

Vígh Árpád

A MŰ MINT A SZÖVEG PÉLDASÁGA

(Vázlat a hasonlítás rendszeréhez)

Amikor feltesszük, hogy az irodalmi műalkotás a szövegnek vagy beszédnek, egyszerűen egy feltételezett szubjektum által meghatározott céllal kibocsátott nyelvi közleménynek adott állapota, fajtája, másága, funkcionális módozata, ezzel látszólag csak azt a közismert teóriát ismételnénk, amelyet Paul Valéry néhány évtizede így fogalmazott meg: „az irodalom nem más, nem is lehet más, mint a nyelv bizonyos tulajdonságainak, sajátosságainak egyfajta kiterjesztése és alkalmazása”.¹ Ez a felfogás – következetes gondolatmenet jóhiszemű eredményeként – egy időben oda vezetett, hogy az irodalmi művek elemzésének feladatát szinte teljes egészében a nyelvészet vállalta magára. Ezzel együtt járt, hogy a poétikát, a szinkronikus irodalomtudományt a nyelvtudomány fennhatósága alá rendelték.² Ma már világos, hogy a nyelvészet ezt a feladatot nem oldotta, nem is oldhatta meg, mivel az irodalom több, mint pusztán kifejezés, a műalkotás nem egyszerűen egy adott nyelvi kódrendszer elemeinek speciális megjelenési formája. Az is világos ugyanakkor, hogy ez a szövegközpontú „objektív analízis” mint a hagyományos, egyoldalúan cselekményt vizsgáló irodalomtörténet ellenpólusa, hasznosan és eredeti módon fejlesztette tovább ismereteinket a műelemzés módszerében, a poétika nélkülözhetetlen segédtudománya lett.

De ha az irodalom nem mérhető ki egynemű közegének analízise révén, sőt nem is azonosítható, nem is ragadható meg feltétlenül a kifejezésen keresztül, akkor miféle módozata, milyen meghatározott állapota a műalkotás a szövegnek vagy beszédnek? És még ezt megelőzően: mi az, hogy szöveg vagy beszéd? Kezdjük tehát azoknak a fogalmaknak tisztázásával, melyekre az egész demonstráció épül.

1. Meghatározások

Eredetileg, hagyományosan a *szöveg* és a *beszéd* egyazon dolognak különböző megjelenési formája: a *beszéd* szóbeli nyelvi megnyilvánulást jelent, a *szöveg* pedig mindazt, ami vizuálisan olvasható. Ez a megkülönböztetés ma is él,³ ugyanakkor a modern nyelvészet – információelméleti megfontolásból – összemossa, azonosítja a két jelentéstartalmat, s mint egy feltételezett szubjektum által meghatározott céllal kibocsátott nyelvi közleményt definiálja. A közös terminus a *discours*, *discourse*, *discorso* stb., amelyet a magyarban „beszéd”-del szokás fordítani, bár nyelvhasználatunkban a „szöveg” szó világosabb és pontosabb volna.⁴ Ezt a beszéd-fogalmat nem szabad azonban összetévesztenünk azzal a

¹ „L'enseignement de la poétique au Collège de France”, *Oeuvres* I. Párizs, Gallimard (Pléiade), 1957. 1440.

² Vö. JAKOBSON: *Hang-jel-vers*. Bp. 1969. 212. és 226.

³ Vö. a *Langue française* 28. (1975 dec.) száma, amelynek *Textes et discours non-littéraires* a címe; lásd különösen J. Peytard és L. Porcher indoklását bevezetőjükben.

⁴ Nemcsak azért, mert nálunk a *beszéd* szó sokkal egyértelműbben és kizárólagosabban jelent orális kifejezést, mint mondjuk a franciában, hanem azért is, mert a magyarban éppen a *szöveg* utal néha (Értelmező Szótárunk szerint ritkán) szóbeliségre, s jelenti a „beszéd folyamán elhangzó, összetartozó mondatokat együttvéve”, illetve szóbeliségre utal olyan köznapi, jasszos kifejezésekben, mint „sok a szöveg”, „nyomja a szöveget”. A *szöveget* használja a beszéd és írásmű közös jelölésére BONYHAI

Saussure által meghatározott *beszéddel* (*parole*), amely a *nyelvnek* (*langue*) egyének által történő köznapri aktualizálását jelenti. A *parole* heterogén közeg, s mint ilyen tudományosan megismerhetetlen.⁵ A *discours* ezzel szemben olyan speciális, rendszeres beszéd, amely a nyelvi közegen belül az egyedi *parole* és az általános *langue* között a (lukácsi értelemben vett) különösség helyét foglalja el. Megnyilvánulásai közül a két legfontosabb a tudományos és az irodalmi beszéd.

A nyelvészetben a *discours* fogalma minden mondatnál szélesebb nyelvi közleményt jelöl.⁶ Azonban a mondatok nem ugyanúgy kapcsolódnak egymáshoz, mint a mondaton belüli nyelvi elemek; a mondatok nem sorolhatók olyan egymásra vonatkoztatható vagy egymással szembeállítható osztályokba, mint a morfémák és lexémák, vagy az alanyok és állítmányok. Tehát a mondatok a beszéd elemei, minőségileg másképpen vonatkoznak egymásra, mint a mondatok elemei, a szavak: ezért a beszéd, különösen az irodalmi beszéd elemzésében a (mondat határánál kimerülő) nyelvészet pertinenciája lényegesen csekélyebb, mint azt például a grammatikusok vagy az irodalmi nyelv statisztikusai vélték egy időben.⁷ A beszéd tudománya a *retorika*, amely természetesen nem zárja ki nyelvészeti módszerek alkalmazását.⁸

Émile Benveniste nyilvánvalóan a beszéd retorikai elgondolásából indul ki, amikor szembeállítja a „történeti elbeszélés”-sel (*récit historique*). Az elbeszélés szerinte a kijelentés nullfoka, amelyben minden úgy történik, mintha nem valamilyen szubjektum beszélne, hanem a dolgok és jelenségek maguktól nyilvánulnának meg, a maguk objektív valóságában. A *beszédet* ezzel szemben olyan kijelentésmód jellemzi, amely egy beszélő szubjektumot s egy befogadó másikat feltételez, valamint az a szándék amellyel a beszélő befolyásolni szeretné a befogadót.⁹ A befolyásolásnak ez a folyamata azonban történelmileg és társadalmilag meghatározott, ezért a tudományosan objektív *elbeszéléstől* különböző beszéd elemzése újból felveti a nyelv és a társadalom kapcsolatának szerteágazó problematikáját. Hasonló konklúzióra jutott (egészen más úton) Eric Gans is, aki szerint az „elméleti beszéd” időtlenítő, időn kívüli (*détemporalisant*), mert minden diakroniát szinkroniára, minden tagmát paradigmára, minden folyamatot struktúrára redukál, szemben az „irodalmi beszéd”-del, amely időbeli, és a valóságos időt csak azért rombolja le, hogy egy új, „narratív” idősíkot teremtsen.¹⁰ Csakhogy jelen esetben Benveniste és Gans, vagy akár Lukács György *A különösségben*¹¹ az irodalom specifikumát a tudományos nyelvhez, illetve visszatükrözéshez viszonyítva igyekezett meghatározni, holott – mint láttuk – valójában mindkét beszéd típus egyformán eltérés, aberráció¹² az egyedi

Gábor is („Leírás és interpretáció”, FK 1975:1, 45.). A *beszédnek* viszont megvan az az előnye, hogy magába foglalja a kibocsátó és befogadó szubjektum képzetét egyszerre.

⁵ Vö. SAUSSURE: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Bp. 1967. 38.

⁶ *Dictionnaire de linguistique*. Párizs, Larousse, 1973. 156.

⁷ Két fontos dolgot kell azonban megjegyeznünk. Egyfelől, hogy a beszédnek mint összefüggő mondatok strukturált halmazának nyelvészeti elemzése már régóta megvalósult realitás (a különféle szemantikai analízisek és nyelvi statisztikák is ennek részei, vö. *Dictionnaire de linguistique*, 32–33: az *analyse du contenu* és *analyse des discours* cikkek); ennek az elemzésnek a korlátaival, irodalmi szövegekre való részleges alkalmazhatóságával a nyelvészek ugyanilyen régóta tisztában vannak, mondván, hogy „a világ megismerése”, amely alapelve az irodalomnak, meghaladja a szemantika tárgyát, vö. KATZ–FODOR: „The structure of a semantic theory”, *Language* 39 (1963) 170. A statisztikai módszerek hasznáról és korlátairól, I. Josef MISTRİK: „Egzakt módszerek a stilisztikában”, *A nyelvtudomány ma*. Bp. 1973. 461 skk. A másik fontos megjegyzés: a modern irodalomtudomány már elméletileg is bebizonyította, hogy bár a nyelvészeti elemzés nélkülözhetetlen egy szöveg pontos leírásában, ám a szöveg értelmezésére egymaga nem képes; vö. N. RUWET: „Les limites de l’analyse linguistique en poétique”, *Langages* 12 (1968), 56–70; M. ARRIVE: „Postulats pour la description linguistique des textes littéraires”, *Langue française* 3 (1969), 4–5; J. – C. COQUET: „Poétique et linguistique”, *Essais de sémiotique poétique*. Párizs, Larousse, 1972, különösen 41–42. A *Langue française* különszámot szentelt az irodalmi szövegek nyelvészeti leírásának: 7 (1970).

⁸ Vö. T. TODOROV: *Poétique*. Párizs, Seuil, 1973. 26.

⁹ Vö. *Problèmes de linguistique générale*. Párizs, Gallimard, 1966. 238–242.

¹⁰ „La construction du discours littéraire”, *Revue d’esthétique*, 1974:1, 17.

¹¹ Bp. 1957. különösen 149–151. és 181–183.

¹² A tudományos és művészi visszatükrözést Lukács György is hasonlóan ítéli meg a tekintetben, hogy mindkettő megszűnteti a jelenségforma egyediségét, a jelenséget és a lényegét tudatosan szét-

beszédmegnyilvánulással, a nyelv egyéni aktualizálásával szemben. A mi feladatunk pedig éppen az, hogy az irodalmi beszédet ehhez a normának tekintett¹³ köznapihoz képest határozzuk meg, illetve (hogy konklúziókat előlegezzük egy kicsit) kimutassuk, hogy a kettő közötti különbség *nyelvtanilag* nem releváns.

2. Irodalmiság és elokúció

A mai értelemben vett irodalmi és nem irodalmi szövegek elhatárolása a gyakorlatban lehetetlen feladatnak látszik. A probléma elől egyesek óvatosan kitérnek,¹⁴ mások beérik annyival, hogy tételesen is megfogalmazzák tehetetlenségüket: „Az elhatárolás egyik esetben sem történhet meg egyértelműen...” (Magyar Irodalmi Lexikon, 1963); „A gyakorlatban azonban ezek a határvonalak elmosódottabbak...” (Esztétikai Kislexikon, 1969). Vagy ha mégis meghatározásra kerül sor, az semmitmondóan általános, vagy pedig tiszta tautológiát takar. A Magyar Irodalmi Lexikon definíciója, mely szerint az irodalom „a művészeteknek az az ága, melynek anyaga a nyelv”, csak elodázza a megoldást, csak az irodalom helyét jelöli meg.¹⁵ Az Esztétikai Kislexikon tulajdonképpen még ezt sem teszi, bár ez a definíció verbálisan kétségtelenül ügyesebb, „retorikusabb”: „Elvileg a szépirodalom és az irodalom egyéb formái között könnyű határvonalat húznunk, hiszen az előbbibe azok a művek tartoznak, amelyek tisztán vagy elsődlegesen a művészetben belüli esztétikumot reprezentálják, az utóbbiba pedig azok, amelyekben az esztétikum egyáltalán nem, vagy csak mellékesen, járulékosan jelentkezik”. Magyarul szépirodalom az, ami szépirodalmi, ami pedig nem szépirodalmi, az nem szépirodalom. Ez támadhatatlan.

Lexikonaink fogyatékosága érvelésük két alapvető sajátosságára vezethető vissza: az egyik a történeti szemlélet, a másik az irodalmiságnak a formára, a kifejezésre, a stílusra, a klasszikus retorikából ismert *elokúcióra* való redukálása. Vizsgáljuk meg tüzetesebben mindkettőt.

a) Egyik helyen azt olvashatjuk, hogy az újkorban vagy éppen napjainkban a szépirodalom és az irodalom egyéb ágai között nincsenek hermetikusan záró falak, sőt e téren tapasztalható a legtöbb átmeneti műfaj. „A hétköznapi élet, a magánérintkezés és a magánjellegű feljegyzések írásos tevékenységével rokon, illetve az átmeneti műfajok közül a legfontosabb az *alkalmi költészet*, *emlékirat*, *napló*, *levél*; a politikai-közéleti irodalom felé mutat a *szónoklat*, *publicisztika*; a tudományos és művészi irodalom határfaja az *esszé*, s mellette nem egy alműfaj található, mint az *útleírás*, a *tudományos-fantasztikus regény*, a *tanköltészet* stb.” Ez a felfogás az irodalmi (művészi) és nem irodalmi (nem művészi) szövegeket eleve és időtlenül meghatározottnak tekinti, a problematikus műfajokat „átmenetiek”-nek mondja, valójában megoldatlanul hagyva a kérdést. Amelyet azonban a történeti-szociológiai kereteken kívül nem is lehet egyértelműen megoldani. Jurij Lotman a „próza – költészet” oppozíciót a „nem-művészi – művészi” ellentétpár mezejére vezetve vissza kimutatja, hogy az idők

választja, s a különbség annyi, hogy ez a szétválasztás a tudományos tukröztetésben „éles”, míg a művésziiben a jelenségforma megszüntetve-megőrzött: *id. mű.*, 182. Kérdésként megjegyzendő azonban, hogy a szokásos irodalomcentrikus „irodalmi – nem irodalmi” megkülönböztetés helyett nem volna-e helyesebb és logikusabb a nyelvcentrikus „köznyelvi – nem köznyelvi” oppozíciója? Hiszen csak ennek (legalábbis elvi) tisztázása után merülhet fel a nem köznyelvi belül az irodalmi és nem irodalmi, majd az irodalmin belül a prózai és költői, az epikai és lírai mindenkor történelmileg-társadalmilag meghatározott egymást kizárása vagy egymást feltételezettsége.

¹³ Ennek a normának gyakorlati definiálhatatlanságáról, ugyanakkor mint munkahipotézisnek elméleti hasznáról, vö. „A költői kép strukturális elemzésének francia módszere”, *Helikon*, 1973:1, 116–117. (12. jegyzet).

¹⁴ Peytard és Porcher (1. fentebb, 3. jegyzet) terminológiai vitát kerekítenek abból, hogy szabad-e a *discours*-t írott és beszélt szövegek jelölésére egyaránt használni, a *nem irodalmi* fogalma ugyanakkor eleve világosnak tetszik, szót sem ejtenek róla, holott az egész különszám erről szól. Legfeljebb a tartalomjegyzékből tudhatjuk meg, hogy a reklám, a sajtó, a rádió és televízió, valamint a képregények és karikatúra-szövegek nyelvét értik alatta. A tudomány nyelvéről nem esik szó.

¹⁵ Az irodalomnak a „szöveg” és a „művészet” metszetével történő meghatározásáról, ill. annak elterjedtségéről, 1. SZILI József: „Az irodalom fogalmának logikai problémái”, *Helikon*, 1975:1, 20–21.

folyamán a műalkotás helye állandóan változott ebben a szemantikai mezőben. Az 1830-as években például – a költészetnek mint az irodalmi kifejezés alapvető eszközének elvetésével egyidejűleg – „a művészet határain kívülre kerülnek a XVIII. századnak és a XIX. század elejének olyan hagyományos prózai műfajai, mint a kóperegény, családrégény és a regény sok más formája. Helyükre a karcolat lépett, melyet dokumentumszerűsége miatt becsültek és éppen ezért soroltak a művészi műfajok közé, mert nem törekedett művészszerűre”.¹⁶ A. J. Greimas a költészet és általában az irodalom kapcsolatait szem előtt tartva állapítja meg, hogy az irodalom mint immanens sajátosságokkal rendelkező, öntörvényű, autonóm szövegfajta gyakorlatilag nem létezik, az az „irodalmisság”-fogalom pedig, amely alapját képezte, könnyen értelmezhető úgy, mint „emberi térben és időben változó szocio-kulturális konnotáció”.¹⁷ Sőt, még ha elfogadjuk is ezt a kulturális relativizmust s bezárkózunk a magunk szokásos Európa-centrikusságába, akkor sem találunk olyan kellően széles fogalmakat, amelyek közös nevezőül szolgálhatnának – mondjuk – a formális verseléssel, a metrikával azonosuló klasszicista (malherbe-i) költészet és a költőiséget inkább a tartalomban kereső romantika számára.

b) Amikor azt olvassuk, hogy „a színes útleírások néha a szakirodalomnak és a szűkebb értelemben vett irodalomnak egyaránt részesei egy bizonyos fokig”, mindjárt az juthat eszünkbe, hogy a „nem színes” útleírások esetében ez a dilemma bizonyára nem merült volna fel. Vagyis az útleírás tulajdonképpen „szakirodalom”, de hogyha szép, választékos stílusban adja elő élményeit az utazó, akkor (és ettől) a szöveg szépirodalminak tekinthető, pontosabban minél szebb és választékosabb a stílus, annál messzebb kerül a szöveg a szakirodalomtól s válik mindinkább szépirodalmivá. A stílusnak, a kifejezés színességének irodalommeghatározó szerepe megint csak klasszicista előítélet, ugyanúgy, mint az, hogy a próza azonos a köznyelvel, s irodalom vagy költészet csak retorikai trópusokkal és alakzatokkal terhes, illetve kötött formájú kifejezés lehet.¹⁸ Eszerint a költészet (irodalom) = próza (köznyelv) + valamilyen nyelvi, diszpozíció- vagy elokúcióbeli különösség. Az *Úrhatnám polgár* filozófiatanárának végtelen naivsága kísért ebben a felfogásban, aki szerint „mindaz, ami nem próza: vers. Mindaz, ami nem vers: próza”, minek utána Jourdain úr boldogan veszi tudomásul, hogy amikor azt mondja szolgálójának: „Nicole, hé! Ide a papucsom meg a hálósipkám!”, akkor prózát művel. Hogy a valóságban ez az elmélet mennyire nem állja meg a helyét, helyesebben mennyire relatív érvényességű és korhoz kötött, ma már bizonygatni sem szükséges. Roland Barthes, Gérard Genette vagy Kibédi Varga Áron egy-egy nevezetes tanulmánya¹⁹ – hogy valóban csak néhány kiragadott példát soroljunk fel – elégséges történeti és poétikai elemzést szolgáltatott a probléma helyes értékeléséhez. Jelen tanulmány célkitűzéseinek igazolására mégis szívesebben hivatkozunk itt Lotman már idézett írására, amelyben az eredetileg „nem művészi” szöveg irodalmivá válásáról, az élet művészi eszközökkel való újratereztéséről beszél. „Még a közvetlen, „nyers” valóság is – egy dokumentum, ha szépprózába vagy játékfilmbé illesztjük – annak ellenére, hogy „materiálisan” változatlan marad, funkcióját tekintve természete gyökeresen átalakul: miközben a szöveg többi részére is kiterjeszti a valódiság általa keltett érzetét, a szövegösszefüggés olyan ismertetőjeggyel ruházza fel, mintha maga is „csinált” lenne és így mintegy újratereztődik.” Mivel egy szöveg nyelvi változtatás nélkül is irodalmivá válhat (lásd Örkeny-példánkat később), ezzel erősen korlátozódik a nyelvészet, illetve az elokúcióra szűkülő retorika hatásköre, nem veszítve el érvényességét továbbra sem a szöveg nyelvi-stiliztikai specifikumainak

¹⁶ „A művészi szöveg paradigmaticájának szintjei és elemei”, *Szöveg-modell-típus*. Bp. 1973. 94–95.

¹⁷ *Essais de sémiotique poétique*, 6.

¹⁸ Irodalmi Lexikonunk szerint a széppróza „stiliztikai trópusok és figurák használatával, széphanagzással, hangzati és indulati elemek hozzáadásával ér el költői hatást”.

¹⁹ Sorrendben *Le degré zéro de l'écriture*, Párizs, Gonthier, 1965., különösen 39–47. a költészet és próza, a modern és a klasszikus költészet viszonyáról (41: „A modern költészet a nyelv egész struktúrájára kiterjedő különbséggel áll szemben a klasszikus művészettel; a két költészet között nincs is más közös pont, csak egy hasonló szociológiai szándék.”); „Költői nyelv, a nyelv költészettana”, Helikon, 1974:3–4, 290–308, amely a coheni „költészet = antipróza” tézis kapcsán vizsgálja újra a kérdést; *Rhétorique et littérature*. Párizs, Didier, 1970. 8–9.: a XVII. századi klasszicizmus poétikájában a (költészettel lényegében azonosuló) *irodalom* csak mennyiségi különbség választotta el a tudományos vagy szónoki szövegtől. A poézis ebben a korban „pótlólagos technikai nehézséget” jelentett, amellyel a művésznek meg kellett birkóznia, ha mondanivalóját költői formában akarta kifejezni. Az irodalomnak ez a felfogása ma sem idegen Franciaországban, hiszen csak ilyen alapon kerülhetnek például Michelet- vagy Bergson-szemelvények irodalomtörténeti antológiákba.

feltárásánál. A szöveg irodalmiságának megállapításánál azonban sokkal fontosabb szerephez jut az, amit Lotman szövegösszefüggésnek nevez, és amit mi – a fogalom kiterjesztésével – *modalizátornak* fogunk nevezni. A modalizátor olyan immanens, szövegen belüli, attól elválaszthatatlan, vagy olyan a szöveghez valamilyen formában elválaszthatatlanul tapadó metanyelvi elem, amely a szöveget magát információközlő funkciójából kikapcsolva, szemantikai tartalmát megszüntetve-megőrizve más jelentéssíkra váltja. *Az irodalmiság nem állapot, hanem funkció.*

Amikor tehát feltesszük, hogy a mű a szövegnek valamilyen fajtája, mássága, pontosabban a normálistól, a szabályostól eltérő konnotációja, akkor csupán arra gondolunk és abból indulunk ki, hogy

a) az irodalmi művek egy része – elsősorban és szinte kizárólag prózai alkotások – nyelvileg nem különböztethető meg a nem irodalmi, pusztán informatív szándékú szövegektől sem prozódiai, sem szintaktikai, sem pedig a stílusalakzatok retorikai szintjén. Következésképpen a legalaposabb, legszélesebb körű nyelvészeti elemzés sem állapíthatja meg, mitől irodalmi az a mű, mi az irodalmiság kritériuma egy ilyen szövegben. (Természetesen az irodalminak tartott nyelvi jegyek: eufónia, ritmikusság, rímek, metaforák, képek jelenléte²⁰ még nem tesz egy szöveget eleve irodalmivá.)

b) mivel a nyelv szintjén „irodalmilag nem jelzett” szövegeket tartottunk elsősorban szem előtt, jelen esetben eltekinthetünk minden nyelvészeti megfontolástól.

c) míg a nyelvészek, illetve nyelvészeti módszerrel dolgozó kutatók (jelesül az orosz formalisták) az irodalmiság vagy inkább a költőiség kritériumát ritmikai, verstani, mondattani, tehát kizárólag nyelvi jegyek sajátos megnyilvánulásában keresték, addig a „jelöletlen” prózai művek irodalmiságát – a diszpozíció és elokúció területére szorítkozó kifejtésbeli, megformálásbeli, *stilisztikai* megközelítése helyett – az invenció körébe tartozó témaválasztás *logikai* megközelítése révén határozhatjuk meg.

3. A példa

Az a logikai-retorikai kategória, amely egy meghatározott, partikuláris eseményt tartalmazó szöveget a benne található, vele faj-nem, rész-egész viszonyban álló általánosság révén egy másik, hasonló egyedi eseményt tartalmazó szövegre vonatkoztat: a *példa* (paradeigma, exemplum) nevet viseli. A *példa* tehát olyan szöveg, amelyet nem önmagáért, nem a benne foglalt információért, hanem valami másért mondunk, olyan szöveg, amelyet vagy mint a benne rejlő, belőle következő általánosabb jelentést, vagy mint egy hozzá hasonló, vele rész-rész viszonyban álló másik jelentést konnotálunk.

A példát mint a logikai-retorikai érvelés egyik fajtáját Arisztotelész beillesztette a szillogizmusok tanába, s igyekezett kimutatni róla az *Organon*ban,²¹ hogy ez is szillogizmus, illetve az indukció rokona (*Első analitika*, II. 24): „Példa az, amikor az alfogalomhoz hasonló fogalmon át kimutatjuk, hogy a főfogalom a középfogalomra vonatkozik. De tudottnak kell lenni annak is, hogy a közép-fogalom vonatkozik az alfogalomra, meg annak is, hogy a főfogalom vonatkozik a hasonlóra. Pl. legyen A: rossz, B: szomszédok ellen háborút kezdeni, C: az athéniak a thébaiak ellen, D: a thébaiak a phókisziak ellen. [A a főfogalom, B a középfogalom, C az alfogalom, D a hasonló.] Ha tehát azt akarjuk bizonyítani, hogy rossz dolog a thébaiakkal háborúskodni, akkor el kell fogadni, hogy rossz szomszédok ellen háborút viselni. Ezt a hasonló esetek alapján fogadjuk el, pl. mert a thébaiaknak a phókisziak elleni háborúja rossz. Tehát, mivel a szomszédok elleni háború rossz, a thébaiak elleni háború pedig szomszédok elleni háború, azért világos, hogy a thébaiak elleni háború rossz. Az világos, hogy a B a C-re és a D-re vonatkozik (hiszen mindkettő annyi, mint szomszédok ellen háborút kezdeni), meg az is, hogy az A a D-re vonatkozik (hiszen a thébaiaknak nem használt a phókisziak elleni háború); azt viszont, hogy az A a B-re vonatkozik, a D által bizonyítjuk. Akkor is így van, ha több hasonló eset alapján fogadjuk el a középfogalomnak a főfogalomhoz való viszonyát.”

A példából tehát mint egyedi dologból az általánoson keresztül lehet (a konklúzióban megjelölt) egyedi dologhoz jutni, illetve azt a példával igazolni. Megjegyzendő ugyan, hogy ez a bizonyítás nem

²⁰ Ezt nevezi az Esztétikai Kislexikon „a művészetten kívüli esztétikum objektivációjának” a szakirodalomban vagy például az újságírásban.

²¹ Ford. RÓNAFALVI Ödön és SZABÓ Miklós. Bp. 1961. 561–62.

„tudományos”, sőt tudományos szempontból érvénytelen, mivel a $D = A$ főtételből a jelzett alakzatban csak egy *némely* $B = A$ zárótétel, egy *részlegesen igaz* konklúzió vezethető le (ezen az sem segít, hogy Arisztotelész egy esetleges szélesebb indukció lehetőségét sem zárja ki: „... több hasonló eset alapján fogadjuk el a középfogalomnak a főfogalomhoz való viszonyát”). Ezt a részlegesen igaz konklúziót viszont mint *egyetemesen igazat* használjuk fel az első szillogizmusban, mert csak így juthatunk a $C = A$ zárótétel birtokába. Egy ilyen eljárás eredményeképpen *tudományosan* érvényes konklúzió helyett csak *retorikailag* érvényes konklúziót kaphatunk. A szónoki művészetnek azonban, mint a művészeteknek általában, nem is tudományos igazságok feltárása és bizonyítása a feladatuk: a *valószerűség* az igazi elemük. Nem a szükségszerű, hanem az esetleges, a lehetséges leírásában rejlik specifikumuk.

Talán az eddiekből is kitűnt, hogy a *példa* jelentése kettős, és ezt a két jelentést minden esetben világosan meg is kell különböztetnünk egymástól, mert felcserélésük, helytelen használatuk komoly terminológiai félreértésekre adhat okot. Ez a fogalom *a)* egyfelől azt a közismert dolgot vagy jelenséget jelenti, amelyet egy másik, kevésbé ismert, de hozzá hasonló dolog vagy jelenség megvilágítására használunk fel; *b)* másfelől azt a logikai műveletet, amelyben két hasonló dolgot egy bennük található közös harmadik által egymásra vonatkoztatunk.

Az első jelentés olvasható ki a fenti Arisztotelész-idézetből is, ahol a *példa* a „hasonló esetet” jelöli, bár erre nézve a római retorikában kétségtelenül világosabb utalásokat találunk.²² Az idézet folytatásában a második jelentés meghatározását olvashatjuk, amely a *példát* mind az indukciótól, mind a szillogizmustól elhatárolja (*uo.* II. 24, 69 a 13–19): „Világos tehát, hogy a példa nem is részről egészre, nem is egészről részre, hanem részről részre való következtetés, mégpedig amikor mindkét rész egy dolog alá tartozik, de az egyik rész ismert. És abban különbözik az indukciótól, hogy utóbbi az összes egyedi eset révén bizonyította azt, hogy a főfogalom a középfogalomra vonatkozik, és a főfogalomhoz nem kapcsolt szillogizmust, előbbi viszont kapcsol is, és nem is az összesből bizonyít”.

Hasonló kettősséggel, kétértelműséggel (s az ebből fakadó következményekkel) kell számolnunk a *metafora* vagy a *hasonlat* terminusok esetében is, melyeket hol a jelentésátvitel folyamatának, illetve két analóg fogalom, hasonlított és hasonló egymásra vonatkoztatásának jelölésére, hol pedig csupán a képes kifejezés, illetve a hasonló dolog jelölésére használnak. A retorika klasszikusainak szótárában az *eikón* és a *similitudo* csakis az eredeti, illetve hasonlító dologgal szemben álló képet, hasonlóságot jelentette, így lehetett (logikailag) azonosítani a metaforával. Kiterjesztésük az alakzat egészére későbbi félreértés, felületes interpretáció eredménye (ennek nyomán született a „metafora = összevont hasonlat” hamis képlete).²³

4. A metafora

A *példa* szerkezeti elemzése – mikrostrukturális szinten – a metafora-elmélet számára is szilárd logikai alapokat teremt. A metafora-elmélet körébe nemcsak a tulajdonképpeni metaforát soroljuk, hanem valamennyi analógián alapuló kifejezést, képet, tehát a hasonlat számos fajtáját, a paralelizmusokat vagy a közmondásokat is. Ezeknek az alakzatoknak nyelvészeti, közelebről szemantikai feltárása – ahogyan a *Rhétorique générale*²⁴ szerzői elvégezték – azt mutatja, hogy a metafora vagy a hasonlat egyfelől nyelvészeti, másfelől logikai megközelítése egyáltalán nem összeférhetetlen, sőt jól kiegészítik egymást. Mivel ennek a problémának részletesebb tárgyalása messze vezetne eredeti célkitűzésünktől, csak arra szeretnénk ezúttal emlékeztetni mint az említett szemantikai feltárás legfőbb eredményére, hogy a metaforát (vagy a hasonlatot) két ellentétes irányú szinekdoché együttese alkotja. Tehát vagy egy partikularizáló szinekdoché (rész az egész helyett: *tapsifüles* – *nyuszi* helyett) és egy általánosító szinekdoché (egész a rész helyett: *Pistike* – *tapsifüles* helyett), melyek együttesen a *nyuszi* (*Pistike* értelemben) metaforát alkotják egy olyan szövegösszefüggésben, mint amikor a

²² Vö. QUINTILIANUS: *Instit. orat.* 5. 11. 8. és CICERO: *De oratore*, 3. 41. 163.

²³ Ez a hamis általánosítás természetesen nem általános jelenség az elmúlt századok folyamán, példa erre HEGEL kitűnő értelmezése: *Esthetikai előadások* I. Bp. 1952. 409 skk. Az idézett terminusok eredeti jelentéséről, 1. „Comparaison et similitude”, *Le Français moderne*, 1975:3.

²⁴ Párizs, Larousse, 1970. 106 skk.

különösen nagy füleiről ismert Pistike nevű kisfiút meglátva így kiáltunk fel: Itt van már megint ez a *nyuszi!* Vagy pedig egy általánosító szinekdoché (*magas – jegenye* helyett) és egy partikularizáló szinekdoché (*István – magas* helyett), melyek együttesen a *jegenye* (*István* értelemben) metaforát alkotják egy olyan szövegösszefüggésben, mint *Megjött a jegenye*.

Az analógiára épülő stílusalakzatokban tehát ugyanúgy két egyedi dolgot vonatkoztatunk egymásra egy közös harmadik által, mint a *példában*. A rokonság különösen a II. strukturálódási esetet tekintve nyilvánvaló, amikor a két egyedi dolgot mint részeket rendeljük egy szélesebb, általánosabb fogalom mint egész alá. A hasonlatokban a hasonlót tulajdonképpen mint *példát* vonatkoztatjuk a hasonlítottra. A nyelvészeti-stilisztikai műveleteket – szerkezetük és működésük alapján – bátran nevezhetjük a logikai műveletek tükörképének, bátran állíthatjuk, hogy az általánosító szinekdoché a (tökéletlen, nem teljes) indukciónak, a partikularizáló szinekdoché pedig a (tudományosan érvénytelen) deduktív szillogizmusnak felel meg, helyesebben azoknak rövidített, elliptikus, „népszerű” változata. Egy hasonlat esetében ugyanúgy nem részletezzük, hogy miért vonatkoztható a hasonló a hasonlítottra, ahogyan a *példa* gyakorlati alkalmazásakor sem járjuk végig az indukció és dedukció bonyolult útját, nem untatjuk vele iskolás módon sem a hallgatót, sem az olvasót. Abban is megegyeznek, hogy mind a metaforában (hasonlatban), mind a *példában* egy közismert, legalábbis elvben közismert dolgot vonatkoztatunk meghatározott céllal egy másik, kevésbé ismert dologra.

Van azonban egy olyan különbség, amelyről még egy vázlatos fejtegetésben sem szabad megfeledkeznünk. A *példában* a két egymásra vonatkoztatott egyedi dolognak *hasonlónak* kell lenni egymáshoz, csakhogy hasonlónak az *arisztotelési értelemben*. Márpedig a filozófus szerint (*Metafizika*, D. 9, 1018 a 15–19) csak azok a dolgok nevezhetők hasonlónak (*homoiosz*), amelyek fő attribútumaikban megegyeznek és nem minőségi, csupán mennyiségi különbség áll fenn közöttük. Egy madár csak egy másik madárhoz lehet *hasonló*, amelytől szárnya, csőre nagyságát, tollának színét tekintve ugyan különbözhet. Egy madár és egy hal között ezzel szemben csak *analógikus* kapcsolat lehetséges (vö. *Az állatokról*, 644 a 16–22). A metaforák és hasonlatok tehát, ezt a terminológiát figyelembe véve, a *példával* ellentétben nem hasonló, hanem analóg dolgokat vonatkoztatnak egymásra. Ez alól csupán azok a hasonlatok jelentenek kivételt, amelyekben valóban két egy nem alá tartozó fajt hozunk mennyiségi kapcsolatba: *Péter magasabb, ügyesebb, okosabb stb., mint Pál*, vagy *Az én kutyám nem olyan hűséges, mint a tied*. Ezeket a hasonlatokat, melyeket a magyarban helyesebb volna *hasonlításnak* nevezni, a klasszikus retorika a *példával* együtt az invencióban tárgyalta, szemben az analógiára épülő metaforával és hasonlattal, amelyek a mindenkori elokúcióban kaptak helyet.

A logikai-retorikai *példa* elemzése során világossá vált, hogy egy tétel nem csupán egyetlen partikuláris eset segítségével bizonyítható (már amennyire egy esetből bizonyítani lehet), hiszen a közös általános fogalom alá sok hasonló eset tartozik még, melyek közül a szónok azt választja, amelyik céljának legjobban megfelel. A metaforában (a jelzett különbségek mellett) ugyanilyen strukturálódás, illetve a kép kiválasztásában ugyanilyen célzatosság tapasztalható. Nyilvánvaló ugyanis, hogy az előbb idézett *magas* mint általános fogalom alá nem egyedül a *jegenye* tartozik, másképpen mondván nem egyedül a *jegenye* jelentéstartományának része a *magasság* szemája²⁵, ugyanakkor a *jegenyének* más szemantikai összetevői is vannak. A metafora szerzője kétszeresen is önkénytel jár el, kétszer él az „alkotói szabadság” kínálta lehetőségekkel: először amikor *István* jelölésében számos tulajdonsága közül a *magasságot* választja, másodszer amikor a *magasság* jelölésére a *jegenyét* választja.

A folyamatot megfordítva, a metaforát az interpretáció oldaláról nézve megállapítható, hogy az áttételes jel (szimbólum) jelentése kettős, jelentése két síkon realizálódik. Egyfelől – részről egészre történő áttétellel – a szélesebb, általánosabb, elvontabb fogalmat jelöli (képviseli), amely mintegy „eszmei mondanivalója”; másfelől – részről részre történő áttétellel – azt a másik partikuláris dolgot jelöli (szimbolizálja), amely a szövegösszefüggéssel szolidáris, azzal koherens, szemantikaiilag annak izotópiájába²⁶ tartozik. A választott hasonlóság azonban kimondva-kimondatlanul

²⁵ Józan ésszel meggondolva a *magasság* szemája tulajdonképpen része a *jegenyének*, a logika szempontjából azonban a *jegenye* a *magasság* osztályának egyik eleme.

²⁶ Az *izotópia* fogalma, amely A. J. GREIMAS nyomán ma már széles körben elfogadott és használatos (*Sémantique structurale*, Párizs, Larousse, 1966. 53. és 69. skk.), egy szemantikai egységnek azon sajátosságát jelenti, amelynek segítségével egy szöveg mint koherens egész felfogható. Egy

magával viszi a fogalom többi szeméjét is, abban az értékrendben, amelyet a fogalomban immanensen meglévő sajátos jegyek és a fogalomhoz esetlegesen tapadó, történelmileg-társadalmilag adott akcidentális jegyek együttesen határoznak meg. A *jegenye* tehát a *magasság* képzete mellett még például a *karcsúságot* is sugallja.

Mikszáth *Két major regénye* c. elbeszélésében²⁷ az egyik juhász e szavakkal zörget be a másik ablakán, annak lányát fia számára megkérendő: „Hallos-e, öreg fickó, Marci! Én vagyok itt, a veres major juhásza, én, Koppantyú Demeter. Egy virágért jöttem.” Ezzel a *virág* szóval a juhász két dolgot akar mondani: azt, hogy „a lányodért jöttem”, és azt, hogy „a lányod személyében olyasvalakiért jöttem, aki *szép, tiszta, szűzies, megtermékenyülésre váró* stb.” Az előbbi a kontextus izotópiájából következik, az utóbbi a metaforikus elem jelentéstartományából. A metafora a szó mássága, a másságra utaló modalizátor pedig ezúttal elsősorban és szinte kizárólag a kontextus izotópiája.

5. A hasonló

A hasonlatnak mint stílusalakzatnak a szóbahozása jelen esetben csak azért elkerülhetetlen, mivel a mást jelentő szöveg csírája, minimális megjelenési formája a metafora mellett a hasonlat legfontosabb elemében, a *hasonlóban* keresendő. A *hasonló* – logaikailag, jelölő funkcióját tekintve! – semmiben sem különbözik a metaforától: mindössze kifejezett, explicit alakban, szintagmatikusan kapcsolódik ahhoz a kontextuális elemhez, amelyet szemléltet, elképzeltet, nyomatékosabbá tesz, és amelyet ebben a viszonylatban *hasonlítottnak* neveznek,²⁸ míg a metafora implicit alakban, paradigmatikusan kapcsolódik ahhoz a szövegben jelen nem levő elemhez, melyet a kontextus közreműködésével jelent. A metafora azoknak az irodalmi szövegeknek minimális formája, melyeknek másságára valamilyen rajtuk mint jelrendszeren kívül álló modalizátor utal, szemben a hasonlóval, amely olyan művek prototípusa, melyekben a szöveg másságára utaló modalizátor kifejezetten része a kontextusnak.

La Fontaine-nek *A tücsök és a hangya* c. meséjében a szövegen belül semmilyen explicit elem nem utal áttételes jelentésre, s a modalizátor szerepe elsősorban a szövegnek saját denotatívumával szemben manifesztálódó valószerűtlenségére, másodsorban a szövegnek egy fabulagyűjteményben irodalmi alkotásként való megjelenésére hárul. A *holló meg a róka* meséjében ezzel szemben a moralítás: „A hízelgő, akármilyen fajta, azokból él, akiknek hízeleg”, mint a szöveg motívuma, mint egész a részhez fedi fel a mese tulajdonképpeni jelentését; *A felfuvalkodott békában* pedig a konklúzió: „Efféle bölcseket ma mindenütt találni: Pompás kastélyt rakat minden bugaris ma már...” mint rész a részhez teszi ugyanezt.

A *hasonló* dimenziója, szintagmatikus terjedelme egyetlen szóból kiindulva a különféle bővítésményekkel mind szélesebbre, akár leírásnyi nagyságúra is terebélyesedhet, ezzel párhuzamosan mind nagyobb autonómiára téve szert a szövegen belül. Ez a folyamat természetesen nem vezet mindjárt önálló művekhez, műfajokhoz. Közbuló állomásokként, a *hasonló* rövidebb-hosszabb változatai

adott nyelvi egységnek több izotópiája is lehet. A *cirkusz* szó két jelentése következtében például („látványos, szórakoztató üzem” és „zűrzavaros jelenet, helyzet; csetepaté”) a *mic soda cirkusz!* szöveg kétféleképpen értelmezhető, és hogy mégis egyértelmű, hogy egy adott helyzetben csak egy izotópia érvényesül, vagyis hogy a *cirkusz* szó csak az egyik jelentéstartomány szeméjét vonzza és viszi magával, az a szövegösszefüggésnek köszönhető. A kontextus az a modalizátor, amely egy jelentéstartományt bekapcsol, amely a jelek izotópiáját meghatározza. (Természetesen a kontextuális jelentés egyértelműségét elvben posztulálnunk kell.) Az izotópia fogalmának hasznáról, használhatóságáról a poétikában és a retorikában, I. J. – M. KLINKENBERG: „Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire”, *Le Français moderne*, 1973:4, 285–290, és DUBOIS–EDELINÉ–KLINKENBERG–MINGUET: „Lecture du poème et isotopies multiples”, *Le Français moderne*, 1974:3, 217–236.

²⁷ ÖM. 32. Elbeszélések VI. (A tót atyafiak. A jó palócok). 1968. 149.

²⁸ Csupán emlékeztetőül: a kanonikus hasonlatnak négy alkotóeleme van. Három funkcionális: a *hasonlítottnak*, a *hasonló* és a kettőt összekötő, mindkettővel általánosító szinekdochikus kapcsolatban lévő „tertium comparationis”, amelyet *motívumnak* nevezünk (vö. „A hasonlat rendszerének formális elemzése”, *Jelentés és stilisztika*. Bp. 1974. 658.). A negyedik elem formális: a grammatikai modalizátor, a *mint*, *-szerű*, *gyanánt*, *hasonlít* stb.

mellett, ott állnak még az önállósulás útján azok az appozíciós szerkezetek, analógiára épülő paralelizmusok, melyek a tulajdonképpeni *hasonlótól* csupán abban különböznek, hogy nem vezeti be őket grammatikai modalizátor (*mint* és társai).

Az explicit hasonlatnak, a hasonló leírásig menő bővítésének, a paralelizmusnak, a részről részre történő hasonlításnak s az egészről részre való következtetésnek egyszerre kiváló példája Cervantes Don Quijotéjében az oklatan kíváncsíról szóló elbeszélés egyik részlete.²⁹ Anselmo próbára akarja tenni eladdig feddhetetlen erkölcsű felesége hűségét; barátja, Lotario véget nem érő beszédében a többi között a következő érvekkel igyekszik jobb belátásra bírni az oklatan kíváncsit: „Mondd csak, Anselmo, ha a gondviselés vagy a jó szerencse egy olyan rendkívül szép gyémántnak tett volna jogos birtokosává és urává, melynek nagy értékét és valódiságát minden ötvös elismeri, s valahány csak látta, egyhangúlag és közmegegyezéssel úgy nyilatkozik, minősége, finomsága, tisztasága a legkitűnőbb, ami csak az ilyen ékkövek természetes tulajdonsága lehet, s ezt magad is elhinnéd, mert mit sem hozhatnál fel ellene, helyesen cselekednél-e, ha egyszer csak kedved kerekednék s fognád a gyémántot, üllő és pöröly közé tennéd, s karod minden erejével mérnéd rá az ütéseket, hogy kipróbáld, csakugyan olyan kemény-e, amilyennek állítják? S mi több, ha megtennéd, s feltéve, hogy a kő kiállná ezt az oklatan próbát, vajon értéke és híre növekednék-e? Ha pedig darabokra törnék, ami szintén nem lehetetlen, nem lenne-e egészen oda? De bizony, s a kő tulajdonosát az egész világ méltán esztelennek tartaná. Gondold hát meg, kedves barátom, hogy Camila is ilyen drága gyémánt, mind a te ítéleted, mind a másoké szerint s egyáltalán nincs ok rá, hogy megpróbáld, eltörök-e: mert ha szilárdságát megmutatja is, értéke a mostaninál nagyobb ügysem lehet; ha meg hibáznék, s nem tudna ellenállni, ugyan mondd csak, mivé lennél nála nélkül, s mily méltán kellene vádolnod magadat, hogy te voltál az oka az ő vesztésének és a magadénak is! Gondold meg, hogy van-e a világon becsebb ékszer a tiszta erkölcsű és becsületes asszonynál? A nők értékét jó híruk teszik, s minthogy a te nőd jó híre ellen – amint tudod – még a rágalom se tehet kifogást, miért akarnád ezt az igazságot te magad kétségbe vonni? Gondold meg, barátom, hogy a nő tökéletlen teremtmény, és nem szabad akadályokat gördíteni elébe, hogy megboltolják s essék, inkább el kell egyengetni s megtisztítani útját, hogy baj nélkül s könnyen tökéletesedjék, vagyis, hogy érényes legyen.”

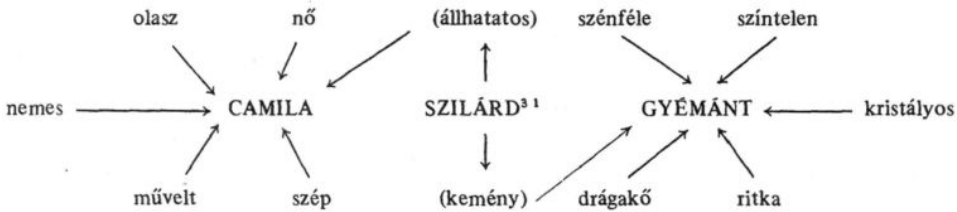
Ez az idézet valóságos tárháza a legkülönbébb trópusoknak és alakzatoknak, mondanivalónk szempontjából azonban a két legfontosabb reláció az a *gyémánt-Camila* és *nő-Camila*, melyek közül az első részről részre, a második pedig egészről részre történő viszonyítás, következképp az első hasonlatot eredményez, a második kiindulópontja pedig egy maxima³⁰ (= antropocentrikus, bővített általánosító szinekdoché). A maxima sohasem vezet műalkotáshoz, hiszen az irodalmi műveket éppen a konkrét egyediség jellemzi, mely a maximába foglalt általánosnak megmutatása, érzéki ábrázolása. A maxima jó esetben a mű „moralitása” vagy „eszmei mondanivalója”, explicit vagy implicit formában, ahogyan a fabulában, illetve szélesebb prózai művekben is tapasztalható; minderről a következő fejezetekben lesz szó bővebben.

²⁹ Bp. 1966. I. 293.

³⁰ A maxima mint a nembeli emberre vagy az életre vonatkozó megállapítás vagy fejtegetés, mindig szinekdochikus kapcsolatban áll a kontextus valamelyik partikuláris elemével. Az esetek döntő többségében annak az állításnak bizonyítására szolgál, amelynek a partikuláris elem az alanya. Úgy is felfogható, mint egy deduktív következtetés kiinduló premisszája, a következtetés konklúziója maga az „irodalmi szöveg” (a fabulák esetében) vagy annak egy része lenne: „a nő tökéletlen teremtmény. . .”, mivel pedig Camila nő, rá is ezek a megállapítások vonatkoznak. Látni fogjuk majd, hogy a fabulák általában egy maxima példái vagy bizonyítékai, s Kosztolányi is látszólag csak azért meséli el azt a „közönséges villamosutat” az *Esti Kornél* utolsó fejezetében, hogy a végén „egy bölcs higgadt tapasztalatával” kijelenthesse: „Mindenkire rákerül a sor. . ., csak ki kell várni. A jutalmat a földön nem adják könnyen, de végül mégis megkapjuk”. Hogy a „tapasztalat” és a szöveg volt-e előbb, vagy a maxima, ez. tyúk-tojás probléma, és esetenként változik.

A maxima rokona a *szinekdochikus hasonlat*, melyben a hasonló mint egész vonatkozik a hasonlítottra mint részére: *Ez a gyerek nem olyan rossz, mint az ilyen korú gyerekek általában, vagy Öregségében ő is csak boldogult, mint mindenki.* A szinekdochikus hasonlat és a maxima összehasonlásának szép példáját olvashatjuk Benjamin Constant, *Adolphe*-jában, amely egyébként is bővelkedik az efféle bölcsességekben (Bp. 1958. 12.): „Ebben az udvarban az a kíváncsiság fogadott, melyet természetesen ébreszt minden idegen, ki megbontja az egyhangúság s az etikett körét.”

A mű csíráját tehát a példaként felhozott részben, a hasonlóban kell keresnünk, vagyis a fenti szöveget tekintve a *gyémánt*-ban. Ez a posztulátum azonban egy lényeges kiegészítésre szorul, egy olyan válaszvonal meghúzására, mely nélkül egész eddigi fejtegetésünk vakvágányra szaladna. Lássuk előbb az egymásra vonatkoztatott fogalmak szemantikai felbontását és kapcsolódását, Cervantes útmutatásainak (*Camila*) és Értelmező Szótárunk meghatározásának (*gyémánt*) megfelelően:



Hogy a hasonlított és a hasonló e sémának megfelelően kapcsolódik egymáshoz, és hogy a *szilárdság* általános fogalmához képest (logikailag) mint részfogalmak vonatkoznak egymásra, ahhoz nem fér kétség. De vajon a szemantikai-logikai felbontásnak ugyanazon a fokán áll-e mindkét elem? Nyilvánvalóan nem. Az egyik (*Camila*) az attributív felbontás utolsó állomásához érkezett, tovább már csak disztributíve osztható, ami viszont megszüntetné a fogalom minőségét. A másik (*gyémánt*) ezzel szemben gyűjtőfogalom, attributíve még osztható, minősége megőrzése mellett (→ az egyes konkrét gyémántdarabok). Eszerint a *gyémántnak* szemantikailag inkább a *nő* lehetne megfelelő párja, míg *Camilának* – mondjuk – a *Kohinoor*.

Ha a műalkotás a konkrét egyesenes keresztül ábrázol, akkor az ilyen hasonlóféle, mint a *gyémánt*, semmiképp sem mondható műalkotás-csírának, hiszen éppen az az egyénítés hiányzik belőle, amely nélkül – Lessing megállapítása szerint³² – a minimális elbeszélési formának nevezhető fabula sem létezhet. Aiszóposz egyik meséje, *A hód*³³ tulajdonképpen nem is mese, mert szerzője a fajról mondja azt, amit a faj egyetlen képviselőjéről kellene mondania.

Bár a hasonlatok nagy többsége ilyen faj-fogalomból álló hasonlóra támaszkodik, mégsem kell egészen elvetnünk azt a hipotézist, mely szerint a hasonló embrionális állapotban már magában rejtene a mű lehetőségét. Van ugyanis a hasonlatnak egy olyan fajtája, melyet *metalogikus hasonlatnak* neveztünk, és amelynek az a sajátossága, hogy hasonlója valamilyen egyedi dolog (leggyakrabban egy személy, de néha tárgy vagy jelenség is előfordul). Míg azoknak a hasonlatoknak a jelentése, melyeknek hasonlója faj-fogalom, önmagukban, környezetükből kiragadva is meghatározható, a metalogikus hasonlatok csak a szélesebb kontextus ismeretében érthetőek. Ide tartoznak két azonos minőség mennyiségi hasonlításai: *A szomszéd kutyája halványabb színű, mint az enyém, vagy Ma pont úgy szitál az eső, mint a gyerekek elutazásakor*; de ide tartoznak azok is, amelyeknek hasonlóját (minőségileg más, de egyedi hasonlóját) az előzmények olvasása közben ismertük meg: *Az öreg épp olyan kiszáradt és elhagyatott volt, mint az a diófa a kertjében, egyedősek is voltak*.

A hasonló tehát annyiban emlékeztet a logikai-retorikai példára, hogy mindkettő mint rész vonatkozik egy másik részre valamilyen általánosságon keresztül, amely a két részt egyformán magába foglalja. Azonban amíg a *példa* mindig konkrét és partikuláris esemény alakjában magyaráz vagy illusztrál egy másik eseményt, addig a *hasonló* rendszerint egy általános tapasztalatra, konvencióra apelláló faj-fogalommal látta, teszi elevebbé a hasonlítottat. Ez alól csupán a metalogikus hasonlatok kivételek.

³¹ Gyakori kapcsolódási típus a hasonlított és a hasonló között: a két egymásra vonatkoztatott elem (*Camila*, *gyémánt*) a motívumot (*szilárd*) csak a jelölő szintjén birtokolja, jelöltjeik nem azonosak. *Camila erkölcsi szilárdsága* csak homonímája a *gyémánt fizikai szilárdságának*.

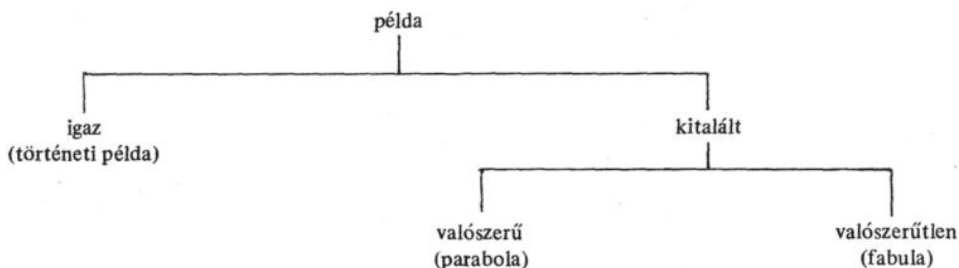
³² „Abhandlungen über die Fabel”, *Gesammelte Werke* IV. Berlin, Aufbau-Verlag, 1955. 39–40.

³³ A mesék számozása kiadásonként változik. Lessing *A hód* példáját mint Aiszóposz 33. meséjét idézi. Az általunk legjobban érzett Aiszóposz-kiadásban (Budé-sorozat, Párizs, Belles Lettres, 1927.) Émile Chambry a 153. sorszámmal látja el. A SARKADY János-féle magyar Aiszóposzban, melyből idézünk, ez a 120. mese (Bp. 1969. 60.).

6. A fabula

Visszatérve a *példa* szerkezetéhez, de most már makrostrukturális szinten, vagyis autonóm szövegekben keresve a nyomát: nyilvánvaló, hogy a *példa* mint a szöveg nem elsődlegesen informatív magát jelentő, hanem más jelentő, metaforikus állapota már Arisztotelész elképzelésében önálló prózai műfajok prototípusaként szerepel. A *példa* ugyanis nem csupán történeti, valóban megtörtént események felidézése lehet illusztratív vagy argumentációs célzattal, hanem kitalált, költői leleményből fakadó elbeszélés is, méghozzá 1) valószerű, lehetséges, hihető, vagy 2) valószerűtlen, „átlátszóan” valószerűtlen, mesészerű: fontos az, hogy alkotójuk a belőlük kínálkozó általánosság (motívumon, maximán) keresztül valami hozzájuk hasonló, valós, konkrét és aktuális esemény felett mondjon ítéletet, világítsa meg az analógia segítségével annak összefüggéseit.

Arisztotelész tehát nem éri be azokkal a fejtegetésekkel, amelyek a történeti példával kapcsolatosan az *Első analitikában* olvashatók, hanem a *Retorika* invenciójában tovább finomítja a *példa* rendszerét: „A példának két fajtája van: az egyik fajtában megtörtént eseményeket idézünk, a másik fajtát magunk találjuk ki. Ez utóbbiban meg kell különböztetni egyfelől a példázatot, másfelől a példamesét, amilyen az aiszóposzi vagy a líbiai” (II. 20, 1393 a 28–31). Ez a felosztás, a nyomában található példák figyelembevételével, a következő egyszerű ábrával sematizálható:



Nem kétséges, hogy ezek a kategóriák még mindig nem vezettek el a kifejezett irodalmi műfajokhoz, vagyis amennyiben egy novellát vagy egy regényt a *példa* makrostrukturális szintű lehetséges változatának szeretnénk nevezni, akkor az említett *példák* csupán közbülső állomást, határterületet jelentenek a metafora családjába tartozó nyelvi jelenségek és az olyan nagyobb szövegek között, amelyek a narrációnak, az irodalmi elbeszélésnek önálló, műfaji rangra emelkedett megnyilvánulásai. Az arisztotelészi *példa* szintjén csak egy autonóm műfaj emelkedik ki a példaszzerű szövegek sorából: a példamese, a fabula. Ezt a műfajt tekinti Lessing is híres értekezésében³⁴ 'minimális elbeszélési formának'.

A fabula a fenti ábra értelmében *valószerűtlen kitalált példa* volna. Valójában már eredeti, Arisztotelész által idézett aiszóposzi formájában is csak *kitalált példának* nevezhető, hiszen gyakran tartalmaz valószerű, a józan ész számára elfogadható, hihető történetet, amely tulajdonképpen inkább parabola lenne.³⁵ Ha ehhez hozzátesszük, hogy az aiszóposzi mese – La Fontaine fabuláival szemben – stilisztikailag szinte „jelzetlen”, akkor válik nyilvánvalóvá, hogy ezeket a jelzetlen parabolákat mint szövegeket pusztán példáságuk, metaforikusságuk teszi irodalmivá. A szó mássága a metafora, a szöveg mássága a műalkotás. La Fontaine-t és Aiszóposzt számos esetben szembeállították már az utóbbi rovására, mondván, hogy a frígiai „csak pedagógus, kinek költészete rokonabb a szónoklathoz, mint a költészethez, mert csak meggyőződésünkre akar hatni”.³⁶ Szem előtt tartva, hogy itt a szövegnek nem

³⁴ Vö. 33. jegyzet.

³⁵ Lessing értelmezésében az arisztotelészi példamesét nem valószerűtlensége választja el a parabolától, hanem éppenséggel valósága, mármint hogy szerzője valóban megtörtént eseményként adja elő, szemben a parabolával, amely csupán egy lehetőséget, egy elvben lehetséges eseményt takar, vö. *id. mű.*, 43 sk.

³⁶ KÁLMÁN Sámuel: *A magyar fabula története*. Bp. 1910. 11.

költőiségéről, hanem irodalmiságáról van szó, le kell szögeznünk, hogy a kétfajta mese között csupán mennyiségi különbség észlelhető, lényegük azonos: „A mese nemcsak az, amit mutat a látszat”, ahogyan La Fontaine maga megfogalmazta.³⁷ A „dísztelenség” önmagában véve éppúgy nem zárja ki egy szöveg irodalmi voltát, mint ahogy csak a „díszítettség” sem tesz egy szöveget irodalmivá. Hasonlítsuk össze az alábbi három szöveget:

I. A szúnyog a bika szarvára telepedett, sokáig ott üldögélt. Mikor aztán készült elszállni, megkérdezte a bikától, akarja-e, hogy már elmenjen. Az mosolyogva mondta: „Nem vettem észre, hogy jöttél, azzal sem törődöm, ha elmegy.”

II. Egy pásztor kihajtotta nyáját a falutól távolabbra, és a következő tréfával töltötte az időt: Hangosan kiáltozva segítségül hívta a falusiakat, mímelve, hogy farkasok támadtak a juhokra. Kétszer-háromszor meg is ijedtek a falusiak, és előrohantak, de aztán nevetve távoztak. Végül azonban történetesen tényleg megjelent a farkas, és nekiesett a nyájnak. A pásztor segítségért kiáltott, de a többiek azt hitték, hogy szokása szerint csak tréfál, és nem sokat törődtek vele. Így aztán elpusztult minden juha.

III. Vagy kétméteres fehér bédarab hever a földön, egy antilop félredobott belsőségének maradványa. Az oroslán felkapja a végét, félre akarja húzni a rajta lógó gyomorral együtt, amikor váratlan virtussal vagy nyolc apróság veti magát a bél végén hömpölygő gyomordarabra. Az öreg hátrafelé farolva húzza a maga végét, a kölykek szőlőfürtszerűen lógnak a másikon . . . Legalább három percig eltart a kötélhúzás. A nőstények csak most ocsúdnak fel a papa szokatlan dührohama feletti meglepetésükből. Csak most kapnak észhez. Egyikük, szürkés, kopott szőrű hárpia – alkalmasint az anyós – odaugrik a kötélhúzó hímhez, és akkorát mordul rá, hogy szegény papának menten inába száll a nagy nehezen felgerjesztett kis bátorsága. Ellenkezés nélkül engedi el a kötél végét. Jó, jó – mondja oroslánul –, hiszen megyek már. Azért nem kell mindjárt kiabálni! Szinte restelkedik. Milyen szerény lett egyszerre, milyen kicsi! Pedig oly hatalmas erejű állat, tíz nagyszájú feleséget is ráncba szedne – ha merne . . . Lám, még az állatok királya, a hatnejű oroslánbasa sem dicsekedhet valami gyöngyével!

Az első két szöveg aiszóposzi mese,³⁸ a harmadik egy részlet Széchenyi Zsigmond *Afrikai tábornokok* c. vadásznaplójából.³⁹ Az első mese „szabályosan” valószerűtlen, ennek a programmatikus valószerűtlenségnek pedig sajátos funkciója van a példamesében: ez a műfajt meghatározó allegorikus szándék egyik legfontosabb jele.⁴⁰ A másik két szöveg esetében már nem ilyen egyszerű a helyzet. Az allegorikus szándék bizonyos immanens jelei mindkettőben megvannak (rövid, zárt történet, konkrét, partikuláris szereplők), illetve egyformán hiányoznak (valószerűtlenség). Igaz: a mese célszerű strukturáltságával szemben a vadászeírás lazábban formált, több mellékes momentumot tartalmaz. Az is igaz viszont, hogy csak az aiszóposzi vagy a lessingi fabula volt szárazon lényegre törő, amely az erkölcsi tanulságot tartotta legtöbbször, s a mesének jóformán csak annyi szerepet juttatott, hogy ezt a tanulságot világosan, racionálisan illusztrálja, megláttassa az olvasóval. La Fontaine például eleve nagyobb hangsúlyt helyez a leírásra, az elbeszélés színes gazdagságára, a stílusra: sőt, időben előre haladva egyre inkább a megformálás, a részletek kidolgozása domborodik ki nála, a mesék egyre hosszabbak, helyenként terjedősek lesznek. Mindez azt a következtetést sugallja, hogy egy szöveg példasága esetenként csupán metanyelvi, az elbeszélésen kívül eső tényezők jelenlététől függ. Az aiszóposzi mesében *példát* látunk, más jelentést keresünk benne, mint amit a szöveg „normális” jelentése kínál – még akkor is, ha nincs az allegorikus szándékre figyelmeztető modalizátor, vagyis a moralitás a végére téve⁴¹ – egyszerűen azért, mert egy fabulagyűjteményben olvassuk, mert *eleve tudjuk*, hogy példamesét fogunk olvasni. Széchenyi szövegében viszont az oroslán megszólalása, vagy az utolsó mondat moralitás-jellege ellenére sem keresünk rejtett mondanivalót, allegorikus jelentést, mert már eleve úgy vesszük kézbe a könyvet, hogy itt vadászkalandokkal, valódi állattörténetekkel fogunk találkozni.

³⁷ *Mesék*, VI. 1–2. Csehszlovákiai Magyar Könyvkiadó, é.n., 103.

³⁸ Az idézett magyar kiadásban a 140. és 226. mese.

³⁹ Bp. 1959. 186–87.

⁴⁰ Vö. Karlheinz STIERLE: „Poesie des Unpoetischen”, *Poetica*, 1967.4, 512.

⁴¹ Az újabb kutatások szerint a moralitás a mese szerves része volt kezdetétől fogva, vö. É. CHAMBRÉ, *id. mű.* Az idézett két mese moralitása nyilvánvaló, nem is idézzük.

Ha most a fabulának nem a „teste”, hanem a „lelke”,⁴² vagyis a tanulsága felől igyekszünk szerkezetét és jelentését megközelíteni (és egyúttal kijelölni helyét az analógia rendszerében), mindekelőtt ennek a tanulságnak két fő típusát kell gondosan elkülönítenünk egymástól. Az egyik szinekdochikus kapcsolatban áll a mese szövegével, a másik metaforikus kapcsolatban. Másképpen mondva, az első típus egy elvont általánosságban, a meséhez mint részhez képest egy egészben jelöli meg a szöveg jelentését (*A holló meg a róka* → a hízelgő azokból él, akik meghallgatják); a második típus ezt a jelentést az általánosságon túl egy másik, szintén az alá tartozó részben jelöli meg (*A felfuvalkodott béka* → pompás kastélyt rakat minden bugris ma már . . .).

A példa aktualizálása azonban jóformán sehol sem jelenti az írást kiváltó konkrét szituációnak a műalkotás szövegébe való beépítését,⁴³ a metaforikus moralitás esetében sem erről van szó. Aiszóposz tehetségtelen énekese nem X szónokra céloz, hanem némely szónokra, aki az iskolában még látszik valaminek, de ha a közügyek terére lép, semmirevalónak bizonyul.⁴⁴ La Fontaine felfuvalkodott békája nem Y bugrist példázza, hanem általában azokat az úrhatnám polgárokat, akik mind fényűző palotákat építtetnek, hogy nemesnek, arisztokratának látszanak.⁴⁵ Annak a problémának újabb arculata mutatkozik meg itt, amelyet a hasonlatok tárgyalásakor a hasonló szemantikai-logikai felbontottságának fokáról megállapítottunk, csak éppen ellenkező előjellel. Ebben az esetben ugyanis a fabula teste, a hasonló analóg megfelelője, mindig egyedi dolog, helyesebben esemény, különben nem lehetne fabula s hihetően irodalmi műalkotás sem. Ezzel szemben a lelke, a tanulsága,⁴⁶ amely a hasonlatokban a mindig egyedi hasonlítottnak felel meg, vele ellentétben sohasem egyedi, hanem vagy 1) általánosító szinekdoché, a maxima, illetve a hasonlat motívumának rokona, s ekkor a mese maga olyan, mint egy maximára, általános morális elvre felhozott igazoló példa, vagy 2) olyan partikuláris proposíció, amely ugyan rész-rész viszonyban áll a mese szövegével, ám nem egyedi, hanem faj-fogalmat képvisel, akár csak az illusztratív hasonlatokban a hasonló. Rendszerezve a különféle strukturálódási lehetőségeket, ezúttal a fogalmak felbontottságának mindig relatív fokaira figyelve főképpen, az alábbi ábrát kapjuk (az utána következő magyarázattal kiegészítve):

	hasonlat	fabula
nem	motívum	1. tanulság
faj	1. hasonló 2. hasonló	2. tanulság
egyed	hasonlított 3. hasonló	3. tanulság mese

1. hasonló: szinekdochikus hasonlat eleme, amelyben a hasonló mint egész saját részeként foglalja magába a hasonlítottat, pl. *Camila szilárd, mint minden nő*.
2. hasonló: metaforikus hasonlat eleme, amelyben a hasonlónak nem része a hasonlított (és megfordítva), hanem mind a kettő mint rész kapcsolódik egy mindkettőjükre jellemző általánossághoz, pl. *Camila szilárd, mint a gyémánt*.

⁴² La Fontaine használta ezeket a szavakat a mese szövegének, illetve tanulságának jelölésére az első *Fables-gyűjtemény* elé írott előszavában, vö. *Fables, contes et nouvelles*. Párizs, Gallimard (Pléiade), 1954. 11.

⁴³ Az igen ritka kivételek közül való La Fontaine *A tolvajok és a számár* c. meséje, amely a török, magyar és erdélyi viszályokról szól Magyarország fölött a szentgotthárdi csata körüli években. A szöveg moralitása a példa jelentését előbb általánosabb síkon (a faj-fogalom síkján) fogalmazza meg: „A számár néhanap egy szerencsétlen ország / S királyok, akik elorozzák”, majd konkretizálja: „Erdélyi, török és magyar” stb.

⁴⁴ Az id. magyar kiadás 123. meséje.

⁴⁵ Rousseau tehát pontatlanul fejezi ki magát, amikor azt kifogásolja ebben a mesében, hogy nem általánosít, hanem egyénít (vö. *Émile*, IV. könyv).

⁴⁶ Ha ez a *tanulság* szó azt a modalizátor-szöveget fedi, amely a mese végén (néha elején, közepén) annak jelentését határozza meg, rendben van. De ha csak a lessingi értelemben vett általános tételt jelenti, akkor újra kell definiálni, különben az ilyen „lélek-szövegek” tetemes hányadáról nem vesz tudomást.

3. hasonlóság: metalogikus hasonlítás eleme, amelyben a hasonlóság szintén mint alkalmakként meghatározandó egyedi dolog vonatkozik a hasonlítottra, akár egyazon fajhoz tartoznak, akár nem, pl. *Camila szülárd, mint Magdalena*, vagy *Camila szülárd, mint a Kohinoor*.
1. tanulság: általános tétel, szabály, a motívum rokona, amely a mese szövegéből kimondva-kimondatlanul intuitíve következik, vö. *A holló és a róka*.
2. tanulság: partikuláris propozíció, amelynek faj-fogalom az alánya. A metaforikus hasonlóság rokona, amely a meséhez hasonlóan részként kapcsolódik a mese szövegéből következő általános tételhez, vö. *A felfuvalkodott béka*.
3. tanulság: partikuláris propozíció, amelynek egyedi fogalom az alánya. A metalogikus hasonlóság rokona, a fabulára nem jellemző, vö. *A tolvajok és a szamár* (→ 43. jegyzet).

7. Az elbeszélés

A fabulával láthatóan véget ér az elbeszélés embrionális élete, s kezdődik az az önálló, független élet, amelyet bizonyos szempontból meghatároz ugyan a szülő általános gondolat s az azt kiváltó partikuláris esemény, ám a szöveg további és végső kifejlődését, egzisztálását sok egyéb megformálásbeli, az adott kor esztétikájának megfelelő stilisztikai-retorikai tényező is befolyásolja, akár a genesis, akár az interpretáció oldaláról közelítünk felé. De pontosan meghúzható-e a határ a fabula és az elbeszélés között? Vajon tényleg az explicit moralitás jelentené azt a köldökzsinórt, amelyet – mint Émile Chambry, vagy újabban Pierre Bornecque sugalmazza⁴⁷ – bizonyos fejlődési fokon elegendő elvágni ahhoz, hogy a fabulából elbeszélés legyen?

Sokban hasonlít ez a probléma a metafora és a hasonlat formális elhatárolásának, illetve a grammatikai modalizátor (*mint* stb.) ebben játszott szerepének problémájához: úgy szól ez a tétel (durván megfogalmazva), hogy a *mint* és társai jelenléte hasonlatot feltételez, míg hiányuk-elhagyásuk metaforához vezet. Bebizonyítottuk már máshol,⁴⁸ hogy ez a felfogás a legszigorúbb retorikai rendszeren belül sem tartható, egyfelől mert az ún. „elárult” metaforákat modalizátor vezeteli be (leggyakrabban *mintha, mintegy* vagy *szinte*: „A víz mélyéről *mintha* csorda vágatása hallatszott volna”), másfelől pedig mert az ún. „nominális” hasonlatokban – amint azt a kontrasztív nyelvészeti analízis kimutatta – a magyar a franciával szemben nem használ modalizátort („un ciel pur comme de l'eau – „víziszta ég”).

Nem nehéz kimutatni a fabula és az elbeszélés esetében sem, hogy a moralitás jelenléte vagy hiánya nem perdöntő. A fabulák ugyan eredetileg valóban mindig moralitás kíséretében hangzottak el s kerültek be később a kódexekbe is,⁴⁹ sőt Lessing szerint ez a fabulák egyedüli létjogosultsága, a későbbi gyakorlat mégis azt mutatja, hogy a meseírók többsége gyakran eltekint kimondásuktól, bízik szövege szuggeráló erejében és egyértelműségében.

Másfelől viszont a világirodalom, különösen a régi, XIX. század előtt irodalom számtalan példával bizonyítja, hogy a moralitás jól megfér a fabulánál szélesebb műfajokkal is, az elbeszéléssel, a regénnyel, vagy akár a drámával. A XII–XIII. századi fabliau, amelyben sokan joggal a novella előfutárát látják, a statisztika szerint mintegy kétharmad részben kifejezett moralitással rendelkezett, de az elbeszélést valamilyen általános reflexióval kezdeni nemcsak a fabliau-k sajátossága: az egész elbeszélő vagy didaktikus irodalom ismeri ezt az eljárást, amely Per Nykrog megítélése szerint végül is egyszerű közhellyé, bevett írói szokássá vált ebben a korban.⁵⁰ Boccaccio sem lehetett meg nélküle, novelláinak tekintélyes részét szinekdochikus moralitással vezet be vagy ugyanilyen konklúzióval zárja. „Panfilo novellájában *megmutatta*, hogy Isten az ő kegyességében nem a mi hibáinkra néz, ha olyasvalamiből erednek, amit mi nem ismerhetünk meg: nekem pedig szándékom novellámmal *bebizonyítani* nektek, hogy ugyane kegyesség csálthatatlan bizonyossággal megmutatkozik akkor is,

⁴⁷ CHAMBRY, *id. mű*, XXXVIII: „A moralitás különbözteti meg a fabulát az elbeszéléstől. . .”. BORNECQUE: *La Fontaine fabuliste*. Párizs, SEDES, 1975². 42: „... a tanulság nélkül a fabula csupán elbeszélés, a fikció nélkül viszont egyszerű erkölcsi maxima”.

⁴⁸ „Correspondance des modalisateurs comparatifs”, *Studia Romanica*, 1974, 108. és 119.

⁴⁹ Vö. 33. jegyzet.

⁵⁰ Vö. *Les fabliaux*. Genf, Droz, 1973², f01 és 103. A fabliau, a novella és a példa kapcsolatáról, l. még Jens RASMUSSEN: *La prose narrative française du XV^e siècle*. Koppenhága, 1958. 59 sk.

mikor türelmesen elméli azoknak a bűneit, kik ahelyett, hogy bizonyosságot tennének róla, szavaikkal és cselekedeteikkel az ellenkezőjét művelik . . .”⁵¹

Végül még egy érdekes adalék. T. Todorov *Poétikájának* azon a helyén, ahol a kontextuális szimbolizmust tárgyalja⁵² példaként Tolsztoj *Anna Karenináját* hozza fel, amelynek első mondata mintegy előre bocsátott maximaként az egész hatalmas szöveg jelentését magába sűríti: „A boldog családok mind hasonlóak egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az.”

De vajon a fabulánál szélesebb elbeszélő vagy drámai művek egyedüli létjogosultsága példaságukban rejlene? Vagyis egyedül a példaság lenne az a kritérium, amely egy szöveget irodalmivá tenne? Ezt valószínűleg akkor sem állíthatnánk nyugodtan, ha az irodalmiságot nem tekintenénk történelmileg és társadalmilag meghatározott, szakadatlanul változó tartalmú kategóriának, és akkor sem, ha a műalkotást csak a genesis oldaláról közelítenénk meg. Az interpretáció oldaláról nézve pedig nyilvánvalóan kitűnik, hogy egy műtől olvasása közben jóformán sohasem kérnek számon moralizálást, általánosíthatóságot, áttételes jelentést. A tetszés, az elokúció kellemé már a középkorban elfelejtette a mű fogyasztójával, hogy a történet, bármilyen érdekes is legyen, nem elsődlegesen informatív, szerzőjének még akkor is valamilyen más, általánosabb jelentés lebeghetett a szeme előtt, ha az akciót a szereplőkkel hitéles krónikákból merítette. A közönség nem tanulni, hanem szórakozni akar, a remekműveket pedig a tanítás és a szórakoztatás igényeinek egyformán elfogadható kielégítése teszi. A remekmű a példaságot magába foglaló invenció és a kifejezés adekvát kellemességét jelentő elokúció, a racionális célszerűség és az esztétikai öncélúság kibékítése. Az analógia látása és az analógia láttatása.

A fabula és az elbeszélés között a legfőbb különbség nem a példaságban, hanem a célszerűségben van. A mese premisszáit képező egyszerű viszonyok úgy vannak egymásra építve, hogy nyilvánvalóan valamilyen konklúzió következzen belőlük. Ez alól természetesen van kivétel, és Czimer József helyesen mutat rá Aiszóposz meséi elé írott bevezetőjében,⁵³ hogy „igen sok mesének nincs tanulsága. A savanyú szőlő meséje például minden ragyogó szellemessége ellenére sem nyújt több tanulságot, mint a világ bármilyen tisztán szépirodalmi műve. Emberismeretre tanít. Ilyen a magát ámitó ember. Mint az Othellóban ilyen a féltékeny ember. Vagy a Raszkolnyikovban ilyen a gyilkos. De amint az Othellóból is csak szörnyű erőszakkal lehetne tanulságot levonni, hogy mór ne vegyen fehér feleséget, vagy hogy ne higgyünk az álmoknak és így tovább, a róka és a savanyú szőlőből sem vonhatjuk le tanulságot, hogy ne ugráljunk a szőlőért, vagy hogy kóstoljuk meg, mielőtt beszélünk.”⁵⁴ Ez a célszerűtlenség azonban a fabulára egyáltalán nem jellemző és csak kivételképpen fordul elő. Az elbeszélésnek ezzel szemben éppen ez az egyik sajátossága: nem elsődlegesen informatív, tehát példaszerű szöveg ugyan, viszont nem célszerűen strukturált, jelentésének számai nem egyetlen gyűjtőpontban futnak össze. A fabulával mint egyjelentésű szöveggel szemben az elbeszélés többjelentésű szöveg, poliszémiája révén általában véve nem bizonyít, hanem megmutat.

8. Irodalmiság és modalizátor

Egy szöveget – a megformálás művészi értékétől és az elokúció szintjétől függetlenül – a művészi szándék metanyelvi vagy immanens jelei alapján ítélünk irodalminak. Ezek a jelek következőképpen minden irodalminak tartott műben megtalálhatók, vagyis az olyan immanens jelek mellett, mint zártság, strukturáltság, tematikus progresszió, a cselekmény konkrét egyéneken keresztül történő megjelenítése, olyan nem kontextuális, modalizátorként működő metanyelvi jelek is felfedezhetők bennük, mint a mű külső (könyvformájú, kiállításával szépirodalmi művet sejtető) megjelenése, a cím alatt olvasható „regény” szó, maga a cím vagy az alcím, az írónak a szövegben belül számtalan formában megvalósuló, művének példaságát, allegorikusságát vagy pusztán csak „irodalmiságát” tanúsító kijelentéseigi (az előszavak is erre valók).

Az immanens jelek feltárása és értelmezése a hagyományos értelemben vett (nem feltétlenül hagyományos) műelemzés feladata. Egy szöveg azonban nem minden esetben tartalmaz ilyen jeleket,

⁵¹ *Dekameron* I. 2. Boccaccio *Művei*. Bp. 1964. 284.

⁵² *Poétique*. Párizs, Seuil, 1973. 34. A kontextuális szimbolizmus nagyjából ugyanazt a jelenséget takarja, mint amelyről mi a fabula kapcsán azt mondtuk, hogy az irodalmiságra utaló modalizátor része a szövegnek.

⁵³ Bp. Abc-kiadás, 1943. 16.

⁵⁴ Az a tanulság, amely a Sarkady-féle kiadásban a megfelelő mese, *A róka és az egér* után áll

sőt az is megesik, hogy eredetileg nem is szánták műalkotásnak, s csak különleges (és másodlagos) felhasználása révén tölt be irodalmi funkciót. Ilyenkor valamilyen pótlólagos modalizátorra van szükség. Örkény István *Egyperces novellák* c. kötetében olvasható a következő „példázat”:

„Érvényes két díjszabási övezet beutazására, egy órán belül, legfőljebb négyszeri átszállással, a a felszállóhelytől az utazás céljához vezető legrövidebb útvonalon. Átszállni csak kereszteződéseknél, elágazásoknál és a végállomásokon lehet, de csak olyan kocsira, melynek útvonala az előzően igénybe vett kocsik útvonalától eltér. Egy utazás során csak egy Duna-híd és minden útvonal csak egyszer érinthető. Kerülő utazás és útmegszakítás tilos!”

Ez a szöveg attól lesz, attól a pillanattól lett „novella”, amiért-amikor Örkény bevette egypercesei sorába. És ugyanilyen feltétellel lett novella a kivégzési szabályzatból is.

De nem szükséges feltétlenül irodalmi alkotásokként ismert művekben keresnünk azokat a példákat, amelyekben egy szöveget modalizátor segítségével kapcsoltak „felsőbb szintre”. Az újságokban is elég sűrűn találkozni efféle művekkel, csak éppen legtöbbször egyszerű riportként vagy tudósításként olvassuk őket, mert a napilapban való megjelenés pusztá ténye erős anti-modalizátor hatást gyakorol, legalábbis irodalmi szempontból. Azt a Vigh Tamással készített interjút is, amelyben a művész saját küzdelmeiről, nehézségeiről beszél, úgy olvassunk végig, mint bármelyik más újságcikket, riportot tudósítást, megelekedve a szöveg első jelentésével, nem kutatván a sorok mögött semmilyen különös mondanivaló után, ha az interjú készítője nem figyelmeztetne bevezetőjében (amelynek ugyanolyan modalizátor-funkciója van, mint a klasszikus előszavaknak), hogy „amit mondani akar, amit mondani akarunk ezzel az interjúval, nem egyértelműen fehér és nem egyértelműen fekete. De mindenképpen általános érvényű, mert művészeti életünkben nagyon sok Vigh Tamás van, nagyon sok műalkotásnak az a sorsa, mint a Vigh Tamáséinak” (*Népszabadság*, 1975. január 5).

Ezzel a gyakorlattal párhuzamosan a tömegkommunikációs eszközök útján terjesztett műalkotások általánosíthatóságának igénye is megfogalmazódik, például az *Élet és Irodalom*ban egy helyen (idézi a *Rádió- és Televízióújság*, 1976. március 15–21): „Nincs unalmasabb dolog, mint egy film, amelyet csak azért csináltak, hogy N. N.-t – bárki legyen is az – ország-világ megismerje. A portrénak – főleg a képernyőn – csak akkor van értelme, ha ennél többet nyújt”. Pontosan ez a követelmény teljesedett a jó palócok realista portréiban, ezt dicséri benne már egyik korabeli kritkusa:⁵⁵ „Azok a történetek nemcsak a palócok között, de bárhol másutt is megtörténhettek. „A jó palócok” érdeme nem az, hogy a speciális palóc életet híven fotografálja, ha ezt tenné, hibája volna s nem érdeme. A Mikszáth történetei az általános emberit, a tiszta emberit tükrözik vissza s nem egy vidék különlegességeit.”

Befejezésül és összefoglalásképpen néhány dolgot szeretnénk még (vagy mégégször) elmondani, főként az esetleges félreértések elkerülése, illetve tisztázása végett:

1. Amikor a szöveg és a műalkotás kapcsolatát a példaság felől közelítettük meg, csak a prózára gondoltunk, a költői nyelvet eleve kizártuk a vizsgálódás területéről.

2. Amikor az irodalmi prózát mint példát – Arisztotelész nyomán – tartalmi szempontból megtörténte és kitaláltra, ezen belül valószerűre és valószerűtlenre osztottuk fel, elsősorban a trópusok és stílusalakzatok mikrostrukturális szintjére, illetve az elbeszélésnek a filozófus által is szem előtt tartott minimális egységére gondoltunk. A szélesebb prózai műfajok ebből a szempontból külön elemzést igényelnek: ezekben a felsorolt kategóriák *tisztán* csak kivételes esetben fordulnak elő. Ehhez kapcsolódnak a következő megjegyzések.

3. Karinthy Ferenc mondta egy beszélgetés során (*Kritika*, 1975. május): „A prózának két forrása van, a krónika és a mese. Vegyük akár a kezdeteket, a régi görög vagy latin prózát. Xenophón Anabasisa vagy Plutarkhosz életrajzai: krónika – a Daphnis és Chloé mese. Livius, Caesar, Tacitus – és Apuleius. Áll ez a magyar irodalomra is. Prózánk egyik forrása a gesták, krónikák, Anonymus, Kézai, Kálty Márk, Bonfini, Galeotto. A másik pedig a mese. A vallásos legendák, csodák, példák, vagy Salamon és Markalf, a népmesék. Ha két folyó összeömlik . . . , még sokáig, hosszút szakaszon át megkülönböztethető a két szín, a sárgább és a sötétebb. A próza egészséges folyamataiban meg kéne lenni mind a két színnek. Talán itt-ott összekeveredve, de mégse teljesen elvegyülve.”

(Czímer a Phaedrus-féle változatot közli), valóban erőszakoltnak, nem oda illőnek tűnik: „A mese a hitvány és jó szóra nem hallgató embereket szégyeníti meg”, *id. mű*, 13.

⁵⁵ Porzolt Kálmán a *Figyelő* 1884. évf. 1. számában; idézi REJTŐ István: *Mikszáth Összes művei* 34. Bp. 1965. 251.

4. A történelmi dokumentumot, hiteles krónikát és a belőle táplálkozó történelmi regényt *elvben* csak a példaság, az utóbbi metaforikussága különbözteti meg egymástól. Elvben a kettő azonos szövegű is lehetne. Elvben egy történész Dugovics Títusról írott disszertációja csak annyiban különbözik egy Dugovics Títusz című regénytől, hogy az előbbi *csak* a nevezetes XV. századbeli eseményről szeretne pontos, igaz képet rajzolni, míg a másik ugyanazzal a szöveggel *elsősorban* a hősiességet, az önfeláldozást szeretné példázni (és a szöveget magát partikularizáló szinekdochénak tekinteni: Dugovics = az önfeláldozás története). A gyakorlatban – a megformálásból, a stílusból származó különbségeken túl – csak a tudományos értekezés tisztán történelmi, vagyis hiteles és igaz. A regényben a hiteles elemek kitaláltakkal keverednek, sőt: a főhős általában sohasem létezett, inkább a mellékszereplők történelmi, s a történelmi-társadalmi háttér hiteles.⁵⁶ Márpedig egy régmúlt, néha kevésbé ismert kor ismeretlen emberét megszólaltatni, vagy egy életrajzi regény közismert művész-főhősét, mondjuk Berliozt vagy Goyát intim beszélgetéseik közben „rajtakapni”, nem kisebb valószínűség, mint egy orszlán és egy kecske meghitt társalgása. A másik oldalról indulva hasonló konklúzióra jutunk az elvben tisztán kitalált és valószínűtlen tudományos-fantasztikus regénnyel is.

5. A tudományos értekezéssel szemben a műalkotást elsősorban a valószínűtlenség jellemzi, amennyiben racionálisan valószínűtlenlennel tartjuk azt, hogy egy író (művész) magát mindenhatósággal felruházva látszólag olyasmiről tudósítson, amit eleve nem ismerhet. Az arisztotelészi terminológia szerint azonban a valószínűség immanens kategória és *elvben* *lehetőség*est jelent a szükségszerűen igazgal szemben. Ha egy rendszer elemei nem zárják ki egymást, akkor a rendszer valószínű, minden további metalogikus vagy metanyelvi megfontolás nélkül. Szabó Magda *Az a szép fényes nap* c. történelmi játékával kapcsolatban olvashattuk (*Hétfői hírek*, 1976. február 16): „Hogyan hangzott Géza fejedelem végrendeletének titkos záradéka, melyet fiára, Vajkra, a későbbi István királyra bízott, keserű szócáták végső érveként? Nem tudjuk, s sohasem tudhatjuk meg. *De így is lehetett volna . . .*” Egy műalkotás valószínűségét tehát nem írójához való viszonya, hanem önmagában való koherenciája dönti el.⁵⁷

6. Az immanens valószínűtlenség a példaság feltétlen jele (lásd, példamese). Ezen túlmenően a példaság csak metalogikus, illetve metanyelvi jelek segítségével mutatható ki biztonsággal.

7. Az, hogy a példaságra semmilyen jel nem utal, s egy szöveg kizárólag különleges felhasználása folytán, eredeti kontextusából kiragadva válik példává: csak viszonylag rövid elbeszélésekkel, csak az arisztotelészi *példa* szintjén fordulhat elő. Itt sem alkalmas bármilyen szöveg a példa funkciójának betöltésére: zártnak, strukturáltak kell lennie, csírájában akaratlanul is magában kell hordoznia a parabola vagy a fabula lehetőségét.

8. A *példa* elemzésénél a szillogizmusból, a retorikai érvelésből indultunk ki. Ezt a fogalmat a továbbiakban nem az argumentum szinonimájaként használtuk, bár számos irodalmi alkotásban találkozhatunk így is vele: Voltaire *Candide*-ja ilyen argumentum-példák sorozata. A *példa*, a *példaság* egy szöveg másságát, metaforikusságát, nem elsődlegesen informatív természetét jelenti, amikor egy szöveg a) a faj-nem vagy rész-egész viszonyoknak megfelelően egy partikuláris eseményen keresztül egy általánosabb mondanivalót, tanulságot képvisel, amelynek az adott mű csak egyik lehetséges megnyilvánulása: az ilyen szöveg tulajdonképpen egy partikularizáló szinekdoché; b) az általánosan keresztül egy hozzá hasonló másik partikuláris eseményt képvisel, annak belső tartalmát, elemeinek egymáshoz való viszonyát tárva fel az analógia segítségével: az ilyen szöveg tulajdonképpen metafora.

Ebben az értelemben a példaság az irodalom egyik fontos kritériumának nevezhető, mint a műalkotásokban valamilyen formában mindig jelen levő, bizonyos szövegek irodalmiságát kifejezetten meghatározó kategória.

⁵⁶ Mikszáth egyik történelmi elbeszéléséhez, *A széttört kapocshoz* írott jegyzetében pontosan arra mutat rá REJTŐ István (uo. 293), hogy a történelmi hitelességgel nem sokat bajlódó Mikszáth művészi gyakorlata az 1880-as évtized derekától „a realista szemlélet következtében jelentősen módosul, a művészi elképzelés csapongását alárendeli a történelmi tényeknek, és ha a meseszöveg érdekében alakítja is a történelmi eseményeket, az átformáláskor nem közismert történelmi személyeket érint, hanem az önmaga teremtette figurákat formálja szabadon”.

⁵⁷ A XVIII. századi memoár-irodalom vagy a levél-regények kitűnő példái annak, amikor a mű valószínűségét az író saját személyéhez kötötte, személyesen garantálta előszavában (*Perzsa levelek*, *Manon Lescaut*, *Veszedelmes viszonyok* stb.). Mikszáth *A Lupcsek Jani házasodása* c. novellájának első két bekezdése érdekes adalék ehhez a kérdéshez (id. kiadás, 11.).