

Gereben Ágnes

ÁTUTALÁSOK RENDSZERE AZ ELBESZÉLÉSCIKLUS SZINTAKTIKAJÁBAN

A kiinduló kérdés az, hogy az egyelőre kissé elvontan is meg "arisztoteliánusan" is tekintett elbeszélésciklus több-e, más-e, mint egymás mellé illesztett elbeszélések lineáris sora. Helyesebben: Miben különbözik az utóbbtól?

És itt máris hadd tegyek két kitérőt, amelyek közül az első egy állításban megfogalmazódó kérdés. Az esztétikai minőség - hol megfontolt, hol valóban gondolattalan - tételezésének, illetőleg különböző okok miatti elutasításának évtizedek óta létező /de nem szükségképpen magasabb színvonalon újratermelődő/ szembenállása a konferencia úgyszólván valamennyi eddig elhangzott előadásában ki- mondatlanul, de az idő előrehaladtával, a mind gyakoribb mentegetőzésekben meg is fogalmazódva, a konzervativizmus versus modernség kategóriáihoz terelődött. Nem tudom, hogy az esztétikai minőség létének feltételezése vagy elutasítása önmagában értékekhez rendelhető-e, s ha igen, szükségképpen ezekhez-e. Azt hiszem, ha így járunk el, az bizonyos értelemben hasonló petitio principiit rejt, mint ami az elutasítás attitűdjét voltaképpen kihívta: a tárgy- nyelv és a metanyelv összerosódásának veszélyei mellett az esztétikum fogalmának operacionális kezelése is joggal marasztaltatott el ebben a vétségben.

Ma még talán túlságosan is sok a lehetséges válaszok száma ezen a téren. De számomra már csak azért is elhamar- kodottnak látszik az esztétikum létének kérdésében kiala- kított véleményeknek eleve a konzervativizmus /negatív/, illetőleg a modernség /pozitív/ értékeit tulajdonítani, mert így szem elől téveszthetjük, hogy ez az állásfogra-

lás nem elsősorban a művészi szövegek vizsgálatához kiválasztott módszer függvénye. Úgy tetszik, hogy még csak nem is kizárólag az esetleg felvállalt elmélet implikációja. Az ok, az indíték /optimális esetben/ mélyebben kereshető, minthogy - közismerten mindenféle hitektől, többek között például az ember létkiteljesítő funkcióival kapcsolatos vélekedésektől, vagy éppen a szabadságról alkotott elképzelésektől színezett - tágabb értelemben vett ideológiai kérdés.

A másik kitérővel is a legelső mondatot szeretném pontosítani. Valamennyien tudjuk, hogy a művészi szöveg olyan, a kezdet és a befejezés szorításába fogott entitás, amelynek öntörvényű, saját térrel, idővel, értékrendszerrel, stb. rendelkező, vagyis végső soron koherens világa van. És mégis, ennek ellenére is az eddig elhangzott előadások többsége a művészi szöveg ezen túlmenő koherenciájának mibenlétét kereste. Hasonló kérdésekre jómagam a műalkotásra irányuló esztétikai tevékenység mechanizmusának, az "esztétikai objektum architektonikájának" ^{1/} - lényeges jegyeiben, rokon szövegek esetére - általánosítható jegyeiben keresem a választ. Pontosabban a lehetséges válaszokat, amelyeknek egy csoportja az elbeszélésciklus alkotó részeivel, és azon konfigurációival függ össze. Erről szólván szinte ösztönösen viszonyfogalmakban gondolkodunk, egyfelől az elbeszélés, másfelől a regény építkezését tekintve értelmezési-viszonyítási pontnak, amivel azt kockáztatjuk, hogy a jelenség leírása és értelmezése helyett, azt tartalmatlanná tágított fogalmak címkéivel látjuk el csupán.

Ennek legalább bizonyos fokig történő elkerülésére célszerű poétikai szempontokat érvényesíteni. Poétikán a ma közkezen forgó számos értelmezésnél egyszerűbben - a szó eredeti jelentése alapján - alkotó, szerkesztő tevékenységet, illetve annak feltárását értem; poétikai jelentésen pedig a szépirodalmi műalkotás szerkezetében/ szerkesztettségében gyökerező esztétikai élményforrás-

többletet. Korántsem állítható, hogy ez par excellence esztétikai kérdés; hogy Pascallal szólván "az azonos gondolatok másként elrendezve nem eredményeznének ugyanúgy más szöveget, mint ahogyan azonos szavak más gondolatot fejeznek ki megváltozott elrendezésben". Mégis, ezek a más diszciplinákhoz hasonlóan mintegy "kívülről" megfogalmazódó kérdések a "hatás", a befogadás, a Wirkung,^{2/} a válasz stb. stb. mibenlétét segítik megvilágítani.

Ezért is érdekes, hogy míg a műalkotás szerkezetének mibenléte a horatiusi Ars Poeticától, sőt az Európán kívüli kultúrkörökben még régebbi időktől fogva végigkíséri a humán kultúra létrehozóinak történetét, addig a "meta-szinten" nem egészen ez a helyzet. Már csak azért is tanulságosak, sőt bizonyos meghaladottságuk ellenére mindmáig élők azok a századelőn megfogalmazódó törekvések, amelyeknek hírdetői a műalkotás létmódja és szerkezete közötti kölcsönkapcsolatot előfeltételező filozófiai, részben pszichológiai rendszerek valamelyikéhez kapcsolódva, a műalkotás építkezésének leírását tűzték ki feladatukul. Ebben az értelemben, a szépirodalmi szöveg poétikájáról szólván, a morrisi felosztás alapján az irodalmi mű szintaktikájáról is beszélhetünk.

Építőelemnek a művészi szöveg felszínén megjelenő, szemmel látható szövegrészeket szokták tekinteni. De az irodalmi műalkotás integráns, jelentéssel bíró részeként érdemes szemlélni a szöveg azon részeit is, amelyek a digitális kóddal megvalósuló mű diszkrét egységeinek határpontján állnak. Az építőelemek egysége, összetartozása elsőrendűen fontos a műve teleológikus voltát mindenkinél jobban érzékelő alkotó számára. Nagyobb példaanyag alapján még úgy is fogalmazhatunk, hogy a tagolásban is megnyilvánuló arányteremtés mozzanata a történelem kútjának belátható legmélyétől kezdve az alkotás folyamatának egyik legnagyobb gondosságot igénylő és legtudatosabb összetevője. Hasonlóan lényeges lehet ez a művet a sokféle

tagolástól függően, s részben attól függetlenül is alakzatokban érzékelő befogadó számára; amint a társadalomtudományoknak ezt az alig egy évszázados felfedezését a művészet régi kézikönyveiben "már a görögök is" hirdették.

A műalkotás tehát részek illeszkedéséből építkezik, többek közt szövegszerűsége, egyes fejlődési szakaszainak meghatározottságai miatt, létrehozója kompozicionális törekvéseinek megfelelően. De tagolják "kívülről" is, ami valószínűleg ugyanezekre az okokra vezethető vissza. A narratív szövegek sokféle rétegelése, "a részekre osztás szomjúsága" ^{3/} az analitikus ítéleteknek mára szinte áttekinthetetlen sokaságát hozta létre. Ezek a szöveg tagolásában gyakran vagy csak szintagmatikus vagy csak paradigmikus szempontokat érvényesítő elemzési javaslatok gondolatébresztő voltak mellett is nemegyszer olyanok, mint a dolgok lényegét kutató ember, aki győzedelmesen, mégis csalódottan áll a felboncolt tárgy részei között: a lényeg, az esztétikum menthetetlenül kicsúszott a kezéből.

Ettől tartván, az elbeszélésciklus építkezésének leírásakor a narratív egységek "vízszintes" vagy "függőleges" bontása helyett a teljes mű egyes elemein, szintjein, rétegein belüli és azok közötti hívószavakat kerestem. Az olvasói tudatban elsősorban ezek a momentumok idézhetik elő az egyes részek közötti különállás áthidalását, teremthetik meg az egységesség, az egész élményét. Különböző és nem is egynemű elemek ezek, amelyek aligha állnak össze egy logikailag közös alappal rendelkező, minden műre érvényes rendszerré; alkalmazásuk éppen ezért lehet tanulságos.

De miért átutalások rendszere?

Ha az elbeszélésciklus első epizódjában szerepel például egy tárgyiasított hasonlat, egy helyzet, egy attitűd vagy egy érték /a példák különeműsége nem véletlen/, amely majd ugyanilyen módon megjelenik más körülmények között,

vagy más módon hasonló körülmények között, akkor az olvasói tudatban már nem légüres térben keresi a helyét, hanem a korábbi előfordulástól bizonyos mértékig meghatározott helyre "ugrik be". Ugyanezzel a gesztussal megteremtődik a már kialakított hely iránti viszonya is: önálló milyensége, "névértéke" mellett afféle "helyiértéke" is kialakul. ^{4/} A szemantikai tér nem-művészi szövegekre is érvényes törvényszerűségei ezek. Esztétikai relevanciájuk legalább az olvasói aktivitás növelésében, a befogadói tudat dinamikájának fokozásában adott. Talán joggal tekinthetők az egyes részek értése és az egész értése közötti nem-mennyiségi viszony megnyilvánulásának, amelyre Arisztotelész-től Dilthey-ig, de később is éppen az úgynevezett hatás kapcsán oly sokan felhívták a figyelmet.

A jelenség, nyilván általános humán törvényszerűség-volta miatt, valamennyi művészeti ágban, még az analóg jelrendszerrel élő filmben is ismert, a legigénytelenebb krimik befejező jeleneteitől egészen a művészfilmig; valószínűnek látszik, hogy a Kurosawa-effektus néven ismert nézőpontváltogató filmépítés is csak ilyen előfeltevésekkel értelmezhető. Az "esztétikai objektum architektónikájában" a felhasznált jelrendszertől függetlenül világosan szétválik a megismétlődő jel felismerésének és megértésének mozzanata. ^{5/} Az esztétikai tevékenység szempontjából a második mozzanatban rejlő mozgás, irányulás látszik számottevőbbnek. ^{6/}

A szépirodalomban a kispika műfajaiban teljesül ki igazán az átutalások rendszere. Részben a művenként ugyan változó, de mégis bizonyos határok között mozgó terjedelem miatt, amely nemcsak, sőt nem elsősorban mennyiségi kérdés. Elvileg sem, hiszen egy konstrukció nagysága behatárolja alkotórészeinek mind súlyát, mind teherbíró képességét, következésképpen funkcióját is. Az átutalások rendszere a kispika műfajaiban mégis kevésbé feltárt, sőt elhasználatlansága sem nagy.

Az utóbbi valószínűleg azért lehetséges, mert az elbeszélés műfaji címkéjével ellátható írások rendszerint túl rövidek ahhoz, hogy ilyen jellegű összefüggéseket el lehessen rejteni bennük. Márpedig ha egyetlen átutalás is nyílt, fedetlen marad, akkor erős a valószínűsége annak, hogy percipiálása erőfeszítés, sőt aktivitás nélküli, direkt mozzanat lesz, csak tudomásul kell venni, mint egy vezércikket. A napi- és hetilapok elbeszélésáradataiban főlős bőséggel találunk erre illusztrációs anyagot, milliók jogos igényét elégítik ki.

A nagyepika birodalmában ugyanez az összefüggésrendszer, lett légyen bármennyire rejtett vagy akár explicit, éppen finomságai miatt legtöbbször észrevétlen marad és elsikkad. Persze hogy valóban csupán legtöbbször, de nem mindig van így, arra éppen a nagyepika csúcsai szolgáltathatnak valamennyiőnk esztétikai adattárában különösen mély benyomásként élő példát. Hadd utaljak itt csupán az Anna Kareninára, amely úgyszólván teljes egészében a Levin - Anna párhuzamosság-helyzetek azonosság-ellentétesség-vilódzásában válik azzá, ami.

Az elbeszélésciklus bizonyos értelemben köztes formája viszont rendszerint létrehoz egy, az olvasói percepció számára kedvező tér- és időbeli távolságot; itt természetesen az olvasás terére és idejére kell gondolnunk. Megbocsáthatatlan általánosságban úgy fogalmazhatunk, hogy mind a felismert, mind a nem-tudatosodó összefüggések szövegalatti áramlása annál mélyebb engramot hozhat létre, minél távolabb esnek egymástól egy bizonyos határon belül. Míg tehát a folyamatos olvasás terében és idejében s részben az elbeszélő térben és időben közel eső átutalás-tartópillérek megrekedhetnek az információ száraz, mert csak mentális szintjén, addig a túlságosan távoliak - a "mágikus hetest" szokták emlegetni ezzel kapcsolatban - viszont a kedvezően diszponált Kompetens vagy Eszményi Olvasó számára is elsikkaszthatják a műalkotásnak ezeket az élményforrásait. Pedig az élmény alighanem annál teljesebb, minél nagyobb

teljességgel tárul fel az alkotás világának benne rejlő, ontológiai egysége mellett az olvasó számára a mű e virtuális /mert adott, csak éppen Hamupipőke-álmát alvó/ sajátossága.

Az összefüggések hálózatát alkotó elemek között viszony a 19. század végéig túlnyomórészt kifejezett a felszínen. Máskor azonban, s számunkra nyilván ez az érdekes, kibontakozásához az olvasói tudat táptalajára van szükség.

Maguk az elemek és a közöttük létrejövő relációfajták történelmileg természetesen változnak; dominanciájuk kifejezetten gyorsan. De vezérmotívum például minden műben, még az ennek elkerülését célul kitűző alkotásokban is fellelhető az olvasás során. Funkcionálisan ez nagyon is lényeges eleme a művészi szöveg átutalások létrehozta vázá-
nak: olyan tengely, amely lehetővé teszi, hogy a befogadó a változóban felismerje és követni tudja az állandót, az azonosat. A vezérmotívum és a többi elem közötti, a szövegben explicite nem adott összefüggések létrejötte is koherencia teremtő gesztus.

A szépirodalmi alkotás leírható elemeinek sorában ugyancsak e jelenség megnyilvánulásának kell tekintenünk az ismétlés témakörét is. Mielőtt azonban a jelenség is, a fogalom is parttalanná tágulna és így kiüresedne, a továbbiakban csupán egyetlen műre, annak is csak az alkotó-
elemeire korlátozódom. Ez Iszaak Babel Lovashadserege. Kiválasztását indokolja, hogy századunk első negyedének azon művészi teljesítményeihez tartozik, amelyek közvetve éppen azáltal bizonyultak irodalomszociológiailag huzamosnak minősíthető időn át maradandónak, élményt nyújtónak, hogy közvetlen világirodalmi előzményeikkel inkább a heves tagadás, semmint az azonosuló továbbfejlesztés jegyeiben mutatnak kontinuitást. Azokhoz a művekhez tartozik, amelyekből századunk első harmadában a humán válsága és válságtudata, a "Minden Egész eltörött" élménye szólt. Az az érzés, amelyet a kor filozófiája a maga paradigmája fejlődési logikájának megfelelően katasztrófaelméle-

tekben vetített előre, de amelyet autentikus műalkotások a konstrukció belső építkezési törvényei szerint hoztak létre, "anélkül, hogy kifelé pillantanának".^{7/} Ezért bizonyul a Lovashadsereg építkezésének feltárása különlegesen fontosnak. Annál is inkább, mert ezzel a művel kapcsolatban mind a húszas évek szakirodalmában, mind az elmúlt negyedszázadban áradó véleményekben inkább elementáris olvasói élményekkel, semmint interpretációval találkozunk.

Három szembeszökő részlemből, a címek és a szövegrészek mellett a szövegkövető dátumokból építkezik a harmincöt elbeszélésből álló Lovashadsereg. Az epizódok szövegrésztét persze újra más egységek alkotják. Itt azonban máris félre kell tennünk a sui generis elbeszélés kérdését, amely a humán kultúrának "feltételes jellegű kezdetein" túlra nyúlik vissza; az emberi megnyilvánulások egyik archetípusát sejthetjük mögötte, amelyben olyan hihetetlenül távoli világok tartják számon közös forrásukat, mint a zene^{8/} vagy a történettudomány.^{9/} A műfaj felépítésének óriási szakirodalmába merülve azonban könnyen szem elől téveszthetnénk, hogy az elbeszélés műfaji "szokásainak" nemegyszer éppen ellenében hatva hogyan épül fel az elbeszélés-ciklus, amelynek relative kész, homogén téglája az elbeszélés. A kérdés így most csak az elbeszélésnek az egész műhöz való viszonyában vetődik fel.

A cím - szövegrész viszonyról tudjuk, hogy narratív szövegekben válik szemantikus töltésűvé. Ismét csak terjedelmi okoknál fogva a cím relevanciája erőteljesebb a kisepikai műfajok sokaságában, semmint a rendszerint számára csak utaló funkciót lehetővé tevő nagyepikában. A cím-szöveg viszonyban a tartalom-utaló, semleges azonoság a kisepikában háttérbe szorulóban van a mind gyakoribb ellenpont-alakzatos kapcsolattal, főleg annak szinekdotikus változatával szemben. Sőt, a felszínre került újabb esztétikai hatáslehetőségek sorában terjedőben van egy

harmadik típusú cím-szöveg realáció, amelyet szöveginterpretációnak nevezhetnénk. Önállóan azért vélem, mert a teljes szövegrész vonatkozásában mutatkozik meg fő funkciója: hogy az egész szöveget új, az olvasót vélhetően sokkoló kontextusba állítsa. Örkeny legtöbb egypercese kifejezetten erre épít, amint erre az újabb kiadásokban ő maga is felhívta a figyelmet. "Mielőtt villamosra szállnánk, megnézzük, milyen jelzésű a kocsi. E novelláknak éppily fontos tartozékuk a cím." 10/

A Lovashadseregben, úgy tetszik, valamennyi elbeszélés élén semleges, tartalomutaló cím áll. S ez igaz is, de csak akkor, ha nem pillantunk túl az egy cím - egy szövegtest kapcsolaton. Vagyis ha e kapcsolat létét /indokoltan/ előfeltevésként kezeljük, és ezzel a cím másra vonatkoztathatóságát /indokolatlanul/ kizárjuk. Babel művében ugyanis az egyes epizódok címe nem elsősorban az adott elbeszélésre, hanem annak az egész műben elfoglalt helyére utal. Mind a szövegrészhez, mind a denotatív síkhoz való viszonyukat tekintve szembeszököen semleges, konkrét és statikus címek ezek. Egymásutániségükben azonban "megmozdulnak", és így, folyamat-jellegükben történetre utalnak: egyetlen átfogó történet stációt rögzítik. Ez a lényegében általános nyelv-pragmatikai törvényszerűség a mű folyamatosságában megnyilvánuló egységét biztosítja, s nyilvánvalóan a nagyepika lehetőségei felé mutat. Ami számunkra különösen érdekes, az előrehaladás egyik biztosítója a különböző epizódok összetartozására a címekben megtalálható nyílt utalás. Mindig csupán két ilyen epizódról van szó, s olyanokról, amelyek nem egymás mellett állnak a műben. Az első közlésnél ezt felülbíráló szerkesztői beavatkozás eredményeképpen a mű két legnagyobb erejű elbeszélése egymás mellé került, s ez az eseményes okságnak az egymásutániségben gyökerező, kínosan didaktikus hatásához vezetett. Két másik elbeszélés "átutalásánál" Babel elkövette azt a minden iskolai dolgozatban piros ceruzával megtorolt bűnt, hogy ugyanazt a címet

adta két különálló epizódnak. Irodalmon kívüli szempontok miatt ezen változtatnia kellett; s ennek során az összefüggést már jelölte is: az "Egy ló történetének folytatása" című epizódról van szó.

A cím - szövegrész kapcsolatoknak a Lovashadseregben van egy olyan fajtája, amely az elbeszélésciklus műfajának mind az elbeszéléstől, mind a regénytől eltérő lehetőségeit képviseli. Ez az egyik címből egy másik szövegrészbe történő utalás, amelyben a maga hangsúlyos térbeli-szintaktikai helyzeténél fogva mindig a cím a hívószó. Ezen a ponton válik lényegessé, hogy a Lovashadsereg címei között szokatlanul sok a tulajdonnév, a megnevezés: csupa nagyon egyedi, nagyon konkrét mozzanat. Az összes feltérképezéséhez a hangsúlyos-próvokatív esetek mellett az olyanokat is figyelembe kellene venni, mint hogy az első elbeszélés címében szereplő Zbrucs folyó a hatodik epizódban fogja majd "nesztelenül hömpölygetni üveges, sötét hullámain". Az izomorfiát ennél nyilvánvalóbban felmutató példák sokasága hívja fel a figyelmet arra, hogy a Lovashadsereg címtömbjei fogaskerékszerűen egymásba kapaszkodva a műnek olyan vázat biztosítanak, amely lehetőséget teremt a kisepika sajátos polifóniájának létrejöttére. Esetünkben azt, hogy a külön-külön valamilyen meghatározott harcászati eseményről, egy adott vöröskatonáról vagy a térképen is megtalálható galíciai falucskáról szóló epizódok egymás mellé állítva arról a nagyon általános valamiről beszéljenek, amiről a mű egésze a háborús és politikai eseményekkel a valóságban meg az irodalomban is alaposan ellátott mai ember számára szól. Vagyis egyetlen szereplőnek, az elbeszélőnek valóságos, de egyszersmind szellemileg és lelkileg is keservesen megtett, mert önmaga koordinátáin kívülre vezető útról. Ez már csaknem "tisztán" szemantikai kérdés. Minthogy nemigen szokták észrevenni, s számos kompozicionális^{11/} következményt von maga után, annyit hadd jegyezzek meg,

hogy a mű valamennyi epizódjának mindvégig egyetlen, időnként narrátorrá előlépő elbeszélője van. A mások, főleg egyszerű vöröskatonák hangjának reprodukálásában elbújtatott groteszk által ott is jelenlévő, ahol erről nincs is szó. Ez ugyancsak a kisepika polifóniájának egy lehetőségét rejti: a beszédéről való beszédét, ^{12/} ami ismét a szövegszerűség következményeinek részbeni felszámolására szolgálhat a befogadás folyamatában. S ha indokolt a dialógus monológokra tördelt szövegegységek váltakoztatásaként való leírása, ^{13/} ahol a "monológváltások" találkozási pontjai szintaktikailag sűrűvé válnak, akkor elmondható az is, hogy a beszédéről való beszédnek ezekben az eseteiben nem telített pontokról, hanem viszonylag tartós és hosszú szakaszokról: folyamatról beszélhetünk.

Ezen a helyen említést érdemel, hogy a beszédéről való beszéd azért válik lehetővé a mű számos, egymással összefüggések rendszerét alkotó elemében, mert az elbeszélés-ciklus minden mozzanata ennek az egyetlen elbeszélőnek a nézőpontja /tere, ideje, értékei/ törvényszerűségeinek engedelmeskedik. A 19. századi nagyepika jellegzetesen mindentudó és mindenütt jelenlévő elbeszélőjével szemben előre nem tud és nem lát semmit; szemlélete mintegy előttünk /és velünk/ teremti meg a művet. Amit kapunk, az tehát nem Babel "lovashadserege", hanem az elbeszélőé; még pontosabban az elbeszélőt még a hadseregben használt nevével /NB. a ljutij, 'kegyetlen' szó származék-szavával/ megajándékozó Babelé, amilyenek ő maga a mű megírása idején, két-három évvel a tényleges eseményekben való részvételét követően, csakis ebből a szempontból madártávlatban egykori önmagát látta. Ennek az eltolódásnak a reprezentációja a Bahtyin által kronotoposznak nevezett téridő, a Thomas Mann-i megfogalmazásban időkulisszaként megjelölt negyedik dimenzió a műben az 'eironeia': a távolság, vagyis az irónia.

A műnek erről a jelentéséről a felszínen csupán egy-egy mondat hangzik el /valamennyi egy-egy elbeszélés zárómondata/. A cím-szövegrész kapcsolatok elemzésének e vázlatos ismertetése nyomán annyi mindenestre talán elfogadható, hogy az elbeszélésciklus címei egyrészt a mű természetes vázát feszítik ki, másrészt annak az elbeszélő útját követő, rejtett, "igazi" jelentését szervezik meg.

Az egyes apizódok végén fellelhető szövegvétő dátumokat is különálló és önálló jelentéssel bíró grammatikai alkotórészeknek érdemes tekintenünk. Annak ellenére, hogy a magyar kiadás néhol elhagyja őket, noha a szövegvétő dátumok elhelyezése valóban a mű poétikájának fontos eleme. Babel eredetileg az elbeszélések több mint felénél jelzett időpontot és helyet, mindig egyszerre mind a kettőt. Mégpedig nem a megírását, hanem az adott epizód cselekményvilágának szépirodalmi műben hangsúlyosságában is szokatlanul konkrét helyét és idejét, a mű adott egységének külön, saját ontológiáját teremtve meg ezzel. Babel ugyanis azokban az esetekben járt el így, amikor a cím nem tartalmazott erre vonatkozó utalást.

A huszonegy dátumból a ciklusba rendezés során kilencet eltávolított. A módosítás eredményeképp a dátumok olyan cölöpökké váltak, amelyeken a cselekményvilág előretartó folyamat hordozójaként tűnt fel. A változásokból két következtetés adódik. Az egyik az, hogy Babel eredetileg nem a tényleges eseménysort teremtette újjá művében. Ezt nemcsak mi nem vesszük észre; azok sem látták meg, akik az egykori hadjárat résztvevőjeként mindenkinél jobban tudták az "igazi" történetet, s igazán minden érvet igyekeztek felhozni megírója ellen.^{14/} S ez már a másik lehetséges következtetés: az egymásra következést, az időbeli és - térképen követhetően - térbeli sorrendiséget igyekezett az író műve egészének érzékelhető alapjává tenni. "Félrevezetéseinek", az olvasó autonómiáját megtámadó, demiurgosz-szerepét aktivizáló gesztusainak^{15/}

egyik legfontosabbika ez.

A szövegekvető dátumok más szövegrészekkel és más címekkel alkotott kapcsolódásainak rendkívüli gazdagságából egyetlen egyről szeretnék szólni. Az első elbeszélés végén álló dátum a lényeges pontok egyikére figyelmeztet, amellyel Babel életműve kora európai prózájának már említett magányos élvonalához kötődik. Ismeretes, hogy a századelő modern narrációs törekvéseinek egyik ösztönzője volt a valóságtól alapvetően eltérő irodalmi kezdet és befejezés felszámolásának vágya, amelyet Popper Leó most publikált, egykorú dialógusában úgy fogalmazott meg, hogy "A művészet révén elveszük a természettől azt, amit életünk révén elvett tőlünk: a végtelenségét".^{16/} A kezdet és a vég felszámolására irányuló törekvés, amely tragikus kudarcra ítéltsége ellenére, néha csupán egy fordított zárójellel kezdődő kisregény-indításban mindmáig él, a századelőn több körben olvasható szöveget hozott létre. A maga nagyon finom, nagyon rejtett módján Babel műve is ilyen: a legutolsó elbeszélés visszavezeti az olvasót a legelső elbeszélésnek /az első mondat és a szövegekvető dátum jelezte/ terébe és idejébe, 1920 késő tavaszának Novográd városába, úgy tüntetvén fel, hogy az elbeszélő most szánna el magát a hadjáratban való részvételre: minden előlről kezdődik, s mindennek előlről kell kezdődnie. Az első elbeszélés első mondata és a második elbeszélés címe, valamint szövegekvető dátuma e körösség kicsinyített formában történő tükrözése, amellyel képzőművészetben, zenében, irodalomban oly sokszor találkozunk.

A mű három elemének kiemelése arra szolgál csupán, hogy egy viszonylag egzaktnak mondható, de legalábbis leírható keretet kapjunk az elbeszélésciklus esztétikai minőségekben megnyilvánuló, műfajnak tételezett többletlehetőségeinek felmutatására. Műfaji jegyeken azokat az eljárásokat értem, amelyek mind alkotási, mind befo-

gadási stratégiák részeként lényegében a mélyszerkezetet felszínre, művészi szöveggé alakító műveleti szabályokként, kissé metaforikusan szólva afféle esztétikai transzformátorokként működnek. Az általános humán törvényszerűségek /mondjuk a Gestaltokban való érzékelés/ mellett kettős meghatározottságban: a minden művészeti ágban úgyszólván mindig meghaladásra kihívó hagyománytól, illetőleg az adott kor konvenció és kódrendszerének való megfelelés szükségességétől befolyásoltan, determinálják a művészi választásokat. A minden közleményt jellemző műfaji jegyeknek a művészi szövegekben közismerten nagyobb szerepe van, ami talán oda vezethető vissza, hogy ezek a műveletek valószínűleg lényeges mozzanatai a természetes nyelv és az irodalmi műalkotás nyelve közötti különbségnek. /Különbségen nem az előbbitől való befolyásoltságot, hanem megfordítva: az ennek leküzdésére irányuló erőfeszítést értek./ A műfajisághoz sorolható elemek tehát a sokat emlegetett irodalmiságról szolgáhatnak információval, többek közt azért alkalmasak erre, mert a lexikai réteggel szemben közismerten megfoghatóbbak; az olvasó felől is, például mint a befogadási folyamat fogódzója.

Ismét csak egyetlen példa.

Babel művének három fő alkotórésze optikailag is feltűnővé teszi, hogy az elbeszélésciklus konstans elemei alkotta váz a cím és a szövegtest, a szövegrész és az azt követő dátum, majd az utóbbi és az újabb cím között a műalkotás számos pontján az átmenet senki földjét hozza létre. A szöveg e részeit a műegész építkezésében a peircei szóhasználattal élve, de a frame-nek a pszicholingvisztikai magyar szakirodalmába bevezetett fordításától eltérően üres helynek nevezhetjük.^{17/} Fontosságát, ismétcsak esztétikai relevanciáját mindenekelőtt az adja, hogy az olvasó a mű ezen pontjait a maga bioszférájának

jelentés- és értelemteljes elemeivel töltheti ki, érzelmi viszonyulását is megteremtve iránta.

Az üres helyek határpontjain, az írásképi és részben olvasásbeli megszakítottságoknak a mezsgyéin álló szövegrészekről kell még szólni, annál is inkább, mert ezeknek a fragmentumoknak a szövegrész többi egységénél kétségtelesenül súlypontosabb szerepe van. Hogy ez az egység paragrafus, bekezdés, közlésegység, mondatkapcsolat vagy esetleg valami más, az itt nem lényeges, hiszen számunkra határhő-jellege a fontos. Így tekinthetjük annak a jelentés legnagyobb és a tartalom legkisebb egységeként^{18/} a Lovashadsereg elbeszéléseinek nyitó- és zárómondatait. A nyitómondatok a 19. század végére szokásossá vált "maupassanti" indítások, hangsúlyozottan tárgyszerűek és referenciálisak. Ez alól csak az elbeszélő /és az egész mű/ intraperszonális beszédmódjában külön is nyomatékosan önmagukra mutató én-elbeszélések jelentenek kivételt. Az indító mondatok viselik az elbeszélések egymásba kapcsolódásának a felszínen jelölt elemeit is. Ezek szükségképpen adverbiumok, és ugyancsak szükségképpen visszafelé utalnak. Az előreutalás széles, 19. századian epikus gesztusa nem jellemző a modern elbeszélésciklusra, idegen annak drámaiságától, szaggatottságától. Azt is megkockáztathatjuk, hogy az ebben a műfajban alkotott művek esztétikai hatásfoka, intenzitása már-már fordítottan arányos az előreutalások gyakoriságával és /vagy/ explicit voltával.

Míg az elbeszélésnyitó mondatokat a klasszikus elbeszélésre jellemzőnek ismertük fel, a Lovashadsereg epizódzáró részeiről az ellenkezője mondható el: semmi sem áll tőlük olyan távol, mint az ebben a műfajban szokásos, akár modern lezárások valamelyike. Olyannyira, hogy még az is felvetődik, hogyan kerülhetett sor korábban önálló formában történő közlésükre.

Milyenek ezek a zárómondatok? A klasszikus személyiséglélektan számára bizonyára elfogadhatatlan módon azt mondhatnánk, hogy a - mindig átmeneti és mindig relativ - nyugvópont az elbeszélőnek tárgya világa, önmaga iránti érzelmi viszonyulása. Az elbeszéléseknek több mint fele nyelvileg is kifejezetten erre az énre "érkezik vissza". Tanulságos, hogy e mondatok közül egyetlen egy sem szerepel az írónak a hadjárat alatt vezetett naplójában: nem az elsődleges élményszinthez tartoznak tehát, hanem az emberi és művészi "feldolgozás" eredményei.^{19/} Úgy tesz, Babel rajtuk keresztül létesít kapcsolatot mai olvasójával: a háborús téma ellenére nagy erejű mostani Lovashadsereg-élményeket jórészt éppen ezek - a külső és belső történések kétféle koordináta-rendszerének metszéspontján álló - mondatok hozzák létre.

A határpontokon fellelhető "egy egységnyi" egyes szám első személyűség, az érzelmi telítettség, amely az átmeneti zárásoknál sokszorosa a mű többi részén található, megakadályozza, hogy a lezárás a megszokott módon feszültségoldó "lecsillapodás" /Ingarden/ legyen. A mű legtöbb epizódjában a kulminációs pont egybeesik a szövegrészek végével: decrescendo, "kisülés" egyszerűen nincs; hely sincs rá. Míg Babel az elbeszéléskezdetek tekintetében az elbeszélés műfajának szokásos, sőt szokványos eljárását alkalmazza, addig a zárószegmentumok a továbbblendítő lezáratlanság műfajspecifikus változatát mutatják; emellett a jelentés megszervezésében játszanak szintaktikailag kiemelt szerepet.

Az itt vázolt szempontokon kívül az elbeszélésciklus szintaktikájában vizsgálható az elbeszélések egészének kapcsolódása, a szereplővilág "visszatérített" tagjainak kérdése, az alternatív helyzetek és magatartásformák permutációja és természetesen az értékek váltakozása a mű egészében.

Jegyzetek

- 1/ M. M. Bahtyin: Problema szogyerzsanyija, matyeriala i formi v szlovesznom hudozsesztvennom tvorcsestve /1924/, in: Uő: Voproszi lityeraturi i esztetyiki. Moszkva. 1975. 17.
- 2/ L. a szerzőnek az angol kiadáshoz írt jegyzetét W. Iser: The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response. Baltimore-London, 1980. IX.
- 3/ R. Barthes: Sade, Fourier, Loyola. Paris, 1971. 7.
- 4/ Esztétikai minőségek forrásáról szólván helyrendszerről beszél R. Ingarden: Az irodalmi műalkotás. Budapest, 1977. 317.
- 5/ Racionalista jel-felfogásban erről l.: E. Benveniste: Sémiologie de la Langue, in: Semiotica 1. 1969/2. 134.
- 6/ V. N. Volosinov /Bahtyin/: Marksizm i filozofija jazüka. Osznovnije problemi szociologicsestkovo metoda v nauke o jazüke. Leningrád, 1929. 83.
- 7/ Th. W. Adorno: Zene és társadalom közvetítettsége. in: Uő. Zene, filozófia, társadalom. Budapest, 1970. 458.
- 8/ L. "Chomsky-eufóriában" fogant szavait, L. Bernstein: A megválaszolatlan kérdés. Budapest, 1979. 14-21.
- 9/ M. Bloch: A történelem védelmében. Budapest, 1974.
- 10/ Örkény István: Használati utasítás. in: Egypercesek. Budapest, 1977⁶.
- 11/ Vö. 1. jegyzettel.
- 12/ V. N. Volosinov: i.m. 136-152.
- 13/ Rilke nyomán S. Marcus: Poetica matematica. Bucuresti, 1970. 134.

- 14/ A vita összefoglalását l. M. Jovanovic: Umetnost Isaka Babelja. Beograd, 1975. 9-39. és a hozzá tartozó annotált bibliográfiának tekinthető 223 darab jegyzetet uo. 457-475.
- 15/ Bojtár Endre: A narratológia Lengyelországban. in: Kányó Zoltán /szerk./: Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései. Studia poetica 1. Szeged, 1980. 104.
- 16/ Popper Leó: Dialógus a művészetről, in: Helikon, 1981/2-3. 235. Az első mondatot a szerző a közlő Bonyhai Gábor szerint Popper a kéziratban áthúzta.
- 17/ Kimondatlanul is ezt a jelenséget értelmezi esztétikailag különböző jelrendszerekben W. Iser: Der Akt des Lesens. München, 1976.; Ju. Lotman: Filmszemiotika és filmesztétika. Budapest, 1977. /1973/
- 18/ Antal László: A jelentés világa. Budapest, 1978. 155.
- 19/ Iszaak Babel: Naplója. in: Valóság, 1981/12., 84-102.