

Törvény és szabály között

Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

„...törvények híján szabályozni a magatartást...
Csak akkor értitek majd meg,
ha nem vártok többé egységes képleteket.”

Robert Musil

„A nehézség a nyelvben van”¹ – idézhetnénk a kései Heidegger-t, aki mind kevésbé tudott kitérni a kérdés elől: működtethető-e úgy a nyelv, hogy – mindkettőt átfogván – fenntartsa a gondolkodás és a történő lét összhangját? A nehézség számunkra ezúttal annyiban szintén nyelvi természetű, hogy a korszaknak, amelyről beszélünk, lényegében nincsen neve. A közkézen forgó fogalmakat – mint újklasszicizmus, újtagyiasság, újrealizmus – azért képtelenség megfeleltetni a századforduló utáni modernség tartalmainak, mert olyan kérdezőhorizont termékei, amelyik még nem lehetett birtokában a végkifejlet felőli beláthatóságnak. Az új szabályszerűségek felkutatásának igényéről kijelenthetjük ugyan, hogy voltaképpen a húszas években bontakozott ki, de hogy a régi és az új találkozásának folyamatából születő szellemiség hol is lépte át a láthatatlan választóvonalakat – efelől hiába faggatjuk a korszak szereplőit. Az új történetiség teoretikusai szerint a történelem időbelisége csak akkor fogható fel folyamatként,

1 Martin HEIDEGGER: *Identität und Differenz*. Pfullingen 1957. 72.

ha alakulását a *tapasztalati* tér és az *elváráshorizont* változó egymáshoz rendelődésével hozzuk kapcsolatba.² E kettő feszültségéből úgy születnek új megoldások, hogy „mindig több vagy kevesebb történik, mint amennyit az előzetes adottságok tartalmaznak”.³ Minthogy e láthatatlan límes átélése sehol sem lesz evidens, alighanem igazat kell adnunk Blumenbergnek, aki szerint csupán a „korszakküszöbök” érzékelhetők. Innen nézve könnyen belátható tehát, miért „nincsenek tanúi a korszakváltásoknak”.⁴

Az, hogy a harmincas évek időszakát leggyakrabban az újklasszicizmus fogalmával illetik, annyiban méltányolható, amennyiben valóban ez az évtized tett tanúságot tapasztalat és elvárás viszonyának egyik modernista átrendeződéséről. Itt válik bizonyossá, hogy minél szélesebb és gazdagabb a tapasztalatok világa, annál óvatosabbak, de megalapozottabbak is a várakozások. Az újkoriség értelmében vett modernséget ugyanis pontosan az elváráshorizontoknak a hagyományozotthoz fokozatosan „hozzáajló” viselkedésmódja jellemzi. A transzcendenssel szembeni elvárások elsorvadása, a fausti küldetéstudattól elhomályosított kötelmek felismerése és az egzisztencia időbeliségének megértése – végeredményben tehát a lét feltételezettségének olyan tudomásulvétele, amelyik csak a metafizikába vetett remények fokozatos elbúcsúztatása árán vált lehetővé. A modernség két szakasza közötti folytonosság méltóságteljes regisztereit megszólaltatva alighanem Rilke *Duinói elégiái* adtak hangot korszakos érvénnyel ennek a tapasztalatnak (*Nyolcadik elégia**):

2 Lásd: Reinhart KOSELLECK: *Vergangene Zukunft*. Frankfurt a. M. 1989. 349–375.

3 I.m. 358.

4 Hans BLUMENBERG: *Aspekte der Epochenschwelle*. Frankfurt a. M. 1982.² 220.

* Vajda Endre fordításában: „Soha, egyetlen napig nincselőttünk // a tiszta tér, amelybe a virág // belényit szüntelen. Mindig világ // a tér és soha semmitlen. Sehol: // a tiszta, szemmel-nem figyelt, amit // belélegzünk, tudunk és nem kívánunk.”

Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,
den reinen Raum vor uns, in den die Blumen
unendlich aufgehn. Immer ist es Welt
und niemals Nirgends ohne Nichts: das Reine,
Unüberwachte, das man atmet und
unendlich weiß und nicht begehrt.

Új könyvében nem véletlenül fogalmaz így Gadamer: „Pontosan ez az: Rilke költészete bevallja magának, hogy Isten távol van és hogy a keresztyén-humanista hitképzetek vagy a legrégibb mitikus jelképek felidézése sem homályosíthatja el előttünk Isten távollétét. Ez adja meg e költészetnek a maga megszólító erejét. Az üzenetnek megvan az evidens korvonalkozása, ugyanakkor – mint ekvivalens kijelentés – igaz marad minden olyan vallásos kinyilatkoztatás számára is, amely nem maga akarja fölöslegessé nyilvánítani önmagát. Figyelmeztet bennünket arra, hogy bevalljuk magunknak ezt a távollétet és hogy felegyenesedve álljunk a tudatában.”⁵ Hogy az ezredvég kérdésirányai felől miért Rilke értelmezése bizonyult a kortudat adekvát megnyilatkozásának, az nyilvánvalóan nem független a modernség végkifejletének mikéntjétől. Nem véletlen például, hogy a modernség még le nem zárult folyamatában benne álló Eliot éppúgy más kifejtését adja a klasszicitásnak, mint Babits, ahogyan Thomas Mann felfogása sem hozható közös nevezőre a Halász Gáboréval, netán a Németh Lászlóéval.

Közülük az Elioté alighanem azért minősül a legrugalmasabbnak, mert ő maga már 1919-ben megkérdőjelezte az időben változatlanul álló hagyomány gondolatát. „Kikerülhetetlen tény – olvasható a *Tradition and the Individual Talent* lapjain –, hogy az új költő kapcsolódik a múlthoz vagy igazodik hozzá, de ez nem egyoldalú jelenség; mikor egy új alkotás jelenik meg a művészetben, ezzel olyasvalami történik, mint ami, épp ezáltal, éppúgy megtörténik, szimultánul,

5 Hans-Georg GADAMER: *Gedicht und Gespräch*. Frankfurt a. M. 1990. 81–82.

mindazokkal a műalkotásokkal, melyek ezt az újat megelőzték. A már meglevő művek egymás között ideális rendet alkotnak, ezt a rendet módosítja, ha új (igazában új) műalkotás iktatódik soraik közé. [...] ezáltal minden egyes műalkotás viszonya, aránya, értéke az egész eddigi rendhez viszonyítva más lesz; éppen ebben áll régi és új összjátéka.”⁶ A kortársak körében azonban – s e koncepció örökítette ránk az újklasszicizmus fogalmát – sokkal inkább a rögzített hagyomány *lineáris* meghaladásának képzelete az uralkodó. „A klasszicitás nem a kikerült, hanem a legyűrt romantika”⁷ – fogalmazza 1936-ban Halász Gábor. Ha Eliot elsősorban „érettségnek” látta a klasszicizmust, Babits inkább olyasfajta időben „teljességnek”, amelyhez szilárd mérték gyanánt – itt éppenséggel a meghaladhatatlanság jegyében – tér meg minden modern deviancia: „Klasszicizmus: az inga visszalengése a kilengések után. Nem új kilengés ellenkező irányban: nem reakció. Klasszicizmus, túl már minden modernségen; túl a Jónak és Rossznak tudásán.”⁸

Mármost ha az irodalmi modernség történetét ma az Eliot-féle klasszicitás logikája szerint, illetve a Musil jelölte irányban látjuk lezárulni, akkor az újklasszicizmus fogalma minden bizonnyal alkalmatlan a harmincas évtized művészi szemléletformáinak jelölésére. A klasszicizáló világtapasztalat hagyománya ekkor már nem eleveníthető fel sem a meghaladás, sem a visszatérés értelmében. A látszat és lényeg, előtér és háttér kétosztatú teljessége helyén az eleve osztott világok teljessége jelenik meg. Egyelőre azzal az ambivalenciával, amely egyidejűleg tragikus veszteségnek, ugyanakkor olyan távlatúnak is tekinti ezt az adottságot, ahonnan új

6 T. S. ELIOT : *Káosz a rendben*. Bp. 1981. 63.

7 HALÁSZ Gábor *Válogatott írásai*. Bp. 1977. 483.

8 BABITS Mihály: *Esszék, tanulmányok II.* Bp. 1978. 139.

jelentések nyerhetők. Amikor Molly Bloom *met-him-pikehoses*-ként érti a *metempsychosis** kifejezést⁹, ez azért is komikus többértelműség forrása az *Ulysses*ben, mert ironikusan megfordított nézetből is értelmezni engedi a korai Wittgenstein híres maximáját: *nyelvem határai világom határait jelentik*".¹⁰ De miként a rögzített centrum szavatolta értékvilágra, ugyanúgy a realizmus tárgyilagoss-omnipotens elbeszélőperspektívájára sem apellálhatott a harmincas évek epikája. Flaubert regényírása, kivált pedig a *Bouvard et Pécuchet* egyszer s mindenkorra megfosztotta a realista ábrázolásmódot az objektivitás történeti illúziójától. Innen fogva már olyan kritikai értelmezése is elképzelhető e tisztességben előregedett írásmódnak, mely szerint az elbeszélésnek éppen a realizmus a legszubjektívabb formája. A harmadsorban hangoztatott új-tárgyiasság szabályigénye pedig annyira távol esett a realisztikus hagyománytól, hogy Döblinre köztudottan olyan alkotók hivatkoztak előszeretettel, mint Brecht és Hans Henry Jahn. Ők pedig éppenséggel nem a tárgyiasság hítelesség útjait járták.

A nem birtokolható teljesség és a törvények hiányának tapasztalata – mint az individuum alkonyaként emlegetett évtized meghatározó kortudati összetevői – ily módon messzemenően ellene szólnak bármely klasszicizáló tartalmú megnevezésnek. Mert amivel itt szembesülünk, az – Jauß új könyvének kifejezésével élve – lényegében a *modernség utolsó horizontja*. S mint ilyen, aligha köthető a korszak művészeti arculatát alakító irányzatok valamelyikéhez. „Irodalmi korszakként – írja Jauß – olyan írók kísérletével vette kezdetét ez a modernség, mint Apollinaire és Pound, Proust és Joyce,

* Szentkuthy Miklós fordításában: „menten-pisózis”

9 Dietrich SCHEUNEMANN: *Bedeutungswandel des Romans und neue epische Form*. In: Klaus von SEE (Hrsg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 20. Thomas KOEBNER (Hrsg.): *Zwischen den Weltkriegen*. Wiesbaden 1983. 134.

10 Ludwig WITTGENSTEIN: *Logikai-filozófiai értekezés*. Bp. 1989. 70.

Brecht és Beckett, majd abban a folyamatban teljeseedett ki, melyet ugyanúgy reprezentál az *Ulysses*től a *Finnegan's Wake*-ig vezető experimentális út, mint a *Végtétel* vagy a *Nouveau (nouveau) roman* a színjátékmű nonplus-ultráját vagy a nem-elbeszélő prózát.¹¹ Amikor a korszak lírai folyamatait vizsgálva a paradigmaváltás – némi értetlenségbe ütköző – fogalmának bevezetésére tettünk javaslatot, azzal a fenntartással éltünk, hogy a modernség második korküszöbének meghatározásához okvetlenül szükség lesz az epika tanúságtételére is. Ezért használtuk a *modernség második hulláma* kifejezést – a modernség művészetét kiteljesítő tartalommal. Némi megnyugvásunkra szolgál, hogy utólagos összevetésben ez az értelmezés alapvetően összecseng a Jaußéval. Az epika ilyen értelmű funkcionális vizsgálata most még inkább megerősíti az eredeti feltevésünket. Éspedig azt, hogy paradigmamjellegű korszakváltás nem annyira a Baudelaire-től, illetve Flaubert-től a tízes évek elejéig tartó klasszikus modernség és az avantgarde között megy végbe, hanem a klasszikus modernséget ellenpontoszó avantgarde és a rákövetkező poétikai szemléletformák világa között. Az avantgarde ugyanis lényegében csak annyit változtatott a klasszikus modernség kérdésirányain, hogy radikálisan visszafordította őket. Anélkül azonban, hogy kilépett volna az esztétista modernség létesítette kérdezőhorizontból.

A kérdésirányok váratlan megváltozása – immár az epika tanúsága szerint is abban a periódusban következett be, amelynek valóban nem könnyű nevet adnunk. Nem, mert a változások eredői maguk sem homogén közegben mutatkoznak meg előttünk. Az angol epika modernista jegyei a viktoriánus regény közérthetőség-elvű konvencióinak elutasításából születnek, a francia regény másodmodern vonásait Flaubert és Dujardin kondicionálja, a német pedig egyszerre jár a szövegszerűség (Döblin, Jahn), illetve a beszédpróza (Tho-

11 Hans Robert JAUß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt a. M. 1989. 72.

mas Mann, Musil) új csapásain – lényegében a naturalizmus örökségétől távolodva. Figyelmeztetőjel lehet a nagy modellek elővigyázatlan kialakítása szempontjából, hogy a legújabb – a Friedrich és Paul Hoffmann utáni – lírakutatás is hangsúlyozni kezdte a nemzeti irodalmak önelvű fejlődésének elhanyagolt értelmezését. Utóbb Dieter Lamping mutatott rá, hogy a funkcióvizsgálatok híján végzett modellalkotás könnyen szem elől vétheti az esztétista modernség olyan jellegadó sajátosságait, hogy míg a francia modernség születését inkább a nem-referencializálható metaforálás, addig a németet – kivált Rilke jóvoltából – éppen a hasonlatok újtípusú, „tárgyatlanító” használata jellemezte.¹² A Jauß értelmében vett periódust – mely nála vitatható punk-tualitással az 1912-es *Alcoolstól* venné kezdetét – a húszas évek végi, de végső soron harmincas évekbeli kibontakozása okán a második hullámában beteljesedő modernség korának, rövidebben: *második, másod- vagy késő-modernségnek* nevezhetnénk. Döntően azzal a jelentéstani tartalommal, amely nem a *Spätzeit* kimerülő, babitsi elemét hangsúlyozó – ez egyébként is inkább a negyvenes évek végét, az ötvenes évek elejét jellemzi (*exhaustion*)¹³ –, hanem a folytonosságot újra felértékelő, s így új hagyományt létesítő *utolsó megújulás* értelmében. (Mert ne feledjük, a modernség első szakaszán az esztétizmus éppúgy tagadta és el is vetette a hagyományt, mint legádázabb ellenfele, az avantgarde.)

Olyan megújulásként kell tehát felfognunk e periódust, amely máig ható érvénnyel nemcsak jelen van, de megkerülhetetlenül előfeltételezi is az irodalomról való gondolkodásunk formáit. Hans Henny Jahnn epikájától például egyenes út vezet Arno Schmidt posztmodern regényírásáig, Borges hosszú pályája a harmincas évtized elején lezajló utóavantgarde kísérletezéssel kezdődik, Eco pedig alighanem elkép-

12 Dieter LAMPING: *Moderne Lyrik*. Göttingen 1991. 20–33.

13 Lásd: John BARTH: *The Literature of Exhaustion*. (1967) In: *Uő: The Friday Book*. New York 1984.

zelhetetlen Italo Svevo prózája nélkül. (Egészen friss, irodalomközi példa gyanánt elegendő talán arra hivatkoznunk, milyen magától értetődő természetességgel illeszkednek be – s nyernek egyértelmű posztmodern jelentést! – a másodmodern Benn-szövegek éppen Esterházy legújabb regényében.¹⁴) Egy irodalmi korszak mibenléte és jelentése végeredményben ugyanis mindig csak akkor kerül összhangba, ha a *következményei felől* már viszonylagos biztonsággal válik beláthatóvá. Az így indokolt megnevezést (mely nem irányzat-specifikus jellegű) külön alátámasztja az egész modernségnek az a történeti tulajdonsága, hogy először benne ölt testet az irodalmi „egyidejűtlenségnek azon egyidejűsége”,¹⁵ amely már a századfordulón is legfeljebb irányzati pluralizmusban tudta felmutatni az új korszak egységes episztéméjét. Tanulságos kudarként csupán emlékeztetnénk a korszak első felét a szimbolizmus jegyében feltáró Balakian-féle vállalkozásra, mely éppen annak köszönheti alapvető fogyatkozásait, hogy két inadekvát kategóriával közelítette meg az irányzati összetettséget.¹⁶

A második modernség mint az egyensúly keresése

„A nehézség a nyelvben van”: az epika szövegisége szempontjából itt annyiban ajánlatos ismét Heideggerre hivatkoznunk, hogy egy helyütt maga a *Sein und Zeit* veti fel a nyelv beszédszerűségének olyan irodalmi vonatkozásait, amelyeket lényegében máig nem méltányol igazán a hazai irodalomfelfogás. Heidegger a *Da-Sein und Rede. Die Sprache* című fejezetben abból indul ki, hogy a *hangoltság* érthető alakban azért lesz hozzáférhető, mert nem a szó-dolgokat látjuk el jelentéssel, hanem fordítva, a szavak tapadnak hozzá a jelentésekhez. Ez a különböztetés azért alapvető fontosságú a

14 Vö. ESTERHÁZY Péter: *Hahn-Hahn grófnő pillantása*. Bp. 1991. 143.

15 KOSELLECK: i.m. 363.

16 Vö. Anna BALAKIAN (ed.): *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Bp. 1982.

művészi nyelv összefüggésében, mert a világban-létet a beszéd kifelé irányultságából próbálja nyelvként értelmezni: „A beszéd kifelé-mondottsága a nyelv.” (A szó-teljesség így nyilvánvalóan belső valami, „innerweltlich Seiendes”).¹⁷ Mármost innen nézve igaz, hogy „minden valamiről való beszédnek, amely a benne mondott révén közöl [valamit], önkimondás-jellege van. A jelenvalólét beszélve mondja ki magát [...] A hangulati benne-levés beszédhez tartozó megnyilvánulásának nyelvi indexe a hanglejtésben, a modulációban, a beszéd tempójában, »a beszélés módjában« van. A hangoltság egzisztenciális lehetőségének közlése, azaz az egzisztenciafeltárás, saját céljává válhat a »költői« beszédnek.”¹⁸ A *mondottság hogyanjának* („das Wie des Gesagtheins”) sajátos információértéke magyarázza azt, hogy „még ahol a beszéd homályos vagy a nyelv idegen, ott is elsősorban érthetetlen szavakat hallunk, nem pedig hangtények sokféleségét”.¹⁹ Meghatározó jelentősége lesz a későbbiekben annak, hogy a beszéd általi önkimondást Heidegger utóbb a „legelemibb szavak erejében” konkretizálja.²⁰

A beszéd hogyanja mint (a művészi nyelv szempontjából sajátlagosan értelmezhető) *közlemény* a jelentéstovábbítás esztétikai törvényeit tekintve azonban döntően már nem a történeti sokrétűségből (Heidegger)²¹ eredően válik többértelműség forrásává. A nyelvontológiai szempont (mely persze alapozza ezt) helyett inkább az a recepcióesztétikai elv érvényesül itt, amelyet Jauß – a mindig inadekvát megértés okán – a jelentésképzés elvi lezáratlanságának nevezett: „a recepcióesztétika parcialitása [...] azon a tapasztalaton is alapul, hogy

17 HEIDEGGER: *Sein und Zeit*. Tübingen 1986. ¹⁶ 161. (A magyar fordítás ez esetben meglehetősen megtévesztő, mert sajnálatosan nem tesz különbséget az itt szereplő *hinaussprechen* és a Heideggertől nem sokkal később szintén használt *aussprechen* jelentése között.)

18 l.m. 162.

19 l.m. 164.

20 l.m. 220.

21 HEIDEGGER: *Der Satz vom Grund*. Pfullingen 1957. 161.

a művészet területén a múltbelinek minden reprodukciója részleges kell hogy maradjon. Ezzel a recepcióesztétika ellentétbe kerül azokkal az önmagukat objektívikusan értő mód-szerekkel, amelyek a megértést vagy valamely időtlen értelem-totalításra, vagy pedig a műalkotás keletkezése és befogadása közti történeti folyamat totalítására vonatkoztatják. Az a recepcióesztétikai maxima, hogy az ellenőrizhető megértés magába kell hogy foglalja önnön parcialitásának megismerését, éppúgy érvényes a jelenkori művészet befogadására, mint a múltbeliére.²²

Ha tehát mindenfajta beszéd úgy közöl valamit, hogy a *Wie des Gesagtsins* a létben való benneállás hogyanját közvetíti, akkor az irodalmi értelmezés szempontjából itt nem az az igazi kérdés, hogy a kifejezés módja megfelel-e az „eleve értett” szemantikai tartalomnak. A tartalomnak való modális megfelelés követelménye az irodalmi szöveg esetében azért jelenik meg másként, mert a mondás hogyanja itt nem kísérőjelenség. Az irodalomhermeneutika ugyanis nem a dologban való egyetértés és megértetés elvéből indul ki, hanem „elsősorban a mondottság hogyanjában keresi a műalkotások megértését”.²³ Magyarán, az irodalmi mű megértését nem kell közmegegyezésnek öveznie. Ez a megértés mindenekelőtt abban érdekelt, hogy a költői beszéd hogyanján keresztül teremtsen kapcsolatot a szövegben tárgyiasult magatartás másságával. Annak mibenlétét ezért döntően nem informatív értelemben, hanem nyelvi úton, tehát *nyelvi magatartásként* tapasztalja meg. A másság nyelvi magatartásként való hozzáférhetősége ezért kitüntetett és *sajátlagosan szemantikai* kérdése az irodalomnak. Azzal tehát, ahogyan a mondottság mikéntje (az elbeszélésmoduszok, a lírai modalitás, dikció, hanghordozás stb.) akaratlanul is poétikailag értelmezi a közlés tárgyát,

22 JAUß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M. 1982. 743.

23 JAUß: *Zum Problem des dialogischen Verstehens*. In: R. LACHMANN (Hrsg.): *Dialogizität*. München 1982. 19.

pontosan a létben való elsődleges (nyelvi) bennfoglaltság horizontját nyitja rá ember és világ kapcsolatára. Legelvontabb jelentésében ezért képes feltárni a műalkotás nyelvi magatartásként a szubjektum önértelmezését és világhoz való viszonyát. Az epikai szövegek „individualitása” ily módon abból származik, hogy az elbeszélt történet nyelvi kódoltsága elvileg megismételhetetlen. Az eseményt értelmező történetet az elbeszélés értelmezi, ugyanakkor az esemény is feltételezi a történetet, miként a történet is megalapozza önmaga elbeszélhetőségét. Az egész bonyolult viszonylatrendszer az értelmezés folyamatában úgy tapasztaljuk meg, hogy a történetet csak a történet szövege (a tulajdonképpeni elbeszélés), a történetet pedig a történet teszi láthatóvá.²⁴ Beszédmód (jelhasználát) és megjelenítés egymást feltételező kapcsolatára ezért kizárólag a nyelvi magatartás hogyanjából következtethetünk. Epikai műveket olvasva teljes mértékben egy előttünk konstituálódó elbeszélés útmutatásaira vagyunk ráutalva: ezek az útmutatások tipikus és egyedi azon műbeli összjátékába engednek bepillantást, amelyben a nyelvi magatartás belső alakulása közvetve, poétikailag „képződik le”.

A második modernség meghatározó epikai műveinek elbeszélői útmutatásaiból egyértelműen kiolvasható, hogy a húszas évekre még azok az alkotások is hangsúlyos különbséget tesznek történet és elbeszélés között, amelyek továbbra is igyekeztek fenntartani a világszerűség illúzióját. Történet és elbeszélés hangsúlyos megkülönböztetése itt azonban nem a *Tristram Shandy* logikájával következik be. A világ centrált és szerves egészként való értelmezésének lehetetlensége már a klasszikus modernségnek elhatároló tapasztalata volt, de a külső világteljeség esztétikai helyettesíthetőségének elve (Nietzsche) azt sugalmazta, hogy az Egész művészi újratemtésének nincsenek korlátai. Ha a világ „önmagát megszülő műalkotásként” értelmezhető, akkor az epikai mű jelhaszná-

24 Karlheinz STIERLE: *Text als Handlung*. München 1975. 50.

lata kétségkívül nem korlátozódhat már a történet képződésének pusztá krónikás rögzítésére. Ugyanakkor az elbeszélést annyiban mégsem fenyegeti veszély, hogy a mű univerzumát magát is szövegvilágként, nyelvi valóságként kellene megjelenítenie. Flaubert, O. Wilde, Dujardin vagy a korai Hauptmann epikájában ontológiailag még világosan elválaszthatók egymástól az imaginatív és a külső történés tartományai, mert az elbeszélés e határokat anélkül képes jelezni, hogy közben viszonylagosítaná a maga történetmondó (résztint tehát eszközjellegűen értett) státuszát. A második modernség nézetéből azonban épp azért vált elkerülhetetlenné elbeszélés és történet megkülönböztetése, mert időközben az elbeszélői kompetencia értelmezhetőségében is alapvető változások következtek be. A metafizikai értelemben vett egészalkotó lényegszerűségek (például: az *Én* és a *Szó*) – úgyszintén Nietzsche hatására – olyan kritikai átértékelésen mentek keresztül, hogy a húszas évekre az a hajdani Nietzsche-gondolat is kérdésessé vált, mely szerint az individuum (miként léte és világa is) csak esztétikai fenoménként igazolható. Hiszen „a legfőbb értékek kritikáját” hirdető *Der Wille zur Macht* már azt szögezi le, hogy „az az alapvetően téves megfigyelés, hogy én hiszek, én vagyok az, aki tesz valamit, szenved valamit, akinek »van« valamije, akinek tulajdonsága »van«”.²⁵ A klasszikus modernségben újrateremtett individualitás ilyen radikális leértékelése alapjaiban ingatta meg azt az esztétista elképzelést is, hogy az eredetiségérték létesítésének képessége az alkotóművész egyéni kompetenciakörébe tartozik.

A transzcendált középponti lényegek és az individualitás-érték megkérdőjelezése ebben az új, másodmodern változatában legalább három szempontból járult hozzá az első világháború utáni epika poétikai arculatának kialakításához.

25 Friedrich NIETZSCHE: *Werke II.* Salzburg 1983. 46.

1. Az egész elvesztésének tapasztalatára a klasszikus modernség köztudottan nemcsak a helyettesíthetőség esztétista meggyőződésével válaszolt. Egyidejűleg – különösen a lírában – nyelvi magatartásának tragikus-heroikus áthangolásával teremtett új létértelmező képleteket. Ezek legáltalánosabbika egy olyan művészet-világ-oppozíció volt, amelyben a külső világgal egy egyenrangú, de hermetikusan zárt, esztétikai (tehát másodlagos) teljesség állt szemben. Kétségtelenül azonban a veszteségtudat tragikus tudomásulvételének komor és egyértelmű jelzéseivel. Szellemi helyzetét tekintve a későmodernség – mivel az esztétista tragikumtudat szubjektuma, láttuk, maga is kérdéssé vált a szemében – már egy egészen más dilemma elé került. A dilemma tényleges tartalma abban állt, hogy elveszített, vagy nem lehetséges teljességként vegye-e tudomásul a transzcendens középpontok működésképtelenségét. Mivel az elvesztettség bizonyossága nem állt fenn, de adva volt – a káosztudatban, a diffúzió-élményben – a működésképtelenség, a funkciók „kiesésének” a tapasztalata, a dilemma egy ágról származó kérdésnek mutatkozott. A centrum elvesztése esetén még a személytelenítő elbeszélésnek is szembesülnie kell a jelek rendjének értelmekényszerével. Míg ha olyan távollétről van szó, amely a centrum lehetetlenségével egyenértékű, a genetikusszempontra elvetésével kötelmek nélküli esély nyílik arra, hogy az elbeszélés a nyelvjátékok felé forduljon. Mert mint azt Derrida jó szemmel észrevette, ez utóbbi „nem marad tovább az eredet felé fordulva, igenli a játékot, túl akar jutni az emberen és a humanizmuson, mert az ember annak a lényeknek a neve, amelyik [...] a játék eredetét és végét megálmodta”.²⁶

Félreértés ne essék, a második modernség még nem volt kész a lényegről való lemondásra. Létértelmezése azonban nem ragaszkodhatott tovább a világ transzcendáló alakban elgondolt, lényeg és látszat kétosztatóságában megjelenő

²⁶ Jacques DERRIDA: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M. 1976. 441.

szerkezetéhez. Lényegszerűséget – jól mutatják ezt a korszak epikai elbeszélésmintái – sokkal inkább a struktúrák *viszonylatrendszerében*, az egymásra ható tényezők hálózatában fedezett fel. A strukturális „metszéspontokat” tekintette jelentéstelített helyeknek, így alakilag leginkább ebben emlékeztetett a centrált egésszözpontú művészi világképek hagyományára. A *Les Faux-Monnayeurs* Édouard-ja *A fűga művészetére* emlékeztető művet szeretne írni, mert mint mondja, Bach itt „kivételesen csak a számmal törődött, és számúzte belőle a pátoszt és az emberséget, az unalom elvont remekművét sikerült megalkotnia, egyfajta asztronómiai szentélyt...” Lát-ható ugyanakkor, hogy a lényegszerűségek újraszituálásának szándékában itt is megjelenik a Derrida emlegette távlat: a klasszikus értelemben vett humanitás játék általi meghaladhatósága. Az esztétizmus és a második modernség között annak ellenére mégis világos választóvonalak húzódnak, hogy az utóbbi a fel nem lelhető szubsztanciák és a szavatolt „törvények” távolléte tudatában úgyszintén ragaszkodott bizonyos szabályszerűségek megalkotásához. Az a Musil, aki hajlott például az irodalom lényegszerűségének a tagadására,²⁷ naplói, feljegyzései tanúsága szerint egész munkássága központi kérdésének tekintette egyfajta adekvát – tehát szabályszerűséget megtestesítő – elbeszélő hangnem kialakíthatóságát. Ennek alapvető nehézségét persze abban látta, hogy „minden művészi szabálynak az ellentettje (ellentéte) is lehetséges. Egyetlen művészi megismerésnek sincs [tehát] igénye a teljes igazságra.”²⁸

Művészi igazság és szabályszerűség ilyen definitív összekapcsolása jellegzetesen művészetszemléleti sajátosság – különösen a húszas évek végén és a harmincas évek első felében. Kosztolányi viszont, akitől éppen nem állt távol az igazság oszthatóságának gondolata, a művészetnek egyenesen eszté-

27 Robert MUSIL: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*. Hamburg 1955. 559, 701.

28 I.m. 456.

tizmus előtti felfogását vallotta, és goethei lényegét tulajdonított neki: „az irodalom, amennyiben megérdemli ezt a nevet, szerves és titokzatos, akár a természet...”²⁹

A centrált egészségképzetek válságának másodmodern értelmezésében mégis az a sajátságos, hogy az epika – talán a *Finnegans Wake* és a *The Waves* kivételével Jahnntól Musilig egyszerre áll a szabályteremtés és az integráló középpontok felszámolásának vonzásában. Még a modern regénytörténet igényes értelmezői közt is akad szerző, aki azon az állásponton van, hogy az egészelvűség végérvényes felbomlása csak a nouveau roman periódusában következik be. Vagyis, hogy az új francia regény multiperspektivikus eljárása csak az ötvenes évek végén haladja meg a Joyce és Woolf bevezette elbeszéléstechnikai újításokat.³⁰ Lehet túlzónak tekinteni ezt a felfogást, az azonban figyelmeztető jel, hogy a (legalább rekonstruálható) elbeszélő távlatot kiiktató kísérleteket – s ilyennek tekinthető a *Prae* is – inkább fenyegette az akaratlan fragmentarizálódás veszélye, mint azokat, amelyek az egészségképzés lehetetlenségét beismervé sem adták fel az organikus formaalkotás igényét. Tanulságos, hogy a fragmentum esztétikai létjogát pontosan olyan művek ismertették el, melyeknek a szerzői éppen e vonatkozásban nem igyekeztek követni a romantikus tradíciót. Musil, aki úgy látta, hogy az Egész a harmincas években legfeljebb kényszerű mellérendelések összegződéseként fogható már csak fel, egyidejűleg mégis követelménynek tekintette, hogy a művészet felülkerekedjék a világon. Úgy azonban, hogy a maga ebbéli törekvését mélyen regényszerűtlennek ítélte: „Milyen művésztelen, nem, mennyire idegen a művészet valóságától tehát az én követelményem, hogy a művészet mégis fokozható vagy fejleszthető egészt adjon.”³¹ A regény epikai folyamatának

29 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Nyelv és lélek*. Bp. 1990. 426.

30 Lásd W. WEHLE: *Französischer Roman der Gegenwart*. Berlin–Bielefeld–München 1972. 9–12.

31 MUSIL: i.m. 459.

felbontását Döblin is csak akkor vélte megvalósíthatónak, ha a mű egész önálló elemekből épül fel. Sokat citált 1917-es nyilatkozata szerint: „Ha egy regény nem vágható tíz darabra, mint egy giliszta, melynek minden egyes része önállóan mozog, akkor nem ér semmit.”³² Joyce maga is ellentmondásosan kezelte a szerkezeti teljességet és az előadásmód egyenműségét. Az *Ulysses* a decentrált befogadásnak éppúgy eleget tesz, mint az organikus egész képzetéből kiinduló recepciónak. Az egyes epizódok előadásmódja, technikája nem hozható végül is közös nevezőre, a szerkezeti egész azonban a kiindulóponthoz való visszatérés és a határolt időtartam következtében a lekerekítettség hatását kelti. A fragmentumot felértékelő *Esti Kornél*-novellák epizódtechnikája sem az epikai világegész, csupán egyfajta átfogó folyamatszerűség rovására érvényesül. A novellafűzér vagy regény kérdése nem érinti a történetek szerkezeti átértelmezését: a megszakítottság az egyes történetek szintjén nem válik poétikai szervező elvvé.

Kétségtelen azonban, hogy a harmincas évek művészeti kortudatát reprezentáló prózai alkotásokban új határesetztikai elemként jelenik meg az organikins műegész, illetve a széttartó, kontingens vagy kihagyásos történetképzés közti feszültség. Hogy a történet és elbeszélés fokozott megkülönböztetésének következményei a kompozíció szintjén is jelentkeznek, az olyan világképi változásokkal hozható összefüggésbe, amelyekre az *À la recherche du temps perdues* és az *Ulysses* még eltérő feleletet adott. Proust műve az időbeliség egy rögzített dimenziójának segítségével tesz kísérletet az identitás klasszikus-modern helyreállítására, vagy legalábbis visszanyerhetősége interszjektív ismérveinek felkutatására. Joyce regénye azonban épp azzal mutat határozottabban a második modernség irányába, hogy a maga körkörös létertelmezését nyitottabb alakban kész szembeesíteni a megingott metafizika felől felnyíló alternatívákkal. Talán nem járunk

32 Alfred DÖBLIN: *Aufsätze zur Literatur*. Olten 1963. 21.

messze az igazságtól, ha úgy véljük, a harmincas évek regényírását az *Ulysses* tapasztalatának elmélyülése indította el azon az úton, amelyet a szubsztancialista és lényegfilozófiai világértés csökkenő vonzereje tett mind szabadabbá előtte. Legalábbis az epikai világalkotás új alaki-szerkezeti lehetőségei tekintetében. Néhány kortárs értekező igen korán felfigyelt világkép és poétikai alakítás ilyen eredetű összefüggéseire. Oskar Walzel például már 1923-ban – a „tisztá líra” személytelen alanyával (!) párhuzamosan – azért értékeli fel a szcenikus elbeszélést és az „átélt beszédet”, mert az integráló perspektívák viszonylagosításának eszközeit látja bennük.³³

Hogy az *Ulysses* kezdeményezte fordulat milyen radikálisan halad eleinte tovább, jól szemléltetheti az alig hét évvel később megjelent *The Sound and the Fury* világképzése. A Compsonok hanyatlástörténetét – egyetlen történés kapcsán – legalább négy nézőpontból, nehezen egybeilleszthető töredékekből, a tudatábrázolás „szcenikáját” követve kell rekonstruálnia az olvasónak. A Molly Bloom-monológ perspektívaváltásainak rendszeréhez képest – mint kimutatták – Benjy monológja már olyan fragmentálódásnak a példája, ahol a monológ 13 idősík 13 jelenetének 106 töredékére bomlik.³⁴ Mindazonáltal itt is bekövetkezik a multiperspektivikus eljárás hatásainak poétikai ellensúlyozása. Ha nagyfokú késleltetéssel is, de az elbeszélés végül pontosan kijelöli a gyengeelméjű Benjy monológjának regényen belüli státuszát. Külső nézőpontból megjelenítve Benjy alakja utólag olyan tematizált összefüggésrendbe kerül, ahol a szerzői elbeszélés értékrendje viszonylagosítja az érvényét.

2. A második modernség „újklasszicizmusként” való félreértése rendszerint abból az elgondolásból ered, hogy az alkotók a megingott rend élménye nyomán fordultak volna „vissza” a mítoszban, a hagyományban megőrzött teljesség-

33 Vö. Oskar WALZEL: *Gehalt und Gestalt*. Berlin-Neubabelsberg 1923. 378–381.

34 Lásd: Wolfgang ISER: *Der implizite Leser*. München 1979.² 217.

hez vagy az időbeliségen túl is érvényesülő transzepochális szabályrendszerekhez. Egy helyütt még Musil is úgy véli, az *Ulysses* nem tesz egyebet, mint újra megszólaltat egy „ősi éneket”.³⁵ A korszak epikájának nyelvhasználata azonban ennél összetettebb hagyományértelmezésre vall. Az ugyanis, hogy milyen mélyreható poétikai dilemmákkal járt együtt akár már Joyce-nál, de különösen Musilnál az esztéta írásmód konvencióinak lebontása, egyértelműen annak jelzéseként értékelhető, mennyire nem a volt szabályszerűségek felkutatásában, netán újraélesztésében volt érdekelt a harmincas évek regényírása. Különös, de igaz, hogy az egzakt irányultságú elméleti kutatás éppen akkortájt hívta fel a figyelmet az ilyen irodalomtörténet-módszertani veszélyekre, amikor a második modernségnek éppen kodifikálódott ez a „hagyományorientált” felfogása. A hatvanas években Manfred Bierwisch kezdte ugyanis hangsúlyozni, hogy a hagyományozott alkotásminták alkalmazása csak akkor válik valódi poétikai hatáselemmé, ha a mű egyidejűleg folytonosan meg is sérti a szabályokat, ha tudatosan vét is az alapul vett sémák ellen. Sokkal fontosabb ennél, hogy Bierwisch egyidejűleg azt is leszögezi: „A vétséget azonban megint csak szabályozni kell, nem alapulhat tiszta önkényen.”³⁶ Példaként pedig arra a Brechtre hivatkozik, akit a maga műfajai felől az irodalmi minták használata közelít leginkább a harmincas évek epikusaihoz.

Már a hagyomány meghaladhatóságának vagy meghaladhatatlanságának kérdése is olyan szellemi szituációban keletkezett – Spengler rendkívüli hatása is ennek tudható be –, amelyben az egymásmellettiesség, a diffúzitás és a „szintézis-vesztés” mibenlétének értelmezése került előtérbe. Ezért – a harmincas évek destrukciós elbeszéléstechnikai törekvései-nek azt a sajátosságát tekintve, hogy az Egész felbontását csak

35 Manfred BIERWISCH: *Poetik und Linguistik*. In: H. KREUZER–R.G. GUNZENHÄUSER (Hrsg.): *Mathematik und Dichtung*. München 1965. 61.

36 MUSIL: i. m. 584.

új szabályszerűségek létesítésével tudta elképzelni – döntően nem a formatörténeti rekurzió tényén, hanem az érvényes formák megteremtésén volt a hangsúly. Ennek a többnyire elhanyagolt különbségnek még az sem mond ellent, hogy a második modernség kérdésirányainak egyik alapvető változását éppen az eltérő hagyományértelmezésben figyelhetjük meg. Mert míg mind az esztéta modernség, mind pedig az avantgarde – utaltunk rá – visszahúzó erőnek hitte a tradíciót, addig a második modernség magának a művészet létmódjának a kérdését sem tudta tőle függetlenül elgondolni. Így értelemszerűen a szerepét is másként kellett, hogy fölvesse. A hagyomány jelentőségének felértékelése ebben a korszakban annak felismerésével következik be, hogy a tradíció megőrizte minták tudatosítása nélkül lehetetlen megtapasztalni az irodalmi írás feltételezettségét. „Az irodalmi hagyomány folyamatáról [...] biztonsággal elmondható – írja 1931-ben Musil –, hogy még a legfüggetlenebb író sem hoz létre semmi olyat, ami ne bizonyulna csaknem maradéktalanul függőnek a forma és a tartalom ama hagyományaitól, amelyeket fölszedett magába; ami másfelől azonban láthatólag egyáltalán nem árt az író eredetiségének és jelentőségének.”³⁷

Az eredetiség klasszikus-modern felfogásához képest itt nyilvánvalóan az az új, hogy ez a feltételezettség immár az újraalkotást nem gátló mozzanatként áll előttünk. A tény tehát, hogy az *Ulysssestől* *A Mester és Margaritán* át a *Der Tod des Vergil*ig, illetve az *Emberi színjátéktól* a *Boldog Margitig* vagy az *Azarc*ig a regények egész sora olvasható preformált, „nagy elbeszélések” újraértelmezéseként – nem a tudatos anakronizmus, az „áltörténetiség” vagy az „aktualizáció” összefüggései magyarázzák. Közülük némelyeket ugyan bizonyosan az, de inkább arról lehet szó, hogy az eredetiség feltételezettségének felismerése következtében feloldódhatott a hagyomány autoritásának, s vele a jelentés önmagával való azonosságának dogmája. A hagyományozott mítoszi jelentés

destabilizációja új poétikai hatásformáknak lett az alapja. A mitológiai minták uralma pedig alighanem azért olyan egyöntetű, mert a világok szétagolódásának élményére a kultúrmorfológia – Frazer, Spengler, Frobenius, Driesch – felől érkeztek az első, még szubsztancialista igényű, de már nem metafizikai válaszok. Nem véletlen, hogy Ezra Pound volt az *Aranyág* szerzőjének egyik leghívebb olvasója, Frobenius tanaiból pedig Németh László teremtett magának alkati magyarázatú ars poeticát. A világok szétagoltságának tapasztalata – új poétikai hatásformaként – a *Doktor Faustus*ban igazolja, hogy az alapul vett minták újraértelmezésének egyik indokát láthassuk benne. A perspektíva megosztásnak az a formája ugyanis, melynek során a főalakot a mellékalak nézőpontjából látjuk, nemcsak a Faust-legenda új létkérdésekkel való szembesítéséből nyer másfajta jelentést. Serenus Zeitblom nézőpontja azt is világossá teszi számunkra, hogy az ő világa elvileg van elválasztva a Leverkühnétől: a kettő között érintkezés igen, de átjárás nem lehetséges. A legenda világképének osztottsága itt annyiban változik, hogy nem eleve adottként jelenik meg, hanem keletkezőként. Úgy is fogalmazhatnánk, a metafizikai mozzanat tűnik el belőle.

A mítoszi minta a maga spengleri értelmezésében persze mindenekelőtt az ismétlődésen keresztül bekövetkező jelentésváltozások, az önmagukba másként visszatérő jelenségek alakjában foglalkoztatja a korszak regényírását. Az *Ulysses* „világ-nap”-ja olyan eseménysor időkerete, amelyben profánként ismétlődik a heroszi. Ugyanakkor a mű nevezetes inverziós játéka – „Jewgreek is greekjew. Extremes meet?” –, melyet Derrida a modern regényírás leghegelibb mondatának nevezett,³⁸ a judaizmus és a hellenizmus (Bloom és Dedalus) kétértékű szubsztancializálásáról tanúskodik. Úgy azonban, hogy egyidejűleg igenli is meg tagadja is ezt a lehetőséget: vagyis a szubsztancialitást elválaszthatatlanul olvasztja egybe a viszonylagossággal. H. H. Jahn nagy regénye, a *Perrudja*

38 DERRIDA: i. m. 235.

szintén olyan kombinációját használja fel a babiloni és a keresztyén teremtéstörténetnek, amelyik egy még nem létező létformában kölcsönösen deformálja a két mitológia jelentéskörét. A mitológiai, történet vagy kultúrtradíciók elemek nehezen átlátható kombinációját alkalmazó *Finnegans Wake* modellszerkezetét talán a legnehezebb formalizálni. Szemben olyan példázatos történelemértelmezésekével, mint az időben jóval korábbi *Néró* is. Míg az egyik mögött – Joyce sokat idézett kifejezésével – az „univerzális história” áll, a másik egyirányú kapcsolatot teremt a történelemmel. A *Néró* epikai szerkezete kevésbé aknázza ki ennek az egyirányúságnak a következtében azt a jelentésfellazító lehetőséget, amelyet a historicitás és a jelen távolsága, illetve a kapcsolat határozatlansága kínálhatna. Hogy a regény problematikája igen könnyen vonatkoztatható a konkrét jelen erkölcsi dilemmáira,³⁹ azzal magyarázható, hogy a történet „újrarendezésének” szabályrendszere még a változtatásokat is jól felismerhetővé teszi. Láthatóan azért, mert a minta deformálódásmentes felidézésétől teszi függővé a tárgy egyetemesebb értelmezhetőségét.

A magyar regény később is változó sikerrel kísérletezik a preformált történetképzéssel. Az *Emberi színjáték* az evangéliumi küldetéstörténet individualizálásával, az *Utolsó kísérlet* terve pedig a „visszatérés” lehetetlenségével deformálja ugyan a maga mitológiai előképeit, de az elbeszélés történetmondó karaktere itt sem engedi érvényesülni a nyitott jelentésképzés formáit. Jól megfigyelhető még a kétségkívül legsikerültebb *Gyász* epikai folyamatában is, hogy a szerkezet felnyitó megszakítottságot általában olyan kihagyások helyettesítik, amelyek okozatilag még ott is áthidalják az el nem beszélt időszakaszt, ahol egyébként a váratlanságot előkészítő, elfedett, elhallgatott történetek kelthetnék a többjelentésűség hatását:

39 Lásd: NÉMETH G. Béla: *A műfajváltás és szemléletalakulás kérdéséhez, Kosztolányinál*. In: KABDEBŐ Lóránt (Szerk.): *Valóság és varázslat*. Bp. 1979. 153.

„A gyászév első fele eltelt; Zsófi néha már a színes ruháit is megnézte a fiókban, hogy nem mosolyognak-e. Jövő húsvétkor veszi föl először. Most még nem volna szíve fölvenni. Szegény Sándor mintha csak most halt volna meg! S nagyot sóhajtott, hogy szívéről elfújjon valamit a felejtés vastag hamujáról.

Csakhogy azoknak a színes ruháknak nem az volt a sorsuk, hogy Zsófi még egyszer fölvegye őket. Őszre kitört anyósával a háborúság s elakadt a felejtés lassú hegesztő munkája is. A baj az volt...”

Az indokló előreutalás a szemünk láttára zárja le a még nyitott horizontokat, hogy aztán az egész történetet egy Antigoné-típusú szerepnek megfeleltetve közelítse a sorsszerűség mitológiai képletéhez. Az elbeszélés új szabályai tehát a *Gyászban* sem a deformáció, hanem a narratív analógia jegyében jönnek létre.

Az afirmáció poétikájának ez a gyakorlata azonban csak igen kis részben jellemzi a kortárs nyugat-európai regényírást. Mert igaz ugyan, hogy a korszak poétikai alapkérdése valóban az érvényes formateremtés lehetőségei körül fogalmazódott meg, de már nem a hasonló és hasonlított egymást megvilágító, *elbeszél*t kölcsönössége értelmében. A mintákat felhasználó ismétlődés új formái messzebb távolították az elbeszélést a történettől, mint azt a *Gyász*-típusú regénymodell lehetővé tette. Broch Vergiliusának monológja akkora arányeltolódást teremt *elbeszél*t- és *elbeszélő*-idő között, hogy föl sem merülhet a szimulatív történetmondás lehetősége. Az álomi történéseket olyan *elbeszélő* szabályrendszer értelmezi, amelyik egy önmagát alkotó szövegszerűségnek is alárendeli a történetmondás konvencióit. A regény mitológikus alapszerkezete az ismétlődésnek egy körkörös, önmagába visszatérő változatát hozza létre (*Víz, Tűz, Föld, Éter*). De míg a *Finnegan's Wake* körkörössége a helyzetek és események ismétlődésével szünteti meg a „lineáris” időbeliséget,⁴⁰ a *Der*

40 SZEGEDY-MASZÁK Mihály: „A regény, amint írja önmagát”. Bp. 1980. 52.

Tod des Vergil mitológiai univerzumában egy fordított terem-téstörténet is kirajzolódik. Úgy azonban, hogy a „hazatérés” nagy variatív monológja a mű szerkezeti középpontjából mégis szerves egészként sugározza be az iránymozgással is leírható körkörösséget. Az *Eter – a hazatérés* című fejezetben az individualitás végül a genezis „ellenirányú stációin áthaladva” oldódik szét ismét a mindenségben, ahol – immár egy nyelven túli – időtlen isteni szó hangzik fel. Az időbeliséget az időtlen felé felnyitó epikai szabályrendszer itt is úgy teszi csak lehetővé a mítoszhoz való visszatérést, ha az újraértelmezés intenciói magukban foglalják a történet rendjének megbontását is, és így legitimálják az új elbeszélő struktúrát. A rögzített jelentésű mítoszból csak a történetszerűség újraindított destrukciója révén nyerhető új értelem.

Ha van poétikailag is alátámasztható magyarázata a mitológikus szerkezetekhez, a kultúrmorfológiai konstrukciókhoz való „visszafordulásnak”, akkor az olyan új formák létesítésének a szándéka, amelyek „szabályos és szabálytalan mély kapcsolatából”⁴¹ táplálkoznak. Ezeknek a kapcsolatoknak az új rendje foglalkoztatja a harmincas évek irodalmát. Különösen azért, mert – amint azt az *Eupalinos ou l'Architecte* már 1921-ben jól mutatja – az avantgarde utáni modernség alapvető tapasztalatként ismerte fel minden formaalkotás történeti determináltságát, s vele a szabályokra való ontológiai ráutaltságát. Az avantgarde hirdette kaotikusságra akár válaszként is érthető tehát a második modernségnek az a Musil-féle maximája, hogy nem létezik szabályszerűségek-től mentes irodalmiság: „Az irodalomnak tényjellegű elve az ismétlődés.”⁴² De egybehangzik ezzel a helyzetértékeléssel a magyar irodalom utólagos tanúságtétele is: „A kortársnak nincs történelmi arca. Itt nyakalták az olcsó pálinkát a fiatal amerikai írók, Fitzgerald, Faulkner, a fogkefebajszos He-

41 Paul VALÉRY: *Gedichte. Die Seele und der Tanz. Eupalinos oder der Architekt.* Reinbek bei Hamburg 1962. 106.

42 MUSIL: i. m. 440.

mingway és még sokan, akik elmenekültek a kommerciálisan álpuritán Amerika sivársága elől a Montparnasse-ra és Gertrude Stein Szajna-balparti szemináriumában tanulták, hogy az Irodalom: Szó, amelyet ismételni kell, hogy ritmus, tehát energia legyen belőle.”⁴³

3. A szabályokra való ráutaltság tapasztalata a húszas évek második felétől fogva több irányban és mind mélyebb dimenziókban bontakozott ki. A személyiségválsággal és e válság közölhetőségének nyelvi korlátaival már a klasszikus modernség is szemben találta magát (*Die Geburt der Tragödie, Chandos-Brief*), de még olyan válaszok álltak a rendelkezésére, amelyeket a szubjektum a maga autentikusságának tudatában fogalmazhatott meg. A *Der Tod des Vergil* zárójelenete az én feloldódásával azonban jelképesen már az esztétista szubjektumfelfogás teljes – és jóval korábban bekövetkezett – csődjét véglegesíti. A klasszikus-modern esztétizmus alapelvei abban az új tapasztalatban dőltek halomra, hogy – s ez a Broch-regény végső üzenete – az individualitás és a lét végül mégsem igazolódik a művészetben. A művészet a *Der Tod des Vergil* tanúsága szerint nem azért nem hoz üdvöt, mert „néhány verssortól a világ nem lesz sem szegényebb, sem gazdagabb”. És még azért is csak részint, mert „a földiben semmi sem lesz isteni”. Mindezt világosan látja Vergilius, a költő. Annak nehéz megvallása lesz az ő igazi felismerése, hogy az esztétista szerepfelfogás veszítette el az érvényét. A mű nevezetes mondata szerint: „a hamis üdvöztető mindig benem lapult...” Ez a szituáció alaptartalma, s nem az, hogy Rómában az *Aeneis*t akár el is égethetik. Nem véletlen – hiszen Broch Hofmannsthal tanítványa –, hogy ezzel szemben csak a *Chandos-Brief* reménye marad talpon: meg kell tanulnunk a szívünkkel gondolkodni”. Vagy ahogyan Broch Vergiliusa fogalmazza: „A szív tisztasága, egyedül az – halhatatlan.” A szív ugyanis nincs kiszolgáltatva a nyelvi közvetítésnek: nem eszköze az individualitás megalkotásának. Az én elimi-

nálódásának aktusa az a végállapot, amelyet hátrahagyott frázisai egyikében Nietzsche hirdetett meg: „Az individuum az egész eddigi élet egy vonalban, és nem annak eredménye.”⁴⁴ És valóban, a szubjektum történetiségének tapasztalata egyik irányban a világképi krízis felé mélyül el. Esztétista nézetből a kései Kosztolányi ezért hangsúlyozta a formák védelmében fenntartható integritást: „Jaj annak, aki nem boldog és nem elégedett a forma dallamos börtönében, melyben Mozart és Bach oly jól érezte magát, és kifelé vágyakozik onnan, mert ezen túl csak az elméletek vannak, a meddő gondolatok, az értelem és a megsemmisülés.”⁴⁵ Rációkritika és a metafizika elvesztésének ez az összefüggése talán sehol nem fogalmazódott meg ilyen tisztán a magyar modernségben, mint éppen a „vendéglét” költőjénél.

A másik irány, amelyben az én történetiségének sejtelve új művészetalkotási elveket tehetett láthatóvá, ennek a szituációnak az illúziótlan tudomásulvételéből indult ki. E felfogásban az én önmegtapasztalása nem függetlenedhetett az individuum gondolhatóságától. Vagyis attól a lényegében kortárs nyelvfilozófiai felismeréstől, hogy nem a szubjektum teremti a nyelvet, hanem a nyelv teremti meg annak feltételeit, hogy a szubjektum elgondolhatóvá váljék. A hagyományos epikai ábrázolás alapjául a századvégig a szubjektumnak olyan individualitásként való értelmezése szolgált, amelyik a valakiből valakivé válás időbeli rendjéhez igazítva alakította ki az elbeszélés poétikai formáit. Mármost ha Nietzsche nyomán a szubjektum nem tekinthető valamely Bildung-jellegűen értett folyamat „termékének”, azaz, nem a tapasztalatok időbeli halmozódásának „eredménye” – akkor az élettörténetek is elvesztik korábbi jelentésüket. Vagyis az élettörténetek Bildungsroman-típusú struktúrái sem tesznek eleget a másként megjelenülő tárgy elbeszélhetőségének.

Az individualitás megjelenítésének Fausttól Gregor Samsá-

44 NIETZSCHE: *Dionysos Philosophus*. i. m. 478.

45 KOSZTOLÁNYI: i. m. 451.

ig vezető útja mindinkább felvetette annak lehetőségét, hogy a személyiség létének időbelisége nem feltétlenül a nevelődési epika jellemalkotó folytonossága jegyében ragadható meg. Sőt, hogy talán a személyiség szerkezetét sem valamely én-teremtő szubsztancia egyénítő kibontakozásának függvényében kell szemlélnünk. „A szubjektum – írja 1923-ban Martin Buber, a dialógusfilozófiák egyik kezdeményezője –, ahogyan megismeri magát, bármily sokat sajátítson is el, abból nem terem számára szubsztancia, a szubjektum pontoszerű, funkcionális marad, az, aki tapasztal és aki használ valamit, semmi több. Minden kiterjedt és sokrétű úgy-léte, minden buzgó »individualitása« kevés ahhoz, hogy szubsztanciához segítse.”⁴⁶ Hogy ez az irodalomban lezajló folyamat mélyen összefügg a nyelvről való gondolkodás század eleji változásaival, arra a hatvanas években elsőként Foucault írásainak sikerült rámutatniok. „A beszédről való beszéd – olvasható a *La pensée du dehors*-ban – az irodalmon vezet keresztül bennünket [...] oda, ahol eltűnik a beszélő szubjektum. Alighanem innen jön az, hogy a napnyugati gondolkodás oly sokáig késlekedett a nyelv létének gondolásával: mintha érezte volna azt a veszélyt, amelybe a beszélés lemez-telenített tapasztalata sodorta volna az »én vagyok« evidenciáját.”⁴⁷ Láttuk, ezt a bizonyosságot a *Der Wille zur Macht* kérdőjelezte meg először. A Flaubert utáni epika számára Nietzsche így helyezte új ontológiai alapokra mindazt, ami az esztétizmus korküszöbén innen csak az „impassibilité” elvében jelenhetett meg. Az „én vagyok” evidenciájának megint-gása a 20. század elbeszélőművészetében ugyanis nemcsak az epikai világ hagyományos megalkothatóságát tette kérdésessé, hanem a nyelvi közvetíthetőségét is. A regény világán kívüli elbeszélő én státuszának és kompetenciájának elbizonytalanodása értelemszerűen aláaknázza az okozati-lineáris történetmondás érvényét. A regény világán belül pedig a „fejlő-

46 Martin BUBER: *Das dialogische Prinzip*. Heidelberg 1984. 67.

47 Michel FOUCAULT: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M. 1988. 132.

déstörténeti" logikával megjelenített regényhős individualitása bizonyult megokolhatatlannak. Éppen ama bizonyosság híján, hogy a lét énformában ölt testet, valamint hogy az élet az én egyéni önmegalkotásának eredményeként egyszeri és megismételhetetlen.

Ilyen körülmények mellett alapvetően változnak meg a mű világa és a befogadó közt közvetítő elbeszélés lehetőségei is. Az elbeszélhetőség ekkor ugyanis már nem abban a formában okoz gondot a narrátornak, hogy az elbeszélés és a „valóság” mely fokú megkülönböztetésével hozza az olvasó tudomásra a maga személyes jelenlétét. Ezzel az eljárással lényegében csak egy adott előfeltevésrendszer világán belül változtatható az elbeszélői közlés igazságérvényének vagy objektivitásigényének a mértéke. (Ennek példáját láthattuk a *The Sound and the Fury* Benjy-monológjában.) A második modernség dilemmája azonban az elbeszélés előfeltevéseinek egész rendszerét érintette. Mert ha az maga válik kérdésessé, hogy az elbeszélés tárgyaként értett emberi létnek az egzisztencia énbe foglaltsága az időbeli formája, akkor világképi alapjait veszti mindaz, amit Lämmert az elbeszélő művek eredendő „praeteriális konstrukciójának”⁴⁸ nevezett. Minthogy az epika alapvetően mégiscsak történetképző műnem, ezek a dilemmák a regény esetében azért hatnak egészen az alapkonstrukcióig, mert ezen a ponton – világosan látja Stierle – minden narratív műfaj közös konstituense, a történet maga kerül veszélybe. „Itt a történetnek a történet szövegéből való parafrázálhatósága jelöli ki azt a határt, amely meghúzva marad a narratív szövegek számára.”⁴⁹ A történet mind szabadabb értelmezhetőségének („parafrázálhatóságának”) az a magyarázata, hogy az egyes történetek, illetve az elbeszélés közti szintet épp azért nem egyértelműsítheti a másodmodern epika, mert valaminek a történetszerű megjelenítését már önmagában is integráló értelmezésként fogta fel. Éspedig joggal. Virginia

48 Eberhard LÄMMERT: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1955. 68.

49 STIERLE: i. m. 54.

Woolftól Musilig és Jahnntól Brochig szemléltethető azoknak a példáknak a sora, miért idegenkedtek a korszak élvonalbeli elbeszélői a történet értelmezésképleteitől – egészen addig a Thomas Mannig, aki pedig klasszikus Entwicklungsroman-mintával kezdte regényírói pályáját: „Részünk van a német-ség intellektuális bomlasztásában, ha a háború előtt azon az állásponton voltunk, hogy egy szélhámós memoárjaiként* parodizáljuk a német nevelődési és fejlődésregényt, a nagy német önéletírást...”⁵⁰

A Thomas Mann-szövegnek azon implikációja, mely szerint a lét történetszerű értelmezése identitást kölcsönző, vagy azt megerősítő mozzanat, olyan sajátos vetülete a történetekben tárgyiasult narratív tudásnak, amelyekre jóval később hívta fel a figyelmet Lyotard. A történet mögött álló, azt megalkotó narratív tudás ugyanis olyan képződmény, amelyben rögzítve vannak az értelmező kompetenciák kritériumai.⁵¹ Következésképp mindenfajta történetszerű megjelenítésből kizárhatatlan az inadekvát (sors)értelmezés. A második modernség pedig – láttuk – kifejezetten azzal a szándékkal fordult a kultúrmorfológia nagy elbeszéléseihez, hogy *azokat* deformálva és újraértelmezve létesíthessen olyan elbeszélői szabályrendszert, amelyik a nem-transzcendált léthelyzet *valóságos* feltételezettségéről képes hírt adni. A Faust-típusú *Stirb und werde!* ideáltípusú narratívája helyén ezért jelenik meg a nietzschei *Werde, der du bist!* önértelmezésének megfelelő variatív szabályszerűség igénye. „Elbeszélésre – írja a kései Musil – a (látszólag) nem általános, a személyes, a (véletlenszerűen) ránk jutó érdemes. Az általános viszont az ideálon, az elven stb. át veszi (veszélyes) útját...”⁵²

A nem-centrált és nem-identifikáló elbeszélőszabályok kereséséből született prózatechnikai eljárások nyilvánvalóan

* A Krull első fogalmazványa 1910-ben született

50 Thomas MANN: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt a. M. 1950. 90.

51 Jean-François LYOTARD: *Das postmoderne Wissen*. Graz-Wien 1986. 90.

52 MUSIL: i. m. 459.

azokban az irodalmakban törték inkább utat maguknak, amelyek „az individuum alkonyának” élményére nem a kollektív én jegyében adtak feleletet. A magyar epika e szempontból meglehetősen ambivalens viselkedésű. Egy egészen átfogó, nagy vonulata kereste az egységesítő eszményekből nyert önazonosság képleteit. Így a Rózsa Sándortól *A befejezetlen mondaton* át a Szerdai fogadónapig nehezen tudott lemondani a történetyszerűségben egységesülő ideális kompetenciákról. Olyanokról, amelyek ideális közösségek nagy „történelmi” elbeszéléseiben rögzültek – tehát a „nép”, a „magyar-ság”, a „protestáns mentalitás” vagy az utópikusan szemlélt „munkásosztály” készen kapott narratíváiban.

A másik oldalon – a *Prae* felemás kísérletétől eltekintve – a harmincas évek prózája inkább az esztétizmus örökségét vitte tovább. Különösmód annak az *Esti Kornélnak* a részleges újításaival, amelynek elbeszéléshagyománya a klasszikus modernségből nőtt ki. Úgy azonban, hogy e tradíció támogatásával közeledett nyelv és szubjektum kölcsönös feltételezettségének belátásához:

„Ez az udvariassága pedig nem udvariasság volt, nem bók, nem üres fecsegés. Sokszor csak abban állott, hogy kellő pillanatban, észrevétlenül elhelyezzen egy közönyösnek látszó szót, melyet valaki kétségbeesetten várt tőle, mint életének igazolását. Ezt a legkülönb erénynek tartotta. Mindenesetre különbnek, mint az úgynevezett jóságot. A jószág folyton prédikál, meg akarja váltani az emberiséget, keneteskedik, máról holnapra csodát akar művelni, a hatalmával hivalkodik, a lényeket akarja bolygatni, de bizony legtöbbször csak kongó, tartalmatlan és merőben formai. Viszont ha az udvariasság merőben formainak rémlik is, belül, a mivoltában maga a tartalom, maga a lényeg. A jó szó, melyet még nem valósítottak meg, minden szűz lehetőséget magába zár és több, mint a jó tett, melynek kimenetele kétes, hatása vitás. Általában a szó mindig több, mint a tett.”

A cselekvéértelmű beszéd ilyen felfogása nem előzménytelen (Krúdy), és nem marad folytatás nélkül a magyar

epikában (Márai). E szövegrész modernségbeli státusza azonban kevésbé olyan egyértelmű, mint esztétaista szövegeké. Könnyű ugyanis felfigyelnünk arra, hogy míg a szó abszolút elsődlegességét vallva Kosztolányi Krúdy és Márai klasszikus-modern nézőpontjához áll közelebb, az udvariasságról – mint nyelvről – mondtak jelentéshorizontja már jellegzetesen másodmodern származású. Az előtér vs háttér típusú kettőzést viszonylagosítva Esti lényegében azt a mélyen gyökerező eurotradíciós meggyőződést hárítja el, hogy az én lényege az empirián ("viselkedésmód") túl helyezkedik el. Vagyis, hogy a „belső” személyiségtartalom, mint az individuum „lényege”, értékesebb volna a csak viselkedésből leolvasható „külsőnél”. S hogy itt nem ellentmondásról, vagy a Heller Ágnes-féle „erkölcsi nihilizmusról”⁵³ van szó, jól mutatja az özvegyasszonyról szóló történet. Ami a klasszikus-modern távlatból abszolút, az az attribútumaitól elválasztva gondolt szubjektum. A társadalmi, vallási és politikai indexek szerinti viszonylagosság másodmodern értelmezésben azonban éppúgy legitim rendszert alkot, mint az előbbi felfogás – és pedig az *eszközök* szemléltethetőségének rendszerét. A kettő közötti átjárhatóság viszont kizárólag úgy biztosítható, ha az „igazság” elvét megfosztjuk a maga metafizikai alakjától:

„Ennél fogva mosolygott, hazudott, hízelt, csúszott-mászott, fölényeskedett, pimaszkodott, amint kellett. Az özvegyet egy helyütt közeli, anyagi leszármazottjának nevezte, buzgó katolikusnak, másutt régi derék kálvinistának, a békeszerződés földönfutójának, egyebütt pedig a fehérterror áldozatának, visszatérő, bécsi emigránsnak.”

A két szisztéma (az abszolútumok és a viszonylagosságok rendszere) átjárhatóságát ebben az esetben olyan magasabb érték kényszeríti ki, amelyik csak a két egymást kizáró „nagy elbeszélés” egyidejű destrukciója árán valósítható meg. Mert ne feledjük, végül is az özvegy és gyermekei élete a tét. Az abszolútumok rendjébe a viszonylagosságé csak megbontott

53 HELLER Ágnes: *Az erkölcsi normák felbomlása*. Bp. 1957. 48.

formában „játszható át” – és viszont. Az európai kultúra két „nagy elbeszélésének” kizárásosságát Estinek mégis csak úgy sikerül áthidalnia, hogy közben saját erkölcsi megítélhetőségét teszi kockára. A világok elválasztottságának e másodmodern tapasztalatára Kosztolányi azonban olyan választ ad, melynek szerkezete teljes mértékben megfeleltethető a rilkei „Wer spricht von Siegen” elvének. Amellett foglал ugyanis állást, hogy a létben való döntésre kényszerítettséget metafizikai értelem-hozzárendelés nélkül – tehát odaértett telosz, külső küldetés és rendeltettség híján – kell értékként felfognunk. Németh László regényeinek ellenpólusán így jön létre – az esztétizmus utáni modernség jegyében elgondolt – önmegértés másik adekvációja. Elmondható tehát, hogy a magyar klasszikus modernségből nem a Babits-féle „Ezüstkor” képzete mentén, hanem – a lírában éppúgy, mint az epikában – annak a Kosztolányinak a létértelmezésén át vezetett út, aki az individuum felülkerekedésének lehetetlenségét belátva teremtett poétikai-szemléleti folytonosságot a századforduló és a harmincas évek magyar irodalma között. S hogy a kontinuitást ma ugyanolyan jelentőségűnek látjuk, mint a megszakítottság jelzéseit, az abból következik, hogy a szemléletváltás bármely tartalmi eleme csakis a megmutatkozó folytonossághoz képest nyer jelentést.

A történetyszerű értelmezésbe vetett bizalom megrendülése és a krónikás történetmondás modelljeinek felbomlása nyilvánvaló összefüggésben áll a világok osztottságának tapasztalatával. Ha ugyanis a szubjektumnak a nyelvvel való összekapcsoltsága Heidegger értelmében nem jelent mást, mint hogy a szubjektum beszédén keresztül maga a nyelv szólal meg, azaz, a nyelvhez való odatartozáson keresztül ismerünk rá önmagunkra, akkor a „beszélek, tehát vagyok” képzete az odatartozáson túl az elválasztottságot, vagyis a világok különbözőségét is felismerteti a beszélővel. Az *Esti Kornél* elbeszélésképletében például az ilyen eredetű elválasztottság felismerése, majd felszámolása alighanem annál is nagyobb jelentőségű, mint amennyit Szegedy-Maszák Mihály kiváló

tanulmánya tulajdonít neki.⁵⁴ Mert nem véletlen, hogy a programszerű fragmentaritásról abban az *Esti Kornél*-ban esik szó, amelyikben – mert ellensúlyozza is ezt a felismerését – éppúgy nem tör át a multiperspektivikus elbeszélés, mint a fragmentaritás európai mintaművében, a *Der Mann ohne Eigenschaften*-ban. Az elbeszélés azt a személytelen hangnemet keresi tovább, amelyik meggátolhatja, hogy a történet narratív kompetenciái a személyes értelmezés illúzióját keltve láttassák a műbeli világot. De egyidejűleg elháríthatja azt az énnélküliséget is, amely az angolszász regényben a szabad konnotálhatóságnak és a nyelvjátéknak nyitott teret:

„Én. Én mesélem el barátom, Ulrich történetét. De azt is, ami engem a regény más alakjaival ért. Ez az »én« semmit sem képes átélni és mindent elszerve, amiből Ulrich kiszabadítja magát és ami azután mégis tönkreteszi. De cselekvéstelenül, tiszta felismerésig és aktivitásig eljutni képtelenül megy tönkre, ahogyan az a mai diffúz, áttekinthetetlen szituációnak megfelel. Az én álláspontomról: reflexióval. Mintha egy utolsó, bölcsé, keserűvé és rezignálttá vált katakombatúlélő beszélné el a dolgokat.”⁵⁵

A diszkurzív nyelvhasználat és a jelentés „megosztása”

„A nehézség a nyelvben van”: közismert, hogy Musil milyen hosszú mérlegelés után döntött a *Der Mann ohne Eigenschaften* harmadik személyű előadásmódja mellett. Abban a köztes elbeszélői szituációban, amelyet poétikailag is hitelesen jellemezi, láthatóan a nyelv kettős működtethetőségének jellegzetesen másodmodern dilemmája ölt testet. Mert miközben a műfajhatárok fenntarthatósága érdekében még a történettől a legélesebben megkülönböztetett epikai beszéd is *elbeszélés-szerű* kellett hogy maradjon, az elbeszélendő világtapasztalat egyre inkább csak az oppozíciós szerkezetű gondolkodás

54 SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Esti Kornél*. In: KABDEBŐ (Szerk.): i. m. 162.

55 MUSIL: *Hátrahagyott töredékek*. In: *A tulajdonságok nélküli ember* III. Bp. 1977. 775.

számára bizonyult megragadhatónak. A jelentéskisugárzó centrumok meggyengülésével a művészi kijelentés igazságát olyan széttartó szerkezetekből kellett felszínre hozni, amelyek messzemenően ellenálltak a zárt, történetmondó elbeszélésnek. „Ellentétek, az igazi, két ellensarki vég – olvassuk Kosztolányinál –, de mindig természetes kölcsönhatásban vannak, s a körülmények szerint váltakoznak, egymás nevét veszik föl, keringenek, átalakulnak, mint a pozitív és negatív villamosáram.” (*Esti Kornél*)

A diszkurzív nyelv modern formájának megjelenését Foucault a klasszikus reprezentáció felbomlásával hozta összefüggésbe. Azzal magyarázta a jelenséget, hogy minden, ami addig a dolgok és a szavak közti viszonyok dimenziójában funkcionált, most hasonló osztottságként magán a *nyelven belül* jelenik meg.⁵⁶ A nyelvi repartíció, a „kijelentések szóródása” és megoszlása⁵⁷ a modern regényben a világok osztottságának tapasztalata, a beszédhorizont dialogikus kettőződése és az epikai hős kérdéses identitása nyomán kezdte megtörni az osztatlan narrativa uralmát.⁵⁸ A kétféle nyelvhasználat küzdelmének legattraktívabb fejezete bizonyosan az epika harmincas évekbeli korszaka. Különösen Brochner és Musilnál figyelhető meg nagyfokú feszültség az elbeszélte történet világának nyelvi diszperzitása és a folyamatosságra törekvő elbeszélés egységteremtő gesztusai között. Az idő- és térdimenziók megszakítottsága akkora teret ad a variabilitásnak, hogy annak sokrétűségével szemközt a narratív történetmondás is új elbeszélő-magatartásokhoz kénytelen folyamodni. Aminek az lesz az eredménye, hogy az elbeszélő immár történetmondóként sem kerülheti el a diszkurzív nyelv használatát. Ezt a megfigyelést támasztja alá az a tény is, hogy a harmincas évekre már olyan hazai szerzők sem igen

56 FOUCAULT: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a. M. 1974. 404–409.

57 Vö. Manfred FRANK: *Zum Diskursbegriff bei Foucault*. In: J. FOHRMANN-H. MÜLLER (Hrsg.): *Diskurs-theorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1988. 25–44.

58 Michail BACHTIN: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München 1971.

tudtak kitérni az új regénytörténeti fejlemény elől, akik a klasszicizált esztétista stílushoz ragaszkodtak. Az *Egy polgár vallomásai* számos pontján olvasszja egybe a diszkurzív és a narratív beszédmód elemeit – stíluseszmenyének megfelelően persze olyan narratív dominanciával, amely még törés nélkül viseli el a diszkurzív megszakítottságot:

„Nagyapám vándorolt Csehországban és Németországban, s később, mikor már mester volt, sűrűn járt Bécsbe bevásárolni, s megtanulta a fejlődő mesterség új fortélyait. Mindenesetre többet tudott a világról, mint környezete, a kisvárosi lateinerbugrisság. Szívélyes, vérmes és nyugtalan kedélyű ember volt, szerette a bőséges étkezést, sokat sörözött, s hódolt a hölgyek bájainak is. Ha a kapu előtt felhangzott a vándorlegények éneklő szava: »Ein armer Reisender...« – nagyapám kiszólt a »komptor« üvegajtaján át: »Wer arm ist, der soll nicht reisen«; de aztán behívta a vándort és megvendégelte. Három fiát magasabb iskolákba járatta, egyik kadétszkolába került, másik kettő a gimnáziumba; leányai már beérték a betűvetés tudományával, csak anyám végezte el később, nagyapám halála után, a felsőbb leányiskolát, a tanítóképzőt.

Ez minden, amit nagyapámról tudok; soha nem láttam őt, s meghalt húsz évvel születésem előtt. Arcképe szobámban lóg a falon, döbbenetesen hasonlítok rá. Az én arcom is élveleg, puha és kövér, érzéki szájam lebiggyed, s ha körszakállt növesztenék, hasonmása lennék az idegennek, aki a fényképről bámul reám. Vándorkedvemet is tőle örököltem, érzékenységet, szlávos nyugtalanságot és kételyeimet. Ez az idegen ember erősen él bennem tovább. Valószínű, hogy nemcsak testi alkatot örökök az ember őseitől...”

Még a jól proporcionált, arányosított prózamondat stílusi egyneműsége sem tudja elfedni e szövegben a különböző kijelentések eltérő irányultságát, a narratívumon belüli aspektusbontást és a diszkurzív megszakítottság állandó történetmondói ellensúlyozásának példáit. A nyelvhasználat narratív, szcenikus, meditatív-vallomásos, ironikus és szociostilisztiz-

kai-szemantikai indexei olyan rétegzett szövegvezetésű prózát rajzolnak ki előttünk, amilyenre kevés példa akad még a stílusművész Kosztolányinál is.

Való igaz azonban, hogy a diszkurzív nyelvhasználat térnyerése szinte a század minden meghatározó prózai műalkotásában kimutatható. Már Proustnál és Krúdynál (*Boldogult úrfikoromban*) is a beszélgetés az epikum igazi közege, noha mindkettőnél inkább úgy foglalja el a történet helyét, hogy többé-kevésbé az elbeszélés maga tematizálja, sőt reflektálja a diszkurzív előadásmódot. (Még nyilvánvalóbb ez a képlet Thomas Mann *Der Zauberberg*jében.) De a narratív és a diszkurzív nyelvhasználat feszültségének Joyce-nál, illetve Döblinnél kezdeményezett két alapformája úgyszólván végigvonul a század egész első felének regényírásán. Olyan experimentális formákat is ideértve, mint a *Perrudja* csak zenei ihletéssel magyarázható, ellentézőző belső szerkesztésű diszkurzív szövegépítése.

Mielőtt azonban valamilyen osztatlan alakban kibontakozó jelenséggént az egész modernsége vélnénk jellemzőnek a diszkurzivitás poétikáját, emlékeztetnünk kell arra, hogy Heidegger a *Sein und Zeit*-ban a „legelemibb szavak erejében”⁵⁹ látta a jelenvalólét önkimondásának lehetőségét. A filozófus ebbéli megfigyelése ekkor még jellegzetesen klasszikus-modern művészetértelmezést takar. A századfordulós esztétizmus valóban a szót kitüntetve abszolutizálta a szöveget és a szómágia logikájával magyarázta a poétikai jelentésszóródást. A művészi kijelentés repartíciójának másodmodern értelmezése azonban – éppen az időközben megváltozott szellemi szituáltság következtében – már alapvetően különbözött ettől a felfogástól. Megvilágító érvényű lehet e tekintetben Louis Ferdinand Céline metaforikus értelmű magyarázata, amikor – regényei nyelvét a „beszélt próza” fogalmával jelölve – az alábbi megkülönböztetést tette: „Én a szavak koloristája vagyok, de nem úgy, mint Mallarmé, aki a rendkí-

59 Lásd a 20. sz. jegyzetet.

vül ritka szavaké volt, hanem a megszokott szavaké, a köznap szavaké.”⁶⁰ Az esztétista írásmódtól szemlátomást az határolja el ezt a másodmodern nyelvhasználatot, hogy a nyelv beszédaspektusainak írássá változtatása egészen más szóválasztási logikát, stilisztikai rendet és szintaxist követel meg, mint a *szavak* erejére hagyatkozó diszkurzív nyelv. Henri Godard szerint a *Voyage au bout de la nuit* ilyen irányú erőfeszítései jelentőség tekintetében a mű tematikai újszerűségén, ábrázolásbeli bátorságán is túltesznek.⁶¹

A beszédszerűségből adódó belső dialogicitás széttartó erőinek kontinuuált szerkezetekbe illesztése olyan másodmodern poétikai sajátosság, amelynek a megléte Márainál is nehezen teszi eldönthetővé, vajon az esztéta klasszicizáció örökösét, vagy – némi merészséggel – a harmincas évek korküszöbét átlépő epikust lássuk benne. Hiszen szemléletileg talán legértékesebb munkájában maga is ellentmondásos álláspontot foglalt el e tekintetben. Schöpfungliról szólva írja 1972-ben: „tudta, hogy az élet irtózatossá zűrzavarában nincs más menekvés, csak a jól fogalmazott mondat: minden más esküszegés vagy halandzsá. [...] Lehet, hogy Schöpfunglir is hős volt, mert hűségese volt a mesterségéhez.”⁶² Ugyanakkor önmaga mesterséghez való hűségéről – immár a közvetlen vallomás nyelvén – később így vélekedik: „Nem tudtam megfogalmazni, mit akartam mondani ezzel a sok könyvvel. Az a bizonyos »itt van a nyelvem hegyén« derengett az öntudatban. Bizonyos, hogy valami »mást« is akartam mondani, amikor írtam – nemcsak elmesélni egy történetet, hírül adni egy tapasztalást. (És szerettem volna megtudni valami »mást« is, amikor könyveket olvastam – de mit?) Most, szemtől szembe a »készlet«-tel, úgy éreztem, túl sokat írtam – kevesebb több lett volna.”⁶³ A „mesterség” és a „mondat” ilyen egymás mellé

60 Idézi Henri GODARD in: CÉLINE: *Romans I.* (éd. par H. G.). [Bibliothèque de la Pléiade.] Paris 1981. XII. 1. (Az idézet Ferenczi László fordítása.)

61 Lásd GODARD uo.

62 MÁRAI: i. m. 127.

63 I. m. 322.

helyezése inkább túl, mint innen van a klasszikus modernség horizontján. De a történetyszerűségen való túljutást illető kétség arra figyelmeztet, talán Márai maga sem volt bizonyos abban, hogy műve egy modernségközi horizontváltásnak volna a részese. Elképzelhető, hogy olykor e tapasztalatától nem teljesen függetlenül tekintette magát valamely végkorszak tanújának, „egy elmúló kultúra maradék emberének”.⁶⁴ Annyi azonban bizonyos, hogy az *Egy polgár vallomásai* nyelvhasználatja jóval rétegzettebben összetett, mint például a *Halálfi* narratív szövegvezetése. A mű a diszkurzív megalakotottság tekintetében így alighanem fontos egyensúlyi helyet foglal el a kései esztétizmus narratív világalkotása (Szomory: *Párizsi regény*) és a Prae-típusú hálózatos szerkezetképés között.

Hogy a beszédszerű jelhasználat a diszkurzív szövegalkotás olyan alaprétegéig hatolt le a regény poétikájában, mint amilyenről a *Finnegan's Wake* nyelvjátékai tanúskodnak, még távolról sem egyértelmű bizonyítéka annak, hogy ebben a regényben testesülnének meg a másodmodern epika legjellegzetesebb alkati sajátosságai. Mert míg Joyce-nak ezt a művét egy felbomló szintaxis „építetlensége” jellemzi, a harmincas évek regényírása úgy távolodott el ettől az alkotásmódtól, hogy inkább a jelentés mondatszerkezetből kiinduló repartíciójának tulajdonított nagyobb jelentőséget. Fölfogható persze a *Finnegans Wake* szintaxisa is e törekvés szélsőséges eseteként. Annál is inkább, mert jóval túllép azon, ami a Bahtyin-féle dialogicitásban benne foglaltatik. Ez a diszkurzív beszéd ugyanis rendre olyan indefinitív mondattani szituációkat teremt, amelyek a jelentés identitásának teljes megszüntetésére is alkalmasak. A harmincas évek epikája azonban jobbára ahhoz a hasonlítva tagoló, képzetizoláló és rétegzett mondattanhoz vonzódott, amelynek mintapéldáját a *Der Mann ohne Eigenschaften* alkotta meg. Éppen azért, mert végül a mondatkohézió szintjén igyekezett ellensúlyozni a dissze-

mináltságnak azt a tapasztalatát, amely az európai regényírás számára ekkor már a *struktúrák kérdéseként* tette hozzáférhetővé a szubsztanciavesztés, diffúzió és szintézishiány⁶⁵ következményeit. Sokatmondó tény, hogy a lírában – így Benn, Szabó Lőrinc vagy József Attila költészetében is –, kis ütemkülönbséggel ugyanekkor mélyül el a diszkurzív nyelvhasználat igénye.⁶⁶ A költészetben annál inkább szembeötlő ennek a folyamatnak az egyöntetűsége, mert részint olyan alapvetően méltányolt esztétista eljárásokat szorított vissza, mint a transzcendáló szimbolika „tükörjátéka” vagy a szecesszionista metaforálás. A formák kohéziójának fenntartásával egyúttal azt is tanúsítva, hogy a második modernség a struktúrák szétrombolásának útján azért nem követte az avantgarde-ot, mert tisztában volt vele, hogy a nyelvi rendszer megbontásának következményei saját líraeszményének alapjait is magukkal sodornák. Ez a líraeszmény ugyanis – az epikához hasonlóan – struktúráként tudta csak megőrizni a nem-transzcendált műalkotás egész képzetét. (Jellemző, hogy ugyanennek a képzetnek a sugalmazását a felbontott szintaxis elbeszélése csak metaforák segítségével képes fenntartani. A folyton újranyíló, örökéletű fa a *Finnegan's Wake*—ben egyszerre kelti az ismétlődés és a metaforikus folytonosság érzetét.) A harmincas évek végére tehát az epikában is befejezettnek mondható az a fordulat, amelyik a diszkurzív nyelvhasználat révén olyan tartalmak elbeszélhetőségét is lehetővé tette, amelyek elzárva maradtak az esztétizmus horizontja elől. S ez nemcsak a tudattartalmak újszerű, egymásra vetített megjelenítését, az elfedettségekben is értelmezhető történetyszerűséget, vagy a folyamatok és időrétegek szinkronizálhatóságát hozta magával, hanem az így keletkező tárgyiség új érzékelhetőségét is:

65 Lásd: MUSIL: *Tagebücher*... 255, 694–695.

66 Lásd a korszak lírai problémáinak szentelt kötet vonatkozó írásait: KAB-DEBŐ L.–KULCSÁR SZABÓ E. (Szerk.): *„de nem felelnek, úgy felelnek...”* Pécs 1997.

„Ismét fény támadt és ismét sötétség, ismét nappal és éj, ismét nappalok és éjek, s a végtelen ismét magasság, szélesség és mélység szerint rendeződött, az égtájak megnyílt négyes-ségük szerint jelölődtek ki, lett fenn és lenn, felhő és tenger; és a tenger közepén ismét kiemelkedett a szárazföld, a világ zöld szigete, növényekkel, legelőkkel borítva, a változás a változhatatlanban. [...] És a reggeli fényben sasok és sirályok szelték át a magas levegőget, körülbegették a szigetet, és delfinek bukkantak fel, fülelni a néma szféra-dalra.” (Broch: *Der Tod des Vergil*)

Ahhoz, hogy a már említett fragmentaritás és befejezetlenség kivívja a maga esztétikai létjogát, szükség volt arra az új episztémére is, amelynek a fokozatos kibontakozását a húszas évektől fogva elsősorban az ún. dialógusfilozófiák – Buber, Gogarten, Karl Heim, Rosenzweig – jelezték. Az epikában felerősödő diszkurzív nyelvhasználat nem hozható ugyan közvetlen összefüggésbe e főleg vallásbölcseleti indíttatású gondolkodással, az azonban kétségtelen, hogy a dialogicitás filozófiájának válaszait éppúgy a kérdésessé vált szubsztancializmus kényszerítette ki, mint a modern epikai írásmódban végbement változásokat. A nem birtokolható jelentés tapasztalata a másodmodern regényírásban kezdetben olyan fragmentaritással kapcsolódott össze, amelyik az öntükröző elbeszélés kettősségét igyekszik fenntartani. A *Les Faux-Monnayeurs* Édouard-ja nem zárhatja le a maga elbeszélését, mert akkor a regény elbeszélőjéhez hasonulnék: nem volna így indokolható az elbeszélés metaelbeszélésének létjoga. Elképzelhető persze, hogy az elbeszélhetőség ilyen identitáskérdései már a modernség utáni epika alapproblémája, a „szerző-elbeszélő-scripteur” hármassága felé mutatnak.⁶⁷ Édouard dilemmája azonban még a jelentésképződésbe való beavatko-

67 Vö. Klaus W. HEMPFER: *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis*, München 1976. 52–53.

zás vagy a független formálódás kérdésének eldönthetetlenségéből fakad:

„Mint regényíró, az izgat, hogy bele kell szólnom, bele kell avatkoznom sorsukba. Ha nagyobb képzelőerővel rendelkeznék, magam találnám ki a cselekményt; így provokálom; megfigyelem a szereplőket, aztán tollbamondásuk szerint dolgozom.

November 7

Mindabból, amit tegnap írtam, egy szó sem igaz. Csak annyi: a valóság úgy érdekel, mint a plasztikus anyag; jobban, összehasonlíthatatlanul jobban izgat az, ami lehetne, mint az, ami volt.”

A formálódás általi nyitottság elve láthatóan korán feltűnő igény a korszak epikájában. A sokban hasonló musili „lehetőségérzék” is csak akkor érthető igazán, ha világosan előttünk áll a gondolat prózatörténeti kontextusa: „Th[omas] M[ann] és a hasonló – jegyzi fel a naplójában 1936-ban – azoknak az embereknek írnak, akik itt vannak, én olyan embereknek írok, akik nincsenek jelen.”⁶⁸

A Gide-típusú fragmentaritás még akkor is két elbeszélés (a történet regénye és a regény története) egyértelmű narratív elválasztottságából származik, ha éppen annak a poétikai felfedezésnek a körvonalai rajzolódnak ki benne, hogy a jelentésképzésnek nem előfeltétele az epikus struktúra zártsága. Persze, a lezáratlanság, a befejezetlenség és a fragmentaritás nem okvetlenül ebben a külső, formai alakjában jellemzi a másodmodern regényírást. Ha így volna, a történet lezáratlanságának poétikai alapjait nem a romantika vetette volna meg, és semmiféle jelentősége nem volna annak, hogy a befejezhetetlen történetnek a *Berlin, Alexanderplatz* olyan képzetét teremtette meg, amelyik *formálisan* a történetek valamely nyugvópontján van berekesztve. *Ténylegesen* megszakított elbeszéléssel záruló, nyitott regénytípusra nem is akad sok példa a harmincas évek prózatermésében. Ne feledjük, Musil

sem fragmentumként gondolta el a *Der Mann ohne Eigenschaften* kompozícióját.

A harmincas évek végére ugyanis éppen az a fajta elbeszélés szerkezeti átrendeződés teljesedik ki, amelynek tanúsága szerint a lezáratlanság poétikája döntően nem a formai berekesztettség függvénye, hanem a belső megalkotottságé. Az ilyen strukturális nyitottság nem a történet időbeli folytathatósága értelmében bizonyul lezárhatatlannak – ezért nem vethető igazán össze a *Berlin, Alexanderplatz* a *Kakuk Marci* val –, hanem azért, mert a szövegben tárgyasult nyelvhasználat maga teszi nyitottá a formailag zárt struktúra értelmezhetőségét. A nyelv heideggeri „világolása” ezért itt nem a befejezett történeten túl veszi kezdetét, hanem folyamatosan együttalakító interpretációra szólít fel, társszerzői befogadmagatartásra apellál. Michel Butor volt az első egyike, aki a *Finnegans Wake* kapcsán a stílust olyan technikának fogta fel, amelyik egyéni nyelvet teremtve nem megjelenít vagy elbeszél valamit, hanem frontális dialógust teremt az olvasóval, mintegy folyamatos együttalkotásra kényszerítve őt.⁶⁹ A jelentés ilyen „megosztása” lényegében úgy szolgáltatja ki a recepciónak a szöveget, hogy a legtisztábban művészet-specifikus mozzanatot teszi közössé elbeszélő és befogadó viszonyában: az alkotását. Mindez annak hallgatólagos elismerését hozza magával, hogy a jelentés – legalábbis a *Finnegans Wake* értelmében – nem kizárólag a műben van ott, nem a szöveg hordozza, hanem csak abban a kölcsönös interakcióban jön létre, amely szöveg és olvasó között lejátszódik. Vagyis a diszkurzív nyelvhasználat szélsőséges példái teszik leginkább láthatóvá az irodalmi szövegnek azt a poétikai tulajdonságát, hogy a jelentés nemcsak meghatározatlanul „nyúlik fel” és irányul kifelé (*Hinaus-Gesprochenheit*), hanem, hogy kizárólag az olvasó oldalán érkezik el a lezárttság állapotába. Ez az *aszimmetria* – más kommunikációs formákkal ellentétben – éppen azért lehetséges az irodalomban, mert

69 Vö. Michel BUTOR: *Repertoire I*. München 1963.

az irodalmi szöveg jelentése nem igényel közmegegyezés-jellegű befogadást. Nemrég, Valéry *Feljegyzéseinek* kapcsán Jauß a következőképpen jellemezte a másodmodern szövegalkotásnak ezt a formáját: szerző és olvasó szereposztásában „az előbbi a hagyomány minden bálványát feláldozza a tökéletes én egyetlen, absztrakt bálványának (»a *self-consciousness*, Poe hagyatéka«) és *Monsieur Teste*-et emeli az intellektus főpapjává, míg az utóbbira az a szerep hárul, hogy befejezze a *poiesis* lezárhatatlan munkáját, s azért tegye kockára saját érzékenységet, hogy valami olyan értelmet próbáljon ki a szövegen, amelyik abban nem adva (*vorgegeben*), hanem [rögzítetlenül és »birtoklójától«] feladottan (*aufgegeben*) van ott”.⁷⁰

A harmincas évtized prózáját azonban kétségkívül két olyan regény – a *Der Mann ohne Eigenschaften* és a *Finnegans Wake* – reprezentálja, melyeknek a nyelvhasználat és elbeszélői világa még akkor sem rokonítható, ha alapvetően az közelíti is őket egymáshoz, hogy mindkettő a szubsztancia-vesztés *esztétizmus utáni* kérdéseire adott feleletként olvasható. Ha fentebb mégis azt állítottuk, hogy a második modernség kortapasztalata mintaérvénnyel inkább Musil regényében öltött formát, az nemcsak az angolszász és a német modernség történetének szisztémakülönbségeire vezethető vissza. Arra is csak részben, hogy a *Finnegan's Wake*-nek az *Ulysses*, a *Der Mann...-nak* pedig a *Törleß* az előzménye. Alighanem az a döntő, hogy a második modernség paradigmája nem volt kész oly mértékig átengedni az esztétikai jelentést a befogadásnak, mint azt a *Finnegans Wake* teszi. Prózapoeitikája – Gide-től Céline-ig, Döblintől Musilig és Thomas Manntól Brochig – inkább abból indult ki, hogy a műalkotás szövege nemcsak felnyit, továbbit és kiszolgáltat, hanem *magába is zár* jelentéseket. Ebből értelemszerűen az is következik, hogy az esztétikai kommunikáció folyamatát sem tekintette tetszőlegesen alakíthatónak. A káosz avantgarde-hagyatékán úgy akart túljutni, hogy a forma kohéziójától remélte az üzenet

70 JAUß: *Studien...* 262.

bizonyos fokú állandóságának érvényesülését. Abban az interakcióban, amelyet az irodalmi jelentés keletkezési helyének tekintett. A jelentés megosztásának ez a logikája a diszkurzív nyelvhasználatban is felmutatott olyan jelentésképző instanciákat, amelyeknek a megléte iránt viszont a *Finnegan's Wake* nyelvi magatartása viseltetett kétellyel. Minthogy a francia epika talán valóban csak az ötvenes évektől fogva értelmezi újra a Joyce-típusú szövegalkotás hagyományát, és a kontinens keleti felén sem bomlik fel – ideértve Gombrowicz *Ferdydurk*-jét, meg *A Mester és Margaritát* is – az integratív formaelvek hagyománya, egy egyensúlyban ugyan nem álló, de termékeny kétpólusúság jellemzi a harmincas évek regényeit.

Az egyik póluson a jelentés repartíciójának szabályfelbontó eljárásai állnak (*Finnegans Wake*, *The Waves*). A másikon pedig olyanok, amelyek ugyanezt a narratív műfajhatárokhoz erősebben ragaszkodva bízzák új szabályszerűségekre (*Der Mann...*, *Die Schlafwandler*, *Der Tod des Vergil*, *Voyage au bout de la nuit*, *Joseph und seine Brüder*, *La nausée* stb.). Már pusztán a korszak irodalmi arculatát alakító prózai szövegek ilyen elrendeződése is ellene szól annak, hogy a harmincas éveket az „újklasszicizmus kora” és hasonló elnevezésekkel illessük. Mert bármily messze áll is egymástól a második modernség időszakának két reprezentatív regénye, eltérő nyelvhasználatuk rokon funkciója annak a musili gondolatnak a jegyében helyezi őket egymás mellé, hogy „eredetiségről csak ott beszélhetünk, ahol hagyomány van”.⁷¹ Az egyiknek a nézetéből azért jelenhet meg „imaginárius múzeumként” a történeti szövegek világa, mert az irodalom nyelvének önreflexív megszólaltatására tett kísérletet. A *Finnegan's Wake* horizontjából szemlélve a szövegek történeti létmódja diszkurzív egymásmellettségként, egyidejű és egyetemes intertextualitásként „lepleződnek le”. Ugyanakkor Musil regényében is átértelmeződik a történelem hagyományos jelentőségű „nagy elbeszé-

71 MUSIL: i.m. 702.

lése". A narratív történelmi tudás cáfolataként itt az a kontinuitás foszlik szerte, amelyet a híres „Parallelaktion” lett volna hivatott szimbolizálni. A birodalom hirtelen és váratlan széthullása ironikus visszfényt vetít az ún. „történelmi” kompetenciákra: a múltból eredő folytonosság feltétlenségére éppúgy nem lehet berendezkedni, ahogyan az a személyiség sem tehet szert szubsztanciális „tulajdonságokra”, amelynek a tradíció folytatásaként értett szerepek világa kínál azonosulásmintákat.

Azzal persze, hogy a második modernség szellemisége abban a nyelvi magatartásban ismert határozottabban magára, amelyik Musil írásmódját kialakította, még nem állítható, hogy a korszak csak az egyik irodalmi mentalitást hagyományozta volna tovább. Igaz ugyan, hogy Musil egy megkésett, századfordulós szerep megtestesítőjének tartotta Joyce-ot. (Alighanem persze csak az *Ulysses* alapján.) És főként azért idegenkedett tőle, mert szerinte épp ezért „enged a mai feloldódott állapotnak és a szabad asszociáció egy formájával reprodukálja azt”.⁷² Míg azonban Eliot változni képes, de tökéletes rendszernek vélte az irodalmat, éppen Musiltól nem volt idegen a feltételezés, hogy az irodalom folyamatának még adekvát magyarázata sincsen. Az irodalom – írja 1931-ben – „az idézetek olyan tavához hasonlít, amelyben nemcsak láthatóan folytatódnak az áramlatok, hanem a mélybe is süllyednek és ismét felszállnak onnan”.⁷³ Mégis megkockáztatható az állítás, hogy a hagyomány létmódjának és szerepének radikális átértelmezésével Musil és Joyce harmincas évekbeli munkássága nem ellentétes irányokba hatott. A szövegek *olvashatóságát* a jelentés megosztásának olyan elveivel helyezték új horizontba, amelyek az elbeszélést immár nem valamely önazonos alakban megragadható entitás „hordozójának” tüntették fel, hanem olyan interakció vonatkoztatási mezőnyeként, ahol szöveg és olvasó elbeszéléséből a lehetsé-

72 l.m. 584.

73 l.m. 701.

ges jelentések egyike megszilárdul. A szövegek egymáshoz való viszonyát tekintve mindketten csak annak tudomásulvételével tudták elképzelni az irodalom folyamatának megújulását, hogy abba az univerzumba, melybe a mindenkori új mű be kíván lépni, előzetesen írtak már. Így nyilvánították végérvényesen történelminek a romantikus korszak élményesztétikai eredetű dogmáját, mely minden újnak a legitimációját a megszakítottság képzetéhez kötötte. Vagyis lényegében a harmincas években vetik meg egy olyan irodalom-hermeneutikai magatartás alapjait, amelyik majd csak az évszázad második felében mutatja meg az alkotás megelőzöttségének tényleges poétikai következményeit.