

Farkas Zsuzsanna

Mészöly Miklós Filmje és a nouveau roman

Szolláth Dávid Mészöly-monográfiájában találóan jegyzi meg, hogy „a Mészöly-próza kiváló terep az olvasás komplex tudatműködéseinek megfigyelésére.”¹ Mészöly minduntalan a dolgok „hogyanjára” kérdez rá: arra, hogyan érzékeljük a minket körülvevő világot, a körülöttünk és bennünk zajló történéseket; hogyan formáljuk a világ dolgait egységes narratívába az értelmezés során, és ezzel egyúttal hogyan „hamisítjuk” is meg azokat, hogyan küszöbölhető ki ez a „hamisítás”; és egyáltalán, lehetséges-e olyan prózai nyelv megalkotása, amelynek révén hitelesen elmondható mindaz, ami tudható.

Eme végső kérdést feszegeti Mészöly a forma teljes dezintegrációját megkísérlő regényében, a *Film*ben.² Úgy gondolom, Mészöly 1976-os írásában a forma megkísértése során egyúttal az elmondhatóság és a megismerhetőség végső ontológiai kételyével is szembenéz. Bár ez a szkepszis megmaradni látszik a mű utolsó betűjéig, „a *Film* – ahogy Szolláth írja – nem mond le az értelemkeresés heroizmusáról”.³ Túllépve ugyanis a felismerésen, hogy a világ a maga teljességében nem megragadható, ha mást nem, magát az értelmező elmét mégiscsak „leleplezi”. A *Film* hipotézisem szerint annyiban különbözik Robbe-Grillet azon törekvésétől, hogy megtisztítsa a nyelvet mindenfajta „figuratív ferdítéstől”, hogy pont a figuratív nyelvhasználat lehetőségeinek kiaknázásával tárja fel kogníciónk alapvető mechanizmusait, illetve azok lényegi szerepét a kognitív folyamatokban. A regény egyúttal bizonyosságul is szolgál arra nézve, hogy a befogadás oldaláról megközelítve – az értelmezés szubjektív voltából, illetve kogníciónk jellegéből adódóan – nincs olyan, hogy „objektív” nyelv, és az is a realitás torzítását eredményezi, ha mindezt nem vesszük figyelembe.

Jelen írás arra tesz kísérletet, hogy a metaforák *Film* című regényben betöltött szerepének vizsgálatát továbbgondolva⁴ összekapcsolja a regény értelmezését a „mészölyi dolognyelv” problematikájával, és a figuratív nyelvnek a Mészöly-prózában betöltött szerepét a metonímia regénybeli működésén is bemutatja.

1. A *Film* mint a „dolognyelv” mészölyi változata

A *Film* az *Alakulások* és a *Pontos történetek útközben* című írásokkal együtt egyfajta szakaszhatárt jelent az életműben.⁵ „A műegész dezintegrációjának a *Film* volt a tető-

1 Szolláth Dávid, *Mészöly Miklós*, Jelenkor, Budapest, 2020, 28.

2 Vö. *Uo.*, 28.

3 *Uo.*, 392.

4 Farkas Zsuzsanna, *Mészöly Miklós Filmjéről kognitív poétikai megközelítésben = Csomópontok. Újabb kérdések a Félúton műhelyéből*, Kalota Művészeti Alapítvány, Budapest, 2018, 173–188.

5 Vö. például Balassa Péter, *Észjárás és forma. Megújuló prózánkról = Uő, Átkelés, II. Lélekkertészet*, Balassi, Budapest, 2009, 29.; Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1994, 121.

vagy végpontja”⁶, ami tetten érhető abban is, hogy a korábbi Mészöly-művekhez képest erőteljes elmozdulást mutat a nouveau roman irányába. „Mészöly művei közül a *Filmre* érvényes lehangsúlyosabban, hogy *nem vezethető le a magyar elbeszélő tradíciókból*, eljárásai sokkal inkább kortárs nemzetközi irodalmi és filmes diszkurzusok felől érthetők”⁷ – állapítja meg Szolláth Robbe-Grillet vagy Andy Warhol hatása kapcsán, maga az összevetés tehát [tekintve a művek hasonló narratív megoldásait] megalapozott és termékenyen alkalmazható a vizsgálatok során. Sőt, Bagi Zsolt egyenesen arra a következtetésre jut, hogy a francia Új Regényre jellemző „dolognyelv” magyar változatát Mészöly teremti meg.⁸ Mindez egybecseng Szolláth véleményével, aki monográfiájában szintén kiemeli eme „dolognyelv” egyediségét: „a *Film* nem adaptációja semminek”, ugyanakkor „a legösszetettebb, legformabontóbb eredménye a már többször alternatívakeresésként emlegetett mészölyi realizmuskritikának.”⁹

Ahhoz, hogy megértsük, miben is áll egyáltalán a „mészölyi dolognyelv” egyedisége, érdemes röviden áttekinteni Robbe-Grillet és a nouveau roman törekvéseit, illetve alapvető jellemzőit.

1.1. A nouveau romanról

A francia Új Regény képviselőinek [Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor] műveit a kortársak olyannyira változatosnak érzékelték, hogy egy csoportba sorolásuk legfőbb indokaként jellemzően a múlttal való szakítás szándékát nevezték meg: „nem azonosak a céljaik, de ugyanazokat a dolgokat tagadják meg” – állapította meg például a kortárs Bernard Pingaud.¹⁰ De az irányzat vezető alakja, Robbe-Grillet is úgy nyilatkozott *Új regény, új ember* című írásában, hogy a nouveau roman esetében „nem valami irodalmi iskolával van dolgunk”, ami összekapcsolja képviselőit, az sokkal inkább a „tizenkilencedik századi típusú regény”, illetve a „merek szabályok elleni harc”.¹¹ Nagy Géza szerint sem beszélhetünk egységes iskoláról, a különböző művészek alkotásaiban a közös vonás „a regény általánosan elfogadott sajátosságainak többé-kevésbé következetes elutasítása”.¹² Mindazonáltal napjainkra egyértelműen kimutathatók bizonyos, az irányzatra jellemző közös vonások: képviselői igyekeztek háttérbe szorítani a lineáris cselekményvezetést, gyakoriak műveikben az ismétlődések, tükörmegoldások, és jellemzően a leírás dominál alkotásaikban.¹³

A nouveau roman képviselői között tehát a lehangsúlyosabb kapcsolódási pont mindaz, amit elvetnek, vagyis a 19. századi típusú, Balzac nevével fémjelzett konvencionális regény meghaladásának szándéka,¹⁴ kiindulópontjuk ugyanis Fodor

6 Szolláth, *I. m.*, 383.

7 *Uo.*, 385.

8 Bagi Zsolt, *A szözszerintiség regénye. Esterházy Péter: Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-válozat* –, Jelenkor 2015/2., 226.

9 Szolláth, *I. m.*, 385.

10 *A francia „új regény” II., Tanulmányok – Vita*, vál. Konrád György, Európa, Budapest, 1967, 173.

11 *Uo.*, 95.

12 Nagy Géza, *A francia „nouveau roman” „rejtett” valósága*, Helikon 1965/1., 36., vö. még Brigitta Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, J. B. Metzler, Stuttgart, 1996, 1, 7.

13 Vö. *A francia irodalom története, szerk. Maár Judit*, ELTE Eötvös, Budapest, 2011, 804–805.

14 Vö. Nagy, *I. m.*, 37.

István szerint az, hogy „a hagyományos, XIX. századi polgári realista és naturalista regénykoncepció” elavult.¹⁵ De mit is értenek ez alatt? Többek között a „klasszikus formákat”, mint például a cselekmény-, jellem- és lélekábrázolást (a „pszichologizálást”), a kronologikus szerkesztésmódot, „a rendezett világ gondolatát”.¹⁶ Schaefer a következőket sorolja fel, mint a realista regényre jellemző és Robbe-Grillet által elvetendő fogalmakat: lineárisan elbeszél, koherens történet, „kerek” karaktert formáló alak, az irodalom és művészet irodalmon kívüli (például politikai, morális vagy didaktikai) célokból történő szolgálatba vétele, illetve a tartalom és a forma szétválasztása.¹⁷

Bényei Tamás szerint „Robbe-Grillet programja a túlságosan is sok jelentéstől roskadozó tárgyak deszignifikációja volt, annak a fenomenológiai álláspontnak a helyreállítása, amikor a tárgyak saját, jelentések által redukálhatatlan jelentésükben, valóságukban mutatkoznak meg.”¹⁸ Robbe-Grillet '50-es években írt esszéiben ugyanis legfőképp azt veti a „hagyományos” regény szemére, hogy az egy „antropocentrikus” szemlélet jegyében „értelmezések hálóját” vetíti ki a világ dolgaira.¹⁹ A valóság hiteles megragadásának jelszavával egyfajta titkos, mélyebb értelmet próbál közvetíteni, a világ dolgai azonban valójában csak az emberközpontú (és önkényes) jelentések projekciójának eszközei az ilyen művek esetében.²⁰ Mindez azt a célt szolgálja, hogy a létbizonytalanságtól szorongó ember megkísérelje megérteni a dolgokat, amelyek „ennek következtében már nem is látszanak annyira idegennek: érthetőbbé, megnyugtatóbbá válnak”.²¹ Ugyanakkor „az ember annyira elmerül a dolgok mélységébe, hogy végül már észre se veszi a dolgokat”.²² Robbe-Grillet megkérdőjelezi ezt a fajta „mélységet”, „a szó-dolgok póré valóságán túl lévő, azokat fenntartó lényegi finalizmust.”²³ Ahogy Roland Barthes írta róla *Objektív irodalom* című esszéjében: nála egy tárgy „önmagán kívül semmi másra nem utal, s nem vezet el az olvasót valami funkcionális vagy lényegi másra [...] A szerző minden művészetével azon van, hogy »jelenléte« adjon a dolgoknak, s megfossa őket »jelentésüktől«”.²⁴

Eljutván a felismerésig, hogy a legprecízebb magyarázat is csak emberi konstrukció, amely nem képes a maga teljességében megragadni a minket körülvevő világot, s így a legtöbb, amit bizonyossággal állíthatunk a dolgokról: azok jelenléte,²⁵ a jövő

15 Fodor István, *Utószó* = Nathalie Sarrute, *Planetárium*, Európa, Budapest, 1973, 256.

16 Nagy, *I. m.*, 41. Vö. még 37–41., Kurt Wilhelm, *Der «nouveau Romancier» Alain-Robbe Grillet*, Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. 72, H. 3/4, Fran Steiner, 1962, 175.

17 Christina Schaefer, *Konstruktivismus und Roman. Erkenntnistheoretische Aspekte in Alain Robbe-Grillet's Theorie und Praxis des Erzählens*, Franz Steiner, Stuttgart, 2013, 11.

18 Bényei Tamás, *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Akadémiai, Budapest, 2000, 98.

19 Konrád, *I. m.*, 65, 71.

20 Vö. *Uo.*, 65., „A krimiszűzse Robbe-Grillet-nél az értelemkeresés és a jelentésadás kudarcát bemutató ironikus cselekménytípus, a nyomozás ellenére a rejtélyek megfejthetetlenek maradnak. A nyomozó azért gyűjti a jeleket, mert abban hisz, hogy a dolgok az összefüggésben majd rajtuk túlmutató jelentést nyernek. Robbe-Grillet szerint ugyanígy próbáljuk értelmezni a világunkat, mint a detektívtörténetek nyomozói, erről szolt eddig a regényírás, a nyomozás azonban mindig kudarc vagy hamisítás, mert a világ a narcisztikus jelentésulajdonításaink során mindinkább kifordul önmagából, elveszíti realitását, és különböző antropomorf képzetek hordozófelületévé válik.” [Szolláth, *I. m.*, 391.]

21 Konrád, *I. m.*, 63.

22 *Uo.*, 86.

23 Bagi Zsolt, *A körülírás. Nádas Péter: Emlékiratok könyve*, Jelenkor, Pécs, 2005, 96.

24 Konrád, *I. m.*, 152.

25 *Uo.*, 67.

regényének legfőbb céljával a dolgok magyarázatok nélküli leírását nevezi meg.²⁶ Megszabadítani „a szavakat a mindennapi jelentésüktől, attól az értelmezési hálótól, amelyben a társadalmi nyelvhasználatban vergődnek.”²⁷ Robbe-Grillet ugyanis (Kurt Wilhelm szerint) elvetett mindenfajta „antropomorfizmust”, hozzá vagyunk ugyanis szokva, hogy mindent ilyen módon értelmezzünk: a dolgok „emberesítése” során azoknak pszichológiai, morális, metafizikai értelmet tulajdonítunk, hogy ezáltal kevésbé idegenek, megnyugtatóbbak vagy érthetőbbek legyenek, vagyis saját életformánknak, észjárásunknak megfelelő értelmet adunk nekik, mindeközben ugyanakkor meg is hamisítjuk őket.²⁸ Mindezzel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy Schaefer szerint Robbe-Grillet művei és gondolatai egy új episztemológiai paradigma kidolgozásával függnek össze, melyet napjainkban „konstruktivista paradigmaként” írunk le.²⁹ A konstruktivizmus szerint ugyanis – melynek alapfeltevései összhangban állnak Robbe-Grillet nézeteivel – a valóság csak egy kognitív konstrukció, és az ember számára objektívan, a maga teljességében nem megismerhető, mivel sosem függetleníthető egy szubjektív megfigyelői nézőponttól.³⁰

Az emberi megismerés korlátainak elismerése a szubjektív nézőpont tudatos vállalásával jár együtt, hiszen „mindenképp csak arról a világról lehet szó, melyet *nézőpontom* szab meg; más világot sohasem ismerhetek meg.”³¹ Mindez egyfajta befelé fordulást is jelent, anélkül azonban, hogy ennek ténye verbálisan is kifejtetté válna a szövegben: „tekintetem viszonylagos szubjektivitása éppen azt a célt szolgálja, hogy megfogalmazhassam a *magam helyzetét a világban*.”³² Ezért is állítja Robbe-Grillet, hogy „az Új Regény az emberrel és az ember világban elfoglalt helyével foglalkozik.”³³ Ezzel egyúttal vitatja is a korabeli kritika azon vádját, miszerint az Új Regény „elfordul az embertől”, „ki akarja űzni a világból az embert”.³⁴ A nouveau roman világa nagyon is emberi világ, amennyiben felvállalja a nyelviség perspektivikusságát, ugyanakkor nem próbál a megfigyelő szubjektum korlátait meghaladó egységes világértelmezést adni. Talán emiatt érezték kritikusai „antihumánusnak”, hiszen az interpretáció mint mentális tevékenység egyik lényegi jellemzője az emberi létezésnek.

Robbe-Grillet szubjektivitás-fogalma ugyanakkor mintha mellőzné magának a szubjektivitásnak a lényegét: az ugyanis, hogy beszélhetünk-e „az emberről, az ember világban elfoglalt helyéről” avagy „teljes szubjektivitásról”³⁵ pusztán a tárgyak objektív leírása által, vitatható. Robbe-Grillet szerint attól szubjektív az általa ábrázolt világ, hogy „egy ember írja le a dolgokat”³⁶ – de valóban megismerhető-e az elbeszélő nézőpontja úgy, hogy magáról az elbeszélőről semmit sem tudunk meg, pusztán a látványt, ami szeme elé tárul? A dolgok az emberi interpretációtól függetlenül „csak

26 Uo., 68.

27 Bagi, *A körülírás*, 96.

28 Wilhelm, *I. m.*, 175–177.

29 Schaefer, *I. m.*, 13.

30 Uo., 14.

31 Konrád, *I. m.*, 91., vö. még 98.

32 Uo., 91.

33 Uo., 97.

34 Uo., 71, 94, Magyar, *I. m.*, 11.

35 Konrád, *I. m.*, 97, 98.

36 Uo., 98.

úgy vannak”, ám a szubjektum számára többet jelentenek pusztán látványuknál: kognitív mechanizmusaink, a kategorizáció, a jelentéstulajdonítás, az előfeltevések vagy a sémák és metaforák szerepe az értelmezésben nem hagyhatók figyelmen kívül, és működésük kiküszöbölhetetlen a befogadás folyamatában is. Erre utal Pingaud is, amikor azt állítja, az Új Regényekben „a jelentés ráadásaként van benne”, és „már nem az író mutat rá”.³⁷ Vagyis tulajdonképpen nincs is benne, mivel „az új regény írója nem értelmez”, viszont „értelmezésre kész, s [a művet] ez az értelmezés fogja teljessé tenni, noha kívül áll rajta”.³⁸

Anélkül dominál tehát az ilyen művekben az emberi nézőpont és így a megfigyelő személy jelenléte, hogy annak ténye az elbeszélő saját verbális és kognitív tevékenységének, illetve a leírtakhoz fűződő érzelmeinek kifejtése által nyelvi is reflektálttá válna. Bagi Zsolt szerint ennek a törekvésnek az eredménye egy „felfüggesztett értelmezésű vagy értelmű világ”, amely reflektálttá teszi az olvasó számára tevékenységének „konstitutív voltát”, és egyúttal aktívan ösztönzi is őt az így keletkezett hiány betöltésére, vagyis az adott szöveg értelemösszefüggéseinek megkonstruálására.³⁹ Az Új Regények önreflexiója tehát sokkal inkább megragadható a befogadóra tett hatásban, vagyis mindabban, ami nincs leírva bennük, a magyarázatok hiánya ugyanis saját mentális tevékenységének intenzívebb megfigyelésére készíti a befogadót.

Abból kiindulva, hogy a legtöbb, amit a dologról állíthatunk, az, hogy vannak, az Új Regény igyekszik háttérbe szorítani a cselekményt, és a lehető legnagyobb teret engedni a leírásnak.⁴⁰ Ha mindeközben kirajzolódik valamiféle történet, az elsősorban kogníciónk jellegéből fakad, az interpretáció eredményeként, hiszen a világot, illetve annak változását alapvetően események kauzális egymásutánjaként értelmezzük. A nouveau roman képviselői „a tárgyszerű leírásnak olyan technikáját dolgozták ki, amely alapvetően megváltoztatta e hagyományos realista eszközt”.⁴¹ A látvány legfőbb érzékszerveként a leírás során a szemnek, a vizualitásnak lesz kitétetett szerepe.⁴² Nagy szerint „az »új író« szeme, tekintete határozza meg a valóság ábrázolását: a tárgyak rigorózusan objektív megjelenítése”, aminek következtében „a világ elveszíti a konkrét anyagi valóságon túlmutatató jelentőségét, sőt szimbolikáját...” A tekintet ugyanakkor a látványnak csak egy bizonyos részét képes befogni, így maga Robbe-Grillet is belátja, hogy környezetéből kiragadva és így bizonyos értelemben torzítva azt nem képes a maga teljességében megragadni.⁴³ Ez a probléma a kamera által a *Filmben* is tematizálódik. Warhol kísérletével ellentétben azonban Robbe-Grillet visszatérő, ismétlődő leírásai a dolgokat különböző nézőpontokból látatják, így körüljárva azokat: mintha egy adott látványt több „kameraállásból” is megvizsgálnának. Bagi Zsolt szerint ez az eljárás „több világ-perspektíva kialakulására ad lehetőséget, azaz a világ mint egy perspektívához adott értelmezési horizont felfüggesztődik”, ezzel együtt előtérbe kerül a tekintetnek mint „a leírás objektumának” a problematikája.⁴⁴

37 Uo., 176.

38 Uo., 177.

39 Bagi, *A körülírás*, 98.

40 Vö. Konrád, *I. m.*, 67.

41 Gintli Tibor – Schein Gábor, *Az irodalom rövid története*, Jelenkor, Pécs, 2007, 458.

42 Konrád *I. m.*, 90.

43 Uo.

44 Bagi, *A körülírás*, 98, 100.

1.2. A nouveau roman a „gyakorlatban”: Robbe-Grillet néhány regényéről

A nouveau roman képviselőinek műveit olvasva azt tapasztalhatjuk, hogy sajátos irodalomlátásuk, célkitűzéseik, illetve azok megvalósulása között kibékíthetetlen ellentétek feszülnek,⁴⁵ emberi mivoltunkból és az olvasás folyamatának jellemzőiből kifolyólag ugyanis lehetetlen egyfajta teljesen „steril”, bármiféle mélyebb jelentéstől vagy érzelemtől mentes szubjektivitás megvalósítása.⁴⁶ Habár Robbe-Grillet állítása szerint „az Új Regény teljes szubjektivitásra törekszik”,⁴⁷ és igyekszik cáfolni, hogy célja valamiféle dehumanizált objektivitás lenne,⁴⁸ elbeszéléseinek tárgya és narratív eljárásai, a kiinduló szemléletmódként megnevezett „tárgyas absztrakció”⁴⁹ mégis mintha a világ szubjektív érzékelésének lényegétől fosztaná meg az általa megragadni kívánt valóságot. A szubjektivitás nem merül ki a világ egyetlen személy nézőpontjából történő „láttatásában”,⁵⁰ az adott nézőpont mögötti jellem, illetve a hozzá köthető érzések, tapasztalatok és világkép hiánya sokkal inkább eredményez egyfajta elszemélytelenített, pusztá látványra redukált világot.⁵¹

A francia Új Regény „nyitányának” tekintett *A radírok* című mű a detektívregény paródiájaként is értelmezhető.⁵² Robbe-Grillet zseniálisan értelmezi újra Oidipusznak a mű eleji Szophoklész-mottóban is megidézett történetét.⁵³ Ugyanakkor már a szerzőnek erre a művére is igaz Pór azon megállapítása, miszerint a regény témája nem maga az egyébként rendkívül izgalmas történet, annak funkciója inkább az, hogy „lehetőséget, alkalmat, ürügyet teremtsen arra, ami valójában elbeszéltek, illetve leíratik.”⁵⁴ De mi is akkor az elbeszélés valódi tárgya?

A cselekmény háttérbe szorulásával előtérbe kerül maga az elbeszélés mód, amely már ebben a műben is egyértelműen magán viseli a francia Új Regény jellemző

-
- 45 Nagy Géza szerint „nyilvánvaló, hogy az elméleti célkitűzés és annak a művekben jelentkező megvalósulása az írók meglehetősen mérsékelt törekvése ellenére sem esik egybe”. [Nagy, *I. m.*, 35.] Bajomi Lázár szerint pedig Robbe-Grillet „nem tudott hú lenni a maga szabta úthoz”. [Bajomi Lázár Endre, *Utószó* = Alain Robbe-Grillet, *Útvesztő*, Európa, Budapest, 1969, 158.] Kurt Wilhelm azt írja, hogy a Robbe-Grillet elméleti célkitűzései és azok gyakorlati megvalósulása közötti diszkrepancia oka részben az a tény is, hogy elméleti alkotásait már első regényei megjelenése után írta. [Wilhelm, *I. m.*, 174.]
- 46 Ezt maga Robbe-Grillet is belátta: „A tárgyilagosság, a szó szokásos értelmében véve – a tekintet tökéletes személytelensége – nyilvánvalóan képtelen ábránd.” [Konrád, *I. m.*, 62.]
- 47 *Uo.*, 98.
- 48 Pór Péter, *Utószó* = Alain Robbe-Grillet, *A radírok*, Európa, Budapest, 1975, 273.
- 49 *Uo.*, 278.
- 50 Robbe-Grillet *Új regény, új ember* című írásában pontosan ezzel az érvel próbálja bizonyítani a francia Új Regényt ért azon vádat, miszerint az „ki akarja üzni az embert a világból” [Konrád, *I. m.*, 94.]: „Úgy látszik, nagyon felületesen olvasták regényeinket. Az ember ott van bennük, minden oldalon, minden sorban, minden szóban. Még ha sok tárgy található is írásainkban, méghozzá részletesen ábrázolva, mindig jelen van – és elsőül – a tekintet, amely látja, a gondolat, amely felfogja, a szenvedély, amely eltorzítja őket. Regényeink tárgyai nem léteznek az emberi észleléstől függetlenül, akár valóságos az, akár képzeletbeli...” [*Uo.*, 97.]
- 51 Robbe-Grillet a tárgy fogalmát úgy határozza meg, mint mindent, beleértve magát az embert is, amit érzékszerveinkkel észlelünk. [*Uo.*]
- 52 Pór, *I. m.*, 280.
- 53 Erre vonatkozóan lásd például: Page Dubois, *Oedipus as Detective. Sophocles, Simenon, Robbe-Grillet*, Yale French Studies, No. 108, Crime Fictions, 2005, 102–115.
- 54 Pór, *I. m.*, 277.

vonásait, ám talán kevésbé hangsúlyosan.⁵⁵ Az *Útvesztő*höz képest itt még nevük van a szereplőknek, s bár csak a kihallgatott személyek elbeszéléseiből bontakozik ki, de igen szerteágazó a cselekmény. A fényviszonyoknak, a látványnak nagy szerepet tulajdonít az elbeszélő, ám jellemábrázolásról már ebben az esetben sem beszélhetünk. Habár a különféle nézőpontok bemutatása még nem tűnik olyan öncélúnak, mint például *A kukkoló* című regényben, itt is megfigyelhető az egyes szituációk rendszeres visszatérése más-más szereplő nézőpontjából elbeszélve. „Variációk egy jelenetre” – mint amikor ugyanazt a tárgyat más-más szemszögből vizsgáljuk meg, remélve, hogy az ilyen módon feltárt apró részletek közelebb visznek majd annak valódi lényegéhez. „Egy helyzet körülírásának kísérleti terepe”.⁵⁶

Mindebből az is nyilvánvalóvá válhat, hogy a regényben kitüntetett szerepet kap a különféle nézőpontokkal történő játék, melynek során a szereplők egy-egy látószöggel azonosulnak,⁵⁷ megnyilatkozásaik és belső monológjaik fő funkciója, hogy a „nézésre, tekintetre redukálva”⁵⁸ újabb részletekkel gazdagítsák az elbeszélés tárgyát képező kiinduló szituációt, amely (Pór szavaival élve) maga is mintha inkább csak ürügyként szolgálna arra, hogy az elbeszélés megvalósulhasson. Visszatérve a kérdésre ugyanis: mi is az elbeszélés valódi tárgya, Pór a következő választ adja: Robbe-Grillet „a cselekményt mint regényalkotó elemet idézőjelbe teszi és megfosztja hagyományos érvényétől. A regény a megírás folyamatával, a szöveggel azonos”,⁵⁹ s egyúttal az olvasás folyamatával is, melynek során az olvasó mintegy „újraalkotja” a művet a regény szövege és saját ismeretei alapján.

A *radíroknál* hat évvel később, 1959-ben keletkezett a *nouveau roman* iskolapéldájának is tekinthető *Útvesztő* című Robbe-Grillet-regény. Mottója akár az egész irányzatra is vonatkoztatható lenne: „szigorúan anyagi valóságról van szó, más szóval ez a valóság nem tart igényt semmiféle allegorikus értelmezésre. Az olvasót tehát arra kérjük, csak azokat a dolgokat, mozdulatokat, szavakat, eseményeket tekintse, amelyeket elétárunk, és ne igyekezzék sem több, sem kevesebb jelentőséget tulajdonítani nekik, mint amennyit saját életében, a saját halálában tulajdonítana ezeknek a dolgoknak”.⁶⁰ Mindenféle absztrakciótól, „belelátástól”, mélyebb értelem vagy transzcendencia keresésétől mentes olvasásra buzdít tehát a szerző, az ábrázolt világ lehető legobjektívabb interpretációjára úgy, hogy a dolgok jelenlétét a maguk világában érzékeljük.

A mű elején mintha egyfajta „légüres”, lakatlan térbe csöppennénk. Nincsenek élőlények, se ember, se állat (eltekintve a szobában röpködő légytől), csak a süket, néma és magányos látvány – a táj szó szerint „embertelen”. Akár a kiinduló helyszín jellemzése is lehetne a műből kiragadott mondat: „az egész helyszín üres: nincs itt egy férfi, sem asszony, de még csak egy gyermek sem”.⁶¹ Aztán amikor megjelenik első szereplőnk, a férfi, leírása összefolyik a tájjal, annak kiterjesztett folytatásaként,

55 Vö. „A leírások így nem önértékűek és öncélúak ebben a regényben, és ha szokatlanul elnyújtottak is, kapcsolatuk még közvetlenebb a cselekménnyel.” (Uo., 279.)

56 Uo., 275.

57 Uo.

58 Uo., 276.

59 Uo., 281.

60 Robbe-Grillet, *Útvesztő*, 5.

61 Uo., 17.

a látvány egyik élettelen darabkájaként kerül ábrázolásra,⁶² elszemélytelenítve, pusztá tárgyhoz hasonlóan: az öntöttvas lámpaoszlop kúpos talapzatánál „valamivel feljebb egy csípő, kar és váll támaszkodik az utcai lámpa törzséhez”.⁶³ Mintha a létformák, élő és élettelen között nem lenne semmilyen különbség sem,⁶⁴ s a létezők egyetlen meghatározó tulajdonsága pusztá vizualitásuk lenne.

Ezért is használja Robbe-Grillet regényeire Wilhelm a „totálrealizmus” kifejezést,⁶⁵ utalva ezzel a szerző egyedi realizmusfogalmára. A Balzac nevével fémjelzett 19. századi regény elvetése egyúttal az abban megnyilvánuló realizmusfelfogás elutasítását is jelenti, ezért találkozhatunk a szakirodalomban az „anti-realizmus” kifejezéssel a nouveau roman kapcsán.⁶⁶ Robbe-Grillet valóság alatt érti mindazt – állítja Wilhelm –, amit a minket körülvevő (és a bennünk lévő) világból képesek vagyunk felfogni érzékszerveinkkel, vagyis mindazt, „ami a fejünkben van”: érzéketeket, gondolatokat, emlékeket, hipotéziseket.⁶⁷ Regényeiben az elbeszélő mintha szenttelen és elfogulatlan kameraként⁶⁸ „pásztázna végig” mindent, a külső világot és a szereplők belső fizikai és mentális történéseit egyaránt, ilyen módon adva egy „totális” képet a tudat által érzékelt és értelmezett [vagyis megkonstruált] valóságról. Ami miatt mégis személytelennek tűnhet ez a valóság, az az, hogy benne egyenrangú létezőként⁶⁹ van jelen élettelen és élő, tárgy és személy, és mindezek azonos módon vannak ábrázolva is. Nincsenek a narratívában kiemelkedő karakterek, nincs jellemábrázolás, sem szubjektív érzések,⁷⁰ maximum a tudat által az adott pillanatban érzékelt fizikai észleletek.

Mindez egyfajta ködös, homályos kontúrú világot eredményez, amelyben a metszően éles látvány a narratíva szerveződésében is központi szerepet tölt be. Mindent a vizuális hatásokból kiinduló asszociatív kapcsolatok kötne össze,⁷¹ nem egy egységes tér, idő vagy összefüggő cselekmény, hiszen arról nem is igazán beszélhetünk, a történet maga összefoglalható egy-két mondatban. Az egyes jelenetek rendre visszatérnek kicsit másképp, más nézőpontból közvetítve, és mint egy kirakós darabkái, egy-egy újabb „információmorzsával” szolgálnak az adott szituációra vonatkozóan. A cselekmény hiányából fakadó rés kitöltését magára az olvasóra bizza az elbeszélő: „minden Robbe-Grillet-mű egyik alapjellegzetessége, hogy ti. miközben

62 Nagy Géza szerint Robbe-Grillet „végletes ábrázolásában [az ember] talán már nem is az, hanem tárgy”. (Nagy, *l. m.*, 40.)

63 Robbe-Grillet, *Útvesztő*, 12.

64 Vö. „ein Realismus, bei dem wirkliche und fiktive, gegenwärtige, vergangene und zukünftige Geschehnisse ineinandergreifen oder – fließen”, illetve: „und läßt die verschiedenen Wirklichkeitszonen allmählich ineinander übergehen.” (Wilhelm, *l. m.*, 181, 182.)

65 *Uo.*, 180.

66 Vö. Nagy, *l. m.*, 36., Wilhelm, *l. m.*, 183.

67 Wilhelm, *l. m.*, 180–181.

68 Vö. *Uo.*, 179.

69 Vö. „Die Gleichwertigkeit der einzelnen Zonen der Realität” (*Uo.*, 181.)

70 Wilhelm vitában áll azokkal a bírálókkal, melyek szerint Robbe-Grillet regényei nem fejeznek ki érzéseket, azok szerinte megjelennek műveiben, csak fantáziák, előfeltevések, emlékek révén. [Vö. *Uo.*, 180.] Úgy vélem azonban, Pingaud már idézett állítása arról, hogy a francia Új Regényekben a jelentés nincs jelen, az értelmezést a szerző az olvasóra bizza, az érzésekre is igaz: azok sincsenek közvetlenül ábrázolva a művekben, azok közvetett utalások alapján történő értelmezése a befogadó feladata lesz.

71 Vö. „Schließlich gibt es in großer Zahl assoziative Übergänge zwischen den einzelnen Wirklichkeitssphären.” (Wilhelm, *l. m.*, 182.)

mindent lerajzol, a fő jelenetet, a lényegét, a döntő és alapcselekményt szándékosan kihagyja, s így mindvégig találgatásokra kényszeríti az olvasót...”⁷²

Robbe-Grillet célja ugyan egy objektív, mindenféle absztrakciótól, szubjektív beelátástól „megszabadított” narratíva megalkotása, mely híven „tükrözi” a dolgok jelenlétének, létezésének lényegét, ám elbeszélés módja mintha pont az ellenkező hatást érné el: a szubjektivitás hiánya, a szikár, pusztá látványra szorító leírások mögött mintha rendre valamilyen rejtett többletjelentés sejlene fel. Az olvasó megszokott sémái szerint kénytelen kitölteni a narráció réseit, melynek lényege tehát nem a cselekmény, de nem is maga a látvány: a mű végére egy haldokló beteg utolsó napjainak ködös, homályos tudatállapota rajzolódik ki előttünk, aki mintha félig öntudatlanul és célját feledve bolyongana a város útvesztőjében.

A *Rések* című, 1957-ben megjelent regény szintén ikonikus példája a nouveau roman irányzatának, annak jellemzői ugyanis nagyon letisztultan vannak jelen benne: az érzelmek és azok analízise teljesen kimarad ebből a féltékenységnek szentelt regényből,⁷³ viszont annál nagyobb hangsúllyal van jelen fény és árnyék játéka, a részletező leírás, illetve a jelenetek apró eltérésekkel történő ismétlése. Maga a cím is kettős jelentéssel bír: a 'jalousie' a francia nyelvben jelenti egyrészt a féltékenységet, másrészt pedig a redőnyt,⁷⁴ s valóban, sokszor mintha egy félig lehúzott redőny résein keresztül leskelődne az elbeszélő féltékenyen A... után. Ahogy Robbe-Grillet más regényeire, úgy erre is jellemző egyfajta frusztráló, homályos légkör, a megcsalás ugyanis mindvégig csak feltételezés marad, és a szereplők, helyszínek leírása is korlátozott nézőpontból történik: mindig „lesből”, beszűkült látótérből. A kronologikus időrend az *Útvesztő*höz képest itt már teljesen felbomlik:⁷⁵ minden történés, látvány, emlék jelen időben, jelenetenként apró eltérésekkel vissza-visszatérve kerül bemutatásra. A banánok hol éretten csüngnek a fákon, hol pedig már le vannak aratva, a százlábú egyes esetekben még mászik a falon, máskor már csak a lecsapott állat nyoma észlelhető. A... [akinek neve mindvégig rejtély marad] és szomszédja, Franck hol tervezgetik a városi utat, hol pedig már arról mesélnek, és még lehetne sorolni a rengeteg, variációkban visszatérő jelenetet, melyek az apró módosulások által valahogy mégis egyre teljesebbé teszik a művet. Ahogy egy munkás által énekelt dalról jegyzi meg A...: „Ha néha eltűnnek is a motívumok, később megerősödvé térnek vissza, majdnem ugyanúgy. Az ismétlések, variációk, kihagyások, visszakanyarodások, vagyis az alig érzékelhető módosulások végül igen messzire visznek a kiindulóponttól.”⁷⁶

Ahogy más Robbe-Grillet-regényeknél megfigyelhető, úgy itt is jellemző az élő és élettelen, az ember és a tárgy leírásának összemosódása, vagyis az elbeszélő mindent azonos „szemüvegen keresztül” szemlél, a látványra és a fény-árnyék viszonyokra helyezve a hangsúlyt: „a korlát esztergályozott fája, az üres karosszék, a dohányzóasztalon egy tele pohár és a tálca a két üveggel, végül a fekete hajkorona felső része, mely épp most fordul jobbra, ahol az asztal fölött belép a képbe egy

72 Bajomi Lázár, *I. m.*, 159.

73 Coenen-Mennemeier, *I. m.*, 38.

74 *Uo.*

75 *Uo.*, 39.

76 Alain Robbe-Grillet, *Rések*, Noran, Budapest, 1999, 55.

fedetlen alkar, és ennek lezárásaként egy halványabb kézfej”.⁷⁷ Minden, ami tudható a szereplőkről, az a pusztá látványuk, illetve az a néhány szó, amit egymással váltanak. S hogy miért számúz a szerző műveiből mindent, ami csak pusztá „belemagyarázás”, lelki „boncolgatás”, azaz fikció, arra a mű egyik szereplője ad egy lehetséges magyarázatot az általuk olvasott regénnyel kapcsolatban: „Franck ezzel egy csapásra eltűnteti a koholt fikciókat. Hasztalan mást kitalálni, mert a dolgok úgyis olyanok, amilyenek: a valóságot nem lehet megváltoztatni.”⁷⁸

1.3. Szószertiség vs. metafora?

A nouveau roman törekvései, a látvány minél érzékletesebb, ugyanakkor értelmezések nélküli megragadása sajátos prózanyelv kidolgozására készítette alkotóit, amelyben a főnevek és egy, a francia nyelvre jellemző igeidő, a „passé composé” dominál. Magyarban nem lévén ilyen múlt idő, a 'van' létige gyakori használata jellemző az ide tartozó művekre.⁷⁹ Megkísérelve a szavak funkcionalitását azok szótári jelentésére redukálni, így kiküszöbölve az azok szemantikai mezőjébe tartozó konnotatív, „interpretációs rácsokba” és magyarázó elméletekbe ágyazódó jelentéseit⁸⁰, az Új Regény igyekszik kerülni a szóképek alkalmazását.⁸¹ Innen az elnevezés is: „a szószertiség regénye”, „szószertinti irodalom”.⁸²

Robbe-Grillet igen határozottan lép fel a metaforák használata ellen, mivel szerinte az, „mint hasonlat, csaknem mindig felesleges, semmi újjal sem gazdagítja a leírást”, ugyanakkor „titkos kapcsolatot vezet be a szövegbe”, és „antropomorf analógiaként egy „egész metafizikus rendszert tár fel”.⁸³ 1958-ban megjelent gondolatai a ma már idejétmúltnak tekintett metaforaelméleten alapulnak, amely pusztán díszítőelemként, a retorikai és poétikai hatáskeltés eszközeként értelmezi a szóképet. Kognitív megközelítésben azonban ennél sokkal több:⁸⁴ ha Lakoff és Johnson elméletéből indulunk ki, akik szerint egész gondolkodásunk metaforikus alapú, és így a metafora alapvető szerepet játszik gondolkodásunkban, abban, ahogy a környezetünkből érkező információkat feldolgozzuk,⁸⁵ akkor a metafora működése a nouveau roman törekvései szempontjából is átértékelődik. Egyrészt azért, mert a metafora sokkal mélyebben benne gyökerezik nyelvhasználatunkban is, minthogy annak jelentőségét a költői nyelvhasználat területére redukáljuk. A nyelvi szimbolizációban alapvető szerepet játszó fogalmi metaforák még olyan, látszólag „szó szerinti” jelentéssel bíró metaforikus nyelvi kifejezésekben is tetten érhetők, mint az igeikötős igeik, nem beszélve azok lényegi szerepéről konceptuális rendszerünk felépítésében.

A metafora szószertiséggel való szembeállítására már csak abból kifolyólag sem állja meg a helyét, hogy szókincsünk egy része maga is konvencionálizálódott,

77 Uo., 28.

78 Uo., 45.

79 Bagi, *A szószertiség regénye*, 223.

80 Vö. Konrád, *I. m.*, 63.

81 Bagi, *A szószertiség regénye*, 222.

82 Vö. Konrád, *I. m.*, 164.

83 Uo., 73.

84 Vö. például Kövecses Zoltán, *A metafora*, Typotex, Budapest, 2005, 13–17.

85 Lakoff és Johnson elméletüket elsőként a *Metaphors We Live By* című 1980-as kötetükben fejtették ki szisztematikusan.

„halott” metaforákból áll: az *asztal lába* kifejezés például olyan szó szerinti metafora, amely helyett nincs másik szó szerinti nyelvi megoldás.⁸⁶ Hiába tűzi ki tehát célként Robbe-Grillet a metaforák „száműzését” a „jövő” regényéből, ő maga is él azokkal.

A metafora és az Új Regény prózanyelvének viszonyát, úgy vélem, Bagi Zsolt néhány gondolatából kiindulva érdemes újraértelmezni, pontosítani. Utalva arra a tényre, hogy az Új Regény a magyarázatok és értelmezések világával szemben az azoktól „megtisztított” pusztá látványt, a „dolgok világát” igyekszik megragadni, dolognyelvnek nevezi ezt a prózanyelvet. Ide sorolható az általa elemzett Esterházy-féle *Márk-változat* is, amelyről megállapítja, hogy „ha az elbeszélő néha hasonlatot használ, az nem valami elvont [etikai, esztétikai stb.] értelem megjelenítése érdekében történik, hanem csak egy érzéki párhuzam megteremtése miatt.”⁸⁷ Az ilyen módon történő alkalmazás egyedi fogalmi metaforák esetében is lehetséges, amire Mészöly *Filmje* számtalan példát vonultat fel, amikor például a különböző idősíkokhoz köthető történések között metaforizáció segítségével teremt analógiás kapcsolatot, hangsúlyozva az azokhoz köthető érzéki tapasztalatok hasonlóságát.⁸⁸ Nem a metafora maga áll tehát szemben a „szószertintiséggel”, sokkal inkább annak olyan módon történő alkalmazása, amikor a metafora egyik bemeneti tere valamilyen elvont fogalommal, eszmével hozza kapcsolatba a másik bemeneti tér érzéki, fizikai tapasztalatát, vagyis elsősorban az ontológiai metaforák.⁸⁹ A Robbe-Grillet által említett példák nagy része megszemélyesítés [„szeszélyes hegy”, „erdő lelke”, „meglapul a falu”],⁹⁰ melyeket a kognitív nyelvészet szintén ebbe a csoportba sorol, ilyenkor ugyanis forrástartományként maga az ember szerepel,⁹¹ s ilyen módon azt a fajta „antropocentrikus légkört” teremti meg, amelyet Robbe-Grillet annyira elítél. Amennyiben azonban a metaforizáció során érzéki [a nouveau roman célkitűzéseit szem előtt tartva elsősorban vizuális] tapasztalatok kerülnek interakcióba egymással [pl. „a lepke repülő virágszirom”], a leírás nem lép túl a fizikai világ dimenziójának, vagyis a „dolgok világának” a határán.

1.4. A mézőlyi „dolognyelv”

A Mészöly által kidolgozott „dolognyelv” annyiban különbözik a francia Új Regénytől, hogy a metaforizáció és a metonímiák használata, vagyis a figuráció nagy hangsúllyal van jelen benne, ezáltal újfajta módon megközelítve a leírást. „A Mészöly prózájában mindig is jelenlevő figuratív [a korai időszakban főként példázatos, később egyre inkább ál-példázatos] mozzanat [amely Robbe-Grillet célkitűzéseivel szembeállítja azt] – Bagi Zsolt szerint – tekinthető úgy, mint a leírás problémájára adott másik típusú válasz.”⁹² A nouveau roman azon törekvése, hogy „megtisztítsa” a regényt mindenfajta „jelentéstől”, értelmezéstől, bizonyos fokig szemben áll a szövegalko-

86 Tolcsvai Nagy Gábor példája: *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*, Osiris, Budapest, 2013, 212.

87 Bagi, *A szószertintiség regénye*, 222.

88 Lásd Farkas, *I. m.*, 182–185.

89 Az ontológiai metaforákkal kapcsolatban lásd például: Kövecses, *I. m.*, 50–51.

90 Konrád, *I. m.*, 72.

91 Kövecses, *I. m.*, 51.

92 Bagi, *A szószertintiség regénye*, 95.

tás és a befogadás folyamatával, melyek lényegi mozzanata maga az interpretáció. A Mészölynél mindvégig jelenlévő figuratív nyelvhasználat olyan gesztus, amely az értelmezés konstruktív voltára irányítja a figyelmet, s így a mészölyi próza a konkrét kognitív folyamatokat „leplezi le”.

Ennek egyik példája a *Film*, amely eltérést mutat Robbe-Grillet művészetéhez képest, amikor egyedi módon alkalmazza és „bírálja is a robbe-grillet-i objektív, semlegesített pillantást”.⁹³ Ugyanis „Mészöly szerint az objektív kamera még csak technika, ami önmagában nem hoz létre esztétikumot. Mészöly szerint az írónak vagy a filmrendezőnek az is a feladata, hogy értelmezze ezt a nyers, zárt valóságot, amit a kamera felvett. Ez pedig épp ellentétes Robbe-Grillet felfogásával, aki a dolgok feltételezett mélységei, transzcendentalitása ellen indított hadjáratot, és aki számára a dolgok értelmezése azt jelenti, hogy birtokviszonyba kerülünk velük és a dolgaink rabjaivá válunk.”⁹⁴ Robbe-Grillet felismeri az értelmezés konstruktív voltát, amely [tekintve kogníciónk korlátait] óhatatlanul a leírás tárgyát képező valóság egyfajta „torzításával” jár együtt, azt azonban nem, hogy a jelentés, az értelmezések negligálásával a probléma csak a megoldás félrevezető illúzióját jelenti, nem pedig kiküszöbölését. Mészöly azáltal, hogy olyan eljárásokat használ, amelyek az elmeműködés folyamatait narratív szinten is megjelenítik (így például a metaforák vagy a metonímiák alkalmazásával), ezt a problémát szövegszinten is tematizálja, ilyen módon lehetővé téve az arra irányuló önreflexiót is. Mindezt illusztrálандó az alábbiakban a metonímia szerepét próbálom körüljárni Mészöly *Film* című regénye kapcsán.

2. Metonímiák és a Film

2.1. A metonímia kognitív megközelítésben

Ahogy a metaforát, úgy hagyományos megközelítésben a metonímiát is trópusként, azaz pusztán retorikai eszközként szokták kezelni.⁹⁵ Már Lakoff és Johnson is felhívják rá a figyelmet ugyanakkor, hogy az emberi nyelvben és gondolkodásban a metaforához hasonló alapvető szerepet tölt be a metonímia is.⁹⁶

Az *Alakzatlexikon* meghatározása szerint a metonímia „egy fogalom vagy tényállás megnevezése a szabályos [konvencionális] megnevezés helyett olyan kifejezéssel, amely eredetileg egy másik fogalom megnevezésére szolgál; az új megnevezés alapja az, hogy a két fogalom/tényállás egymással »érintkezzen«, ezen érintkezést pedig »mint a megjelölt dolgok közötti természetes logikai összefüggést értelmezik».”⁹⁷ Hogy

93 Szolláth, *I. m.*, 392.

94 *Uo.*, 396.

95 Vyvyan Evans – Melanie Green, *Cognitive Linguistics. An introduction*, University Press, Edinburgh, 2006, 311.; Benczei M. Ildikó, *A metonímia a kognitív pragmatikaelméletek tükrében*, Magyar nyelvjárások 48. kötet, 2010, 111.

96 George Lakoff – Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 1980, 39.; Evans–Green, *I. m.*, 314.; Benczei M., *I. m.*, 114.; Klaus Uwe Panther – Linda L. Thornburg, *Metonymy = The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, szerk. Dirk Geeraerts – Hubert Cuyckens, Oxford University Press, Oxford, 2007, 239.; Kövecses Zoltán – Günter Radden, *Toward a Theory of Metonymy = Metonymy in Language and Thought*, szerk. Klaus-Uwe Panther – Günter Radden, John Benjamins, Amsterdam, Philadelphia, 1999, 18.; Raymond W. Gibbs, *Speaking and Thinking with Metonymy = Uo.*, 62.

97 *Alakzatlexikon*, főszerk. Szathmári István, Tinta, Budapest, 2008, 412.

mit is jelent pontosan ez az érintkezés, már az ókor óta vita tárgyát képezi. Többféle tipológiai kísérlet is született, a magyar szakirodalom leggyakrabban a térbeli, időbeli, anyagbeli és oksági érintkezést különíti el.⁹⁸ Maga az *Alakzatlexikon* is hangsúlyozza azonban, hogy kogníciónk jellegéből, illetve a lehetséges kontextusok számának végtelen voltából kifolyólag egyik tipológia sem képes a metonímiák esetében fennálló összes „érintkezés” lefedésére. Épp ezért a metonímiákkal kapcsolatos legfőbb kérdés talán nem is azok teljességre törekvő csoportosítása, sokkal inkább annak megértése, miért használjuk és milyen módon értelmezzük őket.⁹⁹ Ennek megválaszolásában lehet segítségünkre a kognitív metonímiaelmélet.

A metaforához hasonlóan a metonímia is fogalmi természetű¹⁰⁰ és névátvitelen alapszik,¹⁰¹ lényeges különbség a névátvitelben részt vevő fogalmak kapcsolatában rejlik. Kövecses Zoltán meghatározásában „a metonímia olyan kognitív folyamat, ahol egy közvetítőfogalom (tárgy, esemény, tulajdonság stb.) mentális hozzáférést biztosít egy olyan célfogalomhoz (tárgyhoz, eseményhez, tulajdonsághoz stb.), amely ugyanannak a fogalmi keretnek, (fogalmi) tartománynak, vagyis idealizált kognitív modellnek (IKM) a része.”¹⁰² Vagyis míg a metafora esetében két különböző fogalmi tartomány kerül interakcióba egymással, a metonímia esetében ez a folyamat egyazon strukturált fogalmi kerethez,¹⁰³ vagyis IKM-hez tartozó entitások között megy végbe. A metafora és a metonímia közötti további fontos különbség, hogy míg a metaforával egy új ismeretet, „megismerést fogalmazunk meg”, addig a metonímia mindig „a diskurzusban már korábban említettre vagy a résztvevők számára ismert dologra utal”.¹⁰⁴

A metonímia a hagyományos retorikák helyettesítés-elmélete szerint a 'B áll A helyett' képlettel írható le,¹⁰⁵ ahol A és B a valóság két különböző elemét jelöli, köztük áll fenn tehát valamilyen érintkezés, kapcsolat.¹⁰⁶ Kognitív keretben a metonímia fogalmi szinten értelmeződik, kognitív folyamatként. A két fogalom azonos kognitív modell részei, ahol B a közvetítő entitás, amely hozzáférést biztosít az ugyanazon fogalmi keretbe tartozó A célfogalomhoz.¹⁰⁷ B entitás tehát (langackeri fogalommal élve) referenciapontként biztosít mentális hozzáférést A célfogalomhoz.¹⁰⁸ Panther-Radden példájával élve: amikor például egy zenekar elsőhegedűsére „első hegedűként” hivatkozunk, akkor a metonimikus olvasat magába foglal egy eltolódást a hangszerről a zenészre, mindeközben a referenciapont („az első hegedű”) háttérbe, a célfogalom („az első hegedű”) pedig előtérbe kerül.¹⁰⁹

98 Uo., 414.

99 Uo.

100 Vö. Evans–Green, *I. m.*, 311.; Kövecses, *A metafora*, 149.; Kövecses–Radden, *I. m.*, 17.

101 Kövecses Zoltán – Benczes Réka, *Kognitív nyelvészet*, Akadémiai, Budapest, 2010, 63.

102 Uo., 65.

103 A fogalmi keret kifejezést Panther és Radden 1999-es tanulmányát követve olyan terminusként alkalmazom, amely egyaránt lefedi a kognitív nyelvészeti szakirodalomban megjelenő „domain”, „idealizált kognitív modell”, „séma” vagy „fogalmi tartomány” terminusokat. [vö. Klaus Uwe Panther – Günter Radden, *Introduction = Metonymy in Language and Thought*, 2.]

104 *Alakzatlexikon*, 417.

105 Evans–Green, *I. m.*, 312., vö. még Panther–Thornburg, *I. m.*, 237., Kövecses–Radden, *I. m.*, 18.

106 Vö. például Panther–Radden, *I. m.*, 9.

107 Vö. például Kövecses–Radden, *I. m.*, 21.

108 Evans–Green, *I. m.*, 315., Kövecses–Radden, *I. m.*, 18., Panther–Radden, *I. m.*, 9.

109 Panther–Radden, *I. m.*, 9.

Fontos ugyanakkor hangsúlyozni, hogy a metonímia szerepe nem merül ki a pusztá helyettesítésben: a folyamat során a célfogalom bizonyos aspektusai előtérbe kerülnek, vagyis a metonímia hangsúlyozza annak egyes tulajdonságait.¹¹⁰ Az *Alakzatlexikon* szerint a metonímia azért is olyan „természetes jelensége a nyelvhasználatnak, mert közvetlenül arra irányítja a figyelmet, ami az adott észlelés számára egy-egy fogalmi területen belül kiugró, kiemelkedő, könnyen azonosítható.”¹¹¹ A metonimikus kifejezések alkalmazását emellett a gazdaságosságra törekvés is motiválja, illetve „az a lehetőség is, hogy olyan attitűdöket [iróniát, humort], érzéseket, benyomásokat fejezhessünk ki általuk, amelyek a pusztá szó szerinti parafrázálásokkal nem megoldhatóak.”¹¹² Vagyis a metonímia értelmezéséhez fel kell ismernie a befogadónak azt is, mi a metonímia alkalmazásának motivációja, azaz milyen „viselkedési játékba” akarja bevonni a befogadót a megnyilatkozó.¹¹³ Fontos szerepe van tehát a metonímiák megértésében a kommunikációs elvárásoknak, a kognitív begyakorlottságnak és a szociokulturális beágyazottságnak is.¹¹⁴

„Az IKM-eket különböző alkotóelemekből álló egészként képzelhetjük el”,¹¹⁵ ebből kifolyólag a metonímiának három nagyobb fajtája különíthető el: egyrészt állhat az IKM egy része az egész helyett [ezt szokták hagyományosan szinekdochéként említeni¹¹⁶], fennállhat ennek fordítottja, illetve egyik rész a másik helyett.¹¹⁷ Kövecses az egész a rész helyett metonímia alkalmazása kapcsán említi azt a példát, amikor az *Amerika* kifejezést alkalmazzuk az „Egyesült Államok” jelölésére, ennek fordított esete áll fenn akkor, amikor „Nagy-Britannia” helyett *Angliát* mondunk, vagy absztrakt dolgokat, eseményeket egyes részeik, elemeik által nevezünk meg [például *korona* a királyság megnevezésére, *lyukas gumi*, oltár elé állni].¹¹⁸ De kognitív megközelítésben metonímiaként értelmeződnek a forgatókönyvek is, mivel azok egyes elemeinek említése egy másik elemet vagy az egész forgatókönyvet is aktiválhatja.¹¹⁹ Egyazon idealizált kognitív modellen belüli fogalmi entitások közötti kapcsolat inkább eseményekre jellemző,¹²⁰ például: „*Mészólyt* olvasok” – ebben az esetben az alkotó szerepel az alkotás helyett.

2.2. Metonimikus alakzatok a *Filmben*

A *Filmben* szereplő metonímiák egy része az alkotással, alkotásfolyamattal összefüggve nevezi meg a művészt vagy a műalkotást, a célfogalom egy jellemző jegyének kiemelése által megkönnyítve annak kognitív hozzáférését:

110 Evans–Green, *I. m.*, 312.; Panther–Thornburg, *I. m.*, 239, 242.; Bencze, *I. m.*, 117.; Gibbs, *I. m.*, 64.

111 *Alakzatlexikon*, 414.

112 Bencze, *I. m.*, 124.

113 Bencze, *I. m.*, 129.

114 *Alakzatlexikon*, 415.

115 Kövecses–Benczes, *I. m.*, 65.

116 Vö. például Kövecses, *I. m.*, 155.; Kövecses–Benczes, *I. m.*, 66.; Gibbs, *I. m.*, 63.

117 Vö. Panther–Thornburg, *I. m.*, 239.; Gibbs, *I. m.*, 62.

118 Kövecses, *I. m.*, 155–156.

119 Benczes, *I. m.*, 114–116.; Gibbs, *I. m.*, 68–69.

120 Kövecses, *I. m.*, 157.

1. „A szöveg mögül csak a váratlan crescendók alatt szűrődik át a PALESTRINA LATINJA, *etenim Dominus dabit benequitatem et terra nostra dabit fructum suum...*”¹²¹
2. „...és csak ott kezdte el ő is dobálni a rendőröket felváltva kővel és paradicsommal – körülbelül a múzeumlépcsőkkel szemben, ahol 48-ban [állítólag] Petőfi szavalta a TALPRA MAGYART. Erre feldöntötték a szekerét...” [18.]
3. „Mindez óra-idő szerint valamivel később következik be, mint ahogy Saskó Miskó az első akkordokat leüti, és DAX TITI LÁGY BARITONJA is felhallatszik, *Megyen már a hajnalcsillag lefelé...*” [116.]

Az 1. példában Palestrina műve az idealizált kognitív modell, amelyen belül a közvetítő fogalom, vagyis a mű elérésének referenciapontja annak nyelve, a latin. A 2. példa a köznyelvben is gyakran előforduló esetet alkalmaz, amikor Petőfi *Nemzeti dalát* annak első sorával nevezi meg. A 3. példa az énekes hangját annak hangfaja által teszi nyelvileg hozzáférhetővé.

Számos olyan metonímia található a regényben, amely az objektivitás látszatát segíti elő azáltal, hogy a testrészeket azok „birtokosa” nélkül, mint pusztán fizikai létezőt nevezi meg. Ezek a példák az elbeszélő elszemélytelenítő nézőpontjának megkonstruálásához járulnak hozzá. A 4-10. példákban tehát a közvetítő fogalom a testrész lesz, ilyen módon az egyének fizikai mivolta, annak is bizonyos aspektusai kerülnek a figyelem előterébe [zárójelben szerepelnek a céleltitások]:

4. „Mégis, igyekeznek ebben a helyzetben megmaradni, a SZÉLÜTÖTT TESTRÉSZEK nyugodtságával, a trottyos nadrágfenék fölött.” [14.] [a *szélütött egyén testrészei*]
 5. „Csak az egyik szemsarok váladékos, de mindkettőben ugyanaz a megtört kék tükrözés, amelyet a recés üveg mögé tett tárgy ad, vagy ha vízréteget iktatunk közbe. Most ez a KÉT FELHIGULT FOLT is jobban pillantássá húzódik össze.” [20.] [*váladékos szemek*]
 6. „Csak annyi még, hogy a FOGATLAN SZÁJ valamilyen szót próbál formálni, amit egyedül az Öregasszony tud megkülönböztetni a szokott nehéz lélegzéstől.” [20.] [*fogatlan száju Öregember*]
 7. „Amit látunk, KÉT ARC végsőig összehangolt együttműködése.” [31.] [*az Öregasszony és az Öregember együttműködése*]
 8. „Tehát, így kell most rögzítenünk őt: a félkörben tömörülő FAROK, HÁTAK ÉS FEJEK mögött, abban a keskeny folyosóban, amit a járdából szabadon hagytak.” [54.] [*a félkörben tömörülő emberek fara, háta, feje*]
 9. „Olyan folyamatosan tolja, hogy nem engedni megpihenni ugyanazon a lépcsőn, azonnal további lépésre kényszeríti: amíg az egyik CIPŐ lent van, a másik már fönt.” [54.] [*cipőt viselő Öregember egyik lába*]
 10. „Az ablakokban ATLÉTRIKÓS LEÁNY FELSŐTETEK...” [43.] [*atlétrikós leányok felsőteste*]
- A 11-13. példákban a közvetítő entitásokat a *trikók* képezik, ilyen módon előtérbe helyezve az élettelen ruhadarabokat az azokat viselő szubjektumok helyett. Mindezt egy helyen a szöveg nyelvileg is kifejtette teszi, amikor Silió visszaemlékezését az alábbi kommentárral közli: „És ugyanígy járt a munkással is, aki tovább akarta ráncigálni, mielőtt a lovasok földre döntötték: nem *valakinek* érzékelt, csak egy OLAJOS ZUBBONYNAK, talán BÖRKÖTÉNYNEK is, vagy lehet, hogy mind a kettőnek.”

121 Mészöly Miklós, *Film*, Jelenkor, Budapest, 2015, 12. [Kiemelések tőlem – F. Zs.] A továbbiakban erre a kiadásra a főszövegben hivatkozom.

11. „Jó szem a maradék díszcserjék mögött kiveheti a rajzásszerűen MEGLÓDULÓ PIROS ÉS FEHÉR TRIKÓKAT, a megtorpanást, ahogy mind ugyanarra a sötét pontszerűre figyelnek, ami elhúz, vagy egy magasabb holtpontra megáll, és onnét zuhan le. S akkor rávetik magukat.” [11.]

12. „A zajos vacsoraosztások, például, a lefekvés előtti szabad foglalkozás lármája, a labdajátékok [a PIROS ÉS FEHÉR TRIKÓK megtorpanása, ahogy mind ugyanarra a sötét pontszerűre figyelnek, ami elhúz vagy egy magasabb holtpontra megáll]...” [128.]

13. „Az emeleti ablakokban közben szép számú közönséget gyűjtöttünk magunknak, az ATLÉTATRIKÓK sűrűn megtömik az ablaknyílásokat.” [45.]

Metonímiaként funkcionálhatnak a szöveg azon elemei is, amelyek valamely történelmi eseményre (mint IKM-re) vonatkozó ismereteinket aktiválják annak egyetlen elemére történő utalással, ami értelmezhető a rész az egész helyett eseteként. Ilyen például „az aradi tizenhárom” [17.] vagy a „48” [19.].

2.3. Metonimikus folyamatok a szöveg makroszintjén

A metonímia nem pusztán egy retorikai alakzat, hanem gondolkodásunk egyik meghatározó kognitív folyamata. Gibbs is említi tanulmányában, hogy meg kell különböztetnünk a metonimikus nyelvet, vagyis a metonímiát mint trópuszt „a nyelv metonimikus folyamataitól”. Ez utóbbi történetik például akkor, amikor egy forgatókönyvnek csak egy feltűnő, kiugró eleme szerepel a szövegben, és a narratíva üres helyeit háttértudásunkra támaszkodva, az adott forgatókönyvből következtetve töltjük ki.¹²² A szöveg egy-egy metonimikus eleme a jellemzésben is szerepet játszhat.¹²³ Ez figyelhető meg Pankhurst szerint Toni Morrison *Song's of Solomon* című művében is, amelyben egy fülbevaló tölt be ilyen szerepet azáltal, hogy sok kultúrában az egyén társadalmi státuszának metonimikus jelölőjeként funkcionál, ugyanakkor egyedi jelentésekkel is felruházódik a szövegben. Egyetlen külső jegy, a fülbevaló tehát az egész személyiséget jellemzi [tárgy a tulajdonos helyett metonímia].¹²⁴

A metonimikus redukció implicit jelentést közvetíthet a szöveg mikroszintjén, Pankhurst szerint ugyanakkor a narratíva struktúrájának szervezőjeként akár meta-narratív funkciót is betölthet.¹²⁵ A metonimikus alakzat jelentése annak különböző kontextusokban történő ismétlődése, vagyis „motivizálódása” által újabb [akár egymással ellentétes] jelentésekkel gazdagodhat, és azokra az epizódokra vonatkozóan is információt hordozhat, amelyekben előfordul.¹²⁶

A *Film* narrátorának „mentális” tevékenységében alapvető szerepet játszik a metonímia. Mivel nincsenek konkrét bizonyítékok, és az idős pár sem nyilatkozik meg egyszer sem, pusztán külső jegyeiből, illetve az általuk birtokolt tárgyakból kiindulva lehetséges a következtetések levonása. A narrátor olyan nézőpontot konstruál meg, amelyből szemlélve [valós bizonyítékok híján] minden árulkodó jelként értelmeződik:

122 Gibbs, *I. m.*, 69.

123 Anne Pankhurst, *Recontextualization of Metonymy in Narrative and the Case of Morrison's Song of Solomon = Panther-Radden*, *I. m.*, 389.

124 *Uo.*, 387.

125 *Uo.*, 386.

126 *Uo.*, 388.

„Mindez *annyira árulkodó*, hogy vehetnénk úgy is, mintha az Öregember még jelen volna, és az Öregasszony nem lenne már. S *megpróbáljuk kitalálni*, hogy a két szék közül melyik lehetett az Öregemberé. Nem kérdezősködünk – miután látni fogjuk, hogy úgysis hiábavaló. Továbbra is *rájönni igyekszünk* egy többé meg nem ismételtető együttlét logikájára. Vagy illogikátlanságára” [54.] – olvassuk az idős pár lakásával kapcsolatban, amelynek jellemzése metonimikusan utal annak tulajdonosára [birtok a birtokos helyett metonímia], jelen esetben az idős párra.

Először séta közben történik rá utalás: „Számításunk szerint több mint negyven éve laknak a Csaba utcai kaptató végénél egy szecessziós sarokvillában, ami valamikor az övék volt, de a háború és az államosítás óta csak az alagsorban bérelhetnek egy szobát. A villa még mindig romos. [...] A lépcsőtől balra a követség épülete a zavarba hozó ellentét, különösen ha a romos villával vagy a szatyorban talált tárggyal hasonlítjuk össze.” [14.] Mint később megtudjuk, a lakásba csak az Öregember halála után nyer betekintést a narrátor, akkor is „pusztuló házként” jellemzi az épületet [20.]. Külső ránézésre tehát egy valamikor szebb napokat megélt, előkelő, ám a felvétel idejére lepusztult épületről van szó. Hasonló benyomást kelt a tulajdonosok külső jellemzése is: az Öregasszony kifakult, elszíneződött, pigmentfoltos öltözeke, amelynek anyagát „valószínűleg már nem is gyártják”. Az Öregember „trottyos”, kifogyott tropikálöltönyt visel, amely családi küldemény lehet, inge az Öregasszony látásproblémái miatt tele vasalópörköléssel, és ott a „két elszíneződött félcipő, túl hegyes orral, gazdagon díszítve lyuggatott mintákkal, de már feketére evődtek benne a törésráncok. Megkopott luxusterméke a harmincas évek gazdasági válságának [Hóman-boyok, kubikosvándorlás a Tisza mellékéről] – s valószínű, hogy a Váci vagy a Kígyó utcában vásárolták” [51.].

A lakás részletes jellemzésére egy későbbi alkalommal kerül sor: „A szoba kicsi. Zsúfolt. A járatok olyan keskenyek, hogy inkább nehéz, mint könnyű elesni itt: valami mindig van, amibe a kéz megkapaszkodjék. A kopások pontosan mutatják az egykori és hátralevő járkálások térképét: a csomózott, bordó szőnyegen, ágytámlafaragáson, székkarfán, szekrény oldalán, sublóton, a falon. A fal több pontján tenyérrnyi piszkofolt; s ez nem esetleges méret. Oda csakugyan tenyér támaszkodott az évek során, hogy a hirtelen kis szédülések közben támasztékot kapjon a test.” [58.] A lakás berendezése az idős pár fizikai korlátait tükrözi és összhangban van az épület külső állapotával. Az elbeszélő „szűrőjén” keresztül ugyanakkor ez is sajátos értelmet nyer: ahogy az már a motívumok kapcsán előkerült, az idős pár lakását „cellaként” [59.] jellemzi. Érdekes az elbeszélő szóválasztása: a cella fogalma szorosán kapcsolódik a börtönhöz, ami megint csak összefüggésbe hozható azzal a törekvéssel, hogy az Öregember bűnössége a jelek alapján bizonyítást nyerjen. Ezt támasztja alá a narrátor egy későbbi megjegyzése is: „Talán a rács is teszi, hogy a szoba világításában van valami nyomottan nyugdíjas és *fegyintézeti*.” [117.] Uthalhat ezen kívül a tulajdonosok létállapotára is: az idős pár fizikai kondíciója miatt a saját otthonukban végzett hétköznapi tevékenységek is leküzdendő akadályt jelenthetnek és fájdalommal járhatnak, így saját testüket és lakásukat is „börtönként” élhetik (élhették) meg.

Az Öregasszony szatyrának, illetve az Öregember zsebei tartalmának számbavételét szintén a „jelek” utáni kutakodás szándéka (vagyis következtetések levonása metonimikus úton) vezérelheti.

A szatyorban ezt találjuk: fehér dörzskő bőrkeményedések eltávolítására; gyöngygranulákból fűzött, fekete pénztárca óezüst pattintózárral; újságpapírban vizelethajtó tabletták; celluloid tasakban 1916-os divatlapból kivágott kötésminta, hátoldalán a kolozsvári Helmezy Johanna Fűzőkészítő Szalon színes hirdetése, alul több míder rajzával elől- és hátulnézetben, aprólékosan belepontosozva a térbeli vetület, a hirdetés fejléceként bodros hajú női profilok, mindegyik ugyanaz, csak úgy elrendezve, hogy a szomszédos fejek szembenézzenek egymással, nem hagyva az orrok között nagyobb távolságot, mint egy garmond betű; nylonzacskóban száradó zsemle; selyempapírban vatta és zsebkendő; gyapjúsál; befőzőgumival összefogott levelek; egy túl színes levelezőlap Ausztráliából, másfél sor hibás magyar szöveggel, az aláírások közt néhány gyermekesebb is (valószínűleg a dédunokák); gyűrt rendőrségi idézés az 1950-es évekből és egy belügyminisztériumi elbocsátó végzés, mellettük kivágott Szabad Nép-cikk a csíkos zokni dekadens divathullámáról: ezeket gémkapocs fűzi össze lapozhatóan; papírgirlanddal áttekert zöld-bársony fülvédő; egy uborka és egy harapás-nyomos alma; Kis Szent Teréz arany-breviáriuma; spulnira kötött kulcsosdoboz; kisebb Albert-kekszes doboz pár szellőzőlyukkal, az alján zab- és búzakeverék, az egyik lyukba beszorulva dögölt (vagy élő?) aranyhőrcsög feje. [10.]

A szatyor sok olyan tárgyat tartalmaz (rendőrségi idézés az ötvenes évekből, uborka, 1916-os kötésminta), amellyel kapcsolatban felmerülhet a kérdés, mi szüksége van rá az Öregasszonynak egy városi séta alkalmával. Ebből is látszik, hogy nem szokványos szatyorról van szó: mintha az idős asszony életének „ereklyegyűjtőjeként” funkcionálna. Néhány tárgy információkkal szolgál tulajdonosáról: megtudhatjuk, hogy Ausztráliában élnek rokonai, feltehetően van(nak) gyereke(i), hívő, és párja viszonylag üres zsebeiből,¹²⁷ illetve a pénztárcából ítélve ő a domináns fél kapcsolatukban, amit csak részben magyarázhat az Öregember rossz fizikai állapota.

Kettejük kapcsolatának jellegét jól érzékeltetik a séta során tett gesztusaik: ahogy azt már a motívumok vonatkozásában említettem, az Öregasszony mindvégig rendreutasítóan, ellentmondást nem tűrve irányítja az Öregembert. Mivel itt hangzik el az egyetlen hangos kijelentés, a szöveg hangsúlyos részének tekinthető az alábbi jelenet:

Egyszerűen, és mindentől függetlenül csak a feladatot teljesítik, hogy az utcát maguk mögött hagyják. Ami mégis újdonság, hogy az erős kaptatón már nemcsak az Öregember zihál, hanem az Öregasszony is, s az arcuk ugyanakkor annyira beszűkült és mimikátlan, hogy most tényleg elhisz-

127 „Az Öregember zsebei úgyszólván üresek. Pontosabban, a felvétel előtt mi ürittetjük ki valamennyit, bár akkor se sok, amit találunk. A legfeltűnőbb egy szokottnál kétszer nagyobb zsebkendő, nyál- és köpetnyomokkal. A foltok mind sárgásak egy ausztrál, légzést könnyítő cukorkától. A két skatulya gyufa használt szálakkal van tele. A túl bő nadrágba zsák-hosszú zsebek lógnak le, egyiknek az alján néhány beragadt szem a cukorkából. Egy pepita keretes lupét nemzetiszínű, még az irredenta időkben divatos iratkötöző spárpa erősít a belső zseb gombjához. Ugyanott tintafoltos irkalap-gyűredék, középen ataxiás kézzel rajzolt kör; a vonal két vége elbicsklik egymás mellett.” [12.]

szük nekik: itt évek óta nem hangzott el igazi szó. Ezért is hat majd olyan ütősszerűen, mikor az Öregasszonyból váratlanul hang lökődik ki, *Emelni a lábat!* – s anélkül, hogy bármit változtatnának az arckifejezésükön, lassítás nélkül mennek tovább, és a csoszogás valamennyire halkul. [133.]

Ahogy maga az elbeszélő is utal rá, „itt évek óta nem hangzott el igazi szó”, vagyis az idős pár kapcsolata kiüresedett, rituálészerűen ismétlődő gesztusokra korlátozódik, melyek során jellemzően az Öregasszony utasít, vagyis jelenik meg domináns félként, az Öregember pedig követi a parancsokat. Ez a jelenet mintegy gyűjtőpontként magába sűríti az összes olyan szöveghelyet, amelyben ez a „rituálé” játszódik le gesztusok szintjén, és az elhangzó felszólítás révén hangsúlyozza is annak lényegi tulajdonságát. Azt is mondhatjuk tehát, hogy ez az egyetlen jelenet azáltal, hogy a két idős ember kapcsolatának kiugró jellemvonását ragadja meg, metonimikusan utal annak jellegére (mint egészsre) is.

Papp Zoltán

Az irónia és a hit formái Spiró György *Fogság* című regényében

Noha a *Fogság* fogadtatástörténetében nem példa nélküli kultúratudományi munkának a regény értelmezői kontextusába való bevonása,¹ az egyik kézenfekvő összevetés lehetősége mind ez idáig elkerülte az elemzők figyelmét: a regényt Rodney Stark vallásszociológus eredményein keresztül vizsgálni, akire maga a szerző is többször hivatkozott.² A recepció áttekintésekor feltűnhet, hogy a regényt érintő narratológiai kérdések némely tisztázatlansága ellentmondásokhoz vezethet a különböző elemzések között, így azok némileg kioltják egymást. Ennek eredője egyfelől a narrációs irónia,³ másfelől pedig bizonyos karakterek abszolút igazságként felfogott véleményeinek, értelmezéseinek központivá tétele.⁴ Ez a feszültség feloldható azonban, ha

1 Szilágyi Ákos például a „mózesi megkülönböztetés” felől, Jan Assmann *Mózes, az egyiptomi* című munkáját alapul véve elemzi a *Fogság*ot. Szilágyi Ákos, *Spiró György / Fogság*, 2000 2005/9., 46–49.

2 Mézes Gergely – Spiró György, *Mesélhető történelem*, Magyar Hírlap 2005. 07. 09., 26.; Murányi Gábor – Spiró György, *Interjú Spiró György íróval*, HVG 2005. 03. 31. <https://hvg.hu/velemeney/20051313HVGFriss14?fbclid=IwAR3xddSfaAoToGdt6LvwrGUct9ZwO-ROguuXwtH0ufOQQ-RwHqWdoj5sxSw>

3 Lásd: Bárány Tibor, „*Zsidónak lenni Rómában tárgyilagosságot jelent*”. *Spiró György „Fogság” című regényének értelmezéseiről*, Holmi 2007/5., 600.

4 A regény értelmezésekor többen arra a következtetésre jutottak, hogy Uri és a narrátor azonos, elválaszthatatlan egymástól, lásd: M. Nagy Miklós, *Spiró György: Fogság*, *Kritika* 2005/7–8., 5. Illetve kiemelték, hogy a regény vége felé Uri és a narrátor nézőpontja egyre inkább összezsúszik. Ehhez lásd: Bazsányi Sándor, *Árnyékszálon, fogságban*. *Spiró György: Fogság, Vigilia* 2005/10., 845–846. Gintli Tibor pedig Uri nézőpontját egyenesen a regény „ideológiai üzenetének” tekinti. Vö. Gintli Tibor, *Satura quidem tota nostra est? Spiró György: Fogság*, *Új Forrás* 2022/6., 68–71. Azonban P. Müller Péter meggyőzően mutat rá, hogy a narrátori pozíció megváltozása sokkal inkább a szöveg temporális struktúrájában történő változással magyarázható. Vö. P. Müller Péter, *A vakszi szemtanú*. *Spiró György: Fogság*, *Jelenkor* 2006/5., 552.