

BEVEZETÉS EGY REGÉNYELMÉLETHEZ

MAJOR NÁNDOR

A REGÉNY KITÖLTETHETŐ KERETEI

Alighogy a regényt elismerték művészi kifejezési formának, máris válságáról kezdtek elmélkedni a teoretikusok. Válságról azonban csak akkor beszélhetünk, ha úgy véljük, hogy a műfaj megcsontosodása és halála hamarosan múlhatatlanul bekövetkezik, vagy épp ellenkezőleg, ha a műfajt végtelenül fejlődőnek, határtalanul idomulóképesnek tekintjük, s válságai csupán az egyenes vonalon folyton halmozódó eredmények kísérleti szakaszait, gyümölcsöt még nem hozó kísérleteit jelentik.

A regény halála és megkövesedése természetesen éppúgy ránk köszönhet, mint ahogy az eposzé bekövetkezett. A szintelen regények mindennapos áradata, a kísérletek lapossága s az a körülmény, hogy oly ritkán jelenik meg egy-egy valóban kimagasló mű, empirikus szinten folyton a válság gyanúját ébreszti. Ha tehát meg akarunk bizonyosodni afelől, vajon ez a válság intő jel-e vagy csak pusztá látszat, ki kell fürkésznünk, mi az, ami a regényt történelmi termékként regénnyé teszi; mi az a dolog, aminek elpangása a regény megkövesedését múlhatatlanul maga után vonja. Ez a meghatározó nem lakozhat a regényen kívül. Olyan dolgot kell felkutatnunk, amely a regénynek mint műfajnak és műalkotásnak egyaránt belső, immanens meghatározója, egyúttal azonban — kívülről eredő közvetítő mivoltában — történelmi termékként létre is hozta.

Eddigi kutatásaink azt mutatják — az alábbiakban számolunk majd be róluk —, hogy a regény konstituánsát még nem lelték meg a teoretikusok. Műfajmeghatározásaikból azonban kiderül, hogy koncepciójuk keretében a regény melyik elemének vagy aspektusának elsorvadásra feltételezi a műfaj megkövesedését is. Sok meghatározás viszont olyan tág és bizonytalan, hogy gyakorlatilag végtelen fejlődést feltételez; ebben az esetben a válság csak átmeneti lehet.

Azok a teoretikusok, akiknek a meghatározása nem zárja ki, hogy a regény számára is beköszönhet a vég, okkal beszélhetnek válságról, még ha helytelen kiindulópontjuk miatt esetleg tévednek is. Wolfgang Kayser például, aki a művészi regény lényegét a személyes elbeszélő jelenlétében látja, a modern regény újabb törekvései láttán a maga szempontjából méltán szól válságról: a modern regény épp a mindentudó személyes elbeszélő zsarnokságától igyekszik megszabadulni. „De aki a bizonytalanság kifejezése végett ki akarja úzni az

elbeszélésből az elbeszélőt, az a lényegétől fosztja meg azt. Az elbeszélő halála a regény halála is”,¹ írja Kayser. Hasonlóképpen vélekedik Oszip Mandelstam is, aki szerint a regény egy személy vagy egy csoportnyi személy sorsának az elbeszélése, minthogy pedig az egyéni sorsot kompozíciós mértékegység szempontjából csak az életrajz ölelheti fel, az pedig elsovad a modern regényben, az utolsó regényt Romain Rolland Jean Christophe-jában látja, s megállapítja: „a regény további sorsa csak az életrajznak mint a személy létformájának szétforgácsolódása lehet, sőt több, mint szétforgácsolódása: katasztrofális pusztulásának története”.²

A túlnyomórészt empirikus vizsgálódás viszont oda vezet, hogy a regényt „monumentale Uniform”-nak tekintik, mint Paul Ernst,³ a lírai és drámai jegyek vagy a szépség e világi és túlvilági szférájának jelenlétét stíluskeveredésnek véelve a műfaj nyíltságát és formai kötetlenségét emelik ki, mint Erich Auerbach,⁴ s ennek egyenes folyamánya — legtöbbször óvatos köntőrfalazással lyukadnak ki ide —, hogy a regény valamilyen formában végtelenül idomulóképes, határtalanul fejlődő, s végül is a szellem pusztja kísérleti területévé degradálódik.⁵

Ez a felfogás vezérfonalként vonul végig a regényelmélet történetén, s végső kibúvóként még olyan elmélkedők is használják, akiknek műfajmeghatározása végesnek ítéli meg a regényt.⁶ A műfaj végtelen idomulóképességéről és fejlődéséről alkotott felfogás minden válságot csak átmenetinek tekinthet, ezért képviselőik csupán az épp uralkodó regényforma, napjainkban például a lélektani-tudatelemző regény válságáról beszélhetnek, mivel pedig eleve feltételezik a továbbfejlődést, az új regényforma megtelepedését és felvirágozását a kísérletektől várják, s mind a kísérletnek, mind pedig a mű megítélésére szolgáló újnak és eredetinek — kritériummá léptetve elő őket — önálló értéket tulajdonítanak.

A kísérlet azonban, miként látni fogjuk, a művészetben az alkotásnak csak egy mozzanata. Minden idők nagy művészei elvégezték műveikben azt is, amit kísérletnek nevezünk, de az alkotás folyamatában a kísérlet mozzanatának sohasem tulajdonítottak külön értéket. Volta-

¹ „Wer aber um der durchgehalteten Unsicherheit willen den Erzähler aus ihm gänzlich verdrängen will, beraubt ihn seines Wesens. Der Tod des Erzählers ist der Tod des Ramans.” — Wolfgang Kayser, Entstehung und Krise des modernen Romans, Zweite auflage, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1955, 34. lap.

² Oszip Mandelstam; A regény pusztulása. Elmények és gondolatok, szovjet esszék, Európa Könyvkiadó, Bp., 1967, 169. lap. — Ugyanott: „Az életrajztalan ember nem lehet tematikus tengely, s a regény, másfelől, értelmét veszti, ha nem érdekli az egyéni emberi sors, a történet, és mindaz, ami vele jár”. I. m. 170. lap.

³ Utalás: Szerb Antal, Hétköznapiak és csodák, Révai Kiadás, é. és h. nélkül, 7. lap.

⁴ Utalás: Max Wehrli, Általános irodalomtudomány, Gondolat Kiadó. h. nélkül, 1960, 107. lap.

⁵ „Ha a regény a kalandra vágó nyugati szellemek mintegy kísérleti területe, akkor a drámában, és különösen a tragédiában az ember sorsa játszódik le”, írja Max Wehrli. I. m. 110. lap.

⁶ Például Wolfgang Kayser is kiemeli a regény rugalmasságát (i. m. 34. lap), és azt állítja, hogy „az alkalmazkodó képesség éppenséggel lényegi jellemzője a regényformának”. („...solche Anschmiegsamkeit ist der Romanform wesensmäßig eigen.”) — I. m. 28. lap.

képpen azt a művet, amelynek értékét pusztán kísérleti voltában látjuk, azzal a megfontolással kell elvetnünk, hogy még nem megvalósítás, nem alkotás, nem mű. Ha a kísérletet értékek tekintjük, ez azt jelenti, hogy az eszközt a cél rangjára emeltük; ha a művet, az alkotást a kísérlet szintjén rögzítjük, akkor a cél az eszköz szintjére hanyatlott.

Ez természetesen nem új jelenség az újkori műveltségben; voltaképpen a praxis részeire bontásának kiteljesedésével jár. Ennek során az eszközök ugyan a cél rangjára emelkednek, de mivel lényegükönél fogva mégiscsak eszközök, folyton újabb eszközöket emelnek a cél rangjára. Aki a regényt formátlannak és határtalanul idomulóképesnek tekinti, az minden új mozzanatot külön értékek tart, mert az egymás után egyes vonalon felsorakozó új jegyek — legyenek bár jellegükben a legkülönbébbek —, megannyi határköként, külsőséges haladást mutatva, a regényt egyféle végtelenbe viszik. Ez az, amit Hegel rossz végtelennek mond. Így már az új is a cél rangjára emelkedik, méghozzá a kísérlet révén. Aki ugyanis az újkori műveltség szellemében döntő fontosságot tulajdonít a módszernek, kénytelen a kísérletet az új jegyek termelésére szolgáló legjobb módszernek tekinteni. Ebből következik, hogy amikor új jegyek alig akadnak, e felfogás hirdetői a regény válságáról, amikor pedig sok új jegyet mutathatnak ki, a regény felvirágzásáról beszélnek.

Így került a trónfosztott tökély helyére az új mint legfőbb érték. Természetesen minden idők művei, amelyek a tökély jegyében születtek, az újat is nagy mennyiségben nyújtották amellet, hogy egyedülállóságuk folytán minőségileg újat is hoztak. Az újnak mint értéknek s kritériumnak alkalmatlanságát Viktor Sklovszkij korábbi nézeteinek tarthatatlansága példázza legjobban. Sklovszkij szerint a költészet nem más, mint „valamit újjá tenni”, „valamit szokatlanná tenni”,⁷ vagyis szerinte csak az új költői kifejezésekkel, a szavak friss, szokatlan kapcsolásával vagyunk képesek rezonálni, viszont mindaz, amit nem találunk újszerűnek, hidegen hagy bennünket. Ebben van némi igazság, de csak akkor, ha az újat nem léptetjük elő abszolút mércévé és értékké. Ha ugyanis az újat — épp, mert princípiummá vált — elkülönítve vizsgáljuk, be kell látnunk, hogy bizonyos idő elteltével a legújserűbb költői kifejezést sem találjuk majd frissnek és szokatlannak, a merőben új is konvencionálissá válik, s így mércénk kihullik a kezünkől. Az új mint legfőbb kritérium tehát a legtehetetlenebb relativizmusba vezet: mert mulandó, lényege szerint művészetellenes. A művészet épp az, ami egy mű mulandóságában is maradandó.

Az empirikus kutatóknak természetesen igazuk is lehet, ha épp akkor beszélnek egy-egy regénykoncepcióval összhangban kialakult regényforma válságáról, amikor az a regény konstituánsa által meghatározott okokból valóban bekövetkezik. A magunk részéről nem találunk kielégítőnek egyetlen érvet sem, amely azt volna hivatott bizonyítani, hogy akár a regény, akár más létező dolog megjelenési formája a formátlanság lehet, ezért azt valljuk, hogy abban a pillanat-

⁷ Hivatkozás: René Wellek — Austin Waren: Teorija književnosti, Nolit, Beograd, 1965, 278. lap.

ban, amikor a regény történelmi termékként konstituálódott, a konstituáns megszabta a műfaj lehetséges, kitölthető keretét, elhatárolta más epikai termékektől, s meghatározta majdan bekövetkező végét is.

Hozzátesszük még: egyrészt természetesen a regényben fellelhetők más műfajokhoz vezető átmeneti jegyek, másrészt viszont semmi sem biztosítja, hogy a regény, mielőtt megcsontosodna, kimeríti mindazt, amit lehetséges kerete felkínál. A lovagregénynek, történelmi regénynek — Walter Scott típusaként —, a szentimentális, realista, naturalista, lélektani-tudatelemző s bármely más, történelmileg kialakult regényvilágnak hasonlóképpen megvannak a saját kitölthető keretei, amelyek azonban csak magának a regénynek konstitúció adta lehetséges kereteibe illeszkednek bele, a még példászerűen fel nem fedett regényvilágok lehetőségeivel együtt. A műfajon belül történelmileg koncipiált regényformának, tehát a lélektani-tudatelemzőnek is megvan a maga konstituánsa, ez pedig az általános konstituáns különös megnyilatkozása — ez az, ami épp tudatelemző regénnyé teszi —, s ha saját törvényei szerint elsorvadni készül, akkor e regényforma válságáról, majd megcsontosodásáról valóban beszélhetünk.

A pusztán empirikus kutatás tehát esetenkénti igaza ellenére is vaknak bizonyul, mert egyrészt elvben nem láthatja azt az előre vezető utat, amelyet eleve hirdet, tehát csak az új jegyek halmozására hagyatkozhat, másrészt viszont — különös ellentmondás ez — a kísérletezésnek mint az új termelőjének per definitionem technikai jellege folytán, miként látni fogjuk, mindent, amit egy adott kereten belül ki lehet kísérletezni, előre ki is számíthatunk, tehát az empirikus kutatásnak elvben ismernie kellene minden lehetséges újat, ennél fogva az előre vezető utat is, és épp ezáltal válik önmaga ellentétévé, nemkülönben érzéketlenné a meglévő regénykoncepció keretében születő minőségi új iránt is. Minthogy a nagy művek születése után az empirikus kutató számára úgy tűnik, hogy a nagy művészek, egy Proust, Joyce, Musil, Svevo, Mann, Huxley, Kafka kimerítették egy regényforma lehetőségeit, válságot feltételezve, már csak a technikai szinten megmutatkozó újat és eredetét regisztrálják, pusztán a kísérleti regényhez fordulnak, s radikálisan új regényformát várva észre sem veszik, hogy időközben ugyanannak a regénykoncepciónak a keretében amazokéval vetekedő, nagy, életes regények születnek egy Faulkner, Mailer vagy Durrel kezén, messze túlhaladva a kísérletiek szintjén, s ezek a művek igen ékesen szólnak az illető regényforma feltételezett válsága ellen.

Az empirikus kutatás számára voltaképpen az ad alapot a válság feltételezésére, hogy mihelyt egy regényforma, például a lélektani-tudatelemző regény, egy-két nagy művész alkotásában, formát ölt, elvben felkutathatók lehetséges elemei, s ennek alapján kiszámítható, hogy e regényformának egyáltalán hányféle s milyen változatai lehetségesek, még ha példászerűen soha senki sem is írja meg mindezeket a regényeket. Ezzel azonban az empirikus kutatás, önmaga ellen törve, kísérletként viszonylagossá tesz minden újat és eredetét a már adott keretben.

Formálisan nézve mit sem változtat a dolgon, hogy valójában nem ismerjük a tudatelemző regény minden lehetséges elemét, vagy sohasem is fogjuk megismerni: ezek az elemek a tudatelemző regényben

lehetőségként bennerejenek, s elvben, mint minden forma, technikai szinten megismerhetők. Így tekintünk például Norman Friedman⁸ eljárására, aki technikai problémának tekintve a dolgot, rendszerbe foglalta az úgynevezett elbeszélő álláspont lehetséges változatait, s ebből elméletileg visszakövetkeztethetünk arra, hogy az elbeszélendő anyagra nézve, mind forma, mind tartalom tekintetében, lényegileg mit határoz meg, ha a művész ezt vagy amazt az elbeszélő álláspontot választja. Természetesen Friedman nem rögzít minden lehetséges változatot, hanem csak tipológiát nyújt; az eljárás azonban elvben ugyanaz. Még szemléletesebben mutatja ezt Szergej Prokofjev elmékedése a lehetséges dallamváltozatokról arra az esetre, ha megszabjuk, hány hangból álló dallamot kívánunk, miközben tudjuk, hány hangból áll az oktáv — vagy kívánság szerint növeljük, csökkentjük az oktávba foglalt hangok számát is —, nemkülönben a hangok hosszúságának, a ritmusnak, ellenpontnak, kíséretnek módosító változatait is tekintetbe vesszük⁹. Csak ez a fontos: ily módon elvben megkaphatjuk olyan regények lehetséges vázát is, amelyek példászerűen nem is léteznek, és sohasem is fognak megszületni.

Ezek a vázak viszont, miként látni fogjuk, épp azt nem ölelik fel, ami egy regényt művészivé tesz. A technikai szintű vizsgálódás azonban nem hatolhat mélyebbre. Minthogy pedig érdeklődésünkre csak a művészi regény tarthat számot, meghatározójának felkutatásakor mellőznünk kell a póre empirikus vizsgálódást. Arról, hogy milyen szerepe van a regényben a technikának, a konvenciónak, az eredetinek, az újnak, s mi teszi a regényt művészivé, a maga helyén részletesen szólunk majd. Bevezetésül csak azt kellett kimutatnunk, hogy a regény formátlanságát és végtelen fejlődését feltételező műfajmeghatározások, ezekre a fogalmakra támaszkodva, túlságosan esetlegesek, laposak és tarthatatlanok.

A továbbiakban a regény krízise is tárgytalanná válik számunkra. Mindenekelőtt azért foglalkoztunk vele, mert úgy véltük, így derül ki leginkább a formátlanság elméletének lapossága. Egyébként csupán erre a megállapításra szorítkoztunk volna: nincs totális regény; ellenkezőleg, a regény konstituánsa lehetővé teszi, hogy a műfajon belül

⁸ Robert Weimann hivatkozik rá Az „új kritika” című könyvében (Gondolat Kiadó, Bp., 1965), a 286. lapon: Norman Friedman, Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept, PMLA (Publications of the Modern Language Association of America), 70. kötet, 1955. 1160—1184. lap. A tipológia az 1168. lapon.

⁹ „Zenében valamelyik hanggal indítjuk meg a dallamot. Második hangul a fel- vagy lemenő oktáv bármely hangját választhatjuk. Mindkét oktáv 12 hangból áll. Ha ehhez hozzáadjuk azt a hangot, amellyel a dallamot elindítottuk — egy-egy melódiában ugyanis ugyanazt a hangot kétszer is ismételhetjük —, akkor a dallam második hangjára máris huszonöt variánsunk van, a harmadikra huszonötösör huszonöt, vagyis hatszázhuszonöt. No, most képzeltetek el egy rövid, mondjuk, nyolc hangból álló dallamot. Hány variáns adódik ebből a nyolc hangból? Megmondom nektek: 25 hatszor szorozva 25-tel, vagyis 25 a hetedik hatványon. Mennyit tesz ez ki? Vegyék elő ceruzákat, és egy darab papíron számítsátok ki magatok. Azt hiszem, az eredmény mintegy 6 milliárd variáns körül fog mozogni. Persze, ez nem azt jelenti, hogy ebből a nyolc hangból hatezermillió dallamot lehet összehozni, annyi azonban bizonyos, hogy hatezer kombináció adódik, amelyekből a zeneszerző kiválaszthatja a dallamosakat stb.” — Szergej Prokofjev; Onéletrajz és írások, Zeneműkiadó Vállalat, Bp., 1962, 141. lap.

több regénykoncepció alakuljon ki, ezek közül mindegyiknek megvan a saját konstituánsa, amely a regény univerzális meghatározójának különös megnyilatkozása, s ennek elsorvadása még nem jelenti magának a regénynek, hanem csak az illető regénykoncepciónak a válságát. Ha sok rossz regény jelenik is meg, ez még korántsem válságtünet; ennek alapján válságra csak az gondolhat, aki úgy véli, valamiféle statisztikai törvény szabályozza a jó és rossz művek kötelező arányszámát. A kísérleti regények, mert megrekedtek a kísérlet szintjén, nem műalkotások; vagy azt célozzák, hogy az uralkodó regénykoncepciót — többnyire reprodukálható, kvantifikálható eredményekkel — kiteljesítsék, vagy azt, hogy az uralkodón kívül, más regénykoncepciók felé utat törjenek. Ezért nem kapcsolódnak feltétlenül válsághoz.

Korunk kísérleti regényeinek nagy hányada igyekszik túljutni a tudatelemző-lélektani regény keretein, de sehol sem találunk olyan munkát, amely a regénynek konstitúció adta, még érintetlen világa felé mutatna, s új különös regénykoncepció lehetőségét villantaná fel. Robbe-Grillet, Butor, Simon például, fényképező kísérleteikkel, egy korábbi, a naturalista regénykoncepció felé fordul. Munkájuk azt mutatja, hogy a már letűnt regényvilágokban, a naturalistában is maradtak be nem barangoft tájak, benne rejlő, ki nem aknázott területek, s mert tudjuk, hogy ezt a regénykoncepciót már elhagyta az ember, most megállapíthatjuk: egy-egy regényvilágot nem akkor hagy oda az ember, amikor már minden lehetőségét kimerítette, hanem más okból, nevezetesen azért, mert hősét már képtelen az illető regénykoncepció keretében megalkotni. Erre a sorsra juthat a lélektani-tudatelemző regény is, ha korunk úgy találja, hogy hősét csak más, újabb regénykoncepcióval alkothatja meg. Ez vár magára a regényre is, ha az ember hőse többé már nem fér bele a regényvilágba. A felkinált lehetőségek ki nem merítve is elpanghatnak, mert aki letűnt világokhoz tér vissza, csak a megkövesedés útját járja, eredménye a kitölthető, de holt formáé: napjainkban is írhatunk eposzt, de csak dermedt világ villoghat benne.

A REGÉNY ELHATÁROLÁSÁNAK DILEMMÁI

A regényelmélet története számtalan figyelemre méltó műfajmeghatározási kísérletet tart számon; elég csak R. Koskimies művébe¹⁰ lapozni: tömören, megbízhatóan foglalta össze őket. A teoretikusok zöme a regényt magától értetődően az epikán belül igyekezett elhatárolni, akár genetikai vizsgálódásba bocsátkozott, akár absztrakt deduktív levezetéshez folyamodott, akár a meglévő műveket vetette empirikus vizsgálat alá. Minket legfeljebb a korunkban elterjedt regényelméletek érdekelnek; mielőtt kifejtenénk kutatásunk eredményét, rövid pillantást vetünk rájuk. Közben éppen csak megállapítjuk: napjainkban a regénykritika zöme nem regényelméleten alapszik, hanem tágabb esztétikai elveken vagy irodalomelméleten. Ezek az elméletek

¹⁰ R. Koskimies, *Theorie des Romans*, *Annales Academiae scientiarum Fennicae*, B XXXV, Helsinki, 1936.

azonban legfeljebb fragmentárisan utalnak a regény egyik-másik sajátosságára, s ezért egyrészt a kritikában elterjedtek a műfajidegen kritériumok, másrészt maguk az elméletek alkalmatlanok arra, hogy a regény szempontjából módszeres vizsgálat alá vessük őket.

Így például ismeretes az a felfogás, hogy a műalkotásnak igen sok vonatkozása van, hiszen sokféle elemből van összetéve, tehát az ontológiai, esztétikai, szociális, erkölcsi, történelmi, technikai, nevelési, vallási, hasznossági, értékrendi, megismerési, lélektani, sőt élettani vizsgálata is egyaránt nélkülözhetetlen.¹¹ Ez a felfogás a regényt objektumnak tekinti, elemeit pedig aggregátumszerűen felépítettnek. Hasonlóképpen sok regénykritikában felfedhetők még Taine nevezetes tanainak utórezgései. Mindezeket az általános művészeti vagy irodalmi elveket alkalmazzák alkotáselméleti, műelméleti — az író, a mű, az olvasó — vonatkozásban, sőt elegyítik is.

Ezektől sokkal inkább érdekelnék bennünket a többé-kevésbé összefüggő regényelméletek. Így például az az elmélet, amelyik kifejti, hogy a műfaj rendelkezésre álló saját eszközei közül melyik képes olyképpen művészivé gyúrni a regény reménytelenül amorf anyagát, hogy egybefogja s átjárja valamennyi aggregátumszerű összetevőjét, a fabulát, a jellemábrázolást, a konstrukciót egyaránt: James Lubbock, Schorer az elbeszélő álláspontot tekinti ilyen eszköznek. Vagy azok az elméletek, amelyek strukturálisan vizsgálva a regényt, alapjának a fabulát tekintik, noha azt hirdetik, hogy művészivé a mintázat teszi őket: E. M. Forster képviseli ezt a nézetet. Vagy amelyek ugyancsak egyfajta strukturális vizsgálódás alapján a személyes elbeszélő jelenlétét tekintik a műfaj meghatározójának, miként Wolfgang Kayser műve mutatja. Vagy amelyek genetikai vizsgálódás alapján az eposz és a regény közötti különbséget abban látják, hogy bár mindkettő csodálatos eseményt mond el, az előzőben hittek, az utóbbiban viszont már nem hisznek az emberek, s ezáltal a regény fikcióváltat emelik ki, mint Szerb Antal munkája.

Csak éppen erre nem adtak választ: mi az, ami a regényt eredendően regénnyé teszi? Mi az, ami történelmi terméként létrehozta, s egyúttal meghatározta azáltal, hogy más epikai termékektől elválasztotta?

ELHATÁROLÁS: A SZEMÉLYES ELBESZÉLŐ

Napjainkban a regényelmélet művelőinek zöme egyetért abban, hogy a műfaj központi problémája az úgynevezett elbeszélő álláspont — nézőpont — megítélése. Bizonyos értelemben magunk is úgy véljük, hogy ez az egyik központi probléma. A nézetek akörül ütköznek, vajon kifejezésre kell-e jutnia az elbeszélő álláspontjának, vagy ellenkezőleg, a háttérben kell-e maradnia, hogy a dolgok minél inkább saját mivoltukban, „közvetlenül” jelenjenek meg a műben. A tagadás, a megengedés és a követelés között feszülő íven számtalan felelet lehetséges. A problémának gyakorlatban és elméletben egyaránt megvan a hosszú története; többnyire az egészen személyes elbeszélő

¹¹ Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart, 1923.

Dickenset szegezik szembe a teljesen háttérbe vonuló, objektivitásra törekvő Flaubert-rel. Az elmélkedők nagy része azonban annak elle-
nőre, hogy az elbeszélő álláspont problémáját a regényre nézve köz-
pontinak tekintik, magát a műfajt mással definiálják. Wolfgang Kay-
ser például a fiktív személyes elbeszélő jelenlétével.

Kayser, miközben kifejti a regényforma történelmi fejlődését,¹² az
egész műfajra vonatkozó definícióját azon jegyek empirikus vizsgálá-
lata alapján adja meg, amelyeket a modern regényforma kialakulása
tekintetében konstituáns jegyeknek tart. A modern regény születését
a XVIII. század derekára teszi, mert úgy véli, hogy „az, ami a XVII.
század végétől regény címen megjelent, nem támaszthatott igényt
arra, hogy költészetnek tekintsek”,¹³ mivel pedig költészetten művé-
szetet is ért, s összefoglalja ennek a regénynek alapvető meghatáro-
zóit, tudhatjuk, hogy szerinte épp ezekből következik a menthetetlen
művészetlenség.

Tömören szólva: a XVIII. század derekáig a regényben az elbeszélő
személytelen, úgy beszél, mintha közvetítésével maguk a műsák vagy
a Gondviselés szólalna meg, akár az eposzokban,¹⁴ vagyis az elbeszélő
nézőpontja egyetlen perspektívából vetődik a regényre, s ez a néző-
pont kívül esik a művön, ugyanis az elbeszélő mindig csak a Gondvi-
selés, nem pedig egy-egy regényhős vagy valamely vonatkozás perspek-
tívájából néz a megelevenített világra. Szavai s a hősök eljárása köz-
ött nincs eltérés, vagyis a hős a közvetett megjelenítéskor szakasztott
úgy jár el, ahogyan az elbeszélő a közvetlen leírás során bemutatta,
ebből pedig a nyelv egyértelműsége, egyrétegsége következik, a sza-
vak mindenható kifejezőképességébe vetett hit.¹⁵ Közben maga az ol-
vasó idegenül kívül reked a regényen.

¹² Voltaképpen csupán vázlatos szellemtörténeti visszpillantást nyújt.

¹³ „... was seit dem Ende des 17. Jahrhunderts als Roman erschien, das konnte
keine Ansprüche als Dichtung stellen.” — Wolfgang Kayser, i. m. 6. lap.

¹⁴ „Diese Feststellungen begründen nun zugleich den Eindruck, den das Erzählen macht: es winkt durchaus unpersönlich. Der Erzähler spricht gleichsam
als ein Anonymus, der keinen eigenen Standpunkt als Person hat. Er
sucht keinen Kontakt mit dem Leser, er tritt nicht mit eigenen Meinungen
hervor und er begleitet ebensowenig das Geschehen und die Figuren mit
seiner persönlichen Anteilnahme. Die Stimme des Erzählers kommt aus
weitem Abstand und hat etwas von dem metallenen Klang des Epos: der
Sprechende selber bleibt unfassbar.” — Wolfgang Kayser, i. m. 9. lap. —
(„Ezek a megállapítások magyarázzák egyúttal azt a benyomást is, amelyet
ez az elbeszélés mód kelt bennünk: teljesen személytelenül hat. Az elbeszélő
úgyszólván anonyimusként beszél, akinek mint személynek nincs saját állás-
pontja. Nem igyekszik érintkezésbe lépni az olvasóval, nem hozakodik elő
saját véleményével, és éppoly kevéssé kíséri az eseményeket s az alakokat
saját személyes érdeklődésével. Az elbeszélő hangja nagy távolságból érke-
zik hozzánk, és van benne valami az eposz érces csengéséből: maga az el-
beszélő elérhetetlen marad”.)

¹⁵ Miután Kayser egy részletet közöl Lohenstein Arminius című regényéből,
és pedig Varus halálának leírását, megállapítja: „Die Worte des Erzählers
und die Worte und Taten der Figuren sind kongruent. Varus' Rede und
Verhalten bestätigen die 'endlich erreichte' Herzhaftigkeit, die der Erzähler
ihm zuerkennt. Alles ist bestimmt durch Normen, die von dem Erzähler und
der Figur gewusst und ausgesprochen werden. Es waltet nicht der geringste
Zweifel an der Fähigkeit der Sprache, das Gemeinte auszudrücken und zu
übermitteln” — Wolfgang Kayser, i. m. 11. lap. — („Az elbeszélő szavai és az
alakok szavai meg tettei egybevágnak. Varus beszéde és magatartása iga-

Roppant fontos mozzanat, hogy a hősöket az határozza meg, ahogyan a cselekményben részt vesznek, s mindvégig olyanok maradnak, amilyenek a kanyargó cselekmény egy fontos pillanatában megismertük őket — nem változnak —, vagyis megformálásuk abból áll, hogy az elbeszélő megrajzolja álláspontjukat, világnézetüket,¹⁶ ezáltal pedig — természetszerűleg — nem egyéníti, hanem absztrahálással tipizálja őket:¹⁷ a hős legmélyebb rétege, amit láthatunk, nem egyéni világa, hanem csak világnézete. Mindez meghatározza, miként kerekedhet egésszé a mű: múlthatatlanul a Gondviselés által kapja meg kezdetét és végét — ezért csak jól végződhet —, de ez a végtelen bonyodalmak

zolja a 'végrelesen elért' elszántságot, amellyel az elbeszélő felruházta őt. Mindent normák határoznak meg, és az elbeszélő is meg az alakok is jól ismerik, és ki is nyilvánítják őket. A legkisebb kétely sem merül fel a nyelv képességét illetően, hogy kifejezze és közvetítse azt, amit gondolna.”

¹⁶ „Zunächst: diese Menschen existieren nur als Teile der übergreifenden Handlung. So wie wir sie an einem prägnanten Punkt mitten auf der Kurve des Geschehens kennenlernen, so ist und bleibt ihr ganzes Sein durch ihre Teilhabe an der Handlung bestimmt. Die Gestaltung der Menschen erfolgt als Gestaltung ihres Verhaltens. Direkte Beschreibung durch den Erzähler und indirekte Äußerung durch Rede und Ausdrucksgebärden sind die Mittel der Darstellung. Dabei fällt dreierlei auf: 1. das Verhalten offenbart als tiefste Schicht des menschlichen Seins die Gesinnung; 2. es waltet eine Kongruenz zwischen den Mitteln der Darstellung; direkte (durch den Erzähler) und indirekte (durch die Figur selber) decken sich in ihrem Aussagegehalt vollständig; 3. es herrscht ein auffälliges Vertrauen zum Wort: es ist fähig, Verhalten und Gesinnung genau zu erfassen und zu deuten, d. h. den Aussagegehalt klar anzugeben und damit in jedem Augenblick der Wertung zugänglich zu machen.” — Wolfgang Kayser, i. m. 8. lap. — („Mindenekelőtt ezek az emberek csak átfogó cselekmény részeként léteznek. Egész lényük olyan, s olyan is marad véglegesen a cselekményben való részvételük során, amilyenek a kanyargó esemény egyik jelentős pontján megismertük őket. Az emberek megformálása magatartásuk megformálásával történik. Az ábrázolás eszközei az elbeszélő által történő közvetlen leírás és a közvetett kifejezés a hős beszéde és viselkedése által. Eközben három dologra figyelhetünk fel: 1. a magatartás a gondolkodásmódot tünteti fel az emberi lét legmélyebb rétegeként; 2. a kifejezőeszközök között kongruenciát találunk: a közvetlen (az elbeszélő útján) és a közvetett (a regényalak útján) eszközök, kifejezésre kerülő tartalmukkal, teljesen fedik egymást; 3. szembezőkő bizalom látszik a szó iránt: a magatartást és az érzelmet egyaránt képes megragadni és értelmezni, vagyis alkalmas arra, hogy a kifejezésre kerülő tartalmat világosan közölje, s ezzel az értékelést minden pillanatban lehetővé tegye.”)

¹⁷ „Indem das Verhalten als Gesinnungsäußerung erfasst wird, vollzieht sich eine Abstrahierung. Der Blick fällt nicht auf das Augenblickliche und Individuelle, sondern auf ein Dauerndes”. — Wolfgang Kayser, i. m. 8. lap. — („Azáltal, hogy a magatartást az érzelem, a világnézet kifejezésének fogják fel, absztrakció történik. Az elbeszélő tekintete nem arra irányul, ami pillanatnyi és individuális, hanem arra, ami tartós.”) — „Auch dabei handelt es sich nicht um eine individualisierende Sicht. Die Sprachgebung des zitierten Lothensteinschen Satzes ist schlechthin typisch: der Mensch wird zum Tummelplatz der im Raum schwebenden, immer mit sich identischen Phänomene, er wird von ihnen ergriffen, sie bemaächtigen sich seiner, sie streiten sich in ihm.” — Wolfgang Kayser, i. m. 8. lap. — („Ezúttal sem beszélhetünk egyénítésről. Lothenstein idézett mondatának nyelvi megformálása éppenséggel tipikus: az ember folyton a térben lebegő, önmagával azonos jelenségek küzdőterévé válik, folyton megragadják, hatalmukba kerítik, viaskodnak vele.”) — „Aus allem aber ergibt sich, wie wenig individualisierend die Gestaltung ist und aus dieser Blickrichtung sein kann.” — Wolfgang Kayser, i. m. 9. lap. — („De mindebből jól kiviláglik, mily kevésbé egyénítő ez a megformálás, s hogy ebből az aspektusból mily kevésbé lehet az.”)

ellenére is eleve adott kerektség, zártság nem nyújt semmiféle lehetőséget a műfaj továbbfejlődésére.¹⁸

Kayser az imént leírt módon konstituált műfajt egyrészt nem tekint modern regénynek, másrészt úgy véli, hogy összetevői semmiképpen sem nyújtanak lehetőséget művészi megformálásra. Következik tehát, hogy csak az a regény művészi, amelyet modernnek nevez. Minthogy érdeklődésünkre csak a művészi elismert regény tarthat számot, úgy tekintünk a dologra, hogy Kayser voltaképpen csak a modern regényt ismeri el regénynek, s amit róla mond, az a műfaj univerzális meghatározása. Megvan rá minden okunk, hogy így járjunk el, hiszen maga Kayser mondja, „ha azt akarjuk, hogy a regény mint művészi forma eleven maradjon”,¹⁹ akkor ragaszkodnunk kell a regény lényegi jegyéhez — és megnevezi azt, amit a modern regényre vonatkozólag lényeginek tart. Térjünk hát rá ennek vizsgálatára.

Kayser az elbeszélésnek mint műveletnek a szubsztanciáját,²⁰ lényegét a születő regény bizonyos sajátosságai által véli megragadhatni, amelyeket a regény három eleme fed fel: az elbeszélés mód, „a tartalom, amelyet az újveretű regényforma felölelhet”,²¹ valamint az, „hogyan lesznek a regények könyvvé, hogyan jutnak kezdetükhöz és végükhöz, és hogyan kerekednek ki mindenkor zárt egésszé”.²² Ez az utóbbi elem Kayser szerint egyúttal meghatározza a regény egyedül lehetséges három típusát is: cselekmény-, tér- és jellemregények vannak. Vizsgálódásai alapján ehhez az átfogó meghatározáshoz jut: „A regény egy személyes (fiktív) elbeszélő által előadott, egy személyes olvasót bevonó elbeszélés a világról, ameddig csak személyes tapasztalatként felfogható. Egy-egy regény oly módon valósítja meg zártságát, hogy vagy egy cselekmény, vagy egy tér (azaz számos térbeli-

¹⁸ „Und doch konnten sich die Leser den Spannungen beruhigt hingeben, denn alle Romane laufen auf die glückliche Vereinigung des Paares und die Auflösung aller Wirren als den Abschluss der Struktur zu. Wieder steht eine geistige Deutung bereit: über der Fortuna steht die Vorsehung, die sich schon vorher durch Omina oder offensichtliche Eingriffe kundgetan hat, und sorgt für das glückliche Ende.” — Wolfgang Kayser, i. m. 7. lap. — („De az olvasók mégis nyugodtan fogadhatták be a feszültséget, mert minden regény a szerelmes pár szerencsés egymásratalálása és afelé haladt, hogy a struktúra befejezéseként minden bonyodalom feloldódjon. Megint egy szellemi magyarázat áll készenlétben: a Fortuna felett a Gondviselés uralkodik, aki már korábban szemmel látható beavatkozás által megmutatkozott, és gondoskodik a szerencsés befejezésről.”) — „Gerade die Geschlossenheit des galanten Romans, in dem eine Liebesgeschichte aus der höfischen Welt einem Leser dargestellt wurde, der ihr nicht angehörte, bot keine Entwicklungsmöglichkeit.” — Wolfgang Kayser i. m. 6. lap. — („Éppenséggel a gáláns regény kikerekített volta, melyben egy udvari szerelmi történetet mutatnak be az olvasónak, amelyhez ő maga nem tartozik, nem nyújtott semmiféle lehetőséget a továbbfejlődésre.”) — A hangsúlyt az eleve adott kerektség és a továbbfejlődés lehetetlensége közötti összefüggésre tesszük.

¹⁹ „Soll der Roman als Kunstform lebendig bleiben...” — Wolfgang Kayser i. m. 34. lap.

²⁰ „Hier wird eine andere Substanz des Erzählens verlangt als sie bisher da war.” — Wolfgang Kayser, i. m. 30. lap.

²¹ „... Weltgehalt, der in die neugeprägte Form eingehen kann.” — Wolfgang Kayser, i. m. 21. lap.

²² „... wie die Romane denn Bücher werden, wie sie Anfang und Ende bekommen und sich zu einem jeweils geschlossenen Ganzen runden.” — Wolfgang Kayser, i. m. 23. lap.

ség), vagy pedig egy jellem szolgál számára struktúrahordozó rétegül”.²³

A tartalom és az egységes egészzé kerekülés elemét csak sommásan veszi szemügyre: kizárólag arról szól, ami az első elemből, az elbeszélésből következnek rájuk.²⁴ Ebből félreérthetetlenül kiviláglik, hogy meghatározó elemnek az elbeszélésmodot tekinti. Viszont az elbeszélésmodra — mégpedig Cervantes, Fielding és Wieland alapján — ezt találja legjellemzőbbnek: „megjelent egy egészen személyes elbeszélő mint közvetítő, akinek lényge igen sokoldalú; az elbeszélő anyag több perspektívába húzódik, s ezzel a nyelv is mélyebb értelművé válik; az olvasó bevonul a műbe, a legnagyobb figyelemmel részt kell vennie benne, hogy felfogja a mély értelmet, aztán pedig mindazon meglepetések során, amelyeket az elbeszélő az olvasóval szemben megenged magának, végül pedig a 'természetbe' vetett hit révén is mindkettőjüknek egyetértésben kell lenniük az értelmezés és az elnéző értékelés tekintetében.”²⁵

Ebből viszont azt láthatjuk, hogy az elbeszélésmod teljességgel az elbeszélőhöz fűződik. A regény lényegét így az elbeszélő határozza meg. Kayser ezt ki is mondja: „az elbeszélőnek kijáró fontosság alapján érthetjük meg az új regényforma lényegét, úgy, ahogyan annak idején megalkották.”²⁶

²³ „... der Roman ist die von einem (fiktiven) persönlichen Erzähler vorgetragene, einen persönlichen Leser einbeziehende Erzählung von Welt, soweit sie als persönliche Erfahrung fassbar wird. Der einzelne Roman gewinnt Geschlossenheit dadurch, dass er entweder eine Handlung oder den Raum (d. h. eine Vielzahl von Räumlichkeiten) oder eine Figur zur strukturtragenden Schicht macht.” — Wolfgang Kayser, i. m. 26. lap.

²⁴ Például amikor a regény tartalmáról szól, a valóság tartalomnak csak azt a részét veszi számításba, ami — formálisan — a személyes elbeszélő megjelenésével jár. Sommásan azt mondja, hogy a regény tartalma az egyéni élet lesz. — „Nicht auf das repräsentative Leben, nicht einmal auf die Alltagsgeschehnisse kommt es an, die oft genug fragmentarisch bleiben, sondern auf den seelischen Innenraum des Reisenden; Weltgehalt ist die Fülle, Folge und Verworrenheit der seelischen Erlebnisse dieses Individuums” — Wolfgang Kayser i. m. 21. lap. — („Nem a reprezentatív élet kerül előtérbe, még csak a mindennapi események se, amelyek gyakran fragmentálisak maradnak, hanem az utas belső lelki élete; a tartalmat ezen egyén lelki élményeinek gazdagsága, következményei és bonyolultsága teszi.”) — „So ergibt sich: das Erzählen vom persönlichen Erzähler aus, die Einbeziehung, des persönlichen Lebens und die Begrenzung des Erzählens auf die individuelles Leben und persönliche Geschichte gehören innerlich zusammen.” — Wolfgang Kayser, i. m. 23. lap. — („Ebből következik: a személyes elbeszélő nézőpontjából történő elbeszélés, beleszámítva az egyéni élet bemutatását, valamint az elbeszélésnek az egyéni életben és személyes történetre való korlátozása szorosan összefügg.”)

²⁵ „... dass ein durchgehend persönlicher Erzähler als Vermittler hervortritt, der von sehr vielseitigen Wesen ist; dass das Erzählte in mehrere Perspektiven gerückt und die Sprache damit untergründig wird; dass der Leser einbezogen wird und mit Aufmerksamkeit dabei sein muss, um das Untergründige zu erfassen, dass es aber bei allen Überraschungen, die sich der Erzähler mit ihm erlaubt, zuletzt in dem Glauben an die „Natur“ eine Gemeinsamkeit des Deutens und nachsichtigen Wertens zwischen beiden gibt.” — Wolfgang Kayser, i. m. 17. lap.

²⁶ „In der Bedeutung, die dem Erzähler zukommt, erfassen wir Wesentliches von dem neuen Formtypus Roman, wie er damals geprägt wird.” — Wolfgang Kayser, i. m. 17. lap.

Ezt az elbeszélőt, ha szereplőként meg sem is jelenik, ott érezzük a mű minden sorában: már nem a múzsa vagy a Gondviselés személytelen, sőt érdektelen közvetítőjeként tesz kinyilatkoztatást; úgy érezzük, személyes meghittséggel mond el épp nekünk, az olvasónak egy történetet, amelyet nagyon is jól ismer, sőt nyilvánvalóan többet tud róla, mint amennyit nekünk elmond, hiszen hol komolyan, hol fölényesen, hol tréfásan kommentálja, hol az eseményeket, hol a hősök jellemét, hol cselekedeteiket, hol az elbeszélés egészére, hol egy-egy részletére vonatkozólag tesz megjegyzést, így pedig folyton változtatja a perspektívát, a nézőpontot egyazon mondaton belül is.

Ez az elbeszélő nyilvánvalóan mindentudó és mindenható. Amikor egy hölgyről azt mondja, hogy olykor egy-egy méltó szeretőt boldoggá tett, de aztán elkeserítette a férfiak közömbössége, s a világ hálátlansága láttán legszívesebben az egeknek áldozta volna fel életét, tudjuk, hogy az elbeszélő hirtelen a hölgy nézőpontja mögé rejtezett, s szavai csak a látszat világát, az illúzió perspektíváját villantják fel, mert azt is tudjuk, hogy a valóság más, magunkban tehát megalkotjuk a dezillúzió, a valóság perspektíváját, ez pedig az elbeszélő és az olvasó cinkosságán alapszik, s a természet, valamint a világ ismerésén és megértésén meg azon, hogy ily módon az elbeszélő az olvasót is bevonta a regénybe. Így a látszat és a valóság kettéoszlik, a hős magatartása és az elbeszélő által történt jellemzése többé már nem vág egybe, mint a korábbi regény esetében, s a nyelv szerepe is ambivalens és több rétegű: a kimondott szó saját maga ellentétét is jelentheti, s az olvasónak kell megfejtenie azt, amit az elbeszélő csak sejtet. De a perspektíva, a nézőpont még újabb, szakadatlan változásainak vagyunk kitéve: nevetünk is a hősnőn, de szánjuk is, el is keseríthet bennünket a tette, egyúttal azonban meg is döbbsenhet.

„Eszesség, a rétegződés ismerete, élettapasztalat, fölényesség, elnézés az ember által épített látszat iránt, megértés minden lelki gyarlóság iránt, íme az elbeszélő néhány jellemvonása, amelyekre az olvasó már kezdetben felfigyel. Ide tartozik még az a pajkos irónia, amellyel az elbeszélő átítatja beszédét. A nyelvhez való viszonyulás megváltozott. Az olvasó többé már nem bízhat vakon a szavakban, hanem fogékonynak kell lennie a többszörösen ható perspektívák iránt. A világot és a nyelvet egyaránt ki kell fürkésznie, és meg kell értenie a sejtetés művészetét. Végül pedig ki kell fürkésznie a saját szerepét is. Mert hogyan az elbeszélő akár a szerző, a fordító vagy a kommentátor más-más magatartását ölti magára, s ezzel aztán játékot űz, ugyanúgy az olvasóra is megannyi különféle szerepet tukmál, s aztán ezzel szintúgy játékot űz”,²⁷ írja Kayser a születő modern regény elbeszélőjéről.

²⁷ „Scharfsinn, Einsicht in die Schichtung, Weltkenntnis, Überlegenheit, Milde gegenüber dem, was sich der Mensch als Schein aufbaut, Nachsicht mit allen seelischen Schwächen — das sind einige Wesenszüge des Erzählers, die schon in unserem Anfang dem Leser spürbar werden. Dazu gehört die schalkhafte Ironie, mit der er spricht. Das Verhältnis zur Sprache hat sich gewandelt. Der Leser darf dem Wort nicht mehr blindlings trauen, sondern muss dafür empfänglich sein, dass mehrere Perspektiven walten. Er muss wie die Welt so auch die Sprache durchschauen und die Kunst der Andeutung verstehen. Und er muss schliesslich sein eigenes Rollenspiel durchschauen. Denn so wie der Erzähler in die verschiedenen Haltungen des Autors, Über-

Még csak azt kell tisztázni, ki ez az elbeszélő, vajon maga a regényíró-e? Ha egyazon szerző három regényét vesszük szemügyre, kiderül, hogy mindegyikben más-más az elbeszélő egyénisége, de ezt nyilván nem magyarázhatjuk azzal, hogy magának a szerzőnek az egyénisége újra és újra megváltozott. Az elbeszélőt a szerző teremti meg minden egyes művében; az elbeszélő a regényhez tartozik, a regény része, „és lényé szükségképp az elbeszélőre van hangolva”.²⁸ Ilyen értelemben azok, akik a regényt az elbeszélővel határozzák meg, nem kívülálló, mű- és műfajidegen dologban keresnek támaszt, hanem a regény belső összetevőjét, szövegszerűen kimutatható összetevőjét lelik meg benne. Az elbeszélő tehát nem azonos a regényíró perszonalitásával. „Az elbeszélő mindig költött, fiktív lény, s a költői mű egészéhez tartozik”,²⁹ írja Kayser, s hivatkozik Käte Friedemann megállapítására, aki az elbeszélőt „saját műalkotásának szerves részeként”³⁰ határozta meg. Kayser úgy véli, hogy ez az elbeszélőművészet poetikájának alapvető felismerése, amelytől semmiképpen sem tekinthetünk el. Hasonlóképpen szerinte az olvasó, „akit a regényben megszólítanak, félrevezetnek, megkérdőznek, és akit különféle módon bevonnak a regénybe”, tulajdonképpen nem a regény egyik-másik esetleges tulajdonosa, aki éppen a művet olvassa, hanem szintúgy a regény része, mint az elbeszélő, tehát „fiktív lény, akivé csak átváltozunk”,³¹ nevezetesen valóságos mivoltunkban beilleszkedünk e fiktív olvasó szerepébe.

Kayser meghatározása megannyi regényfelfogással ellentétben módot ad arra, hogy bármely műről elvben megállapíthassuk, vajon regény-e vagy sem. Kereken kimondja, hogy a személyes elbeszélő halála egyúttal a regény halála is, és a műfaj krízisét épp abban látja, hogy korunk regényíróinak jelentős része a személyes elbeszélő ellen tör. Kayser eredménye már e szilárdság miatt is figyelemre méltó. De vajon azok a feltételezések, amelyek alapján meghatározásához eljutott, helyesek-e? Helytelenségük a meghatározást is ingatagá tenné. Több észrevételünk alapjaiban vitatja el feltételezéseinek indokoltságát.

A fentiekből például kiviláglik, hogy történelmi vizsgálódása kizárólag a szellemtörténet keretében folyik, s annak megítélése is, hogy mi a művészi, esetleges formalizmuson alapszik. Nem látjuk például,

setzers, Kommentators schlüpfen kann, mit denen er dann spielt, so drängt er dem Leser die verschiedensten Rollen auf, mit denen er dann gleichfalls sein Spiel treibt.” — Wolfgang Kayser, i. m. 14–15. lap.

²⁸ „Der Erzähler ist ein Teil des gedichteten epischen Werkes, und sein Wesen muss notwendigerweise auf das Erzählte abgestimmt sein.” — Wolfgang Kayser, i. m. 18. lap.

²⁹ „Der Erzähler ist immer eine gedichtete, eine fiktive Gestalt, die in das Ganze der Dichtung hineingehört.” — Wolfgang Kayser, i. m. 17. lap.

³⁰ „... organischen Bestandteil seines eigenen Kunstwerkes.” — Hivatkozás Käte Friedemann Die Rolle des Erzählers in der Epik című művére: Wolfgang Kayser, i. m. 17. lap.

³¹ „Ebenso aber, wie der Erzähler nicht mit der biografisch fassbaren Gestalt des Dichters identisch ist, ist der biografisch fassbare und sich selbst bekannte Besitzer eines Romans identische mit dem Leser, der im Roman angesprochen, getäuscht, befragt und auf mancherlei Weise einbezogen ist: auch dieser Leser ist ein fiktives Wesen, in das wir uns erst verwandeln.” — Wolfgang Kayser, i. m. 18. lap.

miért tekintsük a korai regény személytelen elbeszélőjét és a Gondviselés adta eleve kerekéséget, még ha igaz is, hogy továbbfejlődésre nem ad módot, feltétlenül alkalmatlannak művészi minőség hordozására. Ez csak akkor lehetséges, ha a művészi formaelemek fejlődését vizsgálva azokat a formákat, amelyek szegényesek — s a kezdeti regény kétségtelenül ilyen — , formális okokból művészietlennek nyilvánítjuk. Ha már Kayser erre szánta el magát, választ kellett volna adnia arra a kérdésre, mit tart művészinak, hogy megítélhesük, indokoltan zárta-e ki a korai regényt ennek fogalmából. Igaz, ez csak elméletének belső koherenciáját szilárdította volna meg, ellenvetésünkre azonban nem hat ki: elvitatjuk ugyanis, hogy a szegényebb műformákat egyáltalán ki lehet zárni a művészetből.

Kaysernek ebből az eljárásából következett, hogy történelmileg nem térhetett vissza a regény forrásáig, hogy ott lelje meg a konstituánst, ellenkezőleg, a regényfejlődés egy szakaszában lelt jellegzetességeket az egész műfajra nézve abszolutizálta, s ezért is beszél a regény haláláról az újabb alkotások láttán: nem férnek bele szűkre szabott elképzelésébe. Felmerül bennünk a gyanú: ha visszatért volna a regény forrásához, s meglelte volna annak konstituánsát, az újabb műveket is beilleszthette volna a regény fogalmába.

De nemcsak azt helytelenítjük, hogy a regényfejlődés egy szakaszának vélt jellegzetességeit abszolutizálta. Oktalannak tartjuk azt is, ahogyan e szakasz jellegzetességeihez, vélt szubsztanciájához jutott. Semmi okunk sincs arra, hogy épp az elbeszélésből mint *műveletből* induljunk ki, miként Kayser tette, ne pedig, például a közlés törvényszerűségeiből, vagy esetleg a valóság tükrözésének törvényeiből. Ugyanis egyik mellett sem szól különösebb érv, de mindegyik máshova vezet. Hasonlóképpen nem világos, miért épp az a három regényelem kapcsolódik döntően az elbeszéléshez mint művelethez, amelyeket Kayser kiemel, nevezetesen az elbeszélésmód, valamint az ebből fakadó tartalom és mű-formaöltés. Mert ha például az elbeszélést mint műveletet a praxis kategóriájának fényében vizsgáljuk meg, a regénynek egész más struktúrájához — s nem is elemekhez — jutunk. Emellett persze a három elem sorrendje is felettébb vitás. Említettük már, hogy az elbeszélésmód előtérbe helyezése folytán a tartalomra és mű-formaöltésre nézve csak formális meghatározók következnek. E megfontolások alapján Kayser regénymeghatározását nem találjuk kielégítőnek.

Viszont felettébb figyelemre méltónak tartjuk, hogy Kayser abban a korban, amikor alkotáselmélet, műelmélet és hatáselmélet az író, a mű és az olvasó elszigetelődése következtében széthullott, elkülönült, sőt nemegyszer szöges ellentétbe is került egymással, módot talált arra, hogy az elbeszélőt és az olvasót ismét egybehozza a művel, még hozzá magában a műben, úgyhogy a műtől már nem idegen, tehát nem kívülálló elemként kezelhetők. Még ha az elbeszélő és az olvasó fiktívek is. Ez a legtöbb, amit formális elmélet elérhet. Másrészt elmarasztaljuk Kaysert: egyedül az ő eljárásával lehetséges a valóságos író és a valóságos olvasót teljesen elválasztani a műtől, s radikális műelméletet megalapozni: a fiktív világot felölelő műben a fiktív elbeszélő és a fiktív olvasó van jelen. A valóságosra pedig mintha ezért nem is volna szükség. Látni fogjuk azonban, hogy az

író, a mű és az olvasó közé feszülő ellentét csak az elbeszélésmodtól jóval mélyebb szinten tárulkozik elénk valóságos mibenlétében.

Hasonlóképpen találónak véljük a korábbi és az általa újnak mondott regény elbeszélőjére vonatkozó megállapításait és az ebből fakadó részletkutatást, eltekintve természetesen végső konklúziójától. Igaz, a konklúzió némileg elmosódik. Bár a leghatározottabban kimondja, hogy személyes elbeszélő nélkül nincs regény, az ellenvetésre, miért állítja ezt, érvei elbizonytalanodnak. Legnyomósabb érve alighanem ez: ha a regényíró nem akar mindentudó elbeszélőt alkotni, vagyis ha olyan színben kívánja feltüntetni az elbeszélőt, hogy ő sem tud többet az épp elbeszélendő anyagról, mint az olvasó, nem tudja tehát, mi volt és mi lesz, csak azt, hogy mi van, nyilván nem érdemes elbeszélésre vállalkoznia: tettének nincs értelme. Sok ilyen mű azonban — érvel Kayser — utólag azt bizonyítja, hogy a vállalkozásnak volt értelme, az elbeszélő anyagot érdemes meghallgatni, így viszont a tudatlanság felesleges, maga a tudatlanság funkciója értelmetlen.

Kaysernak ez az érve azonban saját maga ellen fordul: ha egy ilyen művet utólag érdemesnek tekinthet, akkor egyúttal elismerte, hogy nem személyes elbeszélő is előadhat művészi regényt, s egész elmélete felborul: a regénynek nem a személyes elbeszélő a meghatározója. Mert ha Kayser megengedi, hogy nem személyes elbeszélőnek is érdemes regény elmondására vállalkoznia, akkor az elbeszélő mindentudása vagy tudatlansága nem kötelező többé, s kizárólag a szerző választására tartozik, hogy elbeszélőjét mindentudónak vagy tudatlannak alkotja-e meg. Ezek után úgy tetszik, akár mindentudó, akár tudatlan, ezt is, amazt is mímeli. Ezért Kayser nem feltételezheti — kivált pedig nem állíthatja —, hogy a kettő közül az egyiknek, a tudatlanságnak a mímelése értelmetlen; ellenkezőleg, meg kellene vizsgálnia, mi a funkciója. Ez a funkció az idő, a bonyodalom — az okozati viszony —, nemkülönben a történet új felfogásával kapcsolatos, és a maga helyén ejtünk még róla szót.

Kayser egyéb érvei a személyes elbeszélő kiiktatása ellen, az például, hogy a mindentudó elbeszélő elsorvasztásával a regény elveszíti egységteremtő kovászát, elfogadhatatlan. Csak az történt, hogy a legújabb regények más elemek, más koncepció révén kerekednek egységessé, s a magunk részéről úgy véljük, hogy ez az egység szilárdabb, mint amit Kayser személyes elbeszélője — közvetítőelemekkel — nyújthatott. A francia új regény művelői, Robbe-Grillet, Butor például azáltal teremtik meg regényeik egységét, hogy egy szűkre szabott, szigorúan meghatározott szeletet vágnak ki az időből és a térből — pontosabban az idő-térből —, s előre megfontolt terv szerint pontosan meghatározzák az elbeszélő nézőpontját, méghozzá érzelmi életétől mentesen, s minthogy ez az elbeszélő nem mindentudó, nem is személyes, mindig csak azt rögzíti, ami épp történik; a múlt és a jövő így eltűnik, az időbeliség pedig a pillanatba sűrűsödik. Egy féltékeny férj meghatározott nézőpontból szemléli felesége találkozását egy barátjával, s nem tudja, mi fog történni, sőt nem is lát mindent: ez eleve adott egység, amelybe idegen anyag nem folyhat be. A mű kompozíciója azonban előre el van tervezve. Ami a regény művészi erejét, magát a művészi jellegét illeti, úgy tetszik, ez a módszer jóval tisztább és egészségesebb alkotást nyújthat, mint a klasszikus re-

gényé, amelynek egysége voltaképpen a bonyodalomban futott össze, a bonyodalmat viszont a lehető legheterogénebb elemek születtek, még-hozzáj a *regényben* elkerülhetetlen ellentéttel, fogyatékossgal: minél szigorúbban érvényesült a bonyodalom törvénye, annál inkább el-sorvadtak a jellemek.

A regénynek tehát volt végtelen távolból szóló, a Gondviselés és a műzsák kinyilatkozójaként fellépő személytelen elbeszélője, volt meg-hitt, személyes, az olvasóval cinkoskodó, nézőpontját folyton válto-gató, mindentudó elbeszélője, s van olyan, aki személytelenül a hát-térben marad, pontosabban: szemben ül az olvasójával és a hősök-ke — nem áll mögöttük, nem is tart velük —, nem kinyilatkozó, nem mindentudó, csak egy pontosan meghatározott nézőpontból közli azt, ami épp történt.

Az elbizonytalanodó érvelés olyan színben tünteti fel Kaysert, mint-ha elfogultan védené a szívéhez nőtt személyes elbeszélőt. Már-már olyan helyzetbe kerül, mint amilyenben az a teoretikus leledzene, aki vele ellentétben a Gondviselés személytelen elbeszélőjét védelmezné mint a regényvilág egyetlen alkalmas hordozóját. Pedig annak a teo-retikusnak volna is egy érve: a Gondviselés elbeszélőjének a regénye közelebb állt az eredendő epikai műfajhoz, az eposzhoz, mint a sze-mélyes elbeszélő regénye, hiszen maga Kayser is ezt állítja: „hangja nagy távolságból érkezik hozzánk, és van benne valami az eposz ércs csengéséből.”³²

Ez a teoretikus még azt is bebizonyíthatná, hogy a Kayser védel-mezte regénynek egyáltalán nem a személyes elbeszélő a végső meg-határozója, hiszen éppen olyan viszonylatban áll felette az abszoluti-zált Idő — még-hozzá, akármilyen meglepő is: a regényen kívülre-kezdve! —, mint az ércs hangú elbeszélő felett a Gondviselés. Tudni-illik a személyes elbeszélő éppen azért mindentudó, mert az olvasó előtt azt mímeli, hogy pontosan tudja, mi történik: ez azt feltételezi, hogy az egész történet a múltban játszódott le, s a távolabbi múlttól a közelebbi múlt felé halad, akárhogy is rendezze el anyagát. Hiszen nem hiába hivatkozik Kayser Thomas Mann nevezetes szavaira, oly heves helyesléssel: „mert a történetnek múltnak illik lennie, s minél múltabb, mondhatnók, annál kedvezőbb a történetnek a maga törté-neti minőségében, és annál kedvezőbb az elbeszélőnek, a múlt idő varázsigt mormoló felidézőjének”.³³

Ez az elbeszélő ugyanis épp azáltal mindentudó, mert tudja, mi-lyen sorrendben következnek az események, az oksági viszonytal tisztában van, s a külső, történelmi időben, akárhogy is, el tudja he-lyezni a belső, lélektani időt, az idősorban az időtartamot, s ez csak úgy lehetséges, ha a regényben foglalt összes idősorok és időtarta-mok felett egy univerzális Időt feltételez, ami ezeknek az időformák-nak egymás közti viszonyát világosan szabályozza. Ez az univerzális, a jelent, a múltat, a jövőt felölelő Idő csak akkor rendezheti el a regény időformáit, ha felettük áll, ha voltaképpen a regényen kívül lebeg — hiszen a regény csak a múlt időből merít —, s maga a

³² „Die Stimme des Erzählers kommt aus weitem Abstand und hat etwas von dem metallenen Klang des Epos”. — Wolfgang Kayser, i. m. 9. lap.

³³ Thomas Mann, A varázshegy, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1960, 5. lap.

mindentudó elbeszélő is a regényben foglalt időn kívül helyezkedik el — a jelenben —, s mert emellett mindentudó volta miatt a történet felett áll, megfontolás dolga, vajon nem lakozik-e a regényen is kívül.³⁴ Az univerzális Idő mindenestre úgy lebeg a személyes elbeszélő felett, mint az érces hangú felett a Gondviselés.

Nilván maga Kayser is érzi érvelésének erőtlenségét, mert bár élesen támadja Virginia Woolf és Spielhagen nézetét, akik szerinte a személyes elbeszélő kiiktatásán fáradoztak, végül szóvá teszi, lehet, hogy eltúlozta a benne felmerülő kételyeket, s hirtelen engedékenységekben voltaképpen ide jut: ő maga nélkülözhetetlennek tartja a regényben a személyes elbeszélőt, de némiképp még azzal is ki tudna békülni, ha az elbeszélő akármilyen formában jelen volna a regényben. Csak éppen teljes kiiktatását képtelen méltányolni. A teljes kiiktatástól azonban — ezt bizvást állíthatjuk — nem kell tartania. Akárhányan is törekedtek erre, akárhányan is követelték az elbeszélő halálát, mindmáig egyetlen regényben sem következett be. Nem is következhet. Minden alkotó benne van a művében, nem közvetlen perszonalitásával, hanem közvetett különösségével. Mű önnönmaga által, teljesen függetlenül az alkotótól, nem születhet. Ha regény születik, az elbeszélő is benne van, az alkotó közvetett különösségeként. De jelenlétének módja különféle lehet. Ezért fut vakvágányra Kayser elmélete.

ELHATÁROLÁS: A FABULA

Igen sok teoretikus úgy véli, hogy a regény *alapja* a fabula, a mese, a történet, a cselekmény. Többnyire azonban e megállapítás után nyomban kiemelik a regény más összetevőit és vonatkozásait is, mint például Mary McCarthy,³⁵ vagy pedig a regénynek több, egymástól elütő definícióját adják, közöttük azt is, amely szerint a regényben a mese a legfontosabb, mint Henry James,³⁶ vagy a fabulának és a

³⁴ Michel Zerafa az idősort és az időtartamot a múlt idő alapján egybehangoló, egymásutániságot világosan látó elbeszélésmódról megállapítja: „Ily módon az idő a művön kívül leledzik, mint ahogy a nézőpont is a szemlélt tárgyon kívül van.” — Michel Zerafa, *Vreme i njegove forme u savremenom romanu*, Delo, 1966, 8—9. szám, Beograd, 1093. lap.

³⁵ Mary McCarthy *Tények a prózai művekben* című könyvében ezt írja: „A regény bizonyos terjedelmű prózai mű, amely a valóságos élet meséjét mondja el. A 'próza' és a 'valóságos' szó döntő fontosságú a regény eme felfogásában. A regény jellegzetessége, hogy a valóságos világgal, a tények világával, a hitelesíthető dolgok világával, a számolható dolgok, sőt a statisztikai dolgok világával foglalkozik. A regény nem enged meg olyan jelenségeket, amelyek kivülesnek a dolgok természetes rendjén, például csodákat”. — A definíciót Jovan Hristić idézi *Struktura poezije i struktura naracije* című tanulmányában, *Delo*, Beograd, 1960, 11. szám, 1211. lap. — A definíció első mondatára hívjuk fel a figyelmet: miként látni fogjuk, lényegében azonos E. M. Forster nézetével. A második mondatra vonatkozólag ott szönlünk majd, ahol a regény tudományhoz való idomításának kísérletét és a modern amerikai elmélet naturalista vonatkozásait taglaljuk. A harmadik mondatról éppen csak megállapítjuk: kategorikusan tagadja azt, amit Szerb Antal a regény lényegének tart.

³⁶ Henry James: *Prozna umetnost*, Književnost, Beograd, 1958, 3. szám, 235—252. lap. A 240. lapon kijelenti, hogy egyetért Walter Besant megállapításá-

szerkezeti felépítésnek összefüggésében vélik felismerni a regény lényegét, kiegészítve azzal, hogy a mű külön értékeként sugároz ki a regényből az ethos, mint Koskimies,³⁷ vagy azért definiálják a műfajt a történettel, a fabulával, hogy ezáltal a regény valamely elvitatott vonását jobban kidomboríthassák, mint Michel Butor, aki a mesét, a történetet a mindennapi élet megismerési eszközének tekinti,³⁸ ennél fogva pedig — mert a regény mese — kiemelheti a regény kutatásjellegét.

E. M. Forster lakonikusan határozza meg a regényt: prózában elmondott fikció, amelynek terjedelme legalább 50 000 szó.³⁹ A regény alapvető aspektusának azonban a történetet, a mesét, a fabulát (story) tartja. „Mindezek az elmékedések legitimek, de egyikük sem dönti meg alaptézisünket: azt, hogy a regény alapja bizonyos történet, s e történet bizonyos eseménynek az elbeszélése idősorba rendezve”, írja E. M. Forster.⁴⁰ A mesét egyébként a legalacsonyabb és legegyszerűbb irodalmi organizmusnak tekinti, amelynek csak egy erőnye van: az, hogy felkelti az olvasó kíváncsiságát, mi történik a továbbiakban.

A mese, ennek ellenére, a következő érvelésnek köszönheti E. M. Forster művében előkelő rangját: ha a mesét, az idő végtelen gilisztáját elkülönítjük a regénynek ama nemesebb aspektusaitól, amelyek végighalad, s ha a mindennapi élet jelenségeihez viszonyítjuk, akkor „úgy tűnik, hogy az életben van valami más is az időn kívül,

val: a regényben „a mese mindennél fontosabb”, s a továbbiakban megindokolja ezt a nézetét. Ugyanebben a tanulmányban írja: „A legtágabban definiálva, a regény az életnek személyes, közvetlen impressziója: ez alkotja — kezdjük hát ezzel — az értékét, s ez az érték az impresszió intenzitásától függően kisebb vagy nagyobb lehet. De impresszió egyáltalán nem születik, tehát érték sem, ha hiányzik az érzelem és a beszéd szabadsága.” — Utalunk arra, hogy a regénnyel kapcsolatban a szabadság fogalma Szerb Antalnál is felbukkan. — Jamesnek ebből a tanulmányából idézzük még néhány definíciószerű megállapítást: „A regény létezésének egyetlen oka, hogy valóban megkísérelje bemutatni az életet”. — „A regényre nézve előre csak azt az egyet tekinthetjük kötelezőnek — anélkül, hogy az önkényesség vádjával illethetnének bennünket —, hogy érdekes legyen.” — Miután kijelenti, hogy a regény voltaképpen történelem, ezt írja: „Ez a regény egyetlen (önmagához méltó) leírása, amelyet adhatunk.

³⁷ R. Koskimies, *Theorie des Romans*, *Annales Academiae scientiarum Fennicae*, B. XXX, Helsinki, 1936. — Lásd a harmadik, elméleti fejezetet, valamint az ötödik és a hetedik fejezetet, amelyben a fabula és a kompozíció, valamint az ethos problémáit konkretizálja.

³⁸ „A regény a mese különös formája. Maga a mese mint jelenség, messze túlhaladja az irodalom kereteit; a mese egyike azoknak a lényeges összetevőknek, amelyek segítségével felfoghatjuk a realitást. Attól a pillanattól kezdve, amikor már értjük a szavakat, s egész halálunkig, szakadatlanul mesék öveznek öveznek bennünket, mindenekelőtt a családban, aztán az iskolában, végül pedig találkozásaink során és olvasmányainkban.” — Michel Butor: *Roman kao traganje*, Delo, Beograd, 1964, 8/9. szám, 1304. lap.

³⁹ E. M. Forster: *Aspects of the Novel*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, 1963, 13. lap. — Hasonlóképpen: „Yes — oh dear yes — the novel tells a story. That is the fundamental aspect without which it could not exist. That is the highest factor common to all novels,” — E. M. Forster, i. m. 34. lap. — („Igen, ó igen, kedvesem, a regény mesét mond. Ez az alapvető aspektusa, amely nélkül nem létezhet. Ez a leghatalmasabb összetevője, s minden regény számára közös.”)

⁴⁰ „All these devices are legitimate, but none of them contravenes our thesis: the basis of a novel is a story, and a story is a narrative of events arranged in time sequence.” — E. M. Forster, i. m. 37–38. lap.

valami, amit leghelyesebb 'értéknek' nevezni, valami, amit nem mérnek percekkel és órákkal, hanem intenzitással, úgyhogy ha múltunkba pillantunk, nem nyúlik el egyenesen, hanem néhány szembeszökő csúcs köré tömörül",⁴¹ ebből pedig az következik, hogy „így a mindennapi élet, bármi is legyen valójában, gyakorlatilag két életből van összetéve — az időben folyó életből és az értékekből álló életből”,⁴² viszont „a történet azt teszi, hogy elmondja az időben folyó életet; a regény egésze viszont azt teszi — ha jó a regény —, hogy emellett még felöleli az értékekből álló életet; élve azokkal az eszközökkel, amelyeket majd később fogunk megvizsgálni”.⁴³

S ebből az derül ki, hogy a pusztá történet semmi értéknek sem a hordozója, csupán az idő — egyetlen — kifejezője a regényben. Az érték hordozói a regény további, nem alapvető, hanem — miként E. M. Forster mondja — nemesebb aspektusai, nevezetesen az emberek, a bonyodalom (plot), a fantázia, a látnokság, a mintázat (pattern) és a ritmus. S hogy E. M. Forster mégis a mesét tartja alapvetőnek, azt a következő mondat magyarázza: „De a regényben az időhöz való hűség imperatívus: anélkül egyetlen regényt sem írhatunk meg”.⁴⁴ Ezt pedig Gertruda Stein kísérletének kudarcával bizonyítja, aki meg akarta szabadítani a regényt az idő zsarnokságától. „Az idősort nem lehet megsemmisíteni anélkül, hogy egyúttal meg ne semmisítsük azt is, aminek az ő helyébe kellett volna lépnie; az a regény, amely kizárólag értékeket fejezne ki, érthetetlen volna, tehát értéktelen is”,⁴⁵ írja E. M. Forster.

Itt-ott azonban igen világos okfejtése ellenére is zavarok, sőt ellentmondások mutatkoznak. Miként láttuk, fentebb azt állította, hogy az élet részben az időben folyik, részben pedig az értékek jegyében, s ennek alapján a regény hat aspektusát — mindegyik egy-egy réteg — úgy osztotta ketté, hogy emitt a történetet, amott a regény többi aspektusát látjuk. Midőn azonban a bonyodalmat (plot) készül taglalni, ezt állítja: „A legtöbb irodalmi műben két elemet találunk: az emberi egyedeket, akiket az ímént vettünk szemügyre, és azt az elemet, amelyet homályosan művészetnek mondunk. Időnkből futotta arra is, hogy a művészetről beszéljünk, de csak igen sekély formájáról, az időszak gilisztájának leszakadt darabkájáról, a történetről

⁴¹ „... there seems something else in life besides time, something which may conveniently be called 'value', something which is measured not by minutes or hours, but by intensity, so that when we look at our past it does not stretch back evenly but piles up into a few notable pinnacles.” — E. M. Forster, i. m. 36. lap.

⁴² „So daily life, whatever it may be really, is practically composed of two lives — the life in time and the life by values — and our conduct reveals a double allegiance.” — E. M. Forster, i. m. 36. lap.

⁴³ „And what the story does is to narrate the life in time. And what the entire novel does — if it is a good novel — is to include the life by values as well; using devices hereafter to be examined.” — E. M. Forster, i. m. 36. lap.

⁴⁴ „But in it, the novel, the allegiance to time is imperative: no novel could be written without it.” — E. M. Forster, i. m. 36–37. lap.

⁴⁵ „The time-sequence cannot be destroyed without carrying in its ruin all that should have taken its place; the novel that would express values only becomes unintelligible and therefore valueless.” — E. M. Forster, i. m. 49. lap.

esett szó. Most egy jóval összetettebb aspektushoz érkeztünk: a bonyodalomhoz...⁴⁶

Ezúttal részben azért választja külön az embereket, hogy kiemelje a regényben a bonyodalom és az emberek — hősök — önálló élete között mutatkozó ellentétet, nevezetesen rámutasson arra, hogy a dráma sokkal inkább olyképpen formálja meg az embereket, hogy azok teljes mértékben közreműködhessenek a bonyodalomban, mint a regény. Ha ugyanis a regényben túlságosan alávetik az embereket a bonyodalomnak, akkor elsorvadnak, s ebből következik a regény egyik alapvető művészi fogyatékosága. Részben pedig azért vonja be a történetet a regény többi aspektusának csoportjába, száműzve onnan az embereket, a jellemábrázolást, hogy a bonyodalmat közvetlenül kapcsolhassa a történethez, fabulához, hiszen ez elkerülhetetlen: a bonyodalom a történetből táplálkozik.

De akkor méltán kérdezhetjük: vajon a történetet vagy az embereket kell különválasztanunk a regény többi aspektusától mint alapvetőt? Ha a történet az időben folyó életet, a többi aspektus viszont az értékekért való életet nyújtja, s az utóbbiak közé tartozik a jellemábrázolás is — az emberek —, akkor tekintettel arra, hogy az esztétikum értékítélet dolga, felmerül a kérdés, hogy egyrészt hogyan lehet a történet hirtelenében mégis érték hordozója, még ha legalacsonyabb szinten is, másrészt miként kerülhetnek most az emberek — a jellemábrázolás — a művészetén kívüli csoportba, ha már korábban érték-hordozónak nyilvánította őket a szerző.

Ne zavarjon bennünket túlságosan ez az ellentmondás, hiszen E. M. Forster művének egészéből félreérthetetlenül kiderül, hogy a történetet tekinti a regény alapjának, s legfeljebb az idő hordozóját látja benne, de csak azért, hogy az idő oltárán áldozva az összes többi aspektusokat függetleníthesse az időtől. Nagy elismeréssel tartozunk neki, amiért felfedte a regény bizonyos struktúráját, de az idővel, egyúttal a történelemmel szembeni elfogultságban nem osztozunk vele. A bonyodalom meghatározása azt mutatja, hogy a fentebb vázolt ellentmondást csupán azért tűrte el, hogy könnyebben kapcsolhassa a bonyodalmat a történethez, egyúttal pedig el is válassza tőle: „A történetet olyan események elbeszéléseként határoztuk meg, amelyek idősorba vannak rendezve. A bonyodalom is események elbeszélése, de a nyomaték az okszerűsége van. 'Meghalt a király, aztán pedig a királyné is', ez történet. 'Meghalt a király, aztán pedig bánatában a királyné is', ez bonyodalom. Az idősor érintetlen, de az okság értelme lengi be.”⁴⁷

E meghatározás azonban kételyt támaszt bennünk: ha így van, ak-

⁴⁶ „In most literary works there are two elements: human individuals, whom we have recently discussed, and the element vaguely called art. Art we have also dabbled with, but with a very low form of it: the story: the chopped-off length of the tape-worm of time. Now we arrive at a much higher aspect: the plot,” — E. M. Forster, i. m. 92—93. lap.

⁴⁷ „We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. 'The king died and then the queen died', is a story. 'The king died, and the queen died of grief', is a plot. The 'time-sequence is preserved, but the sense of causality overshadows it.' — E. M. Forster, i. m. 93—94. lap.

kor a történetet kizárólag bonyodalom formájában is elmondhatjuk, tudniillik úgy tetszik, hogy ez csupán fogalmazás dolga. Ily módon aztán kiiktathatnánk a regényből a történetet. Akkor viszont feltehetnénk a kérdést: miként lehet a regény alapja a történet, ha kiiktatható belőle? Egy helyütt már-már úgy tetszik, hogy maga Forster igazolja gyanúkat: kifejti, hogy Hardy mindig az okság nyomatékával rendezte el az eseményeket, hőseit a legszigorúbban alávetette a bonyodalomnak, s egyik regényében mégis teljes sikert aratott: „az ok és az okozat felfedi a személyeket, noha összeütközés van közöttük; a bonyodalom és a benne részt vevők között teljes az érintkezés”.⁴⁸

E. M. Forster azonban nyilván tévesen ítélte meg a szóban forgó regényt. Ha ugyanis a hősoket szigorúan alávetjük a regényben a bonyodalomnak, akkor megkötöztük kezüket-lábukat, nem élük saját életüket, az epika hömpölygő életáradatának kívánalmaihoz igazodva. A bonyodalom mindenekelőtt a dráma emberének hajtőereje, így a regényben a történet és a bonyodalom között egyensúlyt kell teremteni annak érdekében, hogy a regényhősök életesen kiteljesedjenek, s ne váljanak az okság járomát viselve pusztá illusztrációvá. Ezt E. M. Forster is gyakran hangoztatja.

A bonyodalom, a hősoék és a történet egymásközi viszonyát már csak azért is fontos tisztázni, mert E. M. Forster úgy véli, hogy a bonyodalom végső értelme bizonyos esztétikai kompaktság megteremtése;⁴⁹ a szép tulajdonképpen a bonyodalom kiegészítő részeként villan fel.⁵⁰ Ezért egyáltalán nem mindegy, vajon kiküszöbölhető-e a történet a regényből, vagy ellenkezőleg, érték és esztétikum hordozója-e az emberekkel — a jellemábrázolással — szemben, tehát vajon a történet a bonyodalom alapja és támogatója-e, nem pedig — az értékekért való életből kirekesztve — pusztán az időben folyó élet hordozója.

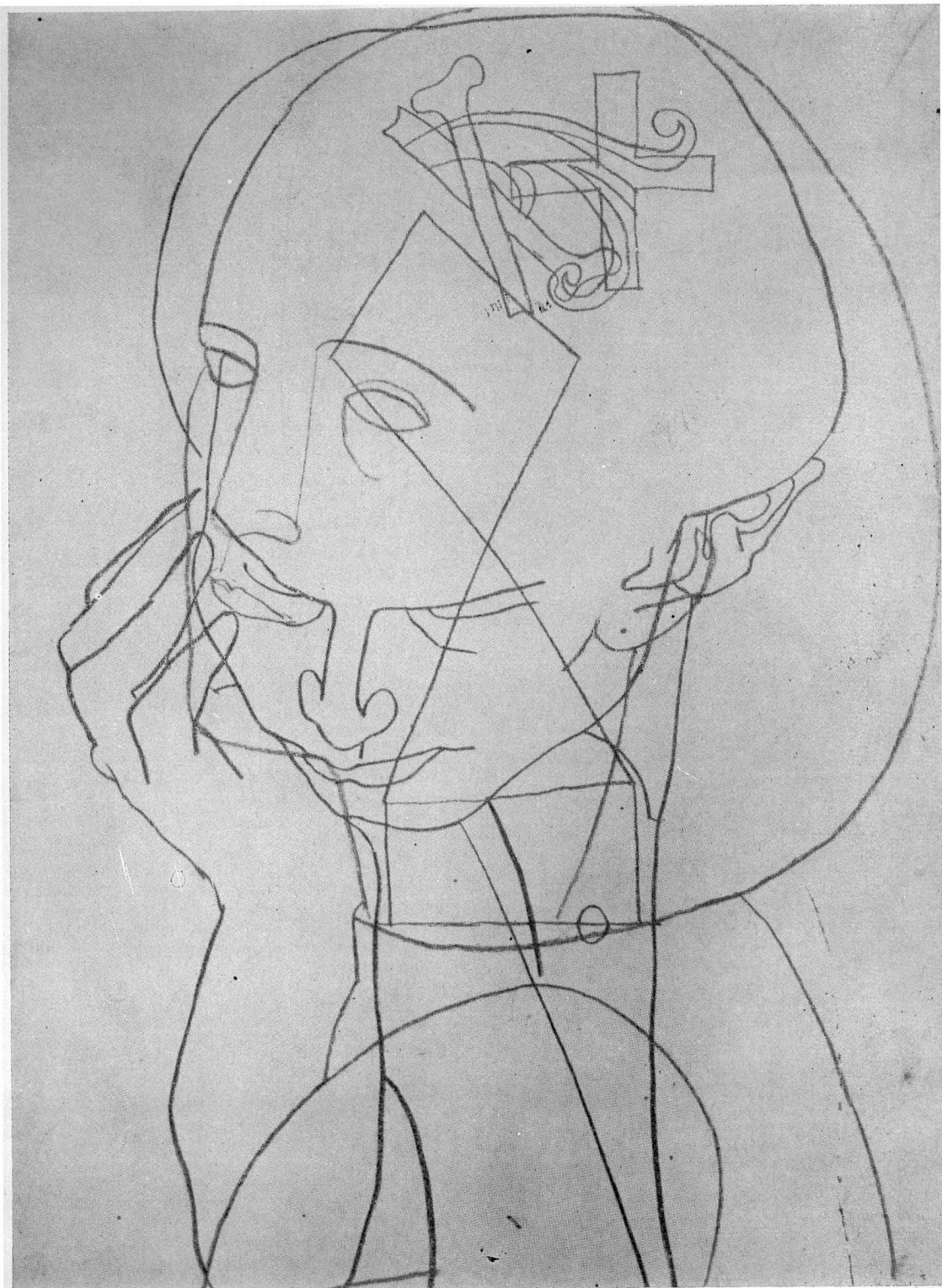
A bonyodalom, a hősoék és a történet egymás közi viszonyát már szimmetria szintjére lép, s ezzel már a regény végső aspektusához értünk, ahonnan a szimmetria egyedül belátható: legszívesebben felépítésnek vagy szerkezetnek neveznénk ezt az aspektust, E. M. Forster azonban mintázatnak (pattern) mondja. A mintázat adja meg a mű egységét, onnan látható be a mű egésze.⁵¹ A mintázat meghatározó-

⁴⁸ „... cause and effect enchain the characters despite their struggles, complete contact between the actors and the plot is established.” — E. M. Forster, i. m. 101. lap.

⁴⁹ „... and the final sense (if the plot has been a fine one) will not be of clues or chains, but of something aesthetically compact, something which might have been shown by the novelist straight away, only if he had shown it straight away it would never have become beautiful.” — E. M. Forster, i. m. 96. lap. — („... a bonyodalom végső értelme pedig — ha a bonyodalom elég kifinomult — nem fonalakból és láncokból áll, hanem valami esztétikai kompaktságból, valamiből, amit a regényíró tústént felmutathatott volna, de ha azonnal felmutatott volna, sohasem lett volna szép.”)

⁵⁰ „I will conduct beauty to her proper place later on. Meanwhile please accept her as part of a completed plot.” — E. M. Forster, i. m. 96. lap. — („Később majd arra a helyre tessék eljuttatni a szépet, amely megilleti. Addig azonban arra kérem önöket, fogadják el a bonyodalom kiegészítő részeként.)

⁵¹ „But whereas the story appeals to our curiosity and the plot to our intelligence, the pattern appeals to our aesthetic sense, it causes us to see



sakor azután gyanúnk csakugyan beigazolódott: „Egyelőre csak azt mondhatjuk, hogy a mintázat a regény esztétikai apsektusa, és hogy noha bármi táplálhatja a regényben — bármely jellem, jelenet vagy szó —, táplálékának legnagyobb részét a bonyodalom szolgáltatja.”⁵²

Az *egyelőre* hangoztatása ellenére ez Forster végleges meghatározása. Mármost mindenekelőtt ezt az észrevételünket kell elmondanunk: a regény meghatározójának inkább tekinthetjük azt az elemet vagy aspektust, amely a mű egészét fedi fel, amely egységének hordozója, az esztétikum teremtője. Ez pedig a fentiek szerint a mintázat. Benne rejlik a mű lényege is. De ha mégsem a lényeggel, hanem azzal kívánjuk meghatározni a műfajt, ami alapjául szolgált — természetesen a lényeg alapjául —, akkor E. M. Forster iménti megállapítása szerint nem a történetet, hanem a bonyodalmat kell alapnak tekintenünk.

Az imént azonban az is kiderült, hogy a mintázatot minden, tehát a legalacsonyabb aspektus, a történet is, és bármi más elem, jellem, szó vagy jelenet egyaránt táplálhatja, vagyis az esztétikumot is bármi hordozhatja. Ezért kétséges, okkal tekint-e Forster a történetet a regény primitív, legalacsonyabb szintű aspektusának. Úgy tetszik ugyanis, hogy a regény aspektusait képtelen volt aszerint felfedni és fokozatba állítani, mily mértékben szolgálják a regény művészi kiteljesedését; egyedül a bonyodalom és a mintázat között sikerült világos és okszerű kapcsolatot kimutatnia. Így aztán értelmét veszti a kérdés: vajon csakugyan a történet-e a regény alapvető aspektusa, a fabula-e a regény alapja. Nyilvánvalóan nem az. Pusztán *egyik* aspektusa. Végre tehát feltehetjük a kérdést: mi vezérelte E. M. Forstert, amikor a regény aspektusait megállapította és gradálta?

Miként láttuk, nem ahhoz igazodott, hogy mily mértékben járulnak hozzá a művészi kiteljesüléshez, vagy annak az aspektusnak a támogatásához, amely az esztétikum hordozója. A válasz egyszerű: voltaképpen közönséges pszichológiai megfontolások vezérelték: aszerint gradálta az aspektusokat, hogy az olvasónak milyen felfogóképességgel kell rendelkeznie egyikük-másikuk megemésztéséhez, s közben az egyszerűtől a bonyolult felé haladt. Meg is írja: a történet felfogásához elég a kíváncsiság, a jellemábrázoláshoz intelligencia és képzelőerő kell, a bonyodalomhoz viszont emlékezőképesség és intelligencia.

Nincs szükségünk E. M. Forster művének teljes bírálatára, hiszen csupán a műfaj meghatározása szempontjából vizsgáljuk. A fentiek mellett tehát csak néhány észrevételünket említjük még meg. Nem derül ki például, miért kell a történet meghatározásakor épp a hétköznapi élethez fordulnia, és nem a csillagok járásához, vagy — éppoly taláalomra — az évszakok váltakozásához, hacsak azért nem, hogy a mindennapi életnek időben és értékekért való folyására hivatkozva a történetet a többi aspektustól látszólag okkal különíthesse el.

the book as a whole.” — E. M. Forster, i. m. 152. lap. — („A történet kíváncsiságunkat bolygatja. A bonyodalom intelligenciánkat veszi igénybe, a mintázat viszont esztétikai érzékünkhöz fordul, általa a könyvet mint egészet látjuk.”)

⁵² „We can only say (so far) that pattern is an aesthetic aspect of the novel, and that though it may be nourished by anything in the novel — any character, scene, word — it draws most of its nourishment from the plot.” — E. M. Forster, i. m. 154. lap.

Forster ugyanis egyebütt nem foglalkozik művében azzal, milyen szálak fűzik a regényt a mindennapi élethez, vagy akár a bármiképpen felfogott valósághoz.

De arról sem győződhattünk meg, hogy az élet csak az időben és az értékek világában folyik, s nem a térben, vagy akár a konvenciók mechanikus világában is. Arra se hozott fel meggyőző érvet — egy szó sincs róla a műben —, miért ragadhatjuk meg a regényt legeredményesebben épp aspektusai által, nem pedig — például — a valóság visszatükrözésének törvényeire támaszkodva. Vizsgálódásai csupán empirikusak, a példaszerűen fellelhető regények jegyeit általánosítják, nem hatolnak a mélyre: mi az, ami a regényt történelmi termékként konstituálta, s regénnyé teszi.

Enélkül természetesen nem vizsgálhatta meg, hogy mindaz, amit általában regénynek minősítenek, csakugyan regény-e, hanem a fordított utat járta: felsorolt néhány művet, amelyeket regénynek nyilvánított, s aztán azt a célt tűzte ki maga elé, hogy olyan tág meghatározást leljen, amelyik felöleli mindezeket a műveket.⁵³ Mivel gyakorlatilag előre eldöntötte, hogy a felsorolt művek regények — voltaképpen azt döntötte el, mi a regény —, elméletileg utólag meghatározta a műfajt. Ilyen eljárással azonban csak semmitmondó definícióhoz juthat az ember, olyanhoz, amely még azt is magában foglalja, hogy legalább 50 000 szó kell a regényhez, anélkül, hogy bármiképpen is utalna rá, miért épp ennyi.⁵⁴

Az eljárás terméketlenségét mutatja: az, hogy mi nélkül lehetetlen a regény, még semmit sem mond arról, hogy mi maga a regény. Az idő és a történet mellőzésével csakugyan nem lehet regényt írni, de hősök, bonyodalom, konstrukció nélkül sem. Amellett, hogy nem az határozza meg a regényt, ami nélkül nem lehet regényt írni, külön is kiemeljük: semmi okunk sincs feltételezni, hogy csak a nélkülözhetetlen elemek egyike határozza meg a műfajt, miközben egyetlen érvtel sem hallunk arra vonatkozólag, miért épp arra az egyre esett a választás. Az érv, mely szerint a történet azért műfajmeghatározó, mert a regény leegyszerűbb, legprimitívebb aspektusa, semmiképpen sem elégíthet ki bennünket, ugyanis semmi sem szól amellett, hogy a regényt nem a legbonyolultabb, hanem a legprimitívebb aspektus határozza meg.

Érdeemes azt is megjegyeznünk, hogy az időnek nem kizárólag a fabula a hordozója; ezt a legújabb regények szépen bizonyítják. Tudniillik az idő nem egynemű — ezt elhallgatta Forster —, hiszen már

⁵³ „...and if this seems to you unphilosophic will you think of an alternative definition, which will include *The Pilgrim's Progress*, *Marius the Epicurean*, *The Adventures of a Younger Son*...” — E. M. Forster, i. m. 14. lap. — („...és ha ez önöknek nem tűnik eléggé filozófikusnak, találjanak olyan alternatív definíciót, amely felöleli...” stb., következik a művek felsorolása.)

⁵⁴ Wolfgang Kayser is ironikusan nyilatkozik erről a meghatározásról: „Denn wäre der Roman ein gänzlich formloses Gebilde, und verdiente jede Prosaerzählung von mehr als 50 000 Worten lediglich um solcher Ausdehnung willen die Gattungsbezeichnung, so könnte es zu einer Krise nur aus Papierknappheit kommen.” — i. m. 26. lap. — („Mert ha a regény teljességgel alakatlan alkotás volna, és ha minden prózai elbeszélés, amely több mint 50 000 szóból áll, csupán terjedelme miatt rászolgáltatna e műfaj-megjelölésre, akkor a regény krízise csak papírhány miatt következhetne be.”)

Proust művében megjelenik az idősor mellett az időtartam is, a külső, történelmi idő mellett a belső, lélektani idő, s ennek az időtartamnak nem a történet a hordozója, hanem az egymásutánosság indíték-következmény viszonya nélkül halmozódó emlékek, a belső monológ és az elmélkedés. Maga a történet nemcsak hogy diszkontinuálttá válik, hanem például Kafka és Faulkner regényeiben, amelyekben a két idő egymástól függetlenül fut, még akkor sem ismernek egymásra, amikor egy-egy pillanatra találkoznak; itt az idősor hordozója, a történet funkcionálisan sem kerül fölénybe az időtartam hordozóival, az emlékezéssel, a belső monológgal, az elmélkedéssel szemben. Az események az idősorba szorulnak, az időtartamban viszont nem lelünk rájuk.

A legújabb regények még inkább leszűkítik az időt, a múltat és a jövőt a pillanatba sűrítik, a pillanat hordozására pedig még több összetevő alkalmas: akár a hangulat is. Az idő hordozóinak száma így a történet mellett egyre gyarapodik. Mellesleg hívjuk fel a figyelmet még egy dologra: mivel a legújabb regényekben az események egymásutánossága is egyre kevésbé igazodik az indíték-következmény rendjéhez, ellenkezőleg, csak halmozódnak az események, az ok okozati viszony is elsorvad,⁵⁵ ez pedig alapjaiban rengeti meg a bonyodalom szerepét a regényben, márpedig E. M. Forster elméletében a bonyodalomnak esztétikumteremtés szempontjából kulcsszerep jutott.

Másrészt meg kell jegyeznünk, hogy a fabula sem közvetít kizárólag időt, hanem — félreérthetetlenül — értéket is. Említsük meg csupán ezt: Michel Butor igen meggyőzően kifejtette, hogy mihelyt értelmünk nyiladozik, meséket, eseményeket, történeteket hallunk embekekről, tárgyakról, városokról, „amelyek segítségével felfogjuk a realitást”.⁵⁶ A történetnek nincs egzakt ismeretelméleti funkciója, de a művészet, esetünkben a regény sajátos megismerési funkcióját részben viseli. Maga a megismerés is érték — a tényítéleteket nem választhatjuk el teljesen az értékítéletektől —, de mivel művészetről van szó, s az értékekkel jár, a történet tehát nyilvánvalóan nemcsak az idő, hanem az érték hordozója is.

Végül pedig: a történetet azért sem tekinthetjük a műfaj meghatározó alapjának, mert ezzel a regényt nem határoltuk el sem más epikai műfajoktól, sem a drámától. Fabula nélkül eposzt sem képzelhetünk el; sőt a fenti kritériumok szerint, ha végiggondoljuk őket, a fabula az eposznak is alapvető aspektusa.

ELHATÁROLÁS: A FIKTÍV CSODA

Már az újkori regény műfajának legrégebbi meghatározói — közöttük Joh. Chr. Adelung is — nagy szerepet tulajdonítottak a regényben a csodálatosnak,⁵⁷ s ezt Koskimies is helyesli,⁵⁸ noha jómaga

⁵⁵ Michel Zerafa tanulmányában Faulkner művének elemzése, i. m. 1102—1108. lap.

⁵⁶ Lásd Butor definícióját a 38. lábjegyzetben.

⁵⁷ Joh. Chr. Adelung, Versuch eines vollständigen gramatisch-kritischen Wörterbuches der hochdeutschen Mundart III. — Koskimies többször hivatkozik rá idézett művében.

⁵⁸ „Es lässt sich nämlich unseres Erachtens nicht leugnen, dass die oben

másban látja a regény lényegét. Wolfgang Kayser szerint a XVII. századi gáláns regények eleget tesznek azoknak a normáknak, amelyeket még Opitz állított az eposzok elé „a lélek csodálkozása” tekintetében.⁵⁹ Erwin Rohde is kiemeli a csodálatos szerepét az ógörög regényről szóló alapvető művében.⁶⁰ Korunk elmélkedői azonban jobbára csak a regény egyik jellemző jegyének tartják, s kivált akkor emlegetik, amikor a regény eredetéről szólnak, vagy csak egy-egy regénytípus alapvető meghatározójának tekintik, esetleg a regény-történet egy-egy korszakának jellegzetességét látják benne. Szerb Antal azonban a műfaj univerzális meghatározójának véli, s miként látni fogjuk, általa határolja el a regényt az eposztól is.

Szerb művének külön érdekessége, hogy elméletét nyomban alkalmazza is: sorra megvizsgálja a XX. század francia, angol, amerikai és német regényeit.⁶¹ Elméletének két forrása van: részben az eposzból indul ki, részben Lukács György híres regényelméletéből.⁶² Sajnos, mindkét esetben csak egy-egy ötletet ragad ki, és pedig felszínesen. Az eposzról megokolás nélkül azt mondja, hogy leglényegesebb mozzanata a mitológiai apparátus, s még ugyanabban a mondatban azonosági jelet tesz e közé és a csodálatos esemény közé. Nyomban utána kijelenti, hogy a regény az eposz folytatása, ezért — érthetetlen módon — pót-eposznak kell tekintenünk, s definíciójának is „a körül kell megfordulnia, milyen szerepet játszik benne a 'csodálatos esemény'”.⁶³ Így jut el a műfaj meghatározásáig: „Az eposz olyan csodálatos eseményekről szól, amelyek adva voltak a mitológiában és ame-

angeführte von Adelung über den Roman gegebene Umschreibung, in der er die Stellung des 'Wunderbaren' unter den Eigenheiten der Gattung nachdrücklich und wiederholt unterstreicht, gewissen wesentlichen Merkmalen, die in allerdings ziemlich gemildeter Ausprägung auch in der heutigen Romankunst noch vertreten sind, recht nahe kommt. Kein theoretischer Naturalismus hat aus dem Roman den Eindruck des 'Wunderbaren', der uns bei dem Anhören und der Lektüre von Geschichten über nennenswerte Personen und Ereignisse überwältigt, von Grund auf zu entfernen vermocht.” — R. Koskimies, i. m. 144. lap. — („Ugyanis nem titkolhatjuk el nézetünket, hogy a fentebb említett, Adelungnak a regényről frott vázlata, amelyben a 'csodálatos' rangját a műfaj sajátosságaként nyomatékosan és ismételtelen kiemelte, okvetlenül lényeges jegyeket említ, amelyek, igaz, meglehetősen szűk formában, de a mai regényben is kifejezésre jutnak, igazán megszívlelendők. Semmiféle elméleti naturalizmus sem taszíthatta le a regény alapzatáról, a 'csodálatos' hatását, amely említésre méltó személyek és események történetének meghallgatásakor vagy olvasásakor lenyűgöz bennünket.”)

⁵⁹ Wolfgang Kayser említi, i. m. 7. lap. — Lásd még: Martin Opitz: A német költészet tartozékairól és először az inventióról vagy kitalálásról stb.: „Ami az elbeszélést illeti, a hősköltemény ezt nem veszi oly komolyan, mint a történeti művek, amelyeknek szükségszerűen ragaszkodniuk kell időhöz és körülményekhez... figyelem kívül hagy sok mindent, ami nem illeszhető be; sokat bevesz, ami noha odatartozik, azonban új és váratlan; mindenféle meséket, történeteket, vegyít, hadműveleteket, csatákat, tanácskozásokat, rohamot, vihart és minden mást, ami a lélek csodálkozásának felkeltéséhez szükséges...” — A barokk, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1962. 102. lap.

⁶⁰ Erwin Rohde, Der griechische Roman und seine Vorläufer, 2. Auflage, 1900.

⁶¹ Szerb Antal, Hétköznapok és csodák, Francia, angol, amerikai, német regények a világháború után, Révai Kiadás, é. és h. nélkül.

⁶² Georg Lukács, Die Theorie des Romans, Luchterhand Verlag, Dritte unveränderte Auflage, Neuwied und Berlin, 1935.

⁶³ Szerb Antal, i. m. 4. lap.

lyeket az egykorú olvasó nagy általában elhitt. A regény olvasója viszont a regényben foglalt csodát általában nem hiszi el (a regény fikció), csak amennyiben magának a regénynek a szuggesztíója alatt áll. A *regény* tehát olyan eposz, amely *fiktív csodákkal foglalkozik*.⁶⁴

Felfogását empirikusan is igazolandó, Kerényi Károly nevezetes könyvére⁶⁵ hivatkozik, amelyben szerinte filológiai is bebizonyosodott, hogy „az antik regényeket valahogy a nevezetesebb szentélyek bocsátották ki, prospektus gyanánt, idegenforgalmi célokból, hogy felsorolják, miféle csodák történtek az illető szentélyben és ezzel oda-csodítsék a csodaváró idegeneket”,⁶⁶ vagyis ezek a regények már a kezdet kezdetén olyan csodát tartalmaztak, „amelyben már nem hisznek teljesen, amelynek propagandára van szüksége”.⁶⁷ Rámutathatunk tehát, hogy ezzel Szerb egyrészt külszínre visszahírt a műfaj — legalábbis az *európai* regény — történelmi forrásaihoz, másrészt viszont a regény fikcióvoltának kiemelésével a divatos angolszász teoretikusok véleményét osztja.

Másik forrása, miként említettük, Lukács György nevezetes műve; ebből is csak egyetlen ötletet kap fel. Kifejti, hogy „regény nem volt azokban a korokban, amelyeknek zárt világképük volt, amelyekben az istenség valahogy benne volt, benne látták az átélhető világban, tehát az antik kultúra és a középkor nagy századaiban. Ezekben a századokban az eposz töltötte be azt a szerepet, amit máskor a regény”,⁶⁸ tehát megállapítja, hogy egyrészt „a regény a nyílt világkép kifejeződése”,⁶⁹ másrészt a regény és az eposz szorosan összetartozik, méghozzá: „Nemcsak poétikai alapon, mint az elbeszélő költészetnek kétféle formája, hanem mélyebben és végzetesen, egymást kizáró módon, a történetfilozófiában. Ami az ókorban és a középkorban eposz, az a késő ókorban és az újkorban regény”.⁷⁰

Az olvasót természetesen nagyon érdekli, miként fogja Szerb Antal kettős kiindulópontjának kritériumait, konzekvenciáit egybehozni. A várakozásnak megfelelően igen látványosan történik ez. Azt a lukácsi elvet ugyanis,⁷¹ hogy az eposz és a dráma zárt kozmoszával szemben a regény a nyílt kozmosz irodalmi kifejeződése, Szerb úgy értelmezi, hogy a regény a szabadság kifejeződése, anélkül, hogy a kettő közötti kapcsolatot egy szóval is bizonyítaná. Elsiklik az úr felett, s nyomban kinyilatkoztatja, hogy „a regényben csodának kell lenni, mert

⁶⁴ Szerb Antal, i. m. 5. lap.

⁶⁵ Karl Kerényi: *Der griechisch-orientalische Roman*.

⁶⁶ Szerb Antal, i. m. 4. lap.

⁶⁷ Szerb Antal, i. m. 4. lap.

⁶⁸ Szerb Antal, i. m. 3. lap.

⁶⁹ Szerb Antal, i. m. 3. lap.

⁷⁰ Szerb Antal, i. m. 4. lap.

⁷¹ Több ízben hivatkozik Lukács *Die Theorie des Romans* című művére. Elméleti jellegű bevezetésének kezdetén így ír: „Lukács György könyve, a *Theorie des Romans*, mely a regényelméletben mindmáig az utolsó szó, a szellemtörténeti iskola előfutárja és egyben rekordteljesítménye, arra tanít bennünket, hogy...” — Szerb Antal, i. m. 3. lap. Ezenkívül egy-egy regényíró értékelésekor is utal rá. „De Cabell deziluzionizmusa más gyökerű, mint Anatole France fölényes-racionalista ironiája, vagy a múlt század nagy kesernyéseinek, Flaubertnek, Baudelairenek, Jacobsennek a kiábrándultsága. Ezek a régi mesterek azért szenvedtek, mert a világ kicsi volt lelkük végtelenségéhez képest. Nem tudta kielégíteni azt a transzcendens vágyako-

ebben nyilvánul meg a szabadság princípiuma... a közös minden csodában az, hogy tiltakozás a merevvé vált törvények ellen, akár a természet, akár az ember törvényeiről van szó”.⁷²

Szerb Antal elméletében számtalan ellentmondás lappang. Elfogadva az eposz csodálatos eseményhez fűződő, külsőséges meghatározását,⁷³ észre sem veszi, hogy a „csodálatos” maga is meghatározatlan, másrészt pedig a mitológia világában élő, benne hívó ember számára, épp mert világa realitásához tartoznak, nem csodálatosak az eposzban foglalt események, mint ahogy a modern ember számára sem csodálatosak saját világának realitásai, ha csak nem használjuk kizárólag képletesen, tehát minden kötelezettség nélkül a szót. Az eposz csodálatos meghatározása csak az eposz világán kívülálló modern ember értetlen rácsodálkozását mutatja, aki megreked a felszínen. A regény pót-eposszá degradálni tehát csak akkor lehet, ha az eposz és a regény történelmi összefüggését teljesen félreértjük.

Hasonlóképpen, a nyílt kozmosz és a szabadság közötti, általa vélt összefüggés éppoly esetleges, mint azoknak a teoretikusoknak a fel fogása, akik a regény nyílt kozmosz jellegéből arra következtetnek, hogy az per definitionem végtelenül fejlődhet, tekintet nélkül az emberi világ alakulására, vagyis minden helyzethez idomítható. A nyílt

zást, amellyel ifjúságukban elébe mentek szerelemnek, dicsőségnek, sorsnak. (L. Georg Lukács: *Theorie des Romans*.) Cabelnél fordítva — és az a modern ember legsajátosabb szomorúsága — a lélek kisebb mint a világ. Szomorúsága annak az embernek a szomorúsága, aki önmagát nem érzi elégségesnek azokhoz a nagyszerűségekhez, amelyeket szerelem, dicsőség, sors rámernek.” — Szerb Antal i. m. 172. lap. — Később kiderül majd, hogy Lukácsnak ezt az elvét magunk is döntő fontosságúnak tekintjük a regényre nézve: a világ szűk vagy tág voltát, amelybe a lélek vagy nem fér bele, vagy belevész. De nem a regényírókra, hanem a regényhősökre vonatkoztatjuk. — További utalás Lukács művére: „Powys regényei azért is haladóbbak, továbbmutatók, mint Huxley és Lawrence regényei, mert bennük tág tere nyílik a csodálatosnak, amiben az új regény legfőbb ismervét látjuk. A Wolf Solentben még nincsenek határozottan csodának ismervható események, a regény mindennapi emberek mindennapi története. De az atmoszféra már csodahonzó. Az egész regény valami meghatározhatatlan módon titokzatos. Dosztojevszkijre emlékeztet: az ember folyton várja, hogy a következő pillanatban valami rettenetes fog történni, vagy valami borzalmas titok fog nyilvánosságra kerülni. Dosztojevszkijnél a rettenetes dolog be is következik. De Powys módszere sokkal borzalmasabb: a rettenetes dolog nem következik be. Mert a titokzatosság, amit érzünk, nem más, mint a valóság titokzatosága”. — Szerb Antal, i. m. 119–120. lap. — Jól látszik itt, micsoda csűrös-csavarásra nyújt módot a csoda, mint értékmérő kategória. Dosztojevszkij neve nem véletlenül bukkan itt fel: sokan úgy vélik, a modern regény tőle ered, s mert Szerb tulajdonképpen Powyst tartja a legnagyobb modern regényírónak, a Dosztojevszkijnél lényegesnek nyilvánított „csodálatos” révén (alias titokzatos, borzalmas, rettenetes) kapcsolatot mutat ki közte és Powys között. De tudni kell, hogy Lukács regényelmélete „kipillantásként” Dosztojevszkijjal fejeződik be mint újjal, Szerb viszont, ki nem mondott ambíciója szerint, Lukácsot folytatja bizonyos módon, s arról ír, ami már Dosztojevszkij után történik.

⁷² Szerb Antal, i. m. 23. lap.

⁷³ „A mi elméletünk a csoda centrális szerepéről a mai regényben ugyancsak az angol irodalmon épül fel”, írja Szerb Antal idézett műve 126. lapján. Bevezetése, valamint eddigi idézeteink alapján azonban semmiképpen sem fogadhatjuk el ezt az állítást; forrásai máshol fakadnak.

kozmossszal a szabadág helyett például az utópiát is kapcsolatba hozhatjuk, anélkül hogy kiderülne, vajon ez milyen következményekkel járhat a regényre nézve.

Maga Szerb sem dönti el: vajon ez a szabadság a regényre vonatkozik, vagy az író, esetleg az olvasót kötelezi. Első lépésként a szabadságot szabadságharccá változtatja, olykor azonban közönséges lázadást mond helyette. Hasonlóképpen nem látni, miért épp a csodálatos a szabadság princípiuma; ezt alighanem arra építi, hogy a merev törvények elleni tiltakozás a szabadsággal áll kapcsolatban — közöttük azonban nincs feltétlen kapcsolat! —, s ha már minden csodában van tiltakozás — csak hogy a csodának a tiltakozás nem lényege, hanem legfeljebb periférikus jegye! —, akkor a tiltakozás által a csoda a szabadság princípiuma. Az önkényes gondolkodás parádéja ez: elég, hogy minden csodában pusztán közös a tiltakozás, és a csoda máris a szabadság princípiuma lehet. E buborék kedvéért tehát veszük el azokat a jóval alaposabb elképzeléseket, amelyek szerint a szabadság a determinizmus felismerése által nyilatkozik meg, vagy azokat, amelyek a docta spesst vagy a választást tekintik a szabadság princípiumának.⁷⁴

De akár a docta spesben, akár a csodálatosban látjuk is a szabadság princípiumát, még csak filozófiai szinten vagyunk, s ha elmulasztjuk e princípiumok közvetett esztétikai, méghozzá sajtáságosan a regényre vonatkozó megnyilatkozási formáját felkutatni és megnevezni, csupán kívülálló, műfajidegen kategóriát húzunk a regényre, éppúgy, mintha például az evolúció biológiai alaptörvényei szerint kívánnánk szemügyre venni.

Mihelyt Szerb konkrét művek vizsgálatába bocsátkozik, nyomban ki is derül mindkét kategória idegensége és alkalmatlansága. A szabadság konkretizálása így fest: a regény szabadságharc, amelyet minden nemzet a maga belső zsarnoka, civilizációjának megmerevedett formája ellen vív.⁷⁵ Az a körülmény, hogy a regény szabadságharcának nemzetenkénti különbözőségével kezdi, csak azt mutatja, hogy képtelen a szabadságharcnak a regényre univerzálisan érvényes elvét kielégítően meghatározni. Azt, hogy az elv általános kifejtése helyett

⁷⁴ Lefebvre például, a szabadság elvéről tanakodva, miközben abból a felfogásból indul ki, hogy a művészetnek olyannak kell bemutatnia a való világot, amilyen, megállapítja: „Ellenkezőleg, ez a felfogás problémát állít elénk, új kifejezésekkel állítja elénk, mert rámutat az emberi és anyagi természet meghatározóinak, mélységének és értelmének határtalan gazdagságára. A művészet ezen meghatározók közül szabadon kell választania”. — Henri Lefebvre, *Prilog estetiçi, Kultura, Beograd, 1957, 76. lap.*

⁷⁵ „A regény szabadságharc. A legfőbb zsarnok, amely ellen a regény hadba megy, maga a civilizáció, vagy annak egy megmerevedett formája. Ez a lázadás a regény lényegéből következik.” — Szerb Antal, i. m. 26. lap. — Arra talán egy szót se vesztegensünk, milyen lapos a regénynek, sőt magának a szabadságnak efféle hadtudományi felfogása. — „A regénybeli lázadás nemzetenkint igen különböző. Minden nemzet a saját civilizációjának a megmerevedett formája, a saját nemzeti tulajdonságainak a túlsága, a saját életellenes gátlásai ellen hadakozik.” — Szerb Antal, i. m. 27. lap. — Itt természetesen fel kellene hívunk a figyelmet arra, hogy a civilizáció, a nemzeti jelleg és maga az élet a realitásnak teljesen különböző szintű megnyilatkozásai, s elvárhatnánk, hogy Szerb megmagyarázza, miért épp ezek ellen lázad a regény, s mi az oka annak, hogy egyszer az egyik, másszor a másik kerül előtérbe.

közvetlenül áttér a regény szabadságharcának nemzetenkénti vázolására, csupán azzal indokolja, hogy az európai kultúrának nemzeti kultúrákra való széthullása már véglegesedett.⁷⁶ E szabadságharc konkretizálásából kiderül, hogy a regényt voltaképpen — vulgárisan — valamiféle közvetlen társadalmi harc eszközeként tekintik.

Amikor a nemzetenkénti különbözőséget konkretizálja, kénytelen a nemzeti jellegből kiindulni, noha maga figyelmeztet eljárásának ropant veszélyére.⁷⁷ Ezt azzal enyhíti, hogy a történelmi szemlélet látzatát kelti: kijelenti, a nemzeti jelleg folyton változik, s a modern regény épp a modern nemzeti jelleg merevségei ellen lázad.⁷⁸ A francia nemzeti jelleget kaptafaszzerűen a racionalizmusban, az angol a konvencionálisban, az amerikai a business-erkölcsben látja.⁷⁹ A német jelleg meghatározásakor azonban nehézségekbe ütközik,⁸⁰ s hirtelenében úgy segít magán, hogy előbb a német irodalom jellegét határozza meg, s ebből következtet vissza a német jellegre.⁸¹ Ez azonban teljesen felesleges: ha Szerb a nemzeti jelleg meghatározása nélkül is meg tudja ragadni egy-egy nemzeti irodalom jellegét, akkor a nemzeti jellegre mint közvetítőre nincs is szüksége. És csakugyan:

⁷⁶ „A XIX. században, amikor az európai kultúrának nemzeti kultúrára való széthullása véglegesedett, a regény útja is szétágazott nemzetek szerint. A mai regény is országokint igen különböző aspektust mutat. A szabadságharc közös, de mindig az ellen a kötöttség ellen irányul, amely az illető országban különösen erős, a faji vagy történelmi adottságok folytán.” — Szerb Antal, i. m. 24. lap.

⁷⁷ „Az ilyen nagy általánosítások, mint pl. hogy a francia racionalista, mindig csak okkal-móddal igazak, de mindenesetre igazabbak, mintha valaki az ellenkezőjét állítaná. A sémátika, amelyet rájuk építettünk, nem idomulhat teljesen a valósághoz, egyrészt azért, mert már maga az alap, a nemzeti jellemvonás felismerése sem teljesen igaz, másrészt azért, mert minden séma meghamisítja a valóságot. De séma nélkül nincsen elmélet, és reméljük, hogy mi sem hazudtunk többet és nagyobbat, mint más, aki a jelenségek bizonyos csoportját rendszeresen akarja bemutatni.” — Szerb Antal, i. m. 182. lap. — Erdemes felhívni a figyelmet arra a kissé cinikus megállapításra, amellyel Szerb Antal saját műve egyik alappilléreinek problematikusságát kezeli.

⁷⁸ A franciát az ész nemzetének mondja, de kijelenti: „Nem volt mindig az. A középkorban a franciák is szenvedélyesen és áhitatosan középkoriak voltak, és XVI. századi irodalmuk irtatlan ősrendeteg. De a XVII. században ők találták fel a Rendet”. — Szerb Antal, i. m. 27. lap.

⁷⁹ „A nemzetek jellemzésében természetesen nem törekedtünk eredeti megállapításokra. Éppen ellenkezőleg, a nemzeti jelleg alapvonásául azt a tulajdonságot fogadtuk el, amelyet a consensus gentium szentesít igazá: a francia racionalizmusát, az angol konvencionálisát, az amerikai business-erkölcsét.” — Szerb Antal, i. m. 182. lap.

⁸⁰ „A sématisztálás munkája rendkívül megnehezül, amikor a német regényírókat készülünk rendszerünkbe foglalni: a német jellegről nem alakult ki consensus gentium útján egy egyszerű ítélet, amit úgy lehetne kifejezni, hogy: a német racionalista vagy ilyen vagy olyan. Maguk a németek, amikor népük karakterét meg akarják rajzolni, rendszerint ellentétpárokat vonultatnak fel, mondván, hogy a német a poláris ellentétek népe.” — Szerb Antal, i. m. 183. lap.

⁸¹ „De ha csak az irodalomra tekintünk, mégis szembetűnik egy tulajdonság, ami a német irodalmat inkább jellemzi, mint a többi és bizonyára a német jellegből következik. A német irodalom a legtudatosabb irodalom.” — Szerb Antal, i. m. 183–184. lap. — „... az új német regényírók egy része is fel-lázad a nemzeti hagyomány, a tudatosítás élet- és regényszemléleti módszere ellen.” — Szerb Antal, i. m. 184. lap.

hiszen egy szót sem szól arról, milyen instruktív összefüggés van a nemzeti jelleg és a nemzeti irodalom jellege között, s miért kell az előbbire támaszkodnia az utóbbi kifejtése végett.

Vizont Szerb a csodának mint regényelméleti elvnek akár ilyen sematikus konkretizálására is képtelen. Valójában azt minősíti csodának, amire kedve kerekedik: hol a valóság, hol az álom csodájáról beszél, az épp vizsgált regény jellegéhez igazodva. Általában amikor jó regényt méltat, valamely vonását önkényesen összefüggésbe hozza a csodával. Előfordul azonban, hogy egy egész irodalmat kettéoszt, a csodát magukban foglaló művek szerzőit amazok fölé helyezi, s csupa olyan műről szól, amelyeket már rég elfelejtettünk, miközben az elmarasztalt csoportban rekedt műveket mindmáig a regényirodalom maradandó értékei közé soroljuk.⁸² A kettős mércét folyton keveri, s hol a csodát, hol a szabadságharcot kéri számon a műveken, még-hozza közvetlenül, s természetesen nem tudhatjuk, vajon az egyik esetben miért ezt, a másikban miért amazt.

Szerb Antal egyik alapvető tévedése, hogy azt, amiről úgy véli, hogy a regény műfajbéli meghatározója — a csoda —, egyúttal a művészi minőség értékmérőjévé is teszi, holott nyilvánvaló, hogy ez két külön dolog, és összekeverésük beláthatatlan következményekkel jár. Ha a regényt a csoda vagy a szabadságharc is teszi, abból még mindig nem következik, hogy az a legnagyobb regény, amelyekben a legnagyobb csodát véljük felfedezni, vagy amelyiket a legnagyobb szabadságharcnak tekintjük. Valóságos kritériumok híján Szerb egyszerűen képtelen megküzdenni a megvizsgált regények csoportosításának problémájával,⁸³ másrészt folyton olyan értékmércét kénytelen alkalmazni, amelynek indokoltságát nem bizonyítja.⁸⁴

⁸² Ez történt az amerikai regénnyel. Lásd Szerb Antal i. m. 143–182. lap.

⁸³ A csoportosítás teljesen esetleges: hol íróegyenlőségeket, hol a lázadás milyenségét, hol nemzedékeket, hol irodalmi irányzatokat, hol a regényműfaj típusait, hol az íróknak a hagyományhoz való viszonyát veszi tekintetbe. Ennek az eklektikusságnak a szemléltetésére érdemes ide írunk a mű vázát: Franciák: a) Lázadás a racionális lélektan ellen, b) Lázadás a racionális világ ellen, c) Lázadás a racionális földrajz ellen, d) Lázadás a racionális világ ellen, e) Lázadás a racionális stílus ellen, f) Marcel Proust, g) A hagyományos regény. Angolok: a) A hűségeselek, b) A lázadók, c) Tudatregény és játékosság. Amerikaiak: a) Az amerikai naturalizmus, b) Az amerikai újromantika. Németek: a) Thomas Mann, b) A nagy nemzedék, c) A második nemzedék, d) A történelmi regény, e) Tragikus realizmus, f) Az igazi németek. — Emellett például a németek bevezetésénél külön fogalomként beszélt a német naturalizmusról, expresszionizmusról, háborús regényről, amelyek a beosztásban, ki tudja miért, ilyen megnevezéssel nem kaptak külön helyet.

⁸⁴ Hadd emeljük ki csupán ezt: hol az igazságot kéri számon a regényen, hol azt, hogy hazugul igaz legyen. Jellemző például, hogyan ír Upton Sinclairról. „De minthogy érezhető, hogy dokumentum-anyagot gyűjt össze, regényenkint más-más társadalmi visszasság leleplezésére, könyveinek nincs meg az a meggyőző csakugyan-így-van kvalitásuk, mint Dreiser regényeinek. Aki dokumentumokat gyűjt, mindig meghamisítja az igazságot, mert erőszakkal kiragad és átcsoportosít tényeket, amelyek csak a szomszédos tényekkel együtt igazak.” — Itt a csakugyan-így-van elvét, tehát a realista ábrázolást kéri számon Sinclairtól, mintha jómaga ahhoz igazodna. De hirtelen észbe kap, s fordulatot vesz: „Upton Sinclair regényeit egyébként éppen az teszi szórakoztató olvasmánnyá, hogy annyira nem igazak. Olyan nyilvánvalóan túloz, hogy akarata ellenére tiszta fikciót ad. Gonosz töképezései

Végül már annyira elveszti tájékozódóképességét, hogy egy-egy esetben Ortega y Gassetnek azzal a mércéjével mér, amely szerint „a jó regény legfőbb ismertetőjegye az, hogy teljesen zárt világ, bura, amely teljesen elfedi az olvasót és nem nyílik belőle semmi ablak a rajta kívül álló világra”,⁸⁵ s miközben hirtelen megfélemledik arról, hogy most nem a regény saját kvalitása, hanem a regény és az olvasó közötti interakció alapján ítéli meg a művet, nem veszi észre azt a csekélységet, hogy Ortega y Gasset elve merőben ellenkezik saját kiindulópontjával, azzal, hogy a regény „a nyílt világkép kifejeződése”,⁸⁶ s ebből következik a csodában megnyilvánuló szabadság elve.

A regénynek a csodával és a szabadsággal való meghatározása ily módon teljes kudarcot vall. Ezt is annak tudjuk be, hogy Szerb sem leli meg azt a konstituánsot, amely a regényt történelmi termékként létrehozta, s immanens módon meghatározza. A csoda és a szabadság elve nem ad rá módot, hogy egy műről megállapítsuk, vajon regény-e vagy sem; akadnak csodákat tartalmazó és szabadságharcnak minősíthető művek, amelyek azonban nem regények, hanem értekezések, emlékiratok vagy kiáltványok. Így voltaképpen Szerb is arra kényszerült, hogy a műfaj meghatározásától eltekintve azokat a műveket tartsa regénynek, amelyeket a közfelfogás is annak ítél. Ez őt is a póre empirikus szemlélődésre utalta. Csak így írhatta le ezeket a sorokat egy műről, amelyet regénynek minősít: „Egyáltalán nincsen hőse, kompozíciója, haladó menete, ritmusa, lélektana, problematikája. Művészi formálás benne legfeljebb a halmozás”.⁸⁷ Ez azonban lehetetlen. Vagy nem regény ez a mű, vagy az ítélet hamis. Szerb Antalnál azonban ez a kétely nem merülhet fel. Mint ahogy annak a szükségét sem érzi, hogy a való világ és a regény összefüggését megvilágítsa, ha már elemeiket folyton kapcsolatba hozza egymással, s

éppolyan érdekes regényfigurák, mint Jókai sátáni főurai.” — Viszont a tiszta fikció épp Szerb szerint a legnagyobb érték: alig lapozunk néhányat könyvében, egy sereg névtelen amerikai regényíró ticsér fel emiatt. Észre sem veszi, hogy kritériumai szerint Sinclairnek — ha igaz, amit fentebb írt róla — a legnagyobb elismeréssel tartozna. De hát Szerb mégiscsak tudja, hogy Upton Sinclair műveinek értéke elég szerény, s ezért így fejezi be a méltatást: „A gazdag amerikaiak feslett élete vágyálom a szegény európai számára. Amit elrettentő példának állít be, az olvasó számára messze célá válik. Ezért jó, ha egy próféta óvatos.”

⁸⁵ „Ha igaza van Ortega y Gassetnek, aki a regényről szóló nagyszerű esszejében azt írja, hogy a jó regény legfőbb ismertetőjegye az, hogy teljesen zárt világ, bura, amely teljesen elfedi az olvasót és nem nyílik belőle semmi ablak a rajta kívül álló világra, akkor a *The Good Earth* egyike a legjobb modern regényeknek.” — Szerb Antal, i. m. 123. lap. — Ez Pearl Buck regényére vonatkozik. Itt még azt írja Szerb: *ha igaza van Ortégának. Viszont Werfel Verdiével, Wassermann Gansenmanohenjével és Romain Roland Jean Christophe-jával kapcsolatban már így ír: „Különösen nagy a veszély, amikor a könyv zenésről szól: az író kénytelen irodalmon kívüli dolgokra hivatkozni, el kell várnia az olvasótól, hogy zenei emlékeket idézzen fel magában, tehát hogy teljesen kilépjen a regényből — márpedig Ortega y Gassetnek, amint mondtuk már, igaza van abban, hogy csak az a jó regény, amiből nem nyílik semerre sem ablak, ami teljesen körülveszi az olvasót”.* — Szerb Antal, i. m. 209. lap.

⁸⁶ Szerb Antal, i. m. 3. lap.

⁸⁷ Szerb Antal, i. m. 221. lap.

ha már azt állítja, hogy a regény fikció. Mert hát valaki még megkérdezheti: miért fikció a regény, s mit értsünk azon, hogy fikció? A választ azonban hiába keresi.

A T M E N E T

Bemutattunk tehát három regényelméletet, s reméljük, hogy sikerült néhány érvet felsorakoztatnunk, amelyekből kiderült, hogy tanulságos, találó részleteredményeik ellenére nem fedik fel a regény alapvető meghatározóját, ezért pedig ezeknek az elméleteknek egész felépítése is ingadozik és dűledezik. Szerzőik egyik-másik részletkutatása azonban tartós értéket mutat, s mindazok, akik a regényről érdemlegeset kívánnak hallani, hosszú évek múltán is vissza fognak térni hozzájuk. Magunk is a legnagyobb tisztelettel vagyunk kötelesek tanítómesterünknek tekinteni őket. Kayser, Forster és Szerb mellett azonban ugyanilyen módon foglalkoznunk kellett volna Sklovszkij, Petsch, Gasset, Koskimies, Lubbock, Schorer és Lukács regényelméletével, tekintettel azonban arra, hogy ez már maga is egy külön könyv anyagát tenné ki, mi viszont nem regényelméletek kritikáját, hanem saját regényelméletünk előadását ígértük be, nem játszunk az olvasó türelmével, hanem rátérünk tárgyunk vázolására. Igaz, ha mindezeket az elméleteket bemutattuk volna és bírálatukat is megadtuk volna, az olvasó előtt jobban megvilágosodott volna, miért nem tartjuk kielégítőnek őket, s mely hiányosságok készítettek bennünket arra, hogy azt az utat válasszuk a regény megközelítésére, amelyet az alábbiakban majd megmutatunk. Így természetesen nyomban fény derült volna arra is, hogy miben különbözik elméletünk az összes eddigiektől. Nem engedhetjük meg magunknak, hogy beleessünk abba a hibába, amelyet a teoretikusok oly ritkán kerülnek el: egy-két elmélet kritikája után kijelentik, hogy az összes többiek éppoly kevésbé elégitik ki mai igényeinket, mint ezek. Ilyenkor az olvasó jól teszi, ha érvek híján egy szót sem hisz még a legnagyobb szaktekintélynek sem. Tekintse tehát az olvasó a többi regényelmélet bírálatát adósságomnak, amelyet majd akkor törlesztek, amikor írásomat könyv formájában közzéteszem. Annál könnyebb szívvel kérhetem erre, mert a három legelterjedtebb regénymeghatározás — a történettel, a csodás eseménnyel és az elbeszélő állásponttal — egy-egy konkrét formáját bemutattam, különben pedig: elméletem önmagában is áll vagy bukik, tekintet nélkül arra, foglalkozom-e mások efféle munkáival vagy sem.