

A SZINGULARITÁS A TÖRTÉNETI POÉTIKA HORIZONTJÁN RABELAIS-TŐL RABELAIS-IG

S. HORVÁTH GÉZA

SZINGULARITÁS ÉS KOMPARATIVITÁS A SZÜZSÉKÉPZÉSBEN

Amikor a konferencia szervezői a komparatiztika (ön)kritikájára szólítottak fel, egyúttal egy olyan csábító fogalmat állítottak a tanácskozás középpontjába, melyet sokféle szempontból elemzett és értelmezett az irodalomtudomány: az egyediség, a különös-ség, az identitás, az egyszerűség problémáját. Az irodalmi szöveg kritikai megközelítése számos esetben megkérdőjelezte ennek az *egység*nek a létét: mind az archetipikus kritika, mind a tipológiai strukturalizmus a szerkezeti sajátosságok felé mozdította el az irodalmi mű problémáját, ahol a megismételhetőség fontosabbá vált az egyediségnél. A poszt-strukturalizmus a szövegfolyam gondolatával és a decentralizált szubjektum kategóriájának bevezetésével a szöveget hasonlóan nem egyediséggé, hanem szerző, forma és műfaj nélküli jelölő folyamatként fogta fel.

Az előadásban mindenképp az orosz irodalomtudományi hagyomány (történeti és elméleti poétika) felől kísérlek meg választ keresni a szingularitás mibenlétének kérdésére. Előljáróban néhány szót az egyediség fogalmáról. Mihail Bahtyin szerint a humán-

tudományi értelemben vett egyediséget el kell választanunk mind a biológiai egyed és egyediség problémájától, mind az individualitás és a szubjektivitás különféle formáitól. A humán tudományokban értett egyediség Bahtyin szerint semmilyen közösséget nem tartalmaz természeti és természettudományos, biológiai értelemben vett *véletlenszerű* egyediséggel. Ez az egyediség a nyelv jelrendszerén keresztül jön létre, így szoros összefüggésben van a beszélővel és a szerzővel. Bahtyin emiatt szembeállítja egymással az ujjlenyomatot, melyet a „természeti egyediség” kategóriájába sorol, és a szöveg (megnyilatkozás) jelentő, jelszerű megismételhetetlen egyediségét. Az ujjlenyomatot, írja, csak mechanikus úton reprodukálhatjuk és idézhetjük fel (ismételhetjük meg), tetzőleges példányszámban; természetesen a szöveget is reprodukálhatjuk mint tárgyat, azonban a szövegnek egy másik szubjektum általi felidézése, reprodukciója (visszatérés a szöveghez, a szöveg újraolvasása, idézése, előadása) mindig *megismételhetetlen esemény* lesz a szöveg életében, s egy új láncszem a beszédérintkezések történeti láncolatában.¹

Az egyediség és a szövegközi kapcsolatok problémájának tárgyalásához azonban lépünk egyet vissza a komparatistika történetében a 19. század végéhez, a *regény* történeti és elméleti megközelítésének kezdeteihez. Az összehasonlító irodalomtudomány egyik fundamentumaként elismert történeti poétika megalapítója, Alekszandr Veszeloovszkij a 19. század második felében az egyediséget az *egyéni alkotói aktus egységéhez* kapcsolta. Mint megfogalmazza, a történeti poétika feladatát abban látja, hogy kijelölje és meghatározza a *hagyomány* szerepét és határait az *egyéni alkotófolymatban*. Hagyomány és egyéni alkotás ilyesfajta kölcsönviszonyba állítása Veszeloovszkij szemléletét és módszerét párhuzamba állítja az újkritika teoretikusainak programadó cikkeivel, így T.S. Eliot és mások munkáival. Veszeloovszkij azonban szerkezeti és elbeszélés-elméleti szempontok irányából közelítette meg a kérdést. A hagyomány és az egyéni alkotás viszonyában kiemelt szerepet tulajdonít a sémaképzésnek. Az elbeszélő történet egységét Veszeloovszkij *szűzsének* nevezte, melyet *motívumok* kombinációjának tekintett. Hangsúlyozta a motívum és a szűzsé megkülönböztetésének elvi szükségességét: a motívum a legkisebb, tovább nem bontható elbeszélői egység, formula, amely vagy valamely pszichikai képzet kifejeződése, vagy a mindennapi történeti valóság egysége (pl. a nap mint szem, nap és hold mint nővér és fivér, férj és

¹ Mikhail Bakhtin, „Problema teksta”, in *Sobranyiye sochineniy, T. 5. Raboty 1940-kh — nachala 1960-kh godov* (Moskva: Russkiye Slovari, 1997) 309.

feleség, átváltozás, szörnyekkel kötött házasság, a gonosz öregasszony elpusztítja a szépséges lányt). A motívumok olyan kérdésekre válaszolnak, melyet a természet vagy a társadalmi lét mindenütt feltesz az embernek, ezért bármely népi-törzsi környezetben *önállóan is megszülethetnek*. Ezzel Veszelovszkij szakít az egyetlen eredet tézisével, valamint az evolucionizmus gondolatával, és felveti a több, egyidejű eredet lehetőségét. A motívumok kombinációja, társulása leírható az a+b formula segítségével. Minél több tag csatlakozik a sémába, minél változékonyabbak a motívumok, annál biztosabbak lehetünk benne, hogy szüzséről, azaz *motívumok egyedi kombinációjáról* van szó. A szüzsé már az egyéni (vagy kollektív) alkotás részben tudatosított aktusa, ahol az elrendezést már nem csupán a motívum tartalma határozza meg, hanem az alkotó egyéni szabadságfoka is.²

A hagyomány tehát az alkotó számára egyfajta stilisztikai szótárként, tipikus sémák és helyzetek szójegyzékeként áll elő Veszelovszkij szerint. Az alkotó eredetisége ebben a tekintetben korlátozott: vagy egy-egy motívum elmélyítésében, kibontakoztatásában áll, vagy újszerű kombinációjuk létrehozásában. Természetesen minden eredetiségük ellenére a szüzsék is összetett sémákká alakulnak, amelyekben az emberi élet és pszichikum ismert tényei általánosítódnak, sematizálódnak, ami együtt jár az esemény/cselekmény/történet értékelésével is. A cselekmény sematizálása pedig természetesen vezet el a szereplő alakok és típusok sematizálásához, valamint a műfajok kialakulását vonja maga után: a mese, az eposz, a mítosz egyedi elrendezéssé váltak, majd ismét sematizálódnak, variálódnak kezdtek. A szüzsék kombinációi (pl. mesei és epikai sémák kontaminációi) újraírásokhoz vezettek. „Ebben fejeződik ki a személyes alkotása.”³

Veszelovszkij tehát egyfelől a szerkezeti, morfológiai analízist (motívum és szüzsé megkülönböztetését), másfelől a sematizáció és egyéni kombináció dinamizmusát tekintti elsődlegesnek a hagyomány egyedivé alakításában. Ezen az alapon vitatja egyfelől a mitológiai iskola, másfelől a kölcsönzésre, átvételre építő iskola, illetve az etnográfiai iskola álláspontját. Az eltérő kulturális közegben létrejövő hasonló szimbolikus formák („formulák, motívumok”) amellet, hogy formulaként, sémaként ismétlődő elemet

² Alexandr Nikolajevich Veselovskij, „Poetika szuzhetov”, in *Istoricheskaya poetika*, szerk., ill. és jegyz. V.M. Zhirmunskogo, 3. kiad. (Moskva: Izdatel'stvo LKI, 2008), 493-597; Alexandr Nyikolajevics Veszelovszkij, „A szüzsé poétikája”, ford. Gilbert Edit, in *Az irodalom elméletei II.*, szerk. Thomka Beáta, (Pécs: Jelenkor—Janus Pannonius Tudományegyetem, 1996) 195-207.

³ Uo. 206.

hordoznak, nyilvánvalóan az adott *nemzeti nyelvben gyökereznek*, s mint ilyenek, *megismételhetetlen szemantikai alapegységei a szüzsének*. A szüzsé alapjául szolgáló motívumok, formulák és jelzők kialakulásának módját Veszelojszkij „pszichológiai paralelizmusnak” nevezi, de lényegesebb, hogy *a szó* analógiájára írja le.⁴ Ehhez Alekszandr Potebnya szóelméletéhez fordul. Mint ismert, Potebnya háromeleműnek írja le a szójelet (külső forma, jelentés, belső forma). Amikor a szót egy újabb esetre alkalmazzuk (vagyis adott szituációban kimondjuk/új megnyilatkozást alkotunk), feszültség keletkezik a szóban elgondolt és a belső forma által előrevetített/közvetített tartalom és az új (adott kontextusban érvényes) jelentés igénye — a voltaképpeni beszédszándék — között. Az új eset, az újonnan megismerendő vagy kifejezendő jelenség kapcsán a szó eltávolodik a benne megjelenő képzettől és az új gondolat megalkotását szolgáló közvetítő, összehasonlító ismérv (*tertium comparationis*) hozzáadásával új képzet és új (megnyilatkozás-értékű) szó születik.⁵ *Töpreng* szavunk például nem pusztán a gondolkodó tevékenységet jelöli, hanem a ’gondolkodást’ + a ’gondolkodással járó gyötrődést, tépelődést, töprenkedést, aggodalmaskodást’.⁶ Az új szó, *töpreng*, ezért metafora (a *töprödés* képzetének átvitele a *gondolkodás* jelölésére), s érzékelhető benne a gondolatalkotás aktusa, mely a jelentő megújítása révén ment végbe. Veszelojszkij a *tertium comparationis* szellemében tehát egyfelől *műveletként* fogja fel *a szót és az új szóalkotást*, másfelől az összevetést olyan *történeti aktusnak* tekinti, amely az új, az egyedi létrejöttét a megelőzőhöz való viszonyán keresztül juttatja érvényre. Ily módon — Potebnyával egyetértve — az összevetést a költői alkotás apriorijaként fogadja el:

A költészet nyelve a szó grafikai elemét megújítva a szót bizonyos mértékben a nyelv által valaha elvégzett munkához vezeti vissza, amikor is az a külvilág jelenségeit képekben sajátította el, és valós *összevetések* útján jutott el általánosításokhoz.⁷

⁴ Alekszandr Nyikolajevics Veszelojszkij, „A költészet és a próza nyelve”, in *Poétika és nyelvelmélet*, szerk. Kovács Árpád (Budapest: Argumentum, 2002) 283-95.

⁵ Potebnya szóelméletéhez ld. Alekszandr Potebnya, „A gondolat és a nyelv”, ford. S. Horváth Géza, és Szitár Katalin, in *Poétika és nyelvelmélet*, 7-146.

⁶ Benkő Loránd, szerk., *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, III. köt. (Budapest: Akadémiai, 1976.), 968.

⁷ Veszelojszkij, *A költészet és a próza nyelve*, 283. Kiemelés tőlem, S.H.G.

Veszeloovszkij tehát a szóalkotás és a szójelentés tertium comparationis mintájára történő kiterjesztéseként fogja fel a formulákat, motívumokat és képzeteket, melyek — a szóhoz hasonlóan — eredeti jelentésük elfelejtésével „új gondolatokkal és érzésekkel” töltődhetnek, szimbólummá, általánosságokká válhattak. A 'szó a szóban' jelenség ily módon a 'motívum a motívumban', illetve 'történet a történetben' szerkezeti formulákkal gazdagodhat. Minden szüzsé más motívumokkal és szüzsékkal, formákkal, műfajokkal való összevetésben alakul ki — ez egyfelől az alkotás aktusának, másfelől az irodalom történetiségét képviselő folyamatnak, az újraírásnak a törvényszerűsége. A történeti poétikában Olga Frejdenberg folytatja majd egyfelől Veszeloovszkij, másfelől Potebnya örökségét. Frejdenberg szerint a motívum nem szerkezeti vagy funkcionális, hanem szemantikai egység, szóvá sűrített metafora. A narráció pedig a metaforikus kifejezés szemantikai transzkripciója: a kibontás vagy kifejezés egyben szemantikai fordítást és értelmezést is jelent.⁸

EGYEDISÉG ÉS REGÉNYDISKURZUS

Veszeloovszkij kétségtelenül leginkább irodalom előtti szövegeket, meséket, mítoszokat vizsgál, jóllehet több tanulmányt szentelt a középkori és a reneszánsz irodalomnak is, így Dantének, Petrarcanak, Boccaccionak. Tanulmánya végén ugyanakkor megjegyzi, hogy a költői aktus nem merül ki teljes mértékben a tipikus szüzsé megismétlésében vagy új szüzsé kombinációjában, azaz a sémaképzésben. Mint írja, vannak anekdotikus szüzsé, melyeket valamely véletlen esemény sugall (a különös fabula vagy főszereplő), vannak helyi formátlannak tűnő mesék, melyek a sémák alatt betagozódnak.

Kevésbé ismert, hogy Veszeloovszkij egyben az első orosz nyelvű Rabelais-monográfia szerzője, elképzelése sokban különbözik a nagy ismertséget kapott bahtyini koncepciótól. Ez a nagyobb terjedelmű tanulmány 1878-ban született, s mint azt Bahtyin is megjegyzi, jóval a szigorúan tudományos franciaországi Rabelais-kutatások megindulása előtt látott napvilágot. Vagyis jóval azelőtt, hogy a századelőn megnőtt volna az érdeklődés Rabelais regényművésze, nyelve, és általában a Rabelais-jelenség iránt. A tanulmány jellegzetes módon mutatja meg Veszeloovszkij módszerének erősségét és gyengeségeit is. Utóbbi kritikaként majd Mihail Bahtyin fogalmazza meg 1940-ben

⁸ Olga M. Freidenberg, *Poetika syuzheta i zhanra*, (Moskva: Labirint, 1997)

elkészült monográfiájának első változatában. A két Rabelais-könyv egyik alapvető eltérése, hogy míg Bahtyin sokkal inkább a középkori műfajok és a népi groteszk jelentőségét hangsúlyozza, Veszelovszkij a személyes szerzőség felől közelít Rabelais művéhez. Számára alapvető jelentőségű, hogyan viszonyul Rabelais a hagyományhoz. Itt elsősorban az I. könyv, a *Gargantua* viszonyát vizsgálja az „Óriás *Gargantua* krónikájához”, vagyis ahhoz a francia népkönyvhöz, amelyet a Pantagruel elején maga Rabelais is idéz.⁹ Veszelovszkij részletesen összeveti Rabelais művét a népkönyvvel, megjelölve azokat a részeket, ahol egyenes átvételekről van szó, s azokat is, ahol átalakításokról. Általában az a kérdés izgatja, hogyan jön létre Rabelais-nál a hagyományból egyedi alkotás — a titokzatos „Alcofribas Nasier absztraktőr” műve, aki, mint ismeretes, Rabelais anagrammáját rejti. Az egyedi szerzői önmegjelölésen túl Veszelovszkij szóvá teszi Rabelais művében a nyelvek, a stilisztikai rétegek és a műfajok keveredését. Megjegyzi, hogy Rabelais a korabeli humanista műveltségen túl Lukianoszhoz, Plutarkhoszhoz, Platónhoz és Ezópuszhoz fordul, valamint az *Orlandóhoz*, és a *Folengo* című kevert nyelvű eposzhoz, ami új dinamizmust ad a népmesék, népi típusok elbeszéléseinek. Azaz egyaránt felhasználja mind a humanista, irodalmi, mind a népi hagyományt, eredeti kombinációt hozva létre. A hibriditás tükröződik Rabelais nyelvében is: pátosz és szemtelen csúfolódás váltja egymást, a provincializmus, a népi francia nyelv vaskossága keveredik latin és görög szavakkal, idézetekkel, mely egyszerre fölmagasztalja és lefokozza a *másik* nyelvet. Rabelais-t ebből a szempontból Veszelovszkij a francia népnyelv irodalmivá avatójának látja (hasonlóan például Dantéhez). Az egyes epizódokban ugyancsak megjelenik a „népi” és a „klasszikus” váltakozása: az ideális tartalmú népmese mellett váratlanul feltűnik egy Lukianosz-témára variált elbeszélés vagy egy ezópuszi mese variánsa.

A klasszikus hagyomány átírását tükrözi a *Gargantua* bevezető fejezete, az *Író előljáró beszéde*, ahol Rabelais a szókratészi-szilénoszi nevetésfilozófiát írja újra. A nevetés egyfelől az emberi természet elidegeníthetetlen részeként jelenik meg, amely „titkos orvosságot, gyógyszer” kínál a szilénosz-dobozokhoz hasonlóan. Rabelais azonban egyfelől továbbírja az eredeti platóni metaforát,¹⁰ és egyfelől a csuhába öltözött, ám

⁹ „Les Grandes et inestimebles chronique de grand et énorme géant Gargantua”.

¹⁰ Lásd *A lakomában*, ahol Alkibiadész Szókratész beszédeit hasonlítja szétnyitható szilénosz-elencékhez: „ha valaki Szókratész beszédeit akarja hallgatni, eleinte nagyon nevetségesnek találja, mert olyan szavakba és kifejezésekbe van burkolva kívülről, mint valami pajkos szatír bőre [...] De ha egyszer nyitva találja őket valaki s belsejükbe hatol, először ráébred, hogy egyedül bennük lakik érte-

szerzetes lélekkel nem bíró szerzetes alakjává torzítja (ez idéződik fel Yorick elmélkedésében a *Tristram Shandy*ben),¹¹ majd a „ki nem bontott üveghez” hasonlítja, végül a legfilozofikusabb állatnak, a velős csontot szopogató kutyának a képében ismétli meg, aki a belsejét, a legjavát igyekszik kiszívni a csontnak — vagyis a tanításnak, a szövegnek. Ami azonban a legfontosabb, s ami a sajátos ismétlésen és kombináción túlmutató autopoétikus gesztus: a szerző, Alcofribas Nasier absztraktőr saját könyvét hasonlítja a szilénhez, vagyis olyan orvosságos szelencéhez, mely a nevetés gyógyító erejét hordozza az olvasó számára. Továbbá az alkotás aktusát a *bekebelezés* metaforáján keresztül, illetve az evés/ivás idejéhez hasonlítva összekapcsolja a regény olvasásával (mely motívum majd a fieldingi *Tractában*, a *Tom Jones* autopoétikus fejezetében tér vissza).¹² Az *Író előljáró beszédének* szövegében ilyen módon a regénydiskurzus alapmetaforáinak egyedi kibontását olvashatjuk.

Az egyedi alkotás jellegzetessége Veszelovszkij szerint Rabelais sajátos — ellenpontosított — stílusában és egyéni nyelvében is megnyilvánulni látszik: Rabelais ugyanis szakadozottan ír, mintegy véletlenszerűen halmozza egymásra a fejezeteket és az anyagot, sokszor ő maga sem tudván, mi fog következni a könyvben, véletlenszerű hősoket léptet színre, akiknek a szerepe végül magyarázat nélkül marad. Ezt Veszelovszkij olyan *személyes eljárásnak, fogásnak* nevezi, amely azután Sterne-nél fog majd sematizálódni, ahol — Veszelovszkij szerint — már modorosságként hat. Rabelais-nál azonban a regénydiskurzus véletlenszerű kibontakozása produktív feszültségbe kerül a „titkos, belső értelemről szóló tanítással”, melyet a szerző könyve elején hangsúlyoz, s amelyet az olvasónak meg kellene fejtenie.

Az is világos, hogy Veszelovszkij nagy figyelmet szentel Rabelais világszemléletének, melyet a könyvből igyekszik rekonstruálni. Sokat foglalkozik a nevelődési koncepcióval, amely a Rabelais-szakirodalom visszatérő eleme, s amiről például Bahtyinnál szinte

lem.” Platón, *A lakoma*, ford. Telegdi Zsigmond és Horváth Judit (Budapest: Atlantisz, 1999), 94; saját kiem.

¹¹ Lásd a híres Yorick-beszédben: „...a bús kép nem jobb, sőt, gyakorta rosszabb annál, aminek a francia bölcs mondotta réges-régen: a test rejtelmeskedő móríkája amellyel a fogyatékos szellem takarózik; a mordképűség e jellemzése — úgymond Yorick, igencsak óvatlanul — megérdemelné, hogy aranybetűkkel véssék előnkbe.” Laurence Sterne, *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*, ford. Határ Győző (Budapest: Új Magyar Könyvk., 1956), 29.

¹² Erről lásd Bús Éva, „Fieldingi tracta: Retorikai fogások a *Tom Jones*ban”, in *Regényművészet és íráskultúra: A negyedik veszprémi regénykollokvium*, szerk. Kovács Árpád, és Szitár Katalin (Budapest: Argumentum, 2012), 360-69.

egyáltalán nem olvashatunk. Ebből a szempontból hangsúlyozza Veszelovszkij a Gargantua 52-58. fejezetének, az ún. Thelema-epizódnak a szerepét. Mint ismert, itt az ideális emberi közösség megalapításáról van szó, voltaképp az Aranykor rabelaisiánus változatáról, amely mintegy a kolostori közösség kifordításával jön létre. Veszelovszkij elképzelése szerint ugyanakkor a nevetés, a kacaj dübörgése egyre jobban elfojtja a szövegben azt a kezdetben érzékelhető „egészséges” szomorúságot és komolyságot, amely a várakozással teli, csöndes ember gesztusa, aki valami új felfedezésére készül. Minél harsányabb a nevetés, annál inkább felszínre tör az alkotás gesztusa. Veszelovszkij szerint ugyanis ebben a fejezetben — a nevelődési paródia mellett — legfőképp utópiát olvashatunk, mivel a szerző olyan világra tár ablakot, amely még ismeretlen, kimondatlan, lezáratlan. Másképpen szólva — *nem sematikus*. Utalások és felfedezések jelennek meg benne, melyeknek nincs jelöltje; fantáziavilág, mely még alakulóban van, még nem nyerte el a körvonalait, s innen ered minden meghatározatlansága, innen erednek túlzásai és vártatlanságai. Rabelais „olyan viszonyokat, elképzeléseket öntött formába — írja Veszelovszkij —, amelyek éppen most fogantak, most vannak keletkezően magában a létben, az életben, s amelyeknek az a feladata, hogy megújítsák az életet.”¹³ Ez az utópia nem ismer sem időt, sem földrajzi meghatározottságot: részben emiatt is ingadozik emberek és óriások története és világa között. Amiről itt szó van, az a „múlt tagadása”, s a jövő „földerengése” — egy olyan keresett, de még meg nem talált világnak a formákba öntése, az élethez és a talajhoz kötése, amely korábban nem létezett, s amelyben, Iser szavaival, az imaginárius ölt alakot. Rabelais tehát a kereső ember, aki az olvasót is erre a keresésre hívja fel. Veszelovszkij ezért a könyvet Rabelais „lelki önéletrajzának” nevezi, mely egyben a francia felvilágosodás tavaszának ideális önéletírása is. Ez a korszak-biográfia egyetlen emberben sűrűsödött össze, aki átélte a humanista eszmények emelkedett periódusát, az ábrándok és remények korszakát, s miután reményei összeomlottak, az utópiák felé vette útját.¹⁴

Természetesen ezek azok a részek, ahol a leginkább ingoványos talajon mozog Veszelovszkij, ugyanakkor a fenti sorok egy szempontból különösen fontosak számunkra. Megemlíti ugyanis, hogy míg a XVI. század pontosan értette Rabelais nyelvét és világszemléletét, a XVII. század — Descartes, a racionalizmus kora, mely túlságosan hitt a

¹³ Alexandr Nikolajevich Veselovskiy, „Rable i yego roman: Opyt geneticheskogo ob’jasneniya” in uő, *Izbrannyye stat’i* (Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1939), 402.

¹⁴ Uo. 442-43.

tekintély eszméjében — már nem értékelhette, így Rabelais műve részlegesen feledésbe merült azokhoz a szüzsékhez és szótestekhez hasonlóan, melyek kiüresednek. A XVIII. század már empatikusabban kezelte Rabelais-t, különösen a *szubjektívbe* vetett hit számára hatott inspirálóan, azonban már kommentárookra volt hozzá szükség. Mindazonáltal Voltaire, La Bruyère, Lamartine és mások megfogalmazásában Rabelais könyve „különös, érthetetlen könyv”, mely a határtalan arcátlanság és a határtalan vidámság szörnyszülöttje, olyan rémség, melynek „gyönyörű női arca és lompos farka van, rémséges keveréke a kifinomult morálnak és az aljas romlottságnak”.¹⁵ Az egyedi mű tehát érthetetlen, különös kimérává változik, ha tetszik kísértetiessé, ha — csak úgy, mint szavaink esetében — feledésbe merül belső formájában őrzött szemantikája, vagyis elhagyja az értelem, mely egykor ihlette és befogadását elősegítette. Veszeloovszkij az elsők között mutat rá a különös formában rejlő sajátos szemléleti egységre, mint ahogy az elsők között írja le a rabelais-i regény soknyelvűségét és sokműfajúságát.

Látható tehát, hogy Mihail Bahtyin nem „légüres térben” alkotja meg Rabelais-monográfiáját, hanem egy nagyon is eleven hatástörténeti vita kellős közepén: mind az orosz, mind a francia és német irodalomban számos előzménye van a Rabelais-könyvnek, melyek a karneválemélet alapjául szolgáltak. Miben kritizálja Veszeloovszkij koncepcióját Bahtyin, s mi állhat ennek a háttérben?

Bahtyin bírálata mögött egyfelől az a nyelvészeti fordulat sejlik fel, amely a nemzetközi — elsősorban francia és német — Rabelais-szakirodalomban zajlott le Veszeloovszkij 1878-ban megjelent tanulmánya és Bahtyin 1940-ben megjelent könyve között. Rabelais újraértelmezését az 1910-es évektől kezdődően elsősorban Karl Vossler iskolája kezdeményezte, különösen E. Lork, E. Lerch és Leo Spitzer.¹⁶ Utóbbi szerző kiemelten fontos, hiszen a nem-tulajdonképpen egyenes beszéd, illetve egyáltalán a megnyilatkozás-elmélet kifejtésében Bahtyin határozottan támaszkodik Spitzer dialógus-elméletére. Spitzer 1910-ben védte meg disszertációját Rabelais-ből, amely *A szóképzés mint stilisztikai eljárás Rabelais példáján* címet viselte. Spitzer disszertációjában megírja a francia recepció történetét is, Bahtyin áttekintése követni látszik Spitzer munkáját. A groteszk képiség problematikája, valamint a nevetés, mely legyőzi

¹⁵ Uo. 406.

¹⁶ A Rabelais-újraolvasás történetéhez lásd Samuel Kinser, *Rabelais's Carnival: Text, Context, Metatext* (Berkely—Los Angeles—Oxford: University of California Press, 1990).

a rettegést — mind Spitzer értékelése a Rabelais szakirodalomból. Spitzer egyúttal saját szemléletét s módszerét szembeállítja a szöveg „esztétikai” és „történeti-filológiai” szemléletével, azaz mind Vossler, mind Abel Lefran megközelítésével.¹⁷ Spitzer „lexikai karneválról” beszél Rabelais-nál („lexikalischer karneval”), a *szavak karneváljáról*.¹⁸ Különösen figyelemre méltó, hogy szerinte Rabelais mintegy megvetéssel viszonyul a kész szóformákhoz, s arra törekszik, hogy *egyidejűleg két jelentést kölcsönözzön a szónak*, egyfajta paródiaként vagy travesztiaként. Mint írja, „Rabelais-nál ellentét feszül a komoly szótó és a komikus végződés között, vagy fordítva.”¹⁹ Ez az eljárás szolgál majd a „groteszk szó” archetípusaként Bahtyin számára, aki más szerzőknél — például Gogolnál — fog majd kimutatni hasonló képződményeket.²⁰

Másfelől Bahtyin szerint Veszelovszkij nem értékeli kellőképpen Rabelais-ban a népi groteszk, a népi műfajok, a folklór és a karnevál elemeit. Azaz túlságosan az egyedi szerzőség mint sajátos stílusegység felől vizsgálja a művet. Megfogalmazása szerint Veszelovszkij csak a „hivatalos” Rabelais-t ismeri, aki — első alkotói periódusában, 1534-ig — naivan hisz a humanizmus diadalában, majd miután a királyi udvar politikájában bekövetkezett fordulat zátonyra futtatta a humanizmusba vetett reményeket, mélységesen kiábrándul. Veszelovszkij csak a periferikus mozzanatokot elemzi, s abból von le következtetéseket. Ennek bizonyítéka, hogy — akárcsak a nyugati XIX. századi Rabelais-kutatók — a Thelema-epizódot állítja előtérbe, mint Rabelais világszemléletének a kulcsát. Bahtyin szerint Thelema alapvetően a reneszánsz nemesi áramlatainak hatását tükrözi, nem a népi, hanem az udvari ünnepélyek humanista utópiája, s ebben a vonatkozásban sokkal inkább elüt a rabelais-i ábrázolásmód és stílus rendszerétől. Bahtyin bírálata nyilvánvalóan elvi alapú. Bahtyin ugyanis ekkor, a 30-as években írja alapvető regényelméleti munkáit, *A szó a regényben*, *A kronotoposz formái és problémái a regényben*, *A regénynyelv előtörténetéből*, *Az eposz és a regény*, s ebbe a sorba

¹⁷ Arról az Abel Lefranról van szó, aki 1903-ban megalapította Rableziánusok társaságát (Société des études rablesiennes), illetve kiadta a társaság folyóiratát, valamint kezdeményezte Rabelais összes művének kiadását. Lefran és köre Rabelais történeti forrásait igyekezett tanulmányozni, valamint az író biográfiáját; történeti, szellemi és poétikai közegbe kívánta helyezni életművét.

¹⁸ Első kiadása: „Zu *Carnaval* im Französischen”, *Wörter und Sachen* 5 (1914). Újrakiadás: Leo Spitzer, „Rabelais et rabelaisants”, in uő, *Etude de style* (Paris: Gallimard, 1970), 134-65.

¹⁹ Uo. 140.

²⁰ Mihail Bahtyin, „Rabelais és Gogol: A szó művészete és a népi nevetéskultúra”, in uő, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba (Budapest: Osiris, 2002), 509-22.

illeszkedik a Rabelais-könyv.²¹ Szándékosan nem sorolnám ide a Dosztojevszkij-könyvet,²² mivel annak koncepciója bizonyos tekintetben eltér ezekétől a munkákétól. Ezekben a művekben fejti ki a regény alapvető soknyelvűségét. Bahtyin bírálja az uralkodó regényelméletet, amely a szerző individuális nyelvével és világszemléletével azonosítja a regényt: ekkor fejti ki a soknyelvűségről szóló elvi álláspontját, ahol a szerző csupán színre viszi, dialógusba lépteti és ábrázolja a kor irodalmi és szociális nyelveit, valamint a nyelvek architektonikájáról szóló elképzelését (1934–35). Továbbá a regénynyelv történetét a beszélt nyelvhez való viszonyában igyekszik megragadni, amennyiben a regény fordítások, átültetések és áttételek sorozatán keresztül jön létre, s így eleve magában foglalja a soknyelvűséget, valamint a forma, a világszemlélet és a nyelv szétválasztását. Bahtyin interpretációjában a regény a történeti valóság eleven közege lesz, nem feleltethető meg tehát egyetlen szerző nyelvi-ideológiai világképének. Mi több, Bahtyin az irodalmi tudat nyelvi otthontalanságáról ír: ez a tudat elvesztette azt az egységes nyelvi közeget, amelyben a mítosz született. A talajt vesztett irodalmi tudat legmarkánsabb kifejezési formája a regény.²³ *A regénynyelv előtörténetéből* című műben pedig a nevetés és a paródia kapcsolatát a regényműfaj alapvető sajátosságaként kezeli. Ebben a tanulmányban a regény nem csupán mint önmagát író folyamat, hanem mint önkritikus műfaj mutatkozik meg, amelynek nem annyira a szerzőjéhez való viszonyában, mint inkább a műfaj korábbi képviselőihez való viszonyában mutatkoznak meg jellegzetességei. Ha elfogadjuk Bahtyin érvelését, miszerint a regény nem illeszkedik az arisztotelészi műfajok kategóriáihoz, mivel azok a „holt műfajokra” alkalmazva fejlődtek ki, akkor azt mondhatjuk, hogy *a regénynek nincs és nem is lehet elmélete*. A regénynek sokkal inkább *gyakorlata van*, illetve módszere: az egymást olvasó és — parodizálva, kritizálva, stilizálva — újrairó művek és szövegek sora, melyek a „regény a regényben” mintájára alkotják a műfaj kritikai történetét. „A regényt a tapasztalat, a megismerés és a gyakorlat (a jövő) határozza meg.”²⁴

²¹ Bahtyin, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*.

²² Mihail Bahtyin, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. Könczöl Csaba et al. (Budapest: GondCura—Osiris, 2001).

²³ Ennek nyomán érthetjük meg Kundera fölvetését, aki „világregényről” beszél, azaz olyan regényfolyamról, amely nem annyira a nemzeti kultúrákban, hanem magában az irodalmi folyamatban gyökerezdik. Ha tetszik a regény csak „összehasonlító vetületben” olvasható. A regény története, illetve a regény elmélete — ha van ilyen — komparatiztika *par excellence* tárgya.

²⁴ Mihail Bahtyin, „Az eposz és a regény: *A regény kutatásának metodológiájáról*”, in *Az irodalom elméletei III.*, szerk. Thomka Beáta (Pécs: Jelenkor, 1997), 40.

Veszelojszkij egy másik tanulmányában ugyancsak fölveti a kérdést: a *regény története vagy a regény elmélete*.²⁵ Részben megsejti, hogy a két megközelítés eltérő választokat adhat a regény mint műfaj és mint egyedi példány kérdésére. Végül nem dönti el a kérdést, hanem azt jelzi, hogy az elméletet a történetiség felől lehet a leginkább kontroll alá venni. Ami Bahtyint illeti, a kérdést nehezebb eldönteni: míg a Rabelais-könyvben a 30-as, 40-es évek regényelméletét teszi próbára, az 1963-ban kiadott Dosztojevszkij-regényről szóló munkájában a 20-as években kidolgozott perszónalontológiai szemléletét folytatja, melynek nyelvi-poétikai eredményeit már az 1929-ben kiadott első Dosztojevszkij-monográfia is tartalmazza. A szociális és irodalmi nyelvek sokfélesége és reflektálása a regényben ellentmondani látszik a szerző poétikai szemléletének és világlátásának, amely nem egyszerűen dialogikus, hanem polifonikus. Bahtyin ugyanakkor ebben a művében felhasználja a történeti poétikai eredményeit (gondoljunk a szüzsé szerkezetéről szóló fejezetre), és határozottan állást foglal a Dosztojevszkij-regény, valamint szerzőjének egyedisége mellett. A látszólagos ellentmondást Bahtyin a *kronotoposz* és az *esemény* fogalmának bevezetésével igyekszik áthidalni.

A kronotoposz a 30-as évek végén tűnik fel Bahtyin írásaiban, épp a már említett regényelméleti munkákban. Bahtyin a teret a maga eleven eseményszerűségében fogja fel, „nem mint mozdulatlan háttér és egyszer s mindenkorra kész adottságot, hanem mint keletkező egészt, eseményt”.²⁶ Ez a fajta eseményszerűség azt feltételezi, hogy „az idő térbeli egészében láthatóvá és olvashatóvá válik”, az idő megtörténik, kibomlik és megtestesül a térben. Bahtyin különböző aspektusokból tárja fel a kronotoposz jelentését. Egyrészt a regény alapvető szüzsés eseményeinek és motívumainak szintjén vizsgálja — itt érzékelhető leginkább a történeti poétika beépítése a regényelméletbe. Ezek a motívumok a 'találkozás-elválás', az 'idegen és a saját érintkezése, kereszteződése', az 'út/életút', a 'küszöb' és a 'krízis', valamint a 'metamorfózis' motívumai. Továbbá az ábrázoló aktus eseményszerűségének aspektusából elemzi, ahol a kronotoposz megközelítőleg megfelel a genette-i narratív aktus, az *énonciation narrative* fogalmának. Végül a műfajiság szintjét veszi vizsgálat alá, mivel a kronotoposz funkciója a regényműfajban Bahtyin szerint a történelmi idő és a történeti

²⁵ Alexandr Nikolajevich Veselovskij, „Istorija ili teoriya romana?” in uő, *Izbrannyye stat'i* (Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1939), 3-22.

²⁶ Mikhail Bakhtin, „Formy vremeni i khronotopa v romane”, in uő, *Sobraniye sochineniy, T. 3. Teoriya romana*, szerk. S. G. Bochrov, és V. V. Kozhinov (Moskva: Yazyki Slavyanskikh Kul'tur, 2012), 340-503.

ember képének elsajátítása. 1973-ban, a tanulmány megjelenésének előkészítésekor²⁷ egy új fejezettel látja el a cikket, amely a „záró megjegyzések” címet viseli (*Заключительные замечания*).²⁸ Ebben a kronotoposz fogalmát kiterjeszti egyfelől a nyelvre, pontosabban a szó belső formájára:

Lényegileg kronotopikus a nyelv, a nyelvi képek kincsesára. Kronotopikus a szó belső formája, azaz a *közvetítő jegy*, melynek segítségével az eredendően térbeli jelentések időbeli viszonyokra tevődnek át (a legtágabb értelemben). Itt nincs rá mód, hogy ezt a specifikus kérdést érintsük Cassirer munkájának vonatkozó fejezetére hivatkozunk (*A szimbolikus formák filozófiájára*), ahol gazdag tényanyagon keresztül elemzi az idő tükröződését a nyelvben (az idő elsajátítását a nyelvben).²⁹

Másfelől a kronotoposz fogalmát kiterjeszti mind az ábrázolt világ létrehozásának aktusára („a szerző kronotoposza”), valamint a műalkotás befogadásának (újraalkotásának, felidézésének) eseményszerű aktusára („a hallgató/befogadó kronotoposza”). A szöveg megalkotásának és befogadásának eseményét összefoglalóan „alkotó kronotoposznak” nevezi, ezzel kívánva elválasztani a szüzsé és az elbeszélés — vagyis az ábrázolt világ — tematikus és narratív kronotoposzaitól. Jóllehet a regényben *ábrázolt világ*, a regényszöveget létrehozó *szerző világa* és a szöveget újraértő *olvasó világa* között éles és elvi határ húzódik, ezek a világok, mint Bahtyin írja, „elválaszthatatlanul összefüggnek egymással és folyamatos kölcsönhatásban vannak”; mintegy folyamatos „anyagcsere” és *határátlépés* zajlik köztük a biológiai organizmus és környezete közti kapcsolat mintájára. A műalkotás és a benne ábrázolt világ behatol a reális világba, gazdagítván ezt a világot, s a reális világ is behatol a műalkotás világába, mind a mű megalkotása folyamán, mind az olvasó-hallgató folyamatos alkotó percepciója révén, amely megújítja a művet. Nos, ez a kölcsönös egymásba hatolás, kölcsönös érintkezés és cserefolyamat maga is kronotopikus, és főképp eseményszerű — egyedi és megismételhetetlen esemény lesz a szöveg életében, s egyidejűleg új láncszem a szövegek érintkezésének történeti láncolatában. Bahtyin ilyen módon építi be a történeti poéti-

²⁷ Mint ismeretes, az 1937—39 között íródott tanulmány először 1975-ben látott napvilágot, megjelenését Bahtyin már nem érthette meg.

²⁸ Uo. 489-503.

²⁹ Uo. 496-97.

kát mind a narratológiába, mind a regényelméletbe, megalapozva ezzel az elbeszélés és a regény szemantikai megközelítését. Ennek köszönhetően az irodalmi esemény egyediségének fogalmát korábban nem tapasztalt összetettségében és mélységében képes megragadni.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Bahtyin, Mihail. „Az eposz és a regény: A regény kutatásának metodológiájáról.” In *Az irodalom elméletei III.*, szerkesztette Thomka Beáta. Pécs: Jelenkor, 1997.
- . *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Fordította Könczöl Csaba et al. Budapest: Gond-Cura—Osiris, 2001.
- . „Formy vremeni i khronotopa v romane.” In uő, *Sobraniye sochineniy, T. 3. Teoriya romana*, szerkesztette S. G. Bocharov és V. V. Kozhinov. Moskva: Yazyki Slavyanskikh Kul'tur, 2012.
- . „Problema teksta.” In *Sobraniye sochineniy, T. 5. Raboty 1940-kh — nachala 1960-kh godov*. Moskva: Russkiye Slovari, 1997.
- . „Rabelais és Gogol: A szó művészete és a népi nevetéskultúra.” In uő, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Fordította Könczöl Csaba. Budapest: Osiris, 2002.
- Benkő Loránd, szerk. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. III. kötet. Budapest: Akadémiai, 1976.
- Bús Éva. „Fieldingi tracta: Retorikai fogások a *Tom Jones*ban.” In *Regényművészet és íráskultúra: A negyedik veszprémi regénykollokvium*, szerkesztette Kovács Árpád és Szitár Katalin. Budapest: Argumentum, 2012.
- Freidenberg, Olga M. *Poetika syuzheta i zhanra*. Moskva: Labirint, 1997.
- Kinser, Samuel. *Rabelais's Carnival: Text, Context, Metatext*. Berkely—Los Angeles—Oxford: University of California Press, 1990.
- Kovács Árpád, szerk. *Poétika és nyelvelmélet*. Budapest: Argumentum, 2002.
- Platón. *A lakoma*. Fordította Telegdi Zsigmond és Horváth Judit. Budapest: Atlantisz, 1999.
- Spitzer, Leo. „Rabelais et rabelaisants.” In uő, *Etude de style*. Paris: Gallimard, 1970.
- . „Zu Carnival im Französischen.” *Wörter und Sachen* 5 (1914).

- Sterne, Laurence. *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*. Fordította Határ Győző. Budapest: Új Magyar Könyvk., 1956.
- Veszolovszkij, Alexandr Nyikolajevics. „A szűzsé poétikája”, fordította Gilbert Edit. In *Az irodalom elméletei II.*, szerkesztette Thomka Beáta. Pécs: Jelenkor—Janus Pannonius Tudományegyetem, 1996.
- . „Istoriya ili teoriya romana?” In *uő, Izbrannyye stat’i*. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1939.
- . „Poetika syuzhetov.” In *Istoricheskaya poetika*, szerkesztette, illusztrálta és jegyzetekkel ellátta V.M. Zhirmunskiy. 3. Kiadás. Moskva: Izdatel'stvo LKI, 2008.
- . „Rable i yego roman: Opyt geneticheskogo ob’yasneniya.” In *uő, Izbrannyye stat’i*. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1939.