

TÖRÖK ERVIN

Eszköztelenség, dokumentarizmus, meggyőzés

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *PAULINA*



Kosztolányi Dezső elbeszélése, a *Paulina* a *Latin arcélek* című ciklus részeként jelent meg. Műfaját tekintve a szöveg rövidtörténet, ami olyan rövid terjedelmű szöveggént határozható meg, amelyre parabolisztikus szerkesztésmód jellemző. A parabola válfajain „a hasonlat egy kidolgozottabb formáját értik [...]”. Gyökereikben egy hasonlat elvű [...] összevetés, szemlélet van, úgyannyira, hogy sokszor nem is lehet a rokon kategóriáktól (*exemplum*, *fabula*, *allegória*, *példázat*, *paradigma*, *similitudo* stb.) elválasztani. [...] A parabola is mindig két részből áll. Egyrészt van egy, a mindennapi életből vett, rövid, kitalált, fiktív történet, elbeszélés, melynek szereplői általában (történetileg nem hitelesített) emberek (ritkán állatok), majd rendszerint utána van kifejtve, értelmezve a jelkép, történet, s az erkölcsi tanulság, mely hasonlósági alapon következik vagy levonható a történetből. A parabolának ez a formája úgy is felfogható, mint elbeszéléssé terebélyesedett hasonlat.”¹

Ez az elbeszélés, legalábbis formális értelemben, eleget tesz a parabolisztikus szerkesztésmód műfaji kritériumainak. Az alig kétoldalmi szöveg két, egymástól világosan elkülönülő részre tagolódik. Az elbeszélés első fele egy történetet mesél el, a második rész pedig két allegorikus figura, Rufus, a költő és Mutius Argentinus, a sztoikus bölcs párbeszédét mutatja be, akiknek a beszélgetése a bevezető történet kommentárjául szolgál.

Az első rész története egyszerű. Paulinát, a rabszolgányt, aki egy „kurta kocsmában” dolgozik, megvádolják, hogy meglopta az egyik vendéget; az éjjeli őrség el akarja vezetni, Paulina ellenáll, dulakodnak, a rabszolgányt agyba-főbe verik, majd elhurcolják. A *Paulina* első része az ún. „szenvtelen elbeszélés”, a flaubert-i „impassibilité” elvének is mintapéldája lehetne, vagyis az elbeszélői instanciához nem kapcsolódnak azonosítható minősítő gesztusok. A szövegre teljesen konzekvensen külső fokalizáció jellemző, vagyis az az elbeszélői módszer, ahol az elbeszélés a szereplők önértelmezési horizontjához (érzéseihez, gondolataihoz) nem enged semmilyen hozzáférést. A *Paulina* első része anélkül meséli el a történet szereplőinek beszédét és tetteit, hogy a bemutatás a megfelelő elbeszélői jelzések révén túlmutatna a szereplők észlelési horizontján.

A Genette-i klasszifikáció² szerint a *Paulina* heterodiegetikus elbeszélés, vagyis az elbeszélői instancia az elbeszélt világán kívül van. A heterodiegetikus elbeszélésmód és a külső fokalizáció alkalmazása az elbeszélés első felében azzal a következménnyel jár, hogy sem

¹ *Világirodalmi Lexikon* 10. kötet, Akadémiai, Budapest, 126. (A parabola szócikkéből)

² Vö. Gérard Genette: *Figures III*. Éditions du Seuil, Paris, 1972. 252.

a meghatározatlan elbeszélő, sem pedig a *szűrőként* funkcionáló szereplők horizontjából nem nyílik olyan értelmezői távlat, amely a minősítés lokalizálható gesztusai révén lehetővé tenné a történetek diegetikus vagy éppen non-diegetikus integrációját egy átfogóbb értelmezői séma alapján. Vagyis szemközt az elbeszélt történetyszerű elemekkel a (heterodiegetikus) elbeszélő és a diegetikus világ közötti viszonyban (vagyis a narráció szintjén) nem körvonalazódik egy egyértelmű értelmezői viszony.

Az elbeszélést gyors fokalizációs váltások jellemzik. A bevezető rész meghatározatlan idejű és általános diegetikus mondatai után („Az Aventinuson volt egy kurta kocsmá. Matrózok jártak oda, s piros bort iddogáltak.”³) az egyes részeknek hol Paulina, hol az éjjeli őrség egyik katonája, hol pedig meghatározatlan a fokalizálója („Közben a tolvaj – egy hajóslegény – kerekét oldott.”). Elbeszéléstechnikai szempontból különösen érdekes az átvétel Paulina története és az ahhoz kapcsolódó értelmező rész között:

A szörnyű ordításra, mely nem csitult Róma utcáin, fölébredtek az emberek. Hálókötösben, papucsban csoszogtak a kapuk elé, s hallgatták ezt a vad rikácsolást, a hangot, az óriás hangot, mely utcáról utcára haladt a rabszolgalánnyal együtt. Sárga telehold lebegett a Colosseum fölött. (293.)

A korábbi mondatokban Paulina a fokalizáló; az elbeszélő egyenesen idézi azt, ami ebben a bekezdésben, a megváltozott fokalizációs helyzetből következően „vad rikácsolásnak” minősül. Az itt idézett rész első két mondata megnevezi az elbeszélés fokalizálóját („a fölébredt embereket”), majd az elbeszélői instancia és a szereplői perspektíva ilyen éles szétválasztása után a bekezdés utolsó mondatában („Sárga telehold lebegett a Colosseum fölött.”) az elbeszélői jelenlét, az elbeszéltség hangsúlyos gesztusai újfent háttérbe szorulnak a szcenikus elbeszélés javára, mivel e mondat esetében nem lehet eldönteni, hogy a „felébredt emberek” vagy pedig a meg nem nevezett elbeszélő a fokalizáló. Az ebben a passzusban érvényesülő kettős és eldönthetetlen fokalizáció legalábbis az elbeszélői szituáció részleges módosulására figyelmeztet.

Az itt jelzett váltás nyilván nem merül ki a fokalizációs helyzet megváltozásából, hanem egyben a történetmesélés átrendeződését is maga után vonja. Ez az eltolódás elsősorban abban ragadható meg, hogy míg eddig Paulina története az elbeszélői kijelentések tárgyi szintjét képezte, e bekezdéstől kezdődően e kijelentések elbeszélői státusa válik kérdésessé. Egy más terminológiával, ha eddig Paulina történetének bemutatása az olvasó informálását célozta, ezután a történetmesélés létmódja is érdekessé válik: többek között azok a feltételek válnak az elbeszélés elsődleges tárgyává, amelyek az olvasó „informálását” lehetővé tették. Az elbeszélés tárgyi szintjének megváltozása révén kérdésként merül fel a korábban elmesélt történetyszerű elemek narratív integrációja vagy hozzáillesztése a második rész elbeszélői kijelentéseihez, de már nem a bemutatott tárgyiasságok, hanem az olvasói képzetalkotást meghatározó narratív sémák szintjén.

Mind ez idáig az elbeszélés keretező eljárásai, elbeszélés és történet idejének problémamentes párhuzamossága, a gyakori fokalizációs váltások két meghatározó jelentőségű következménnyel jártak.

³ Kosztolányi Dezső *összes novellái*. (szerk. Réz Pál), 2. kötet, Szukits, Szeged, 2002, 293.

Egyrészt az elbeszélés az eszköztelen nyelvhasználat benyomását keltette. Kosztolányi nyelvszemléletétől amúgy sem áll távol az elképzelés, hogy a „szépirodalom nyelve önmagában véve nem különös: irodalmi mondatok nem léteznek, legfeljebb irodalmi szövegek vannak.”⁴ Vagyis a szövegek irodalmisága elsősorban nem a mindennapi nyelvhasználattal szembeállítható megformáltságukból, hanem a megidézett nyelvhasználati formák funkcióinak sokszínűségéből ered. A fent említett eszköztelenség úgy áll az esztétikai kommunikáció szolgálatába, hogy éppen a felidézett történetre irányuló értelmezői indexek tüntető távolléte válik jelentéssé.

Mi következik mindebből a *Paulinára* nézve? Mindenekelőtt egyfajta „dokumentarista” stílushatás. Ezt a stílushatást általában – és rosszul – fel szokták cserélni egy szöveg, feljegyzés, film stb. referenciális utalásaival. Pedig egyáltalán nem erről van szó. Ugyanis a szöveg teljesen nyilvánvaló fikciós jellege egyáltalán nem befolyásolja ennek a hatásnak a jelentkezését. Egy esemény beálltára figyelünk, ahol – mivel nem vagyunk tisztában azzal, hogy milyen összefüggésben is értendő – minden mozzanat jelentőségteljesé válik, és minden ilyen mozzanatot igazként tapasztalunk meg. Ez a dokumentarista stílushatás nem áll közvetlen összefüggésben azzal, hogy az elbeszélés olvasható-e egyáltalán referenciálisan, sőt, bizonyos értelemben éppen a referenciális funkció időleges felfüggesztődéséből következik. De erre később térek vissza.

Noha a narráció végig folyamatos múlt idejű, e bekezdéstől kezdődően a bemutatás mimetikus jellege válik meghatározóvá. (Az utánzást, a mimézist, szemben e szó köznyelvi használatával, nem az érzelmi intenzitás vagy pedig bizonyos történetsémák jelölésére, hanem a narrációs aktus egy formájára használom.) A mimetikus (drámai) módot Arisztotelész az elbeszéléssel szembeállított utánzás módjaként nevezi meg, vagyis amikor a beszélő azt utánozza, „amint [a szereplő] cselekszik és éppen valamit végrehajt.”⁵ Genette a *Poétika* e helyét így kommentálja: „ha az utánzás módja narratív, akkor a költő a maga személyében beszél, ha az utánzás módja drámai, akkor a szereplők személyén keresztül, pontosabban, *a szereplők mögé rejtőzködve*.”⁶ (kiemelés T. E.) A narratológiai vizsgálatokban közkeletű és a platóni felosztásra visszavezethető megkülönböztetés megmutatás és elmondás/elmesélés között⁷ természetesen nem értelmezhető feltétel nélküli, vagyis abszolút értékűként. A *Paulina* példájára alkalmazva ez azt jelenti, hogy a mimetikus előadásmódot a heterodiegetikus elbeszélés keretezi, vagyis a szereplői nézőpont imitálását, „után-költését” egy attól hangsúlyosan eltérő narrációs keret veszi körül. A hangkölcsonzés ugyanakkor, és amit e módusváltás implikál, nem következmények nélküli. Az elbeszélés közvetítettsége „a saját személyen” vagy a „szereplő személyén” keresztül egy-

⁴ Szegedy-Maszák Mihály: Esti Kornél. In Uő: *Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*. Budapest, Magvető, 1980. 466.

⁵ Arisztotelész: *Poétika*. 48a21. Fordította Ritoók Zsigmond. Matúra Sorozat, Pannonklett, 1997, 23.

⁶ Gérard Genette: Műfaj, „típus”, mód. In *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Szerkesztette Kanyó Zoltán és Síklaki István. Tankönyvkiadó, Budapest, 1988, 213.

⁷ Az angol narratológiában ez a megkülönböztetés „showing” „telling” különbségeként jelenik meg, és strukturálisan nem egyezik meg a platóni felosztással, mivel más e megkülönböztetés tétje. Ehhez a kérdéshez vö.: Füzi Izabella – Török Ervin: *Vizuális és irodalmi narráció. Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elméletébe*. <http://szabadbolcsesz.elte.hu/mediatar/vir/tankonyv>

szerre több problémát is érint, és nem csupán formális kérdésként jelentkezik. Arisztotelész alapján a mimetikus mód kitüntető sajátossága abban ragadható meg, hogy ezen előadásmód a beszédet akként használja cselekvésként, hogy minimálisra csökkenti a távolságot szereplői és elbeszélői szint között (a szereplők beszédei informálják az olvasót, ugyanakkor nem az olvasóhoz, hanem az azonos diegetikus szinten lévő beszédpartnerhez vannak címezve). Másrészt az elbeszélői kijelentések státusa is megváltozik attól függően, hogy „saját személyén” vagy a szereplők személyén keresztül kerül kimondásra. Ti. ez utóbbi esetben a szereplői kijelentések csak részben emelkednek a fölérendelt elbeszélői kijelentés szintjére, mivel nem bírnak annak autoritativ funkciójával (mivel az általuk képviselt szemléleti formák kitettek az – ugyancsak egy részleges elbeszélői kijelentés funkciójával bíró – vizontválasz felfüggesztő vagy relativizáló hatásának). A mimetikus mód – mint az elbeszélés meghatározottsága – ugyanakkor nem azonosítható a szcenikus megformáltsággal (pl. az egyenes idézet formájában közölt párbeszédes részekkel), noha formálisan akár azzal is összekapcsolódhat.

A *Paulinában* az elbeszélés két része közötti váltás a diegetikusról egy mimetikus modellre történő átkapcsolásként, illetve egy erre irányuló törekvés színre viteleként jelentkezik. Az elbeszélés két része közötti átmenet az olvasás színre vitt jeleneteként jelenik meg. Paulina kiáltásait a fölébredő emberek olyan „óriás” hangként hallják, amely elől nem lehet kitérni, amely felszólít az értelmezésére, és amely úgy bír jelentéssel, hogy nem a tárgyi értelmét, hanem a modalitását értik („vad rikácsolás”). A két reflektor, a költő és a bölcs az olvasó alakzatai: az olvasásnak való kitettség tapasztalatának ad hangot a költő is az elbeszélést lezáró utolsó megszólalásában: „Fölriadtunk ágyainkból, nem bírunk többé aludni, nem tudjuk folytatni előbbi vitánkat. Róla gondolkozunk.”

A diegetikus módról a mimetikusra történő váltás, illetve az arra tett kísérlet azzal függ össze, hogy míg a korábban bemutatott történet értelmezhetősége látszólag nem vet fel különösebb problémákat, Paulina története a két figura számára – akik az olvasó allegóriái – egy olyan „hatalmas” hang közvetítésén keresztül jelenik meg, amely nem áttetsző, és mivel önmagában nem jelentéssel, értelme nem látható be automatikusan. A két reflektor annyiban tekinthető az olvasás színre vitt figuráinak, amennyiben mintegy fordítva kell megismételniük az első rész elbeszélését. Ugyanis az egyetlen forrás, amiből Paulina történetére következtethetnek, a dulakodás látványa és a lány kétségbeesett kiáltozása; nem állnak rendelkezésükre a mindentudó elbeszélő perspektívájából az elbeszélés tényleges olvasója számára *elbeszéltek*, amely mint a diegetikus világon kívüli nézőpont elvileg az első rész értelmi stabilizációjához vezethet. És itt külön hangsúlyoznám, hogy az olyan mondatok mint: „közben a tolvaj – egy hajóslegény – kereket oldott” diegetikus és nem mimetikus módusúak.

A két szereplőnek tehát pusztán ebből a hatalmas hangból, mellyel mint értelmetlen („rikácsolás”) és értelmezésre szoruló jellel szembesülnek, kell annak „értelmére” és igazságára következtetniük. A két figura ezt eltérő módon oldja meg. A költő és a bölcs állításai csak részben szimmetrikusak. Mindketten „magából a dologból” indulnak ki, és Paulina igazságát vagy történetét nem egy megkonstruált korábbi történet függvényében próbálják meg elgondolni. Vagyis nem a kiáltozás okaira kérdeznak rá, hanem a kiáltás igazságára.

A bölcs azt állítja, hogy „minden indulat nevetséges”. Paulina hangja indulatos, ergo nevetséges. Mielőtt elvetnénk ezt az olvasatot, érdemes azért megfontolni. Azt mondja ki, hogy minden „hang” mulékony, vagyis semmilyen jelentésbeli állandóságra nem tehet szert, ezért nem is lehet azt értelmezni. A bölcs magyarázata szerint a lány rikácsolása nem azért „nevetséges”, mert talán nincs oka kiáltozni, hanem mert e hang modalitása nem biztosíthatja egyben önnön olvashatóságát. Vagyis szerinte a „hang” jelentését nem érzéki megformáltsága, hanem narratív beágyazottsága biztosítja, ezért nincs semmilyen önértéke. A sztoikus Paulina történetének virtuális továbbmesélésére alapozza következtetéseit: „Az órszobában majd agyba-főbe verik. Vagy el se jut odáig. Belökik a Tiberisbe.” (293) Ennyiben a „hatalmas hang” értelmezhetőségét az általa elmondott vagy kitalálhatóvá tett történet függvényében ítéli meg. Eszerint a „hang” nem is választható le előfordulásának (mint egy bizonyos narrációs aktusnak) a lokális összefüggéséről: kizárólag jelként ítéltető meg, amely nem bír semmilyen, jelölési értékétől legalább részben független értelmezhetőséggel. Ebből következően pedig esetleges marad.

A költő ezzel szemben azt állítja, hogy „minden indulat főséges. [...] Aki haragszik, az, akinek igaza van, hatalmas. Ennek a lánynak is igaza lehet.” Látszólag homlokegyenest mást állít mint a bölcs. A költő voltaképpen a parabola működését igyekszik helyreállítani, szemben a bölccsel, aki ezt a lehetőséget eleve lehetetlenként utasítja el. Más szóval Rufus, a költő az „óriás hangból” a hasonlat hiányzó tagjára akar következtetni. Olvasata ennyiben a szöveg – mint parabola – parabolája. Rufus reflexiója megkettőzi a szöveg működését, éppen emiatt különös hangsúly esik értelmezői tevékenységére.

De mi is az, amit állít? „Aki haragszik – mondja a költő –, az, akinek igaza van, hatalmas.” Ha e mondat logikai-grammatikai felépítéséből indulunk ki, akkor annak szinte szó szerinti olvashatatlanságával szembesülünk. E mondat az anakoluthon példája. Az anakoluthon retorikai alakzata a kijelentésben beálló törésre vonatkozik; a *Kis magyar retorika* meghatározása szerint „a mondat szerkesztés következtelenségét jelenti, ha nincs [grammatikai értelemben] kapcsolat [...] a mondatkezdet és a mondatvég között”,⁸ vagyis ha a mondat szintaktikai struktúrája a kijelentés során módosul. A klasszikus retorika hibaként tartja számon ezt az alakzatot; itt arról van szó, hogy ennek a kijelentésnek egyszerre több intonációja lehetséges. Úgy tűnik, mintha a költő útközben bizonytalanodna el abban, amit mondani akar. Ez a bizonytalanság nyomszerűen a szövegben is megjelenik. A bekezdés szintjén erre utal az igemódok megváltozása is. „A lány főséges volt” kijelentő módja feltételelessé alakul („Ennek a lánynak is igaza lehet.”).

A mondat fent említett különböző intonációs lehetőségei a felkínált eltérő értelmezői módzatokra világít rá. A közbeékelés („akinek igaza van”) hangsúlyozható megszorító értelműként. Ebben az esetben csak akkor áll fenn a mondat pilléreit képező azonosítás „harag” és „hatalom” között, ha a közbevetésben megnevezett feltétel is adott (vagyis csak az hatalmas, aki haragszik és *egyben* igaza van). De úgy is olvasható, hogy a beékelés ki-

⁸ Szabó G. Zoltán – Szörényi László: *Kis magyar retorika. Bevezetés az irodalmi retorikába*. Helikon, 1997. 131. Erre az alakzatra a szerzők Babits *Golgotai csárdáját* idézik példaként („Lógon, aki ... Vesd ki már!”). Ez nem a legmegfelelőbb, ugyanis egy hiányos szerkesztési és egy logikai-szintaktikai szempontból teljes értékű mondat kapcsolatát tekintik anakoluthonnak; a szerkezeti 'törés' tehát nem a mondat grammatikai, hanem a beszédösszefüggés kontextuális szintjén áll elő, ezért inkább a kihagyásra, az ellipszisre lenne jó példa.

fejtő-magyarázó értékű (vagyis: aki haragszik, az hatalmas: tehát igaza van). Tehát míg a korábbi intonációs lehetőség az „igazság” megjelenését és megítélését egy kognitív döntés függvényeként magyarázza, ez utóbbi a hang modális megformáltságától teszi függővé (ti. a dühödt hang éppen érzelmi intenzitása folytán minden igazságkritériumtól függetlenül „igaz”).

A közbeékelte mondat tehát felfüggeszti „harag” és „hatalom” igazságként történő azonosítását, annak a metaforikus jelentésátvitelnek a lehetőségét, amelyre a szöveg parabolisztikus struktúrája épít. Ugyanis Paulina igazsága, amelyről ez a mondat beszél, egyszerűen olvasható olyanként, amely nem dönthető el a hang modalitása alapján, hanem csak egy előzetes tudás alapján látható be; és olyanként is, amely éppenséggel a kiáltás hatalmából, erejéből születik. Ebben (és csakis ebben) az esetben a „hatalmas hang” mintegy leválik arról az összefüggésről, amelyben korábban a filozófus mint származtatottat, egy kontextuális összefüggés által meghatározottat értelmezte (vagyis mint egy bizonyos rabszolgalány hangját), és éppen eredetnélkülisége okán válik szimbolikussá.

E mondat olvashatósága – ahogy általában az értelmezés munkája – ugyanakkor sohasem adódik a vaglyagosság kérdéseként. Magyarán nem dönthetünk a mondat felmutatott intonációs kétértelműségéből adódó egyik vagy másik logikai-szemantikai összefüggés ellen vagy mellett, hiszen mint *lehetőség* mindkettő igaz. Viszont ezek az olvasatok elbizonytalanítják, felfüggesztik egymást. Ez az elbizonytalanítás azáltal áll elő, hogy a költő kijelentése Paulina történetét két, egymást kölcsönösen relativizáló perspektívából engedi olvasni. Az egyik értelmezési séma alapján Paulina hangja csak egy bizonyos narratív összefüggés keretén belül értelmezhető, amely (mivel oksági-metonymikus kapcsolatot tételez mind „hang” és történet, mind a történet egyes elemei között) kizárja, hogy a (diegetikus) hang bármely mozzanata kivételes/kivételezett jelentőséggel bírjon. A másik értelmezési séma épp ellenkezőleg, Paulina hangjának eleve olyan jelentőséget tulajdonít, amely nem szekvenciális jellegéből, hanem egy metaforikus totalizációból ered (harag és igazság azonosításából, amely „hatalmas” hangként szólal meg). Ebben az esetben a kiáltozó rabszolgalány hangja túlmutat önmagán, és valami olyasminak válik a jelentőjévé, ami nemcsak esetleges megjelenése okán, hanem általánosíthatóságán keresztül válik jellé (a kiszolgáltatottság „igazságának” megtestesülése). Az általánosításnak a költő olvasata által feltételezett eljárása viszont ugyanúgy kérdésesként jelenik, mint a filozófus korábbi magyarázata, viszont ellenkező előjellel: ti. a költő éppen attól tekint el, ami elvileg ennek a magyaráznak a léte alapja lenne. Az általánosítás mozzanatának tételezett elsőbbsége egy adott helyzet felmutatásával szemben – mivel a költő nem érdekelt a konkrét eset eldöntésében, ezért nem az egyedi helyzetre való utalásból indul ki: „Ennek a lánynak is igaza lehet.” [kiem. T. E.] – az általánosítás alapját teszi kétségesé.

A parabola – úgy is mint a történet szereplőjének parabolisztikus olvasata és mint az elbeszélés parabolája – tehát nem teljeseedik ki, Paulina története nem válik egyértelműen jelentővé, hanem megmarad az „átvitel” helyzetében. Az elbeszélést lezáró utolsó mondat éppen arra figyelmeztet, hogy a *Paulina* nem olvasható allegorikusan, hanem mint olyan elbeszélés, amely *felszólít* a történet allegorizáló lezárására, anélkül azonban, hogy az allegorikus-metaforikus jelentésátvitel képes lenne az igazság diskurzusává alakulni. Ennyiben a *Paulina* ténylegesen is a parabola parabolája: saját szerkezetének újra-megismétlésével az olvasás allegorikus működését lezárhatatlan működésként értelmezi.



A fentebb tárgyalt eldöntetlenség az elbeszélés nyelvi megformáltságának a szintjén is jelentkezik. Korábban utaltam arra az összefüggésre, amely az elbeszélés mindkét részében a mimetikus és a diegetikus elbeszélői módusz között áll fenn. Ez pedig a kölcsönös autorizálás formája. Ahogy az első rész szcenikus előadásmódját csak a hangsúlyos diegetikus keretezettség teszi lehetővé, ez fordítva is igaz, amennyiben a második részben az elbeszélés bizonytalanságát a mimetikus előadásmód keretezi be.

Az igazság az utcán ment, és ordított. Mi pedig meghallottuk a szavát. Fölriadtunk ágyunkból, nem bírunk tovább aludni, nem tudjuk folytatni előbbi vitánkat. Róla gondolkozunk. Az igazságról. (293)

A költő legvégül nagyon is eltekint saját kijelentésének ironikus jellegétől: azáltal végzi el Paulina történetének a parabola műfaji igénye által kondicionált metaforikus totalizációját – amelyről korábban feltételes módban beszélt –, hogy az igazságot Paulinaként személyesíti meg. Ha korábban azt mondtam, hogy a történetmondás mimetikus autorizása, a dokumentarista stílushatás ráutalt egy általános diegetikus keretre, itt éppen fordítva történik: a költő csakis azáltal képes végrehajtani ezt az általánosítást, a hang jelentésségének visszaállítását, hogy e retorikai műveletet egy mimetikus gesztus révén autorizálja. Az igazság „itt” járt az utcákon, és „ti” hallottátok.

Egyetlen diegetikus–retorikai modell sem nélkülözheti azt a mimetikus autoritást, amely mint a megtörténés vagy az esemény nem formalizálható mozzanata lehetővé teszi az értelmezés ilyen kisajátító mozgását. Mielőtt Paulina története elszenvedné ezt az átalakulást vagy transzszubsztancializációt, mielőtt a költő beszédében átalakulna a megalázás és az „ordító igazság” történetébe, először meg kell, hogy történjen. Ez a megtörténés a szemlélők számára úgy jelentkezik mint „óriás”, „hatalmas”, azaz mértéktelen(ül nagy) és egyben letaglózó. Vagyis mint „fenséges” jelenség, ahogy a költő expressis verbis megfogalmazza. A fenséges jelenségnek a XVIII. század esztétikai diskurzusa szerint épp az a lényege, hogy ellenáll a fogalmi megragadásnak, „erőszakot tesz” a képzelőerőn: vagyis kizárja a fenséges tárgy referencializálhatóságát. Ezt a műveletet, a jelentésség, az allegorikus jelentéstulajdonítás helyreállító műveletét az elbeszélés két irányban hajtja végre. Az első részben a szcenikus előadásmódot egy általános diegetikus összefüggés keretezi be, a második részben az általánosítást vagy metaforikus átvitelt egy mimetikus kód autorizálja. De e kettő egymás mellé állítása, ahogy a költő hosszabban elemzett mondatában történt, ahhoz vezet, hogy az esemény performatív mozzanata és a történetalakítás narratív-retorikai struktúrái között éppenséggel egy kizáró vagy kölcsönösen romboló viszony jön létre, amely lehetetlenné teszi, hogy a „történetet/történelmet” egy narratív-retorikai konstrukcióval azonosítsuk. A *Paulina* így az *ironikus parabola* dokumentumává válik.