

FRANCIA NARRATOLÓGIAI KUTATÁSOK 3.

A POÉTIKA AUTONÓMIÁJA

THOMKA BEÁTA

A poétika fogalmát, helyét és rendeltetését az irodalom tanulmányozásának folyamatában minden jelentősebb modern irodalomelméleti irányzat meghatározta vagy újrafogalmazta. Az orosz formalista iskola hangzottta elsőnek a poétika kiválásának szükségességét a többi humán tudományból. Az irodalomnak mint öntörvényű rendszernek a megközelítésében éppen e szemlélet hatására mutatott fel eredményeket a 20. századi irodalomtudomány.

A poétikát a generatív beállítottságú iskola sem kívánja megkerülni, viszont egyértelműen alárendeli a nyelvtudománynak. A poétika objektumai nyelvi jelenségek, és ennyiben a nyelvtudomány területéhez is tartoznak, másodsor pedig van egy sor általános módszertani probléma, amelyek a nyelvészet és a poétika számára párhuzamosak; az irodalmi hatás komplex, történeti és szociológiai tények által is meghatározott problémájának csak egy részterülete az, amit a poétika képes megmagyarázni, állítja Manfred Bierwisch (*Poétika és nyelvtudomány*). A poétika autonómiájának és „viszonylagos” önállóságának gondolata közötti vitában ismertek Jakobson és Wellek, Ihwe és Lotman, Dijk és Ingarden tézisei, hogy csak a legjellemzőbbeket említsük. „A poétika felhasználja a nyelvtudomány eredményeit saját kutatási céljaira, s maga is ösztönzi a nyelvtudományt, hogy poétikailag jelentős problémákkal foglalkozzon, csak eközben nem szabad passzív módon alárendelnie magát a nyelvtudományi kutatás menetének és saját problémáit és tárgyait szem elől veszítenie”, olvasható Roman Ingarden *Poétika és nyelvtudomány* című tanulmányában.

A probléma a francia strukturális irodalomszemlélet képviselőit is válszadásra készítette. Poétikai koncepcióját Tzvetan Todorov 1967-ben fogalmazta meg *Poétique* című munkájában, mely eredetileg a *Qu'est-ce que le structuralisme?* (Mi a strukturalizmus?) című közös kiadvány részét képezte. Todorov 1973-ban dolgozta át és adta ki önálló kötetben *Poétikáját*. (A tanulmány bevezető része. A poétika meghatározása a *He-*

likon 1976/4. számában olvasható.) Todorov munkájának döntően fontos mozzanata az az álláspont, melyet az imént vázolt kérdésben kialakított. A mai poétikusok — különös módon — hasonló helyzetben vannak, mint több évtizeddel ezelőtt az orosz formalisták: még mindig, vagy talán most még inkább, bizonyításra szorul a tény, hogy az irodalom vizsgálata önálló tudományágra van szükség, s e diszciplína csakis a poétika lehet. A századelőn a történettudományok, a szociológia és a pszichológia, ma a nyelvészet van olyan helyzetben, hogy e fenti perspektívát veszélyeztesse. Todorovtól távol áll a gondolat, hogy az irodalmat függetlenítése a társadalmi megnyilvánulásoknak, nyelvi közlésmódoknak és discours-oknak azon rendszerétől, melybe maga is szervesen beletartozik, melyek áthatják és meghatározzák. Evidens azonban, hogy mindezen összetevők mellett, melyek által az irodalom egyéb tudományágak tárgyát is képezheti, a sajátos irodalmi formák, szerkezetek, alakzatok feltárá- sára csak a poétika vállalkozhat. „A poétika tárgyát az irodalom sajátosan irodalmi aspektusai alkotják, azok, amelyekkel egyedül az irodalom rendelkezik. A poétika autonómiája az irodalom autonómiájának függvénye.” Ugyancsak elgondolkodtató, hogy Todorovnak a formalisták által bevezetett fogalmakhoz, az irodalmi tényhez, az irodalmisághoz kell fordulnia annak tanúságaként, hogy e specifikus tényezők, jegyek, struktúrák és törvényszerűségek lényegében még mindig feltáratlanok. „A poétika pillanatnyilag csak a kezdeténél tart, és felvonultatja e stádium minden jellemző hiányosságát.”

A *Poétika* nem tekinthető kidolgozott rendszernek, nem kínál fel viszonylag teljes fogalomkészletet, módszertant, nem ad választ minden alapkérdésre: műfajelméleti fejezete nincs, a költészet és a szemantika háttérbe szorul benne stb. Vitán felül áll azonban, hogy Todorov olyan *poétika-konceptiót* dolgozott ki, melyben megvannak a *rendszerre fejlesztés alapjai*, s amely koncepciót eredetiség és frissesség, kritikai és önkritikai hangsúlyok jellemeznek. Hogy részleteit felvettük a francia elbeszélés-elméleti kutatásokat bemutató válogatásba, mindenekelőtt az indokolja, hogy a *Poétika* a prózai közlés, az elbeszélés kérdéseit állítja előtérbe: „A poétika szó a jelen szövegben az egész irodalomra vonatkozik majd, a verses és prózai formákra egyaránt; mi több, majdnem kizárólag prózai művekről lesz szó.” Ennek a hangsúlyeltolódásnak a hátterét nyilván az képezi, hogy Todorov prózakutatással foglalkozott behatóan, de talán az elbeszélés-kutatás jelenlegi időszerűsége is befolyásolta, valamint a szemantikától való bizonyos mértékű tartózkodása, amely viszont éppen a költészet kutatásába hatolt be.

A *Poétika* törzsét *Az irodalmi elemzése szöveg* című fejezet képezi. A problémákat három csoportban tárgyalja aszerint, „hogy a verbális, a szintaktikai vagy a szemantikai aspektusra vonatkoznak-e. Ezek az alosztályok, noha különböző neveken és különféle szempontok szerint, hosszú ideje jelen vannak szakterületünkön. Így osztódott három részre

a régi retorika mezeje: *elocutióra* (verbális aspektus), *dispositióra* (szintaktikai aspektus) és *inventióra* (szemantikai aspektus); így osztották fel az orosz formalisták az irodalmi tanulmányokat stilisztikára, kompozícióra és tematikára; és ugyancsak így választja el a jelenlegi nyelvészeti teória a fonológiát, a szintaxist és a szemantikát.” E területek közül Todorov leghosszabban a verbális és a szintaktikai aspektusnál időz.

Az elbeszélés alapvonása a beszéd által keletkező *fikció*, az elbeszélő szövegből kiváló fiktív *világ*. A *Poétika* több szempontból közelíti meg „a diskurzus fikcióvá való átváltozásának” menetét. Az átlépést a *mód*, az *idő* és a *látásmód*, valamint a — közlés folyamatának jelenlétét a közleményben jelző — *hangnem* kategóriája tükrözi. Az univerzum, melyet a fiktív (epikai, prózai) szöveg teremt, verbális és nem verbális cselekedetektől bontakozik ki: a két területre vonatkozó közléseket nevezte az ókori poétika *mimézis*nek (valamilyen beszéd közlése), illetve *diegézis*nek (annak elbeszélése, ami maga nem beszéd). A mód kérdései között Todorov az egyenes-, a függő-, a szabad függő beszéd, valamint az „elmesélt diskurzus” közlésmódjait vizsgálja: „Egy diskurzus módja tehát a pontosságnak azt a fokát jelenti, amellyel az illető beszéd felidézi referensét; ez maximális az egyenes beszédben, minimális a nem verbális tények elbeszélésekor; egyéb esetekben átmeneti fokozatokkal találkozunk.”

Az idő problémakörével kapcsolatban kiemelnénk a diskurzus és a fikció (másutt elbeszélés és elbeszél) ideje közötti kapcsolat *frekvenciának* nevezett tulajdonságát: ennek alapján különíti el Todorov „a szingulatív elbeszélést”, ahol az egyedi diskurzus egyedi eseményt közöl, „a repetitív elbeszélést”, ahol ugyanazon eseményt beszélnek el a különböző diskurzusok, valamint „az iteratív elbeszélést”, ahol az események sokaságát egyetlen diskurzus idézi fel.

A látásmódokkal és hangnemekkel foglalkozó fejezet többek között a Puillon-, Booth-, Uspenszkij-, Genette-féle nézőpont tipológiákra reflektál. Hasonló értelemben hivatkozik Todorov Lubbock és Bahtyin nézeteire is; a polifonikus, illetve dialogikus regény bahtyini elmélete azonban nemcsak e vonatkozásban fontos számára. A *Dosztojevszkij poétikája* Todorov szerint nemcsak mint rendkívül jelentős irodalomelméleti kérdéseket tartalmazó munka vált ismertté, hanem mint az irodalomtörténet-írás számára is tanulságokkal szolgáló könyv. Bahtyin módszere a történeti poétikai vizsgálat, amely példát mutat Todorov irodalomtörténet-konceptiója számára. Az irodalomtörténet ennek értelmében az irodalmi struktúrák egybevető vizsgálata kell legyen: „csak a struktúrák szintjén lehet leírni az irodalmi fejlődést; a struktúrák ismerete nemcsak gátolja a variabilitás megismerését, hanem ez az egyetlen út, amelyen haladva ez utóbbi megközelíthető”. A nézőponttal kapcsolatban Todorov kiemeli Bahtyinnak a *narrátor-tudatra* vonatkozó megállapítását: a dialogikus műfajban, melynek korábbi példái

a szókratészi párbeszéd, a latin *menippea*, a középkor karneváli irodalma, s melynek kiemelkedő fázisát képviselik Dosztojevszkij regényei, nem létezik *egységesítő narratív tudat*, mely fölérendelődne az összes többi szereplő tudatának. Szükségtelen hangsúlyozni, hogy ez az elbeszélő eljárás milyen mértékben képviseli a modern narráció irányába előremutató tendenciát, s hogy elméleti feltárása milyen mértékben mozdította előre a nézőpont-kérdés kutatását.

Todorov szerint azonban ez az eljárás önmagában nem lenne elegendő az esztétikai élmény kiváltásához, mint ahogy egyetlen olyan irodalmi eljárást sem ismerünk, amely szükségszerűen esztétikai élményt idézne elő. Ezzel lényegében a poétikát az esztétika felől ért vádakra válaszol, s megállapítja, ahhoz, hogy a poétikai elemzés az esztétikai érték kérdését felvethesse, szükséges lenne ismernie mindazokat az ízlést és érzékenységét érintő tényezőket, melyek egy-egy olvasónál az adott korzakban a műről hozott ítéletet befolyásolják. Nem a poétikai vizsgálat felmentése ez, inkább kompetenciájának behatárolása, jelenlegi korlátainak tudatosítása.

S éppen ez a kérdéskör az, amellyel kapcsolatban Todorov egészen sajátos véleményt alakít ki. Mint hangsúlyoztuk, határozottan érvel a poétika autonómítása mellett, de óvja a túlteoretizálás veszélyétől, és attól, hogy az irodalomról való beszéd helyett ne váljék önmagáról szóló *discours*-rá (ami egyébként igen sok mai irodalomteoretikusnál bekövetkezik); igyekszik kritikailag felmérni a poétikai vizsgálat illetékességi körét, fehér foltjait; megkísérli vázolni a poétika viszonyát az irodalomtörténethoz, esztétikához, a nyelvészethez. Az irodalomkutatás tudományosságával kapcsolatban figyelmeztet az irodalmi művet alkotó összetevők egy részének azon vonására, mellyel elemi ellenállást fejtenek ki az egzakt közelítéssel szemben. Nem vitatja a nyelvészet ösztönző hatását, melyet az irodalomelemzésre gyakorolt, de mértéktartóbb e hatás elbírálásában, mint kortársai. Sőt, véleménye szerint, „más körülmények között más diszciplína betölthette volna ugyanazt a módszertani szerepet”, melyet történetesen a nyelvtudomány töltött be. Todorov közvetlenebbnek látja a poétika kötődését a diskurzust tárgyaló egyéb ágazatokhoz, a diskurzusok általános tudományát képviselő retorikához vagy a szemiotikához. Gondolatmenetének záradéka, a *Poétika* utolsó fejezete különös hangvételű. Különösége abból a látszatzból következik, mely szerint Todorov mintha visszavonná mindazon tételeit, melyekre a poétika autonómításának gondolatát alapozta. Mivel Todorov az irodalmi beszédet az ember beszédmegnyilvánulásai, szimbolikus tevékenysége, *discours*-jai egyikének tekinti, a poétika öntörvényű fejlődését csupán addig érzi indokoltnak, míg ki nem bontakozik a szimbolizációra alapozó összes *discours* általános tudománya. (A szemiotika kétségtelenül ebbe az irányba fejlődik.) Ezért beszélhet Todorov a poétikának, mint az iro-

dalmi discours elméletének átmenetiségéről: konstituálódása és az általános rendszerben való felszívódása között azonban még számos megoldásra váró feladattal kell szembenéznie. Todorov poétikai tanulmánya önmaga és mások számára is kiindulópontot képezhet ebben a munkában.

POÉTIKA

(Két részlet)

T Z V E T A N T O D O R O V

2.4. VERBÁLIS ASPEKTUS: LÁTÁSMÓDOK. HANGNEMEK.

A diskurzusból a fikcióba való átlépés jellemzését lehetővé tevő nagy kategóriák közül a harmadik a *látásmód* kategóriája: a fiktív univerzumot alkotó tények sohasem „önmagukban” jelennek meg előttünk, hanem egy bizonyos optikán keresztül, egy bizonyos szemszögből. Ezek a vizuális érzékelést kifejező szavak metaforikusan vagy inkább színekdoché gyanánt értendők: a „látásmód” itt a teljes érzékelést fejezi ki; viszont könnyen használható metaforáról van szó, mivel az „igazi” látás (vision) sokféle jegye mind megleli a maga ekvivalensét a fikció jelenségében.

A XX. század elejét megelőzően nem sok figyelmet szenteltek a látásmódok problémájának; kétségkívül ez is közrejátszott abban, hogy e pillanattól kezdve viszont magát az irodalom művészetének titkát vélték látni benne. Percy Lubbock könyve, amely a kérdésnek szentelt első szisztematikus tanulmány volt, jelentőségteljes címet visel: *The Craft of Fiction*. Tény az, hogy a látásmódok kérdése elsőrendű jelentőséggel bír. Az irodalomban sohasem a pusztá tényekkel vagy eseményekkel, hanem egy bizonyos módon bemutatott eseménysorozattal állunk szemben. Kétféle látásmód egy és ugyanazon tényből két különböző tényt hoz létre. Egy tárgy minden aspektusát az a látásmód határozza meg, ahogyan érzékeljük. A vizuális művészetekben mindig is méltányolták ennek jelentőségét, és az irodalomelmélet sokat tanulhat ezen a téren a festészet elméletétől. Hogy csupán egyetlen példát idézzünk a sok közül, a bizánci ikonok struktúráját vizsgálva gyakran felhívták a figyelmet a látásmódok jelenlétére és döntő szerepükre. Ugyanazon ikonon belül nyilvánvalóan több szempont érvényesült, az ábrázolt személyiség szerepének megfelelően: a főalak a néző felé fordul, noha az ábrázolt jelenet szerint beszélgetőtársához kellene fordulnia.

Fontos megjegyeznünk, hogy az irodalmi látásmódok nem az olvasó

reális érzékelésére vonatkoznak, amely mindig változó lehet, s a művön kívüli tényezőktől függ, hanem a művön belül, jóllehet sajátos módon bemutatott érzékelésre. A festészet története itt is ékesszóló példákkal szolgál. Elegendő emlékeztetnünk az *anamorfikus* képekre, a rejtvény-rajzokra, amelyek szemből nézve érthetetlenek (vagyis a leggyakoribb nézőpontból), de egy sajátos szemszögből, mely általában párhuzamos a képpel, jó ismert tárgyak képét mutatják. Ez az eltolódás a mű inherens nézőpontja és a leggyakoribb nézőpont között nyilvánvalóvá teszi az előbbi realitását éppúgy, mint a látásmódok jelentőségét a mű megértésének szempontjából.

Az irodalmi látásmódokról már több elmélet létezik, sőt, az is elmondható, hogy a poétika századunkban leginkább a műveknek ezt az aspektusát vizsgálta. Lubbock említett könyvén kívül sebtében és utalásszerűen idéznünk kell Jean Pouillon *Temps et roman*, Wayne Booth *Rhetoric of Fiction*, B. Uszpenszkij *Poetika kompoziciji* és Gérard Genette *Discours du récit* című munkáit. Ezek a kutatások problémánk számos aspektusát megvilágították, s annak részletes megvitatását is ezekben a könyvekben találhatja meg az olvasó. A magunk részéről — szemben az idézett tanulmányok legtöbbjével — nem az egyes látásmódfajták, hanem azon kategóriák leírására törekszünk, amelyek lehetővé teszik ezeknek a típusoknak a megkülönböztetését. Valójában a látásmódok vizsgálatánál felhasznált valamennyi példa több különböző jellemvonás kombinációja, amelyeket célszerű egyenként tanulmányoznunk.

1. Az első kategória, amelynél megállunk, az ábrázolt események *szubjektív* vagy *objektív* ismerete az olvasó részéről (megtartjuk ezeket a fogalmakat, amíg nem találunk jobbakat...). Érzékelés útján szerzünk információkat arról, amit érzékelünk és arról is, aki érzékel: az első információtypust objektívnek, a másodikat szubjektívnek nevezzük. E tényt nem szabad összekevernünk azzal a lehetőséggel, hogy egy egész „elbeszélést” első személyben mutathatunk be: akár első, akár harmadik személyben beszél a narrátor, mindkét információtypust egyaránt átadhatja nekünk. Henry James azokat a szereplőket, akiket nem csupán érzékelünk, hanem maguk is érzékelnek, „reflektálóknak” nevezte: ha a többi szereplő mindenekelőtt a tudatban reflektált képekkel azonos, a „reflektáló” maga ez a tudat. Csak egy példát említünk: *Az eltűnt idő nyomában* című műben Marcelről a legtöbb információt nem tetteiből nyerjük, hanem abból a módból, ahogyan ő érzékel és ítél meg másokat.

2. Ez az első kategória, amely mindent összevéve az olvasó által folytatott konstrukciós munka *irányára* vonatkozik (egy érzékelésből kiindulva annak alanya vagy tárgya felé fordulunk), határozottan megkülönböztetendő egy másiktól, amely a kapott információnak már nem a minőségére, hanem a mennyiségére vonatkozik, vagy ha úgy tetszik, az olvasó *tudásának* (science) fokára. Továbbra is a vizuális metaforához tartva magunkat, e második kategórián belül két fogalom különböztet-

hető meg: a látásmód *kiterjedése* (vagy szöge) és *mélysége* vagy áthatóságának foka.

Ami a „kiterjedést” illeti, a két szélső pólust *belső* és *külső* látásmódként szokás megjelölni, vagy mint „belülről” vagy „kívülről” látást. Valóban, a tisztán „külső” látásmód, amely megelégszik az érzékelhető cselekvések leírásával anélkül, hogy bármiféle értelmezést fűzne hozzájuk, egyáltalán nem hatolva be a főhős gondolkodásába, sohasem létezik tiszta állapotban: felfoghatatlanná tenné a szöveget.

Egyébként nem véletlen, hogy Dashiell Hammett ezt a technikát olyan szélsőséges formában használja fel detektívregényeiben, ahol a rejtély elmélyítésére szolgál. Nem annyira a külső és a belső szembeállításáról van tehát szó, mint inkább a „belső” jelenlétének fokozatairól. A legbelsőbb látásmód az lenne, amely a hős valamennyi gondolatát bemutatja nekünk. Így a *veszedelmes viszonyokban* Valmont és Merteuil „belülről” látják a többi szereplőt, míg a kis Volanges csak leírni tudja az őt körülvevők viselkedését, vagy tévesen értelmezi azt. Ugyanígy erős a kontraszt Quentin és Benjy látásmódja között a *Hang és tébolyban*.

Nem olyan nagy a különbség a látásmód így meghatározott „szöge” és „mélysége” között: nem feltétlenül kell megelégedni az — akár fizikai, akár pszichikai — „felülett”, törekedni lehet arra is, hogy behatoljunk a szereplők tudattalan szándékaiába, bemutatva lelki kereszttetszetüket (amire ők maguk nem lennének képesek).

Vegyünk két olyan példát, amelyek illusztrálják az „irány” és a „tudás” (science) kategóriáit.

„Dambreuse-nét azért jól megnézte, s igen csinosnak találta, kissé hosszú vágású szája és nagyon is nyílt orrcimpái ellenére. Volt benne valami sajátosan egyéni szeretetreméltóság. Hajának minden fürtjéből mint-ha lankadt szenvedély áradt volna, s agátszínű homloka, amely sok mindent látszott rejtetni, erélyre és eltökéltségre vallott.” (*Érzelmek iskolája*)

Itt objektív információkkal rendelkezünk Dambreuse-néről és szubjektív információkkal Frédéricről — ez utóbbiakat abból a módból nyerjük, ahogyan a tényeket érzékeli és interpretálja. Dambreuse-nét Frédéric viszonylag szűk szemszögből érzékeli: csak fizikai tulajdonságairól szerzünk tudomást. Frédéric előrebocsát ugyan néhány interpretációt: de figyeljük meg, mennyire óvatosan vezeti be azokat: a „lankadt szenvedélyt” egy „mintha” vezeti be, homloka rejteti „látszik” sok mindent, és valamire „vall” (ez utóbbi ige a „jelenteni”-nek és nem a létigének felel meg). Flaubert tehát „reflektáló” hősenek egyetlen feltételezését sem hitelesíti.

3. Két kategóriát kell itt bevezetnünk, amelyek lehetővé fogják tenni számunkra a látásmódok azon alfajainak feltérképezését, amelyeknek semmiféle „optikai” jellegük nincsen: ez egyfelől az egység és a sokféleség, másfelől pedig az állandóság és a változékonyság (variabilité) ellentéte. Valójában az előző kategóriák mindegyike modulálódhat ezen új

kategóriák szerint. Vagy *egyetlen* szereplő látható „belülről” (és ez vezet a „belső fokalizációhoz”), vagy *mindegyik* — ami a „mindentudó narrátort” eredményezi. A második eset „boccacciói”: a *Dekameron*ban a narrátor egyként ismeri valamennyi hősének szándékait. Az első esethez a legújabbkori regény tartozik; Henry James különös szigorral alkalmazta ezt az elvet. Ugyanígy, a belső látásmód az elbeszélés folyamán végig vagy csupán annak egyik részében kapcsolódik egy szereplőhöz (mint például John Cowper Powys *Erődrendszer* című regényében); a látásmód eme változásai lehetnek rendszeresek vagy sem. Ha például James ugyanazon regény folyamán több szereplőt is „belülről” láttat, az átlépés egyikükéről a másikkra szigorú tervet követ, amely néha magát a regény armatúráját alkotja. A jamesi gyakorlat azonban egyáltalában nem jelenti azt, hogy ez a legerterjedtebb eset — sem azt, hogy a legkívánatosabb.

Jegyezzük meg Uspenszkijjal, hogy a nézőpont változása — különösen a külső látásmódból a belsőbe való átlépés — olyasféle funkciót tölt be, mint a keret a képen: átmenetet alkot a mű és környezete (a „nem-mű”) között.¹

4. A fiktív univerzumról szerzett információink lehetnek objektívek vagy szubjektívek; kisebb vagy nagyobb kiterjedésűek (belsőek vagy külsőek), van azonban még egy dimenzió, amellyel jellemeznünk kell őket: lehetnek *hiányzók* és *jelenlevők* és ez utóbbi esetben *igazak* vagy *hamisak*. Mind ez ideig úgy beszéltünk ezekről az információkról, mintha mindig igazak volnának; de pusztán az, ha Frédéric rosszul interpretálja Dambreuse-né hajfűrtjeit és mi vakon bízunk ebben az interpretációban, elegendő lett volna ahhoz, hogy ne információval, hanem egy illúzióval találjuk szemben magunkat. Ezt a hibás látásmódot nem szükségszerűen az egyik szereplő *tévedése* okozza: lehet szó szándékos *álcázásról* is.

Ahhoz, hogy hinni tudjunk egy illúzióban, rendelkezünk kell valamilyen információval még akkor is, ha az hamis. A teljes információhiány szélsőséges esete ugyancsak bekövetkezhet: ez esetben nem illúziót táplálunk, hanem *tudatlanságban* vagyunk. Ugyanakkor ne feledjük, hogy magából a nyelv természetéből eredően egyetlen leírás sem lehet teljes; semelyiknek sem vethetjük tehát a szemére ezt a hiányosságot, addig, amíg a mű egy későbbi helyén meg nem tudjuk, hogy az elbeszélés meghatározott pontján eltitkoltak előlünk valamit (az elsőnek beugró példa, amely azonban csak a legeklejtésőbb a sokezernyi közül, a *Roger Acroyd meggyilkolása*, ahol a narrátor „elmulasztja közölni” velünk, hogy ő maga követte el a gyilkosságot...). A tudatlanság és az illúzió tehát a „korrekció” két típusát váltja ki (amiből kiindulva kezdenek voltakép-

¹ Vö. B. Uspenszkij: „A belső és külső nézőpontok váltakozása, mint az irodalmi mű keretének jegye” (franciául), *Poétique*, 1972/9. 130—134. o.

pen létezni az előbbieket): a szűkebb értelemben vett információkat és annak az újrainterpretálását, amit már tudtunk — csak tökéletlenül.

5. Végül még egy, némileg elkülönülő kategóriát fogunk meghatározni a látásmódon belül: az ábrázolt események *értékelésének* kategóriáját. A történet bármely részletének leírása tartalmazhat erkölcsi értékelést; mindenféle ítélet hiánya egyébiránt nem kevésbé jelentőségteljes. Ahhoz, hogy az az értékelés minket is érintsen, nem kell explicit módon megfogalmazódnia: a magukat „természetesnek” mutató lélektani reakciók és elvek elvont rendszeréhez folyamodva jövünk rá az értéktelet minémúságára. Amint az olvasó sem köteles magát egy „külső” látásmódhoz tartani, hanem jogában áll egy attól teljesen különböző „belvilágra” következtetni, itt sem muszáj elfogadnia a látásmód inherens etikai és esztétikai nézeteit; az irodalomtörténet számos példáját ismeri azon értékek megfordulásának, amelyeknek alapján egy tőlünk kellőképpen eltávolított fikció „jó” szereplőit becsüljük és a „gonoszokat” megvetjük.

A látásmódok tudatosítása nyomán keletkezett eljárás-lehetőségek lázas kiaknázása után, amely egy sereg írónál figyelhető meg (Henry James-től Faulkner-ig), ma úgy tűnik, hogy az irodalom nem tulajdonít többé ilyen nagy jelentőséget a kérdésnek. Ennek oka talán abban rejlik, hogy a modern irodalom egyik bizonyos irányzata semmit sem akar *láttatni* velünk: diskurzus, anélkül, hogy fikció lenne. Íme, így artikulálódik egy látásmód nélküli szöveg:

„Úgy nézek ki, mintha beszélnék, de ez nem én vagyok, nem belőlem jön. Hogyan kell csinálni, hogyan fogom csinálni, hogyan kell eljárnom? Tiszta apóriával, vagy rendre, előbb-utóbb megcáfolt állításokkal vagy tagadásokkal. Úgy általánosságban. Egyéb kerülőutaknak is kell lenniük. Különböznen le kellene tennünk mindentről. De hát le kell tennünk mindentről.” (S. Beckett, *Innomable*)

Ebben a diskurzusban, amely minduntalan visszatér önmagába, amely önmagán kívül semmi másról nem szól, nincs hely többé a látásmódok számára. Szerepüket a beszéd regiszterei látják el: ha Jamesnél a műarmatúráját a látásmódok összjátéka alkotta, Maurice Roche-nál a regiszterek különleges elhelyezése. Egy határhoz érkeztünk el itt: a szöveg verbális aspektusa tanulmányozásának pertinencia-küszöbéhez, hiszen ez az aspektus összetartozik magával a fikcióval.

A verbális aspektus eddig vizsgált valamennyi kategóriáját megismételhetnénk egy más perspektívában, ahol a diskurzust nem az általa létrehozott fikcióval hoznánk összefüggésbe, hanem a kettő együttesét azzal, aki a diskurzust folytatja, a „közlés alanyával”, vagy ahogyan az irodalomban szokás mondani, a *narrátorral*. S ezzel elérkeztünk az elbeszélő *hangnem* problémáihoz.

Az eddigiekben szemügyre vett konstrukciós munka egésze a narrátor révén történik; következőképpen e munka valamennyi összetevője köz-

vetett módon felvilágosítást nyújt számunkra a narrátorról. A narrátor testesíti meg azokat az elveket, amelyekből kiindulva az értékítéletek megszületnek; ő leplezi vagy tárja fel a szereplők gondolatait, s így megosztja velünk „lélektani” koncepcióját; ő az, aki a közvetlen vagy az áttételes diskurzust, a kronologikus sorrendet vagy az időrend felforgatását választja. Nincs elbeszélés narrátor nélkül.

A narrátor jelenlétének mértéke mindazonáltal igen változó lehet. Nem csupán azért, mert közbeszólásai, illetve azok megjelenési módja lehet diszkrét vagy kevésbé az. Hanem azért, mivel az elbeszélés rendelkezik egy pótlólagos eszközzel a narrátor jelenlétének biztosítására: szerepeltetheti a fikatív univerzumon belül. A két eset között oly nagy a különbség, hogy néha két külön terminust használtak jellemzésükre, csak akkor beszélve narrátorról, amikor az explicit módon ábrázoltatik, másrészt az általánosabban előforduló eset számára fenntartva az *implicit szerző* terminust. Nem szabad azt hinnünk, hogy az első személy („én”) jelenléte elegendő a kettő megkülönböztetésére; a narrátor „én”-t mondhat anélkül, hogy megjelenne a fikatív univerzumban, nem szereplőként, hanem a könyvet író szerzőként ábrázolva önmagát (a klasszikus példa erre a *Jacques le Fataliste*.)

Akadnak némelykor olyanok, akik egy redukcionista nyelvfelfogásból kiindulva hajlottak a szembeállítás lebecsülésére. Nos, átléphetetlen határvonal húzódik az olyan elbeszélés között, ahol a narrátor mindazt látja, amit hőse lát, azonban ő maga nem jelenik meg a színen, és az olyan elbeszélés között, ahol a narrátor-hős mondja: „én”. Ha e kettőt összekeverjük, a nyelv szerepét a nullára redukáljuk. Látni egy házat, illetve azt mondani: „Látok egy házat” — nem csupán különböző, hanem egymással szemben álló aktusok. Az események sohasem „mesélhetik el önmagukat”, a verbalizáció aktusa megkerülhetetlen. Ha nem így lenne, összekevernénk az „én”-t a közlés alanyával, azzal, aki elmeséli a könyvet. Amint a közlés alanya nem a közlemény alanyává válik, már nem ugyanaz a szubjektum „közöl”. Önmagáról beszélni akkor már nem ugyanarról az „önmagáról” való beszédet jelent. A szerző megnevezhetetlen: ha nevet akarunk adni neki, a név megmarad, de őt nem leljük mögötte; örökös anonimitásba menekül. Ugyanolyan megfoghatatlan, mint a közlés többi, *par définiton* ábrázolhatatlan alanya. Az „ő fut” kijelentésben az „ő” a közlemény, az „én” a közlés alanya. Az „én futok” kijelentésben a *közölt közlemény alanya ékelődik a kettő közé*, részben mindkettőt megfosztva tartalmától, teljesen azonban egyiket sem tüntetve el: csupán elfedi őket. Mert az „ő” és az „én” mindig létezik: az „én”, aki fut, nem azonos a közlés alanyával. Az „én” nem redukálja egyre a kettőt, hanem a kettőből hármat csinál.

Az igazi narrátor, a szöveget közlő alany vagy egy „én”-nek mondott szereplő ettől még rejtőzködőbbé válik. Az első személyben előadott elbeszélés nem explicit, hanem éppen ellenkezőleg, még implicittebb

rezi narrátorát. Minden kísérlet, amely explicitebbé akarja tenni a közlés alanyát, csupán annak mind tökéletesebb álcázásához vezet; a magát diskurzusnak valló diskurzus csupán szemérmesen rejt diskurzusjellegét.

Ugyanennyire elhibázott lenne azonban teljesen elszakítani a narrátort az „implicit szerzőtől” és pusztán egy szereplőként fogni fel a többi közül. Ezen a ponton a dráma és az elbeszélés összevetése megvilágító erejű lehet. Az előbbi esetében mindegyik szereplő (csak) beszédforrás. A két irodalmi forma közötti különbség azonban mélyebb ennél: az olyan elbeszélésben, ahol a narrátor „én”-t mond, egy szereplő az összes többiétől különböző szerepet játszik; a drámában valamennyien azonos szinten helyezkednek el. És ez a narrátor-szereplő máshogyan rajzolódik ki, mint a többi: míg elolvashatjuk mind a szereplők replikáit, mind pedig a narrátor által adott leírásukat, *maga* a narrátor-hős csupán annyiban létezik, amennyiben beszél. Pontosabban, a narrátor nem *beszél*, mint az elbeszélés hősei, hanem *elmesél*. Így az, aki elmeséli a könyvet, távolról sem olvasztja magába a hőst és a narrátort: egészen egyedi pozícióval rendelkezik, egy potenciális „én”, aki ugyanannyira különböző a szereplőtől, amint akkor lenne, ha „ő”-nek neveznék.

Hozzá kell még tennünk, hogy ez a narrátor-hős egyaránt játszhat központi szerepet a fikcióban (lehet a főhős), vagy ellenkezőleg, lehet csupán egy diszkrét tanú. Egyetlen példa az első esetre a sok közül: a *Feljegyzések az egérlyukból*; a másodikra: *A Karamazov testvérek*. A kettő között számtalan átmeneti eset van, ezek között találjuk (hogy csupán néhány, egymástól eltérő példát idézzünk) Zeitblomot a *Doktor Faustus*ban, Tristram Shandyt, valamint a híres Watson doktori.

Attól a pillanattól, hogy azonosítjuk a könyv (tág értelemben vett) narrátorát, fel kell ismernünk „partnerének” létezését is, akihez a közölt diskurzus szól, és akit manapság a „címettnak” nevezünk (narrataire).² A címzett nem a valóság olvasó, mint ahogyan a narrátor sem azonos a szerzővel: nem szabad összekevernünk a szerepet a szereplővel, aki eljátssza. Egyidejű megjelenésük csupán annak az általános szemiotikai törvényszerűségnek a folyománya, amely szerint „én” és „te” (vagy inkább: egy közlemény kibocsátója és befogadója) mindig összetartoznak. A címzett funkciói sokrétűek: „kapcsolatot létesít a narrátor és az olvasó között, segít a narráció keretének pontosabb megállapításában, jellemzi a narrátort, bizonyos sémákat kiemel, előreviszi a bonyodalmat, a mű erkölcsi mondanivalójának szövívője lesz.” (Prince, i. m.) Tanulmányozása ugyanannyira szükséges az elbeszélés, mint a narrátor megismeréséhez.

² Vö. Gerald Prince: „Introduction a l'étude du narrataire”, *Poétique*, 1973/14, 178—196. o.

3.3. A POÉTIKA MINT ÁTMENET

Mint már kezdetben láttuk, a poétika az irodalom tudományaként határozható meg, amely szemben áll egyrészt az egyedi művek interpretációjával (amely irodalmi jellegű, de nem tudomány), másrészt pedig az egyéb tudományokkal, mint amilyen a pszichológia vagy a szociológia, amennyiben magát az irodalmat teszi a megismerés tárgyává, míg korábban az irodalmat csupán a psziché vagy a társadalom egyik megnyilvánulásának tekintették.

A poétika megalkotásának gesztusa támadhatatlan, hiszen csupán hozzácsatol valamit a megismerés mezejéhez, ami addig csak egy másik tárgy megismeréséhez vezető út volt.

Ez a gesztus azonban sok mindent von magával, és ezeknek az implikációknak a feltárása már a kezdeteknél sem maradt el. Amennyiben a poétikát autonóm diszciplína rangjára emeljük, amelynek tárgya az irodalom mint olyan, ezzel posztuláljuk e tárgy autonómiáját: de ha ez az autonómia nem bizonyulna elégségesnek, nem tenné lehetővé a poétika sajátosságának kidolgozását. Jakobson 1919-ben vetette oda ezt az azóta híressé vált megállapítást: „Az irodalomtudomány tárgya nem az irodalom, hanem az irodalmiság, vagyis ami egy adott műből irodalmi művet csinál.” A poétika tárgyát az irodalom sajátosan irodalmi aspektusai alkotják, azok, amelyekkel egyedül az irodalom rendelkezik. A poétika autonómiája az irodalom autonómiájának függvénye.

Más szóval úgy tűnik, hogy az irodalomnak mint tanulmányozandó tárgynak az elismerése nem elégséges ahhoz, hogy igazolja az irodalom önálló tudományának létezését. Nem csupán azt kellene bizonyítani ehhez, hogy az irodalom megérdemli, hogy megismerjük (szükséges feltétel), hanem azt is, hogy teljesen eltérő terület (elégséges feltétel). Mi több: minthogy egy tudomány tárgya mindenekelőtt az őt alkotó legegyszerűbb kategóriákkal és elemekkel határolható körül, a poétika önálló tudományként való legitimálásához be kellene bizonyítani, hogy az irodalmi sajátosság már egy „atomikus”, elemi szinten fellelhető és nem csupán egy „molekuláris” szinten, az egyszerűbb elemek kombinációjának termékeként.

Ha így fogalmazzuk meg, egy ilyen hipotézis természetesen lehetséges; azonban ellentmond legmindennapibb tapasztalatainknak az irodalomról. Bármely szinten vizsgáljuk is, az irodalom közös vonásokat mutat egyéb, vele párhuzamos tevékenységekkel. Először is egy irodalmi szöveg mondatai (phrases) jellemvonásaik többségét illetően osztoznak az összes többi közleménnyel, még sajátosnak tartott jegyeik is megtalálhatók a szójátékokban, a kiszámoló versikékben, az argóban stb. Ha kevésbé nyilvánvalóan is, érintkeznek a festői vagy a gesztusábrázolással. A diskurzusok szerveződésének területén a lírai költemény bizonyos közös tulaj-

donságokat mutat a filozófiai közleményekkel; más tulajdonságait illetően az imádsággal vagy a buzdító szónoklattal osztozik. Az irodalmi elbeszélés, mint tudjuk, közel áll a történéshöz, az újságíró, a tanú elbeszélés-módjához. Az antropológia számára az irodalom szerepe valószínűleg hasonló a mozi vagy a színház, általánosabban, minden szimbolizáló tevékenység szerepéhez.

Nagyon is lehetséges, hogy ily módon rekonstruálni tudjuk az irodalom valamely (a korról változó) sajátosságát, de már nem „atomikus”, hanem „molekuláris” szinten. Az irodalom különféle szintek találkozására, kereszteződésére lesz, ami nem mond ellent annak a ténynek, hogy valamennyi szinten más produkciókkal közös tulajdonságokat mutat. Még az is lehetséges (bár én kétlem), hogy valamelyik tulajdonság kizárólag irodalmi szövegekhez kötődik; de mennyire szegényes lenne az irodalomról alkotott képünk, amely csupán valamennyi irodalmi szöveg közös nevezőjéből állna, vagyis abból, ami csak irodalom — összevetve egy olyan irodalom-képpel, amely mindazt egyesíti, ami irodalom *lehet!*

Az „irodalomtudomány” kifejezés tehát kettős értelemben is félrevezető. Nem létezik *egyetlen* irodalomtudomány, mivel különböző szempontokból megragadva, az irodalom bármely más humán tudomány tárgyának részét képezheti. Saussure már megjegyezte a nyelvvel kapcsolatban: „Ahhoz, hogy kijelöljük a nyelvészet helyét, nem kell minden oldaláról megragadnunk a nyelvet. Magától értetődik, hogy több tudomány (pszichológia, fiziológia, antropológia, nyelvtan, filológia stb.) tarthatná a nyelvet saját tárgyának.” Az irodalom területén Jakobson is számot vetett azzal a lehetőséggel, hogy a többi tudomány „főhasználja az irodalmi tényeket mint hiányos, másodrendű dokumentumokat”. — Más oldalról azonban nem létezik az irodalom tudománya, mert az irodalomra jellemző vonások, rajta kívül találhatók meg, még akkor is, ha eltérő kombinációkat alkotnak. Az első lehetetlenség a megismerő diskurzus törvényeinek a következménye; a második a tanulmányozott tárgy sajátosságainak tudható be.

Most már jobban láojuk, milyen szerepet játszott a poétika és milyen szerepet kell játszania. Annak az elutasítása, hogy megismerjük magát az irodalmat, csupán egyedi esete minden szimbolikus tevékenység elfojtásának általában, amely a szimbólum pusztá funkcióvá vagy egyszerű visszatükröződéssé való redukációjában nyilvánul meg. Hogy az erre való reagálás először az irodalmi tanulmányokban vagy a mítoszok és rítusok tanulmányozásában következett-e be először, az bizonyos körülmények egybeesésének a következménye, amelyeknek tisztázása már a történelemre tartozik. Ma már azonban semmi okunk sincs arra, hogy a poétikában kikristályosodott tanulmánytípusokat egyedül az irodalom számára tartjuk fenn; nem csupán az irodalmi szövegeket, *minden* szöveget

„mint olyat” kell megismernünk³, nem csupán a verbális tevékenységet, hanem *minden* szimbolizmust.

A poétika tehát elsősorban egy *átmeneti* szerep betöltésére hivatott: a diskurzusok „revelálójaként” fog szolgálni, hiszen a legkevésbé átlátható (transparent) diskurzusfajták a költészetben fordulnak elő; miután azonban ezeknek felfedése megtörtént, miután létrejött a diskurzusok tudománya, saját szerepe csekélyre zsugorodik; azoknak az okoknak a kutatására, amelyeknek következtében ez vagy az a korszak „irodalomnak” tekintett bizonyos szövegeket. Alighogy megszületett, a poétika jövője; éppen eredményeinek következtében, az, hogy feláldozza magát az általános megismerés oltárán. És nem biztos, hogy bánkódnunk kell sorsa miatt.

ANGYALOSI Gergely fordítása

Jegyzet

A Francia narratológiai kutatások 1—3. című szövegválogatásunk (Híd, 1981. 12., 1982. 1., 1982. 2. sz.)

az alábbi kiadványok alapján készült:

1. Claude Chabrol: *Du quelques problèmes de grammaire narrative et textuelle* (A narratív- és a szöveggrammatika néhány problémája), *Sémiotique narrative et textuelle*, szerk. C. Chabrol, Larousse, Paris, 1973. 7—28.

2. Gérard Genette: *Discours du récit* (Az elbeszélő discours), *Figures III.*, Seuil, Paris, 1972. 71—77.

3. Tzvetan Todorov: *Les catégories du récit littéraire* (Az irodalmi elbeszélés kategóriái), *Communications*, 1966/8. 132—138.

4. Tzvetan Todorov: *Poétique* (Poétika), Seuil, Paris, 1973. 56—67., 105—109.

³ Oktatásunk még előnyben részesíti az irodalmat minden egyéb diskurzustípussal szemben. Tudatában kell lennünk annak, hogy ez tisztán ideologikus választás, amelyet a tények egyáltalán nem igazolnak. Az irodalom elgondolhatatlan a diskurzusok tipológiáján kívül.