre, ott többnyire a magyar epikai hagyomány újratemtésének feladatával nem tudott megbirkózni. A bevezetett új szemléletformák lényegében nem hoztak fordulatot az epikai nyelv fejlődésében.

A *Nyugat* íróinak epikájában már természetszerűleg ott van a metaforikus elem, de a közvetlen nyelvi megformálás szintjén túl ritkán válik meghatározóvá. A leggyakoribb formát a folyamatszerűen építkező, tárgyias berendezkedésű regények hagyományos struktúráiban is felfedezhetjük. A metaforikus elemek itt nem kerülnek kitüntetett értelmezési pozícióba, nem kapnak poliszémikus jelleget, csupán a jelenet látható mozzanatait kapcsolják hozzá egy általánosabb érvényű elbeszélői ítélethez. Jól látható, hogy a szövegben a tárgyias látvány elve uralkodik, a reflexív metafora csak rüggvénye a konkrét viszonyok közé illesztett jelenetnek: „Nem a vidám, nótás szüret volt ez, hanem a bús szüret. Nem a hegyről megnyíltott végtelen láthatár, hanem csak a ködös udvarú, üvegburás gyertyának fényköre, öngyilkos lepkék légióival: ősz és kora esték, kártya és kába bor. Nem nők s fiatalok, csak henye férfiak, zord politizálók: az elkeseredett magyarság csücsült fel a hegyre, strázsálni, míg a jövő mámorok leve forr. Ilyen volt Rác

Józsi halálos szürete.” (Babits Mihály: *Halálfiái*) Lényegében hasonló, noha képiségében jóval drámaibb tartalmú az a szövegrész, amelyet *Az elsodort falu*ból emeltünk ki: „Haza! Haza! Az élet kilökte, vigye vissza hulláját az elhaló faluba, hogy a halott fiú örök ölelésben egyesüljön megölt anyjával. Szétoszlani a földbe, semmivé lenni, nem lenni megölt akarát vonaglása, halhatatlan fájdalomnak visszhangja. Nem vívni többé nagy párbaját a halállal. Úgy érezte, hogy a bérceken átnyúló körülölelésben minden magyar tartó zsilipje ő s ha ő most félresodródik, mindent a halál sötét vizei úsznak meg.” Szabó Dezső regényének az egyik leghangsúlyosabb, metaforikusan megemelt fordulópontja ez az expresszionista retorikával kidolgozott szövegegység. A főhős itt készül átvenni azt a küldetést, népképviselőt, amely szinte mindig drámai mozzanatként van jelen a század magyar epikájában. Jól megfigyelhető azonban, hogy itt is a verbális stilizálás a metaforai hatás alapja, noha ez az elbeszélői eljárás van annyira szuggesztív, hogy léthelyzetszerűvé változtassa a főhős konkrét helyzetét. Farkas Miklós ott lényegében két pusztulás között „választhat”: az egyéni lét reménytelensége metaforikusan sugárzik át annak a vállalkozásnak a kilátástalanságára, amelyre készülődik. Tragikum a abból látható előre, hogy ez a típusú megváltás immár nem létezik a századelő Magyarországon: a párhuzamosan megrajzolt sorsok, Bőjthe Jánosé, Schönberger–Sarkadié csak megszilárdítják ennek a beteljesülésnek a logikáját. Mindazonáltal *Az elsodort falu* – a közvélekedéssel ellentétben – igen fontos állomása a regényformák metaforizálódásának. A nyelvi megformálás szintjéről kiinduló, expresszionista képiség-



nek nemcsak az olykor valóban olvashatatlaná avult tirádák a következményei. Számos olyan tömbje van ennek az elbeszélésnek, ahol a sorsok metaforikus rajza ténylegesen befolyásolni képes a regény egész jelentését. Úgy is, hogy ezek a sorsok egyidejűleg klasszikus értelemben folyamatszerű regényszerkezetben nyerik el vég-ső epikai formáikat.

Igen tanulságos a metaforikus elemek megjelenése, illetve a lehetőségek epikai megvalósulása a Móricz-regényekben. Móricz műveit ugyanis alighanem a metonimikus próza klasszikus példáiként idézhetnénk. A folyamat egyirányú következetességgel zajlik le, az elbeszélő mindig tárgyias valóságkeretek között dolgozza ki az epizódokat. *A fáklya* főhőse, miközben azt latolgatja, milyen harcmódot kellene választania az ellenséges környezetben, a falu határában sétálva egy csordással találkozik.

„Üres tarisznyáját cipeli bizonnal, s készül az evésre, mert neki ez az egy rendes étkezése van naponta: este, munka után... S azzal kész a nap, a munka, az élet...

– Jó'stét kvánk – dűnnyögött a csordás.

Érezte, hogy meg kell szólítania.

– No, öreg, mi lesz a vacsora?

A csordás még kettőt lépett, akkor jutott tudatáig, hogy neki szólanak, megállott, halszemeit rámeresztette a papra, aztán savanyúan szólt:

– Nem trom micsnált a vénasszon... Nincsen má neki se lisztye, se krompéja... Ne, Szőke, nee... – s utánaszaladt a tehénnek, amelyik az útmenti vetésbe szeleskedett bele.

A pap ijedten nézett utána. Se lisztje, se zsírja, se krumpli, semmi, s elnyűtt testében mennyi kötelesség-

dás van. Szalad, hogy a tehén bele ne faljon a zabba az útfélen. Mi baja neki abból, hogy a tehén egy fillér kárt tesz egy gazdának, akinek sok mázsa terem...

S akaratlanul felnézett az egyre keményebbre kékült boltozatra, ott van az ő gazdájának háza?

Aztán az iménti töredékképbe vakult: a pásztor a barmokat őrzi, s a fizetést a barmok gazdájától kapja. Hát a lelkek pásztora? [...]

Tűnődve nézett maga elé, hirtelen fölillant előtte az ismert papi törvény! 'Aki az ígét akarja hirdetni, annak meg kell térnie!' Eddig ez a megtérés valami egészen üres szó volt neki."

A két elemi elbeszélésegség úgy kerül egymás mellé, hogy mindkettőnek egy-egy alak és egy-egy magatartásmodell áll a középpontjában. A konkrét történet epizódja („utánaszaladt a tehénnek”), illetve a belső beszéddel tudtul adott lelki esemény („fölillant előtte az ismert papi törvény”) között azonnal kétirányú képzettársítási folyamat indul meg. Az elbeszélő technikailag itt nem tesz egyebet, mint a két szelekciós sor egy-egy kiválasztott elemét állítja egymás mellé, és a kombináció tengelyén összekapcsolja őket:

	<i>Szelekció (A)</i>	<i>Szelekció (B)</i>
<i>Kombináció</i>	kondás gulyás csordás	igehirdető tiszteletes pap
	kanász stb.	lelkész stb.

„őriző pásztor”

A két jelenet egymásra hatásának többféle formája lép egyszerre működésbe (közegváltás, jelentéskiszélesedés, stilizálódás). Meghatározó kétségkívül az a hasonlóság, amely a bibliai szimbolika és a konkrét epizód tartalmának „nyájőrző”-motívumából adódik. A két képzetkör a jelölők hasonlósága következtében, a kultúrkonvencióból származó kép sugallatára kerül közel egymáshoz. A nyáját őrző csordás képe rímeli a „lelkek pásztora” képzetre. A jelölt mindkét esetben egy-egy magatartás, amelyek között – s ez adja a jelenetkapcsolás feszültségét – kezdetben semmiféle hasonlóság nincsen: a pap ugyanis épp konfliktusba került a falu népével, a reá bízott lelkek közösségével. Az ezután lezajló folyamatban eszmél rá Matolcsy igazi hivatására: akkor, amikor a jelölők formai hasonlóságának felismerése a jelöltek tartalmi hasonlóságának felismerésébe megy át. Felülvizsgálja a hamis ideálok természetét, s egy korszerű, fétisektől mentes vallás értelmében akarja tisztázni a pap küldetését. Ha ezek a jelentésegységek megmaradhattak s kibontakozhattak volna a metaforikus szerkezet határozatlanabb szintjein, egyetemesebb jelentéstávlatot előlegezhettek volna Matolcsy történetének. A zárt motivációs láncolatú szerkezet azonban okozati eljárással egymáshoz köti a metaforikusan már kölcsönösen egymásra sugárzó jeleneteket, s végül egyetlen továbbvezető tartalmi szárra redukálja a lehetséges képzettársításokat. Matolcsy nagy dolgozat írásába fog, melynek indokaként, kiváltó mozanataként marad vissza a faluszéli találkozás epizódja. A pap így továbbra is konkrét viszonyok között vívja harcát a környezetével, de e küzdelem mögül hiányzik a sors lehetséges metaforai távlata. A mű végül a társada-



lom egyetlen szeletére rögzíti, s csupán szociális jellegűvé változtatja a konfliktust.

A metaforizálódás a regényszerkezet szintjén – láttuk – elsősorban a lineáris cselekményesség, a célelvű epikus folyamat átrendezésével jár együtt. Bizonyos jelenetek, epizódok nemcsak az így felbontott folyamatok hangsúlyos egységeivé léphetnek elő, hanem olykor a megformált világ egynemű teréből is „kiléphetnek”. Egyes történetek az álom, a látomás, a dimenzió nélküli tér közegében is olyan funkciókat nyerhetnek, amelyek a reális mozzanatokkal legalábbis egyenértékű alakítói lesznek a mű jelentésének (lásd Babits *Gólyakalifáját*). 20. századi epikánkban elsősorban Krúdy regényei élnek ilyen eljárásokkal. A *gólyakalifa* történelemalakításához képest azzal a lényeges különbséggel, hogy míg az előbbi lényegében „reális” megközelítésformák között tematizálja az álom valósággá válásának folyamatát, s így bizonyos értelemben elválasztja az elbeszélés sajátosan racionális szerveződésétől – Krúdynál maga az elbeszélés is részesül a metaforizáltságból. Műveiben nemcsak a cselekmény szála lazulnak fel, nemcsak a történetszerűség van eltűnőben, hanem olykor az elbeszélés is számos határozatlan elemet tartalmaz. A formák alakulása kedvéért azonban célszerű a gyakoribb változatot, a történet metaforizálódását szemléltetnünk. A *Boldogult úrfikoromban* „története” voltaképpen nem egyéb, mint egy hosszúra nyúlt reggeli elbeszélése. Az olvasó egy terézvárosi asztaltársaság alakjaival ismerkedhet meg, s a szereplők megnyilvánulásaiból, mentalitásukból, egymáshoz való viszonyaikból következtethet arra a képre, amelyet végül egy boldog keringőzésbe torkolló jelenet többértelmű

metaforája zár le. Másutt felismerhető ugyan az eseményrend kombinatív alakítása, de a történések funkciója már határozottan módosul a célra irányuló szerkezetekhez képest. A *Hét Bagoly* „cselekménye” mindenekelőtt hasonlító funkciót lát el. A századvég pesti életvezetését vetíti rá egy nemzedéknyivel korábbi időszakra. Ez a szerkesztésmód csak kiindulásában metaforikus jellegű, a struktúra hangsúlyosabb jelentésképző egységei azonban nemegyszer túlmutatnak az adott regényvilág motivikusan értelmezhető összefüggésein. Mivel ebben a regényben reális terepen kibontakozó eseménysor az ábrázolás alapja, a képzelet, az álom, a vízió helyett bizonyos extrém helyzetek veszik át a metaforikus jelentésszélesítés szerepét. Mindez elsősorban azért lehetséges, mert – az álomi-fiktív valósághoz hasonlóan – az ilyen epizódok is az epikai kódból előre nem látható váratlansággal következnek be. Reális kapcsolatuk megmarad ugyan a konkrét regényvilággal, de egyidejűleg olyannyira el is távolodnak annak szabályszerűségétől, hogy értelmezésük nem korlátozódhat elsődleges jelentésükre.

Amikor Józsiás és Zsófia kisasszony elhatározzák, hogy a Duna jegén átkelnek Budára, s felkeresik első találkozásuk színhelyét – lényegében az egykor volt valóságot akarják szerelmük köré „újrateremteni”. A ködös zúzmárás estében képtelenek tájékozódni, s miközben a túlpárt fényeit keresik, megindul alattuk a jégtábla.

„[...] A sors bunkóval üt a kezemre, amikor kinyújtom utánad a karomat. Pedig milyen jó lett volna, ha elérjük a mesebeli partot. Ahol a gyönyör és a boldogság vár ránk. Egész eddigi életemmel kibékültem volna, ha te az enyém lettél volna. Új kedvem, új vérem, új, ismeretlen

akaratom és bátorságom lett volna. Babonásan hittem, hogy egyszerre minden megváltozik bús életemben, ha a kedvesem leszel.

– Azért vagyok itt, mert azt akartam... – felelte Zsófia.

– Itt vagy, te drága aranygyapjú, de amikor átölelni véltelek, egy hideg, veszedelmes kéz ölelt át engem... Hol vagyunk? Mi történt velünk? Megindult alattunk a folyam, mint Shakespeare-ben az erdő. A lehetetlenség, a szörnyűségek országába érkeztünk, mikor már láttam a gyönyör lámpásait pirosan feltünedezni a partokon. Emberfeletti veszedelmet zúdított rám a kapzsi élvágy, a szomjas kívánság. Ádámot csak a paradicsomból űzte ki a gonosz vágy, de engem az életből kerget ki egy mohó szándék.

Zsófia szomorúan mosolygott, amint a ködbe takart férfiarcból a gyötrelmes szavakat hallotta. Csendesen megfogta a férfi kezét, és az ajkához szorította:

– Azt hiszed, meg kell halnunk?

– Már a mozgó kísérteteket sem látni magunk körül, amelyek legalább az életet jelentették még. Csak az a sustorgó, jeges jéghang hallatszik itt is, amelyet azon a szörnyű éjszakán a hullaházban hallottam. Hogy örültem akkor titkon, hogy Leonóra nem vitt magával a másvilágra, mert mégiscsak az élet a legfőbb jó. Íme, alig múlik el néhány óra, mindketten odakerülünk a ravatalra. Hogy susognak, csikorognak, sustorognak ezek a jeges körülöttünk. Egy nagy malomban vagyunk, ahol búzaszemként morzsolódik szét életünk.”

Ennek a jelenetnek az elsődleges, közvetlenül a kombinációs tengelyen megformálódó jelentése a történéssorból vonatkoztatható el. Zsófia és Józsiás a zajlásnak



indult folyón képtelenek átjutni a túlpartra, de mielőtt halálos veszedelembé kerülnének, a rendőrök kimentik a bajba jutott párt. Józsiás és Zsófia útjai ezzel végképp elválnak egymástól. (Zsófia egyetlen szökkenéssel a parton termett [...] Felfutott a Lánchídra, és aztán eltűnt, mint egy kis kobold.”)

Már az elbeszélésnek azon a szintjén is, ahol a szereplők attribútumai, illetve a történés közötti viszony alakítja a jelentést, jól látható, hogy ez a jelenet kitüntetett egysége a műnek. Mert – bár Józsiás szavaiban bizonyos túlzó, romantikus retorika is észlelhető – a túlpartra jutás kétségkívül jelképi fontosságú a számára. Nem csupán a múltat akarja újraélni abban a szobácskában, nem egyszerűen a hangulat illúzióját keresi, hanem elsősorban egy más értékdimenzióba való átlépés lehetőségét. (A „mesebeli part”, ahol a „gyönyör és a boldogság” vár rájuk.) Itt persze nem valamiféle légiés formájáról van szó a szerelem adta boldogságnak. Ezt a harmóniát kétségtelenül színezi már a századvég áterotizált nagyvárosi dekadenciája. A szövegrész metaforikus jelzései hangsúlyosan utalnak ilyen jelentéstartalomra is („már láttam a gyönyör lámpásait pirosan feltűnedezni a partokon”). Itt a gyönyör, az élvvágy, a szomjas kívánság a boldogság kulcsszavai. Szükségszerű tehát az összekapcsolódásuk a halálmotívummal, melyhez a hősök konkrét helyzete épp elég indokkal is szolgál. A jelenet metaforikus funkciója végül a struktúra szintjén mutatkozik meg. Ez a haláltól árnyékolt szerelem („Az úszó jégtáblán ülték meg nászukat...”) egy asszociatív mozzanat révén válik egyetemesebb jelentésű motívummá: Józsiásnak egy korábbi látogatása jut az eszébe. A szituációs analógia – a

jegelt halottak és a jégen járó élők – jelképesen is megerősíti a szerelem és halál végzetes összekapcsoltságát e századvégi élménykörben. A boldogság, a harmónia feltételei immár csak ilyen összefüggésben adóttak, az új értékdimenziók felkutatása is csak olyan cél lehet, amely legfeljebb illúzióként hordja magában az élet megváltoztatásának lehetőségét. (Józsias szavaiból ugyanis pontosan érzékelhető ennek a kijelentésnek a lehetetlen, végső soron tehát komolytalan általánossága: „Babonásan hittem, hogy egyszerre minden megváltozik bús életemben, ha a kedvesem leszel.”) A szövegrészt záró malommetafora nem egyszeri, esetleges helyzetjelzés, hanem a konnotatív jelentést kibontakoztató epikai elem. Az elbeszélés kombinációs összefüggésein messze túlemeli a jelene-tet, melynek értelmezéséhez lényegében nincs szükségünk az események oksági követésére. Pontosabban: ez a metaforikus jelentés a látszólagos megokolatlanság helyett magasabb rendű, a mű általánosabb dimenzióiban megindokolt kapcsolatot teremt a két epizód, a hullaházi és az átkelési jelenet között. A metaforikus funkció kiteljesedésének ez a formája az epikai alakítás szerkezeti szintjén hoz mélyreható változásokat. A kombináció tengelyén észlelhetők ugyan okozati, térbeli-időbeli kapcsolódások, az esztétikai hatásnak mégis a metaforizmus a letéteményese. Az elbeszélés a szelekciós tengelyről a kombináció szintjére vetíti át az összefüggéseket, de közöttük döntően nem az érintkezésen alapuló metonimikus, hanem a képzettársítással felderíthető viszonylatokat hangsúlyozza.

Meg kell jegyeznünk azonban, hogy az így létrejött különös epikolírai hatás – mivel főként a *történet* metafo-

rizáltságából származik, s csak ritkábban az elbeszéléséből – a reflektáltság elégtelensége folytán inkább hangulatiságot jelent, mintsem bevilágítást a léthelyzetek tragikumába, különösen a tragikum új jelentésébe.

Feltehetően ez lehet az oka, hogy Krúdynál általában nem tartjuk olyan jellegadónak az elbeszélői szituáltság újszerűségét, amint az a metaforikusság és a reflektáltság együttes megjelenéséből másutt genetikusan következik. Nála inkább a metaforizálódásnak az a típusa a meghatározó, ahol a motivikusan kötött képzetek a regénystruktúra más-más övezeteiből utalnak kölcsönösen egymásra, így teremtve meg bizonyos ismétlődést, koherenciát az akció nélküli történet folyamatában.

Az eddigiekből úgy is tűnhetett talán, mintha a regényformák metaforizálódása gyakorlatilag a konstrukció egyes részeire kiterjesztett jelképiséggel volna azonos. Ez a látszat elsősorban abból keletkezhet, hogy a 20. századi magyar regényben alig akad példa a *teljes* epikai szerkezetet metaforikus eljárásokkal megteremtő művekre. Hogy a metaforikus struktúra nem egyszerűen a lírai képszerűség, a szimbolizáció szűkebb értelmű prózapoétikai alakzata, az olyan irodalmakban tudatosulhat igazán, amelyek nagyobb számban rendelkeznek a regényi jelrendszert gyökeresen átformáló alkotásokkal. Azaz, ahol az ilyen epikai struktúrák be tudtak épülni az illető irodalom elbeszélői „köznyelvének” valamely rétegébe, s ezáltal tagoltabbá is tudták tenni az élő epikai hagyományt. Bármely esetét vizsgáljuk is a magyar próza formaújító törekvéseinek, tagadhatatlan, hogy az itt-ott feltűnő metaforikus alakításelvek kevésbé tudtak érvényt szerezni maguknak. A befogadói szemléletben ezért ok-



kal-joggal máig monolitnak mutatkozik a magyar epikai konvenció nyelve. Ezért azután az olyan művek, amelyek radikálisabban tagadták meg az epika folyamatelvűségét, „történetelbeszélő” jellegét, csak igen nehezen vagy egyáltalán nem találtak utat még a szűkebb értelemben vett irodalmi recepcióhoz sem. Nagyjából ilyen sorsra jutott Szentkuthy Miklós *Prae* című monstruózus regénye is. A mű a kortárs irodalmi köztudatban – Németh Lászlót, Halász Gábort, s még egynéhány kritikust leszámítva – nem sok megértésre lelt. A *Prae* különössége – a magyar epikát tekintve legalábbis – nem abban van, hogy úgyszólván teljességgel hiányzik belőle a regény hagyományos cselekményteste. Sokkal inkább abban, hogy az epikum folyamatszerű megszerveződésének elvét is föladja: a szöveg jószerint minden passzusát nagyfokú szerkezeti kötetlenség jellemzi. Részletei analitikus, olykor hangsúlyosan elszigetelt egységei egy több irányból is megközelíthető szövegszövevénynek. Krúdy regényei többségénél – még a legerősebben metaforizált szerkezetek (*A vörös postakocsi*, *Napraforgó*) esetében is – mindig felismerhetők azok a központi jelentésintenciók, amelyek végül mégis határolják az epikai világ érvényességét. Olyankor is, amikor jelen és múlt, álom és való határai elmosódni látszanak, vagy ha képzeletbeli események lépnek át a reális történések szerepébe. A *Prae* elsősorban abban különbözik az ilyen típusú epikai megformálástól, hogy ebben a vonatkozásban is szakít a hagyományos elbeszélői beállítódással. A szöveg teljes metaforikus struktúrát akar létrehozni: ábrázoló, kifejező és reflexív egységei egy totális viszonyítási rendet vesznek célba. A létező világ elemi és teljes leképezésének

lehetetlenségét kísérlik meg szemléltetni. Ez az ismeretelméleti-intellektuális kiindulású kísérlet a regény lehetőségeivel néz szembe, s belső szerkezeti felépítése azoknak a formáknak a függvényében alakul ki, amelyek különböző szempontokból világítanak rá a valóság megragadhatóságának művészi-bölcseleti problémáira. Ebben az esetben a szöveg folyamatos önreflexiója a metaforikus esztétikai hatás fő forrása. A mű az alakítás minden szintjén az asszociatív összekapcsolás eszközeivel él – a dolgok létező és fogalmi „alakjának” folyamatos mellrendelésétől egészen a legnagyobb egységek egymásra utaló jelentésrendszereiig. Az emberi világ teljes leképezésének ősfarmáját Joyce *Ulyssese* alkotta meg a maga világ-hétköznapi metaforájában. Szentkuthy műve – noha az ihlető példa nyomait tetemesen magán viseli – végül is nem áll szoros rokonságban az *Ulyssessel*. A regény világának poetizálása egészen más eljárásokkal történik: Joyce komplex műteremtő elveinek egyikére hagyatkozik, s mindenekelőtt az intellektuális-reflexív epika elemző hatásformáit alkalmazza. A műbeli világkép a tárgyi közeg természetét nézve is eltér a joyce-itól, hiszen ez a kísérlet a művészi teremtésnek a dolgok létformáiból következő ismeretelméleti dilemmáira irányul. A fikció világa ilyen módon jóformán minden epikai jegyet nélkülözni fog, s csak a társítások rendszerében formálódik újra az „el nem beszélt” elbeszélés, a világ tárgyi „valósága”: „El lehet így képzelni a világ új berendezését – írja Touqué, a regény hőse –, mely szerint a faszorokból eltűnnek a fák, és csak az érintkező lombok foltjai maradnak meg; a kémiai vegyületekből eltűnnek az alkotóelemek, és csak kapcsolóerejük vonalai maradnak egyetlen anya-

gi valóságként; az élő szövetek sejtjei mind megsemmisülnek, hogy helyet adjanak a sejtek viszonyának: ott, ahol eddig semmi sem volt, ahol csak a reláció tisztára érzelmi szálai húzódtak, tehát gyakorlatilag üresség tátongott, éppen ott élnek ma a realitások.” Minthogy e gondolati asszociációs rendszert a szöveg átfogó strukturális szintjein csak terjedelmesebb elemzéssel lehetne szemléltetni, helyette álljon itt egy jellegzetes példája annak, hogyan működik ez a különböző dimenziójú képzeteket egymásra futtató elbeszéléstechnika: „A tudat automatikusan bekapcsol egy ilyen kettéágazási folyamatot: az »én« sötét függőkertjéről hirtelen leválik az »én története«, az élet zárt golyójáról egyetlen pillanat alatt mint szeretlen héj, haszontalan burok, lehull az »epika«. Mikor a repülőgép magasba lendül, akkor szokta az ember ezt a váratlan, de radikális kettéválást érezni: eddig a tájkép úgy vett körül minket, mint egy testhezálló ruha, a szubjektív megszokott perspektíva volt, ennek a tájruhának a szabása és vonala; mikor a magasba billenünk, mintha hirtelen meztelenné váltunk volna, földrajzi szeméremézés fog el, miközben látjuk, hogy a berregő gép egy mesterséges és természetellenes vedlést improvizált, midőn a földön hagyta tájruhánkat és levegőbe hajította annak szegényes és mozogni is alig tudó központi sejtjét. A fájdalom ugyanezt végzi el velünk: az időt elhagyjuk, mint egy szürke távirószalagot, mely értelmetlen kattogással és tőlünk független magánkigyózásokkal csavarodik a messzeségben alattunk vagy fölöttünk, de mindenesetre távol tőlünk; úgy lehet nézni az időt, mint egy halat az akvárium üvegén át, vagy egy távoli panorámát, kilátóból gukkerozva.



Ekkor látszik meg igazán, mennyire irreális minden »epika«, minden élettörténet, melyet rólunk mesélnek, szemben valódi életünkkel, mely az a mozgás, mely kikerüli az időben való haladást és térben való cseréket: oly végletesen csak-spulni és sohasem fonál.”

A fejtegetés középpontjában a fájdalom áll, mint lelki tudati reakció. Az elbeszélő ennek az elvont minőségnek a leképezését kísérli meg különféle viszonyítások és megjelenítő eljárások segítségével. A szöveg bizonyos jelentéstani pulzálását a megközelítő képzetkörök váltakozása adja. A metonimikus *nyelvi* megformálást mindig metaforikus alakzatok követik („bekapcsol egy ilyen kettéágazási folyamatot” → ← „az »én« sötét függőkertje”, „az élet zárt golyója”). Ennek az ellentétező formának a nagyobb nyelvi egységekben a fogalmi megközelítés, a tapasztalati megfigyelés és a képiesített gondolati tartalmak folyamatos váltakozása felel meg („a szubjektív megszokott perspektíva” → „mikor a magasba bille-nünk” → az idő, mint „szürke távirószalag”). A tapasztalati, lélektani és absztrakciós képzetek dimenziói azonban végül az őket megvalósító szöveg önreflexiós szerkezetébe illeszkednek be. Az egész szövegrészt az epika valóságelsajátító lehetőségeire irányuló nézőpont fogja az uralma alá. A fájdalom minőségéről felsorakoztatott képek, gondolatok és megfigyelések végül a kritika poétikai eszközeivé lesznek: az élet realitását megragadni képtelen (hagyományos) epika kritikáját támasztják alá („mennyire irreális minden »epika«, minden élettörténet, melyet rólunk mesélnek, szemben valódi életünkkel...”). Így utal vissza Szentkuthy regényének szövege mindig önmagára, kivételesen jól szemléltetve azt, hogy a prózai

műalkotások metaforizálódása nem csupán, vagy nem is elsősorban a közvetlen nyelvi alakítás képiessé válását, s nem az epika „líraizálódását” jelenti. Sokkal inkább egy – az írói szemléletforma lényeges módosulására visszavezethető – új epikai struktúra megjelenését, amelynek jelentésszervező összefüggéseit csak a hagyományos befogadói szemlélet megváltoztatásával tudjuk megragadni. Béládi Miklós joggal nevezte ezt a regényt „a magyar irodalom legkülönösebb alkotásának”<sup>6</sup>: a *Prae* alighanem a legnyilvánvalóbb példája annak, hogy az ilyen szövegek értelmezésében mennyire nem érvényesülhet a folyamatszerűen megszerveződő epika konvergens befogadásmodellje. Az elbeszélés arra kényszeríti az olvasót, hogy az asszociációk, a gondolatársítások széttartó rendszereit a mű önmagára és a világegészre vonatkozó reflektivitás útmutatásai alapján szerkessze új egységbe. S valóban, a társítások – a szöveg elemi epikai eljárásainak – rendszerében kétségtelenül a modern epikai divergencia elve a meghatározó: a regény hagyományteremtő képességének kiszámíthatatlansága (kérdésessége!) mégis abból eredhet, hogy nézetünk szerint ez a divergencia kevéssé tudja megérzékíteni önnön ellenpólusait. A társítások széttartó rendszere ugyanis csak az odaértett, a képzeletben megformált, fiktív epikai világ transzformációjával valósítható meg, úgy, hogy az epizáltság és a reflektáltság egyaránt emlékeztet – mint az *Ulysses*ben is – a regény tárgyiaságainak kettős dimenziójára. A *Prae* gyakorta kelti azt az élményt, mintha a transzformációnak alávetett epikai világ helyett inkább a közvetlen tapasztalatból, a realitásból venné a reflexiók tárgyát – s így inkább a direkt behelyettesítés elvei szerint, s nem

az epikai fikció áttételein keresztül építi fel önmaga szerkezetét. Azt mondhatjuk tehát, hogy a metaforizáltság igazából Szentkuthynál sem hatja át a műegész minden övezetét.

A metaforikusság részleges megjelenése önmagában persze nem lehet bizonyítéka a magyar regény halványabb affinitáskészségének. Arról van csupán szó, hogy ezek az epikai alakzatok a kevésbé tagolt század eleji prózahagyomány következtében kevésbé tudtak beépülni az elbeszélői „köznyelv” valamely rétegébe. Hisz végeredményben a prózai műalkotások metaforizálódása olyan új epikai struktúra megjelenésére vall, amelynek jelentésszervező összefüggéseit csak a hagyományos befogadói beállítódás megváltoztatásával tudjuk megragadni.

### ÚJ ELBESZÉLÉSMÓDOK FELÉ

A modern regény eddig érintett különböztető sajátosságai az elbeszélés és az epikai tárgy viszonyát is új megvilágításba helyezik. A történetyszerűség viszonylagossá válása, az akcidentalizmus (az esetleges, járulékos, másodlagos motívumok megsokasodása), a reflektálódás és a metaforikusság – együttesen az epikai előadásmód megváltozott helyzetére utalnak. Szöveg és olvasó interakciója – ezt mutatja a tapasztalat – történetileg mindig változó formákban megy végbe. Ilyenkor rendszerint a kommunikációs modell változásai hoznak létre új befogadási feltételeket, ez a modell viszont mindig az elbeszélésből kiinduló impulzusok függvénye. Úgy is fogalmazhatunk, hogy



az irodalomértés új epikai formáinak elsősorban az elbeszélés státusában beállt változások a végső poétikai indítékai. Az elbeszélés, az elbeszélő személye abszolút műteremtő minőségek; bármely mű befogadása kizárólag ennek a tájékozódási centrumnak a maradéktalan átvételével lehetséges: „Ha [...] olvasás közben az ábrázolt világot pontosan úgy akarjuk megragadni, ahogyan ábrázolva van, akkor fiktív módon úgyszólván bele kell helyezkednünk az ábrázolt tájékozódási centrumba, s in fictione az illető személlyel együtt kell változtatni helyünket az ábrázolt térben. A jó ábrázolás maga is erre kényszerít bennünket. Ekkor bizonyos fokig el kell felejtenünk saját tájékozódási centrumunkat, mely észlelt világunkhoz tartozik, s velünk együtt változtatja helyét, tehát bizonyos fokig el kell szakadnunk a világtól.”<sup>7</sup> Az olvasó számára a világtól való részleges elszakadás mozzanatával veszi kezdetét a világteremtő elbeszélői nézőpont érvényesülése. A prózai műalkotások elvileg tehát olyan történeti modellekben is leírhatók, amelyek az egyeduralgó, omnipotens elbeszélői alakítástól az elbeszélő teljes eltűnéséig fogják át a lehetséges változatokat. Az epika története azt mutatja, hogy az elbeszélés státusának módosulásai bonyolultabb, összetettebb esztétikai hatásformák megteremtésével járnak együtt. Nagyon egyszerűsítve a folyamatot, az epikai alakzatok történetét olyannak is elképzelhetjük, amelynek során a mű szerzője és elbeszélője között az elkülönülésnek mind tagoltabb, mind bonyolultabb módozatai jönnek létre. S ezzel párhuzamosan azt tapasztaljuk, hogy az elbeszélői közlés problematizálódása következtében maga az epikai hatás is áttételesebbé válik. A prózai művekkel

foglalkozó újabb elméleti munkák rámutattak arra, hogy már a 19. század epikája is legalább kettős távlatba állította az elbeszélést. A realista nagyregény elbeszélője, noha jórészt autochton módon alakította az epikus folyamatot, elkülönítő jelleggel határozta meg a szerzői és az elbeszélői perspektíva érvényességi körét. „Mármost az elbeszélői perspektíva a 19. században önmaga felől lesz távlatos, amennyiben egy elbeszélő figura válik le az *odaértett szerzőről* (*implied author*), az alakok közé lép és semmiképp sem azonosítja magát az uralkodó elbeszélői perspektívával. Booth *megbízhatatlan elbeszélőnek* (*unreliable narrator*)<sup>8</sup> nevezte ezt az elbeszélő figurát. Ez az alak azért megbízhatatlan, mert már nem az elbeszélői perspektíva értékrendjét képviseli, hanem olyan szempontokat tesz hangsúlyossá, amelyek más, gyakran ellentétes értékrendhez közelítenek.”<sup>9</sup> A megbízhatatlan elbeszélő előadásmódja (tehát a szöveg távlatainak, érték-szerkezetének ellentmondásos összetettsége) a 20. századi regényben fokozott mértékben csökkenti a rögzített elbeszélői nézőpont jelentőségét. Az olvasó nem hagyatkozhat biztonsággal az egyetlen viszonyítási pontra redukált értelmezési eljárásra: ha így közelít a modern epika szövegeihez, a mű világát kaotikusnak, rendezetlennek fogja találni. Ez a megtévesztő alaktalanság azonban nem az olvasó „félrevezetését” szolgálja. A hagyományos epikai befogadás szemléletformáiban szükségképpen ölt ilyen alakot az új elvek szerint konstruált regénybeli világ. Az elbeszélés új státusa a mai epikában elsősorban azt jelenti, hogy a szöveg megalkotottsága a transzformációk és elvonatkoztatások egész sorát foglalja magában. Az elbeszélői és az implikált szerzői távlatok elkülönülése; a

szöveg önmagát visszatükröző, önmagát minősítő jellege; az ítéletalkotást megalapozó értékrendszerek többértelműsége – együttesen immár a regény műfajáról alkotott képzeink újragondolására késztetnek.

Az aktív, önálló befogadásra sarkalló metaforikusság, az asszociációs szövegértelmezést sugalló elbeszélőtechnikák a harmincas évek után ma a magyar regényírásban is hangsúlyosan jelentkeznek újra. Újabb regényeink mind gyakrabban élnek az epikai szöveg hagyományos szerkezetét lazító, átformáló eljárásokkal. A magyar epikai konvencióhoz szokott olvasónak arról is le kell mondanania, hogy egyáltalán birtokba vehessen egyetlen, minden jelentésréteget bevilágító nézőpontot. A modern szövegek ugyanis épp a fókusszerű látást biztosító távlatot fosztották meg korábbi jelentőségétől. Egy szövegösszefüggést megismerve az olvasónak az elbeszélés következő egységében el kell szakadnia az addig követett befogadásmódtól, mert esetleg lényegesen megváltozott eljárások rajzolják elé az újabb tényeket, motívumokat. A modern regény olvasójának fokozott mértékben résen kell lennie ahhoz, hogy követni tudja a szöveg dimenzióváltásait. Az elbeszélés egységei közül hiányzó okozati kapcsolatokat olyan összefüggésekkel kell ugyanis helyettesítenie, amelyekre nézve csak a „megbízhatatlan elbeszélő” adhat eligazítást. Ezek az utasítások azonban nem egyszer maguk is rejtve maradnak a befogadó előtt, s csak a szöveg kínálta pozíciók elfoglalásával közelíthetők meg. Ha egy szövegegység – például – csak magasabb határozatlansági fokú értelmezést sugall, a közvetlen vonatkoztatás félreértésnek lehet a forrása: az újabb szövegrész közvetlen tartalmi társítása ilyenkor nem segíti,



hanem gátolja az értelmezést. A szöveg szerveződése azonban mindig megfelelő utat biztosít a mű világába. Az olvasó természetes ellenkezését legyűrve fokozatosan hozza létre azokat a szemléletformákat, amelyek lehetővé teszik akár az olyan típusú megértést is, amelynek során a befogadó mintegy együtt cselekszik a szöveggel: nézőpontokat hoz létre, megítéli a tényeket, majd – érvénytelenítve ezt a távlatot –, új nézőpontból ismét újabb mozzanatok értékelésére vállalkozik. Ez az összetett, mozgékony, együttműködő olvasói magatartás az, amely a legtöbb sikerrel veheti birtokba a modern regény világot: a mű az ő számára megalkotja azokat a rendezőelveket, amelyek világosan tagolják a látszólagos káoszt és alaktalanságot.

Idézzük föl végül a legújabb magyar regény egy-egy olyan szövegtípusát, amelyek metaforikus epikai struktúrákba illeszkednek. Mindkét esetben az alkotás világhoz való viszonya, a művészi teremtés lehetősége a középponti motívum. Ily módon a példák mai epikánk dilemmáinak a természetét is közelebbről szemléltethetik: „... elfelejtik fontosnak érezni, hogy e »több dolgok« elsősorban *vannak*, ezeket nem *tudni* kell, hanem úgy kell lennünk magunknak, bármily szerény alakban test- s szellemleg, hogy *legyenek*; így marad mindig világ ez a görccsel felfogható »világ«, így minden, ami állítólag nem az, lesz modell vagy hasonlat, pedig hát miért tüntetnénk ki a bár oly számos mód *tudott* s élt világot azzal, hogy okvetlen *mását* keresnénk, *róla* szólnánk feltétképp s egyáltalán. Én, írta D'Array, nem büszkélkedhetem még csak hasonló eltávolodással sem; mindenestül benne vagyok az úgynevezettben, és nagyon is ebből a matériá-

ból szedegettem össze, amim van, ahogy mintha Szpérót is hiába etetnénk olykor az asztalon sárgarépával, hanem megleljük őt, váratlanul, mikor is vigyázni kell, agyon ne lépjük, a szőnyegen, ahol nem-tudni-mit keres.” (Tandori Dezső: *A meghívás fennáll*) Tandori elbeszélője olyan ná formálja a regény tárgyi világát, hogy benne a legapróbb esetlegességek is ilyen elvi-világszemléleti nézőpontból járuljanak hozzá a mű jelentésének megformálódásához. A dolgok – ahogy a fenomenológiai világnép hirdeti, vallja – nem valami által nyilvánulnak meg, lényegében nincs tehát íróilag megragadható különbség létező alak és mögöttes lényeg, forma és jelentés között. A dolgok léteznek, ezáltal valamennyi önálló entitás. A mű tehát nem ábrázolhatja a történetüket, nem válhat epikai formájukká: csupán azt rögzítheti, ami van, az állapotot.

A *Függő* úgyszintén író hőse más dimenzióból közelíti meg a jelenségek világát. A mű a múltat, a kamaszkort idézi ugyan vissza, de ennek az írói műveletnek a teljes leképezését is elvégzi. Az önmagát tükröző elbeszélés egyik rétege valójában az elbeszélés elbeszélése. Ebben a szerkezetben az a folyamat jelenik meg, ahogy „a dolgoknak jelentése támad” az esztétikum, a gondolkodás összefüggésében. Az alaktalanságból, az időben létező rendezetlen mozzanatokból ott is a viszonylagosság rendje jön létre, de azzal az irónián is átütő drámaisággal, amelyet a sorsalkotó élet kölcsönöz minden teremtő emberi szituációnak: „és ha közeledünk is valamihez, melyet a mozgás végeztén célnak hívunk, nem vagyunk túl semmin, ha lehet mondani, a legkevésbé sem vagyunk túl: az a gondolkodás, benne vagyunk: ez a gondolkodás, ez a gondolkodás rettenete, nem szűnő kínja, kockázata, mél-

tósága, ez a higgadtság aztán avval is jár, hogy kiderül, milyen sok minden van, sok mindenféle, finomul az ember, szaporodni kezdenek a megvizsgálandó tények, s ha némely pillanatban ez éppen kilátástalansághoz vezet, mintha föladni érdemesebb és értelmesebb volna, ám ujjongással is eltölt, hasonlóan a szegény csillagászhoz, aki száználmas kis távcsövével pásztázza, csak pásztázza a csillagos égboltot, és ez a zsúfoltság, ha elfogadjuk a kihívását, rendjén valónak látszik, természetesnek.” (Esterházy Péter: *Függő*)

Többször hangsúlyoztuk már, hogy a regény új törekvéseinek tényleges jelentősége nem abban van, hogy a befogadást megnehezítő formákat, technikákat hoznak létre. Jelentőségét csak akkor érzékelhetjük igazán, ha a gyakorlatban is feltételezzük közlemény és esztétikai kód rendkívül szoros, kölcsönös összefüggését. Csak ha tagadjuk a megformálástól független jelentés létét, akkor lehetünk tudatában e kísérletek valódi korszerűségének. Ma még nem tudható, hová érkezik el, milyen formákat teremt a jövőben a magyar epikának ez a vonulata. Annyit azonban kétségkívül máris nyomatékosabban idézhet a mai irodalomszemlélet elé, hogy a művészileg érvényesen átértelmezett jelrendszer mindig a megváltozott világlátás következménye. Igazi hatását ezért soha nem a pusztán technikának köszönheti, hanem az azt épp így vonzóvá, épp így érdekesítővé avató gondolatnak, a világról alkotott új vízióknak. A mű megalkotottsága ebben az értelemben állandó és elsődleges cselekvési formája a művésznak. Ha az irodalom – a változni és kisu-gározni képes hagyomány jegyében – maga figyelmeztet a magyar epikai tradíció tagoltságára, úgy látjuk, az



irodalomtörténetnek sincs oka ragaszkodnia a szociológiai pragmatizmus diktálta történeti modellekhez. Előbb-utóbb felül kell vizsgálnia tehát azt az epikai értékrendet, amelyet az objektivizmus mezében fellépő tudományosság a maga teljes történeti és ideológiai szubjektivizmusával ránk hagyományozott.

(1981)

## Jegyzetek

1. H. D. Zimmermann: *Vom Nutzen der Literatur*. Frankfurt a. M. 1977. 172. 1.
2. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*. München 1976. 178. 1.
3. Oskar Walzel: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Berlin 1923. 87. 1.
4. Umberto Eco: *A nyitott mű*. Bp. 1976. 87–88. 1.
5. Roman Jakobson: *Hang – jel – vers*. Bp. 1972. 215. 1.  
(A tétel eredeti kifejtése: Jakobson–Halle: *Fundamentals of Language*. The Hague 1956. 55–82. 1.)
6. Béládi Miklós: *A Prae, avagy regény a regényről*. Jelenkor 1981/11. 998. 1.
7. Roman Ingarden: *Az irodalmi műalkotás*. Bp. 1977. 237. 1.
8. Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1963. 211. és 339. 1.
9. W. Iser i. m. 317. 1.