

# A FÜLELÉS POÉTIKÁJA

*Miloš Crnjanski: London regénye*

CSÁNYI ERZSÉBET

Miloš Crnjanski művészete a monómánia és egyfajta monotónia vonzásában bontakozik ki. Minden egyes művében megszületik egy öntörvényű világ, ám e modellek mindegyike a labirintusba vezettség ugyanazon szédületét kelti. Lehengerlő, ledorongoló, nyomasztó kiúttalanságba torkollik minden kalandos hányattatás, s ez a tudat mint őstapasztalat benne kering már az első mondatokban. E szintaxisról a kutatás megállapította, hogy a monotóniáig atomizált mondat a hátravetett determinánsokkal a beszédflow szokatlan ritmikai elrendezését, új intonációs pontokat és szüneteket iktat be. A kiszakadó és önállósuló szegmentumok a monotónia éles és különös effektusával gazdagítják e prózanyelvet, amely a *Čarnojević naplójától* a *Vándorlásokon* át a *London regényéig* következetesen radikalizálja a mondat széttördelését (N. Petković, 1985. 37.).

Egy módszer felfejlesztéséről van tehát szó, amely végigkíséri az életművet, s ez annak ellenére is érzékelhető, hogy a szintaktikai szerveződés regényenként más és más.

A *Napló* mondatstrukturáló eljárása például az éles vágások technikájára épül; a szemantikailag széttartó, motívumokban tobzódó, de azoktól sorra elforduló, magukba zárkózó mondatok tulajdonképpen elértéktelenítik önnön ábrázolásuk tárgyát, önérvénytelenítő hatásuk van. A *Napló* ezzel elfojtja a szöveg szentimentális felhígulásának lehetőségét (N. Milošević, 1970. 70.). Mindebben az avantgárd szövegképzés jelentésfelfüggesztő gesztusa érhető tetten.

Az *Örökös vándorlásra* már szinte ezzel ellentétes módszer jellemző: a motívumváltások lassú hömpölygésűek, a köztük lévő kapocs erősebb és folyamatosabb. A hosszú, összetett mondatok egyenletes és egyhangú, kompakt masszájú passzusokba tömbösödnek, terjedelmességükben a *Napló* szófukarságának ellenpéldái. Az író már ebben a regényében kitartóan alkalmazza és ismétli a nyelvi stilizálás bizonyos eszközeit: az archaizálást, az inverziót, a

vesszők szokatlan beiktatását, a három pont szünetképző hatását. A *Vándorlások* első könyve az élmények lírai, emocionális térségeit tágítja ki a mondatdallam és -ritmus szuggesztíven egyhangú körforgásában. A második könyv egy sokkal színesebb zenei architektónikával, vesszők által rendkívül széttördelt, inverziókkal és gyakori új bekezdésekkel, rövid mondatokkal felszaggatja a folyamszerű szövegáradást: a meditáció kerekedik felül az élmények rovására. A cselekmény háttérbe szorulásával a dinamikus hatáslehetőségek is leszűkülnek, egyfajta monotonía uralkodik el: a gondolategységek egy jelentésfókuszba koncentrálnak.

A Crnjanski-műveknek ezt a lappangó, megfoghatatlan üzenetű, de igen agresszív sugallatát, kisugárzását, költőileg felfogott „intellektuális koherenciáját” biztosítja az ismétlődések örvénylő folyása (N. Milošević, i. m.).

## 1. A METANARRATÍV BESZIVÁRGÁS

Miloš Crnjanski négy regényét (*Napló, Örökös vándorlás I., II., London regénye*) szem előtt tartva a formalizáltság közös nevezőjeként a metanarrációs vizsgálódások esetében is elsősorban a mondatritmusfajták bénító, szuggesztív hatása ragadható meg.

A fenti művek közül az első három a zárt fikcióra épül. A regényvilág hermetikus börtönként fojtogatja a hősöket. Sem ők, sem az elbeszélői tudat, sem az esetlegesen implikált olvasó nem nyithat ablakot egy másik világra.

A *Napló* rövid mondatai teljesen elütnek a később kidolgozott prózanyelv szintaxisától, a narráció és a deskripció redukáltsága mellett a szemantikai kontraszt érvényesül a rövidebb zárt mondatok és tagmondatok között. A montázseffektus az ambivalencia jegyében bontakozik ki, vonzás és taszítás erőinek vettettek alá nemcsak a szöveg szegmentumai, hanem maga a szöveg írója és befogadója is. A naplóírói helyzetre a regény csupán egy ízben reflektál („Kinek írom én ezt? Fiatalembereknek; lehet, hogy a fiamnak, sápadt és megsezenvedett fiamnak . . . A csöndös és nedves tavaszi utcáknak mesélem ezt . . .”), de ez a metanyelvi nyitás csak véletlen vágás marad az „öntudatlan” beszéd bőrfelületén.

A *Vándorlások* I. és II. könyve az erőteljes nyelvi szervezettség formációival vájja ki a metanarráció lehetséges medreit. A jellegzetes inverziók, a logikátlan helyen alkalmazott vesszők, az archaikus nyelv, a szegmentumképzés mind-mind a stilizálás túlzó eszközei a sajátos artisztikus effektus elérésére.

Miloš Crnjanski narratív világa azonban ekkor még csak a zárt fikción belül építkezik, s a megteremtett „intellektuális koherencia” feszessége nem tűr meg semmilyen repedést, amelyen keresztül a szöveg egy újabb dimenzió felé nyithatna. Kifejezetten referenciális, a nyelv jelölő-azonosító szerepe felé forduló jelrendszer ez; kontextusában az explicit metanarráció kizárt, az imp-

licit önreflektálás lehetőségei pedig csupán a nyelvi szervezettség különösségéből bonthatók ki.

Crnjanski szövegeiben metanarratív megnyilatkozások szinte egyáltalán nincsenek – állapítja meg a kutatás –, minek oka, hogy az író „alkotói fogékonysága minden jelenségszerűt és fogalmit képekbe, érzéki élményekbe öntött, s ezek ledöntötték a diszkurzív fejtegetések korlátjait” (Z. Subotički, 1988. 11.). A szerző ezt az alkotáslélektani vonást véli tetten érni abban is, hogy Crnjanski saját poémáihoz írt „kommentárjaiban” sokszor költőibb szöveget hoz létre a magyarázott versnél. Ugyanebben a jelenségben viszont egy másik kutató éppen annak bizonyítékát látja, hogy az író korát megelőzve olyan önreflexiós adalékokat csatolt műveihez, amelyek a posztmodern metanyelv „külterjes” megnyilvánulásaiként foghatók fel.

Mindkét elképzelésben van némi igazság. A *London regényétől* eltekintve Crnjanski említett műveit valóban nem lehet kikezdeni a metanarráció felől. Az egyes költeményekhez fűzött kommentárok (*A Szumátra magyarázata, Ithaka és kommentárok*) is azt jelzik, hogy a szerző egy bizonyos gondolatartományt nem tudott/kívánt beépíteni a műbe, de hiányukat érzékelve furcsa tandem-műfajt alakított ki. A költői szöveg még képtelen integrálni, megfelelő módon bedolgozni saját anyagába ezt az idegen elemet. „Amennyiben a kommentárformát »metaműfajnak« fogjuk fel – hiszen Crnjanski befejezetlenül hagyta hátra a *Szerbia és kommentárok* kéziratát, s a *Čarnojević naplójához* is akart kommentárokat írni, amelyek visszaemlékezések lettek volna arra az időre, amikor a mű nyomtatására és lerövidítésére sor került –, akkor a kommentárokat sajátos posztmodern hibrid műfajnak lehet tekinteni, amely az emlékiratok, az esszéisztikus kijelentések és az író esztétikai álláspontja között foglal helyet” (M. P. Radović, 1993. 131.). A csatolt kommentárok tehát sajátos rejtőzködéssel és mereven elkülönítve, de igényt tartanak a művészi szövegvilág kívülről érkező bevilágítására, értelmezésére; ugyanakkor maga a szövegvilág metanyelvileg érintetlen marad.

A műbe integrálódó, implicit metanarráció csírái azonban a későbbi törekvések fényében, visszanezetből mégis kitapinthatók. A prózanyelv megformált-ságának feltűnő nyomatékosítása képezi azt a kezdeményt, melynek mélyáramából később az explicit metanyelvi tünetek is felszínre törhetnek. A *Vándorlások* nyelvi érzékenységének egyik mutatója az archaizmusok, az ószláv szavak következetes felbukkanása. A „különleges nyelvi ruha”, a nyelvi alak nyomul előtérbe. „Az archaikus nyelvi konstrukciók alkalmazásakor az olvasó figyelme a szokásosnál fokozottabban fordul az irodalmi megjelenítés formája felé, így a szöveg jelentése részben árnyékban marad –, ami azonban csak fokozza a megismerés intenzitását. Ez a művészi eljárás a regényüzenetet árnyékoló széles, elágazó hálózatrendszer része” (N. Milošević, 1970. 198.).

A forma burkolt figyelmeztetései menet közben, állandó impulzusokként érkeznek a Crnjanski-próza olvasásakor. A nyílt, szövetségserű megnyilvánulások sora viszont olykor magával a címmel kezdődik. Maguk a címválasztások a legfeltűnőbb módon és helyen mutatnak rá a metanarratív árnyalatokra. A címbeli meghatározások (*Napló Čarnojevićről, Regény Londonról*) mintha magukat a műfaji jellegzetességeket kínálnák a művészi üzenet egyik legfontosabb részeként. *Dnevnik o Čarnojeviću, Roman o Londonu*: a szerző legelőször is a műfajba kapaszkodott bele, csak másodlagos fontosságú annak közlése, hogy miről/kiről szól a mű. A műfaji kötöttségek demonstráló címbe emelése nyomatékosítja a két tényező (a műfaji forma és a téma) különös jelentőségét, avagy éppenséggel e jelentőség burkolt megkérdőjelezését: a gesztus azonban mindenképpen az interpretációra való felszólítás kódja. A címben szereplő nyelvi elemek exponált pozíciója mindenestre az első, igen fontos metanarratív mozzanat kialakítását eredményezi.

## 2. ELSŐ FEJEZET: A POÉTIKA ÉS A TÖRTÉNET ESSZENCIÁJA

„A poétika elbeszélésperiódusa” a szerb prózairodalomban Aleksandar Jerkov szerint éppen a *London regényével* kezdődik: „A nyolcadik évtized elején a szerb prózairodalomban bezárult egy különös költői és intertextuális gyűrű. Arról a poétikai gyűrűről van szó, amely Miloš Crnjanski *London regénye* és Ivo Andrić *Elátkozott udvar* című műveinek érintkezésével jött létre. Az 1954–1971-es határévekre helyezve ez a két regény bekeretezi a háború utáni szerb próza narrátort vizsgáló korszakát, a *London regénye* pedig előrevetíti a poétikai elbeszélés periódusát és annak néhány alapsajátosságát” (A. Jerkov, 1991. 136.).

Az elemzés a *London regényének* csupán az első fejezetével foglalkozik, azzal a – Crnjanski-prózában először explikálódó és szervesülő – metanyelvvvel, amely a regényfikció főhősét és a (hős alteregójaként felfogható) elbeszélőt karöltve sétáltatja végig *A regény első fejezete* címet viselő első fejezetben. Az olvasó felé irányuló parodisztikus szájba rágás a címadás gesztusában máris jelzi: Crnjanski ebben a késői regényében az önreflexiós prózanyelv mellett döntött, s ennek a döntésnek éppen azért nagy a tétje, mert korábbi munkáiban a fikció egyöntetű zártsága megbonthatatlan volt.

Az első fejezet már a címe miatt is leválik a többiről, s egészében véve egy nyitányt képez. Az írói programnyilatkozat és annak alkalmazása, program és regényfikció különös szövevénye működésbe hozza a cselekménygépezetet és az önreflexiós vonulatot is. Két együtt mozgó árnyék útját követi az olvasó: az emberi árnyéknak nevezett főhősét és az őt követő láthatatlan narrátorét. A londoni metrón utaznak, majd a hős lakása felé loholnak a külvárosi utcákon.

Crnjanski tehát ebben a fejezetben nem a pusztá értekezés nyelvét választotta, hanem az elkövetkező szöveg minden közrejátszó dimenzióját felvillantotta:

1. az olvasóról való tudat;
2. a narrátorról való tudat;
3. a főhősről való tudat képezi azokat a szinteket, amelyekkel a szöveg explicité számot vet.

Az első fejezet beméri a lehetséges koordinátákat; a regény súlypontjainak foglalatát adja. Habár kimondottan nyitány jellegű, és az olvasóhoz szól, magát a történetet is elindítja.

A regényírás aktusát problematizáló beszéd az első pillanattól aktivizálja a többnyelvűség, a több nyelven elismételt azonos jelentésű mondatok párhuzamossága, az intertextualitás, a beszéd- és párbeszédszerűség, az időbeli/térbeli viszonyhálózat nyitottságának effektusát.

A Shakespeare-parafrázis a regény tragikusan intonáló, szétnyíló függőnye. A felcsendülő hang szemantikai sejtéseinek következménye, hogy a regény poétikailag már az első lapokon igen pontosan definiálódik. E képlet szerint a feltárulkozó világ felemás lesz; a történetelvű, világszerű, valóságanalóg ábrázolásba beleleng egy külső, távolságtartó és értelmező tudat.

A *London regénye* csak részben kezdődik úgy, mint egy történet elbeszélése, s részben úgy, mint egy poétikai fejtegetés. Az első fejezet (amely a hagyományos regényekben népszerű prologusokra emlékeztet) funkciója nem a történet hitelesítése, hanem a regénypoétika kérdéseinek körvonalazása. Annak ellenére, hogy a narrátor felemás módon, hős-árnyékként belép a történet fikciós világába, általa nem a cselekményesség formateremtő erejéről, az epikai csoda hiteles ragyogásáról győződünk meg, hanem a regény poétikai koordinátáiról szerzünk információkat. A felemás megoldás készítetései mindenestre előre-jelzik, hogy a *London regénye* nem rombolja le a fiktív világ kiépítésének illúzióját, de a bevezető fejezet által is nyomatékosítani kívánja a regénynek mint dialogikus tudatnak, hangok és nyelvek párbeszédének műfaját. Ez a nyelvi, poétikai érzékenység képezi a mű fókuszát, ahonnan bevilágítható magának a főhősnek a sorsa is. Mondhatnánk, maga a főhős e poétika hordozója.

### a) Dialogicitás

A poétika felfedése mindig egyfajta dialógus a szerző, az elbeszélő, a hős és az olvasó között.

Mindezeknek a narratológiai kérdéseknek a kulcsa a prologus paradox szókapcsolatai között rejlik: a „néma kiáltás”, a „hangtalan beszélgetés” poétikai stratégiája határozza meg azt a dialogikus tudatot, amely hangtól hangig hatol a regénybeszéd kialakításakor.

A mormolás, a fojtott hangú ismételtetés, a kérdés-felelet, a kiáltás, a suttogás, a mondogatás, a sűgás, a néma kiáltás, a mesélés pozíciói képezik a hallható némaság szintaxisának egyik pólusát.

A másik pólus abból a fiktív fűlből, fiktív hallásból bontakozik ki, amely minduntalan visszajelez a dűnnyögő fűhősnek: „hallom, hogy mormogja valaki”, „hallom, ezt mormogja”, „hallom, hogy mormogja, gűnyosan”, hallom a suttogást a fűlem mellett”, „kiáltja valaki a fűlembe”, „hallgatom a motyogását”, „mormolja mellettem valaki” stb. A „fűelve hallgatott” történet („priča koju osluškujemo”) és a magamagának suttogott beszéd paradox egyűttesét a fűhős neve is jelzi, mert a regényszűveg fejtegetései szerint Rjepnyin téves angol ejtéssel nyafogót, dűnnyögőt, elégedetlenkedőt jelent.

A *regény első fejezete* című első fejezet az elkövetkezőknél tűményebben hordozza mindazokat a sajátosságokat, amelyek a későbbiek során oldottabban bontakoznak ki. Az első fejezet alapos tanulmányozása által megfejthetők azok a szerepek és funkciók, amelyeket a nyelv magára ölt ebben a regényben.

A fűelés poétikája nemcsak a narrátorra érvényes, hanem a fűhűsre is, aki hallucinációs kényszerképzei miatt – a paródia regénybeli kiteljesedéseként – még egy fűlorvost is felkeres. „Néma párbeszéd” folyik a fejében, a fűleben, váltakozó alanyokkal, tárgyakkal, önmagával. Ennek a furcsa kommunikációnak a jakobsoni feladója és címzettje nem rögzített. Soronként változhatnak a szerepek, elmosódik annak bizonyossága, hogy ki beszél. A megszólaló személyével kapcsolatos bizonytalanság hűs és narrátor egészen hasonló alkatából következik. A narrátor mint hasonmás a hűs nézőpontjának megsokszorozási lehetőségét villantja fel, ez a szűrt szempontű menet a villózó érvelés eszkűze. A fűelők láncolata leplezűdik le: a narrátorban a fűhűs szavai visszhangoznak, Rjepnyin tudatában felesége, barátai, kényszerképzetek és tárgyak szűlálnak meg. (A hangbefogadás tevékenységét mindig ige jelzi: hallom, suttogta, kiáltja stb.)

<— feleség  
narrátor <— fűhűs <— barátok, apa, Napóleon stb.  
<— tárgyak  
<— kényszerképzetek  
<— a hűs saját tudata

Ugyanazon megszólalásműd legyezűszerűen szűtűnyitott lenyomatai a beszűlés/fűelés pozícióját az általános emberi érvényűség szintjére emelik. Nemcsak a fűhűs, de a narrátor helyzete is arról tanűskűdik, hogy az emberi élet nem más, mint külsű és belsű hangok utáni hallgatűzás egy nagy dialógus keretében.

## b) A teátrális

A dialogicitás válfajaként bontakozik ki a világnak mint színpadnak a metaforája a regényt nyitó Shakespeare-parafrázis nyomán. A színpadon, egyrészt, mindenki fellép, eljátssza a neki szánt szerepet. Másrészt megnézi a többiek előadását. Az allúzió utalásai értelmében színész és néző pozíciói teljességgel felcserélhetők. Ez a felfogás teszi indokolttá és autentikussá a regény folyamán kiteljesedő módszert: a narrátor és a hős szerepeinek állandó forgatását, kétségbevonását. A színházképzet, az élet produkció, a Shakespeare- és Molière-utalások motívumai az egész nyolcszáz oldalas művet átszövik.

## c) Idegennyelvűség, többnyelvűség

A regény első fejezetében, ebben a poétikai foglatban programszerűen csendül fel az idegen nyelvek szólama. „Nyikogda”, „ujehal”, „egalité, fraternité”, Mars, Luna, Venus, Scorpio, Quintilianus, „la famille diun grand seigneur, le prince Repnin”, „Rosszija, matyuska”, „A good old English day”, „peremescennije lica”, „displaced persons”, „vot csudnij metamorfoz”; orosz, francia, latin, angol szavak, mondatok, nevek iktatódnak be a szövegbe.

Ez a többnyelvűség képezi a *London regényének* poétikai kulcsát. A beszélés/fülelés univerzális művelete ugyanis e párhuzamosan kibomló nyelvek kánonjából születve még univerzálisabbá válik, nem ismer korlátokat.

A nyelvek közötti bolyongás a bevezető kódjai szerint az egész univerzum, az egész földkerekség és az emberiség méreteiben gondolkodva járja körül (térben és időben egyaránt) a hős esélyeit. Térséghez, világmindenséghez kötődő, szimbolikus erejű cselekményszinti tényező az is, hogy a fejezet aktorai között folyó eszmefuttatás a londoni földalatti egyik kocsjában zajlik. A szereplők mintegy élve eltemetve latolgatják a világ, az emberiség, a bolygók, az emberi agy, az országok, az óceán ölelte szárazföldek kilátásait.

Ez az alvilágiság egyben túlvilágivá is teszi az evilágiságról folytatott dialógust. Az emberi nyelvek hangzavara ebbe a hármas osztatú (alvilág, e világ, túlvilág) térszerkezetbe ágyazódik mintegy észrevétlenül a nyitó fejezet kulisszái mögött. A sok nyelvet mozgósító dialógus tétje (a főhős öngyilkosságra való felkészülése) igazolja ezeket a tájékozási igényeket.

A mélyből, a túlnanról érkező ítéletek súlya félelmetessé növekszik. A fent és lent feszültségét fokozza, hogy a rohanó, dörömbölő, kattogó, rángató földalatti vonat száguldásával mintha ellentétes irányba száguldanának a gondolatok. Egymásnak feszülő erők horizontális és függőleges irányultságukkal már a felszíni cselekményrétegben kitapintható hálózatot hoznak létre.

#### d) Hangok, nézőpontok

Paradoxon terméke maga a „néma kiáltás”: a regény.

A szövegben kétféle narrátorhoz kötődő hang artikulálódik. Az egyik elidegenítő nézőpontot alkalmaz. Ez a tárgyilagos-leíró hang váltakozik azzal a bensőségesebb hanggal, amely az ábrázolt világba belépő elbeszélőhöz köthető. Az egyes szám első személyű igealak használata ugyanis a narrátort is szorosan bevonja az eseményekbe. Pl.: „hallom a néma kiáltást a földalatti egyik kocsi-jában, Londoban”; „hallom megint ezt a suttogó hangot”; „kiáltja valaki a fülembe”; „hallom a suttogást a fülem mellett”; „így beszél hozzám ez az ember a kocsiban, míg rohanunk a föld alatt”; „kérdem”, „vigasztalom”; „hallgatom a motyogását” stb.

A hangazonosítás további elbizonytalanítását eredményezi az az egymásra csúsztató eljárás, miáltal a narrátor tudatvilága a hősével azonosul. Ekkor az egyes szám első személy már nem a külső hangokra fülelés műveletét jelzi, hanem a belső figyelem folyamatát. Elegendő, ha elsikkad a függő beszéd formai mutatója, s máris talány a megszólaló kiléte.

A pozíciók összemosása, árnyékba vonása a mű visszatérő bizonytalansági effektusait képezi. Hős és narrátor, úgy tűnik, ugyanannak az életnek a szenvedő alanyai. A tükörcép, az arcmás, az árnyék motívumának cselekményszintűi explikálásával a szöveg a főhőst és a képlékeny narrátort a hasonmásképzetek körébe vonja be.

„Ilyenkor a kocsiban ülő egy szempillantásra meglátja a saját arcmását, másik önmagát, a másik szerelvény ablakában, mint egy földalatti tükörben, mely egyszerre felbukkan és hirtelen eltűnik.”

Az egymásra csúsztott nézőpontok kettéválásakor az árnyékmotívum az újbóli azonosulás előjele.

A „láthatatlan” kísérő, aki „észrevétlenül követi” a hőst „hangtalan beszélgetést” folytatva vele, maga is árnyékká hasonul. A dialógus nyilvánvaló célja, hogy a bevezető fejezetet a hangok játékvá alakítsa.

A narrátor füle immár nemcsak a követett árnyék dűnyögését hallja, hanem annak hallucinációit is átveszi. Az egyes szám első személyű, ismétlődő-halmozódó igealakok (hallom, látom, hallom, vigasztalom, hallom) a fejezet végéig jelzik a „hangtalan beszélgetés” kanyargós útját. A hang, az üzenet feladójának kiléte egyre inkább homályba borul, az alanyt egyre inkább a „valaki” megnevezés jelöli.

*A regény első fejezete* című rejtjelezett poétikai regényfoglatban hangok réteglelakódásai dinamizálják a beszédaktust. Ugyanakkor – mivel a hangforrás, a közlemény személyhez kötöttsége elmosódik, egyáltalán, a szubjektum



körvonalazhatósága is kétségessé lesz – a regénynek mint fülelésnek a koncepciója fogalmazódik meg.

A „hallható némaság” szintaxisát a *London regénye* a metanarráció egyéb megjelenési formái közé ágyazza. A poétikai önmeghatározás igénye, a műfaji definíció, az intertextuális utalások (az első fejezetben ennek a törekvésnek a reprezentánsai a shakespeare-i, a Quintilianus-, a Dickens-allúziók), az idegen nyelvek állandó egybejátszása, írásmódok és hangzások közti különbségek szövegszerű kimutatása, tipográfiai kiemelések: egyszóval a nyelvi érzékenység előtérbe nyomulása az egész óriási hordalékanyag forgatása közben a mű metanyelvét fejleszti ki.

Aleksandar Jerkov szerint a regénypoétika bemutatása az első fejezetben hiányérzetből fakad: „Egy olyan mű kompozíciójában, amely nem vette át a modern regénytechnikát (Crnjanski sajtáságos narratív szintaxisa a *London regényében* hagyományosabb a *Vándorlások* mondattanánál), amely nem határozta el magát azoknak a regénykísérleti tapasztalatoknak az elsajátítására, amelyek a XX. század első feléből és második felének elejéről valók, egy ilyen műben szükségesnek mutatkozott, hogy a regényeszmé a poétikai öntudatban igazolja önmagát” (A. Jerkov, 1991. 146.).

A meseszerűen szimbolikus kopogtatással kezdődő történet bejelentése az első fejezetben nemcsak a dickensi mesehangulatot idézi fel: a fentebb körvonalazott felismerések lehetővé teszik, hogy a kopogtató hang s az azt követő válaszhangra való várakozás rituáléját a fülelés poétikájának emblémájaként értelmezzük.

### e) Vizuális dialógus

A nyitó fejezet egy körültekintő írói tudatosságról tesz tanúbizonyságot. A szerző a motívummagvak elhíntésekor nem feledkezik meg a látványszerűségek kiváltotta párbeszédlehetőségek jelzéséről sem. Kötődik ez a mozzanat magához a többnyelvűséghez is, mivel az idegen nyelvű betétek tipográfiailag elütnek a szövegkörnyezettől: dőlt betűk, idézőjelek teszik vizuálisan is felfoghatóvá ezt az elsősorban akusztikus élményt. Emellett cselekményszintű mozzanatként is domináns a képek, fényképek, terek, múzeumok, emberi portrék szemléletének, látványának tudati feldolgozása; a velük való elbeszélgetés.

A „néma kiáltás” kommunikációs csatornájának pólusai végső soron egyfelől az emberi arcok, másfelől maga London, az óriási Szfinx. Hang helyett itt már maguk a néma arcok kérdeznek, ám az üzenet felvevője, a szörny-város nem ad választ, „néma, szenttelen” marad.

A kérdés és a válasz is néma, hiányaival van jelen.

E párbeszéd észlelése közben nem mellékes, hogy az arc-város párhuzamba állítása két sokatmondó látványt aktualizál. Az arc az ember számára a legérdekfeszítőbb vizuális felület; a nagyváros mint nyüzsgő térkép, szintén jelentésteltett.

Az eljárásokat sűrítő, reprezentatív első fejezet poétikai sejtéseit a regényszöveg következetesen kibontja. Ennek értelmében az explicit metanyelv nem válik jellemzővé a *London regényére*. Az arányok egy másfajta metanarráció javára billentik az egyensúlyt.

A próza önreflexiós nyelve ily módon is kitágítja a mű intertextuális kapcsolatait, miközben nem terheli meg a történetet. Sok minden jelöltté válik, anélkül, hogy magában a történetben kellene szóvá tenni. Ezért állapítja meg a kutatás (vö. A. Jerkov, 1991. 149.), hogy a metanarráció nagyban felfokozza a szöveg gondolati horderejét, az elbeszélés gazdaságosságát, a poétikai ismeretek pedig magában az elbeszélésben nyitnak új, szimbolikus térségeket. Jelentéshalmozó és jelképtágító hatásuknál fogva az önreflexiós szövegek esztétikai értéket képeznek.

(Folytatjuk)