

Madarász Klára

SZÉGYENLŐS NARRATÍVÁK PAVESE ÉS VITTORINI REJTŐZKÖDŐ TÖRTÉNETMONDÁSA

I.

Tanulmányomban két regénynek – Cesare Pavese: *A hold és a máglyák*¹ és Elio Vittorini: *Szicíliai beszélgetés* című műveinek² – az összehasonlító elemzését szeretném bemutatni, a címben megjelölt szempontra koncentrálni. De miért e kockázatos vállalkozás?

Hiszen a nagyon különböző, származásában, kultúrájában, lelkialkatában, művészi stílusában, művészetéhez és politizáláshoz való viszonyában is olyannyira eltérő két művész regényei között nehezen kivihetőnek tűnik *lényegi*³ hasonlóságokat találni – az első látásra is szembetűnő olyan *tematikus* párhuzamokon kívül, amelyek különben más korabeli regényekkel való összevetésben is fellelhetőek lennének, mint az utazás motívuma⁴, az önazonosság keresése a gyermek-és ifjúkorba való visszatérés-sel⁵, a kudarcos nosztalgia és lerombolt mítoszok, a nőkhöz illetve az anyához való

¹ Cesare PAVESE, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1954 (1950¹). Magyarul: Cesare PAVESE, *A hold és a máglyák*, ford. Lontay László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971.

² Elio VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1966 (1937-39¹ folytatásban; 1941¹ kötetben). Magyarul: Elio VITTORINI, *Szicíliai beszélgetés*, ford. Zsámboki Zoltán, Budapest, Magvető, 1971.

³ Művészi alkotásmódbeli, szerkesztési, stiláris, a művészi közlési szándékot illető.

⁴ Az ókortól jelentőségre szert tett motívum (Homérosz, Dante, Voltaire, Swift stb.) újabb megjelenései közül itt csak Szerb Antal: *Utas és holdvilág* című regényét említeném meg, érdekességképpen.

⁵ A romantikus ihletésű, az olasz irodalomban Leopardiig visszavezethető, kezdetben elsősorban a költészetben, majd a prózában is megfigyelhető gyermekkor-kultusznak (amely a hatvanas évekig szinte korunk vallása volt) a 20. századi olasz prózában való megjelenésével kapcsolatban csak felsorolásszerűen említem *Bontempellit*, aki a regény költői minőségét egyenesen attól az érzékenységtől tette függővé, amelyet csak a gyermeklelkű író tudhat magáénak (vö. Gilbert BOSETTI, *Il divino fanciullo e il poeta*, Pesaro, Metauro, 2004, 173-175); *Saviniót*, aki Bontempellihez hasonlóan elutasítja a pozitivistá-verista poétikákat, és legjobbnak tartott regényeiben egy mitikus-gyermeki időt idéz, amely csak az emlékeiben létezik, belépve a homéroszi

problematis viszony, a hiányzó apa motívuma, a nyomor és a kizsákmányoltak, valamint a háború tematikája. Mindezekről a közös témákról persze látszólagos evidenciájuk ellenére is érdemes lenne beszélni, mert az alapos vizsgálódás feltárhatja a hasonlóságok mögötti különbségeket is, és ezek szintén informatívak nemcsak a két szerzőre, hanem a 20. századi regényre nézve is.

Itt most a fent említettek közül csak egy téma, az utazás (elsősorban mint történet) fog terítékre kerülni. Azért éppen az, mert hipotézisem szerint általa egy, a két szerzőt talán kevésbé észrevehető módon összekapcsoló jelenséget sikerül felszínre hozni.

Ez nem más, mint a két alkotó regényfelfogásában mutatkozó hasonlóság, abban a 20. században, amikor Ortega leírta, hogy a tradicionális regény haldoklik, mert a történetek száma véges.⁶ Az Ortega által viszonylag korán, és elméletileg elemzett jelenség, mármint a regény krízise⁷, amely éppen a regény legjellemzőbb

mítosz és az istenek világába (vö. *Uo.*, 195-202); *Buzzatit*, aki szerint csak a gyermek képes a csodát és a titokzatosat érzékelni, amely egyúttal az ő igazsága (vö. *Uo.*, 209-211); de említhetnénk *Stuparichot*, *Calvinót*, *Tomizzát*, *Bassanit* is, vagy a nőírók közül *Elsa Morantét*, *Natalia Ginzburgot*, és még sokakat, akik Pavésén és Vittorinin kívül a gyermekkorot valamiféleképpen idealizálják a költői megismerés és kifejezés szempontjából, és poétikájukban – a visszaemlékezés vagy az újragondolás jegyében – a gyermekkorba való visszatérés domináns módon jelenik meg (vö. *Uo.*, 407).

⁶ Vö. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Gondolatok a regényről*, (ford. Puskás Lajos), Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1993 (Reprint). Első magyar kiadása: Budapest, ABC Könyvkiadó Részvénytársaság, 1944. (Első megjelenés: JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Ideas sobre la novela*, 1925).

⁷ Csak néhány gondolatot ragadnék ki Ortega 1925-ös esszéjéből (melyben Pio Barojával vitatkozik a válságban lévő regény megújításáról), témafelvetésünket illusztrálendő: „*Aki nem számol annak lehetőségével, hogy irodalmi műfaj kimerülhet, az keveset gondolkodott a műalkotás feltételein. /.../ ... a műfaj a művészetben – mint az állattani species – lehetséges változatok korlátozott számát jelenti. Minthogy azonban a művészetben csak azok a változatok számítanak, amelyek eléggé különböznek ahhoz, hogy egyik a másik ismétlődéseként ne hasson, a műfajnak a művészetben belül csak igen kurta műsorlehetősége van. Tévedés a regényt – s mindenekelőtt a modern regényt – végtelen területnek képzelni, amely örökké képes magából új formákat kivetni. /.../ Új motívumokat találni gyakorlatilag lehetetlen. A korszak jelen, előrehaladott állapotában ez annak az objektív és nem személyes nehézségnek első tényezője, amely megnehezíti elfogadható regény szerkesztését. /.../ Röviden: azt hiszem, hogy a regény műfaja, ha nem is merült ki maradéktalanul, elérkezett utolsó fejezetéhez, s elfogadható tárgyban olyan hiányt szenved, amit az írónak a regény felépítésében szerepet játszó egyéb elemek tökéletességével kell kiegyenlítenie” (ORTEGA, *id. mű.*, 6-9.).*

Érdekes módon a modern műfajelmélet a regény huszadik századi fejleményeinek az ismeretében is a történetet és a történetmondást jelöli meg, mint az elbeszélő szövegek meghatározó műfaji sajátosságát (vö. MAÁR Judit, *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*, /Modern filológiai füzetek 53./, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1995, 30-33; 148-149.). Más kérdés, hogy e két komponens megléte önmagában nem

modalitását, a történetmondást érinti⁸, részben műfajelméleti dimenzióba vonja ezt a mostani vizsgálódást is.

Hipotézisem bizonyítása érdekében a két szerző regényfelfogásának némely vonatkozásban való hasonlóságát a vizsgált művek egyes szerkezeti-szemantikai sajátosságain keresztül próbálom megragadni. Egészen pontosan az utazás, mint *elmesélt történet* szerkezeti és jelentésbeli vonatkozásain keresztül igyekszem a két regény *történetmondásának* egyes sajátosságaira is rámutatni a jelen tanulmányban.

Azt várom az összehasonlítástól, hogy általa egy olyan 20. századi történetmondási *modust* sikerül bemutatni, amely e két szerzőnél egyaránt fellelhető, és amely beilleszthető a válságban lévő, avagy máshonnan nézve a megújuló 20. századi regényt jellemző technikák sorába.

II.

Ha megelőlegezve, röviden kellene a két szerzőnek a regényfelfogásban megmutatózó feltételezett hasonlóságát jellemeznem, akkor azt mondanám, hogy ez a hasonlóság a szégyenlős, rejtőzködő történetmondás.

Ez felfogásom szerint két dolgot jelent.

Az egyik az, hogy a narrátorok tulajdonképpen *nem egy valódi történetet* mesélnek el, a másik pedig az, hogy a valódi történeteiket *nem mesélik el*, legalábbis történet formájában nem. Ismerős helyzet, igaz, a drámai narratívából: Pirandello: *Hat szereplő szerzőt keres (Sei personaggi in cerca d'autore)*⁹.

mond ellent Ortega megállapításainak, hiszen a történetet ő is alapvetőnek tartja, csak immár nem tartalmilag, hanem technikailag: „Ezért a közkeletű véleményt meg kell fordítanunk; a cselekmény vagy bonyodalom a regénynek nem alapanyaga, hanem ellenkezőleg, állványa, pusztán mechanikus támasza. A regényszerűség lényege – ne feledjük, csak a modern regényről beszélek – nem abban rejlik, ami történik, hanem épp abban, ami nem történés: a színtiszta elevenségben, az alakok ilyenségében s itt-létükben, mindenekelőtt az összességük adta hangulatban, az atmoszférában” (ORTEGA, *id. mű*, 37-38).

⁸ Vö. MAÁR Judit, *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*, /Modern filológiai füzetek 53./, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1995, 12-16; 30-34. A regény, illetve az elbeszélő szövegek műfajelméleti sajátosságait illetően e tanulmányban Maár Judit könyvének alapvetéseire támaszkodom.

⁹ Ortega fogalmazza meg idézett tanulmányában, hogy a regény továbbfejlődése, jövője szempontjából az alakok fontosabbak a történetnél; a történet azonban, ahogy említettük, szükséges, mint külső váz, mint technikai eszköz (vö. 7. lábjegyzet). Pirandello *Hat szerepe* tekinthető akár e tétel illusztrációjának is: ha vannak alakok, de nincs meg a cselekmény, a váz, amelyre felfűzhetőek, nincs műalkotás sem. Tehát egyrészt nem „divat” cselekményt írni, a pusztá történetmesélés ponyvához illőnek tűnik a század elején, másrészt történet nélkül nem tudunk élő alakokat sem ábrázolni. A történet

II.1. Miért mondom azt, hogy nem egy valódi történetet mesélnek el? Egyáltalán mit nevezünk történetnek? A történet ismerve, hogy *esemény*sor, amelyben konkrét helyen és időben, adott és egymással relációban álló személyek vesznek részt cselekvéseikkel, emócióikkal, akaratukkal és szándékaikkal¹⁰. Esemény alatt pedig legalább két *tényállást*, két *situációt* kell érteni – azaz adott helyen és időben létező individuumokat, relációikkal és attitűdjeikkel együtt, egy folyamatos történés állapotában; de olyan két tényállást, amelyben egymáshoz képest változás kell, hogy történjék. Két egymást követő situáció tehát csak annyiban tekinthető eseménynek, vagyis egy történet elemi részének, amennyiben a változás megtörténik bennük: folyamatos cselekvésből, történésből befejezett cselekvés, vagy történés lesz, mégpedig meghatározott helyen, időben szereplő ugyanazon, de megváltozott relációjú individuumok részvételével¹¹.

A két regényben ennek a definíciónak csak a narrátor főhősök hazautazásának a története, a kerettörténet felel meg valamelyest, de csak annyiban, hogy megvalósul egy utazás, mint esemény: van kezdete és vége. Az utazás, úton levés folyamata Vittorininél, illetve a megérkezés állapota Pavesénél képezi az egyik, a kiinduló situációt – a találkozások, beszélgetések, emlékezések, mások által elmesélt történetek mikrosituációival. Ennek az állapotnak a befejezése, vagyis az utazás befejezése Vittorininél, illetve újrakezdése, pontosabban a megérkezés állapotának a megváltozása Pavesénél képezi a második, az elsőhöz képest változást hozó, de már nem taglalt, csak megemlített situációt. A főhősök döntést hoznak az utazás megkezdéséről, ez a kiinduló attitűdjük, majd a befejezéséről, ez a megváltozott attitűdjük. Egyúttal ezek azok a történetek, amelyekről azt mondtuk, nem *valódi* történetek.

De mitől *valódi* egy történet? A domináns, vagy más néven kardinális esemény meglététől. Mit tekinthetünk kardinális eseménynek? A kardinális esemény „*olyan esemény, amely meghatározza a történet egészének alakulását; ha egy történet-*

hiánya tehát az átalakulóban lévő regényműfaj egyik jellemzője: még akkor is, ha lenne történet (ahogy a *Hat* szerepben lehetne), azt a szerzőnek nem akaródzik megírni...

¹⁰ Vö. MAÁR, *id. mű*, 33.

¹¹ „... a *situáció fogalma* – mint a történet vizsgálatában *centrális fogalomé* – *kettős értelemben használható. /.../ 1. Minden történet minimális alkotórésze a situáció, adott történet folyamatából bármelyik pillanatot ragadjuk ki adott pillanatban, a történet adott pontján mindig valamilyen situációt, vagyis tényállást találunk. (Ezt igazolja az a korábbi megállapítás is, hogy az eseményt is situációk változása határozza meg.) A situáció tehát minden történet minimális alkotóeleme, építőköve, így a situációt ebből az aspektusból mikrosituációnak is nevezhetjük. 2. /.../ a mikrosituáció fogalmával szembeállítva /.../ a makrosituációban döntő tényezőként az individuumok relációját, valamint attitűdjét tarthatjuk számon, függetlenül attól a konkrét cselekvéstől, történéstől vagy állapottól, ami a situáció tartalmát jelenti. /.../ A makrosituáció a történetnek olyan nagyobb egysége, amelyet több mikrosituáció épít fel, s amelyet az individuumok relációja és attitűdje alapján azonosítunk” (MAÁR, *id. mű*, 136-137.). Vö. még: *Uo.*, 38-43.*

ben adott kardinális esemény nem szerepelne, a történet további része másképpen alakulna. Ebből következik, hogy a fordulat szükségképpen mindig kardinális esemény, ugyanakkor nem minden kardinális esemény fordulat értékű¹². A fordulat a „makroszituációk megváltozásával egyenlő: fordulat akkor következik be, amikor egy pozitív attitűdöt tartalmazó makroszituációból a vele ellentétes, negatív attitűdöt tartalmazó makroszituáció jön létre, és fordítva”¹³. A kardinális eseménynek tehát a történetben kell lennie, mint az eseménysor részének, és befolyást kell gyakorolnia a történet további alakulására, vagyis az utána következő eseményekre.

A következőkben nézzük meg kissé a két regény szerkezetét alkotó szituációkat, a tér-idő viszonyokat és a szereplőket, hogy megítélhessük, vajon igaz-e az a hipotézisünk, hogy a regények történetének tekintett – tulajdonképpen keretszerű – történetek azért nem tekinthetők valódi történetnek, mert cselekményükből hiányzik a kardinális esemény.

II.1.1. Pavesénél a narratíva három idősíkban jelenik meg. Az egyszerűség kedvéért tekintsük úgy, hogy Angolna hazautazása a narratív szituáció. Ennek a hazautazás-történetnek a mikroszituációi a falubeli találkozások, beszélgetések formájában a jelenben, az amerikás történetek emlékeiként a közelebbi múltban, a gyermek- és ifjúkor történeteinek az emlékeiként pedig a távolabbi múltban vannak. A különböző rétegeket részben az utazás motívuma kapcsolja össze, részben maga a narratív szituáció, az emlékezés, amelynek alá vannak rendelve. Az emlékezés szituációja az első makroszituáció.

A narráció és a narratív szituáció – a szinkron sík –, az utazás jelenidejének a története egy statikus, illetve nagyon lassan változó tényállás: a narrátor-főhős gyermekkora helyszínén kóborolva emlékezik vissza a múltra. A tényállás tehát az emlékezésé, amelynek a felbukkanó szereplők és a történeteik csak az emlékezés kiindulópontjául, vagy viszonyítási pontként, azaz a narráció szempontjából csak apropóul szolgálnak. Nem is idéznek elő érzékelhető változást a narratív helyzetben, az emlékező szituációban. Az utazás jelenidejében tehát nem is, vagy alig érzékelhető az idő múlása; a különböző szereplők – Valino és családja, Nuto és családja, és a falubeliek, a lovag, a plébános, a tanítónő – is csak gyors narrációban, elnagyoltan tűnnek fel, Cinto kivételével alig kapnak szót. A közelmúlt történetei, az amerikai tapasztalat viszont lezárt történetek, ahogy a gyermekkori történetei is, Gaminella és a Mora.

A narratív szituáció alaphelyzete, vagyis az első makroszituáció a benne szereplők cselekvése, relációi, attitűdjei alapján tehát az *emlékezés*, amelynek az eszköze, illetve a kiváltója a hazatérés, tehát egy célirányos *utazás*. Angolna saját lelkének mozgásait beszéli el, futólag érintve mindazt, ami ezen a tárgyon kívül esik, de vele valamilyen összefüggésbe hozható – éppen az emlékezés, a felidézés,

¹² MAÁR, *id. mű*, 138-139.

¹³ *Uo.*

a hasonlítás viszonyába; Nutóval, a barátjával való sétáit, beszélgetéseit, a tájat, amely bár megváltozott, mégis ugyanaz, az embereket, akiket már nem ismer, de akikben mégis régi önmagát és régi környezetét keresi.

Ebben a statikus kiinduló helyzetben sajátos és dinamikus (de nem a szerkezet síkján megjelenő) ellenpontot képez, hogy a narrátor-főhős saját sorsát barátja, Nuto sorsának tükrében vizsgálja. Bár észleli Nuto azon utalásait, amelyek a vele történt változásokra vonatkoznak, bár hallja őket (hiszen el is mondja), de érzelmileg látszólag kívül marad, nem érintik, nem ösztönzik cselekvésre, nem idéznek elő nála állapot- vagy hangulatváltozást, nem zökkentik ki az emlékező szituációból. Csak befelé figyel. Pedig Nuto valaha a legfontosabb személy volt a számára, kezdetben egyfajta apa-pótlék, majd a nagyobb barát, akivel kamaszosan rivalizált. Azt az első – és talán utolsó – viszonyítási pontot jelentette a számára, amelytől elindulva kezdetét vehette az életutazása.

Azt mondhatni, hogy a narrátor-főhős a narratív szituációban, a narráció jelenidejében érzelmileg elszigetelt, közömbös mások története iránt, és őket magukat, valamint a velük való kapcsolatát egyedül az emlékezésben betöltött szerepükkel összefüggésben ismerjük meg.

Ebben a jelenidejű narratív szituációban, az emlékezés helyzetében nagyon lassú a változás, szinte észrevehetetlen: akkor kezdődik, amikor Cinto sorsa kezdi annyira érdekelni Angolnát, hogy *cselekvésre ösztönzi*: bicskát vesz neki, illetve az elbeszélés végén gondoskodik a felneveléséről – no, nem ő veszi magához, hanem rábízza a barátjára. Az elbeszélés során mások is megjelennek, de amint már említettük, feltűnésük mindig csak abból a szempontból tárgyalt, hogy milyen emlékek felidézésében működnek közre. Megjelenésük, történetük nem idéz elő változást a narrátor-hős attitűdjében, az emlékezésben, vagyis a történet szempontjából nem értékelhetőek eseményekként.

A további mikroszituációkat a közelmúlt, vagyis az amerikai történetek, amelyek bizonyos értelemben szintén utazástörténetek, illetve a régmúlt történetei – Gaminella és Mora – alkotják; azonban ezekből sem bontakozik ki a narrátor-főhős olyan állapotváltozása, amely eseményként lenne értékelhető a narratíva szempontjából, vagyis a jelenidejű emlékezési szituációban nem indukálnak változást. Összegezve azt mondhatjuk, hogy bár sok epizódszerű eseményt ismerünk meg a főhős visszaemlékezéseiben, ezek mégsem válnak strukturális szempontból nézve összefüggő történetté, olyan eseménysorrá, amelynek alapvető jellegzetessége a benne szereplők állapotváltozása. Ahogy kiinduló feltevésünkben mondtuk: az első személyű narrátor-főhős attitűdjét, cselekvéseit, a vele történeteket a cselekmény síkján nézve (az adott tér-időben történés követelményét is tekintetbe véve) azt mondhatjuk, egyedül a keret, a hazautazás makroszituációja az, amelyben változás történik; a regény történetének ez tekinthető. Eszerint Angolna visszatér szülőfalujába, mert utazásai, csalódásai után meg akar érkezni, vissza akar térni valami ismerthez, majd ismét csalódik, mert ahová visszatérne, az mégsem igazán ismerős, így újra elmegy. Ha a Cintóval való kapcsolatában történtek, a fiúval való

törődése bizonyos értelemben jelent is relációváltozást – befeléfordulása átmenetileg felfüggesztődik – és ilyen értelemben tekinthető az utazástörténet eseményének a bicskavásárlás, vagy az elárvult Cinto rábízása Nutóra (saját gyermekkorá apafigurájára, akihez – ezek szerint – még mindig nem tudott „felőni”), a főhős utazástörténete szempontjából mégsem kardinális esemény; legalábbis a történet síkján (*strukturálisan*) nem tűnik igazolhatónak, hogy a Cintóval való kapcsolata *miatt* dönt úgy, hogy elutazik ismét. Vagyis a makroszituáció szintjén is kimutatható állapotváltozás *ténye* Cintóval kapcsolatban a cselekményből nem igazolható¹⁴. Az attitűd, ami tényleg változik, ennyi: odamenni, keresni valamit, tapasztalni valamit – elmenni, nem keresni tovább. Csakhogy a regény befejeződik ott, ahol a fordulat a makroszituációk szintjén megtörténik: a szülőföld újbóli elhagyásánál. Vagyis a történet valójában félbeszakad, nem folytatódik, nem tudjuk meg, milyen következménnyel volt a történet további alakulására a főhős állapotváltozása, esetünkben az, hogy ismét útnak indult, abbahagyva az emlékezést, a keresést. Sőt, az állapotváltozásról – nem mint fizikai tényről, hanem mint attitűdváltozásról – ez esetben is inkább csak intuíciónk lehet; de erről a későbbiekben még szólunk¹⁵.

II.1.2. Vittorininél a narratíva legnagyobb részben két idősíkban jelenik meg. Az egyszerűség kedvéért tekintsük úgy, hogy a narratív szituáció Silvestro Szicília-ba való utazása, és ennek idősíkjában (amely maga egy meg nem határozott, de határozottan lezárt múlt idő) egymás után következően epizodikus mikrotörténetekkel találkozunk, amelyek a narratív szituáción belül jelen idejűnek, és időben és térben lineárisan egymás után (de nem egymásból) következőnek tekinthetők. Időben és térben előrehaladva meséli el az út történéseit, az útitársakkal való találkozásokat, beszélgetéseket, a saját lelkiállapotának változásait. Az ennek alárendelt síkon az anya történetei találhatók, amelyek a régebbi múltban játszódnak. A narratív szituáció jelenidejében megjelenő történetek hét makroszituációhoz tartoznak, tehát elvileg meglenne a lehetősége egy történet kialakulásának. Hogy mégsem ezeket

¹⁴ Ha itt állapotváltozást akarnánk kimutatni, azt szerkezeti síkon nem, inkább tartalmi síkon, pszichoanalitikus olvasatok felhasználásával tudnánk megtenni: az igazi kötődésre való képtelenség, mint az anyai szeretet hiánya következtében kialakult neurózis állna mozzogóként mind a gyermekkorba való nosztalgikus visszavágyás, mind annak kudarcra, mind a kialakuló érzelmi kötődés elfogadásának képtelensége mögött; ráadásul ez a tartalom az életrajzból igazolható is lenne. Ám a regény felépítésében mindez (gondosan) rejtőzik, mert a narrátor nem mondja el, tehát nem kerülhet a történetmondás síkjára.

¹⁵ Bár természetesen történik esemény, vagyis a makroszituációk szintjén van állapotváltozás, ám az állapotváltozás *tartalma*, ahogy azt a Cintóval való kapcsolatában történetnél említettük, ebben az esetben is csak bizonyos rejtett utalások, vagy motívumok pl. pszichoanalitikus olvasata segítségével lenne rekonstruálható. Nézetünk szerint az utalások, motívumok, és más hasonló jelzések vezetnek az el nem mondott történet nyomára, vö. a II.2. fejezettel. Azonban a segítségükkel létrehozható történet – legalábbis formailag – már az olvasó narratívája lenne.

az egymás után felvázolt szituációkat, hanem csakis a narrátor-főhős hazautazását, majd utazásának befejezését, mint keretet tekintjük szerkezeti szempontból a regény történetének, ennek okát a fejezet bevezetőjében említettük: ahhoz, hogy történetről beszélhessünk, eseményeknek kell lennie, amelynek ismérve, hogy adott helyen és időben, adott, és egymással relációban lévő személyek cselekvéseit és történéseit, attitűdjeit, illetve ennek változását jeleníti meg. Vittorini azonban csak egy szereplőt visz végig minden szituáción, a narrátor-főhőst, így a többiekkel való relációjában, legalábbis a szituációk, tehát a szerkezet szintjén nem jeleníthet meg változást: mert ezek a viszonyok epizodikusak, nem egymás előzményei-következményei. Sőt, a főhős belső történéseiben sem jelenít meg olyan állapotváltozást, amelyet eseményként, tehát a történet részeként lehetne értékelnünk. De lássuk közelebről.

Az első makroszituáció, egyúttal a kerettörténet első része egy utazás megkezdése, amikor a főhős Silvestro Szicíliaba utazik. Ez a céltalan elindulástól a Szicíliaba való megérkezésig tart. Több mikroszituációt találunk benne, a narancsszüretelő szicíliaiaktól a Nagy Lombard, a Bajuszos és Bajusztalan, és mások történetéig. Ebben a helyzetben a szülőföldjére visszatérő narrátor és az útítársai közötti kapcsolat alkotja a fő tartalmat.

A második a konkrét úti cél kialakulásától, tehát az anya meglátogatásának szándékától az anya munkába indulásáig tart: ebben a szituációban az anya és a fiú közötti kapcsolat alkotja a fő tartalmat: az anyjával való beszélgetés tapasztalatairól, majd anyja beteginél tett közös látogatásukról szól. A szituáció fő relációja az anya és a fiú kapcsolata, melyben az anya önfeltárása és emlékezése útján „tanítja” a fiút. Itt a mikroszituációkat a régmúlt történetei, az anya által elmesélt helyzetek képezik, amelyek további utazási szituációkat mutatnak be, elsősorban az apáéit, de másokét is. Szinte valamennyi szereplő utazik az anya történeteiben, melyek a narratív szituációhoz viszonyítva a régebbi múltból, az anya és apa meghatározatlan idejű múltjából valók. Ezen belül a narrátor-hős gyermekkorának idejéből valók konkrétabb idejűek, az apával, a nagyapával, a szeretővel kapcsolatos történetek nem definiált idejűek. Az anya által elmesélt történetekben az addigi narrátor-hős Silvestro rezonőr, passzív szerepet vesz fel. Az anya történetei időben nem lineárisak, térben sem pontosan meghatározhatóak; az emlékezés logikája, illetve a narratív szituáció aktuális résztvevőinek a beszélgetése határozza meg a történetek felbukkanását.

A harmadik makroszituáció az, amikor Silvestro otthagyja anyját, és saját útjára indul a faluban, melynek során három új baráttra tesz szert (Calogero, Ezechiele, Porfirio), és elmennek Colombo kocsmájába; itt a beszélgetések képezik a mikroszituációkat. A harmadik makroszituáció a temetői beszélgetésig tart.

Az utazás, mint keret történetében az anya meglátogatásának szándéka, majd megvalósítása, majd az anyától való elszakadás kétségtelenül eseményekként értékelhetők, a főhős utazástörténetének részeként.

Az első három szituáció több mikroszituációra bomlik, új helyszíneket, szereplőket, történeteket ismerünk meg, de eközben a narratív alaphelyzet, illetve

a főhős e szituációbeli alapattitűdje – az utazásban levés – nem változik, vagyis a mikroszituációk történései nem válnak a főtörténet eseményévé¹⁶.

Ezután következik a negyedik szituáció, a lázálom: a halott katonával, Liborióval való találkozása és beszélgetése, amely által közvetve egy másik tér-idősík is megjelenik: a közelmúlt, és a csatatér. Ha jól megnézzük, ez is tekinthető egy utazástörténetnek, Liborio utazása történetének. A lázálom második felvonásaként egy szűr-reális korális szituáció következik, a bronzó körül, ez lesz a hatodik szituáció.

Az ötödik szituációval visszatérünk a reális narratív helyzetbe. Ez Silvestro utolsó, harmadik napi beszélgetése anyjával, melyben – Liborio halálhírének ismeretében – ismét megváltozik a kettejük viszonya.

A lázálom, mint helyzet egy irreális tér-idő síkra visz, melynek két része, Liborio története és a bronzó körüli találkozás összekapcsolódik. A narratív szituáció relatív jelenidejéhez képest a halott Liborio által elmesélt történet sajátos szigetet képez, melynek sem ideje, sem tere, sem narrátora nem reális, a narrátor-főhős egyfajta lázálmáról van szó, ezért érzi az olvasó, hogy itt a történet elemelkedik, és szimbolikus jelentéssel telítődik. A Liborio által elmondottakban részben ugyanaz a két idősík van jelen, mint a regény egészében: a narrátor-hőssel közös gyermekora, a régmúlt; és a narratív szituáció jelene, amikor bátyjával, Silvestróval beszélget. Ugyanakkor megjelenik egy új idősík, a közelmúlt is, amikor meghalt.

Ez a párhuzamosság a Liborio által elmondott történetben mégis lehetőséget ad egy ellenpont kifejezésére is, új szituációt hozva létre a köszörűssel, a lószerszámkészítővel, a kelmeárussal és a kocsmárossal való találkozások mikroszituációja után. Az idő másképp telik az élő és a halott testvér számára: a halott ideje a külső szemlélőnek befejezett ugyan, de a halott egy permanens jelenként érzékeli, nincs befejezett idő, tehát nem lehet befejezett a története sem: ez az örökkévalóság pokla, amelyben múlt, jelen és jövő egy folyamatos jelenben van együtt, amely jelennek azonban nincs valóságos tere.

Az időnek ez az összezavarodása vetül rá a bronzó szobra körüli, térben is kifejezett összezavarodásra: az addig elbeszélt történet során elkülönült térben és időben bemutatott szereplők mind egyszerre jelennek meg, tragikus kórúst formálván, ezáltal irreálissá téve, és ismét csak elemelve az elbeszélést a narratív szituáció jelenéből egy időtlen – pokolian örökkévaló – filozofikus-lírai szituáció felé, amelyben a szenvedés korális tudatának örökkévalósága a bronzszobor hamisan idillikus és hazug örökkévalóságával képez ellenpontot.

¹⁶ Megjegyzendő, hogy külön figyelmet érdemelne ebből a szempontból annak szemantikai elemzése, hogy az utazás tényével kapcsolatos reflexiók – pl.: „*ittlétemben ez volt a legfontosabb: hogy nem fejeztem be utazásomat; sőt, talán alig kezdtem el*”, vagy „*folytatódik az utazás*”, vagy „*az utazás kereke éppen akkor állt meg bennem*”; „*az utazás kereke megmozdult*”, vagy végül: „*Szicília már nem utazás*” – milyen viszonyban van a narrátor-főhős alapattitűdjével, vagyis tekinthetnénk-e ezeket a mondatokat tényleges állapotváltozásra való utalásokként a főhősnél, és ha igen, azt a változást miben lehetne meghatározni, illetve ha nem, akkor mit jelentenek.

Végül a hetedik szituáció az idő összezavarodása és az utazás befejezésének bejelentését követő epilógus, ismét a konyhában, az anyával és az ismeretlen öregemberrel.

Az utazástörténet eseményei tehát a főhős relációinak változásait tekintetbe véve: a főhős Szicíliába indul, elhatározza, hogy meglátogatja anyját, beszélget vele, majd nem akar tovább anyja társaságában lenni, újabb találkozásokra nyitottan elindul a faluban, és új társakra talál; lázálma lesz, majd ismét beszélget anyjával; ismét lázálma lesz, végül befejezettnak nyilvánítja utazását.

Ismét megállapíthatjuk: nem tűnik valódinak ez a kerettörténetbeli utazástörténet sem, mert nem találunk a cselekményében olyan domináns eseményt, amely a történet síkján érzékelhető attitűdváltozást hozott volna.

Mielőtt azonban a kardinális esemény elmaradásának az okát kutatnánk, néhány más kérdés is idekíváncozik.

Ha ez a két utazási kerettörténet – Pavese és Vittorini regényében – nem *igazi* történet, akkor miért ezeket tekintem elmesélt történetnek, azaz a narratívák fő tárgyának, és miért nem valamelyik másikat a regényekben elmondott sok történetből? Hiszen láhattuk, hogy a két regényben több történet, epizód is van, vagyis az utazástörténetek keretében más történeteket, köztük más utazások történeteit is elbeszélnek a szerzők.

Hogy miért a kerettörténetben megjelenő utazástörténeteket tartjuk *formailag*¹⁷ a narratívák legfőbb tárgyának, arra már utaltunk a fejezet bevezetőjében: mivel a szereplők, az eseménysor és a tér-idő határoznak meg egy történetet, a történet pedig a narratívát, ezekben a regényekben a narrátor-főhősök utazás-története az egyedüli, ahol ezen komponensek alapján legalább két, *egymásból következő* makroszituációt lehet felfedezni¹⁸.

Itt felvethető az a további kérdés, hogy több (epizodikus) történet egymásutánisága, ahogy az a vizsgált regényekben megfigyelhető, miért ne lenne egy regény történetének tekinthető?

Éppen az előbb mondottak miatt: az eseménysornak, amely egy regény történetét alkotja, *azonos* szereplőkkel, azok relációit és attitűdjeit megjelenítve, meghatározott helyen és időben, és *egymásból következően* kell történnie¹⁹. Ennek a

¹⁷ Formailag, azaz szerkezetileg, vö. MAÁR, *id. mű.* Ahogy említettük, a regényeket műfajelméleti szempontból, formailag meghatározható jegyeik alapján vizsgáljuk ebben a tanulmányban, ezért a történetre és a történetmondásra, mint az epikus narratívákat meghatározó műfaji jegyre koncentrálnak; ezt tesszük azért is, mert éppen így tudunk olyan hasonlóságot definiálni e két regény között, amelyet narratológiai szempontból érdekesnek, a század első felében átalakulóban lévő regényműfajt jellemzőnek tartunk.

¹⁸ Vö. 10. lábjegyzet.

¹⁹ „A történet az elbeszélő és a drámai szöveg egyik alapvető szemantikai rétege, mely az eseményekből, az események idejéből és teréből, valamint az eseményeket végrehajtó vagy elszenvedő személyekből áll. Másképpen fogalmazva: a történet azonos valamely

kritériumnak Pavese és Vittorini regényében is csupán a narrátor-főhősöknek a kerettörténetben leírt utazásai felelnek meg, úgy-ahogy. (Boccaccio *Dekameronját* sem tekintjük regénynek, számtalan története, sőt, kerettörténete ellenére.)

II.1.3. Visszatérve most a fejtegetésünk kiinduló állítására, mely szerint azért szégyenlős a két szerző történetmondása első megközelítésben, mert *nem valódi történetet* mesélnek el, észre kell vennünk, hogy ellentmondásba keveredtünk: hiszen épp azt bizonygattuk eddig, hogy miért *történet* a kerettörténet, és miért egyedül az fogadható el, mint a regény története. Ha a történetnek ismérve volt, hogy tartalmaz domináns eseményt is, akkor hogyan definiálhattunk történetnek olyan eseménysort, amely ítéletünk szerint mégsem tartalmazott domináns eseményt?

Az ellentmondás feloldásához ismét a domináns esemény, mint okfejtésünkben a *valódi* történet kellékének meghatározásához kellene visszamennünk. Az állapotváltozás volt a domináns, kardinális esemény megkülönböztető jegye; ez a megfogalmazás azonban nem pontosította az állapotváltozás *minőségét*. Hiszen állapotváltozás lehet helyváltoztatás is, hangulatváltozás is, a relációk változása is, az attitűdváltozás is. Ha csak ez utóbbit jelölnénk meg a valódi történetben fellelhető domináns esemény kritériumának, akkor az olyan állapotváltozást, amely nem eredményez attitűdváltozást, vagyis a szereplő szándékai, motivációi, cselekvése szintjén bekövetkezett változást, csak formailag tekintenénk állapotváltozásnak. Eszerint egy történet formailag történet lehetne akkor is, ha valamilyen, bármilyen állapotváltozás történik két tényállása között, de *valódi* történet csak akkor lenne, ha két szituáció között attitűdváltozás történik, mi több, olyan, amely a cselekmény szintjén is következményekkel jár, amely nélkül a cselekmény másképpen alakulna.

Ha másképp, egyszerűbben közelítjük meg a kérdést, hogy miért nem valódi az utazási kerettörténet, azt mondjuk: azért, mert nem derül ki, miért mesélik el a narrátoraink²⁰. Úgy is mondhatnánk, hogy ami kiderül a keretből, mint történetből,

eseménysorral, amelynek adott személyek a résztvevői, és amelynek adott ideje, tere van. /.../ Minden történet strukturális alapegysége a szituáció. /.../ a szituáció olyan egység, amely adott tulajdonságú individuumokból, azok relációiból, továbbá a tér és idő locusból áll, melyben ezen individuumok relációi érvényesek? (MAÁR, *id. mű*, 38.).

²⁰ „Minden irodalmi szövegben közölt történet a szöveg más szemantikai rétegeinek alárendelt, ezeket a szemantikai rétegeket neveztük a szöveg hangulati, emocionális, illetve reflexív rétegeinek. Másképpen fogalmazva, adott szövegnek mindig célja van valamely történet közlésével, a történet mindig „kifejez” valamely hangulatot, emóciót, reflexiót. A fenti tény hatással van a történet struktúrájára: minden történetközlő irodalmi szövegre igaz az, hogy a történetnek van olyan szakasza, része, melyet a történet domináns részének nevezhetünk. Hogy mit tarthatunk a történet domináns részének, az minden esetben kiderül a történet közlésének módjából: az, hogy egy adott szöveg hogyan láttatja, hogyan ábrázolja a történet egyes részeit, megmutatja, hogy mit tekinthetünk a történet domináns elemeinek?” (MAÁR, *id. mű*, 149; kiemelés tőlem). Vö. még *Uo.*, 138-139.

azért senki nem akarna regényt ími. Mivel ezekben a hazautazás-történetekben nem találtunk domináns, kardinális eseményt, amelynek következtében *valódi*, azaz ténylegesen attitűdbelinek tekinthető, a fizikait meghaladó *állapotváltozás* történe a főhősnél, úgy látszhat, nincs is mit elmesélni, hiszen éppen a kardinális esemény az az esemény, ami miatt egy történetet el akarunk mondani, vagyis ezek hiányában (látszólag) nincs semmilyen indoka a narrációnak.

De vajon tényleg nem lenne domináns esemény?

Az olvasó olvasási tapasztalatai (előzetes, a *műfajhoz* kötődő elvárásai) alapján kételkedik benne. Következésképpen feltételezi, hogy akkor nem *arról* a történetről szólnak a regények, amelyről formailag – azaz látszólag – szólnak, hanem valami *másról*. A műalkotások olvasója mindenképpen értelemkereső, az olvasás gesztusa magában foglalja az értelmezését is. Jelen tanulmány kereteit messze meghaladná ennek még vázlatos kifejtése is, annyit azonban még hozzátehetünk, hogy ha Ortega gondolatmenetén továbbhaladva²¹ immár az élő alakot, a szintizta elevenséget, az atmoszférát tekintjük a modern regény fő témájának, ahol a történet csak technikai támasz, akkor is védhető lenne a rejtőzködéssel kapcsolatos feltevésünk, hiszen egyik esetben sem a történet állandó szereplői, azaz a narrátor-főhős alakjai az élők és atmoszférateremtők, hanem olyan alakok, akik *nem* a főtörténet főhősei (legalábbis látszólag – tekintve, hogy első személyű elbeszélésről van szó): Nuto Pavésénél, és az anya, illetve a „hiányzó” apa Vittorininél: a narrátor csak velük kapcsolatban beszél el olyan állapot- (hangulat-, atmoszféra-, jellem-) változást, amely a történetmesélése motivációja lehetne, legalábbis a műfaj „szabályai” szerint... Az igazi, élő, tehát változó alakként megjelenő hősök nem a történet főhősei, legalábbis a struktúra szintjén nem azok, a formális főhősök, a narrátorok viszont olyannyira rejtőzködnek, hogy semmi lényegeset nem tudunk meg róluk, legalábbis a történetből nem.

Összefoglalásul: a „*nem valódi történet*” által megvalósuló rejtőzködő, szégyenlős történetmondás azt jelentette tehát, hogy olyan történetet meséltek el az első személyű narrátorok, amelyben csak arról nem számoltak be, hogy velük, mint saját narratívájuk *szereplőjével* mi történt, illetve mi történik a narráció jelenidejében: vagyis bár találhattunk két-két *egymásból következő* makroszituációt – egy utazás elkezdése és befejezése, illetve megérkezés az utazásból, majd újbóli elindulás – a szituáció szereplőinek megváltozott relációiról, attitűdjeiről, szán-

²¹ Vö. 7. és 8. lánjegyzet. Egyébként Ortega a regényműfaj fejlődését a pusztai történetmeséléstől, a kalandok művészetétől, amelyet népiesnek, érzelmesnek és festőinek jellemez, az elmesélt alak alkotásán keresztül az élő alak, az alakok művészete felé vezet. Az alakok művészete viszont, szemben a kalandok művészetével, arisztokratikus, meditatív, plasztikus; ez pedig a regényműfaj hagyományos jellegének igen csak ellentmond. Ahogy majd a továbbiakban láthatjuk, a történettől megcsömörlött regény útja a műfajból kifelé vezet, a színház drámai plaszticitása illetve a lírai mediatáció felé. (Ami azt illeti, nézetünk szerint ez utóbbi „rombolóbb” a regényre nézve, mint az előbbi.)

dékáról gyakorlatilag nem esett szó; ezekről az elbeszélte történetből *közvetlenül* nem, legfeljebb közvetett módon szerezhetünk tudomást. Vagyis úgy tűnik, hiányzik a narrációból a dominánsnak tekinteni kívánt eseményt követő *események* leírása, legalábbis szerkezeti szinten (ezért, következmények híján, nem mondhatjuk egyik eseményről sem biztosan, hogy az lenne a domináns esemény, vagyis akár azt is mondhatnánk, hogy nincs is domináns esemény), a történet lényege nincs elmesélve a cselekmény síkján: a történet *nem valódi történet*.

II.2. Ha mármost előzetes olvasói elvárásaink folytán elkezdjük azt a valami mást keresni, amiről a regénynek szólnia kell (valójában valószínűleg csak egy kardinális eseménynek tekinthető elemet), ez azt jelenti, feltételezzük, hogy mégiscsak kell lennie valódi történetnek, olyasminek, ami miatt a narratíva megszületik. Ez az, amit már a II. fejezet elején felvetettünk hipotézisként, mint a két regényt jellemző közös vonást: hogy a szerzők *a valódi történeteiket nem mesélik el*, legalábbis történet formájában nem: ez lenne a szégyenlős, rejtőzködő történetmondás másik jelentése.

No, de ha egyszer nem mesélték el, akkor egyáltalán miből gondolja a nyájas olvasó, hogy *van* valódi történet (hiszen előzetes olvasói elvárásait a modern regény történetmondással kapcsolatos fejleményei már akár módosíthatták is volna...)? Vajon vannak-e a szöveg szintjén is megragadhatóan olyan nyomok, amik ezt a feltételezést megalapozzák?

Figyelmünket és ebbéli gyanúnkat először a regény elolvasása után kialakuló befejezetlenség-érzés, mint az előzetes olvasói elvárásból eredő frusztráció kelti fel, és táplálja. Mindkét regénnyel kapcsolatban kialakul ez az érzésünk, noha mindkét első személyű narrátor deklarálja, hogy befejeződik, illetve befejeződött az utazása története.

De akkor mi okozza a befejezetlenség-érzésünket?

Hát talán éppen az, hogy mindkét regény esetében a befejezettnek nyilvánított alaptörténeten – az utazáson – mintegy kívülre kerül egy-egy mozzanat: ez *szerkezeti anomáliaként* (és így a szövegben megjelenő *nyomként*) mindenképpen magára vonja a figyelmünket. Pavesénél ez Nuto és Santa története, Vittorininél pedig részben a *Liborio*-epizód és a bronznő-jelenet, másrészt, és inkább, az epilógusban megjelenő *új* szereplő. Ráadásul ezek éppen olyan mozzanatok, amelyeket olvasói ösztönünkre hallgatva akár a várva várt fordulatként, kardinális eseményként is felfoghatnánk, persze, ha nem hozna zavarba az a tény, hogy ezek *kívül* vannak a narrátor-hős meghatározta alaptörténeten, vagyis azon, amelyet ő – a megformálás modalitásait figyelembe véve – el akart mesélni²². Ha az elbeszélte, és nem valódi-

²² Az olvasói „öszton”, a befogadói *intuición* mindig a szövegben elhelyezkedő különböző *nyomokon* alapszik, amelyek az olvasó érzékenységtől, előzetes elvárásaitól, ismereteitől stb. függően váltják ki és irányítják az interpretatív tevékenységet. Hogy most a *szerkezeti anomálián* kívül (amely tulajdonképpen ellent kellene, hogy mondjon annak, hogy a kívülmaradó részt tekintsük kardinális eseménynek; ezek a részek

nak minősített kerettörténetre nézve nem is, a narráció egésze szempontjából mindenképpen kardinális, de legalábbis fontos eseményt sejtünk ezekben a kívülrekedt részekben.

Ezen a ponton több kérdést is felvethetünk. Az egyik – nevezzük A) kérdésnek: vajon a szerkezeti anomália lehetséges eszköz-e a regényírónak arra, hogy elrejtjen akart „történetét” a tradicionális cselekményépítést kicselezve, de mégis „elmondja”? A másik – nevezzük B) kérdésnek: van-e, s ha igen, milyen más lehetősége, eszköze egy regényírónak egy történet elmondására azon kívül, hogy cselekményként, azaz történetként mondja el?

Pozitív válaszok esetén a további felvethető kérdések így szólnak: A1) ha a sajátos helyzetű elbeszélésrészeket értékeljük domináns eseményekként, akkor mi lenne az el nem beszélt, a valódi történet?; B1) ha más módszert is találunk a rejtőzködő történet megtalálására, akkor annak segítségével milyen történet rekonstruálható? Végül: egybeesnének-e a megtalált történetek – legalább részben – egymással?

E tanulmány keretei között lehetetlenség lenne még a további felvethető kérdéseket is felsorolni, nemhogy a kimerítő válaszokat megtalálni, de legalább vázlatosan igyekszünk összefoglalni koncepciókat a felvetésekkel kapcsolatban.

A) Egyelőre maradjunk a két regény szerkezeti anomáliáinak, sajátos helyzetű elbeszélésrészeinek vizsgálatánál.

Vittorininél, mint említettük, két sajátos helyzetű elbeszélésrész is van. Az egyik csak részben esik kívül az utazástörténeten: ez a főhősnek, Silvestrónak Liborióval, halott öccsével való találkozása és az azt követő korális jelenet a bronznövel. A két jelenet az utazástörténet *reális* – tér-idő és szereplők által meghatározott – *koordinátáin kívül* esik, a realitástól mintegy elemelkedik, és zárt egységet képez, amennyiben a főhős ébrenléti cselekvéseit deklaráltan nem befolyásolja, viselkedésében, illetve a történet további folyásában nem okoz változást. Csak annyiban kötődik az utazástörténethez, amennyiben a főhős lázálma.

Másrészt az epilógusban, tehát az utazástörténeten kívül új, titokzatos, ráadásul mítikus asszociációkat keltő szereplő érkezik, egy másik, egy megtört utazó, egy modern Odüsszeusz tér haza. Érezzük, hogy az ő története fontos lenne, hogy valahogyan része, vagy folytatása lehetne az addig elbeszélteknek, mégis kívül esik rajta, az epilógusba van száműzve.

Pavesénél egy olyan eseményt ismerünk meg a speciális helyzetű elbeszélésrészben, vagyis a regény utolsó fejezetében, amelynek az elmondása végig halogatva, illetve sejtetve volt, Nuto és Santa történetét, de Nuto szemszögéből. Ez az egyetlen történetrész, amelynek elmondásában a főhős-narrátor, Angolna nem a

csak tényleges kardinális esemény híján kerülhetne látókörünkbe ebben a funkcióban) van-e más szövegbeli *nyom*, jelzés is, amely megalapozza azt, hogy ezeket a történetrészeket kardinális eseményekként értékeljük, az további vizsgálatot és okfejtést igényelne, amelyre e tanulmány keretei között sajnos nincs módunk.

saját szemszögéből láttatja a történetet, és bár elbeszéli, de ez mégsem az ő története már, hanem Nutóé.

Mindkét regényben van tehát valaki *más* a főhős-narrátoron kívül, ráadásul mindkét esetben fontos referencia-személy, kockáztassuk meg: egy apa-figura, akinek a története hiányzott, amely nélkül a narratíva mégisincs befejezve, amit valahogy mégiscsak el kellett mondani.

A1) A fentiekben mondottak szerint a sajátos helyzetű elbeszélésrészeket tételezve fel domináns eseménynek, a rejtőzködő történet ezekről az apafigurákról, pontosabban a főhőssel való kapcsolatukról kellene, hogy szóljon: arról a csalódásról, amelyet a sajátos helyzetű elbeszélésrészben leírt eseményt, vagyis a kardinális eseményt követően a főhősök át kell, hogy éljenek velük kapcsolatban, és aminek következtében lemondanak a további utazásról. Vittorininél ez kissé bonyolultabb, amennyiben több sajátos helyzetű rész is van a regényben; így a Liborióval kapcsolat epizódnál nem a csalódás, hanem a zavar és a lelkiismeretfurdalás jellemzi a főhőst, és ez, ha a kívülkerült részeket össze akarnánk kapcsolni, annyiban módosítaná a főhős csalódottságérzését, hogy Liborio viszonylatában – kissé maga is apafiguraként – ő lesz az, aki csalódást okoz. Így nála az érem mindkét oldalát látjuk.

B) Fontos kérdés ezen a ponton, hogy az el nem beszélt történetek létezését, amelyet az olvasói intuíciónk nyomán (befejezetlenség-érzésünket indikátorként kezelve) tételeztünk fel létezőnek, vajon a szöveg szerkezeti felépítésében mutatkozó sajátosságokon (a domináns történetrész hiányán, a szerkezetben sajátos helyzetű elbeszélésrészeken) kívül *tartalmi* vizsgálattal is alátámaszthatjuk-e? Ez kapcsolódik fentebb megfogalmazott kérdésünkhöz: van-e, s ha igen, milyen más lehetősége, eszköze egy regényírónak egy történet elmondására azon kívül, hogy cselekményként mondja el? Egyszóval: melyek a szövegnek azon tartalmi tényezői, amelyek el nem beszélt történetekre utalhatnának?

Bár ehelyütt semmiképp nincs mód ezt a kérdést még vázlatosan sem megválaszolni, azért érdemes – hacsak érintőlegesen is – szentelni egy bekezdést az utazásnak, mint *motivumnak* is (eddig csak mint történetalkotó szerkezeti elemmel foglalkoztunk vele).

Vajon e motívum tartalmi vizsgálata is alátámasztja-e azt a tézisünket, hogy rejtőzködő narratívákról van szó? Vajon az a tény, hogy az utazás motívuma az ismétlődések sajátos hálózatát hozza létre mindkét regényben, segít-e a keresett valódi történet megtalálásában? Mi lehetne az igazi, az el nem beszélt történet, ha az utazás-motívum *tartalmi* oldala felől közelítjük meg a narratívát?

Ha az utazást tartalmi szempontból vizsgáljuk, az a fő kérdés mindkét regényt illetően, hogy a régmúlt és a közelmúlt történetei és a jelen tényállása között milyen tartalmi összefüggés van, miért kerülnek egy (utazási) kerettörténetbe? Ebben ragadható meg a hasonlóságok mellett – nagyon hasonló a kiinduló szituáció, a

hazautazás, az otthonkereső, gyermekkorkereső visszatérés, valamint az utazási szituáció mint struktúra-formáló szemantikai egység – a két utazás-motívum különbözősége és eltérő formálódása, alakulása is Pavese és Vittorini regényében.²³ Bár ennek kifejtésére sem vállalkozhatunk itt és most, néhány sommás gondolat azért megkockáztatunk, elsősorban annak igazolását keresve, hogy létezik a történet síkján nem megjelenő, rejtőzködő történet, melyet a tartalom – pl. a motívumok – elemzése felől is meg tudunk közelíteni.

B1/1) Pavésénél utazni kell, hogy karriert csináljunk, hogy többek lehessünk (hogy ne legyünk fattyúk), el kell menni, hogy visszatérhessünk, de az utazás sem belső, sem külső változást nem eredményez (legalábbis a történet síkján nem, pedig, epikáról lévén szó, a történetben is megjelenő módon, a történet síkján várnánk el a változást). Ha az utazás jó is arra, hogy rálássunk az életünkre, megértsük, nincs olyan motiváló ereje, hogy tényleges változást indukáljon az életünkben. Valójában egy frusztrált állapot Pavese utazójáé, az első személyű narrátoré, aki ahelyett, hogy végre megérkezhetne, azzal kell, hogy szembesüljön, hogy nincs hová megérkeznie, a külső világ realitásai folyton kizökkentik a megérkezetség illúziójából. Ennek az utazónak az úticélja a lélek idillikusnak, igazinak emlékezett tájaira vinne, a valóság külső tájai is az odajutást, a megérkezést hivatottak segíteni, csak hogy az út valahogy megváltozott, átalakult, és már nincs meg a régi ösvény: az úticél már nem elérhető. A csattanóban e lelki utazás egyetlen emberi kalauza, a való világ egyetlen változatlan remélt tényezője, Nuto hiúsítja meg végül még a reménységét is annak, hogy – bár a magasról való rálátás helyzetében – a főhős valaha is hazataláljon a vágyott lelki idillhez. Hogy miért meséli el Nuto a maga történetét a végén? Egy lehetséges válasz erre Nuto felnőtté válása (a világ változásaihoz alkalmazkodó, a kamaszkorához képest megváltozott jelleme).²⁴ Nuto nem vállalja, hogy nem mond-

²³ Csak futólag említve a különbségeket: az utazó „én” az utazása során Pavésénél *introvertált*, Vittorininél *extrovertált*; elégedetlenségük, frusztrációjuk, vagyis útrakelésük oka Pavésénél inkább belső, Vittorininél inkább külső tényezőkben keresendő. Az *én*-be való alászállás, mint utazás során az *analitikus* leszállás foka, bátorsága is, a felszínre hozott *igazságok* is különbözőek. Pavese hőse pl. kevésbé nyílt a nőekkel kapcsolatos csalódottsága kifejezésében, mindenestre feltűnő az apa hiánya mellett az anyafigura teljes hiánya; míg Vittorininél az anya alakja inkább a hiányzó apafigura megvilágítására szolgál, és így a saját felnőtté válása problematikáját érinti. A reális utazást illetően Pavésénél maga a visszatérés, a megérkezés a cél, nem az életben való továbbhaladás; míg Vittorininél az utazás, mint visszatérés csak eszköz a valahová való el-, továbbjutásra, ami időben is és a helyet illetően is egy előre, a jövő felé való mozgás, keresés: még akkor is, ha ténylegesen az utazás a gyermekkor felé, azaz „visszafelé” történik. Ez a két utazás-motívum legszembetűnőbb tartalmi különbsége. Hasonlóságnak tekinthetjük, hogy az utazás során a társadalmi problémákhoz is megérkeznek az utazók, a nyomor, a kizsákmányolás, a háború valóságába zökkenve, de ezek más-más reakciókat váltanak ki belőlük.

²⁴ A *háborzongatóan* többértelmű mottó: „*Ripeness is all*” (Shakespeare-idézet: *Lear*

ja el e mindkettőjük számára jelentős történetet, bár némi lelkiismeret-furdalással, hogy meg kell tennie. Nem engedheti, hogy a narrátor-főhős úgy utazzon el ismét, hogy nem tudja, nem érti meg világosan, hogy a világ megváltozott, hogy a régi lelkesedések csak illúziók voltak. Ezért övé az utolsó történet. De a szerző a történetrész kereten kívülre helyezésével megfoszja hősét még a lehetőségtől is, hogy reagáljon erre (nem vállalja, elrejtí érzelmeit, gondolatait). Az utazási terv sejtetően meghiúsul, nem tudjuk, visszajön-e még, ezek után. Hiszen már semmiképpen sem jelenthetik neki azt ezek a tájak, személyek, mint a gyerekkorában, nem ringathatja magát a változatlan illúziójában. Ez a csattanó drámai, ellentmondva az egész történet lírai fókuszának. Valaki – éppen az, akit apaként csodált, akivel később kamaszosan rivalizált – elindította őt egy útra, de hiába utazott, nem tudott megérkezni: *becsapták*, és éppen az fosztotta meg a *megérkezés* egyébként is omladozófélben lévő, utolsó reményétől, sőt, az *utazás* értelmességének az illúziójától is, aki annak idején útra lelkesítette. Nincs megérkezés²⁵.

Pavésénél az *utazás* kezdetben – Gaminella és a Mora történeteiben, de még az amerikai történetekben is – életcél, az életre vonatkozó tervet, a lehetőségek végtelen és irigyelt tárházát jelenti. A megtett távolság a felnövés tapasztalatának, az úti akadályok a negatív sorseseeményeknek feleltethetők meg. A narratív szituáció jelenidejében viszont az *utazás* a megérkezést, a hazaérkezést, a visszatalálást jelenti: otthon lenni az életben, azonosnak lenni önmagunkkal. Pavésénél ez azonos azzal, hogy visszatalál gyermekkori önmagához, ami egy látens diszkordanciát rejt, a felnövés elutasítását, vagy lehetetlenségét; az addigi utazások kudarcát, ami egyúttal a Nutóval való ki nem fejezhető (és ezért domináns-esemény voltától a narrációban meg is fosztott) konfliktus alapvető oka is. Az utazás-motívum a regényben tartalmilag átalakul, és vele, ezt persze csak áttételesen érthetjük meg, az utazó maga is. Ez az, amit *nem* az utazás, mint *kerettörténet* segítségével mond el Pavese, hanem csak sejtet, az utazás mint *motívum* metaforikus implikációiban. Az, hogy ezt a konklúziót, sőt, még a hozzá vezető narratív gesztust sem vállalja fel a narrátor-főhős, tartalmilag is alátámasztja, hogy rejtőzködő narratíváról van szó.

B1/2) Vittorininél hasonlóképpen, önmagunk megalkotása, megértése miatt kell utazni. De ez az utazó nyitott, befogadó, tanulékony, kereső vándor, aki nem befelé, a lélek belső tájaira akar eljutni, hanem épp ellenkezőleg: az elhomályosult bel-

király, 5. felvonás, 2. szín) a felnövés, beérés és a halálra való felkészültség értelmében is felfoghatóan a két fiú eltérő *érését* képes lírai – drámai – tömörséggel megjeleníteni) egy újabb *nyom* lehet az el nem beszélt történetre nézve. Vörösmarty fordításában a Shakespeare-idézet: „*A földolog, hogy elszántak legyünk*”. Sem az olasz, sem a magyar fordítói *sillabusz* nem adja vissza az eredeti mottó többértelműségét: „*Legfontosabb, hogy érettek legyünk*”; ill. „*Maturare è tutto*”. Nyilván nem véletlen, hogy Pavese éppen ezt az angol nyelvű idézetet választotta mottójául.

²⁵ Tragikus epilógusa ennek az utolsó regénynek, hogy a lehetetlennek ítélt hazaérkezés állapotát Pavese a maga számára az öngyilkossággal teremtette meg....

ső tájakról akar kifelé, egy elviselhetőbb valóságba, talán az értelmes cselekvéshez elérkezni. Az utazás Silvestronál a valahonnan *el*menés, nem a valahová megérkezés vágya által motivált kezdetben. A céltalanság nyitottsággal párosul, így az utazás lassan értelemkereséssé válik. A megállók a keresésben való elfáradást, a tapasztalatok feldolgozásának helyét, s talán végül a csömört is jelentik.

Ez az utazó sem azért hagyja abba az utazást, mert megérkezett egy, a kiinduló helyzetnél elviselhetőbb valóságba, ellenkezőleg: az értelmes cselekvéshez vezető utat keresve olyan (elviselhetetlen, mert lázálomba száműzött) élményekben van része, amelyeket feldolgozni sem tud: nem véletlenül képeznek ezek szigetet a narratívában, anélkül, hogy az író megmutatná az összefüggésüket a főtörténettel, vagy akárcsak a többi epizóddal is. Sőt, a narrátor-főhős esetleges jövőbeli utazásai „eredménye” is előre vetül: az epilógus befejező képe legalábbis ezt sugallja. Mert hát mi másért is kerül be az Odüsszeusz-asszociációt felidéző öregember új szereplőként a befejezett, lezárt utazás-történetbe, mintegy csattanóként, ha nem azért, hogy kiderüljön – bár a narrátor-főhős nem vállalja az elmondását – hogy a világ felfedezéséért tett utazások vége mindig a hazatérés, amely megalázó is lehet, akkor történik, amikor már megöregedtünk, már fel sem lehet bennünket ismerni, talán már nem vagyunk, mert nem is lehetünk azonosak önmagunkkal. Hazatérni ekkor nem diadalmasan odüsszeuszi tett, hanem éppenséggel addigi törekvéseink, a megismerni vágyó lendületünkben elszenvedett vereség felvállalása is, amikor az értelmesnek hitt cselekvés illuzórikusnak bizonyul, ami alázatossá tesz, és amely a környezetünkől kiváltja a krisztusi lelkületet (lábmosás). Ez az, amit Vittorini nem a történet segítségével mond el, hanem egy lírai csattanó segítségével, ami nemcsak az utazás-motívum addigi jelentésének, hanem az elbeszélés addigi drámai stílusának is ellentmond. Egyúttal az utazásmotívum metamorfózisának fényében tartalmilag is megerősíti, hogy rejtőzködő narratíváról van szó.

II.3. Az előző fejezetben azt igyekeztünk bemutatni, hogy milyen nyomok utalnak arra, hogy *van* valódi történet, csak azt nem mesélik el nekünk. Foglalkozzunk össze most ezeket, mint a *szégyenlősnek* nevezett narratíva eddig azonosított technikáit, amelyek tehát egyrészt el nem mondott történetre utalnak, másrészt kijelölik az el nem mondott történetek megtalálásának útvonalát.

II.3.1. Elsőként azt állapítottuk meg, hogy az első személyű narrációban nem minden elbeszélt tartalom helyezkedik el a narrátor szemszögéből elmesélt főtörténet keretein belül. Bizonyos tartalmak elmondása kiemelkedik a narrátorok elmesélte történetből. A *kiemelésnek* többféle eszközét figyelhetjük meg a két szerzőnél.

Az egyik, amikor az adott részt mint valamiféle *csattanót*, a narratíva végére, illetve a főtörténetnek tekintett történetrész lezárása *utánra* helyezik el. Vittorininél a csattanó létrehozása egy egyszerű narratori közléssel lép életbe. Pavesénél egy másik narratív szemszögre váltással folytatódik az első személyű elbeszélés, tehát

miközben a narrátor, Angolna személye nem, a narráció szemszöge megváltozik, és ez eredményezi az adott rész kiemelkedését.

Egy másik eszköz a kiemelésre, amit csak Vittorininél figyelhetünk meg, az, hogy a főtörténet reális tér-idő-cselekvők-tényállások alkotta szövetébe, makroszituációjába egy más minőségű, irreális helyzet ékelődik, és ezáltal valósul meg a *beékelődő rész* kiemelése²⁶. Egy következő eljárás, szintén csak Vittorininél, hogy egy másik szereplő is narrátori szerepbe kerül, mégpedig az első személyű narrátor, Silvestro által elbeszélte utazástörténet másik főszereplője, az anya.

Mindkét szerzőnél azonos a következmény: ezekkel az eljárásokkal *kívül kerülünk a főtörténeten*. Ezek az utazástörténeten kívülre helyezett elbeszélésrészek a narratívát kinyitják és nyitva is hagyják. De éppen általuk – tehát éppen a történetmondásban, a narráció síkjában jelentkező eljárásoknak köszönhetően – az így elbeszélte mozzanatok erőteljesen a figyelem középpontjába vonódnak, és sajátos fontosságot kapnak²⁷.

II.3.2. Az el nem mondott történet után nyomozva a szerkezeti anomáliákon túl más ráutaló jeleket is találhatunk, amelyek közül itt csak a több funkcióban is feltűnő utazás-motívumot tárgyaltuk. De ezen kívül, az eseménytelen utazási keretszituáció mellett, mögött a mikroszituációkban különös elbeszélésdarabok tűnnek fel, amelyek ismétlődésekkel, metaforákkal, szimbólumokkal sajátos jelentésháló-

²⁶ Persze a hagyományos epikus történetmesélésben is gyakran előfordul, hogy a történetben egyszerűen elképzelt, fantasztikus helyekre kerülünk, és a valóságban nem létező szereplőkkel beszélgetünk. Csakhogy ekkor ezek tartalmilag, ok-okozati konzekvenciákkal együtt a történet szerves részét képezik, gondoljunk csak Astolfóra a Holdon, vagy bármely mesére, amelyben boszorkányok, tündérek cselekszenek, lépnek be teljes természetességgel a történet terébe és idejébe, vagy gondoljunk magukra a mítoszokra. A történet koherenciáját ezek azonban nemhogy nem sértik, hanem éppen séggyel elősegítik azt.

²⁷ A mechanizmust illetően vö. Sigmund FREUD, „*A vicc és viszonya a tudattalanhoz*”, ford. Bart István, in Sigmund FREUD, *Esszék*, Budapest, Gondolat, 1982, 23-251. A csattanó a viccbe az, amikor a tudattalanban elrejtett tartalmak úgy törnek felszínre, hogy az elvárásokkal – a történet, sőt, a történetmondás elvárt formájával – szembe kerülnek, mintegy azzal ellentétben, oppozícióban is állnak. A vicc hallgatójának (rövid narratíva lévén) nincs ideje kontrollálni ezt a helyzetet; ez feszültségben, nevetésben robban ki. A történet vége a történeten kívül van. A csattanó utal az elrejtettre, de lehetetlenné teszi a történet keretein belül való megfejtését, és kívülre, illetve a vicc esetén a tudattalanba, belülről mutat vele, mintegy előhívva onnan a lezárást, a nevetést. A regények esetében ez a megoldás a befejezetlenség, lezáratlanság érzetét kelti, annak ellenére, hogy a történetet a narrátorok deklaráltan lezárták: csak érezzük, hogy van még valami, de nyitva marad, és a történeten, sőt, a történetmondáson is kívülre utalódik a „megfejtése”: az olvasóig, mégpedig nem a fiktív, hanem a valódi olvasóig. És persze arra készíti őt, hogy akár pszichoanalitikus olvasatokat is keressen, hogy a látszólag hiányzó, de valójában rejtőzködőnek sejtett történetet a tudattalan szféráiból, az ismétlődések, toposzok, metaforák allúzióiból építse fel magának.... A mű: nyitott.

zatokat képeznek a bennük megjelenő történetek között. Újabb szemszög, újabb indok arra, hogy szégyenlős, rejtőzködő történetmondásról beszéljünk. Bár a tartalomelemzés meghaladja e tanulmány kereteit, pusztán az utazás motívumának fenti gyors, tartalmi áttekintése során is láthattuk, hogy e regények esetében sem kizárt, hogy éppen a metaforák, a motívumok elemzésével jussunk el egy lehetséges, rejtőzködő történethez, hogy segítségükkel rátaláljunk a domináns történet-részre, és felfedezzük e narratívák megszületésének mélyenfekvő motivációját.

II.3.3. A szégyenlős narratíva technikájaként fentebb már említettük a *szemszögváltást*, ami nemcsak az adott rész szerkezeti elkülönítését eredményezte, hanem egyúttal az első személyű *narrátor kivonulását* is a saját történetéből: ezzel az eszközzel az író tulajdonképpen megakadályozza, hogy a narrátor történetét be lehessen fejezni. A korábban indikátor-funkcióval felruházott olvasói befejezetlenség-érzésünket tovább boncolgatva vettük észre, hogy a főtörténetből hiányzó, azon tulajdonképpen szándékosan kívül, mintegy a regények csattanójaként elhelyezett fordulatokban a narrátor-főhős sajátosan rejtőzködik, benne is van, meg nincs is, ezért is lehet olyan érzésünk, hogy maga az esemény nem lehet, illetve nem lesz része a narrátor-főhős utazástörténetének (persze más okok miatt sem). Az első személyű elbeszélés – a szűkített, gyakran befelé tekintő nézőpontú modern epikus narrációnak a kitüntetett modusa – a szubjektív, énközpontú közlés illúzióját volna hivatott felkelteni az olvasóban. Ebben a két regényben azonban még a fiktív elbeszélői helyzet szintjén sem tárul fel a történetmesélés motivációja, vagyis a narrátor még abba sem avat be, hogy miért is mondja el az általa elbeszélteket. Mivel igazi történet híján a figyelmünk szükségképpen a narrátor személyére terelődött, benne, a vele történetek mozaikjaiban igyekszünk megtalálni a történetmondás miértjét. Csakhogy ez is zsákutca: az első személyű narrátor gyakorlatilag semmit nem árul el történetmondása motivációjáról.

Pavesénél a narrátor, a történet főhőse, aki végig a saját érzéseit, gondolatait, emlékeit, a saját utazását, illetve utazásait meséli el első személyben, lényegében kivonja magát a történetből. A szerző a szemszögváltás technikájával éri el az utolsó fejezet „leválasztását”, kívülrekedését a történeten. Az addigi első személyű *narrátorunk elrejtőzik* az utolsó fejezetben, a kívül helyezett részt Nuto szemszögből látjuk, és bár Angolna a narratívában még benne marad, megváltozik az addigi funkciója, attitűdje, és – ez az, amit a regény nem mond el – talán Nutóhoz való viszonya is. (Mint már utaltunk rá, itt lehetne az utazástörténetben a valódi fordulat, csakhogy az elbeszélésnek ezen a ponton vége szakad.)

Vittorini úgy rejtette el narrátorát, Silvestrót, hogy az epilógusban elbeszélte részt szerkezetileg egyszerűen kívül helyezte a főhős utazása történetén, lehetlenné téve számára a történet síkján, a cselekmény síkján a reagálást, vagyis a történet folytatását, az addigi szereplők epilógusban felvetődött új attitűdjeinek, relációinak, egyszóval az új eseménynek az elmesélését. Hiszen Silvestro maga mondta: szicíliai látogatása, utazása véget ért. A narrátor egyébként másképp is háttérbe vonult a regényben, hiszen az elbeszélte mikrotörténetek nagy részében

csak hallgatóként volt jelen, a történeteket mások mondták el. Ez is egyfajta rejtőzködés: a narrátor csak befogadja mások történeteit, és a reakciói hiányából is úgy tűnhet, neki nincs is saját története.

II.4. A narrátor-főhősök rejtőzködése vezet el bennünket a *történet* anomáliájától, a hiányzó történettől a *mondás* anomáliájáig. Mit kell ezen értenünk?

A II. fejezet első két részében a *történetet*, a narratívák egyik lényeges modalitását elemeztük a vizsgált regényekben, és azt találtuk, hogy mindkét történet befejezetlenség-érzést hoz létre az olvasóban, és ezzel arra indítja, hogy valódi történet híján a regény „mondandóját” máshol, máshogyan, másban keresse: például az elhallgatott, a rejtőzködő történeteket nyomozva.

Ám nemcsak a rejtőzködő történetben, hanem a narratívák másik lényeges modalitásának, a *mondásnak* a jellegzetességeiben is kereshetjük az olvasó befejezetlenség-érzésének, zavarának okát, sőt, talán odáig is merészkedhetünk, hogy a szégyenlős, rejtőzködő minősítést, mint e narratívák közösnek vélt sajátosságait ne csak az el nem mesélt *történetre*, hanem magára a narráció aktusára, a *mesélésre* is kiterjesszük.

Egy narrációban mindig legalább két narrátor van: egyrészt van a minden narratíva alaphelyzetét jelentő tényleges első személyű narrátor, akit nevezhetünk szerzőnek is²⁸, aki formailag mindig rejtőzködik, valamint van (vagy vannak) a fiktív narrátorok, akik a történetet formailag nekünk elmesélik. A vizsgált regények esetében fiktív *első személyű* narrátorok vannak, akik a történeteik bizonyos pontjain átengedik a történetmesélést másoknak, azaz újabb fiktív narrátoroknak (Vittorininél), vagy mások szemszögéből mesélnek el történetrészeket (Pavesénél).

Mármost esetünkben az olvasó befejezetlenség-érzésének, zavarának okát kereshetjük abban a feszültségben is, ami ebben a két regényben a fiktív első személyű narrátor (aki e regényekben egyúttal szereplője is az általa elmondott történetnek) és a mindenkori első személyű narrátor, a szerző között jön létre, és amely abban fejeződik ki a regényekben formailag, hogy az elbeszélés bizonyos részei a narrációnak alárendelt történeten is, de a szokásos *történeten kívüli narratori közléseken* is kívül vannak (ugyanakkor a már bemutatott kívüleső részek az azonos szereplők miatt mégsem tekinthetők teljesen függetlennek a történettől)²⁹.

Ez technikailag és tartalmilag is eléggé szokatlan eljárás első személyű narrációknál: az olvasó ugyanis elvárná annak a fikciónak a fenntartását, hogy az

²⁸ A „szerző” természetesen nem azonos ebben az értelemben az íróval, mint igazi, valós személlyel: hanem az a „biológiai értelemben” virtuálisnak mondható „személy” (mondjuk úgy, az író azon „működése”), aki/amely a narratívát ténylegesen létrehozta.

²⁹ Ez a történeten kívüli réteg, melyet fentebb a fő történeten szerkezetileg kívül maradó részekként különítettünk el, nem azonosítható a történeten kívüli narratori közlések síkjával, amelyen egyébként olyan reflexiókat, érzelmeket, hangulatokat találhatunk, amelyek nem kapcsolhatók a történetbeli személyekhez. Ez itt már csak azért sem lenne lehetséges, mert a narrátorok egyúttal szereplői is az elbeszélt történetnek.

első személyű narrátor el akar valamit mondani saját magáról, valami fontosat, vagy – a fentiek jegyében – legalább egy olyan történetet, amelyet valami miatt fontosnak tart, amelyben tehát van domináns esemény, ám mindkét elvárásában csalódnia kell: a történetmondó annyira elrejtőzik (nem kis teljesítmény egy első személyű történetmesélésben!), hogy sem azt nem tudjuk meg, szerinte mi is volt az általa elmondottban dominánsnak tekinthető esemény; sem azt, hogy mit is akart volna elmondani saját magáról: úgy tűnik, mintha semmi lényeges nem történt volna vele (legalábbis epikához illő módon, vagyis a történet szintjén megjeleníthetően nem). Vagyis első személyű narrátor van ugyan, de úgy viselkedik, mintha nem volna azonos önmagával, vagyis nem egy első, hanem például egy harmadik személy lenne, aki úgymond közöl bizonyos tényeket, aztán majd az olvasó összerakja belőle, amit kell.

Ugyanis az történik a két regényben, hogy ez a grammatikailag látszólag azonos két első személy nemhogy nem azonos (ez persze minden fiktív történetmondás alapelve), de ez *ki is derül az olvasó számára*, saját zavarából, melyet az a mód vált ki, ahogy a narratíva szerkesztve van.³⁰ Mint ahogy az is kiderül, vele együtt, hogy ezek a csak grammatikailag azonos első személyek nem ugyanazt a történetet akarták elmondani.

Érdekes kérdés ezen a ponton, hogy akkor ki is rejtőzködik valójában? A tényleges első személyű narrátor, a szerző bújjik el egy „önmagával nem azonos”, szégyenlős, fiktív első személyű narrátor mögé, vagy a fiktív narrátor rejtőzködik annyira, hogy nem tud önmagaként megnyilvánulni, és a valódi, elmesélendő történetét rábízza a tényleges első személyű narrátorra, mintegy „visszaadja” neki³¹, aki azonban – tekintve, hogy formálisan *nem ő a narrátor* – ezt a történetet nem tudja *történetként* elmesélni, csak más módon, mintegy „rejtjelezve” hozza az olvasó tudomására, a motívumok, ismétlések, összeszöhető epizódok, és más eszközök alkalmazása révén. Alkotáslélektani szempontból nézve az a valószínű, hogy a tényleges első személyű narrátor „dönt” a fiktív első személyű narrátor „viselkedését” illetően, tehát egy szerzői döntés a rejtőzködés; persze, rögtön meg kell jegyeznünk, hogy nem feltétlenül tudatos döntésről van szó.

A narrátor rejtőzködik, mint történetmesélő: ezt azért nehéz észrevenni, mert első személyű a narráció. A szerző is rejtőzködik, mégpedig a fiktív első személyű narrátor történettelen története mögé, aki viszont, éppen, mert rejtőzködik, mint történetmesélő – szégyenli elmesélni a szerző valódi történetét. Ha megtenné, a regény nem különbözne a szokásos, hagyományos módon létrehozott első személyű önelemző, lélekelemző narrációtól, azonban éppen *ez éppen akkor* – a modern regény válságában, átalakulásában – nem tehető meg. Ugyanakkor a szerzőnek oka van a narratívát létrehozni, hiszen megírja, és ennek az oknak, epikáról lévén szó, az elmesélni akart történetnek – valahol, valahogyan, ez esetben a műfaji jellegzetességeket megkerülve – meg kell jelennie. Meg is jelenik, mégpedig a feltárt

³⁰ A már elemzett szerkezeti anomáliákra, a történet motívumokban való megjelenésére gondolunk.

³¹ Ezzel tulajdonképpen meghasonlott állapotot kreál a narrációban.

szerkezeti anomáliákban, a motívumokban, és sok más, e tanulmány keretei között már nem elemezhető módon.

Akárhogy is: meghasonlik a narráció aktusa, és a történet „eltűnése” mellett demonstrálja a regény, mint narratív műfaj krízisét, átalakulását.

Térjünk vissza még egy kicsit a szégyenlős mondásról a rejtőzködő történetre!

A történet, mint az epikus mondanivaló klasszikus hordozójának trónfosztása a két regényben az utazásnak kerettörténetként való alkalmazásában jelenik meg. Az utazással jelenik meg ugyanis az egyetlen olyan eseménysor, amely egy teljes, bár igazi fordulat nélküli történetként fogható fel, átfogva a tér-idő koordinátákban elhelyezkedő személyek relációit, attitűdjeit és cselekvéseit, ugyanakkor tényleg csak keret. De ahogy a *Dekameront* a narratív kerettörténete miatt nem tekintjük regénynek, úgy azt kell mondani, hogy pusztán egy kerettörténet alkalmazása – még ha benne mégannyi kerek, önmagában megálló történet van is – nem lenne elegendő ahhoz, hogy egy narratívát regénynek lehessen tekinteni. A két alkotást mégis regénynek tartjuk – sőt, mi több, alkotóik is epikus alkotásnak szánták őket. Vajon e két művet akkor *tényleg* az elhallgatott történet teszi regénnyé? A következőkben, gondolatmenetünk befejezésekként épp ezt a jelenséget próbáljuk majd értelmezni: ha igaz az, hogy a két vizsgált mű éppen az epikus történetmondás legjellemzőbb modusaiban mutat anomáliákat, akkor miért tekinti mégis epikus műnek őket író és olvasó egyaránt?

III.

Az eddigiek során igyekeztem két eléggé különböző huszadik századi szerző két meglehetősen különböző stílusú regényét egybevető módon elemezni. Azt vártam az összehasonlítástól, hogy általa egy olyan 20. századi történetmondási modust sikerül bemutatni, amely a két szerzőnél egyaránt fellelhető, és amely beilleszthető a válságban lévő, avagy máshonnan nézve a megújuló 20. századi regényt jellemző technikák sorába. A hasonlóságot a szégyenlős, rejtőzködő történetmondás attitűdjében sejtettem.

Megvizsgálva a közös attitűdöt, a történetalkotás és a mondás jellegzetességeit is, a keresett közös modus jellemzőit a következőkben foglalhatjuk össze:

1) Rejtőzködő történet, avagy a történetalkotás válsága, amit a domináns esemény látszólagos hiányában érhetünk tetten, és ami a valódi történet cselekményen kívül helyezésében manifesztálódott (szemantikai síkra került a szerkezeti síkról). Azt mondhatjuk tehát, hogy a kardinális „esemény”, mint a mű megszületésének motivációja, nem hiányzott a művekből, csak nem a műnemi elvárásoknak megfelelő helyen és formában (a történet részeként, eseményként) jelent meg. Létezésére sajátos módon éppen a szerkezeti anomáliák hívták fel a figyelmet.

2) Szégyenlős történetmesélés: a mondás elszemélytelenítése és „ellényegte-lenítése” az első személyű narráció fikciójának ellenére, ami a narráció anomáliájának tekinthető.

Mármost ha a szégyenlős történetmondás közös attitűdjét a tradicionális narratíva anomáliájának látjuk, akkor vajon miért tekinti író és olvasó egyaránt regénynek ezeket a műveket? Pedig épp azért lesz szégyenlős, rejtőzködő a narratíva, mert ugyan narratívát akarnak írni, ez az írói döntés, el akarnak ugyan mondani egy történetet, de *másképp*. Miért, hogy a szerzők a narratíva tradicionális műnemi jellegzetességeinek megtagadása ellenére is ragaszkodnak a narratívához, azt választják mondandójuk közlési formájának?

Arra már utaltunk az eddigiekben, hogy egy történet elmondásának lehet más lehetősége azon kívül, hogy cselekményként mondjuk el: a szerkezet megbontásával, a narrátor rejtegetésével, a pseudo-történet csálíjával, amely az epika mellett döntést tanúsítja, és ezzel arra készíti, hogy mégis keressünk történetet, akár a más műnemekből ismert eszközök, a drámai sűrítés, az egyenes beszéd, a szimbólumok, metaforák, ismétlődések stb. epikus környezetben való értelmezésével. Ha a történetmondás motivációját az olvasó nem találja a cselekményben, akkor majd másutt megkeresi. Ez is a nyitott mű ismérve...

Érdekes, hogy bár Pavese erősen feszegeti az epikai közlés határait a líra felé, és Vittorini pedig a drámai közlés felé, ezeknek a tartalmaknak mégsem választották sem a lírai, sem a drámai közlésmódot. Az epikus műnem, illetve a regény lényegi modalitásától, a narráció aktusától másirányú vonzalmaik ellenére sem tudtak eltekinteni, de nyilvánvalóan meghasonlott viszonyba kerültek vele: az epikusnak szánt közlést a szerzők sem a fiktív első személyű narrátorra, sem a történetre nem bízták rá³², mintha azt, amit mondani akarnak, történetként elmondva nem tudnák felvállalni, líraként, drámaként viszont nem mondható el.

Pavese kísérletezik a lírai narratívával: regénye befelé néző, állapot-, és nem történet-fókuszú, a csattanóig kizárva mások nézőpontjait. A narratív szituáció ebben a regényben egy olyan történethiányos elbeszélés, amelyből hiányoznak az események, az állapotváltozások, amelyek miatt általában el akarunk mesélni egy történetet. Viszont az előzőekben felvázolt, lehetséges rejtőzködő történeten kívül a mikro-szituációk, az amerikai történetek és a Mora történetek epizódjaiban is felsejlik egy – a narratív szituáció jelenéhez képest múltidejű, *már befejezett* – történet, aminek összefüggő történet mivoltát Angolna narrációja elrejti a lírai hangvétel mögé. Ez a történet az általunk felvázolt rejtőzködő történetnek előzménye, folytatása, másik szála (?) lehetne, a fel nem ismert, sikertelen, méltatlan és elárult szerelmek története, amely miatt a hős nem találhat haza, nem válhat apává sem, így az elbeszélés semmiképpen sem tekinthető lírai monológnak, pusztán állapotleírásnak, amely a líra lényege. A közlendő anyag természete nem a lírikus közlésmódot kívánta, de a szerző mégis igyekezett egy lírikus narráció mögé elrejtetni a történetét.

³² Csak emlékeztetőül: narratív történet alatt konkrét helyen és időben, adott és egymással relációban álló személyek által végrehajtott, elszenvedett, átélt, vagy reflektált eseménysort értünk, amely eseménysort a narrátor közléséből ismerünk meg. Az irodalmi szövegbeli történet mindig kifejez valamilyen hangulatot, reflexiót, emóciót, sőt, célja a történetnek, hogy ezeket kifejezze (vö. MAÁR, *id. mű*).

Vittorini viszont egy drámainak tűnő narratívával kísérletezik, regénye kifelé tekintő, történetfókuszú, gyakori nézőpontváltásokkal, azaz a főtörténeten belüli narrátorváltásokkal.

Zsánerképek követik egymást, amelyek keretbe foglalt elmondása alapvetően narratív horizontú; a keret három napba sűrítése, a tér-idő koordináták megszorítása viszont inkább drámai jelleget mutat. Ám nem derül ki a történetmesélés oka, azaz annak a motivációja, hogy az utóidejű narrációra miért kerül sor első személyű történetmesélésként. Nem derül ki, milyen esemény történik a narrátor-főhőssel, akin az elbeszélte esemény állapotváltozást hozott volna létre, azon kívül, hogy elkezdődött, majd befejeződött egy utazás, amelynek története, amennyiben nem hozott létre változást, nem tekinthető eseménynek, így az elbeszélése sem narratívának. Az első személyű narrátor az utazástörténeten belül elmondott történetek nagy részének külső szemlélője marad. Ráadásul a csattanó (de a lázalom, vagy a bronznö körüli jelenet is), ahogy fentebb említettük, lírai jellegű, és ezzel Vittorini eltér mind az epikus, mind a drámai műnem tradicionális jellemzőitől. Persze a mikrotörténetek mozaikjaiból, ahogy Pavesénél, itt is összeállhatna egy, vagy akár több történet is, leginkább az anya és az apa története, de Vittorini narrátora ezt a történetet nem (ezt sem) akarja elmesélni.

A műnemi határsértések ellenére, amint említettük, íróink mégsem akartak, vagy nem tudtak eltekinteni az epikát jellemző narráció gesztusától.³³ Pedig a líra illetve a dráma felé vonzódásukat még a címadások is élénken demonstrálják. A cím, *A hold és a máglyák*, tárgyakat jelöl meg főtémaként, amelyek természetesebben kapcsolhatók lírai állapothoz, mint epikus történethez; a *Szicíliai beszélgetés* cím pedig (ahol a *conversazione* szó a *kellemes elbeszélgetés* jelentése mellett *összejövetelt, találkozást, sőt, csavargást, valami körül való forgást is jelent, átvitt értelemben*³⁴, amely nézetem szerint sokkal jobban rávilágít a regény lényegére) részben a dráma közlésformájára, a dialógusra utal, amiből a regényben számtalan olvasható, mégpedig egyenes beszédben, a drámai dialógushoz nagyon hasonló módon közölve; részben pedig arra a tapasztalatra utal, amelyet ez a három napba sűrített narratíva közöl. Mintha azt sugallná ez a talányosan sokértelmű cím, hogy egységes történésként fogjuk fel az olvasottakat, így közelítve a sok elkülönülő, zsánerkép-szerű történetet az egytörténetű drámához. Ugyanezt a sűrítettséget külön hangsúlyozza az epilógusban a történetet lezáró narrátori közlés: „*Questa fu la mia conversazione in Sicilia, durata tre giorni e le*

³³ A ragaszkodás az epikus műnemhez – a másirányú vonzalmak ellenére – szintén arra utal, azt bizonyítja, hogy *történetet* akartak elmondani, hiszen a műnem választása tudatos írói döntés; ezért is indultunk el tanulmányunk elején a történet keresése felé.

³⁴ Vö. lat. *conversari* (*frequentare q.uno*), „felkeresni, meglátogatni valakit”, a *cum* (con) „-val, -vel” és a *versari* (*trovarsi, aggirarsi*) „találkozni, összejönni; barangolni, bolyongani, vmi körül forogni” összetételéből (D'ANNA, *Dizionario italiano ragionato*, Firenze, Sintesi, 1988, 446).

notti relative, finita com'era cominciata” („Ez volt szicíliai látogatásom³⁵, amely három napot és három éjszakát tartott, és úgy ért véget, ahogy elkezdődött”; ford.M.K.)

Igaznak tűnik Ortega diagnózisa, hogy a történetmondás válságban van, és az írók – Ortega diagnózisát alátámasztóan – tényleg nem akarnak hagyományos történeteket mondani.

A műnemi probléma egyik megoldásaként e két regényben azt láthattuk, hogy a történeteket akkor *nem* hagyományos módon, de mégiscsak el akarják mondani. Erre hasonlónak tűnő módszereket, technikákat találnak³⁶, ezek egyike pl. a fentebb bemutatott csattanó-formájú szerkezet alkalmazása, egy olyan laza szerkeztésmóddal társítva, ahol a történet fordulópontjai a történeten kívülre kerülnek, és felhívják a figyelmet olyan más, a fő történetnek alárendelt, részben, vagy töredékesen elmesélt történetdarabokra, amelyek a műben már nem, csak az olvasóban rendeződhetnek össze történetté.

Ugyanakkor ezzel rá is cáfolnak Ortega-ra: a regény nem azért van válságban, mert a történetek száma véges, hanem azért, mert a szerzők nem akarják történetként elismerni és történetként elmondani a történeteiket, mintha tagadnák *történet*-voltukat (szégyellenék, rejtegetnék, nem akarnák a történetszerű létezés konzekvenciáit felvállalni). Ennek okát mélyenfekvő, világnézetben rejlő és pszichológiai okként látjuk, melynek kifejtése hosszas elemzést kívánna, amire e tanulmány keretei között sajnos már nincsen mód.

Mivel azonban történetek mégiscsak vannak, a szerzők, akár szándékaik ellenére, késztetve érzik magukat a kifejezésükre, ha másképp is, ha a műfaj tradícióit átlépve is, ha rejtőzködve is, ha szégyenkezve is. Ezért az eszközök megújítását keresik, és ezt tanúsítja a huszadik századi regénytechnikák változatossága, benne többek között a műnemek határainak az elmosódásából adódó eljárások bevetése. És miközben az epikus műnem, illetve a regény lényegi modalitásától, a narráció aktusától szerzőink másirányú vonzalmaik ellenére sem tudtak eltekinteni, a hagyományos történetmondás Ortega-diagnosztizálta csődje után kialakult új regényformáktól, a tudatfolyam-regénytől, vagy a lélektani regénytől is eltérő megoldással kísérleteztek.

A válságba került történetmondás egy olyan modalitását azonosítottuk, amely – ha más tartalmak kifejezése céljából is, de – a két szerzőnél hasonlónak tekinthető:

³⁵ A *látogatás* szó egyaránt kifejezi az összejövetelt és a beszélgetést is. Azért is tartom alkalmasabbnak a magyar fordító, Zsámboki Zoltán *beszélgetés* kifejezésénél, mert Silvestro a találkozások egy részénél inkább hallgat, de legalábbis nem tekinthető olyan aktív és egyenrangú résztvevőnek, amelyet a *beszélgetés* szó sugall.

³⁶ A hasonló módszer az elbeszélés bizonyos részeinek a történeten kívülre helyezése, oly módon, amely felkelti az olvasó figyelmét, és olyan további történetrészekre irányítja, amelyek a kívül helyezett résszel együtt – ha elliptikusan is –, de lehetővé teszik egy másik, az el nem mondott történet rekonstruálását az olvasó által. Ez a nyitott mű egy lehetséges megvalósulási formája.

azaz azt, hogy még az első személyű történetmondás keretei között sem tudták felvállalni, hogy a *történe mesélés* epikához illő modusán keresztül mondják el a számukra fontos dolgokat, amelyek a művészi közlésük motivációi, fő tartalmi, jóllehet, pár évtizeddel azelőtt ez még abszolút lehetséges lett volna. Azzal, hogy egyes tartalmakat valamilyen módon ki akartak vonni az első személyű narrátori közlés hatálya alól, hangsúlyossá tették a fiktív narrátor és a mindenkori első személyű narrátor közötti különbséget, és valamiféleképpen hatálytalanították a történet funkcióját is az epikus közlésben: mert kiderült, hogy nem a relatíve kerek történet hordozza az író számára fontos mondandót, hanem valami – sőt, bármi – más. Ez a bármi – az elmondható történet trónfosztása után – lehet sok kis jelenet, résztörténet, lehetnek lírai monológok, melyek régmúlt történéseket idéznek fel, lehetnek szürreális betéjelenetek, melyeket motívumok, szimbólumok, metaforikus közlésmód, és más kohézióalkotó eszközök segítségével majd az olvasó fog a saját maga számára történetként interpretálni.

Egy a lényeg: a narráció, a narrátor, és az összefüggő történet – vagyis az epikus közlés alapvető kellékei – már külső vázt jelentenek csupán, s a mondandó ezeken keresztül – legalábbis közvetlenül, a szokott módon – már nem érhető el.

Mindez ékes bizonyosságául annak az ortegai diagnózisnak, hogy a regényműfajban a hagyományos történetmondásnak befellegzett.

BIBLIOGRÁFIA

- PAVESE, Cesare, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1954 (1950¹); magyarul: PAVESE, Cesare, *A hold és a máglyák*, ford. Lontay László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971.
- VITTORINI, Elio, *Conversazione in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1966 (1937-39¹ folytatásban; 1941¹ kötetben); magyarul: VITTORINI, Elio, *Szicíliai beszélgetés*, ford. Zsámboki Zoltán, Budapest, Magvető, 1971.
- BOSETTI, Gilbert, *Il divino fanciullo e il poeta*, Pesaro, Metauro, 2004.
- FREUD, Sigmund, *A vicc és viszonya a tudattalanhoz* (ford. Bart István), in FREUD, Sigmund, *Esszék*, Budapest, Gondolat, 1982. pp. 23-251.
- MAÁR Judit, *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*, /Modern filológiai füzetek 53./, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Gondolatok a regényről*, Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1993 (Reprint); első magyar megjelenése: Budapest, ABC Könyvkiadó Részvénytársaság, 1944 (ford. Puskás Lajos); első megjelenése: ORTEGA Y GASSET, José, *Ideas sobre la novela*, 1925.