

Selyem Zsuzsa

A regényről

annyi definíciót rakhatunk össze, mint a rosta lika, még annál is eggyel többet. Csakhogy ez ugyanannyi, mintha azt írnám, hogy nem lehet meghatározni. És ez sem igaz, bár jelenlegi nem-tudásaimhoz mindenképpen jobban illik. Például azt sem tudom, más hogy van vele, de én azt hittem, hogy a regényről nagyon sokat tudnék beszélni, aztán amikor ezt próbálok összefogni valahogy, akkor azt kell látnom, hogy egyszerű tárgyi tudásom, rálátásom és tájékozódási képességem hiányzik ahhoz, hogy bármit indokoltan mondhatnék a regényről. Még egy hetet, még egy hónapot, még 10 évet kellene olvasnom hozzá. Hogy van ez? Az ember életútjának felén bejárhatja a poklot, purgatóriumot és mennyet, de a regényről még semmit sem tud? Eltékoztam eddigi olvasási időmet? Bizonyára, de ez volt részemről a legtöbb, szinte folyvást olvastam, regényt is meg regény-szakirodalmat is, meg olyasmit is, ami innen nézve határműfajnak tekinthető: mesét, matematikát, verset, filozófiát, bibliát, valamikor még lélektant is.

A mese, a történet

Például itt van ez az evidensnek tűnő regény-specifikum: minden regényben kell hogy legyen történet – de miben nincsen történet? A versben? Van olyan vers, amelyben nincs történet? Egy vágy, egy lehetőség, egy bánat, ha versben meg van írva, nem történet? Egy gondolat bánt engemet, ágyban, párnák közt halni meg – valóban, ennek csak parafrázisai volnának, története nincs? Egy gyerek háromévesen eldönti, hogy többet nem hajlandó nőni, csak dobol, dobol, majd ír, több száz oldalt – történet ez? Mennyire kell elmondani egy történetet? Az, hogy valaki gondol valamit, nem történet, az, hogy mond valamit, nem történet – történet az, ha tesz valamit? A regény viszont csak mondja, vagy ha nem mondja, kihagyja és az olvasóval gondoltatja, hogy valaki tesz valamit. A lírai szöveg ezzel szemben nem is mondja, nem is gondoltatja, hogy bárki bármit is tenne. Tedd a kezed homlokodra, ezt mondhatja a vers, de arról nincs szó, hogy teszed vagy nem teszed. Ez a versben eldönthetetlen. Tojáséj.

A történet szempontjából a regény a lírai műfajok és a valóságos történések között van. Azt gondolom, hogy a regénynek ez a lappangó ellentmondásossága, hogy beszél, csak beszél, a történetekről, és nem történik, az a konkrét probléma, amelyre egy-egy regény megpróbál válasz lenni.

Az ezeregy éjszaka meséi az egyik lehetőség: Sehrezád mondja a történetet, s közben hallgatójával, a kalifával történik valami. A *történi keret* – ez az egyik megoldása annak, hogy a történet ne szó és tett, fikció és valóság oppozícióját erősítse meg. Ha a keret stabil (például ráhagyatkozik meglévő műfaji konvenciókra: „ez csak mese”, „ez csak irodalom” stb.; vagy helyzeti adottságokra támaszkodik: például a könyvtárgy mint keret), vagyis a mese, a regény stb. nem törődik hallgatójával, olvasójával, akkor nosztalgikus, utópikus, általánosabban: elterelő szövegekről beszélhetünk. De, ahogy a definíciószerű mondatoknál lenni szokott, ebben az előbbiben is több kérdést el kellett fedni ahhoz, hogy végigmondható legyen. Például az a szókapcsolat, hogy „nem törődik hallgatójával, olvasójával”, nem határozza meg, hogy ki az alany, aki nem törődik. Természetesen, a szöveg maga, az elbeszélő ez az alany, de ki az elbeszélő? Sehrezádnak az élete múlik azon, hogy történik-e valami története hatására a kalifával. Általánosítva: a történi keret fölfedi, hogy az elbeszélő nem gondolható el a hallgatótól függetlenül, ami hasonló ahhoz az alaphelyzethez, hogy olvasás nélkül nincs irodalom, csakhogy itt most egyelőre a kereten belüli szituációról van szó, egy fiktív olvasóról. A regénybe épített fiktív olvasó a regény és olvasója közötti határsávban van, vagy azt a határsávot hozza létre. Sok metaforát írtak le már erről a dolgról: nyitott regény (Eco *A nyitott mű* irodalomelméleti munkája mellett *A rózsa nevében* szintén egy fiktív olvasó konstrukciójára építi), a regény a jövőre irányuló műfaj (Bahtyin *Az eposz és a regény*), az imaginárius mint a fiktív és a valóság közötti terület (Iser) – ami ezekből a megközelítések közül a fiktív olvasó révén adott, az a regény történéseinek a lezáratlansága az olvasási helyzetek artikulálása révén. A fiktív olvasó konstrukciói között vannak olyanok, amelyekben az olvasói reakció levezethető az általa olvasott szövegből (például a kalifa szívének megenyhülése a Sehrezád meséinek a humorával, a csodás változásokkal, a reménytelen helyzetekből való kimenekülés-történetekkel van összefüggésben), és vannak olyan fiktív olvasók, akiknek kiszámíthatatlanok a reakciói (például Günter Grass Oskarja a *Vonzások és választások*at olvassa – miért?), és van úgy is, hogy a kiszámíthatatlanság kiszámítható (Günter Grassnál maradván: Walter Matern Weinigert és Heideggert olvas, és észrevétlenül meg szinte ártatlanul, bár életideje túlnyomó részében zsidó barátját védelmezi és szocialista elveket követ, néhány pillanatra náci lesz).

Történi kerete van Ottlik *Iskola* a *határon*jának: a Lukács uszodai epizód, melyben Szeredi Dani kérdése elhangzik, hogy költözzön-e össze újra Mártával, elindítja az elbeszélést, de a Szeredi kérdéséhez nem jutunk vissza, és éppen ez a vissza nem jutás a keret precíz instabilitása, melyet a regényben háromszor említett Vélasquez *Las meninas* című festménye is megcsinál, ebből a szempontból arra a problémára keresve megoldást, hogyan lehet úgy megfesteni a királyi párt, hogy a megfestett vonások markírozása és a festmény kerete ne legyen erőszakos, elbizakodott, ne mutasson többet, mint amennyit láthat, vagyis ne hazudjon. Ezért van a tükör, amely által homályosan és eltávolítva látszik a királyi pár. Az *Iskola*... a Lukács uszodai kerettel azt teszi lehetővé, hogy ne legyen élesre és közelre hazudva a történet. Ehhez viszont az kell, hogy a perspektíva, ahonnan éppen ennyire van távol, és amihez képest éppen ennyire homályos a történet, a festő tehát, illetve az elbeszélő is látható legyen.

A *Továbbélők* is megmutatta az *Iskola*... világát, de a saját arcát nem mutatta meg. És ahogyan ez a saját arc nem eleve adott, hanem az elbeszélés során jön létre (Sehrezád egyre közelebb kerül a megmeneküléshez), a történet az őt mesélő arca nélkül, a perspektíva megjelölése nélkül azt hiteti el magáról, hogy általános érvényű, ettől meg zárt, behatárolt, befejezett. Sehrezád a halálraítélt helyzetéből meséli ki magát az életre – a történetek a mesélés szempontjának fölfedése révén kiváltódnak a magányos teljességéből.

A matematika, a regény

A matematikus és filozófus Tóth Imre Flaubert Emma Bovary életének pontos és ellentmondásokat megjelenítő regényírása és a „La Bovary, c'est moi!” összeolvasásával (az ismert mondatban itt nem a személlyel, hanem a regényírás folyamatával való azonosításra kerül a hangsúly) a regényt szubjektum és objektum azonosságának írásaként közelíti meg, mint folyamatos teremtést („creatio continua”), és kapcsolatba hozza a nem-euklideszi geometriával. „Csak két egzakt tudomány van – írja kicsit hiperbolizálva a dolgot –: regény és geometria, matézis és poézis.”¹ Geometrián itt nem-euklideszi geometriát ért, ami *nem* az euklideszinek az ellentéte,

hanem több geometriai univerzum összessége, ahol mindegyik univerzum külön-külön csak önmaga számára érvényes kritériumokkal bír. És: „ha a valós euklideszi tételek rendszere konzisztens, akkor a hamis antieuklideszi tételek rendszere is szükségszerűen ellentmondásmentes; ha a hamis tételek rendszere inkonzisztens, akkor az igazság geometriája is ellentmondásos. Logikai szolidaritás köti össze az igazságot és a hamisságot.”² Ez érvényes lehet a regényre is, csak ott az univerzumok helyett különféle nyelvi regiszterek, idézetek, töredékek, mondatok és pauzák vannak. Musil, amellyel hogy fizikából és matematikából doktorált Ernst Mach pozitívizmusból, kinek alapfölismerése, hogy a világ egyedi jelenségek nem egységesíthető halmaza, befejezhetetlenül megírja az egymással szolidaris önálló történetekből, különféle nézetekből és képek egymásmellettségéből szerkesztett *A tulajdonságok nélküli embert*. Roland Innerhofer írja: „A 20. század első felének írói közül alighanem Musil tette a legnagyobb szabású kísérletet a természettudományos és az irodalmi kultúra közötti szakadék áthidalására. Írónk nagysága éppen e kísérlet kudarcában mutatkozik meg. A dichotómiák harmonizálása, az ellentétek elsimítása és a törések elfedése csupán egy totális világnézet kényelmébe és biztonságába való visszahátrálás lett volna. Musil megóvta az intellektuális becsületesség, amely nem fél szembesülni a meghasonlással, a modern tapasztalatok traumáival, és nem tompítja-szelídíti azokat metafizikai vigaszokkal.”³ A különféle nyelvi regiszterek, idézetek, töredékek, mondatok és pauzák egyműsítés nélküli szolidaritására épülő regény atekintetben pontos, hogy mint bármely matematikai rendszer, ellentmondásos-mentes is, meg teljes is egyszerre nem lehet (Gödel-tétel), és ezt írja (a regény): szándékosan ellentmondásos is, meg nem is teljes.

A regény története

maga is csupa jól megalapozott, következetes töredékesség. Ahogy Bahtyin regényelméleti kutatásaiból kiderül: éppen az a műfaji sajátossága, hogy keletkezésben van. Hegelnek azt a regénnyel szemben támasztott követelményét, hogy kora számára azzá kell válnia, mint ami az eposz volt az ókori világ számára (s tovább visszafelé: ami a mítosz az archaikus társadalomban), Bahtyin az irodalomelmélet perspektívájából a jelenel, az olvasás idejével való maximális kontaktusként írja le. Az olvasás jelen ideje természetesen nem egy megadott időpont, így a korszerűség követelménye a regényre vonatkozóan kérdéses, illetve átértelmezésre szorul. A korszerűség nem követelmény, már csak azért sem, mert nem igazán van mód arra, hogy a kor dolgai ne legyenek valamiképpen benne a regényekben. Ha például a 20. századi regényeket vizsgáljuk, akkor a megformált redukált nézőpont szembenállása a totalizálással összefüggésben van az időszak történelmi traumáival, világképek és ember-definíciók összeomlásával. Az összeomlás persze nem a 20. század privilégiuma, a mesélés mindig azzal kezdődik, hogy az elbeszélő halálra van ítélve és/vagy ő ítelt halálra másokat.

Egyébként a 20. századi regényelméletek többnyire megőrzik a romantikától örökölt irónia felőli megközelítést. A különmű és diszkrét alkotórészek összeolvasztása újra meg újra felbomló szervességgé – így működik az iróniára épülő regény, melyben, s legyen most a példa a Lukácsi elmélet, megkonstruálódik és a reflektálás által átíródik „az alkotó szubjektivitás világossá vált etikája [...] két etikai komplexum együttműködése, az irónia”.⁴ Az irónia kettős látás és szubjektumhoz kötöttség: az ironikus regényben a szubjektivitás önmegszüntetésével a szabadság a világgal – Lukácsnál: „egy isten nélküli világgal” – szemben van értelmezve. Akár „istenről”, akár világról, akár szubjektumról beszélünk, az irónia alakzata transzcendálás révén hozza létre a szövegmozgást, még ha a szöveg önmagán túllépésében a „túl” semmire sem vonatkoztatható.

Ottlik precíz regénykonstrukciója a Lukács uszodából, az ironikus regénytől indít, és az, hogy nem megy vissza a keretbe, a Lukács uszodába, Lukács György ironikus történeteként is nézhető: az eszmetörténeti értelemben a korszak meghatározó személyisége egy olyan ideológia kiszolgálója lesz, mely a regényen a „szocialista realizmust” kéri számon. Állítólag döntését szándékos alámerülésnek fogta föl, s ha ez így van – az uszoda-metaforánál maradván –, nem bukkant föl a végén sem. Ez is 20. századi példázat.

Kierkegaard az iróniát „végtelen, abszolút negativitásként” írta le: „Negativitás, mert a tagadáson kívül semmit sem tesz; végtelen, mert nem ezt vagy azt a jelenséget tagadja; abszolút, mert az, aminek erejénél fogva tagad, magasabb valami, ami viszont nincsen.”⁵ Az iróniára épülő regény a folyamatos elmozdulásra, az elbeszélői nézőpont kialakítására, majd visszavonására épül, így az időiség tapasztalatával rendelkezik. De Man az irónia temporális struktúrája alapján köti újra össze a regényt és az irónia alakzatát.⁶ Ha viszont olyan a regény, hogy nem a különmeműek összeolvasztásaként és felbomlásaként és különmeműek különmeműekként való megjelenítéseként működik (például, ha töredékes, ha látványosan más szövegekre épül, ha benne a párbeszédnek nem kell megegyezésre jutni), ha a regény több etikai komplexumot jelenít meg, melyek mindegyikének szabadsága nem valami rajta kívülvel szembeni szabadság, hanem saját magával szembeni, a maga kárára értelmezett szabadság, akkor a regény a humornak az iróniáénál radikálisabb szkepszisére épül. Az irónia mozgása mint végtelen örvény a végesen folyamatosan a végtelent kéri számon, a humoré a végtelene a végest.⁷ Ezért nincs átmeneti mondat, lineáris szerkezet a humoros regényben: minden mondatnak számon kérhetőnek kell lennie a végtelene. Kierkegaard az irónia és a humor különbségét Szókratész és Krisztus alakjával jeleníti meg: az irónia keresi az önmagába visszavezető utat, és kizár (*epokhé*) minden mást, a humor a másikat keresi, olyannyira, hogy benne szétszóródik.

„Kezddhet az ember egy történetet a közepén, aztán merészen előre meg hátra ugrálva összekuszálhatja az egészet. Lehet modernkedni, füttyölve időre meg távolságra, aztán mikor kész, kinyilatkoztatni vagy mással kinyilatkoztatni, hogy végre, az utolsó pillanatban sikerült megoldani a tér-idő problémát. Azt is ki lehet jelteni mindjárt az elején, hogy manapság már lehetetlen regényt írni, utána viszont, úgyszólván az ember saját háta mögött, erőteljes kanyart vágni ki, s a végén fölvenni az utolsó megírható regény pózát. Azt is hallottam már, hogy jó benyomást kelt, mert szerénységre vall, ha azzal kezd valaki, hogy már nincsenek regényhősök, mivel nincsenek többé egyéniségek, az egyéniség a múlté, az ember magányos, minden ember egyformán magányos, anélkül, hogy joga volna az egyéni magányosságra: csak egy névtelen, hősök nélküli, »magányos tömeg« alkotórésze. Lehet, hogy mindez így van, és így igaz. De ami minket illet – engem, Oskart és Brúnót, az ápolómat –, mégis szeretném leszögezni: mi ketten hősök vagyunk, teljesen különböző hősök, ő a kémlélőlyuk túlsó, én meg az innenső oldalán...”

A 20. századi regény és a 20. századi Európa történetének a közepe tájáról valók ezek a mondatok, *A bádogdob* kezdetéről. A hős, Oskar a néhány évre rá megjelenő *Kutyaévekben* is megjelenik néhányszor, de itt a hős Prinz lesz, Hitler németjuhásza, az elbeszélő pedig Eduard Amsel, aki madárijesztőket készít az emberek képére és hasonlatosságára, akit Walter Matern nevű barátja nyolcadmagával fekete álarokban meglincsel, aki létrehozta a Brauxel és Tsa. céget, és csodaszemüveget gyártanak, melyekkel látni lehet, ki mit tett a fasizmus idején, akit Aranyszájúnak szólítanak az emberek, mert a Maternék kiverte fogait mind egy szálíg aranyfogakkal pótolta. Amikor nagy sokára újra találkozik ez a két ember, akkor Amsel azt mondja Maternnek: „Hiszen addig élünk, míg ki nem fogyunk a történetekből. Amíg eszünkbe jut valami, csattanóval vagy csattanó nélkül, kutyatörténetek, angolnatörténetek, madárijesztő-történetek, patkánytörténetek, árvíz-történetek, recepttörténetek, csalástörténetek és olvasókönyvi történetek, ameddig a történetek szórakoztatnak bennünket, a pokol kapui sem vesznek erőt rajtunk. Most te jössz, Matern! Mesélj, ha még kedves az életed!” Amsel, már Brauxelként végigvezeti Maternt a társadalom-makett madárijesztőgyárára, amikor feljönnek a bányából, ahol ez a

gyár működik, Matern lesz az „én”, az elbeszélő. Eddig tart a regény, a 20. századi csodálatos metamorfózis-történet. „Édesapám a XVIII. században a vallást, a XIX. században Istent, a XX. században az embert ölte meg.” (Esterházy Péter: *Harmonia caelestis*, 132. számozott mondat)

Ki mesél kinek? Egyre bravúrosabb válaszokat kell keresnünk.

Jegyzetek

1 Tóth Imre: *Isten és geometria*. Fordította Flaskó János és Munkácsy Gyula. Osiris, Budapest, 2000. 189.

2 i.m. 154-155.

3 Roland Innerhofer: Az egzakt élet. A tudomány mint téma és módszer Robert Musilnál. Fordította Tatár Sándor. *Pannonhalmi Szemle*, 2001. IX/2. 75.

4 Lukács György: *A regény elmélete*. In: *A heidelbergi művészettfilozófia és esztétika*. Fordította Tandori Dezső. Magvető, Budapest, 1975. 537.

5 Soren Kierkegaard: *Az ironia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra*. In: *Írásaiból*. Gondolat, Budapest, 1978. 99.

6 Paul de Man: A temporalitás retorikája. In: *Az irodalom elméletei I.* Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor–JPTE, Pécs, 1996. 47.

7 Schein Gábor írja Jean Paul esztétikájáról: „Amíg Goethe, a nyugati teologikus gondolkodásnak megfelelően, a transzcendencia képzetein keresztül mutatja meg hőse, Faust életét, azaz a végtelen dimenzióit méri rá a végesre, addig a proscholos komédiájában a véges méri a végtelent, és ez a szakadatlan nevetés forrása, amely nem nyomja el az emberi, illetve ördögi kín hangját sem.” – A proscholos komédiája. A metafora metaforája Jean Paul *Az esztétika előiskolája* című munkájában. *Pannonhalmi Szemle*, 2000. VIII/1. 52.