AZ ELBESZÉLÉS METAMORFÓZISA

(Szempontok az epikai mű elemzésének kérdéséhez)

POSZLER GYÖRGY

Érdemes lenne kimondani: az esztétikai elmélet annyit ér, amennyivel közelebb visz az esztétikai jelenségek – művészetiek és nem művészetiek – megértéséhez. Közelebb vinni sokféleképpen lehet. Különböző lehet az absztrakciós szint, a műtől való távolság. Szó lehet az összes művészetekre és a nem művészi esztétikai jelenségekre érvényes orientáló kategóriákról. Olyanokról, amelyek az esztétikait választják el a nem esztétikaitól, a művészetit a nem művészetitől. És az így elhatároltban kutatják a legfőbb törvényeket, az összetartókat és az elválasztókat. Ez az általános esztétika szintje. Távolsága a műtől a legnagyobb. Szó lehet az egyes művészetekre érvényes analitikus kategóriákról. Olyanokról, amelyek az egyes művészetekre jellemzőt választják el a más művészetekre jellemzőtől, az adott ágazatra érvényeset az adott ágazatra érvénytelentől. Ez az ágazati esztétikai szintje, távolsága a műtől kisebb. És szó lehet a művek egy csoportjára érvényes interpretáló kategóriákról. Olyanokról, amelyek az adott műcsoportra jellemzőt választják el a más műcsoportra jellemzőtől, a művek egy részére érvényeset a rájuk nézve érvénytelentől. Ez – az irodalom esetében – a poétika vagy a műfajelmélet szintje, távolsága a műtől a legkisebb.

A közelség és a távolság nem követelmény, hanem tény. Önmagában nem méri sem a használhatóságot, sem a használhatatlanságot. De méri a művekre való orientáltság vagy az orientáltság hiánya által. Azzal, hogy megfelelő áttételekkel köthető az egyes művek, műfajok, korok, irányzatok magyarázatához, vagy nem köthető. Ha igen, meg kell teremteni az áttételeket a filozófiai kategória és a művészeti alkotás között. Ha nem, érvényteleníteni kell a filozófiai kategóriát vagy a művészeti alkotást. Az első eljárásra a műalkotás tisztelete a jellemző. A másodikra az elmélet abszolutizálása a jellemző. Az első magatartás tényleg elméleti, ahol a tények magyarázata szüli a teóriát. A második magatartás tényleg doktrinér, ahol teória nemzi a teóriát. Az első elvezethet a műveket magyarázó praktikus teóriához. A második elvezethet a műveket negligáló steril teóriához.

Az áttételek keresése ezért megkerülhetetlen elméleti lecke. Azoké az áttételeké, amelyek az elméleti tételből műértelmezést csinálnak, a műértelmezésből elméleti tételt. Bizonyítékok ezek az áttételek. Az elméletek bizonyítékai, nem a művek bizonyítékai. A művek vannak, tehát érvényesek. Az elméletek a művekért vannak, tehát csak azok magyarázata által érvényesek. Ezt az érvényesítő bizonyítást – az elmélet érdekében! – minél előbb, minél több ponton el kell végezni. Tegyük ezt most az epika elmélete és az epikus művek magyarázata esetében. Nyújt-e lehetőséget, és ha igen, milyen áttételekkel, „meghosszabbító kategóriákkal" az epika hegeli–lukácsi elmélete az epikus művek értelmezéséhez? Műelemzéssé, a műelemzés teoretikus alapjává fordítható a teória vagy sem?

Hegel az alkotó szubjektum és a külvilág viszonyából indul és a megvalósított totalitás sajátos formájából. Ebből vezeti le a három műnem különbségét. Így jut a következtetésre: az epika a képzőművészet elvét ismétli meg, a külső realitás képeit elvonultatván a belső képzelet előtt. Az elvonultatás rendeződik az epikus műben eseménysorrá. Méghozzá olyan eseménysorrá, amelynek lefolyását külső akadályok gátolják, és éppen ezért bontakozik ki az epikus eseménysorból az ábrázolt tárgyiasságoknak és a mögöttük meghúzódó emberi viszonylatoknak, azaz a „tárgyaknak a totalitása". Mindezek során a költőnek a személye a háttérbe lép. Szubjektuma felszívódik az ábrázolt világ objektivitásában. Vagyis az epika előadásmódját az jellemzi, hogy a szubjektivitását ily módon felfüggesztő költő: objektívan ábrázolja az objektívat.[1]

Ezt építi tovább Lukács. Főképpen az életténynek mint a műfajok történelmi bázisának a tekintetében. És az ábrázolás direkt és indirekt jellegének és a totalitásnak a kérdésében. Amennyiben az epika és a tragédia közvetlenül adja a külvilágot, és közvetve, cselekedetben és kölcsönhatásban az emberi belsőt. A nagyepika és a dráma pedig totális műfaj, a kisepika, például a novella, nem.[2] A cselekménysor, a közvetett ábrázolás, a tárgyiasságokban-viszonylatokban testet öltő totalitás veti fel éppen a tárgyiasságok-viszonylatok megszervezésének gondját. Annál is inkább, mert ez, éppen a közvetettség miatt, a hősábrázolásnak, az emberi mikrovilág analízisének a művészi-pszichológiai dilemmája is. Ezért dolgozza ki Lukács a poétizálás fogalmát. A tárgy- és viszonylatrendszer megszervezésének, a hős sorsára való vonatkoztatásának a kategóriáját. Ez a mű belső erővonalainak a rendszere. Ahol minden irány a hős sorsa felé mutat, minden esemény a hős fejlődésére utal, minden tárgy felveszi a hős fiziognómiáját.[3]

A poétizálás már az alapkategóriák mozgásba hozása. A mozdulatlan tételek közvetlen vonatkoztatása az epikai műre mint eleven organizmusra. Vagyis a probléma kezdete. A kérdés ugyanis éppen ez: megmozdíthatók-e a tételek? Vizsgáljuk ezt három kérdésben. Az epikus eseménysor, a tárgyi totalitás és az objektív előadásmód kérdésében. A cselekménysor és a totalitás elvezet a szerkezet, az absztrakciós szint és a nyelvi megvalósulás gondjaihoz. Az előadásmód elvezet a feltételezett közönséghez és a kezelt anyaghoz való viszony dilemmáihoz.

AZ EPIKUS TOTALITÁSTÓL AZ EPIKUS NYELVIG

A szerkezet dilemmái

A szerkezet minősége tényleg levezethető a cselekménysorból és a totalitásból. Pontosabban abból, ahogy a totalitás, a tárgyi totalitás igénye a cselekménysor megszervezését diktálja. A cselekmény ugyanis a feszültséget rejtő indító szituációtól tart a feszültséget feloldó epikus cél felé. Csakhogy, amilyen a „tartás", olyan a totalitás. Ha

[1] Hegel: „Esztétika", III. Akadémiai Kiadó, 1956, 184. l. és 150–160.

[2] Lukács György: „A történelmi regény", Magvető 1977, 120–246.

[3] A legegyértelműbben a „Tolsztoj és a realizmus fejlődése" c. tanulmányában elemzi Lukács a poétizálás problémáját. Lukács: „Nagy orosz realisták", Szikra 1949, 61–141.

egyetlen ívben röppen, leszűkül a tárgyak-viszonylatok gazdagsága. Ha tört ívben röppen, kibomlik a tárgyak-viszonylatok gazdagsága. Ezért, hogy kibomoljon, épít az epika akadályokat az alapszituáció és a cél, az indítás és a megoldás közé. Az akadály megzökkenti a cselekményt és el is téríti. Megnehezül és késik a célbaérés. Az epika szerkezete retardáló, késleltető szerkezet. A késleltetés ára az ív megtörése, hozama a cselekmény sokrétűsége, a tárgyi totalitás kibomlása. Az alapképlet az Odüsszeia. A hősnek haza kell jutnia Ithakába. Az indítás a honvágy. A megoldás Ithaka. De mi minden van az indítás, azaz Kalüpszó és a megoldás, azaz Pénelopé között. Meseszörny és mesekirálylány, szirének és nimfák, Scyllák és Kharübdiszek. Ha nem lennének, rövid lenne az út Trójától Ithakáig, Kalüpszótól Pénelopéig. De ha nem lennének, nem is bontakozna ki Európa hajnalának képzeletszülte mesetotalitása. De mert vannak, tíz év az út Trójától Ithakáig, Kalüpszótól Pénelopéig, és kibontakozik Európa hajnalának képzeletszülte mesetotalitása. Eposzi totalitás vagy regénytotalitás? Nagyepikai totalitás. Az Odüsszeia a második homéroszi eposz és az első európai regény. Világképében még hősi, mint a regényt előző korai görög eposz, emberképében már profán, mint az eposzt követő kései görög regény.

Hogy a cselekmény akadályok által retardált, ez a nagyepika alaptulajdonsága. De hogy milyen az akadály és főképpen, hogy mi lesz a retardációból, ez a nagyepikán belüli osztályozási elv. Vagyis egy lehetséges tipológia lehetséges alapja. A tipológia mindenképpen a hős és a külvilág viszonyának alakulására épül. Azaz retardáció adta alakulására épül. Ez a viszony a hősábrázolásban pszichológiai elv, a regényépítésben szerkezeti elv. De mindenképpen a regénystruktúrát összetartó feszültségek elve. Csak eshet a hangsúly a hős pszichéjére, amint a külvilággal összefonódva alakul, és eshet a hangsúly a külvilágra, amint a hőssel összefonódva annak pszichéjét alakítja.

Az akadály minősége és hatása, az akadály keltette pszichológiai szituáció körül tényleg felvázolhatóak egy tipológia körvonalai. A kiindulópont az akadályok keltette kalandsorozat. Ahol minden akadály fordulat, és minden fordulat új nézőpont, a tárgyi világ gazdagságában is, a hős pszichéjének megismerésében is. Az akadály keltette kaland és a kaland keltette fordulat tere az út, cselekménye a vándorlás. Így jön létre a vándorregény vagy csavargóregény, azaz a pikareszk. Szüntelen mozgás, szüntelen egy helyben maradás. Mert az elemei mozognak, de nem változnak. A kaland mindig más, de sémája mindig azonos. A színterek mindig változnak, de sohasem alakulnak. A hős mindig más helyzetben van, de mindig azonos módon reagál. A pikareszk mozgásképlete tehát a változatlan elemek megforgatásából előálló áldinamika, az egymást semlegesítő mozgások látszatdinamikájából összetevődő lényegi statika. A típus így zsákutca. Terméketlen és folytathatatlan. Fel kell nyitni a zárójeleit. Hogy a változó szituációban cselekvő hősből változóan cselekvő, azaz változó hős legyen. Hogy a színterek váltakozásából változásban levő, azaz változó színtér legyen. Vagyis a változatlan elemek mechanikus mozgatásának pszeudodinamikája átalakuljon a változásban levő elemek valóságos mozgásának valóságos dinamikájává. Ahogy ez a típus csúcsaiban van. Például a Gil Blasban és a Tom Jonesban. Csakhogy ezek saját bázisukat megszüntető, átmeneti remekművek. Mert dinamikává oldják a statikát. Megmozgatják a hőst, a szituációt és a hős és a szituáció közötti viszonyt. Ezzel lezárják a pikareszket, indítják a nevelési regényt.

Mert itt is akadályról van szó és akadály keltette késleltetésről. És valójában itt is vándorlásról. Csakhogy a fizikai vándorlás átalakul pszichés vándorlássá. Minden állomás

új színtér és új emberi lehetőség. Célja nem kívül van, hanem belül van. Tétje nem a siker, hanem a teljesség, nem a sokszínűbb kaland, hanem a gazdagabb emberség. Mindez azáltal, hogy alakuló világról van benne szó és alakuló emberről. Méghozzá úgy, hogy az embert a világ alakítja, a világot az ember alakítja. Minden külső hatás gazdagodás az emberben, minden belső reagálás gazdagodás a világban. Valóban a nevelődés regénye ez. Ahol az akadály emberi lehetőség, a késleltetés az emberség iskolája, de az emberség iskolája a történelem iskolája is, mert a történelem az embergesedő emberiség története. A típus, ha megvan a történelmi háttere, a felépülés, a kiteljesedés regénye, mint Goethe Wilhelm Meistere. De a típus, ha nincs meg a történelmi háttere, a leépülés, a beszűkülés regénye, mint Keller Zöld Henrikje. De felépülésben vagy leépülésben mindenképpen változó ember és változó világ kölcsönös egymást változtatásának a regénye.

Ahogy a pikareszkből nevelési regény lesz, mert létrejön a termékeny kölcsönhatás, úgy épülnek ki a nevelési regényből más típusok, mert megszűnik a termékeny kölcsönhatás. De ez már Lukács híres tipológiája, a korai regényelmélet szuggesztív rendszerezése. Az absztrakt idealizmus és a dezillúziós romantika regénye. Az elsőben – mint a Don Quijotéban – a beszűkült én akarja betölteni a tág világot. Eszköze a lázas cselekvés, csődje a cselekvés útjába állított számtalan akadály. Amely nem retardál, hanem visszaver. Nem eltérít, hanem ismétlésre szorít. És ezzel a monoton dinamikában ismét csak felsejlik a kényszerű statika. A másodikban – mint az Érzelmek iskolájában – a túldimenzionált én akarja kitölteni a beszűkült világot. Eszköze az illuzórikus pótcselekvés, csődje az egyetlen akadállyá vált, megmerevedett világ. Amely ugyancsak nem retardál, hanem megbénít. Nem eltérít, hanem deformál. És ezzel a lehetetlenné tett dinamikában ugyancsak felsejlik a belülről vállalt statika. Persze az egyik is, a másik is nem retardált cselekmény, hanem túlretardált, azaz megbénított cselekmény. A törvényszerű szerkezeti elemnek a határhelyzetben megvalósuló, műfajfelszámoló gesztusa.[4]

Én és külvilág viszonyában, a külvilág keltette-akadályozta cselekmény minőségében rejlik egy másik tipológiai elv is. Ezt a tipizáltság szintje adja. Pontosabban a tipizáltság szintkülönbsége, hős és külvilág közötti szintkülönbsége. Itt nemcsak a cselekmény milyenségéről, buktatóiról, eredményéről, lehetőségéről, lehetetlenségéről van szó, hanem főképpen a műben keletkező feszültségek rendszeréről, csomópontjairól és irányairól. Az irányt a hős és a környezet absztrakciós szintje, tipizáltsági szintje közötti különbség adja, a csomópontokat a mozgásirányban elhelyezett akadályok, epikai retardáló elemek. Vegyünk néhány példát.

A feszültségteremtés maximuma rejlik a legátlagosabb környezet és a legrendkívülibb hős szembeállításában. Ezt teszi a Don Quijote. Egyik pólusa a prózai valóság, a nemtelen realitás. Másik pólusa a költői illúzió, a nemes irrealitás. A két pólus között feszül a regénycselekmény elektromos mezeje, ahol a nemes lovag kudarcai körül alakulnak a csomópontok, pattannak a szikrák. A tét a győzelem. A kijózanító kézzelfoghatóságé vagy a nagyszerű rögeszméé. Az eredmény a lovag tragikomédiája. A próza praktikus győzelme, a költészet morális győzelme. A komédiát a próza győzelme adja, a tragédiát a költészeté.

A feszültségteremtés maximuma rejlik a legrendkívülibb környezet és a legátlagosabb hős szembeállításában is. Ezt teszi a Robinson. Egyik pólusa a legköltőibben romantikus

[4] Lukács György: „A regény elmélete", Magvető 1975, 547–576.

világ, a lakatlan sziget. Másik pólusa a legprózaibban reális hős, a klasszikus angol átlagpolgár. A két pólus között feszül a regénycselekmény elektromos mezeje, ahol a középszerűség héroszának sikerei körül alakulnak a csomópontok, pattannak a szikrák. A tét itt is a győzelem. Az angol birodalom típuspolgára – az átlag szintjén megragadott típuspolgára – a történelemnek az emberi átlagosságban is felhalmozott tapasztalatai által újraéli a históriát. Újrateremti a civilizációt, a kultúrát, az osztálytársadalmat.

Hős és környezet tipizáltsági szintjének feszültségteremtő különbségében Cervantesnél és Defoe-nál győzelemről vagy bukásról van szó. A nemes lovag bukásáról, a józan polgár győzelméről. Vannak kevésbé kiélezett, kiegyenlítőbb típusok is. Például Diderot Apácája vagy Balzac Goriot-ja. Az elsőben a rendkívüli környezet, a két apácakolostor szélsőségesen rendkívülivé stilizált környezete végül is rendkívülivé fokozza az eredendően abszolút átlagos hőst. Legalábbis egy tekintetben rendkívülivé fokozza. Az első kolostor fizikai aberrációjának-terrorjának és a második kolostor pszichikai aberrációjának-terrorjának a testi-lelki pokoljárásában rendkívülivé keményednek a hősben a belső integritást védő ellenállásnak az erői. A másodikban a rendkívüli figurák, a Vauquer penzió lakóinak szélsőségesen rendkívülivé formált személyisége végül is rendkívülivé fokozza az eredendően abszolút átlagos környezetet. Amennyiben a penzió jellegtelen létében felbukkan Rastignac, a hódító ifjú, a francia regény nagy jövőjű figurája, Vautrin, a szökött gályarab, az alvilág királya, Goriot, a lecsúszott tésztagyáros, a prózai-kispolgári francia Lear király, és ettől a penzió szürke mozdulatlansága egyszerre a restauráció szörnyeket rejtő, mélytengeri lefojtottságának sejtelmes jelképévé válik.

Az akadályszülte késleltető szerkezet a cselekményteremtés és a feszültségteremtés tipológiáján túl elválasztja egymástól a cselekményvezetés két rétegét. Az egyenesen a megoldás felé törő cselekményvázat, a cselekmény lemeztelenített magját, a fabulát. És a már kibontott, retardált és ezáltal eltérített-deviált fabulát, a teljes, feldúsított cselekményt, vagyis a szüzsét. A fabula és a szüzsé szétválasztása az elemzés szempontjából rendkívül termékeny. A fabula szüzsévé alakulása ugyanis feszültséget halmoz fel. Minden retardáló és eltérítő elem körül feszültségteremtő góc keletkezik. A fabula és a szüzsé egymáshoz való viszonyának elemzése a feszültségteremtés-oldódás dinamikájának teljes felrajzolási lehetőségét rejti magában. Akár úgy, hogy megkeresi, milyen elemek közbeiktatásával lett a fabulából szüzsé, és a feszültség milyen hullámvonalait írja le ez a deviáció. Akár úgy, hogy visszakeresi, milyen elemek kiiktatásával lesz a szüzséből fabula, és miként egyenesíti ki a feszültség hullámvonalait ez a redukció. Egy mindenképpen világos, a retardálás csinál a fabulából szüzsét, a retardálás megszüntetése csinál a szüzséből fabulát. Az első feszültséget teremt. A második feszültséget old. A kettő együtt meghatározó szerkezeti elem. Ahogy ezt Vigotszkij elemezte a Hamlet esetében.[5] De „jól tudta" a két elem viszonyát Goethe is. Pontosan feljegyezte a Werther fabuláját. Az életet „belülről élő" hősnek a külvilággal való konfliktusát. Ebbe a fabulába robbant be Jerusalem öngyilkossága. A kék frakkot, sárga mellényt. barna csizmát viselő hős szerelmi összeomlása. Ez konkretizálta és dúsította fel a vázat, azaz csinált a fabulából szüzsét. Sőt, tudták a latin komédiaköltők is. Például Plautus. Prológusként bocsátja előre a dráma fabuláját. Azt, hogy miként csábította el Jupiter Amphitruo képében annak hitvesét,

[5] Vigotszkij: „Művészetpszichológia", Kossuth, 1968, 265–315.

Alcumenát. És a néző már azt figyeli, milyen izgalmasan bomlik ki az ismert cselekmény. Azaz miként lesz a fabulából szüzsé.[6]

A fabula az egész cselekmény váza. A szüzsé az egész cselekmény. A váz is egész, de nem kibomlott egész. Amint kibomlik, részekre is tagolódik. Jobban látható lesz a struktúra. A részekből felépülő, a részeknél több, eleven egész. Persze ez mindjárt fel is veti: hogyan áll szemben a rész és az egész. Ez alapvető műfaji jellegzetesség. Legalábbis az epika történetének egy részében. Sokan hivatkoznak a méltán híres schilleri tézisre. Az epikus költő célja a mű minden részében benne rejlik. Ez diktálja a lassú tempót, a széles ölelésű előadásmódot, a részeknél való elidőzést. Vagyis az epikában – még inkább, mint másutt – minden pont arkhimédészi. Fontos tétel. Benne rejlik elméletileg nemcsak az epizódok, hanem az egész szerkezet problematikája. Benne rejlik történetileg nemcsak a német, hanem az egész XVIII. századi regény problematikája. Egy lazábban szerkesztett, szélesebb mederben hömpölygő, epizódokba fodrozódó regénytípusé, amelynek a legklasszikusabb példája a Tom Jones. Hordozza ez a nagyepikai szerkezet viszonylagos extenzitásának, a részek relatív önállóságának a törvényét is. Azt, hogy az epikai mű is, mint minden műalkotás, természetesen a vége felől meghatározott, és hogy az epikai mű is, mint minden cselekményes irodalmi alkotás, a végkifejlet, azaz a cél által determinált, de ennek a determinációnak az egész szerkezetet átható ereje, a részeket összefogó kohéziója lényegesen gyengébb, mint a dráma esetében. Vagyis az epika – legalábbis bizonyos fejlődési szakaszokban – lazább kötésű, kisebb intenzitású, szellősebb konzisztenciájú, a részek függetlenségét, viszonylag önálló jelentését jobban biztosító műfaj.[7]

A MINDENNAPISÁG MINŐSÉGEI – A MINŐSÉGEK MINDENNAPISÁGA

Ez a lazább kötés, szellősebb determináció nem törvény, hanem tünet. Nem ok, hanem okozat. Az epika totalitásformájának, a tárgyak totalitásának és az epika retardáló szerkezetének mint törvénynek és oknak a tünete és okozata. A tárgyi totalitás ugyanis a retardáló elemekre épülő szerkezet által az epika egész létformáját és létrehozott világát mélyen beágyazza a valóság és az emberi élet hétköznapiságának a szférájába. Vagyis az epikai mű körül és az epikai műben a mindennapiságnak egy olyan kontextusát hozza létre, amelyben egyfelől felszabadulhat a részlet mint a mindennapiság egy kevéssé stilizált elemének a hordozója, másfelől pedig merőben másképpen merülnek fel a művek olyan jelentés- és értékhordozó elemei, mint a konfliktus, az esztétikai minőségek rendszere vagy a cselekvő hős. Itt van néhány hagyományos, de újragondolandó megfogalmazás. Például, hogy az epika tárgya a kiegyenlíthető, nem véglegesen kiélezett konfliktus, a fel nem robbantott tragikum, a határhelyzetig el nem vitt komikum, a monumentálisra nem növelt, középszerű hős. Nem egészen erről van szó. Inkább arról, hogy az epika a tárgyi totalitásból és a retardáló szerkezetből mint okból és a hétköznapiságba való beágyazottságból mint okozatból következően a konfliktust és a hőst nem

[6] A fabula problémájára, a Werther keletkezésére és a latin dráma fabula-prológusaira utal W. Kayser fontos irodalomelméleti kézikönyvében. Wolfgang Kayser: „Das Sprachliche Kunstwerk", Franke Verlag, Bern – München 1969, 77–81.

[7] Az epikai mű lazább-epizodikusabb szerkezetét erősen hangsúlyozza kézikönyvében Staiger. Emil Staiger: „Grundbegriffe der Poetik", Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975, 61–102.

tudja a hétköznapiságot magasan meghaladóvá, rendkívülivé növelni, a tragikumot és komikumot nem tudja mint tiszta minőséget kihordani.

A konfliktuscsíra, a konfliktuslehetőség megszületik, de úgy jár, mint a hétköznapokban. Azaz leszerelődik. A dráma ugyanis légüres teret teremt a konfliktuslehetőség körül. Azzal, hogy félrehárít minden más életösszefüggést. Az epika pedig gazdag viszonylathálózatot teremt a konfliktuslehetőség körül. Azzal, hogy nem hárít félre egyetlen életösszefüggést. A dráma légüres tere ezzel kiemel a hétköznapokból. Az epika viszonylathálózata ezzel beágyaz a hétköznapokba. A drámában ezáltal semmitől sem zavartan felnő a konfliktus. Az epikában ezáltal mindentől megzavartan megfullad a konfliktus. Vagyis a dráma kihordja és felrobbantja a konfliktust, ahogy az élet majdnem soha. Az epika leszereli, elvetéli a konfliktust, ahogy az élet majdnem mindig. Nem a konfliktus választásában van a különbség, hanem a konfliktus kezelésében, sorsában. A drámai szerkezetben minden a konfliktusra épül, ezért annak útját semmi sem keresztezi. Az epikus szerkezetben minden a viszonylatgazdagságra épül, azért a konfliktus útját minden keresztezi. A két szerkezet különbsége a hétköznapoktól való távolság különbsége. Ebben pedig már felmerül az epika egyik lényegjegye – egyedi totalitásformájából fakadó lényegjegye –, a fikció alacsony volta, az absztrakció alacsony szintje. Példa az egész balzaci ciklus. Ahogy felemelkedésekből és bukásokból, karrierekből és összeomlásokból, részkonfliktusokból és résztragédiákból egybekomponálja a restauráció „erkölcstörténetének" hihetetlenül széles, elemeiben is valósághű tablóját, anélkül hogy a részrobbanásokat – a tragédia módján – egyetlen, az ellentétes pólusokat egyaránt megsemmisítő detonációban egyesítené.[8]

Evidens, hogy ez történik a minőségekkel is. Például a tragikummal és a komikummal. Nem nem választódnak ki, hanem nem hordódnak ki, vagy ritkán hordódnak ki. Illetve, érdemes pontosítani. Talán ki is hordódnak, de mégsem olyan centrális a szerepük, mint a tragédiában vagy a komédiában. Mert ott minden életnedv ebbe a minőségbe szívódik fel, minden részmozzanat ennek rendelődik alá. Itt pedig mindez csak egy elem, ha meghatározó elem is az epikai mű burjánzó gazdag vegetációjában. Anna Karenina nem kevésbé tragikus, mint Phaedra. Julien Sorel nem kevésbé tragikus, mint Hamlet. De tragikuma beolvad-beágyazódik a cári Oroszország, a restaurációs Franciaország eposzi szélességű, analitikus mélységű epikus rajzába. Ez a beágyazódás pedig tompítja és kontrasztolja, oldja és élét veszi, még akkor is, ha önmagában éppen olyan intenzív, éppen olyan megsemmisítő. Ez megint csak az alacsony fiktivitási szintet, a hétköznapiság közelében maradó epikai absztrakciós szintet bizonyítja.

Konfliktus és minőség tompítottsága mélységesen összefügg a hős „méretével" is. Ha a konfliktus energiáit elvezeti, a minőségek végigvittségét akadályozza a hétköznapiság összefüggésrendszere, természetszerűen nem engedi igazán magasra nőni a hőst sem. Vagyis az epikus hős – még az eposzi hős sem – éri el a drámai hős egyértelműségét, reprezentatív erejét, sorsával való azonosságát, monumentalitását. A hétköznapiságnak a tapasztalati valóság arányai szerint méretezett világa ugyanis egyszerűen nem tűri meg a hős megformálásában az empirikusan valószínűsíthető mérték radikális meghaladását. Konfliktus, minőség és hős a valószínűsíthetőség közelében való megragadása, letranszfor-

[8] Balzac ciklusának az elemzését Lukács György adja. Lukács György: „Balzac, Stendhal, Zola", Hungária, 1946.

máltsága tehát egybehangzóan bizonyítja, hogy az epika tárgyi totalitása és retardációra épülő szerkezete a hétköznapiság szférájába való beágyazottság miatt és által a művészi fikció mértékét, az absztrakció szintjét a mindennapisághoz való maximális közelségben határozza meg. Nem mond ennek ellent az epikai műben megjelenő legfiktívebb fikció, a fantasztikum sem. Az epika bőségesen emeli be hétköznapi világába a hétköznapiság legfantasztikusabb ellentétét, a fantasztikumot. Ennek skálája Swift racionális mesebirodalmaitól Kafka törvényszékéig vagy kastélyáig terjed. Csakhogy az epika fantasztikuma profanizált fantasztikum. A hétköznapba épült fantasztikum. Nem csodás hétköznap, hanem hétköznapi csoda. A fantázia kiröpíti a hétköznapi világból. Az előadásmód visszahúzza a hétköznapi világba. Vagyis az epika hétköznapiságából következő hétköznapi stílusa a legfantasztikusabb fantasztikumot a mindennapok egyszerű eseményévé transzformálja.

AZ EPIKAI NYELV ESZTÉTIKAI STRUKTÚRÁJA

Még valami következik az epika totalitásformájából. Abból, hogy a virtuális teljességet a tárgyak-viszonylatok viszonylagos gazdagságának az ábrázolásával, a szerkezet tendenciális extenzitásával közelíti meg. Az epika költői nyelvének sajátos jellege. Nevezetesen az, hogy az epikai mű jelentése és nyelvi megformáltsága, pontosabban jelentése-tartalma és nyelvének hangzásrétege között levegősebb-lazább a kapcsolat, mint más műfajok esetében. Az epikai tartalom a nyelvi jelölés három rétegéből, a jelből, a jelentésből és a megidézett tárgyiasságból elsősorban a két utóbbiban, a jelentésben és a megidézett tárgyiasságban bontakozik ki. Az irodalmi mű Ingardentől híres négy rétegében – a szóhangzás, a jelentésegységek, a sematizált szemléletességek és az ábrázolt tárgyiasságok rétegében – gondolkodva pedig az epikai megjelenítés súlya nyilván a legutolsóban, az ábrázolt tárgyiasságokban van.[9] Megfigyelhető ugyanis a műfajok nyelvében egy érdekes összefüggés, az ábrázolt viszonylatok teljessége és a nyelvi kifejezés intenzitása között megvalósuló, ellentétes irányú mozgás. Minél teljesebb az ábrázolt viszonylatrendszer – mint az epikában – annál kisebb a nyelvi kifejezés intenzitása, és annál inkább a megidézett tárgyiasságokra esik a nyelvi megjelölés hangsúlya. Amint a műszerkezet az epikai intenzitáshoz képest sűrítettebbé válik, lead vonatkozásokat – mint a dráma –, növekszik a nyelvi megjelölés intenzitása, és a hangsúly fokozatosan áttevődik-átáramlik a jelentés és a hangzás rétegére. Míg végül a líra – a maga pontszerűségében – az epika gazdag viszonylatrendszerének majdnem a teljességét leadja, és ezzel párhuzamosan a maximumig fokozza a nyelvi megjelenítés intenzitását, a tárgyiasság és a jelentés rétegével szemben maximálisan „ráterhel" a jel, vagyis a hangzás rétegére. Ha mindezt áttesszük a poétikai funkció síkjára, és átfordítjuk Jakobson nevezetes terminológiájára, akkor arról van szó, hogy az epikától a drámán át a líra felé haladva fokozatosan növekszik a nyelv irodalmisága, egyre erőteljesebben bontakozik ki a nyelvi jelölés „poétikai funkciója", vagyis az ábrázolás súlya a tárgyiasságok és a jelentés rétege után egyre inkább áttevődik a jelnek a rétegére, a jelnek mint puszta jelnek az érzékelésére.[10]

[9] Vö. Roman Ingarden: „Das Literarische Kunstwerk", Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1972, 25–30.

[10] Vö. Roman Jakobson: „Hang – jel – vers", Gondolat, 1969, 211–257. és „Strukturalizmus" II, Európa, é. n., 15–27.

AZ EPIKAI SZITUÁCIÓTÓL AZ EPIKAI IDŐIG

Az előadásmód kérdésében, a feltételezett közönséghez és az előadott anyaghoz való viszony dilemmáiban a kiindulópont az epikai alapszituáció. Az, hogy adott egy történés, amelyet elmesélnek, a közönség, amelynek mesélnek és az elbeszélő, aki mesél, vagyis a történés és a közönség között közvetít. A legfontosabb szál, amelyre az összes többi felfűzhető, az elbeszélői pozíció.

AZ ELBESZÉLŐ ÉS AZ ELBESZÉLÉS – VAGY AZ ELŐADÓTÓL AZ ELŐADOTTIG

Az alap – történetileg is, logikailag is – az eposzi előadásmód. A közönségnél magasabb síkon levő, vátesz költőé, a rapszodoszé. Az őspélda nyilván Démodokosz, az Odüsszeiából. A múzsák üzenetét tolmácsoló, felszentelt énekes. A vak poéta, aki a trójai háborúról énekel. Vak, mert befelé lát. A világ apró-cseprő dolgai helyett az örök isteni-emberi dolgokat. És a trójai háborúról énekel, mert példát ad. Arról, ahogy az isteni akarat vezérelte az embert, és az emberi nagyság megrendítette az Istent. Múltról beszél és isteni szóval beszél. Ezért emelkedett a hangja, és nyugodt az ihlete. Éppen ebben van a megrázó ereje. A közönség is bele van komponálva a jelenetbe. Odüsszeusz, aki a dalt hallgatva könnyet morzsol a szeme sarkában. Róla, Démodokoszról beszél Hegel. Amikor úgy véli, hogy a nagy epikai stílusban a mű önállóan lép fel, a dal „magában tovább dalolja magát".[11] Nem biztos, hogy igaza van. Legalábbis az epika későbbi történetében biztos nem. Nem a dal dalolja magát, hanem a szerző dalolja a dalt. És láthatóvá teszi magát. A dalhoz való viszonyában és a közönséghez való viszonyában is.[12]

A klasszikus regény ebből sok mindent fenntart, sok mindent felad. Mindenképpen feladja az emelkedett hangot. Ezzel közelebb lép a közönségéhez. Nem kerül vele azonos síkra, de leveti a múzsa által való felkentség auráját, a váteszség mágikus misztériumát. És profanizálja a témáját is. Az égből a földre hozza. Esendőbbé-emberibbé teszi. Nem veszi el a szimbolikus erejét, de megnöveli a konkrét kézzelfoghatóságát. De fenntartja a kívülállást-mindentudást. Azt, hogy megtörtént valami, amit ő elbeszél. Aki benne volt, nem ismerte az egészet, mert élte. Aki elbeszéli, ismeri az egészet, mert szemlélte. A történet földi és profán. Az elbeszélő is földi, de az ihlet nyugodt, a tekintet rezzenetlen. A mindentudás nem misztérium, de érződik benne a felsőbb sík, az Olümposz-perspektíva. Már minden megtörtént. Aki elbeszéli, mindent látott, de semmit sem irányított. Most elmondja a történteket, úgy ahogy történtek. A saját előadásában, magaformálta módon. Bahtyin kifejezésével monologikusan.[13] Azonos idősíkban, ahol minden egymás után látszik. Azonos nézőpontból, ahol minden egyazon perspektívából látszik. Előadói magaslatról, ahonnan minden látszik, és minden egyformán látszik. Objektív szintézist hoz létre. Kívülről-magasabbról. Ő látszólag hátralép.

A klasszikus pozíció éppen ez az objektív szintézis. Ezt robbantja szét a modern epika. De még a klasszikus formán belül, a nagy robbanás előtt néhány eljárás alapvetően

[11] Vö. Hegel, i. m. 148.
[12] A láthatóvá tételt igen fontosnak tartja említett művében Staiger.
[13] M. M. Bahtyin: „A szó esztétikája", Gondolat, 1976, 29–119.

megkérdőjelezi. Különböző, de egyben azonos eljárások. Abban, hogy láthatóvá teszik az elbeszélőt, feladják az objektivitást.

Az egyik ilyen eljárás ugyancsak hagyományos. Az úgynevezett keretes elbeszélés. Három archimedesi pontja van. Az elbeszélésbe beléptetett és ezzel láthatóvá tett fiktív elbeszélő. Az elbeszélésbe beléptetett és ugyancsak láthatóvá tett fiktív közönség. És az ezáltal kétszeresen is konkréttá tett sajátos szituáció. A szituáció, amely indokolttá teszi az elbeszélés vagy elbeszélések elhangzását, és azok jellegét az egybehangzás vagy kontraszt által speciálisan meghatározza. Például a pestis és az előle való, veszélyszülte menekülés a Dekameronban és a zarándoklat és a benne összeverődött tarka embersereglet a Canterbury mesékben. És az egyszeri-egyedi szituáció, amely a megteremtett keretben az adott fiktív elbeszélő és az adott fiktív közönség között létrejön. A három pont összjátéka bonyolult fénytörést hoz létre és a fénytörésben az előadás monologikus jellegének és a szintézis objektivitásának a teljes megbomlását. Az epikai alapszituációban ugyanis csak az elbeszélt történés látható, az elbeszélő, aki elbeszéli és a közönség, akinek elbeszéli, nem. Itt pedig egyszerre minden látható: az elbeszélt történés (az előadott szituáció), az elbeszélő, a közönség és a kettőjük közötti viszony (az előadói szituáció). A teljes láthatóság teljes demisztifikáció. Demisztifikálja az elbeszélőt, aki konkrét szereplőként jelenik meg a keretben, azaz a történésben. Teremtője is és részese is az előadott szituációnak. Perspektívája olyan és addig terjed, amilyenné ez a szituáció teszi, ameddig ez a szituáció engedi. Vagyis szó sincsen mindentudásról, kívülállásról, azaz magasabb síkról. Az elbeszélő pozíciója szituációteremtő és szituációtól teremtett jelenlét, láthatóvá tett és ezáltal profanizált alkotó aktus, a műbe való magaszülte bekomponáltság, amelynek lehetőségeit természetes módon határolja a magateremtette műszituáció és műszerkezet. Demisztifikálódik a közönség is. Nem az eposz törzsi-népi közössége, akiről és akinek szól a belőle kiemelkedett és az ő megbízásából előlépő váteszköltő éneke. És nem is a regény távoli és arc nélküli olvasója, aki „megrendeli" és mozdulatlanul tudomásul veszi a tőle teljesen független történetet. Hanem arccal, fiziognómiával és gesztusokkal rendelkező, látható, jelenlevő, a keretbe bekomponált hallgató, aki arcával, gesztusaival, közbeszólásaival szüntelenül befolyásolja az elbeszélést, azaz maga is részese a történésnek, a történés folyamatban levő, jelen idejű megalkotásának. Hallgatói pozíciója nem is szilárd. Bármelyik pillanatban elbeszélő is lehet belőle, és lesz is, ahogy az elbeszélőből is bármelyik pillanatban hallgató lehet, és lesz is. Elbeszélő és hallgató láthatóvá és dinamikussá tett, helycserés kölcsönviszonyából alakul a kettőjük közötti sajátos szituáció, a keretes elbeszélésben megvalósuló, az elbeszélő és a hallgató egymásrahatásán alapuló fiktív előadói szituáció, amely messzemenően befolyásolja az elbeszélés valóságos elbeszélőjének és valóságos hallgatójának a viszonyát. Amennyiben a fiktív elbeszélő fiktív hallgatóságának fiktív reagálásai öntudatlanul-automatikusan irányítják a tényleges elbeszélő tényleges hallgatóságának tényleges reagálásait. Ezzel pedig az író-olvasó, előadó-hallgató viszony egyrészt beépül a szerkezetbe és láthatóvá lesz, másrészt pedig mozgásba jön és demisztifikálódik.

Mindez együtt adja az előadás monologikus jellegének és a szintézis objektivitásának a megszüntét. A monologikus jelleg ugyanis egy befejezett történet kívülről és azonos perspektívából való előadását jelenti. Itt pedig egy alakuló-folyamatban levő történet belülről és a változó előadók szerint változó perspektívából való előadásáról van szó. A bentlét kérdőjelezi meg az objektivitást is. A fiktív elbeszélő nincs benne az egyes

történetben, de benne van a keretben, ahol azok elhangzanak. Jelen időben-láthatóan formálja a maga előadta történetet. Így ahhoz való viszonya testközelivé válik, részvétlensége részvétté, Olümposz-perspektívája béka-perspektívává, mozdulatlansága formáló mozgássá, előadói objektivitása átélő szubjektivitássá alakul. Ebben a zárt eposzt követő és a zárt regényt előző, tradicionális epikai formában tehát benne rejlik és korszakokon át lappangó életet él a XX. századi epika előadói pozíciójának és szintézisteremtő komponálásmódjának néhány sajátossága. Annál is inkább, mert a fiktív elbeszélőnek a történésbe való bekomponálása, az egyetlen előadó tényleges előadóvá és fiktív előadóvá-előadókká való duplázása-sokszorozása egy olyan kétszeres-többszörös előadói pozíciót-pozícióváltást eredményez, olyan egyszerre kintlétet és bentlétet, vagyis tényleges kintlét által irányított fiktív bentlétet hoz létre, amely mindenképpen egy a klasszikus realizmus utáni, nyitottabb epikus forma, műalkotástípus felé mutat.

Az én – elbeszélés is fiktív előadót léptet a kompozícióba, de a keretes elbeszélésnél egyszerűbb is, komplikáltabb is. Egyszerűbb, mert az egymást és ezáltal nézőpontot-szemléletet váltó, több fiktív előadó helyett egyetlen fiktív előadóval, a történetet megelevenítő-kommentáló narrátorral dolgozik. Ez a tényleges előadóval együtt megkettőzött, de stabil és fixált előadói pozíciót jelent, amely megkettőzött, de stabil és fixált hallgatói pozíciót is involvál. Amennyiben a fixált előadóhoz fixált hallgató vagy hallgatók kapcsolódnak, akik az előadott történetre végig egyazon törvények szerint, tehát lényegében egyazon módon reagálnak, és ezáltal a tényleges hallgatók-olvasók reagálásait is egyformán befolyásolják. Komplikáltabb, mert az előadott történet egyetlen stabil narrátor személyiségén való átszűrése és egy fix hallgatóság reakcióin való „visszajátszása" olyan az eredeti sugallatot-hatást deviáló kommentártömböt képez, amely a műértelmezést szüntelenül az elsődleges jelentés és kommentártömb által eltérített jelentés összehasonlító elemzésére kényszeríti. Ugyanis a tényleges-végleges jelentés csupán a kettő egybejátszásából, egymást korrigáló-felerősítő egységéből bontható ki.

Persze az elbeszélésbe épített, látható fiktív elbeszélő és a kompozíción kívül levő, láthatatlan, tényleges elbeszélő egymáshoz való viszonyában is megkomponálható egy apró distinkciókat lehetővé tevő skála. Harmadik személyű elbeszélő esetében, ha a narrátor másvalaki történetét mondja el, felerősödik az előadás epikus jellege, és világosan tapintható az előadottaktól való – esetleg kritikai – távolságtartás. Első személyű elbeszélő esetében, ha a narrátor önmaga történetét mondja el, felerősödik az előadás lírai jellege, és világosan tapintható az előadottakkal való – esetleg teljes – azonosulás. A két lehetőséget remekművek jelzik. Az elsőt például C. F. Meyer A szent című kisregénye vagy Mann Faustusa. Ahol Becket Tamás szentté válásának szűk falú lombikba helyezett lélektani kamaradrámája az áhitatos íjász pontosan megfigyelő, de naivan kommentáló előadásában dereng fel. Vagy Adrian Leverkühn tragédiájának és a modern Németország istenek alkonyának nagyoperája bontakozik ki a humanista német filiszter előadásában, ahol Mann stílusának alig tettenérhetően finom iróniája Zeitblom előadását és szemléletét is elidegeníti. A másodikat például Alain-Fournier A titokzatos birtoka vagy akár Goethe Werthere. A francia mesterműben az első személyű előadás az elveszett gyermekkor nosztalgiájának, az elmúlt idő feloldhatatlan distanciájának a lírai problémájával való teljes azonosulás hordozója. A német irodalmi paradigmában pedig pontosan jelzi – mármint az első személyű előadás –, hogy a személyiség megvalósulásának lehetetlensége miatt érzett elementáris fájdalom lehetetlenné teszi a harmadik személyű előadással járó

erősebb epikai távolságtartást. Az erősebb távolságtartást teszi lehetetlenné, de nem magát a távolságtartást. Ennek a meglevő elemét a levélforma mutatja. A levél ugyanis az élőszó szabad előadásával szemben már irodalmi forma. Puszta megformáltsága, múlt idejű jellege megszületésében az élménytől való távolságot, hatásában az élménytől való elidegenítést érezteti. És még valamit mutat. Az első személyű előadás lírai formáján belül a közvetlen-személyes közlés, a gátakat felszakító kommunikáció képtelenségét. A levél átmeneti forma a harmadik személy epikuma és az első személy líraisága között. Az elsőnél közvetlenebb, a másodiknál közvetettebb. Az elbeszélőt és a regényhőst azonosítja, mint az első személyű előadás, de a levélformával mégis elidegenít, mint a harmadik személyű előadás. Evidens ez nemcsak a tisztán levélregény Wertherben, hanem Fontane telitalálatában, a majdnem levélregény Effi Briestben is.[14]

Mindez, a keretes elbeszélés, az énregény, a levélforma a klasszikus monologikus előadásmód, a mindentudó epikus pozíció, az objektív szintézis felbontása. De még nem maga a robbanás, csak a robbanás előkészítése, halvány-távoli jelzése. A robbanást a XX. századi epika hozza, a modern regény nagy forradalma. Kényszerszülte forradalma. Az ok és az irány meglehetős pontossággal megfigyelhető. A monologikus előadásmód lehetőségének, az epikus mindentudás adottságának, az objektív szintézisteremtés képességének az elvesztése, a polifon előadásmód megtalálásának, az epikus mindentudás szándékos feladásának, a szubjektív szintézisteremtés képességének az elnyerése. Hogy mi van e változás mögött? Nem az írói képességek változása, hanem a történelmi szituáció változása. Nem az író vesztette el az objektív szintézis teremtéséhez szükséges társadalmi áttekintés képességét, hanem a társadalom vesztette el az objektív szintézishez szükséges írói áttekintés lehetőségét. Nem az írói látás lett atomizált, bonyolult, amorf, hanem az írói látásban reflektálódó világ lett atomizált, bonyolult, amorf. Ady fogalmazott a legklasszikusabban: „minden egész eltörött". Ez a szituáció, a „minden egész eltörött" szituációja hozta létre az új epikus előadásmódot és végső fokon az új epikus formát, az új regényformát is, a szubjektív szintézist.

Az alap az előadó belépése a kompozícióba. De nem láthatóvá tett, hanem láthatatlannak maradó belépése. Vagyis az ábrázoló és az ábrázolt szemléletmódjának, perspektívájának, látókörének közelítése vagy egybeesése, az elbeszélő és hős személyiségének az egymásba játszása vagy azonosítása. Némi leegyszerűsítéssel: az előadói pozíciónak a hős tudatába való helyezése.

Ennek a radikális pozícióváltásnak az egész regényforma alapjait érintő radikális következményei vannak. Legalább három radikális következménye. A hős tudatába való behelyezkedés a mindentudás teljes feladása. A klasszikus elbeszélő kívül állt a szituáción, abból mindent látott, és mert kívül állt rajta és mindent látott belőle, azt személyes érdekeltség nélkül beszélte el. A modern elbeszélő benne van a szituációban, abból csak annyit lát, ami belülről, a hős szemével látható, és mert belül van, és szenved tőle, azt teljes személyes érdekeltséggel beszéli el. A kintlét bentlétté való alakítása, a hőssel való azonosulás tehát radikális perspektívaváltással-perspektívaszűküléssel jár, és az epikus érdektelenséget lírai érdekeltséggé alakítja. Ez nem szünteti meg a regény szintézisjellegét, legalábbis annak lehetőségét, de a szintézis „statikáját" és színezetét alapvetően megváltoztatja. Amennyiben a szintézis által megalkotott epikus világ tengelye nem a

[14] A keretes és én-elbeszélésre vonatkozóan vö.: Kayser, i. m. 201–214.

kompozíción kívül álló elbeszélő személyiségén, hanem a kompozíción belül elhelyezkedő, a hőssel azonos vagy majdnem azonos elbeszélő személyiségén keresztül húzódik. Vagyis nem az elbeszélő, hanem a hős-elbeszélő vagy elbeszélő-hős válik centrummá és szervező középpé, és így a létrejött szintézis tágassága és intenzitása az ő személyiségének tágasságához és intenzitásához igazodik, színezete az ő szubjektumának színeit veri vissza. Ez a két tényező már evidenssé teszi, hogy a kívülről formált objektív szintézis belülről formált szubjektív szintézissé alakult. Van azonban még egy harmadik, lényeges mozzanat. Az, hogy az elbeszélői pozíciónak és a regényhős pozíciójának az egybeesése kizárja az elbeszélés befejezett vagy statikus jellegét. A hangsúly nem a megtörtént dolgok előadására, hanem a most történő dolgok megjelenítésére esik. Az elbeszélés nem kommentál és rögzít, hanem formál és alakít. Az elbeszélő nem krónikása a cselekménynek, hanem részese a cselekménynek. Ezért megváltozik a befogadói pozíció is. Az olvasó nem tudomásul veszi a megtörténteket, hanem részese a most történőknek, nem megszenvedi az alkotó döntését, hanem részt vesz az alkotó döntésben. Ez a folyamatjelleg, sokszínűség és nyitottság – Bahtyin szavával polifónia – vonja maga után a hős tudatának a konkrét, jelenidejű – itt és most – mozgásában való ábrázolását, azt a módszert, amelyet hagyományosan „tudatáramtechnikának" neveznek. És végső soron ez a többtényezős pozícióváltás adja Proust remekművének és Joyce és Woolf korszakalkotó kísérleteinek a műfajtörténeti értelmét. Az új formát konstituáló alapművekben létrejött a megváltozott szintézis és a megváltozott pozíció. Különleges esetekben különleges feszültségteremtő erő az egyetlen szerkezetben végrehajtott pozícióváltás. Például Semprun remekében, A nagy utazásban. Ahol addig a pillanatig, amíg a mezítlábas rabok a lámpák vakító fényében, a kutyák alvilági csaholásában ki nem ugranak a vagonokból a megfagyott rámpára, a hősök személyiségébe helyezett pozícióból jövő, polifon előadásmód dominál. Ebben a percben vált a pozíció. És a betonúton, a birodalmi sasok árnyékában imbolygó halálraítéltek menetének infernálisan teátrális látványát a szenvtelenül monologikus előadásmód rögzíti.

AZ IDŐ ÉS ALAKVÁLTÁSAI

Az elbeszélői pozíció nemcsak a közönséghez való viszonyt és a hőshöz vagy hősökhöz való viszonyt jelenti, hanem a történéshez, vagyis az előadott anyaghoz való viszonyt is. Itt merül fel – a történéshez való viszonyban – az epikus szerkezet legfőbb konstrukciós problémája, az idő. Az idő és főképpen az időhöz való viszony változása az epikus szerkezet, a szemléletmód és a műstruktúra minden fundamentális problémájára választ ad.

Az idő és az időhöz való viszony először is alapvető szerkesztési elv. Mégpedig az ábrázolt időtartamnak és az ábrázolás időtartamának a megkülönböztetése által. Az ábrázolt időtartam az a folyamat, amely az epikus műben testet ölt. Az ábrázolás időtartama az az időfolyamat, amelyet az ábrázolás folyamata kitölt. Az első a műbe zárt idő, a második a mű által kitöltött idő. Külön-külön nincs kompozíciós jelentőségük. Sem annak, hogy mekkora időfolyamatot ábrázol a mű. Sem annak, hogy mekkora időfolyamat alatt ábrázol a mű. De együtt igen. Ha az ábrázolt időtartam határtalanságával szemben dominánssá válik az ábrázolás időtartamának határoltsága – mint, mondjuk, egy

családregényben – akkor egy az anyagot intenzívebbé formáló epikus szerkezettípus jön létre. Ha pedig az ábrázolt időtartam pillanatnyiságával szemben dominánssá válik az ábrázolás időtartamának folyamatjellege, vagyis az ábrázolás kibontja egyetlen mozzanat belső és külső összetevőit – mint, mondjuk, a Proust-regényben –, akkor egy az anyagot extenzívebbé formáló epikus szerkezettípus jön létre. Márpedig az intenzitásnak és az extenzitásnak ez az egymást váltó-kiegészítő viszonylatrendszere a szerkezetelemzés egyik alapszempontja lehet.

Az idő és az időhöz való viszony másodszor az epikus szemlélet egyik alaptényezője. Megadja vagy megadhatja az ábrázolt folyamat értékelő alkotói perspektíváját. Mégpedig az ábrázolt időnek és az ábrázolás idejének a megkülönböztetése által. Amely megkülönböztetésben az ábrázolt idő a megjelenített történés történelmi ideje, az ábrázolás ideje pedig a történés megjelenítésének a történelmi ideje. Az elválasztásnak az ad értelmet, hogy az elbeszélő nyilvánvalóan az utóbbin méri-szűri át az előbbit, vagyis saját történelmi időpontja jelenti a mércét az ábrázolt cselekmény történelmi időpontjának megítéléséhez. Természetes a feszültség az „anyag ideje" és a „művészi megkomponálás" ideje között. Ez a feszültség adja az epikus perspektívát is. Azt a termékeny távolságot, amelyből Homérosz átkölti a trójai háború barbár históriáját, amelyből Mann megítéli a sátánnal paktumot kötött modern Németország tragédiáját.[15]

Az idő az epikus szerkezetben végül speciális egység a térrel. A történés – mint minden mozgás – két alapdimenziója a tér és az idő. Az epikus cselekmény meghatározott térben zajlik le. A tér cselekménnyel való betöltése meghatározott időfolyamatban bontakozik ki. Az epikus szerkezet idő-tér vagy tér-idő egysége az egyetemes idő-tér, tér-idő összefüggésnek a műbe zárt visszfénye, a makrokozmosz összefüggésének epikus-mikrokozmikus megfelelője. Mint ilyen az epikus világalkotás egyik alapeleme. És hogy milyen a műbe zárt idő és tér és milyen az ebből létrejövő idő-tér egység, Bahtyin kifejezésével a műben létrejövő kronotoposz, az megint csak az epikus szerekezet elemzésének egyik legtermékenyebb szempontja.[16]

Az idő speciális kezelése mint szemléletmód és kompozíciós elv felvázolhatja az epikus művek történelmileg kialakult tipológiájának egy lehetséges variánsát. Az alapszituáció – legalábbis az európai epikában – minden valószínűség szerint a klasszikus eposz időtlensége, pontosabban szólva örökkévalóság-aspektusa. Az iskolapélda lehet akár az Odüsszeia is. Ahol – az Iliásszal együtt – húszesztendős ábrázolt időtartam – az ostrom tíz esztendeje és a bolyongás tíz esztendeje – nem hagy nyomot a szereplők személyiségén, sem a külső erőn, sem a belső tartáson. Odüsszeusz, amikor Ithakába érkezik, szívós és leleményes, mint két évtizede, amikor elindult. Pénelopé, amikor férje visszatér, vonzó és hűséges, mint két évtizede, amikor magára maradt. (Hogy ez az időtlen időkezelés mennyire függ össze az eposz és a regény határán álló mű egyedi emberszemléletével, az egyénítettség alacsony szintjével, az általános-szimbolikus tartalom magas szintjével, az ebben az összefüggésben nem fejthető ki, és nem is lényeges.) Ezt a belső stabilitással párosuló külső mobilitást, ahol az idő csupán külső történés, de nem belső esemény, örökli a későantik görög-latin regény a Daphnisz és Chloétól a Sorsüldö-

[15] Az ábrázolás idejének az értékelésben játszott szerepére érdekesen utal Ungvári Tamás „A regény és az idő" c. művében. (Gondolat 1977, 103–117.)

[16] Vö. Bahtyin, i. m. 257–303.

zött szerelmesekig vagy az Aranyszamártól a Satyriconig. És ezt örökli a középkor monumentális-tragikus epikája is. Például a Nibelung-ének. Krimhilda, Attila asszonya a burgundok barbár végzetének beteljesedésekor a Duna mentén épp oly szép, mint amikor a Rajna partján Sigfried megszerette. Gieseller, Krimhilda bosszújának iszonyú Walpurgis-zéjén épp oly kisöccs, mint egykor Wormsban, Gunther király udvarában. Ez az európai epika hajnalának örökkévalóság-aspektusa csak nyitány. A műfaj története utána az idő alakváltásainak története.[17]

Az epikai idő műfajkonstituáló változásainak történetében markáns periódus a „cselekményregény" szakasza. Arról a periódusról van szó, amikor a történelem sodrába került regényhős cselekvése a sodrás irányába esve vagy azzal szembeszegülve önformáló vagy történelemformáló, tehát értelmes emberi cselekvés, amely a személyiség viszonylagos kiteljesedésének a lehetőségét a történelemmel azonos mozgásirány esetén az önmegvalósításban, ellentétes mozgásirány esetén a tragikus (valóban tragikus!) bukásban dokumentálja. Ez az az epikatörténeti-regénytörténeti szakasz – az európai regény történetének egyik legfontosabb etapja –, amelyben az időfolyam szerkesztő elvvé, az emberileg-történelmileg érvényes cselekvéssel kitöltött regénytörténés alapdimenziójává válik. Az ebben a periódusban létrejövő és domináns regénytípusban – főképpen a francia és az angol irodalomban – az idő egyenes vonalú előrehaladására épülő kronologikus regényszerkezet az ön- és történelemformáló cselekvésfolyamat lehetőségének vagy létének jelentést hordozó tartalmi-formai eleme. A regénytípus uralma egy évszázad. Szimbolikus irodalomtörténeti dátumokhoz kötve majdnem pontosan száz év. Születését és halálát remekművek jelzik. A születés 1774-ben a Werther. A halál 1869-ben az Érzelmek iskolája.

A két dátum között van a hagyományos-klasszikus realista regény, a „cselekményregény" évszázada. Az önmagát érvényes emberi cselekvésben megvalósító vagy megvalósítani akaró hős „polgári epopeiája", amelynek kerete és kompozíciós elve a konkrét időfolyamat. A cselekvés lehetősége és az idő konkrétsága és kompozíciós elvvé válása mélyen összefügg. Ez az összefüggés teszi, hogy a Werther a kezdet, vagy inkább még a kezdet előtt van, az Érzelmek iskolája a vég, vagy inkább már a vég után van. Az első ugyanis még nem cselekményregény, mert hőse még nem képes az értelmes történelmi cselekvésre. A második már nem cselekményregény, mert hőse már nem képes az értelmes történelmi cselekvésre. A még nem és a már nem persze nemcsak belső képtelenség, hanem külső korlátozottság is. Azaz külső korlátozottságból keletkező belső képtelenség. Ennek megvannak a regénytípust alapjaiban befolyásoló kompozicionális következményei. A még vagy már létrejönni nem tudó cselekvés hiánya megkérdőjelezi a műfaj tiszta epikumát. Amennyiben a cselekmény hiánya, részlegessége vagy pszeudojellege következtében keletkezett űrt a regényszerkezetben a Werther esetében lírai, az Érzelmek iskolája esetében ironikus és lírai, vagyis iróniában oldott lírai elemek töltik ki. És Flaubert irodalomtörténeti korszakváltást jelző remekében manifeszt módon meg is jelenik a megváltozott idő, a jelentésben és a kompozícióban egyaránt megváltozott idő. Amennyiben az idő komponáló elemből dekomponáló elemmé, építő mozzanatból

[17] A Nibelung-ének időszemléletére idézett művében Kayser is utal 201–217. Az antik eposz és regény összefüggését Kerényi Károly fejti ki. „Die Griechisch Orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung", Tübingen 1927.

romboló mozzanattá válik. Amint megszűnik az értelmes cselekvés, pontosabban a cselekvés értelmessége, az idő, amely eddig a cselekvő egyén mozgásának dimenziója volt, most függetlenedik tőle, sőt fenyegetően fölétornyosuló, rajta uralkodó hatalommá alakul. A jelentésben az idő pusztító hatalommá válása lesz dominánssá, a jelentést hordozó szerkezetben pedig a cselekmény és az idő kompozicionális kapcsolatának megszűnése, az összefüggés szervetlenné válása, a két elem önállósulása, amely egyfelől mindkettőnek az értelmességét megszünteti, másfelől pedig az egykori szigorúan megkomponált organikus egység helyébe létrehoz egy lazán megkomponált vagy inkább dekomponált anorganikus egységet. Szimbolikus értékű, hogy az idő jelentést változtató és kompozíciót változtató szerepét Flaubert irodalomtörténeti paradigmájában éppen a modern regény nagy forradalmát megalapozó Proust veszi észre és a műfaj évezredes történetfilozófiai dilemmáit elemző Lukács.[18] Ahogy a monologikus előadás dialogikusra való váltásában, az objektív szintézis szubjektív szintézissel való helyettesítésében Dosztojevszkij a nagy előfutár, úgy az idő új műfajvariánst konstituáló alakváltásában mindenképpen Flaubert. Hozzá vezet az új század elején bekövetkező nagy robbanás gyújtózsinórja. A nagy prousti robbanásé, ahol új építőelemmé, megváltozott szerkesztési elvvé lesz a szubjektívvá-líraivá, belsővé és szervetlenné lett idő. Az az idő, amely részben az ábrázolás tárgyává, részben a kompozíció gerincévé válik az új század fenyegető kérdőjeleit a legmagasabb művészi szinten összegező remekműben, Thomas Mann Varázshegyében is.

Megszűnik tehát egy kompozíciós elv, sőt egy műfajtípus évszázados uralma. Óhatatlanul felmerül a dekadencia problémája. Az, hogy hagyományosan kikristályosodott, jelentést hordozó formák bomlanak fel, és ez egyet jelent tradicionális értékek, értékhozdozók pusztulásával. Először is talán nem fölösleges rögzíteni, hogy a változás, a regény formaváltása minden értékszempontból függetlenül egyszerűen (és érvényteleníthetetlenül) irodalomtörténeti tény. És hogy ezt az irodalomtörténeti tényt ugyancsak érvényteleníthetetlen történelmi, társadalomtörténeti tények-folyamatok határozzák meg. Persze ez nem semlegesíti az értékszempontot, de a mozgás történelmi magyarázatát keresve annak értelmezését szubjektív bázisról objektív bázisra helyezi át. Vagyis evidenssé teszi, hogy a régi regényforma felbomlasztói és az új regényforma konstituálói nem szubjektíve nem tudták folytatni, hanem objektíve nem folytathatták a régit. Nem az írói invenció változott meg, hanem az írói invenciót meghatározó világ változott meg. Vagyis nem a művészi ábrázolás és a művészlét vált problematikussá, hanem a világ és benne a művészi alkotás és művészlét vált problematikussá. Továbbá itt tényleg pontosan kellene fogalmazni. Mert nem a műfaj bomlott fel, hanem a műfaj szigorú társadalomtörténeti törvényszerűségek által meghatározott, egy régi társadalomtörténeti korszakhoz kapcsolódó, régi variánsa. És megszületett helyette a műfaj szigorú társadalomtörténeti törvényszerűségek által meghatározott, egy új társadalomtörténeti korszakhoz kapcsolódó új variánsa. Ez természetszerűen jelentette régi formáló elvek érvényének megszűnését, új formáló elvek érvényének lérejöttét. És értékek pusztulását, és értékek keletkezését.

A Balzac, Stendhal, Zola című kötetének előszavában, 1946-ban Lukács György így fogalmazta meg a dekadencia és az érték dilemmáit: vajon a korábbi regényfejlődésben

[18] Lukács „A regény elméleté"-ben utal Flaubert művének jelentőségére az idő felfogása szempontjából. Proust Flaubert-t elemző esszéjére Balassa Péter hívja fel a figyelmet. Balassa Péter: „Az érzelmek iskolája és a műfaj átváltozása". – Kézirat.

Balzac vagy Flaubert a csúcspont? Vajon a modern regény Gide-ben, Proustban, Joyce-ban éri el fejlődésének legfelső lehetőségét, vagy már korábban, Balzacban és Tolsztojban? És csak néhány az ár ellen úszó magányos őrzi a régi mértéket, például Thomas Mann?[19] A fogalmazás keményen egyértelmű. Nemcsak Gide-t, Proustot és Joyce-t választja el Manntól, hanem Flaubert-t is Balzactól. A következmények is egyértelműek. Aki Flaubert-t választja Balzac helyett, az Gide-t, Proustot, Joyce-ot Mann helyett. Aki Balzacot Flaubert helyett, az Mannt Gide, Proust és Joyce helyett.

Egyértelmű, de nem gyümölcsöző kérdésfeltevés. Éppen ezért felülvizsgálandó. Balzac és Flaubert között – irodalomtörténetileg – nem „vagy" van, hanem „és". Flaubert nem szakít a francia realista nagyregény balzaci-stendhali hagyományával, hanem tetőzi azt. Persze úgy tetőzi, hogy vissza is vonja, meg is újítja. Megmutatja a tiszta folytatás lehetetlenségét, a tradíciót megszüntető-továbbépítő új regénytípus születésének lehetőségét. Amit Flaubert a regényfejlődésben jelez, az a történelemben történik. Persze nemcsak a 48-as forradalmakban, abban a bizonyos illúzióvesztésben, hanem egy egész történeti folyamatban, amely azonban manifesztté tényleg 48 után válik. Közhely, hogy a polgári fejlődés önellentétébe való fordulásáról, a polgári személyiség az árból a partra kerüléséről, az önmegvalósítás egykori lehetőségének lehetetlenséggé válásáról és még sok más egyébről van szó. Mindez együtt eredményezi Nyugaton a már forradalom utáni állapotban a regényhős, a regénycselekmény, a regénykompozíció tradicionális formájának megváltozását. És mindez együtt eredményezi Keleten, a még forradalom előtti állapotban a regényhős, a regénycselekmény, a regénykompozíció tradicionális formájának továbbélését. Pontosan szólva továbbfejlesztett, sok tekintetben az egykori nagyepikai formához, az eposzhoz közelítő továbbélését. Így alakul ki, hogy – világirodalmi viszonylatban – az a regényforma, amelyet Nyugaton Flaubert tetőz és von vissza, Keleten Tolsztoj korszakos művészetében monumentálisan éri el csúcspontját. Gide-ben, Proustban, és Joyce-ban pedig nem a régi folytatódik vagy kulminál – de Mannban sem! –, hanem a Flaubert-től és Dosztojevszkijtől indított új szökken szárba. Persze nem egyformán. Egészen másként Proustban, és egészen másként Mannban.

*

A gondolatmenet – az epikus mű elemzésének lehetséges szempontjairól – sokáig és sokféleképpen folytatható. Néhány következtetés talán így is világos. Például az, hogy a hegeli–lukácsi filozófiai-esztétikai kiindulópont lehetséges kiindulópont, de nem elégséges kiindulópont. Tételei orientatív kategóriák. A művek – ez esetben az epikai művek – egészére érvényesek az ilyen széles érvényességi kör esetén elkerülhetetlen magas általánosítási szinten. Azaz közvetve érvényesek az egészre, közvetlenül az egyes művel szembesíthetetlenek. Azért szembesíthetetlenek, mert általuk az egyes műveknek csak a többi epikai művel való közössége közelíthető meg, műalkotásegyéniség voltának elidegeníthetetlen egyedisége nem. Ezért van szükség közvetítő kategóriákra, amelyek segítségével megközelíthető a műindividuum titka, az epikai művek közös vonásain belül jelentkező individuális titka. Vagyis az esztétikának szüksége van a poétikára, mert anélkül nem tud konkrétan érvényes lenni. A poétikának pedig szüksége van az esztétikára, mert anélkül nem tud általánosan érvényes lenni.

[19] Vö. Lukács idézett művének bevezetésével.