

HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

2023

3

Narratív fordulat

HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

A HUN-REN BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

REVUE DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

DU CENTRE DE RECHERCHE DES SCIENCES HUMAINES

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

FÖLDES GYÖRGYI

főszerkesztő / directrice de la revue

VARGA LÁSZLÓ

a szerkesztőbizottság elnöke / président du comité de rédaction

T. ERDÉLYI ILONA

KALAVSZKY ZSÓFIA

KARAFIÁTH JUDIT

könyvrovat / livres

MAJOR ÁGNES és KÁLI ANITA

technikai szerkesztő / révision des textes

MUNTAG VINCE

RÁKAI ORSOLYA

SZABÓ-REZNEK ESZTER

SZENTPÉTERI MÁRTON

SZILI JÓZSEF

TIMÁR ANDREA

VIRÁGH ANDRÁS

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION

1118 Budapest, Ménesi út 11–13. Tel.: +36-1-279-2762, fax: +36-1-385-3876

E-mail: foldes.gyorgyi@abtk.hu

<http://helikonfolyoirat.hu>

2023/3. – LXIX. évfolyam
Megjelenik negyedévenként

2023/3. – LXIX. année
Revue trimestrielle

Narratív fordulat

Klasszikus, arisztotelészi definíciója szerint a fordulat a végbemenő dolgok ellenkezőjükre való átváltozása, s az összetett cselekmények alapvető eszköze. A fordulatnak úgy kell váratlannak lennie, hogy mégis a cselekmény szerkezetéből, az előzményekből a szükségszerűségnek vagy valószínűségnek megfelelően következzen be. Az elbeszélés és általában a narrativitás kutatásának az utóbbi évtizedek mediális változásai, a digitális hálózati médiauniverzum alapvetővé válása és az ennek kapcsán felmerülő olyan új koncepciók, mint a transzmediális elbeszélés vagy a transliteralitás nyomán nyert belátásai új kontextusba helyezték és komplexebbé tették a fordulat fogalmának értelmezését. Az elbeszélés széles értelemben vett modelljében – ami egyként érvényes fikciós és nem fikciós narratívákra is – a fordulat lényegében az a pont, ahová bizonyos előzmények után jutunk, s ahol döntenünk kell a továbbvezető (az előző lépések által azonban valamennyire meghatározott) irányról. Ez a megközelítés a fordulat fogalmát új jelentőséggel ruhazza fel: nem pusztán a történet élvezeti vagy művészi értékét befolyásolja, de egyenesen a narratív hálózaton belüli mozgás legfontosabb redukciós, formaszervező tényezőjévé teszi. Számunk megújult kutatási területét és programjait is figyelembe véve villantja fel a fordulat narratológiájának újabb fejleményeit. A kötetben szereplő írások a fogalommal kapcsolatos újabb kutatások szerteágazó voltát igyekeznek érzékeltetni: többek közt olyan kérdésekkel foglalkoznak, mint a fordulat klasszikus arisztotelészi fogalmának alkalmazása a kortárs populáris kultúra alkotásaira, a narratív ív fogalmának leírása digitális bölcsészeti eljárásokkal, a fordulat szerepe a politikai álláspont kifejtésére vállalkozó regényekben, a fordulat speciális funkciói és változatai olyan műfajokban, mint a krimi vagy a lírai költészet.

Jelen számunk törzsét az Irodalomtudományi Intézet Irodalomelméleti osztályán folyó narratológiai kutatások keretében 2021-ben tartott konferencia anyagából készült válogatás képezi, kiegészülve néhány tematikusan kapcsolódó írással. A lapszámot RÁKAI ORSOLYA és Z. VARGA ZOLTÁN szerkesztette.

Narrative reversal

According to the classical Aristotelian definition, a reversal is the transformation of a situation into its opposite and is a fundamental means of complex action. The reversal must be unexpected, yet it must follow from the structure of the plot and its antecedents, according to necessity or probability. In recent decades, the digital network media universe has introduced new concepts such as transmedia narrative or transliterarism in the research of narrative and narrativity in general. These concepts have expanded the concept of reversal into a more complex context. In a broad model of narrative, which applies equally to fictional and non-fictional narratives, the reversal is essentially the point at which we arrive after a certain point, and where we have to decide on the direction to take (but one that is somewhat determined by the previous steps). This approach gives new meaning to the notion of the reversal: it does not merely affect the enjoyment or artistic value of the story, but makes it the most important reductive, form-determining factor in the movement within the narrative network. This volume highlights recent developments in the narratology of the reversal, taking into account this renewed field of research and possible programs. The essays in the volume explore various topics related to the concept of the turn in literature. These include the application of the classical Aristotelian notion of the turn to contemporary popular culture, the use of digital humanities techniques to describe the narrative arc, the role of the reversal in political novels, and the different functions and varieties of the turn in genres such as crime fiction or lyric poetry.

The main body of this issue is a selection of papers from a conference on narratology held in 2021 at the Department of Literary Theory of the Institute of Literary Studies, together with some thematically related papers. The issue is edited by ORSOLYA RÁKAI and ZOLTÁN Z. VARGA.

La péripétie narrative

Selon la définition aristotélicienne classique, la péripétie est le revirement d'une situation en son contraire, et elle constitue un moyen fondamental de l'action complexe. La péripétie doit être inattendue, mais elle doit découler de la structure de l'intrigue et de ses antécédents, selon la nécessité et la probabilité. Au cours des dernières décennies, la fondamentalisation de l'univers des médias numériques en réseau a donné naissance à de nouveaux concepts tels que la narration transmédiatique ou le translittéralisme, qui ont placé le concept de la péripétie dans un contexte nouveau et plus complexe. Dans un modèle narratif étendu, qui s'applique aussi bien aux récits fictionnels que non fictionnels, la péripétie est essentiellement le point où nous arrivons et où nous devons décider de la direction à prendre (mais une direction qui est en quelque sorte déterminée par les étapes précédentes). Cette approche donne un nouveau sens à la notion de la péripétie : celle-ci n'affecte pas seulement le plaisir ou la valeur artistique de l'histoire, mais elle a pour fonction de réduire et articuler les mouvements au sein du réseau narratif. Ce volume passe en revue les développements récents de la narratologie de la péripétie, en tenant compte du renouvellement de son champ de recherche. Les essais de ce volume explorent divers sujets liés au concept de la péripétie, tel que l'application de la notion aristotélicienne classique à la culture populaire contemporaine, l'utilisation des techniques des sciences humaines numériques pour décrire l'arc narratif, le rôle de la péripétie dans les romans politiques, ainsi que les différentes fonctions et variantes de la péripétie dans des genres tels que le roman policier ou la poésie lyrique.

Le corps principal de ce numéro est une sélection d'articles issus d'un colloque de narratologie qui s'est déroulé en 2021 au département de la Théorie littéraire au sein de l'Institut d'études littéraires. Ce numéro a été dirigé par ORSOLYA RÁKAI et ZOLTÁN Z. VARGA.

TANULMÁNYOK

RÁKAI ORSOLYA

Kauzalitás, elvárás, fordulat: egy narratológiai fogalom arcai

rakai.orsolya@abtk.hu
ORCID: 0000-0001-9105-7413

— HELIKON —

Causality, Expectation, Reversal: the Faces of a Narratological Concept

Abstract

Aristotle defined reversal as the basic device of complex actions. Reversal must be unexpected, yet it requires an expectation that we would complete in some way on the basis of what has come before. Yet even if it does not, we are able to recognize this solution as not only plausible, but also as a positive surprise (more positive than if our own expectation had been fulfilled). This is true not only for fiction but also for so-called applied narratives: the turning point is essentially the point where, after a certain number of preceding steps, we arrive and where we have to decide on the direction (but a direction somewhat determined by the preceding steps). This approach gives a new meaning to the notion of the turning point: it does not merely affect the enjoyment or artistic value of the story, but makes it the most important reductive, form-determining factor in the movement within the narrative network, as well as in non-fiction and transmedia narratives.

Keywords: narrative reversal, narrative expectation, applied narratology, narrative as algorithm

Amikor Lev Manovich majd negyedszázaddal ezelőtt az új médiának, a számítógépes korszak új kommunikációs terének a régebbivel való szembenállását mindenekelőtt adatbázis és narratíva különbségeként ragadta meg, azt gondolhattuk, hogy ez a narratíva mint szimbolikus forma, struktúra valamiféle háttérbe szorulását jelentheti. Bár az utóbbi évtizedek mediális változásai, a digitális hálózati médiauniverzum alapvetővé válása és az ennek kapcsán felmerülő olyan új koncepciók, mint a transzmediális elbeszélés vagy a transz-literalitás valóban alapvetően alakították át az elbeszéléshez való viszonyunkat, az elbeszélés mégis meghatározóbbnak tűnhet, mint valaha. Sőt, az adatbázis-logikán alapuló legfejlettebb digitális rendszerek – a mesterséges intelligencia különféle megjelenési formái – működőképességüket jórészt épp annak köszönhetik, hogy narratív szövegeken tanulnak, s e narratívákat tudják olyan komplex adatbázisként, pontosabban algoritmikus keretként kezelni,¹ amelyekből újabb, a humán elbeszélés kritériumait messzemenően teljesítő, azaz meggyőző és magyarázó erejű történeteket képesek létrehozni.

Az adatbázis paradigmalogikája és a narratíva linearitása közötti újfajta kapcsolatokat emeli ki Carlos A. Scolari is,² amikor leszögezi, hogy a transz-média-elbeszélések nyelve bármilyen (verbális, digitális, vizuális stb.) jelrendszer vagy ezek bármilyen kombinációja legyen is, jelentésképzésének fő szervezőelve nyelvtől függetlenül a narratív struktúra. Azt is hangsúlyozza, hogy ezek az elbeszélések a digitális felületeken található *text bolderek*hez hasonlóan viselkednek: olyan jelentéseket is magukban foglalnak, amelyek nem tárulnak fel a fogyasztó jelentésalkotó folyamatában, ami az adatbázis jellegű szerkezet paradigmatiszta tudásmodelljéhez közelíti őket.

Más nézőpontból, de szintén a narratív tudásszerveződés általános, az irodalomtól távoli diszciplínákban és területeken is érvényesülő modellté válásáról ír Sjoer-Jeroen Moenendar is,³ s (etikai megfontolásoktól sem mentesen) azt sürgeti, hogy ezekre való tekintettel érdemes volna sokkal jobban kidol-

¹ Ezzel kapcsolatban különösen érdekes lehet utalni azokra a megközelítésekre, amelyek a narratíva mint temporális, illetve logikai minta és az algoritmus mint potencialitások sokaságát tekintetbe vevő megoldási út hasonlóságaira hívják fel a figyelmet, lásd például Martin ERWIG, *Once upon a time an algorithm: How stories explain computing* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2022).

² Carlos Alberto SCOLARI, „Transmedia storytelling: Implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production”, *International Journal of Communication* 3 (2009): 586–606, 591.

³ Sjoed-Jeroen MOENENDAR, „When not to tell stories: unnatural narrative in applied narratology”, *Frontiers of Narrative Studies* 4, 1. sz. (2018): 6–20, doi: 10.1515/fns-2018-0002.

gozni az alkalmazott narratológia elméletét, amely mind ez idáig annak ellenére kevésbé foglalkoztatta az elbeszélés tudományának kutatóit, hogy az elbeszélés vonzereje és hatásossága a társadalmi kommunikációs gyakorlatokban problematikus lehet. Fontos lenne emlékeztetni a nagyközönséget, írja Hayden White klasszikussá vált gondolatai nyomán, hogy a történet nem valami, amit felfedeznek, hanem olyasmi, amit konstruálnak, és ami ennek segítségével kontextualizál és formál eseménnyé vagy utasít el véletlenként különböző történéseket, mivel az alkalmazott elbeszélés területein az értelmezés tétjeit társadalmi közegeink gyakorlatai hordozzák, s ezért ezek az elbeszélésteremtő eljárások közvetlenül meghatározzák életünknek nemcsak diskurzív, de egzisztenciális kereteit is.

A kognitív narratológiából eredeztethető nézet szerint az elbeszélés meggyőző erejét mindenekelőtt az biztosítja, hogy speciális módon rendezi el az elszigetelt, esetleges jelenségeket, melyekkel szembesülünk. Ez a speciális mód magában foglalja, hogy segítségével időbeliséget tudunk rendelni a jelenséghez, illetve ok-okozati viszonyokkal vagy ágenciastruktúrával is fel tudjuk ruházni. Mindennek révén választási lehetőséghez jutunk: az adott jelenség részének tekintjük magunkat vagy pusztán szemlélői kívánunk lenni. Egy olyan jelenséget, amelynek – eseménnyé formálva – szereplői kívánunk lenni, más módon alakítunk elbeszéléssé, mint egy olyat, amelyet kívülről kívánunk szemlélni. Ezek az eljárások pedig segítenek redukálni tapasztalataink fenn tarthatatlan komplexitását, s egyszersmind értelemmel ruházzák fel őket. Az értelemképzés narrativitással összefüggő eszközei közé tartozhatnak például a kauzális elvárások vagy a predikció struktúrái, amelyek a kognitív narratológiában az értelmezés egyfajta paradigmatis (ám jórészt szemantikai természetű) előfeltevés-rendszerét jelentik.

Ezeket az eszközöket más megközelítésből indulva nevezhetnénk a narratív szupplementaritás eljárásainak is. Narratív szupplementaritáson valami ahhoz hasonlót érthetünk, mint amit Jerome Bruner az elbeszélés kiegészítési kényszerének nevezett: értelmezőként, olvasóként, befogadóként nehezen viseljük el, ha egy elbeszélés hiányos vagy ellentmondásos (a narratív pszichológia például épp ezt azonosítja számos pszichés probléma okaként), s mindent megteszünk, hogy ezt a hiányt pótoljuk. A cselekvés mögé cselekvőt helyezünk, az ok után okozatot, és viszont: ha egy jelenséget értelmezni kívánunk, okot tulajdonítunk neki; azt az entitást, amelyen állapotváltozást tapasztalunk, szereplőként konstruáljuk meg (akkor is, ha adott esetben elvont fogalom). Sőt, komplexebb értelmezés esetében eldönthetjük, hogy „jó” vagy „rossz” szereplő, protagonista vagy antagonista-e, s milyen egyéb „szereplők-

kel” áll kapcsolatban, amelyek segítik vagy gátolják, de mindenképpen befolyásolják „sorsa” alakulását.

Ez a kiegészítési folyamat a fentebb alkalmazottnak nevezett nem-szépirodalmi, nem-művészi elbeszélések esetében is éppígy történik, legyen szó akár egy ország történetéről, gazdasági problémáról, egy orvosi diagnosztikai folyamatról, politikai kampányról vagy természettudományos kísérleti helyzetről. A narratív szupplementaritás tehát az elbeszélés strukturális sajátosságainak tulajdonít olyan elsőbbséget, ami értelemképző, rendrakó diskurzív eljárásainkat lehetővé teszi, s egyben előrajzolja azokat a kiegészíthető helyeket is, amelyeket bizonyos módokon használhatunk, tölthetünk ki. Így megfelelő modellje lehet annak a transzmediális narratívának, amelyről a bevezetésben esett szó, s amely úgy nyeri vissza az elbeszélést, hogy annak paradigmatis, „adatbázis-jellegű” elemeit is képes egyazon leírásban láttatni. Ezek az elbeszélések nem lineárisak: folyamatábraszerű elágazások végtelen változatossága jellemzi őket, melyek egyedi elbeszélésutak sokaságát teszik lehetővé. A fordulat fogalma pedig ebből a nézőpontból különösen érdekesnek és fontosnak tűnik.

A fordulat klasszikus, arisztotelészi definíciója szerint a végbemenő dolgok ellenkezőjükre való átváltozása, s az összetett cselekmények alapvető eszköze. Ugyan a fordulatnak váratlannak kell lennie, mégis a cselekmény szerkezetéből kell következnie, mondja Arisztotelész, oly módon, hogy az előzményekből a szükségszerűségnek vagy valószínűségnek megfelelően következzen be. Nem arról van szó tehát, hogy bármely ponton tetszés szerint átfordíthatunk valamit az ellenkezőjébe: valamiféle elvárás szükséges, amit az előzmények alapján egy bizonyos módon egészítenénk ki, folytatnánk, ám annak ellenére, hogy mégsem így történik, nemcsak értelmesként vagyunk képesek felismerni ezt a megoldást, hanem pozitív meglepetést tud okozni (pozitívabban, mintha saját elvárásunk teljesült volna). Az elbeszélés fentebb említett modelljében – amit Moenendar már idézett tanulmányában például egyként érvényesíthetőnek tart szépirodalmi (fikciós) és alkalmazott (nem fikciónak tekintett, mert elbeszélés és a mindennapi életünk közti metaleptikus áthágást folyamatos adottságként értékelő) narratívákra is – a fordulat lényegében az a pont, ahová bizonyos előzmények után jutunk, s ahol dönteniünk kell a továbbvezető (az előző lépések által azonban valamennyire meghatározott) irányról. Ez a megközelítés a fordulat fogalmát új jelentőséggel ruházza fel: nem pusztán a történet élvezeti vagy művészi értékét befolyásolja, de egyenesen a narratív hálózaton belüli mozgás legfontosabb redukciós, formszervező tényezőjévé teszi.

Jelen számunk a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet Irodalomelméleti osztály narratológiai programjának keretein belül folyó munka dokumentuma. Az osztályon évek óta zajló konferenciasorozat évről évre egy-egy narratológiai alapfogalmat vizsgál, minél több aspektusból körüljárva azt. A korábbi évek témái – többek közt a leírás, a kezdet és a tér elbeszéléseleméleti fogalma – után 2021-ben a fordulatnak szentelt előadások hangzottak el, s a következő oldalakon túlnyomórészt ezek szerkesztett, illetve tanulmányra bővített változataiból olvashatunk néhányat. Ez némileg speciálissá teszi számunk szerkezetét: mivel legnagyobb részét e konferencia tematikus tanulmányblokkja teszi ki, nem célja a megszokott módon a fordulat narratológiájának újabb fejleményeit szisztematikusan, a szakirodalom átfogó ismertetésével bemutatni. Az írások azonban így is igyekeznek érzékeltetni a fogalommal kapcsolatos újabb kutatások szerteágazó voltát. A konferencia anyaga mellett a *Helikon*ban hagyományos, a külföldi szakirodalom újabb fejleményeibe betekintést nyújtó fordításokat egyetlen szöveg képviseli (Tarnai Csillag fordításában). A kognitív kutatásokkal foglalkozó Vera Tobin, aki a fordulat, illetve a meglepetés kognitív narratológia sajátosságainak külön kötetet is szentelt,⁴ itt közölt tanulmányában a szakirodalomban a „tudás átkának” nevezett erős kognitív torzításnak a meglepetéssel, a fordulat felismerésével és hatásával való összefüggéseivel foglalkozik. Gondolatmenetéhez segítségül hívja a tudatelméletet és a mentális terek elméletét is, s többek közt olyan, látszólag paradox kérdésekre javasol válaszokat, mint hogy miként tud a megbízhatatlan elbeszélő meggyőző lenni, mi a jelentősége a narratív talajvesztés jelentőségének, illetve a perspektívaátvétel dinamikájának a befogadásban. Utóbbi különösen érdekes a kognitív torzítások problémája szempontjából. Tobin elemzései ugyanis arra világítanak rá, hogy a „tudás átka” távolról sem csupán a *saját* tudásunk, meggyőződésünk hatásaként sújthat, hanem a perspektívaátvétel eredményeként is. Ha a perspektíva hordozója meggyőző számunkra, azaz ha a narratív azonosulás nem ütközik akadályba, az így közvetített tudást képesek vagyunk hallgatólagosan (és legtöbbször reflektálatlanul) saját tudásunkként elfogadni.

Hajdu Péter előadásában az arisztotelészi peripeteia-fogalom néhány aspektusát értelmezi újra, többek közt a cselekedet ellentétébe való átváltásának kérdését. Azon túlmenően, hogy sok esetben távolról sem lenne könnyű meghatározni, hogy egy adott cselekedetnek mi (és milyen szempontból) lehetne az ellenkezője, a gondolatmenet fontos következtetése, hogy mindebből

⁴ Vera TOBIN, *Elements of surprise: our mental limits and the satisfactions of plot* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2018), doi: 10.4159/9780674919570.

nem feltétlenül nyilvánvaló, hogy a peripeteia a cselekmény vagy a narráció szintjén releváns-e. A fordulat váratlansága ugyanis, amint arra Hajdu több példát is hoz, sokszor az információ hiányán avagy elrejtettségén múlik, ami – bár az olvasói élményben a cselekmény fordulatosságaként értelmeződhet – lényegében a narrátor speciális eljárásának eredménye. Hajdu amellett érvel, hogy a fordulat fogalma nemcsak az esemény vagy az állapotváltozás, de a vázalkozás fogalmával is szorosan összefügg. Az elbeszélői eljárások ugyanis fordulatot akár korábban már elbeszélte cselekedetekkel is létrehozhatnak, amikor a narrátor más perspektívából mutatja be a korábban már leírt dolgot, ami ezáltal teljesen, akár radikális más jelentést és jelentőséget nyerhet, ami azt a többi szereplő és/vagy az olvasó számára kétségtelenül váratlan fordulattá tudja formálni.

Szolláth Dávid szintén a fordulat általánosabb elméleti kérdéseiből indul ki, ám ezeket egy, a magyar próza közelmúltjának kritikátörténetében jelentős szemponttal gazdagítja, nevezetesen azzal, hogy a történetközpontú próza megítélése nagyon sokat változott az elmúlt mintegy negyven évben. A fordulatosság, illetve a történetközpontúságnak a hetvenes években elindult, majd a nyolcvanas években és a kilencvenes évek elején felgyorsult leértékelődését az ezredvégen és az ezredforduló után látszólag a történetesség visszatérése váltja. Szolláth felteszi a kérdést, hogy minek köszönhető, hogy a cselekménykliséket és dramaturgiai trükköket iróniamentesen használó, s ezzel szélesebb olvasótábort gyűjtő elbeszélőket ma jobban akceptálja a kritika, mint az ezredforduló előtt, s ennek megválaszolásához azt vizsgálja meg, hogy a fordulat történetbeli helye, iránya, státusza (komoly vagy ironikus) vagy éppen az indokoltsága hogyan jelenik meg egyes prózai művekben. Ez a vizsgálat pedig nemcsak a fordulat egyes művekben való elemzéseként lehet tanulságos, de olyan irodalomtörténeti leírás elemévé is tehető, amely az irodalom történetiségét leginkább a műalkotások poétikai megalkotottságának változásában igyekszik megragadni.

Simão Valente két 19. századi regényt elemez, melyek tárgya politikai meggyőződésekkel, nevezetesen a forradalmi politikával és a rá adott válaszokkal kapcsolatos. Mind Benjamin Disraeli *Sybil, or the Two Nations (Sybil, avagy a két nemzet, 1845)*, mind Honoré de Balzac *Le Médecin de campagne (A vidéki orvos, 1833)* című művében fontos szerepet játszik annak bemutatása, hogyan változnak meg a szereplők politikai nézetei. Az elemzés egyik fókuszpontja, hogy miként válnak narratív fordulattá ezek a véleményváltozások. Emellett azonban Valente azt is bemutatja, hogy e véleményváltozások fikcionalizáltsága, narratívába ágyazottsága lehetőséget ad arra is, hogy a regény

állást foglaljon egy adott (mindként mű esetében a konzervatív) nézőpont helyessége mellett. Ez a speciális helyzet – tehát az, hogy a fordulat egy véleményváltozáshoz köthetően valósul meg –, úgy tűnik, a regények műfajiságát sem hagyja érintetlenül: Valente amellett érvel, hogy narratológiai értelemben épp ez lehet a konzervatív utópiák, más összefüggésben és általánosabban pedig a tézisregények egyik fő sajátossága.

Szabó Judit Heltai Jenő *A III-es* című krimijét vizsgálja. A krimi minden fajtájára igaz, hogy a fordulat mind a narratíva, mind a dramaturgia szempontjából kiemelt fontosságú, de jelentős különbségek vannak a műfajon belül. A valódi detektívregények esetében a detektív figurájának köszönhetően a rejtély megfejtését az olvasó számára megbízhatóbban követhetővé teszi egy viszonylag állandó reflexív pozíció (a profi detektív, aki a munkáját végzi). Az olyan lélektani krimik esetében azonban, amilyen *A III-es*, a hős gyakran véletlenül keveredik a bűnügybe, s az ő perspektívájából válik láthatóvá a rejtély megfejtésének folyamata. Ez a perspektíva pedig kevésbé reflexív, mint a detektív lenne: a hős számára tétje van az eseményeknek, így lényegében a saját történetét kutatja, melynek fordulatai és végkimenetele ezért mindenképp hordoz váratlanságot és meglepetést, méghozzá oly módon, hogy az a hőssel azonosuló, annak perspektíváját elfogadó olvasó számára is a narratíva fordulata(i)ként értelmeződik. Heltai művében azonban a véletlen fordulat kérdése sajátos dramaturgiai pozíciót kap. A regényben a feszültséget (és a főhős kutatásának motivációját) épp az adja, hogy feltételezi, a látszólagos véletlenek mögött valami mélyebb motívum, szándék, terv húzódik meg – vagyis a fordulat lehetőségét a véletlen nem-véletlen voltára való várakozás hordozza. A csattanó azonban épp az, hogy a véletlenekről az derül ki, hogy valóban nem mások, mint véletlen egybeesések, és híján vannak minden misztikus háttérmotívumnak. Ez pedig pozitív predikciós hiba helyett, írja Szabó, negatív predikciós hibába sodorja az olvasót: többet feltételez, mint amennyi van, így tulajdonképpen csalódnia kell. Ez a csalódás azonban az elbeszélői ironia eszközeként értelmezhető: Heltai a túlbonyolított cselekmények iránt érdeklődő olvasók izgalom iránti vágya felett gyakorol burkolt kritikát.

A konferencia témái között digitális narratológiai kutatások is szerepeltek, annak a kérdésnek a vizsgálatához járulva hozzá, hogy amennyiben a transzmediális történetmesélés esetében fel kell tételeznünk narratív struktúrák „nyelvfüggetlenségét”, akkor vajon lehetséges-e bizonyos narratív struktúrákat, fogalmakat digitálisan azonosítani, s ilyen módon számítógépes, nagymintás elemzés eszközévé tenni. E számban Szemes Botond írása kapcsolódik ehhez a nézőponthoz, s bizonyos értelemben sajátos megközelítésmódot vá-

laszt: nem a fordulat, hanem a narratív ív fogalmát állítja középpontba, abból kiindulva, hogy a narratív ívet épp az azt formáló fordulat, illetve fordulatok karakterizálják, alakítják olyan sémákká, amelyet minimum Vlagyimir Propp strukturalista mesekutatói óta ismer az elbeszéléskutatás, s amelyek a mai digitális narratívakutatás számára kiemelt jelentőségűek. Szemes a narratív ív ilyen mérhetőségének kutatásában három csoportot különít el: a szótáralapú szövegelemzést végzőt, ahol a kutatók előre meghatározott szavak gyakoriságának változását mérik (s ami egyébként a számítógépes alkalmazott narratológiai kutatásoknak, például tömegmédia-kutatásoknak vagy közösségimédia-vizsgálatoknak is az egyik leggyakoribb eszköze), a tematikus változások azonosítását végzőt, amely azt teszi mérhetővé, hogy egy szöveg milyen gyorsan vált a témák között, mennyire kiterjedt az egy-egy váltás által lefedett szemantikai mező, és mennyire körkörös az így kiépülő narratíva, illetve a nem szó- vagy témaalapú, hanem grammatikai-stilisztikai jellemzőkre épülő vizsgálatokat. A tanulmány azonban mindezen túlmenően saját, komplex modellt is felállít a narratív ív fogalmának esetleges formalizált vizsgálatát segítő, amelyben az imént említett kutatási irányok mindegyikéből találhatóak elemek, s Krúdy-, illetve Kosztolányi-novellákon mutatja be, hogyan is képzelhetjük el egy ilyen modell gyakorlati alkalmazását.

Narratív struktúrák nemcsak elbeszélő, hanem akár lírai művekben is előfordulhatnak, ám jobbára olyankor szoktuk észrevenni (és elemzés tárgyává tenni) őket, ha történetbe ágyazódó vagy történetet elmesélő, epikus költészettről van szó. Több előadás is foglalkozott azonban a narrativitás olyan mikrostrukturális sajátosságaival lírai művekben, amelyek az időbeliség szervezésében és érzékeltetésében, a perspektíva kijelölésében és változásaiban, a befogadói azonosulás irányításában fontos szerepet játszanak, s amelyeket ezért indokolt lehet a narratológia eszköztára segítségével vizsgálni. Major Ágnes és Z. Varga Zoltán tanulmányukban például azt járják körül, hogy lírai művek elemzése során miként lehet használni a narratív fogalmakat, köztük a fordulat fogalmát. Klasszikus műfajelméleti elhatárolások szerint a versekből mintha lényegükből adódóan hiányoznának (vagy legalábbis elhanyagolható szerepet játszanának) az elbeszélő művek szervezőelvei, noha a legtöbb költeményben felfedezhetők mikronarratívák, melyek részt vesznek a lírai szituáció és beszédhelyzet felvázolásában és kifejtésében. A szerzők Babits Mihály *Mint különös hírmondó...* című versét elemezve mutatják be, hogy miként zökkennek a szöveg alkotói (olvasói) elvárásokat a szerkezet különböző (stilisztikai, retorikai, grammatikai, tropológiai, mikronarratológiai) szintjein törések.

Kálmán C. György szintén a lírai szövegek narrativitásának kérdésével foglalkozott, folytatva korábbi gondolatmenetét, amelyben a narrativitás műfaj- és médiumfüggetlen vizsgálatát szorgalmazta már sok évvel e konferencia előtt is. A fordulat problematikáját egy, mondhatnánk a választásban is felvilágosított iróniát észrevéve, unalomig elemzett „iskolai kötelező” vers, Petőfi Sándor *A Tisza* című költeménye kapcsán veti fel. A fordulat a Tisza viselkedésében következik be, ám egyszersmind a vers struktúrájában és a fogalom értelmezésében is. Az addig néma, nyugodt, idilli Tisza ugyanis bög, pusztít, tombol, s a kettő között sem átmenet, sem indoklás nincsen: ilyen szempontból teljesen jogos váratlan fordulatról beszélni. Ami azonban talán még váratlanabb, az az, írja Kálmán C., hogy ez a rész a vers legvégén foglal helyet. A természet kétarcúságának átmenet nélküli érzékeltetésére nincs feloldás, magyarázat: az idillen elandalodott, a szép, nyugodt Tisza menti délutánon szelíden végigvezetett olvasót mindenesetre igen hatásosan zökkenti ki, ébreszti fel és gondolkodtathatja el ez a lezárás. De ami talán még érdekesebb, az a fordulatként értelmezett lezárás paradox, szinte oximoronszerű megvalósítása. Ugyanis retorikailag a fordulat épp az, hogy a zaj, bögés, vihar, tombolás narratológiai értelemben nem nyer semmiféle feloldást, magyarázatot, így nem válik a történet szerves részévé: „hogy mindez miért történt, hogy pontosan mi előzte meg, hogy mi lesz utána – erről a történetmondó nem beszél”. Amiatt válik tehát a versben ez a zajról beszélő fordulat különössé, az elvágólagosságig meglepővé, ami utána következik – a hirtelen csend miatt, hiszen a versnek ezzel vége lett.

A tanulmányblokk utolsó szövege sajnos egyben megemlékezés is. A konferencián még részt vett barátunk, munkatársunk, Kálmán C. György, aki az osztályon folyó narratológiai kutatásoknak is az egyik legfőbb kezdeményezője és mozgatója volt, ám ennek az írásának megjelenését már nem érte meg. Így ez a válogatás végül a vele való közös munkánk váratlan, korai lezárása is lett.

VERA TOBIN

Kognitív torzítás és a meglepetés poétikája

AZ OLVASÁS ÉS A TÁRSAS MEGISMERÉS KAPCSOLATA

Az irodalomtudomány az elmúlt években egyre élénkebben érdeklődik¹ a fikció és a tudatelmélet (*theory of mind*)² közötti kapcsolat iránt. Az összefüggést tárgyaló munkák eddig elsősorban arra az alapvető megfigyelésre koncentráltak, hogy az irodalom a gondolkodásnak azon típusára támaszkodik, és egyben azt kérdőjelezi meg, amely ahhoz szükséges, hogy jól teljesítsünk a hamisvélekedés-teszten. Ez a pszichológiai feladat méri, hogy valaki mennyire képes felismerni, hogy másoknak lehetnek olyan meggyőződései, amelyekről a fel-

¹ Az összefüggés vizsgálata a nyomtatásban megjelent munkák mellett konferenciákon is népszerű volt; 2007-ben például a Purdue Egyetemen egész konferenciát szenteltek a *Tudatelmélet és irodalom* témakörének.

² A kognitív tudományok tágabb értelemben a „tudatelmélet” kifejezést arra a képességre használják, amely segítségével megértjük, hogy más embereknek is olyan tudatuk van, mint nekünk, olyan gondolatokkal, vélekedésekkel, vágyakkal és szándékokkal, amelyek eltérhetnek saját mentális állapotainktól, és amelynek segítségével pontos hipotéziseket állíthatunk fel arról, hogy melyek lehetnek ezek a mentális állapotok. Számos vitában kap központi szerepet, hogy pontosan mit foglal magában a „tudatelmélet” kifejezés. Egyes kutatók az úgynevezett „elméletelmélet” mellett érvelnek (például Adam MORTON, *Frames of Mind: Constraints on the Common-Sense Conception of the Mental* [Oxford: Clarendon Press, 1980]; Alison GOPNIK és Henry M. WELLMAN, „The Theory-Theory”, in *Mapping the Mind: Domain Specificity in Cognition and Culture*, szerk. Lawrence A. HIRSCHFELD és Susan A. GELMAN, 257–293 [New York: Cambridge University Press, 1994], doi: 10.1017/CBO9780511752902.011; Alison GOPNIK és Andrew N. MELTZOFF, *Words, Thoughts, and Theories* [Cambridge, MA: MIT Press, 1998], doi: 10.7551/mitpress/7289.001.0001), miszerint mások tudatának megértése mentális állapotaik explicit reprezentációját, tehát valós, még ha nem is tudatosított elméletalkotást jelent más tudatok működéséről. Más kutatók (például Alvin I. GOLDMAN, „In Defense of the Simulation Theory”, *Mind and Language* 7 [1992]: 104–119, doi: 10.1111/j.1468-0017.1992.tb00200.x; Paul L. HARRIS, „From Simulation to Folk Psychology: The Case for Development”, *Mind and Language* 7, 1–2. sz. [1992]: 120–144, doi: 10.1111/j.1468-0017.1992.tb00201.x) szimulációs meghatározás mellett törtek lándzsát, miszerint a képesség, hogy megértsünk másokat, más személyek gondolatainak és érzéseinek szimulációján alapul, nem pedig azon, hogy elméleteket alkotunk róluk. Az elméleti nézeteltérések miatt sokan a „tudatfogalom” vagy a „társas megismerés” definícióit részesítik előnyben a „tudatelmélet” kifejezéssel szemben, míg mások továbbra is ez utóbbit használják elméletileg semleges szakkifejezésként.

adatot végző személy tudja, hogy hamisak.³ Lisa Zunshine például kutatásában kiemeli, hogy a *Mrs. Dalloway*hez hasonló szövegeket elsősorban azért érezzük „nehéznek”, mert a szereplők vélekedéseinek többszörösen beágyazott ábrázolása különösen nagy terhet ró arra a képességünkre, hogy megfelelően ismerjük fel mások vélekedéseit.⁴ David Herman pedig amellett érvel, hogy a narratív beágyazottság különleges esztétikai vonzerőt fejt ki, többek között azért, mert megerősíti és megismétli a más tudatok működésén való töprengés mindennapos tapasztalatát.⁵ E tanulmány az irodalom és a társas megismerés közötti kapcsolat egy másik aspektusát vizsgálja: azt, hogy a mentális állapotok megértésének idioszinkretikus mechanikája hogyan tükröződik narratív szerkezetekben, illetve hogyan használják ki ezek a szerkezetek ezt a mechanikát.

Írásomban a „tudás átka”⁶ néven ismert torzítás következményeit vizsgálom. Azok a dolgok, amelyek tudatunkban kiemelt fontosságot kapnak – a dal-lam, amelyet az asztalon dobolunk, egy beszélgetés témájáról alkotott vélekedéseink és tudásunk – hajlamosak beszivárogni azokba az elképzeléseinkbe, amelyeket a mások által tudott vagy észrevett dolgokról, vagy a környezetünkben lévő tárgyak nyilvánvaló tulajdonságairól alkotunk. Mivel saját elménkben előtérbe tolakszanak saját szándékaink, illetve a mások szándékairól szóló, megszürt információk, korántsem egyszerű észben tartanunk, hogy e tartalmak kevésbé maguktól értetődőek mások számára. A téma szakértői gyakran veszélyes csapdának tekintik ezeket a torzításokat (*bias*). Véleményem szerint ezek a torzítások valójában egy létfontosságú kognitív egyszerűsítés műfogásai (*artifact*), valamint jelentős, korábban nem vizsgált szerepet játszanak a narratív meglepetés felépítésében és élményében.

³ Heinz WIMMER és Josef PERNER, „Beliefs About Beliefs: Representing and Constraining Function of Wrong Beliefs in Young Children’s Understanding of Deception”, *Cognition* 13, 1. sz. (1983): 103–128, doi: 10.1016/0010-0277(83)90004-5; Alan M. LESLIE és Uta FRITH, „Autistic Children’s Understanding of Seeing, Knowing and Believing”, *British Journal of Developmental Psychology* 6, 4. sz. (1988): 315–324, doi: 10.1111/j.2044-835X.1988.tb01104.x; Simon BARON-COHEN, *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), doi: 10.7551/mitpress/4635.001.0001.

⁴ Lisa ZUNSHINE, „Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness”, *Narrative* 11, 3. sz. (2003): 270–291, doi: 10.1353/nar.2003.0018; Lisa ZUNSHINE, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel* (Columbus, OH: The University of Ohio Press, 2006).

⁵ David HERMAN, „Genette Meets Vygotsky: Narrative Embedding and Distributed Intelligence”, *Language and Literature* 15, 4. sz. (2006): 357–380, doi: 10.1177/0963947006068654.

⁶ Colin CAMERER, George LOEWENSTEIN és Martin WEBER, „The Curse of Knowledge in Economic Settings: An Experimental Analysis”, *Journal of Marketing* 53, 5. sz. (1989): 1–20.

Még a nagyon fiatal, fejlődésben lévő gyermekek is kifinomult társas megismerési képességekkel rendelkeznek. Kisgyermekkorukra már lenyűgözően választékosan tudják kifejezni kommunikációs szándékaikat, illetve reagálni másokéira: kéréseket, állításokat és kérdéseket fogalmazznak meg, és megértik, amikor mások teszik ugyanezt. Ez pedig azt az alkalmazkodó, implicit felismerésüket tükrözi, hogy más emberek szándékai eltérhetnek a sajátjaiktól, illetve viselkedésük befolyásolhatja mások szándékait. A kisgyermekek azonban a felnőttekhez és az idősebb gyermekekhez képest lényegesen rosszabbul adnak számot mások vélekedéseiről. A négyévesnél fiatalabb gyermekek és az idősebb autista gyermekek következetesen elbuknak a hamisvélekedés-teszteken. Ezeket az eredményeket gyakran szokták úgy értelmezni, hogy a kisgyermekeknek nincs „tudatelméletük”: ilyen helyzetben nem tudják megjósolni mások viselkedését, mert még nincsenek tisztában azzal, mi az, hogy vélekedés, és általában véve nem tudják, hogy más emberek is rendelkeznek mentális reprezentációkkal.

A felnőtteknek is akadnak gondjaik mások és saját hiedelmek közötti különbségek felismerésével, noha a hároméveseknél könnyebben birkóznak meg a hamisvélekedés-feladatokkal. Számos kognitív-, szociál- és fejlődépszichológus⁷ állítja, hogy a fenti, felnőttekkel kapcsolatos megfigyelések, illetve a gyermekeknél tapasztalt hamisvélekedés-hatások a társas megismerés alapvető, a fejlődés során is megmaradó torzítására mutatnak rá; a gyermekeknél e torzítás súlyosabb, vélhetően azért, mert kisebb a gátlókontrolljuk, mint a felnőtteknek.⁸ A tudás korábban már említett átkáról van szó, és számos kísérlet eredménye igazolja, hogy milyen mértékű torzítást okozhat a tudás egy kevesebb tudással rendelkező személy nézőpontjának értelmezésekor.

Akik például ismerik egy esemény kimenetelét, azok túlbecsülik másoknak erre az eseményre vonatkozó ismereteit, és könnyebbnek hiszik a végkimenetel megjóslását.⁹ Hajlamosak tudatállapotaikat sokkal világosabbnak hinni má-

⁷ Vö. Susan A. J. BIRCH és Paul BLOOM, „Children are Cursed: An Asymmetric Bias in Mental-State Attribution”, *Psychological Science* 14, 3. sz. (2003): 283–286, doi: 10.1111/1467-9280.03436; Boaz KEYSAR, Shuhong LIN és Dale J. BARR, „Limits on Theory of Mind Use in Adults”, *Cognition* 89, 1. sz. (2003): 25–41, doi: 10.1016/S0010-0277(03)00064-7; Susan A. J. BIRCH, „When Knowledge is a Curse: Children’s and Adults’ Reasoning About Mental States”, *Current Directions in Psychological Science* 14, 1. sz. (2005): 25–29, doi: 10.1111/j.0963-7214.2005.00328.x.

⁸ Alan M. LESLIE és Pamela POLIZZI, „Inhibitory Processing in the False Belief Task: Two Conjectures”, *Developmental Science* 1, 2. sz. (1998): 247–253, doi: 10.1111/1467-7687.00038.

⁹ Baruch FISCHHOFF, „Hindsight Does Not Equal Foresight: The Effect of Outcome Knowledge on Judgment Under Uncertainty”, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 1, 3. sz. (1975): 288–299, doi: 10.1037//0096-1523.1.3.288.

sok számára, mint amilyenek azok valójában,¹⁰ alábecsülik megnyilatkozásaik kétértelműségét, illetve túlbecsülik tisztázási kísérleteik sikerességét.¹¹ Ha ismerik egy rejtvény megoldását, azt mások számára is egyszerűnek vélik.¹²

Felnőttek és gyerekek „tudatelméletei” egyaránt tökéletlenek tehát, a társas megismerés következetesen énközpontú torzítása (*bias*) pedig kiszámítható módon befolyásolja az emberek következtetéseit. Mindeközben a fikció egyes típusaiban bizonyos fokig engedélyezett közönségük megtévesztése, sőt, egyenesen ez a feladatuk. A tudás átkához hasonló kognitív torzítások természetes, könnyen használható nyersanyagként szolgálnak e cél eléréséhez, a torzítások formája pedig meghatározza a belőlük merítő elbeszéléseket.

ELÁTKOZOTT MEGLEPETÉSEK

Közhely, noha talán túlzó általánosítás, hogy a szórakoztató célból írt történeteknek meglepőnek kell lenniük.¹³ Régóta tudjuk továbbá,¹⁴ hogy a narratív meglepetés öröme majdnem mindig a kiszámíthatóság vele kiegészítő viszonyban álló örömétől függ. Egy teljesen kiszámíthatatlan narratív elem az olvasó számára gyakran frusztráló logikai hiba, nem pedig örömet okozó fordulat. Az elbeszélésnek, amely nem akar ebbe a hibába esni, már a történet-

¹⁰ Thomas GILOVICH, Kenneth SAVITSKY és Victoria Husted MEDVEC, „The Illusion of Transparency: Biased Assessments of Others’ Ability to Read our Emotional States”, *Journal of Personality and Social Psychology* 75, 2. sz. (1998): 332–346, doi: 10.1037//0022-3514.75.2.332.

¹¹ Boaz KEYSAR és Anne S. HENLEY, „Speakers’ Overestimation of Their Effectiveness”, *Psychological Science* 13, 3. sz. (2002): 207–212, doi: 10.1111/1467-9280.00439.

¹² Colleen M. KELLEY és Larry L. JACOBY, „Adult Egocentrism: Subjective Experience Versus Analytic Bases for Judgment”, *Journal of Memory and Language* 35, 2. sz. (1996): 157–175, doi: 10.1006/jmla.1996.0009.

¹³ Lásd Sternberg (többek között Meir STERNBERG, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* [Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1978]; Meir STERNBERG, „Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes [I]”, *Poetics Today* 24, 2. sz. [2003]: 297–395, doi: 10.1215/03335372-24-2-297) nagyhatású gondolatait arról, hogy a meglepetés milyen szerepet tölt be a különböző elbeszélői műfajokban. Brewer és Lichtenstein (William F. BREWER és Edward H. LICHTENSTEIN, „Stories Are to Entertain: A Structural-Affect Theory of Stories”, *Journal of Pragmatics* 6, 5–6. sz. [1982]: 473–486, doi: 10.1016/0378-2166(82)90021-2) kísérleti eredményekkel támasztja alá a meglepetésről, az információ kezeléséről és a történet örömeiről szóló néhány állítását. Ezeknek a narratív szükségszerűségeknek egy előírói nézőpontból történő részletes vitáját lásd a széles körben ismert és idézett „forgatókönyvíró-biblia” tizedik és tizenhatodik fejezetében. (Robert MCKEE, *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting* [Los Angeles: HarperEntertainment, 1997].)

¹⁴ Seymour CHATMAN, *Story and Discourse* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978).

mesélés kezdetén olyan elemeket kell tartalmaznia, amelyek jelentősége csak később válik nyilvánvalóvá. Ennek a jelentésnek azonban utólag úgy kell feltűnnie, mintha már a kezdetektől fogva elérhető lett volna számunkra, különben az olvasó, amikor visszatekint, nem lesz elégedett.

Egy ilyen jellegű kielégítő meglepetésnek, amelyet *narratív talajvesztés*nek nevezek, alá kell ásnia elvárásainkat, közben pedig azt az érzést kell táplálnia, hogy a tudatos félrevezetés a fair play szellemében történt. Ez különösen igaz azokra az esetekre, ha az elbeszélés egy központi titok körül forog, mint a klasszikus rejtélyes történetekben, vagy ha egy Friedman által „irányváltásnak” (*changeover*) nevezett csavar¹⁵ jelenik meg a történetben, azaz amikor a cselekmény valamely nagyon lényeges elemére, például a főszereplő kilétére vonatkozó feltételezésünk egy, az elbeszélés későbbi szakaszában bekövetkező felfedezéssel megdől. Ez a fajta meglepetés kizárólag akkor lesz sikeres, ha (1) váratlan, (2) amikor visszatekintünk a történet korábbi szakaszaira, az új információ nem mond ellent az addig átadott információknak, (3) az új információ a régi információk jelentős újraértelmezésére ösztönöz.

Ezek a korlátok különösen a detektívregények szerzőinek (*whodunit*) okoznak problémákat, bár a jelenség más műfajokban is előfordul. Dorothy Sayers így magyarázza a krimiírók kényszerhelyzetét:

Minden nyomot fel kell tárni az olvasó számára, de természetesen nem szabad elárulni a nyomozó összes következtetését, nehogy túlságosan hamar megtalálja a megoldást. Még rosszabb helyzetben vagyunk, ha feltételezzük, hogy önállóan, a detektív segítségével nélkül is helyesen értelmezi az összes nyomot; mert akkor mi lesz a meglepetéssel? Hogyan lehet egyszerre mindent megmutatni az olvasónak, és mégis jogosan tartani őt kétségek között a jelentést illetően?¹⁶

Az elbeszélő a következő kihívással szembesül. Nem tanácsos kihagyni minden, a meglepetést leleplezni képes kulcsfontosságú információt. Sőt, ezeket bele kell foglalnunk a történetbe, ám úgy, hogy biztosnak kell lennünk abban, hogy a legtöbb olvasó mindaddig elsiklik majd e részletek fölött, amíg később fel nem hívjuk rájuk a figyelmet. Határozottan kell megjelölnünk

¹⁵ Seth A. FRIEDMAN, „Cloaked Classification: The Misdirection Film and Generic Duplicity”, *Journal of Film and Video* 58, 4. sz. (2006): 16–28.

¹⁶ Dorothy L. SAYERS, „The Omnibus of Crime”, in *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*, szerk. Howard HAYCRAFT, 71–109 (New York: Biblo and Tannen, 1946 [1929]), 97.

őket, hogy emlékezzenek rájuk, amikor eljön a megfelelő pillanat, de elég burkoltan ahhoz, hogy addig ne tulajdonítsanak nekik nagy jelentőséget.

Ez az önmegtagadó trükk jóval kényesebb, mint a bizalmi játék, mert ott a csaló sikerrel járhat, ha az áldozat nem ismeri fel a csalást. A kielégítő narratív meglepetés ezzel szemben megköveteli, hogy a szerző egyszerre mutassa be a csejt és a csejt leleplező késleltetett cselekvést. De hogyan? Az egyik lehetséges választ e kérdésre a kognitív torzításoktól kaphatjuk.

A tudás átkával kapcsolatos kutatások általában azt a nézetet vallják, hogy összességében sajnálatos jelenségről van szó. A tudás átka lehetne ugyan a társas megismerés általában hatékony és kívánatos heurisztikájának egyik mellékhatása, ám a téma kutatói egyetértenek abban, hogy a létezése legtöbbször káros. A kifejezés megalkotói, Camerer, Loewenstein és Weber például úgy látják, hogy kutatásuk „pesszimizmusra ad okot” azzal a kapcsolatban, hogy képesek vagyunk-e tanulni személyes tapasztalatainkból vagy mások tanácsaiból.¹⁷ A népszerű pszichológiában a jelenség renoméja még ennél is rosszabb: Heath és Heath „aljas dolognak” bélyegzik a tudás átkát, amely „következetesen összezavarja fogalomalkotói képességünket”.¹⁸ Az elbeszélések ugyanakkor áldássá változtathatják a tudás átkát, arra használva a tudat előrelátásra törekvését, hogy esztétikai örömet váltsanak ki.

Graham Greene *Brightoni szikla* című regényének¹⁹ egyik szálát szeretném példaként felidézni, amely körülbelül a mű egyharmadánál tetőzik. A regény elején az életét féltő Charles Hale egy Ida Arnold nevű barátságos és flegma nővel van együtt. Amikor aztán egy pillanatra elszakadnak egymástól a brightoni mólón, a férfi eltűnik – nem azért, mert elszökött, ahogyan a nő először véli, hanem mert meghalt. A regényből hamar kiderül, hogy Hale-t egy banda tagjai gyilkolták meg, fiatal vezetőjük, Pinkie parancsára, bár soha nem tudjuk meg, hogy pontosan miként történt a gyilkosság.

Amikor aztán a nyomozás arra jut, hogy Hale halálát természetes okok idézték elő, Ida elégedetlen. Jól sejtí, hogy a halottkém által felvázolt kép téves, és elhatározza, hogy kideríti, mi is történt valójában Hale-lel aznap. Az olvasó végigkíséri őt, amint több forrásból származó bizonyítékot vizsgál meg. Nyomozása során Ida számos következtetést von le, összhangban a bizalmas információkkal, amelyeket az elbeszélés feltárt az olvasó előtt Hale és

¹⁷ CAMERER, LOEWENSTEIN és WEBER, 1246.

¹⁸ Chip HEATH és Dan HEATH, *Made to Stick: Why Some Ideas Survive and Others Die* (New York: Random House, 2007), 19.

¹⁹ Graham GREENE, *Brightoni szikla*, ford. DEBRECZENI Júlia (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988). Graham GREENE, *Brighton Rock* (New York: Everyman's Library: 1993 [1938]).

Pinkie mozgásáról a gyilkosságot megelőző órákban.²⁰ A nyomozás eredményei arra mutatnak, amit az olvasó már tud: Hale-t meggyilkolták. Az olvasó szinte biztosra veszi, hogy mi következik a jelenetben, amikor végül Ida be-
ront a rendőrörsre, hogy szembesítse a hatóságokat felfedezésével. Hale halálának oka: „– Öngyilkosság – mondta Ida. – Itt történik az orruk előtt, és azt mondják rá, hogy természetes halál.”²¹

A csattanó a tudás átkára épít. Azért lepődünk meg, mert elcsábultunk, hogy saját tudásunk egyes aspektusait vetítsük rá Ida részlegesen ábrázolt perspektívájára; így aztán kiszalad a lábunk alól a talaj, amikor kiderül, hogy a két nézőpont lényegesen különbözik egymástól.

A TORZÍTÁS FELISMERÉSE

A *Brightoni sziklából* vett példa feltűnő hasonlóságot mutat a klasszikus kísérletekben²² használt konstruált elbeszélésekkel, amelyek azt bizonyítják, hogy az énközpontú elfogultságok jelentősen befolyásolják a narratív szövegek olvasása közben levont következtetéseinket. Ezek a vizsgálatok arra a kérdésre keresték a választ, hogy miként tartjuk számon, hogy az olvasott történet szereplői milyen információkon osztoznak, vagyis – egy kapcsolódó tanulmány megfogalmazása szerint²³ – mennyi és milyen típusú figyelmet fordítunk a „ki kiről mit tud” kérdésre. Ezek a kísérletek tulajdonképpen hamisvélekedésteszték, amelyeken még a neurotipikus felnőttek is gyakran elbuknak.

²⁰ Ida például rájön, hogy a Fred név, amelyen Hale bemutatkozott neki és a férfi valódi neve (Charles) azért különbözik egymástól, mert „[a] férfiak mindig más néven mutatkoznak be idegeneknek. [...] És egyetlen férfinak sincsen minden lány számára külön neve.” (GREENE, *Brightoni szikla*, 50. [GREENE, *Brighton Rock*, 41]). Ez pontosan így van, amint azt az olvasó is tudja, hiszen az előző fejezetben betekintést nyert Hale saját gondolataiba. Ida következtetése így tökéletesen összhangban vannak azzal, amit az olvasó már tud. Ez abban a jelenetben is nyilvánvalóvá válik, amikor a nő megállapítja, hogy egy kulcsfontosságú tanú nem Hale-t, hanem valaki más látott a férfi halálának napján, aki Hale-nek adta ki magát. Emellett Ida meggyőződése, miszerint Hale nem természetes módon, szívrohamban halt meg, kétszeresen is bebizonyosodik általa, hogy az olvasó Hale és Pinkie gondolatairól és tetteiről is tudomást szerez.

²¹ GREENE, *Brightoni szikla*, 123. [GREENE, *Brighton Rock*, 94.]

²² Boaz KEYSAR, „The Illusory Transparency of Intention: Linguistic Perspective Taking in Text”, *Cognitive Psychology* 26, 2. sz. (1994): 165–208, doi: <https://doi.org/10.1006/cogp.1994.1006>.

²³ Brooke R. LEA, Robert A. MASON, Jason E. ALBRECHT, Stacy L. BIRCH és Jerome L. MYERS, „Who Knows What About Whom: What Role Does Common Ground Play in Accessing Distant Information?”, *Journal of Memory and Language* 39, 1. sz. (1998): 70–84, doi: 10.1006/jmla.1998.2567.

Az egyik ilyen kísérletben a résztvevők egy rövid elbeszélést olvastak, amelyben az egyik szereplő, June egy éttermet ajánlott egy másik szereplőnek, Marknak. Miután evett az étteremben, Mark a következő üzenetet hagyta June-nak: „Egyszerűen csodálatos, csodálatos volt az étterem!”

A narráció nézőpontja ebben a szövegben a genette-i²⁴ értelemben „nem fokalizált”, ami azt jelenti, hogy a narrátor több információt közöl, mint amennyit bármelyik szereplő tud, és ezt a tekintélyt latba vetve írja le June és Mark étteremmel kapcsolatos érzéseit. A szereplők gondolatairól vagy szándékairól azonban semmilyen konkrét módon nem ad hírt; ehelyett a szöveg cselekedeteik és értékeléseik leírására szorítkozik – például beszámol arról, hogy June „nagyon szerette azt a helyet”, vagy hogy (Mark úgy tapasztalta, hogy) „az étel átlagos volt”.

A kísérlet azon résztvevői, akik olyan elbeszélésváltozatot olvastak, amelyben Mark utálta az éttermet, arra hajlottak, hogy June szarkasztikusnak fogja tartani Mark üzenetét, míg azok, akik azt a változatot olvasták, amelyben Mark szerette az éttermet, arra, hogy June őszintének fogja tartani a férfi üzenetét, annak ellenére, hogy June egyik esetben sem fér hozzá ahhoz a kiváltáságos információhoz, hogy mi pontosan Mark szándéka az üzenettel. Sőt, amikor megkérdezték a résztvevőket, hogy miért hitték azt, amit June valószínűsíthető reakciójáról hittek, a résztvevők mindkét esetben hajlamosak voltak nem a Markkal kapcsolatos tudásukra, hanem inkább Mark kijelentésének olyan jellemzőire rámutatni, mint például a „csodálatos” szó ismétlése.

A *Brightoni szikla* egyenesen úgy beszéli el a történetet, hogy Ida első gyanúja szerint Hale öngyilkos lett. A férfi halálhírére a következő kérdéssel válaszol: „Öngyilkos lett?”²⁵ később így tűnődik: „Ha megölte is magát [...], előbb elvégezte a munkáját” (53 [43]), és végül biztos benne, hogy az Ouijaitáblája is így gondolja: „Világos ez, mint a nap. [...] [A]z *Ngyilk*, az azt jelenti: öngyilkosság” (69 [56]). Ezek alapján tehát feltételeznünk kellene, hogy Ida továbbra is ebből az elméletből indul ki vizsgálódásai során; hacsak nem irányítják figyelmünket egy másik feltételezésre. Mark és June történetéhez hasonlóan azonban a *Brightoni szikla* is aláássa ezt az értelmezést azáltal, hogy azelőtt oszt meg kivételezett információkat az olvasóval, mielőtt az rájöhetne, hogy vajon a szóban forgó szereplő mit tudott kezdeni ezekkel az információkkal.

²⁴ Gérard GENETTE, *Narrative Discourse*, ford. Jane E. LEWIN (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980).

²⁵ GREENE, *Brightoni szikla*, 48. [GREENE, *Brighton Rock*, 39.] [A továbbiakban az oldalszámokat az idézett szöveghelyek után zárójelben jelölöm – a ford.]

A tudatunkban kivételes jelentőségű információk esetén különösen befolyásolhat a tudás átka,²⁶ a *Brightoni szikla* pedig mindent megtesz azért, hogy kiemelje és újra meg újra megismételje a gyilkosság tényét. Erre először a kezdőmondatban nyílik lehetőség: „Hale alig három órája volt még csak Brightonban, s már tudta, hogy meg akarják ölni” (9 [9]), és ez a félelem nagy hangsúlyt kap az első fejezet hátralévő részében. Hale reméli, hogy „[n]incs merszük megölni fényes nappal, tanúk előtt” (15 [14]), olyan tömegben találja magát, ahol „az őt körülvevő emberáradat olyan volt, mint egy sűrű erdő, melyben a bennszülött könnyen törbe csalhatja ellenségét” (18 [16]), arra gondol, hogy „a vékony seb [...] és az agónia élessége” (20 [17]) várhat rá, tudja, hogy „a vasútállomáson a legkönnyebb dolog megölni egy magányos embert” (21 [18]), és végül rájön, hogy „[m]ost ez volt a valóság: a fiú, a borotvavágás, ahogy a vérrel kínok között elfolyik az élet” (25 [21]).

A történet egy későbbi pontján mintegy harminc oldal telik el Ida nyomozása és a pillanat között, amikor úgy érzi, készen áll arra, hogy hivatalosan is elmondja a rendőrségnek végső következtetéseit. Ebben a harminc oldalban a Pinkie-ről és kollégáiról szóló jelenetek újra megerősítik, hogy Hale halála valóban gyilkosság volt: „Úgy viselkedsz, mintha tavaly öltük volna meg Hale-t és nem a múlt héten” (86 [67]); „megrándultak keskeny vállai, amikor arra gondolt, hogy már ölt” (108 [84]). Mire az elbeszélés visszavált Idára, és megtudjuk, hogy a nő is gondolkodott az eseményeken, már belesétáltunk a tudás átkának csapdájába.

A tudás átkának efféle kiaknázása különösen praktikus a narratív meglepetések konstruálásakor, hiszen kiszámíthatóan esünk neki áldozatul, *ugyanakkor* általában tisztában vagyunk azzal, hogy potenciális veszélyként leselkedik ránk²⁷ – még akkor is, ha sokkal hamarabb ismerjük fel másokra, mint saját magunkra leselkedő veszélyként.²⁸ Ez a helyzet kettős előnnyel jár. Először is azt jelenti, hogy önmagában az, hogy tudunk a csapdáról, nem véd meg tőle, így a technika még olyan közönség esetében is hatékony lehet, akiket korábban már rászedtek hasonló trükkökkel. Másrészt így a közönség fair playként fogadhatja el a félrevezetést.

²⁶ Elizabeth Louise NEWTON, *The Rocky Road from Actions to Intentions*, doktori disszertáció (Stanford: Stanford University, 1990).

²⁷ Nicholas EPLEY, Boaz KEYSAR, Leaf VAN BOVEN és Thomas GILOVICH, „Perspective Taking as Egocentric Anchoring and Adjustment”, *Journal of Personality & Social Psychology* 87, 3. sz. (2004): 327–339, doi: 10.1037/0022-3514.87.3.327.

²⁸ Emily PRONIN, Daniel Y. LIN és Lee ROSS, „The Bias Blind Spot: Perceptions of Bias in Self Versus Others”, *Personality and Social Psychology Bulletin* 28, 3. sz. (2002): 369–381, doi: 10.1177/0146167202286008.

Ahogy Keyser kísérletének résztvevői June reakciójának megbecslésekor automatikusan figyelembe vették Mark „valódi” motivációiról szerzett tudásukat, úgy sok olvasó várja Idától, hogy nyomozása során az olvasó birtokában lévő információkat derítse fel. Amikor aztán rájönnek, hogy Ida nem így járt el, az valódi meglepetésként éri őket – mert ellentétes a várakozásaikkal, ugyanakkor rögtön megértik, hogy mi történt velük, mert valós tapasztalataink felkészítenek az efféle tévedésekre, illetve ezirányú vélekedéseink cáfolatára.

Hasonló kiszámítható meglepetést kelthetnek a tanteremben, amikor diákjaimat az Elizabeth Newton által elvégzett „kopogtatási kísérletnek” (1990) vetem alá. Newton vizsgálatában felnőtt résztvevőket kértek meg arra, hogy kopogják le egy jól ismert dal ritmusát az asztallapon, majd próbálják meg megbecsülni a valószínűségét annak, hogy hallgatóik képesek lesznek felismerni a dalt. Az érthetőséggel kapcsolatos elvárás és a valóság közötti eltérés jelentős volt: míg a kopogtatók arra számítottak, hogy a hallgatók mintegy fele képes lesz felismerni a dalt, a tényleges sikerarány mindössze 3%-os volt.

Amikor a diákjaim ugyanezzel a kísérlettel próbálkoztak, két szembetűnő tanulással zártuk a tesztet. Először is, a diákok még úgy is jelentősen túlbecsülték a dalt felismerni képes osztálytársaik számát, hogy *éppen az imént* olvastak arról, hogy az emberek túlbecsülik más emberek tudását, sőt, beszámolóik szerint tudatosan vigyáztak tippjeikkel. Másodszer, amikor rájöttek, hogy az osztálytársaik közül valójában milyen kevesen találták ki, hogy melyik dalra gondoltak, akkor elnevettek magukat – mert pontosan tudták, hogy miért tévedtek.

Nagyon hasonló dolog történik a *Brightoni sziklából* idézett példában a csúcspontot jelentő sor után. Mivel az olvasók már rendelkeznek olyan műveleti modellel, amelyben a fent leírt tendenciát saját következtetési folyamataik hiányosságaként értelmezik, a meglepett olvasó elvárásai és a történet tényei közötti eltérés az olvasó „hibájaként” értelmezhető. Így teljesül a fair play kényszere, működik a meglepetés.

A PERSPEKTÍVA ÖSSZEANGOLÁSA A BEÁGYAZOTT NÉZŐPONTTAL

Valójában jó okunk van azt hinni, hogy az efféle túlzott jelentéskivetítés és ennek felülvizsgálata együttesen a jelentéskonstrukció folyamatának teljesen hétköznapi, sőt, szükséges összetevője. A tudás átka egy fontos, általánosabb

kognitív egyszerűsítés mintapéldája: vetítsd ki tudásod, amíg csak lehetséges. Az ebből következő „elátkozott” gondolkodásmódot sokszor helyesebb volna a perspektíva átkának, mint *önmagában* a tudás átkának hívni.

Vegyük egy másik példát a jelenség működésére. Alfred Bester *Az arcnélküli ember* című regényének²⁹ elején az antihős, Ben Reich kódolt üzenetet küld esküdt ellenségének, amelyben üzleti érdekeltségeik egyesülését szorgalmazza. A következő választ kapja:

Megcsörrent a telefon, az automata kapcsolt. Halk kattanás, a rögzítóből előkigyózott a szalag. Reich az íróasztalhoz lépett, és elolvasta.

Rövid, baljós szöveg:

REJTJELÜZENET REICHNEK: VÁLASZ WWHG

– WWHG, vagyis: Ajánlat elutasítva. Elutasítva? ELUTASÍTVÁ! – Tudtam! – hördült föl. – Rendben, D’Courtney. Ha nincs egyesülés, lesz majd emberölés!

Később azonban az olvasó megtudja, hogy a „WWHG” nem azt jelenti, hogy „ajánlat elutasítva.” Azt jelenti, hogy „ajánlat elfogadva”, ezt pedig a könyvben az idézett jelenetnél korábban – még mielőtt az olvasónak bármilyen jelentőséget tulajdonítana nekik – megadott kódok listája is megerősíti. Kiderül, hogy Reich önmaga előtt sem volt képes beismerni D’Courtney megölésének indítékait, emiatt „tudat alatti kényszer hatására félreértette a választ. Félreértette, mert félre kellett értenie. Szüksége volt a hitre, hogy pénzért öl.”³⁰ E felfedezés nyomán a cselekmény számos, látszólag ellentmondásos eseménye új értelmet kap. A rendőrség például azért nem tudta azonosítani Reich indítékait, mert a Reich által valósnak vélt indítékokra nincs is bizonyíték.

Érdekes folyamat zajlik le ebben a részletben, de nem egészen ugyanaz, mint ami a *Brightoni sziklában* történt. Van azonban némi hasonlóság: mindkét esetben akkor következik be a meglepetés, amikor az olvasó téves kapcsolatot feltételez a szereplő tudása és aközött, ami az olvasó szerint „valójában” történt. Mindkét esetben azt a feltételezik, hogy a szereplő tudása és az elbeszélés alapszintje megegyezik. Nem egyforma azonban azoknak az állításoknak a forrása, amelyekbe túl sok információt vetítünk. A *Brightoni sziklában* tapasztalt meglepetésben az olvasó többet tud, mint a szereplő, és a meglepe-

²⁹ Alfred BESTER, *Az arcnélküli ember*, ford. GALÁNTAI János (Budapest: Delta Vision, 2014), 30. [Alfred BESTER, *The Demolished Man* (New York: Vintage, 1996 [1953]), 19–20.]

³⁰ BESTER, *Az arcnélküli ember*, 284. [BESTER, *The Demolished Man*, 223.]

tés abból származik, hogy a szereplő mást gondol. *Az arcnélküli ember* esetében inkább túl kevés, mint túl sok információ áll rendelkezésünkre, és nem vesszük észre, hogy alulinformáltak vagyunk. Véleményem szerint azonban végső soron mindkét meglepetés alapja az az általános törekvés, hogy saját perspektívánkat a nyelvben kódolt perspektívákhoz igazítsuk. Úgy tűnik, valahányszor túltöltjük tudásunkkal (vagy vélt tudásunkkal) a felajánlott lehetséges nézőpontokat, mindig kitesszük magunkat annak, hogy kihúzzák a lábunk alól a talajt.

A nyelvészetben számos pragmatikai elmélet mentális reprezentációkkal magyarázza a jelentéskonstruálást. Tudomásom szerint egyik ilyen elmélet sem modellezi az olyan kognitív torzításokat, mint a tudás átka. A mentális terek elmélete³¹ azonban rendelkezik olyan elméleti eszköztárral, amely más módokon is számot ad arról, hogyan áramlanak szerkezetek egyik mentális reprezentációból a másikba. Ez az eszköztár elegáns megoldást kínál a szemantika számos klasszikus problémájára, amelyeket nem szokás összefüggésbe hozni a következtetések énközpontú torzításával vagy a más tudatokról való gondolkodás hiányosságaival. Ennek ellenére úgy gondolom, hogy az „elátkozott” értelmezésekben is ugyanazon elvek nyilvánulnak meg.

A perspektívák közötti kapcsolatok, amelyek között az olvasónak el kell igazodnia olyan elbeszélések értelmezése során, mint *Az arcnélküli ember*, a *Brightoni szikla* vagy Mark és June története, a szöveg értelmezése során felépíthető mentális terekkel ábrázolhatóak. A mentális terek olyan strukturált mentális reprezentációk, amelyek létrehozására a nyelvi struktúra ösztönözhet, illetve amelyek a nyelvi struktúrákban tükröződhetnek; „részleges struktúrák, amelyek gondolkodás és beszéd közben burjánzanak.”³²

Ezek a terek hálózatosan kapcsolódnak egymáshoz, dinamikusan épülnek fel a munkamemóriában, és az epizodikus memóriában tárolhatóak. Az egyik mentális tér egy másikhoz vezet, a mentális terek struktúrát örökölhetnek más terektől. Ezek a hálózatok számos különböző módon alkothatnak csoportokat: eseménylánc-konfigurációk, amelyek az igeidő, az aspektus vagy az okság kifejezése által megidézett fogalmi struktúrákat képviselik; világstrukturáló konfigurációk, amelyek a hiedelmek, lehetőségek és történetek konceptualizálásában vesznek részt; narratív konfigurációk, amelyek a narratív beágyazottság vagy a szabad függő beszéd megértésében vesznek részt; keret-

³¹ Gilles FAUCONNIER, *Mental Spaces* (New York: Cambridge University Press, 1985); Gilles FAUCONNIER, *Mappings in Thought and Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), doi: 10.1017/CBO9781139174220; L. Michelle CUTRER, *Time and Tense in Narrative and in Everyday Language*, doktori disszertáció (San Diego: University of California, 1994).

³² FAUCONNIER, *Mappings in Thought and Language*, 11.

strukturáló konfigurációk, többek között azok, amelyek az analógiás gondolkodásban vesznek részt és így tovább. Az 1. ábra (néhány) mentális tér és az öröklött struktúra láncolatát mutatja be, ami hozzájárulhat a tanulmányban tárgyalt szövegekhez hasonló elbeszélések értelmezéséhez.³³ A folytonos vonalak a „helyesen” öröklődő fogalmi struktúrák pályáját jelölik; vagyis semmiképpen sem hiba, ha azt feltételezzük, hogy a szerző tudja, amit a szereplői tudnak. A szaggatott vonalak olyan információk terjedését jelölik, amelyek a tudás átkának tulajdoníthatók.

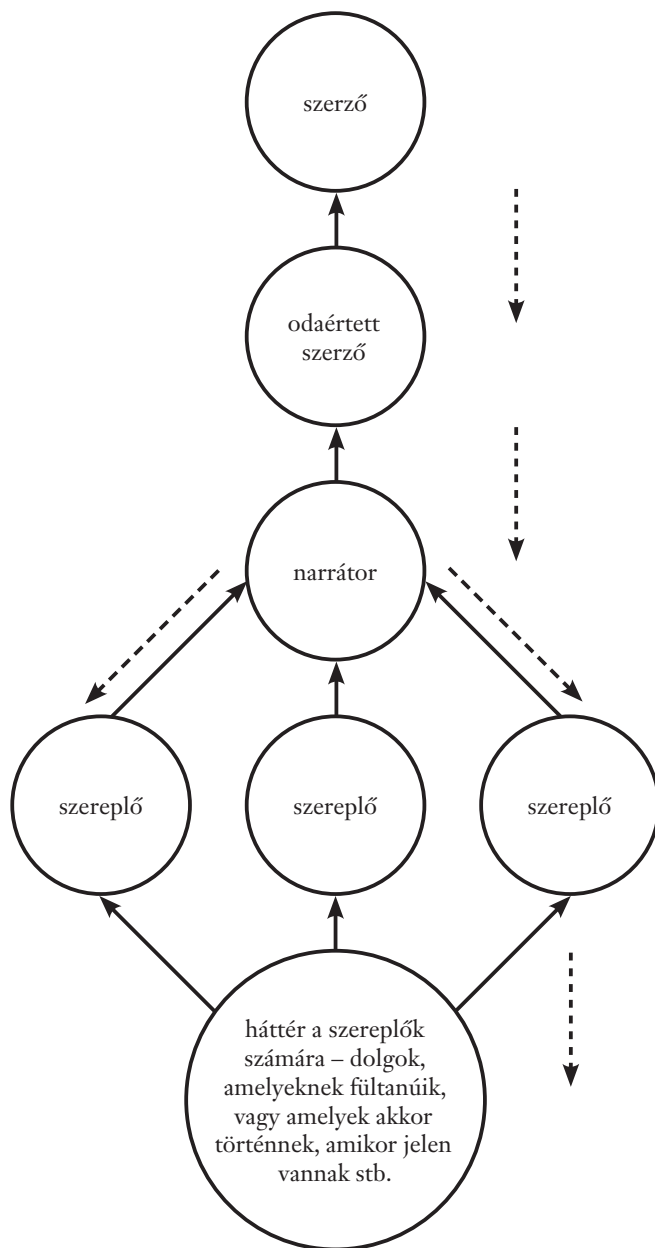
E terek mindegyike a narratív szituációban szereplő valamelyik játékos tudásának és attitűdjének reprezentációját tartalmazza. Ezek a mentális terek, mint minden más tér, tartalmuk egy részét a hálózat más tereiből öröklik. Az olyan állítások, mint például „a Venezia étteremben rosszul főznek”, vagy az, hogy a „WWHG” azt jelenti, hogy „ajánlat elutasítva”, így terjedhetnek a hálózaton keresztül.

A mentális terek elmélete szerint a fogalmi struktúra automatikusan kivétel a beágyazott reprezentációkba az úgynevezett *téroptimalizálás* elve révén: „a releváns, explicit módon nem cáfolt struktúra öröklődik a gyermektérben”.³⁴ Például a „Sarah olyan kedves, bárcsak a testvérem volna” kijelentés két teret hoz létre: a beszélő valóságának alapterét, és egy „kívánságtér”, amelyben Sarah a beszélő testvére.

A mondat arra készíti bennünket, hogy sajátos kontrafaktuális kapcsolatot hozzunk létre az alaptér és a kívánságtér között. Az alaptérben Sarah nem a beszélő testvére, a kívánságtérben viszont igen. Az alaptérben Sarah-nak számos olyan tulajdonsága van, amelyek nem vetíthetők át a kívánságtérbe, mert ezeket a kontrafaktualitás tagadja. Például az alaptérben Sarah-nak és a beszélőnek különböző szülei vannak, nem osztoznak DNS-ük felén, és így tovább. Ezeket a tulajdonságokat nem vetítjük ki a kívánságtérbe. De Sarah más tulajdonságai az alaptérben nem kapcsolódnak a testvérkapcsolat kérdéséhez, beleértve a külsejét, a korát és a kedvességét. Ezeket akkor is kivetítjük

³³ Itt nemcsak a narratív struktúrát egyszerűsíttem le durván, hanem a tényleges és a reprezentált diskurzuskontextussal kapcsolatban is szinte mindent elhagyok. Részben azért, hogy elkerüljem, hogy olyan álláspontok mellett kötelezzem el magam, amelyekkel kapcsolatban inkább pártatlan maradnék (például, hogy helyes-e szerzőt és olvasót egy nyelvi esemény társ-diskurzusrésztvevőinek tekinteni), részben pedig azért, hogy feltárjam a szóban forgó elmélet kapcsolatát a mentális terek elméletén belül az előfeltevésről szóló, már meglévő kutatásokkal. Ezen kapcsolatok jóval gazdagabb modelljét lásd Paul WERTH, *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse* (London: Longman, 1999).

³⁴ FAUCONNIER, *Mappings in Thought and Language*, 112.



1. ábra: A mentális terek narratív konfigurációja

a kívánságtérbe, ha nincs kifejezett utalás arra, hogy ezek a tulajdonságok a kívánság részét képezik.

A struktúra automatikusan kivétel az ellenkező irányba is, az úgynevezett *előfeltevés-lebegtetés* elvén keresztül. Már korábban is megfigyelték, hogy bizonyos szavak és nyelvtani szerkezetek előfeltevéseket hordoznak, és hogy nehéz olyan elméletet megfogalmazni, amely helyesen megjósolná, hogy egy összetett mondatban az összetett mondat alkotórészeinek előfeltevései a mondat egészére nézve is fennállnak-e vagy sem.³⁵ Például az (1) és a (2) példa egyaránt feltételezi, hogy létezik francia király, hiszen egyértelműen leírják: „Franciaország királya”.

- (1.) Franciaország királya kopasz.
- (2.) Franciaország királya nem kopasz.

További előfeltevéseket kiváltó elemek közé tartoznak a faktív igék, mint például a *rájönni*, az állapotváltoztató igék, mint például a *megáll*, a hasadások és álhasadások, a nem szűkítő értelmű vonatkozói mellékmondatok és a gyakorító igék. Az előfeltevések általában megállják a helyüket tagadás esetén, ahogyan azt a francia királlyal kapcsolatos példa is mutatja, de nehezebb megjósolni, hogy a beágyazott tagmondatokban ábrázolt előfeltevések mikor fognak ahhoz vezetni, hogy egy egész mondat vagy egy több mondatból álló diskurzus előfeltevéseivé váljanak.

Például egy olyan mondatban, mint „Mary azt akarta, hogy a francia király meglátogassa őt”, a határozott utalás általában ahhoz az értelmezéshez vezet, hogy feltételezzük, létezik francia király. A beágyazott előfeltevések azonban bizonyos körülmények között törölődhetnek, ami nem működik, ha a hivatkozás nem beágyazott mellékmondatban fordul elő, mint az (1)-hez hasonló mondatokban. Ezért a (3) sikeres, míg a (4) nem az.

- (3.) Mary azt akarta, hogy a francia király meglátogassa őt, de nincs francia király.
- (4.) A francia király kopasz, de nincs francia király.

³⁵ Az ezzel a problémával foglalkozó kiterjedt filozófiai és nyelvészeti szakirodalom áttekintéséhez lásd Stephen C. LEVINSON, *Pragmatics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 191–225; David I. BEAVER, *Presupposition and Assertion in Dynamic Semantics* (Chicago, IL: Center for the Study of Language and Information, 2001), 101–134.

Fauconnier³⁶ a következő szabállyal magyarázza az esetek közötti különbséget: egy előfeltevés addig lebeg az elménkben, amíg nem találkozik önmagával vagy az ellentétével. Konkrétabban, az alapvető folyamat az, hogy bizonyos típusú struktúrák minden irányban terjednek a mentális terek hálózatában, és terjedésük csak akkor áll meg, amikor olyan térbe ütköznek, amelynek tartalma ténylegesen ellentmond nekik.

A „Mary azt akarta, hogy a francia király meglátogassa őt” értelmezése, amely magában foglalja azt az előfeltevést, hogy létezik francia király, szerkezetileg megegyezik *Az arcnélküli ember* értelmezésével, amelyben a „WWHG” az „ajánlat visszautasítása” kódjának felel meg. A végső talajvesztés ebben az elbeszélésben megköveteli, hogy az olvasó a kognitív konstrukciók sajátos sorozatán menjen keresztül: az első szakaszban az olvasó azonosítja az elbeszélés nézőpontjait, felismeri, hogy ezek a nézőpontok be vannak ágyazva, felismer néhány döntő fontosságú előfeltevést, amelyek ezekből a nézőpontokból származnak, és ezeket az állításokat kivetíti a hálózaton keresztül. Ez a kivetítés kiterjedt és automatikus. A második szakaszban az elbeszélésben szereplő explicit felszólítások arra készítetik az olvasót, hogy felülvizsgálja a hálózati kapcsolatokat, hogy a kijelentések ne vetüljenek ki, hanem csak a beágyazott nézőponthoz kapcsolódjanak az elbeszélés másik részében.

Hasonlóképpen, a mentális terek elmélete szerint az implicit módon, például az *előfeltevés-lebegtetés* révén szerzett struktúrák a diskurzus során felülvizsgálhatóak. A fogalmi struktúrákat gyakran széles körben vetítik ki egy hálózaton keresztül, hogy aztán később töröljék őket. A „Mary azt akarta, hogy a francia király meglátogassa őt” két mentális tér megkonstruálására készíti a hallgatót: egy alaptérre és egy kívánságtérre. A kívánságtér tartalmazza többek között azt a feltételezett struktúrát is, hogy *Franciaország királya létezik*. Alapértelmezetten ez a struktúra az alaptérbe vetül; de ez a vetítés a tényekkel való szembesülést követően utólag visszavonható. Amikor a hallgatónak később azt mondják, hogy „nincs francia király”, az első mondatra válaszul létrehozott mentális térstruktúra nagy része megmarad, de a feltételezett struktúra kivetítése az alaptérbe felülíródik az erősebb, explicit információ alapján.

Úgy tűnik, hogy mind az előfeltevés-projekció, mind pedig a *Brightoni szikla* és *Az arcnélküli ember* „elátkozott” olvasatának alapjául szolgáló projekciók azt az általános hajlandóságot tükrözik, hogy nézőpontunkat alapértelmezett módon a diskurzusban bemutatott nézőpontokhoz igazítsuk. Tükrözik továbbá a nyelvfeldolgozás mikéntjéről való, fokozatosságot feltételező

³⁶ FAUCONNIER, *Mappings in Thought and Language*, 61.

megközelítést is, miszerint a hallgatók a lehető leghamarabb elkezdnek értelmezni, ám menet közben mérsékeltén nyitottak maradnak az eltolódásokra és az újraértelmezésre.³⁷

Az idegtudomány, a kognitív pszichológia és a pszicholingvisztika legújabb tudományos munkái, amelyek a szimulált cselekvésnek és az észlelésnek a nyelvi megértésben játszott szerepét vizsgálják,³⁸ tovább erősítik azt az elképzelést, hogy a nyelvhasználók gyakran alkalmazzák a MacWhinney által „enaktív módúként” meghatározott feldolgozást.³⁹ Az enaktív módban az olvasó vagy hallgató egy részére bemutatott perspektívát sajátjaként fogad el, és ezt a perspektívát saját tapasztalatainak szűrőjén keresztül szimulálja. A perspektívák efféle összevonása összhangban áll azzal a fajta alapértelmezéssel, amit a tudás átka hatásait, az előfeltevések kivetítését és a narratív talajvesztést vizsgálva tapasztaltunk.

Ráadásul úgy tűnik, hogy az emberek nagyobb valószínűséggel dolgozzák fel a kijelentéseket enaktív módon, ha azok hosszabb narratív diskurzus kontextusában hangzanak el. „Minél hosszabbak és élénkebbek az élményeink”, jegyzi meg MacWhinney, „annál inkább serkentik a megértés enaktív folyamatait.” Ez pedig jó hír a történetmesélők számára.

MIÉRT ANNYIRA MEGBÍZHATÓAK A MEGBÍZHATATLAN NARRÁTOROK?

Minél inkább dominál egy beágyazott perspektíva az elbeszélésben, a címzett annál inkább a megjelenített beágyazott perspektívához igazítja a saját perspektíváját. Minél szorosabban igazodik egymáshoz a két perspektíva, annál „elátkozottabbak” lesznek a címzett következtetései, és annál kiszolgáltatottabb lesz

³⁷ Brian MACWHINNEY, „Starting Points”, *Language* 53, 1. sz. (1977): 152–168, doi: 10.2307/413059; Morton Ann GERNSBACHER, *Language Comprehension as Structure Building* (Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1990), doi: 10.21236/ADA221854.

³⁸ Lásd például Sriní NARAYANAN, *KARMA: Knowledge-Based Active Representations for Metaphor and Aspect*, doktori disszertáció (Berkeley: University of California, 1997); L. W. BARSALOU, „Perceptual Symbol Systems”, *Behavioral and Brain Sciences* 22, 4. sz. (1999): 577–609; Benjamin BERGEN, Nancy CHANG és Shweta NARAYAN, „Simulated Action in an Embodied Construction Grammar”, in *Proceedings of the Twenty-Sixth Annual Conference of the Cognitive Science Society*, szerk. Kenneth FORBUS, Dedre GENTNER és Terry REIGER, 108–113 (Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 2004).

³⁹ Brian MACWHINNEY, „The Emergence of Grammar from Perspective”, in *The Grounding of Cognition: The Role of Perception and Action in Memory*, szerk. Diane PECHER és Rolf A. ZWAAN, 198–223 (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 200, doi: 10.1017/CBO9780511499968.009.

a narratív talajvesztéssel szemben. Ezért a megbízhatatlan narrátorokra továbbra is bizvást lehet számítani a meglepetésszerű fordulatok előkészítésében.

Amint azt korábban láttuk, a hasonló meglepetések egyik szembetűnő jellemzője, hogy az ember még akkor is bedőlhet nekik, ha máshol már látta a trükköt. Agatha Christie *Az Ackroyd-gyilkosság* című műve⁴⁰ annak idején azzal botránkoztatja meg olvasóit, hogy a gyilkos, Dr. Sheppard egyben a könyv narrátora is volt. Hiába ismerjük azonban *Az Ackroyd-gyilkosság* fordulatát, ettől még Jim Thompson *1280 fő* című regénye⁴¹ – amelyben a szöveg narrátoráról, Nickről, a bohókás kisvárosi seriffről lassacskán kiderül, hogy kegyetlen és tébolyodott, kötélidegzetű manipulátor – újból meglep bennünket. De persze ez a tapasztalat sem véd meg attól, hogy Vladimir Nabokov *Gyér világ* című művének⁴² meglepetései és az apránként gyűlő bizonyítékok – amelyek világossá teszik, hogy az elbeszélő, Charles Kinbote vagy nem az, akinek mondja magát, vagy teljesen őrült (esetleg mindkettő) – felkészületlenül érjenek bennünket. Mint ahogy a *Közönséges bűnözők* (1995) című filmet nézve is fegyvertelenek vagyunk, amikor kiderül, hogy Verbal Kint visszatekintő elbeszélései csupán kitalációk, amelyekkel elrejtí valódi személyazonosságát, hiszen ő Keyser Soze, a zseniális bűnöző.

Az elbeszélésbeli megbízhatatlanság befogadásorientált leírásai általában olyan folyamatként kezelik a szóban forgó szövegek befogadását, amelyben az olvasó a szövegtől való elszakadását és a szöveg feletti tekintélyét erősíti meg. Így Chatman a megbízhatatlan elbeszélést olyan esetként írja le, amelyben az olvasó és a szerző „titkos kommunikációt” folytat, megkerülve az elbeszélő perspektíváját.⁴³ Yacobi olyan stratégiák egyik eredményének tekinti, amelyet az olvasó azért alkalmaz, hogy feloldja a szövegbeli ellentmondásokat, és magyarázó keretet erőltessen rá az elbeszélésre.⁴⁴ Nünning is úgy látja, hogy ennek a stratégiának a segítségével a zavaró következtelenségek megnyugtatóan konzisztens egészzé állnak össze: „A megbízhatatlan elbeszélő létrehozása olyan értelmezési stratégiának tekinthető, amellyel az olvasó semlegesíti

⁴⁰ Agatha CHRISTIE, *Az Ackroyd-gyilkosság*, ford. SZILÁGYI Tibor (Budapest: Magvető Kiadó, 1974). [Agatha CHRISTIE, *The Murder of Roger Ackroyd* (London: William Collins & Sons, 1926).]

⁴¹ Jim THOMPSON, *1280 fő*, ford. TAMÁS Gábor (Budapest: Agave Könyvek, 2021). [Jim THOMPSON, *Pop. 1280* (Greenwich, CT: Fawcett Gold Medal, 1964).]

⁴² Vladimir NABOKOV, *Gyér világ*, ford. TÓTFALUSI István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008). [Vladimir NABOKOV, *Pale Fire* (New York: Putnam, 1962).]

⁴³ CHATMAN, *Story and Discourse*, 233.

⁴⁴ Tamar YACOBI, „Fictional Reliability as a Communicative Problem”, *Poetics Today* 2, 2. sz. (1981): 113–126, doi: 10.2307/1772193.

azokat a következetlenségeket a szövegben, amelyek máskülönben esetleg érthetetlenek maradnának.”⁴⁵

Más szóval, ha az olvasó úgy dönt, hogy megbízhatatlannak tekinti az elbeszélőt, az elsősorban a kétértelmű szöveg által keltett szorongások elűzésére szolgál. Ez az értelmezés megnyugtató; biztonságot és rendszert kínál; az olvasót a szerző cinkostársává teszi, nem pedig gyanútlan címzetté, akit a szerző félre tud vezetni. De a felfedezés, hogy az elbeszélő megbízhatatlan, sokkoló (bár kellemes) zavart is okozhat a korábban zavartalan olvasási élményben.

Az Ackroyd-gyilkosság fordulatai valóságos szenzációt keltettek megjelenésük idején, noha a hasonló szerkezetű hirtelen felfedezések meglehetősen gyakoriak voltak korábbi művekben – a leghíresebb példa erre Edgar Allan Poe *Az áruló szív* (1843) című novellája. Számos korabeli kritikus osztotta Christie kortársa, Willard Huntington Wright véleményét: „*Az Ackroyd-gyilkosság* trükkje aligha tekinthető a detektívregény-író legitim eszközének”.⁴⁶ Van azonban ellenvélemény is, például Dorothy Sayersé: „a fenti álláspont csupán a zseniális átverés miatti természetes sértődöttséget tükrözi. Minden szükséges információ az olvasó rendelkezésére áll”.⁴⁷

A vitában kikristályosodó különböző nézőpontok annak függvényében térnek el egymástól, hogy az olvasó mennyire könnyen képes utólag visszavonni a nézőpontok összemosását. A meglepetés abból a strukturális következményből fakad, hogy Sheppard az elbeszélő. Az ő beágyazott perspektívája uralja az elbeszélést, és minden fordulaton arra ösztönzi az olvasót, hogy saját nézőpontját Sheppard nézőpontjához igazítsa. Van valami különösen nyugtalanító a felfedezésben, hogy egy megbízható narrátor megbízhatatlan, így könnyen és észrevétlenül engedünk a tudás átkának. Néhány olvasó nemcsak becsapva, hanem egyenesen elárulva érezte magát Christie eljárásától, attól, ahogyan az író elrejtette a legfontosabb nyomokat.

Egy másik magyarázat szerint a trükk Christie-féle feldolgozása azért volt ilyen hatásos és meglepő, mert a szerző sajátos módon hozta játékba a műfaj egyéb konvencióit. *Az Ackroyd-gyilkosság* narrátora hagyományos szerepet tölt be, a hűséges segítő szerepét, amelynek tökéletes archetípusa Dr. John Watson,

⁴⁵ Ansgar F. NÜNNING, „Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable: Prolegomena and Hypotheses”, in *Transcending Boundaries: Narratology in Context*, szerk. Walter GRÜNZWEIG és Andreas SOLBACH, 53–73 (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999), 69.

⁴⁶ Willard Huntington WRIGHT, „The Great Detective Stories”, in *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*, szerk. Howard HAYCRAFT, 33–70 (New York: Biblio and Tannen, 1946 [1927]).

⁴⁷ SAYERS, „The Omnibus of Crime”.

Arthur Conan Doyle híres detektívjének, Sherlock Holmesnak barátja és bizalmasa. A Holmes-történetek narrátoraként Watson egyszerre szolgál a detektív segítőjeként és az olvasó képviselőjeként. Elég okos, hogy kövesse Holmes érvelését, amikor a detektív elmagyarázza neki a rejtélyek megoldásait, de soha nem olyan zseniális, hogy a magyarázat szükségtelen lenne számára. Hozzáértő és hűséges; ha nem lenne az, az éleslátó Holmes biztosan nem bízna benne.

A klasszikus detektívregényekben rengeteg Watson-figurát találunk, kezdve a névtelen narrátor prototípusától Poe Dupin-történeteiben, egészen magáig Watsonig és Hercule Poirot bizalmasáig, Arthur Hastingsig. A Watson-figura megszokott célt szolgál: hozzáférést biztosít az olvasónak az összes lényeges nyomhoz, a detektív felsőbbrendű következtetési képességének csábító képét sugallja, ugyanakkor a megfelelő pillanatig alig árul el valamit a detektív következtetéseiről. Ez a konvenció erősíti a torzító hatást; míg a tudás átkán gyakran felülkerekedhetünk – hiszen elgondolkodhatunk, hogy vajon nem tévedésről van-e szó –, addig Watson karakterének konvencionális szerepe visszatartja ettől az olvasót.

A KOCKÁZAT NÖVELÉSE

Természetesen az olvasók igen találékonyak, és rengeteg lehetőségük van, hogy az „ellentmondásos” vagy „összefüggéstelen” szövegeket úgy értelmezzék, hogy az esztétikai élvezet megmaradjon. A kétértelműségek nem csupán önmagukban élvezetesek, de sok olvasónak az is örömet okoz, ha olyan lehetséges forgatókönyveket vagy olvasatokat hozhat létre, amelyekben ezeket a következtelenségeket megmagyarázzák és semlegesítik. Ez az értelmezési élmény azonban nem hozza létre a talajvesztésnek azt a hatását, amelyről korábban írtam. Egy pusztán következtelennek tűnő elbeszélés valóban azt az érzést keltheti az olvasóban, hogy elvesztette a lába alól a talajt, de más szinten: nem szándékosan, nem élvezhetően, hanem a szöveg kudarca miatt.

Emellett a tudás átkához kapcsolódó meglepetések annyira sikeresek, hogy kellő mértékű hihető tagadhatóságot biztosítanak az olvasó számára. Egy döntő fontosságú (téves) információ addig marad újraértelmezhető, amíg – utólag – nem lesz visszavezethető arra, hogy elmulasztottuk felfedezni a megjelenített nézőpontok közötti lehetséges eltéréseket. Amennyiben az olvasó elfogadja az új értelmezést, a félrevezetés fair playnek minősül.

Az eredeti olvasmányélmény újragondolása az új információk fényében része a talajvesztés örömeinek. A *Hatodik érzék* (1999) című filmben például a fiatal

főszereplő, Cole különleges képessége, hogy látja az élők között láthatatlanul közlekedő halottakat. A film nagy részében ezzel a látással küzd egy rokonszenves gyermekpszichológus, Malcolm Crowe segítségével, aki szintén saját múltjának démonjaival birkózik. A film legnagyobb fordulata, amikor felfedezzük, hogy Dr. Crowe egyike azoknak a szellemeknek, akiket csak Cole lát. Ez a fordulat megköveteli a naiv, a filmet első alkalommal látó nézőktől, hogy a film számos eseményét az eredeti, látszólagos jelentésüktől gyökeresen eltérően értékeljék át. A meglepetést és a fair playt nyomatékosítandó, a felfedést olyan pillanatok gyors visszajátszása követi, amikor Crowe szellemszerű tulajdonságai megmutatkoztak, de amelyeket a néző (a film feltételezése szerint) figyelmen kívül hagyott. Az eljárás célja, hogy az ideális néző egyszerre értékelhesse a meglepetés mindkét aspektusát.

Ez a tudás átkának a második jelentős hozzájárulása a meglepetés poétikájához. Már láttuk, a szövegek arra használhatják a tudás átkát, hogy az olvasót bizonyos kiszámítható következtetések levonására készítsék az elbeszélés fabulájára, vagyis a mögöttes „tényekre” vonatkozóan. Ez a kiszámíthatóság döntő feltétele a kielégítő meglepetés előkészítésének, hiszen, ha nincs megbízható módja annak, hogy kitaláljuk, mire következtetnek az olvasók, akkor honnan tudhatjuk, hogy a felfedezésünk nem mond-e ellent ennek? A trükk második fele biztosítja, hogy az olvasó érezze úgy, hogy – Sayers szavaival – „[m]inden szükséges információ [...] rendelkezésre állt”, hogy az elbeszélés belső logikája következetes; hogy a szereplők hazudhattak, de a szerző soha; hogy ha okosabb lett volna, az olvasó előre is *rájöhetett* volna, mi lesz a meglepetés. Láttuk, a tudás átka segíti az elbeszéléseket abban, hogy megfeleljenek ennek a követelménynek, mégpedig azért, hogy az emberek felismerik ezt a torzítást mint saját gondolkodásuk lehetséges hibáját. A tudás átka azonban közvetlenül befolyásolja azt is, ahogyan az emberek utólagosan értékelik az elbeszélés korábbi elemeit.

Paul Sheehan szerint „a sikeres narratív konfiguráció az esetlegességtől az elkerülhetetlenség felé való elmozduláson múlik”.⁴⁸ A közönség, amely emberi elmével rendelkezik, hajlamos arra, hogy ezt az elkerülhetetlenséget visszavetítse arra, ami egykor esetlegesnek tűnt. Ahogyan nehézséget okoz saját tudásunk figyelmen kívül hagyása, amikor megpróbáljuk felmérni, hogyan értelmeznek majd mások egy helyzetet, ugyanúgy nehézségekbe ütközünk annak megbecsülésekor is, hogy milyenek tünnek bizonyos dolgok saját egykori énünk számára. Amikor a múltra gondolunk, az ismert kimeneteket

⁴⁸ Paul SHEEHAN, *Modernism, Narrative and Humanism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 13, doi: 10.1017/CBO9780511485305.

sokkal kiszámíthatóbbnak vagy nyilvánvalóbbnak látjuk, mint amilyenek egykor voltak. Például az orvosi esettanulmányok olvasása vagy hallgatása – egy olyan diskurzusműfaj, amelynek számos szerkezeti hasonlósága van a klasszikus krimi történetekkel – arra készítette az orvosokat, hogy azt higgyék, a tárgyalt betegségeket könnyebb volt diagnosztizálni, mint amilyenek valójában voltak.⁴⁹ Hasonlóképpen volt ezzel a *Hatodik érzék* számos nézője is, akik miután látták a visszatekintéseket, csodálkoztak azon, hogyan nem vették észre, hogy Dr. Crowe-nak Cole-on kívül egyetlen más szereplővel sem volt tartós interakciója. Ez a tendencia hasznosan erősíti a kielégítő talajvesztéshez szükséges értelmezési élményt.

A megfelelő hatás eléréséhez a „megoldásnak” vagy a hirtelen felfedezésnek utólag úgy kell tűnnie, mint ami természetesen illeszkedik a korábban bemutatott információkhoz. A tudás átka miatti torzításunk éppen ezt az értelmezést ösztönzi. A tudás átka fokozza a hatást, a felfedezést pedig visszamenőleg nyilvánvalónak és elkerülhetetlennek tünteti fel, feltéve, ha ez a hirtelen felfedezés elég észszerűnek, következetesnek és helyénvalónak tűnik ahhoz, hogy az olvasó elfogadja a korábban elbeszélte események hihető kimeneteleként vagy magyarázataként. Ahogyan egy jobb híján választott ruhadarab végül tökéletesnek bizonyulhat.

KONKLÚZIÓK

A cikkben tárgyalt elbeszélések szerkezete elménk működését követi. Az elbeszélő szövegek számos lehetőséget kínálnak a beágyazott nézőpontok bemutatására, például a nem narrátor szereplők hiedelmeiről szóló beszámolók vagy a tudatos narrátor nézőpontja esetén. Minél nagyobb az olvasók kitettsége egy beágyazott nézőpontnak, annál valószínűbb, hogy saját nézőpontjukat összehangolják a beágyazott látószöggel. Ezért aztán bedőlnek az „átkos” gondolkodásnak, és mások gondolatainak elképzelésekor nem számolnak e torzítással. A szövegek a javukra fordíthatják ezt a hajlamot, és ennek az általánosításnak ellentmondó információkkal lephetik meg az olvasókat. Ezek a meglepetések kielégítő fordulatnak minősülnek, mert egyrészt váratlanok, másrészt az olvasók utólag úgy érzik, hogy összhangban vannak a szövegben

⁴⁹ Neal Von DAWSON, Hal Richard ARKES, Carl SICILIANO, Richard BLINKHORN, Mark LAKSHMANAN és Mary PETRELLI, „Hindsight Bias: An Impediment to Accurate Probability Estimation in Clinicopathologic Conferences”, *Medical Decision Making* 8, 4. sz. (1988): 259–264, doi: 10.1177/0272989X8800800406.

egyébként korábban bemutatott információkkal. A tudás átka tovább erősítheti ezt a hatást azáltal, hogy az olvasók nagyobb valószínűséggel látják elkerülhetetlennek a hirtelen felfedezést, ha az már korábban megtörtént. Az eredetileg más célok – például a valósághűség, az olvasónak a nyomozás folyamataiba való beavatása vagy akár a következtetésekből való kizárása, névtan az unalmas expozíció megkerülése – érdekében kialakult konvenciókat ki lehet használni e hatások további erősítésére.

Figyelemre méltó képességünk, hogy átvegyük más emberek perspektíváját, és e perspektívaátvétel dinamikája kulcsfontosságú mind a társalgási, mind az irodalmi diskurzus pragmatikája szempontjából. Ezek a képességek azonban nem teszik a kommunikációt a tökéletes koordináció folyamatává, amelyben hibátlanul modellezzük, mit szándékoznak, hisznek és tudnak mások. Ehelyett a kommunikáció, beleértve az irodalmi diskurzust is, tele van énközpontú torzításokkal, olyanokkal például, amelyek a tudás átkából erednek.

A tudás átka és a hozzá kapcsolódó jelenségek kognitív rövidítések példái, amelyek döntő fontosságúak a nyelvhasználat és mások megértése szempontjából, és amelyek lehetővé teszik számunkra, hogy a hétköznapi kommunikációhoz szükséges hatalmas mennyiségű pragmatikai következtetést elvégezzük. E torzítások látszólagos csapdája gazdag alapanyagot szolgáltat kifinomult narratív hatások számára is. Megoldást kínál, hogy narratív meglepetés létrehozásával összeegyeztessük az esztétikai öröm látszólag ellentmondásos követelményeit.

Fordította: *Tarnai Csillag*

A fordítást az eredetivel egybevetette: *Z. Varga Zoltán*

(TOBIN, Vera. „Cognitive Bias and the poetics of Surprise”. *Language and Literature* 18, 2. sz. [2009]: 155–172. doi: 10.1177/0963947009105342.)

HAJDU PÉTER

Fordulat, várakozás, valószínűség, esemény

hajdu.peter@abtk.hu
ORCID: 0000-0002-3623-1578

HELIKON

Reversal, Expectation, Probability, Event

Abstract

Aristotle defines a reversal as the transformation of an action into its opposite. Defining what constitutes an action, its opposite and how the change can occur is essential to understanding this concept. Aristotle's examples suggest that a reversal takes place when something unexpected occurs, contrary to the expectations of the actor or audience. If this is the case, then the reversal is not an element of the story but of the narrative. This is because the (false) expectation must be built up by narrative and rhetorical means so that the reversal is then unexpected. In the case of a plot with a twist, this can often happen. However, the question is whether it is the false expectations that turn a change of state into an event, i.e. a twist. This paper argues that the concepts of event, change of state, reversal and expectation are closely related.

Keywords: Aristotle's *Poetics*, recognition, narratology, change of state, *Harry Potter*

Egyáltalán nem ritka eset, hogy az arisztotelészi poétika egyik-másik fogalma rejtélyesnek, nehezen érthetőnek bizonyul, ha alaposabban szemügyre vesszük, noha olyan régóta használjuk, hogy magától értetődőnek látszik. A fordulat (vagy Ritoók Zsigmond fordításában váratlan fordulat) is ilyen lehet. Nemcsak maga a definíció miatt, hanem azért is, mert ez az egyik olyan cselekményelem, amely a tragédiát bonyolulttá teheti. Lehetséges tehát fordulat nélküli tragédia, tudniillik az egyszerű tragédia, és abban is bekövetkezhet átváltás (*metabaszisz*) jósorsból balsorsba vagy balsorsból jósorsba. A hős bukása önmagában még nem fordulat.

De lássuk először a definíciót: a fordulat a cselekedeteknek az átváltása az ellenkezőjükre, mégpedig a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint.¹ Ebben a definícióban a legtöbb szó alapfogalom a *Poétikában*, vagy legalábbis etimológiailag rokon egy-egy alapfogalommal, és ezért fordításban alig is megkülönböztethetőek. Az átváltás (*metabolé*) hirtelen változás, míg a tragédia egészében bekövetkező átváltás hosszas és nem mozzanatszerű, amit a folyamatos igealakok érzékeltetnek (*metaballein*, *metaballón*),² illetve némelykor nem is annyira átdobódás (a *balló* ige 'dobást' jelent), mint inkább átlépés, átmenés (*metabaszisz*). Hasonlóképpen a felismerés is hirtelen átváltás (*metabolé*) nem-tudásból tudásba. Ugyanakkor a cselekedetek itt éppen folyamatos melléknévi igenév formájában szerepelnek (*prattomena*), de azért ez mégiscsak ugyanaz a tő, amelyik a *praxis*, 'cselekedet' főnévben található, és aminek, mint tudjuk, az egész tragédia (pontosabban a *műthosz*, a cselekmény) az utánzása. A *műthosz* azonban úgy utánzása a *praxis*znak, hogy a *pragmák* (ugyanaz a tő) összefűzése. Az ige azonban abban a definícióban (1449b35–50a4) is előfordul: „cselekedni pedig cselekvő személyek cselekednek” (*prattetai de üpo timón prattontón*). De a dráma színpadi jellegét is az határozza meg, hogy a cselekvéseket nem elbeszéléssel vagy egyéb módon, hanem a cselekvő személyek által utánozza, amit hol a *prattontesz*, hol a *dróntesz* igenév fejez ki. A valószínűség és a szükségszerűség pedig éppen az, ami a tragédiát a történetírásnál filozofikusabbá teszi. Az, hogy valami váratlanul, de a valószínűség és a szükségszerűség szerint történik, első hallásra talán meglepő, de Arisztotelész szerint éppen így működik a jó tragédia, sőt talán minden jó történet: meglep minket, de belátjuk, vagy legalábbis úgy érezzük, hogy valamiféle szükségszerűség következtében történtek úgy a dolgok, ahogy történtek. Ha

¹ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika és más költészeti írások*, ford. RITOÓK Zsigmond, Matúra bölcsélet (Budapest: PannonKlett Kiadó, 1997), 49, 1452a22–24.

² Malcolm HEATH, „Aristotle on the Best Kind of Tragic Plot: Re-reading Poetics 13–14”, in *Reading Aristotle*, szerk. Malcolm HEATH, 334–351 (Leiden: Brill, 2017), 344, doi: 10.1163/9789004340084_014.

ennyi alapfogalom találkozási pontjában helyezkedik el a fordulat, akkor feltehető róla, hogy nagyon is fontos dolog.

A cselekedet tehát, ami az ellenkezőjére vált, vélhetőleg olyasmi, ami a színre vitt cselekedetek közé tartozik, amit a szereplők éppen csinálnak, nem pedig valamiféle absztrakció. De mi lehet egy cselekedet ellenkezője, és hogy lehet átváltani az egyikről a másikra? Vessünk egy pillantást Arisztotelész példáira:

például az *Oidipuszban* valaki megérkezvén azzal a szándékkal, hogy Oidipuszt megörvendezteti és megszabadítja anyjával kapcsolatos félelmetől, azáltal, hogy megismertette, ki ő, épp az ellenkezőt tette; vagy például a *Lünkeuszban* ő az, akit visznek, hogy kivégezzék, s Danaosz, aki kíséri, hogy kivégeztesse, cselekedeteikből következőleg azonban az utóbbi hal meg, s a másik marad életben. (1452a24–29)

Ezek a történet-összefoglalások első pillantásra azt sugallják, hogy az átváltás annak az ellenkezőjére történik, mint amire egy szereplő számít, illetve amiről egy szereplő azt gondolja, hogy éppen teszi. Narratológiai eszköztárunk alapvetően lehetővé teszi ugyan, hogy cselekedeteket a fabula szintjén nézőpont és fókuszálás nélkül is elképzeljünk, de ez nem a cselekedet ontológiai előzménye, hanem az olvasó utólagos konstrukciója. De a színpadi cselekmény nem elbeszélés. A néző nyilván azt látja/hallja, hogy az *Oidipusz királyban* a hírnök informálja Oidipuszt a származásáról, hogy tudniillik nem a korinthuszi királyi pár gyermeke. Ez a cselekedet, ha megpróbáljuk, amennyire lehet, értékelésektől és értelmezésektől mentesen megnevezni, nem tud a saját ellenkezőjébe fordulni. Ha viszont úgy tekintjük, hogy a hírnök ezt az információt azért adja át, hogy eloszlassa Oidipusz félelmét az anyjával kapcsolatban, hogy megörvendeztesse, és hogy ezért jutalmat remél, akkor a hírnök azt gondolja, hogy éppen megörvendezteti Oidipuszt, vagy hogy jó hírt hoz neki – a cselekedete azonban az ellenkezőjére fordul: rossz hírt hoz, és kétségbe ejti a királyt. Ez a fordulat azonban így tekintve kizárólag a hírnök szempontjából történik meg, és nem sok köze lesz a tragédia kimeneteléhez, ahhoz, hogy Oidipusz sorsa rosszra fordul. Hogy egy egyszerű korinthuszi polgár arra vállalkozott, hogy Thébaiba utazik tudatni a trónörökössel, hogy meghalt Polübosz király, és azt reméli, hogy az új király majd kegyes lesz hozzá, de csalódik, mert a trónörökös soha nem fogja elfoglalni a trónt, nem annyira súlyos eset. Természetesen a hírnök elképzeléséről, hogy tudniillik a mondánivalójának a király örülni fog, a közönség és Oidipusz is értesül, hiszen han-

gosan kimondja. Tehát mindenki valami jó hírt vár tőle, és ehhez képest, amit ténylegesen mond, az ennek az ellenkezője.

Erősebb a másik példa: úgy látszik, hogy Danaosz meg fogja ölni Lünkeuszt, de váratlanul úgy alakul, hogy Lünkeusz öli meg Danaoszt. Ami végül történik, ellenkezője annak, amit minden szereplő egyenként és a közönség együttesen is vár. A példából mintha az következne, hogy a fordulat az, amikor más, mégpedig éppen az ellenkezője történik, mint amit egy szereplő és a közönség vár. Nyilván a példák hatására fordította Ritoók a *peripeteia* szót *váratlan* fordulatnak. Ha ez így van, akkor a fordulat nem a történet, hanem a narráció eleme, merthogy a (hamis) várakozást narrációs és retorikai eszközökkel fel kell építeni, hogy aztán a fordulat váratlanul érjen mindenkit. Csakhogy még ennek is megvannak a műfaji kötöttségei. Érthette-e váratlanul az athéni közönséget az a fordulat, hogy Lünkeusz öli meg Danaoszt? Nyilvánvalóan nem, hiszen mindenki tudta, hogy a mítosz szerint Danaosznak így kell meghalnia. A mitológia természetesen variánsokban létezik, a történeteket mások máshol máshogy mesélik, de bizonyos elemek azért nem változnak. Oidipusz nem minden variációban vakítja meg magát, és nem minden variációban szűnik meg uralkodni, miután felismerte a helyzetet. De olyan Oidipusz-történet nem lehetséges, amelyben nem öli meg az apját és nem veszi feleségül az anyját, vagy amelyikben nem tudja megfejteni a Szfinx rejtvényét. Rögzített elemnek látszik, hogy Lünkeusz öli meg Danaoszt, ezért biztosra lehetett venni, hogy Danaosz nem fogja megölni Lünkeuszt, mert akkor később Lünkeusz nem ölhetné meg Danaoszt. Minthogy a tragédia többnyire ismert mítoszokat mesél újra, a váratlanságnak megvannak a maga korlátai. Az lehet váratlan, hogy miként fordul át a történetekben felépített várakozás a maga ellenkezőjébe, abba tudniillik, amit a közönség az előzetes tudása alapján vár, de szereplőket váratlanul éri.

Ezen a ponton érdemes újra felidézni, hogy Arisztotelész szerint a fordulat a valószínűség és a szükségszerűség szerint következik be váratlanul, vagy legalábbis úgy kéne lennie. A fennmaradt attikai tragédiákban is előfordul, hogy a mítosz közismert rendje csak úgy áll helyre, hogy valamelyik isten avatkozik be a cselekménybe közvetlenül, és utasítja a szereplőket, hogy valami egész más cselekedjenek, mint amit éppen tenni készültek, és ami eddigi cselekedeteikből következik. Euripidész *Oresztés*-ében Oresztész és Püladész meg akarja ölni Helenét, ha már az argosziak halálra ítélték őket és Menelaosz nem akart segíteni nekik. Csakhogy Helené váratlanul eltűnik. Ez fordulat, azonban nem arról van szó, hogy ami végül ténylegesen történt, valószínűtlennebbnek látszott ugyan, mint amit a szereplők akartak és vártak, de valójában az

volt a szükségszerű, hogy Apollón közbeavatkozik, és Helenét a csillagok közé emeli. Erre senki sem számíthatott. Mitológiai háttértudása alapján vélhetőleg minden néző biztosra vehette, hogy a gyilkosság nem fog sikerülni, de arra sem számíthatott, hogy Helené eltűnik és megistenül. Ez is elég jelentős újítás, de kisebb horderejű, mint egy olyan mítoszvariáns lenne, amelyben Helené erőszakos halállal hal meg, és Oresztész nemcsak az anyját öli meg, hanem a nagynénjét is. Ahogyan Helené megmenekül, az se nem valószínű, se nem szükségszerű, de váratlanul váratlan és fordulatnak fordulat. Apolló Hermionét is kimenti Oresztész és Püladész keze közül, amikor az emberek már képtelenek bármilyen megoldást találni a patthelyzetre, és biztosítja, hogy se Hermioné, se Oresztész ne haljon meg jóval azelőtt, hogy főszerepet játszanának még körülbelül fél tucat további mítoszban. Szophoklész *Philoktétesz*-ében Neoptolemosz rááll, hogy visszaviszi Philoktéteszt Hellaszba, következőképpen a görögök nem fogják megnyerni a trójai háborút. Ekkor jelenik meg a megistenült Héraklész, és változtatja meg a cselekmény menetét, utasítva Philoktéteszt, hogy csatlakozzon Trója alatt a görög sereghez, bármennyire utálja is őket. A természetfeletti beavatkozás bármikor, bármilyen történetben váratlan fordulatot hozhat, hiszen a várakozásaink mindig evilági tapasztalatainkon alapulnak, de az megint csak műfajfüggő, hogy a természetfeletti megjelenése mennyire váratlan és elfogadható. A tragédiában, még ha Arisztotelész nem örült is neki, lehetséges volt, hogy egy isten megjelenése biztosítsa azt a végkifejletet, ami legfeljebb a közönség előzetes mitológiai ismeretei alapján volt szükségszerű.

Hasonlóképpen a történelmi regényekben, történelmi tárgyú fikciós narratívákban a nagy horderejű, közismert események nem változhatnak meg. Kivéve persze, ha Quentin Tarantino írja a forgatókönyvet. Lehet-e váratlanabb fordulat, mint az, amikor a *Beastelen brigantyk* végén Aldóék egy sikeres merénylet során tényleg megölik Hitlert 1944-ben Párizsban egy mozivetítés során? Nos, egyfelől merőben valószínűtlen, hogy egy maroknyi zsidó származású amerikai katonának sikerüljön ez a merénylet. Másfelől viszont a kalandos-háborús történetben a mindenre elszánt főhős a folyamatosan felmerülő, váratlan akadályok ellenére szükségképpen véghezviszi, amit elhatározott. Ez azonban inkább műfaji szükségszerűség, egy, a mesétől megörökölt működésmód, miszerint a mesehős diadalmaskodik a hétköznapi valószínűség fölött. Csakhogy ezzel áll szemben a másik műfaji kód, a történelmi elbeszélés szükségszerűsége, hogy tudniillik bármi történjen is a fikciós előtérben, a történelmi háttér alapvető tényeit nem lehet átírni. Amikor ez megtörtént, valóban váratlanul ért mindenkit, de el kell ismerni, hogy ez minden való-

színűség és szükségszerűség ellenére történt. Ezt még a térben és időben szabadon kalandozó Doctor sem engedhette meg a *Doctor Who* 6. évadának 8. epizódjában (*Let's Kill Hitler*), merthogy vannak az időben rögzített események, temporális nexusok, amelyekkel nem szabad szórakozni, mint azt a Vezúv 79-es kitörése kapcsán megtanulhattuk (S04E02).

Teljességgel fikciós történetekkel dolgozó elbeszélések esetén a műfaji kód-nak lehet hasonló hatása. Egy romantikus kalandregényben hiába kerül a főhős sokadszor közvetlen életveszélybe, fellélegzünk ugyan, amikor az utolsó pillanatban megmenekül, valójában azonban nem ér minket váratlanul. Legfeljebb a műfaji kód megtörése lehet váratlan (lásd a *red wedding* jelenetét a *Trónok harcá*ból). Ugyanakkor az ilyen kalandos cselekményt szokás fordulatossnak nevezni. Kérdés, hogy nem a hamisan felkeltett várakozások teszik-e az állapotváltozásokat eseményekké, vagyis fordulatokká.

A váratlanság egyike volt azoknak a sajátosságoknak, amelyeket Wolf Schmid elengedhetetlennek tartott az eseményszerűséghez, vagyis ahhoz, hogy egy állapotváltozást eseménynek lehessen tekinteni.³ Schmid szerint a hagyományos meghatározással, miszerint az esemény állapotváltozás, az a gond, hogy bármilyen szövegben rengeteg állapotváltozás fordul elő, melyek többségét intuitíve nem fogadnánk el eseménynek. Ha egy elbeszélés megemlíti a napfelkeltét, ami nyilvánvalóan állapotváltozás, az minden alkalommal esemény is lesz? Schmid öt szempontot talált, amelyek alapján egy állapotváltozás esemény lesz: jelentőség, váratlanság, tartós hatás a szereplőkre, visszafordíthatatlanság és megismételhetetlenség. Világos, hogy mindezek a szempontok érvényesülnek Arisztotelész *peripeteiá*jában is, de ebből csak az következik, hogy a *peripeteia* is esemény, az viszont nem, hogy Schmid eseményszerű eseménye *peripeteia* lenne, merthogy az esemény nem feltétlenül valaminek az ellenkezőjébe való átfordulás. Ugyanakkor Schmid is megjegyezte, hogy nem ugyanaz a váratlanság a szereplő és az olvasó számára:

Egy állapotváltozás, amely meglepetésként éri a főszereplőt egy narratív világban, tökéletesen előrelátható lehet egy tapasztalt olvasó számára, amennyiben jellemző a műfajra. Ebből az következik, hogy az olvasó elképzelését a mű kimenetelét tekintve és a főszereplő várakozásait a saját sorsát illetően két különböző fogalomnak kell tekinteni.⁴

³ Wolf SCHMID, „Narrativity and Eventfulness”, in *What Is Narratology?*, szerk. Hans-Harald MÜLLER és Tom KINDT, 17–34 (Berlin: De Gruyter, 2003), doi: 10.1515/9783110202069.

⁴ Uo., 26–27.

Valamint:

Egy nagyon eseményszerű állapotváltozás szó szerint paradox: nem az történik, amit várunk. A „doxa” a narratív világra és főszereplőire vonatkozik, és nem azonos az olvasó elképzelésével (azzal, amit az olvasó vár a cselekményben bizonyos irodalmi sémák vagy valós világbeli tapasztalatai alapján).⁵

Vagyis ebben a koncepcióban egyáltalán nem fontos, hogy az esemény az olvasó számára is váratlan legyen. Érdekes lehet, hogy Schmid kifejezetten főszereplőkről beszél. Egy mellékszereplő cselvetése például váratlanul érheti a főhőst, és ez még akkor is váratlanságot eredményez, ha az olvasó jó előre értesül róla. És ha a hírnök rossz hírt hozott az *Oidipusz királyban*, pedig azt hitte, hogy jót hoz, ez nem teszi a hírnök számára váratlan fordulatot eseményszerűvé, hiszen ő csak mellékszereplő. Ami az olvasót váratlanul éri, az könnyen következhet a narráció sajátosságaiból, mivel bizonyos kulcsfontosságú információkat a narrátor visszatartathat pusztán azért, hogy végül meglepje az olvasót. A főszereplő esetében ez nem igaz, így aztán objektíven leírható, mi a váratlan az ő számára. Néhány speciális esetben bonyolíthatja meg a dolgot olyasmí, mint hogy a szereplő feledékeny: váratlanul éri valami, pedig tudhatná, hogy ez fog következni, csak elfelejtette. Vagy elvileg mindenki számára logikus fejlemény következik, de a főszereplőt mégis váratlanul éri, mert a főszereplő bolond, vagy túl keveset tud a világról, mert még gyerek, vagy mert például állat, esetleg robot, amelyik nem tudja, hogy ugyanazon előzményekből ugyanazok a következmények adódnak.

Térjünk vissza még egyszer arra a kérdésre, mi lehet egy cselekedet ellenkezője. Láttuk, hogy a tragédiában mindenképpen bekövetkező átváltás jó-sorsból balsorsba (vagy viszont) önmagában még nem *peripeteia*. Ez nem feltétlenül azért van így, mert a *peripeteiához* váratlanság is kell, hanem azért is, mert az ellenkezőt Arisztotelész sokkal konkrétabban érti, mint a jó- és balsors absztrakt fogalmait. Annak, hogy Danaosz megöli Lünkeuszt, az az ellenkezője, hogy Lünkeusz öli meg Danaoszt, de mi lenne az ellenkezője annak, hogy Oidipusz négygyerekes családapaként uralkodik Thébaiban? Ami történik vele, nyilvánvalóan átmenet jó-sorsból balsorsba, de az új állapota nem lesz az előzőnek pont az ellenkezője. Az ellenkező olyan fogalom, ami gyakran értelmezésre szorul. Schmid egyik példája az esemény váratlanságára Csehov *A menyasszony* című novellája, amelyben Nadia közvetlenül az esküvő

⁵ Uo., 26.

előtt hagyja el a vőlegényét, és a vidéki háziasszony szerepének elfogadása helyett Szentpétervárra költözik, majd beiratkozik az egyetemre. Minthogy a novellának Nadia a főszereplője, talán furcsa, hogy a saját döntése éri őt váratlanul. Mindenki mást persze még váratlanabbnak ér. A döntés lassan érlelődik meg benne, és talán az utolsó pillanatig nem számít rá, hogy tényleg meg fogja és tudja tenni, amit elhatározott. Viszont továbbra is interpretációs kérdés marad, hogy amit tesz, az ellenkezője-e annak, ami történni készült. Nincs szándékomban olyan ellentétet felállítani, hogy a férjhez menés ellenkezője a nem férjhez menés, mert ilyen oppozíciókkal könnyen csinálhatnánk bármiből *peripeteiát*. Ahelyett, hogy az adott férfivel összeházasodik, Nadia rengeteg mindent választhatna, és valószínűleg nem minden olvasó értelmezi úgy a választását, mint amire én egyébként hajlok, hogy éppen az ellenkezőjét választja, és így váratlan fordulatot végrehajtva változtatja meg a sorsát.

Arisztotelész különösen nagyra értékelte, ha a váratlan fordulat a felismeréssel egyszerre történik, ha az átmenet nem tudásból tudásba egyben a cselekedet átfordulása az ellenkezőjébe. Az eddigiek alapján azonban az is belátható, hogy a felismerés nélküli fordulatban is nagy szerepe lehet a tudásnak vagy nem tudásnak, hiszen a váratlanság, ha nem is minden esetben, de gyakran az információ hiányán alapszik. Ha tudná a főszereplő vagy az olvasó, amit nem tud, akkor nem érné váratlanul a fordulat. A tudás szempontjának bevonásával viszont az is lehetségessé válik, hogy a váratlan fordulat ne új cselekedet legyen, hanem egy korábbi cselekedet új értelmezése, ha kiderül, hogy egy korábbi cselekményelemet nem úgy kell érteni, ahogyan korábban értettük, hogy valójában nem az történt, amit gondoltunk. Két példát idézek egy olyan populáris elbeszélésből, amelyet valószínűleg joggal nevezhetünk fordulatosnak, sőt a fordulatosság talán az egyik fő vonzereje: J. K. Rowling *Harry Potter*-sagájából.

Az első példa egyben azt is megkérdőjelezi, amit Wolf Schmid állított arról, hogy a váratlanságot a főszereplő szempontjából kell tekinteni. A *Harry Potter és a félvér herceg* című regény tizennegyedik fejezetében Harry azon tűnődik, hogy lehetne elérni, hogy barátjának, Ronnak „igazán jó napja legyen”, ami biztosítaná, hogy jól fog védeni a sorsdöntő kviddicsmeccsen. És eszébe is jut valami: „Az ötlet örömtűz módjára ragyogott fel az agyában.”⁶ A következő jelenetben Hermione rákiabál Ronra, hogy ne igya meg a Harry által neki nyújtott töklevet, mert látta, hogy Harry beleöntött valamit, és az

⁶ J. K. ROWLING, *Harry Potter és a félvér herceg*, ford. TÓTH Tamás Boldizsár (Budapest: Animus Kiadó, 2006), 281.

üveg még mindig ott van a kezében. Ron mégis megissza, Hermione pedig azt mondja Harrynek: „Ezért ki kellene, hogy csapjanak téged.” Hermione dühösen távozik; „Harry bűntudat nélkül nézett utána. Hermione sose tudta fel fogni, milyen komoly dolog a kviddics.”⁷ Abból a narrátori állításból, hogy Harrynek nincs bűntudata, valamint a következő mondatból, amely Harry gondolatait látszik idézni, az következik, hogy Harry elkövetett valamit, amiért lehetne bűntudata, de nincs, mert a számára nagyon fontos kviddicsgyőzelem érdekében tette, amit tett. Nem nehéz kikövetkeztetni, mi lehetett az: nyilván beleöntötte Ron töklevébe a Felix Felicis nevű bájtalt, amelyből a kilencedik fejezetben tett szert egy üvegcsére. Ha az olvasó időközben netán elfeledkezett volna erről a varázsitalról, amely fogyasztóját egy napra szerencsésé teszi mindenben, amely azonban „tiltott doppingszernek minősül”, és így nem használható sportversenyeken,⁸ akkor a tizennegyedik fejezet címe, a *Felix Felicis* gondoskodott róla, hogy emlékezetébe idézze. Amikor azonban a Ron bravúros kapusteljesítményével megnyert meccs után Hermione felelősségre vonja őket, véleményem szerint váratlan fordulat következik:

– Mondom, hogy nem tettem bele! – Harry [... b]jelenyúlt kabátja zsebébe és elővette a kis üveget, amit Hermione reggel a kezében látott. Az üveg színültig volt az aranyló folyadékkal, s dugóján érintetlen volt a viaszpecsét. – Azt akartam, hogy Ron azt higgye, ivott belőle, azért tettem úgy, mintha beleönteném, amikor tudtam, hogy figyelsz. – Harry Ronra nézett. – Azért védte ki mindent, mert szerencsésnek érezted magad. Csak a tiéd az érdem.

A fordulat, hogy tudniillik utólag kiderül, Harry mégsem tett Felix Felicist Ron italába, csak úgy tett, mintha tenne, mindenkit váratlanul ér, kivéve éppen a főszereplőt. Ő az egyetlen, aki tudta, mit csinál, miközben a narrátor az információ visszatartásával és hamis sugalmazásokkal az olvasóval is elhitette azt, amit a többi szereplő hitt. Mi másért lenne a tizennegyedik fejezet címe annak a bájtaltnak a neve, amelynek üvegét majd csak a huszonkettedikben fogják felnyitni? Miért emlegette, hogy Harrynek nem volt bűntudata? Harrynek nyilvánvalóan most sem kellett, hogy bűntudata legyen, mint cselekedeteinek igen nagy százalékában, amikor semmi tisztességtelent vagy szabálytalant nem követett el, és ezt mégsem emelte ki a narrátor. Az információ manipulatív visszatartása és a félrevezetés annak ellenére működik, hogy

⁷ Uo., 282–283.

⁸ Uo., 183.

a narrátor a teljes cselekménymenetet Harry szemszögéből adja elő. A cselekedetek utólag két szempontból is az ellenkezőjükre fordulnak. Egyrészt az derül ki, hogy más történt, mint amit Ron, Hermione és az olvasók egyaránt gondoltak, hogy tudniillik Harry bájitalt adott Ronnak: épp az ellenkezője, vagyis hogy Harry nem adott bájitalt Ronnak. Másrészt mindeddig úgy tűnt, a Griffendél csapata tiltott eszköz segítségével, csalással nyerte meg a meccset, de kiderül, hogy teljesen szabályosan és megérdemelten győztek.

Ellenkezőjükre fordultak ezzel a cselekvések? Amit tényszerűen elmondott a narrátor Harry reggeli tetteiről, nem változott. Adott egy pohár töklevet Ronnak, és közben egy bájitalos üvegce volt a kezében. Ebből ugyan mindenki arra következtetett, hogy beleöntötte a bájitalt, ezzel szemben nem öntötte bele. A varázsital placebo-hatása is elég volt Ronnak, és az ő szempontjából a fordulat valóban bekövetkezett; ellenkezőjükbé fordultak a cselekedetek: nem az ő érdekében csaltak a sportversenyen, hanem őt csapták be; nem tiltott szer hatására védett jól, hanem saját erőforrásait felhasználva. És ugyanilyen nagy a fordulat Hermione szempontjából. Ő úgy tudta, hogy észrevett egy csalást, és erkölcsi alapon joggal vonja felelősségre immorálisan eljáró barátait, akikben csalódott. Ezzel szemben ő volt a becsapott, akinek hamis felfedezése eszköz volt csupán egy eléggé ártalmatlan és semmiképpen sem szabálytalan trükkhöz.

A sorozat legváratlanabb utólagos fordulata akkor következik be, amikor Harry megnézi Perselus Piton emlékeit, és így a hetedik kötet fináléja teljesen átértelmezi a hatodikét. Tulajdonképpen Piton összes cselekedetének megítélése mindenki számára kétes volt, de amikor a hatodik kötet végén megölte Dumbledore-t, akkor vált világossá, hogy mindvégig Voldemorthoz volt lojális, és elárulta a Főnix Rendjét. Viszont amikor Harry megtudja, hogy Piton saját kérésére ölte meg a gyógyíthatatlan átoktól haldokló Dumbledore-t, kiderül, hogy Piton valójában egész idő alatt Voldemort ellen ügködött. A cselekedet nem úgy fordul az ellenkezőjére, ahogyan Arisztotelész példájában Lünkeusz öli meg Danaoszt ahelyett, hogy Danaosz ölné meg Lünkeuszt. Abban, hogy Piton megölte Dumbledore-t, nincs változás. Mégis teljesen megváltozik ez a cselekedet célját és jelentését illetően. Piton nem Voldemort parancsára (bár kapott ilyen parancsot), nem a Narcissa Malfoynak tett esküjétől kötelezve (bár tett ilyen esküt) öli meg Dumbledore-t, hogy előmozdítsa a sötét nagyúr ügyét, kiiktatva annak leghatalmasabb ellenségét, hanem Dumbledore-nak engedelmeskedik, hogy enyhíthessen a Voldemort okozta károkon, és leginkább, hogy Voldemort bizalmát megőrizve a végső leszámolás előtt lehetősége legyen átadni Harrynek egy kulcsfontosságú üzenetet. Így

a cselekedet aljas árulás helyett önfeláldozó hőstettként értelmeződik. Amikor a fordulat bekövetkezik, az az olvasókat és a még élő szereplőket is meglepetésként éri.

Ez a két példa azt mutatja, hogy fordulat már korábban elbeszélt cselekedetekkel is történhet, és hogy akkor is lehetséges váratlan fordulat, ha az éppen a főszereplőt nem éri váratlanul – csak mindenki mást. A fordulat, a tudás és az esemény fogalmainak összefüggését mindez még szorosabbá teszi.

SZOLLÁTH DÁVID

Cselekményfordulatok és egyéb narrációs klisék a kortárs magyar prózában

(Esterházy, Krasznahorkai, Bodor és Nádas)

szollat.david@abtk.hu
ORCID: 0000-0002-5554-1299

HELIKON

Plot Twists and Other Narrative Clichés in Contemporary Hungarian Fiction.
(Péter Esterházy, László Krasznahorkai, Ádám Bodor and Péter Nádas)

Abstract

The excitement of a novels' plot development is usually not the main factor by which great works of modern fiction are appreciated. Plot twists, red herrings, suspense, cliffhangers – all the narrative devices and tricks used to arouse interest and deceive the reader's or spectators' expectations are nowadays mostly among the tools of popular literature, mainstream movie and TV series. It is all the more surprising that in some of the works of the most prestigious contemporary Hungarian writers we can find the plot clichés mentioned above, including unexpected plot twists. These are used ironically or parodically, but are nonetheless effective. The dramaturgical devices of the plot serve two purposes in the examined works: they are used to dynamize the texts (to bind the reader's attention) and to integrate the structure of otherwise fragmented or polyphonic work. The four novels examined in the following study belong to two different types. In Esterházy's *The Glance of Countess Hahn-Hahn* (1992), the integrative role of the plot is partial (it only covers part of the work), while in the other three novels (László Krasznahorkai: *Satantango*, 1985, Ádám Bodor: *The Sinistra Zone*, 1992, Péter Nádas: *Horror stories*, 2022) it is comprehensive. In the former case, plot clichés are decorative, in the latter three they are structural and indispensable.

Keywords: plot, plot twist, cliffhanger, suspense, contemporary Hungarian fiction, Péter Esterházy, László Krasznahorkai, Ádám Bodor, Péter Nádas

Műhelyes barátainknak

0. BEVEZETÉS: KÉT ÉRV

A cselekmény ellen

Mint tudjuk, a cselekmény szinte mindig banális. A szerelmi háromszögek-nél, az udvari intrikáknál és a bosszúdrámáknál nincs unalmasabb. Jó, hatásos cselekményt kitalálni szakma, nem művészet. Ezt a kreatívírás-szemináriumok, a forgatókönyvíró segédletek és a dramaturgoktatás is visszaigazolják, és a „script doctor”-ok is jól tudják ezt. A fordulat, hatásos történeteket manapság a tömegkultúra, a média, a politikai kommunikáció szakemberei dobják be a köztudatba, az írók jó ideje nem azt tekintik elsődleges feladatuknak, hogy műveikben eredeti történetek invenciózus cselekménnyé alakításával nyűgözzenek le. A fordulat, a késleltetés, a cliffhanger és a többi hasonló narratív funkció – vagy egyszerűen szólva *cselekményklisé* – ma már többnyire üzleti kérdés, ritkán esztétikai.

Így van ez az oktatásban, a magyartanárok évfolyamról évfolyamra nagy erőfeszítéseket tesznek annak érdekében, hogy a tanulók megértsék, a műértelmezés nem a cselekmény ismertetése (és nem is a szerzői életrajzok felmondása), hanem valami más. És így van ez az irodalomkritikában is, amely a cselekményt az irodalmi mű legkevésbé innovatív szintjének tekinti. A cselekmény indokolatlan alulértékelésére Peter Brooks *Reading for the plot*¹ című nagy sikerű könyvében már az 1980-as években felhívta a figyelmet.

A cselekmény konzisztenciája, érdekessége, izgalmassága alacsonyabb rendű, tömegkulturális kritériuma lett a narratíváknak, irodalmi művek esztétikai értékelésében alig van szerepe, ott az elbeszélés milyensége, a nyelv gazdagsága, a stílus kidolgozottsága és a többi magasabb iskolázottságot igénylő, szubtilisebb szempont a döntő. Brooks mégis azt mondja, hogy mindezek ellenére a cselekményé a logikai elsőbbség.

¹ Peter BROOKS, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992).

A cselekmény mellett

Az ember narratív állat, egyetlen kultúra sincs meg hatásos történetek nélkül, semmit sem tudunk magunkról elmondani vagy megérteni, ha nem beszélünk el történeteket, felhasználva a cselekményszöveg legalapvetőbb elemeit. Mint a strukturalista narratológia kiáltványszerű megfogalmazásában Barthes írta, az elbeszélés minden időben és mindenhol, minden társadalomban jelen van, nem volt még nép elbeszélések nélkül, és minden embercsoportnak, osztálynak megvannak a maga elbeszélései.² Mindennapi életünk eseményeit is történetek formájában dolgozzuk fel. „Észlelési viszonyunk a világgal azért normális, mert bízunk a történetekben.”³ Azaz történetek nélkül valószínűleg képtelenek lennénk értelmezni egyéni és társadalmi valóságunkat. A történeteket pedig rendszerint úgy hozzuk létre, hogy eseményeket valószínűsíthető logikai kapcsolatok alapján cselekményekké formálunk. (Egy példa: futótűzként terjed a hír, hogy Mari és Peti az esküvő előtt egy hónappal felbontották az eljegyzésüket. A barátok különbözőképpen cselekményesítik az eseményt, hogy a *váratlan fordulatra* elfogadható magyarázatot találjanak: Mari végre rájött, hogy Peti szélhámós; Peti megértette, hogy Mari csak a pénzére hajt; Marinak inkább Feri tetszik; Peti fejét elcsavarta Kati stb.)

A cselekmény tehát banális, mégis alapvető.

A kortárs magyar próza annak ellenére alkalmazza a cselekményfordulatot, a cliffhangert, a késleltetést, az olvasó félrevezetését és még néhány hasonló cselekményklisé, hogy ezeket többnyire alacsony presztízsű narrációs eszközöknek tartjuk. Igaz, a prózai művek nagyobb része (az itt elemzett négy regény bizonyosan) ezeket többé-kevésbé ironikusan használja, ám az említett narrációs eszközök még így is hatékonyak.

Az alábbi négy elemzés közül az első jóval hosszabb a többinél. Ennek pusztán az az oka, hogy az Esterházy-mű kommentárja közben három közbeiktatott kitérővel gyorstalpaló módon próbálom áttekinteni a fordulatokkal és cselekményklisékkel kapcsolatos segédfogalmakat, és ezekre a kitérőkre a többi három elemzésnél már nem volt szükség. A fogalomtisztázásban az elemzett műveken kívül különböző teoretikus és irodalomtörténeti források, írói, drámaírói és forgatókönyvírói tanácsadókönyvek, valamint narratív művek befogadói tapasztalatai is segítségemre voltak.

² Roland BARTHES, „Introduction à l'analyse structurale des récits”, in *L'Analyse structurale du récit*, Points 129 (Paris: Éd. du Seuil, 1981), 7.

³ Umberto ECO, *Hat séta a fikció erdejében*, ford. Gy. HORVÁTH László és SCHÉRY András (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002), 184.

1. A *HAHN-HAHN GRÓFNŐ PILLANTÁSA*⁴

A *Hahn-Hahn grófnő pillantása* öt fő műfaji összetevő keveréke. Egyrészt dunai *útirajz*, másrészt Közép-Európa-témájú *esszéregény*, amely ügyesen kihasználja, hogy a hercegi és grófi Esterházy-családok történelmi „működési területe” részben lefedte a tárgyalt régiót. Az így bekerülő anekdotikus anyag – harmadrészt – erős *családtörténeti-önéletrajzi* karaktert ad a műnek. A *Hahn-Hahn grófnő pillantása* negyedrészt *metaregény*, hiszen a könyv önmagának afféle „work-in-progress” monitorozása is. A poétikai önreflexió ironikus dialógus formájában jelenik meg az „utazó” (elbeszélő) és a „bérlő” (olvasó) közötti levelek és táviratok formájában. Ezekben szórakoztató módon ismerhetünk rá a kifigurázott, sztereotip olvasói elvárásokra, amelyeket az Esterházy-próza érvényteleníteni vagy legalábbis megkérdőjelezni kíván. Kérdéses például, hogy a tájleírásoktól viszolygó elbeszélő képes-e „rendes” dunai útleírás elkészítésére, noha az olvasónak nagy igénye volna rá (à la Jókai vagy à la Verne). A teljesítmény elvárások miatt kerül elő a dialógusokban a posztmodern – Esterházy recepciójában egy ideig fő vitakérdésként szereplő – problémája: „Maga posztmodern! / Anyád!” (245).

A mű önreflexív témakörei közül számunkra most a legfontosabb a *szervezeti integritás* poétikai kérdése. Ahogy Esterházy monográfusa fogalmaz,

[...] Esterházy ezúttal a lineáris kibontakozású epikai forma szabályait tekinti mérvadónak. Mert bármilyen összetett is a mű alaki szerkezete, számos jel utal arra, hogy a mű összeegyeztethetetlen kaotikusságával. Közép-Európa egységbe foglalhatatlan sokarcúságával itt olyan írásmód szembesül, amely nagymértékben támaszkodik az elbeszélés integráló eljárásaira is.⁵

Az elbeszélő abban bíz, hogy a *Lefelé a Dunán* alcímbe foglalt útiterve a folyó földrajzi egyértelműségével kijelöli a lineáris narratívát, azaz izomorfia alakul ki a tárgy és megírása között (hasonló izomorfia illúzióját kelti a mű az Esterházy-családtörténet és a régiótörténet között). Azonban ebben csalódnia kell, hiszen a folyónak már a forrása sem egyértelmű (lásd az „eredet” fogalmának dekonstrukcióját), azután állóvízszerűen lelassuló szakaszok, torlások, forgók és holtágak adódnak (például „Nelly-holtág”). Világossá válik,

⁴ A használt kiadás: ESTERHÁZY Péter, „Hahn-Hahn grófnő pillantása”, in ESTERHÁZY Péter, *Könyvek*, 211–397 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1993).

⁵ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1996), 227.

hogy sem a folyó (útirajz), sem a régió (esszé), sem a családtörténet (történelmi és önéletrajzi anyag), sem az önreflexió (metaregény) nem képes a művet valamilyé koherens narratívában integrálni, ezek ugyanis legfeljebb az asszociációkat korlátozó tematikus keretek, de egymást is relativizálva egyik sem tud központi narratív szervezőelvvé válni. Maga az integráció elvárása is tarthatatlannak tűnik. Itt jut szerephez az ötödik műfaji minta, a *kalandregény*, a narratív integrációra vagy annak legalább a látszatára ugyanis egyedül a Roberto-cselekményszálnak van esélye ebben az Esterházyra jellemző módon parádésan dezintegratív, nagy szabadságigénnyel széttartóra írt műben.

Roberto kalandor- vagy kópéfigura, többféle irodalmi előkép segítségével megközelíthető. Kissé hasonlít Kosztolányi csibész alteregójára az *Esti Kornél*-ban, aki rosszba viszi az elbeszélőt. Ő az idősebb férfirokon, aki nagyvilági életre tanítja, na meg arra, hogy hagyja el végre az imádkozást, és megmutatja a világot a naivitását lassan elvesztő kamasznak. Cinikus, szellemes, provokatív, Faust Mefisztójának és Madách Luciferének kicsinyített mása. Lehetne 19. századi regénytradíciók értelmében vett *különc*, az arisztokrata elit „forrófejű”, tagja – Robertónak is megvan a maga vizionárius Duna-terve –, akinek az a főtevékenysége, hogy „kilóg a sorból”.

Esterházy volt annak a prózaírói hullámnak a védjegye, amelyikkel a történetközpontú, ok-okozatiságon alapuló (metonimikus) történetmondású, realista-mimetikus regényírás naivnak tételezett korszakát úgymond kinőtte a magyar próza, és átlépett a fragmentált, szöveggközpontú, metaforikus, intertextuális, posztmodern narráció korszakába. Az elbeszélő ifjúkorából felidézett Roberto-cselekményszál ehhez képest szinte kizárólag kulisszahasogató dramaturgiai kliséket vonultat fel: késleltetés, cliffhanger, az olvasó félrevezetése, kaland és izgalom, végül váratlan fordulat. Persze játékosan-parodisztikusan él ezekkel a cselekményklisékkel, ám ezek meglátásom szerint még így is hatékonyak, sőt, ironikus formájukban duplafedelűen szórakoztatóak, és annak ellenére is dinamizálják az olvasást, hogy a tipikus Esterházy-olvasó nyilvánvalóan nem a fordulatossáért olvassa kedves írója könyveit, értve, hogy nem kell a regény úgynevezett cselekményét túl komolyan venni.

Lássuk tehát a közhelyekből összeállított Roberto-cselekményszálat. A regény mesés-anekdotikus nyelvi kóddal indít: „Volt nekem egy távoli, titokzatos és fantasztikus nagybátyám, akit mindenki csak Robertónak hívott, mint ha olasz selyemfiú lett volna... stb.” (213) Az első fejezetben Roberto rögtön családi kalamajkát okoz („növeli a káoszt”). Mi csak a botrányt látjuk, annak kiváltó okát nem: az elbeszélő apja dulakodva kituszkolja Robertót a házból az

éjszaka közepén. Minden jel arra mutat, hogy a kalamajka bizony házasságtöréssel lehet kapcsolatos, tekintve az apa zordságát, Roberto selyemfiúságát, valamint az anya (sokatmondó?) hallgatását, de a szöveg nem ír le semmit, csak gyanút kelt, majd jókora cliffhangerrel zár az utolsó mondat: „Arról csak hallgattam, amit az ajtórésben láttam”. (214)

A másfél oldalas első fejezet klasszikus *narratív borog*, bármelyik filléres melodráma kezdődhetne így. Az anekdotikus hang, az inszcenírozás, és az, amit Robert McKee forgatókönyvíró-guru kifejezésével „kiváltó incidensnek”⁶ nevezhetünk, azt ígéri, hogy ez a különös, excentrikus figura lesz történetünk főszereplője, akire a szemlélődőbb alkatú elbeszélő fiatalabb korából visszaemlékezik. (Ez a narratív keretezés sok regényből ismerős lehet, lásd például ahogy Marcel Swannra emlékezik Proustnál vagy ahogy Nick Carraway felidézi Gatsbyt Fitzgeraldnál stb.) Nem ez történik, Roberto *alfőszereplő*, mivel az elbeszélő személye a fejezetek során fontosabbá válik. A Roberto-cselekményszál kibontását érdemes ezek után a fordulat felől visszatekintve nézni, onnan, amikor a 19., *Le città invisibili – A láthatatlan városok* című fejezetben kiderül, hogy Roberto beszerzett ügynök volt.

Innen visszanezve azonnal látszik, hogy nem ott volt a történet igazi fordulata, ahol ezt a regény tartalomjegyzéke jelezte. A regény hárommal korábbi, 16. fejezetének a címe ugyanis *A bécsi fordulat*, amelyben Roberto – miután az akkor még 13 éves elbeszélővel mindenféle furcsa konspiratív feladatot elvégeztetett – eltűnik. Persze fordulat ez is, de nem ez a legfontosabb a regényben. Itt érdemes kitérni a fordulatok mennyiségének és a köztük lévő *rangkülönbségnek* a kérdésére.

2. ELSŐ KITÉRŐ: A FORDULATOK SZEKVENCIÁI

Az, hogy egy mű mennyi fordulatot bír el, függ a terjedelemtől, a műfajtól és a korszak konvencióitól. Arisztotelésznél a fordulat (*peripeteia*) az eposzok és a tragédiák cselekményének egyaránt alkotóeleme, és mivel a tragédiák belső időtartama egyetlen nap, az eposzoké pedig meghatározatlan,⁷ ebből levezethető, hogy a tragédiákba csak egyetlenegy fordulat fér bele, míg az eposzokba több is.⁸ A drámaírók ezt köztudottan nem tartották be, lásd Shakespeare

⁶ Robert McKEE, *Story: A forgatókönyv anyaga, szerkezete, stílusa és alapelvei*, ford. JAKAB-BENKE Nándor és ZÁGONI Balázs (Kolozsvár: Filmtett Egyesület, 2011), 143–162.

⁷ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János (Budapest: Magyar Helikon, 1974), 14.

⁸ BÉCSY Tamás, „Gondolatok a tragédia eredetéről”, *Irodalomtörténet* 70, 1. sz. (1989): 3–37, 10–11.

öt felvonásos darabjait, amelyekben olykor felvonásonként több fordulat is van. McKee felvonásonként egy fordulatot javasol, de egy nagyfilmben szerepel három a minimum, kevesebbkel unalmassá válik, hat fölött pedig ellaposodnak a fordulatok.⁹ A mű hossza az epikában is szempont, novellába értelem-szerűen ritkán érdemes több fordulatot belezsúfolni, és természetesen a regiszter is fontos a fordulatok gyakorisága szempontjából. Az ifjúsági kalandregények, a szappanoperák, a bosszúdrámák olykor gátlástalanul sok fordulatot képesek használni, ilyenkor többnyire el is vész a fordulatok hatása, mechanikusakká, kiszámíthatókká válnak.

A fordulatok száma tehát változó, ami itt szempontunkból fontos, az az, hogy ha több fordulat van egy műben, ezek nagy valószínűséggel nem lesznek egyforma jelentőségűek. Nehéz ugyanis elképzelni, hogy több fordulat is *döntő* legyen, kell lenni rangkülönbségnek. Számtalanszor találkozhatunk azzal, hogy a mű közepének kedvező fordulata csak átmeneti, mert a mű végén bekövetkező szerencsétlenség eltörli annak hatását. És ennek az ellenkezőjére is van számtalan példa, a pikareszkek, kalandregények, akciófilmek stb. során bekövetkező kedvezőtlen fordulatok (vagyonvesztés, fogságba esés, rabszolgaság, a szerelmesek elszakadása) csak átmenetiek, mert a nagyszerű happy end végül mindenért kárpótolja a hőst. Akár a pozitív, akár a negatív irányú narratív sémát tekintjük, igen gyakori, hogy az utolsó, mindent eldöntő fordulat fényében az előző fordulat(ok) pusztán késleltető hatású, a bonyodalom-generáló *álfordulatnak* bizonyulnak. Épp ilyen kedvező álfordulat a *Meggyeskert* (régén *Cseresznyés kert*) 4. felvonásának elején a jó hír, mely szerint egy gazdag rokon pénzt küld, hogy a nevére megvásárolják, ezzel megmentsék a birtokot. Mint kiderül, szó sincs pozitív végkifejletről, a küldött pénz kevés, a parvenü Lopahin fogja megvenni a birtokot a negyedik felvonás végén, a család szét hullik, és a meggyfákat kivágják. A horror és a thriller műfajok kedvelői tisztában vannak vele, hogy a műközépi kedvező fordulat voltaképp nagyon is baljós, a megkönnyebbülést hozó jelenet hatása valószínűleg átmeneti lesz, pusztán azért illesztették be a forgatókönyvbe, hogy aztán még ijesztőbb szörnyűségek következzenek.

A többfordulatos szerkezet gyakran leírható a *dramaturgiai dialektika* segítségével.¹⁰ Az első fordulatok tézis–antitézis jellegű, ellentétes helyzeteket teremtenek, amelyeket a zárófordulat szintézise halad meg. Erre jó példa Boccaccio

⁹ McKEE, *Story...*, 170–73.

¹⁰ Ez az elgondolás sokat köszönhet EGRI Lajos, *A drámaírás művészete: Az emberi mozgatórugók kreatív értelmezésének alapjai*, ford. KÖBLI Norbert (Budapest: GABO, 2022) című művében kifejtett dialektikus drámaírói módszertanának, noha Egri cselekményfordulatokról alig ejt szót.

Dekameronjának A sólyom feláldozása címmel híressé vált darabja (5. nap, 9. novella). Az első fordulat kedvező. Giovanna végre meglátogatja Federigót, aki hosszú évek óta epekedik utána, és már mindenét eltékozolta a reménytelen hódítási kísérletei során. Egyetlen megmaradt kincse imádott sólyma, ami a megélhetését is biztosítja, mert azzal jár vadászni. A második fordulat – rögtön az első után – kedvezőtlen. Federigo, hogy ne maradjon szégyenben, épp amikor a szerencse végre rámosolygott, feláldozza imádott madarát, hogy meg tudja vendégelni Giovannát, ám pechjére Giovanna épp a sólymot akarta elkérni tőle, hogy beteg kisfiának kedveskedjen vele. Végül (utolsó fordulat) sok idő elmúltával Giovanna mégis Federigót választja férjéül, mert eszébe jut, mekkora áldozatra volt képes érte. Nagyon hasonló Hemingway *Az öreg halász és a tengerre*. Miután Santiago két nap, két éjjel küzdött a nagy hallal, sikerül kifárasztania és leszúrnia (kedvező fordulat), ám csak nagyon rövid ideig élvezheti a győzelmét, mert jönnek a cápák (kedvezőtlen fordulat), akik – az öreg újabb hősies küzdelme ellenére – csontvázig lecsupasztják csodálatos zsákmányát, sőt, még a halászszerszámaikat is elveszti. Az emberi teljesítőképesség határáig jutott Santiago szinte a halálán van, de partot ér, és a falujában hősként tisztelik (kedvező fordulat). Boccaccio esetében a happy end záró cselekményfordulatával, Hemingwaynél pedig egy „erkölcsi győzelem” típusú zárlattal jutunk el az ellentéteket szintetizáló nyugvópontra, arra a tanulságra, hogy „a kitartás, az önfeláldozás elnyeri jutalmát”. Mindkét esetben a *költői igazságszolgáltatás* didaktikai gesztusát¹¹ érzékeljük a záró cselekményfordulat mögött. Esterházy regényéhez visszatérve, az „utolsó fordulat mindent visz” logikája érvényesül ezúttal is, a *Bécsi fordulat*, Roberto eltűnése csak késleltető hatású, a későbbi, fajsúlyosabb fordulat fényében.

Mindez persze nem új, hanem nagyon hasonlít ahhoz, amit Propp a mese morfológiájaként írt le. A felszínen nagyon különböző szereplőkkel és eseményekkel játszódó mesék sokaságának cselekménystruktúrája visszavezethető azonos szekvenciákra, vagy ahogy Propp hívja, „menetekre”. A „menet” képlete nála a következő: A károkozástól/hiánytól → közbeeső funkciókon keresztül → házassághoz, jutalomhoz vagy más megoldásértékű funkcióhoz jut el a hős.¹²

Érdemes megfigyelni a fenti példák alapján, hogy a fordulatok egymás után következése nemcsak azt valószínűsíti, hogy a következő fordulat felülírja

¹¹ SZABÓ Judit, „A »véletlen« fordulat kvázi csodája: Költői igazságosság és narratív magyarázat”, *Helikon* 67 (2021): 469–481.

¹² Vlagyimir Jakovlevics PROPP, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 91.

az előzőt, hanem azt is, hogy azzal ellentétes irányú is lesz. Természetesen elképzelhető, hogy pozitív fordulat után pozitívabb, majd még pozitívabb fordulat, negatív után még negatívabb jöjjön, és van is ilyenre példa. Heinrich von Kleist Kohlhaas Mihályja mindig egyre rosszabb helyzetekbe kerül. Ám a cselekményfordulatnak mégis csak az a feladata, hogy egy szituációt alaposan megváltoztasson, tehát nagyobb az esélye annak, hogy a mindenkori következő fordulat ellentétes irányú lesz. Odüsszeusz kalandjainak például ez az alapritmusa: jósorsból balsorsba, majd balsorsból jósorsba. A váltakozó fordulat-szekvencia, a feszült és statikus helyzetek cserélgetése egyszerű módja a befogadás dinamizálásának. Azonban az alapritmustól olykor el kell térni, hogy ne legyen kiszámítható a fordulatok egymásutániséga. A sorozatos azonos irányú fordulat már egyre jobban igényli az ellenirányú fordulatot, ami ehhez mértelen kellően hatásos is lesz. Ez úgy is felfogható, hogy a cselekményszerkesztés két alapművelete közül az egyik, a késleltetés ideiglenesen felülírja, visszatartja, de ezzel elő is készíti a másikat, a fordulatot. (Árvácska Móricznál egyre rosszabb és rosszabb helyzetbe kerül, majd a végén felgyújtja a házat; Robb Stark szemtelenül fiatalon minden csatát megnyer, hogy aztán annál kegyetlenebb véget érjen a vörös nász-epizódban.¹³)

Talán azért is ritkább az egyirányú fordulat-szekvencia, mint a váltakozó, amit McKee mond a kérdésről. Megfigyelése szerint ha több egymás után következő fordulat azonos irányú, akkor azok rontják egymás hatását: ha tudod, hogy a hősöd végül bukni fog, nem lehet a film utolsó előtti fordulata kedvezőtlen, mert azzal a végső bukás hatását kisebbited. „Amikor az érzelmi tapasztalat ismétlődik, akkor a második esemény ereje megfeleződik.”¹⁴

Akárhány fordulatot is iktatunk be a narratívába (lásd sokévasdos képregény- vagy tévésorozatokat), egyszer véget kell érnie a cselekménynek, és az *utolsó fordulat* szükségképpen felül fogja írni a korábbiakat. Épp ezért láthatjuk, hogy olyan sok mű a végére tartogatja a legnagyobb fordulatát. Több cselekményszál párhuzamosan futtató műveknél ugyanakkor nem ritka, hogy a fő cselekmény zárófordulata előbb következik be, mint a mellékszálak zárófordulata. Tehát érdemes a „zárófordulat mindent visz” konvencióját nem műre, hanem a cselekményszálra érteni. Lásd a *Hamletet*, ahol a nyolc haláleset közül – nem számolva a darab előidejében meghaltakat (id. Hamlet, id. Fortinbras és Yorick) – hat az utolsó jelenet véres crescendójában következik be, gyors egymásutánban. Szigorúan véve mégsem Hamlet halála az utolsó,

¹³ *Game of Thrones*, III. évad, 9. rész: *Castamere-i esők* (2013), r.: David NUTTER, forgatókönyv: David BENIOFF és D. B. WEISS. J. R. R. MARTIN regénye alapján.

¹⁴ MCKEE, *Story...*, 176.

Rosencrantz és Guildenstern nyilvánvalóan jelentéktelenebb haláláról – mint afféle „még elvarrásra váró szárlól” – később értesülünk.

Az utolsó fordulat döntő jellegére bizonyítékkal szolgál az egyik leginkább hatásadás forgatókönyv-klisé, a cliffhanger, amikor azt afféle ráadásfordulatként használják. Ilyen például a *Prometheus*¹⁵ zárójelenete: mondhatatlan küzdelmek árán győzött a hősnő, a hatalmas mészárlás egyetlen túlélője, valamint segítője, egy sporttáskába tett robotfej, és végre megmenekültek, de az utolsó kockában kimászik egy alien a tervező holttestének mellkasából, azaz a gonosz még koránt sincs legyőzve. Ebben az esetben a ráadásjelenet úgy szólván visszaél „az utolsó fordulat mindent visz” szabályával, hiszen semmi mást nem csinál, mint hogy elveszi a happy end-jelentéstől annak művet lezáró érvényét, blőd módon hatástalanítja a nyugvópontot, és azt sugallja, a látott film csak epizód volt: nem „the end”, hanem „to be continued”. Mindezt abból a nyilvánvaló megfontolásból teszi, hogy a nézők a folytatásra is megvegyék majd a jegyet. A *Hahn-Hahn grófnő* esetében az imént említett cliffhanger („Arról csak hallgattam, amit az ajtórésben láttam.”) ugyanezt a hatáskeltő eszközt használja, csak nem a mű, hanem az első fejezet végén: az olvasó lapozzon tovább, kezdjen bele a második fejezetbe is. Vagyis az Esterházy-regény esetében az Alien-előzményfilmnél szociokulturálisan sokkal nagyobb presztízsű kulturális termék (lásd: „posztmodern próza” vs. „hollywoodi kultúrsemét”) hozza az olvasót hasonló helyzetbe – ennek kétségtelenül megvan a maga iróniája.

3. MÁSODIK KITÉRŐ: A FORDULAT VÁRATLANSÁGA ÉS INDOKOLTSÁGA

A fordulatnak egyszerre kell váratlannak és megalapozottnak lennie. Arisztotelész *Poétikájának* az a kitétele máig is mérvadó ennél a nehezen teljesíthető kettős követelménynél, miszerint akkor keltenek félelmet és részvétet a tragédiában bekövetkező események, „ha várakozás ellenére, de egymásból következőleg történnek”.¹⁶

Bolonyai Gábor és Hajdu Péter a következőképpen magyarázzák Arisztotelész szavait:

¹⁵ *Prometheus*, r.: Ridley SCOTT, forgatókönyv: Jon SPAIHTS és Damon LINDELOF, 2012.

¹⁶ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, 24.

De hogyan lehet váratlan és következhet az előzményekből egyszerre? Talán úgy, hogy az eseményekben működik ugyan a kauzalitás, de a befogadó olyan csoportosításban, válogatásban, olyan módon értesül az eseményekről, hogy a bekövetkezendő fordulatot valószínűtlennek, valami egészen mást pedig valószínűnek lát. A fordulat utólag átrendezi a szempontokat, és kiderül, mi volt valójában a valószínű vagy szükség-szerű, és hogy ami korábban valószínűnek tűnt, az valójában valószínűtlen volt.¹⁷

A fordulatot tehát elő kell készíteni, fel kell építeni, és ebben kulcsfontosságúak az előjelek vagy pontosabban az olvasó „beetetése”. (Íme, még egy, a horgászat területéről vett narratológiai szakkifejezés a „narratív horog” mellett; a „beetetést” egyébként maga Genette is használja: „amorces”.¹⁸) A fordulat hirtelen tempóváltással is jár, hiszen az előkészítés többnyire időigényes, a félrevezető jelek elhelyezése megerősítő motívumismétléseket kíván, a fordulatot valóban előkészítő jelek elhelyezése pedig hangsúlytalan, említésük futólagos, rejtett. A befogadói figyelem irányítása és elaltatása tehát időigényes, míg a fordulatok jellemzően gyorsak.

Mindez valószínűleg nem csupán a tragédiára (és az ott megcélzott katarzishatásra) érvényes. Egészen bravúros például az *In Bruges* című vígjáték¹⁹ első fordulata. Minden jel arra mutat, hogy Ray (Colin Farrell) meg fog halni. Ezt két előzmény is valószínűsíti. Egyrészt láttuk, hogy Ray öngyilkosságra készül, mert nem tudja feldolgozni, hogy korábbi melója során véletlen lelőtt egy gyereket, úgyhogy be is szerezte a szükséges fegyvert, és már épp halálra szántan fejének szegezi a pisztolyt. Másrészt Ken (Brendan Gleeson) is megkapta a kilövési parancsot Rayre, ő is elhatározta magát – hiszen a profi bér-gyilkosok világában nincs barátság –, becserkészi Rayt, a körülmények is épp ideálisak, az üres parkban szemtanúk sem fognak zavarni. És itt jön a komikus, ugyanakkor mélységesen humánus fordulat. Amikor lepuffantaná, észreveszi, hogy Ray is le akarja lőni magát, erre megesik rajta a szíve, és nem hogy nem süti el a fegyverét, hanem még Ray öngyilkosságát is megakadályozza. Noha kétfelől is várható volt, hogy Ray ebben a jelenetben így vagy úgy meg fog halni, mindezek ellenére megmenekülése sem tűnik indokolatlannak, ez a kimenetel is elő volt készítve, mert láttuk, hogy Ken szánja a magát emésztő Rayt, így *váratlannak, mégis természetesnek tűnik*, hogy megkönyörül rajta.

¹⁷ BOLONYAI GÁBOR és HAJDU PÉTER, „A Poétika újraolvasása”, *Helikon* 48 (2002): 3–17, 10.

¹⁸ Gérard GENETTE, *Discours du récit*, Points Essais (Paris: Seuil, 2007), 69.

¹⁹ *In Bruges (Erőszakik)*, r. és forgatókönyv: Martin McDONAGH, 2008.

Hasonló történik a *Hahn-Hahn grófnő* esetében is. Még ha talán nem is olyan hatásosan, mint a McDonagh-filmben, és egyes olvasók feltehetőleg hamarabb rájönnek a megoldásra (hogy Roberto ügynök), mint amikor ezt a felismerést a narratív design időzíteni kívánta. (Igaz, talán ez is hozzátartozik a regénybeli cselekményklisék ironikus természetéhez.) Mindenesetre amikor Robertóról kiderül, hogy beszervezett ügynök volt, akkor az olvasó utólag átrendezi az addigi információkat. Ha eddig arra számított, hogy Roberto pusztán nőcsábász-mivolta, szélhámossága miatt kerül majd bajba (ezért kellett eltűnnie a 16., *A bécsi fordulat*-fejezetben), akkor most, a fordulat felismerése arra készíti, hogy „átrendezze a szempontokat” a fejében, és információk másik csoportját tekintse előjeleknek (például hogy Robertónak volt dolga az ÁVH-val, hogy konspiratív feladatokkal bízta meg a kamaszfiút stb.), sőt, bizonyos eddig is előjelnek tekintett információkat átsoroljon, más-ként értelmezzen (például hogy a férfiak – az elbeszélő apja és Adalbert bácsi – nem féltékenységből, hanem Roberto áruló mivolta miatt kezelték megvetéssel). Az utóbbi megoldás (ugyanazon előjelértékű információk átsorolása) különösen hatásos, mert gazdaságosabb módja a fordulat előkészítésének. Az olvasónak a fordulat pillanatában bekövetkező szemléletváltása lehet – ha nem is feltétlen a tragédiák katarziséhoz fogható, de mégiscsak – felismerés-rejű élmény, hermeneutikai pillanat, amire az olvasó fogékony, és amire az író még akkor is építhet, ha – mint Esterházy – ironikusan használja a cselekménykliséket.

Ezért mondtam korábban, hogy érdemes a fordulattól visszafelé rekonstruálni a cselekmény felépítését, mert a felismerés pillanata dönti el, hogy mely addigi cselekményelemek lesznek azok az előjelek, amelyek a fordulat pillanatában visszamenőleg aktiválódnak a befogadói emlékezetben, és melyek azok, amelyekről kiderül, hogy hamis előjelek voltak. Az utóbbiak különösen fontosak, ebbe a csoportba tartoznak például a „whodunit” krimik gyanúba kevert ártatlan figurái, a „red herringek” (újabb halas kifejezés), akiknek legfőbb szerepe a figyelem elterelése.²⁰ Ha az olvasást, filmnézést befektetésnek tekintjük (pénzt és időt szántunk az adott könyvre, mozira stb.), akkor ez a lélektani értelemben vett jutalom pillanata: a jól előkészített fordulat elégedettséggel tölt el. Ebből az is látszik, hogy furcsa, fordított lélektana van a narratív fordulatnak, hiszen az olvasó jellemzően akkor elégedett, amikor rájön, hogy

²⁰ Az angol szóképforrása az lehet, hogy a kutyák szaglását érdemes megzavarni egy jó bűdös hallal, hogy ne vegyék észre a besurránó tolvajt. Dan Brown *Da Vinci kódjában* szellemenesen „Arringarosa bíboros”-nak nevezik ezt a narratív funkciót betöltő szereplőt, akinek neve a „red herring” körülbelüli olasz fordítása.

ravaszul becsapták, félrevezették (mint a kutyákat a büdös heringgel), és akkor elégedetlen, ha furfangosabbnak bizonyult a cselekmény intenciójánál, és idő előtt rájött, hogy „ki a gyilkos”, vagy hogy Roberto viselkedésének az a magyarázata, hogy ügynök.

Roberto szerepeltetésével tehát kétféleképpen vezeti félre a regény az olvasót (már ha az hagyja magát). Az egyik az, amit láttunk (Roberto nem azért bukik el, mert szélhámós, hanem azért, mert ügynök), a másik az, hogy Roberto főszereplő volna. Nem az, ez hamar nyilvánvalóvá válik, sőt, a regény második felében már alig szerepel. Csak szerkezetintegráló és olvasást dinamizáló funkciójára volt szükség, ezért is mondhatjuk, hogy a cselekményszál integratív hatása részleges.

Van még egy cselekményépítési trükk, amelyre eddig nem tértünk ki, pedig az olvasásdinamikához tartozik. Roberto mozgása kalandtörténetek és akciófilmek hőseire gyakran jellemző megoldással kétfelől is biztosított. Egyszerre hajtja őt előre a célja, és vannak nyomában üldözői. James Bond-filmek vagy Spielberg néhány mozija juthatnak eszünkbe: Indiana Jones hajszoja a kincset, de sosem pihenhet meg, mert üldözik a nácik. Ugyanígy a *Kapj el, ha tudsz*²¹ briliáns csekkhamisítója mindig épp csak egy lépéssel előzi meg a nyomozót. Robertóról is menet közben derül ki, hogy szeszélyes felbukásainak, eltűnéseinek magyarázata az, hogy üldözik.

Roberto a felidézett ifjúkori cselekményszál mozgatója, és ez – bármennyire ironikus is a jelenléte – elég ahhoz, hogy dinamizálja az olvasást, ez az a narratív energia, ami a szellemes, de széttartó fragmentumokat is mozgásban tartja. Nem véletlen, hogy a szál kivezetésével (a 16. rész, *A bécsi fordulat* után eltűnik Roberto, majd csak kétszer kerül elő a neve, a 19. fejezetben, és a legvégén, a 25.-ben) határozottan csökken a regény olvasmányossága. Igaz, ehhez az is hozzájárul, hogy az esszéisztikus részletek is megsokasodnak, az utazó pedig a Duna „szegény”, délkeleti szakaszára ér, kevesebb lesz a történelmi és családtörténeti anekdota és több az idézett szakirodalom.

4. HARMADIK KITÉRŐ: A FORDULAT ÉS A MEGISMERÉS KAPCSOLATA

A fordulat arisztotelészi kritériumaihoz tartozik a felismerés (*anagnorisis*) is.²² Egy kulcsszereplőről kiderül valami lényegi, Oidipusz rájön, hogy nem az, akinek hitte magát, Hamlet rájön, hogy anyja apjának gyilkosával hál.

²¹ *Catch Me, If You Can*, r.: Steven SPIELBERG, forgatókönyv: Jeff NATHANSON, 2002.

²² ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, 36–38.

Ez – ha nem is kötelező, de – széles körben használt alkatrésze a cselekményfordulatoknak, sőt, sztenderd krimifordulat lett belőle: a jófiúról kiderül, hogy rosszfiú, a gyanúsítottból lesz az áldozat, a brutális bérgyilkosról kiderül, hogy az önfeláldozásig önzetlen (*Léon, a profi*),²³ a piti bűnözőről, hogy ő a mindenkit átverő zseni (*Közönséges bűnözők*),²⁴ hogy a főgonosz a főhős apja (*Csillagok háborúja – A birodalom visszavág*).²⁵

Surmelian arra hívja fel a figyelmet, hogy ezek alapján – és megint a fordulattól építjük fel visszafele a cselekményt – műve eltervezésekor érdemes az írónak abból kiindulnia, hogy mit *nem tud* a főszereplője, hogy lássa előre, az útja során mire fog rájönni.²⁶ Ezt a logikát felismerhetjük számos Bildungtörténet, dezillúziós regény (*Elveszett illúziók, Bovaryné*), a „coming of age” forgatókönyvek narratív tervében. Megismerés és fordulat viszonya reciprok: a legjobb fordulatok felismerésen alapulnak,²⁷ a leghatásosabb felismerések pedig azok, amelyek felfordítják a szereplő világát.

Roberto fordulata is a figura teljes átértékelődésével jár, hiszen nem megbocsátható gyengeségei, zavaros nőügyei miatt, hanem eltitkolt, szégyenletes ügynök-mivolta miatt – bukott el. Ebben az értelemben a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* visszamenőleg, az életmű lezárulta után a *Harmonia Caelestis–Javított kiadás* könyvpár előzményének, főpróbájának tűnik. Az 1992-es könyv még parodisztikusan használta az ügynök lelepleződésének cselekménykliséjét, a *Javított kiadás* esetében ez a könyv döntő, nélkülözhetetlen hatáselemévé vált, azt ugyanis könnyen el tudjuk képzelni, hogy a *Hahn-Hahn grófnőről* valaki érvényes értelmezést közöljön anélkül, hogy említené az ügynök posztumusz lelepleződésének cselekményfordulatát, ám a *Javított kiadás* esetében ugyanezt már nehezen tudnánk elfogadni.

A jól megcsinált cselekmények felfoghatók úgy, mint a kauzális szükség-szerűség szerkezetei, mint logikai összekapcsoltság és intenció tervei,²⁸ vázlati, mint szükségszerűségre és valószínűségre alapozott teherbíró szerkezetek, amelyek képesek a széttartó (lazán egymás mellé rendelt) elemeknek az összetartására. Akkor is, ha nyilvánvalóan klisékből áll az adott cselekmény, sőt akkor talán még inkább, mert egy típusforgatókönyv, egy narratív minta

²³ *Léon*, forgatókönyv és rendezés: Luc BESSON, 1994.

²⁴ *Usual Suspects*, r.: Bryan SINGER, forgatókönyv: Christopher McQUARRIE, 1995.

²⁵ *The Empire Strikes Back*, r.: George LUCAS, forgatókönyv: Leigh BRACKETT és Lawrence KASDAN, 1980.

²⁶ Leon SURMELIAN, *Techniques of Fiction Writing: Measure and Madness* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1969), 117.

²⁷ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, 26.

²⁸ BROOKS, *Reading for the plot*, 5.

közhelyessége azt is jelenti, hogy ezer változatban kipróbálták, azaz garantáltan hatásos. A cselekmény Esterháznál afféle protézis, művileg beépített vázszerkezet, kölcsönvett mechanika, amely mozgatja az ok-okozatiságot egyébként elutasító, mellérendelő logikájú szöveget. Hatása többé-kevésbé integratív (ez olvasói megítélés kérdése, szerintem csak a regény elején integratív), funkciója azonban valójában *álintegratív*. Az alább következő három példában is ironikus, azonban *teljes értékű* lesz a cselekményelvű műintegráció.

5. A SÁTÁNTANGÓ²⁹

Itt is van álfőszereplő, az első fejezet alapján ugyanis azt hihetjük, Futaki körül zajlanak majd az események. A kiinduló incidens: a sikkasztási terv körüli konfliktus, ehhez jön vígjátéki színező elemként egy megúszott inflagranti (Schmidt nyit rá Futakira és Schmidtnére). Futaki nyertese mindkét helyzetnek, övé Schmidtné, részt kap a pénzből. Később aztán kiderül, hogy a telep nyomorultjai között is neki van a legkisebb szava. Futaki csak figyelemeltermelés, „red herring” volt, a pénz sorsát nem ő, és nem is a telepiek fogják eldönteni, hanem a náluk magasabb szinten játszó Irimiás.

Mindez azonban csak a nyitány, a *Sátántangó* talán legzseniálisabb dramaturgiai fogása a *várákozás* végletes felcsigázása lesz, „Krasznahorkai anyagformálásának egyik döntő vonása a sejtetés, előre vetítés, előkészítés...”³⁰ A tizenkét fejezetből álló regényben az elsőnek már a címe is az, hogy *A hír, hogy jönnek*, de csak a hatodik utolsó mondatában, azaz pontosan a szerkezet felénél érkezik meg Irimiás, akire addig folyamatosan vártak a telep lakói. A jó előre beharangozott központi figura *késleltetett felléptetése* jól ismert cselekményklisé, amelynek kiváló példája a magyar prózatörténetből *A vörös postakocsi*. Krúdy regényének első két fejezetében sokféleképpen emlegetik a híres Alvinczi Eduárdot, a batár tulajdonosát, azaz a szöveg kiválóan előkészíti a terepet Alvinczi bombasztikus bemutatásához a harmadik fejezetben. Ennél is elnyújtottabb a kezdeti késleltetés a *Tartuffe*-ben, ahol a címszereplő okozta bonyodalom már javában zajlik, mire a harmadik felvonás második jelenetében (öt felvonásos a darab) Tartuffe végre személyesen is színre lép, és az így felépített belépő komikai hatása persze kirobbanó. Ezt a cselekményklisé vizsi

²⁹ A hivatkozott kiadás: KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1985).

³⁰ BALASSA Péter, „A csapda koreográfiája: Krasznahorkai László: *Sátántangó*”, in BALASSA Péter, *A látvány és a szavak: Esszék, tanulmányok, 1981–1986*, 182–200 (Budapest: Magvető Kiadó, 1987), 184.

az abszurditásig az abszurd színház, hiszen a címszereplő kopasz énekesnő ugyan „szenzációsán” érdekesnek tűnik a cím alapján (hogyan lehet egy énekesnő kopasz?), ám nem lép színre, épp csak említik Ionesco darabjában, Beckett Godot-ja pedig, mint tudjuk, sosem érkezik meg. És persze ugyanezt a poént játssza el Hahn-Hahn grófnővel Esterházy is, akiről semmit nem tudunk meg, csak azt, hogy félszemű.

A késleltetés Krasznahorkainál mesterien eltűzött, ugyanakkor ironikus. A biblikus utalások sokaságából (lásd Irimiás próféta-nevét; a jó előre bejelentett örömhírt, hogy a halottnak hitt Irimiás újra eljön; a *Feltámadunk* fejezet-címet stb.) világossá válik, hogy a késleltetés és a telepiek felfokozott hangulata a messiásvárás paródiája. Ehhez hozzájárul, hogy az olvasó rögtön a második fejezetben, azaz jóval Irimiás nagybelépője előtt megérti, hogy a telepiek megváltója közönséges szélhámos, és át fogja verni őket. Az olvasó már ekkor felkészül rá, hogy a pozitív fordulat, amire annyira várnak, nagyon is kétséges.

Amire azonban nincs igazán felkészítve az olvasó, és feltehetőleg váratlan fordulatként éri, az Estike öngyilkossága az ötödik fejezetben. Ez a regény első részének *valódi, tragikus* fordulata, az eddigi fanyar humorú, ironikus helyzetekhez képest az elhanyagolt, megalázott kislány patkánymérgező öngyilkossága lesújtó, drámai. Nem véletlen, hogy Irimiás hat fejezetre elnyújtott érkezésével ellentétben ez rendkívül gyors, egy fejezetben van összesűrítve, a fordulat a korábban említett tempóváltással jár.³¹

A *Sátántangó* első felében tehát két fontosabb fordulat van: 1. Estike öngyilkossága, 2. Irimiás és Petrina érkezése. Az első kétségtelenül negatív, a második pozitív, bár az olvasó tisztában van vele, hogy csak a hiszékeny telepiek tekintik annak. A „következő fordulat mindent visz” korábban tárgyalt elve itt is érvényes, és különösen tanulságos látni, hogy a hamis fordulat képes felülírni az igazit. Azaz Irimiás demagóg szónoklata a hetedik (vagyis a regény sajátos számozása miatt a 2/VI.) fejezetben szégyentelenszerűen átírja a valóságot, a fake news-korszak politikai kommunikációját előlegezve. Irimiás a kislányuk halálát okozó Horgas családot felmenti, felmagasztalja, sőt a Horgas fiút kitüntetően maga mellé emeli, a többiekben viszont, akik végtelenek voltak, lelkiismeret-furdalást kelt. Irimiás beszéde bravúros retorikai manipuláció, a kislány halálából kovácsol politikai tőkét, és azt a hamis képet kelti a telepiek-

³¹ Estike fejezetében egyébként kicsiben megismétlődik az *egész regény* fő cselekménye: ahogy Irimiás becsapja a telepieket, kicsalja a pénzüket és filléreket ad nekik vissza alamizsnaként, úgy a Horgas fiú egy fél Balaton-szelettel vásárolja meg kishúga bizalmát, majd becsapja a „pénzfa” meséjével, elloppja összekuporgatott kétforintosait, végül közömbösen hagyja, hogy Estike megegye a mérget.

ben, hogy Estike miattuk halt meg, de Irimiás megbocsát, csak bízzanak benne, és minden jóra fordul.

A második részben is folytatódik a váltakozó fordulatszekvencia. A nyolcadik (2/V.) fejezet exodusában a nép vonul az „ígéret földjére”, de elfáradnak és csalódnak a lepusztult Almássy-majorban, ahova Irimiás beszédén fellelkesedve elzarándokoltak, ez kedvezőtlen fordulat (a továbbiakban így jelölöm: f ↘). Megint Irimiás érkezése fordít a helyzeten. Amikor az ő „szárguldó” teherautóján elhagyják a telepet, úgy érzik, lám, mégis kimenekíti őket a nyomorból (f ↗), az olvasó persze látja, hogy Irimiás spiclihálózatot épít belőlük, tehát kihasználja őket (f ↘). Mind az első, mind a második részben a telepiek abban a hiszemben vannak, hogy kedvezőre fordul a sorsuk, de az olvasónak világos, hogy az általuk megélt happy end hamis. A regény pozitív fordulatai ironikusak, a negatívok nem, azok nagyon is valóságosnak, érvényesnek tűnnek. A regény zárófordulatában azután kiderül, hogy a második fejezetben megismert doktor írja magát a regényt, amit olvasunk, a doktor füzetébe bepillantva a *Sátántangó* első mondatait látjuk viszont. Ez minden itt tárgyalt fordulattól különbözik, hiszen ez nem cselekményfordulat, hanem (metaleptikus) elbeszélésfordulat. A maga idejében mindenekelőtt ez volt az a sajátossága a regénynek, amelynek köszönhetően a posztmodernhez lehetett sorolni (lásd Esterházy: „a posztmodern kelgyő enfarkába harap”). Számomra ez a szöveg csináltságára reflektáló, antimimetikus elbeszélésfordulat a cselekményfordulatokhoz hasonló klisészerű műfogásnak tűnik, azoknál valamelyest talán szofisztikáltabb, ám fontos szerepe van, amire rögtön visszatérek.

A regény egészen végigvezetett váltakozó fordulatszekvenciához hasonló, az olvasást dinamizáló ritmust figyelhetünk meg az egyes fejezetek jelenetezésében is: dinamikus és statikus szakaszok váltakoznak, amelyeket kisebb fordulatok választanak el egymástól. Az első fejezet jelenetvázlata következik:

EXPOZÍCIÓ: (Telep-nyomor, reggel, furcsa harangszó) Futaki és Schmidtné ébredeznek.

1.: ÉRKEZIK SCHMIDT

→ inflagranti-izgalom (Futaki lopva kioson, aztán zörget, mintha most érkezne)

→ sikkasztás-ügy, alkudozás: konfliktus

→ megállapodnak: harmadolják a zsákmányt, lecsillapodnak a kedélyek

2.: ÉRKEZIK HALICSNÉ

→ izgalom, hogy lebuknak

→ a pénzt gyorsan eldugni (komikus), Schmidt és Futaki elbújik (utóbbi másodszor: bórleszk)

→ újra nyugalom: ezt megúszták, Schmidtné kimagyarázta a helyzetet

3.: IRIMIÁS és PETRINA ÉRKEZÉSÉNEK HÍRE

→ ez megint mindent felbolygat, átrendeződnek az erőviszonyok

→ Schmidtné és Futaki maradni akar, ketten fölényben Schmidttel

Mindez teljesen megfelel Egri Lajos a jelenetek háromszakaszos felépítésére vonatkozó dramaturgiai receptjének (*crisis/climax/resolution*).³² A jelenetek közt gyors viszonyváltozások (Futaki először bújik Schmidt elől, aztán fölénybe kerül), a konfliktus tétje (kié a pénz? kié a nő?), valamint a beharangozott Irimiásék keltette várakozás mellett különösen ironikus az, ahogy a szöveg a teljes kilátástalanság világában klasszikus vígjátéki dramaturgiát alkalmaz a figyelem felkeltésére. Ennek a világnak a bemutatása döbbenetet vagy empátiát volna hivatott kiváltani, a dramaturgia viszont szórakoztató, olykor egyenesen nevetető. Ugyanezt látjuk később is, a dinamikus/statikus helyzetek ütemes váltogatása a regény alapritmusa lesz, például a negyedik és a hatodik fejezetben a kocsmába érkező egy-egy új vendég bolygatja fel az el-elpilledő társaságot.

A *Sátántangó*ban nemcsak az egyes fordulatok ironikusak, a mű magának a fordulatnak a fogalmát is ironizálja. Ebben a determinált világban ugyanis nem lehetséges pozitív fordulat, abban csak a reménykedő, megtéveszthető emberek hisznek. A pozitív fordulatok művisége más stílusú, mint az Esterházy-féle posztmodern irónia, itt nem szétszórt fragmentumokat kell összefogni kölcsönzött cselekményvázsal, mert a *Sátántangó*ban minden rész, minden szerkezeti elem klasszicista módra kiszámított. A világ determináltsága a formai zártsággal analóg. A *Sátántangó* tudatosan felépített cselekménye, pontos szerkesztése példaszerűen integratív művet mutat, sőt, az „önfarkába harapó kígyó” metalepszise is az elbeszél világ zártságának és determináltságának jelzése. Az eddigi segédfogalmaink alapján ugyanis az utolsó fordulat a külsőnek (heterodiegetikusnak) hitt elbeszélő önleplezéseként értelmezhető: fel-fedi magát, ő a leépült, ablakon kukkoló alkoholista doktor, ő is része ennek a tökéletesen megválthatatlan világnak, azzal azonos minőségű és állagú, aki a továbbiakban nem tesz úgy, mintha felette állna. Ennyiben a *Sátántangó*

³² EGRI, *A drámaírás művészete*, 307.

utolsó fordulata *anagnorisis*, másnak hittük az elbeszélőt, mint aki, és csak most jövünk rá, ki is ő valójában.

6. A *SINISTRA* KÖRZET³³

Ha – a recepció konszenzusával ellentétben – lehetséges ezt a művet regénynek, nem pedig novellaciklusnak olvasni, akkor az jelentős részben a fejezeteken (a novellákon) végigvezetett cselekmény integratív hatásának köszönhető.

Az álfőszereplő ezúttal Borcan ezredes. Az első fejezetben vázolja fel portréját az egyes szám első személyű elbeszélő, és nagy vonalakban elmondja sorsát, bukását. A második fejezetben a vázlatosan már ismertetett történet elejére ugrik, hogy belekezdjen annak részletes kifejtésébe. Felidézi, hogy hogyan érkezett meg Borcan ezredes világába, hogy milyen próbának vetette őt alá az ezredes, és hogyan fogadta őt bizalmába azzal, hogy munkát és új nevet adott neki. Annál nagyobb a meglepetés, hogy az ezredes – már a legelső mondatban beígért – bukása az elbeszélésidőben is nagyon hamar bekövetkezik.³⁴ Az ábrázolt világban betöltött vezetői helyét Coca Mavrodin ezredes veszi át, főszereplői funkcióját pedig, (ahogy Robertóét Esterházynál) az én-elbeszélő, és a továbbiakban az ő boldogulásáról szól a cselekmény. Borcan ezredes zavarórepülést végzett, de epizodistának bizonyult, emlékezete is kikopik lassan, a nyolcadik fejezetben (tizenöt fejezetből áll a mű) említik utoljára.

Az első fejezet a *Sinistrá*ban is tökéletes olvasófogó narratív horog. Szinte bekezdésenként újabb és újabb meglepetések érik az olvasót, aki nem tudja, hová került. Például a csonttollú madarakat kell figyelni Sinistrán, mert mindig a nyomukban jön a furcsa láz, „amit ki tudja, miért, tunguz náthának neveznek”. (5) Az ezredes nagyon vár egy halat, de hiába, és amikor az elbeszélő végre átveszi egy vörös hajú idegentől, akkor a bekezdés ezzel a „sokatmondó” mondattal zár: „De Borcan ezredes akkor már nem élt”. (7) A cliffhanger hasonlóan van időzítve, mint Esterházynál az „[a]rról csak hallgattam, amit az ajtórésben láttam” mondat, és hasonló a funkciója is.

Ahogy Roberto esetében láthattuk, az Andrej-cselekményszál dinamizálása is kétfelől biztosított. El kell érnie a célját (Béla Bundasian kimenekítése), ám eközben túl kell élnie ezt a rendkívül veszélyes, nehezen kiismerhető he-

³³ A használt kiadás: BODOR Ádám, *Sinistra körzet: egy regény fejezetei* (Budapest: Magvető Kiadó, 1992).

³⁴ A *Verhovina madarai*ban Borcan ezredes ottani alakváltozatának, Anatol Korkodus brigadérosnak a beígért halálára 140 oldalon keresztül készülünk. A *Sinistra* és a *Verhovina* kezdőmondata egyaránt a *Száz év magány* híres felütését idézi fel.

lyet, Sinistrát. Őt nem üldözik, hanem figyelik. Már Borcan is mindent tudott róla érkezésekor, Coca is mindent tud róla. Inkognitóját őriznie kell, sosem szabad elárulnia magáról semmit, mégis mindig pontosan tudják, mik a szándékai. A titok kliséje is ironikus – például egy komikus jelenetben, amikor szokása szerint az ablakon át végzi a dolgát, véletlenül levizeli az ott rejtőző megfigyelőjét (55) –, Sinistrán senkinek sincsenek titkai.

A fordulat ironikus használata jellemző Bodorra is. Andrej veszélyes és embertelen világba került (ahol például a politikai ellenfeleket fertőző betegnek tekintik, karanténba zárják, megmérgezik, elégetik őket stb.), ám ő a várákosok ellenére folyamatosan emelkedik, kiállja a próbákat, és a kedvezőtlen politikai fordulatokból is sorra jól jön ki. Ironikus, hogy ebben a rettenetes világban voltaképp lehet boldogulni, és ironikus, hogy az olvasó az embertelen hatalom amorális szolgájaként karriert befutó, és egyre piszkosabb munkákat elvállaló főhős boldogulásáért szurkol.

A regényben kimondottan sok fordulat van – tekintsük át a cselekményt kiemelve a fontosabbakat.

Azt már láttuk, hogy a kiinduló incidens Borcan ezredes bukása és Coca Mavrodin hatalomátvétele. Andrej számára Borcan bukása kedvezőtlen fejlemény (f ↘), ugyanis alatta már elért bizonyos megbecsülést. Az első fejezetekben úgy néz ki, hogy az ezredessel ő is bukik, ahogy a régi garnitúra emberei (például Vili Dunka, Severin Spiridon). Andrej mégis megússza, majd a negyedik fejezet lesz az áttörés. Coca először kiutasítja (f ↘), de kap még egy megbízást (próbatétel). A próbatétel sikeres teljesítése (f ↗) után mégis elküldi Coca (f ↘), jönnek is érte szürke gúnárok az éjszaka közepén, sőt Coca is megjelenik személyesen, de váratlanul közli, hogy meggondolta magát, Andrej mégis maradhat (f ↗). Hamarosan kap bizalmi feladatot (Mustafa Mukkerman ellenőrzésénél kell asszisztálnia – 5. fejezet), majd lakást, új állást (segédhatalnok), sőt megkapja álmai nőjét, a „parázs cinege” Elvira Spiridont is (f ↗). A hatodik fejezetben újabb pozitív fordulatok után, elégedetten kérdezi magától Andrej: „Mit akarsz még? hiszen mindent elértél. Heversz elnyúlva, Elvira Spiridon bársony fenekével az öledben. A tetőre érteztél, fiam.” (64) A hetedik fejezetben tovább emelkedik Andrej szerencsecsillaga. Használt altiszti egyenruhát kap, Coca kisasszony „most már sokra tartja” (67, f ↗). Újabb megbízást kap (próbatétel), a rezervátumba kell mennie, Bebe Tescovina és Géza Hutira megfigyelésére. Ezzel célja közelébe jut (f ↗), ugyanis a szigorúan őrzött rezervátumban van a fogadott fia, Béla Bundasian, és eddig esélye sem volt, hogy bejusson oda. Az abszurd karriertörténet töretlenül folytatódik. A rezervátumban a lehető legjobban helyezkedik, a nyolcadik fejezetben a fő-

medvéz (Oleinek doki) bizalmi embere lesz (f ↗). A 10. fejezetben teljesíti Coca még egy (utolsónak ígért) próbatételét, Adam Wargotzkit kell levadásznia. „Találja meg nekem ezt a fertőző beteget [...] és akkor megígérem, fogadott fiával együtt elmehet innen” (115), mondja neki Coca (f ↗). A sikerszeriát azonban újabb politikai fordulat zavarja meg (hiszen a sok pozitív fordulatra kell már negatív is), és a 12. fejezetben az a rendszer is összedől, amelynek Coca a helyi képviselője (f ↘). Tiltakozás az utcákon, kijárási tilalom, felfegyverzett bányászok érkeznek, emberek eltűnnek, meghalnak (Coca Mavrodin jégtömbbe fagyott holtteste). Andrejnek ezt is sikerül megúsznia (f ↗). Ezután viszont jön két igen súlyos, az irreálisan hosszan kitartott pozitív fordulat-szekvenciával sokáig késleltetett, és így megnövelt jelentőségű negatív fordulat. Sem Béla Bundasiant nem sikerül kimenekítenie Andrejnek (f ↘), mert az nem akar vele menni, végül benzinnel felgyújtja magát, sem szerelmét, Elvira Spiridont nem tudja elszöktetni (f ↘), akit otthagyt meztelenül az út szélén, és egyedül megy el Mukkerman kamionjával. Ez volna tehát a szomorú vég. Ám a műnek kettős befejezése van. A tragikus fordulatokat pedig az „utolsó fordulat mindent visz” elve alapján felülírja Andrej megmenekülése. (Ez nem fordulat, mert már előre tudtuk.) Görög útlevelemmel a zsebében, szabadon és vagyonosan tér vissza évekkal később, karrierje az emigrációban is töretlen. Ez a végkimenetel hasonlóan ambivalens, mint Irimiás sikere a *Sátántangó*-ban: az igazi fordulatok tragikusak, a pozitív fordulatok hamisak, mert csak árulás vagy csalás árán lehetségesek.

7. A RÉMTÖRTÉNETEK³⁵

Nádas Péter legutóbbi regénye több szálon futó történet, amelyben nincs értelme álfőszereplőről beszélni. Várnagy Teréz a mű legtöbbet szereplő figurája, saját gazdagon kifejtett cselekményszállal és a végén fordulattal, de a regény nagyjából harmadánál, némileg meglepő fókuszváltással, más szereplők kerülnek előtérbe (Piroska, Bolog, Misike, Fabiusné, Jónás atya). Így Teréz elveszíti főszereplő-státuszát, azonban mégsem nevezhető álfőszereplőnek, mert saját történetének teljes értékű főhőse marad. A fő bonyodalom és a nagy finálé a regény második felében hangsúlyosabbá váló Bolog–Piroska és az azal komplementer Misike–Piroska történet szálon következik be, de rögtön ezután lezárul Teréz története is. A regény a narratív design mesterműve, amely a fordulatok „gazdaságtanában” az eddig emlegetett példák közül leg-

³⁵ NÁDAS Péter, *Rémtörténetek* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2022).

inkább a *Hamletet* követi: hosszú előkészítés után az utolsó jelenetben gyors egymásutánban hullanak a fontos szereplők. A 464 oldalas *Rémtörténetek* három főbb és számos mellékszála a 435–451. oldalak közti alig húszlapos szakaszon zárul le négy halállal, amit már csak egy rövid postludium követ. Ezek a számok valamelyest érzékeltetik a tempóváltás hirtelenségét is. A nagy finálé után visszatekintve úgy tűnik, mintha a szerteágazó regény a sok kiterőjével, a párhuzamos szálaival azért íródott volna, hogy a zárlat nagyon sűrű és valószínűtlen eseménysorát előkészítse, legapróbb részleteiben is valószínűvé és hihetővé tegye.

Álfőszereplő nincs a *Rémtörténetekben*, viszont nem maradunk olvasó-félrevezető fogás nélkül, mivel van klasszikus értelemben vett „red herring”-figura. Ugyanis szinte bizonyosan Bolog lesz az olvasó gyanúsítottja. „Mind den jel arra mutat”, hogy ő fogja bántalmazni Mírak Piroskát, a fiatal, szép, okos, de kissé még naiv gyógypedagógus-hallgatót. Lássunk néhányat az ezt a kimenetelt valószínűsítő félrevezető jelek közül: Bolog rendkívül erős, azonban szellemileg enyhén visszamaradott. Pária, nincs apja, mert anyja a falu prostituáltja, akinek a testét a kocsmába járó férfiak felváltva használják. Bolog amennyire érinthetetlen, épp annyira vonzó is sok nő számára, ugyanis tökéletes férfiszépség. Persze senki nem megy a közelébe, viszont álmodnak róla. Veri az anyját, és féltő, egyszer még megöli. Egy idő után egy gyanús sátánista „barát” befolyása alá kerül, majd feltehetőleg megszállja az ördög. Amikor Jónás atya exorcizálja, akkor nem a saját hangja szól belőle, az atya latin mondataira pedig értelmesen válaszol. Ez a minden tekintetben roppant veszélyes ember a fiatal és szép Piroskát lesi éjjelente, fantáziál róla, amióta meglátta meztelenül fürödni a többi úrilánnyal a Dunában. Állatkínzással próbál neki imponálni, egy fulladozó kiskutyát hajigál a vízbe. Piroska az okosság és a naivitás keveréke, gyógypedagógus-hallgatóként „szakmailag” érdekli Bolog, eközben nem veszi észre magán, hogy a férfi rá is hatással van, és azt sem méri fel, hogy mennyire veszélyes egyedül, bikiniben állni a félelmetes, bivalyerős félkegyelművel szemben egy olyan faluban, ahol az asszonyoknak nem illik fürdőzni, legfeljebb ruhában és a férjük jelenlétében.

Az itt sűrítve reprodukált, a regényben természetesen szétszórtan közölt előjelek ellenére Bolog nem elkövető lesz, hanem áldozat. A gyilkosság eszköze – mint egy igazán furfangos krimiben – a faluban újabban megtelepedett afrikai lódarázs-kolónia, Bolog gyilkosa pedig a Höss nevű mellékszereplő lesz. A gyilkosság a regény több száz oldalon előkészített, az arisztotelészi követelménynek megfelelően *váratlan* fordulata. Az imént sorolt, bőségesen adagolt hamis előjelekre épített olvasói várakozás (ideális esetben) a fordulat

pillanatában összeomlik, és a memóriájában aktiválódnak az ezt a kimenetelt előkészítő, de kevésbé explicit előjelek, így a mégoly valószínűtlen gyilkosság (afrikai lódarazsakkal célzottan ölni!?) sem tűnik annak, teljesül a *peripeteia* második arisztotelészi követelménye is. Az afrikai lódarazsakat ugyanis (afféle csehovi pisztolyként) korábban már Teréz is emlegette, megtudtuk, hogy Höss méhész, megvan tehát a szakértelme a gyilkossághoz, így már összeáll a kép. Végül teljesül az *anagnorisis* arisztotelészi követelménye is, Höss híresen „nagy természetű” férfi, aki testfelépítése, erős fizikuma miatt hasonlít is Bologra, sőt, Teréz utal rá, hogy valójában lehet azt tudni, még ha nem is beszélnek róla, hogy Höss Bolog apja, csak nem vette a nevére, nem ismeri el. Így a drámai fordulat minden hagyományos követelménye teljesül: Bolog gyilkosa saját apja.

Misike öngyilkosságának fordulata Höss gyilkosságánál is váratlanabb. A tolószekhez kötött, mozgássérült kamaszzenesi életének talán eddigi legboldogabb pillanatában öli meg magát, de az olvasó az első meglepődés után voltaképp belátja, hogy miért is volt észszerű a váratlan döntés, hogy miért *épp most* kellett kihasználnia az alkalmat Misikének, hogy egyedül hagyták a Dunaparton. Ennek az olvasói belátásnak a lehetővé tételéhez rengeteg részletről kellett előre gondoskodni a narratív designban, és a cselekményt „visszafelé olvasva” látszik, hogy ennek előkészítése rengeteg oldal megírását tette szükségessé. Piroskának *épp* el kell mennie, mert sürgetik az evezős barátai, Fabiusné *épp* nem ér vissza átvenni Misikét, mert feltartják barátnői. A hölgykoszorúkitérőre (413–426) mintha csak azért volna szükség, hogy megindokolja a valószínűtlen helyzetet, hogy a fiára mindig nagyon vigyázó Fabiusné *épp most* miért nem siethetett vissza Misikéért. A narratív tervezésnek arra is ügyelnie kellett, hogy a Duna-partnak ezen a szakaszán előre „elhelyezzen” egy kotrást, egy *épp ott* alattomosan mélyülő részt, amiben Misike kocsistul el tud majd merülni stb.

Az imént komplementereknek neveztem a Bolog–Piroska és a Misike–Piroska szálakat. A két figura diagonálisan ellentétes. A csodálatos testalkatú, de csekély értelmű Bolog tökéletes ellentéte a mozgássérült, de csillogó eszű Misikének: az egyik a fizikai adottságok maximumát és az intellektuálisak minimumát kapta, a másik *épp fordítva*. Mindkét fiatal férfi vágyakozik Piroskára, és a lány alig szublimált viszontvonzódását mindkét kapcsolat nyilvánvaló lehetetlensége teszi érdekessé.

A regény végén afféle szimultán játékkal fonja egymásba a regény a két szereplő végjátékát. Néhány mondatonként váltogatja az egyidejű, de különböző helyszínen zajló események elbeszélését. (Ezt a technikát egyébként már

a *Párbuzamos történetek*ben is mesteri fokra vitte Nádas.) Bolog és Misike utolsó órája szinte percenkénti felbontásban van egymásra montírozva. A két ellentétesre szerkesztett figura utolsó jelenete is erősen kontrasztos, Bolog ugyanis a darázscsípésektől feldagadt nyelvével fulladozik, gyönyörű teste felismerhetetlenre torzult, agonizálva ordítzik a fájdalomtól, Misike pedig valósággal röpköd a boldogságtól, örömeiben bekakál, megfürdetik, játszanak vele, csókot kap Piroskától. A szimultán játék haláluk után is folytatódik, egy kétoldalas szakaszon (448–450) a legtöbb mondat úgy is érthető, hogy Fabiusné gyászolja Misikét, meg úgy is, hogy Jónás atya Bologot, aki őt Piroška mellett egyedül szerette és „kisfiának” tekintette. A következő lapokon a regény lezárja a Terézszálat is, először Róza, a segítője megy Dunának, majd Terézt is megölik szellemei. (Az ő cselekményszálaik ismertetésére, elemzésére már nincs itt mód, noha tovább bonyolítják az egyébként is összetett végjátékot.)

A *Sátántangó* elosztotta a mű folyamán a fordulatokat, a *Sinistra körzet* teli volt velük, a *Rémtörténetek* – mindent egy lapra feltéve – az összes fontos fordulatát a végére tartalékolta. Nádas „szimultán játéka” emlékeztet arra, ahogyan Shakespeare sűríti össze, fűzi egymásba a *Hamlet* utolsó jelenetében a különböző, jól előkészített cselekményszálakat. Gertrud, Claudius, Laertes és Hamlet halála gyors egymásutánban következik, de a jelenetben még annál is több fordulat és felismerés van, mint ahány halál. A különböző szálak rendkívül komplex módon érnek össze és úgy vannak egymásba szőve, hogy a néző gyakorlatilag percenként essen egyik ámulatból a másikba.

Krasznahorkai, Bodor és Nádas ennyire tudatosan szerkesztett, kauzalitás-elvű regényeit olvasva látható, hogy nagyon-nagyon messze vagyunk a „szöveg írja önmagát” kilencvenes években népszerű elképzelésétől.

8. INTEGRATIVITÁS, CSELEKMÉNYKLISÉK ÉS EGYÉB KLISÉK

Esterházytól nyilvánvalóan nem az életmű csúcсарól választottam az elemzett példát, Nádas legutóbbi regényének megítélése pedig még alakuló folyamat. A példasor összeállításában érzékelhető aránytalanság tehát vállalt esetlegesség, semmiképp nem burkolt célozgatás, rangsorolás. Egyrészt demonstrációs célokból viszonylag rövid, könnyebben elemezhető elbeszélő mű kellett, másrészt a tipológiai különbség érzékeltetésére is szükség volt. A cselekményklisék mind a négy regényben ironikusak, de csak az utóbbi háromban integratívák. Vagyis ezekben az esetekben valóban rajtuk áll a mű szerkezete. Ha a *Hahn-Hahn grófnő*ből kivennénk a Roberto-cselekményszálat, legfeljebb

kevésbé lenne szórakoztató könyv, és bizonyára veszítene olvasmányosságából is. De megmaradnának a töredékességükben is szellemes útijegyzetek, esszé-forgácsok, poétikai önreflexiók és anekdoták. Az utóbbi három mű viszont szétesne. A *Sátántangó* feltehetően nem érte volna el a nemzetközi sikerét, a *Sinistra körzet* megmaradna novellaciklusnak, a *Rémtörténetek* pedig a *Pár-buzamos történetek* „falusi témájú” utánlövése volna, széttartó fejezetekkel és történetszalakkal, lazán összefüggő epizódokkal.

A három utóbbi regény esetében egyébként nem csak a cselekményklisék kapcsán figyelhető meg, hogy előszeretettel használják a populáris regiszterben gyakori, az ironikus keretezés nélkül bizony könnyen hatásvadásznak tekinthető eszközöket. Megtaláljuk bennük a *kísérteties*nek eredetileg a fantasztikus irodalomra és a gótikus regényre jellemző népszerű kellékeit, amelyek manapság bármelyik vámpíros sorozatból ismerősek lehetnek. Mindhárom izolált helyen játszódik: a telepen, a határövezetben, a szigeten, de mindegyik térstruktúrájában van egy *még izoláltabb zárvány*, ami még elhagyatottabb (a romos major a *Sátántangó*ban), ahová még nehezebb bejutni (a rezervátum és az „állami medvészet” a *Sinistrá*ban), és még misztikusabb (a parókia kabinetje a *Rémtörténetek*ben). Nádasnál és Krasznahorkainál holtak kísértetei és angyalok járnak az emberek közt, de Bodornál is vannak csodák (Bebe Tescovinának világít a szeme a sötétben, Borcan ezredes bőr esernyője denevérként repked stb).

Ha mindez nem lenne elegendő az olvasó érdekességekre és izgalmakra fogékony figyelmének lekötéséhez, mindhárom regény előszeretettel vonultat fel lecsúszott, szellemileg vagy testileg sérült embereket, éppen úgy, ahogy régen a vásári „freak show”-kban. Krasznahorkainál ilyen az alkoholista, saját mocskában élő doktor, a falu prostituáltja, a lányait futtató Horgasné vagy Telekes, az állatias hím. Ugyanezek a típusok Nádasnál is megvannak, itt Bolog az „állatias hím” és mit ad Isten, ennek az ügyefogyott óriásnak törpenövésű az anyja, a szigeten ő, Törpике, a falu kurvája. Van még egy-két állatias hím (például Höss, Pásztor), van Misi, a szuperintelligens mozgássérült fiú, az epilepsziás, mocskos szájú Róza, a falábú villanyóra-leolvasó, a Tourette-szindrómás dáma, továbbá vannak az ördög által megszállt nyomorultak, sátánisták stb. A freak show dolgában azonban Bodor túltesz mindenkin, természetesen nála is van törpe (Gábrriel Dunka), nyálát csorgató, szőrrel borított nő (Connie Illafeld), 600 kilós kamionos (Mustafa Mukkerman) és vannak szexjátékszerként használt ikrek (a két Hamza Petrika), akik – hogy teljes legyen a reper-toár – ráadásul albínók is. Természetesen mindháromban van nyomorúságos vagy bizarr szexualitás, sok erőszak és vér. Ugyanakkor mindhárom műre

igaz, amit Szilágyi Márton a *Sinistráról* megállapított: „Az egyes sorsok abnormitása azonban vissza van vezetve egy eredendő abnormitásra, a cselekvény ezért nem lesz rikító és abszurd.”³⁶

A három utóbbi szerző a cselekményszövés olvasófogó mesterfogásai (váratlan fordulat, narratív horog, cliffhanger, red herring stb) mellett gyakorlatilag magától értetődő módon – és Esterházy itt kiemelt regényénél bátrabban, magabiztosabban – nyúlnak a populáris narratívák teljes közhelykészletéhez. Egészen meglepő látni, hogy az a nyelvi, stilisztikai invenció, eredetiség, az az egyedi látásmód, ami Bodor, Krasznahorkai és Nádás életművét a kortárs irodalom élő klasszikusaivá emelte, „elbírja”, hogy prózájuk nyitott maradjon a közhely, a klisé, a giccs irányába, és átvegyen blőd hatáskeltő eszközöket is anélkül, hogy ez műveiket esztétikailag kompromittálná.

³⁶ SZILÁGYI Márton, „A tárnicsgyökér fanyar illata: (Bodor Ádám: *Sinistra körzet*)”, in SZILÁGYI Márton, *Kritikai berek*, JAK 81, 112–122 (Budapest: József Attila Kör–Balassi Kiadó, 1995), 121.

Véleményváltozás mint cselekményfordulat egy Disraeli- és egy Balzac-regényben

A tanulmány Honoré de Balzac *Le Médecin de campagne* (*A vidéki orvos*, 1833 [1960])¹ és Benjamin Disraeli *Sybil, or the Two Nations* (*Sybil, avagy a két nemzet*, 1845)² című szövegeit vizsgálja. Az elbeszélés mindkét regényben esszéisztikus jegyekkel vegyül, fiktív elbeszélés, politikai értekezés, történetírás, néprajz és újságírás keverékévé alakítva a szövegeket. Tézisem szerint e két hibrid műben, melyekben a történelem igen fontos szerepet kap a cselekmény kibontásában, a fordulat a szöveg regényszerűségét hangsúlyozza azáltal, hogy az akár máshogyan is bemutatható események narratív elrendezésére irányítja a figyelmet. Emellett a könyvek politikai tartalma egy bizonyos, esetünkben konzervatív nézőpont igazáról kívánja meggyőzni olvasóit. Az egyes szereplőkben különböző társadalmi kérdések kapcsán végbemenő véleményváltozás így a *peripeteia* különleges formája: nem annyira események, inkább a szereplők politikai meggyőződéseinek megváltozására kerül sor. Érdekes tehát e regényekre tézisregényként (*roman à thèse*) tekinteni, amely Susan Suleiman szavaival:

olyan „realista” regény, amely stilisztikai és formai jegyei alapján az „irodalom” kategóriájába sorolható ugyan (szemben az *alacsony irodalom*hoz tartozó egyszerű propagandával), de amelyben az esztétikai funkció elsőbbségét fenyegeti a könnyen felismerhető ideológiai (kommunikatív) funkció. Olyan regényről van tehát szó, mely esztétikai eszközökkel igyekszik meggyőzni olvasóit etikai, társadalmi, politikai vagy vallási nézetek igazságáról.³

A meggyőzés kérdése kerül itt a középpontba, és az irodalmi szöveg közelebb kerül a retorikai hagyományhoz. Ezt Suleiman is elismeri, amikor Wayne

¹ Honoré de BALZAC, *A vidéki orvos*, ford. NAGY Géza (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1960). [Honoré de BALZAC, *Le Médecin de campagne*, előszó Emmanuel LE ROY LADURIE (Paris: Gallimard, 1974).]

² Benjamin DISRAELI, *Sybil, or the Two Nations* (Oxford: Oxford University Press, 2017), doi: 10.1093/owc/9780198759898.001.0001.

³ Susan SULEIMAN, „Ideological Dissent from Works of Fiction: Toward a Rhetoric of the Roman à Thèse”, *Neophilologus* 60, 2. sz. (1976): 162–177, 164–165, doi: 10.1007/BF01514593.

Booth *The Rhetoric of Fiction* (1961) című alkotására támaszkodva megállapítja: a tézisregény sajátossága, hogy ráveszi az olvasót bizonyos szövegnormák elfogadására, ezzel nyitva meg az utat a filozófiai és politikai nézetekben való egyetértéshez.⁴ Hasonlóképpen segíthet megérteni az efféle szövegek jelentőségét, ha „konzervatív utópiaként”⁵ tekintünk rájuk, hisz mindkét műfaj idealizált társadalmat ábrázol, hagyományos társadalmi berendezkedésben keresve megoldást a jelen problémáira, és egyben „tanmeseként”⁶ is működik, bizonyos erkölcsi és politikai meggyőződéseken alapuló cselekvések követésére ösztönözve.

Balzac és Disraeli műveik keletkezésének idején írott, a kormányzással és a politikával kapcsolatos nézeteiket kifejtő, sokszor személyes ambíciókat előmozdítani igyekvő beszédei és esszéi, illetve a szóban forgó regények közötti kapcsolat megvilágítja, miként ölt narratív formát a regényekben a politikai és történelmi tartalom.⁷ Ez pedig úgy történik, hogy az elbeszélés történelmi eseményeket mesél el újból. A két regény esetében ezek a történelmi események már önmagukban is fordulatot jelentenek, amelyek során valamely politikai ügy bukása jelentős visszarendeződést okoz. Balzac regényében ez az esemény Napóleon veresége Waterloonál, egy olyan „történetbe ágyazott történelem”, amelyről az olvasó Goguelat-nak, a *Grande Armée* egykori gyalogosának tolmácsolásában értesül. Mivel a regény cselekménye 1829-ben játszódik, a vereség baljós árnyként telepedik a franciaországi 1830-as polgári forradalmat közvetlenül megelőző eseményekre. Disraeli szövegében meghatározó történelmi esemény a chartista ambíciók meghiúsulása az 1839-es newporti felkelés során, amelyet Sybil apjának londoni letartóztatása és az északi, fiktív Mowbray-kastélyt ostromló tömeg leverésének jelenetei idéznek fel. A két regény cselekményében ezek a történelmi jelentőségű politikai fordulatok a földtulajdonról és öröklésének kérdéseiről folyó vitához szólnak hozzá, és olyan váratlan sorsfordulót (*peripeteia*) idéznek fel, amelyet az európai realizmus irodalomkritikusai jobban ismerhetnek: a váratlan örökség problémáját. E két fordulat együtt vált ki a tézisregények szerkezetéhez jól il-

⁴ Uo., 162.

⁵ Carlo TESTA, „The Sins of Utopia: Balzac’s *Le Médecin de campagne*”, *Nineteenth-Century French Studies* 25, 3–4. sz. (1997): 280–292, 280.

⁶ Susan RUBIN SULEIMAN, *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre* (Princeton: Princeton University Press, 1981).

⁷ Max ANDRÉOLI, „Morale de la politique et politique de la morale dans *La comédie humaine*”, *L’Année balzacienne* 1, 4. sz. (2003): 125–160, doi: 10.3917/balz.004.0125; David CESARANI, *Disraeli: The Novel Politician* (New Haven–London: Yale University Press, 2016).

leszkező retorikai fordulatot, a szereplők véleményváltozását. Ilyen szereplő Balzacnál Genestas, Disraelinél pedig Sybil és Egremont.

A folyamat megértéséhez segítségünkre lehet Gavin Edwards megfigyelése az elbeszélői rendről alkotott elképzelés változásáról a brit felvilágosodás szerzőinél, illetve e változás felgyorsulásáról a francia forradalmat követő években. Edwards egyik fő állítása, hogy ettől az időszaktól kezdve bizonyos kétellyel közelítettek a kezdetre és a végre alapozó elbeszélői rendhez, helyette az előreutalások és visszatekintések váltak a történet döntő fontosságú pillanataivá, legyen szó életrajzról, regényről, elbeszélő költeményről vagy történetírói munkáról, különösen, ha politikai természetű művekről volt szó. Edmund Burke *Töprengések a francia forradalomról* (1790 [1990]) című könyvének politikai jogokról alkotott elképzelése központi jelentőségű e kérdésben, hiszen a szerző ezeket a jogokat meghatározott kezdet és vég nélküli, „velejáró örökségként” írja le, ami a forradalmi végidőkkel szembeni ellenszenvéről tanúskodik.

Edwards a fordulatról olyan cselekményalakító eszközként ír, amikor bizonyos körülmények hatására megváltozik az egyes szám első személyű elbeszélő vagy más szereplő véleménye, amikor a múltbéli eseményeket új információ vagy meggyőző érv hatására vizsgálják felül retrospektív módon. Példaként Watkin Tenchnek a gyarmatokról a napóleoni háborúk idejéből szerzett személyes tapasztalatait hozza:

A véleménye „megfordult”, és valóban a fordulat (*reversal*) jó szó arra, amit leír. Meg kellett változtatnia a gyarmatosítók és az őslakosok közötti ellentétről alkotott, okozatiságra épülő elbeszélő magyarázatát. Ha a „véleményfordulatról” (*reversal of opinion*) szóló beszámolóját közvetlenül a javítandó elbeszélés után olvassuk, akkor a kiváltott hatás erősebb lesz egy konkrét részlet kijavításánál, bármennyire lényegbevágó is az. Olyan fordulatot látunk itt, ami történelmi elbeszélésben nem szerepelhetne, arisztotelészi fordulatot, sorsfordulót, és rádöbbenünk, hogy a történet, ahogy eddig olvastuk, meglehetősen különbözik a történettől, amelyet most újra kell írunk a fejünkben. Tench itt valójában azt mondja, hogy ebben a tekintetben megbízhatatlan elbeszélő volt.⁸

Amint az idézetből kiderül, Edwards egy önéletrajzi szöveg kapcsán foglalkozik a kérdéssel. Ugyanakkor a véleményfordulat kifejezést hasznosnak

⁸ Gavin EDWARDS, *Narrative Order, 1789–1819: Life and Story in an Age of Revolution* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006), 71, doi: 10.1057/9780230502246.

találom azoknak a változásoknak a megértéséhez is, melyeken Balzac és Disraeli szereplői mentek keresztül az örökséggel kapcsolatos cselekményfordulatokkal összefüggésben.

KONZERVATÍV UTÓPIÁK ÉS A CSELEKMÉNY ELVESZTÉSE

Egy névtelen kortárs kritikus *A vidéki orvost* „eseménytelen, váratlan fordulatoktól mentes, érdektelen, átgondolatlan és céltalan” könyvként értékelte.⁹ Valérie Narayana a nyitójelenetet elemezve – amikor Genestas kapitány, a napóleoni háborúk veteránja megérkezik a regény cselekményének helyet adó Dauphinébe – megjegyzi, hogy „ebben az eseménytelen szakaszban a fordulatok az érvelés menetét [sic!] követik.”¹⁰ Mindez közvetlen kapcsolatban áll a faluba épp csak betoppanó Genestas és egy árvákat gondozó idős hölgy között zajló párbeszéddel (amit számos hasonló követ még a regényben) a falu rendezett társadalma, illetve a nemzet állítólagos hanyatlása közötti kontrasztról. Narayana emellett „logikai fordulatok” soraként jellemzi, ahogy Genestas elfogadja a címadó vidéki orvos (és polgármester), Benassis atyáskodó *jóindulatát*, ahogy az idős katona Napóleont bálványozó attitűdje és Franciaországhoz való hűsége átvált a földreform jóval gyakorlatiasabb támogatásába.¹¹

A regény végéhez közeledve kiderül, Benassis doktor azt követően döntött úgy, hogy életét és javait a hegyi falu igazgatásának szenteli, hogy elszakították házasságon kívül született gyermekétől. Benassis, akit következetesen a környék *pater patriae*-jaként jellemezték, halálakor megmaradt vagyonának egy részét egy helyi árvalányra, a Sírásólányra, a maradékot pedig a falura hagyja. A falu gazdasági fejlődése mezőgazdaságon és kisipari termelésen alapul, lakói tartózkodnak a nagyszabású ipari projektektől, tartva azok társadalmi és politikai veszélyeitől. Benassis vallomása megérinti Genestast, így ő is beavatja az orvost saját történetébe arról, hogy miként fogadott örökbe egy Adrien nevű fiút az austerlitz-i csata idején. A fiú gyógykezelésre várva betegen fekszik Párizsban, és talán Benassis segíthetne rajta. Figyelembe véve a napóleoni téma fontosságát, már csak Genestas múltja és Goguelat elbeszélése mi-

⁹ Lásd [BALZAC, *Le Médecin de campagne*, 413.]

¹⁰ Valérie Catherine NARAYANA, *Edens d'acclimatation: L'Utopie Positiviste Chez Honoré de Balzac et Émile Zola*, Retrospective Theses and Dissertations 1919–2007 (The University of British Columbia, 2003), 104, doi: 10.14288/1.0091358.

¹¹ Uo., 123.

att is, a regényt „Történelem és a fikció kapcsolatáról szóló reflexiónak”¹² is tarthatjuk. Benassisra halála után Goguelat „a mi völgyünk Napóleonjaként”¹³ utal, és ez ahhoz a szükségszerű következtetéshez vezet, hogy a Császárnak és a birodalomnak, bármilyen nagyszerűek is voltak, meg kellett halniuk, hogy megszülethessen a Bourbonok új kora és a polgári gazdasági fejlődés. Genestának maga mögött kell hagynia katonai múltja iránti lelkesedését, és magára öltenie a gondoskodó apa, a monarchikus berendezkedést az 1830-as évek vállalkozó szellemű humanitarizmusával korszerűsítő (*aggioramento*) társadalmi rend apostolának szerepét.

Disraeli regényében egy chartista munkás lányáról, Sybil Gerardról derül ki, hogy egy helyi birtok törvényes örököse. A nő katolikus családjától a reformáció idején vették el földterületüket. Az örökségre épp jókor derül fény, hiszen az arisztokrata Charles Egremont, akinek a munkások nyomorúságos helyzetéről tett felfedezései a regény jó részét kitöltik, szerelmes lesz Sybilbe. Még ennél is szerencsésebben alakulnak a dolgok, amikor a könyv utolsó oldalain Egremont bátyja életét veszti egy chartista felkelés során, a család birtokát pedig a második fiú örökli meg, amelyet szintén Sybil egykor elvesztett örökségéből kerítettek le.

A következőkben megvizsgálom, hogyan szövődnek történelmi és politikai fordulatok a regények cselekményébe. *A vidéki orvos* megjelenésének idején Balzac politizált, legitimista lapokban tett közzé a Bourbonokat, a monarchista rezsimit és trón és oltár szövetségét védő cikkeket. Állásfoglalásával Balzac szembehelyezkedett Orléans-i Lajos Fülöp 1830-as polgári monarchiájával, elítélve az iparosodás és a féktelen kapitalizmus kettősének szorítását.¹⁴ Hasonló, ám jóval sikeresebb karriert futott be az 1840-es években Disraeli Angliában. Az író 1845-ben, a *Sybil* megjelenésekor már nyolc éve a Konzervatív Párt parlamenti képviselője; a korai 1830-as évek óta pedig – amikor is elfordult a radikalizmustól – pamfleteket írt konzervatív ügyek védelmében.¹⁵ Mindkét szerző az aggodalmat keltő társadalmi változásokra reagált azzal, hogy egy egyszerűbb korba, egy rendezett, kevésbé atomizált társadalomba való visszatérés mellett érveltek. Az ország gerincének az urasági földbérlőket, a kézműveseket, a felvilágosult földesurakat és a kisiparosokat tekintették és ennek megfelelően védelmezték is őket. Álláspontjukra Marx és Engels is

¹² Michaël TILBY, „Le médecin de campagne et le statut du récit”, *L'Année balzacienne* 1, 4. sz. (2003): 7–24, 20, doi: 10.3917/balz.004.0007.

¹³ BALZAC, *A vidéki orvos*, 246. [BALZAC, *Le Médecin de campagne*, 334.]

¹⁴ Bernard GUYON, *La Pensée politique et sociale de Balzac* (Paris: A. Colin, 1967); Robert KOPP, „Balzac, légitimiste ou révolutionnaire?”, *Revue des Deux Mondes*, October (2016): 57–67.

¹⁵ CESARANI, *Disraeli...*

felfigyelt a *Kommunista kiáltvány*ban (1848 [1948]), és a reakciós szocializmus egyik ágaként, feudális szocializmusként határozzák meg:

A francia és az angol arisztokráciát történelmi helyzete arra rendelte, hogy pamfleteket írjon a modern polgári társadalom ellen. Az 1830-as francia júliusi forradalomban, az angol reform-mozgalomban az arisztokráciát ismét legyűrte a gyűlölt felkapaszkodott jövevény. Komoly politikai harcról nem lehetett szó többé. Már csak az irodalmi harc maradt meg számára. De még az irodalom területén is lehetetlenné váltak a restaurációs korszaknak a régi szólamai.¹⁶

E kategóriában hozza össze a francia legitimistákat és a Young England mozgalmat, vagyis brit arisztokraták egy olyan csoportját, akik az egyházhoz való hűséget és az abszolutista korona visszaállítását követelték. Marx és Engels hangsúlyozzák, hogy kizárólag az irodalomban lehet ilyesféle küzdelmeket megvívni, mivel a politikai viszonyok ezeket a vállalkozásokat megvalósíthatatlanná tették. Ezzel a megjegyzéssel *A vidéki orvoshoz* és a *Sybil*hez hasonló könyvekre utaltak. Ahogyan azt már korábban is láttuk, pályájának elején Balzac meggyőződéses legitimista volt, Disraeli pedig a Young England vezetőjeként képes volt az irodalom világából átlépni a politika területére.¹⁷ Ebben az értelemben az a mód, ahogyan Balzac és Disraeli a történész szemével néznek a kortárs eseményekre, konzervativizmusuk, illetve Disraeli középkoriasága¹⁸ Walter Scott utódjává teszi őket, aki a történelmi regény egyes vonásait a realista etikettregénnyel (*novel of manners*) ötvözte. Balzac és Disraeli a múlt fényében történelemként vizsgálják a jelent, szemben Scott eljárásával, aki a jelen fényében tekint a múltra – ez az a „szükséges anakronizmus”, amely mellett Lukács György érvelt klasszikus szövegében, *A történelmi regényben* (1937 [1977]).¹⁹ Lukács megfogalmazásával élve a jelen történelme *A vidéki orvosban* különösen a napóleoni háborúk közelmúltjával és gazdasági aggo-

¹⁶ Karl MARX és Friedrich ENGELS, *A Kommunista Párt Kiáltványa*, [ford. n.] (Budapest: Kossuth Kiadó, 1983), 59. [Karl MARX és Friedrich ENGELS, *The Communist Manifesto* (London: Verso, 2016), 50.]

¹⁷ Charles RICHMOND és Paul SMITH, *The Self-Fashioning of Disraeli, 1818–1851* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), doi: 10.1017/CBO9780511660313.

¹⁸ Robert O’KELL, „Past and Present: Young England and Industrial Medievalism”, *Victorian Review* 41, 1. sz. (2015): 9–14, doi: 10.1353/vcr.2016.0001.

¹⁹ LUKÁCS György, *A történelmi regény* (Budapest: Magvető Kiadó, 1977). [LUKÁCS György, *The Historical Novel*, ford. Hannah és Stanley MITCHELL (London: Merlin Press, 1962).]

dalmakkal kapcsolódik össze. Ez arról tanúskodik, hogy Balzac tisztában volt az 1830-as forradalom utáni francia társadalom gyorsan változó szerkezetével. A forradalom tapintható közelsége, valamint Napóleon és a birodalom szimbolikus halála, amely Benassis halálával és Genestasnak a derék orvos eszményeihez való megtérésével kapcsolódik össze, megfeleltethető a kísérletnek, hogy történelemmé tegyék a jelenben ható közelmúltat. A *Sybil*ben kifejtett nézetek, amelyek a chartizmus által kiváltott társadalmi forrongást a reformáció előtti korszakhoz való visszatéréssel kívánták megoldani, közvetlen kapcsolatba hozhatók Lukács történelmi regényről megfogalmazott gondolataival. Ugyanakkor a regény cselekménye szorosan kötődik kortárs eseményekhez, így a történelmi utalásokat közvetett módon retorikai érvekké változtatja, úgy írva újra a múltat, hogy az illeszkedjen a regény által képviselt politikai eszmékhez. Mindkét alkotásban található olyan, a fenti kérdésekre vonatkozó szöveghelyek, amelyek jól mutatják, hogy miként jutunk el cselekmény-elbeszélésektől, illetve helyszín- és kontextusleírásoktól politikai vitákhoz és történelmi eseményelbeszélésekig.

APASÁG, TÁRSADALMI NEM ÉS ÁLLÁSPONT-VÁLTOZTATÁS

Tökéletes példa erre Balzac regényében, amikor Genestas és Benassis ellátogatnak egy parasztyűlésre, ahol Napóleon katonai pályafutását idézik fel. A borogyinói és a waterlooi csata kulcsfontosságú pillanatainak elbeszélése megszilárdítja a bajtársi kapcsolatot a történetmondó és hallgatósága között, akik, *avant tout (mindenekelőtt)*, francia hazafiak. A regény kezdetén az orvos ellentmondást nem tűrő hangon párhuzamot von önmaga és Napóleon között:

A néppel szemben mindig csalhatatlannak kell lenni. A csalhatatlanság teremtette Napóleont, s istenné is tette volna, ha a világ nem hallja bukását Waterloonál. Mohamed a földkerekség harmadrészének elfoglalása után azért tudott vallást teremteni, mert elrejtette a világ elől halálának látványát. A községi bíróra és a hódítóra ugyanazon elvek érvényesek: a Nemzet és a Község egyazon fajtába tartozik. A tömeg mindenütt egyforma.²⁰

Első lépése ez az útnak, mely során Benassis feltárja múltját, végül pedig halálakor örökségét a falura és a Sírásólányra hagyja, megalapozva hírnevét

²⁰ BALZAC, *A vidéki orvos*, 57–58. [BALZAC, *Le Médecin de campagne*, 109.]

a „haza atyjaként” (*pater patriae*) és fogadott „családfőként” (*pater familias*). A regény végéhez közeledve Benassis magányosan hal meg, mint ahogy, illendően egy vidéki polgármesterhez, magányosan is élt, ám ennél fontosabb, hogy életútjának és a parasztok érdekében végzett munkájának nagy titkát kizárólag Genestasszal osztja meg: az orvos saját törvénytelen gyermekének korai halála miatt határozta el, hogy vezeklésként a közjóért tevékenykedik majd. A nyilvános csalhatatlanságot illetően Benassis túlszárnyalja Napóleont, hiszen egyetlen ballépését elrejtí a közvélemény elől. Ennek a titoknak az ismerete készletti ugyanakkor Genestast arra, hogy átvegye Benassis világlátását és ő is feltárja kilétét újdonsült barátja előtt. Genestas a szöveg döntő részében a Bluteau név mögé rejtőzik, miközben arra igyekszik választ találni, hogy Benassis vajon a megfelelő ember-e arra, hogy rábízsa saját törvénytelen gyermeke, Adrien tuberkolózisának gyógyítását.

Rögtön világossá válik, hogy az apaság a regény központi kérdésköre, főleg helyettesítő vagy kikököntetett formájában: gyermekeket és egész közösségeket fogadnak örökbe olyan férfiak, akiknek nincs saját gyermekük, vagy haláleset (Benassis), vagy a haza iránti odaadás miatt (Genestas). Benassis szerepvállalását („Elhatároztam, hogy nevelni fogom ezt a vidéket, mint ahogy a tanító nevel egy gyermeket.”²¹) korábban értelmezték már a Rousseau *Emil, vagy a nevelésről* (1763 [1957]) című művében megfogalmazott nevelési program átültetéseként egy olyan kis vidéki közösség léptékére, amely mintaként szolgál a nemzet számára:

Amennyiben Balzac regénye egy tanítóról szól, akkor mindenekelőtt az áthelyezett apaságról kell szólnia, és valóban ez is az üzenete. Politikai szinten természetesen megjelenik a forradalom utáni Franciaország király nélküli társadalma; ami viszont a személyes szintet illeti: két férfi egész életét azzal tölti, hogy a kezeik közül minduntalan kisikló apaságot hajszolják.²²

Paulson rousseau-i hatást kimutató gondolatmenete nyomán szembe kell néznünk a politika reprezentációjának egyik fontos balzaci aspektusával (ugyanaz később előkerül majd Disraelinél is): a politika erkölcsi dimenziójával.²³ Ez teszi lehetővé, hogy a cselekmény bizonyos szereplőknek az őket kö-

²¹ BALZAC, *A vidéki orvos*, 37. [BALZAC, *Le Médecin de campagne*, 84.]

²² William PAULSON, „Preceptors, Fathers, and Ideology: The Strange Narrative of Balzac’s *Le médecin de campagne*”, *French Forum* 9, 1. sz. (1984): 19–32, 20.

²³ ANDRÉOLI, „Morale de la politique...”.

rülveő társadalomban szerzett tapasztalatai körül forogjon. A személyes valóban politikaivá válik, Balzacnál elsősorban annak kapcsán, ami az apaságot, illetve a törvényesség–törvénytelenység kérdéseit illeti.

A realista regény központi témái ezek, főként az örökséggel mint cselekményalakító eszközzel való szoros kapcsolatuk miatt: „Mivel az örökség a tulajdon átruházását feltételezi, a regények a tulajdonjog mint eredendő jog gondolatát kérdőjelezi meg, ennek következményei pedig a személyes és a nemzeti hovatartozásra is kihatnak.”²⁴ A tanulmányban elemzett két regényhez hasonló szövegekben a nyílt politikai tartalom még relevánsabbá teszi az örökség és a törvényesség kérdését. Benassis (vagy miként a regény egy pontján hivatkoznak rá), a völgy Napóleonja azzal vezekel bünéért, hogy törvénytelenül nemzett gyermeket, hogy a világ egy eldugott sarkának megreformálásának szenteli életét. Virágzó erdőgazdálkodást és fazekasipart teremt, biztosítja a közegészségügyet, ugyanakkor hallani sem akar az általános választójogról. A derék emberek biztosak lehetnek abban, hogy megöröklik a jó gazda által elért eredményeket és a tulajdonát, de be is kell érniük ennyivel.

A *Sybil*ben, miután Walter Gerard-t letartóztatják egy chartista találkozón, lánya megtér az Egremont-féle könyörületes konzervatívizmushoz és elhatárolódik a radikális protoszocialista politikától. Edwards leírása nyomán úgy fogalmazhatunk, hogy ez a fordulópont a lány nézeteinek alakulásában. E fordulat nyíltan kiolvasható az apa és lánya között lezajlott beszélgetésből Walter börtönből való szabadulása után. Ebben az időszakban új sztrájkok és tüntetések kapnak erőre:

– Amikor nincs munka, a nép szenved – mondta Sybil. – Ez az egyetlen igazság, amelyet megtanultunk, és ez az igazság keserű.

– Lehetünk-e igazán szabadok szenvedés nélkül? – tűnődött Gerard.

– Vajon ölünkbe magától hullhat-e legnagyobb emberi áldás akár valami a gyümölcs, vagy megzabolázásra váró rohanó folyam? Nem, nem. Szenvednünk kell, de már bölcsőbbek vagyunk, mint hajdanán – nem fogunk összeesküvéseket szőni. Az az arisztokratáknak való, nem nemzeteknek.

– Ó, jaj! Nem látok mást, csak bánatot! – kiáltott fel elkeseredve Sybil.

– Nem tudom elhinni, hogy mindazok után, ami történt, ezek az emberek ismét megmozdulásokat fognak szervezni. Nem lehetséges, hogy minden viszontagság után, mindazok után, amit te, amit mi elszenved-

²⁴ Allan HEPBURN, szerk., *Troubled Legacies: Inheritance and Narrative* (Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press, 2007), doi: 10.3138/9781442685079.

tünk, éppen te, az édesapám tanácsolod majd nekik azt, hogy szervezzenek megmozdulásokat.²⁵

Ez a jelenet előkészíti a következő, hagyományosabb értelemben vett fordulatot is, amely végképp megerősíti Sybil valódi származását. E fordulatot követően öröklí meg Sybil a Mowbray-kastélyt és annak birtokait, épp miután megrohmozta azt egy csapat éhes és elégedetlen munkásférfi és munkásnő. Miután saját bőrén tapasztalja meg a csócselék erőszakosságát, Sybil ráébred, hogy nemcsak a megtorlástól való félelem tántorítja el attól, hogy jogokat követeljen a népnek, de a „népet” egyébként sem szabad idealizálni, lévén hajlamos a kellemetlen viselkedésre. Egremont már azóta szilárdan ezt az álláspontot képviselte, mióta a regény egy korábbi szakaszában ellátogatott Wodgate fiktív ipari településére:

Wodgate hatalmas, koszos külváros benyomását keltette. Ahogy haladtunk előre, magunk mögött hagyva a kis ütött-kopott bérházak hosszú sorát, ahol gyerekek civakodtak az út mentén, minden pillanatban arra számítottunk, hogy egy olyan utcán bukkanunk ki, és olyan épületekkel találjuk szembe magunkat, amelyek méretükben és kényelmükben megfelelnek a körülöttünk nyüzsgő és szorgoskodó lakosok jelentős számának. [...] Minden negyedik-ötödik ház után alig méternyi széles, mocsoktól feketéllő síkatorok nyíltak a főutcáról. [...] A munkával töltött napokon itt a kalapács és a reszelő hangja csengett szüntelenül az emberek fülében, miközben, amerre jártak, irtózatot csatornák, szennydombok és rothadó szennytócsák szegélyezték útjukat; a lepra és a pestis tározói voltak ezek, amelyeknek kigőzölgései elegendőek voltak ahhoz, hogy az egész királyság levegőjét beszennyezzék, és az országot lázzal és dögvésszel árasszák el.²⁶

Disraeli a féktelen iparosodás okozta erkölcsi károkat szembeállítja a reformációt megelőző, az angol történelem aranykoraként ábrázolt időszyakkal. Véleménye szerint ez az aranykor a szegényeknek spirituális útmutatást és gazdasági támaszt nyújtó katolikus egyháznak volt köszönhető. Ennek a gondolatnak fontos szerepe volt Disraeli nézeteiben. A népesség növekedése és a városiasodás erkölcsi veszélyforrást jelentenek, főleg egy olyan világban, amelyben a társadalmi küldetést is vállaló lelki vezetés nem kap hatásos, intézményes

²⁵ DISRAELI, *Sybil, or the Two Nations*, 314.

²⁶ Uo., 142–143.

formát. Wodgate ékes példája ennek a folyamatnak, ez pedig leírásában is visszaköszön: „e helyet hajdanán Odin tiszteletére szentelték fel, és úgy tűnik, korokon át őrzi a pogány szellemiséget.”²⁷ Ahogyan a faluból hiányoznak a kereszténység üdvözítő alapelvei, istentelen vezetőit is egyfajta sátáni arisztokráciaként mutatják be; olyan uralkodókként, akikből hiányzik bármilyen erkölcsi alapelv, és egyetlen céljuk megőrizni saját hatalmukat a nép fölött.

A szegénység enyhítésének az uralkodó osztályokra háruló erkölcsi kötelessége összekapcsolódik Disraeli regényének nyelvi és kulturális szempontból legnagyobb hatású gondolatával, a „toryk egy nemzet” eszméjével (*One Nation Toryism*). A brit konzervatív ideológia szerint a jóakarátú uralkodó osztály igyekszik féken tartani a társadalmi viszályokat azért, hogy csökkenti a távolságot a gazdagok és a szegények között, akiknek az élete egyébként olyanmilyra különbözik egymástól, hogy akár két különálló népként vagy nemzetként is tekinthetnénk rájuk. A regény leggyakrabban elemzett szakaszában jelenik meg legegységesebb formájában, hogy miként használható a múlt idealizálása a jelen problémáinak orvoslására. Egremont ellátogat a Marney Apátság romjaihoz, ahol először találkozik Sybil apjával, Walterrel és a lány kérőjével, a fiatal agitátor Morleyval, de nem tudja, valójában kik is ők. A következő szakaszban az idegen valójában Walter Gerard:

- A régi hitet siratja – suttogta tiszteletteljesen Egremont.
- Ezt a kérdést én nem hitkérdésnek látom – mondta az idegen. – Nem vallással kapcsolatos problémaként, hanem jogi kérdésként tekintek rá: úgy is fogalmazhatnék, hogy a magánjog és közboldogság problémájaként. Maguk megváltoztathatták volna – ha úgy látják jónak – az apátok vallását, ahogyan a püspökök vallását is megváltoztatták, de ahhoz semmi joguk nem volt, hogy megfosszák az embereket tulajdonuktól, főleg nem olyan tulajdontól, amely az katolikusok igazgatása alatt olyan nagymértékben hozzájárult a közösség jólétéhez.²⁸

Disraeli támogatón, noha kissé kétértelmű módon viszonyult a katolicizmushoz. Jóindulatának oka, Walter Gerard beszédével ellentétben, nem vallási rokonszenv, hanem az intézménynek a közösség szolgálatában betöltött múltbeli szerepe volt.²⁹ Döntő jelentőségű azonban, hogy az egyházi földek

²⁷ Uo., 140.

²⁸ Uo., 58.

²⁹ Nils CLAUSSESON, „English Catholics and Roman Catholicism in Disraeli's Novels”, *Nineteenth-Century Fiction* 33, 4. sz. (1979): 454–474.

elkobzása megbocsáthatatlan támadás az 1789 utáni legszentebb konzervatív elv, a magántulajdonosok jogai ellen, beleértve azt a jogot, hogy tulajdonaikat utódaikra hagyják. Mindez akár megoldás is lehetne arra a központi jelentőségű társadalmi problémára, amit a *Sybil*ben Morley vet fel:

– Két nemzet, amelyek között nincs érintkezés, nincs együttérzés; akik olyannyira nem ismerik egymás szokásait, gondolatait és érzéseit, mint-ha távoli vidékek lakói lennének, vagy nem ugyanazon a bolygón élnének; akiket máshogyan neveltek, mással etettek, és akikre más illem-szabályok és törvények vonatkoznak.

– Akikről beszélsz, azok... – motyogta tétován Egremont.

– A GAZDAGOK ÉS A SZEGÉNYEK.³⁰

Ez a megosztottság Balzac számára is központi probléma, amint azt Benassis is világossá teszi egyik beszédében:

– Ám ha egyrészt szigorú törvényeket óhajtok a tudatlan tömeg féken tartására – folytatta az orvos rövid szünet után –, másrészt, elképzelésem szerint, a társadalmi rendszer finom és alkalmazatos szövedékének lehetőségét kell nyújtania, hogy a tömegeből a felsőbb osztályokba emelkedhessék bárki, aki erre elegendő akaratot és képességet érez magában. [...] A társadalmi szerződés tehát, mely ezen az alapon nyugszik, örökké a vagyonosak megegyezése lesz a nincstelenek hátrányára.³¹

Az itt javasolt megoldás nagy vonalakban azt a helyzetet írja le, amely Franciaországban is megvalósult a választójog szerény mértékű kiterjesztése előtt: a vagyoni alapon korlátozó cenzusos választójogot. A választójog kiterjesztését a franciáknál a júliusi monarchia érte el 1831-ben, egy évvel Balzac *A vidéki orvos* című regényének megjelenése előtt, az Egyesült Királyságban pedig az 1832-es reformtörvény Charles Grey gróf Whig-kormányja alatt. A két regény megjelenése között eltelt tizenkét év alatt sok változással nézett szembe a La Manche-csatorna mindkét oldala. A Disraeli regényében megjelenő chartista mozgalomnak nevet adó *Népi Charta (People's Charter)* egyik kiemelt pontja az általános férfi választójog volt, amelyet Franciaországban 1848-ban, az Egyesült Királyságban pedig 1918-ban vezettek be. A jogokkal

³⁰ DISRAELI, *Sybil, or the Two Nations*, 59–60.

³¹ BALZAC, *A vidéki orvos*, 141–142. [BALZAC, *Le Médecin de campagne*, 211–212.]

rendelkezők között kötött paktum valóban sikeres volt abban, hogy a jogokkal nem rendelkezőket a társadalmi szerződés határain kívül tartsa.

Balzac regényében Benassis élete és főként halála olyan megoldással szolgál, amely enyhíti a szegények szenvedését: feladják minden igényüket a politikai hatalomra, Benassis pedig gondjaiba veszi őket és gyermekeiként fogadja örökbe a falut. A *Sybil*ben az örökség és a törvénytelenység problémái *deus ex machina* segítségével oldódnak meg: ebből a szempontból Disraeli regénye Balzac szövegéhez képest kevésbé találékonyan alakítja politikai programját cselekményes elbeszéléssé. Emellett ki kell emelnünk a folyamat társadalmi nemekkel összefüggő kérdéseit, hiszen a *Sybil*ben egy nő politikai véleménye változik meg. A korai viktoriánus kor regényei gyakran egy hősnő alakjában ábrázolták a társadalmi feszültségeket, ezzel kifejezve „Anglia helyzetét” („*Condition of England*”), mint például George Eliot *Felix Holt, a radikális* (1866) című regényében vagy Elisabeth Gaskell *Mary Barton* (1848), illetve *Észak és Dél* (1854–1855 [2007]) című műveiben. A *Sybil* is e jelenséget példázza:

Mindegyik regény eljátszik az erőszak lehetőségével, félig-meddig rokonszenvez is vele, majd a kritikus pillanatokban a nő ártatlanság ábrázolásába menekül. A politikailag veszélyes férfit egy szexuálisan nem kihívó fiatal nőre cserélik le, a drasztikus változással fenyegető narratívát pedig megnyugtatóan statikusra.³²

Ahogy arra már Balzackal kapcsolatos bevezetőmben is rámutattam, az elbeszélés statikus jellege szintén ideológiai előfeltétele a Disraeli által támogatott utópikus programnak. A *Sybil* cselekményének központi jeleneteire jellemző erős melodramatikusság ellenére a szöveg a régi rend helyreállítására, nem pedig egy új létrehozására törekszik. E problémára mutat rá a *Kommunista kiáltvány*: az 1830–1840-es évek Angliájában és Franciaországában megjelenő társadalmi problémákra adott konzervatív válaszok, ha tényleg hatni akartak, nem támaszkodhattak csupán a nosztalgiára. Az irodalom volt az egyetlen terület, ahol a múlt felé fordulás még hatást válthatott ki, az elemzett regények esetében a politikai véleményváltozások dramatizálásával. A társadalmi nemek problémája ugyanolyan hangsúlyos a *Sybil*ben, mint az apaság kérdése *A vidéki orvosban*, hiszen a házasságtörténet szerkezete vezet el az örökséghez és a tulajdon átruházásához. *Sybil* kezdeti ragaszkodása a chartizmus progresszív ügyéhez és aktív szerepe a cselekmény előmozdításában

³² Ruth Bernard YEAZELL, „Why Political Novels Have Heroines: *Sybil*, *Mary Barton*, and *Felix Holt*”, *NOVEL: A Forum on Fiction* 18, 2. sz. (1985): 126–144, 127, doi: 10.2307/1345772.

– például amikor Egremont segítségét felhasználva szabadítja ki apját a börtönből – a gender- és osztálytudatos ágencia formájává válik:

Ezek a regények új társadalmi ágenseket képzelnek el oly módon, hogy a történelmi regényt és a nemzeti elbeszélést nemzeti házassági cselekménnyé dolgozzák át, miközben a nemzetek és kultúrák közötti konfliktus, majd megoldás narratíváját az osztályok közötti konfliktus és megoldás narratívájává alakítják.³³

Noha a különböző szereplők közötti viták hasonló mintázatot követnek, mint *A vidéki orvosban*, van egy jelenet, amely különösen jól illusztrálja a lényegi különbségeket. Walter Gerard Mr. Trafford, a jótékonykodó gyártulajdonos érdemeiről beszélget Stephen Morleyval, a forradalmi érzésű chartistával, nem mellesleg Egremont riválisával a Sybil szívéért vívott harcban. Morley így szól:

– De nem minden férfi fog úgy cselekedni, mint Mr. Trafford – ellenkezett Morley. – Ehhez olyan önfeláldozásra van szükség, amit nem várhatunk el, ami természetellenes. Nem az egyéni befolyás tudja megújítani a társadalmat, egy új elvnek kell újjáépítenie azt. Az Otthon lassan érvényét veszítő eszméje után siránkozol. [...] A haladás ellenállhatatlan törvénye megköveteli tőlünk, hogy egy másik eszmét alakítsunk ki. [...] Az Otthon barbár eszme; [...] amit mi akarunk, az a Közösség. – Ez mind nagyon dicséretes – nyugtázta Gerard –, és merem állítani, hogy igazad van, Stephen. De én szeretem saját kandallóm mellett kinyújtóztatni megfáradt tagjaim.³⁴

Morley olyan szereplő, aki Balzacnál nem tűnhetne fel. Ő a parasztságot bérmunkásokká változtató agrárkapitalizmus két évszázad alatt kifejlődött formáján alapuló, az iparosodás fejlettebb fokán lévő társadalom és gazdaság terméke. Ebben az értelemben Morley az otthon eszménye ellen intézett támadása és a közösség elve mellett kiállása hadüzenet olyan polgári fogalmak ellen, mint a család, a tulajdon, illetve a tulajdon átruházása. Gerard ezt határozottan visszautasítja: a tűzhely, amely mellett melegedni szeretne, a „sajátja.” A politikai meggyőzés szintjén Morley kudarcot vall, hogy politikai vélemé-

³³ Chris R. Vanden BOSSCHE, *Reform Acts: Chartism, Social Agency, and the Victorian Novel, 1832–1867* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014), 13.

³⁴ DISRAELI, *Sybil, or the Two Nations*, 139.

nye, a forradalmi kommunitarizmus mellé állítsa Walter Gerardot és lányát. Ami Sybil iránti szerelmét illeti, abban sem sikeresebb, nem tudja rábírní a lányt, hogy kérőként tekintsen rá, ellentétben Egremonttal, aki mindkét célt eléri. Sybil örökségének kérdése központi szerepet játszik a szerelmi háromszög megoldásában, és ebben ragadható meg a regény történelmi tétje: a Gerardok katolikusok, és Marney apátjaiként felhalmozott tulajdonukat a reformáció idején elkobozták, hogy ezzel alapozzák meg a Whig arisztokrácia vagyonát, amit Disraeli regényében (illetve a Parlament tagjaként a Képviselőházban) hevesen támadott. A premodern múlt esztétikai és erkölcsi vonzereje áthatja azokat a szakaszokat, amelyekben Sybil, Walter és Egremont (ez utóbbi rejtett személyazonossággal, hogy eltitkolja a kisajátítás kedvezményezettjeként kapott örökségét) ellátogatnak az apátság romjaihoz. Ezzel megalapozzák a két birtok örökségét és frigyét, a szerencsétlenségek árjának visszafordítását, ami nem más, mint a dolgok helyreállítása olyanokká, amilyeneknek lenniük kell.

Összegezve: a két regény új, konzervatív társadalmi szerződéseket javasol megoldásként a forradalmak és forrongások elhúzódó korszakára. A korra és a realizmus konvencióira jellemzően ez a megoldás szorosan kapcsolódik a tulajdon átruházásának kérdéséhez. Ami pedig a fordulat kérdését illeti: a szerencse vagy a körülmények okozta változásnál mélyebb változással találkozunk, módosul a szereplők véleménye a *status quó*ról, illetve a vagyon és a politikai jogok újraelosztását követelő politikai programokról. A cselekményt inkább eszmék, mint tettek szervezik, a fordulat pedig, Balzac és Disraeli konzervatív nézőpontja szerint, kizárólag az idealizált múlt helyreállítását jelentheti.

Fordította: *Tarnai Csillag*

A fordítást az eredetivel egybevetette: *Z. Varga Zoltán*

SZABÓ JUDIT

A hatásadás fordulatok lejáratása

A véletlen problémája Heltai Jenő *A 111-esében*

szabo.judit.02@szte.hu
ORCID: 0000-0002-5609-9455

HELIKON

Discrediting Bombastic Twists. The Problem of Chance in Jenő Heltai's *111*

Abstract

Coincidence as a turning point is a well-known narrative technique to show the peculiarity, symbolic meaning or fatefulness of a story. The accumulation of coincidences (in a folk-psychological sense) encourages attempts at interpretation and explanation by moving the plot towards ambiguity and obscurity. In the Heltai narrative discussed here, coincidences also trigger astonishing twists and turns, thus multiplying the possibilities for interpreting the plot. In the novel, the supernatural (teleological), causal and rational (naturalistic) explanations of coincidences are tied to the dynamically changing positions of the narrator and the reader, are in irresolvable contradiction, and maintain the ambiguity of the story throughout.

Keywords: chance, twist of fate, pulp fiction, psychological crime fiction, Jenő Heltai

Az alábbi tanulmány Heltai Jenő *A III-es* című kisregényének¹ elemzésén keresztül a véletlen fordulat működését és narratív előfeltételeit vizsgálja. A szóban forgó regényszöveg és a belőle forgatott játékfilm a magyar populáris kultúra fellendülésének egyik jelentős időszakából származik. Az első világháború idején és az azt követő években a fordulatokban bővelkedő ponyvairodalom rendkívüli népszerűségnek örvend, és a könyvkiadók a népszerű sorozatok tucatjait dobják piacra. A tömegével megjelenő „izgató” kalandrománkok cselekményében szinte már kötelező kellékként fordulnak elő a gyilkosságok, ördögi tervek, hozományvadászat, véletlen sorsszerű találkozások, szerencsés meggazdagodás és álruhába öltözés. A ponyvairodalom kaland- és detektívregényei nagy számban kombinálják a hatásvadász fordulatokat, valószínűtlenebbnél valószínűtlenebb történeteket halmoznak egymásra, amelyek többnyire happy enddel zárulnak. Ugyanez a tendencia megfigyelhető az 1910-es és 1920-as évek játékfilmjeinek kínálatában is, amelyben számos ponyvaregény megfilmesítése megtalálható.

A magyar ponyvaregények és játékfilmek 1920–30-as évekre jellemző mértéktelen és tömeges fogyasztása elméleti problémaként már az 1930-as és 1940-es évek kultúra- és irodalomelméleti reflexióiban megjelenik. Benyovszky Krisztián egyik tanulmányában részletesen áttekinti és összegzi ezeket a korabeli elméleti fejtegetéseket, amelyek meglepően találó magyarázatokat nyújtanak a ponyvaregények népszerűségének szociális és lélektani okaira, illetve figyelemreméltó belátásokat fogalmaznak meg az érintett regények műfaji sajátosságaival kapcsolatban. Benyovszky a korabeli vita egyik központi tárgyának a cselekmény/mese fogalmát tekinti, mivel a vitában résztvevő gondolkodók a ponyvamese kalandokat sűrítő – és ezáltal az ősi epikus hagyományokra visszatekintő – jellegében ragadják meg a népszerűség okát, illetve olyan szempontként tekintenek erre, amely alkalmas a populáris és magas irodalom egymástól való elhatárolására.² E vita, eltekintve a szerzők ponyvaregényekről alkotott értékítéleteiről, konszenzust tükröz abban a tekintetben, hogy felértékeli a ponyvamese epikus jellegét, annak ellenére is, hogy mind a cselekményt, mind a jellemformálást sablonosnak tekinti. Kiemelésre

¹ HELTAI Jenő, *A III-es*, Milleniumi Könyvtár 4 (Budapest: Osiris Kiadó, 1999).

² Benyovszky Krisztián a korszak populáris irodalom-fogalmát a *Nyugat* hasábjain 1941-ben folytatott elméleti vita, illetve Szerb Antal és Halász Gábor korábbi esszéiben olvasható regényelméleti fejtegetései alapján rekonstruálja. A korszak ponyvairodalom-fogalmához lásd BENYOVSZKY Krisztián, „»Hasznos szelentyű«? Ponyva és irodalom – egy *Nyugat*-disputa és környéke”, in BENYOVSZKY Krisztián, *Laikus olvasók? A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei*, szerk. LÓRÁND Zsófia, SCHEIBNER Tamás, VADERNA Gábor és VÁRI György, 256–269 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006), 259.

érdemes az az állítás, hogy a ponyvaregény a sematikus elemek révén poétikai szempontból merev szerkezetű, a cselekmény többnyire kevésbé innovatív, egyúttal azonban fokozottan kalandorientált, ami az olvasókra gyakorolt izgalmi hatás kiváltója. A vitában elhangzik az az érv is, hogy a kalandok túlhajszolása révén a cselekmény valószínűsége és lélektani hitelessége csorbát szenved.³ Benyovszky másik konszenzust is felmutat ebben az elméleti vitában, amely a szerzők közös elvárási horizontjára vonatkozik egy olyan köztes műfaj vonatkozásában, amely a kalandok és csodák hatásos elrendezésére építő regénytechnikát árnyalt lélekrajzzal vagy a társadalom behatóbb ábrázolásával képes ötvözni.⁴ Benyovszky értelmezésében Heltai *A III-es* című regénye beteljesíti ezt az elvárást, azaz megfelel mind a magas-, mind a populáris irodalommal szemben támasztott kívánalmaknak, azáltal, hogy megfelelő arányérzékkel kombinálja a lélektani és a bűnügyi regényre jellemző műfaji elemeket.

Heltai regénye a *crime mystery* műfajához közel álló lélektani krimik csoportjába tartozik, amely nem valódi detektívregényeket foglal magában, hanem olyan műveket, amelyekben a rejtély megfejtése olyan hős perspektívájából bontakozik ki, aki gyakran csak véletlenül keveredik bele egy bűnügybe. Az ide sorolható művek hatékonyan alkalmazzák a detektívregény műfaji sémáit egy különleges elbeszélésmóddal ötvözve, amelynek lényege, hogy a szöveg hangsúlyos módon közvetíti a karakter tudati működéseit, ezáltal az olvasó könnyen adaptálja a hős cselekvési lehetőségeit és vele együtt ered a rejtélyes események nyomába. A szűzséből hiányzik a detektív figurája és a rejtély megoldására irányuló többé-kevésbé megbízható reflexív pozíció. Az olvasó ilyenformán a titokzatos történések megfejtésében a dramatikus jelenetekre és a hős pszichonarrációjára támaszkodhat.

A tárgyalt mű néhány, az első világháború idején írt regényhez hasonlóan⁵ előkelő, beteg lelkületű fiatalembert állít a fordulatos cselekmény középpontjába, aki éppen öngyilkosságra készül. Ez a kiindulási helyzet már önmagában hatásvadász, egyúttal természetesen utal a tárgyalt időszak szociális problémáira is: a hős gyakran szenvedélybeteg vagy a frontszolgálatot követően poszttraumatikus stressz szindrómában szenved, így terápiára vagy erős lelki támogatásra szorul. Mindezt idősebb pártfogótól vagy figyelmes nőtől remél-

³ Uo.

⁴ Uo., 265.

⁵ Hasonló kiindulási helyzet jellemzi Bíró Lajos *A Molitor ház* (1918) című krimijét, amelyet Heltai regényéhez hasonlóan szinte egyidőben megfilmesítettek (1922, H. K. Breslauer), ehhez lásd Miklós FENYVES és Judit SZABÓ, „Menschenfunde: Kriegskrankheit und Psychoanalyse in Ludwig Bíró's Roman *Das Haus Molitor*”, in *Ende einer Ära: 1914 in den Literaturen der Donaumonarchie und ihrer Nachbarstaaten*, szerk. Arnul KNAFL, 64–81 (Wien: Praesens, 2015).

heti. Ha áttekintjük a korabeli magyar játékfilmtermést – amely ebben az időszakban minőségi szempontból is szorosan követi a nemzetközi trendeket –, akkor azt láthatjuk, hogy az imént felvázolt expozíció az 1920-as évek tájékán forgatott némafilmekben is rendkívül gyakori. Az *Egy kalandor naplójában* (1920, ifj. Uher Ödön) a főhős, Rafael egy rulettbarlangból szédül ki, miután utolsó pénzét is elvesztette. A folyóhoz megy, mert öngyilkos akar lenni. Egy idősebb báró siet utána, aki megakadályozza a fiút abban, hogy öngyilkossági szándékát véghez vigye. A *koldusgrófban* (1917, Balogh Béla) az elszegényedett Karinszky gróf is öngyilkosságra készül, Jim Jefferson újságíró azonban megakadályozza azt. A gróf sorsa jóra fordul, mert egy estélyről távozó vendégek telerakják pénzzel a kalapját, amikor koldusruhában a ház előtti padon szunyókál. Az *utolsó bajnalban* (1917, Kertész Mihály) Harry Kernettet Hardling lord megmenti az öngyilkosságtól, és Harry egy évre a lord titkára lesz. Adósságai miatt a lord saját lányát hozzá akarja adni egy gazdag ezredeshez, Harry tiltakozik, és saját életét ajánlja fel egy biztosítási csaláshoz. A Heltai regényéből forgatott azonos című filmnek is hasonló az expozíciója (1920, Korda Sándor), a főhős egy elszegényedett ifjú báró, aki miután összes pénzét úri mulatozással és kártyázással elköltötte, öngyilkosságot tervez egy hotelben, ahol utolsó napjait tengeti. Az öngyilkosság meghiúsul, mert az ifjú a hotel folyosóján váratlanul összetalálkozik egy idősebb bűvésszel, aki sorsának jobbra fordulását ígéri egy gazdag hozománnyal kecsegtető házassági ajánlat révén.

A FORDULAT ELSŐ TÍPUSA: A VÉLETLEN

A véletlenek *A III-es* szüzséjének visszatérő elemei, amelyekről a főhős egyes szám első személyű múlt idejű elbeszélésben számol be. Minden történés az elbeszélő kábult és zavart elméjén szűrődik keresztül, aki folyamatosan reflektálja saját beszámíthatatlanságát is. Egy időre elodázza öngyilkossági szándékát, mert rátalál régi elhagyott kedvесе (Olga) mágiáról szóló könyveire, amelyeket egy hirtelen ötlettől vezérelve értékesíteni akar. A könyveket a 111-es szobában lakó hotelszomszédja, bizonyos Selfridge úr (mágus, bűvész vagy szemfényvesztő) vásárolja meg, aki a hotelboytól véletlenül értesül a könyvek megszerzésének lehetőségéről. A véletlen történések azonban még korántsem érnek véget: Selfridge az egyik könyvben felfedezi az eredeti tulajdonos (Olga) nevét, akivel, mint kiderül, korábban nemcsak az elbeszélő, hanem a bűvész is közeli ismeretségben volt. Ráadásul a hotelben megjelenik Vera, Selfridge titokzatos kedvесе, aki egy véletlen egybeesés folytán az elbe-

szélő korábbi és állítólag már elhunyt szeretőjének (és a könyvek tulajdonosának), Olgának a húga. Mondani sem kell, hogy a két nő külsőleg rendkívüli módon hasonlít egymásra. A véletlenek hatása alatt az elbeszélőt visszatérő módon szorongás keríti hatalmába, úgy érzi, hogy belekeveredik valamiféle rejtélybe vagy bűnténybe, és Selfridge marionettfigurájává válik.⁶ Újra és újra kétségek között vergődik: a véletlen, a sors keze vagy Selfridge manipulációja a Verával való találkozás?

Mi közöm Selfridge úrhoz? Véletlenül neki adtam el Olga könyveit, véletlenül ismerte Olgát. Vannak ilyen véletlenek? [...] Minden gyanús volt Selfridge úr körül. Ki tudja, igaz-e az a história, melyet Olgáról elmondott... Talán kieszelte, valami célja volt vele... és velem. De mi? Mit akarhat tőlem? Aztán vállat vontam... Ostobaság! Átkozott, komisz idegek!⁷

Heltai regényének fordulatos voltáról egyrészt elmondható, hogy látszólag a komédiából⁸ is ismert véletlen összetalálkozásokat alkalmazza: két olyan férfi lakik egymás mellett a hotelben, akik évekkal ezelőtt ugyanazzal a nővel éltek együtt, és rácsodálkoznak múltjuk közös szálára. Mindkét férfinak nagyobb összegű pénzre van szüksége, ezért adódik a helyzet, hogy szövetkezzenek. Ezek a valószínűtlenségük által jellemzett fordulatok a történetészés önkényesnek tűnő elemei, amelyek közvetlenül lendítik előre a történetet: a főhős a hotelek bizonytalan, átmeneti tereiben kószál,⁹ odatéved valahova, épp meglát valamit vagy rátalál valamire, felismer valakit vagy valamit, ezzel a cselekményszövés szempontjából új cselekvési motiváció vagy hirtelen felismerés lehetősége adódik. Ez a fajta véletlen történés epikus dinamikát viz

⁶ Benyovszky szerint a regényben Selfridge tölti be a Nyomozó funkcióját, lásd BENYOVSZKY, „»Hasznos szellentyű«...”, 266. Selfridge kétségkívül a *mastermind*, aki mindig egy lépéssel az elbeszélő előtt jár: „Meg kellett vallanom, hogy ha Selfridge úr valamikor jó volt detektívnek, ma tolvajnak sem rossz. És akármennyire föl voltam háborodva, mégis gyönyörködnöm kellett hallatlan ügyességében, vakmerőségében és abban a tökéletes biztonságban, mellyel az embereket mozgatta [...]”. HELTAI, *A III-es*, 94.

⁷ Uo., 32.

⁸ A gyakori véletleneknek más funkciója és jelentősége van a klasszikus komédiában, mert ott a véletlenek halmozása a teátrális játék utánzásos és ironikus jellegét erősíti. Sok esetben a drámai feszültség is véletlen fordulattal oldódik meg, amely a drámai cselekmény látszólagos esetlegességét, játékos-imitációs jellegét erősíti a néző számára.

⁹ Tarján Tamás a cselekményszövés fontos elemének tartja a bizonytalan és átmeneti helyszíneken való kószálást. TARJÁN Tamás, „Heltai Jenő: *A III-es*”, in HELTAI, *A III-es*, 165–169, 165.

a történetmesélésbe, azonban csak a karakterek szempontjából jelent fordulatot, az olvasó számára nem. Mindazonáltal az olvasó ezekre a fordulatokra is rezonál annak folytán, hogy empátiás módon leképezi vagy „tükrözi” magában a hős megváltozott helyzetét és megrendülését, ahogyan erre Rákai Orsolya is kitér a fordulatról szóló tanulmányában.¹⁰ Az olvasó a kalandos fordulatokban, sorsszerű összetalálkozásokban és fatális véletlenekben azonban többnyire a szűzsemetikus elemeit ismeri fel.

Heltai az imént felvetett esetekhez képest sokkal mélyebben kiaknázza a véletlen fordulatban rejlő poétikai lehetőségeket. A véletlenek halmozása által a többértelműség irányába tereli a történetet, és az olvasóban is kételyeket ébreszt. Annak érdekében, hogy a véletlen fordulatok olvasóra gyakorolt hatását és ezen keresztül a fikcionális történetekben betöltött funkcióját jobban megértsük, alább kísérletet teszünk a véletlen népi pszichológiában alkalmazott fogalmának tisztázására, amely meghatározza a cselekmény váratlan történéseinek megértését. Elsőként fontos megemlíteni, hogy a véletlen mindennapi fogalma valójában nem véletlen, hanem a valószínűtlen vagy ritka történésekre vonatkozik. Mindez pedig összetettebb megismerési problémára hívja fel a figyelmet: ez a fogalom a normalitás és a valószínűség pszichológiai elképzeléséhez vagy érzetéhez kapcsolódik, azonban tudományos szempontból tekintve félrevezető.¹¹ A véletlen fogalmában több különböző jelentés kapcsolódik össze, de ezek közül csak egy tekinthető valódi értelemben vett véletlennek. Ez az atomok meghatározatlan mozgására és működés módjára vonatkozik a kvantummechanika területén, amelyet a heisenbergi határozatlansági elv ír le. (A kvantummechanika posztulátumai alapján véletlen, hogy egy radioaktív izotóp a következő pillanatban hasad-e vagy sem.¹²) Az érzékelhető fizikai világunkban véletlenként aposztrofált történések azonban nem meghatározhatatlanok, hanem *számunkra* előre nem láthatók, nem mérhetők vagy valószínűtlenek. A véletlen mindennapi fogalma tehát arra utal, hogy világ folyása determinált, és az ember nincs abban a helyzetben, hogy előre meg tudja jósolni a történések alakulását. Ennek okát laikus módon is beláthatjuk, anélkül, hogy a valószínűség rendkívül komplex matematikai fogalmáról képet alkot-

¹⁰ RÁKAI Orsolya, „A váratlan vendég: A narratív fordulat paradox jellegének szerepe a kritikai értékítéletekben”, *Literatura* 48 (2022): 403–410, doi: 10.57227/Liter.2022.4.3.

¹¹ Gerhard WINKLER, „Zufall! Zufall?“, 1–59, hozzáférés: 2023.10.05, <http://gwinkler.userweb.mwn.de/me/lehre/Skript/ZufallMain.pdf>.

¹² Werner Heisenberg elméletében a matematikai gondolkodás eszközeivel nem magát a történést, csak annak lehetőségét és valószínűségét tudjuk meghatározni. Vö. Peter VOGT, *Kontingenzt és Zufall: Eine Ideen- und Begriffsgeschichte* (Berlin: Akademie Verlag, 2011), 221, doi: 10.1524/9783050057323.

hatnánk. Érdeemes csak arra utalni, hogy a nagy számok törvénye alapján valószínűtlen történések is bekövetkezhetnek.¹³ Továbbá jelentéktelen történések is jelentős események bekövetkezését válthatják ki, azaz az okokban felfedezhető apró különbségek óriási hatást tudnak generálni – hangzik a káoszelmélet egyik alapvetése, amelyet pillangóeffektusként ismerünk.¹⁴

A véletlennek van egy másik, a népi pszichológiában elterjedt jelentése is, amely Heltai regényében is előfordul (az elbeszélő és Vera életútja összetalálkozik). Ez olyan egybeesésekre vonatkozik, amelyek során történetek keresztezik egymást. Az egybeeső eseménysoroknak intuitív módon nincs közük egymáshoz, az érintett mégis fatálisnak érzékeli az egybeesést. Az egybeesésként érzékelt véletlen, akárcsak az előre nem látható véletlen történet, tudásunk elégtelen voltára irányítja a figyelmet. Ugyanakkor az erre vonatkozó episztemológiai reflexió a mindennapokban nincs jelen. A véletlennek és főképp a véletlenek halmozódása nem vezet el a tudásdeficit reflexiójához, épp ellenkezőleg, tévútra visz. Annak folytán, hogy ezeket a történéseket racionális oksággal nem tudjuk magyarázni, hajlamosak vagyunk neki sorsszerű jelentőséget tulajdonítani. Ezt a kognitív tévutat az evolúciós pszichológia úgy magyarázza, hogy az ember túlélése szempontjából fontos, hogy a veszélyeket elkerülje, ezért a számára valószínűtlen és ilyen módon feltűnő észlelési adatokat önmagára vonatkoztatja és jelentőséggel ruházza fel. Ez az éberség azonban sok esetben túlzásokhoz vezet, és az összefüggések kényszeres felállítására tévképzeteket szül.

Ezek a mechanizmusok Heltai regényében is előkerülnek, a véletlenek sora az elbeszélőt eleinte a mágikus kauzalitás irányába tereli, és ezt a pszichonarráció is tükrözi: az elbeszélőt egocentrikus és narcisztikus vonások jellemzik, ezért hajlamos arra, hogy minden történetet magára vetítsen és azokat sorsszerű, mágikus jelentéssel ruházza fel. Ráadásul megrögzött szerencsejátékosról van szó, aki a véletlenektől rég várt szerencséjét reméli. Továbbá a mágia és az okkult tudomány mint értelmezési keret a titokzatos fejezetcímeken, idézeteken és utalásokon keresztül ismételt módon megjelenik az elbeszélésben.

¹³ Ezt az elvet szemlélteti az ún. végtelenmajom-tétel, mely szerint fennáll a valószínűsége annak, hogy egy majom végtelen ideig az írógép előtt ülve legépeli Shakespeare életművét.

¹⁴ Közhelyes megfogalmazásban ez a következő: ha a káoszelmélet igaz, egy pillangó egyetlen szárnycsapása a Föld egyik oldalán tornádót idézhet elő a másikon.

De már annyira főzve voltam azoktól a véletlenektől, melyek Selfridge úr első felbukkanása óta sorsomba avatkoztak, azonkívül az ital is olyan erősen dolgozott már bennem, hogy jóformán meg sem lepődtem. Szinte természetesnek láttam azt, ami történt; szinte éreztem, hogy ennek a névnek ma valahogyan föl kellett bukkannia a múltból.¹⁵

Fontos megjegyezni, hogy az olvasó vágybeteljesítő lélektani regényként,¹⁶ egyúttal detektívregényként is olvassa a szöveget. Az olvasó a véletlenek által a főhős sorsának jobbra fordulását reméli, másrészt növekvő gyanakvással tekint a titokzatos megmentőre, Selfridge úrra. Egyrészt a sok véletlen folytán, másrészt mert hivatásos szemfényvesztőről van szó, akinek még a kinézete és viselkedése is bizarr módon mefisztói vonásokat idéz.¹⁷ A báróval gyorsan alkut köt: Selfridge sikerdíjért cserébe gazdag házasságot ajánl neki. Az alku fausti jellegű, a tárgy egy gazdag, ám ártatlan lány megtévesztése és haszon-szerzés céljával történő felhasználása. Selfridge ráadásul egy bünténnyel, a lány fülbevalójának elrablásával indítja meg a házasságkötési manővert.

A későbbiekben már az elbeszélő is reflektál korábbi „eltévelyedésére”, és ekkor már egy mesteri módon kitervelt rejtélyes büntény elemeinek gondolja a valószínűtlen történéseket, amelyeket Selfridge eszelt ki az ő megtévesztésére. Az elbeszélő számára minden jel arra utal, hogy büntény fog történni, mi több, ő viheti el a balhét, hiszen hiúsága, bódult állapotai és gyenge jelleme révén könnyen megtéveszthető.

– A véletlen mindenképp anyja – mondta volna Selfridge úr; de én már megtanultam, hogy nincs véletlen, nincs céltalan bolyongás, mindennek oka van, szándékkal csinálunk mindent, és akaratunk gépezetének titkos rugói csak annak titkok, aki nem akarja őket látni.¹⁸

Azt gondolhatnánk, hogy az elbeszélő egyre inkább gyanakvásra épülő pozíciója és az olvasó elmeolvasást működtető befogadási gyakorlata átfedésbe kerül. De nem teljesen ez a helyzet. Az olvasó az én-elbeszélés közvetlensége

¹⁵ HELTAI, *A III-es*, 19.

¹⁶ Az új kiadáshoz írt utószavában Tarján Tamás a regény lélektani jellegét hangsúlyozza, bár tanulmányomban ez a szempont háttérben marad. Tarján szerint az olvasó is elsődlegesen a kíváncsiság és jóvátétel/vágybeteljesítés könyveként olvassa a regényt. Lásd TARJÁN, „Heltai Jenő: *A III-es*”, 167.

¹⁷ Ezt Hegyi Katalin is kiemeli a regényhez írt utószavában, in HELTAI Jenő, *Jaguár; A III-es*, A magyar próza klasszikusai 35 (Budapest: Unikornis Kiadó, 1996), 265.

¹⁸ HELTAI, *A III-es*, 110.

révén könnyen belehelyezkedik a főhős tudatába, azonban távolságot is tart tőle. Az olvasó perspektívája magasabban helyezkedik el és távlatosabb az elbeszélőénél, mivel a szöveg őt egyértelműen megbízhatatlan elbeszélőként láttatja. Az elbeszélésmód az olvasót kezdetről fogva elmeolvasásra motiválja (derítsük ki, mi jár Selfridge úr fejében),¹⁹ amely racionálisan igazolható kauzális logikán alapul, és nem ismeri a véletlent. Az olvasó arra a körülményre is reflektál, hogy a véletlenek észlelése az elbeszélő szubjektív pozíciójához kötődik, ezért kételyeket táplál az észlelések hitelességét illetően.

Amikor az elbeszélő gyanakodni kezd, majd félszegen a Selfridge-nek tulajdonított összeesküvés nyomába ered, az olvasó nézőpontja is módosul, és még nagyobb távlatból tekint a szövevényes helyzetre. Az olvasó saját pozícióját folyamatosan a megbízhatatlan elbeszélőéhez viszonyítja és ellentart neki annak érdekében, hogy az elbeszélés meg ne tévessze. Az ellentételezés révén az olvasó újraértékeli a korábbi feltevéseit, és a természetfeletti tervezés narratíváját is játékba hozza: a véletlen fordulat, azaz az elbeszélő és Vera találkozása nem feltétlenül gonosz ördögi terv, hanem lehet csodás egybeesés is. A véletlen találkozás a kauzális magyarázatot részlegesen háttérbe szorítva úgynevezett „kvázi csodaként”²⁰ is felsejlik az olvasó előtt, azaz nem pusztán véletlenként, hanem figyelemreméltó egybeesésként. Az olvasó ekkor nemcsak külső elvárásaira és az események közötti valószínűségen alapuló kauzális magyarázatokra támaszkodik, hanem nagyobb teret enged egy olyan olvasatnak, amely a regény történéseit az esztétikai kompozíció motivált elemeiként azonosítja. Ezáltal a történések oksági magyarázata alárendelődik a regény olvasó által feltételezett kompozíciós elveinek: ez a perspektíva megengedi a csodát és kimozdítja az elbeszélést a valószínűségek által meghatározott értelmezési kontextusból. A csodaként értelmezett fikcionális történés megértését vizsgálva Craig és Emily Caddick Bourne azt az álláspontot képviseli, hogy ezek az olvasót két egymásnak ellentmondó látásmódra is fogékonyá teszik, az egyik a történések kiszámíthatatlan kontingenciája, a másik pedig

¹⁹ Az elmeolvasás jelentőségéről lásd SZABÓ Erzsébet, „Az elmeolvasás és a metareprezentáció szerepe a detektívtörténetek olvasásakor”, in *Hogyan olvassunk krimi? Új perspektívák a detektívtörténet kutatásában*, szerk. HORVÁTH Márta és SZABÓ Erzsébet, 40–52 (Budapest: Ráció Kiadó, 2019).

²⁰ A terminust a Bourne-szerzőpáros vezette be az elméleti diskurzusba, részletesebben lásd CRAIG BOURNE és EMILY CADDICK BOURNE, „Explanation and Quasi-Miracles in Narrative Understanding: The Case of Poetic Justice”, *Dialectica* 71, 4. sz. (2017), 563–579, doi: 10.1111/1746-8361.12201. A kvázi csoda problémájáról magyarul lásd SZABÓ Judit, „A »véletlen« fordulat kvázi csodája: Költői igazságosság és narratív magyarázat”, *Helikon* 67 (2021): 469–481.

egy jelentőségteljes egybeesés, amely a természetfeletti tervezés képzetét is megengedi. Ezt az összefüggést, hogy a véletlen történés többértelműséget generál és elválaszthatatlanul összefonódik azokkal a perspektívákkal, amelyekből tekintve szemléljük, egyik feljegyzésében Arthur Schnitzler is megfogalmazza:

Logikai értelemben véve tehát a sors és a véletlen soha nem ellentétes, hanem teljesen ugyanaz a dolog, és annál inkább megcáfolhatatlanul azonosak, minél magasabb nézőpontból szemlélünk egy eseményt.²¹

Heltai regénye a megbízhatatlan elbeszélés folytán a detektívtörténetek befogadási stratégiáit működteti, és a véletlenek halmozásával generált rejtély megoldására több olvasatot kínál: az egyik mágikus, természetfeletti (a szerencse végre az elbeszélőre mosolyog), a másik pedig oksági magyarázat (az elbeszélő áldozatul esik egy zseniális csalónak), a harmadik racionális megközelítés (a történések pusztán egybeesések). Ez a többértelműség megfelel Tzvetan Todorov a fantasztikus regényről írt munkájában leírt összefüggésnek, miszerint a rejtélyen alapuló detektívregénynek is – akárcsak a fantasztikus regénynek – az az egyik sajátossága, hogy két megoldást is támogat a rejtély feloldásában: az egyik valószínűbb és természetfeletti, a másik valószínűtlen és racionális – ez a vonás a krimit a fantasztikus regénnyel rokonítja. Todorov kifejti, hogy ha a titokzatos történés racionális magyarázata valószínűtlen, akkor a fennálló rejtély rendszerint a természetfeletti magyarázat felé tereli az olvasót. A detektívregény azonban végül a lezárásban teljes egészében diszkreditálja a természetfeletti értelmezést, és a korábban valószínűtlen racionális magyarázatot érvényesíti.²² Heltai regénye is úgy zárul, hogy a legvalószínűtlenebb megoldást igazolja, amely racionális magyarázat (és a tudomány valószínűségfogalmának is megfelel). Eszerint a véletlen egybeesés nem sorsszerűség, nem csoda, nem fondorlat, pusztán koincidencia. Ezzel azt az ismeretelméleti szempontból is helytálló látásmódot juttatja érvényre, hogy a legvalószínűtlenebb történések is bekövetkezhetnek, és a véletlenek feltételezése az emberi világra vetítve illúzió.

Összefoglalásként elmondható, hogy a véletlen fordulat az olvasó számára a történetmondásban jól ismert eljárásra utal, amely a legtöbbször a történet

²¹ Arthur SCHNITZLER, *Buch der Sprüche und Bedenken* (Wien, 1927), 70. Vö. még Manfred KUXDORF, „Arthur Schnitzler und der Zufall”, *Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association* 6, 4. sz. (1967): 4–12.

²² Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor (Budapest: Napvilág Kiadó, 2002), 46.

különösségének, szimbolikus jelentőségének vagy sorsszerűségének felmutatását célozza. A szokványos értelemben vett véletlenek halmozása ösztönzi az értelmező és magyarázó aktivitást, mivel az ambiguitás és a többértelműség irányába mozdítja el a cselekményt. A véletlenek adják Heltai elbeszélésének fordulatos voltát is, azáltal, hogy megsokszorozzák a cselekmény értelmezési lehetőségeit. A regényben az egymást kizáró természetfeletti, oksági és racionális magyarázatok az elbeszélő és az olvasó dinamikusan változó pozíciójához kötődnek, és rendszerint egymás ellenében jutnak érvényre. Az olvasó távlatos perspektívája azonban több látásmód egyidejűségét is megengedi, ekkor a véletlen egybeesést, váratlan fordulatot „kvázi csodaként” ragadja meg.

A FORDULAT MÁSODIK TÍPUSA: A CSAVAR

Amíg a véletlen egybeesés az olvasó számára ritkán eredményez valódi meglepetést, addig a fordulat másik típusa jelentős érzelmi hatást vált ki belőle. Az ezzel kapcsolatos befogadói élményt meglepetésnek, az ezt kiváltó narratív formát pedig csavarnak vagy csattanónak nevezhetjük.²³ Ennek egyik kiváló példáját Heltai regényének befejezésében találhatjuk meg, a történet ugyanis a végjátékban határozottan szembemegy a szöveg által támogatott befogadói elvárásokkal. Ezt a fajta fordulatot a cselekményben többek között váratlan öngyilkosság idézi elő, amely az eddig a *crime mystery*ként vagy pszichogramm-ként olvasott elbeszélést váratlanul melodráamába fordítja. A végső fordulat csalódást kelt az olvasóban, aki a rejtély kibontására több oksági magyarázatot is játékban tart, amelyek a cselekmény finisében kártyavárként omlanak össze. Kiderül ugyanis, hogy a sok-sok véletlen egybeesés pusztán koincidencia, amely mögött felesleges csodát, tervezést vagy ördögi módon kieszelt büntényt feltételezni.

Selfridge az elbeszélő gyanúsítgatását, miszerint a bűvész ördögi játékmeszterként maga tervezte el az izgató véletleneket, a cselekmény vége felé többször is cáfolja. Selfridge vádakra adott válasza úgy hangzik, mintha ponyvaregények szerzőjeként kicsúfolná a túlzottan izgalmas és hatásvadász fordulatokra éhes krimiközönséget, köztük a regény olvasóját is, aki mindehütt csavart, fordulatot és meglepetést sejt:

²³ Erről részletesebben lásd SZABÓ Judit, „Csavar a végén: Meglepetés és fordulat a *Vihar-sziget* című regény olvasásában”, in *Hogyan olvasunk krimi?*, 23–39.

Bocsánat! Értsük meg egymást! Én nem vagyok költő, egyszerű mesterember vagyok, józan és számító. Mit akarok én? Pénzt keresni! Ehhez nem kell fantasztikus terveken törnöm a fejemet, mert ismerem az embereket, és tudom, mit lehet velük csinálni. És csak azt csinálom, ami a legegyszerűbb, legtermészetesebb és legkönnyebb. Melodráma? Én eszeltem ki? Ostobaság! Egyszerű véletlen, mint minden...²⁴

A csavaros fordulatokkal operáló műfajok, mint például a detektívregény, az olvasó megtévesztését célozzák: többértelmű jelzésekkel rossz nyomra vezetik, vagy megcáfolnak triviális, de igaznak vélt koncepciókat, hogy aztán az olvasó annál nagyobb meglepetésben részesüljön. A detektív műfaj innovatív darabjai éppen ezért folyamatosan meghiúsítják a már bevált krimiolvasási stratégiákat annak érdekében, hogy elaltassák az olvasó gyanúját. Gyakorlott krimiolvasót azonban nehéz megtéveszteni, mert általában mást gondol, mint amit az elbeszélő közöl, és a történetet a leírtakkal szöges ellentétben külsődleges elvárásai szerint olvassa. Ezalatt azt értjük, hogy egy történet mentális reprezentációját elsődlegesen külső elvárások határozzák meg, amelyek a műfajjal vagy a szerzővel kapcsolatos vagy egyéb ismeretekből táplálkoznak és nem magából a szüzsé elemeiből.²⁵ Heltai regényolvasatában a véletlen mindennapi fogalmával kapcsolatos közhelyes képzetek is releváns külső elvárásoknak tekinthetők, amelyek felülírják a szöveg állításait, például Selfridge ko incidenciákról alkotott vélekedését, amely a regény végén az olvasó triviális elvárásaival szemben igazolásra kerül. Az olvasó elvárásait egyúttal nagyon erősen alakítják a szöveg által felépített ún. belső elvárások is, amelyek alapján az olvasó a történet alakulását a szöveg adott pontján kibomló valószínűségek alapján előrevetíti.²⁶ Göran Rossholm kauzális elvárásokon alapuló modellje alapján a belső elvárásokra vonatkozóan megkülönböztethetjük a hatásra, illetve a kauzális magyarázatra vonatkozó elvárásokat. A hatásvárásánál egy elbeszélő mozzanat kapcsán előrevetítjük egy történés bekövetkezését, utóbbinál pedig a szüzsé egy eleme azt jelzi számunkra, hogy egy szóban forgó dolog egy jövőbeli történés magyarázatául fog szolgálni, tehát az adott elem az elbeszélés későbbi pontját fogja magyarázni.

Heltai regénye a felépített hatásvárást nem hiúsítja meg: a bűvész már a barátkozás kezdetén teátrálisan megmutatja az elbeszélőnek a guillotint,

²⁴ HELTAI, *A III-es*, 117.

²⁵ Göran ROSSHOLM, „Causal Expectation”, in *Emerging Vectors of Narratology*, szerk. Per Krogh HANSEN, John PIER, Philippe ROUSSIN és Wolf SCHMID, 207–228 (Berlin: De Gruyter, 2017), 213–214, doi: 10.1515/9783110555158-011.

²⁶ Uo.

amiből az olvasó arra következtet, hogy valakit valamikor lefejeznek. Heltai az olvasó megtévesztésére a kauzális magyarázatelvárást alkalmazza gyakran és hatékonyan olyan cselekményelemek vonatkozásában, amelyek jelentősége az adott pillanatban nem világos (női kacaj, hajcsat, fülbevalós doboz stb.), de sejthető, hogy a későbbiekben jelentőségre tesznek majd szert. Az elbeszélő sorra olyan momentumokra lesz figyelmes, amelyek arra utalnak, hogy a bűvész az orránál fogva vezeti őt. Később aztán kiderül, hogy csak úgynevezett vörös heringekről, azaz megtévesztő utalásokról van szó. Göran Rössholm szerint a kauzális magyarázatelvárás nagyon erőteljesen aktiválja a detektív-fikciót, amelynek révén az olvasó mindenáron igyekszik a legapróbb cselekmény részletet is beilleszteni egy értelmes történetstruktúrába. Általában akkor sem hagy fel a kauzális spekulációval, ha egy adott elem nem válik relevánssá a történetben. A kauzális elvárással magyarázható az olvasó motivációja, hogy Selfridge guillotinnal való öngyilkosságát követően sem hagy fel az oknyomozással, sőt a regény lezárását követően is folytatja a vörös heringekre támaszkodó retrospektív történetalkotást. Egyszerűen azért, mert a vörös heringekből eszkábált történet sokkal értelmesebb és valószínűbb, mint az elbeszélő történet.

Egy jó krimi az olvasót rendszerint pozitív predikciós hiba felé mozdítja, ami a nem várt pozitív meglepetés esete, amikor az ember többet kap, mint amire számít. A rejtély megoldása egy kellemes olvasási élmény kapcsán pozitív meglepetésben részesíti az olvasót, mert az elbeszélő megoldás szellemesebb, agyafúrta, differenciáltabb, azaz a kapott koncepció szépségében és szellemességében felülmúlja az elvártat. Heltai regénye ezzel szemben az olvasót negatív predikciós hibába sodorja, azaz az olvasó kevesebbet kap, mint amire számít, és csalódásként éli meg, hogy az elbeszélő koncepció „alulteljesít”. Az olvasó saját elmeolvasási képességét és rejtély megoldására irányuló magyarázatát szofisztikáltabbnak értékeli annál, mint amit a cselekmény lezárása nyújt neki. Az a körülmény, hogy a szöveg nem támogatja a krimiolvasó érzelmi kielégülését,²⁷ arra utal, hogy Heltai burkolt kritikát gyakorol az olvasók izgalomkereső vágyára és hatásvadász fordulatokat hajszólvó elvárásaira. A végjáték csattanója beteljesíti a detektívtörténetek iránti elvárásokat (mert

²⁷ Ezen a ponton utalok a szöveg megfilmesítéseire. Korda Sándor 1920-as játékfilmje sajnos megsemmisült. Az *Egy japán bűvész és egy magyar báró barátsága és tragédiája* a regény cselekményéhez igazodik és melodramaként viszi színre a történetet. A későbbi, 1937-es, Székely István által rendezett alkotás viszont a detektívtörténet sémái szerint dolgozza fel a regényt, és a cselekmény lezárásában, a regénnyel ellentétben, támogatja a néző érzelmi kielégülését. A film nem viszi színre a regénybeli végső csattanót, ezért kicsengése, legalábbis a regény olvasói számára, a hatásvadász befejezés ellenére is meglepetést kelt.

meglepetést kelt), de meg is hiúsítja azokat (mert eltörli a rejtélyt), ezért kognitív szempontból „megterhelő” lezárást jelent az olvasó számára. Egyúttal azáltal, hogy a cselekmény végül nemlétezőnek titulálja a rejtélyt, nevetségesé teszi az olvasó erőfeszítéseit egy értelmes, de túlzottan fordulatos és ilyen módon a valóságtól elrugaszkodott történet megalkotására.

SZEMES BOTOND

Az ív segédegyenesei

A cselekmény felépítésének pszichoanalitikus olvasata
Szindbád és Esti Kornél történeteiben

szemes.botond@abtk.hu
ORCID: 0000-0002-0637-6776

HELIKON

The Supporting Line of the Arc. A Psychoanalytic Reading of Plot Structure in the Stories of Szindbád and Kornél Esti

Abstract

The concept of the narrative arc is widely used in everyday and academic discourse on literary fiction. However, the various attempts to algorithmically identify and visualise the narrative arc show that it is not self-evident what the concept refers to: different approaches capture different characteristics of texts. Therefore, in this paper, I will test three methods, as well as a closer interpretation, in order to show which features of texts can be operationalised by them beyond the broad meaning of narrative arc. The three methods are: 1. action-packedness (which I examine through the distribution of verbs), 2. rhythm (which I examine through changes in sentence length), 3. emotional charge (which I examine through the distribution of sentiment words). The case study presented in this paper shows that Gyula Krúdy's narratives about Szindbád are characterised by an increasingly action-packed and fast dramaturgy. This can be interpreted as an effective representation of the theme of the stories, i.e. the onanistic fantasies of a lonely man. In contrast, short stories of *Esti Kornél* by Dezső Kosztolányi are characterised by an increasingly slower rhythm and fewer actions, as well as a high degree of emotional fluctuation. This can be interpreted as a narrative structure for the internalization of extreme states and the dynamics between the Self and the Other. Finally, I also report on the correlations between the results of the three methods, which provide a basis for further interpretations.

Keywords: narrative arc, action-packedness, rhythm, emotional charge, Szindbád, Kornél Esti, masculinity

BEVEZETÉS

A cselekmény intenzitásbeli alakulását, a fordulópontokat összekötő folyamatot és/vagy a történetek dramaturgiai szerkezetét jelölő *narratív ív* fogalma gyakran használatos az elbeszélő művekről szóló diskurzusban. Amikor egy mű „építkezéséről”, „csúcspontjáról” és az „oda vezető útról”, vagy a feszültség mértékéről és a történet „laposágáról” beszélünk, még ha impliciten is, de a narratíva ívét próbáljuk meg leírni, legtöbbször konkrét vonaldiagramokat képzelve magunk elé. Sőt, úgy tűnik, hogy nem csupán egy lehetséges tulajdonsága, hanem megkülönböztető jegye is az epikus műveknek, hogy bennük az események ívbe rendeződnek,¹ vagy legalábbis ennek hiánya az olvasói elvárások megsértését jelenti,² ahogyan a nem professzionális írók számára is elengedhetetlen feltétele az alkotásnak.³ Ez az ismerősség azonban óvatosságra kell, hogy intsen, és az alábbi elemzés előtt két előzetes megjegyzést tesz szükségessé.

Egyrészt fontos látni, hogy a nyugati kultúrtörténetben meglehetősen új keletű fejlemény, hogy a történeteket grafikonok mintájára gondoljuk el.⁴ Mihail Bahtyin arra hívja fel a figyelmet, hogy az antik elbeszélő művek és a későbbi kalandregények egészen a 18. századig még nem ezt az elgondolást

¹ Lásd például a Kertész Imre szerkesztett naplójáról szóló diskurzust, amelyben a szöveg regényként való olvashatóságát éppen ez biztosítja: „A Gályanaplóról írt kritikák kiemelik, hogy van egyfajta epikai íve, amely felkínálja a lehetőséget, hogy regényként, fejlődésregényként olvassuk.” VÁRI György, „A Kertész-életmű recepciótörténete”, *BUKSZ* 15, 1. sz. (2003): 30–53, 50.

² Lásd például: „A mai olvasó olykor ingerülten elégedetlen a mai irodalommal. [...] Nincs történet? Nincs íve az elbeszéléseinknek? Hát mért nem tetszik olyan életet élni, amelynek íve van? Rajzolom. A-tól B-ig, és halad és rendben és lineárisan.” ESTERHÁZY Péter, *A szavak csodálatos életéből* (Budapest: Magvető Kiadó, 2003), 60. Radics Viktória egy későbbi Esterházy-regényt éppen e hiány felől bírál: „egyszerűen nincs íve, s a menete technikásan erőltetett.” RADICS Viktória, „Széltapított szövegek: Esterházy Péter: *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozós változat –*”, *Magyar Narancs*, 30. sz. (2013), <http://magyarnarancs.hu/konyv/esterhazy-peter-egyszeru-tortenet-vesszo-szaz-oldal-a-kardozos-valtozat-85802>.

³ Lásd például Alexander Steele kreatívírás-könyvét: „A vázlat [...] lehetővé teszi a szerző számára, hogy a regény még formátlan képződményét szakaszokra tagolja, megtalálja azokat a pontokat, ahol a feszültséget fokozni kell, ráleljen a konfliktusok megfelelő helyére a történetben, és időzítse az elbeszélés csúcspontját. [...] A strukturális modellek, a cselekménygrafikonok és vázlatok tükrében a prózaírás az értékek egyenletekbe történő behelyettesítéséhez válik hasonlatossá.” Alexander STEELE, *Kezdő írók kézikönyve*, ford. SÁRI B. László (Pécs: Alexandra Kiadó, 2010), 85–86.

⁴ Az itt kifejtett gondolatot részletesebben lásd: SZEMES Botond, „Az idővonal felemelkedése: Szemelvények az idő grafikus leképezésének európai kultúrtörténetéből”, *Literatura*, 2023. [Megjelenés előtt.]

érvényesítették, ami a szereplők ábrázolásában is tetten érhető: ekkor a karakterek személyisége időben változatlan, a cselekmény leginkább e karakterek térbeli mozgása mentén szerveződik.⁵ Ez a térbeli mozgás egyben az események összefűzésének módját is jelenti, és a pusztá egymásra következést, azaz mellérendelő logikát részesít előnyben a narratív ív koncepciójával szemben. Ez látható Arisztotelész *Poétikájában* is, ahol a történet részei közötti kapcsolat szintén egymásutániságra, nem egy ív irányára és meredekségére vonatkozik,⁶ ahogyan a „fordulat” és a „felismerés” fogalmait sem folyamatként, hanem „átváltozásként” mutatja be.⁷ Ezzel szemben Gustav Freytag 1863-as *Die Technik des Dramas* című könyvében – amely szintén drámaelméleti munka, ám az epikai történetvezetés és a dramaturgia diskurzusai hagyományosan erősen áthatják egymást – már „piramis”, azaz grafikon formájában szemlélteti a cselekmény alakulását, amelyet a bevezetés, a felemelkedés, a csúcspont, a visszatérés/bukás és a katasztrófa/feloldás részeire oszt. Ez a váltás jól szemlélteti, hogy az irodalmi művek a 18. század végétől mind témájukban, mind szerkezetükben egyre inkább a cselekmény grafikonalapú elgondolására építenek. A cselekmény a (leginkább feszültség tekintetében) különböző szinteken elhelyezkedő pontok összekötésének eredményeként jön létre, a korábbi térbeli mozgást és mellérendelő szerkesztést a „hős útjának” inkább metaforikus képzete váltja fel – mint például az életút alatt változó személyiség és a felívelő karrier képzetére támaszkodó fejlődésregényekben.

Másrészt viszont nem magától értetődő, mit is értünk pontosan narratív ív alatt. Erre legjobban a digitális irodalomtudomány különböző vállalkozásai mutatnak rá, amelyek formalizálni igyekeznek ezt a fogalmat, a szövegek mérhető elemeire visszavezetve azt. A módszerek sokfélesége önmagában jelzi a fogalom egyértelmű meghatározásának a nehézségét. Emellett az is szembeűnő, hogy e meghatározás során gyakran elszakadni látszanak a kifejezés hétköznapi, bevett használatától is: „amit a digitális irodalomtudományban cselekményként írnak le, csak nagyon halványan hasonlít arra, amit az irodalomtudomány-

⁵ Mihail BAHTYIN, „A tér és az idő a regényben”, in *A szó esztétikája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, 257–302 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1976).

⁶ „Teljes az, aminek van kezdete, közepe és vége. Kezdet az, ami nem következik szükségképpen valami más után, utána viszont valami más van vagy történik. A vég – ellenkezőleg – az, ami más után van vagy előtt történik (vagy szükségszerűen, vagy a gyakoriság alapján), utána viszont nincs semmi más. A közép az, ami más után következik, s ami után is van valami más.” ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János (Budapest: Magyar Helikon, 1974), VII.

⁷ Uo.

ban és azon túl értenek alatta az emberek.”⁸ Mivel az alábbiakban szintén a narratív ív mérhetőségére és automatikus ábrázolására teszek kísérletet, érdeemes körülhatárolni, hogy az egyes megközelítési irányok milyen előfeltevésekkel élnek és milyen eredményeket tesznek lehetővé. Ez segíthet az itt alkalmazott módszerek kontextusának kijelölésében is. A narratív ív mérhetőségére vállalkozó kutatások három fő csoportja különböztethető meg:

I. *Szótáralapú szövegelemzés.* Ekkor előre meghatározott szavak gyakoriságának változását mérik a kutatók. Ide tartoznak I.1. a szentimentelemzésre vonatkozó, valamint I.2. a funkciószavak és kognitív igék eloszlását vizsgáló tanulmányok. A szentimentelemzés abból indul ki, hogy egy történet íve a *feszültség* változásán keresztül ragadható meg a legjobban, amelyre a pozitív/negatív érzelmeket kifejező (vagy hasonló módon, például „veszélyesség” és „energikusság/erő” szerint felosztott⁹) szavak szövegbeli eloszlásából következtethetünk. E kiindulópont érvényességét támasztja alá Reagen és társainak kutatása, akik a módszerrel sikeresen detektáltak hatféle narratív archetípust: 1. „Szegényekből gazdagok” (felemelkedés), 2. Tragédia vagy „gazdagokból szegények” (bukás), 3. „Ember a gödörben („Man in the Hole”: bukás–emelkedés), 4. Ikarusz (emelkedés–bukás), 5. Hamupipőke (emelkedés–bukás–emelkedés), 6. Oidipusz (bukás–emelkedés–bukás).¹⁰ A funkciószavak és a kognitív igék vizsgálata Boyd és társainak kutatásához kötődik, akik a szövegeket három trendvonal segítségével ábrázolják különböző grafikonokon a szcenírozás, a cselekmény kibontása és a kognitív feszültség szempontjaiból. Feltételezésük szerint az angol nyelvű történetek kezdetén a névelők és előljárószavak túlsúlya figyelhető meg, hiszen ekkor még konkrét személyek, helyszínek és egyéb tárgyak megjelölésére van szükség a cselekmény háttérül szolgáló környezet bemutatásához; a cselekmény kibomlásakor azonban ezek helyét névmások és segédszók veszik át; míg a kognitív feszültséget mentális igék (például „gondol”, „hisz”, „megért”) nagy száma jelzi a történet végén.¹¹

⁸ Leonard KONLE és Jannidis FOTIS, „Modeling Plots of Narrative Texts as Temporal Graphs”, in *CHR 2022: Computational Humanities Research Conference, December 12–14, 2022, Antwerp, Belgium*, szerk. Folgert KARSDORP, Alie LASSCHE és Kristoffer NIELBO, 2022, 319, https://ceur-ws.org/Vol-3290/long_paper2313.pdf.

⁹ Mikaela Irene D. FUDOLIG és mtsai., „Characterizing narrative time in books through fluctuations in power and danger arcs”, *ArXiv*, 2022, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2208.09496>.

¹⁰ Andrew J. REAGAN és mtsai., „The emotional arcs of stories are dominated by six basic shapes”, *EPJ Data Science*, 2016, <https://doi.org/10.1140/epjds/s13688-016-0093-1>.

¹¹ Ryan BOYD L., Kate G. BLACKBURN és James W. PENNEBAKER, „The narrative arc: Revealing core narrative structures through text analysis”, *Science Advances* 6, 32. sz. (2020), doi: 10.1126/sciadv.aba2196.

II. *A tematikus változások azonosítása*, amely mérhetővé teszi, hogy egy szöveg milyen gyorsan vált a témák között, mennyire kiterjedt a szemantikai mező, amelyet lefed egy-egy váltás, és mennyire körkörös az így kiépülő narratíva.¹² Ide tartozik Benjamin Schmidt megállapítása is, miszerint a legtöbb narratív szöveg a térre vonatkozó kifejezésektől a bocsánatkérés, az igazmondás, a megbékélés és az ígéret nyelvhasználatáig vezető utat járja be.¹³

III. Nem szó- és témaalapú, hanem *grammatikai-stilisztikai jellemzőkre vonatkozó vizsgálat*, mint például a mondathosszúság és a szókincsgyakoriság mérése.

MÓDSZER ÉS KORPUSZ

A módszertan kidolgozásakor tehát szem előtt tartottam, hogy nehéz jól meghatározni és mérhetővé tenni olyan tág fogalmakat, mint a cselekmény és a narratív ív. Ezért az alábbi kvantitatív vizsgálatok során egyszerre három eljárást is összehasonlítottam egymással, miközben igyekeztem azt is körülírni, hogy egy szöveg mely kisebb és jobban definiált jellemzői operacionalizálhatók az egyes módszerekkel:

1. *Akciódúság*: milyen sűrűn követik egymást az események a cselekményben. Ezt az igék arányán keresztül tartom kiszámíthatónak a szövegek 300 szavas szegmenseiben. A szegmentáció lehetővé teszi, hogy egyenlő részek közötti változást azonosíthassunk; a 300 szó némileg önkényesen került meghatározásra: ez egy kellően nagy, több bekezdést magában foglaló, ám egy átlagos hosszúságú novellának csak egy kisebb részletét kitevő (így több egymással összehasonlítható szakaszt eredményező) egységet jelent. E szegmensekben az igék relatív gyakoriságát (vagyis arányát) adom meg, ugyanis az utolsó szegmens általában 300-nál kevesebb szót tartalmaz, így a nyers gyakoriság megadásával az itt kapott eredmé-

¹² Olivier TOUBIAA, Jonah BERGER és Jehoshua ELIASHBERG, „How quantifying the shape of stories predicts their success”, *PNAS* 118, sz. 26 (2021), <https://doi.org/10.1073/pnas.2011695118>.

¹³ Benjamin SCHMIDT, „Plot archeology: A vector-space model of narrative structure”, *IEEE International Conference on Big Data*, 2015, 1667–1672, doi: 10.1109/BigData.2015.7363937.

nyek nem volnának a többivel összehasonlíthatók. Az igék azonosítására az *e-magyar* nyelvi elemző szófaji besorolását vettem alapul.¹⁴

2. *A szöveg ritmusa*: egy szöveg szegmenseinek átlagos mondathosszúságán keresztül következtethetünk egyrészt a szöveg ritmusára, másrészt az olvasás ütemére,¹⁵ amely formai jellemzők kapcsolatban állnak a jelevezetés kérdésével is. Ugyanis „egy elemi mondattal a megnyilatkozó egy elemi jelenetet (tipikusan egy lehorgonyzott folyamatot) figyeltet meg a diskurzusban”,¹⁶ és bár az összetett mondatok több ilyen elemi jelenetet tartalmaznak, ekkor ezek viszonya, összetartozása kerül az előtérbe, ezért ezeket mint „összetett jeleneteket” inkább kezelhetjük egy egységként, mint a mondathatárral elválasztott részeket. Vagyis az egymásra következő mondatok hosszúsága nemcsak a szöveg belső szerkezetét és az olvasó lélegzetvételének ritmusát, hanem az egymástól elkülönülő jelenetek váltakozásának sűrűségét is jelezheti.

A szegmensekben az átlagos mondathosszúság értékeit mínusz 1-gyel szorozva adtam meg az ábrázolásakor, hogy a gyorsuló ritmus (egyre rövidebb mondatokkal) növekvő tendenciát rajzoljon ki (amelyben tehát a rövidebb mondatok magasabb értéket vesznek fel, mint a hosszabbak). Fontos továbbá, hogy ebben az esetben a szegmentáció nem szavak, hanem mondatok száma alapján történt: habár ugyanannyi szegmenst hoztam létre, mint a 300 szavas felosztáskor, e szegmensekben különböző számú szavak szerepelnek (és a mondatok száma egyezik meg), így az e módszeren alapuló ábrák a másik két típustól eltérő felosztást mutatnak.

Végezetül meg kell említeni, hogy a párbeszédek tipikusan rövidebb mondatokból állnak a leíró részekhez képest, az eredmények tehát a szereplői megszólalások arányát is mutatják. Ezt nem tekintem ugyanakkor torzító hatásnak, mivel a dialógusok szintén a szöveg ritmusának gyorsulásához járulnak hozzá.

¹⁴ Tamás VÁRADI és mtsai., „E-magyar – A Digital Language Processing System”, in *Proceedings of the Eleventh International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2018)*, 1307–1312 (Miyazaki: European Language Resources Association [ELRA], 2018).

¹⁵ Vö. „Megtanultam, hogy a mondatoknak ilyenképpen ritmusa, a szöveg egészének sajátos lélegzetvétele van. Ami az olvasó szempontjából azt jelenti, hogy nem csak a szemével, hanem a lélegzetének ritmusával, s ebből következőn a vérnyomásával is olvas. Az interpunkció közvetlen kapcsolatban áll a fiziológiával.” NÁDAS Péter, „Hazatérés”, in NÁDAS Péter, *Játéktér*, 7–36 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988), 20.

¹⁶ KUGLER Nóra, *Az összetett mondat* (Budapest: Eötvös Kiadó, 2018), 8, https://www.elte.hu/media/2018/05/Kugler_Az_osszetett_mondat_READER.pdf.

3. *Érzelmi töltöttség*: a szöveg 300 szavas egységeiben vizsgáltam a Precosenti szentimentszótár¹⁷ elemeinek relatív gyakoriságát. Ekkor egy szakasz annál érzelmdúsabbnak határozható meg, minél több érzelmre/hangulatra vonatkozó kifejezés található benne.

Mindhárom módszer a narratív ív egy lehetséges megközelítését jelenti; a háromféle eredményt a következőkben egymás viszonyában értelmezem. Vizsgálati anyagnak novellákat választottam, azt feltételezve, hogy rövidebb elbeszélő szövegek jellemzően egy ív mentén jönnek létre, míg hosszabbakban több történet ágyazódik egymásba. Ugyanakkor megfelelően hosszú, legalább 1400 szót tartalmazó szövegekre van szükség, hogy értelmezhető hosszúságú és számú szakaszra legyenek oszthatók. E szempontok mentén válogattam Krúdy Gyula Szindbád-történetei közül és Kosztolányi Dezső *Esti Kornél* című novellaciklusának első, 1933-ban megjelent kötetéből.¹⁸ Az előbbieken keresztül érdemes Bezeczky Gábor figyelmeztetését szem előtt tartani, miszerint Krúdy soha nem állított össze *Szindbád* című kötetet, ilyet csak a későbbi kiadói hagyomány hozott létre – miközben a különböző Szindbád-ciklusok tartalma és sorrendje is változó, sőt vannak ciklusba fel nem vett Szindbád-művek is.¹⁹ A szöveg hosszára vonatkozó kritériumot és az időbeli reprezentativitást figyelembe véve (azaz hogy különböző időszakból és ciklusokból egyaránt származzanak szövegek) az alábbi tizenkét novellát elemeztem: *Szindbád a hajós (Első utazása)*, *Női arckép a kisvárosban (A harmadik út)*, *Szindbád útja a balátnál (Ötödik út)*, *Ifjú évek*, *A szerelem vége*, *Szindbád titka*, *Szindbád álma*, *Az átszúrt szív szerenádjá*, *Vörös ökor*, *Szökés az életből*, *Szökés a halálból*, *Vadkörtefa*. Kosztolányi esetében az 1933-as ciklus egészére vonatkozó eredményeket ismertetem, ám az 1400 szónál rövidebb szövegekre nem térek ki a részletesebb elemzés során.

¹⁷ DRÁVUCZ Fanni, SZABÓ Martina Katalin és VINCZE Veronika, „Szentiment- és emóciószótárak eredményességének mérése emóció- és szentimentkorpuszokon”, in *XIII. Magyar Számítógépes Nyelvészeti Konferencia (MSZNY2017)*, 228–239 (Szeged: Szegedi Tudományegyetem Informatikai Tanszékcsoport, 2017). A szótár elérhető: <https://opendata.hu/dataset/hungarian-sentiment-lexicon>.

¹⁸ A novellaciklus változataihoz és kiadástörténetéhez lásd: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél*, szerk. TÓTH-CZIFRA Júlia és VERES András (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2011), 408–409. Mindkét korpusz esetében a számítógépes elemzéshez a Magyar Elektronikus Könyvtár szövegeit használtam fel.

¹⁹ BEZECZKY Gábor, *Krúdy Gyula* (Budapest: Akkord Kiadó, 2003), 15–18.

ELEMZÉS

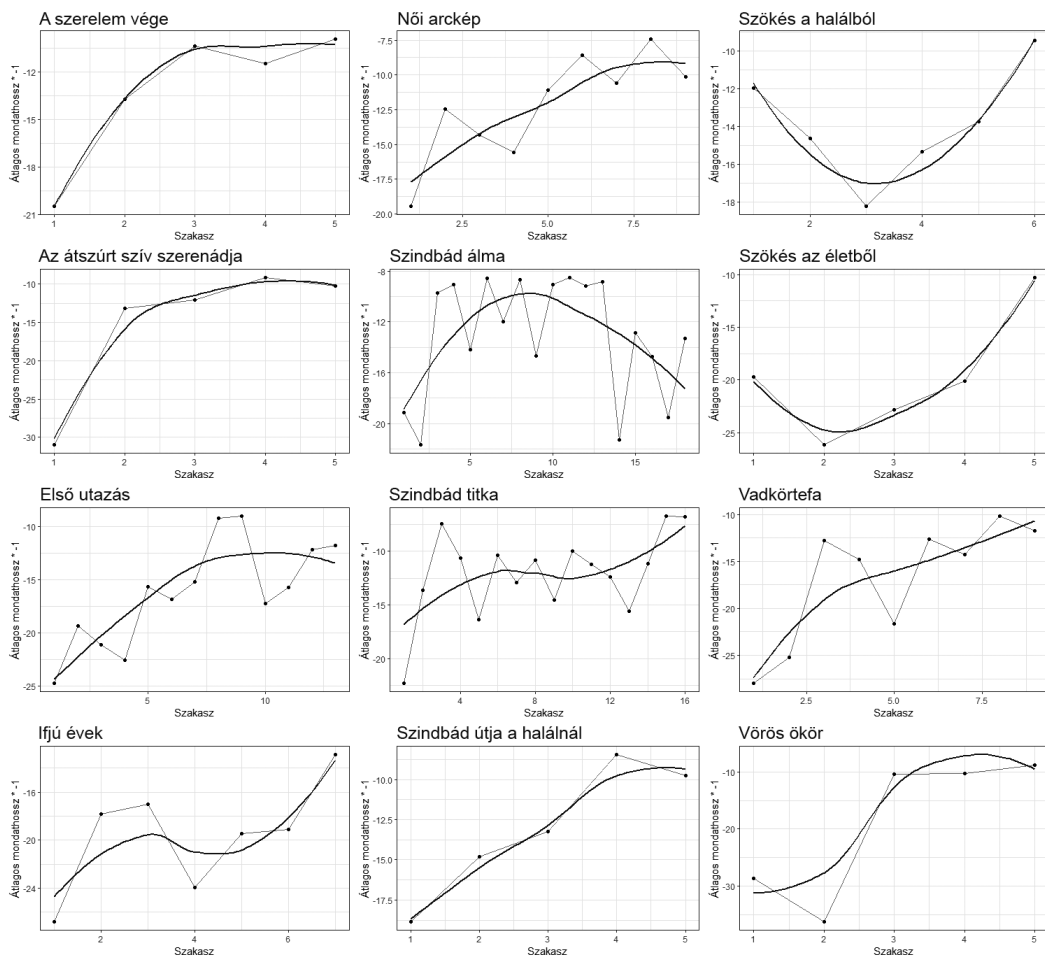
Bezeczy Gábor idézett könyvében a Szindbád-kötetek elbeszéléseinek egymáshoz fűződő viszonyát vizsgálja, és arra keresi a választ, hogy mennyiben függenek össze az egyes írások, és kirajzolnak-e egy, a kötet egészét átfogó ívet.²⁰ Meggyőzően érvel amellett, hogy nem ilyen szigorú szerkesztés mentén jönnek létre a kötetek. Az 1. és 2. ábra alapján úgy tűnik, hogy a novellákra viszont nagyon is határozott dramaturgia jellemző. A kiválasztott Szindbád-történetek ugyanis rendszerint egyre gyorsabbá és egyre akciódúsabbá válnak: ezt mutatják a grafikonok adatpontjaira (egy-egy szakasz értékeire) illesztett trendvonalak.²¹ Fontos az adatpontok konkrét értékét és a köztük lévő különbség mértékét is figyelembe vennünk a szövegek értelmezésekor, ám az általános emelkedő tendencia a két szempont alapján (átlagos mondathosszúság és az igék aránya a szakaszokban) első ránézésre is szembetűnő, még ha esetenként a lezárás elé tehető is a kirajzolódó ív csúcspontja.

Ez a szerkezeti felépítés nem független a novellák tartalmától és főszereplőjétől sem. Pszichoanalitikus megközelítésben felvethető ugyanis, hogy a „hős útja” és a hozzá tartozó, felfelé ívelő történetvezetés kifejezetten férfi nézőponthoz köthető: pontosabban a férfi orgazmust idézi, amennyiben mind a kettő azonos dramaturgián alapul.²² Ezt a kapcsolatot fejti ki Susan Winnett is, aki olyan korábbi pszichoanalitikus olvasatokat kritizál/gondol tovább, amelyek általános összefüggést tételeznek a történetvezetés és szexualitás között. Ilyen Peter Brooks felismerése, miszerint Freud *A balálősztonók és az élelősztonók* című könyvében a beteljesülés felé tartó, onnan visszamenőleg értel-

²⁰ Vö. az egyik felkínált olvasattal, miszerint „a cselekménynek íve és irányultsága van.” Uo., 18.

²¹ A görbe olyan becsült értékek alapján jön létre, amelyek y valószínűsített helyzetét adják meg x változóhoz (jelen esetben a szakaszokhoz) képest úgy, hogy a becsült értékek és a valódi adatpontok közti különbség minimális legyen. Ez az illesztés lineáris regresszió esetében egyenes vonalként, másodfokú regresszió esetében egyetlen (U- vagy fordított U-alakú) görbületként, polinomiális regresszió esetében az adatsor változásait minél jobban lekövető görbeként jön létre. A vizualizáció során polinomiális függvényt alkalmaztam („loess” néven a *ggplot* csomagban), ám látható, hogy gyakran ez is megközelítőleg lineáris vagy másodfokú eredményre vezetett. Fontos továbbá figyelembe venni az adatpontok távolságát a görbétől: minél távolabb esnek tőle, annál kevésbé felel meg az eredeti mérés a kirajzolt tendenciának. Végezetül az *Esti Kornél* esetében nem alkalmaztam görbeillesztést az 1400 szónál kevesebb szövegekre az adatpontok kis száma miatt.

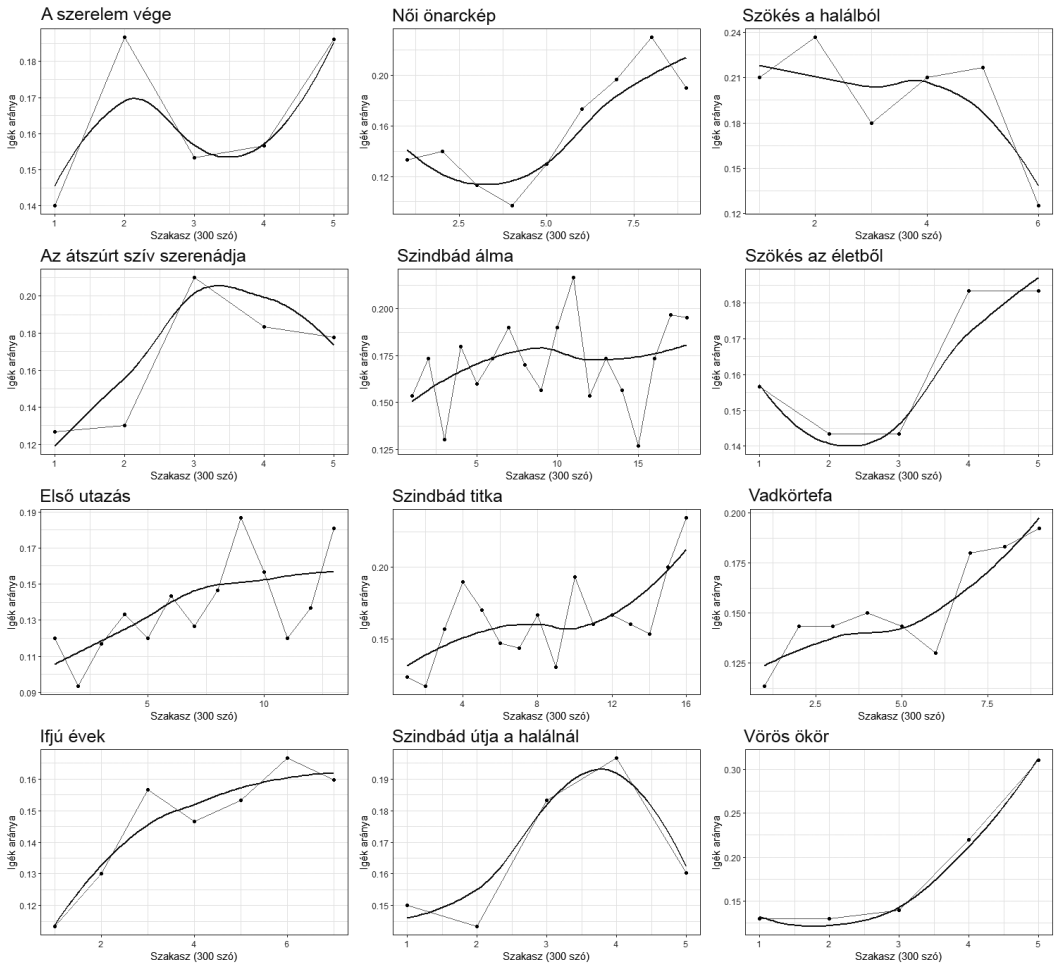
²² Erre az összefüggésre világít rá a *The New York Times* nagy nyilvánosságot elérő vitacikke is: Brit MARLING, „I Don’t Want to Be the Strong Female Lead”, *The New York Times*, 2020. február 7., <https://www.nytimes.com/2020/02/07/opinion/sunday/brit-marling-women-movies.html>.



1. ábra: Az átlagos mondathosszúság alakulása tizenkét Szindbád-történet egyenlő mondatzámú egységeiben

met nyerő élettörténet a sexualitás dinamikáját tükrözi, és ez nyilván meg a nyugati kultúrtörténet epikus műveinek szerkezetében is;²³ vagy Robert Scholes írása, miszerint „minden elbeszélés archetípusa a szexuális aktus. [...] Mert ami az elbeszélést – és a zenét – a szexszel összeköti, az az emelkedés és a lecsengés, a feszültség és a feloldódás, a csúcspontig és a beteljesedésig tartó

²³ Peter BROOKS, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York: Knopf, 1984), 90–102. Fordítás tőlem: Sz. B.



2. ábra: Igék aránya 300 szavas szakaszokban
Krúdy tizenkét Szindbád-történetében

fokozás alapvető orgazmikus ritmusa.”²⁴ Winnett szerint bár létezik ez a kapcsolat a nyugati prózahagyományban, azonban nem az univerzális „szexualitás” mindenkire érvényes dinamikájára, hanem kizárólag férfiak tapasztalatára vonatkozik:

²⁴ Robert SHOLES, *Fabulation and Metafiction* (Urbana: University of Illinois Press, 1979), 26.

Abból, ahogyan Brooks és Scholes megfelelteti a férfi gyönyör forgatókönyvét azokkal a folyamatokkal, amelyek meghatározzák a narratív jelenetезést, valamint az elbeszélés esztétikai, erotikus és etikai vetületeit, úgy tűnhet, mintha a szöveg élvezete az olvasó erotikus kielégülésének függvénye lenne. Amint felismerjük, hogy az olvasás ilyen pszichoanalitikus dinamikája a férfiak testi reakcióinak egyetemességét feltételezi, nem lesz nehéz észrevenni, hogy mennyire önkényesek az ilyen általánosítások.²⁵

A *Szindbád*-történetekben a szexualitás és az erotika központi szerepet tölt be; mégpedig kizárólag egy magányos férfi nézőpontjából. Többen rámutattak már arra, hogy Szindbád, aki elméletileg egy Casanova-típusú hódító, valójában alig érintkezik fizikailag nőekkel: Fábri Anna szerint „a képzelt kalandokból is kiviláglik, hogy Szindbád számára a hódítás a fontos, s nem a folytatás”;²⁶ Bori Imre arról beszél, hogy a hősbен „egy beteges képzelet rajzolatai helyettesítik a való világ képeit”,²⁷ ahogyan Gintli Tibor is a csak képzeletben megélt szerelem motívumára hoz példákat különböző szövegekből.²⁸ És habár Krúdy viszonya a pszichoanalízishez szintén részletesen tárgyalt a szakirodalomban, egyetlen értelmező sem veti fel a „képzeletbeli szerelem” mint maszturbáció lehetőségét, holott a *Szindbád*-történetek egy férfi elképzelt és/vagy álombeli utazásait viszik színre, amely utazásokat különböző nők leírása szervezi, általában testrészek mint metonímiák és szinekdochék segítségével: „Az érett, kiforrott Krúdy-próza szinekdochéit csaknem kivétel nélkül az a közös sajátosság jellemzi, hogy a cselekmény emberi szereplőit mutatják be képszerűen, mégpedig oly módon, hogy a) valamelyik testrészüket vagy b) valamelyik ruhadarabjukat nevezik meg az egész helyett.”²⁹

²⁵ Susan WINNETT, „Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure”, *PMLA* 105, 3. sz. [Special Topic: The Politics of Critical Language] (1990): 505–518, 511, doi: 10.2307/462898. Lásd még: „A hagyományos elbeszélésben és narratológiákban a kezdetek, a közepek és a végek dinamikus viszonyai által létrehozott jelentések soha nem tudnak közvetlenül számot adni a nőiségről.” Uo., 509. Winnett kritikája mellett felvethető az is a korábbi elméletekkel szemben, hogy a feszültség fokozatos növelésének dramaturgiáját mint történeti állandót kezelik a nyugati kultúrtörténetben, és nem a modernitás időszemléletéhez kötik.

²⁶ FÁBRI Anna, *Ciprus és jegénye* (Budapest: Magvető Kiadó, 1978), 74.

²⁷ BORI Imre, *Fridolin és testvérei* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1976), 134.

²⁸ GINTLI Tibor, „A szerelem elbeszélésének változatai Krúdy epikájában”, *Iskolakultúra* 11, 10. sz. (2001): 39–47.

²⁹ KEMÉNY Gábor, *Képekbe menekülő élet: Krúdy Gyula képalkotásáról és a nyelvi kép stilisztikájáról* (Budapest: Balassi Kiadó, 1993), 66–67.

A testrészekről képzelgő magányos férfi maszturbatív vágyairól szinte mindegyik *Szindbád*-történetben olvashatunk:

Gyorsan levetkőzött, és nem törődött vele, hogy a szomszéd szobából Szindbád lesi őt vetkőzés közben... Ah, a fehér, kerek térdekre íme még most is emlékezik. Igen, igen, abban az időben csak a térdekre és a térdek körüli részekre volt kíváncsi Szindbád a vetköző nőknél, pedig Annának a válla is kerek és fehér volt. [...] Tehát senki sem volt az emeleten akkor, midőn Szindbád, az egy esztendővel öregebbé váltott diák a halott Máriát meglátogatta. És a fehér ruhás, fehérarcú leánykát meglátván, furcsa gerjedelmek ébredtek fel az ifjában. [...] Közben lélegzetét visszafojtva figyelte a halott leány lezárt szemét, hallgatózott a grádics felé, közben pedig kamasz képzelete a homlokába, a halántékába kergette a vért... Lehajtott fővel, szégyenkezve bandukolt ki a kapun. (*Szindbád, a hajós*, 31–32.)³⁰

Lehetséges, hogy a gyakran üresen futó hintó is okozója volt annak, hogy Szindbádnak kevés szerencséje volt a nőknél, de mégiscsak nagyobb baj volt az, hogy Szindbád hamar kihűlt, hamar felejtett, és közbömbös, hideg tekintete jeges nyugalommal fordult el sokszor látott női szemek sugárzása előtt. [...] Hazamenet a szőnyegen nyújtózkodva könyvet vett kezébe, vagy képesalumban lapozgatott, de a gondolatait mégsem tudta megakadályozni abban, hogy nyomról nyomra kövessék az elmúlt szépségek délután eseményeit. (*Szindbád és a csók*, 64.)

Az ágy alóla [sic!] csizmahúzó kandikált, mint egy leskelődő kiskutya. A bolthajtás alatt a függőlámpás szomorú fénye mintha ma is álmatlan férfiak dúlt arcába világítana, akik az esőszemek kopogását olvassák a tetőn, vagy a pisztolyt melengetik a párna alatt. Egykor tán szerelmesek szeme tapadt a fénykörre, amelyet a lámpás a meszelt falra vetett; valahol nyitva van egy ablak a házban, s az éji szél keservesen lengeti. (*Vörös ökör*, 252.)

Az 1. és 2. ábra grafikonjai alapján azt mondhatjuk, hogy a szövegek történetvezetése is megfelel e tematikának: egyre gyorsuló és egyre akciódúsabb részek követik egymást, mígnem eléri a történet végén (vagy közvetlenül azt

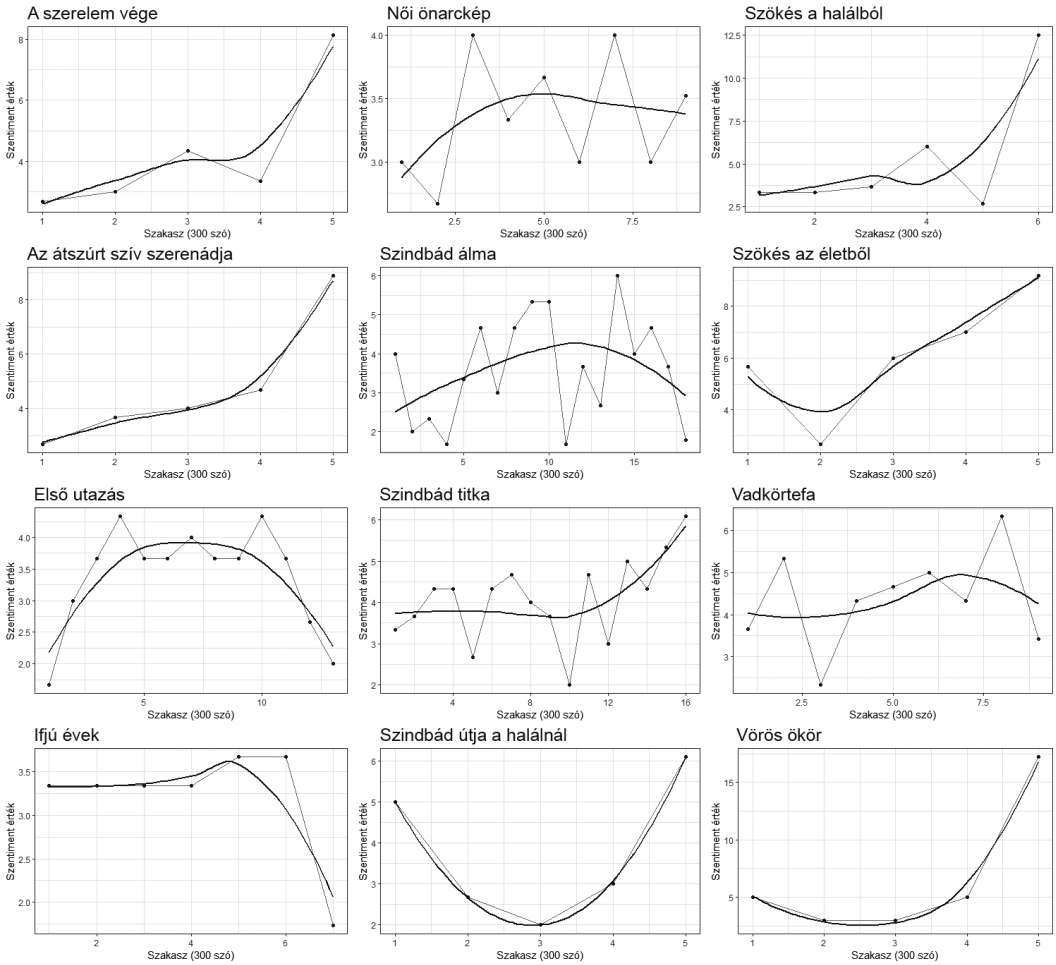
³⁰ A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom, az oldalszámokat a főszövegben jelzem: KRÚDY Gyula, *Szindbád*, szerk. KOZOCSA Sándor (Budapest: Magyar Helikon, 1973), 31.

megelőzően) a csúcspontot. Az egyetlen jelentős eltérést a *Szökés a halálból* mutatja az ígék arányában megfigyelhető változást tekintve, ugyanis itt egy lefelé ívelő tendencia rajzolódik ki; érdekes azonban, hogy ezáltal pontosan ellentétes utat jár be, mint párdarabja, a *Szökés az életből*, ami egyúttal azt is jelenti, hogy ezekben a novellákban az élettel (a megállapodással) szemben a halál képzetéhez kapcsolódik elevenség, akciódúság.

Az érzelmi töltés alakulását vizsgálva (3. ábra) hasonló tendenciákat azonosíthatunk, ami tovább erősíti az eddig elmondottakat a Szindbád-történetek narratív ívéről. Ez esetben azonban több eltérés is azonosítható. Van olyan novella, ahol az érzelmi csúcspont megelőzi az akció- és ritmusbeli csúcspontot, mint például a 3. ábrán kifejezetten szimmetrikus elrendezést mutató *Szindbád, a hajós – Első utazása*; ekkor mintha az érzelmi csúcs okozná vagy előlegezné meg a fokozódó ritmust és akciódúságot. Más esetekben a korábbiaknál kevésbé egyértelmű a kirajzolt tendencia, és nagyobb a fluktuáció az egymásra következő értékek között. Vagyis az érzelmi töltés szempontjából nehezebben ragadható meg a szöveget jól reprezentáló ív, ám ez a megközelítés is fontos folyamatokra irányíthatja az értelmezők figyelmét.

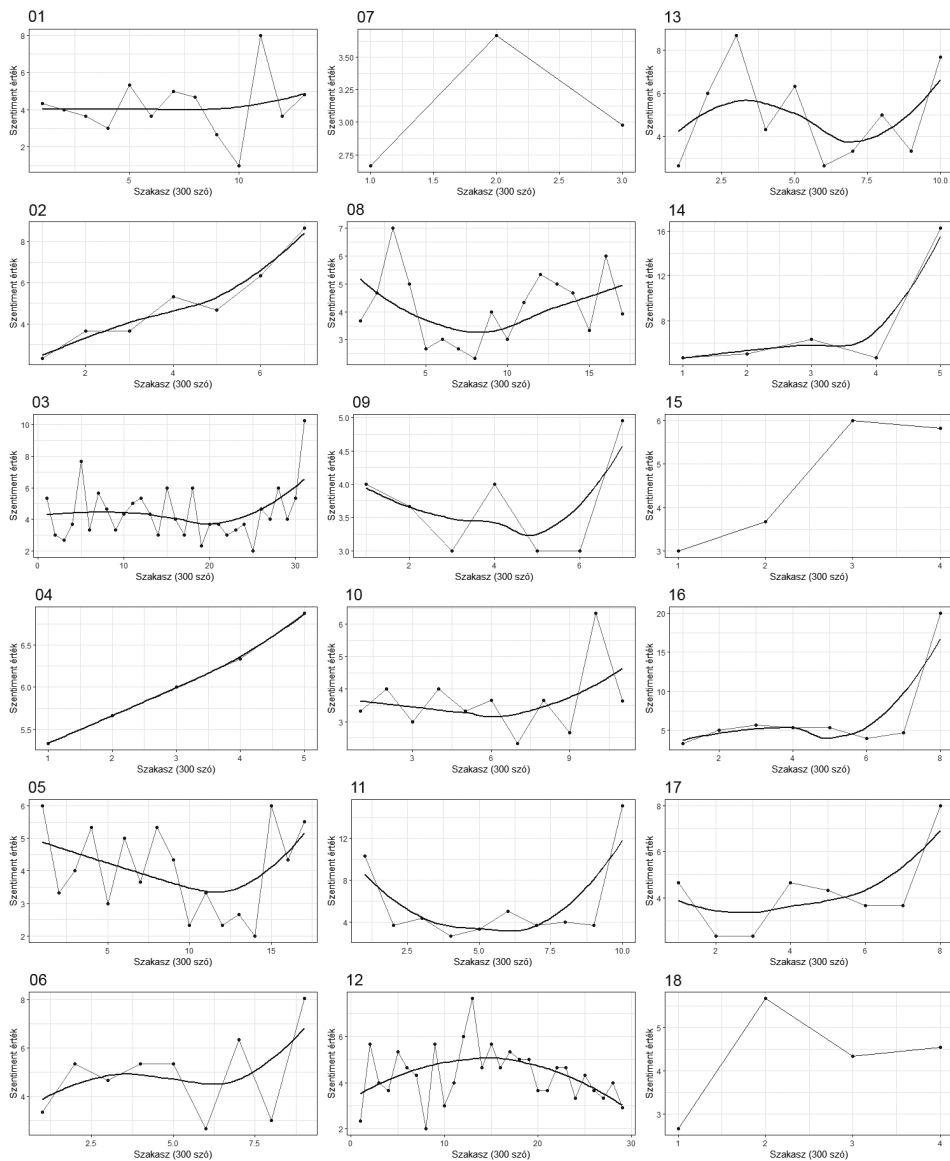
Az érzelmi fluktuáció még inkább sajátja az *Esti Kornél* novelláinak (4. ábra) – a rövidebb szövegeknél a Krúdy-művekhez hasonló az érzelmek alakulása; érdemes kiemelni közülük a *Negyedik fejezetet*, amelyben az igazmondó városba utazik Esti: itt az érzelmi töltöttség lineáris emelkedése látható; vagy a *Második fejezet* történetét az első iskolai látogatásról. Ilyen hullámzás jellemzi például az egyik legtöbbet hivatkozott novellát, a ciklus 3. fejezetét is, amely a főhős nevelődéséről különböző szélsőséges állapotokon (nyugalom, izgalom, unalom, undor stb.) keresztül számol be. A folyamat végét nem az ellentétes érzelmek közötti feszültség feloldása jelenti, hanem együttes jelenlétük elfogadása és integrálása a személyiségbe. Ezt példázza a novella zárolata, amikor is Esti beúszik az egyszerre nyugodt, de veszélyeket rejtő – hullámzó! – tengerbe, egyúttal egyszerre „szép és rút”, „látható és láthatatlan” jövője felé: „Aztán tárt karokkal dobta testét a gyöngyös kékségbe, hogy végképp egyesüljön vele. Nem félt ő már semmitől. Tudta, hogy ezután nem érheti nagyobb baj. Az a csók és ez az út fölszentelte valamivé. / Beúszott messzire, a tilalomjelző kötélén túl, ahol már veszedelmeket is vélt – cápákat, hullákat, rozsdás vasmacskákat és hajóroncsokat –, hogy minden, ami szép és rút, minden, ami látható és láthatatlan, az övé legyen.” (Esti Kornél, *Harmadik fejezet*, 89.)³¹ Ugyanígy végződik az *Ötödik fejezet* is, amelyre szintén erős

³¹ A főszövegben jelzett oldalszámok a kritikai kiadásra vonatkoznak: KOSZTOLÁNYI, *Esti Kornél*.



3. ábra: Szemléletszavak gyakorisága 300 szavas egységekben
Krúdy tizenkét Szindbád-történetében

érzelmi hullámvázis jellemző – ebben a kávéházak fiatal (és ellentétes irányzatokhoz tartozó) íróinak egy napját követhetjük végig, melynek végén Esti egyszerre érez honvágyat a vidéki idill után és erős odatartozást a fővárosi forgataghoz: „Válaszolt a kártyára, hogy holnap délelőtt, mielőtt lemegy, föladhassa levelét. / Ezt írta: / *Édes szüleim és testvéreim, köszönöm megemlékezéseket. Gondolatban állandóan veletek vagyok. / A meghívásra is kellett volna felelni valamit. Ekkor eszébe jutott Sárkány és Kanicky, akiket nem kevésbé*



4. ábra: Szentimentszavak gyakorisága 300 szavas egységekben az *Esti Kornél* novelláiban

szeretett, mint a testvéreit. / Így folytatta: / *Sajnos, egyhamar nem utazhatom le. Az új irodalom forrong. Nekem itt kell maradnom, résen kell lennem*” (Esti Kornél, *Ötödik fejezet*, 126.)

Már a 4. ábrán is találhatók szövegek, amelyekben az érzelmek eloszlása egy négyzetes függvény U-alakú ívét mutatja az egyenes vonalú fejlődés helyett. Ez még jobban tetten érhető az átlagos mondathosszúsága (ritmus) és az igék aránya (akció) esetében (5. és 6. ábra). Ezekben a legmagasabb értékek a történet elejére és végére tehető, miközben az összekötő szakaszok kevésbé mutatkoznak akciódúsnak, és a szöveg ritmusa is lelassul – de található több példa lefelé tartó, a tipikus Szindbád-történethez képest ellenkező irányú ívekre is, ahol csak a legkorábbi szakaszokhoz kapcsolódik magas érték. Azaz a vizsgált szövegekben Kosztolányi gyökeresen más dramaturgiára alapozza elbeszéléseit, mint Krúdy. Ennek megfelelően az *Esti Kornél* kapcsán másképp érvényes a korábbi pszichoanalitikus olvasat: bár ezek a történetek a pszichoanalízis explicit kritikáját/paródiáját is tartalmazzák – legerősebben talán a *Tizenegyedik fejezetben*, „melyben a világ legelőkelőbb szállodájáról van szó”, ahonnan távozva Esti „tudattalanul” felejt el fizetni,³² vagy a bolgár kalauzzal folytatott párbeszédben, amely olyan terápiás jelenetként is felfogható, amelyben a terapeuta nem beszél a páciens nyelvét –, a bennük kiépülő narratív ív a hagyományos férfi szexualitáson alapuló mintázat megsértéseként értelmezhető. A cselekmény a novellák elején izgalmasnak mutatkozik, amely izgalom vagy visszatér a zárlat csattanójában „hosszú, de szükséges elkalandozás”³³ (*Tizenkettedik fejezet*, 227.) után, vagy teljesen eltűnik a bonyodalom kibomlásával. Az emelkedő vagy ereszkedő zárlatot a *Tizenkettedik fejezet* különböző műfajokhoz köti, és a csökkenő intenzitást a lírai megszólaláshoz sorolja: „Zwetschke, ideg orvos barátom szerint a fölolvások figyelmeztethették erre, akik a befejezést a hatásra pályázva lendületesebben, hangosabban adják elő. Nem fogadtam el magyarázatát. Hiszen a lírai költemények fuvalmas zárószaka, édesen sejtelmes, elhaló zenéje szintén ébresztőleg hatott rá...”

³² „Minthogy lélektanilag is tüneményesen képzett ember vagyok, s tudom, hogy nincs »véletlen«, és hogy semmit se »felejtünk el« ok nélkül, ezt tüstént gyanúsnak tartottam. Villámgyorsan elemezni kezdtem magam. Amíg a repülőgép merész lendülettel légbukfencet vetett, s én fejfelé lógtam a földgolyóra, folytattam a lélekelemzést, melyet csakhamar sikeresen be is fejeztem. / Rájöttem, hogy ez a tettem tudattalanul tudatos, vagyis tudatosan tudattalan volt. De okos volt, nagyon okos. Nem is cselekedhettem másképpen.” (815.)

³³ Lásd még a bolgár kalauz történetéről mondottakat: „Mondatainak üteméből mindenesetre kiéreztem, hogy egy kedélyes, vidám, hosszú lélegzetű és összefüggő történetet ad elő, mely széles, epikai mederben lassan és méltóságosan hömpölyög a kifejtlet felé. Egyáltalán nem sietett. Én sem. Hagytam, hogy kitérjen, elkalandozzék, s mint patak csobogjon, majd visszakanyarodjék és beleszakadjon az elbeszélés kivájt, kényelmes folyamágába.” (180.)

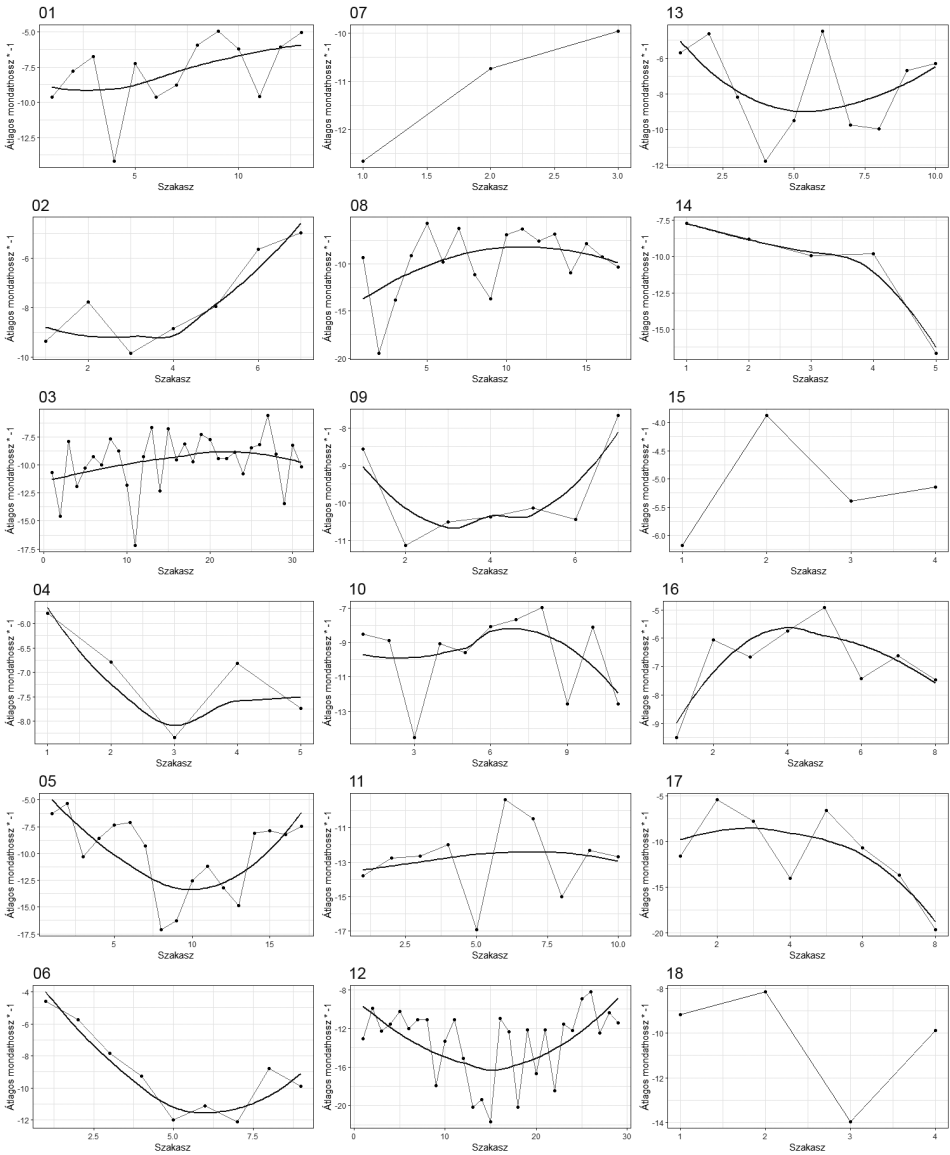
(*Tizenkettedik fejezet*, 232.) E különbségen túl viszont lényeges azonosság, hogy a cselekmény kibomlásával Esti mindkét esetben egyre passzívabb résztvevőjévé válik az egyre lelassuló eseményeknek, és inkább a belőlük levont következtetései és érzelmi reakciói kerülnek az előtérbe, sőt ezek adják a történet és a személyiségfejlődés valódi tétjét. Innen nézve egy hagyományosan nőinek tartott dramaturgia működik a szövegekben. Winnett szerint a női tapasztalat lényege, hogy nem a férfi orgazmus, vagyis az egyetlen csúcspontot követő nyugalmi állapot felől gondolható el (ahogyan Freud is a halál felől gondolja el az életet), hanem a Másikkal való dinamikus viszonyban (példái a szülésnek és a szoptatásnak a Másik által irányított folyamatai).³⁴ Ehhez hasonlóan azt mondhatjuk – Bengi László értelmezését követve –, hogy az *Esti Kornél* novellái az Én és a Másik kettősségének feldolgozását és kibékíthetlenségük elfogadását vizik színre,³⁵ és nem a Szindbád-történetekre jellemző magányos perspektívát érvényesítik. Ez a folyamat tölti ki a cselekmény nagy részét, és okozza az 5. és 6. ábrán a csökkenő tendenciákat; ahogyan a szélsőséges értékek közötti hullámmás is az ellentétek egyidejű jelenlétéről értesít.

Beszédes, hogy az érzelmi töltöttség gyakran ellenkező pályát jár be, mint az akciódúság és/vagy a szöveg ritmusa szerinti grafikonok (lásd a szemponatok közötti negatív korrelációt a 2. táblázaton). Nem az akció, hanem annak hiánya társul részletes leírásokkal: ez kifejezetten szembeeső a *Tizenkettedik fejezet*ben, amelyben Baron Wilhelm rendszeresen elalszik az általa elnökölt előadásokon. Itt az álom nem a megfejtésre váró, tudatalatti vágyak kifejezője (mint Krúdnyál), hanem az Esti által oly nagyra tartott inaktivitás. A mondat-hosszúság ezeknél a szakaszoknál mutatja a legnagyobb,³⁶ az igék aránya a legkisebb értékeket, miközben ezek az érzelmekben leginkább gazdag szakaszok. Másképp megfogalmazva, a saját és az idegen kettőssége a cselekmény szerkezetében is tetten érhető, hiszen bár az eseménydús és az értékelő-reflektív részek elkülönülnek egymástól, hangsúlyossá válik egymásra utaltságuk is, amennyiben az egyik a másikból következik.

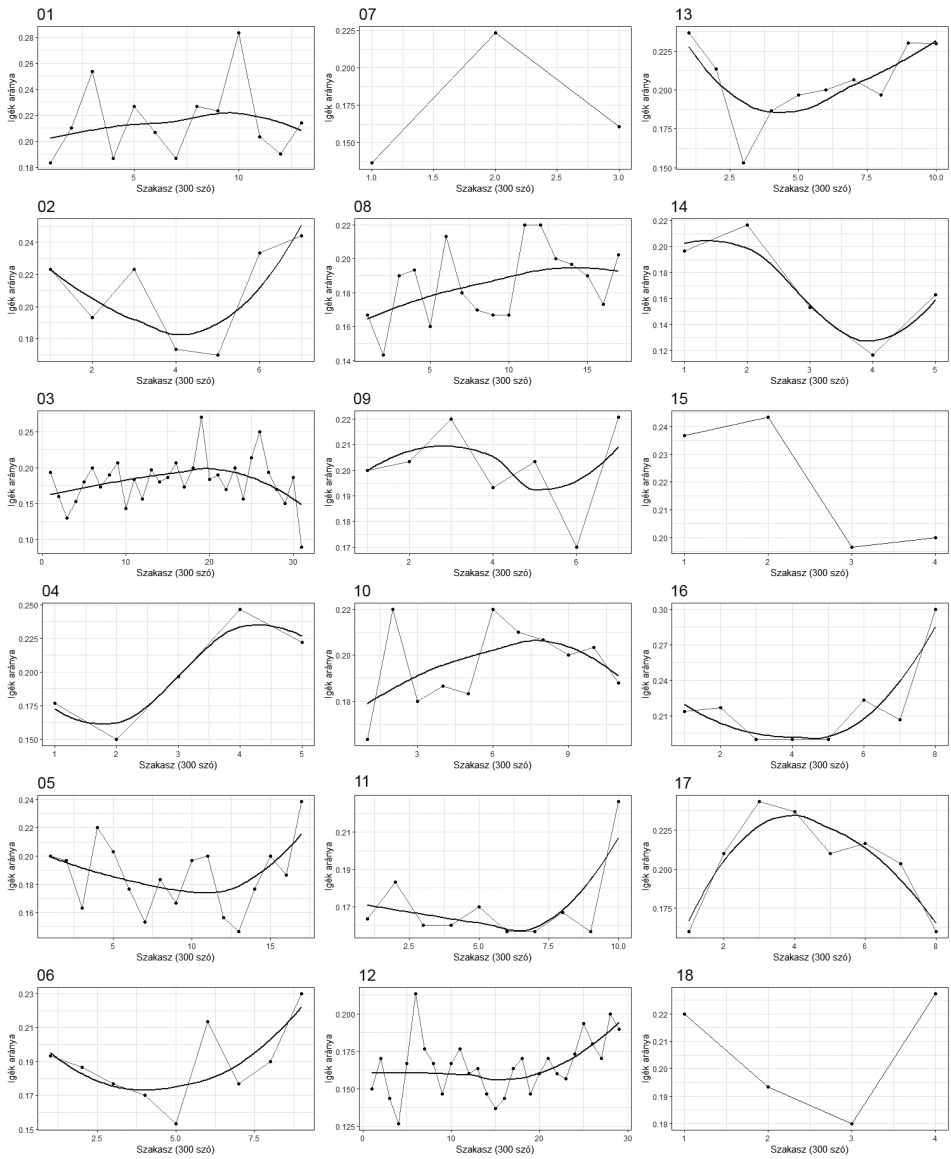
³⁴ WINNETT, „Coming Unstrung...”, 509.

³⁵ BENGI László, „Regények, képeskönyvek, vonatok: Az *Esti Kornél* harmadik fejezetéről”, *Prae* 11, 2. sz. (2010): 41–48. Ezt a gondolatot erősíti Danyi Gábor meglátása ugyanebből a lapszámból, aki szerint Esti előszeretettel adja ki magát idegennek, vagy éppen ellenkezőleg, játssza el, hogy honfitárs (pl. a bolgár kalauznak). DANYI Gábor, „Tettet ért hazugságok: Intenció, tettetés és kimondott szavak Esti Kornél világában”, *Prae* 11, 2. sz. (2010): 48–59.

³⁶ Azaz a mínusz 1-gyel való szorzást követően a legkisebb értékeket.



5. ábra: Az átlagos mondathossz alakulása az *Esti Kornél* novelláinak egyenlő mondatszámú egységeiben



6. ábra: Igék aránya 300 szavas szakaszokban az *Esti Kornél* novellában

BEFEJEZÉS

A narratív ív számszerűsítése és ábrázolása nem magától értetődő feladat. A tanulmányban ezért három módszert is alkalmaztam, hogy modellálni lehessen egy elbeszélő szöveg cselekményének alakulását. Az ebből adódó egyik legfontosabb elméleti következtetés, hogy a három alkalmazott eljárás eredményei gyakran nem függetlenek egymástól. Ez kevésbé váratlan az igék száma és a mondathosszúság kapcsán (hiszen minél több nem ige szerepel egy mondatban, az annál hosszabb lesz); ám meglepően hathat, amikor a két szempont és a szentimentszavak eloszlására nézve is érvényes ez az összefüggés. Az 1. táblázat Krúdy, a 2. táblázat Kosztolányi szövegeiben mutatja a szempontok közötti Pearson-féle korrelációt, azaz hogy tételezhető-e közöttük lineáris kapcsolat. Lineáris kapcsolat akkor áll fenn, ha az egyik mérőszám növekedése egy másik növekedésével (pozitív korreláció) vagy csökkenésével (negatív korreláció) jár együtt.³⁷ Minél jobban közelítik az értékek a táblázatokban a 0-t, annál inkább függetlenek egymástól a mért jellemzők; minél közelebb esnek a szélsőértékekhez (-1 és 1), annál nagyobb a jellemzők közötti kapcsolat. A számítás a három szempont értékeinek szakaszonkénti változásaiból indult ki; fontos azonban tudatosítani, hogy a mondathosszúság eredményei a mondatok és nem a szavak száma alapján létrehozott szakaszokra vonatkoznak, így ezek csak megközelítőleg írják le a szövegek azonos részeit, mint a másik két eljárás értékei, vagyis összehasonlításuk is csak korlátozott érvényű lehet.

Míg Krúdynál általában pozitív a korreláció a mondathosszúság, az igék aránya és a szentimentszavak gyakorisága között; addig Kosztolányinál kisebb mértékű a pozitív és jelentősebb a negatív korreláció (főleg a szentimentszavak kapcsán és jellemzően a kötet második felében.) Ezek a táblázatok a grafikonok egymás kontextusában történő vizsgálatát, egyben összetettebb olvasatok létrehozását segítik elő, ami jelen kutatás egyik legfontosabb hozadéka lehet, meghaladva a „narratív ív” mint egységes fogalom képzetét. Továbbá nem csak egy novellához tartozó különböző értékek vizsgálhatók egymás viszonyában, hanem az egyes szövegek vagy szövegcsoportok összehasonlító elemzéseit is motiválhatják a számítások eredményei. Egy ilyen összehasonlító elemzés tágabb értelmezések számára is alapot teremt: a tanulmányban amellet érveltem, hogy Krúdy vizsgált novelláinak ívét a főhős magányos szexualitásának hatásos színreviteleként a folyamatosan gyorsuló ritmus és

³⁷ A mérés ugyanakkor nem mutatja ki a nem lineáris kapcsolatokat, például értékek és a hozzájuk tartozó hatványok között.

egyre sűrűbb események adják; az *Esti Kornél* fejezeteiben viszont éppen ellenkezőleg, intenzitásbeli csökkenés figyelhető meg, vagy legalábbis a bevezetés és a befejezés gyorsabb és akciódúsabb részeit jellemzően a lassabb középső szakaszok ruházzák fel jelentéssel és töltik meg érzelmekkel. A szoros olvasás során ezek a szerkezeti különbségek a lélektaniség és a nemi szerepek eltérő felfogására/bemutatására is visszavezethetőnek mutatkoztak.

Végezetül, persze nem tiszta formákban, de a kutatás visszaigazolta a különböző narratív archetípusok meglétét is: nagy általánosságban Krúdy elemzett szövegeit felfelé ívelő, az *Esti Kornélt* ereszkedő történetvezetés jellemzi. Ugyanakkor az egyenes vonalú változás mellett az értékek „hullámzása” is sokat elárulhat egy szöveg szerveződéséről – a vizsgált szempontok közül elsősorban az érzelmi töltöttség alakulásakor.

1. táblázat: Krúdy vizsgált szövegeiben a három szempont korrelációja

A szerelem vége	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.5303504	0.6065152
ige	0.5303504	1.0000000	0.5413387
szentiment	0.6065152	0.5413387	1.0000000
Az átszúrt szív szerenádja	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.6513005	0.5586946
ige	0.6513005	1.0000000	0.3888364
szentiment	0.5586946	0.3888364	1.0000000
Első utazás	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.631655102	0.067835784
ige	0.63165510	1.000000000	-0.007461835
szentiment	0.06783578	-0.007461835	1.000000000
Ifjú évek	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.6488603	-0.5754499
ige	0.6488603	1.0000000	-0.1607359
szentiment	-0.5754499	-0.1607359	1.0000000
Női arckép	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.74584144	0.01522324
ige	0.74584144	1.0000000	-0.09471201
szentiment	0.01522324	-0.09471201	1.0000000
Szindbád álma	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.1139442	-0.1954437
ige	0.1139442	1.0000000	-0.2985463
szentiment	-0.1954437	-0.2985463	1.0000000
Szindbád titka	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.6478239	0.4517118
ige	0.6478239	1.0000000	0.3381508
szentiment	0.4517118	0.3381508	1.0000000
Szindbád útja a halálnál	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.6709056	-0.02494145
ige	0.67090563	1.0000000	-0.39900685
szentiment	-0.02494145	-0.3990069	1.0000000
Szökés a halálból	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	-0.4487366	0.6295847
ige	-0.4487366	1.0000000	-0.8660540
szentiment	0.6295847	-0.8660540	1.0000000
Szökés az életből	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.7782220	0.9145414
ige	0.7782220	1.0000000	0.8032218
szentiment	0.9145414	0.8032218	1.0000000

Vadkörtefa	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.6597539	0.0120241
ige	0.6597539	1.0000000	0.1716114
szentiment	0.0120241	0.1716114	1.0000000
Vörös ökör	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.6647803	0.4614529
ige	0.6647803	1.0000000	0.9085176
szentiment	0.4614529	0.9085176	1.0000000

Forrás: <https://github.com/SzemesBotond/narrative-arc/tree/main>

2. táblázat: Kosztolányi vizsgált szövegeiben a három szempont korrelációja

1. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.5209789	-0.1394711
ige	0.5209789	1.0000000	-0.4484635
szentiment	-0.1394711	-0.4484635	1.0000000
2. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.4352843	0.8600607
ige	0.4352843	1.0000000	0.3385909
szentiment	0.8600607	0.3385909	1.0000000
3. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.00000000	0.3494566	-0.05647087
ige	0.34945658	1.0000000	-0.39884275
szentiment	-0.05647087	-0.3988428	1.00000000
4. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	-0.2903087	-0.6190278
ige	-0.2903087	1.0000000	0.7482733
szentiment	-0.6190278	0.7482733	1.0000000
5. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.4900237	0.2182916
ige	0.4900237	1.0000000	0.4615219
szentiment	0.2182916	0.4615219	1.0000000
6. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.11869156	-0.28026759
ige	0.1186916	1.00000000	0.08249751
szentiment	-0.2802676	0.08249751	1.00000000
7. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.487855	0.5181156
ige	0.4878550	1.000000	0.9993870
szentiment	0.5181156	0.999387	1.0000000
8. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.4218767	-0.3228248
ige	0.4218767	1.0000000	0.2406841
szentiment	-0.3228248	0.2406841	1.0000000

9. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.3741568	0.7524115
ige	0.3741568	1.0000000	0.3832061
szentiment	0.7524115	0.3832061	1.0000000
10. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.3940875	0.3071918
ige	0.3940875	1.0000000	0.1515227
szentiment	0.3071918	0.1515227	1.0000000
11. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.000000000	-0.1731985	-0.008993943
ige	-0.173198471	1.0000000	0.762288702
szentiment	-0.008993943	0.7622887	1.000000000
12. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.4025157	-0.4541752
ige	0.4025157	1.0000000	-0.1521075
szentiment	-0.4541752	-0.1521075	1.0000000
13. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.4744893	-0.1066626
ige	0.4744893	1.0000000	-0.4715297
szentiment	-0.1066626	-0.4715297	1.0000000
14. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.2806915	-0.9766546
ige	0.2806915	1.0000000	-0.1093172
szentiment	-0.9766546	-0.1093172	1.0000000
15. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.00000000	0.2607134	0.02866954
ige	0.26071335	1.0000000	-0.95728154
szentiment	0.02866954	-0.9572815	1.00000000
16. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.00000000	-0.3828293	-0.07476936
ige	-0.38282928	1.0000000	0.88342365
szentiment	-0.07476936	0.8834236	1.00000000
17. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.4973227	-0.8403366
ige	0.4973227	1.0000000	-0.6772849
szentiment	-0.8403366	-0.6772849	1.0000000
18. fejezet	mondathossz	ige	szentiment
mondathossz	1.0000000	0.5444406	0.1154602
ige	0.5444406	1.0000000	-0.4338778
szentiment	0.1154602	-0.4338778	1.0000000

Forrás: <https://github.com/SzemesBotond/narrative-arc/tree/main>

MAJOR ÁGNES – Z. VARGA ZOLTÁN

Fordulat(ok) a versben

Lírai mikronarratívák és az értelmezés fordulatai
Babits Mihály *Mint különös hírmondó...* című versében*

major.agnes@abtk.hu
ORCID: 0000-0003-0586-0969

z.varga.zoltan@abtk.hu
ORCID: 0000-0001-6377-6058

— HELIKON —

Reversal(s) in Lyrical Poetry.
Lyrical Micronarratives and Reversals of Interpretation
in *Mint különös hírmondó...* of Mihály Babits

Abstract

The paper examines how narrative concepts, such as reversal, can aid in analyzing lyrical poetry. Classical genre theory suggests that poetry lacks narrative structures, or at least they play a minimal role. However, most poems do contain micronarratives that actively contribute to the articulation and elaboration of lyrical situations, and thus, their function cannot be disregarded in the interpretation of the work. The authors analyze the poem *Mint különös hírmondó...* by Hungarian modernist poet Mihály Babits to demonstrate how the reader's expectations are disrupted by breaks and twists in the structure on various levels, including stylistic, rhetorical, grammatical, tropological, and micronarratological. The analysis highlights the poem's unconventional structure and its impact on the reader's experience.

Keywords: Mihály Babits, reversal, poetry, lyrical micronarratives, close reading poetry

* A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFIH) támogatásával a *Babits Mihály verseinek és műfordításainak kritikai kiadása* című, K 138529 azonosítószámú pályázat keretében készült.

Babits Mihály

Mint különös hírmondó...

Mint különös hírmondó, ki nem tud semmi ujságot
mert nyáron át messze a hegytetején ült s ha este
kigyultak a város lámpái alatta, nem látta őket
sem nagyobbnak, sem közelebbnek a csillagoknál

s ha berregést hallott, találgatta: autó? vagy repülőgép?
vagy motor a síma Dunán? s ha szórt dobogásokat hallott
tompán a völgyekben maradozva, gondolhatta, házat
vernek lenn kőművesek, vagy a rossz szomszéd a folyón túl

gépfegyvert próbál – oly mindegy volt neki! tudta,
balga az emberi faj, nem nyughat, elrontja a jót is,
százakon át épít, s egy gyermeki civakodásért
ujra ledönt mindent; sürgősebb néki keserves

jussa a bandáknak, mint hogy kiviruljon a föld és
a konok isteneket vakítva lobogjon az égig
szellem és szerelem – jól tudta ezt a hegyi hírnök
s elbűtt, messze a hírektől; de ha megjön a füttyös,

korbácsos korhely, a szél, s ha kegyetlen a távolodó nap
kéjes mosollyal nézi, hogy sápadnak érte öngyilkos
bánatban elhagyott szeretői, a lombok és ingnak,
mint beteg táncoslány aki holtan hull ki a táncból:

akkor a hírnök föláll, veszi botját, s megindul a népes
völgyek felé mint akit nagy hír kerget le hegyéről
és ha kérdik a hírt, nem bír mást mondani: Ősz van!
nagy hírként kiáltja amit mindenki tud: Ősz van!

úgy vagyok én is, nagy hír tudója: s mint bércet annál több
forrás feszíti, mennél több hó ül fején, öreg szívem
úgy feszül a szavaktól; pedig mi hírt hozok én? mit
bánom a híreket én? forrong a világ, napok állnak

versenyt az évekkel, évek a századokkal, az őrült
népek nyugtalanok: mit számít? én csak az őszre
nézek, az őszet érzem, mint bölcs növények és jámbor
állatok, érzem, a föld hogy fordul az égnek aléltabb

tájaira, s lankad lélekezete, mint szeretőké –
óh szent Ritmus, örök szerelem nagy ritmusa, évek
ritmusa, Isten versének ritmusa – mily kicsi minden
emberi történést! a tél puha lépteit hallom,

jó a fehér tigris, majd elnyújtózik a tájon,
csattogtatja fogát, harap, aztán fölszedi lomha
tagjait s megy, hulló szórétől foltos a rétség,
megy s eltűnik az új tavasz illatos dzsungelében.

LÍRAI MIKRONARRATÍVÁK ELMÉLETI PERSPEKTÍVÁKBÓL

Noha a narratológia történetét az üdvös módszertani és tematikai sokszínűség térhódításaként lehetne megírni, az elbeszéléseleméleti kutatások alig szenteltek figyelmet az irodalmiság egyik legfontosabb formájának, a lírának. Ezen persze kevésbé csodálkozhatunk: a modern költészet a 19. század óta az elgondolható és érzékelhető létezés nyelvi dimenzióit fürkészi a megnevezés rituális gyakorlatain keresztül, a vers a szavak többértelműségét a kompozíció hangzásbeli ekvivalenciáival emeli ki, a tömör formák szemantikai sűrítettségében a nyelv hangzó és képi, figuratív jelentéspotenciáljain keresztül töredékesen, mégis szuggesztív módon tárul fel holisztikus világismeret. A líraelméletek szemantikai, esetleg pragmatikai irányultságúak, amennyiben a vers performatív dimenzióit is kutatják. Ezzel szemben a narratológiai elemzés főként szintaktikai műveletekre összpontosít: az események és bemutatásuk logikai és időbeli összefüggéseire és következményeire, az eseménysík és az elbeszéléssík különbözőségében megnyíló jelentésalkotó lehetőségekre. A narratív elemzés a narratív jelölők kombinációi által keltett hatásokból alkot általános elbeszélő poétikát, hogy aztán ennek háttéréből konkrét kompozíciós variációk értelemalkotó hatásait vizsgálja. Márpedig a 19. századtól kezdve mintha épp a költészet lényegéhez tartozna a szervező narratív koherencia hiánya, hiszen a versekben megfogalmazódó gondolatokat, érzéseket és reflexiókat nem az emberi cselekvések és egyéb események logikát és időt alkotó

sorozata jeleníti meg. Ha mégis, akkor az alkotás az elbeszélő költészet köztes műfaji tartományába (eposz, ballada, poéma, verses regény) tartozik, mely irodalomtörténeti szempontból fontos ugyan, ám kortárs líraképünkben kurióznak számít, így elméleti megközelítése is háttérbe szorul.¹

Ha tehát kivesszük a lírai művek narratológiai vizsgálatából az elbeszélő költészet műfaját, akkor is azt látjuk, hogy sok, nem elsődlegesen narratív szerkezetre épülő versben mégiscsak kibontakozik valamiféle mikronarratíva: a megjelenített töredékes és vázlatos emberi helyzetek konfliktusos vagy legalábbis feszültségteli szituációt alkotnak, a lírai beszélők magán- vagy társasbeszédeiből, tudatállapotainak töredékeiből egy történet szereplői rajzolódnak ki, a versbeli események és cselekvések logikai hálózatot formálnak, idődimenziót képeznek a lírai történessorban. A *Párisban járt az Ősz*, a *Hajnali részegség* vagy *A ló meghal a madarak kirepülnek* különböző mértékben ugyan, de történetet mesélnek el, elbeszélő-főszereplőt léptetnek fel, a lírai történessor változást és belátást visz színre, narratív struktúrájuk megértése része a művek megértésének.

Brian McHale és Jonathan Culler programtanulmányai, amelyek a narratív analízis költői művek értelmezésében játszott hozzájárulását kutatják,² szintén a vázlatos elbeszélő szerkezetekre építő versek korpuszára irányulnak. Mindkét amerikai szerző kiindulópontja James Phelan retorikai narratív elmélete. Phelan szerint az elbeszélő művekben minden állítás emberi tudattal és ágenciával rendelkező karakterekhez (legyen az elbeszélő vagy szereplő) kapcsolódik. Az olvasó a szereplőket jórészt épp a világról tett kijelentéseik tartalma és módja alapján építi fel, mint ahogy a fiktív világ is a szereplői tudatokon keresztül átszűrve artikulálódik. Ezzel szemben, Phelan szerint, a lírai művekben a beszélő személy a háttérben marad, helyette a nyelvi megformáltság kerül előtérbe, mely már önmagában is az implicit szerző jelenlétére utal. Abból pedig, hogy a lírai beszélő nem válik valódi, független szereplővé, nem csupán erősebb szerzői jelenlétre lehet következtetni, hanem éppen emiatt

¹ Saját házunk táján maradva, Térey János életművében a klasszikus verses formák változatos újraírásai úgy közelítik meg ironikusan az elbeszélő költészet hagyományát, hogy a tematikai, stilisztikai határátlépések közben megőriznek valamit annak a verses forma komolyságából, pátoszából. Térey kritikai visszhangja élénk és jelentős, mostanáig mégsem inspirált fősodorba tartozó líraelméleti megközelítést.

² BRIAN MCHALE, „Beginning to Think about Narrative in Poetry”, *Narrative* 17, 1. sz. (2009): 11–30, doi: 10.1353/nar.0.0014; JONATHAN CULLER, „Narrative Theory and the Lyric”, in *The Cambridge Companion to Narrative Theory*, szerk. Matthew GARRETT, Cambridge Companions to Literature, 201–216 (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), doi: 10.1017/9781108639149.015.

képes az olvasó a verset projekciós felületként használni.³ Mint azt a Phelan érvelését bemutató és elemző Culler megjegyzi, ez a megközelítés líra és elbeszélés lényegi különbségét nem a cselekmény vagy jelentésteli rendben bemutatott események meglétének vagy hiányának tudja be. Phelan nyomán, és persze az arisztotelészi hagyományhoz kapcsolódva, Culler is elkülöníti a narratív fikció és a mimézis birodalmától a lírai beszédet, olyan rituális nyelvhasználatnak mutatva be azt, melyben az olvasó a költő szavain keresztül artikulálja a világot, anélkül, hogy kitalált világot iktatna be közvetítőként: az olvasó a verset mondva, a vers szavait ismételve fogalmaz meg valóságtapasztalatot.⁴

Míg Culler a lírát elsősorban sajátos beszédmódként vagy megnyilatkozásformaként közelíti meg a narratív elemek versbeli szerepét taglaló cikkében, következtetései pedig elvi jellegűek, addig Brian McHale ugyanezt a kérdést vizsgáló programtanulmányában a versek különböző jelentésrétegei közötti eltérő értelemtagolásból adódó kompozíciós lehetőségekre figyel. McHale a vers hagyományosan ismert értelemszervező szintjei, tehát a hangzásbeli szervezethez (ritmus, metrika), a szintaktikai tagolás (versmondat és strofaszervezet), a figuratív, szemantikai dimenzió (szóképek hálózata), a vizuális, tipográfiai jelzők és a vers performatív, pragmatikai keretezése mellé emeli a vers értelméhez többnyire tematikus elemként adódó narratív szerkezeteket. Tanulmányában az e jelentősszintek eltérő tagolásában rejlő értelemképző lehetőségeket járja körül. A nem-izomorf elrendezés olyan jól ismert és gyakran használt megoldásai, mint a soráthajlás – melyben a szintaktikai egységeket alárendelik a verssor metrikai kívánalmainak, ily módon a szintagma erős kötésétől térbeli megjelenítésében függetlenedő szó vagy szavak jelentésmódosító szerepet kapnak – mellé állítja az ellenpontosítás narratív szerkezeteken keresztül megvalósuló példáit. Noha nem a legszerencsésebb eposzi példát választani egy, a narratív elemek lírai művekben betöltött szerepének átfogó vizsgálatát indítványozó munkában, McHale aprólékos szövegelemzéssel bizonyítja, hogy az *Iliász* egy csatajelenetének különböző angol fordításaiban a fokalizáció változtatása (az elbeszélés jelenének két párhuzamos, emberi és isteni színtere között) miként artikulál eltérő jelentést, s mindez hogyan kapcsolódik össze a metrikai és szintaktikai tagolással.⁵

³ James PHELAN, *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*, The Theory and Interpretation of Narrative Series (Columbus: Ohio State University Press, 1996), 34.

⁴ „[I]n lyric we are invited to speak the poem and put ourselves in the position of ritually articulating the language provided by the poet.” CULLER, „Narrative Theory and the Lyric”, 204.

⁵ MCHALE, „Beginning to Think about Narrative in Poetry”, 19–23.

Tanulmányaikban McHale és Culler is kitérnek a narratív elemzés lírában való alkalmazásának legszisztematikusabb kísérletére, a hamburgi narratológiai iskolához tartozó Peter Hühn és kutatócsoportjának munkásságára. Hühn és munkatársai a kognitív narratológia, pontosabban a kognitív poétika néhány elvi belátásából kiindulva elemeznek mikronarratívákra épülő lírai költeményeket.⁶ Módszerük lényege, hogy az emberi viselkedésre, gondolkodásra, érzelmekre vonatkozó általános tudásra, már ismert kognitív sémákra építve egészítik ki a versekben megidézett, ám csak töredékesen megjelenített emberi helyzeteket. A lírai szituációt és az abból kibomló lírai eseménysort általánosan ismert statikus referenciakeretek⁷ (például mit jelent vacsoravendégségbe menni?) és dinamikus forgatókönyvek (milyen cselekvésekkel, a cselekvésekre kapott lehetséges válaszreakciókkal jár vacsoravendégségbe menni?) háttértudásra támaszkodva rekonstruálják. Az ily módon explicitté tett teljes lírai szituációt és abból a versben ténylegesen megjelenített részleteket összehasonlítva a látta-tás, a szelektálás és az elrendezés jelentésképző megoldásait vizsgálják. A történe-ések és tálalásuk, a *fabula/szűzsé*, az *histoire/récit*, a *story/discourse* strukturalista narratológiából átvett két szintje Hühnék szerint a versekben is jelentőséget kap, csakúgy, mint narrátor(ok)on, szereplőkön, nézőpontokon való szűrésük, mediációjuk. Témánk szempontjából különösen fontos, hogy az így kapott mikronarratívában, a vers szekvenciális szerkezetében megkülönböztetett szerepet kapnak bizonyos *események*, melyek fordulópontokat képeznek és döntő fontosságuk lesz a „történet” mesélhetőségének (*tellability*) kialakításában. Hühn és Schönert az eseményességet (*eventfulness*) a szöveg által aktivált szekvenciális minta várt folytatásának megtöréseként határozzák meg,⁸ melynek be-következését természetesen nem lehet pusztán a szövegben lokalizálni, hiszen az a történetmondással kapcsolatos, idő- és kultúrafüggő szokások, valamint olvasói elvárások és reakciók függvénye.⁹ Az így meghatározott eseményességet felbukkanásuk diegetikus szintje szerint két fajtára osztják: léteznek események,

⁶ Peter HÜHN és Jens KIEFER, szerk., *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*, ford. Alastair MATTHEWS, Narratologia 7 (Berlin: de Gruyter, 2005), doi: 10.1515/9783110897623.

⁷ „Frames provides thematic or situational contexts of frames of references for reading a poem. [...] [T]hey refer to natural processes or developments, to conventional courses of action or stereotypical procedures...” Peter HÜHN és Jörg SCHÖNERT, „Introduction: The Theory and Methodology of the Narratological Analysis of Lyric Poetry”, in HÜHN és KIEFER, szerk., *The Narratological Analysis of Lyric Poetry...*, 1–14, 6, doi: 10.1515/9783110897623.1.

⁸ Uo., 8.

⁹ A mesélhetőség (*tellability*) és az eseményesség (*eventfulness*) összefüggéseiről jó áttekintést ad a *The Living Handbook of Narratology* két szócikke: Raphaël BARONI, „Tellability”, *The Living Handbook of Narratology*, szerk. Peter HÜHN és mtsai, hozzáférés: 2023.11.21,

melyek az elbeszelt történések szintjén számítanak eseménynek (a szereplők számára), míg a bemutatás vagy tálalás (prezentáció) eseményei az elbeszélés szintjén az elbeszélő (lírai beszélő) számára azok. A harmadik típusú, a három közül a legérdekesebb eseményt Hühnek a prezentációs esemény variánsaként írják le, és a *mediálás eseményének* nevezik, mely során maga a prezentáció nyelvi, retorikai formái változnak meg, strukturálódnak át. A mediálás eseményének köszönhetően válik a megszokott kognitív sémákat és hozzá tartozó tudást ki-mozdító eseménykomplexum az olvasás eseményévé, az olvasás tapasztalata ek-ként rendezi újra a világról alkotott előzetes tudásunkat.

Ugyanakkor ez az irodalmi hermeneutika programját idéző következtetés kevésbé érvényesül Peter Hühn egyik, a már idézett gyűjteményes kötetben szereplő, T. S. Eliot *Egy hölgy arcképe* című verséről szóló elemzésében.¹⁰ Az értelmezés az Eliot-vers hosszú, prózai átiratának tetszik, mely a lírai szövegben töredékesen elbeszelt kisebb érzelmi drámát bontja ki. Noha Hühn a nézőpontok aszimmetriájának, a beszéddel való meggyőzés két stratégiájának, a társalgási nyelv ironikus vagy pátoszhasználatának elemzésével figyelemre méltóan fejt fel a vers textuális felszíne mögött rejtőző érzések kimondatlan tartományát, értelmezése nem ad választ a mesélhetőség motivációira, ráadásul a két beszélő hangot – melyek olykor a társalgási nyelv klisé fordulatain, máskor az újságok szalagcímein keresztül indirekten artikulálódnak érzelmi pozíciókat – sietősen azonosítja individuumokat megtestesítő szereplőkként. Az elemzés a vers metaforikus dimenzióit két nagyobb szemantikus tartomány (az érzelmi közelség vs. távolságtartó autonómiavágy, illetve a fiatalság és az időskor oppozíciójának elmúlást megidéző kontrasztja) visszatérő izotópiájaként kezeli, de a történet kronologikus elbeszélésében történő újbóli felbukkanásuk funkcióját nem vizsgálja. A lírai szituáció háttértörténetének narratológiai eszközökkel való kibontása végső soron épp a lírai beszédmód sajtyszerűségeit szorítja háttérbe.

A lírai művek narratív összetevőinek elméleti megközelítését áttekintő töredékes összefoglalás tanulságai alapján két irány rajzolódik ki a további vizsgálatok számára. Egyrészt a versek narratív szerveződését a lírai műalkotás egyéb kompozíciós eszközeivel interferáló poétikai eszközként érdemes vizsgálni. A lírai mikronarratíva narratológiai meghatározottságai (nézőpont, fokalizáció, időszervezés stb.) részt vesznek a mű belső, strukturális dinamiká-

<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/tellability>; Peter HÜHN, „Event and Eventfulness”, uo., hozzáférés: 2023.11.21, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/event-and-eventfulness>.

¹⁰ Peter HÜHN, „T. S. Eliot: »Portrait of a Lady«”, in HÜHN és KIEFER, szerk., *The Narratological Analysis of Lyric Poetry...*, 157–176.

jának, töréspontjainak kialakításában, hozzájárulnak a makrokompozíció lehetséges tagolásainak bővítéséhez, ily módon pedig gazdagítják a mű értelmezési lehetőségeit, amint azt McHale a szegmentálásról kifejtett nézetei is jelzik. A lírai narratív szerveződések vizsgálatának másik iránya éppen az olvasói várakozások, illetve azok kiközösítésének strukturális azonosítása. A mediálás Hühn és Schönert nyomán bevezetett eseményét alapul véve a lírai szöveg fordulatait olyan csomópontokként határozhatjuk meg, melyben a szöveg valamely jelentésszintjének tagolási rendje megváltozik (esetleg többé egyszerre), a jelentés újrendezése pedig az olvasói figyelem összpontosulásával jár együtt. Hipotézisünk szerint a lírai szöveg fordulópontjai a műfaji elvárások és a megidézett toposzok rögzült jelentésszerkezetében előidézett változások, a lírai narratív szituációban bekövetkező elmozdulások, a költői nyelvhasználat váltásaihoz kapcsolódnak.

A következőkben a lírai szöveg strukturális és befogadáshoz kötődő fordulatainak értelmezésben játszott szerepét Babits Mihály *Mint különös hírmondó...* című versének¹¹ elemzésével mutatjuk be. Olvasatunkban a vers poétikai szempontból azonosítható fordulópontjait térképezzük fel, a versben kibontott mikronarratíva, szintaktikai elrendezés, a prozódiai és tropológiai kompozíció váltásait, melyek az olvasói figyelem orientációs pontjaiként működhetnek a lírai szövegben. Nem kizárólagosan persze, de az olvasás kulturálisan rögzült mintáival (műfaji minták felismerése, toposzok aktivizálódása stb.) és az adott szöveg korábbi részei által keltett várakozásokkal szemben a figyelem formálásának fontos textuális és kompozicionális szignáljai e fordulópontok, melyek más irányba terelik, olykor visszafordulásra készítetik az olvasó értelemkonstrukcióit. Noha az „első olvasatnak” a jelentés tapogatózó, kronológiai felépítésének módszertani szempontból fontos szerepe van a fordulópontok felismerésében (bizonyos műfajok – mint a krimi – létezéséhez egyenesen elengedhetetlenek), munkánkban mégsem tulajdonítunk akkora szerepet a várakozások és megtöréseik szövegben előrehaladó leírásának, mint Hans-Robert Jauss¹² vagy Roland Barthes¹³ máig fontos munkái. Az első olvasás nyitott

¹¹ BABITS Mihály, „Mint különös hírmondó...”, in BABITS Mihály, *Összes versei 1902–1937*, Babits Mihály összegyűjtött munkái 1, 427–428 (Budapest: Athenaeum, 1937). Fentebbi szövegközlésünk betű- és ékezetűen követi az *Összes versek* szövegváltozatát, azonban tanulmányunkban a verscím esetében a hosszú í-s alakot használjuk.

¹² Hans Robert JAUSS, „A költői szöveg az olvasás horizontváltásában”, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, in Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika: Irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, 320–372 (Budapest: Osiris Kiadó, 1997).

¹³ Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán (Budapest: Osiris Kiadó, 1997).

értelemhorizontja, a részek jelentéseinek lineáris konkretizálódása az előrehaladó olvasásban, illetve későbbi olvasatok szinoptikus értelem-összefüggései egyaránt fontosak a lírai fordulópontok lokalizálásban és értelemképzésben játszott szerepének meghatározásában. A fordulatok felismerése és tanulmányunkban vázolt folyamata olvasatunkban egyedi értelmezéssel kapcsolódik egybe, ezért a történeti olvasás, mely a mű keletkezéstörténetét és értelmezéstörténetének néhány kiemelt pillanatát eleveníti fel, értelmezői pozíciónk korlátait hivatott reflektálni.

A *MINT KÜLÖNÖS HÍRMONDÓ*... KELETKEZÉS- ÉS ÉRTELMEZÉSTÖRTÉNETÉRŐL

Melczer Tibor szerint a *Mint különös hírmondó*... keletkezése 1930 szeptemberére-októberére tehető.¹⁴ Bár vitacikkében, melyben csupán említésszinten kerül elő a datálás kérdése, Melczer nem indokolja állítását, feltehetőleg a vers alkalomra írt jellege és az eredeti cím (*Őszi misszió*) motiválta a keletkezés idejének kijelölését. Az alkalom, melyre a vers született, nyilvánvalóan egyben a legfontosabb keletkezéstörténeti kontextus is: Babitsnak a Kisfaludy Társaságba való 1930-as beválasztása, majd ez év október 8-i székfoglalója, ahol Babits felolvasta költeményét. A taggá válás korántsem volt zökkenőmentes, hiszen megelőzte a Babits egy évvel korábbi jelölését érintő polémia: a sajtó értesülései szerint a Társaság tagjainak egy része elsősorban hazafiatlansággal vádolta és „istenkáromló” versei miatt ellenezte Babits jelölését, aminek következményeképp a belső széthúzástól tartva – Babits kérésére – 1929-ben visszavonták azt. A következő évben azonban mégis sor került a belépésre, mely persze újból felszította a Babits személye, valamint a „kettészakadt irodalom” körüli vitákat.

Ennek a bonyolult, sok szálon futó, a költő pályájának korábbi szakaszában gyökerező folyamatnak a szisztematikus áttekintése tanulmányunknak nem célja, azonban fontos jelezni, hogy Babits (immár sokadszor) az irodalompolitikai csatározások kereszttüzeiben találta magát; jó példa erre, hogy az irodalmi közvélemény emlékezetét felfrissítendő az ekkor már napilapként jelentkező konzervatív *Új Nemzedék* 1930-as, a Kisfaludy Társaságba történő megválasztást kommentáló cikke egybeként a másfél évtizeddel korábbi,

¹⁴ MELCZER Tibor, „József Attila-parafrazisok Babits Mihály költészetében? Megjegyzések Ízes Mihály közleményéhez”, *Irodalomtörténet* 13 (63), 3. sz. (1981): 689–694, 693. Az Országos Széchényi Könyvtár kéziratárában található ceruzairású fogalmazványon (OSZK Fond III/1964/14) kevés javítás (leginkább egy-egy szócsere) látható.

1915-ös *Játszottam a kezével*-botrányt sem rest felemlgetni, amikor is Babits irodalmi működéséről, egyben (vélt) politikai szerepvállalásáról értekezik.¹⁵ Jelentős körülmény továbbá, hogy Babits az 1929-ben elhunyt Benedek Eleket váltja a Társaságban, akiről székfoglaló előadásában emlékezik meg.¹⁶ Babits úgy beszél elődjéről, hogy közben a poétalét és írórsors aktuális dilemmáit feszegeti; ekként válik az előadás hőse, a „poszton feledett őrszem” egyetemes alannyá, hiszen a befogadó értheti alatta Benedek Elek fáradhatatlan (gyerek) irodalomszervezői tevékenységét, az általánosabb értelemben vett, a nemzeti kultúrát féltő és védelmező, hősiesen helytálló költőt/író, s egyben odaértheti a magyar irodalom ekkorra már megkérdőjelezhetetlen szereplőjévé vált Babitsot is.

A vers értelmezéstörténetének mértékadó írásai jobbára kerülnek a fentebb vázolt keletkezési kontextus, illetve a biográfiai tények felőli olvasást, s ha mégis, inkább az 1933-as kötetbeli megjelenés, a *Versenyt az esztendőkkell!*-kötetben elfoglalt hely felől közelítenek tárgyukhoz. Németh G. Béla azonban rámutat a Kisfaludy Társaságba való beválasztás jelképes üzenet-jellegére, hiszen a taggá válással a *Nyugat* (ne feledjük: 1929 decemberétől – Móricz mellett – Babits szerkeszti a lapot) képviselte „modern” költészet az alapvetően konzervatív irodalmi társaság konszenzuális, elismerő és jóváhagyó pecsétjét kapta meg.¹⁷ Hagyomány és újítás csupán látszólagos ellentmondására maga Babits is utal, amikor székfoglaló előadásában a virágnak a maghoz való hűségéről beszél. Elgondolása szerint a virág küldetése, hogy virág legyen, nem pedig az, hogy a maghoz hasonlítson; célja „visszaadni mindazt az erőt, amit magvától nyert, megőrizni mindazt a törekvést, ami a magból s a mag óta löki őt nőni és hajtani”.¹⁸

A hagyomány vs. újítás kérdése azonban nem csak ebből a szempontból vethető fel a vers vonatkozásában. A *Mint különös hírmondó...* a prófétai szerep fel- és elvállalásáról is szól. E szerepre irányuló reflexió egyfelől a költészet mibenlétét firtató kérdés, ars poetica, másfelől a költő-értelmisségitől elvárt

¹⁵ „Az a költő, aki a »babája kisujját« többre értékelte egyik költeményében a háború heroikus erőfeszítéseinél s aki a kommünben, a törvényesen kinevezett és elűzött egyetemi tanárok helyén tartott előadást Pázmány Péter egyetemén, valóban nehezen illik bele abba a Kisfaludy Társaságba, amely Kisfaludy Károly szelleméhez híven mindig a nemesen konzervatív és nemzeti irodalmi hagyományokat ápolta.” (-ő), „A jótékony feledés”, *Új Nemzedék*, 1930. okt. 10., 7.

¹⁶ BABITS Mihály, „Megemlékezés Benedek Elekről”, *A Kisfaludy Társaság Évlapjai* 58 (1929–1931): 203–206.

¹⁷ NÉMETH G. Béla, „Babits Mihály: *Mint különös hírmondó*: (Szerep, vállalás, identifikáció)”, *Kortárs* 27, 10. sz. (1983): 1629–1636, 1629.

¹⁸ BABITS, „Megemlékezés Benedek Elekről”, 204.

közösségi (politikai, világnézeti) iránymutatás kapcsán megfogalmazott kétegy. Hiába azonban az ismerős lírai alaphelyzet, Babits nem a szokott, vagy legalábbis elvárt módon teljesíti a nagy bejelentést: a verselés, a ritmika, a soráthajlások halmozása, az egyetlen mondatba szerkesztettség, illetve néhány tartalmi összetevő (mint például a himnikus és emelkedett hangvételi költeménybe rejtett profán, erotikus utalás [„lankad lélekzete, mint szeretőké – / óh szent Ritmus, örök szerelem nagy ritmusa”]) kisebb vagy nagyobb mértékben, de zavarba ejti az olvasót, és megakaszthatja a befogadói várakozásokat. A ritmuskezelés, a szabálytalan, „eltorzított, néha felismerhetetlenné deformált”¹⁹ hexameterek, a sorok hosszának váltakozása, a szabadversszerű szerkesztés persze nyilvánvalóan tudatos döntés eredménye, melyet – Németh G. Béla szerint – a versbeszéd közlésjellege indokol meg. A közlés tárgyává tett szerepvállalás és -összegzés pedig azt a lelki folyamatot rögzíti és tárja fel, melyen az azzal való identifikáció érdekében keresztülmegy.²⁰

A poétikai, ritmikai, szerkesztési szabálytalanságok mellett a legszembe-tűnőbb versjellemző a *hír* maga: „ősz van”. Az elmúlástoposzként értett ősz Illyés Gyula szerint egyben a nemzet és a kultúra helyzetét érintő aggodalom manifesztációja.²¹ Nemes Nagy Ágnes a verset elsősorban politikai költeményként értelmezi, aktuális és személyes tartalmak, valamint a „lét-líra” mesteri ötvözését látva meg benne. Az egyén életének végessége azonban hát-térbe szorul: a hír valójában a két háború között vergődő Európának szánt bölcs intés.²² A vers alanya (miként hírmondó-prófétája) ugyanakkor bizonyos értelemben ellentmondásos alak. Nagyon is emberi, nem pedig dicsfényben tetszelgő istenszerű figura, hiszen teljesen világos: a hírmondóhoz hasonlított lírai alany hiába állítja, hogy nem foglalkoztatják az aktuális események („mit bánom a híreket én?”, „mit számít?”), ennek épp az ellenkezője igaz.

¹⁹ BALLA Kálmán, „A teljesség költői üzenete: Babits Mihály: *Mint különös hírmondó...*”, *Irodalmi Szemle* 26, 9. sz. (1983): 792–796.

²⁰ NÉMETH, „Babits Mihály: *Mint különös hírmondó...*”, 1634, 1631. Rába György a vers hírmondóját Nietzsche Zarathustrájának „igehirdető magatartásával” hozza összefüggésbe. RÁBA György, *Babits Mihály*, Nagy magyar írók (Budapest: Gondolat Kiadó, 1983), 292.

²¹ ILLYÉS Gyula, „*Verseny az esztendőkkell!*: Babits Mihály új versei”, *Nyugat* 26 (1933): 1:689–694, 693.

²² „Tudom, van egy rögtönös, primér olvasata is a versnek, mely a személyes halálérzet őszi üzenetét érzékeli benne elsősorban. Úgy tetszik azonban előttem, hogy a szöveg további rétegei épp ilyen fontosak, ha nem fontosabbak. Anélkül, hogy az első benyomást tagadnám, hozzáfűzöm, hogy a magam részéről a teljes babitsi magatartást, az oeuvre egészének összegeződését érzem kiobbanni ebben az őszi híradásban. Riadó (is) ez a vers, nagy suhogású figyelmeztetés a magát elveszejtő 20. századi ember címére.” NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő: Vázlat Babits Mihály lírájáról* (Budapest: Magvető Kiadó, 1984), 143.

A verset záró fehér tigris ábrázolása Nemes Nagy szerint meghökkentően realista kép („a tél puha lépteit hallom, / jó a fehér tigris, / majd elnyújtózik a tájon, csattogtatja fogát, harap [...] / hulló szőrétől foltos a rétség”),²³ Balla Kálmán pedig kettős jelentést tulajdonít az állat eltűnésének („megy s eltűnik az új tavasz illatos dzsungelében”), mivel az újakezdés optimizmusa mellett az ismeretlen dzsungel ijesztő bizonytalansága kétségessé teszi az egyértelműen pozitív verslezárást.²⁴

VERSHELYZET ÉS MIKRONARRATÍVA

A *Mint különös hírmondó*... az elméleti részben bemutatott, lírai mikronarratívára épülő versek közé tartozik. A költemény mozgalmassabb, eseményeket, történéseket és elbeszélte időt képző része az első hat versszak, vagyis a központi hasonlatból a hasonlót, a különös hírmondót bemutató rész. A hírnök, a hivatásával metonimikusan megnevezett szereplő (hasonló) történetét a lírai beszélő, a hasonlított mondja el extradiegetikus pozícióból. A vers fő hasonlata konkrét, érzékelhető információkkal gazdagítja, teszi érzékletesebbé és elképzelhetővé a hasonlítottat. Megismerjük idő- és térbeli helyzetét (melyek életrajzi hasonlóságot sugallnak a szövegen kívüli szerzővel),²⁵ foglalkozását, az emberi természetről, különösen a társadalomban élő ember önsorsrontó viselkedéséről kialakult nézeteit, valamint azt, hogy hitvallása szerint miben is állna az emberi sors beteljesedése („kiviruljon a föld és / a konok isteneket vakítva lobogjon az égig / szellem és szerelem”). A kiinduló jelenet a küldetésével kapcsolatos kételyeibe merülve mutatja a hírnököt: az emberi sors kiteljesedéséről vallott program hirdetése nem változtat az emberiség viselkedésén. A változás, a passzivitás megszűnése sem ellenkező értelmű belátásnak, majd az azt követő elhatározásnak köszönhető. Egy egyszerű körülmény, az ősz beköszönte készletti cselekvésre a hírnököt, aki mintegy

²³ Uo., 149.

²⁴ BALLA, „A teljesség költői üzenete...”, 794. Az olvasóban akár félelmet is kelthet a vers dzsungelképe, azonban az „új” és „illatos” jelzők gyengítik ezt az elképzelést – az allegória főhőse persze valójában a tigris, aminek ráadásul a dzsungel természetes közege, így az (számára legalábbis) aligha rejt veszélyt.

²⁵ A térbeli és időbeli utalások összefüggnek, hiszen a „nyáron át messze a hegytetején ült [...] a város lámpái alatta” sorok Babits Esztergom feletti előhegyi nyaralóját idézik meg. A földrajzi elhelyezkedést és a történelmi idő azonosítását erősíti „a rossz szomszéd a folyón túl” kifejezés, a trianoni békeszerződés után újonnan létrejött Csehszlovákia közelségére utalva. Ez utóbbi félsort a kommunista időszak Babits-kiadásai kultúrdiplomáciai okokból cenzúrázták.

meggyőződése ellenére teljesíti feladatát („mint akit nagy hír kerget le hegyéről”), ugyanakkor az átadott üzenet tartalma jócskán átalakul, és látszólag egy közhelyes, tehát a hír lényegével ellentétes információ kinyilatkoztatásává változik. Persze az „ősz van” kijelentés nem egy mindenki számára hozzáférhető időjárási körülményre, hanem az emberi életút és a négy évszak mérsékelt égövi kultúrkörökben ősinek számító allegorikus megfeleltetésére vonatkozik, így az emberi létezés érzékileg megtapasztalható végességére, ami önmagában szintén nem számít újdonságnak. A beágyazott történet itt végződik, hogy a hetedik versszakban megjelenő lírai elbeszélő, immár az eseményesség narratív dimenziója nélkül idézze fel újra a költői megszólalás közvetlen társadalmi hatását illető szkepszis témáját, illetve mélyítse el az évszak-allegória és az emberi létezés individuálisan megtapasztalható transzcendentális dimenziójának összekapcsolását, s egyúttal válaszokat sugalljon „hír” mint közösségi hatással rendelkező nyelvi esemény (úgyis mint a költészet célja), illetve „tudás” összefüggéseiről.

A LÍRAI KÖZLÉS PERIÓDUSAI ÉS A SZINTAKSZIS

A Babits-vers értelmezésének fontos feladata, hogy tisztázza a vers szintaktikai felépítésének szerepét. A tíz négysoros versszakból álló költemény formai szempontból egyetlen alárendelő összetett mondat, mely a hasonlító (módatározói) mellékmondat „mint” kötőszavával kezdődik, a szerkezetet pedig csak a hetedik versszakban egészíti ki az „úgy” utalószóval bevezetett főmondat. Az alárendelő szerkezet két tagmondata két lírai személyhez kötődik, a főmondat megismétli és variálja a mellékmondat nagy témáit (a művészi beszéd értelme/a végesség tapasztalata). A két tagmondat külön-külön is összetett szerkezetekre épül, mindkét részbe beépül egy-egy évszakváltás allegorikus, halmozottan figuratív megjelenítése (nyárból ősz, illetve őszből tél, majd tavasz), mindkét beszédhelyzet jelen idejét megszakítja egy-egy a narratív időn kívüli, filozofikus töprengés.

A közlés pragmatikája szempontjából talán semlegesebb főmondat–mellékmondat sorrend megfordítása, továbbá a grammatikai szerkezet hasonlításokkal és beékelésekkel késleltetett bezárása várakozást kelt, hat versszakon keresztül felfüggeszti, hogy mire vonatkozik a mellékmondat szemantikai többlete, s csak a hetedik versszakban derül ki, hogy a hírnök jellemzése, a világlátásáról kifejtett tömör, mégis lényegi ismeretek egy másik lírai személyre, a főmondat alanyára, a lírai én-elbeszélőre vonatkoznak. A lírai közlés

pragmatikai szintjén a hosszú versmondat (és a rengeteg soráthajlás) értelmezhető a türelmetlenség jeleként: a lírai alany egyszerre szeretné közölni felismerését, vallomását („öreg szívem / úgy feszül a szavaktól”), gondolatmenetének elemei között pedig sem logikai, se narratív-időbeli sorrendet nem képes vagy akar tenni, tehát elvi szinten tagadja a beszéd diszkurzív rendjét. Ám a szinoptikus láttatás szándéka ellenére a hosszú mondat tagol is, az elrendezés, a szomszédos elemek érintkezései és a szöveg szemantikai és formai ismétlései nemcsak irányítják a szövegegész értelmének kibontakozását, de meg is határozzák azt. A versmondaton, sőt a mellékmondaton belül épp a közlés periódusai alkothatnak szintaktikailag is jelölhető zárlatokat, szüneteket, újakezdéseket és visszatéréseket, melyek a vers(olvasás) ritmusának részei. A Babits-vers különlegessége, hogy a közlés belső egységei a legritkább esetben alkalmazkodnak a versszakok, sőt a verssorok tagolásához, a közlés új menetei kezdődnek és záródnak verssorok kellős közepén, sőt versszakok befejező soraiban.

A közlés első szakasza a hírnök által látott és hallott információk külsőleg fokolizált bemutatása után a harmadik versszak elején zárul (ezzel máris eltérve a versszakok önálló információegységet hordozó hagyományos funkciójától), a szünetet gondolatjel jelzi, ami akár mondathatár is lehetne: „– oly mindegy volt neki!” A vers időben és térben lokalizálható nyitánya („nyáron”, „hegytetején”) után a hírnök emberiségre vonatkozó, általános, a vers jelenétől független, hosszú idő alatt és valószínűleg számos keserű tapasztalat nyomán kialakult borúlatozó nézetei következnek. Az emberi természetről kifejtett lesújtó véleményét árnyalja, hogy a közbevetés második felében az emberi létezés végső céljáról, az értelem és szeretetre való képesség kiteljesítésének látszólag elvetett projektjéről nagy átéléssel szól, melyet a versnyelv poétikai jelöltsége is erősít („hogy kiviruljon a föld és / a konok isteneket vakítva lobogjon az égig / szellem és szerelem”). Narratológiai szempontból az egyelőre háttérben maradó lírai elbeszélő, illetve a bemutatott hírnök nézőpontja igen közelinek tűnik egymáshoz, olyannyira, hogy a szakasz (a morális ítéletet kifejező szenvedélyes hang, a „konok istenek” egyéni nyelvhasználatot tükröző, keresett jelzője, a „szellem és szerelem” alliterációja stb.) az elbeszélő és a bemutatott személy nézeteinek teljes azonosságát sugallja, így e rész nem csupán belsőleg fokolizált, hanem akár a hírnök beszédének frazeológiai sajátosságait látni engedő szabad függő beszédként is olvasható. Az értekező kitérő újabb gondolatjellel zárul, hogy aztán a lírai elbeszélő távolabbi perspektívából, a külső fokolizációt alkalmazva (a „hegyi” jelző a hírnök megnevezésében csak a külső szemlélő számára információ) összegezze a hírnök múltbeli események

nyomán kialakult, de a jelenben megnyilvánuló magatartását. A negyedik versszak zárósorának közepén, ismét „hangsúlytalan” (vagyis sem a verssorok, sem a strófák tagolásához nem idomuló) helyzetben kezdődik új, többszörösen jelölt közlésegyeség: pontosvevővel és a „de” ellentétes kötőszóval vezet be a vers narratív szerkezetének két legfontosabb, a következő két versszakban kifejtett eseményét, vagyis az ősz megérkezését és következményét, a passzív szemléletről aktív cselekvővé váló hírnök hegyről való leereszkedését, illetve a látszólag a közösséghez intézett, valójában csak az ő szemszögéből láttatott rövid beszédét. Az ősz megérkezését két, belső ellentétet képező, egy sor oppozícióra (tematikai, stilisztikai, igeidőbeli, ritmikai) épülő szakasz bontja ki. Az évszakok teljes ciklust formáló, az egész versen végigvonuló váltakozásának első és leginkább hangsúlyosan jelölt fordulópontja a nyárból őszbe váltó természet allegorikus megjelenítése. Az ősz beköszöntének szemantikai (megszemélyesítések, metaforák, hasonlat) és fonetikai alakzatokkal (alliterációk) zsúfolt allegóriája maga is történetet alkot: a szél és a nap bohém, maskulin duója előbb elcsavarja az erdő lányainak, a fák fejét (nyár), akik öngyilkosok lesznek bánatukban (lehullatják színes lombjukat; ősz), miután elhagyják őket csábítóik. A változást bemutató szakasz második fele kivételesen strófa- és szintaktikai határon kezdődik, ez a versszak az egész vers jelenében a leginkább eseménydús strófa. Az „akkor” utalószóval kezdődő versszakban nemcsak igeidőváltás megy végbe (jelen idejű igealakok váltják a korábbi múlt idejűeket), hanem az eddig jórészt az érzékeléshez („hallott”, „látta”) vagy a megismeréshez („találgatta”, „gondolhatta”, „tudta”) kapcsolódó igék cselekvő tartalmúvá alakulnak: „fölsz”, „veszi”, „megindul”, „kiáltja”. A szakasz második fele emellett látványos kontrasztot képez az elsővel, hiszen míg előbbi a választékosság és figurativitás stilisztikai és retorikai eszközeire épült, utóbbi szóismétlések (a „hír” négyszer, az „ősz van” kétszer fordul elő) tesz tik tautologikussá és alulstilizálttá. A kontrasztot tovább erősíti, hogy ezúttal – a korábbi versszakvégi soráthajlások után – a közlés értelmi tagolása idomul a strófatagoláshoz, s noha a versszak első két sorát enjambement köti össze, a sorközi szóismétlések rendszertelen visszatérései alternatív belső ritmust hoznak létre, megtörve a hexameteres alapokra²⁶ és a soráthajlások halmozására épülő verselés folyékonyágát. A többszörös formai, verstani, stilisztikai törésnek kiemelő funkciója van, hiszen a vers egyik központi témájában fogalmaz meg állítást: a hír lényegével ellentétes banális igazság dadogó ki nyilatkoztatásában, az „ősz van” ismételtetésében egyszerű és ősi tudás, a mulandóság felismerésének személyessé tétele visszhangzik izgatottan,

²⁶ Vö. J. SOLTÉSZ Katalin, *Babits Mihály költői nyelve* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965), 58.

a felismeréshez pedig az a meggyőződés társul, hogy e személyes tudásnak áttételesen közösségi jelentőségűnek is kell lennie.

A fokozásra épülő makrokompozíció azonban nem ér csúcspontra a hatodik versszak visszhangzó állításában, hiszen a hetedik szakasz végre bezárja a hosszú nyúlt hasonlító mellékmondatot, és az egyes szám első személyű névmás használatával hangsúlyosan lép elő a hasonlított, a versbeszélő. A két erős törésponttal végződő hasonlító szakasz után a visszaütés erős kognitív cezúrát képez a kompozícióban, hiszen az olvasó egyszerre kényszerül összegezni a hírnökről megtudottakat és visszatekinteni a vers kezdetére a szintaktikai szerkezet kiegészítése végett. Az igealakok alanyát hangsúlyosan (a folytatásban még látványosabban, immár nem a létigéhez kapcsolódva) megismétlő személyes névmások erős jelenlétet jeleznek, ugyanakkor keveset árulnak el a lírai beszélő kilétéről, hiszen a lírai szituációnak nincs narratív kerete. A lírai alany életkorát viszont fogalmi-meghatározó (öregedik), illetve figuratív módon (őszül a haja) is jelzi a szöveg, ezzel is magyarázva az elmúlással és a világ rendjéről tett közlések értelmességével foglalkozó gondolatok vallomásszerű előtörését. Mint arról korábban szó esett, a főmondat alanya, a lírai beszélő ezeket a mellékmondatban felvetett nagy kérdéseket fogalmazza újra a bölcselkedés absztrakt, logikai jelen idejében. A költemény nyelvtani szempontból főmondatnak számító második része visszatér a közlés „indulati periódusait”²⁷ a szintakszis és strófa szerkezete fölé emelő elrendezéshez. A hetedik versszak nyitányától („úgy vagyok én is”) a kilencedik versszak záró sorának közepéig („[mily kicsi minden /] emberi történet!”) terjedő rész minden sorvégződése soráthajlás is egyben, beleértve a strófazáró sorokat is. Ez a folytonosság és tagolatlanság hangsúlytalanná teszi a figyelem összpontosulásának konvencionális helyeit, a sor- és strófakezdeteket, a verssort és a strófát mint a lírai közlés elemi egységeit. A váltások, a törések hangsúlyai belső, hangsúlytalan helyekre kerülnek, így olyan kettős tagolású ritmus jön létre, mely már a költemény első harmadában is megfigyelhető volt. A szakasz három belső részre oszlik. Az első az öregedő lírai alany önarcképét és közlésvágyát adja; a második a megosztani vágyott tudás korszerűtlenségét és annak kultúrkriti-

²⁷ Füst Milán kifejezése a *Látomás és indulat a művészetben* című esztétikai értekezéséből, ahol az *indulatmeneteket* vagy *indulati periódusokat* a közlés olyan, a lélegzetvétel által tagolt zenei és egyben testi, érzelmi egységeként határozza meg, melyet a „temperamentum és egyben az emberi figyelem tempójának is [nevezhetünk], minthogy csodálatosképpen, ami a lélegzetvételünk ütemével nem ellenkező, az a figyelmünk hangsúlyos és szünetes ütemi követelményeinek is eleget szokott tenni. De még csodálatosabb módon összeesik avval is, amit a kép vagy képelem levegősnek nevezett elhelyezése megkövetel.” FÜST Milán, *Látomás és indulat a művészetben* (Budapest: Fekete Sas Kiadó, 2006), 172.

kai magyarázatát fejt ki; a harmadik pedig az embert a kozmosz egyéb lakóinak bölcsességével szembeállító és azok tanítására hangoló világkép tömör foglalata. A három téma kifejtése során a lírai szubjektum fokozatosan háttérbe húzódik, hogy aztán a vers tizedik, befejező strófájában teljesen eltűnjön. A lírai hős „korszerűtlen elmékedései”, a történelem és benne az ember (mint társadalmi lény) kritikája, a szellem és szerelem programja a hírnök hitvallását ismétli meg kifejtettebb alakban. A közlése mögé húzódó lírai hős az eltűnés és a visszatérés kozmoszt alakító körforgásának „szent ritmusára” hivatkozva az ősz toposzát, ezzel együtt pedig az elmúlás előérzetéhez kapcsolt melankóliát írja újra azáltal, hogy az erotikához, az alkotáshoz, illetve a transzcendenciahoz társított jelentéseket visz át az őszre. A befejező szakasz allegóriája az ötödik strófa allegóriájával alkot párt, de az évszaktoposz kizökkenése és a zárattal kapcsolódó olvasói elvárások eltérítése nemcsak csattanót képez a kompozícióban, hanem az „örök körforgás” derűsebb távlatában az új tavasz elérkeztét szegezi szembe a tél és a halál előbb ijesztő, majd kissé komikus állatmetaforájával.

ÖSSZEKÉZÉS

Miféle új perspektívákat kínálhat a lírai költemények értelmezéséhez a vers mikronarratíváinak vizsgálata? – térhetünk vissza kiindulópontunkhoz. Elemzésünkben a vers fordulatait a közlés periódusainak és a strofikus és szintaktikai elrendezés párhuzamos, de különböző tagolásokra épülő ritmusában azonosítottuk. A költemény narratív fonálát nem a narratív kijelentés (történet), hanem a narratív megnyilatkozás (narráció) szintjén vizsgáltuk. Figyelmünk a lírai személyek és a hozzájuk tartozó nézőpontok, nézetek és cselekvések versbeli színrevitelére, és az ebből származó jelentésekre irányult. A lírai közlés periódusai, „indulatmenetei” a narratív megnyilatkozás szintjén nem csak az olvasás ritmusát szabályozták, hanem a színrevitel extradiegetikus, ha tetszik, a komponáló, jelentésképző implicit szerző szintjén megragadható dramatizált történetet képeztek. Olvasatunk egyszerre rekonstruált egy hipotetikus első, előrehaladó és egy szinoptikus, az egész felől visszatekintő olvasást. Ebben a kettős olvasásmódban a lírai szöveg fordulatai egyszerre jelentek meg a mű szerkezeti és a figyelem olvasói csomópontjaiként.

KÁLMÁN C. GYÖRGY

Némaság és bőgés

Fordulat Petőfi *A Tisza* című versében

HELIKON

Silence and Weeping. The Reversal in Petőfi's Poem *A Tisza*

Abstract

This paper deals with the question of narrativity in lyric texts as an example of a genre- and medium-independent study of narrativity. The problem of reversal is raised in the context of the often-analyzed compulsory school text, Sándor Petőfi's poem *A Tisza*. By analyzing an eminent piece of landscape descriptive poetry, the author suggests a connection between the reversal in the river's behavior and its portrayal in the poem's structure. He suggests that the twist in the story is paradoxically placed at the end of the work, an unconventional solution that leads the reader to reconsider his or her expectations of the macro-composition of the narrative. The author points out that the placement of the reversal in the composition of the work raises possibilities for further research.

Keywords: reversal, narrativity in lyrical texts, placement of reversal, Sándor Petőfi, *A Tisza*

Az öt évvel ezelőtti narratológiai konferenciánkon többek között arról elmélkedtem, hogy a narratológia eszközeit érdemes kipróbálni olyan szövegeken, amelyeket hagyományosan nem sorolunk az „elbeszélő művek” kategóriájába. Történetek mindenféle szövegekben vannak – mondhatnánk nagyon lazán és pontatlanul; pontosabban fogalmazva, történeteket konstruálunk nagyon sokféle szöveg olvasása közben, még ha csak töredékeseket is, még ha csak halványan körvonalazott, nem lineáris, nem koherens történeteket is. És akkor is, ahogyan most is, kirekesztettem a nem-nyelvi (vagy nem-szóbeliségen alapuló) szövegeket, így a képeket, képregényeket, filmeket, zeneműveket vagy videójátékokat a vizsgálatból – nem elméleti megfontolások miatt, hanem gyakorlati okokból.

Nem elegáns az embernek magát idéznie, de joggal feltételezem, hogy kevesen emlékeznek a régi szövegemre, ezért pár mondatot mégis citálok az akkori írásból.

A lírai szövegek például sokszor felfoghatók úgy, mint egy lírai én beszédei, akinek környezete van, aki látja valamilyen nézőpontból a körülötte levő világot – sőt olykor még történet is van a lírai költeményekben: vagyis elővehetünk olyan narratológiai kategóriákat, amelyek pedig elbeszélő szövegek elemzésére alkalmasak elsősorban. Tér, idő, nézőpont, történet – ezek értelmes megközelítések akkor is, ha nem narratív szövegekkel van dolgunk.

Kicsit később:

olykor van történet (vagy történettöredék) a lírai szövegben is: vagy a szöveg elbeszélője ad számot róla, vagy maga a szöveg fogható fel úgy, mint egy történet része – nyilván rengeteg változat van. [...] Nagyon sokszor *ábrázolódik* az idő, s ez rögtön valami történetet sugall: sok lírai szövegben utánajárhatunk az időrendnek, azt az időt, amiről a beszélő szól, ugyanúgy elemezhetjük, mint az elbeszélő művek elbeszélőjének szövege esetében. Ugyanakkor magának a beszédnek is van egy ideje, az is egyfajta történet. [...] A lírai vers beszélője *valahogyan* látja a világot – van, amit lát, van, amit tud, van egy bizonyos nézőpontja (és olykor reflektál is erre a tudásra-látásra). Ennélfogva ugyanúgy, ahogyan az elbeszélő szöveg esetében, számot lehet adni arról, mennyire minden-

tudó vagy korlátozott ez a nézőpont, miféle szerep az, ahonnan a hangot halljuk.¹

Engem is meglep, hogy mennyi kérdést vetettem fel annak idején, és megnyit magyartam megválaszolatlanul. A jelen előadásnak nem ambíciója az, hogy a narratológia összes részterületét megfeleltesse a hagyományosan lírainak tekintett szövegeknek, mintegy kipróbálja rajtuk, mi működtethető, mi nem – egyszerűen szeretném megismételni azt a nyilván csöppet sem eredeti és nem új meggyőződésemet, hogy érdemes a lírai szövegeken is megvizsgálni az idő, a nézőpont, a tér, a hang, a gyakoriság, a tartam és a többi kategória működtethetőségét. Vagyis: vajon a lírai szövegekben mikor, hogyan, mennyiben vannak jelen narratív elemek: idő, cselekmény, szereplők, helyszínek, nézőpont.

Vannak olyan lírai költemények, amelyekre könnyen rámondjuk, hogy van narratív rétegük vagy száluk – de az a lírai költemény, ahol van idő, vannak szereplők, valamiféle tér, mégsem mindig nevezhető narratívnak. Pilinszky *Négysoros*ában van idő – a harmadik sor múlt ideje, a negyedik „ma” időhatározója –, vannak szereplők (én, te, a rejtett alanyként megjelenő „ők”), és az olvasó dolga, hogy kikövetkeztet-e valamiféle történetet, vagy lemond róla. De mégis az lehet a benyomásunk, hogy nem történik semmi – vagy valami történni *fog*, de ez a négy sor inkább valamilyen történés előtti állapot leírása, nem pedig történet, hiszen nem látjuk az egyik állapotból a másikba fordulás folyamatát, ami a történet egyik meghatározása szokott lenni.

A négyökrös székérnek ezzel szemben van története – nem utolsósorban azért, mert a vers beszélője az első két sorban bejelenti, hogy valami történt, és pedig regényes... De a lényeg éppen az, hogy nem tudjuk meg, csak sejtjük, hogy voltaképpen mi is történt. Vagyis a szöveg incselkedik az olvasójával, beígér egy történetet, amit azután nem mond el – mégis, aligha haboznánk a verset narratív szövegnek nevezni. Talán azt mondhatnánk, hogy a történet elején még nem volt csillagkiválasztás, aztán pedig lett – vagyis megvan az a két (ellentétes vagy eltérő) elem, ami a történetet teszi, ami a *Négysoros*ból hiányzik. *A puszta létige szomorúsága* című Tandori-versben más sem igen van, mint éppen ez a két pillér: „Szerettem volna, ha úgy van. / Nem volt úgy. / Kértem, legyen úgy. / Úgy lett.” De éppen attól érezzük – többek között – groteszknek ezt a verset, mert valami erősen hiányzik. Ahogyan nem világos,

¹ KÁLMÁN C. György, „Narratológia a határokon”, in KÁLMÁN C. György, *„Dehogyan terem citromfán”*: Irodalomelméleti írások, OPUS Irodalomelméleti tanulmányok – Új sorozat 17, 77–83 (Budapest: Balassi Kiadó, 2019), 78, 80.

hogy Erzsike miért lett hirtelen hajlandó csillagot választani, hogyan fordult át a történet az egyik állapotból a másikba – úgy az sem világos, hogy a puszta kérésnek következménye-e az, hogy „úgy lett”, vagy véletlenszerűen úgy alakult-e; hogy mit tudunk elmondani a változásról.

Nemcsak azért, mert ez a mostani konferenciánk hívószava, de gyanakodhatunk arra, hogy akkor fogadunk el egy hagyományosan lírainak nevezett szöveget igazi történetnek, akkor méltatjuk arra, hogy narratológiai elemzésnek vessük alá, ha nemcsak nyomai vannak a történetmondásnak, hanem a fordulat több puszta jelzésnél vagy épp hiánynál; ha van például előkészítése, előrejelzése, esetleg magyarázata is – magyarul, ha látható és megragadható a fordulat maga. Talán arról lehet szó, hogy a lírai költemények esetében a megszólaló alany nézőpontja, érzései, a világról alkotott képe, érzelmi állapota kerül az előtérbe – éppen azért, mert ekként, lírai alkotásként olvassuk a szöveget –, és nem a történetmondás maga. Amikor pedig narratív szöveget olvasunk, épp ellenkezőleg: az elbeszélő nem egyszer a háttérben marad, nem ő, hanem az általa elmesélt történet a fontos. Így ha a lírai szövegben minél több narratív mozzanat van – és például a fordulat, ennek a fordulatnak a jellege és motívumai explicitek –, annál hajlamosabbak vagyunk vérbeli történetmondásként értékelni; míg ha a narratív szöveg burkolózik hallgatásba, titkolózik az előzményeket, változásokat, motívumokat illetően, ettől még nem fogjuk lírai szövegnek olvasni, hanem éppen azt találjuk érdekes feladatnak – sőt az értelmezés legfőbb teremtőjének –, hogy ezeket a hiányokat betöltsük. Hogy még egy kicsit bonyolítsam: a lírai költemények gyakran imitálják a történetmondás fogásait, anélkül, hogy valóságos narrációról volna szó. Az *Eszmélet* hetedik verse mintha kétszer is azzal játszana, hogy most valami új nézőpontot, változást, akár fordulatot hozna: „En fölnéztem az est alól / az egek fogaskerekére”; aztán „és megint fölnéztem az égre” – ezek a sorok mintha arra figyelmeztetnék, akként terelnék az olvasót, hogy az eddigiekhez képest valami váratlan, új, ellentétes dolog következik. Akár úgy gondoljuk, hogy egységes költeményről van szó, akár tizenkét önálló vers ciklusának tekintjük, ezek a nyelvi gesztusok végül nem futnak ki semmiféle könnyen áttekinthető narratív szerkezethez. Kicsit hasonló ez az értekező szövegek eljárásához, amikor tudományos szövegekben is a történetmondás fogásait alkalmazzák: hogy megragadják az olvasók figyelmét, előre- és visszautalásokkal élnek, csak megkésve nevezik meg az egyik vagy másik szereplőt (legyen az mondjuk a sósav vagy az elidegenedés kategóriája), és így tovább.

Hogy a fordulat hogyan van jelen olyan lírai költeményben, amelyben felfedezhetünk narratív réteget is, arra Petőfi *A Tisza* című versét hozom példa-

ként. A költemény leírásokkal van tele, sőt azt is mondhatnánk, hogy ha történet van, az a leírások ellenkezőjére fordulásában érhető tetten: nyugodt táj-árvíz. Ez volna az egymással ellentétes kezdő- és végállapot. Több apró történettöredék és persze az idő haladásának jelzése is van a szövegben: ilyen a pór menyecske megjelenése; a beszélő én leírja önmagát, mint aki a természet szépségét hirdeti; mint aki este a tanyára tér haza, ott beszélget, és társait a Tiszáról kérdezi; az idő pedig egy alkonyattól késő estig tart, aztán „pár nap mulva” – nyilván kora reggel – folytatódik újra.

Természetesen nem a szereplő (vagy szereplőként megemlített) személyek, a beszélő én, a pór menyecske vagy a „társaim” esnek át a változáson, hanem a Tisza; ami az egész vers folyamán passzív és nyugodt volt, az utolsó két szakaszban váratlanul aktívvá és pusztítóvá válik. Az emberek, akik addig egy szót sem szóltak, most hangot kapnak: „Jön az árvíz! jön az árvíz! hangzék”. Voltaképpen ekkor figyelünk fel arra, hogy milyen hangok voltak a szövegben eddig: a nap-sugár táncol a víz sima tükrén, annak a nemlétező hangját hallja („szinte”) a beszélő; utána pedig „Semmi zaj. Az ünnepélyes csendbe / Egy madár csak néha füttyentett be. / Nagy távolban a malom zugása / Csak olyan volt, mint szunyog dongása.” Miután a pór menyecskét megpillantja, a beszélő „némán, mozdulatlan” áll, és a természet hallgatását nevezi a legszebb beszédnek.

Csupa csend, hallgatás, csak elképzelt vagy alig hallható kis zajok. Már sok is a nyugalomból, a mozdulatlanságból – voltaképpen ez készíti elő a fordulatot. Éppen erre a némaságra és idillre kell következnie az utolsó versszak erős szavainak: örült, vágat, zúg, bög... és valami mitikus, szörnyeteg étvágy („El akarta nyelni a világot!”).

De legalább két érdekes kérdés van.

Az egyik a szövegben elfoglalt hely, a fordulat elhelyezkedése a szövegben – a konvenciók szerint semmiképpen nem a szöveg legelején, de nem is a végén szokott megjelenni az egyik állapotból a másikba történő (többé-kevésbé váratlan) átalakulás. Vajon ezt általános érvényű elvként fogalmazhatjuk meg? Petőfi verse azért érdekes, mert megszegi ezt a konvenciót, és a vers (a „történet”) utolsó két szakaszában következik be a fordulat, és semmi kicsengés, levezetés nem követi. Ez magyarázatot követel, zavarba ejti az olvasót.

Bár... talán előfordul ilyen eset is, de amikor a fordulat minden további magyarázat nélkül a szöveg végén van, azt sokkal inkább *poénnak* szoktuk értékelni. A *négycrös szekér* lezárása talán épp efféle poénnak tekinthető. Megtörténik az, amiről a vers beszélője ékes retorikával gyözködi Erzsikét, és erről nem kell többet mondani. Fordulat, de a motiváció, a mögöttes szándékok, a változás mechanizmusa elhallgatható.

Hacsak a szöveg nem él az anakrónia eszközével, vagyis nem borogatja fel az időrendet, az sem szokás, hogy a szöveg elején legyen a fordulat. *Az átváltás* csalóka példa, mert bár az első mondatban megtörténik egy szörnyű fordulat, az egész elbeszélés tétje nem ez, hanem éppen az, hogy mi van ezután. Egy második fordulatra várunk.

Szóval, mindenesetre: *A Tisza* befejezése furcsa. Nem a szöveg legvégén van a helye a fordulatnak, gondolnánk. És itt a második kérdés: nem valami ügyetlenség-e, ifjonti sietség, hogy a szöveg végén ilyen kurtán-furcsán hirtelen minden az ellenkezőjére fordul, minden lezárás, lekerekítés, sőt esetleg tanulság, magyarázat nélkül? Nem rontja-e el a verset Petőfi?

Nem hiszem.

Sőt, úgy értelmezem, a költemény célja épp ez a durva és magyarázat nélküli szembeállítás a természet szelíd és vad oldalának. Némileg ironikus is: ilyen meghökkentően kétarcú a természet (a világ), bármi váratlanul megtörténhet, az idill csak pillanatnyi látszat, hajszálon múlik, hogy mikor változik pusztító erővé. Nincs rá magyarázat, nem kiszámítható, nem múlik sem rajtunk, sem felsőbb erőkön, a vakvéletlen mozgatja a világot. Épp ezért minden további fejtegetés *feloldás* volna, olyan igazságtétel, ami ezzel a koncepcióval nem fér össze. Ez a fajta fordulat az *action gratuite* rokona, a cselekvés motivációit elhallgató történetmondásé; hogy mindez miért történt, hogy pontosan mi előzte meg, hogy mi lesz utána – erről a történetmondó nem beszél.

SZEMLE

KALAVSZKY ZSÓFIA

A szocreál nevetés és a neheztelés kultúrája

Új irányok a nevetés kutatásában

kalavszky.zsofia@abtk.hu
ORCID: 0000-0003-1276-3243

— HELIKON —

The Culture of Social Realist Laughter and Resentment. New Directions in the Research of Laughter

Abstract

This review summarizes the most important claims of Evgeny Dobrenko és Natalia Jonsson-Skradol's large volume, *GOSSMEH: Stalinism i comicheskoe (State laughter: Stalinism and the Comical)* for researchers of Hungarian literary, cultural, and historical science. The review provides a detailed summary of the theoretical and methodological considerations of the volume on the phenomenon of state laughter. It also summarizes chapters on Soviet satire, Stalinist feuilletons, and language use in Stalinist speeches. The review ends with an overview of the most important theses of the Bakhtin polemics that interweave the volume.

Keywords: laughter, satire, Social Realism, Stalin, populism, censorship, Bakhtin

1. BEVEZETÉS

Lehet-e egy *irodalmi kultuszban* benne állva *nevetni* magán a kultusz tárgyán? A nevetés nem kívülálló pozíciót jelent- vagy teremt-e, azt a helyet, ahonnan rálátunk a tárgyunkra, ahonnan *kínevetjük* azt? Hogyan lehetett nevetni egy diktatúrában az állampárt által központivá tett kultusz rítusain és diskurzusain úgy, hogy az, aki nevetett, nem minősült automatikusan és azonnal kívülállónak, kritikusként, sőt, a rendszer ellenségének? Hogyan lehet értelmezni azt a zavarba ejtő tényt, hogy 1937 januárjában, a sztálini korszak legnagyobb Puskin-jubileumának előestéjén megjelenhetett a *Krokogyil (Krokodil)* című szovjet, *szatirikus* lapnak a puskini kultúrkampányt témává tevő száma? Miként történhetett meg, hogy a Szovjetunióban – ahol szigorú protokoll alapján zajlott a költő előírtan méltó ünneplése, ahol szabályozott keretek közt folytak országshoz a Puskin-ülések, -megemlékezések, -estek, -felolvasások, és a legkiemeltebb kulturális események egyike a nagy, szovjet Puskin-kiállítás volt – a nyomdákban kijöhetett egy újság (hatalmas példányszámban!), amelynek hasábjain többek között egy maratoni díszelőkép *szatírja* és egy minden addiginál nagyobb Puskin-kiállítás koncepciójának a *szatirikus bemutatása* kapott helyet? Az itt közölt feuilletonokban, karikatúrákban, viccekben valóban *gúny* tárgyát képezik a szónokok és mindaz, amit a tömegeknek elmondtak? Vagy: az e lapban ábrázolt Puskin-ünnepség *karikatúrajellege* tulajdonképpen nem is a szovjet jelenen élcelődik, miként a felszólalók semmitmondó, kulturálatlan és zagyva beszédeinek a megjelenítése sem tekinthető a regnáló állampárton (így a szovjet népen) való gúnyolódásnak – ahogy a Puskin-kiállítás tárgyait keretező, túlhajszoltan ideologikus, karikatúrisztikus koncepciónak, a tárgyakat kontextusba helyező, már-már paródiába forduló, vulgárszociologikus magyarázatoknak a célkeresztjében sem az éppen zajló jubileum áll?

Röviden: mi és ki ennek a nevetésnek az *alánya* és a *tárgya*? Miben mások a sztálini szatíra műfajai, mint a műfaj klasszikus, európai vagy éppen forradalmi-demokratikus rokonai? Mire, kire irányul e nevetés, és *mi a célja*?

Többek között ezeknek a kérdéseknek a megválaszolására kínál fel új megközelítési módot és elméleti keretet az *ÁLLAMI NEVETÉS: A sztálinizmus és a komikum* című monográfia,¹ amely a sztálini korszak egy jellemző, unikális,

¹ Добренко Евгений és Джонссон-Скрадол Наталья, *ГОССМЕХ: сталинизм и комическое* (Moskva: Новое Литературное Обозрение, 2022), 768. A monográfia 1., 6., 7., 9. és 11. fejezeteit Jevgenyij Dobrenko, 2., 3., 5., 8. és 10. fejezeteit Natalia Jonsson-Skradol írta, a 4. fejezetet közösen jegyzik a kutatók.

eddig szinte nem kutatott jelenségét, a *szovjet nevetést* vizsgálja meg behatóan. A Jevgenyij Dobrenko és Natalia Jonsson-Skradol szerzőpáros által 2022-ben oroszul és – ezzel egy időben – az Oxford University Pressnél angolul megjelentetett,² 800 oldalas, monumentális munkának az egyik kiinduló állítása az, hogy a nevetést nem csupán mint a szovjet *ellenkultúra* jelenségét érdemes vizsgálni – ennek a témának, a *rezsimen való nevetésnek* a szakirodalma tekintélyes –, hanem úgy is, mint magának a diktatúrának az eszközét (erről, a *rezsím nevetéséről* eddig tudományos kutatás szinte alig született).³

A nevetés a Szovjetunióban ugyanis a húszas évek végétől a *félelemkeltés* egyik eszköze lett, mutatnak rá a szerzők, eszköz a társadalmi hierarchia meggyökereztetésére, eszköz a totalitárius normakontrollra, a viselkedési normák rögzítésére és fenntartására. Éppen ezért a szovjet rádióban, tévében, a mozivásznon vagy a nyomtatott sajtó lapjain felbukkanó, a komikum mechanizmusaival dolgozó, irodalmi, képzőművészeti, filmes vagy akár Gesamtkunstwerk-típusú alkotásokat (egyszóval az ún. szórakoztató formákat: karikatúrákat, vicceket, [film]vígjátékokat, szólásokat, közmondásokat, a szatíra műfajait) a kötet abban a szövevényben (kontextusban) vizsgálja, amely a sztálini rendszernek a hatalom megtartását célzó, mindent átható, háborús, politikai, ideológiai, esztétikai, társadalmi manipulációjának a része volt. A szerzők egyetértenek Anca Parvulescu állításával, miszerint „a nevetségesről beszélni a 20. században nem azt jelenti, hogy a szörnyűségek évszázadának, a háborúk és genocídiumok korszakának az alternatíváját mondjuk el. Valójában a 20. században a nevetés számos esetben a borzalomhoz vezető útként jelent meg”.⁴

A húszas évek végétől – az ún. forradalmi kultúra tízéves periódusát követően – az orosz nevetésnek új változata jelent meg, amelynek a harmincas évek első felére már letisztult hatásmechanizmusai és formai jegyei írhatók le. Ezt a változatot a szerzőpáros „az állam által szankcionált és kisajátított nevetésnek”, *GOSZSZMEH*-nek nevezi el (a kifejezés az orosz *GOSZudarsztvennij [’ÁLLami] és SZMEH [’NEVETÉS]* szavakból képzett betűszó), és egy olyan nevetéstípusként határozza meg, amely nem írható le a sztálini kor társadalom- és kultúrpolitikájának ismerete nélkül, miként nem értelmezhető

² Evgeny DOBRENKO és Natalia JONSSON-SKRADOL, *STATE LAUGHTER: Stalinism, Populism, and Origins of Soviet Culture* (Oxford–New York: Oxford University Press, 2022), 448, doi: 10.1093/oso/9780198840411.001.0001.

³ Az elmúlt öt évben megjelent három angol nyelvű monográfiára, melyek tárgya az állami, szovjet nevetés, Dobrenko hívja fel a figyelmet. (23)

⁴ A. PARVULESCU, „Kafka’s Laughter: On Joy and the Kafkaesque”, *PMLA* 130, 5. sz. (2015): 1420–1432, doi: 10.1632/pmla.2015.130.5.1420.

a sztálini hatalomnak a népről (a népiről) alkotott – és a hatalomnak az önmagáról, az időben folyamatosan elmozduló, konstruált – képétől függetlenül (vagy a szocreál esztétikától elválasztva) sem. (13) Az *ÁLLAMI NEVETÉS: A sztálinizmus és a komikum* című nagyívű munka az irodalomtudományban először tűzi ki célul, hogy a teljesség igényével tekintse át a különböző médiumokban megjelenő irodalmi, jogi, színházi, filmes és újságírói műfajokat, pártdokumentumokat, hogy – analitikusan, részletesen és következetesen – *történetileg* definiálja a *szocreál nevetés* fenoménját (a korra jellemző *komikumnak* mint esztétikai minőségnek a lehetőségeit és sajátosságait), továbbá hogy bemutassa annak *politikai és társadalmi funkcióit*.

Dobrenko és Jonsson-Skradol tárgyuk elemzését folyton visszaöltik az adott korszak társadalom-, gazdaság- és politikatörténetének eseményeihez – a sztálini regnálás időszakára (1922–1953) tehát korántsem úgy tekintenek, mint egységes, homogén harminc évre. Plasztikusan érzékeltetik, hogy a politikai ideológia irányainak és radikalizmusának hullámvázásával – az egymástól pregnánsan eltérő periódusokkal, például a NEP utáni időszakokkal, majd a „nagy terrorral”, azután a második világháború éveivel, végül a háború után évekkel – párhuzamosan formálódik, alakul és konstruálódik a nevetés mint eszköz is, azaz a nevetést éppen a funkcióinak a változásai alapján (hol új feladatokat ruház rá a hatalom, hol csak módosít a már meglévőkön), a *történetiség* szempontját *nem* kizárva vizsgálják a kutatók. A szerzőpárost leginkább a transzformációk mélyén működő változások érdeklik, méghozzá azok, amelyek a nevetés politikai, esztétikai és társadalmi feladatait az adott történeti periódusokban *újraértelmezik*. A monográfia így semmiképpen sem nevetéstípusokat listázó összefoglaló, ahogy nem is a nevetés természetéről szól általában. Olyan kérdésekre kíván válaszolni, mint hogy a sztálini kultúrában 1) a nevetés maga miért nem volt vicces, 2) hogyan határozta, alkotta meg a hatalom, min lehet nevetni, 3) hogyan erősítette és támogatta a nevetés a hatalmat, és hogyan vált annak egyik legfőbb támaszává (29).

Dobrenko és Jonsson-Skradol a kötet három nagy egységében – ezeknek a címe *A nevető Leviathán*, (26–265) a *Sztálini szatirikon* (266–479) és a *Vidámabb lett az élet* (480–754) –, illetve ezen egységek alfejezeteiben szisztematikusan, műfajról műfajra haladva vizsgálják meg, hogy a GOSZSZMEH miként vett részt az „új, népi kultúra” konstrukciójában, miként teremtette meg a sztálini kultúra a vidám, nevető, éneklő és örvendező tömegek szubjektumát és képét. Hogyan, miért és min nevettek az emberek a párttervezleteken, a felvonulásokon, a kolhozok klubhelyiségeiben, a mozikban és az újságokban?

2. A NÉPHATALOM ÉS A „RADIKÁLIS NÉPISÉG”

A monográfia elméleti, bevezető fejezetei az orosz társadalomtörténeti adottságokra kitérve komplex módon, részletesen, példák sokaságával vezetik fel azt a folyamatot, amelyben politikai, ideológiai és esztétikai eljárások együttes működtetése révén megszületett, majd a hatalom változó szempontjai szerint folyton újra létrejött, módosult a *szovjet nép* mint *politikai-ideológiai konstrukció*. E konstrukció nem születhetett volna meg a *politika esztétizálása* és a *művészet politizálása* nélkül. Jevgenyij Dobrenko Walter Benjamin ismert esszéjének gondolatmenetét és állításait idézi meg.⁵ A maga tárgya szempontjából alapvetőnek tartja a művészetek instrumentalizációjának benjaminii tételét, amely folyamat mellett maga a politika „a tömegek mechanikus reprodukciójának művészetévé vált”, miként – a sztálinizmus esztétikájának vizsgálata szempontjából – annak a benjaminii gondolatnak is fundamentális jelentőséget tulajdonít, amelyben a filozófus-esztéta a politikát, a művészetet és a populizmust összekapcsolta a *háborúval*. Míg Benjamin a fasizmus esztétikai természetét revelálta, Dobrenko a sztálinizmus politikai intézményrendszerében, művészeti alkotásaiban és ideológiai posztulátumaiban tapasztalható militarizmus és erőszak meglétére figyelmeztet. Az orosz-ukrán kutató rámutat arra, hogy a szovjet szocreál esztétikának is fontos előzménye, hogy a 20. század elején az ún. „népi kultúra” politikai ekvivalense a populizmus lett: a szovjet populizmus, amelynek a gyökerei a patriarchális, paraszti gyökerű, archaikus orosz társadalom szerkezetéből eredtek. A szocreál kultúra nem pusztán „ráhangolódott” a félig urbanizált parasztok tömegizlésére, véli Dobrenko, hanem újratemtette azt: lényegében és alapjaiban ezt a típusú ízlést fejezte ki, e kultúrának vált a termékévé, ő vált azzá a tükörré, amely visszatükrözte a szovjet ember (ön)tudatát és a nevetését is. (17) A sztálini, populista kultúra nevetésének mikéntjét tehát a szocreál és a népi kultúra, a népi nevetés kapcsolatának elemzésével lehet feltárni.

Az irodalomtörténetben máig a *szovjet satíra aranykorának* nevezett – és az olyan alkotók, mint Bulgakov, Olesa, Zosczenko, Platonov, Majakovszkij, Katajev, Ilf és Petrov által fémjelzett – korszaknak a mélyén alapvetően más típusú szemlélet munkált, mint amilyen a sztálini korszakban. A satírának, így benne a korszak legkedveltebb műfajának, a feuilletonnak a nyelvezete, a komikumhoz való viszonya minden további nélkül leírható irodalom-

⁵ Walter BENJAMIN, „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”, ford. BARLAY László, in Walter BENJAMIN, *Kommentár és prófécia*, 301–334 (Budapest: Gondolat Kiadó), 1969.

immanens kategóriákkal. A sztálini korszak szatírájáról, feuilletonjairól viszont, amelyek a húszas évek szatírairodalmából nőttek ki, a műfaj funkcióinak (át)politizálódása miatt ez már korántsem mondható el. A háromgyökerű – szépirodalmi, tényirodalmi és publicisztikai eredetű – műfaj ekkor már radikális, aktuálpolitikai és ideológiai céloknak megfelelő átalakításokat szenvedett el. Szerepének és működés módjának a megértéséhez az irodalmi eszköztár már nem elégséges.

A húszas évek forradalmi értelmiségének elitista, kulturtrágeri szemlélete a népet, a tömegeket a kulturálatlanságuk és a műveletlenségük okán *kinevette*. Az e körbe tartozó írók műveiben a buta, de öntudatos, szovjet kisember állandó humorforrássá, a szatíra állandó *tárgyává* vált. Az egyre radikalizálódó, sztálini hatalom és kultúrpolitika azonban épp ennek a feszültségnek és dichotómiának a felszámolásán dolgozott. Felismerte, hogy fel kell számolni az „alany” és a „tárgy”, a „hivatalos kultúra” és a „népi/tömegkultúra”, a „magas-/klasszikus művészet” és az „alacsony művészet” közti különbségtételt. Ennek nyomán jelent meg a megtestesült „radikális népiség”, állítja Dobrenko. (31) Sztálin nem csupán a sajtó (ezen belül a sokszínű, szatirikus sajtó) bedarálását, centralizálását és teljes felügyeletét vezényelte le – ezzel párhuzamosan a pártideológia és -esztétika *inkorporálta* a korábban a hatalomtól, az elittől különálló csoportként kezelt *népet*: magáévá tette, magába olvasztotta a *népi kultúrát*, így a *népi nevetést* is. Ennek eredményeként a pártideológia és a szocreál esztétikája szerint megszűnt a *mi* (a hatalom) és a *ti* (a nép) különbsége: a hatalmi propaganda azt sulykolta, hogy az állam és a nép nem két különálló szubsztancia, hanem egyek (lásd „néphatalom”).

A sztálinizmus a népi vagy tömegkultúrát [oroszul szó szerint az 'alsóbb néprétegek kultúráját' – K. Zs.] nem csupán felhasználta, az egykori parasztfogadók ízlését-horizontját nem pusztán magába építette, de a patriarchális társadalom kultúráját és esztétikáját állami szintre emelte. Ideológiai súlyt, esztétikai materialitást és szociális akusztikát adott neki, mediatizálta, institucionalizálta, instrumentalizálta, historizálta azt, és folyamatosan újratermelte. A szocreál ily módon önmaga alkotta meg az őt megalkotó politikai szubjektumot, a „népi tömegeket”. (32)

Megszűnt a Másik pozíciója, és így a „hely” is, ahonnan a Másikat ki lehet nevetni. A sztálinizmusban a korábbi *tárgy* (a nép) az *alannyá* vált. E konstrukcióban, e rendszeren belül nem létez(het)ett senki, aki kívülről nézhetett volna rá, megszűnt a kívülről nevető helye, „a kinevetőnek a helye”. A szocreál

internalizálta a nevető tömegek pozícióját. Felszámolta azt a terrénumot, amelyből rajtuk lehetett nevetni – eleinte a tömegekkel együtt nevetett, végül megvalósította a „helyettük nevetést”. Az így értett populizmus a sztálini kultúra modus operandijává vált. (14)

3. A FEUILLETON, A MÚLT ÉS A CENZÚRA

A *kinevetés* ideológiai felszámolása része volt annak a folyamatnak, amely a nevetést teljes mértékben a totális hatalom manipulációs eszközévé tette, ezzel párhuzamosan pedig megjelentek a *szatíra* műfajaiban használható nevetéstípusok. A hatalom kedvelt eszközeivé a szarkazmus, a karikatúra, a gúny váltak. A sztálini nevetéskultúra messze elkerülte, sőt, üldözte a finom, hajlékony, intellektuális humort és az iróniát.⁶

A monográfia több pontján levezetik a szerzők, hogy különböző műfajokban a szatíra működtetése miként szolgálta a rendszer legitimációját és a ressentiment kultúrájának a megerősödését.⁷ A legérzékletesebben (talán) a sztálini jogalkotási és politikai diskurzus, a sztálini esztétika műfaji hierarchiájának csúcsára került *feuilleton* és a *szatirikus színpadi művek* működésén keresztül mutatják be, hogyan zajlott a valóság, a hatalom és a nép folytonos konstrukciója (a hatalom és a nép képének állandó, egymáshoz és a körülményekhez való igazítása) a nevetés felhasználásával.

A szatíra univerzális eszköze lett az *izolálásnak* és a *megbélyegzésnek*. 1929, a „nagy áttörés éve” után, ha *valaki* vagy *valami* egy szatírának a tárgyává vált, az egyet jelentett azzal, hogy az állampárt megjelölte és a *múltba* számúzta. Ez utóbbinak, a temporális dimenzióknak, a múltba csúsztatásnak óriási szerepe volt: azt hangsúlyozta, hogy a szatíra tárgyát képező, komikussá alakított (és ekként megbélyegzett, ellenségessé nyilvánított) szereplők vagy szociálispolitikai kérdések már nem tartoznak a jelenhez, nem részei a *hatalom önmagáról alkotott jelen idejű képének*: azok csak és kizárólag a múlt jelenségei, problémái. („Már leküzdöttük, meghaladtuk.”) Ami a szovjet kultúrában a tagadás tárgyává vált, az biztosan és mindig a *hatalom tegnapi képe* lett. (58) A szatírának köszönhetően a rendszer minden alkalommal *új körülményekhez* alkalmazkodott, miközben *önmaga maradt* (308). A *kritikát* és az *önkritikát* szinte

⁶ Hogy a szatíra és a szarkazmus a szocreálban egymása talált, az az orosz nevetés történeti aspektusaival jelentős mértékben magyarázható, állítja Dobrenko. (47) A kutató a 19. századi orosz írók, gondolkodók megfigyeléseit, továbbá az oroszországi utazásáról útinaplót megjelenítő francia Custine márkit idézi a sajátos, gúnyos, erőszakot tevő, orosz nevetésről.

⁷ Mindennek a mélyén a neheztelés és a frusztráció működött.

„patikamérlegesen mérve” adagolta a hatalom, így hozták azokat egyensúlyba. A nevetés alanya (szubjektuma) nem más volt, mint a hatalom *saját, belső má-sikja* – például egy író-feuilletonista. Ő nem volt rendszeren kívüli, azaz nem lehetett „az idegen nevetés” hordozója – a kívülállás föl sem merült. A nevetés tárgya viszont mindig a *konstruálódásnak* volt a tárgya: olyan *saját-idegen alak* vagy *saját-idegen probléma*, aki/amely a *belülről jövő (ki)nevetés céljából* kapott formát (ilyen volt például a bürokrata, a kispolgár, a jampec, a munkakerülő), miközben az alak, a probléma, a hiányosság azonnal a múltba tolódott át. (317)

1929-től a feuilleton a terror eszköze lett, a párt fegyvere. A feuilleton tárgyai már nem a NEP-korszakban pellengérré állított hibák vagy szociális problémák voltak. A politikai szatíra került a fókuszba, a szociális gyakorlatok átpolitizálódtak. (327) Ez valóban „gyilkos nevetés volt”, írja Dobrenko. Aki egy feuilletonnak a tárgyává vált, az tulajdonképpen a saját büntetőpere vádiratát és egyben ítéletét olvasta. A feuilletonban a tárgy kiválasztása *politikai aktus* lett, a műfaj a politikai cenzúra produktumává vált.

A szovjet cenzúrának, a GLAVLIT-nek nem csupán a tiltás és a korlátozás volt a feladata – a cenzúra a feuilletonon keresztül fejtette ki azt a kiemelt szerepét, hogy formálja a lakosság látásmódját, azzal a céllal, hogy a tömegekben kialakítsa azt a helyes optikát, amellyel az eseményeket látniuk kell, és hogy megtanítsa, miként beszéljenek „bolszevista módon”. (317) A legfőbb szatirikus újságban, a *Krokogyil*-ban megjelentetett szatírárt nem kellett cenzúrázni, mert maga volt a cenzúra.

Egészen különleges (mondhatnánk, lenyűgöző) a kötet azon fejezete, amelynek középpontjában a sztálini törvényhozási diskurzusnak és a politikai beszédeknek a részévé váló nevetés áll. A fejezet szerzője, Jonsson-Skradol kiemeli, hogy amíg a sztálini beszédek diskurzuselemzésével több kutató is foglalkozott, addig azok a munkák, amelyek a sztálini tréfák, szarkazmusok szerepével, a Sztálin által viccként használt közmondások, szólások funkcióival vagy a sztálini beszédek olyan stilisztikai megoldásaival (például az ismétlés alkalmazásával), amelyek nevetésre készítették a hallgatóságot, foglalkoznának, lényegében hiányoznak – ahogy nem történt még meg a különböző párt-üléseken gyorsírással lejegyzett, majd Sztálin által utólag átszerkesztett, átírt szövegek sajátos, a komikum jelenlétére utaló vagy azt hangsúlyozó elemeinek (például az idézőjelek speciális használatának vagy a „nevetés a teremben” megjegyzés szövegbe toldásainak) a vizsgálata sem. Pedig – így a kutató – a sztálini gúnyolódások, szarkazmusok figyelembevétele és funkcióik leírása nélkül az autoriter rezsim penitenciáris gyakorlatai a maguk teljességében nem érthetők. Jonsson-Skradol emlékeztet rá, hogy az autoriter nevetéssel,

a szovjet ideologikus diskurzus „mestereinek” a nevetésével eddig egyedül Slavoj Žižek foglalkozott. (115) A filozófus az SZKP 1937-es Központi Bizottsági Plénumán felhangzó nevetést vizsgálva⁸ Kafka *A peréből* idézi fel azt a jelenetet, amelyben a bíróságon hisztérikus nevetést vált ki Josef K. azon egyszerű mondata, miszerint ő egy bank cégvezetője.⁹ A Kafka-idézet tökéletes illusztrációja a kirekesztettségnek, véli Jonsson-Skradol, a „kivételes állapotnak” – annak a szituációnak, amelyben a törvények tradicionális jelentése, értelme semmivé válik, az új jelentésük pedig ott és akkor, *ad hoc* jön létre. A sztálini üléstermekben a hallgatóság e performansz részese volt.

A halálos ítélet meghozatala előtti pillanatokban, a bírósági teremben felhangzó nevetés is a „saját” és az „idegen/ellenség” oppozíció jelölőjévé vált: aki neveltségessé vált, az nemsokára elítélt is lett. A sztálini mesternarratívának („miként *kell* nevetni”) az alakulása jól látható a különböző kontextusokban felhangzó nevetés időbeli követésével. Jonsson-Skradol erre két Sztálin-beszédből, politikai perek kihallgatásainak jegyzőkönyveiből, továbbá Andrej Visinszkij állami főügyész nyelvi gyakorlatából hoz fel példákat, továbbá elemzi az 1938-as *Kratkij kursz (A bolsevikok Összoroszk Kommunista Pártjának rövid története)* néven elhíresült szöveget, azt a sztálini alaplunkát, amely végképp nyilvánvalóvá tette azokat a kritériumokat, amelyek alapján meg kellett különböztetni a „sajátot” az „idegentől” és a „jót” a „rossztól”. A kutató megvizsgálja a Trockijon és Zinovjeven gúnyoló Sztálin-beszédet, az 1926 őszen elhangzott előadást, majd a Vezér egy 1937. december 11-i beszédét, végül a Buharin letartóztatásához vezető, 1937 februárjában márciusában, az SZKP Központi Bizottsági Plénumán elhangzott kihallgatások gyorsírási jegyzőkönyveit, amelyekben a „nevetés”, a „nevetés a teremben” és a „nevetés, nem szűnő taps” megjegyzések különösen fontos szerepet töltenek be.

⁸ Slavoj ŽIŽEK, „When the Party Commits Suicide”, *New Left Review* 238, 1. sz. (1999): 26–47.

⁹ „Nos hát – mondta a vizsgálóbíró, belelapozott a füzetbe, s olyan hangsúllyal mondta K.-nak, mintha tény állapítana meg: – Ön szobafestő? – Nem – mondta K. –, hanem egy nagy bank első cégvezetője. – Erre a feleletre lent, a jobb oldal pártjában olyan szívből jövő nevetés tört ki, hogy K. is velük nevetett. Az emberek a térdüket csapkodták, s úgy rázkódtak, mintha súlyos köhögési rohamuk lenne, sőt a karzaton is nevettek egyesek.” Franz KAFKA, *A per*, ford. SZABÓ Ede (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975), 52–53.

4. A VÁSÁRI KOMÉDIA, A GICCS ÉS A BŐNADRÁGOS HUMOR

A kötet részletesen elemzi a sztálini korszak két legnépszerűbb műfaját, a feuilletont és a filmvígjátékot. A monográfiában ugyanakkor e két csoport mellett számos további, a nevetéssel összekapcsolódó műfaj is önálló fejezetet kapott: a második világháború alatt elterjedt *háborús anekdoták* (A. Tvardovszkij és I. Ehrenburg művei), a *verbális és vizuális karikatúrák* a hidegháború első éveiben, a *szovjet tanítómese* (Gy. Bednűj, I. Batrak és Sz. Mihalkov művei), a *szovjet színházi szatíra* (a buffonádok, a „nomenklátúra-tragikomédiák”, a „termelési színdarabok”, a szovjet vaudeville-ek), a szocreál *szólások és közmondások*, az utolsó fejezetben pedig a *zenés filmvígjátékok*.

A kötet a *Vidámabb lett az élet*¹⁰ című harmadik egysége a szovjet humor-konstrukciók változatait veszi számba a legkülönbözőbb műfajokban. A *Kolhoz-commedia dell'arte* című fejezet az „elért eredményeken való örvendezés” szülte humort elemzi. Azt a humort, amelyet a korszakban „jólelkűként”, „melegszívűként”, „kimeríthetetlenként” jellemeztek, és „valódi népi humorként” azonosítottak. Az első igazán népszerű kolhozkomédia Alekszandr Kornyejcsuk (1905–1972) *Ukrajna sztyeppéin* (1940) című darabja lett, ahogy Dobrenko írja, a kolhozkomédia műfajának inaugurációja ezzel a színdarabbal történt meg.¹¹ Az 1952–1953-ban Magyarországon is bemutatott, itthon két fordításban és négy rendezésben is játszott darab több szempontból is kitüntetett figyelmet érdemel. Sztálin és az idők szavát megérező Kornyejcsuk egy irányban történő gondolkodásának a lenyomata. Kornyejcsuk a színdarab egy bizonyos pontján az egyik főszereplő, Haluska kolhozvezető szájába adta Sztálin egyik elhíresült beszédének néhány tréfásnak szánt, népszerűvé vált, és a korabeli befogadók számára könnyen felismerhető mondatát. (579)¹² Sztálin pedig, miután elolvasta a komédiát, levelet írt a szerzőnek:

Mélyen tisztelt Alekszandr Jevdokimovics!

Eolvastam az Ön „Ukrajna sztyeppéint”. Csodálatos dolog sikeredett – művészileg egységes, vidám és felvidítő. Csak attól félek, hogy túl vidám, így fennáll az a veszély, hogy a komédiában a vidámság tomló-lása az olvasók, a nézők figyelmét eltereli annak tartalmáról. Egyébként

¹⁰ Sztálin kijelentése 1935. november 17-én a sztahanovisták első összszovjet találkozóján hangzott el: „Jobb lett az élet, vidámabb lett az élet. És ha az ember vidáman él, szaporábban megy a munka...”.

¹¹ Magyarul *Ukrajna mezőin* és *Ukrajna sztyeppéin* címváltozatban is ismert.

¹² Egy 1937. december 11-i beszédről van szó.

a 68. oldalon kiegészítettem a szöveget néhány szóval. Csak hogy még érthetőbb legyen.

Üdvözet!

J. Sztálin

1940.12.28. (578)

Dobrenko kiemeli, hogy Sztálin reakciója szimptomatikus. Véleménye szerint a pártfőtítkár azért fogadta különösen elismerően ezt a vidám darabot, mert benne a humor a szatíra álcájában jelent meg. A „népi nevetés” és a szatíra *szimulációja* pedig – ahogy emellett a kötet egésze érvel – Sztálint különösen foglalkoztatta. (578)

A komédia helyszíne a Holodomort éppen maga után hagyó Ukrajna, amelynek lakosai a szüzsé szerint semmiben sem szenvednek hiányt, a bőség uralkodik, az emberek vidámak, táncolnak és énekelnek. (580) A tartalom hazugságát a forma igazsága kompenzálta: minél kevésbé volt felismerhető a valóság, annál ismerősebben, népibben hangzott fel benne a nevetés. A vásári komédiák tréfái, az egyszerű gegek, a tenyeres-talpas, ún. bőnadrágos (*sarovarnüj*) humor,¹³ írja Dobrenko.

A cselekmény tulajdonképpen egy pártértekezlet és a balagan (*népi, vásári komédia*) szintézise. Két kolhoz – a *Halál a kapitalizmusra* nevet viselő és a *Csendes élet* – vezetői, azaz Csesznok (*Fokbagyma*) és Haluska (*Galuska*) vetélkednek egymással, mivel másképp képzelik el a jó kolhozvezetés módját. Ahogy a korabeli kritika összefoglalta, a komédiában „a haladó kolhoznyikok küzdelme zajlik azon múltbeli maradványokkal, amelyek a falu lakosainak tudatába befészkeltek magukat, harc azokkal az emberekkel, akik rosszul értelmezik a párt jelmondatát, miszerint a kolhozokat bolsevista kolhozokká kell alakítani, a kolhoz embereit pedig tehetősekké kell tenni”. Az *Ukrajna sztyeppéin*ben a folklóreszközök stiláris utánpótlása találkozott a (minősíthetetlen) giccsel, így sorolódott a darab a „nagy életigazságot bemutató” művek közé. Hogy a komédia betöltötte az „élet valóságának a szolgálatát”, olyan értelemben igaz is volt, írja a kutató, hogy valóságghűen tükrözte a darabért lelkesedő befogadók mentális profilját. (583)

¹³ Sarovarü – ’buggyos nadrág, a kozák viselet darabja’.

5. A BAHTYIN-POLÉMIA (DEKONSTRUKCIÓ, TOVÁBBGONDOLÁS ÉS A TUDOMÁNYTÖRTÉNET INERCIÁJA)

Az irodalom- és műfaj történeti kézikönyvként is olvasható monográfia szerzőinek szakirodalmi tájékozottsága, amely nem csupán irodalomtudományos, de filozófiai, antropológiai, történettudományi, társadalomtörténeti munkákat is magában foglal, lenyűgöző. Mindemellett van egy gondolkodó, Mihail Bahtyin, akinek az idézettsége a kötetben kiemelkedik: az ő munkái, amelyeket a népi nevetéskultúráról és a karneválemeletről írt (elsősorban a *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* című monográfiája, másodsorban a *Dosztojevszkij poétikájának problémái* című kötetnek bizonyos részletei) a leggyakrabban citált és megidézett szövegek. Bahtyin kapcsolta össze először a *népi kultúra* és a *nevetés* kutatását, és ő tette ezt történeti és szociológiai vizsgálatok tárgyává. Állításaival hol polemizálnak a szerzők, hol továbbgondolják, hol pedig dekonstruálják azokat. A bahtyini életműre, illetve a követőire és értelmezőire való reflexiók lényegében átszövik a 800 oldalas szakmunkát.

A kötet elméleti bevezetőjében a szerzők többször hangsúlyozzák, hogy a nevetés transzkulturális szemlélete és a történetiséget negligáló tárgyalása egy adott kor nevetéséről nem sokat tud mondani. (20) Kötetükben részletesen alátámasztják, hogy a nevetés eltérő szociális és politikai közegekben, korokban és nemzeteknél különböző (gyakran ellentétes) funkciókat töltött be, továbbá hogy kardinálisan változtatta a természetét, a faktúráját és a formáit. (21) Mindezek felmutatására nem alkalmasak az általában véve a komikumról, a humorról vagy a nevetésről alkotott elméletek, viszont annál inkább közelebb juthatunk a megértésükhöz a nevetést a maga nemzeti-történeti koordinátáit figyelembe vevő kutatások segítségével. (28)

A szerzők alapos érvekkel megalapozott álláspontjukkal rávilágítanak arra a több évtizedes, tudománytörténeti félreolvasásra, amely egy attraktív és jól működőnek tűnő, analógiás zsákutcává vált: ez nem más, mint Bahtyinnak a *középkori, európai, népi nevetéskultúra* anyagán kidolgozott nevetéselméletének a sztálinista kultúrára való alkalmazása. A kutatók minden olyan bahtyini alapfogalmat és tételt, amelyet a hetvenes évektől számos irodalom-, kultúr- és esztétikatörténeti munka a sztálini kultúrához csomózott, lépésről lépésre újragondolnak. Ezek: a *karnevál mint fenomén*, a Bahtyin által autentikusnak tekintett *szubverzív nevetés* és a *hivatalos kultúrával szemben álló népi kultúra*.

A Bahtyin-követő esztétika és irodalomtudomány a bahtyini karneváleméletet időtlen módon generalizálta – alkalmazhatónak látták arra, hogy

leírják vele a sztálini kultúra természetét, holott ezzel több probléma is adódik, írják a monográfia szerzői. A bahtyini teória a „magas” és az „alacsony” kultúra szembenállására épül, a hatalom és a vele szemben álló, népi, szabad kultúra harcára. Ennek megfelelően a szovjet esztétika közhelye lett, hogy a bahtyini elmélethez hasonlóan a sztálini kultúra „hivatalosra” és „népire” osztható föl. A szemlézett monográfia egyik alaptézise ezzel szemben az, hogy ilyen opposzió nem létezett, a sztálini kultúrában *a hivatalos volt a népi*, azaz az állami inkorporálta a népi kultúrát, és így jött létre a „fentet” és a „lentet”, a „magasat” és az „alacsonyat”, a „hivatalosat” és a „népit” egyaránt szintetizáló, „radikális népi” állam. Dobrenko hangsúlyozza: az opposzió nem a „népi” és a „hivatalos” között áll fenn, hanem a (népi, patriarchális, paraszti gyökerű) populista kultúra és a liberális között. Véleménye szerint elhibázott az, ahogyan a bahtyini elmélet követői és kiterjesztői a bahtyini karneválemélet alapján a sztálini kultúrát úgy jellemzik, hogy az nem más, mint „a disszidens »nevetéskultúra« hősi küzdelme a sztálini dogmatizmussal és az állami erőszak »szürke komolyságával.«” (29) Dobrenko és Jonsson-Skradol rámutatnak: a sztálinizmus saját és önálló nevetéskultúrát teremtett, amelyet a bahtyini elmélet felől nem lehet megérteni. Ennek a tézisüknek a következő argumentációja a *nevetés bahtyini, szubverzív jellemzőjéhez* kötődik. Bahtyin a szubverzív nevetést tekintette az egyedüli autentikus nevetésnek. A totalitárius nevetés azonban nem szubverzív, írják a kutatók. A célja és funkciója az, hogy 1) megerősítse a létező szociális hierarchiát, 2) megszilárdítsa a szociális különbségeket és határokat, 3) legitimizálja a törvényeket és a tiltásokat (30). Továbbá polemizálnak Bahtyin azon állításával is, amely *a nevetés és a szabadság összekapcsolását* végzi el, és így szól: „a nevetés mögött sohasem bújhat meg erőszak”.¹⁴ A monográfia szerzői felidéznek, hogy ezen állítás első kritikusa Szergej Averincev volt, aki 1988-ban fogalmazta meg az ellenvetéseit.¹⁵ Averincev szerint *a nevetés nem szabadság*, hanem *szabadulás* a rabság, a tiltás állapotából. „Az abszolút rabság állapotában a nevetés nem csak, hogy

¹⁴ Például itt: Mihail BAHTYIN, „Rabelais a nevetés történetében”, ford. KÖNCZÖL Csaba, in Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, 71–158 (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 108; M. M. БАХТИН, *Эстетика словесного творчества* (Москва: Искусство, 1979), 338. Érdemes figyelmesen végignézni, Bahtyin hol ír kifejezetten az európai, középkori és reneszánsz nevetés természetéről, hol pedig általában a nevetés természetéről. Lásd „[a] nevetés viszont feltételezi, hogy az ember leküzdötte a félelmet. Nem állít tilalomfákat és sorompókat. A hatalom, az erőszak a tekintély soha nem beszél a nevetés nyelvét.” BAHTYIN, *François Rabelais művészete...*, 103.

¹⁵ A 70-es években megjelent Bahtyin-kritikáról és kifejezetten Averincev álláspontjáról magyarul a javított és kiegészített *Rabelais*-kiadás jegyzeteiben ír Szőke Katalin. BAHTYIN, *François Rabelais művészete...*, 554–555.

lehetséges, de abszolút nélkülözhetetlen. A nevetés sikeresen együttműködik a represszív terrorral ott, ahol azt alkalmazzák”, (42, 43) idézik Averincevet a szerzők, majd a totalitárius nevetés fenoménja kapcsán hozzátesszik: a nevetés maga is lehet a racionális szimuláció, a logika, a morál terméke, a megerősítés eszköze, a tiszteleté, a félelemé és a szociális szerepek megerősítéséé. (44) A sztálini karnevál csupán egyetlen jellemzőjében hasonlít a bahtyinira: ugyanúgy meg van szabva, hogy mikor lehet nevetni. A sztálini karneválban azonban a nevetés tárgya is szabályozott, azaz engedélyhez kötött, hogy *min* lehet nevetni és mi az, *amin nem*.

„A szocreál nevetés fenoménja felől el kellett gondolkoznunk, hogy miben is rejlik a bahtyini *karnevál* »radikális népisége«, (750) írják a szerzők a könyvük végén. Miként a sztálini, zenés filmvígjátékok elemzése során levezetik,¹⁶ a hatalom nevetése a szocreálban annyira radikális, hogy azt már nem lehet megkülönböztetni a tömegek nevetésétől. Az 1934 és 1956 között vetített filmvígjátékokban lezajló szüzsék vizsgálata arra engedi következtetni a szerzőket, hogy a karnevál lehetőségei (hatóköre) teljesen egybeesnek a hatalom lehetőségeivel. A szovjet hatalom, miközben nevet, elbúcsúzik a múltjától, levetkőzi régi formáit és a karnevál mechanizmusait felhasználva meghal, majd új formában kel életre. A hatalom tehát, amikor nevet, éppen maszkot cserél. (750) A szovjet satirikus komédia valódi szüzséje a hatalom rekreációjának és újjászületésének a legitimációja. A nevetés törölő/annuláló gépezetté válik. A képernyőn előttünk zajló események kizárólag a hatalom eseményei, ő mozgatja azokat – méghozzá egy népi hatalomé, Bahtyin karneválfogalmával élve: a „radikálisan népi” hatalomé. (750–751)

A szerzők olyan más sztereotip elképzelésekkel is szembenéznek, amelyek a nevetésről általánosan megfogalmazódtak, és amelyek – a sztálini kor nevetéskultúrájának a működésmódját látva – elvétik tárgyukat. Mindezeket öt elterjedt és gyakran idézett, „át-nem-gondolt” állításban foglalják össze: 1) *A nevetés irányíthatatlan*. Ezzel szemben, írják a szerzők, a 20. században egyértelműen kiderült: a nevetés igenis irányítható, manipulálható, sőt, a nevetés mint eszköz igen hatékonyan tud működni. 2) *A nevetést nem lehet megtiltani, és ezért senkire sem lehet rákényszeríteni*. Ezzel szemben a nevetés, áll a kötetben, éppen hogy tökéletes eszköze lehet a tiltásnak. 3) *A nevetés a természetét tekintve antitotalitárius*. Ezt cáfolja a szovjet nevetéskultúra komplex

¹⁶ *Vidám srácok (Veszjolijje rebjata, 1934, rend. Grigorij ALEKSZANDROV), Volga-Volga (Volga-Volga, 1936, rend. Grigorij ALEKSZANDROV), Zenés történet (Muzikalnaja isztorija, 1940, rend. Alekszandr IVANOVSKIJ), Szibéria legendája / Szibériai rapszódia (Szkazanyije o Zemlje Szibirszkoj, 1947, rend. Ivan PÜRIV), Karneváli éjszaka (Karnevalnaja nocs, 1956, rend. Eldar RJAZANOV).*

léte, amely – miként emellett a monográfia egésze érvel – a rendszer nevetése is volt, nem csupán rendszerellenes nevetés. 4) *A nevetés lényegéhez hozzátartozik az antiviselkedés és a szubverzivitás.* Ezzel ellentétben a sztálinizmusban a nevetés funkciója a viselkedési normák rögzítésére redukálódott, továbbá nem a társadalmi rend bomlasztására irányult, hiszen az egyénnek a kanonizált viselkedési mintába és társadalmi szerepbe való beágyazása volt a funkciója. 5) *A nevetés ab ovo demokratikus és forradalmi, e jellemzőinél fogva szétrombolja, bomlasztja a társadalmi hierarchiát.* Ezzel szemben a karnevál arra az egyenlőtlenségre épül, amelyben az okos nevetése győzedelmeskedik a buta felett. (18–20)

6. ZÁRLAT

Tudományos szakszöveg esetében nem alapkövetelmény, hogy a precíz fogalomhasználat, a követhető, logikus gondolatmenet, a jól strukturált tartalom mellett kifejezetten élvezetes is legyen. A Dobrenko–Skradol-monográfia egyik valódi erénye, hogy kitűnően követhető, számos esetben sodró lendületű fejezeteket vonultat föl, és hogy e fejezetek élére a szerzők találó, fantáziadús, már-már szórakoztató fejezet- és alfejezetcímeket választottak. Egyértelmű, hogy mindkét kutató a korszak specialistája, és hogy e könyvük több évtizedes kutatásaiknak összegző munkája. A kötet egyszerre tanúskodik a téma területén megjelent, orosz és nyugat-európai szakirodalom átfogó és mély ismeretéről, miként a vizsgált korszakban írt, ún. „vonalas” írások, azaz a pártideológusok, pártesztéták, kultúrpolitikusok szövegeinek és az esztétikai vonatkozású pártinvektíváknak, továbbá a korszak azon (szép)irodalmának a széles körű ismeretéről is (ez szinte egyedülálló!), amely ideológiai szempontból „megfelelő” volt.

Mindezekhez hozzájárul a monográfia pontosan végiggondolt struktúrája: a fejezetek a sztálini nevetés történetét epikus keretbe helyezik. A szerzők a terror és a félelemkeltés legnyomasztóbb, legsötétebb műfajaitól vezetik olvasójukat a korszak talán legkönnyedebb műfajáig. A kötet elején található, *A szűzsé kezdete* című fejezetről, amely a sztálini törvényhozó, politikai és bürokratikus diskurzus nevetéséről szól, végül eljutunk *A hatalom karneválja: a metanevetés* című zárófejezetig, amelynek középpontjában a sztálini, zenés filmvígjátékok állnak. E korpusz utolsó eleme már átvezet a hrucsovi olvadás időszakába. A könyv az 1956-os, *Karneváli éjszaka* című, zenés filmvígjáték elemzésével zárul. A művet a szerzők a Sztálin halála után újra magára találó,

városi kultúra győzelmeként aposztrofálják, amely „legyőzi a populista primitívet, és kilép abból a hibernált állapotból, amelyben a társadalom elfelejtett nevetni, amelyben a megkövült GOSZSZMEH állapotába került, a GOSZSZMEH-ébe, amely a totalitárius giccs és a megtorló, politikai kultúra eszköze volt”. (754) A szovjet társadalomban az ellenőrzött és irányított kuncogás, a gonosz kacagás, a szadizmusba hajló gúny és a szó szerint gyilkos szarkazmus formációi után – még ha nem is jelenik meg a finom, intellektuális, hajlékony humor és a l’art pour l’art tréfák özöne – már fölhangozhat itt-ott a szabadabb nevetés. A monográfia nem zárul „hepienddel”, hanem csupán jelzi: a nevetés funkciói itt és most ismét újrakalibrálódnak.

KÖNYVEK

TÓTH FERENC

toth.ferenc@abtk.hu

ORCID: 0000-0003-2264-466X

Julia GASPER. *Sophie de Tott: Artist in a Time of Revolution*. London: Lulu.com, 2020. 208.

Sophie de Tott neve sokáig ismeretlennek számított még a 18. és 19. század fordulójának művészettörténete és irodalomtörténete iránt érdeklődő számára is. Számos festménye és kora híres embereit ábrázoló portréja ellenére képzőművészi és írói munkássága mindaddig nem kapott különösebb figyelmet. Magyar–francia–levantei származása és eseménydús életpályája miatt mégis érdemes megismerni e nagy változások korának egyik legszínesebb személyiségét és szemtanúját. Édesapja, a híres François Baron de Tott (1733–1793) magyar származású francia diplomata volt, aki hosszú ideig az Oszmán Birodalom területén tevékenykedett. Különösen az 1768–1774-es orosz–török háború idején tűnt ki azzal, hogy sikeresen megvédte az oszmán fővárost a fenyegető orosz flottától. Később emlékiratokat is írt, amelyek az ancien régime végén nagy népszerűségnek örvendtek, sőt több idegen nyelven is megjelentek. Édesanyja, Marie de Rambaud egy levantei származású lyoni család lánya volt, aki 1755-ben megismerkedett a fiatal François de Tott-tal. Első gyermekük, Sophie de Tott 1758. január 29-én született Konstantinápolyban. Tott báró második lányát Marie-Françoise-nak hívták, és később La Rochefoucauld herceg feleségéként vált ismertté.

Julia Gasper nemrég megjelent életrajza minden bizonnyal az első komoly tudományos munka, amelyet Sophie de Tott sokoldalú és titokzatos személyének szentelnek, aki káprázatos szépsége mellett megcsillogtatta a tehetségét a festészetben, zenében, irodalomban, sőt a titkos diplomáciában is. A keleti születésű művésznő hányatott élete során sokat utazott, különösen royalista érzelmei

miatt arra kényszerült, hogy Franciaországon, Svájcban, Németországon keresztül vándoroljon, mielőtt végleg letelepedett volna Versailles-ban. Julia Gasper munkája rendkívül gazdag levéltári forrásokból, ritka könyvekből és egy különleges ikonográfiai gyűjteményből álló dokumentáción alapul, amelyet hosszú évek kutatásai során gyűjtött össze. Sophie de Tott korának rendkívüli szemtanúja volt, aki számos híres személyiséget (XV. Lajos, Marie-Antoinette, Thomas Jefferson, Lafayette, Madame de Staël stb.) ismert meg, akikről értékes dokumentumokat és csodaszép portrékat hagyott ránk. Ennek az első Sophie de Tottnak szentelt életrajznak a nagy értéke abban rejlik, hogy az európai nagy változások történetén keresztül e különleges nő életének számos titkát is feltárja. Különösen izgalmas, ahogyan módszeresen felfedi Sophie de Tott rejtélyes szerelmi kapcsolatait Charles de Pougens-szal, Antoine d'Agoult-val és Keppel Cravennel, akitől valószínűleg még egy gyermeke, Augustus Craven is született. A könyv megismerteti az olvasót a művésznő magánéletének néhány más, kevésbé ismert részletével is, egyebek között bemutatja többértű nemzeti identitását, az apjával való konfliktusos kapcsolatát és mecénásainak (például Tessé grófnő, Anspach örgrófia) fontos szerepét, amellyel lehetővé tették számára, hogy túlélje a nehéz időszakokat. Julia Gasper életrajzának egyik nagy eredménye, hogy megállapítja, a Claire de Tott álneven Párizsban 1799-ben megjelent *Pauline de Vergies ou Lettres de Mme de Staincis* című levélregény nagy valószínűséggel Sophie de Tott tollából származik. E magyar vonatkozású, mára teljesen elfeledett francia levélregény keletkezési körülményeinek feltárásához még további kutatások szükségesek, amelyek esetleg egy kritikai kiadáshoz vagy akár a mű magyar fordításához is vezethetnek.

Ennek az életrajznak egy másik fontos tudományos eredménye abban rejlik, hogy összegyűjti Sophie de Tott képzőművészeti alkotásainak a legjavát. A festőnőt a konstantinápolyi tanuló-

évei után számtalan művészeti hatás érte a pályája során. Ezek közül a legfontosabbak a versailles-i udvarhoz kapcsolódtak, ahol Elisabeth Vigée-Lebrun környezetében sajátította el a portréfestés alapjait. Később Sophie de Tott megfordult több más európai udvarban és főúri rezidencián, ahol emigrációja során remekműveit készítette. Sophie de Tottnak köszönhetjük több jeles uralkodó és történelmi személyiség (Condé hercege, a leendő XVIII. Lajos, Artois grófja, a leendő X. Károly, Coigny marsall stb.) portréit, valamint számos különleges forradalmi időket idéző vagy keleti témájú arcképeit, mint például a vérszomjas forradalmár Jourdan-t, a szenegáli Urikát vagy Elfi bejt, illetve egész egyszerűen barátait vagy rokonait ábrázoló festményeket (például a La Rochefoucauld családot, amelyhez a testvérhúga is tartozott). A sok viszontagság ellenére Sophie de Tottnak hosszú és teljes életút adatott meg. Kilenc évtizedet átölelő hosszú élete során több országban is megfordult, nagyon korán önállóvá vált, miközben igen változatos körülmények közepette igyekezett kibontakoztatni kivételes tehetségét. Azon különleges művésznők kategóriájába tartozott, akik az ancien régime végén és a forradalmi időszakban kezdtek kitörni a hagyományos társadalom keretei közül. A forradalmi emigrációban az egykor kizárólag a férfiak számára fenntartott művészi pálya a nők előtt is szélesre tárta kapuit. Sophie de Tott első tudományos életrajza egy érdekes női művész életpályájának bemutatásával tovább árnyalja az európai társadalom- és művészettörténet e különleges átmeneti korszakát.

 HELIKON

BODROGHI CSILLA

bonifertne.csilla@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1058-9237

LÁSZLÓ Laura. *Vég és végtelenség: A narratív lezáratlanság posztmodern motívuma*. Cogito könyvek. Budapest: ELTE BTK Filozófia Intézet–Magyar Filozófiai Társaság–L'Harmattan Kiadó, 2022. 288.

„A végtelen terek örök csendje rettegéssel tölt el” – Pascal híres mondata is mutatja, hogy az ember számára felfoghatatlan a végtelen gondolata,

félelemmel tölti el. László Laura *Vég és végtelenség: A narratív lezáratlanság posztmodern motívuma* című könyvében azt mutatja meg, hogy szükség van egyfajta esztétikai egységességre és értelmi-formai lehatároltságra ahhoz, hogy egy prózai irodalmi mű esetében a befogadó értelemadási aktivitása beindulhasson és érvényes interpretációk születhessenek. A szerző 2021-ben elnyerte az ELTE BTK Filozófia Intézete, a Magyar Filozófiai Társaság és a L'Harmattan Kiadó közös elismerését, a Cogito-díjat, és ennek köszönhetően jelenhetett meg ez a doktori disszertációs munka a L'Harmattan Kiadó Cogito könyvek sorozatában. Üdvözlendő ez a jutalom, mert fiatal, pályakezdő filozófusoknak ad lehetőséget a publikálásra; legutóbb Závada Péter kitűnő költő nyerte el, aki ezáltal elméleti szakemberként is megmutathat majd. A díj jellegéből is látszik a szerző filozófiai, esztétikai irányultsága, mely felől érkezve ebben a munkájában alapvetően az irodalomtudomány elméleti belátásait alkalmazza.

Azt gondolhatnánk, hogy utójára a strukturalizmus számára volt fontos vizsgálandó tárgy a kezdet és a vég a narratívában, vagy a forma és a tartalom egységének kérdése, de László Laura meggyőzően bizonyítja, hogy izgalmas problémafelvetés lehet manapság is, például a posztmodern művek elemzésében. Három fogalmat használ és ezeket dolgozza ki: elkülöníti a szakirodalomban is használt lezárás (*closure*) és vég (*ending*) fogalmát, és ezeket kiegészíti a befejezés (*fin*) terminussal, ahol a lezárás (*closure*) az esztétikai formára mint körülhatárolt egységre utal, a vég (*ending*) a szöveg fizikai, mediális lezárulását jelenti, a befejezés (*fin*) pedig a cselekmény megoldására vonatkozik. Fizikai módon gyakorlatilag minden műalkotás lezárul, a másik két fogalom viszonyát pedig így összefoglalhatjuk össze: „egy művészi elbeszélés konkrét *fin* nélkül igen, *closure* nélkül viszont nem értelmezhető.” (63) Elbizonytalanító lehet, hogy a címben „lezáratlanság” szerepel, amely csak az egyike utal, hiszen látni fogjuk, hogy a vizsgált művek nagy része befejezetlennek, de nem lezáratlannak fog mutatkozni.

László Laura könyve első, elméleti szakaszában felvázolja mindazokat a jelenségeket, amelyek a nyitott mű és a „végtelen” szöveg koncepcióhoz vezettek a posztmodernben. Egészen az ókortól kezdve tárgyalja, mit jelent a szöveg *szöveget* volta, és ez a kétszintű (szintagmatikus és paradigmikus)

olvasásmód fontos lesz elméletének alátámasztásához. Széles a tájékozódási köre: a sokat idézett francia Roland Barthes és Michel Foucault elméletein és az olasz Umberto Eco kívül merít a kevésbé hivatkozott orosz Jurij Lotman teoretikus munkáiból is. Rámutat arra, hogy mint ahogyan a hagyományos, realista regények sem kizárólag lineáris, teleologikus kompozíciójúak, úgy a nyitott művek mögött is sokszor felfedezhetünk egyfajta koherenciát, ezt nevezi „nyitottsággal leplezett koherenciának”. Kritikával illeti azonban a digitális formabontó szöveg, a számítógépek monitorán olvasható *hipertext* kanonizálására tett gesztusokat, amelyek előzményként tárgyalnak olyan műveket, mint a *Tristram Shandy*, és ezzel egy, a hipertext felé fejlődő és abban kiteljesedő irodalomképet próbálnak felmutatni.

Az elméleti szakemberek fogalomalkotási hajlandósága sokszor oda vezet, hogy mesterségesen létrehozott terminusaik nem használhatók elég termékenyen, a művek sokszínűsége ellenáll azoknak. Azonban László Laura könyvének egyik legnagyobb erénye, hogy az elméleti rész után a gyakorlatban is próbára teszi az addig felvázoltakat. Hat posztmodern művet vizsgál meg, melyek különböző módokon valósítják meg a non-linearitást és kérdőjelezik meg a befejezettséget. A használt technikák szerint különíti el őket: így találunk körkörös, kombinatorikus és ellenzárlatos szerkesztésű szövegeket, és ezeken belül is példát kapunk a dobozregényre, a hipertextre, a rizómára, a töredékességre és az elágazó befejezésre. Az elemzés során ezek közül az alkotások közül egyedül Michael Joyce *Twelve blue* című hipertextjéről derül ki, hogy a szöveg nagy fokú randomitása és a szövegegyeségek (lexiák) homályos és túlságosan sokértelmű volta miatt nem rendelkezik lezárással, így a „rossz” végtelen, azaz aszemantikus forma jellemzi, tehát esztétikailag nem termékeny. A többi öt regénnyel kapcsolatban megbizonyosodhatunk arról, hogy bár nincs befejezésük (*fin*), egyfajta koherencia mindig biztosítja azt, hogy kialakuljon az értelmi-esztétikai lehatárolás. Ez több esetben a forma és a tartalom egysége, ilyen a Möbius-szalagot felépítésében és a középpont-nélküliséget tagadó tematikájában megvalósító John Barth-regénye, a *Bolyongás az elvárászolt kastélyban*. És ilyen *A francia hadnagy szeretője* John

Fowles-tól, ahol a befejezetlenség nemcsak üres külsődleges megoldás, hanem belső tartalmi motívummá is válik. Több esetben a motívumok jelentik az összetartó erőt a szövegben, ilyen *Az egy mást keresztező sorsok kastélya* Italo Calvinótól és Robert Coover regénye, *A pótmama*. A *Szerencsétlenekben* (B. S. Johnson) mindkét szinten megvalósul a koherencia: a motívumok (kószálás) szintjén, illetve a forma (széthulló szerkezet, tetszőlegesen összeállítható fejezetek) és a tartalom („széthulló”, halálba tartó élet elbeszélése) szoros kapcsolata révén is. A *Szerencsétlenek* a *Twelve blue*-val szemben a „jó” végtelen reprezentánsa, amelynek olvasásakor elfoghat bennünket „a szakadékbba tekintés szédülete”. (201) Megfigyelhetjük, hogy a legtöbb szövegre jellemző a bolyongás, elveszettség motívuma és ezeken keresztül a metafiktív, önreflexív eljárások.

László Laura munkája arról is elgondolkodtat, mit is jelent az olvasás, milyen kognitív tevékenységekkel és esztétikai pozicionáltsággal jár, illetve mikor jöhet létre esztétikai élmény és katarzis. Egyetérthetünk azzal, hogy az olvasáshoz inkább elmélyedés szükséges, kevésbé a „szörfözés”, keresés. A túl nagy befogadói szabadság ugyanis nem szippantja be az olvasót és nem indítja be az értelmezéseket. A könyvet jó olvasni, a szerző vezeti az olvasót, külön felhívja e figyelmet egy-egy jelenségre, jelzi, mikor fejt ki a későbbiekben hosszabban az adott problémát, és sokszor utal vissza az előzőekre. Kiemeli, hogy egy-egy elméletből mi a fontos a számára, logikus az okfejtése, világosan kifejti gondolatait, magyaráz, a fogalmak nem maradnak homályosak. Hatalmas anyagot és tudást mozgat meg, gazdag jegyzetanyaggal dolgozik, és mindezt meggyőzően mutatja be.

A könyv mottója Eco *Amerikai előadások* című esszékötetéből való, és arról szól, hogy a kitérők is olyan eszközök, amelyeket azért vetünk be, hogy segítségükkel megmeneküljünk a haláltól. A zárzó utolsó idézete pedig szintén innen való, és ugyanúgy a kitérők és a halál kapcsolatát tematizálja. Ez a keretes szerkezet, miközben reprezentálja saját témáját, nevezetesen a kezdet és a vég problémáját a narratívákban, egyúttal filozófiai mélységet is ad neki

TARTALOM

Narratív fordulat

TANULMÁNYOK

- RÁKAI ORSOLYA:
Kauzalitás, elvárás, fordulat: egy narratológiai fogalom arcai 373
- VERA TOBIN:
Kognitív torzítás és a meglepetés poétikája (Fordította: *Tarnai Csillag*) 382
- HAJDU PÉTER:
Fordulat, várakozás, valószínűség, esemény 405
- SZOLLÁTH DÁVID:
Cselekményfordulatok és egyéb narrációs klisék a kortárs magyar prózában. (Esterházy, Krasznahorkai, Bodor és Nádas) 416
- SIMÃO VALENTE:
Véleményváltozás mint cselekményfordulat egy Disraeli- és egy Balzac-regényben (Fordította: *Tarnai Csillag*) 442
- SZABÓ JUDIT:
A hatásvadász fordulatok lejáratása. A véletlen problémája Heltai Jenő *A III-esében* 457
- SZEMES BOTOND:
Az ív segédegynesei. A cselekmény felépítésének pszichoanalitikus olvasata Szindbád és Esti Kornél történeteiben 471
- MAJOR ÁGNES – Z. VARGA ZOLTÁN:
Fordulat(ok) a versben. Lírai mikronarratívák és az értelmezés fordulatai Babits Mihály *Mint különös hírmondó...* című versében 495
- KÁLMÁN C. GYÖRGY:
Némaság és bőgés. Fordulat Petőfi *A Tisza* című versében

SZEMLE

- KALAVSZKY ZSÓFIA:
A szocreál nevetés és a neheztelés kultúrája. Új irányok a nevetés kutatásában 519

KÖNYVEK

JULIA GASPER:

Sophie de Tott. Artist in a Time of Revolution / TÓTH FERENC 535

LÁSZLÓ LAURA:

Vég és végtelenség. A narratív lezáratlanság posztmodern motívuma /

BODROGHI CSILLA 536

CONTENTS

Narrative Reversal

STUDIES

- ORSOLYA RÁKAI:
Causality, Expectation, Reversal: the Faces of a Narratological Concept 373
- VERA TOBIN:
Cognitive Bias and the Poetics of Surprise (Translated by *Csillag Tarnai*) 382
- PÉTER HAJDU:
Reversal, Expectation, Probability, Event 405
- DÁVID SZOLLÁTH:
Plot Twists and Other Narrative Clichés in Contemporary
Hungarian Fiction. (Péter Esterházy, László Krasznahorkai,
Ádám Bodor and Péter Nádas) 416
- SIMÃO VALENTE:
Changes of Opinion of Plot Reversals in Two Novels by Disraeli
and Balzac (Translated by *Csillag Tarnai*) 442
- JUDIT SZABÓ:
Discrediting Bombastic Twists. The Problem of Chance
in Jenő Heltai's *III* 457
- BOTOND SZEMES:
The Supporting Line of the Arc. A Psychoanalytic Reading
of Plot Structure in the Stories of Szindbád and Kornél Esti 471
- ÁGNES MAJOR – ZOLTÁN Z. VARGA:
Reversal(s) in Lyrical Poetry. Lyrical Micronarratives and Reversals
of Interpretation in *Mint különös hírmondó...* of Mihály Babits 495
- GYÖRGY KÁLMÁN C.:
Silence and Weeping. The Reversal in Petőfi's Poem *A Tisza* 512

REVIEW

- ZSÓFIA KALAVSZKY:
The Culture of Social Realist Laughter and Resentment. New Directions
in the Research of Laughter 519

BOOKS

SOMMAIRE

La péripétie narrative

ÉTUDES

- ORSOLYA RÁKAI:
Causalité, attente, péripétie: les visages d'un concept narratologique 373
- VERA TOBIN:
Biais cognitif et poétique de la surprise (Traduit par *Csillag Tarnai*) 382
- PÉTER HAJDU:
Péripétie, attente, probabilité, événement 405
- DÁVID SZOLLÁTH:
Rebondissements de l'intrigue et d'autres clichés narratifs dans la fiction hongroise contemporaine. (Péter Esterházy, László Krasznahorkai, Ádám Bodor et Péter Nádas) 416
- SIMÃO VALENTE:
Changements d'opinion comme des renversements d'intrigue dans deux romans de Disraeli et de Balzac (Traduit par *Csillag Tarnai*) 442
- JUDIT SZABÓ:
Discréditer les tournures grandiloquentes. Le problème du hasard dans *III* de Jenő Heltai 457
- BOTOND SZEMES:
La ligne de soutien de l'arc. Une lecture psychanalytique de la structure de l'intrigue dans les récits de *Szindbád* et *Kornél Esti* 471
- ÁGNES MAJOR – ZOLTÁN Z. VARGA:
Péripétie(s) dans la poésie lyrique. Micronarratifs lyriques et renversements d'interprétation dans *Mint különös hírmondó...* de Mihály Babits 495
- GYÖRGY KÁLMÁN C.: Silence et turlement. La péripétie dans le poème *A Tisza* de Petőfi 512

REVUE

- ZSÓFIA KALAVSZKY:
La culture du rire et du ressentiment du réalisme social.
Nouvelles orientations dans la recherche sur le rire 519

LIVRES

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2–3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai
(Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1–2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Esmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3–4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek
(Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3–4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3–4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3–4. sz. Modern stilisztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3–4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
 2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3–4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

1973

1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
- 2–3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma

1974

1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
- 3–4. sz. Modern poétika

1975

1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
- 3–4. sz. Az európai romantika

1976

1. sz. Szubkultúra és underground
- 2–3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?

1977

1. sz. A retorika újjászületése
2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi, kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.

1978

- 1–2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
4. sz. Új magyar világirodalom-történet

1979

- 1–2. sz. Az ázsiai népek irodalma
3. sz. A jugoszláv népek irodalma
4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)

1980

- 1–2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
- 3–4. sz. Az orosz szimbolizmus

1981

1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –
A regény fejlődése
- 2–3. sz. Régi és új hermeneutika
4. sz. Irodalom és felvilágosodás

1982

1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
- 2–3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

1983

- 1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
- 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
- 3–4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984

- 1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
- 2–4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985

- 1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
- 2–4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban

1986

- 1–2. sz. A műfordítás távlatai
- 3–4. sz. Szájhagyományok és irodalom a mai Afrikában

1987

- 1–3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
- 4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd

1988

- 1–2. sz. Kanadai irodalmak
- 3–4. sz. A stilisztika útjai és lehetőségei

1989

- 1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
- 2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3–4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája

1990

- 1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2–3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
- 4. sz. A jelentésteremtő metafora

1991

- 1–2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3–4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában

1992

- 1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
- 2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3–4. sz. A Név hatalma

1993

- 1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2–3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
- 4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány

1994

- 1–2. sz. Az amerikai dekonstrukció
- 3. sz. A kortárs olasz irodalom
- 4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban

1995

- 1–2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
- 3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
- 4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

- 1996
- 1–2. sz. Intertextualitás
 - 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
 - 4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány
- 1997
- 1–2. sz. A félmúlt klasszikusai
 - 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
 - 4. sz. A lehetséges világok poétikája
- 1998
- 1–2. sz. Az újhistorizmus
 - 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
 - 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999
- 1–2. sz. A szó poétikája
 - 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
 - 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
- 2000
- 1–2. sz. A romantika tétjei
 - 3. sz. A korszakok alakzatai
 - 4. sz. (Új) filológia
- 2001
- 1. sz. Változatok a dialógusra
 - 2–3. sz. Dante a XX. században
 - 4. sz. Az interpretáció érvényessége
- 2002
- 1–2. sz. A *Poétika* újraolvasása
 - 3. sz. Autobiográfia-kutatás
 - 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
- 2003
- 1–2. sz. A minimalizmus
 - 3. sz. Mikrotörténetírás
 - 4. sz. Kísérleti irodalom
- 2004
- 1–2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
 - 3. sz. A hipertext
 - 4. sz. Wittgenstein poétikája
- 2005
- 1–2. sz. A kritikai kultúrakutatás
 - 3. sz. Régi az újban
 - 4. sz. Vico körei
- 2006
- 1–2. sz. Kritikai szubjektivizmus
 - 3. sz. Frege aktualitása
 - 4. sz. Relevancia
- 2007
- 1–2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
 - 3. sz. Ökokritika
 - 4. sz. Etikai kritika

2008

- 1. sz. A második olvasat
- 2–3. sz. A közvetítés poétikája
- 4. sz. Az autonómia új esélyei

2009

- 1–2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
- 3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
- 4. sz. A jövőbelátás poétikái

2010

- 1–2. sz. Térpoétika
- 3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
- 4. sz. A szerző poétikája

2011

- 1–2. sz. Testírás
- 3. sz. Meghekkelt valóságok
- 4. sz. Új gazdasági kritika

2012

- 1–2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
- 3–4. sz. Boccaccio 700

2013

- 1. sz. Narratív design
- 2. sz. Kognitív irodalomtudomány
- 3. sz. Corpus alienum
- 4. sz. Esztétika és politika

2014

- 1. sz. Cseh dekadencia
- 2. sz. Funkció történet és kontextuális-kulturális narratológia
- 3. sz. Az archívumok elméletei
- 4. sz. Komparatistikai kutatások az ezredfordulón

2015

- 1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
- 2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
- 3. sz. Horatius *Ars poetica*-ja
- 4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban

2016

- 1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
- 2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
- 3. sz. Műfaj és komparatistika
- 4. sz. Szabadkóművészség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában

2017

- 1. sz. A százéves dada
- 2. sz. Hálózatelmélet és irodalomtudomány
- 3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
- 4. sz. Fénykép és irodalom

2018

1. sz. Tzvetan Todorov, a közvetítő
2. sz. Nem természetes narratológia
3. sz. Próza a posztmodern (próza) után
4. sz. Poszthumanizmus

2019

1. sz. Dehumanizáció: az elkövető alakja
2. sz. Térkép és irodalom
3. sz. Közép-európai komparatiztika
4. sz. Gérard Genette, a szerszámkészítő

2020

1. sz. Számítógépes irodalomtudomány
2. sz. Posztmodern gótika
3. sz. Posztszekularizáció
4. sz. Irodalmak Afrikában

2021

1. sz. Genetikus kritika
2. sz. Realizmusok
3. sz. Költői igazságosság
4. sz. Irányok a gyerekirodalom-kutatásban

2022

1. sz. Kultúrorvostan/Orvosbölcsezet
2. sz. Diagrammatológia
3. sz. Transzkulturális emlékezetkutatás
4. sz. Francia színházfilozófia. Mimeszisz

2023

1. sz. Krimi
2. sz. „Inklinációk”. Kortárs női filozófiák
3. sz. Narratív fordulat

HU ISSN 0017-999X



Kiadja a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet,
Felelős kiadó: Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
Nyomdai előkészítés:
HUN-REN BTK Történettudományi Intézet
Tudományos Információs Osztály
Vezető: Kovács Éva
Tördelőszerkesztő: Zsigmondné Balázs Ildikó
A fedél és a tipográfia Baranyai András munkája
Nyomdai munkák: Prime Rate Kft., Budapest
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága (1089 Budapest, Orczy tér 1.). Előfizethető valamennyi postán, a kézbesítőknél; e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu; faxon: +36-1-303-3440. További információ: +36-80-444-444. Példányonként megvásárolható az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), a HUN-REN BTK Penna Bölcsész Könyvesboltjában (1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: +36-30-203-1769), a folyóirat 2016 előtti számai beszerezhetők az Argumentum Kiadónál (1085 Budapest, Mária u. 46., tel.: +36-1-485-1040, fax: +36-1-485-1041). Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur-Press Kft. (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6., tel./fax: +36-1-201-8891).

Előfizetési díj 2023-ra: 6400 Ft

Egy szám ára: 1700 Ft

MTA MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA



Nemzeti
Kulturális
Alap

*Folyóiratunknak ez a száma a Magyar Tudományos Akadémia
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával jelent meg.*

Ára: 1700 Ft

Előfizetés egy évre: 6400 Ft



9 770057 999008 0 2 3 0 3