

ETO: 894.511—4

CONFERENCE PAPER

SZÖVEG ÉS ELBESZÉLÉSELMÉLET

BÁNYAI JÁNOS

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1982. okt. 15.

**I. A breviárium-novellák műfaja
(Szentkuthy)**

A *Szent Orpheus breviáriuma* eddig megjelent nyolc kötete egyre sürgetőbb kihívás az *elméleti* gondolkodás számára, mert a konvencionizált műfaj- és elbeszéléskategóriákat, az egyezményes irodalmi (költői) nyelvi, stilisztikai és retorikai fogalmakat átminősíti, átformálja és ezzel együtt problematizálja is. Aligha lehet a breviárium-kötetekről a *hagyományos* irodalmi és beszédmodellekre hivatkozó elmélet apparátusával és nyelvén valamennyire is megbízható — akár kritikai, akár irodalomtörténeti — állításokhoz jutni. Még annyira sem, amennyire ez a *Prae* esetében lehetséges.¹ A breviárium-kötetek (egyelőre) *ellenállnak* mind az elméleti, mind a kritikai megközelítésnek. Ez az ellenállás aligha küzdhető le az egyezményes fogalmak átértelmezésével, de nem számolható fel új, bármennyire is látványos elmélet (elméletek), kategóriák, modellek konstruálásával sem. Járható útnak ebben a pillanatban a *mikroanalízis* eszközeivel való megközelítés látszik, bármennyire is ijesztő az a tény, hogy a nyolc kötet közel 1800 nyomtatott (jó sűrű szedésű) oldalon jelent meg. Például a *műfaji* mikroanalízis. És itt mindjárt egy megkülönböztetést kell tenni. Egyik oldalon vizsgálható a *breviáriumnak álcázott regény műfaja*; a breviárium szónak itt a második jelentése jön számításba: „Írók, költők, zeneszerzők v. tudósok műveiből készült szemelvényes gyűjteményes kötet”.² Másik oldalon viszont a sajátos *breviárium-műfajok*: tragédiák, dal- és színjátékok, szentéletrajzok, naplók, levelek, emlékiratok és — ami a leggyakrabban fordul elő az Orpheus-kötetekben — a breviárium-novellák műfaja. Az első aspektus arra figyelmeztet, hogy a breviárium-regény valójában *szöveggyűjtemény*; felépítésének és kompozíciójának rendező elve az *idézés*. A nyolc kötetben nincs (vagy alig van) *valóságos* párbeszéd; a breviáriumhősök — színjátékosok, pápák, bíborosok, szentek, kegyencek, kéjnők, összeesküvők, királyok, árulók: végtelen a breviáriumhősök névsora — nem folytatnak dialógust, annál

¹ A *Prae* új kiadása után két nagyobb tanulmány foglalkozott a könyvvel, Bata Imre az *Új Írásban* és Béládi Miklós a *Jelenkorban*.

² *Idegen szavak szótára*, Budapest, 1960.

több azonban az *idézett szövegek közötti dialógus*. Az itt most mellékes kérdés, hogy *milyen* szövegek állnak dialogikus viszonyban, fiktívek vagy valóságosak. Mellékes ebben a pillanatban a kérdés, de nem tehető félre. Mert a fiktív és valóságos szövegek idézeteinek jellege dönthet a *Szent Orpheus breviáriuma* természetéről, arról például, hogy az egész nagy vállalkozás besorolható-e a fantasztikus irodalomnak azon változatai közé, melyeket az argentin Borges nevével jelölnek leggyakrabban. A mikroanalízis szempontjából azonban fontosabb és lényegesebb a sajátosan breviáriumi *szövegdialogus* modelljének meghatározása, mert ez egyúttal — Uszpenszkij szerint³ — *kompozicionális* kérdés is. Annál is inkább, mert *átmutat* a másik oldalra, arra az oldalra, ahol a breviárium-műfajok találhatók: A breviárium nem közöl *egyetlen* teljes irodalmi szöveget sem, egyetlen színjátékot, bűnügyi történetet, novellát sem, mindig csak *leírja* — *el-beszéli* — ezeket a műfajokat, sokszor csak néhány mondatban, nem egyszer azonban hosszú oldalakon át. Az *el-beszélt* műfajokkal egy olyan *másodlagos modellt* formál meg, amely csak emlékeztet a fiktív vagy valóságos *eredetire*, lényegében azonban nem áll az eredeti helyett, hiszen jelentésszámai sokkal erősebben kötik a breviárium más, ugyanilyen eljárás alapján létrejött másodlagos modelljeihez (szövegleírásaihoz), mint az eredetihez. A breviárium-műfaj mint másodlagos modell esetében az eredeti nemcsak elhomályosul, hanem virtuálissá is válik, csak mint lehetséges tételezhető, nem mint valóságos és a maga törvényei szerint működő háttér (előzmény).

Ez a két *műfaj* típus: a breviárium-regény mint a szövegek összefoglaló neve és a *breviárium-műfaj* mint a szövegbe ágyazott, a szövegbe iktatott és a szöveget a dialogikus kapcsolódások által kompozicionálisan elrendező „beszédműfajok” közös neve két olyan *elméleti* nézőpont, amelynek távlatából viszonylag jól láthatók és talán fel is ismerhetők a Szentkuthy-szövegek meghatározó vonásai.

Ezúttal a breviárium-műfaj egyik — említettük már: leggyakrabban előforduló — változatát: a *breviárium-novellát* kíséreljük meg megközeleltetni.

Kezdjük mindjárt egy példával:

(I)

Elmondták váltogatva, hogy kolostoruk templomában, a kripta mélyén őrizték egy üres koporsót a kereszténység őskorából, erről a pápa tudomást szerzett, régészek hadát zúdította a csendes rendházra, azok megállapították, hogy a domborműveken az evangélisták tehén, sas, oroszlán, angyal jelképei láthatók — Keresztelő János az ő szőrével, M:gdolna a magáéval, a sírkereső Máriák hármashban, a szerelem három virága: ez a koporsó tehát *csak* Krisztus koporsója lehet. A két apáca fel- és kihasználásával lopta el a pápa titokban, arab kalózok közvetítésével — az apácákat utóbb Báthory Erzsébetként véresre verette, a két nő a csonttörő ütlegek emlékeit mutogatta szemérmes bordáin, mintha azok rossz orgonaklavíatúrából kiálló, sárga billentyűk

³ B. A. Uspenski: *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Nolit, Beograd, 1979.

volnának — szuvas oldalbordák ugyan, amikből azonban a Teremtő, bolondos memoárjaiban lapozva, valami új Éva-varázslást fog bemutatni a feltámadáskor.

(*Szent Orpheus breviáriuma*, II. kötet, 525. old.)

Az idézett részletet a *II. Szilveszter második élete* című VII. kötet Tartalommutatója így jegyzi: „az *Elrabolt Koporsó* című hitoktató detektívregény“.

Idézzünk egy második példát is:

(II)

Az énekes és dramalizált processzió központi szövegét az *Énekek Éneke* harmadik részéből vette az öreg hittudós karmester és rendező: „*Az én ágyasházamban /minden szentek/ éjjeleken /lelki szárazság/ keresém azt /a kételkedő zsoldára hitét/, akit szeret az én lelkem /a tagadás negatívjából pozitívan előhívandó Krisztus-portré/ — immár felkelek /áldozás napján a reggeli gyónásra való felkészülés/, és eljárom a várost, a tereket, az utcákat /a Hiszekegy, a Miatyánk, az Üdvözlégy égbe vezető meditatív labirintusai/ keresem azt, akit szeret az én lelkem, keresém őt és nem találom.“*

Egyszerű a teológiai rendezési trükk: egy sereg apáca-grófnő volt az ágyasház, egy kis princessz az égi szeretőjét kereső menyasszony, felvirágozva, mint egy hisztériás Ophélie, az utcákat két szoros sorban álló novíciák képezték, közöttük futkosott a kereső (mindig mindenki énekelt) — és akit *nem* talált egyelőre: az szintén egy apáca volt, jól elbújtatva fák és bokrok között, lehetőleg igen messzire — az udvari életben gyerekkoruk óta megszokott bujócskajáték. Jó messzire (mondtam): vagyis — éppen az arab egymás-hetéráinak pompeji freskókkal díszített ágyasházának ablaka alá!

(*Szent Orpheus breviáriuma*, II. kötet, 521. old.)

Ezt a részletet a fenti Tartalommutató ezekkel a szavakkal jegyzi: „az *Énekek Énekét* hittani futó-értelmezésben is halljuk és dramalizálva is látjuk: a német udvari apácák színelőadásában.“ (Második idézetünk nem teljes: még néhány bekezdésben folytatódik a „színelőadás“ *leírása*.)

A két példához a Tartalommutató műfaji megjelölést is ad: az első *detektívregény*, az utóbbi *színelőadás*. A két példa közötti különbség, hogy az első egy *fiktív* bűnügyi regény *kivonata*, amelynek csak a címét ismerjük (*Elrabolt Koporsó*), az eredetit nem; a második példa eredetijét (az *Énekek Éneke* harmadik részének kezdősorait) viszont igen, ami azt jelenti, hogy a színelőadás *szövegét* ismerjük, ehhez járul először „az öreg hittudó karmester és rendező“ *futó-értelmezése*, majd pedig az értelmezést előadó színjáték *leírása*. Az első példa tehát egy fiktív regény kivonata, a második pedig egy színjáték *elbeszélése*. Mindkettő — a kivonatolás és a leírás (*elbeszélés*) is — az *elhagyás* retorikai eszközeinek alkalmazásával készült. Az első példában az eredeti elhagyása után az eredeti szöveg is kimarad. A templomrablással vádolt János pápa bűnlajstromának egyik szakasza ez a „detektívregény“. A koporsó elrablásában segédkező két apáca terhelő vallomása a regényki-

vonat. Más szóval, a detektívregény itt *funkcióváltáson* esik át, a virtuális eredeti feltehetően fiktív története az elhagyások során és a *funkcióváltáson* át új *műfaji* meghatározókat vesz fel; lerövidülve és átalakulva a *novella*: „breviárium-novella“ műfajává változik. Egy olyan „szekundér beszédmodellként“ lép elő, amely csak nagyon halványan és elsősorban a Tartalommutató *útmutatásának* köszönve tart fenn kapcsolatot a priméri modellel, a „detektívregénnyel“.

A színjáték *leírása* hasonló, de összetettebb formában hozza létre a breviárium-novella egy másik változatát. Itt lényegében két *szöveg* dialógusából, mégpedig két „szekundér (összetett) beszédműfaj“⁴ párbeszédéből jön létre egy harmadik szekundér beszédműfaj, a breviárium-novella. A novella megszületésének, természetesen, az a feltétele, hogy a dialógusban résztvevő szövegek primérek legyenek.

Figyeljük meg ezt a folyamatot közelebbről. Az *Énekek Éneke* szó szerinti idézéséhez önkényes (hittani) értelmezést rendel a „karmester és rendező“, de olyan értelmezést, ami egyúttal az előadandó darab *menete* is, majd ennek a — fiktíven — előadott színelőadásnak a *leírása* (el-beszélése) lesz a breviárium-novella. Miért oly fontos mozzanata ennek a novellának az önkényes (hittani) értelmezés? Ahhoz, hogy valamely szöveg (kijelentés vagy közlés) dialógusba lépjen, alapvető feltétel, hogy határai „legyöngüljenek“, a megtört keret résén (résein) át hatol be a szövegbe a válasz, itt kapcsolódik rá a kijelentésre, a közlésre a válaszoló beszédaktus. (A beszédaktus fogalmát Bahtyin [Volosinov] nyelvfilozófiájának értelmében használjuk.) Az *Énekek éneke* nagyon is zárt struktúrát alkotó sorait gyöngíti le az önkényes kommentár, és ezáltal válik lehetővé a színelőadás, és annak — novellaszerű — leírása is, természetesen. De meg kell állni egy pillanatra az önkényesnek mondott kommentároknál is. Ezek a kommentárok valójában csak az *Énekek éneke* viszonylatában önkényesek. Önmagukban, e viszonylatokon kívül, teljes értékű szövegek, minthogy sorra a keresztény ikonográfia és liturgia részei. Ami azt jelenti, itt valóban két szekundáris beszédmodell szembesül. Mégcsak nem is ellentétes beszédmodellek ezek, hiszen mindkét „szöveg“ a keresztény hitvilág produktuma. De dialogikus viszonybaállításuk egy *másik* beszédmodellt — beszédműfajt — eredményez: a színelőadás leírását tartalmazó breviárium-novellát.

Ha a breviárium szó már idézett *második* jelentését tartjuk szem előtt, azt voltaképpen, hogy a breviárium nem más, mint eltérő — fiktív vagy valóságos — *források idézése*: az idézésnek két lehetséges változata a fenti két példa, akkor az Orpheus-kötetek egész kompozíciójára nézve azt a megállapítást tehetjük, hogy a kötetek szövege szekundér beszédmodellekre (vagy műfajokra) épülő, azokból következő összetett beszédműfajok (például a breviárium-novella) rendszeréből épül fel. Ha rendszert mondunk, akkor azt is meg kell mondanunk, mi kapcsolja egybe, mi teszi kompozíciává ezeket a „kis beszédműfajokat“? Lényegében ugyanazzal a kérdéssel állunk szemben, amit Bahtyin (Volosinov) nyelvfilozófiája a bekezdések kapcsol-

⁴ Mihail Bahtin: Problem govornih žanrova, in: *Treći program*, Beograd, 47. szám 1980/IV. (A Tanulmányt M. M. Bahtyin: *Esztetyika szlovesznogo tvorcsesztva*, Moszkva, 1978. c. könyvből fordították szerbhorvára.)

lásának problémájaként vet fel. Bahtyin (Volosinov) a bekezdést „monologikus közlésbe lépett legyöngült dialógusként“ definiálja.⁵ Ez a meghatározás azért látszik a breviárium-kérdés esetében is használhatónak, mert a monologikus közlést nem tekinti mindentől függetlennek, magában állónak, hanem a dialógus függvényeként tételezi. Ami arra hívja fel a figyelmet, hogy az Orpheus-füzetek módján való *szövegidézés*: a monologikus közlés (például a *detektívregény* esetében) eleve feltételezi a dialógust, mégpedig nem is mindig „legyöngült“ formában, miként azt az első példán láthattuk, hanem „felerősített“ formában is, miként arra a második példa utal, amelyben a két ismertetett szöveg *párbeszéde* felerősödve produkálja a színelőadás leírásának novellaműfaját. Az ilyen változó erősségű dialogikus viszonylatokban, minthogy mindig adott (valóságos) vagy lehetséges (fiktív) szövegek idézésével állunk szemben, a Bahtyin (Volosinov) nyelvfilozófiájának Wölfflin *Művészettörténeti alapfogalmak* című művéből származó, a „szerzői beszéd“ és az „idegen beszéd“ egymásra utaló dinamikáját megkülönböztető *lineáris* és *festői* „stílusra“ (idézésformára) kell még rámutatnunk. A lineáris stílusú idézés esetében „az idegen beszéd maximálisan zárt, szoborszerűen kompakt“, a festői esetében viszont a „szerzői kontextus“ az idegen beszéd kompaktságát és zártságát felbontani igyekszik: „az a szándéka, hogy az idegen beszéd éles külső határvonalait eltörölje“.⁶ Az Orpheus-füzetek idézésformáira mindig a *festői* „stílus“ jellemző. Jól látható ez az első példán, ahol a detektívregény — a kihagyások sora és a funkcióváltás után — már csak egy ilyen elmosódott, megbontott határvonalú, „festői“ formában tételvezető fel. A második példa is ennek az „idézésstílusnak“ egyik (nagyon is összetett) változata, ahol éppen az teszi lehetővé a breviárium-novella kialakulását, hogy a két szöveg egymásba hatolva eltörli az őket elválasztó éles, külső határvonalakat. A festői idézés-stílusnak az a funkciója, hogy előtérbe hozza a „szerzői kontextust“, a szerzői beszédet, amely „az idegen beszédet saját hangvételével, humorral, iróniával, szeretettel vagy gyűlölettel, lelkesedéssel vagy megvetéssel“⁷ hatja át. Az Orpheus-füzetek hőse tehát a „breviarista“, aki eltérő forrásokból származó szövegeket festői stílusban idéz, illetve, aki a maga egyáltalán nem ideologizált kontextusával hatja át, formálja meg, értékeli újra az idézett szövegeket.

Éppen ez a „szerzői kontextus“ fűzi egybe a bekezdések módjára kialakuló „kis beszédműfajokat“ is az Orpheus-füzetekben, más szóval éppen ez a *komentáló* „szerzői kontextus“ a „felelős“ a breviárium-regény, tehát a teljes szövegkompozíció értékéért. Ezt a kompozíciót a „breviarista“ így írja le: „Mivel az előttünk heverő könyv szigorúan skolasztikus szellemű könyv, *Szent Orpheus breviáriuma VII.*, a középkor »zárt világgépét« tükrözi, ahol a történetben, természetben és hittudományban, a mesékben, mítoszokban, elbeszélésekben *minden* a maga szigorúan *kiszabott* helyén van, minden szimmetrikus, minden összefügg, minden egymásra utal, előképek és utóképek, Öszövétség és Újszövétség, földi civitás és égi civitás, Krisztus és Antikrisztus és még a legillanékonyabb metafora-pára is párhuzamos

⁵ Mihail Bahtin: *Marksizam i filozofija jezika*, Nolit, Beograd, 1980.

⁶ M. Bahtyin: i. m. (5)

⁷ M. Bahtyin: i. m. (5)

az élet valamely vaskos valóságával: mivel ilyen jelbeszélő létről és létszívű hieroglifákról van szó: a könyvek elsősorban a *kompozícióra* kell ügyelnie, hiszen *az juttatja legszembeszökőbben kifejezésre az alvó ásványokat és éberen csapongó sirályangyalokat összekötő világrendet.*“ (*Szent Orpheus breviáriuma*, II. kötet, 528. oldal) A breviarista által meghatározott kompozíció két egymással szorosan összefüggő elemet tartalmaz. Az egyik: a „zárt világkép“, amelyben mindennek szigorúan kiszabott helye van. A másik, hogy minden mindennel összefügg, tehát a szigorúan kiszabott helyen álló dolgok egymással párhuzamosak, de egymástól nem függetlenek. Összefüggésben vannak egymással, és ezt az összefüggést az egész regénykompozíciót meghatározó módon hangsúlyozza az idézett szövegek közötti *diológus* (amit az idézés *festői* stílusa nem elrejtteni igyekszik, ellenkezőleg) kommentárjaival, ha lehet még hangsúlyosabbá tenni.

Ám ez arra is utal, hogy itt a kompozíciónak mindig egy *vertikális*: a primér és a szekundér beszédmodellek (vagy beszédműfajok viszonylatában kialakuló, mindkét példánkon bemutatott elemével és egy *horizontális*: a kis beszédműfajokat, az itt leírt breviárium-novellákat egybekapcsoló, szerzői kontextusnak vagy festői idézésformának nevezett elemével kell számolni. A kompozíciónak ez a két eleme ugyanolyan „skolasztikusán“ függ össze egymással, ahogyan a középkorban — a breviarista szerint — „minden szimmetrikus, minden összefügg, minden egymásra utal“. A kompozíció e két eleme lényegében a dolgozatunk elején említett két műfajtypussal a breviárium-regénnyel és a breviárium-műfajokkal áll szoros összefüggésben, ugyanis ami ott műfajt meghatározó mozzanatként merült fel, itt kompozíciót jelző elemként veendő tekintetbe.

Az ún. „beszédműfajok“ többször említett fogalmához kell még néhány megjegyzést fűzni. Bahtyin (Volosinov) már többször említett nyelvfilozófija tesz említést az ún. „életműfajokkal“ párhuzamosan kialakuló „kis beszédműfajokról“, amelyek nem mások, mint valamely jelenség, állapot, érték „felváltása *verbális* formára“. ⁸ Ez viszont mindig egy „megtört forma“, ami azt jelenti, hogy *választás* és *kinagyítás* eredménye, vagyis minden esetben alakított forma, és ez már azt jelzi, hogy minden ilyen „verbális forma“ *műfaji* sajátosságokat vesz fel, illetve van egy bizonyos *önállósága* — autonómítása — az előképpel, az előzménnyel szemben; ez az autonómítás a vers esetében hangsúlyosabb, mint a regény esetében.

Bahtyin később újra visszatér a „beszédműfajok“ kérdéséhez. ⁹ Itt tesz különbséget a *primér* (egyszerű) és a *szekundér* (összetett) beszédműfajok között. Az utóbbiak sorába helyezi mindazokat a műfajokat — elsősorban a művészeteket —, amelyek a kultúra egy magasabb szintjén jelentkeznek. Lényeges, hogy egyúttal meghatározza a primér és szekundér műfajok egymás közötti viszonyát is. Arra mutat rá, hogy kialakulásuk folyamatában a szekundér beszédformák — pl. a regény — befogadják és átmunkálják a primér műfajokat, minek következtében ezek az utóbbiak új sajátosságokat vesznek fel: elvesztik *közvetlen* kapcsolatukat az őket létrehozó jelenségekkel, értékekkel stb. Így például a regényben közölt levél mint primér beszéd-

⁸ M. Bahtyin: i. m. (5)

⁹ M. Bahtyin: i. m. (4)

műfaj a regényben csak a regénytartalom szintjén őrzi meg mindennapi jelentését, minek következtében az irodalmi-művészi jelenség értékeként jelenik meg.

Az a mód, ahogyan a két idézett példa közel sem teljes „mikroanalízisből“ kiindulva megkíséreltük felvázolni a breviárium-műfajokat és kompozíciós elrendezésük elvét, lényegében megegyezik Bahtyin nyelvfilozófiai gondolatmenetével, ami — nyilván — arra hívja fel a figyelmet, hogy az itt jelzett:

1. *műfaji kérdések,*
2. *műfajtranszformációs vonatkozások,* és ezeknek
3. *kompozicionális összefüggései*

az elbeszélés általánosabb elméleti kérdésekként is kezelhetők.

II. A szövegek közötti dialógus mint a regény alakulástörténetének princípiuma

Egyúttal azonban arra is figyelmeztet ez a gondolatmenet, hogy a *szövegek közti dialógus* elve, különösképpen ennek horizontális eleme vagy dimenziója: az egymásutániség szempontjából, illetve szemiotikai műszóval élve: a beszédműfajok szintagmatikai aspektusából — a regények közti kapcsolásformák és egyben a regények időbeli, történeti összetevődésének szabályszerűségeit is magában foglalja. Ezzel a lehetőséggel Bahtyin (Volosinov) már többször idézett nyelvfilozófiai munkája is számol. Idézzük most — hevenyészett fordításban — Bahtyin (Volosinov) munkájának idevágó részletét:

„A dialógus szűkebb értelemben a beszédbeli interakciónak csak egyik, bár legfontosabb formája. Lehetséges azonban a dialógusnak egy szélesebb értelmezése is. Ebben az esetben nemcsak az embereknek »szemtől szemben« való kommunikációját tekintjük dialógusnak, hanem a beszédkommunikáció minden típusát. A könyv mint *nyomatott beszédaktus* szintén a beszédkommunikáció eleme. Beszélni lehet róla közvetlen dialógus formájában, azon kívül az aktív percepcióra és a szervezett visszhang különféle formáira (recenzió, kritika, utalás más művekre stb.) is ráirányul. Az ilyen beszédaktus természetesen ráirányul az előbbi hasonló beszédaktusokra egy írói életműben, de az életművön kívüli beszédaktusokra is. A nyomatott beszédaktus így módon egy sajátos, nagy kiterjedésű ideológiai beszélgetésbe lép be: válaszol valamire, igazol vagy elvitat valamit, visszautasít vagy társat keres, egyetértést vált ki vagy felháborodást.“¹⁰

A két fentebb elcmzett Orpheus-részlet mint nyomatott beszédaktus a dialógusnak ezt a szélesebb értelmezését, ezen értelmezés elméleti és módszertani lehetőségeit mutathatta fel; az Orpheus-füzetek alapvető írói eljárása a *kommentár*, a kommentár pedig ebben a viszonylatban nem más,

¹⁰ M. Bahtyin: i. m. (5)

mint akár valóságosan létező, akár csak fiktíven, virtuálisan felállított „nyomatott beszédaktusra“ adott „szervezett visszhang“.

Ám a dialógusnak ez a szélesebb értelmezése — amint az a fenti Bahtyin (Volosinov)-idézetből is kiderül — nemcsak az egyes szövegek belső, kompozicionális szervezettségét írja (írhatja) le, hanem a regény történetének egy sajátosan nyelv- (és egyben szöveg-)szempontú megközelítésére is lehetőséget ad, hiszen a szövegek közti dialógus, de most már mondhatjuk azt is, hogy a műfajok, vagy egészen konkrétan a regények közti dialógus, amit Bahtyin (Volosinov) „ideológiai beszélgetésnek“ mond, a regénytörténet jól alkalmazható elméleti és módszertani alapja. Elsősorban azért, mert elrendezi egy irodalmi irányzat, egy irodalmi korszak, vagy akár egy nemzeti irodalom regényei különböző szempontú kapcsolódása, összetartozása szabályszerűségeinek elemeit, mégpedig mind a csoporthoz tartozás, mind pedig az egymásutániség aspektusa szerint. Lehetőséget mutat továbbá arra is, hogy a dialógus típusainak (mondjuk a valóságos vagy a virtuális, az irodalmi vagy nem irodalmi, művészeti vagy álművészeti osztályok alapján való) megállapításával olyan vonulatokat és irányokat határozzunk meg a regény történetében, amelyek nem külső — irodalmon kívüli: szociológiai, társadalom- vagy politikatörténeti — kiindulópontokra épülnek, hanem a regény szövegszerveződésének, kompozicionális felépítésének sajátosságaira. Ily módon elkerülhetők azok a lényegében utilitarisztikus megközelítések, amelyek a regényt többé-kevésbé megformált kordokumentumnak veszik, és értékeiről annak alapján döntenek, hogy mennyire, milyen mértékben közli, fejezi ki azt a történelmi, társadalomtörténeti, lélektani tudást, amivel a regény megírása körülményeiről és koráról mi magunk rendelkezünk.

Itt még valamire fel kell hívni a figyelmet. A csoporthoz (vagy csoportba) tartozás (a paradigmátika) és az egymásutániség (a szintagmatika) kiindulópontjaként megjelölt szövegek közti dialógus princípiuma nem az előrejelzést, hanem a visszautalást tekinti módszertani eljárásának, mégpedig mind az egyes írói életművön belül felépülő regényvilág, mind pedig egy-egy korszak vagy irányzat (vonulat) regénysorának vizsgálatakor. A regénytörténetet tehát nem időrendi folyamatnak fogja fel, amely az egymásutáni kontinuitás és „fejlődés“ alapján mindig az evolucionizmus természettudományi gyakorlatával egybehangzóan állapít meg regényvonulatokat és irányokat, hanem egy fordított időrendet követ, tehát egészében elkerüli az evolucionizmus veszélyét, az olyan sematizmusokat, mint a regény hajnala és dele, és az olyanokat, mint az „érett Kosztolányi“, ami azt jelenti, hogy van, kell lennie egy éretlen, vagyis „zöld“ Kosztolányinak is, hiszen arra keres választ, hogy a csoportba (korszakhoz, irányzathoz) tartozás milyen szabályszerűségek alapján állapítható meg és eszerint, hogy milyen szabályszerűségek alapján követhető a regények fordított, a jelenből a múlt felé haladó egymásutániséga. A regénytörténet ily módon egy „fordított szórend“, amelyben a kiindulópont mindig a legújabb regény, pontosabban a későbbben született regény és a befejező rész, a sort lezáró mozzanat az a mű, ameddig (vagy amelyig) az új, vagy későbbi regény dialógust teremtő képessége elérhet.

Eközben aligha kell külön hangsúlyozni, hogy a dialogizálásra való képesség a regény alapvető érték kategóriája is: minél több „előzményt“ képes,

akár elvitatva, akár egyetértéssel, akár válaszolva vagy a választ megtagadva „felidézni“, minél több későbbi regénnyel tud ily módon kommunikációs kapcsolatot teremteni, annál értékesebb és teljesebb a vizsgált regény. Az új, vagy a későbbi regénynek ez többszörösen fontos funkciója. Egyrészt az új, illetve a későbbi regény hagyományba való beágyazottságát bizonyítja, másrészt pedig az elmúlt korok (időnek) regényeit idézi fel, hívja elő, mégpedig nem egyszerűen a rámutatás eszközeivel, hanem beillesztve azokat a maga kora egészen vagy részben új regénypoétikájának rendszerébe, megteremtve ezáltal a régi regény megújulásának, vagy egyszerűen aktualizálásának lehetőségét is, minthogy a dialógus eszközeivel kiemelte a korábbi regényt történeti determináltságából és kontextusából.

A szövegek közti dialógus ezen princípiumának alkalmazásával gyakorlatilag megszűnik a regénytörténetek és regénytörténészek azon alibije, miszerint az igazán nagy regények rendre társtalanok és csak mint társtalan művek értékelhetők. A szövegek közti dialógus elve szerint nincs társtalan mű, mert a dialógusra való képesség és készség nemcsak a meglévő művekre való válaszadás, nemcsak a meglévőkkel való párbeszéd, hanem — miként azt az Orpheus-füzetekből kiemelt első novella háttérében levő kitalált bűnügyi regény is bizonyítja — az elképzelt, a feltételezett művekre való válaszadás, az ilyenekkel való párbeszéd képessége is. A regény ily módon megteremti a maga (ha verbálisan nem is létező, de virtuálisan feltételezhető) beszélgetőtársát, valójában — a már említett Jorge Luis Borges metaforájára utalva — a maga „babiloni könyvtárát“. Ezért például a sokszor társtalannak jegyzett Szentkuthy-regény egyáltalán nem társtalan: egy sor beszélgetőtársa van mind a középkori és ókori hagyományban, mind az újabb szövegekben; leginkább persze e titokzatos „babiloni könyvtárnak“ megszámlálhatatlan polcain nyugvó könyvek között. Végül az az elméleti közhely is ide tartozik, miszerint az irodalomban valójában semmi sem születhet előzmények — hagyomány — vagy — Eliotot parafrázálva — szövegek (művek) közti vérrokonság nélkül, ami egyáltalán nem mond ellent annak a Lukács Györgytől származó gondolatnak, hogy az író mindig mindent előlről kezd. Hisz a dialógusba lépő új regény nem ismétli meg a korábbi regényben feltett kérdést vagy választ, hanem magába fogadja és ezzel együtt át is alakítja. Más szóval, a szövegek közti dialógus nem a már elmondottak újrafelmondását jelenti, hanem egy állandóan meglévő, bár sokszor igen rejtett kontaktust az előzményekkel, a hagyománnyal, más regényekkel és szövegekkel.

Kíséreljük meg most ezt a gondolatmenetet néhány példával és a XX. századi magyar regény egyik vonulatának vázlatos megrajzolásával argumentálni, annál is inkább, mert — aligha kell hangsúlyozni — a gondolatmenetet éppen ezeknek a példáknak a megismerése előzte meg.

Kiindulópontunk eközben az, hogy paradigmatikai szinten egy csoportba azok a XX. századi magyar regények sorolhatók, amelyeknek kompozicionális struktúráját (ami azt jelenti, hogy tartalmi felépítését is) egészében a szövegdialogus: fiktív vagy valóságos szövegekkel való párbeszéd valamely típusa, változata határozza meg. Az itt következő regénysor természetesen nem zárja ki más és más szempontok alapján kidolgozott regényvonulatok,

regénysorok meglétét, még oly módon sem, hogy az itt említésre kerülő regények ne tartozhatnának egy másik vonulatba is.

A legújabb magyar prózában, legnyíltabban Esterházy Péter regényírása, elbeszélői eljárása épül a szövegek közötti dialógusra. Itt a dialógusforma több változata ismerhető fel: a *Függő* című regényben a Kosztolányi- és Csáth-idézetek jelzik ezt, de a csoportba tartozás szempontjából fontosabb a *Termelési-regény (kisregény)* és a *Ki szavatol a lady biztonságáért?* című — bevezetés a szépirodalomba — alcímmel ellátott regény, amelyek Ottlik Gézának azon gondolatát valósítják meg, miszerint: „Talán úgy lehetne személytelen, objektív, Flaubert parancsa szerinti „impassibilis“ novellát írni, ha közölnénk hozzá, mintegy lábjegyzetben, az író teljes szubjektív világát, élete regényét.”¹¹ Esterházy Péter két kiemelt regényének kompozíciója ugyanis ezt a kettősséget mutatja: a *Termelési-regényben* a regényhez lábjegyzetek formájában kapcsolódik „az író teljes szubjektív világa, élete regénye“, a *Ki szavatol a lady biztonságáért?* címűben pedig a Daisy címet viselő fejezethez tartozik az Ágnes című fejezet, két regény valójában, amelyek már nem közvetlenül (lábjegyzetekkel való utalás) formájában kötődnek egymáshoz, hanem közvetettedben, a direkt párbeszédet némileg háttérbe szorítva, de el nem tüntetve. Hasonló, de rejtettebb dialógus-struktúrát mutatnak Tandori Dezső regényei, mindenekelőtt a *Meghívás fennáll* című, amely a leghatározottabb formában épít a dialógusra, lényegében nincs is ebben a regényben más, csak szövegek közti dialógus, ha lehetséges, még az Orpheus-füzeteknél is kimondottabban: az író korábbi műveitől, mások műveitől, régi jegyzetlapok mondataitól az írógép véletlenszerű elütéseivel való párbeszédig terjed itt a beszélgetőtársak — valójában az igazi regényhősök — sora. Éppen ezen a ponton — ezzel a nagyon is szabályszerű idézés- és dialógusrendszerrel — radikalizálja Tandori a maga regényvilágát, aligha kell kimondani: társadalmi szinten is.

Mészöly Miklós regénye, a *Film* is ilyen kompozíciós eljárást követ. A regény szövege és a film szövege közti dialógusra épül a kisregény, azzal a sajátossággal, hogy az aktuális film egyúttal dialogikus kapcsolatban van az irodalomból jól ismert 1912-es „véres csütörtököt“ megörökítő — fikatív! — dokumentumfilmmel. A szövegek közti dialógusok tehát többszörösen szövik át a *Film*et, felépítését és tartalmát is meghatározva. Itt helyezhető el a *Saulus* is, amely a jól ismert bibliai történettel áll dialogikus viszonyban. Ugyancsak a filmmel való dialógus határozza meg „a régi idők moziját“ író Mándy Iván néhány szövegét.

Paradigmatikai szinten ebbe a csoportba tartozik a vonulat központi műve: Ottlik Géza *Iskola a határon* című regénye, de a *Hajnali háztetők* is. Az *Iskola a határon* két szöveg dialógusa: Medve kéziratának és a kézirathoz fűzött első személyű, közelebbről láttató kommentároknak a dialógusa. Sajátos körülmény, hogy csak a regény első fejezeteiben válik, idézőjelekkel is jelezve, két részre a regényben dialogizáló két szöveg, a későbbi fejezetekben már rendre együtt, egymásba ékelve, építve, ágyazva jelennek meg. A közvetlen idézést ezekben a fejezetekben a függő beszéd helyettesíti. Ugyanígy módon dialogikus kompozíció a *Hajnali háztetők*, ahol az azonos című

¹¹ Ottlik Géza: *Próza*, Budapest, 1980. 234—235. old.

festmény és a regény szövege van megbonthatatlan kommunikációs szituációban. A két Ottlik-mű a fentebb említett „Flaubert-parancsnak” is eleget tesz, hiszen a mű szövege — ha nem is lapalji jegyzetben — tartalmazza „az író teljes szubjektív világát, élete regényét”. (Aligha kell hangsúlyozni, hogy az utóbbi — az író szubjektív világa, életének regénye — sem az Esterházy-művekben, sem az Ottlik-regényekben, de a Tandori-prózában sem keverhető össze a hagyományos értelemben vett írói életrajzzal, vagy — ha úgy tetszik — az önéletrajzzal.

Ennek a vonulatnak — amelyet természetesen teljesebbé lehetne még tenni, mégpedig nemcsak az új művekkel, hanem a korábbiakkal is, hiszen, például, nemcsak Hernádi Gyula idézetekkel teletűzdelt regényeinek, hanem Füst Milán *Feleségem története* című regényének is itt látjuk a helyét — az ősképe vagy ha úgy tetszik, egyféle *modellje*: az *Esti Kornél*. Azért tekinthető a szövegek közti dialógus modelljében ősképpnek ez a Kosztolányi-regény, mert itt a regényhős Esti Kornél az elbeszélő társszerzője, olyan értelemben, hogy Esti adja elő a történetet, de az elbeszélő írja le, minek következtében állandó dialógikus feszültség áll fenn a regény első fejezetében jelzett ellentét alapján. Dialógus formájában közölt monológ valójában az *Esti Kornél*, amelyben a dialógus határai legyöngültek ugyan, de nem tűntek el.

Valószínűleg folytatni lehetne a sort, de ebben az pillanatban a szövegek közti dialógus problémájának (princípiumának) sajátos regénycsoportot alkotó szabályszerűségét ezeknek a példának a jelzésével is argumentáltan mondhatjuk. Annál is inkább, hiszen — talán a *Saulus* kivételével — mindezen regények összetartozását az is meggyőzően bizonyítja, hogy közülük egyik sem akar hagyományos értelemben regény lenni: a hagyományos (szokványos) regénytől való távolodás eszköze is az idézésnek és a dialógusnak mint szövegszervező eljárásnak az alkalmazása. Esterházy regényének címében kétszer is megismétli a regény fogalmát, de egyértelműen ironikus kontextusban és ezt az iróniát a *Lady*-regényben a szépirodalom egészére is kiszélesíti; Tandori elkerül minden hagyományos regényformáló eljárást — regényeinek ily módon nincs kezdete és nincs vége, ami pedig történik bennük, aligha vehető történésnek vagy cselekménynek a szó megszokott értelmében. Mészöly a regény címében ad műfaji meghatározást, és igyekszik teljes egészében az *objektív* mint íráseszköz törvényeit követni. Ottlik mindkét regényében kimondja, hogy a műveket egy festő írja le, aki lényegében csak az elbeszélés nehézségeit ismeri, és aki tanácsot is kér egy „meglett”, „igazi” regényírótól. Szentkuthy breviáriumokat közöl, breviáriumnak álcázza a regényt, és breviaristának nevezi az elbeszélőt. Kosztolányi is egyértelműen kimondja (kimondatja) Esti Kornéllal, hogy a mű nem lesz, nem akar regény lenni: „Isten ments! Minden regény így kezdődik: »Egy fiatalamber ment a sötét utcán, feltúrt gallérral.« Aztán kiderül, hogy az a feltúrt gallérú fiatalamber a regényhős. Érdekcsgázás. Borzalmas.” A hagyományos regénytől való menekülésnek — aligha kell még egyszer kiemelni — az eszköze itt a szövegek közti dialógus, ami — ezt viszont hangsúlyozni kell — ezt a regénycsoportot megkülönbözteti más, hasonlóan dialógikus szerkesztéselvet követő művektől, vagy azoktól, amelyek szintén bőven élnek az idézés, valóságos vagy fiktív idegen szövegek idézésének eszközével.

E regénycsoport egybetartozását a dialógus által meghatározott egymásutánosság — a szintagmatika — is argumentálja: az emlegetett regények legtöbbje „egymást“ idézi, miközben a legtöbbet idézett regény kétségtelenül az *Iskola a határon*, aminthogy ez a regény az, amelyik a legtöbb idézetszerű vagy dialogizáló kontaktust tart fenn nemcsak az *Esti Kornéllal*, hanem Kosztolányi más műveivel is. Ezek az idézetek és dialógusok sokszor nagyon rejtettek és csak hosszantartó szövegböngészés eredményeképpen tárhatók fel, különösképpen akkor, ha — ellentétben Esterházy Péter, Tandori Dezső, vagy az itt még nem említett Lengyel Péter eljárásával — nem történik közvetlen utalás az idézet forrására, sem grafikai jelzéssel, sem pedig forrás-megjelöléssel. Ez azonban nem változtat azon a tényen, hogy a csoportba tartozó művek egyúttal — a már jelzett fordított szörendben — az egymásutánosság szabályszerűségeit is meggyőzően felmutatják.

Ismételjük meg: a szövegek közti dialógus — Bahtyin szavával élve, az „ideológiai párbeszéd“ regényszövegek között — a regénytörténetnek olyan princípiuma, amelynek alkalmazásával és végiggondolásával jól ki-mutathatók és jól láthatók a regénytörténet vonulatai, és egyúttal az egy csoportba tartozó regények (korszakon vagy irányzaton belüli) tömbjei is.

Irodalmi idézeteink Szentkuthy Miklós *Szent Orpheus breviáriuma* második kötete (Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1973) VII. füzetéből származnak, a szövegben jelölt oldalakról.