

FOLYTATÁSOS KÖZELEDÉSEK
A TELEVÍZIÓS SOROZATOK IRODALMI ELŐZMÉNYEI

A tévésorozat eredete

Ha a tévésorozatok történetéről írunk, sosem lehetünk biztosak benne, hogy jó helyen kezdjük az emlékezést. Egyáltalán nem evidens ugyanis, hogy honnantól számíthatjuk a televíziós sorozatok közvetlen előzményeit. Igen egyszerű lenne azt gondolni, hogy az első tévésorozat megszületése kiváló kezdőpont egy hasonló vizsgálathoz, azonban ha így teszünk, azonnal médiatörténeti anomáliákba ütközünk. A mára számos alműfajjá osztódott tévésorozatok első képviselői a szappanoperák voltak, amelyek Amerikához és a tévékészülékek fejlődéséhez köthetőek. Az ötvenes évek elejére olyan mértékben elterjedt a televízió, hogy a nagyobb sorozatszponzorok, mint a Procter&Gamble alkalmasnak találták az időt arra, hogy televíziós sorozatokat gyártsanak. Így indulhatott el 1952-ben a *The Guiding Light* című szappanopera az amerikai televíziókban. Amennyiben innentől számítanánk a televíziós sorozatokat, a jelen esetben a szappanoperák történetét, némiképp tévednénk. A *The Guiding Light* ugyanis, hasonlóan több, televízióban pionírként megjelent sorozathoz, nem a képernyőn kezdte a pályafutását, hanem a rádióban. A készítő a rádiósorozatot ültették át audiovizuális formába, így indulhatott el például ez a széria is. Az esetet színesíti, hogy a fenti sorozatot sokáig szimultán sugározták mind a televízióban, mind a rádióban egészen 1956-ig, amikor is a rádiós változatot leállították (mivel már 1953-tól kezdve többen nézték, mint hallgatták a történetet). A két verzió közti eltéréseket csak a két médium adottságai diktálták, így például a televízióban nem volt szükség leírásokra, mivel minden látható volt.¹ Főbb narratív eszköztárunk azonban nem különbözött, és bár az idő előrehaladtával, a televízi-

1 A *The Guiding Light* televíziós és rádiós változatának különbségeiről bővebben lásd: Allen, Robert C.(1985): *Speaking of Soap Operas*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill; 164-170.

ős forma fejlődésével egyre több különbség mutatkozott, a struktúra alapjai azonosak maradtak.

Korántsem állíthatjuk tehát, hogy a televíziós sorozatok története a televízióban kezdődött volna, hiszen a rádiós szappanoperák megemléítése feltétlenül szükséges a témában. Robert C. Allen² is a rádiótól indítja áttekintő kronológiáját, csakúgy, mint a szappanoperák történetét televízió és rádió együttes vizsgálatával elvégző kritikusok.³ Allen a kereskedelmi rádiózás indulásától, az 1920-as évektől kezdi vizsgálódását, mikor is a Pepsodent fogpaszta hirdetését egy folytatásos történetbe, az *Amos & Andy* című szériába ágyazták. Allen szerint ez a momentum alapozta meg a rádió, a reklám és a sorozatok összefonódását, ez a műsor határozta meg a későbbiekben kiteljesedő szappanoperák alapvető formai jegyeit, valamint az *Amos & Andy* mutatott rá elsőként a sorozatok fontosságára.⁴

Allen a szappanoperák történetét a reklámozási funkcióval való összefüggésben vizsgálja. Többek között arra figyel, hogy mikortól váltak önálló entitássá a sorozatok, vagyis olyan műsorszámokká, amelyek nem pusztán reklámhordozók, hanem magáért a történetért (és ennek révén a nézőcsalogatásért) készített programok. A kérdés relevanciája abból fakad, hogy a szappanoperák – amint arra nevük is utal – kezdetben kozmetikai anyagok és mosószeres kibővített reklámjai voltak, és afféle korai gerillamarketingként⁵ működtek. Hatékonyságuk hamar megmutatkozott: a hallgatottságot ugyan még nem mérték, de a sorozatokkal reklá-

2 Allen, Robert C. (1985); 96-130.

3 Így például Eric Barnouw (1975): *Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. Oxford University Press, New York; Raymond William Stedman (1959): *A History of the Broadcasting of Daytime Serial Dramas in the United States*. Ph.D. dissertation, University of Southern California. Idézi: Robert C. Allen (1985); 97.

4 Allen, Robert C. (1985); 104.

5 A gerillamarketing lényege, hogy a megszokott reklámozási módszerekkel szembehe-lyezkedve, meglepő módon igyekszik elérni a célközönséget. Ehhez olyan reklámozási fe-lületeket, eszközöket és élethelyzeteket használnak fel, amelyek alapján az emberek nem gyanakodnak hirdetésre, így a reklámokkal szembeni immunitásuk sem tudja megvédeni őket a hirdetés tartalmától. Ilyen, nem várt reklám lehet például a barátoktól e-mailben kapott vicces üzenet, vagy egy flesh-mob akció. A sorozatok hajnalán a megszakított tör-ténet és a reklámüzenet párosítása szokatlan konstrukcióként volt képes hatni, így a geril-lamarketinghez hasonlóan a meglepetés erejével volt képes kijátszani az így „védtelenné” vált közönséget.

mozott termékek gyors fogyásából nagy létszámú befogadótáborra következtethetünk.⁶ Mivel nem direkt hirdetések voltak, hanem ötletes és mindenekelőtt a folytatás miatt várható történetek, így sokkal eredményesebb meggyőzési stratégiával éltek, mint más típusú reklámok. A legfontosabb szponzorok, és velük a hirdetések máig nem szakadtak el teljesen a sorozatoktól, a műfaji fontosság azonban átalakult: míg régebben sorozat formában közölt reklámról beszélhettünk, addig manapság a sorozatba elbújtatott hirdetési üzenettel találkozhatunk.⁷

A hirdetések mentén vizsgálva azonban a televíziós sorozatok nemcsak a rádióhoz kötődnek, hanem még korábbra, a rádiót is megelőző nyomtatott sajtó kultúrájába vezetnek minket. A folytatásos narratívák mindig is kötődtek a hirdetésekhez, a vásárlóképes közönség meggyőzéséhez. Roger Hagedorn a televíziós sorozatok gyökereit az újságokban megjelenő tárcaregényekben és képregénysorozatokban, comic stripekben véli felfedezni.⁸ Hagedorn megemlíti, hogy a folytatásokban közlés kezdetben a publikálás olcsóságának volt betudható, és a könyvek drágasága miatt a kevésbé gazdag polgárokhoz elsősorban ebben a formában juthatott el irodalom. A jelenség kezdetét a 17. század második felére datálja, és megemlíti, hogy még a Bibliát is kiadták olcsó, folytatásos formában.

Ugyanakkor Hagedorn (Allenhez hasonlóan) a folytatásos narratívák egyik legfontosabb tulajdonságának a reklámozási funkciót tekinti, és ennek megfelelően, az újságokat népszerűsítő tárcaregények tárgyalásá-

6 Allen, 106.

7 Kivételt képeznek persze az újra reneszánszukat élő, sorozatformába öltöztetett reklámok. A műfaj egyik klasszikusa a Nescafé kilencvenes években futó folytatásos reklámja, amelyben egy szimpatikus férfi és egy attraktív hölgy románcát követhettük nyomon. A sikeres szériának azóta számos követője akadt, gyakran a cliffhanger megoldást alkalmazó szeriális forma (serial) helyett inkább az azonos karakterek egymáshoz lazán fűződő kalandjait elbeszélő epizodikus elbeszélésmódot (series) alkalmazva. Ilyen volt például a magyar Borsodi sör reklámja is, melyben egy baráti társaság életének vicces epizódjait követhettük nyomon a sitcomokat követő eszköztárral tarkított rövidfilmekben. Manapság a legnépszerűbb reklámsorozat típus az, amelyben az első rész nem mondja ki a hirdetett termék nevét, így keltve feszültséget, várakozást a befogadóknál.

8 Hagedorn, Richard (1995): *Doubtless to Be Continued. A Brief History of Serial Narrative*. In: *To Be Continued... Soap Operas Around the World*. Robert C. Allen (szerk.). Routledge, New York. 27-48.

val kezdi meg a komoly vizsgálódást. Megállapítja, hogy egy epizód több szempontból is a reklám funkcióját tölti be. Egyrészt nézőket toboroz saját maga számára, amihez a lezárást függőben hagyja, így ösztönözve a nézőket arra, hogy a következő részt is kövessék figyelemmel. Egy folytatásokban közölt és a publikálással egy időben, epizódonként születő történet esetében igen fontos önmaga promótálása, mivel az olvasottság vagy nézettség esésével megszüntethetik a további közlést, ami a történet halálát is jelenti egyben.

A sorozatok másrészt reklámozzák azt a médiumot is, amelyben megjelennek. A sorozatok magukhoz láncolják a befogadókat, így értelemszerűen a csatorna is nagy és hűséges közönséget toborozhat magának. A tárcaregények esetében ez a jellegzetesség igen hangsúlyos szerephez jutott, hiszen ott a sorozatban közölt regény egyik legfontosabb funkciója a hírlap olvasottságának növelése volt. Persze nincs ez másképp a televíziós csatornák esetében sem, ahol a főműsoridőben sugárzott szériák jelentik az egyik legfontosabb nézőtoborzó erőt, valamint sok esetben ezek határozzák meg az adó arculatát is.

Mindezek mellett a sorozatok reklámoznak egyéb termékeket is, ahogyan azt a korai szappanoperák is bizonyítják. Az első rádiós sorozatok legfontosabb szegmensét alkotta ez a jellegzetesség, mivel a sorozatok nem önálló, autonóm alkotások, hanem különböző termékek népszerűsítését célzó történetek voltak.

A tárcaregények performativitása

A szeriális narratívák esetében hangsúlyos szerephez jutó reklámozási funkciót tekintve célszerű tehát a tárcaregényekig visszanyúlni a televíziós sorozatok történetének tárgyalásában. A műfaji, kontextuális és narratív jellegzetességek mellett egy újabb szempontot is érdemes megvizsgálni, amely összeköti a televíziós sorozatokat az irodalmi előzményekkel. Ez a jellegzetesség nem más, mint a televízió eseményszerűsége és a hozzá kapcsolódó performatív erő. Ez az egyik olyan jelenség, amely különlegessé teszi a tévét, ugyanakkor, amint azt látni fogjuk, egyben összekötő kapcsot is jelent a televíziós sorozatok és a szeriális narratívák korábbi formái között.

Ludwig Pfeiffer *A mediális és az imaginárius* című könyvében megállapítja, hogy a regényirodalom, különösen annak a XVIII. századtól kezdve kialakuló modern formája nem rendelkezik azzal a performatív erővel, amely a megelőző korszakokat és más médiumokat jellemzi. Ez annak a regény által életre hívott újfajta olvasási módnak köszönhető, amely a néma olvasás kontemplatív magányával nem képes és nem is szándékozik társadalmi eseményé válni. „A regény mindenesetre nem képes határozott helyet biztosítani önmagának a nyilvános kulturális kommunikáció és performancia hálózatában. A »magányos és szabad« olvasás csöndes, hosszabb formájával az (ön-) kommunikáció különös fajtáját kényszeríti ki, amely imagináriusan éppoly lelkesítő lehet, mint amennyire bénító érzéki-performatív szempontból.”⁹ Pfeiffer a regény performatív hiányosságait a Tudor-kori dráma hatóerejével veti össze, ami a regénytől valóban meghatározó performatív részvételt generált. Ezek a drámák nem szöveggént, hanem előadásként léteztek, rituális elemeket tartalmaztak, és mára felfejthetetlené vált társadalmi hatásokat váltottak ki.¹⁰

Mint azt láthattuk, a televízió rendelkezik a Tudor-kori drámához hasonló performatív erővel, és nem zárkozik el a társadalmi nyilvánosság elől, ahogyan azt Pfeiffer szerint a regény teszi: Ezek a következtetések megerősítik a televízió fordulatjellegét, amit részben a társadalmi szerepvállalásának, kulturális és szociális performativitásának köszönhet. Érdekes azonban tovább vizsgálnunk Pfeiffer gondolatmenetét, aki megállapítja, hogy a regény mindazonáltal rendelkezik olyan eszközökkel, amelyek részben tompítják a performatív hiányosságokat.

„Azt kívánom megmutatni, hogy az elbeszélte tartalmak és az elbeszélői technikák ezért gyakran egyfajta *terápiára* vonatkoznak, mellyel a láthatósági és performatív hiányosságok, ha nem orvosolhatók is, de ki-cselezhetőek. Rendszerint, különösen a regény 19. századi fénykora óta, a szerzők arra is kísérletet tettek, hogy a performatív elszegényedést performatív szimulációval (folytatásos regények, felolvasások) ellensúlyozzák. A szimuláció, mint tudjuk, gyakran igen reális hatásokat eredményezhet. Dickens, aki hatalmasat alkotott a regény emfatikus, performatí-

9 Pfeiffer, Ludwig K. (2005); 55.

10 Pfeiffer, Ludwig K. (2005); 54.

van-nyilvánosan színre vitt kommunikációba való átalakításában, szinte összeomlott ennek súlya alatt.”¹¹ Pfeiffer a folytatásokban közlést, csakúgy, mint az ehhez tartozó társadalmi hatásmechanizmust, a performancia szimulációjának véli. Fejtegetéseiben Dickenst, és vele a tárcaregény hagyományát emeli ki, amin ugyanúgy érthetjük a mediális jellegzetességeket (folyóiratban, folytatásban, füzetes sorozatban közlés), társadalmi hatásokat (pletyka, társadalmi reakciók), de akár az ezekhez szervesen tartozó narratív jellegzetességeket is (a befogadóval állandó dialógust folytató, „kiszóló” elbeszélő, a fejezetekre tagolás módja – függő befejezés / cliffhanger ending, stb.)

Pfeiffer gondolatmenete alátámasztani látszik azt a feltevést, miszerint a televízió olyan erővel, eseményjelleggel rendelkezik, amivel a regény nem, és amely tulajdonság elválasztja egymástól a két médiumot. Azonban, mint azt látni fogjuk, Pfeiffer a regénynek épp azokat a tulajdonságait nevezi a performancia szimulációjának, amelyeket a televíziós szériák megörököltek, és amelyekkel képesek elérni a korábban kifejtett performatív erőt. Az epizódokban közlés, amely nem egyszerűen egy már kész munka feldarabolását, hanem a fejezetenként, a közönséggel való interakció során történő megszületést jelenti, olyan performatív erőt képvisel, amely a narratív szöveget képes társadalmi eseménnyé tenni. Ez a jelenség ugyanúgy működőképes lehet mind a televíziós műfajok, mind a nyomtatott szövegek esetében. Felmerülhet tehát a gyanú, hogy a szeriális narratívák esetében, Pfeiffer állításával szemben nem a médium, hanem a közlés módja és az ehhez tartozó narratív struktúra jelenti azt az erőt, amely a performativitást képes kiváltani.

Hansági Ágnes Jókai tárcaregényeiről írott tanulmánya is ezt a megállapítást igazolja.¹² Hansági kiemeli, hogy Pfeiffer megállapítása a folytatásokban közlésről, mint a performancia szimulációjáról, kizárólag azokra a tárcaregényekre vonatkozhat, amelyek esetében a folyóiratban való közlés csak a könyv formában való megjelenés alternatívája volt. Ezekben az esetekben ugyanis a befogadás módja alapvetően a regények esetében megszokott módon történhet, vagyis a linearitás felborítható, a

11 Pfeiffer, Ludwig K. (2005); 55.

12 Hansági, Ágnes (2009): *A mediális környezet hatása az elsődleges kanonizációra. A Jókai-regények folytatásos közlése a Pesti Naplóban (1851-1857)*. In: *Irodalomtörténet*, 2009/3; 291-317.

szövegben akár szabadon ugrálhatunk, az olvasás ideje szabadon megválasztható, hiszen a szöveg állandóan rendelkezésre áll, egyszerre tetszőleges mennyiséget olvashatunk el a történetből, bárhol félbeszakíthatjuk, majd újrakezdhetjük az olvasást és így tovább.

Ezzel szemben a csak folyóiratban megjelenő, kizárólag folytatásokban közölt regények esetében a befogadás egészen más módjával találkozhatunk. Így történt ez Jókai esetében is, akinek regényeit csak jópár évvel a Pesti Naplóban való közlés után adták ki könyv formájában, lévén a hazai könyvkiadás sokkal fejletlenebb állapotban volt akkoriban, mint a nyugat-európai könyvpiacra. Ennek köszönhetően például Jókai regényeinek elsődleges befogadását és kanonizációját ugyanazok a jellegzetességek kísérték, mint a mai televíziós sorozatokat. A részleteket izgatottan várta a közönség, Jókai és regénye pedig beszédtemává vált. Az *Egy magyar nábob* egy újabb fejezetének megjelenése eseményszámba ment, csakúgy, mint egy nagy nézettségű sorozat újabb epizódjának sugárzása. Mindebben igen nagy szerepet játszott a közreadás módja, vagyis a folyóiratban történő szeriális publikálás.

Amit tehát igen fontos kiemelni, az a szerialitásból (és az ehhez kapcsolódó narratív, intézményi és társadalmi jellegzetességekből) fakadó sajátosság, ami erősen kötődik a szövegek performatív erejéhez. Feltételezhetjük, hogy ez a tulajdonság képes átívelni médiumokat, így nem a csatornához, hanem egyéb szövegjellegzetességekhez kapcsolhatjuk. Ezzel azonban azt állítanánk, hogy a performatív erő és az eseményszerűség nem lehet olyan tulajdonság, amely csak a televízióra vonatkozik, hiszen más, nem ehhez a csatornához köthető műfajok is rendelkezhetnek vele.

A 19. századi, folyóiratokban megjelenő irodalom a mai szériákhoz hasonló társadalmi funkciót képviselt, és ehhez a maihoz igencsak hasonló befogadói attitűd tartozott. Hansági Ágnes tanulmánya erre kiváló példát szolgáltat, hiszen többek közt azt is görcső alá veszi, miben hasonlítottak a Jókai-szöveg által kiváltott reakciók a mai tömegmédiával generált megnyilvánulásokhoz. Hansági azt találja, hogy mind a közönség, mind a kritika részéről olyan jelenségek bukkantak fel ekkortájt, amelyek a mai médiakritikát idézik. Gyulai Pál Jókait illető kritikáiról és a vitát feldolgozó Papp Ferencz írásáról megállapítja, hogy rendre beleütözköznek olyan jelenségekbe, amelyeket ma a tömegmédiához kapcsolo-

lódóként tárgyalunk. Hansági a Papp által használt kulcsszavakban felismeri a mai médiakritika hívószavait, és a népszerű kultúra – magas kultúra viszonyról szóló diskurzus főbb elemeit.¹³

A performativitás szempontjából még fontosabb a Jókai-regények már említett jellegzetessége, miszerint ebben az esetben nem a Pfeiffer által taglalt performancia szimulációjáról, hanem valódi eseményszerű befogadásról beszélhetünk.¹⁴ Hansági a speciális magyar helyzetről beszél, amikor is az igen gyér könyvkiadás miatt a folytatásokban olvasás nem lehetőség, hanem a regényekhez való hozzájutás egyetlen lehetséges módja volt. Hansági kiemeli, hogy ez tette lehetővé azt, hogy Jókai szövegei úgy jelenjenek meg, ahogyan azt a mai tömegmédiában sugárzott szövegek teszik. Nem állíthatjuk azonban, hogy a tárcaregények Jókaiéhoz hasonló performatív erővel kizárólag Magyarországon rendelkeztek, hiszen más országokban, más regényekkel kapcsolatban is találkozunk hasonló, eseményszerű, tömeget megmozgató és lázban tartó szeriális narratívákkal.

Eça de Queirós *A cintrai út titka*¹⁵ című regényével például hihetetlen befogadói aktivitást implicált annak ellenére, hogy a portugál irodalmi élet (csakúgy mint a politikai és kulturális állapot) jelentősen különbözött a magyar valóságtól. Eça, Jókaihoz hasonlóan, két stílus, írás- és befogadómód határán élt és alkotott. Romantika és realizmus konfliktusa Portugáliában később jelentkezett, mint Európa kulturálisan pezsgőbb országaiban, az úgynevezett „hetvenes nemzedék” fordult csak szembe a romantika akkorra már idejétmúltnak számító látásmódjával. Az esztétikai nézeteltérés a portugál értelmiséget két pártra szakító konfliktussá nőtte ki magát, ami a „coimbrai viszály”-ként emlegetett, a romantikát a „józan ésszel és jó ízléssel” szembefordító vitában csúcsosodott ki. Eça de Queirós 1871-ben, a Kaszinói Konferenciákon ismertette saját programját *Az új irodalom, azaz a realizmus, mint a művészet új kifejezőmódja* címmel.

Eçának és körének programja különlegességét az adja, hogy nem egyszerű esztétikai nézetekről van szó, hanem átfogó társadalmi és kultu-

13 Hansági, Ágnes (2009); 298-299.

14 Hansági, Ágnes (2009); 314-316.

15 A magyar cím a város 19. századi írásmódját követi, így Cintrának írja a ma hivatalosan Sintrának írandó földrajzi nevet.

rális célkitűzésekről. A napóleoni háborúk és Brazília elvesztése egyaránt megviselte az országot. Portugália gyarmattartó országgént igencsak kiszolgáltatott helyzetbe került, hiszen gigászi „alávetettje”, Brazília tartotta el már jó ideje. Portugália maga a szállító szerepét töltötte be hatalmas gyarmatbirodalmában, így a természeti kincsek és mezőgazdasági cikkek forrását biztosító Brazília elszakadása alapjaiban rengette meg a kis ország életét. A gazdasági instabilitás társadalmi visszasságokkal is párosult, hiszen a fejlődésre nyitott polgári réteg igen nehézkesen bontakozik csak ki az országban. A munkaképes emberek a jobb élet reményében legtöbbször nekivágnak az óceánnak, és Brazíliában próbálnak szerencsét, onnan küldik haza a pénzt, ha sikerrel járnak. A portugál társadalom legjellemzőbb szegmensét ezidőtájt a parasztság és polgárság közti átmenetet jelentő kispolgárság jelenti, amely nem a legmegfelelőbb táptalaj az újító kulturális eszmék befogadására.

Eça de Queirós és köre tehát ebbe az apatikus, fejlődést nélkülöző kontextusba próbál meg betörni eszméivel. A fiatal újítók hamar átlátják, hogy kulturális, szellemi fellendülés csakis teljes társadalmi változásokkal együtt érhető el, így programjuk egyszerre esztétikai, társadalmi és gazdasági kérdéseket is érint. Realista programjuk társadalomvizsgálata nem merül ki az esztétikai ténykedésben, hanem afféle komplett politikai programként jelentkezik, és aktív társadalomformáló erőként igyekszik fellépni. Nézeteik leginkább Proudhon eszméire támaszkodnak, aki a művészetet emberformáló erőként képzelte el,

Eça de Queirós számára a realista módszer a közösség iránti felelősség eszközeként jelent meg. Az író számára a realista irodalom társadalmi tükröként való elképzelése továbbmutat a francia mintán, és a morális ember létrehozásának céljával egészül ki. A realizmus számára nem stílus, hanem módszer, eszköz, mellyel lehetőség nyílik a társadalmi fejlődés fellendítésére. A társadalom bemutatásával stimulálni akarja közönségét, amely, véleménye szerint, amennyiben szembesül saját valójával, képes lesz megérteni és megváltoztatni helyzetét. Ennek érdekében Eça regényeiben nem találkozunk a realizmus szenvtelen, tárgyilagos társadalomábrázolásával, helyette eltúlzott karaktereket és helyzeteket találunk, írásai így nem annyira a társadalom tükrét, mint inkább karikatúráját adják. A szerző legjelentősebb, realista korszakában vallott meggyőző-

dése szerint a szociális visszasságok, a kispolgárok, talmi értelmiségiek és az álszent klérus túlkapásainak bemutatása igenis képes kizökkenteni a portugálokat a passzív szellemi sekélységből. Így az irodalom valódi társadalomformáló erőként képes működni. Művészetét forradalminak nevezte, az irodalmat pedig cselekvésként képzelte el. Lángoló gondolatait jól mutatja, hogy Eça a legnagyobb portugál költőnek a felfedező Vasco da Gamát tartotta.¹⁶

Eça regényei tehát jórészt realista karikatúrák, amelyek társadalmi aktivitást igyekeztek kiváltani. *A cintrai út titka* meglepően hat az eçai korpuszban a maga ömlengős ultraromantikájával, amely látszólag a társadalmat felrázni kívánó, kegyetlen bíráló alkotás helyett egy, az embereket önfeledt elrélvülésre csábító, borzongató izgalommal és könnyfakasztó szerelmi bánatokkal tűzdelt, közönségcsalogató alkotás. Igaz, Eça más-kor is alkotott romantikus regényt, így például a három módon is megírt *Amaro atya bűnének* első változata bővelkedik a romantikus klisékben. Később egyébiránt be is ismerte, hogy a portugál népnek nem való a realizmus, csak a romantika, ám még ezen kijelentése után is foglalkoztatja a realista eszme, mint azt a később befejezett, gigantikus, realista családre-génye, *A Maia család* is mutatja. Ennek ellenére a korai *A cintrai út titka* minden egyéb munkájánál „behízlelőbb” módon romantikus, a lehető legkönnyfakasztóbb érzelmi kitörésekkel. Lehengerlő popularitásával ez a regény meglehetősen kilóg az eçai életműből, és épp emiatt ébreszthet gyanút az olvasóban.

A gyanú ebben az esetben pedig megalapozott. *A cintrai út titka* ugyanis eredetileg egy irodalmi csínynek készült, amit Eça barátjával, Ramalho Ortigão-val együtt tervelt ki. A regény folytatásokban jelent meg a *Diário de Notícias*-ban, természetesen az irodalmi rovatban. Nem úgy azonban az első fejezet, amelyet a címlapon közöltek a főbb hírek között. A mű levélregény, megjelenése pedig beépül a történetbe: a levél szerzője kéri a szerkesztőt, jelentessék meg írását, hogy annak segítségével fény derülhessen számos titokra. Ez az első levél igen hitelesnek tűnt a *Diário de Notícias* címlapján, mintha valójában nem fikcióról, hanem olvasói be-jelentésről lenne szó. A szenzációra éhes lisszabori közönség kapva ka-

¹⁶ Eça realista programjáról bővebben lásd: Pál Ferenc (1995): *Eça de Queirós és a realizmus*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

pott a misztikus és kegyetlen történeten, és az alkotók intenciója szerint elhitte a történet valós voltát. A tréfa olyan jól sikerült, hogy a lisszaboniak egy darabig nem is merték a Sintrába vezető utat használni, mivel féltek, hogy megismétlődik a levélben leírt emberrablás.

A regény tehát nem vehető teljességgel komolyan, felüti a fejét az irónia, amely az egész szövegre rányomja a bélyegét. Paul de Man az iróniát permanens parabázisnak nevezi, amely, ha megjelenik, az egész szöveget átható trópusként működik.¹⁷ A parabázis olyan pozíció, amely a szöveg világán kívül helyezkedik, így képes egy felsőbb szintről tekinteni a történetre. Ez a státusz alkalmas arra, hogy átlássa a szöveg egészét, és észrevehetővé tegye az irónia jelenlétét. A parabázis lehetőséget nyújt arra, hogy a szöveget a szó szerintivel ellentétes értelemmel ruházza fel a befogadó. Mivel az irónia jelöletlen trópus, így bárhol megjelenhet, gyanúként végig ott kísért a befogadás során, épp ezért nevezi de Man az alakzatot permanensnek. Az irónia tehát a szöveget végigkísérő, állandóan fennálló gyanú, olyan készlet, amely arra ösztönzi a befogadót, hogy kívülről, a parabázis pozíciójából szemlélje a szöveget. Mivel a trópus jelöletlen, így bárhol megjelenhet, és ahol egyszer felütötte a fejét, ott potenciálisan mindenütt jelen van. Friedrich Schlegel *Az érthetlenségről* című tanulmányában megfogalmazott gondolatait követve de Man megállapítja, hogy talán nem is szövegtulajdonsággal, hanem a befogadás egyik jellegzetességével van dolgunk, vagyis az irónia valójában a megértés iróniája.

A *cintrai út titkával* kapcsolatban a szerzőpár intenciójával megjelenik az irónia, és folyamatosan végigkísérti a regényt. A romantikával szembeni ellenérzések, és egy leheletnyi finom gúny telepszik rá a szövegre, amely ebből a nézőpontból feltárja ironikus utalásait. A regényben például feltűnik egy különös alak, egy bizonyos Fradique Mendes, aki valójában fiktív költő volt, akinek a nevében Eça és barátja, Antero de Quental publikáltak írásokat. Fradique Mendes a regényen kívüli (szintén fiktív) életében a romantika ellen indult harcba, így *A cintrai út titkában* hasonló elvárásokkal fordulhatunk feléje. Fradiquét itt szórakoztató társasági figuraként látjuk, aki a '70-es nemzedék írói arcképeként ugyan

17 de Man, Paul (2000): *Az irónia fogalma*. In: Uő: *Esztétikai ideológia*. Katona Gábor (ford.) Osiris, Budapest; 175-203.

remek elme, de a portugál valóság megváltoztatására csekély esélye mutatkozik. A regénybeli Fradique Mendes Párizsban él, a legragyogóbb elmével tart kapcsolatot, ám hazatérve Portugáliát csak mint turisztikai látványosságot kezeli, és a szalonok elvont szellemi élvezeteit keresi.

Fradique Mendes ugyanakkor a romantikát gúnyal kezelő magatartást is mutat a regényben. Gondolhatunk itt arra a jelenetre, amikor egy összejövétel elképedt társaságát szórakoztatja egy kannibál néger nőhöz fűződő szerelmének történetével.¹⁸ A história szerint Fradique Mendes a hölgy iránti vonzalmát azzal fejezte ki, hogy felkínálta húsát neki, amit a szerelmes nő örömmel el is fogadott. A fatalnyi szerelmi gyötrelmet mint gyönyört írja le a megbotránkozó tömegnek, felidézve a romantikus gyöttrődő szerelem eszményét. Mind a történet, mind az előadásmód meglehetősen mókás, és bár igencsak finoman, de a romantikus szerelem gúnyrajzát festi elénk. Fradique Mendes tehát Eça regénybeli megfelelőjeként ironizál a romantikus ízlésen. A párhuzamot erősíti a mű végén olvasható kis utalás, miszerint Fradique Mendes és az egyik szereplő F. regényt írnak a portugál irodalom javítására.¹⁹

Fradique Mendes alakja erősíti a gyanút, hogy nem hétköznapi romantikus regényt tartunk a kezünkben, hanem regényparódiát, amit további megjegyzések is alátámasztanak.²⁰ A regényparódia gyanúját támogatja a sok egymásra halmozott elbeszélő jelenléte is. A szöveget több narrátor tolmácsolásából ismerhetjük meg, és a történetet többszörös nézőpontváltás tagolja, köszönhetően a szintén romantikus levélregény-forma adta lehetőségeknek. A kalandokban résztvevő titokzatos szereplők egymást követve tárják fel tapasztalataikat a *Diário de Notícias*-nak és közönségének. Ahogy haladunk előre a történetben, úgy tágul egyre inkább

18 Queirós, Eça de – Ortigão, Ramalho (1999): *A cintrai út titka*. Pál Ferenc (ford.) Íbisz Könyvkiadó, Budapest; 210.

19 Queirós, Eça de – Ortigão, Ramalho (1999); 242.

20 Így például: az előszóban a szerzők kijelentik, hogy saját regényüket borzalmasnak tartják (Queirós–Ortigão; 15.); az elbeszélő kiszólásában a valóság túlzott romantikájáról beszél (Queirós–Ortigão; 21.); a hajó, amelyen Carmen Puebla meghal a Romantic nevet viseli (Queirós–Ortigão; 159.). Ez utóbbi történet olyannyira túlzóan romantikus, hogy az már önmagában is ironikus befogadásért kiált: Carmen Puebla, heves spanyol nő, akit a főhős kapitány Indiában megment egy tigris támadásától, később a cserben hagyott asszony belehal szerelmi bánatába.

perspektívánk arról az esetről, amit már a regény elején megismerhetünk: Rytmel kapitány haláláról. A halál beálltát megerősítő doktor, hét fejezetet (levélrészletet) felölelő bevezetőjét Z. közbeszúrása követi, majd F. barátjához (és a közönséghez) címzett levelét olvashatjuk. Ezek után a magas álarcos elbeszélése rántja le a leplet számos titokról, ezt követi az eseményekbe véletlenül keveredett A.M.C. levele, majd a grófné vallomása. Végezetül A.M.C. összegzi az elhangzottakat, majd pedig a szerzők levele zárja a regényt, amelyben közlik, minden név, helyszín és esemény csupán kitaláció regényükben.

A regény folyamán valójában ugyanazt az eseményt olvashatjuk el újra és újra, mindig más szempontból, kissé kitágítva az ismert tények horizontját, és mindig újabb romantikus stílusréteggel kiegészítve a szöveget. Az első két levélsorozatban egy misztikus bűnügyi történettel találkozunk, amit F. misztikus története követ, amelyben egy titokzatos szabadkőművessel köt ismeretséget. A magas álarcos történetétől egy szerelmi történetet olvashatunk a szenvedélyes Carmen Pueblával és a szökéssel is megpróbálkozó Rytmel kapitánnyal és a grófnéval a főszerpben. A.M.C. levelében már a lelkesen rajongó ifjú szerelmes soraival találkozunk, aki akár önmaga bukása által is hajlandó a csodált hölgyet szolgálni, amit a grófné szenvedélyes levelei tetőznek be, ahol a szerelem már örületbe csap át, követve a romantikus érzelmi túlkapások toposzát.

Az egyre végletesebb, gyakran túlzásba átcsapó újraolvasás stílusparódiaként is olvasható. Ez a gesztus nem idegen a portugál irodalomtól. Almeida Garrett, *Utazás szülőföldemen* című regénye hasonló eszközzel élt, amikor egy romantikus történetet egy realista keretelbeszélésbe helyezett. Miközben az elbeszélő folyamatosan megszakítja a történetet, és biztosítja az olvasókat arról, hogy a romantikát nevetséges túlzásnak tartja, egy végletekig hajszolt, az ultraromantikát súroló történetet mesél el Joaninháról, a csalogányos lányról. Garrett regényének végén egy szintén levélformában közölt intardiegetikus elbeszélői szintet találunk, amelyben a történet egyik hőse, Carlos meséli el szerelmeinek történetét. Carlos heves szenvedélyt érez, ám nem egy, hanem egymás után három angol kisasszony iránt, majd pedig Joaninha iránt is lánggra lobban. A túlzó, megsokszorozott érzelmi szál a paródia érzését kelti az olvasóban, és

realista jegyekkel rendelkező romantikus regény helyett a romantika realista kritikájává fordítja a művet.

A paródia trópusa valójában maga is túlzó újraolvasás, a genette-i terminológiát alkalmazva²¹, egy olyan hypertextuális kapcsolat, amelyben a hypertextus túlzóan ismétli a hypotextust, komikussá téve azt ezáltal. Eça regényének esetében egy hasonló kapcsolatról beszélhetünk, amennyiben romantikus szövegjellegzetességeket ismétel. Mindezt többszörözött narratív szinteken teszi, hiszen az eleve romantikus témát (szellemi szenvedélyből elkövetett gyilkosság) egyre vadabb romantikával tárgyalja. Az egymásra halmozott elbeszélők a paródia szöveg fölé helyezkedő hypertextuális pozícióját ismétlik egyre szélsőségesebbé, és egyértelműbbé téve a parodisztikus intenciót.

Ez a parodisztikus kapcsolat azonban néma, jelenlétét csak a befogadásban érhetjük tetten, ami visszavezet bennünket az irónia de man-i értelmezéséhez, vagyis azt állíthatjuk, hogy *A cintrai út titka* esetében az irónia a megértés iróniájaként érhető tetten. A problémát még érdekesebbé teszi, hogy Eça regényének esetében az irónia olyannyira a befogadáshoz kapcsolódik, hogy ami a szövegben a leginkább ironikus, az maga a fogadtatása. Mint arra már történt utalás, *A cintrai út titkának* publikációját afféle romantikus szenvedély övezte, amikor is a lisszaboniak nem mertek kimenni a Sintrába vezető országútra. A kedélyek csillapodásával és a történet fiktív jellegének leleplezésével a közönség rokonszenve nem lankadt, és a regény igen nagy sikernek örvendhetett.²² Történt mindez úgy, hogy Eça és barátja, Ortigão a regényt irodalmi tréfának szánta, és céljuk a romantika parodizálása volt.

Nos, úgy tűnik, a szerzők szándéka célt tévesztett, és a portugál '70-es nemzedék kilátástalan helyzetének, a kor portugál társadalmának változásoképtelenségének lehetünk szemtanúi. A tények összeolvasása azonban mégiscsak sikerre viszi Eça realista célkitűzését. *A cintrai út titka* önmagát először valóságként tüntette fel, mivel a címlapon jelent meg,

21 Genette, Gérard: *Transztextualitás*. Burján Mónika (ford.) In: Helikon, 1996/1-2.; 82-90.

22 A népszerűséget jól mutatja a szöveg gyors külföldi ismertsége is. Így például a Pesti Hírlap már 1886-ban, 16 évvel első és csupán egy évvel második portugál megjelenése után közölte folytatásokban. A magyar nyelvű megjelenésről bővebben lásd Pál Ferenc előszavát *A cintrai út titkához*.

hírként. A romantikus lelkületű portugál társadalom ezt is hitte, majd később ráébredt a csínyre. A regény tehát valóban képes volt tükröt tartani a társadalom elé, amennyiben számukra is észrevehető módon, egy irodalmi tréfa és a lisszaboniak beugratása által leplezte le az elavult, társadalmi-gazdasági realitásra vak, csak az érzelmi túlkapásokat kereső portugál jelent. *A cintrai út titka* a kontextus ismerete nélkül romantikus mű, amely tartalmaz néhány realista indíttatású fricskát. Az elsődleges befogadói közeget vizsgálva azonban megállapíthatjuk, hogy a fogadtatásból, amely a közönség aktivitását váltotta ki, és amely tükörként volt képes megmutatni a közönség romantikus béklyóit, a legtisztább eçai realizmus rajzolódik ki. Akár azt is mondhatnánk, hogy ez Eça realista programjának leginkább eredményes, a közösséget valóban megmozgató jellegű regénye.

A portugál realizmus és Eça de Queirós irányában tett kitérőnk jól mutatja, hogyan rendelkezhet a magyar kontextustól eltérő módon egy tárcaregény performatív erővel. Míg a magyarországi irodalmi helyzet szükségéből, a könyvkiadás nehézségei miatt produkálta a Jókai-regények ad hoc megvalósuló közösségi eseményjellegét, addig a portugál realista eszme programszerűen igyekezett hasonló hatást kiváltani. Eça tudatos módon használta a folyóirat kontextusát, amely képes volt megmozgatni, aktivizálni a társadalmat, performatív aktussá változtatva a regény újabb és újabb epizódjainak megjelenését.²³ A portugál példából, és Hansági Ágnes Jókai-tanulmányából kiindulva megállapíthatjuk, hogy a tárcaregény forma és a folyóirat, mint médium képes performatív erőt generálni. Egyetérthetünk Pfeifferrel abban, hogy amennyiben a mű önálló, autonóm alkotásként, könyv formájában is megjelenik, úgy ez a hatás jelentősen csökken (vagy, ahogy ő nevezi, a performancia szimulációja lesz csupán). Ha azonban a szöveg megjelenését kizárólag a sorozatforma jellemzi, vagyis az epizódonkénti, egyszeri és eseményszámba menő publikáció kíséri, úgy a televízióéhoz igen hasonló performatív erővel rendelkezhet.

²³ Az Eça és Jókai közti párhuzamhoz érdekes adalék, hogy 1894. január 6-án a Budapesti Hírlap a Jókai-jubileumot rendhagyó módon ünnepelve a szerző kilenc regényét riportként jelentette meg egyetlen lapszámában. (Hansági, 301.) Habár a cél korántsem volt azonos, és a befogadókat sem vezették félre (a regények akkorra nagy sikernek örvendtek), a médiummal való játék felidézi Eça és Ortigão csínyét.

Ennek kapcsán a regény a közönség életét, hétköznapjait és napi rutinját befolyásoló, hírértékkel bíró, pletykát generáló társadalmi jelenség lesz.

A tárcaregények és a televíziós sorozatok közti kapcsolat a médiumváltás ellenére igen erős. A televíziós sorozatokat mind narratív, mind kontextuális szempontból a tárcaregény-jelenség örökösének tekinthetjük. Még mindig nem állíthatjuk azonban, hogy a szeriális narratívák mai, televízióban megjelenő formájának történetét egész a kezdetektől megvizsgáltuk. Habár a szakirodalom elsősorban a rádiós sorozatok közvetlen előzményét jelentő, periodikákban megjelenő szériákat említi, az epikus irodalom még korábbi szintjén találkozunk hasonló műfajokkal. Pál Ferenc *A jövő regénye a telenovela?*²⁴ című cikkében felveti annak gondolatát, hogy a szappanoperák és telenovellák előzményeinek vizsgálatakor a középkori lovagregényeket is érdemes számításba venni. Ezek a művek előadásmódjukban inkább hasonlítottak a mai sorozatokhoz, mint a tárcaregények, hiszen a terjesztésük nem írott, hanem előadás formájában, vagyis audiovizuális úton történt. Ennek megfelelően narratív struktúrájukban és társadalmi szerepükben is igen nagy hasonlóságot mutatnak a mai sorozatokkal. Feltételezhetjük, hogy a középkori lovagregények vizsgálata nemcsak közelebb visz minket a kortárs televíziós sorozatok világához, hanem hatásmechanizmusait és felépítésüket illető mélyebb összefüggésekre is rávilágítanak.

A lovagregények

A lovagregények és főleg a jelenleg minket érdeklő, korai, 11-12. században virágzó típusuk szóbeli hagyomány útján terjedt és élt, így vizsgáltuk és összevetésük kissé nehézkes lehet a mai televíziós sorozatokkal. A középkori irodalommal foglalkozó kutatások ugyanakkor – ha csak parciálisan is – feltárták e művek kontextusát, a lejegyzett változatok pedig máig őrzik azokat a narratív sajátosságokat, amelyek a korabeli előadásmód nyomait viselik magukon. A továbbiakban tehát ezeket vizsgáljuk meg, majd vetjük össze a televíziós sorozatok mai formájával és működés módjával.²⁵

24 Pál Ferenc (1998): *A jövő regénye a telenovela?* In.: Filmkultúra, 1998

A lovagregények első megjelenését a modern regény születésének is szokták nevezni. Kezdőpontot természetesen nehéz volna kijelölni, hiszen a ma ismert, lejegyzett változatok eredetéről mindössze annyit tudunk, hogy létezett szóbeli változatuk, amelyek sok időn át keringtek népek és kultúrák közt, mire végül lejegyzőre találtak. Roland, Trisztán vagy a kerekasztal lovagjainak történetében ugyanúgy fellelhetőek kelta, breton és angolszász elemek, keresztény és ősi pogány motívumok keverednek a történetekben. Témájukat tekintve tehát profán világba repítenek minket ezek a művek, habár több esetben igyekeznek megfogalmazni valamiféle keresztény morális igazságot. A didaktikai szándék okát az egyház lovagregényeket ért támadásai magyarázzák.

Halász Katalin a regény műfaj eredetéről gondolkozva kiemeli, hogy a kor keresztény ideológiája nem tűrte a fabulát, amely nyíltan beszél el meg nem történt, az igazságnak ellenszegülő történeteket.²⁶ A középkori keresztény kultúra csak egyetlen igazságot fogadott, el, Istenét, és ami ehhez nem kapcsolódott, az nem lehetett igaz. Ami pedig nem Isten igazsága, az a valót csak szimulálja, hamis, és mint ilyen, ellenszegülés az isteni valónak és a keresztény hitnek. A vállaltan kitalált, szórakoztatás céljából fabrikált történeteket tehát nem nézték jó szemmel a hit őrei. Enyhítő körülmény volt ugyanakkor, ha a történet erkölcsi tanulságot is megfogalmazott, így ugyanis már a keresztény értékeket hirdető példázatként szolgálhatott. Ezért találkozunk gyakran a hősök kalandjairól szóló szövegekben tanító szándékú részletekkel. Ezek ölthettek erőltetett, durván didaktikus formát, vagy lehettek olyan kifinomultak és a történetbe szervesen illeszkedő jellegűek, mint Marie de France vagy Chrétien de Troyes bűjtatott okításai.

Az új világot teremtő (és így az akkor hivatalos tanok szerint Isten pozícióját gőgösen birtokló) fikció mellett azonban a történetek nyelve is gyanút ébresztett az egyház képviselőiben. A lovagokról szóló történetek többnyire nem az egyház nyelvén, latinul, hanem helyi nyelven születtek.

25 Elemzéseimben elsősorban Szabics Imre lovagregényekről, Chrétien de Troyes-ről és a *Rózsaregény*ről tartott előadásaira, valamint Simon Gyula Boiardo és Ariosto műveiről és azok irodalomtörténeti beágyazottságáról szóló előadására hagyatkozom.

26 Halász Katalin (1998): *Egy műfaj születése. A középkori francia regény*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen.

A műfaj szempontjából legfontosabb, francia nyelvterületeken ófrancia és okszitán nyelven terjedtek a hősi énekek, hogy más tájakra érve az ott élők anyanyelvére ültethessék át a kor művészei. A korai lovagregények tehát mind tematikailag, mind nyelvileg kibújtak az egyházi kontroll alól, és újtárra indították a fiktív elbeszélések egy új műfaját, a regényt.

Bahtyin igen fontosnak tartja, hogy a regény az irodalmi műfajok legfiatalabbika, és mint ilyen, állandóan változó, saját szabályait rendre felülíró szövegtípus.²⁷ A kezdetektől máig a regény igencsak nagy változásokon esett át mind formailag, mind társadalmi beágyazottságát és funkcióját tekintve. Hajlamosak vagyunk a regényhez magányos, kontemplatív olvasást kapcsolni, hiszen a szöveg formája a könyvbe zárt, írott, hosszabb epika. A korai középkorban ugyanakkor élőszóban adták elő nagy közönség előtt az epizódokra tagolt történeteket, gyakran folytatásokban. A hivatásos szórakoztatók vándorlásuk során terjesztették a históriákat, mindig az aktuális közönség ad hoc igényeihez szabva az előadást. Közben újabb szövegekkel gazdagították repertoárjukat, vagy a már ismert történeteket frissítették fel új elemekkel, motívumokkal. A históriák sosem ölthettek hát fix formát, mindig az aktuális befogadókkal való interakció során született meg az előadott verzió. Ehhez járultak hozzá a nem nyelvi elemek is, hiszen a szórakoztató zsonglőrök nemcsak elmondták vagy elénekelték, hanem más attrakciókkal is gazdagították előadásukat. A lovagi történetek tehát komplex, összművészeti alkotás-ként érték el befogadóikat. Az audiovizuális jellegről tanúskodnak a fennmaradt, lejegyzett históriákban előbukkanó, közönséget megszólító fordulatok is. Halász Katalin elemzéseiben megállapítja, hogy a narrátor közönséget címző kiszólásai többnyire az „öir”, „hallgatni” kifejezéssel történik, ami az élőszóbeli előadás hagyományát igazolja.²⁸

A történetek azonban nem kizárólag szóbeli formában léteztek. A 12-13. században a lejegyzett, írásos verziók, valamint a szájhagyomány útján terjedő, előadásos formák egymás mellett éltek. A szóbeli, folklór hagyományok, a hivatásos énekmondók előadásai és a lejegyzett történetek egymással kölcsönhatásban, egymásból merítve és egymásra hivat-

27 Bahtyin, Mihail (1997): *Az eposz és a regény*. Hetesi István (ford.) In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei III*. Jelenkor Kiadó, Pécs; 27-68.

28 Halász Katalin (1998)

kozva alakultak ki. Halász Katalin hangsúlyozza, hogy a regény ütközési pontok hálózatában született meg. Két nyelv, két alkotási, megőrzési és közvetítési mód kapcsolódási pontján eredeztethető ez a szövegtípus. Az ófrancia „roman”-ból kifejlődő új modell legfontosabb tulajdonságai a szóbeli és írásbeli tradíció felhasználása, a teljes nyitottság, és az intertextualitás. A középkori elbeszélések alapja az intertextualitás – jegyzi meg Halász Katalin –, mivel többnyire régi történetek (legjelentősebbek a kelta, breton, antik és bizánci hatások) feldolgozásáról van szó, illetve más szerzőktől zsonglőröktől hallott kalandok újrameseléséről. A szövegeket a teljes nyitottság jellemzi, alapjuk a feldolgozás, az ismétlés és az intertextualitás. Ezek az utalások helyenként jelöltek, a szerző/elbeszélő korábbi olvasmányaira, bizonytalan eredetű könyvekre hivatkozik, máskor jelöletlenek. A más szövegekkel való kapcsolat gyakran egyértelmű, mint például az egymásra hivatkozó, egymást kijavító Trisztán-feldolgozások esetében. Más esetekben viszont a szövegek forrása, eredeti verziója nem létezett, annak ellenére sem, hogy a szerző/elbeszélő hivatkozik rá. Erre sokszor amiatt volt szükség, mivel a szöveg hiteltelenné vált volna, ha szóbeli előzményre hivatkozik. A forráskutatások bizonyára meglepő eredményeket tartogatnak még a középkori irodalmi kapcsolatok világáról, sok közülük azonban valószínűleg örökre feltáratlan marad. Méginkább lehetetlen vállalkozás egy eredeti változat keresése, mely kutatás nemcsak kivitelezhetetlen, de a történetek szövevényes hálózatát tekintve, értelme sem lenne. Ez utóbbi szövegtulajdonság a legradikálisabb, posztmodern, kaleidoszkopikus szövegeket idézi, hiszen egy történet eredeti verzióját vagy a vendégszövegek forrását lehetetlen felkutatni esetükben. Ezáltal a mai irodalomhoz hasonló, a szöveg genealógiáját eltörölő, palimpszeszt szerkezetű szövegek alakultak ki. Épp emiatt a mai értelemben vett (főképp Barthes *szöveg-mű* megkülönböztetésére épülő) *mű*-ről sem beszélhetünk esetükben, hiszen lezárt, autonóm alkotásokként nem léteztek. Voltaképp a barthes-i értelemben vett *szöveg* legradikálisabb megjelenési formáinak lehetünk tanúi a korai lovagregények esetében.

A mai, modern értelemben vett szerző és narrátor fogalmi is használhatatlanok ezekkel a szövegekkel kapcsolatban, hiszen az előadó gyakran szerzője is, vagy ha nem is elsődleges szerzője, de legalábbis ak-

tív átalakítója a történetnek. A szerző maga az elbeszélő, aki a szöveggel egy időben születik meg, hiszen minden előadás egy újabb verzió megszületését, a szöveghez kapcsolódó újabb szerzőt jelentett. Ismét egy barthes-i tétel (ti. a szerző halálának és befogadással való megszületésének) radikális megvalósulását figyelhetjük meg. Ismét megállapíthatjuk, hogy a regény kezdetleges formája igen sok jellegzetességét tekintve emlékeztet a posztmodern elbeszélésmódokra, amelyek elvárásait ezek a szövegek (az elméleti megfontolásoktól még érintetlenül) akaratlanul, ám tökéletesen megvalósították. A jelen dolgozatnak ugyanakkor nem célja a középkori és a posztmodern regény közti hasonlóságok taglalása, sokkal inkább a regényirodalmat a televíziós sorozatokkal összekötő jellegzetességek feltárása.

A lovagregények előadói lehettek írástudók, de még gyakoribbak voltak a vándorló, hivatásos énekmondók. Ezek a művészek vásárokon, de akár hivatalos ünnepélyeken, a város vezetőinek megbízásából is előadhatták történeteiket. Igen népszerűek voltak, s ezt gyakran kihasználták. Így például Itáliában a tanács alkalmazásában is állt énekmondó, akit akár bérbe is adhattak jelesebb ünnepnapokra, mint például nagyobb szabású lakodalmakra. Munkájukat a közönség igénye alakította, akik aktívan közreműködtek a történetek kialakításában és előadásmódjukban.

A befogadóknak ez a fajta közreműködése nemcsak a szövegek formai és tematikai alakításában, hanem társadalomban betöltött szerepükben is megnyilvánul. Az előadások nem egyszerű szórakoztató funkcióval bírtak, hanem közösség-összetartó erejük volt. A lovagok küzdelmeit mindig részletes leírások szemléltetik, hiszen ezek afféle korabeli sportközvetítéseként funkcionáltak. A folytatásokban közlés izgalmat keltett az emberekben, és a történetekről szövdődő pletykát generált a hallgatóságban. A közönség csoportban, az eseményeket kommentálva és közösen interpretálva fogadta be a szövegeket, amely tevékenység a televíziós sorozatokhoz hasonló, csoportösszetartó erőként funkcionált.

Szinte közhelyszerű kijelentés, hogy az énekmondók, egy nép történetének fenntartói és továbbadói a közösség létének, autonómiájának letéteményesei.²⁹ Habár a lovagregények nem elsősorban egy nép saját

²⁹ Mario Vargas Llosa *A beszélő* című regénye például ezt a jelenséget helyezi a történet középpontjába. Az antropológiai tényeken alapuló regény fókuszában egy olyan indián nép

mítoszgyűjteményét őrzik, számos, ősi kultúrákhoz fűződő motívumot rejtnek. A jelentős korabeli társadalmi funkció mégsem kizárólag a közös múlt fenntartásában rejlett, hanem legalább annyira a befogadásban rejlő csoportaktivitásban. Hasonlóan a televíziós sorozatok működés-módjához, a lovagregények is szórakoztató kulturális kapocsként fogták össze közönségüket. A történet közös élvezete, a megszakításokból, epizódokra tagoltságból származó feszültség társas levezetése és a pletyka generálása a mai televíziózáshoz igen hasonlóan működhetett.

Fiske és Hartley a televíziót az orális irodalomhoz kötötték, és a televízió működés-módját korunk bárdi funkcióját betöltő szociális rítusként írták le.³⁰ Ennek központi módját a televízió kommunikációs funkciójában látták. Véleményük szerint a televízió a nyelv közvetítő csatornája, amely prezentálja és bevési a követendő nyelvi mintákat. Igen hasonló működést figyelhetünk meg a korai lovagregények esetében is, amelyek nem a műveltséget jelentő latin, hanem a nép nyelvén születtek és terjedtek, fenntartva és művelve a helyi nyelvek gazdagságát. A kommunikációs funkciók hasonlósága közt Fiske és Hartley kiemeli, hogy mind a televízió, mind az orális irodalom esetében háttérbe szorul az autonóm, jól elkülöníthető, modern értelemben vett szerző szerepe. Az autoritás, amely megszabja a tartalmakat nem egy, a szöveg szempontjából mindenható személy, hanem folyamatos interakció a készítő és a közönség közt. A nézők vagy hallgatók döntései nagyban hozzájárulnak tehát a közölt szöveghez, nemcsak a befogadás, hanem már a készítés során is. A szerzőpáros kiemeli továbbá, hogy mindkét mediális forma orális, vagyis elkülönül a literális, kontemplatív befogadással párosuló, kontextusáról leválasztható (a barthes-i terminológiát alkalmazva, *műként* kezelhető) szövegektől. Ehhez a jellegzetességhez állandó interakció, folyamatos visszacsatolási kényszer társul. Végezetül Fiske és Hartley kiemeli, hogy mind a középkori énekmondók, mind a televízió közvetít mítoszokat, ha nem is explicit módon. Ezek a hétköznapi mítoszok a mindennapi gyakorlatot irányítják, a társadalmi normákat és értékeket erősítik meg.

áll, amelynek szétszóródott csoportjai között az összetartó erőt csak a történetmondóik által terjesztett legendák, állandóan megújuló, mégis a legősibb múltat őrző mitikus történetek jelentik.

30 Fiske, John - Hartley, John (1978): *Reading Television*. Routledge, London.

Fiske és Hartley a televíziót a szóbeli irodalomhoz hasonlítva az előbbi általuk legjelentősebbnek vélt társadalmi funkcióját emelik ki. Ez az úgynevezett „bárdi szerep” (bardic role). Ennek köszönhetően a televízió a valóságról alkotott konszenzus megfogalmazása, amely segít elhelyezni az egyént a domináns értékrendben, megerősíti a fennálló kulturális gyakorlatot, bemutatja a kultúrában bekövetkezett változásokat, valamint meggyőzi a közönséget arról, hogy identitásukat és státuszukat a kultúra egésze garantálja. Mindezek által a televízió a kulturális közösség és tagság érzését közvetíti.³¹ Ez a mechanizmus több ponton is kapcsolódik a televízió korábban taglalt performatív funkciójához, vagyis ahhoz a tulajdonságához, amely által képessé válik nemcsak közvetíteni, hanem létrehozni is a valóság egy fajtáját. Mint azt láthattuk, e hatás elérésében Fiske és Hartley épp azokat a jellegzetességeket tartja kulcsfontosságúnak, amelyek megegyeznek az orális irodalom hagyományaival. Vagyis a televízió azon tulajdonságai, amelyek társadalmi eseményként képesek a fennálló szociális és kulturális rend, norma közvetítésére, valamint az általánosan elfogadott valóság megteremtésére, épp a regényirodalom gyökereivel, a szóbeli hagyománnyal rokoníthatók.

A vizsgálódást a szeriális narratívák területére szűkítve még pontosabban kitapinthatóvá válik a szóbeli irodalom sorozatainak, a lovagregényeknek a performatív öröksége. A történetek által generált társadalmi aktivitás igen hasonló a középkori és a mai, televíziós kontextusban, ami egyrészt a narratív, másrészt a mediális közeg hasonlóságainak köszönhető. McLuhant és az általa megkülönböztetett hűvös és forró médium oppozícióját felidézve tovább árnyalható a párhuzam. A forró, erősen definiált, ezért alacsonyabb befogadói aktivitást igénylő médiumokkal szemben a hűvös, vagyis alacsonyán definiált, ezért nagyobb befogadói aktivitást igénylő médiumok közé sorolja a televíziót, valamint a kéziratot is. Ahogyan azt Kittler is hangsúlyozza,³² az oppozíció alapjait jelentő technikai feltételeket részben már felülírta a fejlődés, mégis érdemes a két médium közti párhuzamra ebből a szempontból is vetni egy pillantást. A kézírathoz sorolhatjuk ugyanis a középkorban kézzel írott szövegeket is,

31 Fiske-Hartley (1978), 88.

32 Kittler, Friedrich (2005): *Optikai médiumok*. Kelemen Pál (ford.) Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest

amelyek, habár lejegyzésre kerültek, folyamatos interakcióban voltak a szóbeli úton terjedő történetverziókkal, emiatt együttes tárgyalásuk nemcsak lehetséges, hanem szükségszerű is. Mind a kézirat (és a vele szimbiózisban élő szóbeli lovagregény), mind a televíziós sorozat a befogadói fantáziát igénybe vevő, a hiátusok kitöltését a befogadóra bízó elbeszélési forma. Fokozott aktivitást kívánnak meg a hallgatóság részéről, amely nem tulajdonítható kizárólag a technikailag kevésbé kidolgozott formáknak.

Nem érthetünk egyet McLuhannel abban, hogy a kézirat vagy a televízió fejletlenebb technikai kidolgozottsága miatt gyakorolna erősebb hatást közönségére. Abban viszont egyetérthetünk vele, hogy mind a televízió, mind a kézirat fokozott befogadói aktivitást vált ki, azzal a megjegyzéssel, hogy a jelenleg általunk vizsgált kéziratípus szorosan együtt él a szövegek audiovizuális formájával. Ennek a fokozott befogadói aktivitásnak, a szövegek által megvalósuló társadalmi cselekvésnek, vagyis a performatív erőnek máshol kell keresnünk az eredetét. Véleményem szerint ez a tulajdonság nem a médiumok technikai feltételeiből, hanem a közreadás egyéb módozataiból származtatható. Amint azt láthattuk, a performatív erő a szeriális narratívák esetében igen hangsúlyosan jelen van. Mivel ehhez a szövegtípushoz speciális narratív szerkezet is társul, érdemes ezt is megvizsgálni a probléma további feltérképezéséhez. A mediális és narratív jegyek együttes vizsgálata mutathat rá a szeriális narratívák fokozott performatív erejének mibenlétére. Mint arra már többször történt utalás, a közreadó médium mindig igen erős nyomokat hagy a szövegen és a narratív struktúrán, így a két szempont egymástól igen nehezen lenne elválasztható.

A televíziós sorozatok eredetének feltérképezéséhez nem elegendő egyetlen szempontrendszer alkalmazása. A kizárólag narratív, mediális vagy kontextuális-társadalmi vizsgálat önmagában nem kielégítő, sőt, akár félrevezető is lehet. E nézőpontok együttes alkalmazása ugyanakkor a televíziót az irodalomhoz kötő igen izgalmas erővonalakat rajzolhat ki. A sorozatok esetében például a regény egy igen jelentős formájának, az epizódokra tagolt, folytatásokban megjelenő szövegnek a megjelenését ismerhetjük fel. Természetesen nem tehetünk olyan szélsőséges kijelentéseket, hogy a regény jövője a televíziós sorozat, de azt bátran állíthatjuk,

hogy ezek a szériák a regényirodalom bizonyos szegmenseinek szerves folytatóiként értelmezhetők.

Bibliográfia

Allen, Robert C.(1985): *Speaking of Soap Operas*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill.

Bahtyin, Mihail (1997): *Az eposz és a regény*. Hetesi István (ford.) In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei III*. Jelenkor Kiadó, Pécs; 27-68.

de Man, Paul (2000): *Az irónia fogalma*. In: Uő: *Esztétikai ideológia*. Katona Gábor (ford.) Osiris, Budapest; 175-203.

Fiske, John - Hartley, John (1978): *Reading Television*. Routledge, London.

Genette, Gérard: *Transztextualitás*. Burján Mónika (ford.) In: *Helikon*, 1996/1-2.; 82-90.

Hagedorn, Richard (1995): *Doubtless to Be Continued. A Brief History of Serial Narrative*. In: *To Be Continued... Soap Operas Around the World*. Robert C. Allen (szerk.). Routledge, New York. 27-48.

Halász Katalin (1998): *Egy műfaj születése. A középkori francia regény*. Kosuth Egyetemi Kiadó, Debrecen.

Hansági Ágnes (2009): *A mediális környezet hatása az elsődleges kanonizációra. A Jókai-regények folytatásos közlése a Pesti Naplóban (1851-1857)*. In: *Irodalomtörténet*, 2009/3; 291-317.

Kittler, Friedrich (2005): *Optikai médiumok*. Kelemen Pál (ford.) Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest

Pál Ferenc (1998): *A jövő regénye a telenovela?* In.: Filmkultúra, 1998

Pál Ferenc (1995): *Eça de Queirós és a realizmus.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

Pfeiffer, Ludwig K. (2005): *A mediális és az imaginárius.* Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest.

Queirós, Eça de – Ortigão, Ramalho (1999): *A cintrai út titka.* Pál Ferenc (ford.) Íbisz Könyvkiadó, Budapest.