

# HASONMÁS-NARRÁTOROK ÉS HASONMÁS-SZERKEZET

*Ivo Andrić: Elátkozott udvar*

CSÁNYI ERZSÉBET

A XX. századi szerb próza történeti-poétikai vázlatát nyújtva Aleksandar Jerkov két regényre hívja fel a figyelmet: Crnjanski *London regénye* és Andrić *Elátkozott udvar* című művére. Általuk, szerinte, egy különös poétikai és intertextuális gyűrű zárult össze. „Az 1954–1971-es évekre helyezve ez a két regény bekeretezi a háború utáni szerb próza narrátor-vizsgáló korszakát, a *London regényének* a bevezetője pedig előrevetíti a poétikai elbeszélés periódusát és felfedi annak bizonyos jegyeit” (A. Jerkov, 1991, 136.).

Az *Elátkozott udvar* letisztult andrići narrációja 1954-ben elindítja annak a két évtizedes kutatásnak a korszakát, melynek során a regényszövegek rákérdeztek magának az elbeszélésnek a mibenlétére és kikísérletezték az elbeszélő alakváltozatait. Az elbeszélő szubjektum ezekben a művekben legtöbbször elnyeri a főhős pozícióját és jellemzésnek, egyénítésnek vettetik alá.

A szöveg önreflexiója a megjelenített világba szervesül.

Majd csak az újabb korszak termeli ki a narrátor helyén a közreadó figuráját, s általa a metanarráció az elbeszélésen kívülre kerül, önállósul, a szöveg elrendezőjének, közreadójának a kritikai aspektusát érvényesíti. Ez már azonban az ún. poétikai korszak jellemzője, amelyet 1971-ben a *London regénye* nyit meg a szerb próza történetében.

Andrić híd-regényének metanarratív szempontú elemzésében (vö. Csányi E., 1992) kitűnt, hogy ennek az írói világnak a tengelyét az elbeszélés mint tevékenység és az elbeszélő mint személyiség problémája képezi –, nemcsak áttételesen, hanem közvetlenül, a tartalom kategóriájaként is. A történet elmondása során tematizálódik a beszélő és a hallgatók pozíciója, a beszéd-éhség és a beszédkényszer tünete, a metanarráció tehát explicit formákat teremt.

Az ún. archetipikus imagináció – miáltal Andrić neomitologikus prózáírása a viselkedés, a gondolkodás és a kifejezés állandósult, paradigmatis megnyilatkozásait hozza felszínre – szüntelen továbbképződésben alakítja ki a

*párhuzamos verbális struktúrák* konfigurációját. Andrić művészi világában a beszéd, az elbeszélés a lét szubsztanciáját magába záró, világmodelláló gesztus, amelynek explicit motívumai az alkotás során természetszerűleg térnek vissza.

Fokozottan érvényes ez abban a regényben, amelyben „a mesén kívül talán egyáltalán nincs is élet. Az egész világ egy ilyen udvar és benne már csak a mese az élet” (A. Jerkov, 1991, 157.). A mesén belül még kirajzolódik némi cselekmény. Azon kívül azonban csak az egymást váltogató elbeszélők sorjáznak, kiknek tevékenysége a történet elmondására szorítkozik. Az eleve redukált mozgásterek (szerzetesi cella, börtönudvar) keretei között megjelenő elbeszélők a fiktív világ részei, tehát hősként lépnek fel, ám lehullik róluk minden fölösleges cselekvés, csupán a beszélés kényszere marad. Az elbeszélés egységes szubjektuma felbomlik, a megszólalók egymás lenyomataiként, hasonmásokként váltakoznak. A konstans elem magának a verbális tapasztalatnak a felmutatása.

Ebben a lecsontozott regényvilágban abszolút érvénnyel tűnik elő a „hang mint eljárás” és a „mesélés mint médium” andrići elképzelése.

Andrić zárkózott jellemeiben mindig valamiféle devianciaként nyilvánul meg az esztétikai minőség (a hóhér mint szobrász, a falubolondja mint táncművész, a börtönigazgató mint a vallatás művésze), amelyet groteszk tragikum övez. Az átlagos társadalmi normáknak meg nem felelő, peremre szorított, kivetett egyed torz formában csikarja ki a sorstól saját kreativitásának lehetőségeit. Végzetes tűz munkál e törekvések mélyén, s ez az átélkesültség egyes kutatók szerint a történelemben hullás/bukás kiváltó oka. A történelmi, kollektív tapasztalat veleje jut makacsul felszínre ezekben a deviáns szenvedélyekben, az általuk kiérlelt magatartásmintákban.

Az Andrić műveiben megfigyelt hangos narráció, élőbeszéd az *Elátkozott udvarban* szinte egyeduralomra jut. A beszéd beteges kényszer ebben a szövegösszefüggésben: halálraítéltek, halálfélelemben élők, az élettől búcsúzóknak görcsös ragaszkodása az evilágisághoz. Petar atya életének utolsó napjait tölti ki a hangos visszaemlékezés; Kamilt menthetetlenül sebezhetővé teszik és bukásra ítélik bevallott kényszerképzetek; Haim lázas beszédmániája szintén a kóros félelem visszafordíthatatlan pályáját vetíti ki. A beszéd a börtönbe került hősök számára maga az élet, ám az is kiderül, hogy épp szavaik juttatták őket rabsorsra. (A regény szövegében a „súlyos szó”, a „rettentő szó” kifejezések is jelzik a beszéd életveszélyes dimenzióját.)

E történetmondók alakja a legtisztábban idézi az andrići művekben másutt is felismerhető Seherezáde-pozíciót, amelyben a megszólaló a halálközelségben előadott elbeszélés által küzd ki az élet meghosszabbítását. Amíg beszél, addig él; s él, ha beszélhet. A beszéd mint létfeltétel fogalmazódik meg e szereplenyomatokban, amelyek végső soron magát az írói helyzetet tükrözik, az író ember válaszkérését a szavak általi megnyilatkozás mibenlétére. Andrić számára az elbeszélés a világ szellemi modellje. E hitét képezi le az ábrázolt

tárgyiasságok világába, amikor hősei közt gyakran jelennek meg történetmondók, elbeszélők, narrátorok. A literarizmus ilyen fokú benyomulása a megjelenítendő valóságba vállalt szerzői illúziórombolás; egy sajátos elszűrítés, vértelenítés eszköze.

Különösen érvényes mindez az *Elátkozott udvarra*, ahol narrátorok adják egymásnak a stafétabotot. A keret narrátora egy fiatal szerzetes, aki közvetíti Petar atya elbeszélését, az szintén csupán továbbadja Haim beszámolóit, aki viszont Kamil beszédét továbbítja. A quartett minden tagja verbocentrikus.

A történetmondásnak, a kommunikatív viszony keresésének hidegleglős kényszerétől reszket az egyik és a másik hős is. Az egymásba torkolló szerepvariációk az egyhangúság veszélyét is megkockáztatva irányítják a figyelmet arra az emberi szituációra, amelyben valaki (el)beszél. Andrić ezúttal kiskarítva, kinagyítva vizsgálja a narrátori szituációt, a beszédkényszer előzményeit és következményeit. Elmarad a krónikák izgalmas történeteibe feledkezés, s mindegyre csak a verbofóbia tünetei ütözköznek ki. E szenvedély rabjai kreatívan kezelik saját beszédanyagukat. A következő leírás az elbeszélés módját explikálja, részletes elemzést ad az idő, a lineáris szerkesztés, az oksági viszonyok, az ismétlés, a töredék és a tükrözés kérdéséről:

„Erről a vizsgálati fogságban töltött sztambuli két hónapról Petar atya többet és szebben tudott mesélni, mint akármilyen másról. Megszakításokkal, töredékekben mesélt, ahogy egy súlyosan beteg ember tud mesélni, aki arra törekszik, hogy hallgatója ne vegye észre testi fájdalmait, sem pedig azt, hogy milyen gyakran gondol közelgő halálára. Ezek a töredékek nem kapcsolódtak mindig rendesen egymásba. Gyakran, miközben elbeszélését folytatta, megismételte azt, amit már egyszer elmondott, máskor meg előreszaladt, s átugrotta az idő jó részét. Úgy beszélt, mint akinek szemében az időnek immár nincs jelentősége, s ezért másnak az életében sem tulajdonít sem az időnek, sem az időtermészetes folyásának valami nagy fontosságát. Elbeszélése megszakadhatott, folytatódhatott, ismétlődhetett, egyes dolgokat előre elmondhatott, hogy aztán visszatérjen rájuk, sőt miután már befejeződött, ki lehetett egészíteni, magyarázni és bővíteni, tekintet nélkül helyre és időre, s tekintet nélkül az események valóságos és örök érvényű lefolyására.

Csak természetes, hogy az efféle mesélgetésben meglehetősen sok üres és homályos rész maradt . . .”

Poétikai érdekelttségű a börtönudvarban kialakuló beszélgetőkörök jellemzése is. A kör implicit, szerkezeti mozzanatként fontos szerepet játszik a regényszüzsé kialakításában. A felszíni cselekményvilágban explikálódva a körbezárt ember, a körbezárt beszéd párhuzamos szituációját villantja fel:

„Csendes vagy hangos körök alakulnak. Minden körnek megvan a maga középpontja . . . Minden reggel szűk kör alakul ki egy Zaim nevű ember körül. Ez a Zaim egy kicsiny, görnyedt, félénknek látszó emberke, aki halk, de biztos és lelkesült hangon beszél, s mindig saját magáról és csak nagy vonásokban.

Mindig ugyanarról a dologról mesél, s annyira megnagyítja és kibővíti, hogy az embernek legalább százötven esztendeig kellene élnie, hogy mindezek az élményeken átessék... Aztán némán néz maga elé, mintha valami noteszban keresgélne, a feljegyzései között, s úgy kezd bele az új mondatba, mintha ott folytatná, ahol félbeszakította.”

A narrátor szerepének explikálása Andrić egyéb műveiben is gyakori: az *Elátkozott udvarban* azonban az éppen aktuális narrátor anyagszerkezése még inkább kiütözik, a szakmai hozzáértés részletezését sem mellőzi. Ez az írói koncepció az elbeszélőt teszi meg az elbeszélés fő építőjének, „maximálisan önállósítja a narrátort” (Nikola Koljević, 1982, 61.).

Az előadásmódot részletező explicit metanarráció tizenkilenc szövegegységben bontakozik ki, ami a kisregény döntő hányadát képezi. Az ábrázolt világ értékviszonylataiban a fabula csak eszköz arra, hogy a megnyilatkozás módja, indítékai, körülményei szövegszerűen felszínre kerüljenek; nyomatékosan megfogalmazódjon a beszédaktus szellemi, érzelmi, filozófiai, esztétikai aurája.

Ez az explicit metanyelvi vonulat azt bizonyítja, hogy a hasonmás-narrátorok beszédmódjukat illetően is egymáshoz hasonulnak. Stílusuk szintetizálódik, a szövegszerűen hangsúlyozott stílusjegyek pedig árnyalatnyi módosulással mindegyik monológra érvényesek. A következő főbb meghatározások emelhetők ki a szövegből:

1. szépen mesélt;
2. sokat és gyakran mesélt;
3. megszakításokkal, töredékekben mesélt;
4. a töredékek nem kapcsolódtak mindig rendszeresen egymásba (ismétlések, átugrások, előrejelzések, visszatérések, kiegészítések, magyarázatok, bővítések, a tér- és időviszonylatok felbontása);
5. üres, homályos részek;
6. szabadon mesél;
7. halk, de biztos és lelkesült hangon beszél, mindig saját magáról és csak nagy vonásokban; mindig ugyanarról a dologról mesél, s annyira megnagyítja és kibővíti;
8. álmodik és hazudik; a mániákus és a valóságot meghamisító meséje;
9. általános kiáltozás, zeng és visszhangzik a zajtól; minden, aminek hangja van, teljes erőből üvölt és ordít; eszeveszett zajongás harsog és csattog;
10. menet közben mondott monológ; különböző magasságokban és hanglejtésekkel kiejtett kurta felkiáltás; ismeretlen fordulatok; egyre hangosabb, egyre élénkebb monológ, örült kiabálás; üvölt vagy suttog; Karagöz játéka sohasem ismétlődött, nem volt benne rutin, mindig új volt és saját magából fejlődött;
11. jelentéktelen szavak; semmit sem mondott végig, megállt a mondat közepén; megszakítás, folytatás; hosszabb, élénkebb, természetesebb beszélgetések;

12. gyorsan és sokat beszélt; mindenről, rögtön, bevezető nélkül; belső kényszerből, inkább a maga kedvéért beszél, mint a mondanivaló miatt vagy a hallgatósága kedvéért; beszédvágya mindennél nagyobb és erősebb, még nyomorúságánál és félelménél is; összevissza, töredékesen, kihagyásokkal, ismétlésekkel, tarkán, élénken, nem mindig világosan, mindenféle részletek tömegével; szenvedély, hogy mindent elmondjon és megmagyarázzon, hogy minden hibát és minden emberi gonosztettet leleplezzon, hogy a rosszat kipellengérezze s a jót elismertesse; nemcsak leírta azokat az embereket, hanem gondolataikba, vágyaikba is behatolt; ő szólott belőlük;

13. amit elmondanak, tökéletlen, személyes szenvedély vagy belső kényszer színezi, pontatlan;

14. furcsa szóbeszéd járta, bizonytalan és homályos seppégés;

15. hangja úgy csengett, mint egy keményebb és határozottabb hang visszaverődése, s néhány elhangzott szó után mindig suttogásba halkult;

16. új és ünnepélyes formában a két fivérről szóló ősrégi történet ez; a történet sovány, rövid váza; hosszabb, elevenebb és értelmet adó előadás;

17. homályos, megmagyarázhatatlan részek; olyan aprólékossággal elmesélt részletek, mintha a saját szemével látta volna a történeteket;

18. beteges beszédkényszer („Megereszkedtek az abroncsok, folyik belőle minden oldalról. Vége van.”);

19. „senkim nincsen, akivel róla beszélgethetnék”; névtelen és jeltelen.

Ennek a metanyelvi vonulatnak az egyik csúcspontja a műalkotás mibenlétének közvetett meghatározása, miszerint: Karagöz produkciója önmagából kinövő, bonyolult, tervszerű és mindig új.

A metanarratív szólam másik nyilvánvaló tanulsága a történetmondás létbölcséleti jelentősége Andrić világában.

A történet elmondása mindig hangos, és egy befogadó jelenlétét feltételezi, mivel ez teszi lehetővé a vallomásszerű megnyilatkozást.

Petar atya a hallgatónak, a reális percepció képviselőjének, a jó publikumnak a szerepét tölti be, amikor a börtönudvar hol itt, hol ott kialakuló beszélgetőköréhez csapódik, vagy amikor Haimot és Kamilt hallgatja. A történetmondás köre mágikus erővel bír, szerves, élő anyagként képződik meg, amőbaként változtatja alakját és helyét.

A rabok egyetlen szabad tevékenységi formája a beszéd, a képzelgés, az elgondolás. A fellépő történetmondók személyiségszerkezetében azonban nemcsak ezért hatalmasodik kóros méretűvé a kimondott szó hatalma. Az ő domináns szenvedélyük egyébként is a beszéd, az élmény elbeszélés általi megszűrése/áttörése, a tudatból tudatba vetítés aktusa, a hiányzó világ helyettesítése és modellálása.

A beszédtevékenység mint a szabadság gyakorlása azonban még mélyebb értelmezést nyer: az önmagunktól való pillanatnyi megszabadulás mámorát jelenti. A történetmondók egygyanazon személyiségmodell kivetülései, egy-

mást csupán kissé korrigáló kópiák. A történet elbeszélése által tovább folyik ez az osztódás, mert a beszéd az én-megkettőzés játékát jelenti a megnyilatkozó számára. A megszólaló szenvedélyesen azonosul az általa ábrázolt hőssel, szinte belőle beszél.

„Olyan jeleneteket, amelyek két ember között, tanú nélkül játszódtak le, hihetetlenül részletesen és aprólékosan tudott elmondani. De nemcsak leírta azokat az embereket, akikről beszélt, hanem gondolataikba, vágyaikba is behatolt, és pedig gyakran olyanokba is, melyeknek azok maguk sem voltak tudatában, s amelyeket ő tárt fel. *Ő szólott belőlük.*” (A kiemelés tőlem. Cs. E.)

A történet csupán ürgy, alkalom a beszédre, a beszélő és hallgató közötti rituális viszony felállítására, amelyben a hangos szóbeli megnyilatkozás öncéllá válik. Az önmagáért való beszéd önérték a megszólaló számára, mert általa bontakozik ki, éli meg az életteljesség, a kreativitás és a szabadság élményét.

(Ilyen önérték a házassági történeteket kiagyaló rab beszédszenvedélye, Karagöz virtuóz szófacsarása, Petar atya merengő mesélőkedve, Haim félelemtől átítatott kockázatvállalása, Kamil elszánt önelleplezése.) Szóakcióik – melyek mindig szaggatottak, konfúzak és végigmondatlanok –, elsősorban önmagukra hatnak katartikus erővel. Beszédingerük ezért hatalmasodik el olyannyira, hogy egész lényük a megszólalás térségeibe vonul vissza, létük funkciója maga a beszéd. Elbeszélés-emberekké, „beszéd-emberekké” (Tz. Todorov) minősülnek át. A saját beszéd által kiváltott transzállapot az *Elátkozott udvar* narrátorai esetében a smanisztikus extázisra emlékeztet, mikor is a sámán elhagyja önnön testét, önmagán kívül van s a Nem-látott Látottá válik (vö. P. Džadžić, 1983, 99.). A történetmondás ambivalens kényszerének mint a regénygondolat központi magvának a meglelése Andrić részéről olyan előremutató esztétikai mozzanat, amely a jelenkori prózaművekkel kapcsolatos reflexiókkal is rímeltethető. Az *Elátkozott udvar* beszélő embereiből a beszéd úgy szakad ki, mint a félelem gyakorlása, ám a minden egyébtől megtisztított/megfosztott létállapot fagyos kietlenségében a történet elmondása a végső, kockázatos menedék. „Elmondani egy történetet – önmagam beszédét – így hát mindig is botrányt és ünnepet hozott. A prózai epika története, mely az egyes szám első személy elemi gesztusával kezdődik, nem más, mint az elbeszélte történetek mindenkori botrány- és ünnepfűzére. Az elbeszélés, a történet, amit elmondok valakinek, bármennyire egyes számú is, mindig párbeszéd egyúttal, valaminek, önmagamnak a megosztása, átadása, feltárása, s ha ez így van, akkor minden történet – tét. Nem is akármilyen súlyú” (Balassa P. 1990, 262.). Ezt a tétet szituálja Andrić a börtön és az elítéltség, a halálközelség cselekményszintű mozzanataival.

A beszéd ebben a viszonylatrendszerben paradox módon – és csak bizonyos értelemben – kizárja a dialógust. A beszélő nem párbeszédet folytat, csupán a befogadó néma, passzív jelenlétére van szüksége mint ösztönző háttérre. Petar atya ilyen értelemben jelenléttelen, ám a mások lényéből „kibeszélő” történetmondó én-je is semlegessé s áttetszővé válik. A megkettőződés, a

személyiségvesztés, a kölcsönvett tudat, a kettősség, sőt többszörösség lenyűgöző méreteket ölt. A személyiségsokrosorítás minden narrátor esetében az önelvesztés, a jelenléttelenség többé-kevésbé extatikus állapotával jár együtt.

Az én-ben felnyíló szakadék – amely hasonmásokon át az archetipikus mélységekig hatol –, a mögöttes jelentések, a duplázódások, a szüntelenül kiürített keretek, a megelőzőre és az ősire való emlékeztetés (a fiatalember hangja úgy csengett, mint „egy keményebb és határozottabb hang visszaverődése”) a látvány mélyebb értelmére utal.

„A sokszorosított monologikus struktúrának” (P. Džadžić, 1992, 118.) azonban nemcsak a narrátorok a cselekvő alanyai. A kimondott szó, a beszéd nagyjelenetei képezik az élet extatikus pillanatait a börtön főnöke, Karagöz számára is. A színészi alakoskodás, a pszichológus kísérleti játéka és a szövművész virtuozitása ötvöződik abban a produkcióban, melynek célja szintén a szavak felfedése: a vallomás kicsikarása. Karagöz játéka mindenkor kreatív, „nem volt benne rutin, mindig új volt, és saját magából fejlődött”. A börtönigazgató módszerének leírása az öntörvényű művészi alkotás természetének lényegi alapsajátosságait lelepi le, és egészében a művész és anyaga közti küzdelem metaforájává válik. Hasonlóan a verbófia és verbómánia ellentétes erői közt égő Haim életre szóló vitájához, melyet világgal és emberekkel folytat.

### a) A kéttényezős ismétlődésmechanizmus

A hasonmás-narrátorok egymás variációiként foghatók fel. Az igazság variánsok általi körüjárása, nyomatékosítása ez, miközben a variációk az egymásutániság effektusa mellé az egymásmelletti viszony, a párhuzamos létezés általánosító erejét mellékelik. A „tárgy többszörös, konkurens modellálásai” (N. Koljević) a tárgynak az egyedi fölé emelt általános érvényét sugallják.

Az egymást keretező narrátor-hősöket a mitikus egyetemesség légköre burkolja. A variálás, az ismétlés technikája Andrićnál az archetipikus imagináció, az őstudat-működés formai kivetülése. Az ismétlés filozófiája mély összhangban van a neomitikus próza világképével, hisz a mítosz az eredendőség, a teremtés-rituálé víziója, s ez az őszertartás ismétlődik különböző szinteken minden kreatív tevékenység alkalmával. Miként az emberi psziché elemi kétsíkúságát a mögöttes, a mélyebb, a titokzatos jelentések létezése formálja, úgy a beszéd, a szöveg természetes velejárója az utalásosság, a párhuzamosság, egyfajta ismétlésség.

A hasonlóság szelekciós elve alapján létrejövő ismétlődésben R. Jakobson a poetizáltság kritériumát látja.

A műalkotásnak mint rendszernek a felfogása is implikálja az ismétlődést mint első számú alapkövetelményt.

Az ismétlés andrići koncepciója keretében lételméleti, természeti-történelmi és strukturális elvek működnek.

A szakirodalom (Szegedy-M. M. 1980, 128.) az ismétlődés összetettebb formáiként tartja számon a folytonosság és a megszakítottság eszközeit: a változatot, a sorszerűséget és a ritmust. A művészi ismétlődés majdnem mindig változat. A jelkép egyszeres ismétlődéssel teremt hasonmást.

A történelmes műnemekben a jellem hasonmása elvonatkoztatott és fantasz-tikus formákban is megfogalmazódhat, ugyanakkor szerkezeti elvvé is válhat, s ez a nézőpont-technikák változatos kimunkálását teszi lehetővé.

Szegedy-Maszák Mihály arra is felhívja a figyelmet, hogy „az epikában a hasonmás nem kizárólag a történet, a jelleme, hanem az elbeszélés szintjén is előfordul . . . Minden elbeszélés valamely történetről (. . .), egyszersmind önmagáról szól, mindig két beszéd egymásra játszását jelenti: a látszólagos beszéd mögött rejtett beszédet foglal magában . . . Az önmagát tükröző elbeszélés a belső idézés és a hasonmás szerkezet ötvöződése”.

Az *Elátkozott udvarban* az egymást keretező hasonmások/történetmondó hősök a *pár* pozíciójába kerülnek: a beszélő és a hallgató szerepköre ez, ahol a kísérő, az útitárs úgy egészíti ki a történet előadóját, hogy biztosítja az akusztikát, a visszhangot, az ismétlés, a továbbmondás lehetőségét.

A hasonmás kialakításához szükséges sokszorosítást nemcsak a narrátorok körforgása hozozza, hanem Kamil kényszerképzeete is, miszerint ő maga történelmi személyiséggel, a néhai Dzsem szultánnal azonos. A halál-feltámadás viszonynak, a lélekvándorlásnak ez a mozzanata is az örökösen körforgó ismétlődés példája.

A körkörös történelemszemlélet az egyhelyben-topogás képzetét azáltal fejezi ki, hogy a műben mindvégig azonos a szituáció, csupán a megjelenített világba belépő narrátorok cserélődnek.

Ebben a képletben a variációs ismétlődés kéttényezős mechanizmusára ismerni, ahol az új (az ismeretlen) és a régi (ismert) elemek bizonyos egyensúlyára van szükség. A regény egymást keretező vallomástevői mint ismétlődő impulzusok jelekként rögzülnek, és lehetővé teszik az általánosítást.

Az ismétlés olyan primér esztétikai tényező, amely oly módon segít a tagolásban, hogy általa a domináló elem a háttértől elkülöníthető lesz.

Az *Elátkozott udvar* az ismétlődés által elsősorban kereteket kap, melyek egyre szűkülnek.

Az állandó tag ebben a szerkezetben a vallomástevés szituációja, a változó pedig a szereplők személye. Ebből következően a változó háttér előtt kirajzolódó, általánosítható domináns elem magának a *beszélő embernek* a sziluettje.

Összhangban van mindezzel az a tény, hogy Andrić regényében – az elemi cselekményhez, az egyszerű cselekménystruktúrához hasonlóan – az aktus a domináns, s ehhez rendelődnek különböző alanyok. A naiv történetmondói pozícióból kiinduló andrići világképben oly erősen kísért az archetipikus



látásmód, hogy az egyedi arcél elmosódik, egy bizonyos aktus-típus alá rendelődik. Nem az a fontos, hogy kivel történnek meg az események, hanem az, hogy a történelem váltakozó kulisszái között szüntelenül ismétlődnek, s ezáltal örökérvényűsége tesz nek szert.

## b) Az önelvesztés szerpentinszerű szerkezete

A kitüntetett elemek szövegszervező funkciója által különböző szerkezet-típusok alakulnak ki. A láncszerű szerkezet mellett – ahol a láncolat végi záró-visszautaló ismétlődő elem bekeretezi a szövegegységet – felismerhetővé válik a spirálszerű, avagy szerpentinszerű szerkezet. Ebben az ismétlődés közvetettebb formái vannak jelen.

Az „elbeszélés az elbeszélésben” módszerének érvényesítésével az *Elátkozott udvar* is bizonyos spirálszerűen mélyülő szerkezetet hoz létre. A hasonmások sorozata a felszínről indul a névtelen fiatalemberrel, akinek az identitása elmosódó, a befogadó szerepére szorítkozó. A recipiens átszellemültebb tulajdonságaival rendelkezik Petar atya, aki azonban nemcsak befogad, hanem ki is sugároz, mások élményszerű beszédét meghallgatja és ugyancsak élményszerűen továbbítja. Adó-vevő készülékként működik. Egy lépéssel beljebb haladva a mű spirálszerű lépcsőzetén Haim helyezkedik el, aki szintén a kommunikációs csatorna funkcióját tölti be, de alakja már az információszerzés és -továbbítás kórosan együttrezgő alanyaként rajzolódik ki. Még nagyobb deviancia mutatkozik Kamil egyéniségében; ő már csupán a benne élő információk kisugárzására alkalmas, újak befogadására nem. Szellemi-érzelmi feltöltöttsége nem a külvilágból érkező impulzusokból származik, hanem történelmi olvasmányélményeiből. Nyitottsága befelé forduló. A hasonmások sora is benn, a képzelet világában folytatódik Dzsem szultán személyével. Ezzel jut el a mű a szerpentinszerű szerkezet mélypontjára, s fordul valószerűből fiktívbe a hasonmások menete.

„Bevezető vagy látható kapcsolat, időrend nélkül a fiatalember Dzsem fogásának derekáról vagy végéről kezdett időnként egy-egy jelenetet mesélni. Halkan, lesütött szemmel beszélt, nemigen ügyelve arra, hogy társa hallgatja-e vagy tudja-e követni. Petar atya igazában nem emlékezett rá, hogy mikor is kezdődött ez a vég nélküli zagyva mese. Ugyanígy valójában nem vette mindjárt észre azt a pillanatot, amikor Kamil mások sorsának közvetlen elbeszéléséből világosan és először tért át az egyéni vallomás hangjára, és első személyben kezdett szólni . . . Petar atya egyre növekvő tanácstalanság, szorongás és sajnálkozás közepette, s nehezen leplezett nyugtalansággal hallgatta továbbra is az elbeszélést . . . S mégis, ha másnap újra találkoztak, és a fiatalember megint szabadjára engedte beteges képzelgéseit, Petar atya tovább hallgatta, könnyed borzongással és részvéttel, s közben szüntelenül tétovázott, hogy

közbevágjon, és magához térítse. Ha azonban . . . megkísérelte, hogy a beszélgetést más tárgyra terelje, s mintegy véletlenül közbevetett megjegyzéssel elválassza a beszélő Kamilt a halott Dzsem szultántól, mindezt tétován és határozatlanul tette . . . S a dolog mindig azzal végződött, hogy a szerzetes végül is engedett, és némán, helyeslés nélkül, de hangos ellenkezés nélkül is, továbbhallgatta a fiatalember szenvedélyes suttogását. Az, ami nincs, ami nem lehet, s aminek nem kell lennie, erősebb volt annál, ami van, ami létezik, nyilvánvaló, valóságos és egyedül lehetséges.”

Az áldozattá váló szultán személyiségével és sorsával azonosulva Kamil alakja egészen áttetszővé válik, s mint archetípus hordja magán a folyamatos létezés, az állandó, az öröktől meglévő jegyét. Álomszerű jelenlétén átsüt Dzsem története, aminek szintén megvan a maga előképe-kerete a két testvérről szóló bibliai, ősi, mitikus konfliktusmagban.

A szöveg szerpentinje a hasonmások egyre áttetszőbb testén át, a lenyomatokat követve az archetipikus mélységekig hatol, egészen addig, „ami nincs, ami nem lehet, s aminek nem kell lennie”, de „erősebb . . . annál, ami van, ami létezik, nyilvánvaló, valóságos és egyedül lehetséges”.

A hasonló jelenség ismétlődése tehát egyben jelentésfokozás is, s nem annyira a periodikus visszatérés szabályosságának szépségeffektusát aknázza ki, hanem a témavariálás folyamatosan hengeredő súlyosságát. A jelentésképződés a nemlét lét fölötti győzelmébe torkollik.

Az ismétlődés által kiváltható sokféle esztétikai minőség (a szépség, a fenség, a rátság, a közönséges, a komikus, a tragikus, az elégikus, a tragikomikus, a groteszk) közül az *Elátkozott udvar* az elégikus hangokat erősíti fel.

A regényben az állandóan ismétlődő alkotóelem a beszédkényyszer, s ezt az állandó aktust minősítik a hozzákapcsolt változó alanyok. Az ismétlődés ezáltal változatokat hoz létre. A visszatérő jelenség kisebb-nagyobb redundanciát gerjeszt, másrészt megszabja az új ismeretek adagolásának ütemét. A hasonmások újabbnál újabb árnyalatokkal bővítik az alap gondolatot, ám ugyanolyan mértékben szűkítik a művet mint egészet. Mivel az ismétlés jelen esetben egy bizonyos primér cselekmény síkján (a beszéd, az elbeszélés síkján) jelenik meg, a kiemelt mozzanat formaszervező ereje is itt mérhető le.

A dialógus hiánya a szerkezetet mechanikusan váltakozó, egymás melletti viszonyokra helyezi.

A Petar atyához, a rabokhoz és Karagözhöz kötődő elbeszélésmotívumok csak bevezetőként szolgálnak ahhoz a fabulához, amelyet Kamil–Dzsem története jelent. Ez a történet pedig két, egymást váltogató megközelítésben tárul föl: egyrészt Kamil előadása bontakozik ki, másrészt Haim bővíti-keretezi az elbeszélést. Kamil esete ilyképp (a hasonmás-mozzanat szerkezeti és nézőpontbeli következményeként) két párhuzamosan futó vonulat által válik ismertté. Mechanikus kapocs köztük Petar atya, a vallomások meghallgatója.

A központi történet Kamil sorsáról szól, de ez a sors Dzsem szultán végzetéhez igazodik. Ez az egyetlen fix pont, amely nem tud elmozdulni, Dzsem nem tud másvalakivé áthasonulni. A regény hasonmás-hősei között egyedül a szultán képtelen a szerepcserére, számára nem adatott meg a menekülésnek ez a lehetősége.

Kamil végzete, hogy olyan hasonmást választ, aki nem léphet ki önmagából, nem léphet tovább a történetmondás aktusa révén. Neve van, s ez a sugallat a regény csúcspontja. A „névtelen” kifejezés három gócpontban bukkan fel. Az első fejezetben az elveszettség szinonimája.

„A névtelen rab” és a „névtelen ember” névtelensége a szökés, a szabadulás esélyét biztosítja, az élet meghosszabbítását.

A név viszont az önazonosság büszke és megrendítő vállalásával az öntudat emberi fokát jelenti.

A mű zárószavai között megismétlődik a kifejezés, amely ezáltal kulcsfogalomává válik:

„S itt a történet vége. Több nincsen. Csak egy sír a szerzetes testvérek láthatatlan sírjai között, elveszve, mint a hópolyhek a magas hóban, amely úgy terül el, akár az óceán, s mindent névtelen és jeltelen, hideg pusztasággá változtat. Nincs többé sem mese, sem mesélgetés.”

Az Andrić-kutatás megállapítja, hogy ennek az írói világvképnek az életiszony, az életundor (a „taedium vitae” kifejezés az *Elátkozott udvarban* meg is jelenik), az élettől való félelem képezi a kiindulópontját. Kamil és Haim nem csupán az élettől, de az életet jelentő szavaktól is fél. Életöszönük utolsó görcsével kapaszkodnak az elbeszélésbe, a beszéd fölidézte imaginatív létezésbe, a másik ember történetébe és tudatába.

Andrić poétikája a fabula, a történetmondás, a beszéd általi megismerésre épül. A történetet mondva vagy hallgatva átláthatóbbá lesz valami lényeges, aminek addig a *neve* sem volt ismeretes. „A Dzsem szultánról és szenvedéseiről, kalandjairól szóló elbeszélés kimeríthetetlennek látszott.” Az *Elátkozott udvar* a kimeríthetetlen történet spirálszerkezetét rajzolja meg.

A beszédaktusban konstituálódó történeteknek és magának a beszédtevékenységnek mint abszolúttá váló cselekvésmozzanatnak a totalitásértéke a regényösszefüggésben az esztétikum hordozójaként jelenik meg. Az ábrázolt tárgyiasságok síkján így a mindenkori műalkotás mibenlétéről szóló jelrendszer születik meg. A modern esztétika egyik fő témája ez a „kimeríthetetlen-ség”, a művészi kifejezés totalitása, egyetemességfölfogása, kozmosztükröző egész-érzése: „(. . .) A műalkotás tipikus jellemzője, hogy a tapasztalás kimeríthetetlen forrásaként tételeződik, amely tapasztalás a műalkotásra irányulva, mindig újabb és újabb aspektusait tárja föl” (U. Eco, 1976, 60.).

Ugyanezen a pályán mozogva mossák egybe a körforgó hasonmások az eltűnést és a keletkezést: az ömмага határai fölélő szubjektum szintén az

egyetemesség vonzásában él. Ily módon válik az *Elátkozott udvar* minden tárgyiasuló mozzanata a mű önreflexiójává.

Dzsem szultánnál megáll a szédítő iram, az örök „vita”, az önelvesztés ciklikusan ismétlődő és zuhanó mechanizmusa.

## IRODALOM

1. Jerkov, Aleksandar: *Od modernizma do postmoderne*. Jedinstvo, Priština, 1991
2. Balassa Péter: *Észjárások és formák*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1990
3. Džadžić, Petar: *Hrastova greda u kamenoj kapiji. Miško u Andrićevom delu*. Narodna knjiga, Beograd, 1983
4. Koljević, Nikola: *Na Drini ćuprija Ive Andrića*. Zavod za udžbenike, Beograd, 1982
5. Todorov, Tzvetan: *Poétique de la prose*. Paris, 1971
6. Džadžić, Petar: *O proklesoj avliji*. SKZ, Beograd, 1992
7. Szegedy-Maszák Mihály: A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében. In: *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Bonyhai Gábor, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980
8. Eco, Umberto: *A nyitott mű*. Gondolat, Budapest, 1976
9. Csányi Erzsébet: *Szövegvilágok: a fikció fölénye*. A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék, 1992