

PRÓZAELEMÉLETI DILEMMÁK

THOMKA BEÁTA

Elsőként 1981-ben tekintettük át az elméleti kutatásoknak azokat az eredményeit és kategóriáit, amelyek fölhasználhatóak a prózai formák, művek és műfajok kérdéseinek tanulmányozásában. A *Prózapoeitika vagy narratológia?* kérdés pontosan jelezte, hogy immár nem lehetett a klasszikus poétika alapjáról közelíteni a problémákhoz, mert elégtelennek mutatkozott a 20. század jelenségeinek értelmezésében. Maga a *prózapoeitika*, ahogyan ezt a hatvanas-hetvenes évek mutatják, valójában olyan új területe a diszciplínának, melyet ilyen formában a 19. századi poétikák és esztétikák sem dolgoztak ki. Mindebből közvetlenül következik, hogy az új *prózaszemlélet* egyfelől maguknak a műalkotásoknak az eleme, másfelől annak a fokozatosan árnyaltabbá váló szempontrendszernek, melyet az újabb prózakritika, prózaelmélet igyekszik kidolgozni. Impulzusokat ehhez a transzformációhoz a *francia strukturalizmuson* belül kibontakozó elbeszéléselemélet adott. Az orosz formalisták érdeklődéséből, módszertanából kiindulva, valamint a modern nyelvészet tapasztalatait felhasználva érkeznek el a *narratológiának*, az általános elbeszéléseleméletnek a körvonalazásáig. Rendkívül jelentős igény mondatott ezáltal ki, ugyanis az elbeszélések világából ekkoriban még a művészi, irodalmi formák kérdései sem voltak korszerű módon exponálva, azokról a lehetőségekről pedig, hogy az irodalmi narráció egyéb jelenségekkel is összefüggésbe hozható, mint amilyen a mindennapi elbeszélés vagy a történelem, álom stb., mindaddig nem volt szó.

Mínthogy a francia kutatások kezdettől fogva az *interdiszciplinaritás* igényével léptek föl, biztosítva volt, hogy a kifejezetten poétikai kérdések is egy sokrétű jelenségrendszer elemeiként, síkjaiként merüljenek fel. Mindezzel távolról sem kívánom azt állítani, hogy akár a strukturalizmuson, akár a szemiotikán, akár a narratológián belül létrejött az az oly megkerülhetetlenül fontos *modern prózapoeitika* vagy egy korszerű, a műfaji kérdésekben megbízható *műfajelmélet* vagy a *prózaformák elmélete*. Kiindulópontokat, kategóriákat, mód-

szertant és szemléletet azonban biztosított, mint ahogyan ezt a hetvenes évek vége óta folyó újabb európai és amerikai kutatások tanúsíthatják.

A francia strukturalizmus és narratológia akár mint kiindulópont, akár mint radikális bíráló tárgya, egyértelműen bebizonyította tudománytörténeti jelentőségét. Kérdés, milyen ugródeszkről indult volna ki a posztmodern kor tanulmányozása, vagy hogyan bocsátja útjára Derrida a dekonstrukcióelméletet, ha nincs a *Tel Quel* vagy a *Poétique* köre. Azt is megkockáztatnám, hogy a maga módján éppen erre az irányzatra vezethető vissza ellenreakcióként mindaz, ami korlátainak fölismerése nyomán a *történeti orientációt* erősítette meg. Elképzelhető, hogy a *hermeneutika* vagy a *receptióelmélet* sem éppen ebben az időszakban került volna előtérbe.

Jellemző, hogy azon teoretikusok nagy része, akik túléltek Barthes-ot, rendszerint teljes egészében más irányba fordultak, s ily módon mintha átengedték volna a területet a más beállítottságú kutatóknak. Jelenleg elsősorban angliai és amerikai műhelyekben folynak a legérdelemlegesebb kutatások. A nyolcvanas évek *hermeneutikai*, *olvasás-*, *interpretáció-* és *fikcióelméleti* munkái a narráció elméletének kibővüléséről, helyzetének megszilárdulásáról tanúskodnak.

Ebben a konstellációban közelítve a rövidpróza elméleti kérdéseire, arra a megállapításra jutunk, hogy noha igen sok tisztázásra váró kérdést lényegesen világosabban látunk, mint korábban, a problémák átfogó jellegéből következően kevés közvetlenül a tárgyat érintő eredmény született. Minthogy a prózai szerkezetek egy általános kérdéskomplexum részeként kerültek terítékre, továbbra sem került sor a parciális problémák föltárására. Ehhez részben az is hozzájárult, hogy a posztmodern a regényben artikulálódik a leghitelesebben, továbbá magának a *prózai szövegnek*, belső rendszerének, intencióinak, nyelvi szerkezetének olyan átalakulása, amely közvetlenül megkérdőjelezi a *konvencionális műfaji osztályozást*.

A magyar irodalomban Mészöly Miklós hetvenes évekbeli szövegei (*Nyomozások 1–4.*, *Térkép Aliscáról, Térkép, repedésekkel*, *Magyar novella*) egy alapvetően új *prózamodellt* követnek, melyeket erőltetés nélkül nem lehetne egyetlen meglévő, poétikailag meghatározott forma fogalma alá sem rendelni. Látzólag egyszerűbb Michel Tournier esete, aki – a jelenkori elbeszélőkre jellemző módon – műfaji jelzést alkalmaz 1986-os kötetének címében: *Petites proses* (Paris). Illusztrációképpen idézném egyik „kisprózáját”:

„ÁRNYÉK

Árnyék. Az életút keletről nyugat felé vezet. A gyermek a fölkelő napnak háttal halad. Kicsiny növése ellenére hatalmas árnyék előzi meg. Ez az ő jövője, ígéretekkel és fenyegetésekkel teli, tágra nyílt s egyben szétlapított barlang, mely felé léptei irányulnak, miközben engedelmeskednek annak, amit joggal az ő »aspirációinak« neveznek.

Délben, amikor a nap a zenitre ér, az árnyék teljesen eltűnik a fölnőtt ember lábai alatt. Az érett embert lekötik a pillanat halaszthatatlan elvárásai. Saját jövője sem nem vonzza, sem nem ejti gondba. Múltja még nem nehezíti lépéseit. Nem ismeri az elmúlt esztendőik iránti nosztalgiát, sem a holnaptól való szorongást. Hisz a jelenben, kortársában, barátjában, fivérében.

Am midőn a nap nyugat felé hanyatlik, kibontakozik az érett ember árnyéka, és szüntelenül növekszik mögötte. Mostantól fogva magával vonzolja az emlékezés mind súlyosabb terheit, és árnyékához csatlakoznak mindazok aranyai, akiket szeretett és elveszített. Mind lassabban és lassabban halad, és úgy tőpörödik össze, úgy keskenyedik, ahogyan múltja növekszik. Elérkezik a nap, amikor árnyéka úgy elnehezül, hogy az embernek meg kell állnia. Ekkor eltűnik. Árnyékká válik, melyet átenged az élők könnyörtelen világának.”

Vajon áll-e rendelkezésünkre más terminus, mint a kisprózai vagy rövidprózai szöveg az *Árnyék* közelebbi meghatározására? Midőn a műalkotások ebben a kategóriában fokozatosan eltávolodtak az *elbeszélés* vagy a *novella* műfaji hagyományától, formai örökségétől, kézenfekvőnek tűnt a *short story*, a *Kurzgeschichte*, a *récit court*, a *rövidtörténet* fogalmának bevezetése. A kérdés e pillanatban egész pontosan úgy vethető föl, vajon a többé-kevésbé leírhatónak tűnő rövidtörténet mint műforma kimeríti-e mindazt, ami Tournier-nek vagy másoknak a föntihez hasonló elbeszéléseit poétikailag jellemzi. Két lehetőség körvonalazódik a válaszádsra: az új megjelenési formák következtében vagy bővíteni kell a rövidtörténet tipológiáját, vagy átmenetileg, illetve véglegesen be kell vezetni a *prózai szöveg* fogalmát mint poétikai kategóriát.

Az alapvető jegyek, amelyek elbizonytalanítják a hagyományos terminusok illetőségét, megközelítőleg az alábbiakban nyilvánulnak meg:

- háttérbe szorul a történetyszerűség;
- a történet funkcióját reflexiósor tölti be;
- megszűnik a szöveg fikciós jellege;
- fölerősödik az analógián alapuló metaforikusság, szimbolikusság;
- művészi elbeszélés helyett köznapi elbeszélést olvasunk;
- művészi szöveg helyett tudományos, publicisztikai stb. följegyzés születik;
- az elbeszélést szubjektív jegyzet, emlékezés helyettesíti;
- az elbeszélést műhelyvallomás, ars poetica váltja fel;
- a minimalizmus már-már tovább nem csökkenthető terjedelemig érkezik;
- kép-, gondolat-, érzés-, helyzet-, látvány-, benyomásszilánkokra egyszerűsödik a közlés;
- a narráció és leírás *kijelentéssé, közléssé* redukálódik;
- sem a narráció, sem a leírás nem örökíti át hagyományos nyelvi szerkezetét, funkcióik módosulnak;
- kevés olyan formai jegy azonosítható, melyek általánosíthatóak lennének;
- az elbeszélő és a szereplő kategóriái átértékelődnek, jelentőségük csökken vagy megszűnik;

– felismerhetetlenné válnak a hagyományos műfajformák stb.

Ha a fenti észrevételeket nagyobb szövegfelületekre vetítjük ki, azt tapasztaljuk, az alapvető transzformációk nemcsak a rövidtörténetet érintik, hanem a terjedelmesebb elbeszélést is, sőt mikroelemekként, eljárásokként, szemléleti mozzanatokként magát a regényszöveget is meghatározzák. A felsorolást akár ellentétpárokban is megfogalmazhattuk volna, talán még rugalmasabban tükröznék a jelenségeket. A szöveg vagy eltolódik a szimbolikus irányába, mely mint Tournier kisprózájában az életkor–napszak analógia konvencionális jelentései, kibővíti a közlést, vagy lemond minden utalásosságról. A köznapi narrációtól semmiben sem különböző megnyilatkozások egyértelmű *apoetikussága* tudatos kiiktatása a művészi szövegformáló, formateremtő eljárásoknak. Rendszerint együtt jár a fikcionalitással szemben előtérbe kerülő *faction*-nel, tényszerűséggel. A rövidtörténetet rendszerint vagy az egyik, vagy a másik sík uralja, míg bonyolultabb prózai szerkezetekben gyakori e síkok egymásra csúsztatása, merész átvittetése egymásba.

A strukturalizmus idején a figyelem a mimetikus mozzanatokról egyértelműen a szerkezetiekre tevődött át. Nyilvánvaló azonban, hogy ez nem a szemlélet és módszer tünete volt elsősorban, hanem magáé a prózáé, mely hosszú évtizedek óta kísérletezett azoknak az eljárásoknak a kidolgozásával, melyek felválthatják az ábrázolást. Hogy e gesztusokat érzékelhetővé tegye, az elbeszélő láthatóvá tette „öltéseit”, nem távolította el szövetéből a „fércelés” nyomait. Az elbeszélő nem jelenléte és látószöge, nézőpontja, hanem technikája révén ad hírt magáról. Ezzel rokon rendeltetésű az elbeszélésnek mint folyamatnak, cselekvésnek a szóvá tétele, mindaz, amit *metafikciós*, *metaprózai* elemként épít be az elbeszélő a szövegbe. Tournier említett kötetének egyik darabja mintha egy interjúbeli válasz lenne, címe *Felelet*, a kérdés pedig így hangzik: „Miért ír?” Sem történet, sem fikció, sem elbeszélés, sem leírás nincs e szövegben, csupán valamiféle műhelyvallomás, melyet csupán azért olvassunk „kisprózáként”, mert ebben a kontextusban merül föl, s mert feltételelesen *eseménynek* tekintjük a válaszadás, a reflexió folyamatát.

A szerző és az olvasó is a *bricolage* szubjektumaivá vált. David Carroll szerint „A *bricolage* lényege maga a termelési folyamat – nem annak befejezése, értelme vagy célja. A mérnök törekedhet a nyelv »külső felének« kipuhatólására, arra, hogy eme »külsődlegesnek« a határozott értelmét megtervezze, megjelölje vagy ráerőszakolja; a *bricoleur* azonban megelégszik azzal, hogy »belül« maradjon a műszerei és anyaga által megteremtett világon, és csupán azt kívánja érzékeltetni, hogyan használja műszereit és anyagát.” (*The Subject in Question. The Languages of Theory and the Strategies of Fiction*. 1982). Ennek a magatartásnak a következménye egy gyökeresen megváltozott olvasói stratégia, mely azon a belátáson alapul, hogy – mint Vladimir Biti írja – ha a szövegben foglaltak egyben utasítások az olvasó számára, hogyan kell olvasni, mindaz is jelértékű, ami nincs leírva. A szemcsés, pórusos szövegfelület, az asszociatív vagy más elven alapuló elemkapcsolás nemcsak fokozottabb figyel-

met igényel az olvasótól, mint a kauzális történetmondás, hanem szabadabb teret biztosít számára a végső rend kialakításában is. A Culler által emlegetett *olvasói kompetencia* kibővülésével egy időben magának az olvasói tudatnak is át kell alakulnia: az *aktív olvasás*, a tanult irodalmi kompetencia következtében „az eszményi olvasó nemcsak a szöveg konstruktuma, hanem magáé a valós olvasó is”. Ne feledjük, hogy a megszámlálhatatlanul sok vágás, ugrás, ellipszis, idősíkváltás, nem homogén elbeszélésszegmentum arra ösztönzi a befogadót, hogy maga töltsse ki az űroket, és azonosítsa egyfelől a formaszervező elvet, azt a sajátos *narratív logikát*, mely szövegről szövegre módosul, másfelől – ugyancsak asszociatív módon – értelemtartalommal telítse a hiatusokat. Ilyen tevékenységre készlet a *metaforikus, szimbolikus, parabolisztikus* rövidpróza és a művelődés-, művészet-, irodalomtörténeti utalásokban gazdag elbeszéléstípus is. Az utóbbi különösen gyakori az elmúlt egy-két évtized irodalmában, és ez teszi különösen időszerűvé Stanley Fishnek az *interpretatív közösséggel* kapcsolatos koncepcióját. E közösségek történeti, nemzeti, művelődési, kommunikációs stb. alapokon konstituálódnak; valamennyien tagjai vagyunk efféle közösségeknek, ami közvetetten befolyásolja a befogadást, a megértést és az értelmezést.

A metszésekkel, síkváltásokkal működő elbeszélések egyik jellegzetes vonása a rendkívüli *sűrítettség*. Mészöly Miklós egy-egy szövege kisregény terjedelmű anyagot tartalmaz, míg módszeréből következően kisregényei – forma-princípiumaikat kivéve – minden vonatkozásban a klasszikus regényhez foghatóak. Különös jelenség, hogy Mészöly egészen más irányból érkezik el a tömörítésig, mint például Henri Michaux, kinek egyik Plume-történetét, a *Béketűrőt* a kritika regénynek tekinti, noha mindössze egyoldalas. Eljárásaik beható elemzése nélkül is nyilvánvaló, hogy az elbeszélő szöveg olyan alakzatai állnak előttünk, melyek a terjedelmi csökkenéssel egy időben rendkívül gazdag epikai anyag tárolására képesek. Mészöly rövidprózájának egyik alapvonása sajátos *elbeszéléslogikájából* következik, ami arra utal, hogy a műfajformák megszokott kategóriái helyett kísérletet kellene tennünk az ezzel összefüggő fogalmak kidolgozására.

A *minimalizmus* irányzata ugyancsak problémák egész sora elé állítja a kritikát, noha úgy tűnik, a rövidtörténetre vonatkozó eddigi ismeretek lehetővé teszik a minimalista elbeszélések viszonylag pontos poétikai leírását. Richard Brautigan *Töröl* című szövege A *sombrero zuhanása* című ciklusból való:

„A japán nő tovább aludt.

Yukiko igen fáradtan feküdt le. Fárasztó napja volt. Munkahelyén csupán egyetlen vágya volt, hogy hazamenjen, és aludjon, s íme, hol van: otthon van, és alszik. Gyermekkoráról álmodik. Olyan kis álom ez, melyre reggel, ébredés után már nem is fog emlékezni, és sohasem tudja majd felidézni.

Mindörökre eltűnt.

Eltűnt, amint megálmodta.

Kitörölte magát, amint megtörtént.”

A redukció mellett az elbeszéléstárgy vonja magára figyelmünket, hisz eldönthetetlen, vajon a szereplő tudatán belüli elbeszélőpozíció uralja-e a közlést, vagy mindaz, amit a szöveg tartalmaz, nem több, mint a megállapítás: a japán nő alszik. Az álomról azt is megtudjuk, mire vonatkozik, bizonytalan azonban, vajon az álom vagy a gyermekkor eltűnése az, ami a középpontban áll, netán mindkettő. Hogy a szerkezet ehhez az eltűnéshez alkalmazkodik, az nyilvánvaló, sőt magát a címet, a *Törölt* akár metaforikusan is értelmezhetjük: nemcsak az álmot törli ki a tudatból a felébredés, hanem a történetet is az elbeszélésből az, hogy a hős alszik. Hasonló az álom tárgyának megnevezése is, mely nem több *rámutatásnál*, hisz tartalmát nem közli az elbeszélő. Ez teszi rejtélyessé helyzetét, hisz tárgyias külső helyzetének ellentmond az álom tárgyáról való tudása. Mindezek ellenére kézenfekvő az álom-ébredés, elbeszélés-történet viszonyok párhuzama.

Danyil Ivanovics Harmsz *Esetek* című kötetében évtizedekkel megelőzte a mai amerikai próza uralkodó törekvését. *Találkozás* című szövege mindössze kétmondatos:

„Elindult így egyszer egy ember a munkahelyére, és útközben találkozott egy másik emberrel, aki miután vásárolt egy lengyel kenyeret, hazafelé tartott. Ez lenne valójában az egész.”

Az első mondatból a hagyományos logika szerint kibontakoztatható lehetne a történet, ehelyett azonban az elbeszélő visszautal a címre, s minthogy a mondatba foglaltak kielégítik a címben jelletteket, eltekint a részletezéstől, a körülmények, hősök leírásától, magától az esemény kibővítésétől is. A találkozás megtörtént, egyéb történés nincs. Harmsz szövege kitűnő példája a konvencióhoz és az elbeszélő próza hagyományához való ironikus viszonynak, mely azáltal mutatja föl egyes poétikai jegyek, formák és szerkezetek alkalmatlanságát és tarthatatlanságát, hogy destruálja vagy megszünteti őket.

Predrag Palavestra Ivo Andrić elbeszéléseit kutatva egy szöveg alatti szemantikai réteg jelenlétére figyelte föl, mely mintha abban a köztes zónában rejtőzne, mely az epikai és a lírai formák között húzódik. Andrić *metarealizmusáról* értekezve szükségesnek látta olyan új fogalmak bevezetését, melyek eltávolodva a klasszikus elbeszélés- vagy novellafogalmaktól, árnyaltabban tükrözik azokat az eleinte nehezen észlelhető, ám annál lényegesebb változásokat, melyek egy látszólag hagyományos (realista) elbeszélői gyakorlaton belül kibontakoztak. *Atmeneti alternatív formának* nevezi az olyan szerkezetet, melynek mindentudó elbeszélője rejtőzködő helyzetű, hangneme tartózkodó, a tényszerű közléseket azonban fantasztikus elemek hálózják be. *Nyitott alternatív formájú* az az elbeszélés, mely bonyolultabb konstrukciót hord ki a valós keret és a fantasztikus elem együttese számára. Ez merészebb elbeszélői perspektívaváltásokat tesz lehetővé, s az irreális mozzanatokat valós, logikailag

pontos síkok érintkezésében láttatja. A belső szellemi valóság teljességét a lírai, a metafizikai és a meditatív maggal rendelkező *zárt alternatív forma* reprezentálja.

Mínthogy Andrić prózaírása látszólag kifejezetten hagyományos jellegű, a kritika sokáig állt értetlenül előtte. A fenti árnyalt észrevételek nélkül aligha észlelhetnénk, milyen jelentős elmozdulások játszódhatnak le az olyan epikai szerkezetek mélyrétegeiben, amelyek felszíne semmiféle változást nem tükröz. Mindez fokozottabb figyelmet igényel a jelenkori prózaelmélettől és -kritikától, hisz paradox módon az elbeszélői eljárások gyakran ezzel homlokegyenesen ellenkező látszatot is kelthetnek. Gondoljunk például a legmerészebben „felhasogatott” elbeszélői szövegfelületekre, melyek villanásnyi időre engednek láttatni csupán egy-egy történet-, esemény- vagy állapotföredéket, és közöttük minden oksági, időbeli, térbeli kapcsolatot felfüggesztenek. A tapasztalat azt mutatja, az ilyen prózai szöveg töményebben epikus, mint a szokványos, körülményes pontossággal felépített epikai szerkezet, holott éppen e jellegét minősítette maximálisan át.

A prózai és rövidprózai folyamatok és a strukturalizmus, a fenomenológia, a hermeneutika, valamint a dekonstrukcióelmélet tapasztalatai arra utalnak, hogy az ezredvégre egyetlen „jelölő gyakorlat”, egyetlen irodalmi áramlat, nyelvi, stílári, formai törekvés sem tudta megőrizni autonómiáját, függetlenül jelenlegi időbeli-térbeli és szemléleti, ideológiai helyzetétől, mint erre Vladimir Biti is utal. Az elméleti reflexió hatékonysága és korszerűsége komoly próbatételt előtől áll, ha hiteles módon kívánja tükrözni a jelenkori állapotokat, hisz az irodalom jó ideje egyértelműen *alternatív formákban* jelentkezik, melyek leírását és rendszerezését klasszikus közelítésben nem eszközölheti a kritika.

Rendkívül izgalmas felismerésekig érkezett a történetkutatás is: hogy egyáltalán mi lehet *elmesélhető* (tellable, William Labov), az az olvasói tudat *narrativitásától* függ, mint Thomas M. Leitch írja. Ehhez fűződik Barbara Foley elképzelése is, aki szerint a szerző és az olvasó egy ún. *mimetikus szerződést* köt: „A művészi prózai alkotás. . . a megismerésre vonatkozó javaslatot tesz, midőn azt állítja, hogy konfigurációja analóg a dolgok fennálló történelmi vagy erkölcsi állapotával. A különös olvasói percepciója kitermeli az általánosnak a megismerését. Noha az általánosnak a kifejezése megkerülhetetlenül bekeregetett a szerző ideológiai álláspontja által, a szöveg azonosító stratégiája arra törekszik, hogy kitörölje az olvasóból a formáló szerzői perspektíva tudatát” (*Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, 1986). A művészi és nem művészi szöveg megkülönböztetésének jelentősége azóta növekszik, amióta a próza egymáshoz közelítette nemcsak a kétféle megnyilatkozás nyelvét és szerkezeteit, hanem merészen egymásra vetítette vagy fölcserélte őket. Foley a válaszvonalat Karlheinz Stierléhez hasonlóan a *tapasztalat referenciális rendszere* és a *megismerés referenciális rendszere* között jelöli meg. A történelemmel és a tudománnyal szemben a prózai elbeszélés, a művészi nar-

ráció nem kívánja a valóság kimerítő ismeretének látszatát kelteni, inkább a valóság jelenségeinek interpretációs kihívásaival és lehetőségeivel kísérletezik. Jellemző a megfigyelés, hogy a prózai diszkurzus a 18. században kezd eltávolodni a *tényszerű* ábrázolástól és közeledni a *fikciós* elbeszélés felé. Mint ezt Fieldieng tanúsíthatja, az *analógiás referens* két évszázada végleg elvált a *valós referenstől*. Ma, amikor e két felület és vonatkozásrendszer ismét egészen más konstellációba került, szükségessé vált viszonyaik felülvizsgálása. Erre a „klasszikus modern” borgeszi modellen kívül térségünk irodalmi is számos példát mutatnak Danilo Kištól kezdve Esterházy Péterig és a fiatalabb elbeszélőkig.

Fentebb utaltunk arra a funkciómódosulásra, melynek a narráció mellett a leírás is ki van téve. Mészöly Miklós néhány „térképét” idéztük, melyekben e kétféle elbeszélői eljárás, mód és diszkurzus a megszokottól eltérő viszonyt létesít: az a benyomásunk, mintha helycseréjünkkel szerepkörük is gyökeresen megváltozott volna. Janusz Sławinski Philippe Hamon egyik 1972-ben megjelent munkáját (*Que-est-ce que la description?, Poétique*) árnyalva a leírást *lexikográfiai tudatnak* nevezi. Meglátása különösen értékes a posztmodern próza azon irányának interpretációjában, amely ha nem is fordul az enciklopédia- vagy a szótárformához, a benne tárolt történeti, művelődés- és művészettörténeti anyag ezek gazdagságával vetekszik (pl. Milorad Pavić prózája). Az elbeszélői világokat Sławinski szerint *térbeli* jelentésviszonyok modellálják: ezek határozzák meg az elemek elhelyezését, távolságait, mozgásirányát. Továbbá *logikai* viszonyok, melyek kialakítják a fölérendelt rendszeren belüli hierarchikus helyüket, ezen kívül *megismerési* viszonyok, melyek az elbeszéléselemeket a megfigyelések, az érzések, a fölismerések, a megismerések, az interpretációk korrelátumaiként mutatják be.

Mióta a leírás kilépett abból a passzív helyzetből, melyet számára a klasszikus elbeszélés kijelölt, *világteremtő* funkcióra tett szert, tehát szerepe az adott rendszeren belül kiegyenlítőddött a narrációval. A leírás többé nem az, *amit lát*, hanem az, *ami láttat*, *ami látást* eredményez, ami által a befogadóban mindazon képzetek látványszerű formát öltenek, amelyekre a diszkurzus utal. A leírás mint a megismerési modell eleme, mely a megfigyelési folyamatban temporálissá válik, közvetlenül jelenlevővé teszi nemcsak a világot, melyben a történet folyik, hanem magát a történetet is.

A próza és a prózaelméleti reflexió szerteágazó ösvényei minden jel szerint kimeríthetetlenül sok ösztönzést nyújthatnak egy felettebb időszerű új poétikai modell kidolgozásához.

(1991)