

Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola
Elmélet és Interpretáció Alprogram

S é r a - F e r e n c z A n n a

A FOKALIZÁCIÓ KÍSÉRTETIES MATERIALITÁSA

Doktori disszertáció

Témavezető: dr. Odorics Ferenc

Szeged
2011

ELŐSZÓ 3

TÉR ÉS NÉZŐPONT AZ IRODALOMBAN 9

AZ IRODALMI MEZŐ BOURDIEU RENDSZERÉBEN 11

MICHEL DE CERTEAU ÉS A HÉTKÖZNAPI GYAKORLATOK VIZSGÁLATA 27

IRODALOM, TÉR ÉS VÁROS – ADY ENDRE ÉJSZAKÁI 50

Filológiai és műfaji problémák 55

Az irodalmi mező metafikciója 57

Irodalmi taktikák a városban, a kísértetiesség tettenérése 67

Narratív séta, szilánkos történet 76

FOKALIZÁCIÓS POZÍCIÓK 82

**A NÉZŐPONT MINT NARRÁCIÓS STRATÉGIA A KORAI
ELBESZÉLÉSELMÉLETEKBEN 85**

Lubbock: a nézőpont mint narrációs technika 86

Uspenszkij: a nézőpont mint a kompozíció szemléleti irányelve 91

Fokalizáció Genette narratológiájában: észlelés és elbeszélés különbsége 99

Mieke Bal: a focalizáció szószerintivé válása 110

Manfred Jahn: a focalizáció mint vakablak 117

A NARRÁCIÓ ÉS A FOKALIZÁCIÓ KÍSÉRTETEI – ASSZONYÁSÁGOK DÍJA 128

A regény narrációs szerkezete 131

Nézőpontok és focalizációs technikák 141

Materialitás, focalizáció és kísértetiesség 148

ÖSSZEGZÉS 152

IRODALOMJEGYZÉK 157

ELŐSZÓ

Az irodalmi szövegekben létesülő észlelés és elbeszélés viszonyának tárgyalása számos monográfiát, tanulmányt eredményezett az irodalomtudományi diskurzusban. Ezt a kérdéskört vizsgálja jelen dolgozat is, de a korábbi, szorosabb értelemben vett irodalomelméleti, ezen belül is narrációelméleti vizsgálódásokhoz képest heterogénebb, széttartóbb módon. Az irodalmi szövegekbeli észlelés megragadásához szükségesnek tartom néhány, az olvasott szövegek kontextusára vonatkozó mentalitástörténeti szempont megfogalmazását Véleményem szerint, egy társadalomelméleti ihletettséggű koncepció segítségünkre lehet az irodalmi szövegek narratív megformáltságának megértésében. Olyan kérdések, megközelítések szem előtt tartására készítenek, amelyek egy szövegimmanens vizsgálat során nem vetődnek fel.

Az észlelés kérdése elválaszthatatlan a létesülő tér kérdésétől. Mivel az elméleti kérdéseim nagyrészt azok az interpretatív kísérleteim ihlették¹, amelyek Krúdy Gyula különböző szövegeinek olvasása közben születtek², ezért a társadalomelméleti, irodalomelméleti érdekeltségű vizsgálatot interpretációk egészítik ki.

A fent említett három szál – társadalomelméleti, irodalomelméleti és interpretációs – csak látszólag implikál széttartó irányokat, ugyanis az észlelés kérdése nagyon szorosan összekapcsolja őket. Ennek kibontásához mindenképpen meg kell említeni azt is, hogy Krúdy Gyula vizsgált szövegei a magyar századelő, századforduló idején születnek. Nem kívánok egy szorosan vett mentalitástörténeti vizsgálatot folytatni, ahogyan az irodalomtörténeti kutatásokat, szempontokat is csak annyiban használok, amennyiben azok a kijelölt problémákat illetően

1 Természetesen elmélet és interpretáció ilyen szigorú szétválasztását nem tartom lehetségesnek, ezt a következő fejezetek is alátámasztják majd.

2 L. *A templárius*, a *Rezeda Kázmér szép élete* és *Asszonyságok díja* szövegekről írott korábbi tanulmányaimat is.

megvilágító erővel bírnak. Dolgozatom irányultsága elsősorban irodalomelméleti és interpretatív, ezért a társtudományok eredményeit ezekhez mérten gondolom végig.

Mielőtt az észlelés kérdését narrációelméleti és interpretációs kontextusban helyeznénk el, jelezni kell azt, hogyan ragadható meg és értelmezhető a társadalmi gyakorlatok más területén is.

A századforduló, illetve a század első évtizedei a társadalomelméleti kutatásokban már érett modernitásként vannak periodizálva. Gyáni Gábor, a századelő nagyvárosáról értekezve jegyzi meg:

„A modernitás korát a 19. század elejére és közepére szokás datálni, amikor egy sor területen egyszerre és párhuzamosan került sor döntő változásokra az iparosodás (a gyáripari fejlődés), valamint az urbanizáció következtében.” (7.)³

Ebben az időszakban nemcsak a modern nagyváros alakul ki (Párizs, London, Bécs, Budapest, hogy csak néhány szemléletes példát említsünk), hanem jelentkeznek a városhoz kapcsolódó különféle modern gyakorlatok is: ilyenek például a séta, az áruházban vásárlás, a gyári munka. Ezek köré hamarosan diszkurzív gyakorlatok is szerveződnek⁴. A hétköznapi gyakorlatok (Michel de Certeau fogalma, amelyet a dolgozat további részében részletesen is kifejtek) sorában az irodalom, az írás is megjelenik, mivel (a magyar kontextust tekintve) ebben az időszakban – századforduló és századelő – kezdődik meg az irodalmi élet egy olyanfajta osztódása, tagozódása, amely egy szikár, és sok esetben merev intézményrendszer kialakulásához is vezet. Ennek az intézményesülésnek feltárását Pierre Bourdieu végzi el. Kutatása azonban kizárólag a francia kontextussal foglalkozik, ezért leginkább módszertani, terminológiai szempontból válik hasznosíthatóvá. Annál is inkább, mivel nem célom egy hasonló, társadalomelméleti vizsgálat elvégzése a századforduló-századelő magyar irodalmi életét illetően. A dolgozat azzal

3 Gyáni Gábor: *Budapest – túl jón és rosszon. A nagyvárosi múlt mint tapasztalat*. Napvilág kiadó, Budapest, 2008.

4 Arról, hogy ezek a kérdések hogyan jelentkeznek irodalmi szövegekben, Walter Benjamin ír úttörő jelentőségű tanulmányokat. Walter Benjamin: *Angelus novus*. Helikon, Budapest, 1980, illetve Uő: *Kommentár és profécia*. Magvető, Budapest, 1969.

foglalkozik, hogy Krúdy Gyula szövegeiben, különösen pedig az *Ady Endre éjszakáiban* hogyan, milyen eszközökkel van megalkotva a századelő irodalmi intézményrendszere, milyen alkotói magatartások válnak elgondolhatóvá. A bourdieu-i vizsgálat adta terminológia kiegészítve a de Certeau-i hétköznapi gyakorlatok és taktika fogalmával biztosítják azt a keretet, amelyben Krúdy szövege értelmezhetővé válik.

A társadalomelmélet által használt modernitás koncepció azonban nem esik egybe az irodalomelméleti diskurzusban jelenleg érvényes korszakolással, amely a 19. század közepét és második felét a romantika, illetve a realizmus közepének tekinti, a modernitás fogalmát pedig a századforduló, századelő első éveire tartja fenn. Ez a kettősség számomra azért bír jelentőséggel, mivel a századforduló irodalmi irányzataiban kitüntetett figyelmet kap az észlelés és a vizualitás kérdése. Néhány vázlatos megjegyzéssel támasztanám ezt alá: az uralkodó stílusirányzatok – szecesszió, szimbolizmus, impresszionizmus – kivétel nélkül nagy jelentőséget tulajdonítanak a zeneiségnek, a látomásosság impresszív jellegének. Az impresszionizmus elméleti alapvetése pedig azt fogalmazza meg, hogy a valóság nem létezik másként, csak az észleletekben, a művészetek, így az irodalom szerepe nem más, mint ezeket megjeleníteni. Nyilvánvaló, hogy ebből az is következik, hogy nincs már egy egységes, objektívként elfogadott képe a valóságnak, mivel annyi formát ölthet, ahány észlelet kapcsolódik hozzá. Ezek a belátások a szépirodalmi szövegek megformáltságát sem hagyják érintetlenül: egyre ritkábbak az olyan szövegek, amelyek egy mindentudó narrátor irányításával rajzolják meg az elbeszélte világot. Ehelyett inkább a szereplői tudatok megmutatása, szabadjára engedése lesz a cél.

Ennek a kísérleti időszaknak a nagy író-teoretikusa Henry James, aki regényeiben kísérletezett a fentiek elbeszéléstechnikai megvalósításával, illetve a művek előszavaiban ezek koncepcionális háttérét is vázolta. Ezek az előszavak jelentik a nézőpontról, illetve a fokalizációról szóló kutatások kezdeteit. Innen eredeztető a dramatikusan és a leíró narráció ellentéte, amely a mai napig életben van a narratív szövegekről való diskurzusban. James szerint ugyanis a narrátornak a lehető legnagyobb mértékben a háttérben kell maradnia, a cselekmény eseményeit pedig egy központi tudaton (center of consciousness) keresztül kell megmutatni. Ez a

szereplő egyben reflektorként is funkcionál, hiszen az ő tudata világítja meg az eseményeket. Fontosnak tartom, hogy rámutassak: James regényei, ahogyan a körülötte meginduló kritikai diskurzus is Krúdy szövegeivel szimultán módon keletkeznek. Az észlelés kérdésének problematizálása így egy tágabb kontextusban válik értelmezhetővé, nem marad egyetlen írói életmű elszigetelt jelenségévé.⁵ Megmutatás és elmondás (showing és telling) párosa az elbeszélő szövegek bírálatának egyik fő szempontjává válik: azok a szövegek kapnak pozitív megítélést, amelyek a megmutatást, a dramatikus narrációt részesítik előnyben, míg a mindentudó narrációt alkalmazó, kevésbé jelenetező szövegek háttérbe szorulnak. A fenti fogalompáros nem pusztán értékítéletet hordoz, de olyan félreértésekre is lehetőséget ad, hogy egy szöveg elbeszélőjének tartsanak egy olyan szereplőt, akinek a nézőpontjából látszanak az események, jóllehet ő maga meg sem szólal.

A 20. század első felének kritikai diskurzusához képest Gérard Genette Proust-értelmezése hoz mérvadó változást. A modernitás egy másik ikonikus szövegfolyamát – *Az eltűnt idő nyomában*-t – értelmezve körvonalazza azt az elméletei háttérét és terminológiai kontextust, amely fordulatot hoz az elbeszélő szövegek vizsgálatában. Nem véletlen, hogy az egyik legtöbbet hivatkozott, használt és átértelmezett terminussá a fokalizáció válik, amely az elbeszélő szövegekbeli észlelés kérdését ragadja meg, mivel ezt a narratív információ szabályozásának egyik legfontosabb eszközének látja. Krúdy szövegeinek összetett és bonyolult narrációs szerkezete a fokalizáció fogalmával válik értelmezhetővé, amint ez az *Asszonyágok díjának* interpretációjából kiderül.

Az irodalom azért válik egyedivé a társadalmi gyakorlatok sorozatában, mert képes más, akár nem-diszkurzív gyakorlatok lenyomatát is megőrizni.

KITÉRŐ: KRÚDY-KUTATÁS JELENLEGI ÁLLÁSA

Mivel dolgozatom tétje nem egy irodalomtörténeti vizsgálódás folytatása, a későbbiekben nem foglalkozom a Krúdy-kutatásnak számos, igen fontos kérdésével.

⁵ Arra, hogy az észlelés, a megismerés problematikus volta hogyan tematizálódik a századforduló más szerzőinél jó példát ad Hajdu Péter kései Mikszáth-novellákról szóló értelmezése. (In: Hajdu Péter: *Tudás és elbeszélés. A Mikszáth-kispróza rejtelsei*. Irodalomtörténeti füzetek. Argumentum, Budapest, 2010.)

Ezeket, mint a jövőben lehetséges kutatási irányokat jelzem vázlatosan az alábbiakban:

Narrációs vizsgálatok elmélyítése

Meggyőződésem, hogy a jelenlegi kritikai diskurzusban egymástól műfajilag is külön tartott Krúdy-szövegek (például: fiatalkori írások, a 20-as évek nagyregényei, dokumentaristának nevezett szövegek, illetve a történelmi regények) narrációs, komparatív vizsgálata feltárhatná, hogy ezek a művek hasonló elbeszéléstechnikák mentén valósulnak meg, vagyis nincs köztük olyan távolság, amely indokoltá tenné az életműből való kizárásukat (fiatalkori művek), illetve az életmű csúcsként való számontartásukat (20-as évek nagyregényei).

Ez a kutatási irány nem újszerű: Bezeckzy Gábor, Fried István és Gintli Tibor munkái ezt kezdeményezték és valósították részben meg. Dolgozatom is az általuk kijelölt kutatási irányhoz kíván csatlakozni, illetőleg két, jelenleg radikálisan másként elgondolt szöveg – *Ady Endre éjszakái* és *Asszonyágok díja* – interpretációjával támasztom alá a fenti megfontolást.

Krúdy Gyula életrajza

Jelenleg nem rendelkezünk olyan megbízható életrajzzal, amely nem az író szépirodalmi szövegeire, saját önéletrajzaira támaszkodna. Az, ahogyan Szindbád vagy Rezeda Kázmér alakját ráolvassák az életrajzi szerzőre, számtalan, a fikció természetét illető kérdést felvet. Ahogyan filológiai szempontból az is ellenőrzésre szorulna, hogy a családtagok, közeli barátok által megfogalmazott jellemzések mennyiben tekinthetők hiteles adatközlésnek.

A hagyományos értelemben vett pályakép, az életmű újraértelmezése

A Kalligram Kiadó által, Bezeckzy Gábor és Kelecsényi László gondozásában megjelenő életmű sorozat⁶ tartalmazza az eddig csak kevesek által ismert fiatalkori szöveg, illetve a Krúdy-novellisztikából és -publicisztikából az eddigi leggazdagabb gyűjteményt adja. Az eddigi Krúdy-kánon az 1918-1922 közti alkotói időszakot tartotta a pálya csúcsának, amely mellé csak a Szindbád-novellákat helyezte.

⁶ *Krúdy Gyula Összegyűjtött művei*. Kalligram Kiadó. A sorozatot szerkesztik: Bezeckzy Gábor és Kelecsényi László. Jelenleg a 20. kötetnél tart a kiadás.

Mindenképpen érdekes lenne egy olyan vizsgálat elvégzése, amely a fiatalkori, illetve a kései szövegeket is az írói életmű szerves részeként kezelné.

Textológiai-filológiai kutatások

A fent említett életmű sorozat textológiai és filológiai szempontból is rendhagyónak nevezhető, mivel eddig a különféle kötet kiadások a Krúdy-szövegek eltérő verzióit jelentették meg (erről az *Ady Endre éjszakái* kapcsán is szót ejtek, mivel ez a szövegegyüttes éppen egy ilyen esetet mutat be), anélkül, hogy a szövegváltozatok problémájára reflektáltak volna. A Krúdy-életmű jelentős részének nem maradtak fenn kéziratai és a hírlapokban, kötetekben megjelent változatok között esetenként jelentős eltérés tapasztalható. A helyzetet még inkább bonyolítja Krúdy azon gyakorlata, hogy gyakran ugyanazt a szöveget, csekély módosítással új címmel jelentette meg.

A dolgozat egy olyan fogalmi tér feltárására vállalkozik, amely a fókuszáció, a nézőpont, a tér, a hely és a kísértet által kirajzolt. Nem célja egy koherens tudományterület megképzése vagy akár bejárása sem, mivel úgy gondolja, az interdiszciplinaritás, illetve a területek közti közös metszetek olyan mértékűek, hogy nem lehetséges steril, egymástól jól megfogható szempontok mentén elkülöníthető területekről beszélni. Célja viszont a fenti fogalmak működésének vizsgálata és értelmezése, elméleti és interpretációs síkon is.

Olyan diszkurzív területet körvonalaz, amelyet nem a diszciplínák kanonizálnak, hanem a gyakorlat határoz meg: a materialitás és a kísértet kettőse meghatározza a dolgozat egészét.

TÉR ÉS NÉZŐPONT AZ IRODALOMBAN

társadalomelméleti megközelítés

Ha az irodalom és az irodalomtudomány vizsgálatát nem belülről, egyfajta hermetikusan zárt burokból gondoljuk el, hanem tekintettel vagyunk a szélesebb kulturális beágyazottságra is, akkor a következő felvetésekkel, kérdésekkel mindenképpen számolnunk kell:

- Milyen kapcsolat van az irodalom, a vele való foglalatosság és a társadalom más gyakorlatai között?
- Milyen társadalmi gyakorlatként határozható meg az irodalom írása és olvasása?
- Milyen következményekkel jár az irodalom egy ilyen szélesebb kontextusba ágyazottság mentén való meghatározása az irodalmi szövegeket, az irodalomtudós munkáját illetően?

AZ IRODALMI MEZŐ BOURDIEU RENDSZERÉBEN

Ezeket a problémákat tematizálja, járja körül és oldja meg a maga módján Pierre Bourdieu az irodalom társadalomelméleti és -történeti értelmezése során. A továbbiakban ezt a rendszert térképezem fel és vizsgálom meg.

Bourdieu nagyszabású munkája, a *Les Règles de l'art*⁷ nem kevesebbet tűz ki célul, minthogy az **irodalmi mező** keletkezését és autonómiájának kivívását megvizsgálja. Az irodalom akkor válik önállóan értelmezhető társadalmi gyakorlattá, amikor mezőként megragadhatóként is megjelenik⁸. Bourdieu arra törekszik, hogy az egyes művészi alkotásokat, az alkotás folyamatát és a befogadást racionális, empirikus alapokon ragadja meg, és *társadalmi jelenségként* magyarázza meg. Az irodalom addigi definícióival szembeni elégedetlenségét azzal indokolja, hogy az irodalmárok figyelmen kívül hagyják az „irodalom” valódi szerepét, mégpedig azt, hogy egy a társadalom azon jelenségei közül, amelyek nagyban segítik a kutatót abban, hogy megértse az adott társadalom szerveződését. Ebből a pozícióból Bourdieu számára nincs különbség a különböző szemlélelű irodalomelméleti és -történeti megközelítések között, mindegyik elítélődik a társadalmi funkció figyelmen kívül hagyása miatt. Az egyes művek szövegszerű sajátosságai is csak annyiban fontosak számára, amennyiben megvilágítanak valamilyen társadalmi működést, illetve változást, egyébként a szövegszerűség vizsgálatáról teljes mértékében lemond. Bourdieu a társadalmi tér, mező, álláspont, diszpozíció és habitus fogalomhálójából építkezve fejti ki elméletét, amely megvilágítja a különféle művészi mezők társadalmon belüli működését. Ennek értelmezésekor a szociológus egyik korábbi

7 Pierre Bourdieu: *Les Règles de l'art*. Éditions du Seuil, 1992. A hivatkozások erre a kiadásra vonatkoznak. A továbbiakban R. A. Az idézetek a saját fordításaim, kivéve *A megértés megértése* című alfejezetet, amely Mihály Patrícia fordításában jelent meg a következő tanulmánykötetben: *Intézményesség és kulturális közvetítettség*. Szerk. Bónus Tibor, Kelemen Pál, Molnár Gábor Tamás. Ráció Kiadó, 2005, 341-381. Az általam fordított részeket jegyzetben mindig megadom eredetiben is.

8 A mező tematikusan összekapcsolódó pozíciók, ezek interakciói, illetve a résztvevők habitusa által meghatározott társadalmi tér egy specifikus szelete. Értelmezéséről a későbbiekben részletesebben lesz még szó.

munkájára (*A gyakorlati észjárás*⁹) is támaszkodom annak érdekében, hogy a művészi mezők elméletét alkotó fogalomrendszert és a belőle levonható következtetéseket pontosabban megragadhassam. Bourdieu munkásságát ugyanis átszövik az ismétlések, a habitus, a mező és a diszpozíciók fogalomhálója minden szövegében előkerül, folyamatosan árnyalja és finomítja őket. Jonathan Loesberg úgy értelmezi ezt a kényszeresnek nevezhető önismérlést, illetve önvizsgálatot, mint Bourdieu munkásságának leginkább reflexív mozzanatát: aki a társadalmi gyakorlatot kísérli meg értelmezni és leírni, annak elsősorban saját gyakorlatának premisszáival és működésmódjaival kell tisztában lennie. Loesberg mindezt a bourdieu-féle reflexivitás legmeggyőzőbb megvalósulásának tartja.¹⁰ A későbbiekben a reflexivitás és az autoritás kérdésköreire részletesen is kitérek.

Bourdieu a művészetek, különösen az irodalom területén zajló eseményeket elemzi, de csak azokra a folyamatokra figyel, amelyek a 19. század közepétől a 20. elejéig Franciaországban következnek be. Az ebből a kutatási anyagból levont következtetéseit általánosítja az irodalmi mező egészére, ugyanis szerinte ez az időszak azért nevezhető kitüntetettnek, mert ekkor mennek végbe azok a változások, amelyek a különféle művészeti mezőket, különösen az irodalmi, önállósággal ruházzák fel a társadalmi térben.

A szociológiai kutatás létjogosultságát és szükségességét több érveléssel is alátámasztja. Álláspontja szerint a kulturális alkotások tudományos és szakszerű elemzésének egyik akadály az „»alkotás« karizmatikus ideológiája”¹¹ (R. A. 237.), amely a különféle irodalomértelmező iskolák elméleti alapvetését meghatározza. Ez az ideológia a művészt – mint az alkotás folyamatának legfontosabb szereplőjét – és a létrejött művet helyezi a középpontba, és egyáltalán nem foglalkozik azzal, hogy milyen körülmények teszik lehetővé az alkotó színrelépését, illetve azzal sem, hogy ki hozza létre magát az alkotót. Ezzel függ össze az a probléma is, hogy a művészettörténészek hajlamosak reflektálatlanul használni az alkotó és az alkotás

9 Pierre Bourdieu: *A gyakorlati észjárás*. Ford. Berkovits Balázs. Napvilág Kiadó, Budapest, 2002. A továbbiakban GY. É. Az idézetek ebből a kiadásból származnak.

10 Loesberg, Jonathan: Bourdieu and the Sociology of Aesthetics. *ELH* 60. 4, 1993. 1033-1056., 1048-1049.

11 „l'«idéologie charismatique de la »création«” (R. A. 237.)

fogalmát, eltekintenek attól, hogy ezek korszakfüggő fogalmak, és igen szorosan kapcsolódnak ahhoz a mezőhöz, amely létrehozta az alkotót, tágabban értve pedig azokhoz a társadalmi-gazdasági körülményekhez, amelyekben a művészeti mező maga létezik. Az elemzésnek mindig a *kettős historizáció* elvét kell működtetnie: rekonstruálni kell egyrészt a lehetséges pozícióknak azt a terét, amelyben a vizsgált történeti képződmény (jelen esetben ez jelenti az irodalmi mezőt magát, a benne álló művészt és a létrehozott alkotást is) létrejöhetett, és a lehetőségeknek azt a terét is, amely magát az értelmezőt határozza meg. Ugyanis az irodalomtudósok és -történészek éppen azt mulasztják el, hogy megvizsgálják az általuk adatként kezelt információk relevanciáját: nem veszik azt figyelembe, hogyan keletkeztek ezek, kik hozták létre, illetve hogyan illeszkedtek a korabeli kontextusba (például nem foglalkoznak eladási listákkal, iskolák formálódásával, műfajok, mozgalmak társadalmi jelentőségének elemzésével. R. A. 262.). Így az ezután következő, az adatokat elemző, értelmező munkát sem végzik el. Jacques Dubois éppen ezért tartja revelatívnak Bourdieu munkásságát: új módszertant, új eszközöket kínál fel az irodalmároknak az irodalom pontosabb megragadására¹².

Bourdieu véleménye szerint azonban csakis a társadalomtörténet és a szociológia képes ezeknek a módszertani követelményeknek megfelelni, és megragadni az időben létezőt olyanként, amilyenként az létezett, illetve az őt keretező észlelés- és gondolkodásmódokat (R. A. 426.).

„Ha kapcsolatot teremtünk a művek (a formák, a stílusok), azaz az állásfoglalások (amelyek csak akkor érthetőek meg, ha viszonyrendszernek tekintjük őket, vagyis megkülönböztető távolságok rendszerének) tere és az iskolák vagy a szerzők tere (azaz a kulturális termelés mezőjén belüli megkülönböztető pozíciók rendszere) között, összeegyeztethetjük a belső és a külső, a formalista, valamint a szociológiai szempontú megközelítés eredményeit és szempontjait.” (GY. É. 59.)

12 Jacques Dubois: Pierre Bourdieu and Literature. Ford. Meghan Emery és Pamela Sing. *Substance*, 2000/93. 84-102.

Ezt a társadalomtörténeti kutatást kívánja Bourdieu működésében megmutatni. A továbbiakban a vizsgálatot két szálra bontom: először az elméleti téziseket foglalom össze, aztán pedig ezeket az elemzett példákkal vetem össze, végül pedig az így nyert belátásokat szembesítem a módszertani követelményekkel.

A kulturális alkotások vizsgálatát Bourdieu három szakaszra tagolja, ezek a maguk rendjén a társadalmi valóság három szintjéhez kapcsolódnak:

- Az első szint az irodalmi és a hatalmi mező viszonya: fel kell tárni a köztük levő kapcsolat jellegét, követni kell változásait az időben.
- A második szint az irodalmi mező belső szervezettségét jelenti: azoknak az egyéneknek és különféle csoportoknak a helyzetét kell feltérképezni, akik a mezőn belüli legitimitásért küzdenek. A szerző szerint így kapjuk meg az objektív viszonyok struktúráját.
- A harmadik szinten pedig ki kell jelölni a legitimitásért folytatott harc résztvevőinek jellemzőit: milyen habitussal rendelkeznek, hogyan függ össze a társadalmi pályájuk és az irodalmi mezőn belül elfoglalt helyük.

Ezek a – főként a kutatás módszertanára vonatkozó – elvek igencsak árulkodóak a bourdieu-i társadalom- és szociológiafelfogást illetően: Bourdieu több ízben is hangsúlyozza, hogy ő nem elméleti rendszert kíván létrehozni, hanem a vizsgált társadalom szerkezetét akarja empirikus alapokon feltárni és megragadni. Óhatatlanul adódik a kérdés: a fenti hármasszinteztettség valóban a társadalom inherens sajátossága lenne, amelyet a szociológus csak felismer? A társadalmi gyakorlatok ilyen „jól szervezettek” és homogének? Vagy inkább a szociológus tekintete konstruálja meg őket? Ezek a kérdések annál is indokoltabbak, mert Bourdieu elfeledkezni látszik a saját maga által felállított kettős historizáció követelményéről. Mindenképpen ironikusnak nevezhető, hogy Bourdieu reflexivitás igénye a szociológus pozíciójára nem terjed ki, azaz szövegében szemernyi kétely sem jelentkezik azt illetően, hogy a valóság megragadható, és hogy ezt csakis a szociológus képes adekvát módon megtenni.

Bourdieu a társadalom strukturáltságát alapvetően térbeli metaforákkal ragadja meg, ezek közül a legfontosabbak a tér, a mező, a pozíció és az állásfoglalás/nézőpont. Ezek a metaforák nála az elemző nyelv terminusaivá válnak anélkül, hogy kitérne tropológiai értelmezésükre¹³. A továbbiakban kísérletet teszek a tropológiai vonzatok feltárására és értelmezésére is.

A bourdieu-i elméletben a *társadalmi tér* az egyik olyan alapvető fogalom, amely lehetővé teszi bármely (társadalmi) jelenség szituálását, értelmezhetőségét. A hangsúly valóban az elméleti megragadhatóságon van:

„A társadalmi tér – e láthatatlan, nem megmutatható és nem megérinthető, az ágensek gyakorlatait és képzeiteit szervező valóság – létrehozásával megteremtjük egyszersmind annak a lehetőségét is, hogy a gyakorlatok két legfőbb meghatározó elvéből és a belőlük következő ismérvekből kiindulva megalkossuk a legeggyöntetűbb *elméleti osztályokat*.” (GY. É. 21)

Itt egy módszertani alapvetéssel van dolgunk, és szó nincsen a társadalom konkrét jelenségeiről: abban a formában, ahogyan itt használja, a tér egy, a derridai értelemben vett strukturáló struktúra, amely hozzáférhetővé teszi a kutató számára a gyakorlatok rendszerét. Vagyis, a tér fogalma értelmezési keretet ad a gyakorlatokat leíró szociológus számára úgy, hogy kívül marad a leírt rendszeren. Úgy tűnik azonban, hogy ez a struktúra nem pusztán elméleti konstrukció:

„A társadalmi tér körbefog, mint egy pontot. De ez a pont egyben *nézőpont* is, a társadalmi tér egy pontjából kiinduló szemlélet elve, vagyis formájában és tartalmában az az objektív pozíció határozza meg, amelyből e *perspektíva* megszületett. A társadalmi tér ténylegesen az első és a végső valóság, mivel megszabja a társadalmi ágensek róla alkotott képzeiteit.” (GY. É. 24.).

13 Nyilván egyrészt azért nem találunk ilyen jellegű elemzést Bourdieu munkáiban, mert neki nem célja az általa vizsgált tudományterületek módszereinek összekapcsolása, hanem a szociológiai és tudománytörténeti vizsgálat kiemelt használhatóságát, azaz fontosságát kívánja bizonyítani, másrészt azonban ez retorika és esztétika tematizálásának elmaradása a szociológiai kutatás (miközben ezek kutatási tárgyai közé tartoznak) kapcsán bonyolultabb kérdéseket is felvet, ezekre a későbbiekben kitérek.

A tér és a nézőpont kölcsönviszonyából keletkezik a *társadalmi tér* ezen fogalma, és mivel a nézőpont ebben az esetben óhatatlanul hozzárendelődik minden szubjektumhoz, levonható az a következtetés, hogy a társadalmi tér, mint olyan eleve adott mindenki számára, ez az, ami meghatározza az észlelésmódokat, a tapasztalatok és a gyakorlatok lehetséges formáit:

„A tér fogalma – mint olyan – magában foglalja a társadalmi világ mint *viszonyfogalom* megragadhatóságának elvét: mindama »valóság«, amelyet leír, alkotóelemeinek kölcsönös egymásra vonatkozásában gyökerezik.” (GY. É. 44.)

A probléma csupán az, hogyan vezethető le a társadalmi tér mint elméleti-módszertani kategória és a valóságot konstituáló, nézőpontokat generáló működésmód viszonya. Első esetben egy olyan reflexivitással kell számolnunk, amely számára átlátható a gyakorlatok rendszere, olyan módon, hogy fel tudja állítani az ezeket leíró „elméleti osztályokat”. A második esetben a társadalmi térben pontként létező, nézőponttal és állásponttal bíró tudatról van szó, amely nem látja át a tér szerveződését, szemléletének perspektíváltsága alapvetően behatárolt. Mindkét nézőpontra vonatkozó koncepció meglehetősen túlterhelt ideológiailag: vagy azt feltételezzük, hogy van lehetőség egy metatudat működésére (amely ez esetben valószínűleg a magát a társadalomból kireflektáló szociológus), vagy pedig a nézőpont maga alakul át egyfajta átlátszatlan ablakká: mindenki behatárolt a nézőpontja által meghatározott térben, és nincs mód arra, hogy ebből kitekinthessen. Ez a kettősség (a reflexivitás és a társadalmi tér kényszerítő ereje) meghatározza és átszövi a további gondolatmenetet is.

A társadalmi tér nem egy homogén massa, legalábbis Bourdieu elgondolása szerint nem:

„A különbség, az eltérés gondolata az alapja a *tér* fogalmának, amely olyan elkülönült, egyidejűleg létező, de egymáshoz képest kizáró pozíciók összessége, amelyeket *kölcsönös kizárólagosságuk*, egymásra vonatkoztatásuk és a köztük lévő távolság, valamint a hierarchia (alatt, fölött, *között*) viszonyok határoznak meg;” (GY. É. 16.)

Ez a gondolatmenet folytatja, illetve bonyolítja a fentieket: a különbség a tér generáló elve, és elvileg a különféle nézőpontok által meghatározott álláspontoknak nincs lehetőségük egymásra reflektálni, ezért van szükség a hierarchia bevezetésére. A hierarchia legitimálja a szociológus metapozícióját, amelyből a társadalom szerveződése áttekinthető. A társadalmi tér szervezettségének következő fokozata az, amelynek során az egyes pozíciók különféle mezők és almezők hálózatát hozzák létre. A *mező* fogalma az objektív viszonyok azon struktúráját jelenti, amely lehetővé teszi az interakciók konkrét formájáról való beszámolót. Ha az irodalmi mezőt tekintjük, akkor az alkotók, kritikusok és kiadók közti viszonyokat kell feltárni, illetve azt kell megállapítani, hogy milyen struktúra működteti ezt a viszonyrendszert. Ismételten azt láthatjuk, hogy *van* egy fölöttes szervező elv, amely megragadható. Az egyes mezők léte és egymáshoz való viszonyuk nem állandó, a társadalmi térben elfoglalt helyért folytatott harc újra meg újra átszervezi, létrehozza, megszünteti őket. Ugyanakkor minden egyes mezőnek saját története és szabályrendszere van.

Nem derül ki pontosan, hogy mikortól lehet egy adott területet mezőként megnevezni, elismertetni: elégséges-e az autonómiához az egy időben levés, ugyanazoknak a kulturális hatásoknak való kitettség, illetőleg ugyanazoknak a helyszíneknek a preferálása? A mezők között kiváltságos helye van a hatalmi mezőnek:

„A hatalmi mező olyan ágensek közti vagy intézmények közti erőviszonyok tere, amelyeknek az a közös tulajdonsága, hogy rendelkeznek a különböző (jelesül a gazdasági és a kulturális) mezőkben elfoglalható domináns pozíciókhoz szükséges tőkével. Ez a mező a tizenkilencedik századi művészek és polgárok szimbolikus harcának a terepe, a harc tétje az, hogy átalakítsák-e vagy megőrizték a különféle tőkefajták relatív értékét, ez pedig már eleve

meghatározza, hogy egy adott pillanatban milyen erők vehetnek részt a harcban.”¹⁴ (R. A. 300).

A hatalmi mező írja elő, hogy az egyes mezők milyen mértékben vehetnek részt a társadalmi térben folytatott küzdelemben. Ezért érthető, hogy a kulturális termelés is alárendelt pozícióban van a hatalmi mezőhöz képest, hiszen egyik legfontosabb mozzanata a profit szükségessége. A profit az irodalmi mező alkotóit a vizsgált korszakban két csoportra osztja a hierarchizáció elve alapján. Az egyik csoport a heteronómia elvét részesíti előnyben, vagyis azokat, akik hatalmi pozícióban vannak. Ezek a szerzők akkor minősülnek sikeresnek, ha kereskedelmi hasznot, illetve különféle díjakat tudnak felmutatni. A másik csoport pedig az autonómia elvét részesíti előnyben, ennek képviselői lemondanak a pillanatnyi (anyagi) előnyökről egy szűk csoport elismeréséért, illetve az utókor által odaítélendő hírnév reményében. A közvetlen siker itt a társak elismerésében nyilvánulhat meg. Minél függetlenebb az irodalmi mező, annál fontosabb lesz a „korlátozott termelési mezőnek” nevezett autonóm rész, szemben a „tömegtermelés mezejével” (R. A. 301.). De Bourdieu felhívja a figyelmet arra, hogy nincsenek ilyen vegytiszta viszonyok, az irodalmi és a hatalmi mező viszonya mindig olyan küzdelmek formájában konkretizálódik, amelyeket több tényező is befolyásol, így egyedi konstellációk keletkeznek.

Bourdieu továbbá feltételezi, hogy az egyes alkotások tere (ezt szimbolikus tartalmuk és a formájuk határozza meg) és a termelési mezőben elfoglalt helyük között szoros kapcsolat áll fenn. Egy szöveget olvasva mindig kiderül, hogy alkotója milyen társadalmi rétegből származik, milyen irodalomszemlélete van, és az is, hogy hol jelölhető ki a pozíciója az irodalmi térben (milyen csoportosuláshoz tartozik,

14 „Le champ du pouvoir est l’espace des rapports de force entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs (économique ou culturel notamment). Il est le lieu de luttes entre détenteurs de pouvoirs (ou d’espèces de capital) différents qui, comme les luttes symboliques entre les artistes et les »bourgeois« du XIXe siècle, ont pour enjeu la transformation ou la conservation de la valeur des différentes espèces de capital qui détermine elle-même, à chaque moment, les forces susceptibles d’être engagées dans ces luttes.” (R. A. 300.)

anyagilag sikeres-e, elismerik-e társai) (R. A. 289.). A művészek társadalmi térben való tájékozódásáról, amely egyszerre jelenti a termelési mezőben való tájékozódást és az irodalmi mezőbe való bekerülést, a következők derülnek ki. A társadalmi tér hierarchizált, amelyben a helyek egyrészt konkrétak, mivel galériákról, színházakról és kiadókról van szó, így jelölik a térbeli pozíciókat, másrészt pedig szimbolikusak, mivel az egyes intézményekben létrehozott és kiállított kulturális termékeket is jelölik. A helyek e kétféle értelmét Bourdieu szerint a közönség kapcsolja össze, és így nyer formát a termelés és a fogyasztás mezeje. A művészek felől tekintve a létrehozott műnek mindig van egy „természetes helye” (ez lenne az alkotás szimbolikus helye) a termelési mezőben, azonban ez nem mindig esik egybe a kiadó helyével: előfordul, hogy egy kiadott mű következményeként a kiadó csődbe megy vagy ellenkezőleg, sikeres lesz. Az alkotók helyét az irodalmi mezőben elsősorban a habitus által generált diszpozíciók határozzák meg. A *habitus* terminust Bourdieu Panofskytól veszi át¹⁵, és ezzel próbálja elhatárolni magát a különféle strukturalista irányzatoktól, illetve elkerülni a szubjektum- vagy a tudatfilozófiákba való visszaesést. A habitus teszi lehetővé, hogy az ágens nem pusztán a történések elszenvedője vagy hordozója, hanem éppen az aktív, invenciózus és kreatív képességei válnak meghatározóvá. Ilyen módon a habitus a társadalom kognitív létrehozását jelenti:

„A *habitusok* elkülönült és megkülönböztető (*distinctif*) gyakorlatokat generáló alapelvek.” (GY. É. 18. kiemelés az eredetiben).

A habitus az a társadalmi tudattalan, amely önmagában nem megragadható, csak működésében, mivel nem a tudathoz kapcsolódik, hanem elsősorban a testbe íródik bele. A habitus pedig úgy lesz egy szociológiai elmélet alappillére (részletesen először Bourdieu 1979-es munkájában, a *La distinctionban*¹⁶ fejti ki az ízlés alakulástörténete kapcsán), hogy határozottan beépül az esztétikai mezőbe is. Loesberg elemzése¹⁷ meggyőzően bizonyítja a habitus és a kanti szép, illetve az

15 Történetileg pedig Arisztotelész hexisz fogalmából származtatható.

16 Bourdieu, Pierre: *La Distinction, critique sociale du jugement*. Minuit, 1979.

17 Loesberg, Jonathan: Bourdieu and the Sociology of Aesthetics. *ELH* 60. 4, 1993. 1033-1056., 1038-1040.

érdeknélküliség fogalmainak rokonságát. Miközben Bourdieu több szövegében is éles kritikával illeti Kantot (esztétikai téziseit ugyanis egy társadalmi elit ízlése alapján megfogalmazottaknak és ebből adódóan a társadalmi egyenlőtlenségek folytonos újratermelőinek tartja), aközben éppen ennek a kritizált esztétikai gondolkodásmódnak a logikáját és nyelvezetét használva vezeti be saját habitusfogalmát. Úgy utasítja el a kanti esztétikai elveket, hogy közben felhasználja őket egy átesztétizált szociológia körvonalazására. És ez már meglehetősen távol áll attól a fennen hangoztatott célkitűzéstől, hogy a valóság megragadása a szociológia igazi és egyetlen feladata. Niilo Kauppi úgy gondolja, hogy a habitus inkorporatív jellege (az, hogy csak testi tudásként azonosítható, azaz a társadalmi szabályszerűségek elsajátítása és lokalizálhatósága csak itt érhető tetten) azt a veszélyt hordozza, hogy mindenütt jelenlévő és mindent megmagyarázó elvvé válik¹⁸. Sőt mi több, kiegészülve a gyakorlat és a mező fogalmával egy olyan triádot kapunk, amely minden jelenséget probléma nélkül le tud írni és meg tud magyarázni. Ha a strukturalizmussal szemben felhozott bourdieu-i vádakra gondolunk – olyan absztrakt struktúrákkal dolgozik, amelyek nem vonatkoztathatók az általuk megragadni kívánt jelenségekre, a logikai szabályokat vizsgálják a gyakorlatokat generáló valódi szabályszerűségek helyett –, akkor ezen a ponton majdhogynem ugyanezek az ellenvetések megtehetőek a szociológus rendszerével szemben is. Úgy tűnik, mintha megtalálta volna azt a fogalmi hálót (struktúrarendszert?), amellyel a kultúra bármely szeletének egyedi jelensége megragadható. Ráadásul úgy, hogy a vizsgált területek módszertana és szemlélete is beépül a rendszerbe, legtöbb esetben reflektálatlanul (l. a kanti esztétika loesbergi példáját).

Ha visszakanyarodunk az irodalmi mező létrehozásához, illetve a társadalmi tér helyeinek viszonyához, akkor ez az összefüggés a következőképpen vázolható: az irodalmi mező folyamatos harcok eredményeként nyer formát, hogy azonnal át is alakuljon. A harcok mindig azért folynak, hogy kinek van autoritása meghatározni, hogy ki számít művésznak, és melyek a „jó” mű ismérvei. A fogalmak sokat hangoztatott korszakfüggősége így nyeri el értelmét: a küzdelmek eredményeként

18 Kauppi, Niilo: The Sociologist as Moraliste: Pierre Bourdieu's Practice of Theory and the French Intellectual Tradition. *Substance*, 2000. 93. 7-21., 21. 19. jegyzet.

mindig új kontextusban aktualizálódnak. Így például a Bourdieu által vizsgált korszakban a „tiszta” művészet képviselői harcolnak a nézeteiket nem osztó alkotókkal, nem ismerve el az utóbbiakat művészként, és fenntartják maguknak a jogot arra, hogy a saját nézőpontjuk szerint határozzák meg, határolják be a művészeti mezőt. Ennek következtében lesz formája a nézőpont a művészeti mezőnek: csak az minősül művésznek, aki hasonló elveket vall, mindenki más ki van zárva a mezőből. A nézőpont ebben az esetben nem pusztán látásmódot jelöl, hanem ideológiai töltete erősebb: az álláspont szinonimájává válik, amely egyrészt szimbolikus (a nézet értelmében), másrészt pedig konkrét térfoglalást is jelöl. A pozíció ugyanis, ami a nézőpont/az ideológiai álláspont közvetlen eredménye, lehet egy műfaj, de éppígy egy újság, egy szalon vagy más gyülekezési hely is (kávéház, kocsmá). Minden pozíciót a többi pozícióhoz képest határozhatunk meg, illetve az alapján, hogy milyen mértékben részesedik a mezőre ható különféle tőkéből (ezek szabályozzák a profit elérését). A különféle pozícióknak pozíciófoglalások feleltethetők meg, ilyenek az irodalmi és művészeti alkotások, de a politikai beszédek és tettek is. A pozíciók és az őket elfoglalók közti szoros kapcsolatot a habitus által lehet megmagyarázni. A kutatónak fel kell tárnia a művészi pályákat, ezek fordulópontjait, majd mind egyediségükben, mind a korabeli társadalmi kontextusban értelmeznie kell, továbbá meg kell ragadnia az egyes ágensek által alkalmazott észlelési és értékelési kategóriákat.

Bourdieu kutatási célja a következőképpen foglalható össze: az irodalmat nem csak, sőt talán elsősorban nem szövegszerű működésében akarja megragadni és értelmezni, hanem azt javasolja, hogy a mindenkori kontextussal való szoros összefüggésében kell vizsgálni. A kontextus itt az irodalom társadalmi térben (amely több mezőre oszlik, magában foglalja a különféle intézményeket, gyakorlatokat) elfoglalt helyét jelenti, valamint a kitüntetett hatalmi mezővel való kapcsolatot, az egyes alkotók esetében pedig a habitus (észlelés- és értékelésformák, életkörülmények, alkotói elvek meghatározottsága) vizsgálatát is. Ez a módszer az, amelyet Bourdieu szembeállít a szöveg abszolutizálásában vétkesnek talált elméletekkel. Példának a francia strukturalizmust hozza, ezen belül is Genette elméletét emeli ki. Genette az irodalmat olyan autoreferenciális struktúrának tartja, amely csak a nyelvben létezik: az egyes alkotásokat csak magára a szövegre és a nyelvre hagyatkozva lehet értelmezni, külső információk igénybe vétele nélkül (R. A.

196.). A szociológus kritikája szerint ezzel a módszerrel a formalizmus tét- és célnélküli zsákutcájába érkezünk: olyan struktúrákat állítunk fel, amelyek semmilyen kapcsolatban nem állnak a valósággal. A logikai viszonyokra koncentráló elemző elvét a gyakorlatokat generáló szabályok megállapítását. A strukturalizmus, amelyet a forma bővölete határoz meg, csak a szövegek strukturális jegyeit emeli ki. Tulajdonképpen ugyanide fut ki Bourdieu Foucault-kritikájának gondolatmenete is: Foucault tudja, hogy az alkotásokat nem lehet elszigetelten, önmagukban megérteni, beszél a „stratégiai lehetőségek mezejéről”, amely mint a „különbségek és szóródások szabályozott rendszere” azt a környezetet jelenti, amelyben az egyes alkotások megjelenhetnek. Bourdieu számára ez az elgondolás azért nem kielégítő, mert Foucault csak a „stratégiai lehetőségek konceptuális játékát” látja kutathatónak, és az a „konkrét valóság”, amely Bourdieu-nél a habitus vagy a mező fogalmával jelölt, egyáltalán nem szerepel a projektjében. Ebből azt a következtetést vonja le, hogy Foucault meg akarja kerülni azt a problémát, hogy az alkotások hogyan kapcsolódnak társadalmi kontextusukhoz. És mivel ezt a kérdést nem teszi fel, elméletének semmi köze nincs sem a történetiséghez, sem a valósághoz, mivel csak egy, a társadalomtól teljesen elszakadt absztrakt struktúrát hoz létre.

Ehhez képest Bourdieu meglátása szerint a vizsgált korszakban az irodalmi mező autonómmá válik. Az autonómia két dolgot jelent: az irodalomnak tisztán a szavak általi létezését és az adott intézményektől való lehető legnagyobb függetlenséget. Ennek a megvalósításához létrehoznak „intézményellenes intézményeket”, ilyenek az irodalmi társaságok, a folyóiratok. „Olyan paradoxális világ ez,” – vonja le a következtetést Bourdieu – „amelyben az intézményektől való szabadság magukba az intézményekbe van beleírva.” (R. A. 359.)¹⁹.

Ezt a következtetést ki kell egészítenünk azzal, hogy a függetlenné válás csupán a 19.-20. század fordulóján francia irodalmának csak egy bizonyos szeletére érvényes: nagyjából a Flaubert és Baudelaire köré csoportosuló alkotókra, illetve az ehhez a hagyományhoz kapcsolódó szerzőkre. Az úgynevezett polgári irodalom (amely a fentivel éles ellentétben áll) teljesen kimarad ebből a tárgyalásból, így ennek változásait egyáltalán nem követi a kutató. Magyarán Bourdieu úgy jut el nagyon

19 „Univers paradoxal où la liberté à l'égard des institutions se trouve inscrite dans les institutions” (R. A. 359.)

általános következtetésekig, hogy az irodalmi mező egy bizonyos részének sajátosságait kiterjeszti az egészre.

A választott és részletesen elemzett szövegek is jórészt Flaubert alkotásai, ezeken belül is a legtöbbet az *Érzelmek iskolájával* foglalkozik. Olvasatában azt követi nyomon, hogy a regény hogyan pozicionálja a korszak szellemi életét, és azon belül hogyan jelöli ki az irodalom helyét és szerepét. Értelmezésében nem kap szerepet a fikcionalitás, a szöveg számára egyértelműen bizonyos társadalmi állapot adott nézőpontból (itt: egyszerre nézet és álláspont) való színrevitele. Flaubert regényeinek nézőpont-használata azért figyelemreméltó, mondja Bourdieu, mert nem találunk egyetlen egységesítő perspektívát, hanem több nézőpont van egyidejűleg jelen. Ennek az lesz következménye, hogy nincs olyan kitüntetett nézőpont, amely például a narrátoré vagy akár a szerzőé lenne, azaz a perspektívák alapvetően nyitottá válnak, ezért a szöveg egy különös jelenbeliségre, aktualitásra tesz szert: az egyes nézőpontok nem válnak történet(bel)ivé, mivel nincs egy olyan reflexív tudat, amely ezt az összekapcsoló munkát elvégezné (R. A. 164.). Bourdieu Claude Bernard teóriáját idézi, amely a regényíró tekintetét a klinikai tekintethez hasonlítja: a regényíró úgy kezeli a szereplőit, ahogyan az orvosok szemrevételezik a pácienseiket: távolságtartással és szenvtelenséggel (R. A. 170.). Az „orvosi tekintet” mindig összefogja a történetet: diagnózist állít fel, és esetleg kijelöli a gyógyulás útját. Ehhez képest a regényben éppen a sokféleség fenntartása lenne a cél. Flaubert jelentőségét elemezve Bourdieu az eddigiekhez képest eléggé meglepő következtetésre jut. Azt állítja, hogy Flaubert és a Nouveau Roman közötti időszakban az írók bizonyos csoportja a „regényes megölésén” (Edmond Goncourt) fáradozik, azaz cselekmény-, esemény- és hősnélküli regényt akar írni. Ez lenne a „tisztá” regény, amely egyrészt a költészetéhez hasonló új olvasásmódot követelne meg, másrészt pedig eltörölné a kritikus és a szépíró közti különbséget, hiszen a szövegekben található metafikciós betétek az alkotó írással, olvasással kapcsolatos elméleti elveit is megjelenítik. Ezek az önreflexív részek pedig Bourdieu szerint folyamatosan arra emlékeztetnek, hogy fikciót olvasunk.

„A kulturális mező nagyobb autonómiára való törekvése így mindig erős *reflexivitással* kapcsolódik össze, ami mindenik »műfaj« esetében egyfajta

önmagára, a saját alapelveire, előfeltevéseire való kritikai visszahajláshoz vezet.” (R. A. 337., kiemelés az eredetiben)²⁰.

Ez a fajta irodalom pedig már nem értelmezhető olyanként, mint ami egyértelműen a fennálló viszonyokról szól, hiszen az irodalmi mező függetlenedett a társadalmi tér más mezőitől és bizonyos fokig a hatalmi mezőtől is. A kontextus már nem bír olyan kényszerítő erővel, mint az eddig tárgyalt viszonylatok között. Kérdés tehát, hogy Bourdieu hogyan vitatja ebben az esetben a szövegközpontú olvasatok jogosultságát, hiszen ő maga jelzi, hogy ezek a szövegek más típusú olvasásmódot írnak elő. Illetve ehhez kapcsolódik az a kérdés is, hogyan őrzi meg a társadalomtudomány és -történet a kitüntetett értelmező-diszciplína szerepét, ha alapvetően nem a nyelvi folyamatokkal foglalkozik, és így a fent leírt irodalom alapvető jellegzetességei válnak számára megragadhatatlanná. A bohém alakját kutatva még járhatónak tűnik a kezdetben javasolt módszertan, bár csúsztatásokra már itt is felfigyelhetünk. A bohém alakját példaként használva arról olvashatunk, hogy a századfordulón az autonómiáért való küzdelem az irodalmárok egy bizonyos körében hogyan is zajlott. A művészi cím elnyeréséért küzdők nemcsak szövegeket termeltek, hanem a társadalmi színtéren is konkrét állásfoglalásokra törekedtek: az élet művészetét kívánták gyakorolni, aki egyetértett ezzel a törekvéssel, az bohémnak nevezte magát. Ezzel egyrészt társadalmon belüli társadalmat kívántak létrehozni, másrészt pedig a bohém alakját irodalmi figurának tartották, amelynek sajátosságai az irodalmi szövegekben körvonalazódtak. A bohém mindkét jelentéssíkja az írókhoz kapcsolódik: ők teremtik meg a fiktív szereplőt, de a gyakorlat diszkurzivitását is. (R. A. 84-85.) Jól érzékelhető ebben a példában is az irodalom mint társadalmi jelenség és az irodalom mint alapvetően fiktív szövegek sokaságának a kettőssége, amelyet Bourdieu ugyan megállapít, de értelmezésével adós marad.

20 „L'évolution du champ de production culturelle vers une plus grande autonomie s'accompagne ainsi d'un mouvement vers une plus grande *réflexivité*, qui conduit chacun des »genres« à une sorte de retournement critique sur soi, sur son propre principe, ses propres présupposés.” (R. A. 337.)

Bourdieu elméleti meglátásai és elemző nézőpontja között sem világos az átmenet: nem derül ki például, hogy a társadalmi térben való állásfoglalás hogyan is függ össze a már autonómnak nevezett irodalom szövegeiben megjelenő nézőpont problémájával. Az „intézményellenes intézmény” fogalma csak a kérdés egy részét tisztázza, azt a paradox jelenséget, hogy az irodalom úgy foglalja el helyét a társadalmi térben, hogy éppen a hatalmi mező által előírt diszkurzív stratégiákat alkalmazva deklarálja függetlenségét. Az olvasatokban a szövegszerűség problematikája is fontos szerepet kap, hiszen az autonóm irodalom egyik legfontosabb jellegzetessége az, hogy szavak által létezik. Ha ez igaz, akkor fel kell tennünk azokat a kérdéseket, amelyeket Bourdieu elmulaszt (vagy megkerül?): hogyan viszonyul a társadalmi tér konkrétsága egy regényben megteremtett társadalmi térhez? Hogyan kapcsolódik össze az irodalom szövegszerűsége a társadalmi gyakorlatok diszkurzivitásával? Az a válasz, hogy az irodalmi mező a társadalmi tér és a kitüntetett hatalmi mező terméke, nem kielégítő. A hely kérdésköréről írva Bourdieu önkéntelenül is jelzi a társadalom, az irodalmi mező és a szövegek mentén értelmezett fogalom bonyolultságát. Foucault-t kritizálva azt kéri számon, hogy miért nem néz szembe Foucault a konkrét társadalmi jelenségek vizsgálatával, amelyek egyértelműen nem nyelviak. Bourdieu elmélete is éppen ezen a sarkalatos ponton billen meg. Elméletében teljesen reflektálatlanul marad az a kérdéskör, hogy a szociológus pozíciója miként és hol helyezkedik el, nézőpontját hogyan határozhatjuk meg. Koenraad Geldof ezt az autoritás és a reflexivitás thetikus esetének nevezi: ilyenkor az értelmező nem az olvasás folyamatában érdekelt, hanem azt az igazságot keresi és ellenőrzi vissza a szövegben, amit már jó előre megfogalmazott. Ebben az esetben a szövegszerűség sem jelent kihívást, mert a nyelv egy olyan átlátszó eszköz, amellyel a szociológusnak nem kell érdemben foglalkoznia. A szociológus az a kivételes tudós, aki egyedül képes arra, hogy átlássa a valaha volt és az éppen fennálló társadalmi viszonyokat és el is magyarázza ezeket. Ezzel azt a benyomást kelti, hogy egy társadalmi diskurzus valós állapotának valós képét nyújtja. Minderre pedig az a biztosíték, hogy a szociológus megkérdőjelezhetetlen autoritása soha nem téveszti el az igazságot. Csakhogy éppen a nézőpont fogalmában tettenérhető elméleti ellentmondások, illetve a Flaubert-elemzések visszásságai jelzik azt, hogy mégis csak számolni kell a társadalmi gyakorlatok esetében a nyelvszerűség kérdésével is. Geldof a thetikus

autoritással és reflexivitással szembeállít egy nyitott megközelítésmódot: ebben az esetben a vizsgálódó kiteszi magát az olvasás kalandjának, hagyja alakítani magát általa, felvállalja azt a kockázatot, hogy előzetes elméleti premisszái megváltoznak, vagy éppenséggel megdőlnék. Ebben az esetben nincs előzetesen leszögezett igazság, amit mindenáron fel kell lelni, ki kell mutatni a gyakorlatok szerveződésében, és éppen ezért nagyobb annak az esélye, hogy az egyes gyakorlatok a maguk gyakran összeférhetetlen heterogenitásában, *diszkurzív valóságukban* legyenek feltárva. Bourdieu éppen ezt a *diszkurzív kockázatot* nem hajlandó vállalni, mivel úgy gondolja, hogy a szociológusnak nem szükséges „olvasni”, neki csupán rá kell mutatni az általa elgondolt igazságokra.

MICHEL DE CERTEAU ÉS A HÉTKÖZNAPI GYAKORLATOK VIZSGÁLATA

Michel de Certeau²¹ ugyancsak a társadalmi tér és az ebben megjelenő gyakorlatok kérdésével foglalkozik. Célkitűzése a hétköznapi gyakorlatok elméleti megragadásának kidolgozása. Olyan gyakorlatokat vizsgál, mint a fogyasztás, a séta, az olvasás és a főzés. Három lépcsőben veszem szemügyre elméletét: először a de Certeau által kijelölt elméleti kontextust vizsgálom, majd azt, milyen módszertani elvek mentén körvonalazódik a hétköznapi gyakorlatok elemzése, végül pedig azt, hogy milyen belátásokkal gazdagodhat az irodalom és az olvasás elmélete.

De Certeau nem tárgyalja részletesen a társadalmi térről és – gyakorlatokról szóló elméletét megalapozó más rendszereket. Célja csupán az, hogy kijelölje azt az elméleti keretet, amelybe az ő gondolkodása illeszkedik. Két szerzővel foglalkozik részletesebben, Michel Foucault-val és Pierre Bourdieu-vel, mivel ők azok, akiket a társadalmi gyakorlatok kutatásában mérvadónak tart. A két szerző munkásságának csak azokat a pontjait emeli ki, amelyek ebből a szempontból fontosak, és megjegyzéseit kritikai élel fogalmazza meg, mivel egyik megoldással sem elégedett. Lássuk, hogyan határolódik el tőlük.

Bourdieu célkitűzéseit és munkáját a következőképpen foglalja össze: a francia szociológus azon az elfogadott eljáráson akart változtatni, hogy a szociológia nem tesz semmit a társadalmi hierarchia megváltoztatásáért, sőt munkáival hozzá is járul ennek konzerválásához. A korai Bourdieu a Béarnban élő parasztok és afrikai kabilok között kutatott, így nemcsak a térben távol lévő egzotikus feltárásával próbálkozott, hanem a másság kérdését kulturális másságként is értette, és a saját közösségén belül is vizsgálta. A cél az, hogy felszámolja a szociológiai szabályok és az etnológiai sajátosságok között húzódó szakadékot. Ezt pedig a gyakorlatok feltárásával látja megvalósíthatónak. De Certeau ezek után azzal foglalkozik, hogyan definiálja Bourdieu a gyakorlatokat: olyan stratégiáknak tartja, amelyek a közösségi létet

21 de Certeau, Michel: *The Practice of Everyday Life*. Ford. Steven F. Rendall. University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1984. [*L'Invention du Quotidien*. Vol. 1, Arts de Faire. Union générale d'éditions. 1974.] A továbbiakban: P. E. L. Az angol fordítást maga de Certeau is ellenőrizte, ezért a továbbiakban ezt használom.

szabályozzák, mint például az utódlást, az oktatást, a higiénit, a házasságot és a gazdaságot meghatározó stratégiák. A szociológus szövegében ezek a semleges és távolságtartó megfigyelés eredményeképpen jelennek meg, és olyan ábrák, levezetések rendszerébe kerülnek be, amelyek totalizálják és homogenizálják a diszkontinuus és heterogén gyakorlatokat. A bourdieu-i stratégia olyan működésmód, amely játékteret és pontos (implicit vagy explicit) szabályokat feltételez. Ez nem vonja maga után azt, hogy az egyes stratégiák mindig ugyanazokat a szabályokat alkalmazzák, hanem mindig éppen azt választják ki, amelyek lefolyásukhoz szükségesek²². A gyakorlatokat Bourdieu mindig a hely függvényében értelmezi: a társadalmi tér ökonómiája vagy a tőke (szimbolikus vagy anyagi) növelését írja elő, vagy pedig a saját test fejlesztését, amely teret hoz létre és tartósságot feltételez.

Összefoglalva: Bourdieu mindig kapcsolatot tételez a gyakorlatok, egy tulajdonképpeni hely [proper place²³] és egy adminisztrációs elv (család, csoport) között. Olyan lehetőséget nem tud elgondolni, amikor a viszonyrendszer valamelyik tagja hiányzik, sőt nála a hely kérdése az elsődleges fontosságú, és nem a gyakorlatoké. Így a gyakorlatok csak mint adott helyzetben és adott helyen megszülető reakciók értelmezhetőek, de csakis a kutató/szociológus számára. Vagyis de Certeau is azt kifogásolja, hogy Bourdieu hisz abban, hogy a szociológus feltárhatja a társadalom öntudatlan tudását. Annál is inkább, mert ez az öntudatlan tudás [docta ignorantiae] nemcsak a kutatás tárgya, hanem a szociológia legitimációs elvévé is válik: egyedül a szociológus képes megragadni ezt a tudásformát,

22 A gyakorlatokat irányító logika háromféle lehet: ugyanaz a jelenség több kontextusban is megjelenhet, és ennek függvényében változik a jelentése is, ezt nevezzük politetizmusnak. A stratégiák egymással is helyettesíthetőek, és mindig a konfliktusok elrejtésére törekednek (eufemizmus).

23 A „proper” de Certeau egyik központi terminusa. Jelentése a kontextus függvényében lehet: 1. sajátos, jellemző; 2. tulajdonképpeni, a szó szoros értelmében vett; 3. hamisítatlan, valódi; 4. helyénvaló, helyes. Az idézetekben mindig feltüntettem zárójelben a „propert”. De Certeau fordításának nehézségeiről, problémáiról l. Timothy J. Tomasik írását (Certeau à la Carte: Translating Discursive Terroir in the Practice of Everyday Life: Living and Cooking. *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001. 519-543.).

struktúráját és működését. De Certeau szerint itt kezdődnek a problémák, mivel ezek után Bourdieu minden erejével azon van, hogy ezt a tézist igazolja.

Bourdieu az elemzett gyakorlatok és az elméleti struktúrák megfeleltetésén dolgozik. Ez számos ok miatt gyanús: a helyzetek és a gyakorlatok megfigyelhetőek, ám a struktúrák nem, mivel ezek a kutató által kigondolt modellek. Éppen ezért a struktúrák objektivitását semmi más nem támasztja alá, mint az, hogy a szociológus beszédében maga a valóság jelenik meg. Ráadásul ehhez hozzáadódik az az ellentmondás, amely a megfigyelt gyakorlatok részlegessége és a struktúrák totalizáló jellege között húzódik. Az ellentmondásokat Bourdieu úgy oldja fel, hogy beiktat egy harmadik elemet, amelynek feladata a gyakorlat és a struktúra közti közvetítés lesz. A közvetítés pedig a tudás elsajátításával történhet meg. Tehát tanulás által a struktúrák interiorizálhatók és a gyakorlatokban ismét külsővé tehetőek, azaz alkalmazhatók. Ez a kettős mozgás hozza létre habitust, amely csak akkor lesz működőképes, ha a struktúrákat változatlanoknak tartjuk. Ám egy társadalom struktúrái folyamatosan változnak és alakulnak, míg a cselekedetek olyan változatlan helyek, amelyekbe a struktúrák beleíródhatnak. A habitus Bourdieu-nél a teljes társadalom működését hivatott magyarázni, ő maga azonban ellenőrizhetetlen és láthatatlan marad.

Bourdieu nem a gyakorlatokra kíváncsi, hanem arra, hogy mi hozza őket létre. Így egy konstruált modelltől (struktúra) eljut a feltételezett valóságig (habitus) és ettől a megfigyelt tények értelmezéséig. A habitus az életet csempészi az elméletbe, vagy legalábbis a valóság látszatát, egy bizonyos referencialitást. Bourdieu-nél azonban olyan dogmatikus helyé válik, amelyre szükség van a totalizáció megvalósításához. Ez a kettősség jellemzi a szociológus munkáit: érdekes megfigyeléseket, leírásokat olvashatunk a gyakorlatokról, ellenben mindig minden a misztikus habitusra redukálódik. Bourdieu csak látszólag távolodik el a szociológusi racionalitástól, hiszen egy rövid textuális kitérő után azonnal visszatér ehhez. A tudományos gyakorlat működéséről is sokat tud, de a habitus ezt sem teszi artikulálhatóvá. A habitus olyan védelmet biztosít számára, amely lehetővé teszi, hogy a szociológus a gyakorlatokat jól behatárolható helyen figyelhesse meg. A diskurzus elrejt mindazt, amit Bourdieu tud, és csak akkor lenne elméleti értéke, ha a diskurzus gyakorolná is ezt a tudást. A tudás gyakorlásának pedig az lenne a legegyszerűbb módja, ha

önreflexív lenne: feltárná és elemezné saját stratégiáit is. Az előző fejezetben idézett Geldof is hasonló álláspontra helyezkedett.

Foucault kapcsán de Certeau a *Felügyelet és büntetés*²⁴ című munkáját olvassa, amelyben az elnyomó, ellenőrző folyamatokat kutatja a szerző. Ezekre számos szinonimát is talál: az apparátus, az instrumentalitás, a technika, a mechanizmus, a masina ugyanannak a jelenségnek különféle oldalait írják le. A vizsgálat dinamikáját az biztosítja, hogy Foucault két egymásnak szegülő erőt azonosít: a felvilágosodás ideológiája áll szemben azokkal a felügyeleti eljárásokkal, amelyek a katonaságban és az iskolákban kristályosodtak ki. Ezek az eljárások olyan egyetemes ellenőrzést valósítanak meg, hogy e tekintetben leváltják a bűnügyi igazságszolgáltatást. A tét az, hogy kirajzolódjon a hatalom mikrofizikája, illetve meg lehessen ragadni az eljárások hatalmának keletkezését. Másrészt pedig Foucault a diskurzus nélküli gyakorlatokat kívánja megragadni, és ezekhez akar diskurzust kapcsolni. Az első azonnal felmerülő kérdés az, hogyan lehet ezeket a gyakorlatokat feltárni? Foucault egy olyan fordulatot tételez, amely létrehozza a diszkurzív teret: létrejön egy látható tér, amely lehetővé teszi a benne élők megfigyelését. Ezt a fordulatot ismétlik az eljárások is, amelyek a maguk rendjén létrehozták az „embertudományok” diskurzusát. Azaz a valamikori nem-diszkurzív fordulat a kortárs tudományos beszédben artikulálódik.

A rövid összegzés után de Certeau néhány problémát és kérdést fogalmaz meg. Ha megállapíthatjuk, hogy Foucault mindig válogat a társadalmat alkotó eljárások közül, akkor módszere visszafele halad az időben: mindig egy jelenbeli gyakorlatból indul ki, és igyekszik megtalálni a rákos növekedés gócpontját a múltban, illetve végigkövetni alakulását. Eszerint a társadalom szerveződésében döntő szerepük van a különféle technológiai eljárásoknak és apparátusoknak, másrészt mindig az apparátus egyetlenegy elemét emelik ki. Hogyan lehet ezt a kiváltságos fejlődést magyarázni? Mi azoknak a sorozatoknak a státusa, amelyek nem játszottak szerepet a diszkurzív konfigurációk létrejöttében? Ezeket de Certeau szerint olyan végtelen tartalékoknak tarthatjuk, amelyek lehetnek más fejlődések kiindulópontjai, vagy

24 Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés: A börtön története*. Ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára. Gondolat Kiadó, Budapest, 1990. [*Surveiller et Punir: Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1975]

éppenséggel nyomai. Az biztosnak tűnik, hogy egy társadalom működését nem lehet bizonyos eljárásokra redukálni, mivel a jelenlegi kutatások más működésmódok meghatározó szerepét is kiemelték. Úgy tűnik, hogy az egyes apparátusok csak ideiglenes uralják a társadalmat, majd visszahullnak az eljárások közé, ahonnan újabbak emelkednek ki. De Certeau szerint Foucault elméletének második gyenge pontja az, hogy a vizsgált gyakorlatok koherenciája a jelenlegi apparátusok koherenciájából van levezetve. Ez egyrészt módszertanilag sem állja meg a helyét, másrészt pedig nem minden gyakorlat jellemzője a koherencia.

Foucault szerint a hatalmat biztosító apparátust mindig aláaknázzák azok az eljárások, amelyek nem intézményesültek. De akkor az is valószínűsíthető, hogy a 19. században másféle hatalmi rendszerről és más eljárásokról volt szó, mint napjainkban. Ha egy diskurzus már elemezni tudja az apparátusok működését, akkor ez azt implikálja, hogy az apparátus már elvesztette erejét. Talán ez alól a tétel alól kivétel Foucault tevékenysége, mivel ő olyan eljárásokat vizsgál, amelyek a saját beszédét is meghatározzák, és így meghaladja ideológia és eljárás különbségét. Foucault munkásságának kétségtelen hozadéka, hogy rámutatott az ideológiák és apparátusok heterogenitására, létrehozott egy kezelhető történeti tárgyat, amelyben a technológiai eljárások sajátos logika szerint működnek, és alapvető eltéréseket képesek kitermelni a rend intézményei és a tudás között. Nem foglalkozik ellenben azokkal az infinitezimális eljárásokkal, amelyek nem emelkedtek ki a történelem folyamán, de ettől még aktívan működnek. Ezeknek nincs helyük a Foucault által vizsgált stratégiák között. És nem csak a hatalom erőszakosságára kellene újra és újra rámutatni, hanem felszínre kell hozni azokat a titkos formákat, amelyeket az egyének, csoportok kreativitása ölt, és amelyek már benne vannak a „felügyelet” hálójában.

Certeau kritikai megjegyzéseinek összegzése után fontos részletesebben is foglalkozni Foucault és de Certeau rendszereinek különbségével²⁵. Egyértelmű, hogy de Certeau kritikája általánosító, mivel a panoptikon fogalmából indul ki, és erről állítja azt, hogy ez a hatalom mindent átfogó tekintetének metaforája. Eltekint

25 Kiváló tárgyalását adja ennek a kérdésnek Claire Colebrook (Certeau and Foucault: Tactics and Strategic Essentialism. *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001, 543-575.), a továbbiakban az ő szempontjaiból kiindulva összegzem röviden a két szerző különbségeit.

azonban attól, hogy Foucault ezt speciálisan a modernitás hatalom- és tudáskonceptiója kapcsán használja. Ha megnézzük például *A szexualitás történetének* 3. kötetét (*Törődés önmagunkkal*)²⁶, akkor kiderül, hogy ott nem a panoptikon a központi alakzat, hanem a test és a gyakorlatok viszonya mentén boncolgatja azt, hogyan működött az antikvitásban a hatalom és a tudás. A másik fontos kitétel az, hogy a panoptikon nem metafora, azaz nem a modern szubjektum mindent befogó és megértő tekintetének alakzata. De Certeau ugyanis így érti, és azt veti Foucault szemére, hogy az egész egy részével jelöli a térbeli működésmódokat. Sokkal inkább a szó szoros értelmében vett metonímiának kell tekintenünk: valóban az egész részeként magyarázza az előbbit, de úgy, hogy meg is alapozza azt. A Foucault-i koncepció szerint a modernitást azért nem ragadhatjuk meg egyetlen metaforával, mert nem képez egy koherens egészet, hanem részek gyűjteménye. A panoptikon ellenben azért írja le a modernt kitűnően, mert jelzi a látás fontosságát és azt, hogy ebben az időszakban látás és tudás elképzelhetetlen volt egymás nélkül, ebből következően a nézőpontos térbeli eloszlása is elsőrendű probléma. A panoptikon nem alapzatként alapozza meg a modern hatalmat, tudást és teret: maga is része a rendszernek és ennek kapcsolatait szervezi. Foucault a hatalom logikáját csakis metonimikusan tudja elgondolni: olyan hálózatként, amely nemcsak a hálón belüli kapcsolatokat irányítja, hanem a külsőnek tartott jelenségeket is ő szervezi meg. Ez a metonimikus rendszer a modernitásban ölti a szinekdoché alakját, azaz a rendszer egy része, a panoptikon szervezi az egészet. De Certeau azért nem ért alapvetően egyet Foucault-val, mert ő a metafora logikája alapján gondolja el a gyakorlatok működését, azaz úgy látja, a domináns rendszerhez képest mindig léteznek alternatív lehetőségek, Foucault elmélete pedig egy hermetikus hatalmi rendet gondol el, amelyet csak rendszerimmanensen lehet bírálni, azaz csakis belülről, és fel sem vetődhet annak a lehetősége, hogy fel lehetne tárni ennek a szerveződésnek az eredetét, vagy akár az, hogy létezhet másfajta szervező logika, mint a metonímia.

A számos különbség (felhasznált anyagok, kérdések, célkitűzések) ellenére Foucault és Bourdieu ugyanazt a módszertani sémát alkalmazzák de Certeau

²⁶ Foucault, Michel: *A szexualitás története III.: Törődés önmagunkkal*. Ford. Sujtó László. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2001. [*Histoire de la sexualité III.: Le souci de soi*. Gallimard, Paris, 1984.]

meglátása szerint: szelektálnak és megfordítanak. Kezdetben kiválasztják azokat a gyakorlatokat, amelyekkel foglalkozni kívánnak, elszigetelik és koherensként kezelik ezeket. Foucault esetében ez a szelekció a historiográfiai diskurzus eredményeként áll elő, Bourdieu esetében a hely termeli ki ezeket. A kiválasztott gyakorlatok állnak majd a társadalmi gyakorlatok teljessége helyett. Következő lépésben a kiválasztott elemet megfordítják, azaz ez lesz a diskurzus és az elmélet alapja. Így már érthető, hogy miként lehetséges, hogy Foucault mindent lát, Bourdieu pedig a habitus segítségével mindent megmagyaráz. Ez a módszer de Certeau szerint nem is olyan különleges, ő etnológiai formának nevezi, és úgy véli, hogy a modernitás alakzatának tekinthetjük.

A két szerzőnél igazából akkor kezdődnek az igazi problémák, amikor nem-diszkurzív gyakorlatokat próbálnak vizsgálni: olyan területeket, amelyeknek nincs nyelvük, de kitapinthatóan jelen vannak a hétköznapi gyakorlatokban. Ezek feltárására vállalkozik de Certeau.

A de Certeau-i kontextusban *hétköznapiság* alatt a kultúra olyan gyakorlatait kell értenünk, amelyek nem reflektálnak sem működésükre, sem pedig jelentésükre. Magyarán, a hétköznapiság biztosítja a kultúra spontán működését, mivel egyik regiszterhez sem tartozik, hanem átszeli a populáris- és a magas kultúrát is, hiszen a séta vagy a főzés egyikhez sem sorolható be. Ezeket a hétköznapi gyakorlatokat de Certeau az egyedi körülményeikkel együtt akarja vizsgálni, az egyediség tudományát akarja kidolgozni. Elsősorban az érdeklő, hogyan működnek a gyakorlatok, és hogyan hozzák létre a teret, azaz a térbeli gyakorlatokra koncentrál. A gyakorlatok és kontextusuk vizsgálata azonban elképzelhetetlen a fogyasztó/felhasználó alakjának körüljárása nélkül, vagyis a cél az, hogy körvonalazza azokat a működési és cselekvési módokat, amelyek az embereket jellemzi, és amelyek a hétköznapi

gyakorlatok hálózatát alkotják.²⁷ De Certeau már a kezdetekben leszögezi: nem hisz abban, hogy ezek a gyakorlatok teljességükben megragadhatóak az elméletíró számára. Olyan működési módokról van ugyanis szó, amelyek átszelik a mentális, társadalmi és fizikai teret is: nem korlátozhatóak egy jól behatárolható területre. A *The Practice of Everyday Life* azt vizsgálja, hogyan és milyen gyakorlatok teremtenek belakható teret egy fogyasztói társadalomban.

Ehhez először is tisztázni kell a *termelés* és a *fogyasztás* viszonyát. De Certeau úgy látja, hogy a figyelem középpontjában a termelés áll, pedig a különféle eladási statisztikák soha nem árulnak el semmit sem arról, hogy a fogyasztó mire használja az adott terméket, és mit gondol arról. Vagyis az eladott terméket közvetlenül azonosítják a vásárlójával. Pedig ez a viszony nem is ilyen egyszerű: egy tévéműsorról nem elegendő annyit megállapítani, hogy nagy a nézettsége, tehát tetszést vált ki, hanem arra is ki kellene térni, hogy a néző mit tesz a műsor ideje alatt, és hogyan vélekedik a látottakról. Egy történeti példával is alátámasztja, hogy a fogyasztás maga is egyfajta termelés: a spanyol hódítás idején az indiánok nagyon sok mindent átvettek a gyarmatosítóktól, csak éppen másképpen használták azokat a

27 A hétköznapi gyakorlatok leírásának nem pusztán elméleti jelentősége van. Richard Terdiman (The Marginality of Michel de Certeau. *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001. 399-421.) éppen azt járja körbe, hogy de Certeau meglátásai a másságról, azaz heterológijára hogyan alkalmazható a jelenlegi politikai és társadalmi gyakorlatban, hogyan tehetné hatékonyabbá a különféle domináns és kirekesztett csoportosulások közti kommunikációt. De Certeau több évig is a francia kulturális minisztérium számára is készített e tárgyban felméréseket és elemzéseket. Ezek a szövegei némi módosítással megjelentek a *Heterologies: Discourse on the Other*. Translated by Brain Massumi. University of Minnesota Press. 1986., *La Prise de parole. Et autres écrits politiques*, Ed. établie et présentée par Luce Giard, Seuil, Paris, 1994. kötetekben. A de Certeau-recepciónak ugyanebbe a vonulatába tartozik Jeremy Ahearne (Questions of Cultural Policy in the Thought of Michel de Certeau (1968-1972). *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001. 447-464.) tanulmánya is, amely azt vizsgálja, hogy milyen politikai, gazdasági és társadalmi kontextusban születtek ezek a szövegek, illetve milyen konkrét lépéseket fogalmazott meg De Certeau kulturális politikája. Terdiman számára azért példaértékű a de Certeau által elgondolt heterológia, mert ez folyamatosan a különbség szabályszerűségeinek körvonalazásán, megragadhatóságán dolgozik. De Certeau tevékenységének és gondolkodásának ezzel a vonulatával a továbbiakban nem foglalkozom, hanem gyakorlat és narrativitás, látás és történet kérdéseit helyezem előtérbe.

tárgyakat, mint az európaiak – azaz úgy lázadtak a spanyolok ellen, hogy nem léptek ki a rendszerből, hanem belülről forgatták fel azt.

A *hétköznapi gyakorlatokat* kétféle megközelítéssel lehet vizsgálni: az egyik a gyakorlatok összegyűjtésével és leírásával foglalkozik, a másik ennek a nem-öntudatos gondolkodásnak az elméletét próbálja megalkotni. Ez azért is nehéz, mert a legtöbb esetben ezeknek a mikroszkopikus gyakorlatoknak nincs is saját nyelve. Négy fő kérdés fogalmazható meg:

- Hogyan lehet artikulálni az összegyűjtött anyagot?
- Hogyan lehet meghatározott számú gyakorlatot leírni?
- Milyen térre, helyre, testre van szükség ahhoz, hogy egyáltalán létezzenek gyakorlatok?

Kiindulópontként de Certeau a gyakorlatok meghatározására és megragadására törekszik. Úgy véli, hogy a statisztikai vizsgálatok csak azt képesek megragadni, ami homogén, csak a gyakorlatok anyagát tudják rendszerezni, de a formájukkal már nem foglalkoznak. Pedig a fogyasztók mindig olyan sajátos útvonalakat hoznak létre, amelyek kiszámíthatatlan mondatokat, olvashatatlan ösvényeket alkotnak a térben. Kutatásai során a gyakorlatok két nagy csoportját különítette el: a *stratégiákat* és a *taktikákat*. Akkor beszél stratégiáról, ha adva van egy olyan hatalommal és akarattal rendelkező szubjektum, aki világosan megkülönböztethető a környezetétől. Feltételez egy saját, pontos [proper] helyet, ahonnan kiindulva felmérhetők az erőviszonyok. A politikai, a tudományos és a gazdasági racionalitás ezt a stratégiai modellt alkalmazza.

„A stratégiák olyan cselekvések, amelyek a hatalom helyének (a tulajdon kisajátítása) megalapítása által képesek teoretikus helyeket (rendszerek és totalizáló diskurzusok) kidolgozni, és olyan fizikai helyeket artikulálnak, amelyek gondoskodnak az erő elosztásáról. [...] megkísérik az időbeli viszonyokat térbelivé redukálni azáltal, hogy minden egyes elemhez saját helyet rendelnek,

és rendszerezik az ezek között zajló mozgásokat. Ez a modell kezdetben katonai volt, aztán vált tudományossá." (P.E.L. 38.)²⁸

Ehhez képest a taktikák esetében nincs kijelölt pozíció, így éles határvonalakról sem beszélhetünk. A *taktika* mindig a másik helyén történik meg, ezért léte kizárólag az időtől függ, mindig ki kell használnia az éppen zajló eseményeket azért, hogy lehetőségekhez jusson. A beszéd, az olvasás, a mozgás, a vásárlás és a főzés például a taktikai gyakorlatok sorába tartozik. A taktikák a fogyasztókat vándorlókká teszik, folyamatos mozgást írnak elő, és azt is megmutatják, hogy mennyi intelligencia szükséges a hétköznapi élethez. A taktikát mindig a hatalom hiánya szervezi, ezért a gyengék művészete: trükkök, cselek, meglepetésszerű akciók mentén artikulálódik. Mivel folyamatosan mozgásban van, a taktika egy olyan metaforikus mozgásnak tekinthető, amely nem ér célba, nem rögzül. Azaz a taktika a *par excellence* metafora: a meglévő elemeket hozza mozgásba úgy, hogy ezeknek a helyét használja fel, manipulálja és lehetetlenné teszi. Tehát nem új helyeket hoz létre, hanem a rendszer működésének másfajta logikáját, nézőpontját termeli ki, mint a stratégia. A stratégiák ellenben szorosan összekapcsolódnak a hatalommal, mivel a helyük pontosan kijelölt és az intézmények teszik őket lehetővé. Így a stratégia szorosan összekapcsolódik a szó szerintiességgel, a referenciával, és nem más, mint a helyes, a tulajdonképpen [proper] logikája. Ha azonban elhagyjuk az intézmények és az elméleti szövegek birodalmát, akkor a közös tapasztalat olyan terepére érkezünk, amely nemcsak körülveszi a diskurzusokat, hanem lehetővé is teszi őket. A használat, a gyakorlat ugyanis mindig újrendezi a teret, és ezt az intézményesített rendszerrel szembeni olyan ellenállásnak tarthatjuk, amely visszahat arra. Persze minden társadalom rögzíti valamilyen formában azokat a formális szabályokat, amelyek szerint a gyakorlatok szerveződnek: ilyenek a játékok és szabályaik, a mesék, illetve

28 "Strategies are action which, thanks to the establishment of a place of power (the property of a proper), elaborate theoretical places (systems and totalizing discourses) capable of articulating an ensemble of physical places in which forces are distributed. [...] they attempt to reduce temporal relations to spacial ones through the analytical attribution of a proper place to each particular element and through the combinatory organization of the movements specific to units or groups of units. The model was military before it became »scientific«."

a retorikai alakzatok, amelyek a taktikák lenyomatai. Ugyanakkor, Colebrook szerint a taktika és a stratégia viszonya ennél sokkalta egyszerűbb: véleménye szerint csakis taktikák léteznek, a stratégiákat olyan taktikákként értelmezi, amelyek eltörölték gyakorlatszerűségüket. Valaha taktikák voltak, de az idő folyamán intézményesültek és referencializálódtak, ezzel párhuzamosan rögzültek is, ezért nevezzük őket stratégiáknak (Colebrook, 558.)²⁹. Ezzel az értelmezéssel csupán az a probléma, hogy de Certeau mindkét módozatot a gyakorlatok alá sorolja, és a hatalomhoz, térhez/ helyhez való viszonyuk alapján tesz köztük különbséget, nem pedig egy időbeli változás szempontja alapján nevezi el a valamikori, de átalakult taktikákat stratégiáknak. Inkább az lenne igazán érdekes kérdés, hogy a térbeli gyakorlatok miként választanak a kétféle létmód között, hogyan lesz belőlük stratégia vagy taktika.

A hétköznapi gyakorlatok egy részét le lehet írni a „la perruque” taktikájával. Ez azt a tevékenységet jelöli, amikor például egy munkás a gyárban a munkaideje alatt nem az előírt munkát, hanem valami olyan tevékenységet végez, amellyel szabadidejében, egy másik térben kellene foglalkoznia. Így az intézményes rend egy oda nem illő gyakorlat bevezetésével törik meg, ez nem más, mint a metafora mozgása. És mivel a mindennapi gyakorlatok kutatása maga is egy hétköznapi gyakorlat, ezért ezt de Certeau a tudományos írás „la perruque-jának” tartja. A „la perruque” hatásai nem merülnek ki ennyiben: azonkívül, hogy szoros rokonságban áll a Mauss-féle ajándékkal, megbontja a munka és a szabadidő elkülönítésén alapuló kétosztatú rendszert. A stratégia léte a tértől függ: a különféle tevékenységeket térbeli elhelyezkedésük alapján uralja, a taktikák csak felhasználják, manipulálják és felforgatják a teret. Ahogy a „la perruque” nyomot hagy a munkán, úgy alakítják ki a bevándorlók is életterüket Franciaországban: a közös hely még nem alakít ki közös szokásokat és életformát sem. De Certeau az ilyen cselekvéseket nevezi használatnak, és úgy véli, hogy ezek szervezik tulajdonképpen a fogyasztást. A használat abban a részben helyezkedik el, ami a

29 Egyértelmű, hogy Colebrook ahhoz a dekonstruktív tézishez akar eljutni, hogy a tulajdonképpeni, literális jelentés is a figuráció eredménye. Be is idézi Derrida metafora-elméletét is, amelyet ő úgy értelmez, hogy a metafora logikája dekonstruálja a tulajdonképpeni jelentést. De Certeau kapcsán úgy véli, hogy a figuratív és a literális jelentés is csak a metafora mozgásán belül megkülönböztethető.

fogyasztó és a termék között megnyílik. A használat módját magát soha nem lehet megragadni: ezek a gyakorlatok szellemek egy olyan társadalomban, amely csupán nevüket őrzi, mivel ők képezik a termelői tevékenység sokformájú alapját. De Certeau más munkáit (például a francia misztikus irodalomról szóló elemzéseit) is átszövik a kísértetek. Graham Ward³⁰ szerint de Certeau számára a kísértetek a hozzáférhetetlen, lokalizálhatatlan és nem reprezentálható másikat jelentik. Ehhez képest Derrida a *Marx kísérteteiben*³¹ a jelenlét, az azonosság és az eredet kísérteteiről beszél, amelyek az állandó kitérés, a difference végtelen játékában vannak (Ward, 506.). A térbeli gyakorlatok esetében a kísértet jelenléte és hatásai valószínűleg nem egyszerűsíthetők le a misztikus másik figurájára. Annál is inkább, mert Catherine Driscoll³² ezt a másságot egyértelműen a lacani Másikkal azonosítja: a hiányként jelenlévő Másik a kultúráról való beszéd alapfeltétele (Driscoll, 384.). A hétköznapi gyakorlatok esetében azonban fontos szerepet kap a materialitás, amely nyilvánvalóan más viszonyban áll a nyelvvel és a jelöléssel, mint Lacan Másikja.

De Certeau a továbbiakban csak azokkal a hétköznapi gyakorlatokkal foglalkozik, amelyek taktikai jellegűek. A taktikákat időbeli kontextusukkal együtt kell vizsgálni, mert így elkerülhető az a csapda, hogy csupán az elnyomás intézményeire és mechanizmusára figyel a kutató, és feltárhatóvá válnak azok a gyakorlatok, amelyek heterogének ehhez a rendszerhez képest, ugyanis általában diskurzus nélküli működési módokról van szó. Ezeket eddig egyfajta etnológiai stratégiával kezelték: mindig a múltba helyezték, és a felvilágosult tudás vad rezervátumaiként kezelték. Azt is fontos szem előtt tartani, hogy itt már nem elmélet és gyakorlat összeférhetetlenségéről van szó, hanem diszkurzív és nem-diszkurzív különbségéről. De Certeau a 16. századra teszi a diszkurzív séma megjelenését: ebben az időben a jogi és a retorikai gyakorlatok fokozatosan diszkurzív „tettek” válnak, ennek következménye lesz az, hogy a gondolkodás a termelés szabályozott

30 Ward, Graham: Michel de Certeau's „Spiritual Spaces”. *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001. 483-501.

31 Derrida, Jacques: *Marx kísértetei*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Jelenkor kiadó, Pécs, 1995.

32 Driscoll, Catherine: The Moving Ground: Locating Everyday Life. *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001. 381-399.

működésévé válik. A nem-diszkurzív állandó kihívást jelent a nyelv számára, olyan gyakorlat, amely tudományosan csak akkor válik artikulálhatóvá, ha először beemelik a nyelvbe. Ezek a hétköznapi műveletek csak akkor hoznának újat létre, ha lenne saját nyelvük, de így megmaradnak a barkácsolás, a rögtönzés szintjén, ami a tudományos nyelvekhez képest a műveleti hatékonyság abszolútumát és egyben a tudásformák gazdag tárházát jelentik. Az etnológiai módszer lényege abban áll, hogy egyrészt ezeket a gyakorlatokat elszigeteli, majd egyfajta felvilágosítási folyamaton viszi keresztül: a nyelvi leírás beemeli őket a tudományos írott nyelvbe. Ami pedig kívül esik ennek az etnológiai kolonializációnak a hálóján, az visszaszorul a magán-tevékenységek közé, és ha egy termeléscentrikus álláspontból indulunk ki, akkor nincs is semmiféle létjogosultságuk.

Módszertani szempontból de Certeau a kijelentések elméleteiből, a retorikából és a narrációelméletekből ihletődik.

A kijelentések vizsgálatát és a gyakorlatok kutatását két fő útvonalon kapcsolja össze. Egyrészt azt állítja, hogy a cselekvések artikulálása nagymértékben megegyezik a nyelv és a társadalmi gyakorlatok esetében. Ezen a ponton idézi fel Austin performativitás elméletét és Greimas álláspontját a manipuláció szemiotikájáról. A közmondások vizsgálatáról például azt mondja, hogy ezek egy olyan társadalmi történetiségre utalnak, amely nyomot hagy a kijelentéseken: ezek mindig magukon viselik a felhasználók jeleit, sőt a használat nemcsak egy adott normatív szabályrendszer keretein belül értelmezhető, hanem a különféle manipulációk kontextusában is.

A másik összekapcsolódási pont a gyakorlatok és a kijelentések elmélete között a használat közös jellegzetességeiben ragadható meg: A kijelentés mindig egy adott nyelvi rendszer realizációja, feltételezi, hogy a beszélő elsajátította az adott nyelvet, ha párbeszédre van szó, akkor mindig feltételez egy szerződést, amely a másik fél létrehozására vonatkozik, végül pedig a beszéd jelen ideje mindig megteremt egyfajta temporalitást. Ezeknek a tulajdonságoknak köszönhető, hogy a kijelentés mindig kontextusba ágyazott: a kijelentés egyszerre a nyelvben történik és használja is azt. Ehhez hasonlóan, a kulturális termékek olyan szókészletként működnek, amelyeket a fogyasztók a saját gyakorlataik artikulálására használnak. Magyarán, ez

azt jelenti, hogy a gyakorlatokat nem lehet a termelés-fogyasztás kettősével megragadni, mivel a fogyasztás maga is egyféle termelés, amely a fogyasztó és a termék között megnyíló résben megy végbe.

De Certeau szoros rokonságot tételez a taktikai működésmód és a retorikai alakzatok között is. Úgy látja, hogy a retorika és a hétköznapi gyakorlatok egy adott rendszer belső manipulációi, így a különféle retorikai alakzatok, figurák, szójátékok maguk alkotják a taktikák élő múzeumait. A retorika nem más, mint annak az elismerése, hogy a nyelvet a beszélők használják, illetve annak a bizonyítéka, hogy a nyelv maga is különféle harcok terepévé válhat. Éppen ezért de Certeau szerint a retorikát a taktika szemiotikájának tarthatjuk. A fejezet végén bemutatott példából majd világosan kiderül, hogy is gondolja mindezt el.

De Certeau gyakorlatokra vonatkozó elméletének talán a legizgalmasabb része az, ahogyan az eddig ismertetett szempontokat, kutatási irányokat összekapcsolja egy narrációelméleti megközelítéssel. Mielőtt rátérek ennek tárgyalására, olvasás és írás de Certeau-i fogalmait tisztázom.

A modern társadalomban az írás-olvasás kettőse megfeleltethető a termelés-fogyasztás párosának. Az olvasást olyan néma termelésnek nevezi de Certeau, amelyben a szavak válnak termékké, az olvasás/fogyasztás ezekből alkot újat, továbbá az éppen olvasott szöveg mindig felidéz más alkotásokat is. Azaz, az olvasás szoros rokonságban áll azzal, ahogyan egy beszélő egy adott nyelvet elsajátít, ahogyan a gyalogos átformálja az utcákat.

Az írást de Certeau olyan modern mitikus³³ gyakorlatnak tartja, amely a nyugati kultúra utóbbi négy évszázadában hódított teret. A tét a társadalom szövegszerű létrehozása szemben az orális elbeszélés illegitimnek tartott gyakorlatával. Fontos megjegyezni, hogy írott és beszélt kettősét nem egyszerű szembenállásként fogja fel de Certeau, hanem olyan eredeti pluralitásként tételezi őket, amely konstitutív, és amelyet a nyelvnek mindig el kell rejtenie a rend fenntartása érdekében. Úgy véli,

33 A mítoszt olyan töredékes diskurzusként definiálja, amely a társadalom heterogén gyakorlataiból születik, és amely aztán ezeket a gyakorlatokat szimbolikusan artikulálja. (P. E. L. 131-153.)

hogy a beszélt mindig is csak az írott ökonómiájában jelenhetett meg, ezért ennek az ökonómiának a történetét kellene vizsgálni.

Az írás kapcsán három mozzanatra hívja fel a figyelmet: adva van egy olyan üres lap, amely az alkotás helye a szubjektum számára, és a saját [proper] tér megalkotásának lehetőségét kínálja fel. A szöveget bizonyos szabályokat betartva hozzák létre, így az nem más, mint „séta” az üres lapon. Így a modern Nyugat egyik legalapvetőbb utópiájához érkeztünk: a tulajdonképpeni helyen létrehozott szöveghez. És ez az alkotás nem ragadható meg csak a játék fogalmával: ez az írás mindig a valóságot célozza meg, át akarja azt formálni, mivel célja a társadalmi hatékonyság. Első lépésben az írás felhasználja és megváltoztatja a külső elemeket, majd kitermeli saját eszközeit ennek a külsőnek az elsajátítására. A cél nem más, mint a múlt felhalmozása és a másság konformizálása – ez pedig jellegzetesen kapitalista és hódító elv. E szerint a modell szerint működik a tudományos laboratórium, az ipar és a modern város is. Következésképp az írás a társadalmi hierarchia elvévé válik, és a technokratáknak kedvez.

Az írás a test uralására is törekszik, ez pedig a törvények által biztosított³⁴. Hegel és Kant meglátásából kiindulva, mely szerint csak akkor beszélhetünk törvényről, ha van halálbüntetés, de Certeau úgy gondolja, hogy nincs olyan törvény, amely ne testbe lenne írva. A törvény a szó szoros értelmében könyvvé alakítja a testet, a könyv a test metaforájává válik. A testünkön hordozott írás felismerhetővé tesz, az adott társadalom részévé. Az egyes testek önmagukban is egységet alkotnak, de egymástól sem függetlenek: együttesen a politika testét alkotják, és ők termelik ki a törvény szövegét is. Az emberek így egyértelműen a társadalom reprezentációivá válnak. A test szöveggé válása megfeleltethető a törvény testet öltésének. Ebből a normatív rendszerből de Certeau szerint csak az élvezet és a fájdalom képes kitörni.

34 Carla Freccero (Toward a Psychoanalytics of Historiography: Michel de Certeau's Early Modern Encounters. *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001. 365-379.) elemzi részletesen test és írás viszonyát de Certeau különféle tárgyú írásaiban. Arra a következtetésre jut, hogy a vallásos szövegeket elemző (*La Fable mystique: XVIème et XVIIème siècle*, Gallimard, Paris, 1982 rééd. 1995.) és a történetírás kérdéseit feszegető munkáiban (*L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975) de Certeau a vizsgált műfajok létjogosultságát a másik hiányzó teste körül forgó diskurzussal legitimálja.

Ha továbbra is az írás gépies jellegét vizsgáljuk, akkor végső soron a kommunikáció lehetetlenségéhez jutunk. Ezt számos irodalmi kísérlet is igazolja, például Alfred Jarry, Raymond Roussel, Duchamp és Kafka szövegei. Már nem az a fontos, hogy a szöveg mit mond, hanem a transzformációk. Szöveg és valóság kapcsolata is ellehetetlenül, a szövegek saját halálukat utánozzák vég nélkül, illetve teszik nevetségessé.

Az írásban a hang a legtöbb esetben mint idézet jelenik meg. A hang azoknak a beszédét hordozza, akik ki vannak zárva az írottból: a vademberét, az őrültét, a gyereket, a nőét. Az érdekes az, hogy ezeknek az idegen beszédformáknak általában valamilyen felügyeleti intézmény is megfelel: a rezervátum, az iskola, a pszichiátria. Az írás tulajdonképpen heterológia, a mássággal foglalkozó tudomány: állandóan arra törekszik, hogy az öntudatlan beszédet megértse, leírja, azaz beemelje az írottba. Azonban a test azon hangjai, amelyek nyelv nélküliek, például a sikolyok és a nyögések megtörik a kijelentések szintagmatikus szerveződését, és arra utalnak, hogy van egy másik rend is, amelynek a nyelv csak a hatásait tudja visszaadnia kijelentések és a gyakorlatok formájában.

Ha elfogadjuk azt a hasonlatot, hogy a társadalom úgy működik, mint egy szöveg³⁵, akkor az írás hozza létre, amely a maga képére formálja a nyilvánosságot és a fogyasztót is.

Mi a szerepe és hogyan ragadható meg az olvasás egy szövegszerű társadalomban? Napjainkban az írást és az olvasást szorosan összetartozóként kezelik, de ez az összekapcsolás csak a 19. században történt meg, addig különálló tevékenységekként kezelték őket. Jelenleg az írást értékesebb tevékenységnek tartják, mint az olvasást. Régebb az olvasás az egyházhoz kapcsolódott, ma pedig a médiához. Egyetlen olyan terület van, ahol elismerik az olvasás aktivitását, ez pedig az irodalom. A kérdés az, hogy ezt a szemléletet ki lehet-e terjeszteni a kultúra olvasására is.

35 A 18. században vált közkeletűvé az az elgondolás, hogy a könyv a társadalmi reform eszköze. A 20. században ez megfordult: a terjesztés eszközei uralják a terjesztett tartalmat. A forma olyannyira tökéletesedett, hogy kizárta a tartalmat, következésképp elvesztette társadalmi hasznosságát. Ezt kiválóan példázza az oktatás jelenlegi helyzete.

Az irodalmi szövegek olvasásakor is még mindig igen erősen tartja magát az a fikció, amely szerint a szövegbe rejtett kincshez az átlagos olvasó soha nem férhet hozzá, csak a szakolvasó. Az utóbbi alkotja meg a szöveg tulajdonképpeni [proper] értelmét, amelyhez képest minden olvasat eretneknek minősül. Nyilvánvaló, hogy ezt a „szabályos interpretációt” a társadalmi elit termeli ki, éppen ezért olyan kulturális fegyver, amellyel egyrészt ellenőrzés alatt tarthatók az olvasók, másrészt pedig a szövegek. Pedig az olvasók kreativitása olyan mértékben nő, ahogyan az intézményes ellenőrzés gyengül. Napjainkban az oktatási intézmények, a sajtó és a tévé ellenőriznek – mögöttük húzódik meg az olvasók néma, ironikus tevékenysége. Ez a közösségi poétika nagyon ritkán válik láthatóvá, mivel a legtöbb esetben csak a művelt olvasók tapasztalata artikulálódik. Az olvasó függetlensége éppen azoknak a társadalmi viszonyoknak a megváltoztatását jelentené, amelyek előírják a szöveghez való viszonyát.

De Certeau szerint az olvasás máshollétet jelent, amely teret hoz létre, de ez a tér nem a sajátja, hanem az olvasó utazóként halad át rajt. Összegezve: az írás felhalmoz és megőriz, az olvasás nem raktároz, és nincs saját helye sem.

De Certeau kutatásaiban az irodalom fontos helyet foglal el: olyan gyakorlatnak tartja, amely nemcsak önmagában érdekes diszkurzív működés, hanem más társadalmi gyakorlatok nyomait is őrzi. Így például a hétköznapi ember megjelenése is tematizálódik az irodalmi szövegekben. Ez a 16. századra tehető, és olyan emberről van szó, akinek nincsenek olyan jól megfogható tulajdonságai, amelyek mentén ki lehetne jelölni a helyét. A hétköznapi ember olyan filozófiai toposzá vált, amely a mindenkori másikat jelöli, és a szépirodalmi szövegekben a metanyelv álcáját hordozza. Tovább haladva az időben, a 19. századi irodalom azért különösen fontos de Certeau számára, mert ebben az időszakban a technikai fejlődés csak olyan tevékenységeket engedett legitimé válni, amelyek egy produktivista racionalitásból kiindulva értelmezhetőek. A kimaradó gyakorlatok egyrészt a magánéletbe szorulnak vissza, másrészt az irodalom őrzi őket. Két fontos mozzanat artikulálódik így: hangsúlyt kap a hétköznapi gyakorlatok narrativitása, továbbá az is, hogy a szépirodalmi szövegek csupán metaforikus formában őrzik a gyakorlatok egy töredékét. Harmadrészt, a gyakorlatok azért jelenhetnek meg narratív formában, mert ebben a korszakban történik meg a tudás esztétizálása. A tudás az ízlés, az

intuíció és az öntudattalan fogalmai mentén körvonalazódik, így egyfajta köztes pozíciót foglal el elmélet és gyakorlat között. Tulajdonképpen ennek a tudásnak a feltáró magyarázását hívja de Certeau elméletnek. Fontos szem előtt tartani azonban, hogy ezek a gyakorlatok nem egyszerűen az elmélet tárgyai, hanem meghatározzák az elmélet felépítését, mivel az elmélet is a gyakorlatok egy bizonyos területén születik. A történetekből álló diskurzus pedig megvilágítja elmélet és gyakorlat viszonyát. A gyakorlatok narrativizálása a maga rendjén olyan textuális működésmód, amelynek ugyancsak megvannak a maga szabályszerűségei, de a narráció gyakorlata elválaszthatatlan a gyakorlatok elméletétől. Az elbeszélés történet nem a valósággal foglalkozik, hanem olyan fiktív teret teremt, amelyben nem a bemutatott tárgyak fontosak, hanem a narráció működése: éppen ezért hatásokat hoz létre, nem tárgyakat, így inkább a taktikák közé sorolható. Összefoglalva: a történetek olyan működésmódokról való beszédek, amelyekben a működésmódok maguk is jelen vannak. Az elbeszélés diszkurzív gyakorlata mindig gyakorlat és az erről való diszkurzus is.

A különféle történetformák közül de Certeau a térbeli/spaciális [spatial] történetekkel foglalkozik behatóbban. Abból indul ki, hogy Athénban a tömegközlekedést metaforának nevezték. Ha a térbeli útvonalakat, a közlekedést így jelölték, akkor ennek a következményeit a történetalkotásra nézve is le kell vonni. De Certeau arra jut, hogy minden történet egy utazás története, azaz térbeli gyakorlat³⁶.

A történetek nem egyszerűen visszaadják a térbeli gyakorlatokat, hanem ők szervezik meg a sétákat, sőt már akkor megteszik az utazást, mielőtt az a valóságban megtörtént volna.

Módszertanilag ezeket a történeteket de Certeau nem narrációelméleti megközelítéssel elemzi. Szerinte elsősorban a térbeliesítő műveleteket kell megérteni, ehhez pedig a tér szemantikáját, az észlelés pszicholingvisztikáját, a térleírások szociolingvisztikáját, a viselkedés fenomenológiáját és a térbeli

36 A narratív struktúrák szabályozzák a térbeli változásokat, amelyek alapvetően háromfélék lehetnek: episztemológiai (a megismeréssel kapcsolatos), aletikusak (a létezésre vonatkozóak) és deontikusak (kényszerrel kapcsolatosak).

metanyelv szemiotikáját kell vizsgálni. A vizsgálat során nem struktúrákat akar megérteni, hanem a cselekvést, különösen a narratív cselekvést. Olyan kérdések érdeklík, mint a térkép és az utazás különbsége, a határok kijelölése és az enunciatív fokalizáció³⁷ viszonya.

A térbeli működésmódok kapcsán fontos tisztázni tér és hely különbségét és viszonyrendszerét. *Helynek* [place] de Certeau azt a rendet nevezi, amely az elemeket összekapcsolja, ugyanakkor kizárja annak a lehetőségét, hogy ugyanazon a helyen két dolog legyen. A hely jól meghatározott szabályok alapján működik, stabilitás és a pozíciók folyamatos kijelölése jellemzi. Ezzel szemben a teret mindig a mozgás hozza létre: olyan, mint a kimondott szó, nem rendelkezik semmilyen stabilitással. *A tér nem más, mint a gyakorolt hely.* V. A. Conley³⁸ mutat arra rá, hogy de Certeau már vallástörténészként is azt vizsgálta, hogy a 17-18. századi misztikusok írásaiban hogyan teremődik meg egy alternatív tér a valós térhez képest. Ez a tér soha nem előre adott, mindig a társadalmi és az interszubjektív kapcsolatok függvényében jön létre, amelyeket ő maga tesz lehetővé. Conley a következőképpen foglalja össze de Certeau kérdéseit:

„Hogyan teremtenek az elnyomott és ellenőrzött csoportok belakható teret? Milyen gyakorlatokkal lehetetlenítik el a fennálló hatalmat?” (Conley, 486.).

Hely és tér kettőse tulajdonképpen kétféle történeti meghatározottságot ír le. A hely a tárgyak általi meghatározottsággal kapcsolódik össze, amely szerint a tárgyak egyszerűen az ott-lét tényére redukálhatók. A terek történeti alakulását a műveletek/gyakorlatok általi meghatározottság írja le. A kétféle meghatározottság nem egymástól elszigetelt, a köztük való átjárást a történetek biztosítják.

C. Linde és W. Labov kutatásait felidézve kezdi de Certeau a térkép és az utazás különbségeinek tárgyalását. A két kutató helyekről adott szóbeli elbeszéléseket vizsgált aszerint, hogy térképszerű vagy utazásszerű szerveződést mutatnak inkább.

37 Az enunciatív fokalizáció de Certeau-nál a test helyének kijelölését jelenti a diszkurzuson belül. (P.E.L. 116.)

38 Conley, Verena Andermatt: Processual Practices. *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001. 483-506.

Azt találták, hogy a legtöbb szöveg a második kategóriába tartozik. A térképpel társították a tablót és a látást, az utazáshoz pedig a járást és a mozgást kapcsolták. De Certeau azonban továbblép, és arra kíváncsi, hogyan kapcsolódik össze a látás és a cselekvés a hétköznapi nyelvben, milyen a tér szimbolikus és antropologikus észlelése a narrációban. Úgy véli, hogy a térkép lehetőségét általában az utazás teremti meg. A térbeliesítő műveletek láncolatát pedig az határozza meg, hogy mit hoznak létre (helyek) vagy milyen rendet implikálnak. Ez pedig nem más, mint az útleírás struktúrája.

Miután áttekinti a térkép történeti átalakulását, de Certeau napjaink térképéről azt mondja, hogy az tulajdonképpeni helyeket tesz olvashatóvá, és tudásanyagként mutatja fel őket. Ehhez képest a történetek mindig azokat a gyakorlatokat mutatják be, amelyek létrehozzák a teret. A hétköznapi történetek soha nem a hellyel, hanem a térrel foglalkoznak.

A határkijelölések szempontjából a jogi szövegek a legérdekesebbek. A birtokokat kezdetben mindig szóban osztották fel, térbeli metaforák, elhatárolások mentén. A jogi archívumok olyan útleírások gyűjteményei, amelyek a társadalom különféle területeit szervezték meg. A határok kijelölése nélkül a tér nem létezik: a történet először érvényesíti a határkijelölést, majd a narratív struktúrák maguk is határvonalakká válnak. De Certeau szerint a történeteknek kettős funkciója van: Az első a megalapítás: a történetek mindig a társadalmi cselekvés előtt járnak, mintegy lehetővé teszik azt, a tulajdonképpeni történés előtti ismétlésként a narráció mindig megelőzi a kivitelezést. A második funkció a határok és a hidak közti dinamika biztosítása. A történetekben a határ egy olyan köztes hely, amely a csere és a találkozások narratív szimbóluma lehet. A híd pedig összeköt, de el is választ, és ezáltal mindig az idegennek, a külsőnek adott lehetőség. A határok kijelölésével párhuzamosan mindig folyik a tér újraelosztása, újraszervezése a különféle gyakorlatok által. Így fordulhat elő, hogy ugyanaz a hely egy időben többféle tér részét is alkothatja: ez képezi a határ és a mobilitás dinamikus paradoxonát.

A történet szerveződése topologikus – figurák és alakzatok alakítására törekszik -, nem pedig topikus, nem a helyek meghatározásával foglalkozik. A határok maguk

sem pontosan kijelölt helyek, hanem folyamatosan mozognak. Ez a határmozgás pedig maga a metafora.

A történet nem tiszteli a helyeket, ezért játékos és fenyegető egyszerre. Folyamatosan arra törekszik, hogy beírja a testet a rend szövegébe. Ezt pedig úgy tudja megvalósítani, hogy beszélt nyelvként a helyek felosztásakor az enunciatív fokalizációt gyakorolja. Egyetérthetünk Philippe Carrard³⁹ azon észrevételével, hogy de Certeau feltűnően keveset foglalkozik a fokalizáció kérdésével. A látás kérdéseit, így például a néző pozicionáltságát is a kijelentések kontextusában tárgyalja. Így elmarad a közvetítés, a prizma vagy a nézőpont részletes tárgyalása. A perspektíva kérdése csak akkor kerül elő, ha de Certeau példákat hoz vagy éppen szöveget értelmez. (Vö. Carrard, 473-474.)

De Certeau legkifejtettebb példája a hétköznapi gyakorlatok és történetek, illetve a tér bemutatására és értelmezésére a város tárgyalása. A város mint a tér uralhatóságát a perspektivikus szemlélet és a fejlődés támogatása teszi lehetővé. A perspektíva itt a madártávlatot jelenti, olyan nézőpontot⁴⁰, amely távolságot teremt, és amely a város lakóinak lent zajló életét már nem látja be. De Certeau számára nem ez a geometrikus szemlélet fontos első sorban, ő azokra a gyakorlatokra kíváncsi, amelyek egy változékony, metaforikus várost teremtenek. A várost szabályozó utópikus diskurzust három működés határozza meg: a saját tér megteremtése, egy olyan itt és most létrehozása, amely ellehetetleníti a városlakók taktikáit, végül pedig a város általános és anonim szubjektumának megalkotása. Ami ebbe a rendszerbe nem fér bele, és nem a fejlődést szolgálja, az ki van zárva. A fejlődés pedig olyan időben zajló folyamat, amely teljes mértékben eltereli a figyelmet a térről. A geometrikus város a társadalmi, gazdasági és politikai stratégiák számára totalizáló és mitizáló elemként működik, a város azonban nem csak a programozott és szabályozott műveletek terepe: az ideologizáló diskurzusok alatt jelen vannak azok a trükkök és mozgások, amelyeknek nincs olvasható identitása,

39 Carrard, Philippe: History as a Kind of Writing: Michel de Certeau and the Poetics of Historiography. *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001. 465-483.

40 A középkori és a reneszánsz festők olyan perspektívából mutatták meg a városokat, ahogyan azt korabeli ember soha nem láthatta. Ez volt az isteni szem fikciója, és ez a totalizálás a 20. században is továbbél a geometrikus és geografikus rendszerezésekben.

nincs kezdetük és végük, nem rendelkeznek racionális transzparenciával, éppen ezért lehetetlen adminisztrálni őket.

Mi történik akkor, ha ez a fogalmi-geometrikus város eltűnik? De Certeau szerint nem katasztrófáról kell beszélnünk, hanem fel kell tárni azokat a mikróbaszerű, szinguláris gyakorlatokat, amely túléltek ezt a változást.

Ha például térkép és séta viszonyából indulunk ki, akkor egyértelmű, hogy a várost a gyalogosok rajzolják ki lépteikkel és útvonalalaikkal. A térképezés pedig éppen ezt hagyja figyelmen kívül: megelepszik a hátrahagyott nyommal, amelyet azonosít a gyakorlatokkal magukkal, és végül ezeket teszi olvashatóvá.

A séta és a város viszonya olyan, mint a beszédaktus és a nyelv kapcsolata: először is el kell sajátítani egy topográfiai rendszert, ezt követi a hely térbeli elhelyezése és artikulálása, majd végül ki kell rajzolni a különféle pozíciók közti viszonyrendszert. A gyalogos beszédaktusa mindig a tér lehetőségeit aktualizálja, válogat ezek közül, és átalakítja a kiválasztott térbeli jelölőket. Ezzel párhuzamosan pedig kialakítja a közel és távol viszonyrendszerét is. A gyalogos kijelentéseinek igazságértéke, episztemológiai- és etikai értéke van, ezért nem lehet őket egy térképre redukálni.

Másfelől de Certeau a séta fordulatait a trópusokhoz hasonlítja. A séta retorikája mindig „belakó” [residing rhetorics], ugyanis a trópusok modelleket biztosítanak a helyek kisajátításának módjaira, de a vizsgálatára is. A hasonlóság azért állítható fel, mert a térbeli gyakorlatok egy meglévő rend elemeit manipulálják, és akárcsak a trópusok, ők is deviációnak számítanak a rendszerhez képest. A nyelvészeti tulajdonképpeni jelentés megfelelője a geometriai tér lenne. A város tulajdonképpeni és koherens jelentését a retorikai helyettesítések bontják szét és váltják fel: ez a szemantika sétája [wandering of the semantics], amelyet a város lakói tartanak mozgásban. Ez a séta azért végtelen, mert a hely hiánya és a tulajdonképpeni [proper place] állandó keresése jellemzi. Ezt segítenék a városbeli utca- és térnevek, mivel ezek éppen a város felszínét hierarchizálják és rendezik szemantikailag. Egy idő után elvesztik tulajdonképpeni jellegük, de megmarad térszervező funkciójuk és az, hogy irányítják a sétálót. Másrészt pedig a nevek a belakhatóság lehetőségét is hordozzák: a totalitáriánus rendszerekben ezért helyettesítették gyakran a neveket számokkal, mivel ez ellehetetlenítette a hely

belakhatóságát. A helyi városi legendák, mítoszok ugyancsak az otthonosság érzetét erősítik. Gyakran ezeket a legendákat a séta és az utazás helyettesítik: funkciójuk az, hogy teret nyitnak valami másra, és a helyekről szóló történetek éppen a geometrikus rendezettség ellenében hatnak. Ez pedig azt eredményezi, véli de Certeau, hogy az emberek csak kísértetekkel teli helyeken tudnak élni, ahol is a kísértetek a belakhatósághoz szükséges néma tudást és utalásokat hordozzák:

„A helyek töredékes és magukba forduló történetek, olyan múltak, amelyek a kívülálló számára nem olvashatók, felhalmozott idők, amelyek csak tartalékban lévő történetek formájában tárhatók fel, de amelyek mindig is enigmatikusak maradnak, olyan szimbolizációk, amelyek a test fájdalmaiban és élvezeteibe vannak betokozódva.” (P.E.L. 108.)⁴¹

A helyek kísérteties jellege nyer itt többszörös megerősítést: egyrészt a kísértetek a múlthoz tartoznak, és a redukálhatatlan különbséget hordozzák, másrészt a test megkettőzései is, hiszen helyek csak a testek függvényében vannak, jöhetnek létre. A kísértet logikája pedig nem teszi lehetővé a különbség szétszalazását, visszavezetésüket egy eredetre: mindig is enigmatikusak maradnak abban az értelemben, hogy megértésük során az értelmező maga is része lesz ennek a kísérteties logikának, ám felbontani, elemezni nem tudja.

Krúdy Gyula szövegei között is érdekes helyet foglal el az *Ady Endre éjszakai c.* munka. Mint dokumentumregény tanúskodik a bourdieu-i értelemben vett irodalmi mező működéséről, taktikaként olvashatóvá teszi a kocsmázás, a séta és az olvasás gyakorlatait is. A továbbiakban a tér, a hely, a nézőpont és az elbeszéltség hálózatát kiemelve olvasom ezt a szöveget.

41 „Places are fragmentary and inward-turning histories, pasts that others are not allowed to read, accumulated times that can be unfolded but like stories held in reserve, remaining in an enigmatic state, symbolizations encysted in the pain or pleasure of the body.” (P. E. L. 108.)

IRODALOM, TÉR ÉS VÁROS – ADY ENDRE ÉJSZAKÁI

Város és irodalom, város és sétáló viszonyát különösen érdekes szövegekben tematizálják a 19. és a 20. század fordulóján. A modern nagyváros kialakulása irodalmi térként is tematizálódik, a séta az írás és olvasás allegóriájaként értelmezhető, sőt egyes szövegekben a létezés metaforájává válik.⁴² Ilyen írások például Joyce Ulyssese, Baudelaire versei, Poe novellái, Flaubert regényei, Balzac *Emberi színjátékának* egyes darabjai, Eugen Sue *Párizsi rejtelmek* regénye, és a sort még hosszan lehetne folytatni. Ez a magyar irodalomra is érvényes: már korán tematizálódik a nagyváros, igaz akkor még a vidékkel ellentétben állítva: Gvadányi és Kisfaludy Károly írásai ilyenek. Mikszáth szövegeiben is végig megmarad a kívülálló nézőpontja, Jókai viszont több városreprezentációt is bemutat. A fordulat Garay János tárcáival, illetve Nagy Ignác és Kuthy Lajos regényeivel (*Magyar titkok*, illetve *Hazai rejtelmek*) jelenik meg: a nagyváros, ez esetben Budapest mint élettér, kontextus jelenik meg. A 19. század végén, a 20. elején már valósággal burjánzik a városirodalom: Tolnai Lajos, Kiss József (*Budapesti rejtelmek* c. regénye, amelyet Szirtesi Rudolf néven jelentett meg), Bródy Sándor, Lux Terka, Kóbor Tamás, Nagy Endre, Kosztolányi, a Cholnoky testvérek és mások jelzik azt a kört, amelyben a nagyváros mint irodalmi tér megképződik⁴³.

Ebbe a kontextusba illeszkedik Krúdy Gyula több írása is: az irodalomtörténet számos regényét, novelláját és publicisztikai írását is úgy tartja számon, mint a modern nagyváros – Budapest – krónikáját. Saly Noémi például azt a célt tűzte ki írásában, hogy azokat a leírásokat gyűjti össze a Krúdy-írásokból, amelyek valóban létező kávéházakról, kocsmákról, boltokról szólnak, annak igénye nélkül, hogy ezeket a részeket szövegekként is olvasná⁴⁴. Hasonló, bár árnyaltabb Fábri Anna

42 L. erről például Walter Benjamin, Gyáni Gábor, az *Előszó*ban már hivatkozott írásait.

43 A magyar irodalomban megjelenő városreprezentációk történeti áttekintéséről lásd részletesebben Fábri Anna írását: „Mit lehet írni Pestről?” (A Krúdy-művek Budapestjéről). *Budapesti Negyed* 2001/4. Hálózati közlés: <http://www.bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/34/fabri.html>; 2008-10-25.

44 Saly Noémi: „Itt élt és halt, mert másképpen nem lehetett” (Krúdy és a pesti kávéház). *Budapesti Negyed* 2001/4. Hálózati közlés: <http://www.bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/34/saly.html>; 2008-10-25.

megközelítése is: „az irodalom azonban csak nyelvet (kifejezőkészséget) ad az élet magyarázatához és elbeszéléséhez”, vagyis az a fontos, hogy a valóság pontosan leképeződik a szövegekben, a leírás és az elbeszélés módja már nem.⁴⁵ Fülöp László pedig a monarchikus irodalom kontextusába helyezi Krúdyt, akinek „ábrázoló érdeklődésének előterében áll az életforma, az életmód mindennapisága, a kora jellemző sajátosságainak jó néhány alapváltozata.”⁴⁶ – ezzel pedig ő is kitüntetett szemponttá teszi a századfordulós valóság nyomainak kihámozását Krúdy szövegeiből, és háttérbe szorítja a megírtság hogyanjának vizsgálatát. A másik végletet képviseli Rónay György, aki szerint Krúdy szövegein értelmetlen bármiféle realizmust számon kérni:

„Krúdy Gyula regényeiben általában nincs realista – vagy romantikus – értelemben vett »mese«, történet; számára a dolgok és események nem a maguk valóságában léteznek, hanem abban a formában, s azzal a hangulati értékkel, ahogyan a lélek belső síkján tükröződnek.”⁴⁷

A továbbiakban a Krúdy életmű egy sajátos szövegével, az *Ady Endre éjszakáival* (1925) foglalkozom, elsősorban város és irodalom, írók és város, elbeszélés és séta viszonyrendszerét olvasva. Ezt a szöveget (amelynek egységességéről, koherenciájáról a következő részben lesz szó) sokan Krúdy dokumentarista szövegei közé sorolják, a *Bródy Sándor vagy a nap lovagja* (1925-27), a *Rózsa Sándor, a betyárok csillaga Magyarországon történetében* (1923), a *Primadonna* (1926), a *Budapest vőlegénye* (1925-1933), *Kossuth fia* (1931) és a *Tiszaeszlári Solymosi Eszter* (1931) regények közé. Továbbá ezekkel a regényekkel együtt szokták emlegetni a *Tegnapok ködlovagjai* és *A XIX. Század vizitkártyái* sorozatok darabjait. Ezekről a

45 Fábri Anna: „Mit lehet írni Pestről?” L. ugyanitt: Krúdy „az az író, aki a város utcáit, épületeit, lakóit, illetve fényeit, illatait és hangjait, mendemondáit és legendáit a legtöbbször örökítette meg.” Fábri ebben az írásban szemügyre vesz Budapest különféle részeinek megjelenítéseit, illetve kitér az évszakok és napszakok különbségeire is. <http://www.bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/34/fabri.html>; 2008-10-25.

46 Fülöp László: *Közelítések Krúdyhoz*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986. 256.

47 Rónay György: *A regény és az élet. Bevezetés a 19-20. századi magyar regényirodalomba*. Budapest, Magvető Kiadó, 1985. 365. Lásd még 371., 377.

szövegekről részletes, összehasonlító elemzést ad Sturm László⁴⁸, amelyben rámutat, hogy ezek a "kései" Krúdy-művek narrációs technikáikban hogyan ötvözik a tényregény, a korrajz, az anekdotikus regény műfaji hagyományait, illetve hogyan játsszák ezeket ki. Sturm szerint ez a regénycsoport már a későmodern paradigmaváltást jelzi, ironikus, dekonstruktív játékosságával (valóság és fikció folyamatos szembeállításával és kijátszásával, a narrátori pozíció elbizonytalanításával, a metafikciós technikákkal, az intertextuális játékokkal, a groteszk, bábszerű szereplőkkel, az olvasói azonosulás lehetetlenné tételével) sajátos olvasásmódot igényel. Sturm úgy véli, hogy ezzel magyarázható, nem pedig a művek színvonalával, hogy a recepció kevés figyelmet szentelt ezeknek a szövegeknek, sőt mintegy zavartan állt előttük⁴⁹.

Az *Ady Endre éjszakái* (1925) című írás irodalom és nagyváros, írók és terek, illetve írók egymás közötti viszonyrendszerét narrativizálja. A mű főszereplőjeként Ady Endre van megnevezve, de legalább ennyire fontosak és meghatározóak a budapesti éjszakák. A következőkben, a filológiai problémák tisztázása után ezt a viszonyrendszert vizsgálom a bourdieu-i és a de Certeau-i elméleti keret segítségével⁵⁰.

48 Sturm László: *Hagyományok metszéspontján. Források, műfaji klisék és elbeszélésmódok Krúdy Gyula egy regénycsoportjában*. Budapest, Anonymus Kiadó, 2000.

49 Sturm értelmezéséhez kapcsolható Gaborják Ádám javaslata is a szöveg olvashatóságáról: „[...] ezek [a regény szereplői] a rendkívül valóságos korabeli figurák többször is szellemekké, bolondokká és szentekké, ködlovagokká válnak a metaforák által [...], vagy hogy a narrátor ki-be ugrál a történetben, s ez igen érdekes megkettőződésekhöz vezet az elbeszélői szubjektumban, ami természetesen a diegézist sem hagyja érintetlenül. Mikor önmaga ellen fordul a jelölőrendszer, a retorika és a narráció eltörli a referencialitás működését, s beindul a játék.” (Gaborják Ádám: *Agyibagyi*. Krúdy Gyula: *Ady Endre éjszakái*. *A Hét*. 2006. június 6. 17.)

50 Bár a filológiai megközelítés nem tartozik szorosan az elemzés szempontjai közé, ezt a kitérőt jelen esetben fontosnak tartom megtenni, mivel Krúdy-életmű esetében napjainkban is sok területen is számos kérdés tisztázatlan. Az ilyen jellegű kutatások fontosságáról l. Fried István (*Szomjas Gusztáv hagyatéka*. Palatinus, 2006. Különösen: 8-9., 26-28., 39-41, 140-164.), Fráter Zoltán (*Szecessziós emberek*. *Budapesti Negyed*. 2001/4. Hálózati közlés: <http://www.bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/34/frater.html>; 2008-10-25.), Kelecsényi László (*Nagy kópéságok*. *Krúdy titkok nyomában*. Bp., Fekete sas, 2007.) munkáit.

Először azonban még egy fontos mozzanatra rá kell mutatni: Krúdy írása nemcsak az életművön belül foglal el különleges helyet, hanem a korabeli Adyról szóló regényes és életrajzi munkák között is. A verseket elemző cikkeket, monográfiákat itt nem veszem számba, hiszen Krúdy írása sem ilyen⁵¹. A különféle emlékezések és ismertetőik is csak abból a szempontból érdekelnek most, hogy ezek milyen viszonyban állnak a Krúdy szövegével. Krúdy szövege nem törekszik adatszerű hitelességre, nem célja sem Ady életét, sem a korabeli Budapestet dokumentálni⁵². Ehelyett különféle események leírását kapjuk, amelyekben gyakran anakronisztikusan kerülnek egymás mellé szereplők, helyszínek⁵³. Vállaltan fikatív munkával van dolgunk, ennek részletes elemzésére kitérek majd. Ehhez képest Ady kortárs életrajzírói és értelmezői között már dúl a harc a legitim interpretációért (l. Hatvany és Földessy, illetve Hatvany és Benedek Marcell vitáit például), illetve azért, hogy ki állt életében közelebb a költőhöz, kinek az adatai megbízhatóbbak (Ady Lajos és Révész Béla egy-egy évszám fölött hosszasan vitatkoznak). Kardos László,

51 Csak említés szintjén, a teljesség igénye nélkül sorolnék fel néhányat, amelyek 1925 előtt íródtak: Horváth János: *Ady és a legújabb magyar líra* (Budapest, Benkő Gyula, 1910); Szenes Béla: *Az ifju Ady Endre egy Kossuth-verstől a Léda dalokig* (Budapest, Dick Manó kiadása, 1913) Szabó Dezső: A romantikus Ady (*Nyugat*, 1911/24. szám), *A forradalmas Ady* (Budapest, Táltos, 1919); a *Nyugat* Ady-száma (1919/4-5. szám); Földessy Gyula: *Ady-tanulmányok* (Budapest, 1921); Lukács György: *Új magyar líra*, 1909 (Ifjúkori művek (1902-1918), Budapest, Magvető, 1977.); Hatvany Lajos cikkei és az *Ady világa* c. sorozata (Isten könyve 1. Találkozás Istennel, 2. Viadal Istennel. Wien, Pegazus, 1922.; Szerelem könyve 1. Találkozás a nővel, 2. Ady és Léda. Wien, Pegazus, 1924.)

52 Az életrajzi és mimetikus olvasat veszélyeire Krúdy munkáinak értelmezése során Bezeczký Gábor is rámutatott. L. Uő: Krúdy és Szindbád. In Ittész Gábor, Kiséry András (szerk.): *Míves semmiségek. Elaborate triflus*. Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára. Piliscsaba, PPKE, 2002. 357-371., különösen 358-361. Bezeczký arra hívja fel a figyelmet, hogy az ilyen típusú olvasatok azért következtetlenség, mert csak egyes szereplők valós életbeli modelljeit kutatják fel, míg a többiekéről hallgatnak. Ez pedig magát a módszert ássa alá: vagy minden alaknak és helyszíneknek vagy megfelelője a valóságból, vagy pedig a valóság-irodalom korreláció nem elegendő egy érvényes olvasat kidolgozásához.

53 Az anakronisztikus cselekményszerkezetre Fábri Anna is felhívta a figyelmet, ám ő fikció és valóság viszonylatában olvassa ezeket. L. a Fábri Anna által szerkesztett *Ady Endre éjszakái* kötet Utószavát.

Révész Béla és Ady Lajos szövegei⁵⁴ a megközelítés módjában megegyeznek: olyan zseniről van szó, akinek életmódja, viselkedése, gondolkodása és írásai mind-mind a kivételes életmű felé mutatnak. Az írások előterében egyértelműen a költő alakja áll, a korabeli kontextus mindig csak annyiban jelenik meg, amennyiben közvetlenül Adyhoz kapcsolódik.

Krúdy írása élesen elkülönül ezektől a szövegektől: Ady nem a kiválasztott zseniként, hanem többféle nézőpontból is megjelenik (a sikeres költő, az antiszemita és gyűlölködő, a vidéki hírlapíró, a haldokló költő stb.), továbbá a narrátor nem elszigetelten beszéli el Ady életének egyes eseményeit, hanem a korabeli kontextussal együtt írja újra. Így nem életrajzot, de nem is korrajzot olvasunk, hanem az irodalom működésének metafikcióját⁵⁵. Talán ez is magyarázza, hogy Ady magánéleti eseményei csak annyiban szerepelnek, amennyiben az irodalommal kapcsolatba hozhatóak – a debreceni, nagyvárad, budapesti történések is ebből a sajátos nézőpontból vannak elbeszélve. A továbbiakban ezt a metafikciót olvasom.

54 Kardos László: *A huszonegyéves Ady Endre*. Gyoma, Kner Izidor kiadása, 1922; Révész Béla: *Ady Endre: életéről, verseiről, jelleméről*. Gyoma, Kner Izidor kiadása, 1922; Révész Béla: *Ady Endre tragédiája: a háború, a házasság, a forradalom évei*. I-II. kötet, Budapest, Athenaeum, 1925. Ady Lajos: *Ady Endre*. Budapest, Amicus, 1923.

55 A Thomka Beáta által használt empirikus fikció fogalmat: „A különféle diszkurzív rétegek felfejtésére az empirikus fikció fogalma nyújt segítséget. Az olyan diszkurzív szerkezetekben, melyekben hangsúlyos jelentőségű a tapasztalat elem, mint a megélt elbeszélésekben, függetlenül attól, hogy az eseményt is a narráció hozta-e létre (fikciós karakterű az elbeszélés), vagy csak az elbeszélés szerkezetet (nem fikciós a szöveg), az értelmezés heterogén szövegszólammal szembesül.” (Thomka Beáta: *A helyek működése*. In Uő: *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2001. 143.) azért nem tartom megfelelőnek, mert ő különbséget tesz a fiktív és nem fiktív események között, amelyek Krúdy szövegében szétszálazhatatlanul olvadnak össze. Ha megpróbálnánk szétbontani őket, akkor már egy mimetikus olvasat fele kanyarodnánk el, amely itt nem célunk. Valóság és irodalom kapcsolatát *A vörös postakocsi* értelmezésekor Gintli Tibor fejti ki meggyőzően (Olvasás és önértelmezés c. fejezetében (37-67., különösen 54-57.) és (sarkítva összefoglalva) amellet érvel, hogy a valóság maga is fiktív alkotás a regényben.)

FILOLÓGIAI ÉS MŰFAJI PROBLÉMÁK

Az *Ady Endre éjszakái* című szöveg egységes változatban nem létezik. Több szövegváltozata is napvilágot látott, maga az író azonban nem rendezte kötetbe az idevágó szövegeket. Éppen ezért a műfaji besorolás is problémákba ütközik: tarthatjuk lazán egymáshoz kapcsolódó novellafüzérnek, illetve töredékes kisregénynek is ezt a korpuszt. A műfaji besorolás előtt azonban lássuk, milyen szövegekkel és szerkesztői koncepciókkal szembesülhetünk.

Az *Ady Endre éjszakái* cím alatt 1925-1926-ban íródtak szövegek, és folyóiratokban, az író által szerkesztett kötetekben jelentek meg. Ezek a következők: *Kalandjaim a költővel girbe-gurba pádimentumokon* (Nyugat, 1925. 3-4. szám), *Hitviták a Három Hollóban* (Nyugat, 1925. 5-6. szám), *Az élet zűrzavarjai* (Nyugat, 1925. 5-6. szám), *A kakasos ház és vendégei* (Nyugat, 1925. 12-13. szám). A *honleányok és az íróik* és az *Útban a "Kakasos-ház" felé* írások a *Mindent Tudok*, az *Újság* 5. könyvében, 1926-ban jelennek meg, az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött kéziraton pedig főcímként az *Ady Endre éjszakái* szerepel, illetve *Az élet zűrzavarjai (folytatás)* cím áthúzva, javítva *A honleányok és az íróik* címre. Eddig a későbbi kötetkiadások (1948 – ismeretlen, 1957 – Kozocsa Sándor, 1989 – Fábri Anna, 1989 – Barta András) szerkesztői között teljes az egyetértés. Azonban *A tegnapok ködlovagjai* sorozat, illetve az 1925-ben, a Tevan Kiadónál megjelentett azonos című kötet, amelyet Krúdy szerkesztett, tartalmaz négy Adyval foglalkozó szöveget: *Ady Endre éjszakái Pesten és vidéken* (Világ, 1925. október 11. és október 18.), *A Disznófejű Nagyúr és költője* (Világ, 1925. november 15.), *Vidéki éjszakák lovagja. A tegnapok ködlovagjai Ady Endréről* (Az Újság, 1925. április 19.), *A költő utolsó karácsonya* (Világ, 1925. december 25.). Az első szöveget, *Pesten és vidéken* címen mind a négy eddigi kötetkiadás tartalmazza, a másik három Kozocsa Sándor (1957) és Barta András (1989) koncepciójában az Adyról szóló írások között kap helyet, de nem az *Ady Endre éjszakái* mű részeként. Fábri Anna viszont „az értelemszerű összefüggésekre” (157.) hivatkozva úgy érvel, hogy *A Disznófejű Nagyúr és költője*, illetve *A költő utolsó karácsonya* szorosan kapcsolódik a többi szöveghez. A *Vidéki éjszakák lovagja* írást azonban nem is említi, pedig ha a szövegösszefüggéseket tartjuk szem előtt, akkor ez a szöveg is szervesen illeszkedik a kötetkompozícióba (amennyiben szervességről az *Ady Endre éjszakái*

szövegkorpusz kapcsán egyáltalán lehetséges beszélni). Így a továbbiakban Fábri Anna 1989-es kiadásával dolgozom, kiegészítve a *Vidéki éjszakák lovagjai* szöveggel (Barta András 1989-es kiadásából hivatkozom). A szövegek általam megállapított sorrendje a következő: 1. Kalandjaim a költővel girbe-gurba pádimentumokon; 2. Hitviták a Három Hollóban; 3. Az élet zűrzavarjai; 4. A honleányok és az íróik; 5. Útban a "Kakasos-ház" felé; 6. A "Kakasos-ház" és vendégei; 7. A Disznófejű Nagyúr és költője; 8. Pesten és vidéken; 9. Vidéki éjszakák lovagja; 10. A költő utolsó karácsonya. A sorrend felállításában nem az írói szándék felkutatása, rekonstrukciója vezérelt, hanem a szövegek kapcsolódási pontjait, utalási hálózatát vettem figyelembe.

A fentiekből következően az Ady Endre éjszakáit elbeszélésciklusnak tartom, abban az értelemben, ahogyan ezt Bezeckzy Gábor⁵⁶ és Hajdu Péter⁵⁷ meghatározták. Mindketten elhatárolják a hagyományos regénytől (amelyet lineárisnak, cselekményközpontúnak, egy főhős köré építkezőnek és egészelvűnek tartanak) és a semmilyen módon egymáshoz nem kapcsolódó elbeszélések gyűjteményétől is. Bezeckzy így definiálja az elbeszélésciklust: „önállóan is megálló darabokból áll, de előfordul, hogy a ciklusnak sem az egyes darabjai, sem a sorrendjük nem állapítható meg pontosan.” (Az elbeszélésciklus poétikája 191.), továbbá azt is hangsúlyozza, hogy a ciklus létrejötte nem a szerzői intenció, hanem az olvasói találékonyság függvénye. Hajdu még élesebben szembeállítja a regénnyel, és ő is a befogadói oldal jelentésteremtő munkáját emeli ki: „Az elbeszélésciklus eszerint afféle ellenregény volna, amely éppen a világrendet kérdőjelezi meg, illetve engedi át tetszőlegesen variálható olvasói kísérletezés játéknak.” (Az elbeszélésciklus elmélete 182.) Ennek értelmében Krúdy Ady Endréről írott szövegei, amelyek az idő- és térkezelés szempontjából lazábban kapcsolódnak egymáshoz, és amelyeknek nincs egy lineáris és koherens cselekményszála, elbeszélésciklusnak minősíthetők. A kapcsolódási pontok értelmezésére a továbbiakban teszek javaslatot.

56 Bezeckzy Gábor: Krúdy és Szindbád. In Ittész Gábor, Kiséry András (szerk.): *Míves semmiségek. Elaborate triflus*. Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára. Piliscsaba, PPKE, 2002. 357-371.; Uő: Az elbeszélésciklus poétikája. *Literatura*, 2003. 186-198.; Uő: *Krúdy Gyula: Szindbád*. Talentum műelemzések. Budapest, Akkord Kiadó, 2003. 15-25.

57 Hajdu Péter: Az elbeszélésciklus elmélete. *Literatura* 2003/2. -186.

Az irodalmi mező metafikciója

Krúdy Gyula *Ady Endre éjszakái* című szövegét az irodalmi mező, az irodalom intézményeinek és az írók térfoglalásának metanarratívájának tarthatjuk. A szövegek a 19. század végének és 20. század elejének irodalmi életét beszélnek el, ezért Bourdieu tézisei, fogalmai mentén próbálom elsősorban olvasni a szöveget, majd ezt az interpretációt egészítem ki és bírálok felül egy de Certeau-i nézőpontból, ami már nem a helyek strukturálódására, hanem a gyakorlatok taktikai működésére figyel, illetve arra, hogy ezek hogyan használják ki a terek által felkínált lehetőségeket.

Krúdy az irodalmat nem hermetikusan, a társadalom többi szegmensétől elszigetelt jelenségként mutatja be, hanem a különféle kulturális, gazdasági intézményekkel, szabályrendszerekkel együtt. Ady Endre középpontba állításával egyrészt egy írói pálya kialakulását, meghatározó mozzanatait beszéli el, másrészt tárgyalja az írói sikeresség kérdését, továbbá érinti a kiadói és hírlapírói gyakorlat kérdéseit is. Az egyéni élet- és írói pálya nem elszigetelten van bemutatva, hanem kiegészül a kontextus egyenrangú bemutatásával. Ezért válnak a címben szereplő *éjszakák* ugyanolyan fontossá és meghatározóvá, mint Ady Endre alakja.

A továbbiakban azt térképezem fel, hogy a szöveg hogyan konstruálja meg ezt a századfordulós irodalmi mezőt. Hangsúlyosan nem a valóság ellenőrzésére töreksem, ezért nem vetem össze az elbeszélt eseményeket az Ady-életrajzokkal, illetve a többi szereplő élettörténetével, azaz nem adatokat kívánok feltárni. E tekintetben egyetértek Fried Istvánnal, aki a Krúdy-szövegek referenciáinak allegorizálódásáról beszél, arról hogyan nyernek az „adatok” retorikai funkciót a

szövegekben⁵⁸. Továbbá, azt sem ellenőrzöm, hogy a korabeli sajtó és irodalmi intézményrendszer valóban úgy működött-e, ahogyan azt Krúdy írásában láthatjuk. Vagyis, Bourdieu-vel ellentétben úgy gondolom, hogy a szépirodalmi szövegeket elsősorban fikciókként kell kezelnünk, amelyek felhasználhatják a különféle társadalmi reprezentációkat, de a közvetlen mimézis lehetőségének kutatása helyett (pl. hol vannak a jelenbeli Budapesten a szövegben említett kocsmák, kávéházak) számomra most sokkal érdekesebb annak az irodalmi rendszernek az értelmezése, amely ebben az *elbeszélésben* körvonalazódik. Éppen ezért, ezt a dokumentáló munkát most mellőzöm.⁵⁹

Az *Ady Endre éjszakáiban* az irodalmi mező működése szorosan összefonódik az olyan kulturális intézmények működésével, mint a kocsmák, kávéházak, társaságok, egyletek és hírlapok. Fried István úgy véli, hogy regény és élet viszonyáról Krúdy úgy foglalt állást, hogy:

58 „A reális időtlenítésének megjelölése egyben célzás a Krúdy-életmű sűrűn szövött referenciáinak allegorizálódására, továbbá arra a mozdulatra, amellyel az elbeszélő a nagyon evilágít, az adatokra épülőt, a visszakereshetőt megfosztja egyszerűségétől, és mintegy a másról beszélés (allegorein), a helyettesítés »retorikai« funkciójába helyezi, miáltal nem bizonyosan növeli meg a szöveg »retoricitását«, egyszerűbben: emelkedettségét, választékosságát, Krúdyról szólva talán nem egészen jogosulatlanul: »lírízáltságát«, hanem a referencia és értelmezése, az adatbeli, ténybeli meg annak »átpoetizálása« között teremt meg egyensúlyt, olykor a háttérből ironikusan szemlélődő narrátor kommentárjainak, elidegenítő effektusainak, idézőjelek közé kényszerített beszédének segítségével.” (Fried István: *Szomjas Gusztáv hagyatéka*, 13.)

59 Mindenképpen fontos azt is megjegyezni, hogy egy ilyen dokumentáló munka is igen nagy kihívást jelent a készítőik számára: például a Bölcsics Márta és Csordás Lajos által összeállított *Budapesti Krúdy-kalauz*. Budapest, ahogy Krúdy látta (Helikon kiadó, Bp., 2002) a szépirodalmi munkák alapján tartalmaz egy olyan glosszáriumot, amely a hely- vagy utcanévet adja meg, majd megtudhatjuk, hogy ezek létező vagy fiktív helyszínek. Többször előfordul azonban az is, hogy egyik kategóriába sem sorolják be a szerzők, így kérdőjellel jelölik annak bizonytalan státusát. Ez pedig élesen rávilágít a koncepció visszásságára: ha nem ragaszkodnának mereven a fiktív és valós ilyen típusú szétválasztásához, akkor nem keletkezne ez a visszás helyzet. Még azt is megkockáztatnám, hogy a Krúdy-szövegek narrációs technikái éppen egy ilyen típusú, általam most mimetikusnak nevezett olvasat elbizonytalanításán dolgoznak.

„a két »mező« (a két »alrendszer«; nevezetesen a társadalom/társadalmi élet és az irodalom) között létező átfedéseket jelöli meg korszakspecifikumként.” (Szomjas Gusztáv hagyatéka 223.).

Éppen ezért az elbeszélésben létrejövő intézményeket veszem először szemügyre, és azt, hogy milyen hálózat rajzolódik ki ezekből a szövegben.

Először is, Budapest belvárosában a kávéház és a kocsmák állítódik szembe egymással történeti szempontból és az irodalmi pozíciófoglalás tekintetében. A kocsmák mint az írók által kedvelt terek már kikopóban vannak a 20. század elején, szerepüket és helyüket egyre inkább a sokasodó kávéházak veszik át. Ezek az írók számára nemcsak a találkozás és a kikapcsolódás helyei voltak, hanem a munka színterei is („A legtöbb pesti kávéháznak megvolt a maga írója, aki éjfélkor a kapucíner mellé tintát és tollat rendelt” (AEÉ 39.))⁶⁰. Itt zajlottak a szerkesztőségi megbeszélések, és sokan itt írják műveiket is. Ám nem volt mindegy, hogy ki melyik kávéházat választja, mivel az egyes csoportok, írói klikkek mindegyikének megvolt a maga törzshelye. Vagyis az irodalmi mező belső szervezettsége mutatkozik itt meg: a csoportok egymástól elhatárolódva, és konkrét térfoglalás eredményeként jönnek létre. Az egyik legfontosabb helyszín a New York-kávéház, azt is lehet mondani, hogy ez egyfajta centrum („akkori irodalmi centrum” (AEÉ 118.)), ahol több csoport is megfér egymás mellett, és amelyhez a többi kávéház és csoport igazodni próbál, vagy éppen ellenkezőleg, szembe fordul vele. Három olyan csoportot azonosíthatunk, amelynek a New York a törzshelye: a „vadakat”, akik közé Kosztolányi, Karinthy, Szini Gyula, Somlyó Zoltán, Osvát Ernő tartozik, az „oroszkokat” (Mikes, Reinitz, vörös Grajna, Göndör Ferenc, Kunfi Zsigmond) és a „cúgoscipősöket” (Molnár Géza (a vezér), Molnár Ferenc, Lackó, Feiks Jenő, Kálmán Imre, Jacobi Viktor és Csergő Hugó), akik innen indulnak minden este kávéház látogató körútjukra, és a legkitartóbbak a reggelt is itt kezdik. A kávéházban külön asztaluk van azoknak, akik a friss irodalmi

60 Az idézetek két kiadásból származnak, ezeket a továbbiakban így használom és rövidítem: *Ady Endre éjszakái* (szerk. Fábri Anna Helikon Kiadó, Bp., 1989) AEÉ, és a *Vidéki éjszakák lovagja* c. szöveg, amely Barta András szerkesztésében jelent meg (*Irodalmi kaledndáriom. Írói arcképek*. Szerk. Barta András. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1989. 471-480.) VÉL. A hivatkozások mindig erre a két kiadásra vonatkoznak.

hírekre, pletykákra kíváncsiak (Grajna, Mikes, Bátti, Szekula Jenő, Lándor Tivadar, Göndör Ferenc): itt mindenkit kibeszélnek, „szinte percnyi pontossággal meg lehetett előre mondani, hogy az asztaltársaság tagja mikor és mily gonoszságot fog ajkán kiengedni” (AEÉ 122.). Rajtuk kívül itt ül Kiss József, *A Hét* szerkesztője, aki szerint Ady „túl sokat hallat magáról” (AEÉ 119.). A New York mellett még néhány kávéház említődik meg: Ambrus Zoltán a Balaton-kávéházba jár, Benedek Aladár a Báthory-kávéházban üldögél, míg Milotay és köre a Baross-kávéházban ütötte fel a tanyáját.

Ady Endre ezekbe a kávéházakba, különösen a New Yorkba nem jár, mert úgy véli, hogy ellenségei ülnek itt, továbbá fél, hogy lejáratná magát. Ehelyett inkább a kiskocsmákat kedveli:

„És mégis Ady Endre hozta vissza a korhelykedést az írók világába, amelyről azt hittük, hogy Lisznyai Kálmánnal végleg kiment a divatból.” (AEÉ 41., Krúdy kiemelése).

Vagyis, a divatos kávéház helyett inkább a kocsmá 19. században felkapott intézményét részesíti előnyben. Különös ellentét feszül Ady irodalmi és társadalmi térfoglalása között: versei, költői ars poeticája alapján a költészet megújítójaként tartják számon⁶¹, illetve így értékeli ő is magát, viszont ez a pozíciófoglalás a társadalmi térben úgy jelenik meg, hogy nem hajlandó „irodalmi helyeket” látogatni. Ezt a gesztust értékelhetjük olyan de Certeau-i taktikaként is, amely a teret alakíthatóként, mozgásban lévőként értékeli, nem pedig eleve rögzített szabályszerűségek manifesztációjaként. Ady egyik kedvenc helye a Három Holló nyevű kiskocsmá, amely az Andrásy-úton van, és a „szentek és bolondok” gyülekezőhelye. Ady barátai, közeli ismerősei találkoznak itt: Kéri Pál a Pesti Naplótól, Greiner Jenő (vörös Grajna) a New Yorkból, Révész Béla, Zuboly (doktor Bányay Elemér), Reinitz Béla, Mikes, a „rejtélyes doktor”, a „sorok írója” vagyis „Kr. Gy.

⁶¹ Példaértékű lehet ebből a szempontból az az epizód, amikor Ady Hatvany Lajos értesítéséből megtudja, hogy Beöthy Zsolt a Kisfaludy Társaság ebédjén megtámadta, hazafiatlannak és nemzetellenesnek nevezte. Az elbeszélés szerint Ady azonnal válaszol, *A harcunkat megharcoltuk* c. verssel. (AEÉ. 125-128.)

úr”.⁶² Mellettük a törzsközönség táncosnőkből, artistákból és bűvészekből áll össze. A Három Holló a narráció szerint a mindennapos kocsmatúra első állomása: itt zajlanak a „hitviták” Reinitz és Zuboly között az irodalom és intézményeinek állapotáról. A Három Holló után következnek a mindennapos körút során Kovács kocsmája, a Dessewffy utca sarkán, Müller Karcsi kocsmája, illetve a Temetőhöz kocsmája a Nagymező utcában. Ezeken a helyeken más csak a „legvégső emberek” vannak, akiket a polgárok söpredéknek tartanak. A kocsma után az Ó utcai bordélyház meglátogatása zárja le az éjszakát. Ennek a körútnak a kávéházat választó „cúgoscipősök” társasága részéről is megfelel egy látogatási sorrend, rituálé: ők a következő útvonalat járják be: New York-kávéház, Helvécia-kávéház (Andrássy út), Francois Kávéház, Millenium-kávéház, majd visszatérnek a New Yorkba reggelizni. Ady egyetlen helyszínen találkozhat ezzel a társasággal: az Orfeumban. Az eddig tárgyalt kétféle éjszakai helynek egyfajta egyesítése Somosy Károly mulatóhelye: egyrészt van egy olcsóbb, kávéházi része, másrészt pedig a Télkert az egyik legdrágább és legfényűzőbb mulatóhely az akkori Budapesten. A „cúgoscipősök” a kávéháznál tovább még ünnepnapokon sem merészkednek, Ady pedig kizárólag a Télkertet látogatja. Ez a gesztus is, hogy Ady úgy látogatja a legdrágább, legfelkapottabb Télkertet, hogy előtte kijárta volna a mulatás iskoláját a Barokaldi, Friedmann, Feld intézményeiben, azt mutatja, hogy az irodalmi mezőben nemcsak a művei által újít, hanem magatartásával: folyamatosan megszegi azokat az implicit szabályokat, amelyek az írókra és hírlapírókra érvényesek. Vagyis, bár első pillantásra konzervatívnak tűnhet a kiskocsmák előnyben részesítése a kávéházakkal szemben, kiderül, hogy éppen a kocsmák és az Orfeum egymás mellé helyezése jelenti az újdonságot az írók világában. Új helyszín létrehozására nincs lehetőség, de ezek összekapcsolódása történhet ilyen egyedi és sajátos módon.

A Három Holló sokáig Ady kedvenc helye, de amikor szakítani akar az éjszakai dorbézolás életmóddal, és józan polgárként kíván élni, akkor a Meteor szállót és kávéházat választja. A New Yorkba továbbra sem jár, ehelyett Reinitz és Zuboly szállítják a híreket számára. A Meteor éppen a New Yorkkal szemben helyezkedik el,

62 Arról, hogy az elbeszélő, illetve a szerző hogyan válik szereplővé a narrációról szóló részben még részletesebben lesz szó.

az utca túlsó oldalán, és bár nem kocsmá, Ady mégis ugyanazt a társaságot találja maga körül, mint korábban: táncosnőket, dalénekeseket és artistákat:

„Sajátságos, hogy Ady, bár elvonult a Három Hollóból, megint azt a sokat szidalmazott, pesti éjjeli világot találta maga körül, amely világ tarka lepkeként tűnhetik fel mindazok előtt, akik nem ismerik, de megint olcsó parfüm, fonnyadt virág és fülledt szoknyaszagú mindazok emlékezetében, akik valaha is megpróbálták. ” (AEÉ 124.)

Vagyis, amikor a kávéházat választja a kocsmá helyett, tulajdonképpen nem változik semmi, a kontextus ugyanaz marad. Az elbeszélő még egy kettősséget megképez itt: a kívülálló és az ebben a térben otthonosan mozgó nézőpontját. Vagyis, nem elég csak a terek szembenállására figyelni, hanem a köztük mozgó, illetve kívül maradók nézőpontjaira is figyelni kell. Bourdieu elméletében éppen ezt a mozzanatot véti el: egy bizonyos tér, helyszín látogatása, használata megjelöli használóját is.

A kocsmák és a kávéházak mellett a különféle írói társaságok, egyletek töltenek be fontos szervező szerepet. Ezeknek az intézményeknek a célja egyrészt az írók támogatása, másrészt pedig a közönséggel való megismertetésük. Ady viszont ezekre a helyekre sem jár, a Három Holló miatt „mulasztotta el a női szalonokban való sürgés-forgást” (AEÉ 54.). A Három Hollóval átellenben, az Andrassy út túloldalán, a Drexler-palotában ülésezik az Auróra-társaság, ahol a nőkkel valós ismeretség nemcsak írói elismertséget, hanem anyagi biztonságot is nyújthat. A nők támogatását ebben a formában Ady nem használja ki, vagyis nem vesz részt abban a társadalmi hálózatban, amelyben az írók és olvasóik szerepelnek. Így elmarad a Petőfi Társaság értekezleteiről is. Sajátos, hogy az irodalmi életnek ez a része a narrációban a hiány leírásaként jelenik meg: hova nem járt Ady. Így teremődik meg a térnek az osztottsága, illetve az irodalmi élet sokszínűsége is. Lédáról és támogatásáról is igen szűkszavúan szól az elbeszélő, Ady szerelmi életének aprólékos feltárása nem tartozik a szöveg céljai közé. Pedig Benedek Aladár, a kivénült költő úgy véli, hogy kitartottként a legjobb élni: „az én iskolámat követi. Csak írjon továbbra is jó módú asszonyokhoz levelet”.

A nők többféle alakban is megjelennek a szövegben: mint az írókra gondot viselő asszonyok: „némely nők azért születnek, hogy hírlapírók rongyos fehérneműjét foltozgassák.” (AEÉ 50.), a gazdag nők, mint például Luft Rézi, Pilisy Róza, akik az irodalomért rajonganak, és hajlandók az írók eltartására. Ebben az időben sok karrier ezeknek a „tapasztalt” asszonyoknak az irányításával virágzott fel. Tulajdonképpen Léda asszony is közéjük tartozik. Aztán sorra kerülnek az Orfeum „áldémonai”, akik között a leghíresebb Hédidédi és Mágnás Elza. Ezek a nők általában szóba sem állnak a hírlapírókkal és költőkkel, mivel tudják, hogy pénzt nem lehet kihúzni belőlük. Társadalmi pozíció szempontjából a hierarchia legalján vannak a kiskocsmákban és az utcán ügyfélre váró prostituáltak. Ady nőügyeiről keveset tudunk meg, a kávéházi szeparé fontosságát („az életnek voltaképpen nincs is más célja, mint éjről éjre a szeparében ülni” [AEÉ 112.]) az elbeszélő egy olyan történettel illusztrálja, amelyben a költő kudarcot vallott udvarlásával egy művelt, félvilági nő, Celesztin előtt. Ezeket a nőket az elbeszélő válogatás nélkül „honleányoknak” nevezi, ami egyrészt ironikusan szétszórja a honleány jelentését, másrészt pedig ez egyes típusok is kölcsönösen kioltják egymást: mintha az írókhoz való viszonyukat illetően nem is nagyon különbözne az az utcalány, akinek fizet a költő, és az a polgárasszony, aki kitarja a költőt. Egyetlen egy nő kap kiemelt helyet az összes többi között, ez pedig az a debreceni névtelen színésznő, aki megfertőzi szifilisszel Adyt. Ő az egyetlen nő, akit a költő nem felejthet el egész életében, mégis éppen róla nem lehet semmit sem tudni.

Az írók éjszakai életének egyik utolsó stációja a bordélyház. A helyszín bemutatása nem az itt élő nők nézőpontjából történik, hanem az idejárom írókéből. Sőt, nem is a helyszín lesz érdekes, hanem az, ahogyan itt viselkednek: ugyanazt a típusú beszélgetést folytatják, mint a kávéházakban, kocsmákban. Ha ezeknél nem lenne jelen Jolán, a ház tulajdonosa, akkor az elbeszélésből nem is derülne ki, hogy melyik helyszínen vagyunk. Cholnoky Viktor például kizárólag azért keresi fel a „Kakasos-házat”, hogy itt élő barátját, az Esperest meglátogassa. Vagyis ebben az esetben nem annyira a társadalmi tér alakítja az írók, riporterek, lexikonszerkesztők, lírai költők viselkedését, hanem az irodalmi mező terjeszkedik, és végül bekebelezi ezt a teret. Elég csak arra gondolnunk, hogy Jolán asszony Jókairól, Vajdáról való emlékeit meséli (vagy inkább hallgatja el), Jókai arcképét és életműkiadását is jól látható helyre teszi. Ebben az esetben nem csupán arról van szó, ahogy Bourdieu

véli, hogy a különféle helyek és terek alakítják a gyakorlatokat, hanem éppen ellenkezőleg egy irodalmivá vált társadalmi gyakorlat van hatással magára a térre is. De a gyakorlatok működéséről később.

Budapesten kívül két vidéki város megjelenik, az a kettő, amely Ady életében fontos szerepet játszott: Debrecen és Nagyvárad. Debrecenben kezd Ady írni, itt az ifjú hírlapíró példaképe még Csokonai volt – „Ideált kellett választani minden ifjú hírlapírónak, aki valamire vinni akarta az életben” (VIÉ 472.). Az akkori vidéki hírlapírónak a következő ismertetőjegyei vannak: hosszú hajat és tarka selyemövet visel, esetleg Stanley-sisakot és nihilistának tartják. Debrecen bemutatásában is fontos helyet foglalnak el a kocsmák leírásai és a vidéki színjátszás elemzése, hiszen egyrészt a Péter Pali kocsmájában a Dugó asztaltársaság a boldogtalan szerelemtől szenved, másrészt itt ismerkedik meg Ady azzal a színésznővel, akitől a szifilisz kapja.

Debrecenből Nagyváradra kerül a költő. A város szimbólumának az elbeszélő a Müllerei cukrászdát nevezi: olyan „nagyképű” hely, ahol mindenkinek kötelező nap mint nap megfordulni, aki valamire is tartja magát. Ady sokáig inkább a Pece parti cigányos kocsmákat látogatja e helyett, bár Nagyvárad olyan flancos város, ahol nem kedvelik a duhajokat és a dorbézolást. Ha Debrecen a titokzatos vidéki színésznő miatt vált fontossá, akkor Nagyvárad Léda és a bor városa lesz Ady számára. A legenda szerint itt szokik rá a módszeres ivásra, és itt dől el, hogy nem Csokonai példáját követi: verseiből fog élni és sokáig Léda támogatását élvez.

A vidéki városok értéke csak Budapesthez képest mérődik. Jó érzékelhető ez abban is, ahogyan a vidéki hírlapírók rangsorát is megállapítják: Szeged, Arad, Kolozsvár, Nagyvárad. Természetesen a sor végén Budapest van, mindenki ide vágyik. Budapesten pedig:

„[f]ülledt volt a pesti éjszaka a mámortól, amelyet a francia módszer szerint készített borok, Egyiptom földjéről származott mákonyos cigaretták és a művelődést, irodalmat óhajtó nők okoztak” (16.).

Az elbeszélő a boldog béke éveinek nevezi az I. Világháború előtti éveket, ezt a közeget mutatja be, Adyval az előtérben. Az egyes történetek között azonban felvillan a háború utáni Budapest, és a forradalom éve is, azonban az előtérben egyértelműen a haldokló költő van, nem pedig ezek a történelmi események. Jól látszik tehát, hogy ebben a szövegben annak van információértéke, ami valamilyen módon az irodalomhoz kapcsolódik. Éppen ezért a több alkalommal, több helyzetben is feltett kérdés: „Mire vitte volna Ady...?“, „Mire viszi Ady...?“, ami vonatkozik a városra (AEÉ 42., 47-48., 75.,), az életre (AEÉ 53., VÉL 472.), az irodalmi mezőre (AEÉ 41., VÉL 479.), a nőkre (AEÉ 56., 67., 69.,), és amelyre a legtöbb esetben az a válasz, hogy „semmire“, megkérdőjelezi az irodalom intézményeinek autonómiáját, vagy legalábbis ellenpontoszza azt. Hiszen az eddigiekben éppen arról volt szó, hogy Ady, a költő miként szegheti meg a különféle explicit és implicit társadalmi szabályokat. Ez a kérdéssorozat viszont éppen ezekhez a szabályokhoz mérné a költő életét és teljesítményét. Az ellentmondás akkor válik érthetővé, ha felismerjük, hogy kétféle irodalomszemlélet ütközik itt egymásnak. Ezeket Bourdieu heteronómnak és autonómnak nevezi. Az első az azonnali sikerre épít, amelynek általában anyagi vonzatai is vannak, a második pedig csak egy szűkebb csoport, illetve az utókor elismertségéért dolgozik, anyagi jutalmazás nélkül. Nyilván, hogy a sikeresség kérdése elsősorban a heteronóm szemlélet felől fogalmazható meg, ám az autonómra vonatkoztatva egyszerűen nem értelmezhető. Ady esetében ez a furcsa kettősség Krúdy narratívájában egyszerre működik: felforgatta a szabályokat, de mindennap írt azért (is), hogy legyen pénze. Az egyetlen afirmatív válasz a „Mire viszi...“ kezdetű kérdésre komikus módon attól az Esperestől származik, aki beköltözött a Kakasos-házba örökségével, majd pénze fogytakor nem tudja elhagyni azt, mert kihizza nadrágját. Ő azt mondja Adynak, hogy „viszed valamire a komoly emberek társadalmában“ (AEÉ 89.), mert nem próbál „társadalmi“ úton (nők, ismerősök) érvényesülni. Vagyis a költő éppen azért sikeres, mert nem hajszolja a sikert a megszokott módon: autonóm és heteronóm szemlélet itt elválaszthatatlanul összefonódik, egyik a másikba fordul át.

Mindennek ellenére az intézményesülés elkerülhetetlen: 1919-ben Adyt a Nemzeti Múzeum előcsarnokából temetik el, nagy pompával. Az életmód, a szabálysértés ellenére megtörténik a kanonizálódás. A kérdés az, hogy azok a mikroyakorlatok, amelyek az akkori budapesti írócsoportokra, így köztük Adyra is

jellemzőek voltak, ugyancsak besorolódnak-e a hatalmi mező alá, vagy van lehetőség ezt kijátszani – de Certeau-i kifejezéssel: taktikázni. A bourdieu-i paradigma erre a kérdésre nem tud választ adni, mert csak a gyakorlatoknak azt a fajtáját ismeri, amelyeket stratégiáknak nevezhetünk: ezek mindig a hatalmi mezővel összhangban működnek, és eredetük mindig valamilyen konkrét helyhez vagy intézményhez kapcsolódik.

IRODALMI TAKTIKÁK A VÁROSBAN, A KÍSÉRTETIESSÉG TETTENÉRESE

Ebben a részben olyan hétköznapi gyakorlatok de Certeau-i értelemben vett taktikai jellegét elemzem, mint a kocsmázás, a borozás, a bordélyházba járás és az írás, vagyis az irodalom⁶³.

A szövegben szereplő Ady Endre esetében már volt szó arról, hogy a költő inkább a kocsmákat részesítette előnyben, illetve amikor kávéházba vonult, akkor olyant választott, amelynek közönsége nem sokban tért el a kocsmákétól. Fel kell tennünk a kérdést, hogy a helyek határozzák-e meg Adyt és az írókat, vagy fordítva, azok a gyakorlatok alakítják ezeket a tereket bizonyos helyekké, amelyeket ők itt működtettek⁶⁴. Ha a hely határozná meg a gyakorlatot, akkor a bourdieu-féle rendszerben mozognánk, és az következne belőle, hogy például Ady irodalomszemlélete is egy olyan 19. századi szemlélet lenne, amely szorosan összekapcsolódott a kocsmába járás szokásával. Ez pedig már fent kiderült, hogy nem így van: az újító költészet a helyek éppen aktuális rendjét (az írók kávéházba járnak) felforgató gyakorlattal (Ady kocsmákat látogat) kapcsolódik össze. Mindkét működésre számos példát lehet a szövegből idézni. Ady költői tevékenységéről ezek hangzanak el: „És mégis ezekben a kocsmás-csárdás időkben volt ő a legdíszesb karácsonyfa a magyar irodalom ligetében” (AEÉ 16.), Báttaszéki Lajos a

63 A hétköznapi gyakorlatok fontosságára Krúdy szövegeiben Fábri Anna többször is felhívta a figyelmet L. Fábri Anna: *Ciprus és jegénye. Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben*. Budapest, Magvető kiadó, 1978. Kutatásaitól itt most elhatárolódnék, mivel ő az Ady Endre éjszakáiban megjelenített világot egyrészt „egy már szertefoszlott, de valaha nagyon is valóságos világ” (162.) ábrázolásaként fogja fel, másrészt az „élet elfelejtésének színterének” (164.) tartja. Fábri az általa leírt kultuszokat mindig kivonja az életből: „az írók, szerkesztők így persze lassacskán valamiféle különös rezervátum lakóivá váltak” (164.), továbbá Krúdy elénk rajzolja „a világon kívüli világot: a század eleji Pest irodalmának éjszakai életét.” (165.) (Az idézetek az *Ady Endre éjszakái* (Békéscsaba, Helikon, 1989) kötethez írott Utószóból származnak.) A továbbiakban éppen ez ellen az elkülönítés ellen érvelek: az éjszakai kocsmázás, az írás, a bordélyházba járás az élet és a világ része, nem pedig ellentéte.

64 A hely és a tér fogalmát de Certeau nyomán használom, az előző fejezetben részletesen kifejtettem. A hely tehát rögzített, a pozíció pontos kijelölése jellemzi és a pontos szabályozás. A tér pedig a mozgásban lévő hely, úgy ahogyan a gyakorlatban megmutatkozik.

bordélyházban „az irodalom új üstökösének”, „az ünnepest költőnek”, „A Költőnek” (AEÉ 94.) „adorált költőnek”, „manyifik költőnek” (AEÉ 104.) nevezi Adyt, igaz, gúnyosan. De a költészetről nemcsak ilyen elvont megjegyzéseket olvashatunk, hanem az mint *gyakorlat* is megjelenik:

„Dolgoztak akkoriban mások is kávéházban vagy hasonló helyen, de a Három Holló hering-savanyú, füstkeserű, nőmámortól terhelt légkörét senkinek sem jutott eszébe felhasználni, mint Adynak: a versíráshoz.” (AEÉ 37. Krúdy kiemelése).

Vagyis Ady a kocsmákba (például a Három Hollóba) nemcsak mulatozni és inni jár, hanem dolgozni is. Ez pedig nem más, mint a de Certeau által *la perruque*-nak nevezett gyakorlat: egy adott helyen mást tenni, mint amit a hely logikája előírni, felforgatva ezáltal nemcsak a hely logikáját, hanem munka és kikapcsolódás kettősét is. Ady ebben az esetben éppen a munkát és a szórakozást elválasztó határvonalat lépi át, továbbá a kocsmá terét is átértelmezi. Ezeknek a jeleneteknek megfeleltethető a haldokló Ady meglátogatása szállodai szobájában, amikor már nem nagyon ír verset: „élettelen környezetben”, magányosan (szemben a korábbi zsvajjal és társasággal) az ágyában fekvő húz elő egy mocskos cetlit, egy ceruzacsonkot és írása felismerhetetlen, semmiben nem hasonlít a korábbi gyöngybetűkhöz (AEÉ 152.). Itt már egy kivénült színész haldoklik egy vidéki szobában. A vidékiesség jelentőségét később részletesen elemzem. A kocsmában nemcsak a versírás különbözteti meg Adyt a szokásos betérőktől: öltözet és viselkedése is elütő. Az elbeszélő többször is visszatér arra, hogy a költő mindig sokat adott a makulátlan ruhára és az ápoltságra, amelyeket tisztán megőrzött az éjszakai mulatozások során is. Az este Ady számára az elbeszélés szerint mindig a tisztálkodás, a pipere rituáléjával kezdődött, csak ezek befejeztével lépett ki az emberek elé. A borozáshoz való viszonya is sajátos: a könnyű, asztali borokat kedveli, mert úgy hiszi, hogy azok nem is ártalmasak. Az elbeszélő kommentárjából viszont megtudjuk, hogy Ady nagy baklövéseit nem a nők, hanem a bor miatt követte el: ilyenkor mindenkit megbántott, még legközelebb barátait is. Éppen ezért Ady szerelmeiről, szeretőiről nem olvashatunk, mert „az az ember, aki predesztinálva van arra, hogy a boroshordóba fulladjon, valójában sohase fogja felakasztani magát egy

női szeszély kedvéért.” (AEÉ 140.). Vagyis a szerelem és az ivás közül a második bizonyul ez esetben mértékadónak. A borozás Ady esetében nem csupán kikapcsolódási módként értelmeződik, hanem életvitelként: egyes versei is ilyenkor születnek, másrészt pedig meghatározza az egyes kommunikációs formákat, még akkor is, ha azokat kevésbé sikeresnek tekinthetjük.

Nem a hely határozza meg Adyt: ezt más mozzanatok is alátámasztják. Például az a szemléletes kép, mely szerint a költő „széles, céhméteres léptekkel” halad az Andrassy úton, mintha azt várná, hogy majd a paloták térnek ki előle. Azok a paloták, amelyekben egyébként azok az írói egyletek, társaságok működnek, amelyeket Ady nem hajlandó látogatni. Vagyis az egyes helyszínek mindig az éppen aktuális gyakorlatban mutatkoznak meg, nincs előre rögzített jelentésük és pozíciójuk. Elvétjük értelmezésük akkor, ha előzetes jelentést tulajdonítanánk a helyeknek, és csak ezután vizsgálnánk meg a gyakorlatokat. Budapest tekintetében éppen ezért jelentős az, hogy Ady nem a szokásos vidéki írók által bejárt útvonalat követi: nem lakik olcsó hónapos szobákban a Józsefvárosban, hanem egyből a VI. kerületben telepedik meg, ami köztudottan a város legdrágább része. A helynek ezt a sajátos használatát mutatja be az az anekdota, amely az adventi templombajjárásról (AEÉ 44-47.) szól. A prostituáltak közül egy erdélyi lány kezdi el, és az éjszakai élet résztvevői, konzumhölgyek, pincérek és írók követik hajnalonként a misére. A templombajjárás, a mise hallgatása önmagában nem szokatlan tevékenység, az viszont, hogy kik teszik és milyen kontextusban, már annál inkább.

A bordélyház látogatása, amellyel két rész is foglalkozik (*Útban a Kakasos-ház felé, A Kakasos-ház és vendégei*) sem önmagában a helyért jelenik meg, hanem a narráció azt mutatja be, hogy akik idejárnak, azok hogyan viselkednek, mit tesznek itt. Vagyis nem az itt élő nők kerülnek előtérbe, hanem azok az írók, akik itt megfordulnak: Ady Révésszel és a „sorok írójával” érkezik egy itt élő lexikonszerkesztő, Esperes látogatására. De a bordélyház vezetője, Jolán asszony elbeszélésében megidéződik Jókai is, aki kizárólag a zsidó konyha iránt érdeklődött (AEÉ 78.), meg szóba kerül Vajda János is. Vagyis, a bordélyház az irodalom része lesz, mintegy bekebeleződik általa: irodalmi térré válik, a társaság itt tulajdonképpen a kocsmákban elkezdett, szokásos beszélgetését folytatja. A bourdieu-féle megközelítés hiányosságai itt jól

látszanak: nem a hely jellegéből következik annak hovatarozása, jelen esetben irodalmisága, hanem az itt jelenlévők gyakorlata alakítja azt.

Három olyan történet szerepel a kötetben, amelyben Ady és a nők kapcsolatáról olvashatunk, de ezek sem a kapcsolat jellegéről szólnak, hanem inkább valami helyett állnak, működésük tropikus. Azaz nem magáról az udvarlás gyakorlatáról szólnak (ahogy a bordélyházban sem a nőkkel való kapcsolat volt az előtérben), hanem mindig rámutatnak valamilyen más működésmódra. Ezt a helyettesíthetőséget viszi színre az első, amely azt meséli el, hogy Ady hogyan lovagolta meg az Opera előtt álló szfinx szobrát, mondván, hogy az Léda asszonyra hasonlít (AEÉ 11.). Az elbeszélő ennek kapcsán hosszabb kitérőt tesz a helyettesítés játékaról: hogyan ismerhet valaki egy vadidegen gesztusában a kedvesére. A történet csattanója az, hogy Ady végül leesik a szoborról – a nő ledobta magáról. A történet iróniája pedig abból fakad, hogy Ady éppen a kiismerhetetlen, titokzatos Szfinxben ismer Lédára, vagyis nem lehet más közös vonásuk, mint éppen a megismerhetőség kudarca. Az már csak egy további csavar, hogy a történet hitelességét viszont aláássa a hajnali orvosi vizsgálat, amely sérülések hiányában meg nem történtnek tekinti az egészet. A második történet Celeszta, egy félvilági, de művelt hölgy meghódítási kísérletéről szól: Celeszta Mikes, a „Rejtélyes doktor” barátnője, de Ady engedélyt kap, hogy elcsábításával próbálkozzon. Ezt meg is teszi: egy teljes éjszakán keresztül mulatnak hármásban egy kávéházi szeparében, ahol Ady még verset is ír a hölgyhöz, gondolkodás és hiba nélkül. Ám Celeszta nem hatódik meg, és miután Ady sértetten fizetni sem akar, véglegesen Mikest választja. Itt a helyettesítés a két férfi között történhetne meg, illetve Ady maga helyett versével próbál imponálni. A vers mint tett, mint udvarlási gesztus ebben az esetben kudarcot vall: „a versírás abban az időben csak Hatvany bárónak imponált komolyan a városban.” (AEÉ 116.). A harmadik történet arról a névtelen színésznőről szól, akitől Ady Debrecenben elkapta a szifiliszt. Erre később részletesen kitérek.

Eddig a kocsmába járás, az írás és a borozás gyakorlatai álltak az elemzés középpontjában, most pedig azt vizsgálom, hogy Ady életviteléről milyen általánosabb megállapításokat olvashatunk, illetve hogyan teremti meg az elbeszélő a költő alakját mint szereplőt. Ady pénzhez való viszonyára többször is visszatér az elbeszélő: a költő „csaknem úgy ismerte a pénznek az értékét, mint verseinek az

értékét" (AEÉ 112.) állapítja meg ironikusan. Hosszasan taglalja, hogy Ady zsugori polgár módjára vigyáz a pénzére, mindig vigyáz az átdorbézolt éjszakákon is, hogy ne költse el minden pénzét. Még azon az áron is, hogy társaira hárítja a fizetést, letagadva, hogy neki lenne pénze. A pénzzel való bánás tudományát talán Léda asszonytól tanulta, sőt a narrátor szerint „Ady feltehetőleg azért dolgozott lehetőleg mindennap, hogy sohase maradjon pénz nélkül.” (AEÉ 112.). Magyarán sokszor szó nincsen arról a romantikus zseniről, aki csak úgy ontja ihlete eredményeit, hanem olyan munkáról van szó, amely a mindennapi létfenntartáshoz elengedhetetlen. Ez pedig az irodalom, az írás gyakorlatát úgy mutatja meg, mint ami nem kivételes, hanem csupán egy azok a mesterségek közül, amelyekből meg lehet élni. Ennek a tudatosságnak köszönhető, hogy az elbeszélő ironikusan megjegyzi, hogy ha divat lett volna még a mecenatúra, Ady minden bizonnyal legalábbis egy fejedelem udvarába férközött volna be. Következésképp, egyáltalán nem a nincstelen Csokonai a példaképe, hanem az „élet rafinált igényessége” (AEÉ 132.) irányítja tetteit. Éppen ezért a kompromisszumra is hajlandó: „Endrénk kénytelen volt megalkudni életelveivel, így az antiszemitizmussal is” (AEÉ 131. Krúdy kiemelése). A kortársak Adyt ilyen nézőpontból nem mutatják be: az *Ady Endre éjszakái* a költőt többféle megvilágításban is bemutatják, úgy, hogy ezek néha ki is zárják egymást: a nagylelkű, kedves társasági ember, az igazságérzetéről híres ember, az antiszemita, aki érdekből megbékél a zsidókkal („A tartományi hercegek helyett tehát meg kellett elégednie nagyváradai zsidókkal a nagyrahivatott életművésznek” [AEÉ 132.]), a könnyen és zseniálisan alkotó költő, illetve a megrendelésre dolgozó, fásult munkás. Összegezve így hangzik a narrátor értékelése: „az élettudomány rafinériája szinte a kisujjában volt”, „Régen kapálgatott ilyen racionalista az életművészetet, az éresek és szüreték idejét pontosan ismerő vincellér az irodalom szőlőskertjében.” (AEÉ 131.) Vagyis Ady nem öntudatlan, sodródó művészként jelenítődik meg, hanem olyanként, aki igenis átlátta az irodalom és intézményeinek szerveződését, és mindig ezekhez képest kereste meg azokat a réseket, amelyeken keresztül kialakíthatta a saját terét, a saját gyakorlataival együtt.

Eddig csak a Budapesten zajló és a fővárossal kapcsolatba hozható gyakorlatokról esett szó, most azonban meg kell azt is vizsgálni, hogy ezeket miként határozza meg a vidékiesség, illetve mi a debreceni és nagyváradai történetek jelentősége ebben a hálózatban. Többször elhangzik, hogy Ady Budapesten mindig is megmarad olyan

vidékinek, aki egyrészt felismerhető, másrészt pedig szándékosan másképp viselkedik, mint a fővárosban lakók, még akkor is, amikor már ő is évek óta itt él (Például: Ady olyan, mint egy vidéki színész (AEÉ 9.), „csinos, vidékies úrfi” (AEÉ 9.), „Mert Ady Endre mindig megmaradt Pesten vidéki embernek” (AEÉ 69. Krúdy kiemelése), „Ebben a mi iskolánkban kellett volna megfordulni Adynak, hogy éppen olyan fővárosi ember lehessen, mint mi voltunk.” (AEÉ 71.), „[Ady] nem járta végig ezt a fiatal hírlapíró iskolát – mindjárt az Akadémián, a Téli kertben kezdte: ezért tűnt fel előttünk néha naivnak, vidéki-finek.” (AEÉ 72.), „Vidéki éjszakák boldogtalan lovagja marad Ady Párizsban és Pesten is” (VIÉ 476.)). Ady különlegessége nem csupán „belső” tulajdonságaiból adódik, hanem „külső”, térbeli vonatkozásaiból is. Az, ahogyan Budapesten kijátssza egymás ellen a(z irodalmi) centrumot (New York és más híres kávéházak) és perifériáit (a Három Holló és más kiskocsmák) most megismétlődik egy másik szinten is: Budapest és vidék viszonylatában is, ahol is mindig, minden téren a főváros felsőbbrendűségét hangoztatták. Ady gyakorlatában ez a kettősség fordul ki, és inkább egy olyan sajátos keverék jön létre, amely nem egyértelműen vidéki, de nem is nevezhető budapestinek sem. Jellegzetes történet az, ahogyan a költő Budapestre kerül: Pályi Endre, a *Magyar Szó* szerkesztője felfigyel a Nagyváradon élő költő verseire, és úgy dönt, hogy lapjának szüksége van egy ilyen munkatársra. Tévedésből azonban az ugyancsak Váradon élő Nagy Endre írot hívják meg, és erre csak hónapokkal később jönnek rá. Ezután kerül Ady is Budapestre. A történetet Zuboly meséli, korántsem ilyen egyszerűen, mint a fenti összefoglaló: számos kitérője során megrajzolja a korabeli Budapest fontosabb szerkesztőségeit, fontosabb alakjait, sőt még arra is kitér, hogy akkoriban divat volt fiatal tehetségeket felfedezni, ezért kellett Ady is a *Magyar Szónak*. Vagyis Zuboly elbeszélése egyrészt az *Ady Endre éjszakái* munka kicsinyített tükre (*mise en abyme*), mivel a mű narrátora éppen ezzel a technikával rajzolja meg Ady és az irodalom képét, másrészt ismét a helyettesíthetőség kérdését helyezi előtérbe: itt most már különböző írók becserélhetőségéről, illetve vidék és Pest viszonyáról van szó.

A vidéki történetek kapcsán feltétlenül ki kell térni azokra a részekre, amelyek Ady elbeszéléseként scenírozódnak, ugyanakkor kiegészülnek az elbeszélő hangjával is. A költő a „sorok írójának” mesél múltjáról a Meteor-kávéházban egy csendes estén. Debrecen a nők és az ivás városa. A narráció szerint ebben a városban nagyon keveset publikál Ady (ez is azt bizonyítja, hogy *nem* életrajzot olvasunk, ugyanis a

korabeli debreceni lapok által közölt Ady-szövegek ellentmondanak ennek), és „A legenda szerint Ady barátunk Debrecenben tanult meg inni” (AEÉ 136.). Debrecen Csokonai városa: mindenhol a hajdani költő nyomait lehet fellelni: a kocsmákban, a Nagyerdőben, sőt az egyes sétaútvonalak is Csokonai nyomán haladnak. Ez ismét egy olyan metafikciós betét, amely az *Ady Endre éjszakái* narrációs stratégiáját mutatja be: hogyan jön létre a narráció mint nyomkeresés és nyomalkotás, milyen az az elbeszélés, amely a séta mintájára szerveződik. De a narrációs technikákról a következő részben lesz szó részletesebben. Debrecenben még Csokonai Ady példaképe, de azzal, hogy elhagyja a várost, másként alakul pályája, és erre a helyszínre már nem tér vissza. Debrecenben sem sokan emlékeznek rá. Ady sokat beszél egy bizonyos lapkiadó „öreg Sichermannról”, aki őt támogatta Debrecenben. Viszont nem említi azt a vidéki színésznőt, akitől a szifilisz kapta, pedig rá legalább ennyire jól kellene emlékeznie. Nagyváradon, a másik fontos vidéki városban még jobban formát kapnak a Debrecenben megkezdődött folyamatok: még egészen fiatalon próbálkozik azzal, hogy elnyerje a hivatalos hatalom – Ferenc József – támogatását, ám ez nem sikerül neki. Ehelyett tovább fokozódik borfüggősége, és a nőkhöz való bonyodalmas viszonyai is itt alakulnak át: megismerkedik a jómódú polgárasszonyokkal, köztük Lédával is: „Ám a Müllerei piacra nyíló ablakai előtt már meg-megáll a téli ködben, hogy a gázlángok fehér harisnyái alatt szemügyre vegye azokat a nagyon fehér arcú nagyváradi úrnőket.” (AEÉ 136.) „Bandi barátod most iratkozik be a tudományos női iskolába” (AEÉ 137.). Ám a nők és a bor között már itt is a bor javára billent a mérleg.

A narrátor elbeszélése szerint talán éppen a vérbaj miatt marad Ady mindig is vidékinek, és részesíti előnyben a borozást: „vidéki éjszakák boldogtalan lovagja marad Ady Párizsban és Pesten is” (VIÉ 476.). Azzal a szöveg nem foglalkozik, hogy a költő pontosan mikor és kitől kapta el ezt a betegséget, ez a fajta oknyomozói munka nem célja. Az viszont annál inkább, hogy a titok, rejtély és kísértetiesség narratíváját megalkossa. Éppen ezért a vidéki színésznő alakja kidolgozatlan marad, fő jellegzetessége az ismeretlenség:

„Ez az ismeretlen, senki által nem kutatott nő oltotta Adyba azt a betegséget, amelyben a királyok éppen úgy elpusztulnak, mint a szegény költők.” (VIÉ 475.).

„Ez a hölgy, akiből annyi emlék sem maradt meg, mint egy szalagrongy: beköltözött egyetlen ölelésével a költő vérébe, húsába, csontjába, agyvelejébe” (VIÉ 476.).

És ez a nő egész életében szervesen hozzátartozik Adyhoz, a szó szoros értelmében, hiszen beköltözik a testébe, agyába. Így válik Ady kísértetiessé, nem pedig zsenivé: a narrátor hosszasan cáfolja azt az irodalmi mítoszt, hogy „a költőknek alkotásaikhoz szükségük van erre a rejtelmes betegségre” (VIÉ 475.), illetve babonának nevezi azt az elgondolást, amely szerint a jó költészethez kellene a csalfa nők és a szerelmi betegségek. Azaz, nem a vérbaj miatt lett jó költő Ady, viszont:

„Ez a láthatatlan debreceni hölgy okozza, hogy a költő nagyon gyakran megfordul életében a tébolydák és a tébolydák atyafiai: a kocsmák környékén” (VIÉ 475.).

A szifilisz nem egy irodalmi ihletforrás, hanem szörnyű testi-lelki szenvedések forrása:

„Az irodalmi kincstartók azt mondják, hogy minden testi lelki kínt megér, ha ennek nyomában valamely irodalmi érték vetődik a föld színére. [...] Nem igaz, hogy a költői alkotások és a nyomukban járó sikerboldogságok kárpótolnák a költőt a szellemekkel és kísértetekkel csatázó, álomtalan éjszakákért.” (VIÉ 476.).

Vagyis itt megfordul az eddigi logika: most nem a költői, irodalmi gyakorlat felől vizsgálja a betegséget, sőt azt is elutasítja, hogy a kettő között közvetlen, ok-okozati kapcsolatot lehetne teremteni. Ehelyett viszont az a mindennapi élet kerül előtérbe, amelyet ez a kísérteties betegség meghatároz. Legyengülései, rohamai leírásakor az elbeszélő többször is megemlíti Adynak azt az ígéretét, hogy ha meggyógyul, akkor polgári életet kezd, és felhagy a lumpolással – nyilván, ez olyan ígéret, amely a felépülést segíti elő, de beváltása soha nem történik meg. Viszont ettől a kórtól nem lehet megszabadulni:

„A debreceni nő láthatatlanul, kísértetiesen ült mellette, amikor ama boldogtalan virágok, a versei, felpattannak a lelke kertjében; a vállára teszi a kezét a piros sarkon forgolódó, bolond kocsmában, és zsebkendőjével, amelyben még csak monogram sem volt, letörli a mosolyt a költő arcáról.” (VIÉ 476.).

Ez a kísértetiesség, amely meghatározza Ady alakját, összhangban van azzal, ahogyan az egyes helyek kísértetiesen működnek. Nincs üres vagy tiszta hely: a gyakorlatok, illetve a helyeket használók nyomot hagynak a teren. Az egyes kávéházak, kocsmák mindig magukon hordják a használat jegyeit, ezért olvashatunk hosszas ismertetőket arról, hogy melyik író hova szeret járni, illetve, hogy az adott helyszínen kik fordultak meg előtte. Ady azért válik itt különleges alakká, mert teste nem egységes, hanem kísértetjárt, éppen ezért az az irodalmi hálózat, amelyben mindenkinek ki van jelölve a pontos helye, nem tudja megragadni, mint egységes szubjektumot. Ez a különleges összefüggés nemcsak a kísértet – Ady – helyszínek – irodalmi hálózat kontextusban ragadható meg, hanem a narrációs stratégiák szintjén is.

NARRATÍV SÉTA, SZILÁNKOS TÖRTÉNET

Mielőtt a narráció általánosabb jellemzőit tárgyalnám, először azt vizsgálom, hogy hogyan van Ady alakja megteremtve. Itt most azokat a részeket elemzem, amelyben a narrátor egyrészt a költő külsejét írja le, másrészt pedig a különféle megnevezésekkel játszik. A *Kalandjaim a költővel girbegurba pádimentumokon c.* részben, amely Fábri Anna szerkesztésében a sorozat első darabja, Ady színrelépése igen gondosan elő van készítve: először csak Ő-nek, Különös Idegennek (AEÉ 6., 9., 11.) nevezik, majd az egyik kocsmáros a Fiúnak (AEÉ 15.) szólítja. Feltűnő, hogy Ady neve sokáig nem hangzik el, csak ilyen mitikus színezetű nevekkel illetik⁶⁵. A Megváltó metaforika azért is érdekes ez esetben, mert éppen arról van szó, hogy Adyt a Három Hollóban várja megszokott társasága – nyilván ettől a kontextustól ironikus is lesz ez a hiperbolikus megnevezéssorozat. Ez az irónia igazából a tulajdonnév első előfordulásakor élesedik ki: a borozó társaság hajnalban a Kovács kocsmájába tart, ahol Ady már gyűlölködő lett, számba vette ellenségeit, de barátaival szemben is veszekedő lett. Itt olvashatjuk: „az igazi Ady itt mutatta ki valódi arculatát” (AEÉ 15.), majd „Ez volt az igazi Ady – a gögbe, lenézésbe sőt néha némi antiszemitizmusba burkolódzott csinoskás vidéki-fi” (AEÉ 16.). Az „igazi Ady” kifejezés egyrészt azért érdekes, mert itt fordul elő először a költő tulajdonneve, tehát tulajdonképpen tautológia a kifejezés, másrészt pedig az *Ady Endre éjszakái* a költő annyiféle alakváltozatát megmutatja, hogy az „igazság” megragadása ellehetetlenül. Ráadásul a fent tárgyalt kísértetiesség is éppen az egyetlen alak létrejötte ellen dolgozik. Az már ismét csak egy további fordulat, hogy a költő azon alakját nevezi „igazinak”, amely csak kevesek számára ismert, és amikor az irodalmi közéletéről fejt ki véleményét. Nem a verseket író, nem a hírlapíró, nem a szerelmes és nem a borozó költő alakja, hanem a vitatkozó, a kontextusról véleményét kifejtő Ady lesz az „igazi”. A mitikus megközelítés ilyen megjelenítésére és

65 Krúdy szövegei kapcsán többen is felfigyeltek már a szereplői névadások jelentőségére: L. Pl. Pethő József: Krúdy Gyula névadása első Szindbád kötetében. *Névtani értesítő*, 1999. 299-304.; Kovalovszky Miklós: Krúdy és a nevek. In Bárczi Géza és Benkő Loránd (szerk.): *Pais-emlékkönyv*. 1956. 526-533.; J. Soltész Katalin: Krúdy Gyula névadása. *Magyar Nyelvőr*. 1989. 452-464. Értelmezésem szempontjához Gintli Tibor megközelítése áll, aki *Név és identitás* fejezetében (11-37., különösen 27-36.) részletesen taglalja személyiség és neve közti viszony jelentőségét.

ellehetetlenítésére még számos példát találhatunk a szövegben. Ilyen például Esperes figurája, akinek történetével tulajdonképpen a legendaképződés folyamatát illusztrálja a narrátor: Esperes „legenda volt.” (AEÉ 83.), az életében megtörténő csoda a rejtélyes örökség, amelyet a Kakasos-házban él fel. Aztán pedig a legendás események igen alantas módon érnek véget: Esperes pénze fogytával, két hónap múlva sem tud felkelni az ágyából, mert kihízta nadrágját, a bordélyház tulajdonosnőjének kell neki kölcsönöznie. Azaz, az emelkedett, patetikus hangnem ismét átcsap az ellenkezőjébe és így egy különös, ironikus narrátori hang keletkezik. Egy következő részben már Petőfi Sándor életéhez hasonlítja Ady életét:

„Misztérium az élete, és ez a misztérium éppen úgy érdekli a modern magyar embereket és az ifjúságot, mint egykor nagyapáinkat Petőfi Sándor viselt dolgai nyugtalanították, amikor erről a költőről az a hír terjedt el, hogy nem jön többé vissza az élők sorába.” (VIÉ. 477.)

A misztérium pedig a be nem avatottak számára soha nem felfejthető, megmagyarázható teljes mértékben, éppen ezért teljes megértése soha nem elérhető. Így a költők – Ady és Petőfi – alakja úgy lesz elérhetetlen, hogy a valóság, a valamikori életük megértése, elbeszélése nem megvalósítható, mindig olyan narratívák születhetnek csak, amelyek e körül a misztérium körül mozognak⁶⁶. Az egyetlen kijelentést, amelyet a két költőről tesz a narrátor az, hogy mindkét költő megjelenése a maga korában szükségszerű volt: ez Ady esetében látszik jól, hiszen a korabeli kontextusba helyezettsége a költőnek éppen ezt a kérdést járja körül.

A költő alakjának külső leírásának bizonyos mozzanatai többször, többféle kontextusban ismétlődnek: a kéz, a szem, a haj, a száj részletes leírását olvashatjuk

66 Kelemen Zoltán *Történelmi emlékezet és mitikus történet Krúdy Gyula műveiben* (Irodalomtörténeti füzetek 155., Budapest, Argumentum kiadó, 2005) munkájában mítosz, történelmi emlékezet és szakralitás kérdésköreit elemzi Krúdy történelmi tematikájú szövegei kapcsán. Megközelítésében a hétköznapiak gyakorlatai nem játszanak fontos szerepet önmagukban, hanem mindig csak valami másnak (egy adott korszaknak, ideológiának, szakrális dimenzióknak) a jeleiként értelmeződnek. Megközelítésem ettől eltér, viszont nem zárom ki annak a lehetőségét, hogy az *Ady Endre éjszakai szövegegyüttes* egy ilyen szemlélet számára is termékeny olvasási lehetőségeket kínálhatna.

az első részben (AEÉ 9-10.), majd ennek végén az utolsó találkozás elbeszélésekor is (AEÉ 18.). *A költő utolsó karácsonya* című részben, amely 1918-ban játszódik, az elbeszélő megjegyzi: „ebben az időben már nemigen volt valami jelentősebb emberi formája Ady Endrének” (AEÉ 150.), és ugyanúgy végigveszi testét, fejét, száját, állát, haját, orrát, csakhogy itt már a hiány, a torzulás jeleit veszi számba. Mindenképpen furcsának találhatjuk azt, hogy Ady alakját többször ilyen részletességgel leírja az elbeszélő: mintha a test megteremtése különösen fontos lenne. Ugyanide kapcsolódnak azok a részek is, amelyek azzal foglalkoznak, hogy Ady milyen gondosan ápolta magát, illetve milyen sokat foglalkozott külsejével. Ez a kérdés már az enunciatív fokalizáció kérdéséhez vezet, amely egyrészt a test szöveggé válásával függ össze, és annak a rendbe való beírásával (l. de Certeau erre vonatkozó téziseit), másrészt pedig azzal, hogy hogyan ragadható meg a narratíva rendjében a költő alakja. Az hogy többszörös leírással, azaz alakteremtéssel van dolgunk, arról árulkodik, hogy ez a folyamat nem is olyan egyszerű – a test nem adottság, hanem létre kell hozni. Ez pedig az elbeszélésért felelős narrátor, és az észlelő szereplők feladata.

Először is az elbeszélő figurájáról kell beszélni. Egyes szám harmadik személyű narrátorról van szó, aki mindentudó, esetenként korlátozott tudással rendelkezik (kivételesen *A költő utolsó karácsonya*, ahol kezdetben énelbeszélő meséli az eseményeket). Érdekesek azok a momentumok, amikor a narrátor önmagát mint szereplőt is színre viszi: „a sorok írója”, „Kr. Gy. úr” formájában. Ez viszont nem a valóban létező Krúdy Gyula, a narrátor és a történetekben részt vevő szereplő azonosítását vonja maga után. Éppen ellenkezőleg, ez a technika olyan távolságot teremt, amely nem teszi lehetővé az egyenes mimetikus olvasatot. Hiszen az egyes harmadik személyű narrátort csak nagyon ritkán váltja fel az énelbeszélő (ez a narrációs forma amúgy is meglehetősen ritka Krúdy életművében), továbbá éles különbség tételeződik a történetben részt vevő Krúdy Gyula író között és az elbeszélő között, ezáltal pedig ellehetetlenül az is, hogy a két figurát egységesítsük, esetleg egyetlen személyre vezessük vissza. Ez viszont arra figyelmeztet, hogy a történetben szereplő írókat, költőket, így Ady alakját sem vezethetjük vissza a valóságban létező író alakjára. Másrészt pedig ezzel a bravúros megoldással megoldódik az észlelés kérdése is: a „sorok írója” olyan szereplő, aki jelen van az eseményeknél, megfigyeli azokat – ezt a megfigyelést aztán a narrátor verbalizálja. A

fokalizációs technika igen összetett: úgy tűnhet, hogy végig külső fokalizációval van dolgunk, de mivel egy szereplő tudatán van átszűrve minden („sorok írója”, „Kr. Gy. úr”) ezért elsősorban belső fokalizációnak kell neveznünk. A fokalizáció elméleti megragadhatóságáról, illetve működéséről a dolgozatom második részében beszélek részletesen.

A tíz részben nincs egyetlen olyan cselekményszál, amelyre felfűzhetők lennének az események. Ez azonban nem jelenti azt, hogy bizonyos mozzanatok ne lennének megjelölve előzményként, illetve következményként. Tulajdonképpen a jól lekerekített történet iránti igényünk van kijátszva: többször, amikor azt gondolnánk, hogy már elkaptuk a fonalat, kiderül, hogy a két esemény között nincs ilyenszerű logikai kapcsolódás. Jó példa lehet erre a két Három Hollóban játszódó rész, amely első olvasásra ugyanannak az éjszakának a leírásának tűnik. A helyszín, a szereplők megegyeznek, mind a két részben Reinitz és Zuboly a főszereplői a vitának. Azonban az első rész időpont megjelölése 1913 tavasza (AEÉ 5.), a másodiké viszont 1914 (AEÉ 24.), tehát a fikció idejében is legalább egy év áll a két esemény között. Kereshetünk másfajta logikát, amely koherenciát képezhetne a lineáris történetvezetés elve alapján széteső, zavaros elbeszélésnek? Ha a narrációt térbeli gyakorlatként fogjuk fel, és mint sétát vagy ballagást értelmezzük, akkor az elbeszélés éppen annak a gyakorlatnak lesz a metaalakzata, amit elbeszél: a sétának. A következő szövegrészekre gondolhatunk:

„... Mielőtt azonban bejárnánk a hatodik kerület egérlesően hunyorgató, hajnali kocsmahelyeit, beszéljük el az operai szfinxszel való csatát.” (AEÉ 11.)

„Ballagjunk tovább azon a bizonyos Mező utcán” (AEÉ 13.)

„Tartsunk szünetet az emlékek tolongásában. Az éjszaka még hosszú. Egy másik csárdába – talán az Orfeum-kávéházba – menjünk, hogy női dolgokról kellő megértéssel beszélhessünk.” (AEÉ 49.)

Ezeken a helyeken tulajdonképpen az elbeszélés maga a járás, a ballagás, a séta, mintegy megelőzi és létrehozza az elbeszélte eseményeket. Így válik de Certeau némiképp homályos gondolata – az elbeszélés diszkurzív gyakorlata mindig gyakorlat és az erről való diszkurzus is – világos gyakorlattá. Azonban Krúdy elbeszélői technikája ez esetben sem bizonyul ennyire egyszerűnek, mint ezt a következő passzusok is mutatják:

„Mi, akik nem obeliszkeket, de még útmutatókat sem építünk, csak amolyan széljárta, viharverte, esőmosta jeleket rakunk le a keresztutakra, hogy az utánunk jövők majd kellően eligazodhassanak a történetek, legendák útvesztőiben, amelyek az igaz megismeréshez vezetnek: a Tegnapok Kődlovagjaihoz... Így Ady Endréhez is.” (AEÉ 108.).

Az elbeszélés nemcsak séta, hanem felfedezés, nyomhagyás és nyomolvasás is egyszerre. Nem emlékművet alkot, amelynek rögzített helye van, hanem útvonalakat rajzol ki a jövő számára. Ez a művelet azonban hangsúlyozottan szövegszerű: a történetek, legendák útvesztőiben segít eligazodni, nem pedig a valóságban. Érdekes viszont, hogy ezek a szövegek jelentik annak a lehetőségét, hogy az igaz megismeréshez eljuthassunk. A megismerés nem egy valóban létező személy, tárgy, helyszín fellelését jelenti, hanem a szövegek közötti eligazodást. Éppen ezért mondhatja a narrátor:

„Mi csak foszlányokat, elejtett szavakat, feledésre ítélt élményeket, gyufalobbanásként múltó ötleteket, párperces stációkat állapítottunk meg a költő magyar bolyongásaiból.” (AEÉ 108.).

Azaz ebből az elbeszélésből nem bontakozik ki egy térkép, amely lefedne bármilyen területet vagy élettörténetet. Éppen ebből adódik a tíz rész elágazásszerű, kitérőkön alapuló szerkezete, amely semmiképpen nem feleltethető meg a lineáris történetmondás technikájának, mert egy másik elv alapján szerveződik. A séta, a ballagás ilyenféle megsokszorozódásából is adódik a helyek kísérteties jellege: „Zengők itt az utcák” (AEÉ 42.). A zengés nem a harmónia kifejezője itt, hanem tulajdonképpen a helyek materialitásának kifejezői: az utcák cigánymuzsikától,

selyem susogásától, vidéki pesztonkák és bodros szobaleányok dalaitól, mentőkocsi dudájától hangosak. A fordulat itt következik be: „Zengők itt az utcák – mert költő járt bennük.” (AEÉ 43.) Vagyis az egyes helyszínek a költő kísérteties jelenlététől elevenülnek meg, amely kísértetiesség már önmagán belül is megosztott (l. szifilisz és a vidéki színésznő kísértete).

Az, ahogyan az *Ady Endre éjszakáiban* Ady, de más szereplők egységes szubjektumként való értelmezhetősége ellehetetlenül⁶⁷, nagy mértékben annak köszönhető, hogy a kísértetiesség meghatározza a narráció és a történet szerveződését is. A kísértetiesség nemcsak az önazonosság egységét kezdi ki, hanem a narráció homogenitását is erodálja. Sőt mi több, az egy nézőpont érvényesülését is ellehetetleníti. A következőkben a nézőpont és fokalizáció elméleti megközelítéseit olvasom, illetve Krúdy egy másik regényében, az *Asszonyosságok díjában* követem nyomon működését.

67 A *tegnapok ködlovagjai* kötet kapcsán írja Fried István: „A tegnapok ködlovagjai az emlékezés téridejébe helyezi a századforduló, a századelő Magyarországának reprezentánsait, Az emlékezet szüntelenül történő, a jelenben is alakuló történelmet prezentál, amelynek során az írói mű megalkotottsága szavatolhatja Krúdynál csupán azt, hogy legalább a megosztott személyiségről szerezhetők (igaz, olykor kétes értékű) információk.” (Szomjas Gusztáv hagyatéka 189.)

Fokalizációs pozíciók

irodalomelmélet és gyakorlat

A tér és észlelés kérdését a szépirodalomban többféle elméleti nézőpontból is próbálták már megragadni. Történtek kísérletek arra, hogy a vizualitás elméleti felől közelítsék azt meg, és az ekphraszisz, illetve a leírás fogalmaival írják azt le és így összekapcsolják a szövegekbeli narrációt a képzőművészeti alkotásokban megvalósuló történetmeséléssel. A magyar kutatók közül Thomka Beáta és Orosz Magdolna tanulmányai és értelmezései sorolhatóak ide⁶⁸. A közös bennük az, hogy egyfajta intermediális szemlélet jellemzi őket: a szépirodalom és a képzőművészet hasonlóságából indulnak ki, abból, hogy a két terület a narráció, a leírás és a bemutatás vizsgálata során közös nevezőre hozható. Éppen ezért, a szövegek vizsgálata néha a háttérbe szorul, mivel fontosabbá válik az interdiszciplináris kapcsolat kidolgozása maguknak a műveknek az olvasásával szemben. A továbbiakban nem ebből az irányból közelítem meg ezt a kérdéskört, hanem az elbeszéléskutatás erre vonatkozó eredményeit tekintem át, és aztán Krúdy *Asszonyágok díját* vizsgálom az észlelés, tér és történet létrejötte szempontjából. Bourdieu és de Certeau a tér létesüléséről és használatáról szóló elméleteit így egy, szorosan a szövegekre vonatkozó vizsgálat egészíti ki. Végül pedig a kétféle megközelítés hozadékait összekapcsolva vázlok fel egy olyan új megközelítési irányt, amely az elbeszélések tér- és fokalizációelemzését új megvilágításba helyezheti.

Az első, elméleti rész a nézőponttal foglalkozó munkák történeti ívét rajzolja ki, és a Hogyan, milyen narrációs technikák eredményeként jön létre a tér és az észlelés a szövegekben? mentén értelmezi azokat. Végül majd a saját állásponantom összegzem ezt a kérdést illetően.

Az elbeszéléskutatás főként a 20. században virágzik ki, és rendkívüli sokszínűsége miatt igen nehéz egy egységes rendszerbe foglaltan tárgyalni. Nemcsak azért, mert tárgya nem egységes: vannak, akik ezt a kérdést kizárólag irodalmi munkák kontextusában vizsgálják, mások kiterjesztik a kultúra teljes területére, filmekre, képekre, intézményekre. Ebből adódóan az elbeszélés

68 Thomka Beáta: Térnyelv és temporalitás. In Uő: *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*. Kijárat Kiadó, Bp., 2001. 77-107. Orosz Magdolna: Kép és képiség az elbeszélő diskurzusban. In Uő: *„Az elbeszélés fonala”. Narráció, intertextualitás, intermedialitás*. Gondolat, Bp., 2003. 145-203.

meghatározása is nyilvánvalóan változik, ahogyan a módszertani keretek is. Nem célom a különféle iskolák, szerzők elméleteinek részletekbe menő, átfogó ismertetése: az észlelés, a térbeliség és a fokalizáció problémái mentén olvasom az általam fontosnak ítélt szerzőket, más narrációs kérdéseket csak annyiban érintek, amennyiben ez a fenti kérdések tárgyalásához elengedhetetlen. Mindezt pedig a szépirodalmi szöveg értelmezésének kontextusában teszem, azaz azzal itt nem foglalkozom, hogy más kulturális jelenségek és gyakorlatok esetében mit jelent és hogyan működik a fokalizáció. Az előbbi fejezet megközelítésmódját árnyalom tovább: Bourdieu és de Certeau tézisei kapcsán is az volt a központi kérdésem, hogy a két elméletíró hogyan ragadja meg a térbeliség és észlelés kérdését a szövegekben. Ennek a kérdéskörnek a pontosabb leírását végzik el a különféle nézőpont és fokalizációs elméletek, ezért a továbbiakban ezeket vizsgálom. Végül pedig a fokalizáció működésének egy különleges esetét veszem szemügyre: Krúdy Gyula *Asszonyágok díja* (1919) regényét olvasom.

A követhetőség kedvéért a továbbiakban korai elbeszéléseleméleteknek nevezem azokat az elgondolásokat, amelyek a strukturalizmus kibontakozása előtt foglalkoznak ezzel a problémával, narratológiáknak pedig a strukturalista megközelítéseket, narrációs elméleteknek pedig azokat az elméleteket, amelyek napjainkban foglalkoznak ezzel a kérdéssel. Úgy vélem, hogy ezek a megközelítések a narratíva kutatások alá sorolhatóak be. Nyilvánvaló, hogy az egyes szövegeket olvasva ez az osztályozás nem fenntartható, mégis az átláthatóság kedvéért itt ezeket használom.⁶⁹

69 Az elbeszélés kutatások problémáit, csoportosítási lehetőségeit vizsgálja például Ansgar Nünning, Michael Titzmann és Tom Kindt és Hans Harald Müller is az utóbbiak által szerkesztett *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (Walter de Gruyter, Berlin, New York) konferenciakötetben megjelent írásaikban.

A NÉZŐPONT MINT NARRÁCIÓS STRATÉGIA A KORAI ELBESZÉLÉSELMÉLETEKBE

Látás és láttatás kérdéseit a korai elbeszéléseleméletek az elbeszélés kérdésével összekapcsolva vizsgálták. Főként az angolszász hagyományra kell gondolnunk, amely Henry James regényeiből és esszéiből kiindulva közelítette meg ezt a kérdést, különösen Joseph Warren Beach⁷⁰ és Percy Lubbock, illetve Cleanth Brooks és Robert Penn Warren⁷¹ munkáira. Másrészt az orosz formalisták, különösen Borisz Uspenszkij, majd később Jurij Lotman orosz szemiotikus⁷² foglalkoznak a nézőpont kérdésével. A kétféle hagyományban közös, hogy a látás (általánosítva: az észlelés) kérdését a nézőpont fogalma alá sorolva tárgyalják, és a jelenséget az elbeszélésnek rendelik alá. A továbbiakban részletesen vizsgálom Percy Lubbock és Borisz Uspenszkij elméleteit, akik a nézőpontot a szöveget szervező narrációs eljárásnak tekintik, és a szerző-elbeszélő hatáskörébe sorolják.

70 Beach, Joseph Warren: *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. Appleton-Century-Crofts, 1932. Uő: *Method of Henry James*. Albert Saifer, 1954.

71 Brooks, Cleanth – Warren, Robert Penn: *Understanding Fiction*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1979.

72 Lotman, Jurij: Point of view in a text. Ford. L. M. O'Toole. *New Literary History*. 1975. tél, 2. szám, 339-352. Lotman a nézőpont fogalmát a szemlélet, világgép értelemben használja, és ilyen értelemben tekinti át történetét a középkortól a 19. századig. Vizsgálódása nemcsak prózai munkákat, hanem lírai műveket is magában foglal. A nézőpont mint szövegalkotó mechanizmus csak érintőlegesen merül fel tanulmányában, inkább az egyes szövegek világgépét elemzi.

LUBBOCK: A NÉZŐPONT MINT NARRÁCIÓS TECHNIKA

Percy Lubbock 1921-es könyve, a *The Craft of Fiction*⁷³ számos kritikát kapott, amelyek között a szitokszóként elhangzó formalizmus a leggyakoribb kifogás⁷⁴. Joseph Warren Beach művei mellett mégis ez az a munka, amely a nézőpont Henry James⁷⁵ nyomán felvirágzó elméletének egyik alapvető kidolgozása.

Lubbocknak az az elsődleges célja, hogy megragadja a regény formáját és az ezt létrehozó módszereket. A formalizmus vádját megfogalmazók le is ragadnak ennél a kijelentésnél, pedig Lubbock számára a forma nem egy jól meghatározható és megragadható konkrét entitás, hanem inkább egy olyan folyamat, amelyet tökéletesen egyetlen olvasó, még a kritikus sem tud megragadni. A legjobb regényforma az, amely a legtöbbet hozza ki az adott témából, ahol megkülönböztethetetlené válik forma és tartalom (CF. 9-15.). Így arra sincs recept, hogyan lehet az ideális formát létrehozni, mivel ez minden könyv esetében mást jelent. Sőt, Lubbock még az általa meghatározott módszerek és technikák hatékony használatához sem nyújt útmutatást, mivel célja csupán működésük megmutatása. Éppen ezért a *The Craft of Fiction* nem száraz elméleti munka, hanem interpretációk sorozata: a regények olvasása közben ismerjük meg a különféle narrációs technikákat is.

A fejtegetés kiindulópontja az a megállapítás, hogy az elbeszélői módszer elsősorban mindig a választott nézőponttól függ. A nézőpont pedig nem más, mint „az a kérdés, hogy milyen viszonyban áll a narrátor a történettel.”⁷⁶ (CF. 251.) Ugyanis Lubbock szerint a szerző egyik legfontosabb döntése művével kapcsolatosan a

73 Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*. The Travellers' Library. London, Jonathan Cape 30 Bedford Square, 1926. Első kiadás 1921. A továbbiakban CF.

74 L. például Virginia Woolf kritikus megjegyzéseit az *On re-reading novels* esszéjében. In: Woolf, Virginia: *The Essays of Virginia Woolf*. Szerk: Andrew McNeillie. Vol. 3, 344,

75 A nézőpont vizsgálata elsősorban James regényeinek hatására indul meg, de fontos szerepe volt a regények elé írott előszavaknak is (James maga írta ezeket), illetve esszéinek is. L. például a *What Maisie Knew* (1897), a *The Ambassadors* (1903), a *The Portrait of a Young Lady* (1881) előszavait.

76 „[t]he relation in which the narrator stands to the story” (CF. 251. A fordítások tőlem származnak. S-F. A..)

nézőpont megválasztása: ez dönti el, hogy a történet milyen formában kerül az olvasó elé. A választott nézőpont alapján Lubbock alapvetően két nagy kategóriába sorolja a regényeket: vannak olyan szövegek, amelyek a leírást részesítik előnyben, míg mások a jelenetszerű megmutatást.⁷⁷ A kétfajta technika között nem húzódik éles határvonal, és nem is zárják ki egymást: a két véglet közti átmenetre is számos példát kapunk.

A leírás, amelyhez a festői [pictorial] és a panorámaszerű [panoramic] kifejezések kapcsolódnak, mindig „egy tudat reflexiója”⁷⁸ (CF. 115.). A leírás legegyszerűbb esete az, amelyben a teljes szöveg egy mindentudó narrátor elbeszélésében olvasható, erre jó példa Thackeray *Hiúság vására* c. regénye. A regényben egyetlen egyszer fordul elő dramatikus jelenet (Becky Sharp lelepleződése férje előtt a regény végén), de Lubbock szerint ez is félresikerült. A mű mindenképpen jól illusztrálja azt a módszert, amellyel a szerző az elbeszélt világ fölé helyezi a narrátort, így az nem vesz részt az eseményekben, de mindent tud ezekről és szereplőiről is.

A dramatikus elbeszélés módszertanilag a leíráshoz képest a másik végletet jelenti: semmilyen leírást nem tartalmaz a szöveg, hanem a jelenetek egymásutánja pereg az olvasó szeme előtt. Ezt a módszert meglehetősen ritkának találja Lubbock a regényirodalomban, példaként Henry James *The Awkward Age* c. szövegét hozza. A magyarázatát abban látja, hogy a dramatikus jelenetkezés kiváló eszköz az események bemutatására, de ha utalni kell a környezetre és a körülményekre is, akkor azonnal veszít az erejéből. Az eseményeket körülölelő kontextus vázolására sokkal alkalmasabb egy, a narrátor szemszögéből készült összefoglaló. A leírás alkalmazásában Lubbock Balzac technikáját tartja a legjobbnak: Balzac a leírás mániákusaként minden szereplője kapcsán a legapróbb részletekig leírja annak környezetét, elmeséli történetét. A hosszú leírások aztán a későbbi jelenetekben gazdagon kamatoznak: a jeleneteket nem kell magyarázni, elég a helyszínekre utalni, és az olvasó máris kontextualizálni tudja az eseményeket.

77 Az iskolaalapítóként számontartott W. C. Booth tulajdonképpen innen kiindulva bontja ki az elbeszélés [telling] és megmutatás [showing] kettősére épülő elméletét. L. W. C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, University of Chicago Press, 1961.

78 „[r]eflection of somebody's mind” (CF. 115.)

A két véglet között többféle kombinációs lehetőség is adódik. Az énelbeszélést illetően Lubbock úgy véli, hogy a mindentudó elbeszélő felcserélése egy egyes szám első személyű narrátorra nem más, mint egy lépés a leírás dramatizálása felé, és a felelősség áthárítása erre az elbeszélőre. A mindentudó narrátor esetében Lubbock szerint maga a szerző a felelős az elhangzottakért, így nem írhat bármit le. Ettől a köteléktől könnyen megszabadulhat akkor, ha az elbeszélő világ és maga közé beiktat egy közvetítőt, az énelbeszélőt. A módszer továbbra is leíró maradhat abban az esetben, ha az elbeszélőnek nincs más feladata, mint bemutatni a körülötte lévő embereket és eseményeket. Ilyen elbeszélők például Thackeray Henry Esmond-ja vagy Dickens David Copperfieldje. A helyzet akkor válik bonyolulttá, ha az elbeszélő nem csupán a látottak közvetítője, hanem saját magáról is számot kell adnia. Ebben az esetben (pl. Meredith Harry Richmondja) nem az elbeszélő története fontos, hanem maga az elbeszélő, ezért a narráció csupán formailag marad leíró, funkciójában pedig dramatikussá válik. Ennek a módszernek a határai is jól láthatóak: a narrátor kívülről semmiképpen nem tudja megmutatni saját magát.

A festői és a dramatikus módszer tökéletes kombinációjának Lubbock az egyes szám harmadik személyű narrációt tartja, ahol a látás központjának megmarad a szereplő, de az elbeszélő már nem ő. A személytelen elbeszélő leírja a szereplő látását és gondolatait, a szövegben pedig csak az jelenhet meg, amely valamilyen formában jelen van a szereplő érzékelésében. A narrátor mintegy szereplője háta mögött áll, követi őt. Így a narráció leíró formája mellett a szereplő tudata olyan dramatikusan színtérré alakul át, amelyen az olvasó nemcsak az eseményeket követheti, hanem a gondolatok és az érzelmek egymásutánját is. A narrációs technikáknak ezt az összekapcsolását alkalmazza például James *The Ambassadors* című regénye. Az énelbeszéléshez képest ennek a narrációs formának az az előnye, hogy az elbeszélő időnként kívülről is megmutathatja szereplőjét, mégpedig úgy, hogy annak tudatát ideiglenesen lezárja az olvasó előtt. Ilyenkor a szereplő megmarad a nézőpont eredetének, de gondolatai helyett a narrátor megjegyzéseit olvashatjuk (példákat Lubbock James *The Wing of the Dove* c. regényéből hoz). Néha az is előfordulhat, hogy két nézőpont érvényesül a szövegben, a szerzőé és a szereplőé. Ilyenkor a fókuszpontban a szereplő áll, ám a látvány sokkal szélesebb, mint amit ő befoghatna: a szerző ilyenkor kihasználja a perspektívát, és a története megértéséhez szükséges információkat adja meg.

A leíró és a dramatikus elbeszélő mód között a leglényegesebb különbség a nézőpontban rejlik: a dramatikus narrációban a nézőpont kizárólag az olvasóé, közvetítés nélkül láthatja a történeteket jelenetről-jelenetre, ebből következően ez a narrációs technika térhez és időhöz kötött, a jelenet határait nem lehet átlépni. A leíró elbeszélésben azonban mindig van a szövegben „egy látó szem” [a seeing eye], amely közvetíti az eseményeket, ha ez egy mindentudó narrátor, akkor lehetősége van a történet jelenétől és terétől elszakadni, és tágabb kontextust leírni.

Végezetül Lubbock megjegyzi, hogy bár a nézőpont alapvetően meghatározza egy történet formáját, a részletekről mégsem dönt: az események bemutatása leírásból könnyen átfordulhat szcenikusba és fordítva is. Lubbock megközelítésében a nézőpont tulajdonképpen nem is egy narrációs technika, hanem a narrációs helyzet leírására szolgál: milyen viszonyban áll egymással a szerző és az elbeszélő világ, milyen információkat kaphat az olvasó, és hogyan viszonyul mindehhez a szereplők tudása.⁷⁹ Bár úgy tűnhet, hogy Lubbock elméletének kevés köze van a majdani fokalizációs elgondolásokhoz, ha összehasonlítjuk a korabeli nézőpont koncepciókkal, akkor megalapozottá válik az a feltételezés, hogy helye van a fokalizáció kidolgozásának előzményeiben. Ha Cleanth Brooks és Robert Penn Warren *Understanding Fiction* idevágó passzusait (109, 127, 195, 171-174.) olvassuk, ahol is különbséget tesznek a szereplői fókusz [focus of character] és az elbeszélői fókusz [focus of narration] között, kiderül, hogy a vizuális metafora ellenére tisztán narrációs kérdésekről van szó. A szereplői fókusz csupán azt jelöli, hogy kinek a történetéről van szó, az elbeszélői fókusz, amely a nézőpont szinonimája, az elbeszélőtípusokat foglalja magában. Tehát az észlelés kérdése semmilyen formában nem vetődik fel.⁸⁰

79 Erre a kérdésre Sister Kristin Morrison tér ki részletesen (*James's and Lubbock's Differing Point of Views* c. tanulmányában), amikor felhívja arra figyelmet, hogy Lubbock és követői a nézőpont kérdését a beszélő narratív perspektívájához kapcsolják, míg James regényeiben főként a reflektor-szereplőhöz, illetve az olvasóhoz tartozónak véli. (245-256.)

80 A magyar narrációelméleti szakirodalomból ide kapcsolódik Pozsvai Györgyi *Nézőpont és közlésmód* című szövege, amely a két kérdéskör tárgyalását ígéri, de csak a narrátorfajta tipologizálását, és a különféle elbeszélői helyzetek tárgyalását nyújtja, a nézőpont problémája, a tanulmány első bekezdését leszámítva, elő sem kerül.

Lubbock munkájában a fokalizációs elméletek számára több fontos kérdés is meg van előlegezve: a látás eredetének kérdése, a kettős fokalizáció problémája, illetve a majdani vita Genette és Bal között arról, hogy láthat-e bármit a narrátor, illetve a kognitív, olvasóra vonatkozó látáselmélet (Manfred Jahn) csírái is megtalálhatóak.

USZPENSKIJ: A NÉZŐPONT MINT A KOMPOZÍCIÓ SZEMLÉLETI IRÁNYELVE

Uszpenszkij nagyszabású munkája, *A kompozíció poétikája*⁸¹ nem kevesebbet ígér, mint a művészi alkotások felépítésének leírását. A kompozíció az az elv, amely minden mű szerkezetét meghatározza, ennek pedig jól rögzíthető szabályszerűségei vannak. A kulcsfogalom ebben az esetben a nézőpont, Uszpenszkij ennek mentén bontja fel a művészi alkotás struktúráját több síkra. Könyvének a bevezetője azt ígéri, hogy nemcsak az irodalmi szövegek felépítését ismerhetjük meg, hanem a képzőművészeti munkák, a film és a színház szerveződésére is fény derül. Magyarán a nézőpont kulcsfontosságú, bármilyen művészeti ágról legyen is szó. E tekintetben máris sokban különbözik az angolszász hagyománytól, amelynek szerzői a nézőpont kérdését kizárólag szépirodalmi szövegek kontextusában vizsgálják, és a majdani strukturalista történetnyelvészeti kutatásokat vetíti előre.

Uszpenszkij két feltételhez köti a nézőpont működését: olyan alkotások esetében beszélhetünk nézőpontról, amelyek kapcsolatban állnak a szemantikával (a valóság valamely részét denotátumként mutatják be) és reprezentációsak (létrehozott világuk kétsíkú, jelen van benne az ábrázolt és az ábrázolás síkja is) (vö KP. 6.). Miután megállapítja, hogy a nézőpont kérdése az irodalomban jelentkezik a legösszetettebben, Uszpenszkij a következőképpen foglalja össze munkája célját:

„A művészi szöveg struktúráját, véleményünk szerint oly módon lehet leírni, ha feltárjuk a különböző nézőpontokat, vagyis megvizsgáljuk, milyen pozícióból folyik az elbeszélés, hogyan viszonyulnak ezek a nézőpontok egymáshoz (megállapítjuk összeegyeztethetők-e vagy sem, átmehet-e egyik nézőpont a másikba, ami azzal függ össze, hogy mi a funkciója az egyes nézőpontok használatának a szövegben).” (KP. 12.)

Eszerint a nézőpont pozíciót jelent, de nem feltétlenül, sőt elsősorban nem az észleléshez kapcsolódik, hanem a narrációhoz és az elbeszélőhöz. *A kompozíció poétikájában* az észlelés kérdése mellékes, a fő szempont az, hol helyezkedik el az elbeszélő az elbeszélte világban, milyen a szereplőkhöz való viszonya. Részletesebb

81 Uszpenszkij, Borisz: *A kompozíció poétikája*. Ford. Molnár István. Európa Könyvkiadó, Bp., 1984. A továbbiakban KP.

tárgyalását az indokolja, hogy számos olyan mozzanat itt jelenik meg először, amelyek a fokalizáció elméletének kidolgozásában kulcsfontosságú lesz.

Uszpenszkij négy síkon vizsgálja a nézőpontot: az ideológia, a frazeológia, a tér- és időviszonyok és a pszichológia síkján.

Az *ideológia síkján* a kérdés az, hogy a szerző milyen nézőpontból ábrázolja világát, hogyan értékeli azt. Ebben az esetben a nézőpont a világnézet, illetve az álláspont szinonimája. Ez a szerzői nézet megjelenhet önmagában is, de azonos lehet az elbeszélő vagy valamelyik szereplő álláspontjával is. A több, egymástól független és egymással egyenrangú ideológiai nézőpont egy szövegen belüli megjelenését Uszpenszkij a bahtyini polifónia fogalmával azonosítja. Ez pedig megerősíti azt, hogy itt nem a látásról van szó, mert a bahtyini polifónia a szólamok együttlétezését jelenti, amelyek egyenként eltérő világértékelést képviselnek.⁸² A polifónia és Uszpenszkij ideológiai nézőpontja közti különbség az, hogy Bahtyin mindig szereplőkhöz és elbeszélőkhöz kapcsolt szólamokról beszél, azaz nála a szerző álláspontja nem tárgya a vizsgálódásnak. Az ideológiai nézőpont, ha szereplőhöz kapcsolt, lehet külső és belső is. Külső abban az esetben, ha a szereplő úgy értékeli az eseményeket, hogy nem vesz azokban részt, belső akkor, ha mintegy belülről, a cselekmény résztvevőjeként világítja meg az eseményeket. Az ideológiai nézőpontot olyan nyelvi eszközökkel lehet kifejezni, mint az állandó jelzők használata (ezek mindig a szerző értékelését fejezik ki), illetve a szereplők nyelvhasználatának stilisztikai jellegzetességei. Ezek a jellegzetességek pedig már át is vezetnek a frazeológiai síkra.

A *frazeológiai sík* tulajdonképpen a nyelvhasználat jellegzetességeit tárja fel, vagyis a szólamok összekapcsolódásával foglalkozik. Így ez a szint még erősebben az elbeszélés irányába tolja el a vizsgálódást: a szerző, az elbeszélő és a szereplők beszédének viszonyáról van szó. A szerző és szereplője közti viszonyt illetően például árulkodó az, hogy van az adott figura elnevezve, és ez változik-e a mű során. Az egyik névváltozatról a másikra való váltás Uszpenszkij szerint mindig

82 Vö. Bahtyin, Mihail: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Ford. Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István és Horváth Géza. Bp., Osiris Kiadó, 2001. L. különösen *A hős és a szerző viszonya a hőshöz Dosztojevszkij művészetében* (62-99.) és *A szó Dosztojevszkijnél* (224-335.) fejezeteket.

nézőpontváltást feltételez. A szólamok egy szövegen belül alapvetően kétféleképpen befolyásolhatják egymást: az idegen szólam hathat a szerzői szólamra, és fordítva. Az idegen szólam hatását az egyszerű és összetett mondat, illetve a szavak szintjén elemzi. Az összetett mondat esetében világosak a szólamok határai: az éppen beszélő szövegében megjelennek annak a szavai, akiről szó van. A szólamok határai egybeesnek a tagmondatokéival, ezért ezt látszólagos egyenes beszédnek nevezi Uszpenszkij, amely kis átalakítással áttehető egyenes vagy függő beszédbe is. Az egyszerű mondat esetében a határok már elmosódtak, gyakran nehezen lehet kijelölni a szólamok határait, éppen ezért függő beszédbe ez már nem átalakítható, leginkább a névmások használatával bontható fel. A legösszetettebb esete a különböző nézőpontok összefonódásának ebben az esetben az egyetlen szó többszólamúsága: ez nem más, mint a szó kimondásakor megélni annak másokra tett hatását is. Uszpenszkij példának a gyilkos és az áldozata helyzetet hozza. Áruklodóak lehetnek a mimika, a gesztusok és az intonáció is. A szerzői szólam hatását az idegen szólamra két példán keresztül mutatja be. Az első a belső monológ, amelynek során a szerző a szereplő tudatának működését mutatja be, mégpedig úgy, hogy annak szavait mintegy lefordítja a saját nyelvére. A másik eset a helyettesített egyenes beszéd (Volosinov fogalma), amikor a szerző a hős nevében beszél.

A frazeológiai sík esetében is megkülönböztethető külső és belső pozíció. Ha külső a pozíció, a nyelvhasználat egyéni jellegzetességei hangsúlyozódnak, belső pozíció esetében pedig inkább a tartalom fontos, ezért a nyelvhasználat szempontjából a két pozíció különbsége akár el is tűnhet (pl. a belső monológ esetében).

A tér- és időviszonyok síkján a leíró és a leírt esemény közti viszony a legfontosabb vizsgálati szempont.

A térbeli pozíciót illetően az elbeszélő és a szereplő pozíciója egybe is eshet. Ezen belül Uszpenszkij még két lehetőséget különít el: a szerző teljes mértékben azonosulhat hősével, ebben az esetben pozíciójuk minden síkon megegyezik. Illetőleg az is előfordulhat, hogy csak térbeli síkon egyeznek meg a pozíciók, de semmilyen más síkon nem.

A szerzői és szereplői pozíciók egybe nem esésére a térben három lehetőség van. A *folyamatos áttekintés* egyik szereplőről a másikra ugrál, és így a tér teljes körképét nyújtja. Ez a technika a filmben is igen gyakori. A *madártávlat* olyan általános nézőpont, amely egyik szereplő térbeli helyének sem felel meg, hanem az adott jelenet teljes és személytelen leírását biztosítja. Ennek egy aloszata a némajelenet, amikor a szereplők olyan távolról vannak bemutatva, hogy csak látni lehet őket, de a beszédüket már nem hallani. Uszpenszkij elméletének talán ez az egyetlen része, ahol konkrétan a látás kérdéseivel foglalkozik. Ám ez esetben sem választja el az elbeszéléstől: a térbeli pozícionáltság csak annyiban fontos, amennyiben hatással van az elbeszélés menetére.

Az időperspektívák közül csak azokkal az esetekkel foglalkozik, amelyekben a szerzői és szereplői pozíció elkülönül, azaz többnézőpontúságról van szó.

A szerző úgy váltogathatja pozícióit, hogy több szereplő időérzékelésébe is belehelyezkedhet. Ilyenkor a leírt események át is fedhetik egymást, illetve ugyanazt az eseményt több nézőpontból is megismerhetjük. Ha a szerzői nézőpont szinkronban van a szereplőivel, akkor jelen idő és belső nézőpont használata jellemzi az elbeszélést, s retrospektív elbeszélés esetében mintegy a jövőből tekint vissza az eseményekre (külső nézőpont használata a jellemző). Az időperspektívák össze is olvadhatnak, ha a leírás tárgya és alanya egybeesik – ez történik például az énelbeszélés esetében.

A tér- és időviszonyokat illetően éles különbség van az irodalom és a képzőművészet között. A képzőművészet esetében a tér adott, az idő meghatározatlan. Az irodalom esetében Uszpenszkij szerint ez éppen fordítva van. Foucault-t parafrazálva úgy támasztja ezt alá, hogy a nyelvi kifejezés a teret mindig időbe fordítja át (KP. 12.). Így a szépirodalmi művek adaptálhatósága is leginkább ahhoz kapcsolódik, hogy mennyire konkrétan vannak kidolgozva a térviszonyok.

A *pszichológiai sík* azoknak az eseteknek a megragadására szolgál, amelyekben a szerző valamely individuális tudat érzékelésére támaszkodik – ez a szubjektív nézőpont használata. Objektív nézőpontról akkor beszélhetünk, ha a szerző csak a tények bemutatására szorítkozik. A szubjektív nézőpontot gyakran a frazeológia

eszközeivel fejezik ki, így a pszichológiai sík tárgyalásakor Uszpenszkij csak azokra az esetekre tér ki, amelyek más módszert alkalmaznak.

A külső nézőpont használata azt feltételezi, hogy a szerző a szereplő bemutatásakor csak a tényekre szorítkozik, vagyis csak azt mutatja be, ami látható a szereplő viselkedésében, gondolataiba már nem tekinthetünk bele. A külső leírás lehet az elbeszélőé, az elbeszélő rá is hagyatkozhat valamelyik szereplője benyomásaira. Az első esetben a megfigyelő személytelen és helye nincs rögzítve, a második esetben az elbeszélő akár több szereplő nézőpontját is váltogathatja. A belső nézőpont a szereplő tudatába enged betekintést. Ez történhet úgy, hogy a szereplő saját belső nézőpontját használja a szerző, vagy pedig egy olyan mindentudó narrátorról van szó, aki mintegy belelát hőse gondolataiba.

A pszichológiai nézőpontok osztályozása aszerint történik, hogy egy vagy több nézőpont érvényesül a műben, és hogy közben a szerzői pozíció változik-e. Az egy nézőpont – változatlan szerzői pozíció struktúrájának két alete lehetséges. Az első esetben mindent külső leírásban, azaz csak a tények ismertetésére szorítkozva ad vissza az elbeszélő. Uszpenszkij szerint az eposzok ilyen logika szerint szerveződnek. A második esetben végig egy szereplő nézőpontja érvényesül: egyedül ő kap belső leírást, de a többi szereplő és az események az ő külső leírásában jelennek meg. Ezt a két lehetséges esetet Uszpenszkij a folyamatos áttekintés alá sorolja be, mivel a megfigyelő pozíció valós helyet képvisel a mű világában.

A több nézőpont – váltakozó szerzői pozíció esetében ugyancsak két aletet különít el. Az első esetben a szerző mintegy hozzátapad az egyik szereplőjéhez, és vele együtt részt vesz a cselekményben. Még ebben az esetben is konkrétan nevezhető a megfigyelő pozíciója, mivel rögzíthető térben és időben. Az adott műben korlátozott azoknak a szereplőknek a száma, akik a szerzői nézőpont hordozói lehetnek, általában a főhősöket részesítik előnyben a szerzők. Kialakulhat olyan ellentmondásos helyzet is, hogy a szerző éppen arról a szereplőről hallgat el fontos információt, akiről belső leírást kapunk, és akinek a nézőpontjából látjuk az eseményeket. A második esetben ugyanannak a jelenetnek a leírását több nézőpontból kapjuk. A résztvevő szereplők gondolatait és érzéseit is

megismerhetjük. Ebben az esetben a szerző nem vesz részt a cselekményben, hanem mintegy fölötte áll, és rálátása van mindenre, azaz teljességgel irreális pozícióról van szó. Ha ezt a technikát alkalmazzák, akkor az elbeszélést általában gyors nézőpontváltások jellemzik.

A pszichológiai nézőpont négy alete közül csupán a legelső egyes szám harmadik személyű elbeszélés, a következő három énelbeszélés, illetve a negyediket szintetizált énelbeszélésnek tartja Uszpenszkij.

A különféle síkok összekapcsolódásaival foglalkozó rész tulajdonképpen nem tesz mást, mint tömören összegzi az eddigieket. Éppen ezért most csak a szerzői és szereplői nézőpont összeolvadásának egy különleges esetére, a „helyettesített” nézőpont tárgyalására térek ki. Ez olyan narrációs helyzetet ír le, amelyben két nézőpont van egyidejűleg jelen, a szerző és a szereplő nézőpontja. Ilyenkor a szereplő gondolatairól van szó, de az elbeszélő értelmezése közvetíti őket. A nézőpont működésére a „láthatólag” és a „mintha” szavak utalnak. A „helyettesített” nézőpont megjelenhet frazeológiai síkon is, ilyenkor „helyettesített egyenes beszédről” van szó: a szerző a saját szavait adja a szereplő szájába. A térviszonyokat tekintve a nézőpontnak ez a fajtája akkor jelentkezik, ha a szerző követi térben a szereplőjét, mégis a leírás sokkal szélesebb látószögű lesz, mint amennyit a szereplő befoghat.

Utolsó pontként Uszpenszkij összegzi, hogy miben is áll a kompozíció szemantikája, szintaktikája és pragmatikája. A szemantikai aspektus azt mutatja meg, hogyan lehet egy műben megszervezni a többnézőpontúságot, illetve azt, hogyan változik az ábrázolt valóság a nézőpont függvényében. A szintaktikai szint a nézőpontok egymáshoz való viszonyát és kapcsolódását tárja fel – Uszpenszkij rendszere ezen a szinten helyezkedik el. A pragmatika pedig a szerző és olvasó, illetve a szerzői és olvasói pozíció viszonyát írja le.

A fokalizáció elmélete szempontjából főként a térviszonyokról mondtak, illetve a pszichológiai nézőpont elemzése lesznek jelentősek. Legalábbis Genette elmélete főként ezzel a két aspektussal foglalkozik, de követői, illetve kritikusai álláspontja több szempontból is visszacsatolható lesz Uszpenszkij ideológiai, illetve frazeológiai síkjához. Lubbock osztályozásához képest Uszpenszkij formalista rendszere időnként

erőltetettnek tűnik, hiszen néha sokkal világosabb és összefogottabb lenne az elmélete, ha nem ragaszkodnék szigorúan a felállított szintekhez. Lubbock elméletének éppen a rugalmassága lesz előnye, azonban a fokalizáció elméleteiben az Uszpenszkij rendszere is erősen érezteti majd hatását.

Sajátos módon akarja egyesíteni a nézőpont különféle megközelítéseit Wallace Martin.⁸³ Összefoglaló tanulmányában ő is úgy vélekedik, hogy a nézőpont [point of view] fogalma elsősorban az elbeszéléssel kapcsolatos problémákat foglalja össze: azt hogy, hogyan viszonyul egymáshoz az egyes szám első személyű és az egyes szám harmadik személyű narráció? Melyik alkalmasabb inkább a tudat ábrázolására? E kérdések mentén fejti ki a dramatikus és az elbeszélő bemutatás típusait, így alkotva meg a narráció tipológiáját. Martin a nézőpont három lehetséges megközelítését különíti el, kategóriáit pedig megfelelteti Uszpenszkij frazeológiai, tér-idő és ideológiai síkjának. A nézőpont vizsgálata ezek szerint történhet egy nyelvészeti megközelítés alapján, amelynek során a különféle időhatározók, igeidők és személyes névmások elemzése után vonnak le következtetéseket a narrációt illetően. A második esetben a hangsúly a narratív reprezentáció megvalósulására helyeződik: a szereplők egymáshoz és az elbeszélőhöz való viszonya kerül előtérbe. A nézőpontnak ez a martini fogalma áll a legközelebb a Genette által kidolgozott fokalizációhoz, bár ez esetben nagy mértékben összekuszálódnak az észlelés és az elbeszélés vetületei: Martin példáiban az észlelő szereplők akkor is elbeszélnek, ha az adott műben nincs is hangjuk. A harmadik megközelítés a nyelvet mint kulturális jelenséget tekinti, itt Martin főként Bahtyin regénykonceptiójára hagyatkozik, amely szerint a regény a különféle nyelvhasználatok versengésének terepe. Martin összegzésében arra jut, hogy a nézőpont nem más, mint a fókusz, a narrátor nyelvtani személye és a tudathoz való hozzáférés módozatainak egysége (146.). Így a nézőpont tulajdonképpen az elbeszélői helyzet szinonimájává válik.

Wallace Martin munkájában hemzsegnek a zavaros és ellentmondásos kijelentések, de tanulságos abból a szempontból, hogy az egyes terminusok tisztázatlansága és reflektálatlan használata milyen zűrzavarhoz vezethet. Ez a zűrzavar Genette narratológiai munkái nyomán kezd letisztulni, itt választódnak szét

83 Martin, Wallace: Points of View on Point of View. In Uő: *Recent Theories of Narrative*. Cornell University Press. Ithaca and London, 1986. 130-152.

az egymással össze nem illeszthető problémák (például az észlelő, de meg nem szólaló szereplő narrációja, az észlelés szövegeken belüli kérdései).

FOKALIZÁCIÓ GENETTE NARRATOLÓGIÁJÁBAN: ÉSZLELÉS ÉS ELBESZÉLÉS KÜLÖNBSÉGE

A narratív reprezentáció kérdését Genette részletesen először 1972-ben, a *Figures III.* azóta önálló kötetként is megjelent *Discours du récit* részében fejti ki⁸⁴, majd 1983-ban, a *Nouveau discours du récit*-ben⁸⁵ visszatér néhány kérdést pontosítani, illetve válaszol a bírálatokra. Genette mindkét munkája narratológiai klasszikusnak számít, narratológiai és narrációelméleti vizsgálódások kapcsán megkerülhetetlenek, éppen ezért számos követője és bírálója is akadt. Ezekre itt nem térek ki részletesebben, csak a mérvadó véleményeket ismertetem, azokat, amelyek az általam felvetett kérdésekkel is foglalkoznak. A narratív reprezentáció, különösen a fokalizáció kérdése vizsgálódásom tárgya, Genette szövegeinek is csak az ezt a kérdéskört tárgyaló részeivel foglalkozom. Genette fenti két munkájának vizsgálatát nem választom külön, mivel a kérdésfelvetés menete nem változik a két szövegben, csupán jelzem azokat a pontokat, amelyeknél Genette újragondolta nézeteit, illetve pontosabban kifejtette. Elöljáróban azt mindenképpen fontos hangsúlyozni, hogy Genette szépirodalmi szövegekkel foglalkozik, más típusú alkotásokra nem tér ki, a későbbi továbbgondolások számos problémája abból adódik, hogy ettől eltekintenek.

A *Discours du récit* egyik legfontosabb vívmánya az, hogy elkülöníti a *narratív reprezentáció*, a *mód* [mode] kérdését a *tér- és időkezeléstől*, illetve az *elbeszélői hang* problémájától. A mód terminus egyrészt a nyelvészetből származik (ahol is az ige aspektusait jelöli, azt, hogy az igék többféle modalitást is képesek kifejezni), másrészt pedig a zenéből (itt a hangnem változásait jelöli). Az elbeszélő művek esetében a mód arra vonatkozik, hogy az elbeszélés mennyire részletező, azaz mekkora távolságot tart az elbeszélt világtól, illetőleg mennyire használja ki a szereplői perspektívákat:

84 Genette, Gérard: *Discours du récit*. In Uő: *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972. 67-269. A továbbiakban D.R. A fordítások a sajátjaim. S-F. A.

85 Genette, Gérard: *Nouveau discours du récit*. Paris, Éditions du Seuil, 1983. A továbbiakban N.D.R. A fordítások a sajátjaim. S-F. A.

„A »távolság« és a »perspektíva« [...] a mód, azaz a narratív információ szabályozásának két fő lehetősége.” (D.R. 184.)⁸⁶

A *Narrative discours du récit*-ben még megjegyzi, hogy az információ fogalmát a reprezentáció helyett használja, amelyet ő azért nem fogad el, mert áltudományosnak tartja, mivel összeolvasztja az imitáció kérdését az információéval. Egy elbeszélés soha nem reprezentálja az elbeszélte történetet, hanem jelentéseket közvetít [informer] bizonyos eseményekről, illetve elbeszél [raconter]. Így a vizsgálat során Genette szövegek között marad, azaz világ, anyagság és szöveg viszonyaival nem foglalkozik, őt az elbeszélés mint struktúra foglalkoztatja, nem pedig mint kontextualizált alkotás.

A *távolság* fogalmával azt a kérdéskört nevezi meg, hogy az elbeszélő tiszta narrációval adja vissza az eseményeket, vagy inkább a szereplőket hagyja beszélni. Ez a részletek mennyiségének kérdése: mennyi információt közvetít a narrátor maga az adott eseményről. Éppen ezért a távolság nem más, mint a narratív információ kvantitatív szabályozásának technikája. (N.D.R. 43.) A távolság problémáját Genette Platónig vezeti vissza, aki diegézis és mimézis kettőseként tárgyalja. Arisztotelész mindkét eljárást a mimézis alá sorolja be, éppen ezért ez a kérdés csupán a 19. sz. végén a James regényei nyomán kialakuló angolszász kritikában kerül elő, mint a mondás [telling] és megmutatás [showing] kérdése. Lubbock elméletét Genette azért tartja elhibázottnak, mert a megmutatás soha nem valósulhat meg egy elbeszélésben tökéletesen: a cselekményt nem lehet megmutatni, csak a mimézis illúziójáról lehet szó, mivel nyelvi tényről van szó, a nyelv pedig utánzás nélkül jelöl. A szavak szó szoros értelemben vett mimézise csak szavak lehetnek, éppen ezért Genette megkülönbözteti az események elbeszélését a szavak elbeszélésétől.⁸⁷

86 „»Distance« et »perspective« [...] sont les deux modalités essentielles de cette régulation de l'information narrative qu'est le mode.”

87 „Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise »vivante«, et donner par là plus ou moins l'illusion de mimésis qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que langage signifie sans imiter. [...] C'est que la mimésis verbale ne peut être que mimésis du verbe.” (D.R. 185-186.)

Az *események elbeszélésénél* a mimézis két olyan tényezőtől függ, amelyeknek tulajdonképpen semmi közük a módhoz: az elbeszélés sebessége annál lassabb, minél több információt tartalmaz a leírás, ilyenkor a mimetikus illúzió is erősebb. Ha jól azonosítható elbeszélői instancia van jelen a szövegben, akkor a diegetikus jelleg hangsúlyozódik.

A *szavak elbeszélése* három formában történhet meg: elbeszélt beszédben [discours narrativisé], közvetett beszédben [discours transposé] és a szereplő át is veheti a narrátor helyét, behelyettesítve a saját szavaival az elbeszélő beszédét, ez a közvetlen beszéd [discours rapporte]. Világos, hogy a távolság egyre csökken az első típustól a harmadik fele haladva, sőt a harmadiknál el is tűnik narrátor és szereplő különbsége.

A *Narrative discours du récit*-ben Dorrit Cohn kifogásaival⁸⁸ foglalkozik részletesebben, aki Genette szerint teljesen feleslegesen választja külön az egyes szám első személyű és az egyes harmadik személyű narrációs típusokat, mert így nem tesz mást, mint ugyanazt az osztályozást ismétli meg kétszer. Genette ugyanis azon az állásponton van, hogy a mód tekintetében lényegtelen, hogy milyen személyben folyik az elbeszélés. Egyébként Cohn és Genette osztályozása más tekintetben nagyrészt egybeesik, kivéve azt, hogy Cohn számon kéri a gondolatok megkülönböztetését a beszédétől. Cohn a gondolatok bemutatását az elbeszélt beszéd – átültetett beszéd – belső monológ hármasa alapján gondolja el, és Genette úgy véli, az ő kategóriái sokkal pontosabbak: a nem verbális gondolatok, ha nem nyelvi, akkor csakis eseményekként értelmezhetőek, és ilyeneként az események elbeszélésének kategóriájába tartoznak, vagy pedig nyelviesítve vannak, és a szavak elbeszéléséhez tartoznak. Magyarán, Genette szerint nincs szükség egy harmadik osztályozási elemre, a gondolatok elbeszélésére. A kétféle osztályozás összekapcsolását találhatjuk Thomka Beáta 1988-as *Esszéterek, regényterek* kötetének több szövegében is. Az *elbeszélt monológ*⁸⁹ c. tanulmányban a beszéd és a nézőpont lehetőségei kombinálódnak, amikor Thomka a szabad függő beszédet úgy azonosítja, mint amelyben a szerző beszél, de a perspektíva a hősé, ráadásul mindezt

88 Cohn, Dorrit: *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University Press, Princeton, 1978.

89 In Thomka Beáta: *Esszéterek, regényterek*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1988. 54-63.

Bahtyin szólamfogalmával kapcsolja össze, azzal érvelve, hogy a szerzőt, az elbeszélőt és a hőst is a nyelv hozza létre. Az utóbbi megállapítással maradéktalanul egyet is érthetünk, csak a probléma az, hogy a nézőpont többféle fogalma keveredik itt: egyik a szereplői észlelésre vonatkozik, másik pedig az elbeszélői álláspontra. Ennek a keveredésnek az eredménye akkor mutatkozik meg, amikor Mészöly *Saulus*ának elemzésekor magától értetődően azonosságot tételez a szereplő Saulus és az elbeszélő Saulus között⁹⁰.

Az információ szabályozásának második lehetősége Genette szerint a narratív perspektíva metaforával jelölt technika. Itt a legfontosabb kérdés az, hogy milyen módon közvetítődik a narratív információ, ezért Genette ezt a szabályozás kvalitatív módjának nevezi. (N.D.R. 43.) A perspektíva kérdése Henry James óta központi szerepet játszik az irodalomkritikában, de Genette egy hibára hívja fel a figyelmet a fogalom használatával kapcsolatban: eddig nem választották szét a mód és a hang kérdéseit, vagyis azt, hogy ki lát? és ki beszél?⁹¹ Éppen emiatt Percy Lubbocktól kezdve Wayne C. Booth, Todorov, Stanzel és Norman Friedman⁹² is az elbeszélő tipologizálásán keresztül próbálta megragadni a narratív perspektíva és nézőpont kérdését. Így vagy az történt, hogy a fokális szereplőt kinevezték narrátornak, bár meg sem szólalt, vagy pedig a modalitás és a hang kérdését összevonták, és a nézőpont fogalma alatt tárgyalták. Genette új terminust és új utat javasol: a fokalizáció fogalmát azért vezeti be, hogy elkerülje a nézőpont, a nézet és a mező

90 L. Saulus térbeli formája. In Thomka Beáta: *Esszéterek, regényterek*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1988. 143-156.

91 „Toutefois, la plupart des travaux théoriques sur ce sujet (qui sont essentiellement des classifications) souffrent à mon sens d’une fâcheuse confusion entre ce que j’appelle ici mode et voix, c’est-à-dire entre la question quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative? et cette question tout autre: qui est le narrateur? – ou, pour parler plus vite, entre la question qui voit? et la question qui parle?” (D. R. 203.)

92 L. Lubbock *The Craft of Fiction* c. munkáját, Wayne C. Booth *The Rhetoric of Fiction* (University of Chicago Press, Chicago, 1961), Norman Friedman *Form and Meaning in Fiction* (Georgia University Press, 1975), Franz K. Stanzel *Second Thoughts on Narrative Situations in the Novel* (*Novel* 1978/11) és Tzvetan Todorov *Poétique* (Paris, Seuil, 1973) munkáinak erre vonatkozó részeit.

túlterhelt fogalmait és azok egyértelmű vizuális konnotációit⁹³. Nézetei felülvizsgálásakor hangsúlyozza, hogy a fokalizáció semmiképpen nem csupán a vizuális információ szabályozására terjed ki, hanem a narratívabeli észlelés⁹⁴ eszközeit felhasználva közvetíthet, vagy tarthat vissza információkat.

A *fokalizáció* elmélete talán Genette narratológiájának legsikeresebb, de egyben legvitatottabb terminusává vált. Három típusát különíti el: a non-fokalizációt vagy zéró fokalizációt, a belső fokalizációt és a külső fokalizációt. A non-fokalizáció esetében nincs fokális szereplő, a narrátor olyan pozícióból beszél el, és úgy látszanak az egyes események, ahogy azt egyik egyik szereplő sem észlelheti. A belső fokalizáció során valamelyik szereplő perspektívája érvényesül. Lehet rögzített, ilyenkor a szöveg egészében ugyanannak a szereplőnek a nézőpontja érvényesül, lehet változó, ebben az esetben több szereplő is fokális szereplővé válik, illetve lehet többszörös is: ugyanazt az eseményt többféle nézőpontból is megismerhetjük. A belső fokalizáció azzal a megszorítással jár, hogy a fokális szereplőt kívülről nem mutathatja meg a narrátor, és a hős gondolataira sem reflektálhat. A külső fokalizáció esetében csak a szereplőt látjuk, de azt, amit gondol, már nem. Genette arra is felhívja a figyelmet, hogy a fokalizáció különféle esetei ritkán jelentkeznek ilyen vegytisztán, a legtöbb szöveg a felsorolt technikák valamilyen kombinációját alkalmazza. A legvitatottabb típus a zéró- vagy non-fokalizáció lett, sokan, Mieke Ballal az élen vitatják még a létezését is, abból kiindulva, hogy egy szövegben csak az jelenhet meg, ami valamilyen módon észlelt.

93 Manfred Jahn úgy véli, hogy Genette elmélete kidolgozásakor négy különféle irányzatból ihletődik: 1. Brooks és Warren elbeszélő műveket elemző munkáiból, ahol a központi kérdés az, hogy ki látja a történetet; 2. Pouillon látásméleletéből, amely három látási modellt állít fel: a szereplővel való együttlátás (vision avec), a mindentudó narrátor (vision par derrière) és a kívülről szemlélés (vision du dehors) modelljeit; 3. Blin vizsgálódásaiból, amelyek Stendhal szereplőkre vonatkozó korlátozásait kutatják; és végül 4. Todorov munkáit arról, hogyan viszonyul egymáshoz narrátor és szereplő tudása. (Jahn, Manfred: *More Aspects of Focalization: Refinements and Applications*. In: Pier, John, ed. *GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours* 21. 87.)

94 Genette a *Discours du récit* egyik legnagyobb tévedésének nevezi azt, hogy olyan metaforát választott a fokalizáció leírására, amely a vizualitás területére látszott szűkíteni a jelenséget. A kiegészítésben többször is hangsúlyozza, hogy az észlelésről van szó, beleértve minden lehetséges a esetét.

William Nelles azt javasolja, hogy ezt a típust nevezzük át szabad fokalizációnak [free focalization], mivel ez a fogalom jól kifejezi azt, hogy az elbeszélői tudást nem korlátozza a szereplői, ugyanakkor nem megtévesztő abban az értelemben, ahogy a zéró- vagy non-fokalizáció az, mivel nem sugallja azt, hogy a szövegben semmiféle fokalizáció nincs.⁹⁵ Nelles javaslata azonban éppen Genette elméletének lényegét csorbítaná, azt hogy a narrátor nem fokalizálhat soha, csak elbeszélhet. A két funkció ebben az elméletben soha nem keveredhet.

A mód változása a fokalizáció tekintetében kétféle lehet: *paralipszis* esetén az információ kihagyásáról van szó, olyan információról, amelyet a szereplő és a narrátor is ismer, de eltitkolják az olvasó elől. A *paralepszis* épp ennek az ellentéte, az információ bősége jellemzi: általában a külső fokalizáció törését jelzi, amikor a narrátor betekintést nyújt a szereplő gondolataiba, vagy éppen fordítva, a fokális hőst kívülről írja le a narrátor, vagy előfordulhat olyan jelenet leírásakor, amelyet az adott szereplő nem is láthatott. Genette felhívja a figyelmet, hogy a fokalizált elbeszélés által nyújtott információ soha nem egyenértékű az olvasó interpretációjával: számos narratíva úgy tesz, mintha nem értené azt, amiről beszél, miközben az olvasó pontosan érti, miről is van szó (örökzöld példája ennek az elbeszéléstípusnak a *Maisie tudja* című Henry James regény).

A *Nouveau discours du récit*-ben a fokalizáció kapcsán Mieke Bal (akinek a fokalizációs elméletét a következő részben veszem szemügyre) kritikájára tér ki részletesen. Bal bevezeti a fokalizáló és a fokalizált terminusokat, és azt kéri számon Genette-en, hogy ezek működésmódjára miért nem tér ki, illetve a fokalizáció szintjeit miért nem tárja fel. Genette azonban visszautasítja ezt a kritikát azon az alapon, hogy Bal olyan fogalmak használatát kéri rajta számon, amelyeket ő nem is vezetett be. Mindazonáltal mérlegeli ezek alkalmazhatóságát, és a következőkre jut: a fokalizált terminus nem vonatkozhat szereplőre, hanem csak magára az elbeszélésre, és a fokalizáló csak maga a narrátor, vagy esetleg a szerző lehet – vagyis nem tudja a történet szintjére helyezni ezeket a Bal-féle ágenseket (N. D. R. 48.). Bal azt is megkérdőjelezi, hogy létezik zéró fokalizáció, Genette pedig

95 Nelles, William: Getting Focalization into Focus. *Poetics Today*. 11. kötet, 2. szám, 1990. Nyár. 369.

fenntartja, hogy az olyan eseteket, amikor a perspektíva nem azonosítható egyik szereplővel sem, fenn kell tartani a non-fokalizáció számára.

A fokalizáció definíciója ezek után a következő:

„A fokalizáción tehát a »mező« korlátozását értem, amely nem más, mint a narratív információ korlátozása ahhoz képest, amit hagyományosan mindentudásnak neveztek [...]” (N. D. R. 49.)⁹⁶

Így Genette Bal többszintes fokalizáció elméletével sem ért egyet: ahol Bal beágyazott fokalizációról beszél Genette szerint csupán egyszerű fókuszváltásról van szó, esetleg a tekintetek összekapcsolódásáról, mivel elképzelhetetlennek tartja, hogy az elbeszélés fókusza egyszerre több helyen is lehet.

A fokalizáció tárgyalása meglehetősen száraz, a *Nouveau discours du récit* előszavában Genette kitér arra, hogy az irodalomkritika egyfajta technicitás és interpretációkra hagyatkozás között ingadozik. A technicitás a strukturalista történetnyelvészeteknek (pl. a korai Barthes, Bremond, Teun van Dijk, Greimas⁹⁷) azt a jellegzetességét emeli ki, hogy gyakran a felállított osztályozás az elsődleges, az elemzett szövegeknek csak azok a jellegzetességei kerülnek előtérbe, amelyek ennek a sematikusságnak megfeleltek. Genette félig-meddig beismeri, hogy ő maga

96 „Par focalisation j’entends donc bien une restriction de »champ«, c’est-à-dire en fait une sélection de l’information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l’omniscience [...]” (N. D. R. 49.)

97 Magyarul lásd pl.: van Dijk, Teun A.: *A történet felfogása*; Barthes, Roland: *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe*; N. Colby, Benjamin: *Eseményváz-komponens és szimbolikus komponens hosszabb elbeszélő szövegekben* írásokat. Ide sorolnám Tátrai Szilárd vizsgálódásait, aki a nyelvészet eredményeit kívánja összekapcsolni az irodalomtudomány meglátásaival annak érdekében, hogy az elbeszélő szövegek technikáinak megfelelő tárgyalását nyújtsa. Ez nem sikerül maradéktalanul, hiszen a *Narráció és fokalizáció* c. tanulmányban, amely Ottlik két regényével foglalkozik, éppen a címben megjelölt két terminus külön tartását véti el: az én-elbeszélő kategóriájában olvad össze nála narráció és fokalizáció, teljeséggel figyelmen kívül hagyva Genette erre vonatkozó meglátásait (E/1-es és E/3-as narráció között e tekintetben nincs különbség, a homodiegetikus elbeszélések esetében megkülönbözteti a prefokalizációt, stb.).

is beleesett ebbe a hibába, amikor 1972-es munkájában Proust regényfolyamát választotta primér anyagnak. Csak félig-meddig, mert rendszerét egy interpretációs folyamat eredményeképpen alakítja ki. A gondolatmenet csúsztatása abban a mozzanatban rejlik, hogy csak azokat a szövegműködéseket emeli narrációs eszközzé, amelyek az *Eltűnt idő nyomában* köteteiben fontosak. Ezt a problémát úgy oldja meg, hogy leszögezi: nem lehet választani a tiszta interpretáció és a tiszta osztályozások között, hanem mindig a szöveg mechanizmusait kell tiszteletben tartani (Vö. N.D.R. 8.). Genette elméletéhez szemléletben a legközelebb Seymour Chatman *Story and Discourse*⁹⁸ könyvében kifejtett nézőpont-elmélete áll. Seymour Chatman, elfogadva a genette-i különbségtételt a narrátori hang és a nézőpont [point of view] között, három típusú nézőpontot különböztet meg: a szószerinti, perceptuális nézőpontot, amikor a szereplő konkrétan észlel valamit, a figuratív, konceptuális nézőpontot, amikor nézetről, szemléletről van szó és az átültetett, érdekeltséget kifejező nézőpontot. Az első két esetben a szemlélő aktív részvételéről beszélhetünk, míg a harmadik esetben passzív elszenvédésről van szó, nem a szereplővel, hanem az (anyagi, érzelmi, szimbolikus) érdekeivel történik valami. Chatman definíciójában a nézőpont „az a fizikai hely vagy ideológiai helyzet vagy gyakorlati életfelfogás, amellyel az elbeszélte események összefüggésben vannak.”⁹⁹ (153.). A nézőpontnak semmi köze nincs a hanghoz, csupán annyi, hogy mindig az elbeszélésen belül jelenik meg, az elbeszélte történet szintjén. Chatman ezt külön le is szögezi: „(ha egy szereplőhöz tartozik) a nézőpont mindig a történetben jelenik meg, de az elbeszélő hang ezen kívül, a diskurzusban van.” (154. Chatman kiemelése).¹⁰⁰ Ezzel pedig az is alátámasztható, hogy a narrátorok miért nem láthatnak semmit, miért csak hangjuk van, még akkor is, ha egyes szám első személyű narrációról van szó. Bár közel áll Genette elképzeléséhez egy sarkalatos

98 Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Hatodik kiadás, Cornell University Press, Ithaca és London, 1993 (Első kiadás: 1978). Az idézetek oldalszámait erre a kiadásra vonatkoznak. A fordítások a saját munkám. S-F. A. Jegyzetben mindig megadom az eredeti szöveghelyet is.

99 „[p]oint of view is the physical place or ideological situation or practical life-orientation to which narrative events stand in relation.” (153.)

100 „point of view is in the story (when it is the character’s), but voice is always outside, in the discourse.” (154.)

ponton mégis különbözik tőle: Chatman egyértelműen a történet szintjére helyezi a fokalizációt, míg Genette ezt nem teszi. Sokkal inkább az elbeszélés egyik működésmódjának látja, az elbeszélői hang mellett. Éppen ezért érthető az is, hogy miért nem tudja értelmezni Bal fokalizáló és fokalizált kategóriáit saját elmélete kontextusában.¹⁰¹

A magyar elbeszéléskutatók közül ezen a ponton kell részletesebben foglalkoznunk Szegedy-Maszák Mihály nézeteivel. Mivel több szövegében is visszatér a nézőpont és elbeszélő helyzet viszonyára, és egyre részletesebben mutatja be a kérdéskört, ezért nem választom külön a *Kemény Zsigmond*-monográfia bevezető fejezetét, a *Regény, amint írja önmagát* erre vonatkozó passzusait, illetőleg a *Minta a szőnyegen* idevágó részeit, hanem úgy vázolom, ahogy ezekből a szövegekből kikerekedik.¹⁰² A nézőpont tárgyalása nála szorosan összefonódik az elbeszélő helyzet meghatározásával és feltárásával, a tér kérdése nem tartozik ebbe a vizsgálati körbe. Sőt, a tér Szegedy-Maszák szerint mindig csak az idő függvénye, és ebből adódóan a temporális viszonyoknak alárendelt. A nézőpont kapcsán

101 Genette és a későbbi elméletek közötti álláspontot alakít ki Z. Kovács Zoltán Szindbád értelmezésében: „A fokalizáció és a narráció szétválasztása a narratológia archimedesi pontja, ahonnan a klasszifikáció jelentős eredményei kimozdíthatók. Amikor felmerül a gyanú, hogy máshonnan jön a beszéd és máshonnan a perspektíva, akkor a jelentésbeli elöntethetlenségekhez vezető gyanú szellemét nem lehet visszazárni a palackba azzal, hogy a narráció azért mégis elsődlegesebb, nélküle nincs a fokalizáció sem. Viszonyról van szó, narráció és történet viszonyáról. A fokalizáció elkülönítése a narrációtól fokalizációt nemz, minden perspektíva csak újabb perspektíva révén lesz látható.” (Z. Kovács 351.) Az idézet eleje Genette szellemében indul, azonban a perspektíva egymásrataltságaról szóló rész már Bal felé mutat: nincs nem észlelt észlelés. Ez azonban már a szövegen kívülre kacsintgat, hiszen így eljutunk az olvasóhoz, szerzőhöz, illetve tovább is haladhatunk afelé, hogy ki és hogyan észlelheti őket. Az észlelések egymáshoz kapcsolódásának elemzését ebben a formában soha nem lehet lezárni.

102 L. Szegedy-Maszák Mihály következő munkáit: *Elbeszélő művek jelentésrétegei*. In Uő: *Kemény Zsigmond*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2007. 41-79.; *Az elbeszélő szövegek rétegei*. In Uő: *„A regény, amint írja önmagát”*. *Elbeszélő művek vizsgálata*. Második, bővített kiadás. Korona Nova Kiadó, Budapest, 1998. 7-28.; *A „Minta a szőnyegen”*. *A műértelmezés esélyei* kötetből (Balassi Kiadó, Budapest, 1995) a következő tanulmányokat: *Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről* (24-67.), *Nézőpont és értékszerkezet A véres költőben* (176-185.), *Idő, nézőpont és értékszerkezet az Aranysárkányban* (199-215.).

Genette-re és Uspenszkijre hivatkozik, ám álláspontja mégis az orosz szerzőéhez áll közel: a nézőpont alatt nem csupán észlelést, hanem világnézetet és értékszemléletet is ért („Egy epikai mű látószögét meghatározni annyit jelent, mint földérinteni értékszerkezetét”. Minta a szönyegen, 176.). Ami Genette-től elhatárolja, az egyrészt az, hogy a távolság és a fokalizáció jelensége között nem tesz különbséget, másrészt az, hogy összeolvasztja a fokalizáció és narráció kérdéseit. A kiindulópont az, hogy „Az elbeszélő szövegben szereplő tudatot a nézőpont, a beszélőt ellenben a történetmondó helyzet határozza meg.” (Kemény Zsigmond 66.). Következő lépésben azonban a Stanzel-féle elbeszélőtípológiát (szerzői, szereplői, énfőmájú) megfelelteti Pouillon (Genette elődje) látószög csoportosításának (azonosító, mögöttes, külső). Itt már elvész a nézőpont és a távolság megkülönböztetésének lehetősége (egy elbeszélő- és egy nézőponttípológia összekapcsolásával), és a tárgyalás az elbeszélés elemzésének irányába tolódik el. A továbbiakban az elbeszélő és a hős viszonya, illetve a monológok státuszának tisztázása kerül az előtérbe. A nézőpontról mint az elbeszélő helyzet kelléke, egyik eleméről esik szó. Szegedy-Maszáék úgy véli, hogy mindkettőt erősen befolyásolják pragmatikai tényezők is:

„[a] történetmondó helyzetet és a nézőpontot csakis az olvasónak történetbefogadó és szemlélő magatartására is vonatkoztatva lehet körülírni, ez pedig függ a befogadó műveltségétől, hiedelem- és értékrendszerétől is.” (Kemény Zsigmond 74.).

Magyarán itt már a nézőpont a világnézet szinonimája, és közel áll Uspenszkij ideológiai nézőpontjához. Az orosz szerzőnél azonban Szegedy-Maszáék körültekintőbb: az olvasó és a szerző egyszerűsített bevonása helyett felhívja a figyelmet, hogy mindenképpen szem előtt kell tartani a szerző – beleértett szerző – elbeszélő, illetve a tényleges olvasó – beleértett olvasó – történetbefogadó különbségét (Valószínűleg Iser hatására, de ennek feltárására itt nem vállalkozom). A következtetés az, hogy nézőpont és elbeszélő helyzet feltárásához a beszédművelet, a történetbefogadó és az üzenet kölcsönhatásának megvizsgálásán keresztül vezet az út (Kemény Zsigmond 76.). Bár Szegedy-Maszáék végül felszámolja észlelés és elbeszélés genette-i különbségét (ezt teljes mértékben bizonyítják a Kosztolányi-

regények interpretációi), azt mindenképpen a javára kell írni, hogy más narratológusokkal szemben a szöveg működését vizsgálja, nem pedig az életrajzi szerző és olvasó problémáival foglalkozik. Ez pedig mindenképpen Genette-hez közelíti, bár az elbeszélő művek rétegeiről tett megállapításai inkább a prestrukturális hagyományhoz kapcsolják Szegedy-Maszákot.

A későbbi fókuszelméletek Genette számos felismerését elfelejtik: mellőzik azt a nagyon fontos megállapítást, hogy a fókusz nem más, mint a narratív reprezentáció egyik lehetősége, illetve pontosabban: az információ szabályozásának egyik technikája. Így történhet meg, hogy a fókusz hamarosan a szereplői, narrátori és olvasói észlelés szinonimájává válik, anélkül hogy ezt az átmenet részletesen kidolgoznák és kifejtenék. A továbbiakban a fókusz jelentéskörének szélesedését követem Mieke Bal és Manfred Jahn elméletén keresztül.

Mieke Bal: a FOKALIZÁCIÓ SZÓSZERINTIVÉ VÁLÁSA

Mieke Bal Genette-tanítványként kezdte narratológusi karrierjét, majd egyik legfőbb kritikusává nőtte ki magát. Bal munkája, a *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* eredetileg hollandul (*De Theorie van vertellen en verhalen*, 1980) íródott, majd angol fordításban (1985) vált széles körben ismertté. A második angol kiadás (1997) jelentős változtatásokat tartalmaz az előző változathoz képest: az eredetileg vállaltan strukturalista koncepciót Bal átalakítja, már nem csupán arra törekszik, hogy a narratívák szerkezeti felépítését feltárja és rendszerezze (éppen ezért a második kiadásban nem a fabulától halad a magasabb szintű egység, a szöveg fele, hanem fordítva), hanem egyúttal azt is be akarja mutatni, miben áll a narratívák elemzésének kulturális tétje. Ezt pedig a strukturalista rendszerbe beiktatott szövegek-, vizuális alkotások- és tudományos szövegek narratológiai interpretációjával véli megvalósítani. A végeredmény pedig egy olyan heterogén szöveg lesz, amely strukturalista indíttatású, de már kultúratudományos narrációelméleti elvek és megközelítések felé kacsintgat. A továbbiakban ezt a második angol kiadásban szereplő fokalizációs fejezetet vizsgálom.¹⁰³

A fokalizáció vizsgálata Bal háromszatú rendszerében (szöveg – történet – fabula) a történet szintjén helyezkedik el, tehát ő is pontosan lokalizálja a fokalizációt Genette elgondolásához képest. A kiindulópontja az, hogy semmilyen eseményt nem lehet objektíven bemutatni, mivel minden megmutatás mögött valamilyen szemlélet [vision] áll. Az objektivitásra Bal szerint már csak azért is értelmetlen törekedni, mert az észlelést olyan sok tényező határozza meg (külső körülmények, kulturális hovatartozás), hogy lehetetlen magát a tiszta, befolyásoktól mentes észlelést megragadni. A fokalizáció pedig a szövegekbeli észlelés megjelenítéséért felelős működésmód. A történetben ugyanis a fabula elemei vannak rendszerezve, bemutatva és ebben van a fokalizációnak is kulcsszerepe.

¹⁰³ Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Ford. Christine Van Boheemen. Második kiadás. University of Toronto Press Incorporated, Toronto Buffalo London, 1997. A továbbiakban: N. I. T. N. Az oldalszámok az 1999-es változatlan kiadásra vonatkoznak. A fokalizációs fejezet a saját fordításomban idézem: Mieke Bal: *Fokalizáció*. Hálózati közlés: <http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/szovegyujtemeny/bal/index.html>.

Olyan kérdések merülnek fel, hogy milyen ez a rendszerező szemlélet és kihez tartozik. A fokalizáció a történetbeli elemek és a bemutató szemlélet közti viszonyt jelöli. Tehát semmiképpen nem a narrátor felelős ezért a működésért, ebben a rendszerben nem is lehet, mivel az elbeszélés aktusa nem a történet szintjén van, hanem a szöveg szintjén. Azaz, a bali rendszerben a fokalizáció és a történet mintegy beágyazódik a szövegbe, de önállóan is megragadhatóak maradnak. Ezt a tényt mellőzni látszik a szerző, amikor egyenlőségjelet tesz a mindennapi észlelés és a szövegekbeli észlelés között. Ugyanis óhatatlanul felvetődik az a kérdés, hogy van-e annak jelentősége az észlelés szempontjából, hogy verbális alkotásokról beszélünk, vagy ezt a kérdést úgy kell kezelnünk, mintha a médium sajátosságai egyáltalán nem lennének mérvadóak. Bal rendszerezése azt sugallja, hogy számolnunk kell azzal, hogy szövegekkel van dolgunk, de a fokalizációs részben mintha mellőzné ennek a kérdésnek a tisztázását. Pedig, mint látni fogjuk, több tézis elfogadhatósága is a a fokalizáció jelenségének általánosíthatóságán múlik, és azon, hogy ugyanúgy működik-e az eltérő médiumokban.

Bal nem csupán azért választja a fokalizáció terminusát erre a narrációs jelenségre, mert Genette is megkülönböztette a narráció és az észlelés kérdését. A maga rendjén ő is elhatárolódik a nézőpont, a narratív perspektíva, a narrációs helyzet, a narratív nézőpont és a narrációs mód kifejezéseket használó elméletektől, és hozzáteszi, hogy talán a probléma legjobb megragadását a perspektíva fogalma nyújtaná, csak hogy ebből nem képezhető sem ige, sem a cselekvést végző alanyra utaló főnév. Márpedig ezekre neki szüksége van, és a fokalizáció ilyen szempontból is tökéletesen megfelel, és emellett a fényképészet és a film területéről származik a terminus, ezért magában hordoz egy olyan típusú technicitást, amely kiválóan kifejezi a jelenség manipulatív jellegét is.

A fokalizáció tárgyalása három alfejezetre oszlik: az első azt az ágenst tárgyalja, aki a fokalizáció aktív létrehozója, ő a fokalizáló, a második a megjelenített elemeket, azaz a fokalizált tárgyakat járja körül, a harmadik pedig a fokalizációs szintekkel foglalkozik.

A fokalizáció alanya tulajdonképpen egy pozíciót jelent: azt a helyet, ahonnan a bemutatott tárgyak látszanak. A fokalizáció lehet szereplőhöz kapcsolt, ilyenkor a

szereplő észlelésmódja határozza meg a látvány jellegét, illetve fokolizálhat egy olyan külső fokolizáló is, aki nem jelenik meg a fabula szintjén szereplőként. Belső fokolizációnak nevezi az első esetet, amikor egy szereplő közvetít, és értelemszerűen külsőnek a másodikat. Bal szerint minden elbeszélés fokolizált valamilyen módon, csak az explicitésben vannak eltérések. Magyarán, ha nem a szereplő fokolizál, akkor a narrátor teszi azt, és ez mindenképpen ellentmond annak a kiinduló tézisnek, hogy a fokolizáció a történet szintjén megy végbe, tehát elvileg semmi köze nem lehetne a narrátor tevékenységéhez, kivéve azt a tényt, hogy az elbeszélő beszéli azt el. Ennek az ellentmondásnak a feloldásával Bal egyáltalán nem foglalkozik, és ez a továbbiakra is hatással lesz.

Példaként Bal egy indiai domborművet elemez, amelyen Arjuna, a bölcs jógapozícióban meditál, őt utánozza egy macska, és körülöttük az egerek nevetnek. Az elemzés szerint az alkotás csak narratív módon érthető meg: látni kell az egyes szereplők közti viszonyt ahhoz, hogy érthetővé váljon, hogy nemcsak a macska, hanem a bölcs is ki van figurázva. Mindehhez pedig a néző szükséges, akinek fokolizáló pozíciójából a történet érthetővé válik. Az interpretáció ellentmond annak az elméleti tézisnek, miszerint a fokolizáció egy szövegen belüli, azon belül pedig a történet szintjén szituált jelenség: a néző nem része úgy a domborműnek, ahogyan a macskák vagy az egerek azok. A befogadó észlelési síkja egy újabb vetülete lehetne a fokolizáció vizsgálatának, de ez Balnál semmilyen módon nincs bevezetve, ahogyan arra sem reflektál, hogy milyen különbségek lehetnek egy dombormű szemlélése és egy szöveg olvasása között. Ez annál is fontosabb kérdés, mivel a szóban forgó domborművön semmilyen módon nincs jelölve az a narratív jelleg, amelyről Bal beszél (értelmezésében ő maga teremti meg a logikai kapcsolóelemeket), és azt is elfelejti közölni, hogy az elemzett jelenet egy nagyobb, sokkal bonyolultabb egész része.

A fokolizált tárgy vizsgálatát három kérdés mentén gondolja el Bal: Mit fokolizál a szereplő, és mi ezzel a célja? Hogyan teszi ezt? Kinek a fokolizált tárgyáról van szó, azaz ki fokolizál? Először is pontosítja, hogy fokolizált tárggyá majdhogynem minden válhat: egy másik szereplő, események, tárgyak, tájak, mivel nincs olyan elbeszélés, amelynek mozzanatai ne valamilyen értékelést, illetve szemléletet fejeznének ki. Erős manipulatív hatás rejlik abban is, hogy melyik szereplő milyen tárgyakat

fokalizálhat. Korlátozottan tekinthetjük azt az esetet, amikor kizárólag a külvilág tárgyaira, jelenségeire szűkül le a bemutatás – ezeket nevezi Bal észlelhető tárgyakként. Ha szereplőnek hozzáférése van a nem észlelhető tárgyakhoz is, akkor bemutathat érzelmeket, gondolatokat is. Így nagyon fontos, hogy egy elbeszélés keretein belül hogyan oszlik meg ez a hozzáférés a szereplők között. Genette elméletéhez képest jelentős változást jelent a fokalizáló ágens bevezetése: azt feltételezi, hogy a narratív reprezentáció nem pusztán szövegszerű, hanem az észlelés éppen úgy képeződik le a szövegekben, mint a valóságban. Genette többször is kiemeli: nem tekinthetünk el a textualitástól, és ennek szem előtt tartásával vizsgálja a fokalizáció kérdését is. Bal pedig feltételezi, hogy az elbeszélésen belül ott van a történet világa, amelyben a szereplők éppen úgy viselkednek, mint a hús-vér emberek a mindennapokban.

Ebből következik aztán a fokalizáció szintjeinek felbontása: a kiindulópont az, hogy minden elbeszélés rendelkezik egy külső fokalizálóval, majd ő továbbadhatja ezt a képességet egy szereplőnek, illetve az a maga rendjén ismét átadhatja egy másik szereplőnek. Fokalizációs szintekről pedig akkor lehet beszélni, ha legalább két jól elkülöníthető szintet lehet azonosítani. A szintváltást általában attributív jelek jelzik, amelyek az észleléssel kapcsolatos kifejezések. A fokalizációs váltások különleges esete a szabad függő fokalizáció, amelynek két esetét lehet elgondolni: a kettős fokalizációt, amikor a narrátor és szereplője ugyanazt látják, együtt-néznek, és a kétértelmű fokalizációt, amikor nem lehet eldönteni, hogy ki az észlelő, a narrátor vagy a szereplője.

A fokalizációs szintek elméletével szemben azonban több kifogás is felmerülhet. Így például, ez a mondat: „Michele látta, hogy Mary részt vett a versenyben.” Bal szerint tartalmaz egy külső fokalizálót, és egy belsőt, aki Michele. Tulajdonképpen a külső fokalizáló meglétét semmilyen szövegszerű elem nem bizonyítja, csupán Balnak az a hipotézise, hogy nincs olyan észlelés, amelyet nem észlelnek. Ha következetes lenne, akkor a fokalizáció szintjei tekintetében nem lenne megállás: felvetődik az a kérdés, hogy ki fokalizálja a külső fokalizálót? A szerző? Vagy az

olvasó?¹⁰⁴ Ezen a ponton válik ismét fontossá az a kérdés, hogy van-e különbség a mindennapi észlelés és a szövegekbeli észlelés között. Ha van, és megelőlegezném, hogy van, akkor Bal elmélete végső soron nem más, mint a fikció létének tagadása. A zavart még tovább fokozza Patrick O’Neill¹⁰⁵, aki Bal elméletét gondolja tovább, és a legfontosabb változtatásai a fokalizációs szintek elgondolásához kapcsolódnak. O’Neill szerint a fokalizáció a keretes elbeszélések mintájára működik: egy elbeszéléson belül előfordulhat, hogy a fokalizáló szereplő elbeszélőjévé válhat egy történetnek és fordítva. De nem ez a legnagyobb újdonsága ennek az elméletnek, hanem az, hogy a legfontosabb fokalizáló instanciává a beleértett szerzőt [implied author] teszi meg, ezután következnek a narrátor és a szereplők. Minden fokalizáció így működik, és O’Neill szerint azért, mert logikus, hogy a fokalizáció megelőzi az elbeszélést: először ki kell jelölni a tér- és időbeli perspektívákat, és csak ezután kezdődhet a tulajdonképpeni narráció¹⁰⁶. Ebből nyilvánvalóan következik az is, hogy a fokalizáció már nem csak a történet szintjén működik, hanem a teljes szöveg felépítését meghatározza: „Teljesen nyilvánvaló, hogy a fokalizáció inkább az elbeszélés jelensége és nem a történeté.”¹⁰⁷ (95.) Így míg sok narrációs elmélet mindent az elbeszélés kérdéseire vezet vissza, ebben az esetben a kulcsfogalom a fokalizáció lesz: O’Neill úgy véli, hogy mindenféle szöveget, legyen az szépirodalmi vagy sem, alapjaiban határozza meg ez a jelenség. Arra azonban nem tér ki, hogyan lehetséges, hogy az észlelés, nála konkrétan a látás zavartalanul működik az elbeszélésben, sőt azt megelőzően is, és az olvasó hogyan is tárhatja mindezt fel. A

104 Bár Bal semmilyen formában nem hivatkozik rá, hasznos lehet felidézni az Austin-féle beszédaktuselméletet, amely szerint minden állítás implicit vagy explicit formában tartalmazza a kimondójára tett utalást, és igazságértékét, ellenőrizhetőségét éppen ez adja. Világos, hogy Bal azért sem hivatkozik Austinre, és a beszédaktuselméletekre sem, mert ő az észleléssel foglalkozik, nem pedig a beszéddel. Mindennek ellenére úgy tűnik, hogy az elbeszélő hang elemzési szempontjait működteti az észlelés kapcsán is.

105 O’Neill, Patrick: *Fictions of Discourse. Reading Narrative Theory*. University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, 1994. Itt a fokalizációs fejezettel foglalkozom: Points of Origin: The Focalization Factor. 83-107. Az oldalszámok a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak, az idézetek a saját fordításaim.

106 Vö: „Focalization, indeed, can be read as logically prior to act of narration: before the narrative voice speaks, it is positioned (by the implied author) in time and space.” (96.)

107 „Focalization is very evidently a phenomenon of discourse rather than story.” (95.)

probléma ismét csak abban rejlik, hogy nincsen definiálva, mit is jelent az észlelés, illetve hogyan működik a szövegvilágokon belül.

Bal elméletéhez visszakanyarodva, talán a legnagyobb gondot az okozza, hogy Bal mindenképpen ki akarja elméletét terjeszteni a kultúra más jelenségeinek vizsgálatára is, különösen a vizuális alkotások elemzésére. Nem számol azonban a különbségekkel, és emiatt olyannyira ellentmondásossá válik elmélete, hogy a szövegek vizsgálatára sem lesz alkalmas. Azt állítja, hogy a szövegek nyelvi alkotóelemeinek a vizuális alkotások esetében a vonalak, pöttyök, fény felel meg, és hogy a fokalizáció nem más, mint egy szubjektivizált tartalom értelmezése. Ezt vajon úgy kell elgondolnunk, hogy egy regény esetében fel kell tárni azt a réteget, amely még nem fokalizált, és a kettő viszonyát kell értelmeznünk? A Bal-féle kontextusban mindez nem is tűnik olyannyira lehetetlennek, hiszen ő úgy véli, hogy el lehet egymástól különíteni a fabulát és a történetet. A fabula pedig a még nem fokalizált tartalom lehetne. Mindezt Bal a következőképpen próbálja meg feloldani: A fokalizáció minden olyan vizuális szövegben jelentős szerepet játszik, amely olyan reprezentációs tevékenységet is tartalmaz, amelynek során tárgyakat észlelnek és írnak le. Elvileg pedig minden szöveg tartalmaz ilyen nyomokat. Némiképp más formában, de ismét a századelő megmutatás és elbeszélés kettősénél találjuk magunk, illetve Uspenszkij elméletével mutat mindez szoros rokonságot. Ugyanis Balnál a fokalizáció egyrészt megőrzi erősen vizuális konnotációját (erről maga Genette mondta azt, hogy tévedés volt a saját elméletében), másrészt pedig kiderül, hogy minden észlelve van a szövegekben, és ezért a fokalizáló a felelős, ahogy azért is, hogy az észlelt jelenségek milyen formában kerülnek kifejtésre. Vagyis éppen olyan kulcsfogalommá válik, mint Uspenszkijnél a nézőpont, azzal a különbséggel, hogy Bal még egy külön instanciát is rendel hozzá, a fokalizálót, akit megkülönböztet a szereplőktől és az elbeszélőtől is (vö. Bal, 1983. 244-45.). Az pedig egyáltalán nincs tisztázva, hogyan különül el például egy szereplő esetében a fokalizáló tevékenység a fabulában betöltött szereptől, illetőleg egyes szám első személyű elbeszélés esetében a narrátori funkciótól.¹⁰⁸

108 Genette arra a különleges esetre, amikor autodiegetikus elbeszéléstről van szó, azaz a narrátor a saját történetét meséli el, a prefokalizáció fogalmát javasolja. William Nelles azt javasolja, hogy a fokalizáció mintájára itt is meg kellene különböztetni a külső-, belső és szabad prefokalizáció aleteit. (Nelles, 369-370.)

Az eddig ismertetett nézetek integrálására törekedik Füzi Izabella és Török Ervin *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe* című munkájukban¹⁰⁹ magyar nyelvterületen egyedülálló módon, irodalmi és filmes alkotások értelmezéséhez dolgoznak ki egy olyan narratológiai apparátust, amelyben központi helyet foglal el a nézőpont¹¹⁰. Ezt a következőképpen határozzák meg:

„a narratív nézőpont a szövegek több szintjén is megjelenik, és nem egy előre adott összefüggés ágens és megnyilatkozás között, hanem mindig a textuális működésmódok függvénye”.

A nézőpont így nem egyfajta technikát jelent, hanem előfordulásától függően egyszerre jelenthet világnézetet, szemléletet, illetve szövegkonstruáló elvet. Füzi és Török a legáltalánosabb értelmezés (szemlélet, szövegszervezési elv) felől haladnak a legspecifikusabb felé (fokalizáció), és közben szemügyre veszik a nézőpont működését a kijelentés (narrátori és olvasói nézőpont), a narráció (szólamok) és a narráció tárgyának (fokalizáció) szintjén. Összefoglalásuk hasznosnak bizonyul, különösen mert két eltérő médium, a film és a szépirodalom különbségének kidolgozását is elvégzik, amivel Bal viszont munkája során adós maradt. Ebből adódik viszont az is, hogy a filmes és a szépirodalmi elemzések és fejtegetések gyakran két külön szálon futnak, ezzel némiképp cáfolva az elméleti szinten megteremtett terminológiai koherenciát.

A narratív észlelés kérdésének radikalizálását a kognitív narrációelmélet végzi el, ennek egyik legfontosabb szerzőjét, Manfred Jahnt olvasom a továbbiakban a focalizációról.

109 Füzi Izabella – Török Ervin: *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*.

Hálózati közlés: <http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/tankonyv/tartalom.html>.

110 Ehhez lásd a Nézőpont fejezetet: <http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/tankonyv/nezopont/index.html>.

Manfred Jahn: a FOKALIZÁCIÓ MINT VAKABLAK

Manfred Jahn célja a kognitív pszichológia és az irodalomelmélet összekapcsolása annak érdekében, hogy egy új befogadáselméletet és interpretációs modellt hozzon létre, olyat, amelyet nem határoz meg a szövegszerűség. Jahn a posztstrukturalista elméletek egyik legalapvetőbb hibájának a textualitás téveszméjét tartja, ez ugyanis eleve behatárolja, sőt zsákutcába tereli a kutatást. Úgy véli, hogy a szöveget nem kész terméként kellene vizsgálni, hanem olyan folyamatként, amely fogalmi struktúrákat gyárt, hasonlóan a megismeréshez. A szöveg önmagában nem létezik, hanem a szó szoros értelmében vett olvasói terméként áll elő. A narratívák elemzése kognitív szempontból az elme működésének megértését segíti elő¹¹¹. Ebben a részben a narrációelméletre, különösen a fokalizációs elméletekre vonatkozó írásait tárgyalom. A *Windows of focalization: deconstructing and reconstructing a narratological concept* c. 1996-os szövege¹¹² a fokalizációelméletek történetét vizsgálja, rámutat az ezek kapcsán felmerülő kérdésekre, illetve felvezeti a saját javaslatát a jelenség megragadására, amely a kognitív pszichológia észlelésre vonatkozó meglátásain alapul. Kiindulópontnak nem az addigi elméleteket tekinti, hanem egészen Henry James szövegeiig megy vissza, mivel kijelenti, hogy James a fokalizáció szülőatyja, ezért az ő meglátásaira kell alapozni. Mielőtt kifejtené saját álláspontját, Jahn összegzi az eddigi elméletek meglátásait, illetve rámutat a tévedésekre.

A fokalizációval foglalkozó elméletek egyik visszássága Jahn szerint abban áll, hogy a fokalizáció fogalmát különféle jelentésekben használják, és ezeket az eltérő értelmeket nem mindig tisztázzák, így az egyes elméletek egymásra irányuló kritikái sem következetesek ebből a szempontból. Ám Jahn maga is beleesik ebbe a hibába, ugyanis egy olyan kognitív álláspontot kér számon Genette-n, illetve marasztalja el

111 L. Jahn, Manfred: Stanley Fish and the Constructivist Basis of Postclassical Narratology. Reitz, Bernhard; Rieuwerts, Sigrid, (szerk.): *Anglistentag 1999 Mainz: Proceedings*. 2000. 384-387.

112 Jahn, Manfred: *Windows of focalization: deconstructing and reconstructing a narratological concept*. *Style*. 1996/Nyár. FindArticles.com. Letöltés: 2007. nov. 17. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_n2_v30/ai_19175942. A továbbiakban WF, az idézetek erről az oldalról származnak. Az idézeteket saját fordításomban hozom.

őt ennek hiánya miatt, amelyet a francia teoretikus soha nem vallott sajátjának. Áttekintve a nézőponttal foglalkozó elméleteket, Jahn így összegez: a fokalizáció a narratív észleléstől az ideológiai, kulturális beágyazottságig terjedően elméleti kerettől függően változtatja a jelentését. Jahn úgy véli, hogy ha ennyire kitágítják a fogalom értelmezhetőségét, az elveszti használhatóságát. Ha a fokalizációt a szövegen belül megjelenő jelenségként (a fentiek fényében talán ez a legáltalánosabb meghatározás) tekintjük, akkor továbbra is kérdéses, hogy választható technika-e (emellett érvel Genette és Chatman is) vagy pedig minden szöveg szükségszerű velejárója (ezt vallja Bal, Patrick O'Neill, illetve, mint kiderül, maga Jahn is). A fokalizáló személyét illetően sem értenek egyet az elméletalkotók (l. fent Genette és Bal vitáját erről), a változatok a narrátor és a szereplő között ingadoznak. Jahn úgy véli, hogy a fokalizációval foglalkozó elméletek nagy előrelépése az volt, hogy felismerték, hogy a narrátor is fokalizál. Genette azonban csak a szereplők esetében beszél erről a jelenségről, és a legproblematisabb esetet, a homodiegetikus elbeszéléseket a következőképpen magyarázza: ha a narrátor és a szereplő személye egybeesik, akkor ezt prefokalizációnak kell nevezni, nem pedig tiszta fokalizációnak. Jahn szerint ez nem meggyőző, mint ahogy az sem, hogy Genette a ki beszél? kérdését állítja szembe a ki észlel? kérdéssel, mivel a beszéd leple alatt összemosódik az írás és a gondolkodás különbsége. A belső monológokkal szemlélteti, hogy ennek milyen megtévesztő következményei vannak: Genette szerint ezeket beszédnek kell tartanunk, és bár a monológokban általában egybeesik az észlelő és az elbeszélő személye, mégsem nevezhetjük homodiegetikus narratívának. Jahn nem elégedett ezzel a magyarázattal, és felteszi azt a kérdést, hogy: lehet, hogy a monológok nem is diegetikusak? Úgy véli, hogy ha nem tekintjük ezeket a szövegrészeket beszédnek, hanem gondolkodási formákként kezeljük, akkor könnyebben feltárható a működésük, és kiderül róluk, hogy tulajdonképpen non-narratívák. Jahn nem ért egyet a fokalizációs típusok elkülönítésével sem, kérdésesnek tartja például a váltakozó és a többszörös fokalizáció megkülönböztethetőségét, továbbá Genette osztályozását azért is rossznak találja, mert szerinte a francia teoretikus túl sok szempontot (a narratori és a szereplői tudás, az észlelés korlátozottsága, a fokalizálók száma és személye) akart

egybefogni egyetlen rendszerben¹¹³. Ezek azok a kérdések, amelyeket Jahn megfogalmaz az egyes elméletekkel kapcsolatosan, és tulajdonképpen itt érkezik el saját elmélete kifejtésének kiindulópontjához, mivel úgy látja, hogy a fokalizáció megragadása, leírása eddig nem sikerült kellőképpen, és az eddigi megközelítések kivétel nélkül zsákutcának bizonyultak. Ő akkor látja biztosítottnak a sikeres elméletírást, ha teljességgel új alapokról kezdi a vizsgálatot, ehhez pedig a kognitív pszichológia nyújtja számára a legjobb kapaszkodókat. Az eddigi elméletek csak az elbeszél világ keretein belül vizsgálták a fokalizációt, Jahn azonban úgy véli, hogy a jelenség a szerző és az olvasó tevékenységében is megtalálható.

Jahn kiindulópontja kettős: egyfelől a kognitív pszichológia látásmodelljére támaszkodik, másfelől a James regényeinek előszavában megfogalmazott elvekre. A látás modelljét egyfelől úgy világítja meg, hogy feltételez egy olyan világot, amelyben kétféle fókuszt azonosít: a látó tudatot fókus-1-nek nevezi, amely egy lencsén, közvetítőn (a szemén) keresztül észleli mindazt, ami a látómezőn belül van. Itt helyezkedik el a fókus-2, vagyis az, ami éppen az észlelés tárgya. Ez a kiinduló modell meglehetősen egyszerű, de Jahn leszögezi, hogy nem a látás filozofikus elméletét kívánja megalkotni, hanem a mentális struktúrákra összpontosít.¹¹⁴ A továbbiakban is ezt a célt követi, Ray Jackendoff és Ulric Niessen kutatásaira támaszkodva. Azt mutatja be, hogy a látás pszichológiai folyamata során hogyan alakul át a vizuális inger nyelvivé. Első lépésben megképződik a retinális kép, amely fordított és nem rendelkezik színekkel, majd egy következő fázisban kiegészül a térbeliség jegyeivel (távolság, alak), ez a tárgyak tulajdonképpeni azonosításának szintje. A jelentés létrehozása a konceptuális struktúra szintjén történik, ahol fogalmakat hozunk létre, és csak ezután történik meg a látott jelenség teljes megértése, azaz látványként való létrehozása.

Jahn azonban nem elégszik meg ennyivel: úgy véli, hogy ez a modell mindenféle nehézség nélkül alkalmazható arra is, ahogyan az olvasó lát: a retinális kép ebben az esetben a (könyv)oldalon látható jelek fordított képét tartalmazza, majd a

113 Jahn, Manfred: More Aspects of Focalization: Refinements and Applications. In: Pier, John, ed. *GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours* 21. 95.

114 Vö: http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_n2_v30/ai_19175942/pg_1

konceptuális struktúra szintjén ezeket a jeleket betűkké és szavakká alakítja, és a szegmentális fonológia segítségével kódolja az egyes szavakat. Visszatérve a konceptuális struktúra szintjére az olvasó most már a szavakat nyelvként képes megérteni. Mindehhez olyan motorikus reakciók is társulhatnak, amelyeket a szöveg vált ki: sírás, nevetés, nyálelválasztás.

Mindeddig a látás két területen való hasonló működéséről volt szó: az úgynevezett mindennapi látás és a szövegek olvasásának aktusa került egymás mellé. Hogyan kapcsolódik mindez össze a fokalizáció elméletével, illetve a szövegeken belüli észleléssel?

Jahn szerint a fokalizáció az elbeszélte világban belül megnyit egy képzeletbeli ablakot (itt Jamesre utal, különösképpen az *Egy hölgy arcképe* című regény Előszavára¹¹⁵), lehetővé téve az olvasónak, hogy *láthassa* az eseményeket és a történetbeli létezőket, mintegy elfoglalva azt a *helyet*, amelyet a szövegbeli észlelő elfoglal. James Előszavának azt az elhíresült részét idézi, amelyben a szerző a fikció házáról beszél. Jahn értelmezése több szempontból is vitatható: James allegorikus fejtegetését azonosítja a kognitív észlelésmodellel, másrészt pedig a kontextusból kiragadva úgy interpretálja ezt a részt, mint ami a narrátori és olvasói észlelést írja le. Ha újraolvassuk ezt az Előszót, akkor nem kerülheti el figyelmünket az a tény, hogy James itt az írói képzelet működéséről ír, szorosabban véve pedig a témaválasztásról, a szereplők és a történet világának megalkotásáról. A fikció háza a lehetséges írói pozíciókból épül fel: az egyes ablakok a különféle írói szemléleteket jelentik, következésképp a nyílások nem adóttak, hanem az egyes elképzelések „vésik”, munkálják ki őket. Az ablakokból a szerzők távcsövekkel pásztázzak az élet előadását, James pedig megjegyzi, hogy soha nem az életet magát látják, hanem annak a képét (vö. *Egy hölgy arcképe* 12.). Ebből alkotják meg aztán a saját szövegeiket. A világ és a szöveg, pontosabban az azt létrehozó írói képzelet viszonyának allegóriáját olvashatjuk: vagyis olvasásról és szövegvilágról szó sincsen. A fiktív szövegek keletkezésének folyamatát magyarázza itt James, és ez is konkretizálva van: az *Egy hölgy arcképe* című regény keletkezésének metafikcióját kapjuk. Nyilvánvalóan ez nem jelenti azt, hogy nem lehet ezt az allegóriát

115 James, Henry: *Egy hölgy arcképe*. Ford. Balabán Péter, Európa Könyvkiadó, Bp., 1972. Henry James Előszava 5-27. Az oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

általánosítani, de az durva csúsztatásnak tűnik, hogy egy teljesen másik működésmódra, az olvasásra applikáljuk az írás elméletét.

A legfontosabb állítása Jahnnak ennek kapcsán ugyanis az, hogy az olvasó ugyanúgy helyezkedik bele a szövegvilágba, mint ahogy a világban tájékozódik: az egyetlen különbség csupán az, hogy az irodalmi szöveg világának észlelése olyan imaginatív látás, amelyből hiányzik a retinális kép¹¹⁶. Mindez pedig abból a fent kifejtett téziséből következik, hogy a látás végső soron nem más, mint vizuális ingerek nyelvivé alakítása, és e tekintetben nincs is különbség a könyv lapjainak olvasása és a világ észlelése között. Az, hogy innen hogyan jutunk el az elbeszélt világ észleléséig, egyelőre nem tisztázott, a továbbiakban kerül kifejtésre, mégpedig a fokalizáció segítségével. Ennek tárgyalása során a hely és a látás szorosan összekapcsolódik, Jahn a lokalizáció és a fokalizáció kettőséről beszél, amely kettősséget az ablak metaforája kapcsolja össze: „Röviden szólva, a fokalizáció nem más, mint ablakok létrehozása és fenntartása az elbeszélt világra, és az olvasói imaginatív észlelés szabályozása (irányítása, manipulálása)”¹¹⁷ Itt a fokalizáció ismét nem másodlagos a narrációhoz képest, hanem a történetmondást és -értést létrehozó alaplételemek közé tartozik. Jahn elméletében még inkább érzékelhetővé válik az az ellentmondás, amely Balnál is megfigyelhető: hogyan ragadható meg a látvány, leválasztva a fokalizálóról és a fokalizált tárgyról? Egyáltalán: hogyan különböztethetjük meg ezeket? A Jahn által javasolt megoldás a következő: feltételezi, hogy a szövegnek van egy olyan rétege, amely nem

116 Vö. „Focalization theory, under this view, deals with the gradient of possibilities of a text's windows on story events and existents. A passage that presents objects and events as seen, perceived and conceptualized from a specific focus-1 will, naturally and automatically, invoke a reader's adoption of (or transposition to) this point of views and open a window defined by the perceptual, evaluative, and affective parameters that characterize the agent providing the focus-1. If the focalization window is anchored in a narratorial origo, the usual reading assumption will be that the narrator is talking about what he or she imaginatively perceives.”

117 „Focalization, in short, is a matter of providing and managing windows into the narrative world, and of regulating (guiding, manipulating) readerly imaginary perception.” Jahn, Manfred: *More Aspects of Focalization: Refinements and Applications*. In: Pier, John, ed. *GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours* 21. 95. Saját ford.

érzékelhető, azaz nem olvasható, de mégis létezik, és erre a világra a fokalizáció nyit ablakot, megmutatva annak egy részét. Ezen az úton azonban hamarosan az intencionalitás, illetve a referencialitás kérdéséhez juthatunk: a szerző alkotott egy (képzeltbeli) világot, de csak egy szeletét mutatja meg, és ez a szelet utal egyben a teljes (képzeltbeli) világra, mintegy hiányként jelezve meglétét. A fokalizáció segítségével pedig az olvasó képessé válik a hiányként jelzett (szöveg?)világ megtapasztalására.¹¹⁸ Ezt a zsákutcát Jahn egy kognitív alapokon nyugvó érveléssel próbálja elkerülni: azt mondja, és tulajdonképpen ez elméletének sarokköve, hogy nincs különbség aközött, ahogyan az elbeszélői hangot halljuk, illetve aközött, ahogyan a szövegben megjelenített látást érzékeljük. Igencsak érdekes, hogy a narrációt, illetve a fokalizációt úgy fogja fel, mintha valóban hallanánk és látnánk valamit (ez pedig, nem mellékesen, ellentmond a korábban kifejtett olvasás folyamatáról szóló elméleti résznek, miszerint a könyv lapjainak észlelése egy a mindennapi észlelés jelenségei közül). Ebből egyenesen következik a második hipotézis: a szövegek látása és hallása nem különbözik a világban való tájékozódásunktól, azaz Jahn szerint a szövegek olvasása ugyanazt az észlelésmódot aktiválja, mint a valóságos hangok és képek (illetve más ingerek). A szövegek olvasásakor ez a folyamat éppen fordított: a verbális alaktól haladunk a kép felé. Az egyetlen különbség szerinte az, hogy az irodalom „látása” közben hiányzik a retinális kép. Ugyanis, mondja Jahn, az irodalom is képes olyan reakciókat kiváltani, mint a sírás, nevetés, nyálelválasztás, stb. Ezek szerint az irodalom olvasása is az egyébként érvényes motorikus reakciókat aktiválja. Ahogy azt Jahn is jelzi, ezen a ponton a Genette elméletének a fordítottjához jutott: szerinte a francia elméletíró legnagyobb tévedése az, hogy gondolkodása texto-logikus, azaz nem hajlandó a szöveg és a világ közti határt átlépni. Jahn azonban átlépi ezt a határt, amely ezzel fel is számolódik. Ha megszüntetjük a különbséget a szöveg és a világ észlelése között, akkor

118 Az érvelésben itt kerül elő a hipotetikus fokalizáció fogalma („Ha nem esett volna az eső, az olvasó láthatta volna, hogy...”), amely Jahn szerint éppen a hiányzó világra nyit ablakot. Az ilyen kijelentések azonban az elbeszélő diskurzusában jelennek meg, és éppenséggel a vizuális információ visszatartásáról és a narráció aktusának hangsúlyozásáról van szó.

felvetődik a kérdés, hogy mit kezdünk azzal a ténnyel, hogy olvasás közben mégiscsak elsősorban verbális alkotásokkal szembesülünk?¹¹⁹

A továbbiakban a szöveg és a világ különbségének fenntartásával vizsgálom Jahn elméletének néhány problémáját. Ha meglehetősen leegyszerűsítve megpróbáljuk elgondolni, hogy nézés közben mit látunk, akkor látásunkat mint olyat sohasem észleljük, azaz mindig a látványra összpontosítunk. Tehát, a szövegekben megjelenített látás esetében tulajdonképpen az egyébként megjeleníthetetlen látás fenomenalizációjával van dolgunk. Jahn elméletében ez úgy csapódik le, hogy nem a látást magát látjuk, hanem mintegy mi magunk kerülünk abba a pozícióba, ahonnan látnak, azaz az olvasó az, aki megvalósítja a fokalizáció lokalizációját. Ezt a kettőséget, amint már jeleztem, Jahn az ablak metaforájából bontja ki. Eddig még nem oldódott meg az a kérdés, hogy ez a bizonyos ablak kinek a számára mutatkozik meg ablakként. Ha ugyanis kizárólag az olvasóhoz kapcsoljuk, csak akkor lehet az ablak valóban áttetsző, ha az olvasó helyét a szövegvilágon belül jelöljük ki, valahol a szereplők szintjén. Mielőtt továbbhaladnék, jelezném, hogy egyrészt egy szinekdochikus működésmódot kell itt megragadnunk, amely az ablak azon tulajdonságához kapcsolódik, hogy csak egy bizonyos részét mutatja a világnak, illetve ahhoz, hogy aki néz, az is csak egy része a szövegvilágnak (általában szereplője). Másrészt pedig egy metaforáról kell beszélnünk, arról hogy a fokalizáció ablak. És ez a metafora a következő okokból tűnik érdekesnek: az ablak általában nem saját anyagiségében érdekes, hanem éppen áttetszőségében: az ablak szerepe az, hogy úgy láthassunk rajta keresztül, hogy a közvetítő közeget magát nem látjuk. Ezek után a fokalizáció egy olyan működésként nevezhető meg, amely lehetővé teszi az észlelést, de ő maga mint olyan nem látható. Ismét fel kell tennünk a kérdést, hogy kinek a számára mutatkozik meg ablakként a fokalizáció. Nyilvánvaló, hogy a fokalizáló szereplő számára nem, merthogy ő nem tudja, hogy fokalizál, hanem

119 Szolláth Dávid Mészöly szövegeiről szóló dolgozata éppen ebbe az irányba viszi el az értelmezést: az irodalmi teret az alakzatokban megnyíló végtelen szemantikai térként értelmezi (Genette nyomán), és úgy véli, hogy a szövegekben felbukkanó földrajzi nevek konkrétsága mindig a nézőponthoz, perspektívához kötött, ám ezek a konkrétság, rögzíthetőség mindig hiányosként mutatja fel magát, és nyelvi-retorikai működése és szerepe válik fontosabbá. Azaz, Szolláth is a szövegszerűség, a szövegekben átfarmálódó konkrét helyek mellett teszi le a voksát. (Szolláth 189.)

egyszerűen észlel. A narrátor számára tárulhat fel a fokalizáció ablakként, hiszen ő az, aki „engedi” szereplőjét látni. Ebben az értelemben pedig visszaértünk Genette álláspontjához, hiszen úgy tűnik, hogy a fokalizáció mint ablak csak az elbeszélés fenomenalizációjában jelenhet meg. De az még mindig nem tisztázott, hogy mit lát az olvasó? Az, hogy a fokalizációban tárul fel a szövegvilág, a fentiek miatt nem tartható álláspont, hiszen ha a fokalizáció nem megragadható, akkor a lokalizációja sem lehetséges, következésképp, az olvasó nem foglalhatja el azt a bizonyos látó pozíciót. Másrészt, azt el kell fogadnunk, hogy az olvasó látja, észreveszi az ablakot, hiszen azonosítani tudja a különféle fokalizációs perspektívákat, azonban ez mindig az elbeszélésen keresztül történik, és ez a közvetítettség soha nem számolható fel. És éppen itt fordul át az ablak áttetszősége az ablak anyagiságába: az olvasó nem fenomenalizáló csatornaként észleli a fokalizációt, hanem a sajátos materialitás az, ami értelmezésre szorul, de ez a materialitás csak a szöveg olvasásán keresztül fenomenalizálódhat. Azaz, egy újabb metaforával élve, az olvasó a fokalizációt mint vakablakot látja: egy olyan külső pozícióból, ahonnan látszik az ablakszerűség maga, de az ablak mint áttetszőség már nem. Az áttetszőség csupán egy belső szemlélet számára lehetséges. Materialitás és fenomenalitás kettőssége az, ami a fokalizáció működését irányítja, és ebből adódóan soha nem beszélhetünk fokalizáló instanciáról, hiszen a fokalizáció materialitása mindig csak fenoménként ragadható meg (ahogy egyébként minden materialitás). Itt lepleződik le Jahn kognitív eredetű elvakultsága: a fokalizáció mint ablak soha nem magát a „szövegvilágot” mutatja meg nekünk úgy, ahogy az van, még akkor sem, ha elfogadjuk azt, hogy a szöveg képes olyan reakciókat kiváltani, mint egy valóban megtörténő esemény, mivel mindez csakis fenoménként ragadható meg, amelynek formája jelen esetben maga a megírt szöveg. Vagyis, végső soron mégsem tekinthetünk el attól, hogy szépirodalmi alkotást olvasunk. Ezt az értelmezést alátámaszthatja a fókusz szemantikája is: a középpont, gyújtópont mellett a fókusz gócot, csomót is jelent. Azaz olyan gócként van jelen, amely végső soron megteremti, létrehozza az elbeszélt világ

észlelhetőségét, de nem felbontható, megragadható.¹²⁰ A fokalizáció pedig olyan működés, amely szövegbeli megjelenésével számolja fel saját magát: keletkezése egyben megdermedésének pillanata is.

Összegezve tehát, a fokalizáció definíciója a következő: a szépirodalmi szövegekben az elbeszélte világ megszervezésének azon technikája, amely a narrátori hang mellett a narratív reprezentáció egyik eszköze. Ezzel a meghatározással a strukturalista Genette koncepciójához kerültünk legközelebb, aki nem foglalkozik sem a szerzővel, sem az olvasóval, hanem csak magával a szöveggel. A szerzői és az olvasói észlelés, amelyek vonatkozhatnak a készülő műre, illetve a már olvasható szövegre, valószínűleg egy másfajta megközelítésen keresztül tárhatóak fel. Az legalábbis bizonyos, hogy ezeknek az elméleteknek nem az irodalmi alkotásokban elbeszélte észlelés kellene a sarokköve legyen. Az elbeszélte észlelés soha nem ragadható meg szövegen kívül, ám az adott mű kontextusában az elbeszélte világ milyenségét határozza meg, nem pedig a világ felépítettségét. A kognitív megközelítés azáltal, hogy felszámolja szöveg és világ különbségét egy olyanfajta irodalomszemlélethez közelít, mint amilyen a Bourdieu-é a szociológiában. A kognitív narrációelmélet, de az olyan, magukat kultúratudományos elmélészként meghatározó szerzők is, mint például Bal is, azt a hibát követik el, hogy a fokalizáció metaforáját szó szerint értik. Ezt egy meglehetősen egyszerű példával lehet illusztrálni: egy regény szereplői nem léteznek, ahogyan a világuk sem, éppen ezért nem is észlelhetnek semmit a szó konkrét értelmében, mint ahogy az olvasó sem léphet be a szövegtérbe, hogy elfoglalja az egyes szereplők pozícióit. Ezekben az elméletekben alapvetően a materialitás és fenomenalitás viszonyának tisztázatlansága okozza legnagyobb zavart, ugyanis ezek a kérdések nemhogy nincsenek tisztázva, még fel sem vetődnek.

120 Mindezt talán érdemes lenne a világbeli észlelésünk, tájékozódásunk felől is elgondolni: a látásunk és a látott tárgy közti viszony is olyannyira áttételes, hogy a látott tárgyhoz önmagában nem férünk hozzá, a fent vázolt modell sem a tárgyról beszél, hanem a mentális kép keletkezésének fázisairól. Azaz fenomenalitás és materialitás kettőse nem csupán szövegolvasásunk dinamikáját adja, hanem észlelésünkét is: a nagyon fontos különbség az, hogy eltérő fenomenalizációs technikák mentén történik az olvasás és a látás.

Genette nem részletezi a narratív reprezentáció, vagy ahogyan ő nevezi, az információ működését, csupán a két nagy alapelvet, a távolságot és a fokalizációt határozza meg. Nála a tér kérdése nem tartozik ebbe a problémakörbe, Jurij Lotman azonban felhívja a figyelmet arra, hogy a nézőpontnak fontos szerepe lehet az elbeszélt tér létrehozásában is: „egy alkotásban a nézőpont gyakran térbeli formát ölt, úgy mutatkozik meg, ahogyan a művészi tér alakul”¹²¹. Úgy tűnik tehát, hogy fokalizáció és térbeliség szorosan összekapcsolódik. Ennek a kérdésnek a tétje például jól látszik az olyan típusú regényekben, mint amilyen az *Ady Endre éjszakái*.

Kulcsár Szabó Ernő értelmezésében¹²² a több nézőpont alkalmazása az elbeszélésekben szorosan összefügg azzal a fordulattal, amit ő a másodmodernség megjelenéseként azonosít. Olyan szerzők és szövegek kapcsolódnak ide, mint Musil *Tulajdonságok nélküli embere*, Joyce *Finnegans Wake*-je, Woolf *Hullámokja*, illetve Móricz, Márai, Szentkúthy írásai. Kulcsár Szabó szerint a nézőpont osztottsága olyan jelenségekkel párhuzamosan jelenik meg, mint az én osztottsága, a nyelv dialogikus szemlélete és az elbeszélés és történet szétválása. Ennek eredményeként értékelődik fel a diszkurzív nyelvhasználat a narratívval szemben, mint például Márai *Egy polgár vallomásai* és Móricz *Isten háta mögött* című írásaiban. Másképpen narrativizálja a nézőpont történetét Andreas Kablitz. Ő a francia realista regények (Flaubert, Stendhal, Balzac) olvasása¹²³ során arra mutat rá, hogy mennyivel érdekesebb lehet magával a fokalizáció jelenségével foglalkozni, ahelyett, hogy a fokalizáló személyét, a fokalizált tárgyakat és a fokalizációs szinteket számláljuk elő. A megfigyelés lesz a működésmód, amely az elemzett regények világát konstituálja, de úgy, hogy mindenféle ágenciától függetlenedik. Így tulajdonképpen nemcsak az

121 „point of view is often embodied in spatial form in a work, emerging as the way the artistic space is oriented.” (Lotman, 352., saját fordításom)

122 L. Kulcsár Szabó Ernő következő tanulmányait: Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben; Beszédkaktus, szerepkör, ironia. Az Isten háta mögött mint elbeszélés. In Uő: *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*. Argumentum, Bp., 1996. 61-100., 157-186.

123 Kablitz, Andreas: Realism as a Poetics of Observation. The Function of Narrative Perspective in the Classic French Novel: Flaubert – Stendhal – Balzac. In: Kindt, Tom és Müller, Hans-Harald (szerk.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Walter de Gruyter, Berlin, New York. Én. 99-137.

elbeszélt világ, hanem az elbeszélés aktusa is nagyban függ a fokalizáció működésétől, sőt tulajdonképpen a kettő közti kapcsolatot teremti meg (Kablitz 104.). Kablitz szerint mindez nyelvileg úgy jelenik meg az egyes szövegekben, mint a leírás (észlelés) és narráció viszonya. A leírás pedig mindig alapvetően térbeli struktúrák szerint szerveződik.

A fokalizáció így nem más, mint a szereplő nem nyelvi gyakorlatának (észlelés) összekapcsolása az elbeszéléssel. Ezzel pedig felszámolódik a narráció egyeduralma: az elbeszélő szövegek felépítését egy alapvető hibriditás (észlelés és narráció) határozza meg, ennek révén pedig a szövegekbe mindig belevésődik a különbség maga is. Ezt a következtetést szem előtt tartva olvasom Krúdy Gyula *Asszonyságok díja* című regényét, amely éppen ennek a heterogenitásnak a színrevitele.

A narráció és a fokalizáció kísértetei – Asszonyságok díja

Az *Asszonyságok díját*¹²⁴ Krúdy „pesti” regényei közé szokták sorolni, *A vörös postakocsi*, a *Bukfenc*, a *Nagy kópé* és a *Boldogult úrfikoromban* mellett. A csoportosítást először Kelemen László nevezte így, 1938-as monográfiájában¹²⁵, és megállapítja, hogy az író célja ezekben „a háború előtti Pest életének” (57.) megrajzolása. Az 1910-es évek végének és az 1920-as évek elejének Krúdy regényeinek ilyenfajta csoportosítása ezután a szakirodalomban változatlan marad: a fővárosra vonatkozó leírások nagy részét, ahogyan a szereplők zömét is dokumentarista igényvel olvassák. Ezt Bori Imre fogalmazta meg a legsarkítottabb formában, amikor ezt a megállapítást teszi: „Nem kétséges, a »valóságot« hangsúlyozó írói program a Krúdyé.” (Bori 75.) Krúdy regényének illeszkedése a 19. század végi és a 20. század eleji városirodalomba érdekes értelmezési szempontot kínálna, ám olyan mélységű komparatív vizsgálatot kívánna, amely nagy mértékben eltérítene a kijelölt csapásiránytól¹²⁶. Eisemann György *A város mint emlék és fikció* c. tanulmányában¹²⁷ kísérletet tesz a regény szituálására a magyar és nemzetközi kontextusban, ám a részletes elemzést ő sem végzi el.

Az ebből a belátásból kiinduló olvasatok nagy részének esetében a Budapestre vonatkozó részletek feltárásának igyekezete elfedi a regény elbeszélésmódjának problémáját, és a szöveget egy adott valóság szelet leképezéseként olvassa. Jó példa lehet erre Kozma Dezső megállapítása a regényről: „érdemes felfigyelnünk a külvárost szinte *szociográfiai közelségbe hozó leírásokra, tárgyias tablókra is*”¹²⁸ (116.).

124 A regény 1919-ben jelent meg, és azon ritka Krúdy-szövegek közé tartozik, amelyek nem folyóiratokban, hanem kötetben jelentek meg. Ebből a szövegből egy rövid részlet a *Magyarországban* (1919. november 20-án) jelenik meg, Natália bujdosása címen.

125 Kelemen László: *Krúdy Gyula*. Szeged, Magyar Irodalomtörténeti Intézet, 1938.

126 A dolgozat első részében éppen erre tettem kísérletet: város és irodalom kapcsolatát az *Ady Endre éjszakáiban* úgy értelmeztem, amely nem egyszerű megfelelést feltételez.

127 Eisemann György: *A város mint emlék és fikció*. *Budapesti negyed*, 2001/4. Hálózati közlés: <http://bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/34/eisemann.html>. Utolsó elérés: 2008-11-12.

128 Kozma Dezső: *Krúdy Gyula postakocsiján*. Dacia Könyvkiadó, Kolozsvár, 1981. 116.

Kemény Gábor ezzel szemben felhívja a figyelmet a regény „lángoló stílusára”, amely „Krúdynál épp egy sajátos realizmus szolgálatában áll” (33.), és ezáltal Budapest valóságának leírását kapjuk. Érdekes, hogy Kemény értelmezésében felfigyel a szövegszerűség fontos szerepére az *Asszonyságok díja* kapcsán, viszont ezt probléma nélkül megfelelteti a valóságábrázolás eszközének¹²⁹. Fülöp László árnyaltabb és kidolgozottabb értelmezésében is visszaköszön a valóság hiteles leírásának dicsérete:

„Az *Asszonyságok díja* komor és szorongató életvíziót foglal magában. Olyan valóságsszemlélet érvényesül benne, amely kiolt minden illúziót, elfojtja a líraiságot, kiszorítja a humor effektusait. A szenvedés, a romlottság, a torzultság és a depriváció alapváltozataiban jelenik meg benne a századeleji nagyváros modellje.”¹³⁰

Vagyis a regény Budapest valóságát tárja fel, mindemellett pedig a tudat mélyrétegeit is bemutatja. A végeredmény pedig nem más, mint egy olyan interpretáció, amely az írói „mélyvilág” (Fülöp fogalma) feltalálása érdekében eltekint a fikció olvasatától, és helyette a valóság nyomait kutatja. Hasonlóan látja a regényt Bori Imre is, viszont ő a nagyregény megvalósításának kudarcaként értékeli a regényt:

„Írónk nem is eleméz, hanem megmutat. »Látott« nagy életjeleneteket sorakoztat fel ezért, a nagyregény igényelte teljességhez közeledve állapodik meg a látványnál, a »képnél«.” (Bori 168.)

Bori akaratlanul is rátapint az *Asszonyságok díja* fontos szervezőelvére, a megmutatásra, de ez nála nem válik elemzés tárgyává, mivel a nagyregény előre leszögezett műfaji sajátosságait kéri számon az elbeszélésen.

129 Kemény Gábor: *Szindbád nyomában. Krúdy a kortársak között*. A Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézete, 1981. 33-34.

130 Uo. 81.

A továbbiakban nem ezt az értelmezési vonalat követem: nem a valóság lenyomataként olvasom a szöveget, hanem az elbeszélői technikák működés módjára figyelek, különösen a fokalizáció és a narráció viszonyára. Az *Asszonyságok díjában* ezek a kérdések nem járulékos mozzanatok, hanem a szöveg mintegy színre viszi, megjeleníti a beszéd és az észlelés bonyolult viszonyrendszerét: a szubjektum és környezete is csak ezek függvényében jön létre. Éppen ezért a regény narratológiai szervezettségét a fokalizáció kérdéskörén keresztül közelítem meg: ezáltal ugyanis a beszélő, néző és emlékező hármass viszonyrendszere válik leírhatóvá. A fokalizáció terminus használata megengedi azt is, hogy olvasás közben ne csak az elbeszélés modalitása legyen fontos, hanem hangsúlyt kapjon az is, hogy kivel történnek az események, ki észleli ezeket a történéseket, illetve ki beszél el ezeket. A különböző emlékezésformák jelenléte a fokalizációs rétegek többszörös egymástratevődését eredményezi. Azt tárom fel, hogy ki az, aki lát, ki az, aki megmutatja ezeket a látványokat, illetve kinek van hangja ezeket elbeszélni. Megközelítésemmel a Krúdy-kutatásnak ahhoz a vonulatához kapcsolódom, amelyet – nyilvánvalóan nem egységesíthető szempontrendszerük alapján – Bezeczký Gábor, Eisemann György, Fried István és Gintli Tibor tanulmányai¹³¹ mentén határolnék körül. A felsorolt kutatók osztoznak abban a szemléletben, hogy a Krúdy-regények nem olyan áttetsző írások, amelyeken keresztül problémátlanul ráláthatunk a századfordulós Budapest és emberei életére, hanem olyan alkotások, amelyek bonyolult narrációs és retorikai szerkezetükkel elsősorban mint szövegekre hívják fel magukra a figyelmet. A továbbiakban ennek jegyében olvasom az *Asszonyságok díját*, amelynek bonyolult narrációs szerkezete eddig kevés figyelmet kapott.

131 Gintli Tibor: „Valaki van, aki nincs”. *Személyiségelbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005; Bezeczký Gábor: *Krúdy Gyula: Szindbád. Talentum műelemzések*. Budapest, Akkord Kiadó, 2003.; Bezeczký Gábor: *Krúdy és Szindbád*. In Ittész Gábor, Kiséry András (szerk.): *Míves semmiségek. Elaborate triflus. Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára*. Piliscsaba, PPKE, 2002. 357-371.; Eisemann György: *A város mint emlék és fikció. Krúdy Gyula: Asszonyságok díja és más pesti regények. Budapesti negyed*, 2001/4.; Fried István: *Szomjas Gusztáv hagyatéka. Elbeszélés, elbeszélő, téridő Krúdy Gyula műveiben*. Palatinus kiadó, 2006.

A regény narrációs szerkezete

Az *Előhang*ban a narrátor úgy pozicionálja magát, mint aki leginkább az eposzírókhöz áll közel, ahogy erre már Eisemann György is felhívta a figyelmet: „zeng a lantom” szól a narrátor, és azt is pontosan megmondja, hogy a pesti életet fogja leírni, mégpedig a szerelem, halál és születés hármasságán keresztül. Talán ez a nagyon erős narratori és tematikus behatárolás az, ami a regény legtöbb olvasóját félrevezette¹³². Az *Előhang* figyelmesebb olvasata azonban nem támasztja alá ezt a pozíció kijelölést, inkább cáfolja, vagy legalábbis elbizonytalanítja. A lakodalom, a tor és a keresztelő mint leírandó események ugyanis nem egyértelműsítve jelennek meg: a lakodalmon, ami az élet ünnepe lenne, a halottak jelennek meg, a tor szomorúságát az életben maradottak vidámsága ellenpontozza, míg a keresztelőn a meddő nők szomorúsága áll szemben a születés fölötti örömmel. Vagyis az a következtetés, hogy az elbeszélő úgy mutatja meg a pesti életet, ahogy van, elhamarkodott, hiszen az események nem valamit jelentenek, ábrázolnak, hanem az értelmezés, illetve a nézőpont függvényében lesznek valamilyenek, és ez a nézőpont mindig a szövegen belül van, a szöveggel együtt keletkezik, elbeszél. A több nézőpont pedig megbontja az események homogenitását, következésképpen azt is cáfolja, hogy lehetséges lenne objektív leírásuk, megítélésük. A keresztelő, a lakodalom, illetve a tor egy olyan világgépet teremthetnek, amely az emberi élet teljességét születés, nász és halál egységén keresztül ragadná meg. Ebben az értelemben beszélhetnénk eposzírói pozícióról: az eposzok világgépe ilyen organikus életkonceptióra épül. Ez az elbeszélői magatartás átértelmeződik, hiszen itt éppen az (eposzi) események meghatározottsága tűnik el, értelmezés- és nézőpontfüggők lesznek, és elbeszélőjük kívülállóként meséli őket el. A nézőpont, illetve a nézés fontosságát megerősíti ez a kijelentés is:

132 Például Kozma Dezsőt, aki az *Előhang* kapcsán írja, hogy „a mindennapok, a lét jelentéktelennek tűnő momentumainak sűrűjébe kíván elvinni bennünket az író.” (Kozma 112.)

„Kis levonóképecskék vannak itt egymás mellé sorakoztatva, melyek mást mutatnak előlről és mást, midőn ujjhegyünkkel ledörzsöljük róluk a papírost.” (AD 530.)¹³³

A narrátor itt éppen azt a cselvetést jelenti be, amelyet az *Előhang* korábbi részében már megmutatott: ha rábízzuk magunkat jóhiszeműen az elbeszélőre, akkor csapdába esünk. Figyelni kell a nézőpontok kapcsolódásaira, mert a lakodalom éppen úgy lehet a halál alkalma, mint ahogy a tor az élők ünnepe: a képek a nézőpont változásával együtt változnak, a levonókép mögött mindig újabb képek jelennek meg. Ezt a legkönnyebb a történet metaforájaként olvasni: az olvasó olyan képeket fog látni, amelyek példázatjellegűek, amelyeket neki kell megfejtenie, és amelyeket a temetésrendező, illetve Démon és Álom mutat neki. A levonóképecskék egymásrakövetkezése, illetve ennek az egymásrakövetkezésnek a meglepetésszerűsége (hiszen soha nem tudhatjuk, hogy az éppen látható képecske mögött milyen másik kép rejlik) a történetalakítás módját is megvilágíthatja: olyan történetet fogunk olvasni, ahol az elbeszélők alakja mögött mindig újabb elbeszélők és történetek jelennek meg. A nézőpontok, fokalizációs pozíciók összekapcsolódásáról a következő fejezetben beszélek, a képek ledörzsölésére és egymásratevődésére pedig az utolsó fejezetben térek vissza.¹³⁴

Itt most a narráció módját, illetve az elbeszélés felépítettségét foglalnám össze röviden: a regény elbeszélője egyes szám harmadik személyben mondja a történetet, illetve ebbe ékelődnek bele további szintként különféle monológok, énelbeszélések. Gyakori a Krúdyra nagyon jellemző technika: a monológokról gyakran csak utólag derül ki, hogy a szereplőkhöz, és nem a narrátorhoz tartoznak, éppen ezért a narrátor és a szereplő között sajátos viszony alakul ki.

133 Az oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: Krúdy Gyula: *A vörös postakocsi. Napraforgó. Kleofásné kakasa. Az útitárs. Asszonyágok díja. Hét bagoly. Valakit elvisz az ördög. Boldogult úrfikoromban*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975. 529-717. A továbbiakban az AD rövidítést használom a regényre.

134 Érdekes erről a részről Eisemann értelmezése, aki a papír ledörzsölését úgy érti, hogy a tudatalatti csak nyelvként férhető hozzá. In *A város mint emlék és fikció*.

A regény diegetikus szinten tulajdonképpen két nap történetét foglalja magában: az első fejezet az első nap leírását foglalja magában: Czifra János temetésrendezőt mutatja be, illetve egy kísértet, Démon megjelenését meséli el. A második nap teszi ki a regény többi részét (tizenkét fejezeten keresztül), és a temetésrendező bizarr kalandjait foglalja magában.

Az első fejezet többszörösen analeptikus szerkezetű, azaz az időviszonyok eleve összekuszálódnak, a történések jelenidejűsége a múltra való visszautalások által megszakított. Az időviszonyok pontos rögzítésének ellene hatnak a gyakori nézőpontváltások is, a narrátor pozíciója is folyamatosan csúszkál az extradiegetikus és az intradiegetikus elbeszélői helyzet között. Így átvezetés nélkül olvashatunk mindentudó narrátori jellemzést és idézett szereplői belső monológot. A szöveget az elbeszélői modalitás heterogenitása jellemzi, nem jelölhető ki stabil elbeszélői pozíció, illetőleg a szereplők perspektívája, beszéde is folyamatosan alakulóban van. Mindez tematizálódik is, mégpedig Démon, a kísértet megjelenésével, rögtön a regény első mondatában:

„Démon, aki az egész világ felett uralkodik, egy nap Pestre jött, és a temetésrendező házában lelt búvóhelyet”. (AD 531.)

A kísértet felbukkanásával egyidőben a tárgyak és a szereplők, illetőleg velük párhuzamosan a narráció is kibillen szokásos működéséből: a székek elhagyják megszokott helyüket, a papagáj a megszokott angol nyelv helyett magyarul kezd el beszélni, míg Czifra saját magával kezdeményez dialógust:

„Hisz ön a kísértetekben Czifra úr? – Kérdezte hangosan a temetésrendező, mint a tanár a tanítványát. – Én nem hiszek a kísértetekben – felelt önmagának a temetésrendező -, mert kísértetek nincsenek.” (AD 534.)

Azaz, már itt a regény felütésénél azzal szembesülhetünk, hogy a főszereplő megkettőződik, egysége megbomlik, bahtyini terminussal: dialogizálttá válik.¹³⁵ Az egységes, önazonos szubjektum illúzióját már a kezdetek kezdetén félre kell tennünk, és a továbbiakban a megosztottság alakzataira kell figyelniük. Az egyik ilyen alakzat Démon alakja, amely semmilyen formában nem megragadható:

„Setét s *alaktalan* volt, mint a sírásó téli alkonyattal a megásott sír fenekén.
Testetlen volt, mint a fájdalom és kín gőze, füstje a szobában, ahonnan a halottat kivitték. *Szagtalan* volt, mint a szél, amely a szomorúfűzek bozontját tépdési.
Megfoghatatlan volt, mint az álom, amely elment férj testét és melegét hozza vissza az özvegyasszony hideg ágyába. És félelmetes volt, mint a tetszhalott, aki visszaballag a temetőből, és meztelenül bejárja a házat, amelyben már idegenek viselik az ittmaradott nadrágokat és szoknyákat. *Halott sem volt, élő sem volt.* Téli éjszakákon hangzó kiáltás volt [...]” (AD 533-534. Kiemelések S-F. A.).

A megragadhatatlanság mellett egyetlen olyan állítást olvashatunk a felsoroló jellemzésben, amely Démont azonosíthatóvá teszi, ez pedig a kiáltás. Azért nagyon fontos ez, mert ez a kísértet nem válik szereplővé a regény során, hanem csak mint funkció működik: a kiáltás pedig a hanghoz, a beszédhez kapcsolja őt. Nem véletlen, hogy Czifra János ebben a részben a beszédben kettőződik meg, hiszen Démon szerepe éppen ez: megbontani a szereplői és narrátori szövegek homogenitását. Értelmezésem több ponton is kapcsolódik Eisemann Györgyéhez, aki Démon

135 Sokan a regényt a kettéhasadt személyiség romantikus motívuma mentén olvassák. Ilyen például Fülöp László értelmezése, amely tulajdonképpen erre épít, de ezt a szempontot tartja Czére Béla is fontosnak. Kétségtelen, hogy ennek a szempontnak fontos szerepe lehet például abban, hogy Krúdy és a romantika szerzői között milyen kapcsolatot tételezhető, de értelmezésem fő vonalától ez nagy elkanyarodást feltételezne, éppen ezért ezzel a szemponttal most nem foglalkozom. Eisemann György viszont éppen a romantika, a klasszikus modernség és a későmodern összefonódását, illetve egymással szembeni kijátszását fedezi el a nagyváros és a természet alakzatainak viszonyában. Olvasatomban nem ezt a motívumot helyezem előtérbe, hanem a fokalizáció és a narráció összjátékát követem nyomon, illetve a fejezet végén a kísértetek kapcsán kitérek röviden a romantikához való viszonyra is.

megjelenését úgy olvassa, mint a jelölő és jelölt egyértelmű összekapcsolódásának megbomlását, és magának a jelölőfunkciónak a megkérdőjeleződését:

„A fosztóképzős alakokra utaló metaforikus mozgás lehetetlenné teszi a jelölt (denotátum), bármilyen rögzítését – azonosíthatóságát, azaz a metafora »helyettesítő« olvasását, a jelölő és jelölt »párhuzamán« alapuló befogadását.”

Eisemann a jel egységességének megbomlását látja Démon legfontosabb funkciójának, dolgozatomban pedig a narráció szintjén tárom fel ennek a működésmódnak a következményeit¹³⁶.

A regény második részében a Démon által kiváltott furcsa működés folytatódik, és ez főként Czifra János cselekvéseiben érhető tetten. Szokásától eltérően a temetésrendező részt vesz egy esküvői szertartáson, ám a templomban nem hajlandó letérdelni a szertartás meghatározott részeinél, pedig korábban gondosan betartotta a szabályokat. Sőt mi több, Czifra meglepetéssel tapasztalja azt is, hogy gondolkodik: „maga is meglepődött, hogy milyen furcsát gondolt, holott gondolkozni nemigen volt szokása.” (AD 542.). A megjegyzés a korábbi hosszú idézett monológra vonatkozik, amelyet tarthatnánk a narrátor beszédének is, ha az nem lenne idézőjelben. Vagyis itt Czifra mintegy önmagát kommentálja, hasonlóan az első fejezetben önmagával folytatott dialógushoz. A templomi esküvőt követően Czifra a lakodalomban is részt vesz: itt ismét a tárgyak furcsa működésével kell szembesülnünk:

„[a] falakról régi Lindmayerek, Schützök, Jetschglük nézegettek alá, akik valamikor Budáról, a Csúcshegyről vagy a Cimbalom utcából költöztek a Ferencvárosba, és itt a maguk budai erkölcsük szerint éltek. Színes fotográfiája, esetleg nagyított alakú, festő által rajzolt képe volt a családapáknak és a családanyáknak. [...] Ők

¹³⁶ Eisemann értelmezéséhez képest leegyszerűsítő Czére Béláé, aki szerint Démon „Czifra János meddő, elvetélt életének kísértő árnyképe, de magában szívja ez a jelenés az összes meddő emberi életet is, a sok szenvedő árnyat, akik nem tudnak sem élni, sem halni.” (Czére Béla: *Krúdy Gyula*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1987. 157.) Czére nemcsak Álmodót azonosítja Czifra alteregójaként, hanem Démont is, olvasata viszont zavarossá válik akkor, amikor Démont az összes se nem élő, se nem hallott szenvedő egyesítőjeként láttatja.

voltak a lakodalmi vendégek, részben még eleven szalonkabátot, legyezőt, öreg csipkét lebegtettek, részben a falra könyököltek nagy némasággal.” (AD 551-552.).

Ha a leírást a mindentudó narrátor szövegeként értelmezzük – a régi budai lakosokról szóló leírást csak ő teheti meg -, akkor egy olyan heterodiegetikus analeptikus kitérőről van szó, amely összemosódik a lakodalom vendégeinek leírásával: a múltbeli lakosok leírása azt jelöli ki, hogy már milyenek nem a mostani lakosok. Ha ezt a magyarázatot nem fogadjuk el teljes mértékben, akkor az a kérdés, hogy kik a lakodalom vendégei: kísértetek vagy olyan emberek, akik maguk is olyanok, mint a képek. Ha kísértetek, akkor Démonhoz hasonlítanak, azzal a különbséggel, hogy ők láthatók, sőt meg is elevenednek. Ha pedig olyan képek, amelyek megelevenednek, akkor ez Démon hatásának tulajdonítható, a tárgyak olyan működésre kényszerülnek, amely egyébként nem jellemző rájuk: a képek alakjai például életre kelhetnek. A narrációban ez a furcsaság teljesen reflektálatlan, sőt olyan természetességgel van elmondva, hogy eldönthetetlen, pontosan melyik változat is érvényes. A kitérő után folytatódik a lakodalom története, ahol is Czifra a központi szereplő, és ezt a pozícióját megőrzi Czvikli úr ellenében is, aki egy történet mesélésével próbálja magára irányítani a figyelmet, ezt azonban Czifra nem hagyja: nemcsak megakadályozza a történet befejezését, de annak hitelességét is megkérdőjelezi, amikor hazugságnak nevezi azt.

A lakodalom után Czifra János egy hullaszállító kocsin halad a Frank Jeremiás és Neje utcába. Menetközben hirtelen egy furcsa kiáltást hall:

„Most hirtelen egy titokteljes kiáltás hangzott fel az utcán, amelyre megrendült a temetésrendező.” (AD 576.).

A kiáltás mint legfontosabb sajátosság Démon kísértethez kapcsolódik, annál is inkább, mert míg korábban Czifra hangja kettőződött meg, addig itt egy másik kísértetben ölt alakot, saját magával találkozik:

„Czifra János állt a kerítés mellett, és várt, amíg Czifra János aprókat lépkedve hozzá közelít.” (AD 569.)¹³⁷.

Ez az alaki megosztódás pedig nem jöhetne létre a hang meghasadása nélkül, hiszen a megnevezés – Czifra János – nem mutathatna egyidejűleg két figurára is. Fontos azt is jelezni, hogy Démon megjelenése magát a narrátori hangot sem hagyja érintetlenül: az elbeszélő a két Czifra János találkozását egyébként nem vihetné színre. A beszédben jelentkező töredezettség (önmagával folytatott dialógus, gondolatok reflexiója, papagáj beszéde) most a test egységének megbomlásaként szcenírozódik. A fokalizáció működése szempontjából a második kísértet, Álom megjelenése kulcsfontosságú lesz. De erről a következő fejezetben részletesebben. Álom megjelenése a narrációban Démon működésével kapcsolható össze: a beszéd kísértetiessége van bemutatva, az hogy olyan elbeszélést olvasunk, amelynek narrátora megosztódik, szerepének egy részét egy kísértet tölti be.

A narrációs szintek tekintetében Álom és Czifra bordélyházban tett látogatásakor kuszálódnak össze a szálak. Jella asszony intézményében három helyszínt járnak végig (I. A három ezer éves nő és a törpe öregúr találkozása, II. Henrik és Natália szobája és az itt zajló beszélgetés, illetve III. a külön szobában mulató úriasszony és prostituáltak szobája). Végül pedig a világítóudvarban Natália vajúdását követik végig, és közben megismerik élettörténetét. A történet közvetítettségéről a későbbiekben lesz szó, most csak (meglehetősen összetett) narrációs struktúráját összegezném. A vajúdo nő felidézi életét, amelyeket a rendszeresen megújuló fájdalmai tagolnak tömbökre. Ez az élettörténet tulajdonképpen egy hypodiegetikus szintet nyit meg a diegézisen (Czifra János két napjának története) belül¹³⁸. Natália nem saját maga beszéli el a vele történeteket, hanem egyes szám harmadik

137 Kemény Gábor kritikai alteregónak nevezi az ilyen típusú találkozásokat, amikor a főhős mintegy saját magával találkozik. Ide sorolja *A podolini kísértet* (1900) azon jelenetét, amikor az öreg órásmester saját maga kísértetével találkozik, a *Nagy kópéból* Rezeda Kázmér találkozását Árnyékkal. Ezeket a találkozásokat Kemény mint a hősök önmagukkal való szembesülését értelmezi, és az író "mélyebb valóságfeltáró igényének" bizonyítékként tekinti. L. Kemény, Im. 52-58.

138 Gérard Genette tipológiáját használom.

személyben olvashatunk róla, illetve időnként más szereplők is elbeszélővé válnak, és ezzel újabb szinteket nyitnak meg az elbeszélésben. Natáliának nincs hangja, viszont története van. Élettörténetének első szakasza a vidéki szegény lány Pestre kerülését és elbukását meséli el: egy grófkisasszony szolgálatában ismerkednek meg Henrikkel és Palaczkival, akik hivatásos semmittevők. Az eset kitudódása után a lánynak nem marad választása, csábítóhoz menekül. Helyzete súlyosságának azonban nincs tudatában, a nála jóval többet tudó narrátor megjegyzései – „[Natália] még nem tudta, milyen sors vár rá” (AD 628.) –, illetve Henrik barátainak idézett beszélgetése – „miért nem árusítja ki portékáját, mikor elég jó ára van a csirkehúsnak” (AD 628.) – is ezt bizonyítják. Natália emlékein belül Dubli úr hangot kap élete elmesélésére, ahogyan az ő történetén belül kedvese, Margit (aki Natáliához hasonlóan bukott nő) is elbeszéli életét. Dubli narrációja a harmadik diegetikus szint a regényben, a negyedik pedig Margit vallomása, ami elbeszél monológ formájában jelenik meg. Dubli és Margit kapcsolatának története, tulajdonképpen Natália egyik lehetséges életútját mutatja meg: ha Henrikkel akar maradni, akkor neki sem marad más lehetősége, mint prostituálni magát. Ennek mindenki tudatában van, kivéve Natáliát.

Az események felidézését itt megszakítják a szülési fájdalmak. Visszatérünk az elsődleges diegetikus szintre: Álom és a temetésrendező bekísérik Natáliát a Bakáts-téri szülőházba, ahonnan reggel Czifra elindult útjára.

Az élettörténet második részében Natália Palaczkai (Henrik jóbarátja) udvarlását és csábítási kísérleteit idézi fel, amelyek sikertelenek maradtak: „Natália maga sem értette, hogyan tudott ellenállni a csábszavaknak.” (AD 668.) Eldönthetetlen, hogy ez kinek a beszéde, a valamikori lányé, a vajúdnőé, vagy éppenséggel a narrátoré, aki ironikus távolságtartással kommentálja a történetet. A narrátor később, egy zárójeles közbevetéssel (ez a technika Krúdy egyik sajátos elbeszélői technikája) így kommentálja az eseményeket:

„(A nyelvöltögető, zizegő. Kéjelgő, pákosztoskodó, innyes szerelmeskedéshez szükséges némi műveltség. A rafinéria nem adódik ingyen. Tanulni kell, amíg a hölgyek megismerik harisnyakötőjük értékét.)” (AD 668.)

Palaczki mellett Dubli úr is próbálkozik Natáliá elcsábításával: ő feleségül akarná venni, és az *Aranyemberre* hivatkozva olyan romantikus idillt ígér neki, amelyet Tímár és Noémi élt át a Senki szigetén. Natália azonban mindkét csábítónak ellenáll, így hamarosan kidobják bérelt szobájukból, és kénytelenek a Frank Jeremiás és Neje utcába költözni. Míg az emlékek első tömbjében Dubli és Margit szerelmi története volt hangsúlyos és Henrik és Natália kapcsolatának egy lehetséges jövőjét mutatták be, addig ez a rész Natália és a férfiak viszonyát mutatja be: hányféle alternatíva kínálódik fel számára: az elbukás egyszerű Palaczki-féle változata, illetve a Dubli által felkínált regényes, romantikus szerelem megélése.

A harmadik, és egyben utolsó emlékezéstömb Natália szülés előtti időszakát foglalja össze: a lány megszökik Pestről, és egy ideig egy erdőben lakó öregúrnál húzza meg magát, akinek fő foglalatossága életének felidézése, amelyhez Natália is csatlakozik. A vajúdnő visszaemlékezésében eljut múltbeli emlékező magához, vagyis paradox módon az események felidézése itt most egybeesik az emlékezés aktusának felidézésével. Ennek a tömbnek a középpontjában nem a különféle kapcsolatok jellege áll, hanem az emlékezés maga: Natália az erdőből szülőfalujába megy, ahol sok időt tölt a temetőben halott anyja sírjánál:

“Sokáig üldögélt így elgondolkozva, elmerülve – az életnek azok a furcsa percei voltak ezek, amikor a lélek felszabadul a mindennapi gondok alól, és a szem látni kezd nagy távolságokba, messzi a múltba, amelyre egyébként nem emlékezett.” (AD 697.)

A lány ismét emlékezőként látja magát, aki kislányként idézi fel a még korábbi múltbeli önmagát. Az utolsó emlékláncolat ahhoz kapcsolódik, hogy Henrik és Palaczki utánajönnék Pestről és visszaviszik a városba, a Frank Jeremiás és Neje utcába. Mivel ez a közelmúlt, itt lezárul az emlékezés folyamata, a hypodiegetikus és diegetikus szintek összeolvadnak. Hajnalodik, Natália megszüli kislányát, megnyeri az Asszonyágok díját és meghal.

Czifra János örökbe fogadja az újszülött lányt, de ezt már nem tudja Álommal egyeztetni, mert a reggel megérkezéssel a kísértet eltűnik: „Valamely mellékutcában hangosan füttyörészett egy elkésett kísértet.” (AD 717.) Az viszont tisztázatlan és a

narráció alapján eldönthetetlen, hogy ez a kísértet Álom vagy éppen Démon – az elbeszélő semmilyen olvasási ajánlatot nem tesz a regény végén az eseményeket illetően.

Diegetikus szinten a történet befejezett, lezárt: Czifra János végignézte a lakodalmat, Natália vajúdsát, a kislány megszületését, majd örökbe fogadta a gyereket. A hypodiegetikus szintek elbeszélésmódja azonban olyan lényegi befejezetlenséget fejez ki, amely abból adódik, hogy az egyes történetek nem mesélhetők el egymástól függetlenül, mindig egyik történetből a másikba kerülünk, úgy, hogy közben az egyes történetyszálak kölcsönösen formálják és alakítják egymást. Natália élete úgy idéződik fel, mint különböző emberek által mesélt történetek sokasága, ritka az, amikor ő maga is hangot kap. Azonban a bonyodalmak nem csupán az élettörténetét narrálni el nem tudó lány és a többi elbeszélő feszültségéből adódik, hanem a fokalizációs pozíciók összetettségéből is.

NÉZŐPONTOK ÉS FOKALIZÁCIÓS TECHNIKÁK

Az *Asszonyágok díja* a perspektívák és nézőpontok bonyolult mintázatát adja ki¹³⁹. Ez elsősorban Álom, a kísértet tevékenységéhez kapcsolható, de legalább ilyen fontos szerepet játszik Czifra János, a temetésrendező is. Az első nap során ugyanis Czifra perspektívája érvényesül: az ő nézőpontjából értelmeződik Démon megjelenése, illetve az ő szemszögéből mutatkozik meg az első nap két halottja (a még élő özvegyasszony és a legnagyobb koporsóhoz is túl kövér tábornok) a normálistól eltérőnek. Továbbá az ő nézőpontjából látszanak a templomi esküvő és a lakodalom eseményei is. Álom megjelenéséig Czifra perspektívája osztatlan, csupán beszédje és gondolatai szintjén törik meg az egységesség és jelenik meg a dialogizáltság. Eddig a pontig Lubbock elmélete is megfelelő alapot nyújthatna a regényben érvényesülő nézőpont leírására, ha az általa említett legbonyolultabb esetet tekintjük: a narrátor egyes szám harmadik személyű narrációban azt beszél el, amit szereplője észlel. Érdekes adat, hogy Lubbock Krúdy kortársa, említett munkája, a *Craft of Fiction* 1921-ben jelenik meg (Krúdy regénye 1919-ben), és Henry James, a Lubbock által legtöbbször értékelt szerző is kortársa a magyar írónak. Ehhez képest véleményünk szerint az *Asszonyágok díja* a legtöbb James-regényhez képest bonyolultabban oldja meg a perspektívák összekapcsolhatóságának kérdését: Álom, a kísértet mintegy megkettőzi Czifra nézőpontját, ezzel pedig megbontja annak egységességét és zártságát. Erről a váltásról Lubbock elmélete már nem tud számot adni, hiszen a megbontott perspektíva már nem a narrátor és a szöveg közti viszonyt jelöli, ahogyan Lubbock a nézőpontot értelmezi, hanem két szereplő észlelői pozícióinak összefüggését. És a kísértet semmiképpen nem azonosítható a

139 Krúdy más szövegeiben is fontos szövegalkotó tényező a nézőpontokkal való játék. Erre Bevezető Gábor is felhívja a figyelmet a Krúdy-elbeszélések kapcsán: a látszólagos ellentmondások nem hibáknak minősülnek, hanem a különféle szereplői nézőpontok egymásnak feszülésének, amely olyan termékeny feszültséget eredményez, amely különféle interpretációs lehetőségeket kínál fel. Vö: Bevezető Gábor: *Krúdy Gyula: Szindbád*. Talentum műelemzések. Budapest, Akkord Kiadó, 2003. 35-43. Továbbá a Francia kastélyról szóló interpretációjában Fried István a regény többértelműségét a bizonytalan nézőpontjelölésnek is tulajdonítja, amelyet a „különféle jelentéslehetőségek egymásba mosódásának narrációs stratégiájaként” értelmez. (Fried István: *Ki csinálja a regényeket?* In Uő: *Szomjas Gusztáv hagyatéka*. Palatinus, 2006. 91-116., 94.) A nézőpont kérdése Fried Boldogult úrfikor mint allegorikus téridő tanulmányában is visszatér (Uo: 248-281.)

narrátorral, aki a regény folyamán mindvégig megőrzi mindentudói pozícióját. Éppen ezért nem tudok egyetérteni Kozma Dezső megállapításával, amely szerint „Czifra János temetésrendező [...] az élők mindennapjainak, legrejtettebb gondolatainak, érzelmeinek lesz szemtanúja, megfigyelője, részese.”¹⁴⁰ Kozma éppen a regény fokalizációs struktúrájának alapvető bonyolultságát törölné el: nem Czifra szemléli közvetlenül az eseményeket, hanem Álom közvetítésében észlelheti azokat.

Hasonló okokból mond csődöt Uszpenszkij elmélete is: ő is az elbeszélő hang váltakozásához kapcsolja a nézőpont megváltozását – és itt éppen arról van szó, hogy a diegetikus szint elbeszélője végig azonos marad, a hypodiegetikus szinten történő narrátori váltakozás pedig semmilyen mértékben nem befolyásolja a perspektívák hálózatát. Ráadásul, ha az ideológiai nézőpontot tekintjük, akkor nincs semmilyen támpontunk arra nézvést, hogy a szerző hogyan értékeli a szövegben megalkotott világot, hiszen ez esetben még a narrátor értékelése sem egységes. A gyakran utólag szereplői monológgá minősített hosszas elmélkedések hatással vannak a narrátor megítélésére is: az olvasó gyakran az elbeszélőhöz kapcsolja egyes nézetek kifejtését, majd utólag át kell értékelni ezt, hiszen egyértelműen jelezve van, hogy melyik szereplő véleményét olvashatta. Ezeknek a részeknek a tisztázása az első olvasás során nem történhet meg maradéktalanul, ezért a narrátor gyakran megbízhatatlan, véleményét többször is megváltoztatónak tűnhet. Mindez pedig az uszpenszkiji frazeológiai sík, illetve a pszichológiai sík kérdésfelvetéseinek feleltethető meg, azzal a megszorítással, hogy ahol Uszpenszkij szerzőt említ, azt mi narrátorral cseréljük fel. Álom alakja ebben az elméleti kontextusban is megragadhatatlan marad, hiszen nincs alakja (tér és idő síkja), nem látjuk sem kívülről, sem belülről (pszichológiai sík), beszédét soha nem idézi semmilyen formában a narráció (frazeológiai sík), sőt a narrátor semmilyen formában nem nyilvánít róla véleményt (ideológiai sík), egészen egyszerűen csak tudósít jelenlétéről.

Fülöp László észreveszi a regény perspektívahálózatának bonyolultságát, csak hogy ő ebben nem a szöveg szerveződésének elvét látja, hanem a szerzői valóságábrázolás összetettségét fedezi fel:

140 Kozma 112.

„az *Asszonyágok díja* a boldogság nélküli lét jegyében összetartozó sorsok tablójaként is felfogható. Az elbeszélésben megnyilvánuló perspektívaváltások a lélektani, szociológiai, erkölcskritikai, sorsértelmező ábrázolói nézőpontok váltakozását jelentik.”¹⁴¹

A regény értelmezői közül Czére Béla megfigyelése a legpontosabb: Czipra csak Álom segítségével lát, azonban ezt a meglátást aztán a hasonmás motívummal kapcsolja össze.

Jól látható, hogy a korai nézőpontelméletek számára éppen annak az alapvető különbségtételnek a hiánya okozza a regény perspektíva-rendszerének a megragadhatatlanságát, amelyet Genette határozott meg: a ki észlel és a ki beszél problémaköreinek szétválasztása. Ha a narrációt a fokalizációtól szétválasztjuk, és különálló (de egymástól nem független) működéseként tételezzük őket, akkor az eddigi kérdések megoldódni látszanak: az észlelést nem, csupán annak elbeszélését kell a narrátorhoz kapcsolnunk.

Lássuk tehát, hogyan rajzolódik ki a fokalizációs pozíciók bonyolult szövedéke Álom megjelenését követően. Elsősorban arra kell rámutatni, hogy a kísértetet senki más nem észleli Czipra Jánoson kívül, azaz Álom csak számára jelenik meg önálló alakként. A narrátor erre a természetellenes jellegre egyáltalán nem reflektál, éppúgy elsiklik felette, mint a többi más szokatlan esemény fölött (Démon megjelenése és működése, a háromezer éves nő esete a bordélyházban, Natália és a halottak kommunikációja a temetőben¹⁴²). Vagyis az olvasó itt sem kap semmiféle interpretációs ajánlatot, hanem magára van hagyva. A kísértet és Czipra kapcsolata azért is különös, mert Álom egy hosszas monológban (AD. 572-579.), amelyet csak ritkán szakítanak meg Czipra felháborodott közbevetései, kifejti, hogy ő az, aki mindazt végrehajtotta, átélte, amit a temetésrendező megálmodott éjszakánként, és ezekből a tettekből a józan polgár életvitelével ellentétes, mulató, perverz figura rajzolódik ki. Ez az egyetlen olyan szöveghely a regényben, ahol Álom hosszasan

141 Fülöp László: *Közelítések Krúdyhoz*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986. 70.

142 Ezeket a mozzanatokot a regény több értelmezője is a szürrealista stílus jegyeiként azonosítja be. L. például Czére Béla már hivatkozott értelmezését.

beszél. Ez a dialógus még mindig Démon felforgató működésével kapcsolódik össze, hiszen Álom identitását monológjában rajzolja körül, és ebben Czifra másik oldalaként határozza meg magát. Ez a helyzet a romantikus hasonmás-irodalmat idézi fel elsősorban, amikor is a hős találkozik árnyoldalával, és egy másik nézőpontból ismeri meg önmagát és a világot is. Krúdy regényében a helyzet nem ilyen egyszerű, hiszen a továbbiak középpontjában éppen mások életének megismerése áll. Éppen ezért a továbbiakban nem az alteregó figurája mentén olvasom a regényt, hanem a fokalizációs technikákat követem figyelemmel. A fokalizáció tekintetében fontos mozzanat az, hogy Démon megjelenése belső dialogizáltságot váltott ki, de nem válhatott fokalizációs csatornává, mivel alakja megragadhatatlan, következésképpen pozíciója és működésmódja is lokalizálhatatlan. Ezzel szemben Álom, aki alakot is kap (éppúgy néz ki, mint Czifra János), különféle fokalizációs pozíciókat is felvehet a temetésrendező mellett. A hatodik fejezettől kezdődően már nem Czifra a perspektíva birtoklója, hanem Álom az, aki elfoglalja ezt a helyet, és lehetővé teszi az észlelést a szereplő számára.

A bordélyházban megjelenő helyszínek csak a kísértet közvetítésében válnak észlelhetővé: ő jelöli ki a temetésrendező számára mindig a megfelelő pozíciót, ahonnan az egyes események beláthatóak.¹⁴³ Így az első szobába Czifra egy olyan résen lát be, amelyet a kísértet mutat meg neki („Most megmutatom neked a háromezeresztendős nőt – szolt Álom, és az ajtóhoz vonta [Czifrát], amelynek hasadékán át világosan lehetett látni a szomszéd szobát.” (AD 588.)). A nyilvánvalóan voyeur pozíció attól lesz különösen érdekes, hogy nem egyszerűen leskelődésről van szó, hanem külön szereplőhöz van kapcsolva az észlelés helyének kijelölése: a kétosztatú viszony (megfigyelő és megfigyelt) itt háromfelé tagolódik (megjelenik harmadik elemként a megfigyelés pozíciója, amely itt nem esik egybe a megfigyelővel). Ugyanez a struktúra ismétlődik Henrik és Natália (abban a szobában, „ahová a temetésrendező Álom társaságában bekukucskált” (AD 593.)), Schwarz Alíz

143 Mielőtt elindulnának körútjukra a házban, az egyik szalonban Álom éppen úgy kelti életre a szobában lévő dísz tárgyakat és festményeket (AD 587-588.), ahogyan Démon tette azt az első fejezetben (AD 531-532.), illetve ahogyan a lakodalom esetében a narrátor leírja a festményeket (AD 551-552.). A narráció azonban ezt a hasonlóságot reflektálatlanul hagyja, semmilyen módon nem kapcsolja össze a három szöveghelyet, ahogyan Czifrának sem tűnik fel ez a hasonlóság.

és barátnőjének megfigyelésekor („egy rejtett ablakocskán át egy szobába lehetett látni“ AD 597.).

Ez a modell Natália történetének közvetítésekor változik meg és válik még bonyolultabbá. Álom és Czifra a bordélyház világítóudvarában követik nyomon Natália emlékeit és vajúdsát:

„[Natália] kitágult szeme előtt elvonult egész élete, mint keleten játsszák a falon az árnyjátékokat. Álom, aki olvasott a szemek szivárványhártyáinak hieroglifjei között, ezeket látta:“ (AD 616.).

Vegyük sorra ennek a folyamatnak az összetevőit: Először is, Natália életét eleve egy megkettőződöttségben, az árnyjáték kettősében idézi fel: nem magukat a megtörtént eseményeket és azok szereplőit látja, hanem csupán árnyékukat a falon. A felidézés aktusa maga egy szükségszerű elidegenítést feltételez: azt, ami megtörtént, Natália nem elevenítheti fel, hanem csak egy scenírozott, színpadra vitt változatát. A kognitív fokalizációelmélet szerint az olvasónak ezen a pontos képesnek kell lennie az életét felidéző szereplővel való azonosulásról, és mintegy „látnia” kellene a múlt eseményei. A következő mondat azonban ezt a lehetőséget teljesen felszámolja: Álom olvassa a történetet Natália szivárványhártyájának hieroglifái közül. Tehát ő az, aki közvetíti a történetet Czifra felé, és a temetésrendező által megértett történetet beszéli el a narrátor. Továbbá, ebben a jelenetben a szem a látvány eredeteként kétszeresen is jelen van: egyszerre kapcsolódik az emlékezőhöz és anyagiságában hordozza a látványt magát. Ennek ellenére két okból sem válhat egyértelműen a megértés, megvilágosodás metaforájává: egyrészt mert a megidézett múlt nem egykori valóságosságában jelenik meg, hanem egy, az emlékező tudat által újrendezett változatban (Natália számára az újrendezés nem a megértés folyamatának szinonimája, hanem az emlékek megidézésének, megjeleníthetőségének szükségszerű feltétele), másrészt pedig azért nem, mert a szem az információkat hordozó anyagként is funkcionál, amelynek jeleit csak a kísértet fejtheti meg, silabizálhatja ki. Natália nem beszéli el élettörténetét (harmadik személyű narrációt olvashatunk), sőt úgy tűnik, hogy a szó szoros értelmében vak is rá: nem képes látni azt. Tehát eddig az élettörténet

strukturálódásában Natália prefokalizációjával kell számolnunk, Álom fokalizációs szerepével és Czipra tulajdonképpeni észlelésével, illetve azzal, hogy a megértés itt nem egyetlen aktus, hanem annyira szétszórta, hogy egyes mozzanatai különböző alakokhoz vannak kapcsolva.¹⁴⁴ Ezt támasztja az is alá, hogy Álom nem magukat az eseményeket olvassa a nő szeméből, hanem hieroglifákat: ezek pedig nem egyebek, mint újabb, megfejtésre váró képi rejtvények. A hieroglifa pedig a maga rendjén játékban hozza látás és nyelv kettősének dinamikáját, hiszen az írás történetében a hieroglifák sajátos alosztályt képviselnek: tekinthetjük őket képnek is, de ugyanakkor önkényes jelölési rendszernek is, amely már inkább nyelv, mint önmagában vett kép. A hieroglifák kettős (vizuális és verbális) interpretálhatósága pedig azt eredményezi, hogy a fokális szereplő egyetlen funkciója az lesz, hogy az észlelés eredetként működjön, illetve, hogy lehetővé tegye a látvány elbeszélhetőségét.

Ez a bonyolult és összetett észlelési folyamat jellemzi a továbbiakban is Natália emlékeinek megjelenítését. Az emlékezés megszakadását, illetve újbóli elkezdődését a narráció többször is hangsúlyozza, mint például az első emléktömb végén:

„...Amint idáig ért a történettel a vajúdo Natália, ismét heves fájdalmak lepték el, hogy történetét nem folytathatta, bármiként figyelt Álom, valamint a temetésrendező szemének recehártýaira. A felidézett képek félbeszakadnak, így maga a történet is elnémul. Álom kijelentette, hogy véleménye szerint a szülés nemsokára bekövetkezik, ezért kövessék Natáliát a mentőkocsin, ha többet is megtudni akarnak a lány történetéből.” (AD 660.).

A fokalizációs szerkezet következetesen megőrzi a fent ismertetett felépítést, egyetlen kivétellel találkozunk csupán: az utolsó emlékezésfolyam, amely a

144 Egyetértőleg idézem Eisemann György megállapítását a regényről: „Ami szubjektívnek nevezhető, az itt tehát színre vitelével létesül – figurálódik – a metafiktív és a fiktív, a tárgyi-személytelen és alakhoz kötődő, a múltba utalt és a jelenben aktualizált jelentések összjátékában.” Eisemann György: A város mint emlék és fikció. *Budapesti negyed*, 2001/4. Hálózati közlés: <http://bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/34/eisemann.html>. Utolsó elérés: 2008-11-12.

narrációs szintek vizsgálatában kakukktojásnak bizonyult, itt is kilóg a sorból. Így kezdődik:

„Natália lehunyt szemmel gondolt vissza azokra a napokra, amelyeket szülőfalujában töltött, mint élete legboldogabb napjaira.” (AD 706.)

Tehát ebben a pillanatban felszámolódik a közvetítettség alakzata: már nem az Álom-Czifra-elbeszélő útvonalon férünk hozzá a nő emlékeihez, hanem a narrátor maga beszél el Natália gondolatait, aki viszont megőrzi eddigi státusát: nem válhat fokalizátorrá és elbeszélővé sem. Natália születése és halála után visszatérünk a kiinduló helyzethez: eltűnik Álom, és ismét a temetésrendező perspektívája érvényesül.

Mieke Bal elméleti rendszere alapján a közvetítettségnek ilyen bonyolult alakzataival nem tudunk mit kezdeni, hiszen a fokalizáló személye maga egy kísértet, akinek semmilyen más funkciója nincs, mint lokalizálni a fókusz magát. Ennek segítségével pedig nem a narrátor észleli a régmúlt eseményeket (amelyeket Natália tudata őriz meg), hanem egy másik szereplő, Czifra. A narrátor semmi mást nem tesz, mint ezt az nem áttetsző viszonyrendszert elbeszéli. Czifra ráadásul nem is a nő emlékeivel szembesül (amelyek, a maguk rendjén árnyjátéknak minősítődnek), hanem Álom olvasatával ezekről. Az események többszörös értelmezésen keresztül jelennek meg a narratívában, és egyik olvasat sem kerekedik a másik felé.

Ha a kognitív irányzat felől kísérelnénk megragadni az észlelés alakzatát, akkor éppen abba a vakablakba ütköznénk, amelyet fent részletesen tárgyaltunk, és amelyet itt, képzavarral élve, Natália szeme képvisel, amely egyszerre jelenti az események felidézhetőségét és azt az anyagot, amelyen ezek olvashatóvá válnak. Az olvasó számára azonban nincs felkínálva olyan egyetlen, osztatlan pozíció, amelybe behelyezkedve „észlelhetné” az eseményeket.

MATERIALITÁS, FOKALIZÁCIÓ ÉS KÍSÉRTETIESSÉG

A fokalizáció értelmezésével kapcsolatosan az *Asszonyágok díjában* a további kérdésekre kell választ adnunk: hogyan viszonyul egymáshoz áttetszőség/át nem tetszőség és fenomenalitás/materialitás párosa¹⁴⁵. Továbbá, ki kell arra is térnünk, hogy milyen szerepet töltenek be a kísértetek a regényben, hogyan viszonyulnak a romantikus kísértettörténetekhez, illetve hogyan értelmezhetjük a regény címét (*Asszonyágok díja*) az eddigiek fényében.

A regény mottója¹⁴⁶, amely Byron *A kalóz* c. munkájából való, egyszerre világít rá az észlelés, tehát a fokalizáció kiemelt szerepére és arra, hogy Krúdy regénye ezzel egyidőben a romantika hagyományának átértelmezésének feladatát is vállalja. A Byrontól származó mottó imperatívusként állítja az olvasó elé az észlelés és megértés feladatát, amely az én megismerhetőségére vonatkozik. Viszont az utolsó kérdés meg is kérdőjelezi ennek lehetségességét: beleláthatunk egy másik én lelkébe, feltárulhat-e az a maga teljességében? Krúdy regénye több szempontból is ezt a kételyt viszi színre, és inkább amellet foglal állást, hogy az én egyrészt nem fogható fel koherens szubjektumként, másrészt pedig szórtságában sem kiismerhető. Natália többszörösen közvetített élettörténete, az egyes szereplők széttartó (ön)értelmezése meggyőzően támasztják mindezt alá¹⁴⁷. E tekintetben Krúdy regénye túlmutat a klasszikus modernség paradigmáján, és a későmodern állásfoglalásokkal rokonítható, különösen, ha azt is figyelembe vesszük, hogy a regényben nem csupán a szereplői szubjektumok önazonossága kérdéses, hanem a megismerés, megértés koherenciáját illetően is számos kétely fogalmazódik meg

145 Fenomenalitás és materialitás fogalmait Paul de Man nyomán használom úgy, ahogy az alábbi tanulmányokban meghatározza azokat: Paul de Man: *Fenomenalitás és materialitás* Kantnál. Ford. Katona Gábor. In Uő: *Esztétikai ideológia*. Budapest, Osiris Kiadó, 2000. 54-80.; és Paul de Man: *Kant materializmusa*. Uo. 118-131.

146 „Ha nem remegsz, ó nézz lelkébe most;/mit ily szilajjá tett a vészes sors,/ S lásd, elfajult keblében mily gaz hajta,/ Sok átkos év bódító mérgű magja,/ Lásd, – ám ki látott eddig, és ki látna/ A más lelkének ily titkos zugába?”

147 A Krúdy-regények kapcsán már sokan foglalkoztak a személyiség osztottságának megjelenítésével. A teljesség igénye nélkül, ilyenek Fried István tanulmányai (*Ki beszél a „regényké”-ben?*. In Uő: *Szomjas Gusztáv hagyatéka*. Palatinus, 2006. 116-140.; *Az elbeszélő mint útitárs*. Uo: 190-215.), Gintli Tibor már hivatkozott könyve, Bezeczy Gábor írásai.

(Natália élettörténete legalább három közvetítő – Álom, Czifra, a narrátor – tárul elénk)¹⁴⁸.

Az önértelmezés azonban nemcsak a szereplők esetében fontos mozzanat: a regényben feltűnőek a romantika szövegeire, hagyományára tett utalások: ilyen már maga a mottó is, amely a romantika egyik erősen kanonizált szerzőjétől, Byrontól származik. A teljesség igénye nélkül említem meg még a szövegből a Jókai regényére, az Aranyemberre tett utalásokat, operákra, illetve egyes Dickens-szövegekre (amelyeket ebben a kontextusban ugyancsak a romantika hagyományára tett hivatkozásként értek). A regény azonban nemcsak ilyen egyértelmű, szövegközi utalásokkal kapcsolódik ehhez a tradícióhoz: a fejezetek elején található rövid rezümé ugyancsak a regény történetéhez kapcsolódik, továbbá a regénybeli két kísértet is erősen kapcsolódik egyrészt a rémregények hagyományához (Démon figuráján keresztül), másrészt pedig az alteregó/hasonmás narratívákhoz. Nem célom az összes szövegelemet kigyűjteni, ennél érdekesebbnek találom azt, hogy miként működnek Krúdy regényében ezek az utalások, figurák. Érdekes az intertextuális utalások olvasata Eisemann György tanulmányában: Eisemann úgy véli, hogy Czifra János alakja azért szorul a háttérbe a regény nagy részében, mert képtelen felismerni saját „intertextuális eredetét”, illetve, hogy a fontosabb szereplők esetében identitásformáló szerepet töltenek be a szövegközi hivatkozások. Kivéve egy szereplőt, Natáliát, aki számára a hang fontosabb, mint a szövegelmények felismerése, Eisemann szerint egy olyan intervokáltság szegeződik szembe az intertextualitással, amelynek következtében „minden jelentés-összefüggés [...] a beszédben koncentrálnak és konkretizálódnak: nem a narratíva határozza meg a szót, hanem a szó (mondás) a narratívát” (Im.). Az intervokáltság kérdése azonban azért nem válhat ilyen központi jelentőségűvé, mert Natália emlékeiben jelenik meg (pl. temetőbeli jelenet, amelynek során a lány a halottakkal beszélget), amely emlékek viszont a közvetettség bonyolult alakzatain keresztül narrálódnak. És ebben a

148 A én megosztottságának kérdése Fried István értelmezéseiben is fontos szempontként jelenik meg: „Az ének elbizonytalanodása, amelynek jele lehet megkettőződése (például az Asszonyosságok díjában) [...] már túllép a századfordulás modernizmus freudizmus divatán vagy átlagléléktaniségén, és visszafordítja az én-megosztottságot a nyelviségbe.” (Fried István: Krúdy-olvasás. In Uő: *Szomjas Gusztáv hagyatéka*, Palatinus, 2006. 18-50., 38.)

folyamatban a kísértetek jelentősége megkerülhetetlen, ezért a továbbiakban Álom és Démon alakjait vizsgálom részletesebben.

Álom alakjával kapcsolatosan már megállapítottam azt, hogy elsődleges funkciója az észlelés folyamatának biztosítása. A kísértet figurájában éppen az nyer alakot, aminek lényegi megragadhatatlanságot tulajdonítottunk a fokalizációt tárgyaló elméleti részben: a fókusz maga. Nem mellékes azonban, hogy egy kísértetről van szó, aki váratlanul, úgyszólván a semmiből jelenik meg, és ugyanilyen váratlanul tűnik is el. Illetve a diegézisen belül a többi szereplőtől teljesen független, olyannyira, hogy kísér(t)őszerepét leszámítva saját története nincs is. Álom a fokalizáció kísértete, és ez éppen azt a lényegi kettősséget teremti meg, hogy a fokalizáció egyrészt mindig szereplőhöz kötött, másrészt pedig az észlelés eredetként megragadhatatlan, hiszen egy kísértet fő tulajdonságai éppen az illékonyság, a testnélküliség. Így az olvasó a fókusz mint helyet soha nem tudja megragadni, lokalizálni, hanem csupán egy szöveghelyre tud rámutatni. Vagyis az az elméleti paradigma, amelyet például Mieke Bal és Manfred Jahn nevei fémjeleznek, elégtelennek bizonyul ennek a szövegszerveződésnek a leírásában, mivel itt a narrátor szerepe valóban nem több, mint az elbeszélés. Vagyis úgy tűnik, hogy a fokalizáció valóban csak szereplőhöz kapcsoltn értelmezhető, ahogyan ezt Genette is hangsúlyozta.

Hogyan viszonyul ehhez a másik kísértet, Démon alakja? Ő az, aki megjelenésével gyakorlatilag elindítja az eseményeket, kimozdítva a tárgyakat és embereket szokásos működésmódjukból. Tömören összefoglalva: Démon működése állapotváltozást okoz. Az állapotváltozás pedig a történet egyik alapvető definíciója. Vagyis, ez a kísértet az, aki tulajdonképpen elindítja a történéseket. Ebben az értelemben pedig az elbeszélőhöz kapcsolható.

Álom és Démon alakja így nem annyira a történetben betöltött szerepük miatt válnak érdekessé, hanem a regény narrációs rendszerében betöltött funkciójuk miatt: az elbeszélés és a fokalizáció trópusaiként kerülnek a színre. Tropikus működésükkel nem csupán a szereplők (elsősorban Czipra János és Natália, de ugyanez vonatkozik Palaczkira, Dubli úrra, Margitra, a Bakonybeli öregúrra, stb. is) alapvető megosztottságára világítanak rá, hanem a narráció önzonosságát is

megbontják¹⁴⁹. Eközben, paradox módon a mindentudó elbeszélő egységessége érintetlen marad. Illetve annyiban mégsem, hogy a narrátor egy alaktalan kísértet dialogikus működésével kiegészülve beszél el (megjelenése hosszasan le van írva, további jelenlétéről, illetve eltűnéséről azonban egy szó sem esik). Czifra János temetésrendező pedig egy másik kísértet, Álom segítségével észlel¹⁵⁰. Ebben a regényben hang és észlelés különbségét a kísértetek különbsége hordozza.

A kísértet pedig már eleve valaminek, illetve valakinek a kísértete, önmagában nincs jelentése, csak valamire való utalásában: itt egyrészt a romantika kísérteteként is értelmezhetjük, amely megbontja a narráció egységességét. Másrészt pedig úgy tűnik, hogy Démon az elbeszélhetetlen mondás aktusaként, illetve Álom a láthatatlan látás fenomenalizációjaként nyer alakot. Annak ellenére, hogy a fokalizáció egy képzőművészetekből származó metafora, amely az elbeszélő szövegekbeli látást jelöli, és ehhez képest az elbeszélő hangot szószerintinek tarthatjuk, mindkét esetben mégiscsak egy olyan fenomenalizációs folyamattal van dolgunk, amely a látást és a beszédet teszi jelenlévővé, anélkül, hogy magát a látó, illetve beszélő aktust meg tudná ragadni. Mert úgy válik a látás és a beszéd jelenvalóvá, ahogy a kísértetek valaminek/valakinek a kísértetei, azzal a kitételrel, hogy Krúdy regényében a látás és a beszéd válik kísértetté/kísértetiessé ahelyett, hogy eredetként funkcionálnának.

149 Gintli Tibor a *Napraforgó* c. regény kapcsán mutatja ki a szereplők önértelmezésének – áriáinak – ellentmondásos jellegét, amelyek a narratív identitás stabilizálása ellenében hatnak (L. *Élettörténet és narratív identitás* c. fejezetet (101-131.))

150 Érdekes filológiai adat Kelecsényi László beszámolója az *Asszonyosságok díjának* arról az egyedüli példányáról, amelyet két illusztrátor, Hornyánszky Miklós és Szada István díszített, szürrealista és realista rajzaival. (Kelecsényi László: *Egyedüli példány*. In *Uő: Nagy kópéságok. Krúdy titkok nyomában*. Budapest, Fekete Sas Kiadó, 2007. 90-96.) Így az illusztrációk a maguk rendjén megismétlik azt az osztottságot, amit a regény is színre visz.

Összegzés

A dolgozat célja egy olyan diszkurzív tér feltárása volt, amelyet a fokalizáció, a nézőpont, a tér, a hely és a kísértet fogalomhálója határoz meg. Mint diszkurzív tér ez a fogalmi konstelláció nem illeszkedik szorosan véve egyetlen diszciplína (társadalomelmélet, irodalomelmélet) keretei közé sem. Egy olyan, interpretatív alapú megközelítést adta a kérdéskörnek, amelyből körvonalazódik egy olyan módszertan, amely új utakat nyithat az elbeszélő szövegek értelmezésében: a fokalizáció, a nézőpont, és az ezekből eredeztethető irodalmi tér megképzése/ megképződése olyan szövegjellegzetességekre mutat rá, amelyek egyébként rejtve maradtak..

Az első rész – *Tér és nézőpont az irodalomban* – egy társadalomelmélet perspektívát rajzol ki. Azt vizsgálom, hogy Pierre Bourdieu és Michel de Certeau miként értelmezi a nézőpontok és gyakorlat irodalmi szövegekben való jelentkezését. Egy ilyen megközelítés rávilágít az irodalmi tér, a diszkurzív és nem-diszkurzív gyakorlatoknak olyan vetületeire, amelyek egy szövegimmanens vizsgálat során rejtve maradnának.

Bourdieu rendszerében az irodalmi mező keletkezésének vizsgálata, leírása bír megvilágító erővel. A századforduló francia irodalmi életét veszi górcső alá: azt kutatja, hogy a társadalmi térben miként válik autonómmá az az irodalmi intézményrendszer, amelyet az alkotók, kritikusok, kiadók, közösségi terek és hivatalos intézmények együttese alkot. Ennek a mezőnek nem csupán egy pillanatnyi állapotát rögzíti, hanem a legitimitásért folytatott harc dinamikáját is vázolja: hogyan érvényesülnek a különböző alkotói iskolák, milyen konkrét és szimbolikus pozíciófoglalások feleltethetőek meg nekik a társadalmi térben, milyen a hatalmi mezőhöz való viszonyuk. A vizsgálat elsődleges anyaga Flaubert munkássága, melynek kapcsán Bourdieu a kettős historizáció elvét fogalmazza meg a kutatás módszertanaként. Ennek megfelelően, a kutatónak nem csupán a vizsgált tárgy (az irodalmi mező keletkezése) történetiségére kell tekintettel lennie, hanem arra is, hogy a saját értelmezői pozíciója miként meghatározott egy történeti

kontextus által. Ennek a tudatosítására Bourdieu szerint csakis a társadalomtörténész képes, ezért a fent vázolt kutatás is csak általa elvégezhető. Azt azonban mindenképpen meg kell jegyezni, hogy a társadalomtörténet és -elmélet metatudományá avatása, nem hozza meg a várt eredményt: Bourdieu a konkrét, mindennapi gyakorlatok feltárását odázza el, mivel éppen egy ilyen vizsgálat diszkurzív kockázatát nem hajlandó vállalni.

Michel de Certeau éppen a hétköznapi gyakorlatok kutatását tűzte ki célul munkájában. A *Practice of Everyday Life* elsősorban mégis elméleti munkaként bír jelentős értékkel: azt az elméleti kontextust vázolja fel, amelyben egy ilyen kutatás értelmezhetővé válik. Konkrét gyakorlatok elemzéséhez néhány vázlatos példát ad csupán. A kiinduló kérdés az, hogy az egyes korszakokban miként jönnek létre a különféle diszkurzív konstellációk, illetve mi történik azokkal a nem-diszkurzív gyakorlatokkal, amelyek nem kerülnek be ezekbe a konstellációkba (ezen ponton válik érdekessé de Certeau Foucault-kritikája, amely szerint a jelenlegi apparátusokból nem, vagy csak kis mértékben lehet levezetni a valamikori gyakorlatokat). Ezek a nem-diszkurzív gyakorlatok azért válnak különösen fontossá, mivel de Certeau szerint ezek azok a hétköznapi gyakorlatok, amelyek nem reflektálnak sem működésükre, sem pedig jelentésükre. Ugyanakkor vitathatatlan szerepük van a tér megképzésében is. Segítségükkel újraértelmezhetővé válik a termelés és fogyasztás kettőse is (nem elég tudni, hogy egy tévéműsor nézettsége magas, azt is meg kell vizsgálni, hogy mit csinálnak közben a tévénezők). Ahhoz, hogy ezeket a gyakorlatokat értelmezni tudja, de Certeau bevezeti a stratégia-taktika fogalompárost. A stratégia mindig a hatalom által felkínált lehetőségekkel összhangban bontakozik ki és alkotja meg a számára szükséges, legitim teret. Ezzel ellentétben a taktika nem hoz létre újat, hanem a meglévőben kitapintható lehetőségeket játssza ki olyan módon, hogy felforgatja a hatalom által előírt rendet. Különleges esete a „la perruque”, amelynek során egy adott helyen más tevékenység zajlik, mint ami hivatalosan megengedett (a gyári munkás munkaidejében saját, házi tárgyait gyártja, nem pedig az előírt darabokat). Stratégia és taktika viszonylatában a tér a gyakorolt helyként képződik meg. Ebben a rendszerben az irodalom azért válik kitüntetett gyakorlattá, mivel egyszerre a narráció diszkurzív gyakorlata, illetve az erről a gyakorlatról szóló diszkurzus is. Emellett pedig az irodalom képes más, hétköznapi gyakorlatok nyomait is megőrizni.

Krúdy késői, dokumentarista címkével ellátott regényei ebből a perspektívából megszólíthatóvá válnak, ahogy azt az *Ady Endre éjszakái* című szövegtörzs interpretációjával be is mutatom. Ez a szöveg maga is az irodalmi és a társadalmi tér összefüggéseit tematizálja: a város, a séta és az írás tekinthetőek a központi elemeknek. Mindez nemcsak a cselekményelemekben tematizálódik, hanem a séta magát a narráció logikáját és formálódását is meghatározza. Bourdieu mezőfogalma, de Certeau stratégia és taktika meghatározása lehetővé teszi, hogy ezt a fajta szövegszerveződési módot megragadjuk és leírjuk, illetve arra is rámutathatunk, hogy válhat a kísértet szövegformáló alakzattá.

Az *Ady Endre éjszakái* (1925) mű Krúdy keveset olvasott és hivatkozott szövegei közé tartozik. Egyfajta zavarral beszélnek róla, a műfaji besorolás is a dokumentumregénytől az elbeszéléscikluson keresztül a kisregényig tart. Többfajta változata is létezik, a Fábri Anna és a Bartha András szerkesztette változatok jelentős eltéréseket mutatnak (nem ugyanazok az írások kapnak helyet a cím alatt, más sorrendbe rendezik őket, és az egyes szövegeken belül is vannak eltérések). A kutatás feladata lenne ezt a filológia zavart is tisztázni, feloldani.

A szövegek mégsem összefüggéstelenül kerülnek egymás mellé: Ady és a korabeli költők, írók, művészek serege és az egyes helyszínek nagyon is megteremtik a kapcsolatokat. Ilyenformán egy térbeli viszonyrendszer rajzolódik ki, amelyből a századfordulás nagyváros sajátos képe kerekedik ki: mint irodalmi teret látjuk magunk előtt, amelyet az írók szövegei és kocsmázásai egy időben formáznak.

A disszertáció második részében azokat az elméleteket tekintem át, amelyek a fokalizáció működésmódját írják le. Ez a szempont segít a narratológiai és narratívaelméleti megközelítések áttekintésében is, azzal a megszorítással, hogy kizárólag a fokalizációnak a meghatározásában érdekelt a dolgozat, nem pedig egy önálló narratológiai vagy narrációelméleti rendszer kialakításában.

A századfordulás, illetve a század első felének elméleteinek – Percy Lubbock és Borisz Uszpenszkij – áttekintése azért elodázhatatlan mert, azt a kontextust is jelentik, amelyekben a Krúdy-szövegek keletkeznek. Így az is jobban megérthető, hogy ebben az időszakban miért válik a nézőpont és elbeszéléshez való viszonya népszerű témává a kritikusok és szépírók körében is.

Az elbeszéléskutatás erre vonatkozó irányzata (Genette, Mieke Bal, Manfred Jahn) kidolgozta a fokalizáció fogalmát, amely éppen ezt a jelenséget hivatott megragadni: az észlelést jelöli, és ezt a jelenséget az elbeszélés aktusáról leválasztva vizsgálja. Azaz az egyes elbeszélő szövegek szerveződésében, a lehetséges világ megképződésében kulcsfontosságú szerepe van a fokalizációnak, mivel ez a működésmód teszi lehetővé az észlelést, a szereplők térben mozgását. A fokalizáció működésmódját illetően nem értenek egyet a kutatók: Genette csak a szereplői aktivitáshoz kapcsolja, és ezt az aktivitást beszéli el a narrátor, aki nem válhat észlelővé (nyilvánvalóan kivételt képeznek a jelen idejű egyes szám első személyű elbeszélések, de ezek igencsak ritkák). Mások szerint (Mieke Bal, Manfred Jahn) szerint azonban a narrátor maga is észlel, sőt mi több, ők a fokalizáció vizsgálatába bevonják az olvasót is.

A kognitív irányzatok – jelen esetben Manfred Jahn szerint semmilyen különbség nincs aközött, ahogyan a mindennapi világunkban tájékozódunk és aközött, ahogyan a szövegekbeli eseményeket és tereket észleljük. Egy ilyen megközelítés már magának a fikciónak a meglétét tagadja, mivel eltörli világ és szöveg különbségét. Én azon az állásponton vagyok, hogy ez a határ nem megszüntethető, szöveg és világ között lényegi különbségek vannak. Például nem mindegy, hogy valóban az Andrássy úton sétálunk, vagy pedig egy regényben olvassuk a séta leírását. A regény esetében nem lehet elvonatkoztatni az elbeszélés módjától, a történetben elfoglalt helyétől, és attól, hogy ki sétál és ki észlel éppen. A szövegekbeli terek nem léteznek önmagukban, hanem mindig csak a szereplőkhöz kapcsoltan, a legtöbb esetben általuk észlelve.

Az *Asszonyosságok díja* (1919) Krúdy-regény az egyik legtöbbet elemzett és olvasott szövege a szerzőnek. A történet Czifra János temetésrendező egy napját mutatja be Budapesten, különféle színhelyeken (templom, bordélyház, lakodalom) járunk, és megismerkedünk Natália, a vajúdo prostituált történetével, aki belehal a szülésbe. A cselekmény egyáltalán nem bonyolult, bár a különféle elbeszélői szintek nyomon követése időnként nem kis erőfeszítést követel az olvasótól. A regény egyik kulcsfigurája az Álom nevű kísértet, aki végigkalauzolja a temetésrendezőt budapesti útja során. A recepció egyértelműen Czifra János alteregójának tekinti ezt a figurát, és ekképpen a romantikus hasonmás-motívum mentén értelmezi a szöveget (l.

pédául Fried István, Bori Imre és Czére Béla elemzéseit). Én azonban amellet érvelnék, hogy Álom a fokalizáció kísértete: nélküle a szereplő nem képes látni, észlelni semmit sem. A kísértet közvetíti számára az eseményeket, és jelöli ki az észlelési pozíciókat (a bordélyházban melyik lyukon lehet a legjobban megfigyelni a szobában lévőket, melyik szobába érdemes bemenni, és hova nem, illetve a vajúzó nő szemhártyájáról ő olvassa le annak élettörténetet). Ami még izgalmasabbá teszi a szöveget, az egy másik kísértet, Démon jelenléte, aki tulajdonképpen az elbeszélés működéséért felelős: akkor bukkan fel, amikor a temetésrendező története elkezdődik, és megjelenésekor a tárgyak és emberek furcsán, a szokásostól eltérően kezdenek viselkedni és beszélni. Démon és Álom együttesen felelnek az elbeszél világ működéséért, és Krúdy zsenialitása éppen abban áll, hogy kísértetként jeleníti meg őket, hiszen nem konkretizálható, antropomorfizálható jelenségekről van szó: az elbeszélés és az észlelés aktusáról.

IRODALOMJEGYZÉK

ADY Lajos: *Ady Endre*. Budapest, Amicus, 1923.

AHEARNE, Jeremy: Questions of Cultural Policy in the Thought of Michel de Certeau (1968-1972). *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001. 447-464.

BAHTYIN, Mihail: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Ford. Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István és Horváth Géza. Bp., Osiris Kiadó, 2001.

BAL, Mieke: The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative. Ford. Jane E. Lewin. *Style* 17(2). 234-69.

BAL, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Ford. Christine Van Boheemen. Második kiadás. University of Toronto Press Incorporated, Toronto Buffalo London, 1997.

BAL, Mieke: *Fokalizáció*. Ford. Ferencz Anna. Hálózati közlés: <http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/szovegyujtemeny/bal/index.html>.

BARTHES, Roland: Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe. Ford. Simonffy Zsuzsa. In Kanyó Zoltán – Síklaki István (szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Bp., Tankönyvkiadó, 1988. 378-398.

BEACH, Joseph Warren: *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. Appleton-Century-Crofts, 1932.

BEACH, Joseph Warren: *Method of Henry James*. Albert Saifer, 1954.

BENJAMIN, Walter: *Angelus novus*. Helikon, Budapest, 1980.

BENJAMIN, Walter: *Kommentár és profécia*. Magvető, Budapest, 1969.

BEZECZKY Gábor: *Krúdy Gyula: Szindbád*. Talentum műelemzések. Budapest, Akkord Kiadó, 2003.

BEZECZKY Gábor: Krúdy és Szindbád. In Ittész Gábor, Kiséry András (szerk.): *Míves semmiségek. Elaborate triflus. Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára*. Piliscsaba, PPKE, 2002. 357-371.

BEZECZKY Gábor: Az elbeszélésciklus poétikája. *Literatura*, 2003. 186-198.

BOOTH, W. C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, University of Chicago Press, 1961.

BORI Imre: *Krúdy Gyula*. Újvidék, Fórum Könyvkiadó, 1978.

BOURDIEU, Pierre: *A gyakorlati észjárás*. Ford. Berkovits Balázs. Napvilág Kiadó, Budapest, 2002.

BOURDIEU, Pierre: A megértés megértése. Ford. Mihály Patrícia. In *Intézményesség és kulturális közvetítettség*. Szerk. Bónus Tibor, Kelemen Pál és Molnár Gábor Tamás. Ráció Kiadó, 2005. 341-381.

BOURDIEU, Pierre: *A tudomány tudománya és a reflexivitás*. Ford. Házas Nikoletta és Simon Wanda. Gondolat Kiadó, Budapest, 2005.

BOURDIEU, Pierre: *La Distinction, critique sociale du jugement*. Minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre: *Les Règles de l'art*. Éditions du Seuil, 1992. Angolul: *The Rules of Art*. Ford. Susan Emanuel. Polity Press, 1996.

BROOKS, Cleanth – Warren, Robert Penn: *Understanding Fiction*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1979.

BÖLCSICS Márta – Csordás Lajos: *Budapesti Krúdy-kalauz. Budapest, ahogyan Krúdy látta*. Helikon Kiadó, Budapest, 2002.

CARRARD, Philippe: History as a Kind of Writing: Michel de Certeau and the Poetics of Historiography. *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001. 465-483.

CHATMAN, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Hatodik kiadás, Cornell University Press, Ithaca és London, 1993 (Első kiadás: 1978).

COLEBROOK, Claire: Certeau and Foucault: Tactics and Strategic Essentialism. *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001, 543-575.

CONLEY, Verena Andermatt: Processual Practices. *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001. 483-506.

CZÉRE Béla: *Krúdy Gyula*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1987.

DE CERTEAU, Michel: *Heterologies: Discourse on the Other*. Translated by Brian Massumi. University of Minnesota Press. 1986.

DE CERTEAU, Michel: *La Fable mystique: XVI^e et XVII^e siècle*, Gallimard, Paris, 1982 rééd. 1995.

DE CERTEAU, Michel: *La Prise de parole. Et autres écrits politiques*, Ed. établie et présentée par Luce Giard, Seuil, Paris, 1994.

DE CERTEAU, Michel: *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975.

DE CERTEAU, Michel: *The Practice of Everyday Life*. Ford. Steven F. Rendall. University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1984. [*L'Invention du Quotidien*. Vol. 1, Arts de Faire. Union générale d'éditions. 1974.]

- COHN, Dorrit: *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University Press, Princeton, 1978.
- DERRIDA, Jacques: *Marx kísértetei*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Jelenkor kiadó, Pécs, 1995.
- VAN DIJK, Teun A.: A történet felfogása. Ford. Imre Anna. In Kanyó Zoltán – Síklaki István (szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Bp., Tankönyvkiadó, 1988. 309-330.
- DRISCOLL, Catherine: The Moving Ground: Locating Everyday Life. *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001. 381-399.
- DUBOIS, Jacques: Pierre Bourdieu and Literature. Ford. Meaghan Emery és Pamela Sing. *Substance*, 2000/93. 84-102.
- EISEMANN György: A város mint emlék és fikció. Krúdy Gyula: Asszonyságok díja és más pesti regények. *Budapesti negyed*, 2001/4. Hálózati közlés: <http://bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/34/eisemann.html>. Utolsó elérés: 2008-11-12.
- FÁBRI Anna: *Ciprus és jegenye. Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben*. Budapest, Magvető Kiadó, 1987.
- FÁBRI Anna: Utószó. In Krúdy Gyula: *Ady Endre éjszakái*. Sajtó alá rendezte és az utószót írta Fábri Anna. Helikon Kiadó, Békéscsaba, 1989.
- FÁBRI Anna: „Mit lehet írni Pestről?” (A Krúdy-művek Budapestjéről). *Budapesti Negyed* 2001/4. Hálózati közlés: <http://www.bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/34/fabri.html>; 2008-10-25.
- FERENCZ Anna: A fokalizáció mint (vak)ablak. Elbeszélés és fokalizáció viszonya Krúdy Gyula Asszonyságok díja című regényében. In *Retorika és narráció*. Budapest, 2007, Gondolat Kiadó.

FERENCZ Anna: Allegorézis és reprezentáció Krúdy elbeszélő gyakorlatában. In Berszán István (szerk.): *Alternatív mozgásteretek: Működés és/vagy gyakorlás a kognitív folyamatokban*. Kolozsvár, 2005, Scientia Kiadó. /Sapientia Könyvek 37./

FERENCZ Anna: Asszonyságok díja: történetek emlékezete. In *Serta Pacifica. Tanulmányok Fried István 70. születésnapjára*. Szerkesztette: Ármeán Otília, Kürtösi Katalin, Odorics Ferenc és Szörényi László. Szeged, 2004, Pompeji Alapítvány. 304-314.

FOUCAULT, Michel: *A szexualitás története III.: Törődés önmagunkkal*. Ford. Sujtó László. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2001. [*Histoire de la sexualité III.: Le souci de soi*. Gallimard, Paris, 1984.]

FOUCAULT, Michel: *Felügyelet és büntetés: A börtön története*. Ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára. Gondolat Kiadó, Budapest, 1990. [*Surveiller et Punir: Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1975]

FRÁTER Zoltán: Szecessziós emberek. *Budapesti Negyed*. 2001/4. Hálózati közlés: <http://www.bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/34/frater.html>; 2008-10-25.

FRECCERO, Carla: Toward a Psychoanalytics of Historiography: Michel de Certeau's Early Modern Encounters. *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001. 365-379.

FRIED István: *Szomjas Gusztáv hagyatéka. Elbeszélés, elbeszélő, téridő Krúdy Gyula műveiben*. Palatinus kiadó, 2006.

FRIEDMAN, Norman: *Form and Meaning in Fiction*. Georgia University Press, 1975.

FRIED István: Ki beszél a „regényké”-ben?. *Tiszatáj*, 2002/5. 48-61.

FRIED István: A tegnapok ködlovagjai. *Tiszatáj*, 2003/5. 63-78.

FÖLDESSY Gyula: *Ady-tanulmányok*. Budapest, 1921.

FÜLÖP László: *Közelítések Krúdyhoz*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987.

FÜZI Izabella – TÖRÖK Ervin: *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*.

Hálózati közlés: <http://szabadbolcseszet.elte.hu/mediatar/vir/tankonyv/tartalom.html>.

GABORJÁK Ádám: Agyibagyi. Krúdy Gyula: Ady Endre éjszakái. *A Hét*. 2006. június 6. 17.

GELDOF, Koenraad: Authority, Reading, Reflexivity: Pierre Bourdieu and the Aesthetic Judgement of Kant. Ford. Alex Martin. *Diacritics* 1997, 27. 1. 20-43.

GENETTE, Gérard: Discours du récit. In Uő: *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972. 67-269.

GENETTE, Gérard: *Nouveau discours du récit*. Paris, Éditions du Seuil, 1983.

GINTLI Tibor: „Valaki van, aki nincs”. *Személyiségbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005.

GYÁNI Gábor: *Budapest – túl jön és rosszon. A nagyvárosi múlt mint tapasztalat*. Napvilág kiadó, Budapest. 2008.

HAJDU Péter: Az elbeszélésciklus elmélete. *Literatura* 2003/2.

HAJDU Péter: *Tudás és elbeszélés. A Mikszáth-kispróza rejtelsei*. Irodalomtörténeti füzetek. Argumentum, Budapest, 2010.

HATVANY Lajos: *Ady világa. Isten könyve*. 1. kötet Találkozás Istennel, 2. kötet Viadal Istennel. Wien, Pegazus, 1922.

HATVANY Lajos: *Ady világa. Szerelem könyve*. 1. kötet Találkozás a nővel, 2. kötet Ady és Léda. Wien, Pegazus, 1924.

HORVÁTH János: *Ady és a legújabb magyar líra*. Budapest, Benkő Gyula, 1910.

JAHN, Manfred: Windows of focalization: deconstructing and reconstructing a narratological concept. *Style*. 1996/Nyár. FindArticles.com. Letöltés: 2007. nov. 17. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_n2_v30/ai_19175942

JAHN, Manfred: More Aspects of Focalization: Refinements and Applications. In: Pier, John, ed. *GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours* 21. 85-110. 2007. nov. 17. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn99b.htm>

JAHN, Manfred: Stanley Fish and the Constructivist Basis of Postclassical Narratology. Reitz, Bernhard; Rieuwerts, Sigrid, (szerk.): *Anglistentag 1999 Mainz*. Proceedings. 2000. 375-387. Letöltés: 2007. nov. 17. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn00.htm>

JAMES, Henry: *What Maisie Knew*. William Heinemann, London, Herbert S. Stone, Chicago, 1897.

JAMES, Henry: *The Portrait of a Young Lady*. Macmillan and Co., London, Houghton, Mifflin and Company, Boston, 1881.

JAMES, Henry: *The Ambassadors*. Methuen & Co., London, Harper & Brothers, New York City, 1903.

KABLITZ, Andreas: Realism as a Poetics of Observation. The Function of Narrative Perspective in the Classic French Novel: Flaubert – Stendhal – Balzac. In: Kindt, Tom és Müller, Hans-Harald (szerk.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Walter de Gruyter, Berlin, New York. Én. 99-137.

KARDOS László: *A huszonegyéves Ady Endre*. Gyoma, Kner Izidor kiadása, 1922.

KAUPPI, Niilo: The Sociologist as *Moraliste*: Pierre Bourdieu's Practice of Theory and the French Intellectual Tradition. *Substance*, 2000. 93. 7-21.

KELECSÉNYI László: *Nagy kópéságok. Krúdy titkok nyomában*. Budapest, Fekete Sas Kiadó, 2007.

KELEMEN László: *Krúdy Gyula*. Szeged, Magyar Irodalomtörténeti Intézet, 1938.

KELEMEN Zoltán: *Történelmi emlékezet és mitikus történet Krúdy Gyula műveiben*. Irodalomtörténeti füzetek 155. Budapest, Argumentum Kiadó, 2005.

KEMÉNY Gábor: *Szindbád nyomában. Krúdy Gyula a kortársak nyomában*. A Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézete, 1981.

KINDT, Tom – MÜLLER, Hans Harald: Narrative Theory and/or/as Theory of Interpretation. Kindt, Tom és Müller, Hans-Harald (szerk.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Walter de Gruyter, Berlin, New York. Én. 205-221.

KOZMA Dezső: *Krúdy Gyula postakocsiján*. Kolozsvár, Dacia Kiadó, 1981.

KRÚDY Gyula: *A vörös postakocsi. Napraforgó. Kleofásné kakasa. Az útitárs. Asszonyosságok díja. Hét bagoly. Valakit elvisz az ördög. Boldogult úrfikoromban*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975.

KRÚDY Gyula: *Ady Endre éjszakái*. Fehér Holló, 1948.

KRÚDY Gyula: Ady Endre éjszakái. In Uő: *Írói arcképek*. II. kötet. Válogatta és szerk. Kozocsa Sándor. 1957.

KRÚDY Gyula: Ady Endre éjszakái. In: Uő: *Irodalmi kalendárium. Írói arcképek*. Válogatta, a szövegeket gondozta Barta András. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1989. 487-590.

KRÚDY Gyula: Vidéki éjszakák lovagja. In: Uő: *Irodalmi kalendárium. Írói arcképek*. Válogatta, a szövegeket gondozta Barta András. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1989. 471-480.

KRÚDY Gyula: *Ady Endre éjszakái*. Sajtó alá rendezte és az utószót írta Fábri Anna. Helikon Kiadó, Békéscsaba, 1989.

Krúdy Gyula Összegyűjtött művei. Kalligram Kiadó. A sorozatot szerkesztik: Bezeczký Gábor és Kelecsényi László.

KULCSÁR Szabó Ernő: *Beszédmod és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*. Argumentum, Budapest, 1996.

LOESBERG, Jonathan: Bourdieu and the Sociology of Aesthetics. *ELH* 60. 4, 1993. 1033-1056.

LOTMAN, Jurij: Point of view in a text. Ford. L. M. O'Toole. *New Literary History*. 1975. tél, 2. szám, 339-352.

LUBBOCK, Percy: *The Craft of Fiction*. The Travellers' Library. London, Jonathan Cape 30 Bedford Square, 1926. Első kiadás 1921.

LUKÁCS György: Új magyar líra, 1909. In Uő: *Ifjúkori művek (1902-1918)*. Budapest, Magvető Kiadó, 1977.

DE MAN, Paul: Fenomenalitás és materialitás Kantnál. Ford. Katona Gábor. In Uő: *Esztétikai ideológia*. Budapest, Osiris Kiadó, 2000. 54-80.

DE MAN, Paul: Kant materializmusa. Ford. Katona Gábor. In Uő: *Esztétikai ideológia*. Budapest, Osiris Kiadó, 2000. 118-131.

MARTIN, Wallace: *Recent Theories of Narrative*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1986.

MORRISON, Sister Kristin: James's and Lubbock's Differing Point of View. *Nineteenth Century Fiction*, 1962/16. 245-256.

N. COLBY, Benjamin: Eseményváz-komponens és szimbolikus komponens hosszabb elbeszélő szövegekben. Ford. Síklaki István. In Kanyó Zoltán – Síklaki István (szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Bp., Tankönyvkiadó, 1988. 398-411.

NELLES, William: Getting Focalization into Focus. *Poetics Today*. 11. kötet, 2. szám, 1990. Nyár. 365-382.

NÜNNING, Ansgar: Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term. Kindt, Tom és Müller, Hans-Harald (szerk.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Walter de Gruyter, Berlin, New York. Én. 239-277.

O'NEILL, Patrick: *Fictions of Discourse. Reading Narrative Theory*. University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, 1994.

OROSZ Magdolna: Kép és képiség az elbeszélő diskurzusban. In Uő: „Az elbeszélés fonala”. *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*. Gondolat, Bp., 2003. 145-203.

POZSVAI Györgyi: Nézőpont és közlésmód. *Literatura*, 1993/2. 130-149.

RÉVÉSZ Béla: *Ady Endre: életéről, verseiről, jelleméről*. Gyoma, Kner Izidor kiadása, 1922.

RÉVÉSZ Béla: *Ady Endre tragédiája: a háború, a házasság, a forradalom évei*. I-II. kötet, Budapest, Athenaeum, 1925.

RÓNAY György: *A regény és az élet. Bevezetés a 19-20. századi magyar regényirodalomba*. Budapest, Magvető Kiadó, 1985.

SALY Noémi: „Itt élt és halt, mert másképpen nem lehetett” (Krúdy és a pesti kávéház). *Budapesti Negyed* 2001/4. Hálózati közlés: <http://www.bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/34/saly.html>; 2008-10-25.

STANZEL, Franz K.: Second Thoughts on Narrative Situations in the Novel. *Novel*. 1978/11.

STURM László: *Hagyományok metszéspontján. Források, műfaji klisék és elbeszélésmódok Krúdy Gyula egy regénycsoportjában*. Budapest, Anonymus Kiadó, 2000.

SZABÓ Dezső: A romantikus Ady. *Nyugat*, 1911/24. szám.

SZABÓ Dezső: *A forradalmas Ady*. Budapest, Táltos, 1919.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály: „A regény, amint írja önmagát”. *Elbeszélő művek vizsgálata*. Második, bővített kiadás. Korona Nova Kiadó, Budapest, 1998.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Kemény Zsigmond*. Kalligram, Pozsony, 2007.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály: Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről. In Uő: „*Minta a szönyegen*”. *A műértelmezés esélyei*. Balassi Kiadó, Budapest, 24-67.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály: Nézőpont és értékszerkezet A véres költőben. In Uő: „*Minta a szönyegen*”. *A műértelmezés esélyei*. Balassi Kiadó, Budapest, 176-185.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály: Idő, nézőpont és értékszerkezet az Aranysárkányban. In Uő: „*Minta a szönyegen*”. *A műértelmezés esélyei*. Balassi Kiadó, Budapest, 199-215.

SZENES Béla: *Az ifju Ady Endre egy Kossuth-verstől a Léda dalokig*. Budapest, Dick Manó kiadása, 1913.

SZOLLÁTH Dávid: Terepséta. A fikció tere és az elbeszélői nézőpont Mészöly Miklós Pannon-prózájában. *Literatura*, 2000/2. 170-191.

USZPENSZKIJ, Borisz: *A kompozíció poétikája*. Ford. Molnár István. Európa Könyvkiadó, Bp., 1984.

TÁTRAI Szilárd: Az elbeszélés lehetőségei. Narráció és fokalizáció Ottlik Géza Iskola a határon és Továbbélők című regényében. *Magyar Nyelvőr*. 2002/2. 157-169.

TERDIMAN, Richard: The Marginality of Michel de Certeau. *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001. 399-421.

THOMKA Beáta: *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2001.

THOMKA Beáta: *Esszéterek, regényterek*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1988.

TITZMANN, Michael: The Systematic Place of Narratology in Literary Theory and Textual Theory. In Kindt, Tom és Müller, Hans-Harald (szerk.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Walter de Gruyter, Berlin, New York. Én. 175-205.

TODOROV, Tzvetan: *Poétique*. Paris, Seuil, 1973.

TOMASIK, Timothy J.: Certeau à la Carte: Translating Discursive Terroir in the Practice of Everyday Life: Living and Cooking. *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001. 519-543.

WARD, Graham: Michel de Certeau's „Spiritual Spaces”. *South Atlantic Quarterly* 100:2, Spring 2001. 483-501.

Z. KOVÁCS Zoltán: Mit látott Jeney, akit később bankóhamisítás miatt bezártak? Szindbád és a fokalizáció. *Literatura*, 2003/3. 345-353.