

Jelige: redukció

**A redukcionizmus szemantikája a
vallomásos rövidtörténetben
(Csehov: *A pezsgő*, Cortázar:
Elbeszélés, háttérben vízzel)**

Tartalomjegyzék

A hiány, mely műalkotást szül.....	3
Konstrukciós elvek a rövidtörténetben	5
A vallomásos elbeszélés és az enthüméma.....	7
Az ekvivalenciától a metaforáig.....	9
A csendből építkező nyelv.....	10
A redukció valóságdinamizáló ereje Csehov novellájában.....	12
A művészi elrendezés.....	12
Semmiből a valami felé, majd újra a semmibe.....	15
Narráció, tematizáció, sűrítés.....	17
Ekvivalencia-láncok és metaforika.....	18
Enthümémaés műfajváltás.....	21
A cortázari elbeszélő paradoxona.....	23
Az enthüméma szerepe a fantasztikus elbeszélés létrejöttében.....	25
Álom és elbeszélés.....	29
Befejezés.....	30
Bibliográfia.....	31

A hiány, mely műalkotást szül

A novella, történetiségét tekintve több mérföldkövet tudhat magáénak. Szávai János szerint a műfaj két meghatározó fordulata Boccaccio és Csehov nevéhez fűződik. Előbbi műveiben a valóság közvetlen és spontán visszaadásának látszatát kelti, mögötte egy szigorú és bonyolult alapszerkezettel, míg Csehov a metaforikus cselekmény szintjén konstruálja a műfajt.¹ E két alapot figyelembe véve a novella műfajalkotó princípiumaként a *redukciót* ismeri fel a szakirodalom, amely két irányban vizsgálható: történetileg és a redukciós típusok felől.

Formális szempontból a redukciót rendszerint a terjedelmi rövidséggel azonosítják, melyhez hozzákapcsolják az egyszerűséget, az impressziót, a kevés szereplőt, és általában egyetlen eseményt, melyben érezhető érezhető a totalitás.² A poétikai megközelítés a redukciót ugyanakkor leggyakrabban a cselekmény és az elbeszélői szerkezet egymáshoz való viszonyában tárgyalta. Eichenbaum szerint a „minimálisra zsugorodó téma súlypontja átkerül az elbeszélés módszereire”.³ A struktúra és téma elválaszthatatlanságát emeli ki Charles E. May: a rövid struktúra a határhelyzet vázolásában, és annak körülményeiben jelenik meg.⁴ Thomka Beáta megállapítja, hogy a sűrítés és a fragmentaritás eredményeként a novellában a metafora uralja a narratív szerkezeteket.⁵ Szávai János szerint „Csehov novellisztikájában [...] az anekdota már-már egészen elcsenevészedik: a novella kompozícióját ugyan még meghatározza, de önmagában szinte alig van némi fontossága. [...] a novella kulcsát alighanem a nyelvi szint vizsgálata, a metaforák funkciójának föltárása adhatja meg.”⁶ Wolf Schmid a formális ekvivalenciákat olyan eljárásoknak tekinti, melyek a „különbözők egyenértékűsítése” révén tematikus ekvivalenciákat és jelentéseket hoznak létre a novellaszövegben.⁷ Kovács Árpád az esemény fogalmát helyezi a középpontba, mely a

¹ SZÁVAI János: *Változatok a novellára = Boccacciótól Salingerig – novellaértelmezések*, szerk. Szávai János, Tankönyvkiadó, Bp., 1987, 11-16.

² MAHDI, Hamid EL-Dood: *The Short Story Now and Then*, Review of Arts and Humanities, March 2014, Vol.3, No. 1, 71-82

³ EICHENBAUM, Borisz: *Hogyan készült Gogol Köpönyege* (ford. Gellért György) = Az irodalmi elemzés. Budapest, Gondolat, 1974.

⁴ COLIBABA, Ștefan: *The nature of the short story: attempts at definition*, Synergy, volume 6, no. 2/2010, 220-230, 223.

⁵ THOMKA Beáta, *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*. Fórum Könyvkiadó, Újvidék, 1986. 187.

⁶ SZÁVAI János, *Uo*, 16.

⁷ SCHMID, Wolf: *Ekvivalenciák az elbeszélő prózában: Anton Csehov novelláiból származó példákkal*, (ford. Horváth Kornélia), Helikon, 1992/1-2, 180-207.

műalkotás centrumát adja, és hívja fel a figyelmet a redukció *történetére*. Ez „arra vethet fényt, hogyan helyeződik át a jelentésképzés súlypontja az elbeszélés nagy egységeiről, a narratív kijelentésekről az őt alkotó nyelvi és grafikai elemekre, a szavakra és jelekre, minek következtében azok új jelölővé, a jelölőalakzatok pedig új metaforává alakulnak át.”⁸

A novellát Igor Szmirnov *A rövidség értelme* című tanulmányban a cselekményi redukció felől közelíti meg. A műfaj redukcionizmusának egyedi szemantikáját a választás váratlanságában és hiábavalóságában határozta meg, ahol „az ellentétek nem vezethetők vissza semmilyen egységre.”⁹ A speciális cselekményt műfajalkotó alapelvnek tekinti, így ez a szüzséformálás univerzálisként történő vizsgálatát teszi lehetővé. Ez az univerzalitás a novellisztikus cselekmény folyamatosságának korlátozásában jelenik meg. Egy cselekvéssel szemben fellépő, az eredetitől eltérő másik csak az elsővel ekvivalens következményt hozhat létre, ezáltal megszünteti az ábrázolt cselekvés variációit. A végkimenetel megváltoztatására tett kísérlet ezáltal kudarc, a választás *a semmi választásává válik*. Ez szembehelyezkedik Kirkegaard elméletével, aki szerint a változás a semmiből valamit hoz létre. A novella – ennek ellenpontjaként – figyelmeztet, hogy a választás semmit nem hoz létre, ezáltal a választás váratlanná (fordulattá) válik. Ez a semmi egyedül a ciklikusságban tud felülkerekedni (*Dekameron, Ezeregyéjszaka meséi*). A novella így az abszolútat választja: a választás ellehetetlenítését, vagy az alternatívát ellehetetlenítő választást. A hőst a novella egy „nehéz feladat” elé állítja, de konstruktív megoldással nem tud szolgálni, így a feladat csak destrukció által valósulhat meg.

Dolgozatomban a redukciót új szempontból igyekszem megközelíteni, amikor a *hiány* és az *alkotás* összefüggését állítom a középpontba. E két alkotóelem elválaszthatatlan az *alanyiség* problematikájától: a hiány elsősorban a szereplők világában nyilvánul meg. A novella hősei hiánnyal küszködnek, mely mindig egzisztenciális hiányként mutatkozik meg számukra. A novella végkifejlete gyakran abban áll, hogy felismerésre jut a szereplő: önmaga generálta a hiányt vagy fedezte fel azt. A hiány továbbá megmutatkozik a novella nyelvi-poétikai eljárásaiban, de – a kimondatlanság révén – kiterjed a befogadói helyzetre és a szöveg aktuális jelentésére is. Így egyaránt érinti az elbeszélő, a szerző és az olvasó alanyiségének kérdését is. A recepció folyamata során a befogadó előbb ismeri fel (a cselekménymenet, vagy magának a szerzőnek a segítségével) a hiányt, a főhős keresésének

⁸ KOVÁCS Árpád, *Az irodalmi esemény*. Bp., Gondolat, 2013.

⁹ SZMIRNOV, Igor P.: *A rövidség értelme = A regény és a trópusok*, (szerk. Kovács Árpád, ford. Szitár Katalin), Bp., Argumentum Kiadó 2007, 417-425.

tárgyát. Az olvasó számára nem a „mi” a kérdés, hanem a „hogyan”, illetve az, miként viszonyul a szerző a hiányhoz, illetve hogyan tudja a befogadó a hiányt értelmezni a szón keresztül. A szöveg valós létvonatkozásának (és tárgyának) megtalálása előtt ugyanis tenni kell egy kitérőt a szó megértésének irányába,¹⁰ s csak a megértés e hiányának meghaladása után értelmezhetjük a művészileg ábrázolt hiány mibenlétét és a befogadói szituációra vonatkoztatottságát.

Ebben a tekintetben kulcsszerep jut az *enthüméma* alakzatának, amely kiterjed az ábrázolt beszédhelyzet, a poétikai szöveg és a befogadás szintjére. Ennek vizsgálatát két elemzésben kísérlem megvalósítani: Csehov *A pezsgő*, Cortázar *Elbeszélés, háttérben vízzel*. A két rövidtörténet összevetését szerkezeti és műfaji hasonlóságuk motiválta: mindkettő vallomástörténet, így a beszélő szubjektum krízishelyzete kiemelt szerephez jut a narráció létrehozásában. A térszerkezet és a szubjektum helyzete a két vizsgált műben szintén szorosan összefügg, továbbá mindkettőben jelen van a fantasztikum is, méghozzá az elbeszélői beszédhelyzet vonatkozásában. Irodalomtörténeti szempontból sem lehet váratlan Csehov és Cortázar novella-művészetének párhuzamba állítása: Thomka Beáta szerint Poe és Csehov a novella megújítóiként lépnek fel, mely folyamat kiteljesítői Cortázar és Borges lesz.¹¹

Konstrukciós elvek a rövidtörténetben

Epikai műfajok meghatározásánál - befejezetlenségüknél fogva - nehézségekbe ütközünk. Így van ez a novella és a rövidtörténet esetében is: tulajdonságai, műfaji sajátosságai ugyanúgy tartalmaznak eltéréseket, mint hasonlóságokat. A terjedelmi rövidség, a formai egyszerűsödés és a narratív tényezők alárendelése a redukció elvének jellemzik a novellát és a rövidtörténetet is. Utóbbi – Thomka Beáta megállapítása szerint – az elbeszélőszerkezet kiemelése is jellemzi,¹² mely a novellának nem feltétlenül a sajátja. A rövidtörténetben ugyanakkor nincs meg a novellaábrázolási tulajdonsága (a metszet ábrázolása), utalásos közlések közvetettség jellemzi, míg a novella, ahhoz, hogy kibontódjon a metatörténet, megfelelő szövegtérrel kell rendelkeznie.

A dinamikus műfajfogalom elve alapjaiban utasítja el a teljes körű meghatározást a folyamatos változásokra hivatkozva. A rövidtörténet belső szerkezeti felépítésében a novellához nyúl vissza, így azoknak elkülönítését dolgozatomban nem kísérlem meg.

¹⁰ SZITÁR Katalin, *A hiány mint világ és mint jel. = Hiány-jelek*. Babits Mihály, Kosztolányi Dezső és Krúdy Gyula írásművészetéről. Budapest, Gondolat Kiadó, 2013. 7-13.

¹¹ THOMKA, *Uo.*, 102.

¹² THOMKA, *Uo.*, 107.

Formáját tekintve az elemzett művek novellák, belső törvényszerűségeik, a sűrítés és redukció mentén a rövidtörténet felé indulnak, mindkét esetben a novella keretein belül maradván, mégis túlmutatva azokon. Témánk szempontjából azonban nem a műfaji jegyek elkülönítése bír jelentőséggel, hanem az egyedi műalkotást létrehozó szöveg- és műfajalkotó eljárások.

Thomka Beáta kettős felosztása a konstrukciós elveknek a szóalakzat és a gondolatalakzat kategóriát definiálja; a redukció alakzatai szövegszintű folyamatok.¹³ A gondolatalakzatok csak a szövegszinten megjelenő alakzatok által aktivizálódnak. A redukció során a regénnyel ellentétben, ahol a történések folyamata van ábrázolva, a novellában a történések keresztmetszetébe kapunk bepillantást.¹⁴ Az olvasás aktusával azonban a redukció által aktivizált gondolatalakzatok hozzásegítik a befogadót, hogy saját hagyományát felhasználva létrehozza a műre vonatkozó recepcióját és interpretációját. Wolfgang Iser szerint a létrehívott világban (mely fikciós, nem lehet a valóság a referenciája) megjelenő üres helyek által szelektálódik a cselekmény.¹⁵ Ezeket az üres helyeket tölti fel az olvasó a befogadás aktusában.

A novellában minden mondat motivált, ami kiterjesztődik a szavak szintjére is. A szimbolikusság és a metafora is az utóbbi szintről indul el (noha utóbbi Ricœur elmélete alapján a kontextusban aktualizálódik).¹⁶ Schmid ugyanakkor dupla szelekcióról beszél,¹⁷ mely a megfogalmazást tekintve regényé is lehet, (végtelen eszközkészletről van szó), így a novellát itt a szelekció mértéke határozza meg. Az, hogy egy szöveg összességében motivált (vagyis annak részei is azok), feltételezi, hogy az egyes aktualizálandó elemek (gondolatalakzatok) is a megfelelő helyeken vannak. Megfelelő alatt a kontextusból történő aktualizálás lehetőségét értem.

A motiváltság egyik eleme a szimbolizáció. Poszler György írja: „A novella nem törhet az egésznek az ábrázolására, csak részletet ad. Ezért kell a megjelenített részt szimbolikussá emelnie. Vagyis a műfaj lényegéből következik, hogy törvényszerűen felfelé stilizál. Az empirikustól a szimbolikus felé.”¹⁸ Az írott szó azonban csak rész lehet: a szó

¹³ THOMKA, *Uo.*, 9.

¹⁴ THOMKA Beáta, *Uo.*, 10.

¹⁵ ISER, Wolfgang: *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete = Testes könyv I.* (szerk. Kiss Attila Attila – Odorics Ferenc – Kovács Sándor), Szeged, Ictus Könyvkiadó-JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 241-264.

¹⁶ RICŒUR, Paul: *A metafora és a hermeneutika központi problémája* = P. R., *A diszkurzus hermeneutikája*, (ford. Kovács Gábor), Bp., Argumentum Könyvkiadó, 2010, 55-70.

¹⁷ SCHMID, 1992, 180-181.

¹⁸ POSZLER György, *Az elbeszélés metamorfózisa. Szempontok az epikai mű elemzésének kérdéséhez: A kétségektől a lehetőségekig*, Bp., Gondolat, 1983.

eseményszerűsége hívja életre a hiány megszüntetését, mely sosem teljes. A hiány csak az olvasás aktusában oldódik fel, és mindig csak pillanatszerű egészen addig, ameddig az interpretáció létre nem jön. Ahogy a megértés is végtelen, úgy a hiány is, hiszen az interpretáció végtelen más interpretációk hiányában születik meg, egy hiányt számol csak fel.

A vallomásos elbeszélés és az enthüméma

A vizsgált novellák egzisztenciális válságot jelenítenek meg, ezáltal vezetnek a vallomáshoz. Ahhoz, hogy az egyén túljusson a krízisen, meg kell szabadulnia korábbi önmagától a konfesszió aktusában: a külsővé tett szubjektum önmagán kívüli vizsgálata olyan dimenziókat nyit meg, mely nyelvileg, valóságértelmezésben és időkezelésben is új aspektusát adja *a felépülni készülő belső világnak*. A vallomás aktusa által a régi nyelv utolsó kimondását ábrázolja a novella, az új nyelv a háttérben van, még referencia nélkül. Ezért kiemelkedő a vallomás pillanata, hiszen egy olyan egzisztenciális határhelyzetet tár fel, melyben a világba helyezett szubjektumunkat láthatjuk. A régi nyelv leköszön, de válsághelyzetben a világot metaforák és szimbólumok segítségével jeleníti meg.

A vallomásos elbeszélésben a vallomás pillanata összefügg azzal a térrel, melyben a szubjektum megjelenik. Az elszigeteltség, az egzisztenciális hiány és kirekesztettség a külső, várostól és emberektől elvágott terekben nyilvánul meg. Ez feszültséget hoz létre az önmagát felépítő szubjektummal szemben, mivel a belsőbb terek adnak lehetőséget a menekülésre, vallomásra. Külső tér így szubjektumértelmező belső térré válik, így jön létre a sűrítés, mely egy valóságpontba sűrít minden megvallott mozzanatot, ellentétet és feszültséget generálva. A sűrítésből következik a redukció megjelenése. Valóság és tér a szubjektumba implikálva teszi motiválttá a redukciót. Az elbeszélő aspektusából a redukció természetes: határhelyzetben az evidenssé vált pillanatok azáltal válnak kimondottá, hogy kimondatlanok maradnak. Az enthüméma magja maga a csend, ami a válasz, a kimondott a kimondatlanban: premissza és konklúzió között „*nincs*” lépésénél egy fok hiányzik, rendszerint egy másik premissza.

Az enthümémának kevés állításból kell állnia, gyakran kevesebből, mint az első szillogizmus; mert ha valamelyik közülük ismeretes, nem kell megemlíteni, a hallgató maga hozzáteszi, írja Arisztotelész a *Rétorikában*.¹⁹ Szalai Sándor kommentárjában hozzáteszi: „Enthymémán a hagyományos és ma is használt logikai terminológia keretében egy olyan szillogisztikus következtetést szoktunk érteni, amelynek egy vagy több premisszája

¹⁹ ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, (ford. Adamik Tamás)Bp., Telosz Kiadó, 1999.

kimondatlan maradt.” Utóbbi állítás pontosabb és precízebb, míg az arisztotelészi enthüméma természete nem tisztázott.²⁰

Roland Barthes két jelentésben írja le az alakzatot: az arisztotelianusok a valószínűséget állítják középpontba: a műveletlen ember a premisszák valószínűségére támaszkodva hagyja magát meggyőzni. A másik meghatározás a középkorra nyúlik vissza: itt elme és nyelv szembeállítása a fő irány: a tökéletlenség a nyelv szintjén létezhet csak, míg egy szillogizmus (mely teljes) csak az elme sajátja lehet.²¹ A műalkotásban az enthüméma kettős természete jelenik meg: a középkori felfogás a redukciót segíti elő, impliciten a nyelv redundanciája ellen szól. Annak ellenére, hogy a novella még jobban redukál, az alapja ebben keresendő, míg az arisztotelianus szemlélet a retorikai oldalt erősíti: a befogadó számára nyilvánvalóvá teszi a nem leírtat a *valószínű* segítségével. Az enthüméma a befogadást is segíti, vagyis „meg kell adni a hallgatóságnak azt az érzést, hogy ő maga, saját szellemi erejével látja át a hiányzó lépéseket.” Ennek létrejöttéhez a tömörítést létrehozó ember kreativitása szükséges.²²

Mihail Bahtyin enthümémaként ismeri fel a beszédhelyzet (nyelven kívüli szituáció) behatolását a megnyilatkozásba, minek következtében a ki nem mondott, „kontextusban maradt” rész a megnyilatkozás jelentésállományának nélkülözhetetlen alkotórészévé válik. Ebből a szempontból minden életbeli megnyilatkozás mint értelmes egész két részből áll: egy verbálisan megvalósult (vagy aktualizált), és nem megvalósult, de *hozzáértett* részből. E hozzáértett rész szemantizációja az intonációs és gesztikulációs metaforákon keresztül zajlik.²³ Kovács Gábor ugyanakkor arra hívja fel a figyelmet az intonációs metafora kapcsán, hogy az intonációt mint orális tulajdonságot az az írott szövegben az elbeszélő maga váltja fel azáltal, hogy a körülötte lévő világot szemlélve artikulálja mondanivalóját, létrehozza az írásban a szó a szóról alakzatát²⁴.

Enthüméma és vallomástörténet kapcsolata szoros, egymással reakcióba lépve sűrítene. A hétköznapi élet szempontjából a legfontosabb mozzanat nincs kimondva: egyrészt, mert a profán szemléletben nem kiemelkedő, másrészt a valószínűség elve mentén a helye üres, hiszen a novellában végig arról van szó, hogy mi történik, azáltal, hogy nincs

²⁰ ARISZTOTELÉSZ, *Organon* (szerk. Szalai Sándor, ford. Rónafalvi Ödön és Szabó Miklós), Bp., Akadémiai Kiadó, 1979.

²¹ BARTHES, Roland: *A régi retorika (Emlékeztető) = Az irodalom elméletei III.*, (szerk. Thomka Beáta), Pécs, Jelenkor Kiadó, 1997, 125-127.

²² BARTHES, *Uo.*, 125-127.

²³ BAHTYIN, Mihail Mihajlovics: *A szó az életben és a költészetben (A szociológiai poétikai alapkérdései)* = M. B., *A szó az életben és a költészetben*, (ford. Könczöl Csaba) Bp., Európa Könyvkiadó, 5-54.

²⁴ KOVÁCS Gábor: *Az intonáció metaforái (Mikszáth Kálmán: Bede Anna tartozása)*, Iskolakultúra 2006/5, 3-14.

kimondva, feszültséget hozva létre az „üres hely” és az írott szó között. Minden más sokkal nagyobb szemantika erővel bír. A vallomásos novella célja, hogy poétikai-narratív eszközökkel feltárja a megelőző cselekmények alárendeltségét annak a kimondatlanságnak, mely a novella fordulata. Minden szóban (állításban), mely megelőzi az enthümémát már ott van annak kimondatlan része is. A novella feladata – poétikai-szemantikai téren –, hogy egy irányba, az üres helyre mutasson minden elemével. A vallomástörténet úgy mondja el a múltat, hogy abban a válság centruma felé mutat minden egyes mondat. A múlt szubjektuma az „én”-t jelölő hiány fele mutat. Ez a kettős nyelv, az empirikus és kreatív használatával történhet meg.²⁵ A közvetlen történet mögé rejtőzik a valóság, a „látható” nyelv mögé redukálódva, de csak ennek segítségével érhető el. Ezután történhet meg az szubjektum újraépítése, az irreflexív állapot felszámolása.²⁶

Az ekvivalenciától a metaforáig

A novellát ekvivalenciák sora hálózta be. Ahogy Schmid írja, az ekvivalenciák rendszerének érzékelése a láncreakcióhoz hasonlít.²⁷ Az ekvivalenciák aktualizációja azonban mindig részleges marad, így az adott értelmezés sem tud teljes körű lenni.²⁸ Ezzel a megállapítással egyben reflektál Dilthey-re, aki *A hermeneutika keletkezése* című tanulmányában azt írja: „... az értelmezés mindig csak bizonyos fokig hajtja végre feladatát; így minden megértés mindig csak relatív marad, és soha nem zárható le.”²⁹ Az ekvivalenciák aktualizálása realizál egy bizonyos megértést: egyénfüggő az, hogy ki milyen egyenértékűségeket fedez fel egy műben, mely megváltoztathatja az adott interpretációt.

Ricœur metaforaelméletének kulcsponja, hogy a metaforát a kontextus aktualizálja, így metaforikus állításokat kapunk.³⁰ Ez szelekción átívelő folyamatban tud csak érvényesülni. Az aktualizált ekvivalenciák egy része ugyanis metaforikus állítás. Ha ezeket az állításokat (a szelekció után) a kombináció folyamatának is alávetjük, megkapjuk azt a metaforikus

²⁵ Maurice MERLEAU-PONTY fogalma: „Különböztessük meg a már létrejött nyelv empirikus használatát a kreatív használatától”, MERLEAU-PONTY, Maurice: *A közvetett nyelv és a csend hangjai = Kép – fenomen – valóság*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijarat Kiadó, 1997, 142-148.

²⁶ Igor SZMIRNOV fogalma: „szubjektum egyszerre azonos és nem azonos önmagával, SZMIRNOV, Igor P.: *A romantika avagy a kasztrációs félelem = Újragondolni a romantikát*, szerk. Hansági Ágnes – Hermann Zoltán, ford. H. Z., Bp., Kijarat, 2003, 225-266.

²⁷ SCHMID, Uo., 206.

²⁸ SCHMID, Uo., 180

²⁹ DILTHEY, Wilhelm: *A hermeneutika keletkezése*, = W. D., *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*, (ford. Erdélyi Ágnes) Bp., Gondolat, 1974, 255-270.

³⁰ RICŒUR, i.m., 55.

állításokból felépített empirikus nyelvet, mely az értelmezés központi részét képezi. Hiszen a metafora működése a szóból indul ki, annak eseményszerűsége indítja el a folyamatot, mely során beleágyazódva a kontextusba jön létre az a jelentés, mely egy darabkája annak a hálónak, mely az ekvivalenciák homogén működésének eredménye. Így jön létre a történet a történet mögött, a metaforák aktualizálásával létrehívott új referenciarendszer, mely a szó szerint leírtakat értelmezi. Maga az interpretáció, metafora és ekvivalencia elválaszthatatlan hármas alkot, hiszen az ekvivalenciák aktualizálása emeli ki a kontextusból az egyes elemeket, melyek ezáltal más perspektívába és irányba kerülve tökéletesen illeszkednek a történetbe, melynek részévé válnak, magyarázó, kiegészítő jellegű hálót vonva a novella mögé.

A kettő tárgyalásakor azoknak ellentétéről is szólni kell. *A metafora szemantikai, míg az ekvivalenciák strukturális kategória*, így alapvetően egymás mellé állítva csak egy harmadik elemmel lehetséges, mely képes a kettőt egy térbe helyezni. Ez az az empirikus nyelv, mely a szemantikai elemeket struktúrába rendezve jöhet létre. Cortázar novellájában a természeti jelenségek, elemek állnak ekvivalenciában egymással azáltal, hogy mind Lucio és az elbeszélő kapcsolatára irányulnak. Ilyen a hold, a folyó, az ősz vagy az őszibarack. Közös pont nem csak a kiindulás, de a cél is. A novella értelmezése során azonban rájövünk, hogy például a hold túllép a rendszerben elfoglalt helyén és metaforaként is szerepel. A hold jeleníti meg magát Luciot, sápadt fénye a halál fénye, mely összhangban a piszkos ősszel és rothadt őszibarackkal együtt válnak a halál jelképévé. Strukturális kategóriába helyezett elemek szemantikával feltöltve is tudnak így együtt működni.

A csendből építkező nyelv

Ez a strukturális gondolkodást középpontba helyező gondolatmenet a nyelv kettős természetén alapul. Kettejük kohéziója alkotja meg a műalkotást, melynek létrejöttéhez ugyanúgy szükséges a kettős természet, mint szerző és befogadó közös munkája. A duális konstrukció egyik része maga az empirikus nyelv, az elsődleges kommunikációs forma (egy előzetesen felállított jelre való alkalomszerű utalás), mely jelen kontextusban a műalkotás szövegével egyezik meg, míg a másik a kreatív használata a nyelvnek, mely mindig csak eredmény. Az empirikus nyelvhasználatban ez a *csend*, hiszen ebből a szemszögből nem létezik a kreatív nyelv. Ez az író „szövőmunkájának” az eredménye.³¹

³¹ MERLEAU-PONTY *Uo.*, 142-148.

Ez a szövmunka, maga a poétikai funkció. A szerző kettősségek láncolatán keresztül hozza létre a műalkotást: az empirikus nyelvet alávetve a szelekciónak és a kombinációnak úgy, hogy egyszerre maradjon empirikus és egyszerre tudja aktualizálni a kreatív nyelvet. Ennek során *az empirikus nyelv jelébe belekapaszkodik a kreatív nyelv jelöltje*, így egy jelölőhöz tartozik egy jelölt₁ és egy jelölt₂. Látható nyelv mögött bújik meg így egy másik történet, melynek feladata amellet, hogy esztétikai hálót von a szöveg köré, feltárja a szubjektum és tér kettősségét, sőt rávilágít önmaga duális természetére is. Ezáltal a nyelv nem csak abban válik érdekeltté, hogy strukturális szempontból behatárolja a műalkotást, hanem szemantikai „telítettség” szempontjából is.

A Merleau-Ponty által kreatív nyelvnek nevezett jelenség sajátos formája a nyelv voltaképpen *hiánya*. Amikor nem e világít akarunk e világi dolgokkal jelölni, szimbólumot használunk.³² Kifejezhetetlen dolog esetén pedig el kell fordulni a nyelvtől, és más irányba, például a hangok felé venni az irányt. Csehov *A Rótsild hegedűje* című novellájában, a kimondhatatlan gyász és felismerés túllépi a nyelv kereteit: csak a hegedű hangja tudja megközelíteni azt. Jakov ráeszmél, hogy múltját saját életszemléletének megváltoztatásával próbálta eltüntetni, mindegyre pedig feleségének halála után jön rá, melynek következtében lányára is képes emlékezni. Virágzó életének összeomlásával találja szembe magát, mellyel képtelen megbirkózni. Hegedűjátékába oltja tehát ezt a bánatot, vele önmagát is, mely Rótsild által él tovább halála után („A vonója alól ugyanolyan bánatos hangok ömlenek, mint azelőtt a flótájából, de mikor azt próbálta eljátszani, amit Jakov játszott, mikor a küszöbön ült, akkor valami olyan, szomorú és fájdalmas nóta lesz, hogy a hallgatók sírva fakadnak...”).³³

Hangok és színek művészi erejű játékát tárja az olvasó elé Edgar Allan Poe *A vörös halál álarcában*. A vörös szín a külső valóságból (váron kívül) bekerül az írott szöveg zárt valóságában, mely a vár belső tere. Ahogy a vér terjed szét a szöveten, úgy hatol be a novellába is a vörös halál, csendesén, egy-egy szóban, míg végül felfedi magát. „A második szoba bíbor volt díszítéseiben és kárpitjaiban, s ott az ablaktábla is bíborszínű”.³⁴ A fekete – hatodik – szobában a következő részlet ad hozzá a folyamathoz: Az üvegtáblákat itt skarlát festette – mély tónusú vérszín. A pestis bejutását a palotába magával a belső világ megfestésével éri el Poe elkerülhetetlenséget ábrázolva.

Ez a folyamat erősen épít a hiányra: semmilyen közvetlen dolog nem mutatja a metafora

³² GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, (ford. Bonyhai Gábor) Bp., Gondolat, 1984.

³³ Anton Pavlovics CSEHOV: *A Rótsild hegedűje* = Uő, *A fekete barát* (ford. Szöllősy Klára), Bp, Farkas L. I., 2004, 43 – 54, 54.

³⁴ Babits Mihály fordítása

jelenlétét, az egészben átívelő közvetett elemek szelekciójával jutunk el az egyetlen közvetlen pontig, mely képes utat nyitni egy szintén közvetett elemhez, mely a műalkotás bensőjét fedi fel. El kell távolodnunk a szövegtől, ki kell a szöveget, mint egészet törölni, hogy részletek szelekciójával tárja elénk az alkotás a kulcsot a kreatív nyelvhez. Az igazi kérdés továbbra is nyitva áll: mi alapján történik meg a közvetett elemek kiválasztása a részletek sorozatából? Erre a szimilaritás és a hagyomány adhatja meg a választ. Szintén Merleau-Ponty írja az írói szándékról a következőt: „azt a képességet kívánja meg tőlünk, hogy jelentéseinket az általa javasolt jelek sugallata szerint rendezzük újra”³⁵.

³⁵ MERLEAU-PONTY *Uo.*, 146.

A redukció valóságdinamizáló ereje Csehov novellájában³⁶

A művészi elrendezés

Petrovskij a novellát olyan „zárt elbeszélésnek” írja le, amelynek középpontjában egyetlen esemény áll.³⁷ Ez az esemény magában foglalja az adott élet egész értelmét, totalitását. Csehov novellájának alakja a zsákutcába került ember története, írja Sesztov. Ez az ember a mindennapi apróságok első látásra jelentéktelen szférájában él.³⁸ A novella témája azonban Petrovskij szerint nem az élet, hanem az *átalakított*, a helyéből kimozdított élet, melynek középpontjában a már említett, egyetlen esemény áll, az ábrázolt valóság sűrített formája.

A sűrített, intenzifikált szűzsé időben való kibontásának szemléltetéséhez Petrovskij bevezeti a diszpozíció és a kompozíció fogalmát.³⁹ Az alábbi táblázat alapján a művészi elrendezés (kompozíció) és az események időbeli elrendeződésének (diszpozíció) különbségei és hasonlóságai vizsgálhatók az elemezett novellában. A *diszpozíció* egy állomásfőnök történetét vázolja fel az életrajzi okság és időbeliség mentén, aki túl korán nősült, a világ végén kötött ki, és szabadulni akar, ezért feleségéhez hűtlen lesz, végül a sötét utcán találja magát. Ezzel szemben a *kompozíciós elrendezés* a személyes történetet aktualizálja, amely a pezsgősdugó kirepülésével veszi kezdetét és az elbeszélő „kivetettségével” végződik: „Nem emlékszem, mi történt azután.” (...) Engem pedig a sztyeppi kis állomásról, mint látják, kivetett ide, erre a sötét utcára.” (21-22). A metaforikus megfogalmazások (pl. „Mindent elvitt az ördög, tótágast állt köröttem az egész világ.”), valamint a beszélő értetlensége saját aktuális helyzetét illetően az utóbbi történetet hozza poétikailag domináns helyzetbe.

A novella szűzsége az új élet lehetőségének a feltűnése és egyben elvesztése mentén bomlik ki. A beszélő mindenképpen a semmit választja: vagy eddigi életét folytatja (ennek

³⁶ Anton Pavlovics CSEHOV: *A pezsgő = Uő, A szirén* (ford. Devecseriné Guthi Erzsébet), Bp, Magyar Helikon, 1974, 14 – 22.

³⁷ Петровский, М.А.: *Морфология новеллы. = Bevezetés az orosz irodalomtudományba. Poétikai tanulmánygyűjtemény.* Szerk. KOVÁCS Árpád. Bp., Tankönyvkiadó, 1991. 201–229. Petrovskij novellaelméletének egyik példanovellája – Maupassant mellett - a továbbiakban elemzendő Csehov mű.

³⁸ SESZTOV, Lev, *Teremtés a semmiből*, (ford. Patkós Éva) Bp, Osiris-Gond, 1999.

³⁹ Petrovskij novella-elméletének ismertetéséhez ld. HORVÁTH Kornélia: *Irodalom, retorika, poétika.* Budapest, EditioPrinceps Kiadó, 2009. 61–62.

metaforája a „tatár temető”), vagy a nagynéni szerelmét, amely a mindent elsöprő vihar pusztításához vezet. Az első öt pont felvezetés, behatárolása a történetnek, a helyszín és a helyzet leírása. A fordulatot a kibontott pezsgősüveg elejtése hozza. A „Séta kint” (i.) ponttól kezdődik a személyes történet felépítése: az elbeszélő vallomása saját magáról, családjáról, munkájáról. Végül a hazatérés motívumától a diszpozíció és a kompozíció egybeesik, sugallva ezzel az elkerülhetetlenséget, mégis élénk tárva a különbséget, melyet Vigotszkij is hangsúlyoz: a szelekció adja meg a novella művészi esszenciáját, amint feltárul a sorrend mechanikája és miértje.⁴⁰

Diszpozíció		Kompozíció	
a.	Fiatalság	c.	A délnyugati vasútvonal állomása
b.	Fiatalkori szerelem, feleség	e.	Az állomás lakói
c.	A délnyugati vasútvonal állomása	g.	Szilveszter este
d.	Viszontagságok az állomáson	f.	Őszi pezsgőnyerés
e.	Az állomás lakói	h.	Palack elejtése
f.	Őszi pezsgőnyerés	i.	Séta kint
g.	Szilveszter este	a.	Fiatalság
h.	Palack elejtése	b.	Fiatalkori szerelem, feleség
i.	Séta kint	d.	Viszontagságok az állomáson
j.	Hazatérés	j.	Hazatérés
k.	A nagynéni – Szilveszter este II.	k.	A nagynéni – Szilveszter este II.
l.	A sötét utca	l.	A sötét utca

Az elbeszélő fő szólama megkettőzött, melyet a különböző narratív eljárások finomítanak és egészítenek ki: az első az elbeszélés jelenidejére vonatkozó kijelentés: „szörnyen unalmas volt az élet” (15). Ennek az unalomnak a „megtörése” után jön elő a második szólam: „mi rossz történhet még velem?” (21) A vallomásforma mint elbeszélést alakító eljárás az elbeszélői szólam megváltozásának finom folyamatát jeleníti meg: miként tört ki a „szörnyen unalmas életből” az elbeszélő, és milyen módon kerül abba a szituációba, amelyből a történetet elbeszéli: a „sötét utcáról” (21). Ez a folyamat szorosan összefügg nemcsak a novella térszerkezetével, de magának az elbeszélőnek a személyes történetével, sőt a valósághoz fűződő viszonyával.

⁴⁰ VIGOTSKIJ, Lev, „Könnyed lélegzet” (elemzés) = *L. V. Művészetpszichológia*, (ford. Csibra István) Bp., Kossuth Könyvkiadó, 1968, 229-264.

A vallomásforma a kimondás aktusa, ami a cselekedetek szintjén vagy a gondolatok mögött jelenik meg, ellentétet kreálva ezzel a novella legfőbb sajátosságával a tömörségben rejlő mélyebb interpretációra váró tartalommal szemben. Az elbeszélő őszintén írja le viszonyát a munkájához, az emberekhez, a feleségéhez, mely előrevetíti a végkifejletet. Ezt előzi meg az is, amikor elmeséli, hogy a helyen, ahol szolgál sehol nincsenek nők, és a vonatokon is csak az ellenkező neműek „fejceskéit lesi” (14). Mégis, bár az ellentét fennáll, az ebből képződő szemantikai feszültség végül feloldódik a 'valóság' fikciós értelmezésében.

Nemcsak az elbeszélés szintjén jelenik meg a vallomásforma, hanem az alcímben is: „egy jöttment elbeszélése”. Egy jöttmentnek nincs vagyona, családja („Nincs otthonom, nincsenek közeli rokonaim, se barátaim, se szívesen végzett munkám, se kedvtelésem” [17]) nincs más, amit megoszthatna, csak a személyes története, mely egyszerre létezik is, meg nem is. Ez vezet át a következő elemhez, mely uralkodó erejű az elbeszélésben: a nevek jelenléte és hiánya, melyek mind motiváltak. Az elbeszélő nem nevezi *magát* meg, mely nemcsak arra utal, hogy senkivé lett, hanem arra is, hogy a szavai sem érnek szinte semmit, *története a megfosztás története*, hogyan válik el önmagától, identitásától, hogy szakítja el magát életétől, „biográfiai én”-jétől. Jelének nincs jelölője, vagyis nincs lenyomata a valóságban Szmirnov kifejezésével élve irreflexívvá vált: a szubjektuma egyszerre azonos és nem azonos önmagával.⁴¹ Ez nemcsak feszültséget hoz létre a novellában, de a 'semmivel' azonosítja a jöttment gondolatait, tetteit is.

Három helyen jelenik meg a név; nemcsak szemantikai tartalmuk mélyül el a szövegben, pusztán jelenlétük is már erős cselekményképző, eseménylétrehozó szereppel bírnak. Az első a pezsgő neve: Veuve Cliquot (sic!), melyből a *Veuve* a francia 'özvegy' szónak feleltethető meg, előrevetítve a jöttment és felesége sorsát (utóbbi – Cliquot (!) a megalkotót jelöli). Itt sem mindegy ki az özvegy: lehet az elbeszélő felesége, aki számára az imádott férj meghalt azzal, hogy kilépett az asszony valóságából (megcsalta őt, elmenekült stb.). Másrészt lehet az özvegy a férj is, a feleség akár bele is halhatott bánatba. Mindkettőt alátámasztja a következő részlet: „Emlékszem félelmetes, veszett viharra, mely úgy pergetett-forgatott, mint valami kis pihét. Sokáig tombolt ez a vihar, s elsöpörte a föld színéről feleségemet is, magát a nénikét is, erőmet is.” (21).

Második név a nagynéni neve: Natalja Petrovna. A *Natalja* név jelentése 'születésnap', mely születése valaminek, kapcsolatban állva a szilveszterrel, mely jelen történetben nem

⁴¹ SZMIRNOV, 2003, 225–266.

csupán a naptári év végét jelenti, hanem sorsfordulatot is egyben. A nő által pedig egy új valóságban történik meg az újjászületés.

Harmadik pedig maga a jöttment, akinek nevét egyetlen alkalommal említi meg felesége: Nyikolaj. E név – ahogy *felesége nevezi*, és a jöttment között (ahogy magát nevezi) erős feszültség húzódik. Nyikolaj a szláv mitológiában egy erdei manó, aki az erdő terét birtokolja, és szemben áll az emberekkel. A dalokban elkárhozott ember,⁴² ahogy maga a címszereplő is, hisz ezt mondja magáról: „elvitt az ördög” (21). A név motivációja ennél is tovább megy: a történet végén megjelenő „veszett vihar” (21) is párhuzamba állítható a manóval, aki a természet egyensúlyának fenntartása érdekében maga is hozhat létre viharokat,⁴³ Nyikolaj tetteivel saját maga gerjesztette a vihart, mely az utcára vetette. Emellett a manó birtokosa egy térnek, tehát a valóság része, ezzel szemben a jöttment terek között él, melyet az orosz kifejezés – проходимец, melynek töve (práhod) keresztülmenni, átmenni (valamin) – is megerősít. Az elbeszélő helyzete egzisztenciális szinten változik meg: elmondja hogyan lett birtokosból (hiszen a munkája állomásfőnökként egy terület a fennhatósága alá tartozik) jöttment.

Semmiből a valami felé, majd újra a semmibe

Láthattuk, hogy a novella egy építkezés – rombolás íven halad, három szemantikai szinten: a térszerkezet felépítésével párhuzamosan az elbeszélő élete is felépül az olvasó előtt, e kettő ötvözeteként pedig felépül maga a novella, annak valóságával együtt a következő módon:

Külső tér 1 → Belső tér 1 → Külső tér 2 → Belső tér 2

Az állomás leírása „sztyepp, mely olyan hatást tett, mint valami elhagyott tatár temető.”(14), valamint, „körös-körül húsz versztányi járóföldre nem akadt egyetlen ember, lakhely [...] sem” (14). Nem sugall semmi konkrétumot, csak egy állomást kimondatlanul a semmi közepén. Inkább ad helyzetleírást, semmint a táj lefestésére koncentrálna. Ez a Külső tér 1, melyre a fent idézett *temető* (кладбище) találó kifejezés, hiszen a halál az élet hiánya, élet pedig nem volt a kis állomáson. Gondolatok, érzések és az alapszituáció felvázolásának helye. Majd belépünk a házba szilveszterkor, melyről semmit nem tudunk. Ez (a *Belső tér 1.*) a dialógusok és interakciók helye. A tér beszűkül, az elbeszélő szerepköre is szűkül egy eseményre, egy személlyel, egy időpontra, egy asztalhoz. Majd a baljóslatú üvegejtés után a

⁴² TOKAREV, Szergej Alekszandrovics (szerk.), *Szláv mitológia (Nyikolaj) = Mitológiai enciklopédia 1.*, Bp., Gondolat, 1988, 594, 601.

⁴³ SZITÁR Katalin: *A dialógusban teremtődő szó*, Theatron 2001. ősz 50-68, 55.

tér két lépésben kitágul: az asztaltól felkelve „járkáltam a szoba egyik sarkától a másikig, végül elmentem hazulról” (16). A *Külső tér 2* az, ahol az elbeszélő elkezd felépíteni maga körül a világot: meglátja a hideg éjszakában a holdat, körülötte két felhőt, látja a kis állomást, a hóbuckákat, a vasúti töltést és a nyárfát is. Újra megérkezik a vonat, mely többször szerepel a novellában. Az elbeszélő nem tud (és nem is akar) szabadulni „unalmas” helyzetétől, mégis vágyakozva nézi a tovahaladó szerelvényeket. Ebből a monotonitásból a külső tér segítségével akar (ember számítások szerint jogosan) kijutni, a tovahaladó vonat azonban egyértelműen jelzi a ennek a helynek az elutasítását azzal, hogy nem áll meg. A megoldás így a belső térben keresendő, előtte azonban ki kell alakítani a személyes történetet. Azáltal, hogy elmeséli a veszteségeit, azt, hogy kiket és miket vesztett el, kiderül, hogy a semmi itt már nem állja meg a helyét, elveszteni csak valamit/valakit lehet. Kialakulva a (kezdetleges) személyes történet, az elbeszélő visszatért a házba, mely a vendég jelenlététől „az utolsó porszemecskéig megfiatalodott és felvidult” (20). A szobában dívány és a szürke falak a belső tér felépítésének momentumát támasztják alá, azonban a „bűnös asszony” jelenléte felülírja a személyes történet kialakítását és magára tereli a figyelmet. A feleség kihátrál a történetből, majd az elbeszélő valóságából. A személyes történet elvesztése következik, a kitörés az „unalmas életből”, mely a belső térben történik meg, lírai formával felvezetve (*Fekete szemek*, orosz románc).

A külső tér a folytonos kilátástalanságot sugallja. Erre példa a folyamatosan elszáguldó vonat. Nemcsak ciklikusságot jelenít meg, hanem elutasítást is: a vonat érinthetetlen, nem csinál mást, csak jön és tovazúg, az állomásfőnököknek pedig látnia kell, ahogy az általa vélt szabadság képe állandóan elhalad előtte. Ehhez kötődik az ablak kérdése, mely világok közötti határt jelenít meg⁴⁴. A vonat ablakaiban női fejcskéket lát az elbeszélő, előrevetítve azt, hogy abba a bizonyos másik valóságba, melybe végül egy pillanatra belekerül, a női nemen keresztül vezet az út. Nem véletlen, hogy az oroszban az *ablak* és a *szem* ugyanazzal a szóval van jelölve (*okno, oko*)⁴⁵, hiszen azok a bizonyos fekete szemek a novella végkifejletét figyelembe véve is mágikus erővel bírnak: „megmámorosodtam” (20). Így átlép abba a másik valóságba, mely a vonaton keresztül is kísértette már az elbeszélőt. Az eredeti – orosz – szavak tekintetében még erősebb a határok megjelenítése, hisz a vonat távoli és közvetett másik világa a női fejcskékkal realizálódik Natalja Petrovna személyében, még pontosabban az ő fekete szemében. Pont olyan *sötét*, ahova az elbeszélő kerül (kivetett ide, erre a sötét

⁴⁴ TOKAREV, *Uo.*, 25.

⁴⁵ TOKAREV, *Uo.*, 25.

utcára, 21).

A vonathoz kapcsolódik a nők kérdése is: a novellában ábrázoltakat három csoportba lehet osztani. Az első a vonatablakban megfigyeltek, akik elérhetetlenek, csupán a vágy kettős tárgyát képezik: nemcsak a nő iránti vágyat, de az általa megtestesített szabadságot is. Ahogy az később kiderül a *mindent elpusztító szabadság* is egy nő által érkezik. Ez a harmadik ábrázolás. A második maga a feleség, akinek viszonya az elbeszélőhöz így szerepel a novellában: „eszeveszetten szeretett, rabom volt, és nemcsak a szépségemet vagy a lelkemet imádta, hanem a hibáimat” (15). Ő a tökéletes társ, aki az elbeszélő szemszögéből unalmas volt. A harmadik ábrázolt nő Natalja Petrovna, a „bűnös” nő, a szabadulást hozó, mégis sötétségbe taszító alak. A női ábrázolás tehát egyértelműen negatív a novellában, Csehov itt a bűnök eredendőjének jelképeként⁴⁶ festi Natalja Petrovnát, ez a szerep csak rá jellemző.

Narráció, tematizáció, sűrítés

Csehov első korszakának (1880 – 1887) jellegzetessége az első számú elbeszélések, melyek kivétel nélkül az ironikus attitűd felerősítéséért felelősek.⁴⁷ („Mi rossz történhet még velem?” Mégis megtörténik).

A cím is jelzi a novellának műfaját: elbeszélés, oroszul rasszkaz (рассказ), mely a szkázhoz, mint narratológiai típushoz vezethető vissza. Számos gondolkodó próbálta megfogalmazni a szkáz esszenciáját, ez azonban máig nem sikerült.⁴⁸ Jelen novellában a következő kérdések merülnek fel: a szkáz mint típus mennyiben határozza meg a novella műfaját? Milyen eszközökkel él a sűrítés, a redukció érdekében?

A pezsgő című elbeszélés szóbeli, melyre a végén utal is a jöttment „én csak keveset mondok (я скажу) róla”, mellyel tematizálja is a rövid elbeszélőformát, ráadásul a sötét utcára vetette ki az élet, ahol írásra mint maradandó én-építkező aktusra sincs lehetőség. További, a szóbeliséget alátámasztó kiszólások: „Ismerik ezt a románcot?” (Вы помните – emlékeznek), „Most hát mondják” (скажите! – mondja!), illetve a „Tudják,...” (Знаете).

Ekvivalencia-láncok és metaforika

A pezsgő (шампанское - /ʃə'mpanskəjə/) és a maszlagos pálinka (водка - /'votkə/ - vodka, pálinka) szerepe motiválja az elbeszélő személyes történetének felépítését és a „biográfiai

⁴⁶ KOMLÓSSY Judit, *Szócikkek A – Z: Férfi és nő = Szimbólumtár*, [URL: [Szimbólumtár](#)] UI: 2015. 01. 06.

⁴⁷ REGÉCZI Ildikó, *Csehov és a korai egzisztenciabölcselet*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Könyvkiadó, 2000, 54.

⁴⁸ SCHMID, 2010, 129.

én” felszámolását.. A pezsgő (champagne) etimológiája az 'open country'-ra vezethető vissza⁴⁹, mely a „nyílt vidéknek” felel meg, és párhuzamba állítható azzal a pusztasággal, ahol az elbeszélő él. Ha ezt megfeleltetjük a pezsgővel, a pusztaság három részletben felörlődik és elnyelődik az ivás folyamata által. Ahogy az első esetben a pezsgő lenyelésével a pusztaság elnyelődik úgy, hogy beépül az elbeszélő személyes történetébe annak felépítésével, úgy a második esetben (mely a második és harmadik részlet együtt), vendég és vendéglátó együttes ereje számolja fel a pusztaságot, melynek következménye nemcsak a szabadság elvesztése, de az ismert világ eltűnése is. Ezért mondja, hogy „elvitt az ördög, tótágast állt körülöttem a világ” (21) és piheként sodródott a viharban. Ezzel szemben a feleség egyszer sem ivott a pezsgőből: nem az ő valósága változik meg a pezsgő ivásának aktusával, így az ivás hiánya számára poétikai szempontból motiválttá válik.

A másik meghatározó ital a maszlagos pálinka. A maszlagot (lat. *Datura*) a magjában és a virágjában található tropánvázias alkaloidok miatt droként is használták, nagyobb dózisban azonban mérgező.⁵⁰ Vagyis az elbeszélő hallucinogén szer segítségével próbálta túlélni a délnyugati állomás mindennapjait. Erre utal is a következő szövegrészlet: „... ittam az undorító pálinkát, [...], míg eltompultam és nem éreztem a hosszú órák és napok múlását.”(14) A vodka etimológiája (vodka-t és pálinkát az orosz egyaránt a водка szóval jelöl), a 'kis víz' jelentéshez vezethető vissza,⁵¹ vagyis azt mondhatjuk, hogy a szereplő a valóságból illúzió által próbálja „kimosni” magát, meg akar tisztulni a valóságtól, azáltal, hogy eltorzítja azt. Ez az ital megpróbálja elfátyolozni a valóságot, passzív módon megmásítani azt, míg a pezsgő aktívan beleavatkozva el is tünteti. Utóbbi nagyobb horderejű, így nagyobb jelentőséggel is bír, míg a maszlagos pálinka kényszerből van jelen, addig a pezsgőt egy fogadáson nyerte. Utóbbi italt az elbeszélő egy lepkéhez hasonlítja, mely negatív értelemben a gyors mulandóságra ítélt hiú pompa szimbóluma.⁵² „Megtörténik, hogy matematikaórán, amikor a még levegő is megdermed, az udvarról *pillangó* (бабочка) száll az osztályterembe; a fiúk [...] érdeklődve követik tekintetükkel a *pillangó* röptét, mintha nem is *lepkét*, hanem valami különös, rendkívüli dolgot látnának maguk előtt; hasonlóképpen ez a közönséges *pezsgő*, amely véletlenül került a mi kis állomásunkra, felajzott bennünket.” Az ünnepélyességet, mellyel a pezsgőt kezelik, helytálló, hisz az életmódhoz egyáltalán nem illő ital ez, ráadásul a

⁴⁹ HARPER, Douglas, 'champagne' = Online Etymology Dictionary, szerk. Douglas Harper, 2001 – 2014. [URL: <http://www.etymonline.com/index.php>] Ul.: 2015. 01. 06.

⁵⁰ FREYE, Enno MD, PhD, *Toxicity of Datura Stramonium Pharmacology and Abuse of Cocaine, Amphetamines, Ecstasy and Related Designer Drugs*, Springer, 2010, 217-218.

⁵¹ HARPER, Douglas, 'vodka' = *Uo*. [URL: [Uo](#)] Ul.: 2015. 01. 06.

⁵² ÚJVÁRI Edit, *Szócikkek A – Z: Pillangó/lepke = Uo*, [URL: [Uo](#)] Ul.: 2015. 01. 06.

pillangó megfeleltetéssel előrevetítés történik a novellában. Másfelől a lepke/pillangó hagyományosan a földre ereszkedő, alászálló lélek szimbóluma, mely alászállásból új élet keletkezik. A lepke egyúttal a metamorfózis képviselője: létmódját tekintve a bábaállapotot elhagyó, új formát öltő, és ezáltal új létstátuszba lépő lény mintája. Az orosz nyelvben ugyanakkor a lepke és az nő közös töve is (*bába*), mely elválaszthatatlanul összekapcsolja őket. („Micsoda egy nő vagy te.” *Какая ты баба*). A feleség maga is mulandó, elszáll, akár a lepke. Sőt a pillangó/nő megfeleltetést a szöveg is alátámasztja, hiszen a „fiúk felvidulva rázzák meg fejüket”. De ugyanúgy (amennyiben lélekszimbólumként értelmezzük a lepkét), előrevetítheti az asszony kilépését az elbeszélő valóságából, mely előérzetet a feleség is megerősít, amikor Nyikolaj leejti a pezsgőt. Így kapcsolódik össze egy interpretációs lánc a pezsgő-pillangó-nő (feleség, illetve *Natalja*), mely metaforikusan a ’lélek születése’ jelentésben szemantizálódik.

A novella külső és belső tereihez hangokat is társulnak. A külső tér tág, ennek megfelelően a zajnak monotonnak, szinte a környezet részének kell lennie. Ezt jelzi az egyhangú tücsökciripelés és a vonatok zúgása. A belső tér a hirtelen hangok helye, a kopogásé, a dugó pukkanásáé. A tovarobogás mindig lehetőséget jelez: az elbeszélő a külső tér segítségével próbál szabadulni, sikertelenül. Kint a zaj lassan hal el, illetve lassan jelenik meg és monoton, (tücsökciripelés és a vonatok zaja), ellentétben a hirtelen nagyobb hangokkal bíró belső térrel. A kopogás és pukkanás kirívóbb hangok, nem simulnak a környezetbe, a zaj forrása fókuszponttá válik, ezáltal jelentőségre és jelentésre tesz szert. A novella formai közepén a többi résszel ellentétben néma csend van (néma, hideg éjszaka borult a világra). A csend a koncentráció katalizátora, az elbeszélő gondolkodni kezd, felépíti saját valóságát múltjának segítségével. Ezt szakítja meg a vonat zaja, de az ablakok itt már közömbös fényt vetnek. A dugó második pukkanása pedig a pezsgőre és a nagynénire vonja a figyelmet, mely az egzisztenciális váltást hozza magával.

A végső „veszett vihar” (21) előjelei végig láthatók a novellában. Ilyen a pillangónak a gyenge szellője, szinte nem is lehet érezni, saját maga számára mégis olyan erős, hogy fent tudja tartani. Majd jön a vonat mely tovazúg (az orosz szövegben elrepül: *пролетел, пролететь*), előre vetítve az egzisztenciát megremegtető vihart. A vonat és a pillangó a belső világot hivatott demonstrálni, erős ellentét feszül a külső világgal, hiszen „csend honolt” és csak „két kis felhő” volt az égen. Míg tehát a külső világ csendet sugall és nyugalmat, változtathatatlanságot, addig az immanens világ elmozdul Nyikolaj felől a jöttment felé egy

belső vihar által. Az egész viharmetafora, belső átalakulástörténet, mely a valóságból való kiragadást, kirepülést tárja a befogadó elé a „mindent elvitt az ördög” kifejezéssel, bár az orosz szövegben újfent az *elrepül* kifejezés szerepel: (полетело – пролететь) így mindent elrepített az ördög lesz az eredeti kifejezés, mellyel az egész pillangó – vonat – ördög a vihar ekvivalenciájában nyer értelmet. Kis *piheként* („как перышко”) tehetetlenül lesz végleg Nyikolajból jöttment, egy egzisztencia nélküli egzisztenciába kerülve a sötét utcára. Ez a pihe pedig már jelzi azt a könnyedséget, mely „a világ nélküli világ” jellemzője, hiszen ha nincs semmi, ha csak egy sötét utca van, teljesen más értékrend lép életbe. Egy pihévé vált, ami pedig olyan, mint egy jöttment, hiszen könnyed, a legkisebb szellő hatására is önkéntelen helyet változtat.

Az elbeszélés retrospektív, mely tekintettel az elbeszélő helyzetére, nem ad teljes körű leírást a történetéről, annál sokkal többet tár a befogadó elé. Kikerül ugyanis a valóságból, vagyis nem képes egyedül a referenciális nyelv segítségével elmondani a történetét, a valóságon felülemelkedett kreatív nyelvet is igénybe veszi. Ebből születik meg a novella kettős természete. A látszólag egyszerű cselekménysor mögött húzódó személyes válság és léthelyzet gyökeres megváltozásának metaforikus megjelenítése nemcsak a vonat, a terek és a pezsgő kiemelésével, a női nem kitüntetett megjelenítésével, hanem az olyan apróságokban, mint a hangok és a csend, vagy éppen a nyárfa megemlézése és kiemelése. Sok népnél (köztük a szlávoknál is) átkozott fa, ugyanis a teremtés után a nyárfa volt az egyetlen, mely nem tett semmit, míg a többi növény teljesítette az Isten által adott feladatot.⁵³ A szólamváltás jelentősége itt ragadható meg a nyárfa képénél, hiszen „Zordonan és búsan tekintett le rám, mintha – hozzám hasonlóan – érezte, megértette volna milyen magányos.” (17), valamint formai szempontból is fontos, hogy a novella közepén helyezkedik el. A hangok mellett a természet lágyan poétikus képe így összefonódik az elbeszélővel ellentétként (ironikus önértékelés) és párhuzamként (nyárfa), előrejelzéssel a jövőre vonatkozólag.⁵⁴

Ezután következik a jöttment világának felépítése bizonyítékként, hogy tartozik valahova, és egyszerre ellentétként, amennyiben múlt és jelen (sőt jövő) tekintetében vizsgáljuk. A szólamváltás, mely egyszerre jeleníti meg a státusz változását, a jöttmentté alakulást, nyelvi és világnézeti változással is jár. A jöttment, aki világok között él, de nem része egyiknek sem, aki elvesztette saját valóságát, képes lesz arra, hogy egészként, kívülről, megfigyelőként lássa magát a múltban, ennek elbeszélésekor pedig kettős nyelvezetet hozzon

⁵³ TOKAREV, *Uo.*, 602.

⁵⁴ RÉV Mária, *Csehov századfordulója*, Budapest, Universitas kiadó, 1995, 20.

létre: egyik része a cselekményközpontú referenciális nyelv, a másik pedig az a metaforikus nyelv, mely a cselekményment szemponjtából nem, de az elbeszélő immanens világának gyökeres megváltozásának ábrázolásához elengedhetetlen.

Figyelembe véve azonban a kompozíció kérdését, nem beszélhetünk szólamváltásról, ugyanis már a megváltozott szólamot tárja elé az elbeszélő, a két nyelv együttes használata miatt a szólamötvözés kifejező találóbb. Ez azonban csak a művészi elrendezés segítségével valósulhat meg, ellentétet állítva ezzel a két szólam, a két élethelyzet között.

Enthüméma és műfajváltás

Az elbeszélő vágyakozik a nők után (ahogy a fejcskéket bámulja), vágyának tárgya Natalja Petrovnában manifesztálódik, melynek következménye a vihar, mely piheként sodorja el. A kettő között a cselekmény szintjén azonban a következőt látjuk: második vacsora, pezsgőivás, metaforaszinten megszűnik a délnyugati pusztaság valósága, majd a következő valóság amit érzékelünk a jelenkor, az elbeszélő kiszólása („mint látják” [21]), s a történet kérdéssel zárul. De a kettő között egy „ostoba románcot” (20) kapunk, mely Jevgenyin Grenbenka *Fekete szemek* című költeményének részleteiből van összerakva. A románc lényege: a baljós szemek rabul ejtik az „elbeszélőt”, aki el akar szakadni a valóságtól, csak a szerelemben akar élni, ez azonban egyben szenvedés is, hisz tönkreteszi a sötét szempár az életet. A románc ebben a tekintetben az enthüméma köznapi értelmét aktivizálja. Mint Barthes fogalmaz, „nem más ez, mint rájátszás a műveletlen emberek közegében könnyedén kezelt közösségi okoskodásra.” Vagyis olyan toposz, közhely, melynek értelmét mindenki könnyedén felismeri. Éppen ezt a funkciót tölti be a szövegben a „Fekete szemek”. Ahogy az elbeszélő fogalmaz: Aki tudni akarja, hogyan kezdődik a szerelem, az olvasson regényeket és hosszú elbeszéléseket, én csak keveset mondok róla, azt is ennek az ostoba románcnak a szavaival...” Az eredetileg 16 soros versből 6 sor van részleteiben átemelve, jelentősége amellet, hogy utal a cselekményben a ki nem mondott megcsalásra szökésre stb., előkészíti a valóságos valóságdarabot (azáltal, hogy egy létező szövegről van szó, nem a novellában írottról), melyet az elbeszélő megkap, végső konklúzióként pedig megállapítja: ennél rosszabb már nem törtéhet (kérdés formájában megfogalmazva).

Az ostoba románc tehát a „kimondatlanságot” leplezi el, a szöveg poétikai motiváltsága szintjén azonban visszavezet a szem-ablak metaforához, vagyis nem a referenciális, hanem a születőben lévő, ismeretlen, azaz kimondásra váró metaforikus nyelvhez. Ezzel az enthüméma

másik funkciója, „a tömörítés kiválósága” kerül előtérbe, amikor „a már ismert (a megtapasztalt) kiterjeszkedik az ismeretlen felé.”⁵⁵ Ebben a vonatkozásban az enthüméma egyik tulajdonsága az, hogy – akárcsak az ekvivalenciánál a metaforaképzés – a *kontextusban aktualizálódik*.

⁵⁵ BARTHES, i.m. 128–129.

A cortázari elbeszélő paradoxona

Dél-Amerika irodalmának vizsgálata esetében a „mágikus realizmus” fogalma megkerülhetetlen. Mint azt Bényei Tamás megállapítja, történeti szempontból a fogalom több interpretáción esett át az ideológia megfontolástól kezdve az európai párhuzam létrehozásának torzításáig.⁵⁶ Franz Roh alapkoncepcióját Luis Leal bővítette ki, mely bár rendelkezik ellentmondásokkal, a mágikus realizmus alapjának tekinthető. A megértés módjára vonatkoztatva a következőt írja: az író „szembenéz a valósággal, és megkísérli kibogozni azt, felfedezni a tárgyakban, az életben, az emberi cselekvésben rejlő titokzatosat”, „megragadni a dolgokban lüktető rejtélyt”.⁵⁷ Ez a „dolgokban lüktető rejtély” adja meg a vizsgált elbeszélés alapját, a nyelvben realizálódó „én” helyzetének feltárásának esélyét nyitja a befogadó felé. Itt egyúttal egy olyan „epifánikus novelláról”⁵⁸ van szó, melynek jellegzetessége a feltáró/kinyilatkoztató pillanat megjelenítése, mely Cortázar műveire hatványozottan érvényes. Mindez összhangban áll Thomka Beáta megjegyzésével a novelláról, mely az élet keresztmetszetének ábrázolásaként jellemzi a műfajt.⁵⁹ Az *Elbeszélés, háttérben vízzel* szereplője vallomásként gyón meg barátjának. Életének legsötétebb óráját vezeti fel, mesélve úgy, hogy elég legyen a szavakból: kimondatlanul is fény derül a gyilkosságra.

Először a tér, az idő és a dialógusos elbeszélői helyzet viszonyát vizsgálom a műben: hogyan jelenik meg az „én” paradoxon helyzete, hogyan valósul meg a kiszakítottság térből és időből, s miként reflektál erre az elbeszélő.

A novella elbeszélője egy szigeten él távol Buenos Airestől („alig ötven kilométerre”, 212),⁶⁰ a tér kiszakad abból a közegből, ahol az idő principális, elveszti azt a folyamatosságát, állandóságát és megkérdőjelezhetetlenségét, melyekkel létezik. Ezt erősíti fel az álom elmesélése, a múlt nosztalgikus hangvétellű felelegetése. Bahtyin kronotoposznak nevezi az irodalomban a tér és az idő elválaszthatatlanságát.⁶¹ A tér mint *hely* kétszeresen is jelölődik a

⁵⁶ BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997 (Orbis Litterarum – Világirodalmi sorozat 2.).

⁵⁷ LEAL, Luis, *El realismo mágico en la literatura latinoamericana*, Cuadernos Americanos 153.4 (1967) 230-35.

⁵⁸ IMREI Andrea, *Álomfejtés: Julio Cortázar novelláinak szimbólumelemzése*, Bp., L'Harmattan. 2003.

⁵⁹ THOMKA, Uo., 6.

⁶⁰ JULIO CORTÁZAR, *Elbeszélés, háttérben vízzel*, ford. Imrei Andrea = Uő., *Rítusok*, L'Harmattan, Bp., 2004, 212-218. Az idézet helyét a zárójelbe tett számok jelzik.

⁶¹ BAHTYIN, Mihail Mihajlovics: *A tér és az idő a regényben* = M. M. B., *A szó esztétikája*, (ford. Könczöl Csaba)Bp., Gondolat, 1976, 257-302.

műben: nem csupán az elbeszélő beszédhelyzet, a sziget, hanem a holttest megtalálásának mitikus tere is központi szerepet kap: „Ez az a hely, ugye?” „Igen, ez az a hely”. A hely motívuma továbbá áttevődik a dialógushelyzetre is: „Ebben a függőszékben épp Lucio *helyén* ülsz...). A 'valakinek a helyében lenni', 'valakinek a helyét elfoglalni', 'valaki helyett lenni' szerkezet alapvetően meghatározza az elbeszélői eljárást.

Az idő folytonosságának felbomlását jelzik a következő sorok is, megerősítve, hogy nem kizárólagosan egy álom elbeszélése található a műben, maga az elbeszélés is „álomszerű”: „Ugyanitt történt, de akkoriban – hány éve is már öregem?”(213), a kérdés válasz nélkül marad, valamint „...és vannak olyanok, mint te, akik úgy élik meg a különböző korszakaikat, hogy nem is érzékelik az idő múlását” (213). Az idő kezelése az elbeszélésben olyanná válik, mint a *folyó*, mely hozza a holttestet: jelen van, de megfoghatatlan, egy helyről látjuk, de több pontját. Ez a fajta mitikus időtudat a tér elhagyásával kilép a profán időből és belép az ontofánikus időbe, mely szent és állandó.⁶²

Erre az időtlen, térből kiszakított helyzetre reflektál az elbeszélői szólam. Egyetlen, a 'valóságban' megjelenő, sebességgel kapcsolatba hozható szó található a műben: „türelmetlen”, mindjárt az első mondatban, ami nem az elbeszélésre stílusára, hanem egy mozdulatra vonatkozik, mely a cselekményidőn kívül történik, és a befogadás aktusának idejét és terét jeleníti meg: „bocsásd meg nekem ezt a türelmetlen mozdulatot.” (212) A türelmetlen mozdulat egyúttal a név szemantikájára irányítja a befogadói figyelmet: „Teljesen természetes, hogy kimondtad Lucio nevét...”. A *gesztus* és a *név kimondásának* egyenértékűsítése mitikus síkra helyezi az elbeszélést.⁶³ Ezt erősíti meg, hogy a szigetet csónakkal lehet megközelíteni („aztán megérkezik a csónak veled”, 212). A tér ezáltal szakrális konnotációval telítődik, megközelítését csak rituális mozzanat kísérheti.

Ál-dialogikus hatást kelt, hogy bár ismerjük a címzett nevét (Mauricio), gesztusait, reakcióit, nincs valódi gondolatcsere.⁶⁴ Kommunikáció mégis történik, hiszen az elbeszélő a következőképp reagál egy-egy mozzanatra: „Ne vágj ilyen sértődött képet”, (212), „Sápadt vagy, Mauricio” (215). Az elbeszélő így dekódolja a paradox beszédhelyzetet: „Az ember, amikor veled beszél, úgy érzi *mintha egyedül volna*, és talán ezért beszél veled úgy, ahogy én most.” (213, *kiemelés tőlem*) A befogadó tehát „hezitál” a beszédhelyzet értelmezésében, és

⁶² IMREI, *Uo.*, 39.

⁶³ FREJDENBERG, Olga: *Motívumok = Poétika és nyelvelmélet*. Szerk Kovács Árpád. Budapest, Argumentum, 2002. 299–306.

⁶⁴ Az ál-dialógus fogalmához ld. Jakobson elemzését Poe *A holló* című verséről: JAKOBSON, Roman: *A nyelv működésben. = A költészet grammatikája* (ford. Albert Sándor), Budapest, Gondolat, 1982. 142–162.

nem zárható ki az az értelmezés sem, miszerint Mauricio nincs jelen, így a vallomásban valójában az álomnak ad nyelvet az elbeszélő. A konfesszió következménye, hogy maga a narrátor kimondja: fel akarja számolni megmaradt „én”-jét.

Imrei Andrea megállapítása szerint a mítosz dimenziójának alapgondolata olyan struktúra létrehozása, mely egyszerre vonatkoztatható múltra, jelenre és jövőre.⁶⁵ Ilyen szerkezet öröklődik az elbeszélésben. A megismerés egy sajátos formájáról van szó, melyhez az „önmagunkból való kilépés” szükséges.⁶⁶ Ez a szerkezet ugyanis rejtve van, sosem látjuk saját magunkban, akkor vagyunk képesek észlelni, ha külső szemlélőként tekintünk az *énre*. Az elbeszélés ezt az „énre tekintést” jeleníti meg, a rálátás egyszeri eseményt alkot a létben, hozzáadva a „másik” és a dolog kölcsönhatását megszakíthatatlan és felbonthatatlan egységként.⁶⁷

Ez a gondolat meghatározza az elbeszélést. A szöveg álom, ontofánikus, szakrális idő, szeparált tér és immanens válság összehatásából tevődik össze. Megerősítés az, hogy a tetteből indulunk ki, ennek a tettnek a negatívja – hiánya – köré épül az egész elbeszélés. A vallomás-vállalás felvezetése megtörténik, de a kimondás – enthümemaként – a háttérben marad. A hiány ezen a szinten a legerősebb, mely a novella fő ellentétét és feszültségét teremti meg szövegszinten. Az elbeszélő vállalja a gyilkosságot, mellyel értelmet nyer száműzetése is. A konfesszió pedig létrehívja a vállalást is, mely a személylé válás azonnali megsemmisítését jelenti, így a *vízben úszó test* és a *beszélő* kettéválk a beszéd aktusában.

Az enthümem szerepe a fantasztikus elbeszélés létrejöttében

Fantasztikum és redukció elválaszthatatlanul összekapcsolódik Cortázar prózaművészetében. Anna Gonzales Salvador „a fantasztikus irodalmat a hiány megjelenésének” tartja Cortazárnál, míg Menczel Gabriella megfogalmazása szerint „a cortázari fantasztikum-koncepció csodás illusztrációja nem más, mint egy űr, egy lyuk, egy betölthetetlen rés a szövegben.”⁶⁸ *Az enthümem alakzata ily módon beépül a szöveg poétikai struktúrájába.* Így

⁶⁵ IMREI Andrea, Uo., 50.

⁶⁶ Mihail Bahtyin cselekvéseméletének és poétikájának központi fogalma. Vö.: Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *A tett filozófiája – A szó a regényben*, (ford. Patkós Éva, S. Horváth Géza), Bp., Gond-Cura Alapítvány. 7–105.

⁶⁷ KOVÁCS Árpád, *A diszkurzus cselekvéseméleti gyökerei Mihail Bahtyin gondolkodásában*, It, 2010/3. 304. Bahtyin a következő írja: „nem a produktumból kell kiindulnunk [...] hanem magából a tetteből”, megalapozza a „válság” fogalmát ebben a kontextusban. Ebből bontakozik ki Bahtyin és Hamvas Béla személylé válásának alaptétele, melyet Hamvas a „válság-vallomás-vállalás létszerű összefüggésének, »krízis és katarzis« együtthatójának tulajdonítja”. KOVÁCS Árpád, Uo., 307

⁶⁸ MENCZEL Gabriella, *Julio Cortázar és a fantasztikum. = Elbeszélés és prózanyelv* szerk. Horváth Kornélia,

jön létre az az érzet, amit Todorov bizonytalanságnak nevez a fantasztikumot illetően.⁶⁹ Ezt a bizonytalanságot a hiány generálja Cortazárnál, mely nem tud feloldódni a befogadás aktusában (egyáltalán nem, vagy nem egyértelműen). Azaz míg Csehovnál a diszpozíció és a kompozíció feszültségének és egybe nem esésének mozzanata válik a legfontosabb szüzsésképző elemmé, Cortazárnál a „diszpozíció” nem, vagy csak nyomokban reprodukálható. Nincs „előtörténet”, hanem a befogadó rögtön az elbeszélés történetével szembesül a szövegben, amely hajlamos a fikció határát is átlépve betörni az olvasás aktusának világába. A fantasztikum határátlépési mozzanata,⁷⁰ az epifánikus novella és a kettős történet így mind arra a csúcspontra futnak ki, mely nem létezik. Ez ellentétes hatást vált ki a mű esztétikájában, a befogadó várja a fordulatot, de nincs, felerősítve minden mást, ami idáig vezet.

A tárgyalt novellát ugyanakkor Poe *Az áruló szív*-éhez kapcsolja a spanyol szakirodalom, leginkább a vallomásos beszédhelyzet miatt. Mint ismeretes, Julio Cortázar fordította Poe több művét is spanyolra, és rövid jegyzeteket is fűzött minden szöveghez. A mű kommentárjában a Káin-történetek körébe kapcsolja, ahol a gyilkos megtapasztalja az elbeszélésben egyedüllétét, elmagányosodását. Maga Cortázar így ír az amerikai író hatásáról: „folyamatosan félelem és morbid képzeletök tűntek fel rémálmaim világában. Ennek a félelemnek a forrása Edgar Allan Poe történeteinek titkos olvasása volt nyolc vagy kilenc éves koromban”. Ez olyan beteggé tette hónapokig, hogy soha nem épült fel teljesen. Poe és Cortázar osztozik a mitikusban, az archetipikusban és a transzcendencia pillanatában úgy, ahogy a morbid és rituális megszállottságban is. Történeteik a racionális és az irracionális, szándékos és véletlen között születtek.⁷¹

Egy másik értelmezésben az *Usher-ház vége* novellával kapcsolják össze Cortázar művét az elszigeteltség és a hanyatlás helyének megjelenítése miatt (utóbbiban a sziget, előbbiben a ház).⁷² A szigete emellett egy ősi, elsődleges, mitikus hely, ezért helytálló a mondat: „inkább alfának kéne hívni a deltát” (eredetiben nagybetűvel). Ahogy Usher is ikertestvére megölésével önmagát is megöli, úgy a narrátor Lucio gyilkosaként teszi ugyanezt. A párhuzam a novella végére is érvényes: egyikük sem tud szabadulni az áldozattól: Roderick

Bp., Ráció, 67-80.

⁶⁹ TODOROV, Tzvetan, Bevezetés a fantasztikus irodalomba (ford. Gelléri Gábor), Bp., Napvilág Kiadó, 2002.

⁷⁰ MENCZEL, Uo. 73.

⁷¹ BERG, Mary G, Julio Cortázar = Poe Abroad: Influence Reputation Affinities (szerk. Vines, Lois Davis), University of Iowa Press, 2002, 227-232.

⁷² CASTILLO, Anna, *Keats, Poe, and the Shaping of Cortazar's Mythopoesis*, Amsterdam, John Benjamin Publishin Company, 1981.

testvére kísértetként tér vissza, míg Cortázar narrátora rémálmaitól nem tud szabadulni szinte az örületig⁷³: „még az is lehet, hogy a végén megérzed, hogy ezek közül az agyagon megcsúszó, az örvényekben szétmálló víz- és nádkarok közül ilyenkor éjszaka némelyik belekapaszkodik a gyökerekbe és nem engedi el, van valami, felmászik a mólóra, [...], és egészen idáig jön értem” (218).

A cselekmény vizsgálatánál nagyon szoros rendet tapasztalunk. Álom és valóság váltakozása adja meg a narratív dinamizmust, mely az írói technika lassú, mitologikus mélységeket megjáró stílusával ellentétben áll. Maga a tér definiálja a cselekedetek variációinak szűkösségét, hiszen a külvilágtól távol száműzetésben él egyedül az elbeszélő. A jelen (amennyiben megkíséreljük az novella időszemléletét ily módon felosztani) a vallomásé, a múlt az álomé és a cselekedeté. A novella cselekménye abban érdekelt, hogy megszüntesse a cselekvés variációinak lehetőségét.⁷⁴ Az elbeszélőnek az öngyilkosságot kellett volna választania, helyett Lucio gyilkosává válik, önmaga rituális feláldozása azonban nem sikerült. A novella poétikai-szemantikai felépítése is ebbe az irányba mutat több szinten: a tér szakrális és száműzött: mindkét funkció az életből való kilépést erősíti meg. A tér története, kiüresedésének mozzanatai azáltal, hogy az emberek elhagyják a szigetet, egyedül a tanú funkcióval rendelkező Mauricio marad. Az álom alátámasztja ezt szimbolikus jellege miatt. „A természeti népek archaikus mítoszaiban az álom magát a valóságot jelképezi, de sokszor magasabb rendű az ébrenléténél is. Sőt, a halál szimbóluma is”.⁷⁵ A víz hozta testet lehet értelmezni a halál jelképeként, nem csak a hagyományos értelemben, előre vetítve a tragédiát, hanem a jelen állapotra projektálva is. *Az elbeszélő már halott ember*, de még nem képes elszakadni a világtól, a túlvilág és a földi lét között rekedt, melyet a sziget erősít meg. Egyetlen szabadulása a vallomásban rejlik, mely létrehozza a paradoxon helyzetet. Képtelen cselekedni, csak a nyelv maradt számára az egyetlen eszköz. Láncainak letétele csak a végső, nyelvtől megfosztott halál lehet. Itt szűnik meg a cselekvés variációinak lehetősége. A bevallás, a vállalás aktusa szünteti meg minden lehetőséget, és jelöl ki egyetlen utat. Bár a novella felfüggesztve hagyja a kérdést, az időszemléletet is figyelembe véve feszültséggel zár. Egyrészt nem történik kilépés a profán időbe, másrészt ígéretet ad Mauríciónak az „én” felszámolására „beteljesül végre az álom”(218). Nem is tehet mást, a férfi tanúja volt egy gyilkosság bevallásának, mégsem hív senkit vagy intézkedik, mindössze el akar menni, ki

⁷³ CASTILLO, Uo. 54-55.

⁷⁴ SZMIRNOV, *A rövidség értelme, i.m.*, 417-425.

⁷⁵ ÚJVÁRI Edit, *Szócikkek A – Z: Álom = Uo.* [URL: [Uo](#) – Ul.: 2015. 01. 06.]

akar lépni a tanú szerepéből, feltételezvé, hogy az elbeszélőn nem lehet segíteni.

A vallomás kibontásával megszűnik a variációk lehetősége. Emellett a nyelvi tér bővül a szövegben. A mitikus helyszín, álomszerű atmoszféra beágyazása a vallomásjellegbe a nyelvi kreativitás tiszta megnyilvánulása. Amellett, hogy egy baráti viszony megromlását a „piszkos ősz növekedett bennünk (216)” metaforával helyettesíti az elbeszélő, megjelennek a hiányt érzékeltető elemek: „emléknek nevezett hiányérzet” (212), „egy sötét és megnevezhetetlen pillanatban” (213), „telezsúfolt semmi” (216). Imrei Andrea a cortázari metaforát így magyarázza: „Cortázar számára a metafora [...] kettős elvonatkoztatás eredménye: a tudatalatti érzékeli egyfelől a két különböző dolgot, egy mélyebb szinten összekötő egységet, de ugyanakkor tisztában van a kettő lényegi különbségével is.”⁷⁶

A vallomást maga az áldozat neve motiválja, hisz a 'Lucio' név jelentése 'fény, ragyogni', felfedni a valóságot a név mögött. Nevének jelentése azonban többretegű. Tőve a latin *lux*, *lucis* nemcsak a 'fény', de a 'hold' (*luna*) töve is, így válik lehetségessé a hold-Lucio alakmás-ellentét azonosítás, melyet megerősítenek a holddal kapcsolatos szövegrészek: „arcába csap” (215), mellébe mélyesztette fogát” (215), Az egész csatorna egy merő hold volt, egyetlen hatalmas zűrzavaros késkereskedés, s a kések a szememet szabdalták.” (214)

Cortázar a címben nemcsak kiemel, de ellentétet is alkot: a háttérben megjelenő víz jelentősége sokkal nagyobb a címben leírtnál. A víz egyik legősibb jelentése a megtisztulás, melyről a *Mitológiai Enciklopédia* a következőt írja: a „V-nek mint őslényegnek a motívumával kapcsolatos a V. jelentősége, az embert eredeti tisztaságához visszavezető rituális mosdás aktusában. A rituális mosdás mintegy második születés, újbóli kijövetel az anyaméhből. Ugyanakkor [...] a halál motívuma.”⁷⁷ A víz ezen mitológiai tartalmai visszaköszönnék az elbeszélésben. Ez a jelképes megtisztulás, egyszerre eltávolodás a nagyvárostól, és megközelítése a szent, valóságtól eltávolodott helynek. Másik fontos elem a folyó, mely „...rítusok végzésének színhelye, s ezt a szerepét érthetővé teszi, hogy határt jelent: határ e világ és a túlvilág között, határ a saját és idegen terület között.”⁷⁸ Ezáltal válik világossá a vízen úszó holttest, a gyilkosság: utóbbi is csak egy rítus. Vízzel kapcsolatos az ivás momentuma. Amint az elbeszélő „kitépte” magát az álomból elkezdte inni a mellette lévő kancsó vizet, mely a belső megtisztulás kétségbeesett próbálkozása. A szó hatalmához és erejéhez, a vallomás egzisztenciát megrengető aktusához képest ez egy szakrális mozzanat

⁷⁶ IMREI, *Uo.* 65.

⁷⁷ TOKAREV, *Uo.* 277

⁷⁸ TOKAREV, *Uo.* 277.

utánzata, mely nem járhat eredménnyel.

Álom és elbeszélés

Az álom tudatalatti folyamat, ezáltal szinte lehetetlen interpretációs entitásként ad bázist a fantasztikum megjelenésének. Ezt Borges már 1949-ben meghatározta (a műalkotás a műalkotásban az időutazás és az én megkettőződése mellett),⁷⁹ valóság és álom egybejátszásának fantasztikumi oldala elválaszthatatlan ettől a novellától. "A fantasztikum létrejöttének kulcsa a fikcionalizáló folyamatában érhető tetten, amely pedig nem mástól, mint a narrátori hangtól függ" írja Félix Martínez Bonati.⁸⁰ A fantázia megjelenése így nem egyetlen pontja az elbeszélésnek, hanem egészében jelenik meg, mely egészen a narrátori funkció érvényesül a legjobban. Cortázar novellája felvezet a narratív szerkezettel, az elbeszélés álomszerűségével, az egész novellát átható ős és elmúlás hangulatával, a halhatatlanság és halál kontrasztba állításával (őszibarack és rohadt őszibarack)⁸¹, sőt a felszíni szerkezeten megjelenő álomlopással „Még ezt is elloptad tőlem... Másnak az álmát álmodtad”(217).

Freud úttörő álmokutatása, mely hatással volt Cortázarra⁸², szükséges eleme az interpretációnak. Freud szerint az álom minden ember saját lelki alkotása.⁸³ Az műben szereplő álom a freudi terminológiát használva nyilvánvaló: az elbeszélő emlékezetében élénken megmarad. Az elbeszélő, álmában arról a verandáról, ahol zajlik a vallomás, lesétált a folyóhoz, majd meglátta a vízbefúlt testet. Akkor nem emlékezett az arcra, Lucióval való beszélgetés során azonban „valami hirtelen berobban a feledésbe” (217) és képes volt visszaemlékezni az arcra, mely sajátja. A leglényegesebb elem a vízbe fúlt test: a freudi értelmezésben a víz és a folyó a születés, újjászületés szimbóluma.⁸⁴ Azáltal, hogy az én nem tud kijönni a vízből, képtelen az újjászületésre, a megújulásra, ami analóg a szigeten élés száműzött jellegével. Az álom, mely Freud szerint vágyteljesítés,⁸⁵ a halált jelöli meg a vágy tárgyának. Az, hogy Lucio jelenléte emeli ki az emlékezés mélyéről az önazonosítás információját, már előkészíti a szereplő alakmásjellegét. Erre utal a megjegyzés, „másnak az álmát álmodtad”, vagyis Lucio az, aki száműzött akar lenni, aki a szigeten akart élni. Ő az

⁷⁹ MENCZEL, Uo, 66.

⁸⁰ BONATI, Félix Martínez, *El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas*, Dispositio, Michigan, 1980-81, 15-16.

⁸¹ Újvári Edit, *Szócikkek A – Z: Barack/őszibarack = Uo.* [URL:[Uo](#) – Ul.: 2015. 01. 06.]

⁸² STANDISH, Peter, *Understanding Julio Cortázar*, South Carolina, University of South Carolina Press, 2001.

⁸³ FREUD, Sigmund, *Az álmról.* (ford. Dr. Ferenczi Sándor), Bp., Hatágú Síp Alapítvány, 1991.

⁸⁴ FREUD, Sigmund, *Álomfejtés*, (ford. Hollós István) Békéscsaba, Helikon Kiadó, 1985.

⁸⁵ FREUD, *Álomfejtés*, i.m., 98.

első, aki visszatért a „másik világból” (216), és ő az, aki tudta, hol van az álom helye. Az elbeszélő, státuszának hirtelen és végleges változásától megrendülve követi el a gyilkosságot, nem is akar változtatni az életén, még akkor sem, amikor lehetőség adódna.

Az álom a tudatalatti érzékelési tere, melyben a halál az összekötő elem. Ez kétfelé ágazik: gyilkosság és öngyilkosság, de itt még nincs szó nyelvről, csak álmról és interpretációról. A torzulás akkor indul meg, amikor nyelvet kap az álom. Az álom elbeszélése Luciónak indítja el azt a folyamatot, melynek a végén a férfit azonosítja az elbeszélő az álom beteljesítőjének. Álmot nem tudunk visszaadni, csak az álomnak az elbeszélését, ezáltal az álom nyelvileg közvetítetté válik.

A felszíni és mélyszerkezeti történet is az álomban kapcsolódik össze. Előbbin egy konfessziót látni, a tett felől megközelített produktum vállalását, míg a mélyszerkezetben egy interpretációs dilemmát kapunk az álmról, mely befolyásol és meghatároz egy sorsot. E köré épül a narratív szerkezet tér-kommunikáció-idő hármásával melyek egy irányba mutatnak szintén: álom és gyilkosság együttesére, mely végül az „én” helyzetét körvonalazza. A szöveg egyúttal kapcsolatot teremt a víz és az álom között: „próbálok visszamenni a víz partjára, az álom partjára...”. Az álom nemcsak történetként, hanem beteljesülésként tételeződik, kikerülhetetlen, hogy a novella „története” maga az elbeszélés aktusa, a vallomás maga. Az elbeszélő ennek mentén emlékek nevezett hiányérzetről beszél, és „szavakkal és képekkel próbál meg befoltozni annyi sok tátongó űrt”(212) A hiány befoltozására szolgáló elbeszélés pedig a vízzel azonosul a megértésben: „maradj még egy kicsit, hallgassuk, ahogy csapkod a folyó, még az is lehet, hogy a végén megérzed, hogy...(218)” Az elbeszélő így *a víz hallgatását* azonosítja az elbeszélés hallgatásával: a víz csapkodása tehát beszédként is azonosul, a beszéd helyett áll.

Befejezés

Cortázar és Csehov rövidtörténeteiben a redukció szemantikáját vizsgáltam, mely a kreatív nyelvben és az elhallgatásban teljeseedik ki. Mindkét novella narrátori helyzete implicálja a redukció folyamatát, mely az életben elfoglalt hellyel párosulva hozza létre azt a határhelyzetet, melyben a redukció besűríti a szöveget a gondolatalakzatok segítségével, belső formáján pedig a kreatív nyelv (egy tulajdonképpeni metaszcöveg) segítségével tágít. Az írott szövegnek a kiteljesedésében az enthüméma alakzata katalizátorként szolgál azáltal, hogy kimondatlanságával magára irányítja a figyelmet, mintegy gravitációs középpontként vonzza a szerzői szöveg minden részét hidat teremtve a kreatív és empirikus nyelv között, létrehozva ezzel a művészi szöveget. Így válik lehetővé a rövidtörténetnek mint prózaműfajnak a befogadói beszédhelyzetet is aktualizáló *metaforikus szemantikán alapuló* értelmezése.

Bibliográfia

Általános irodalomelméleti és novellaelméleti munkák

ARISZTOTELÉSZ, *Organon* (szerk. Szalai Sándor, ford. Rónafalvi Ödön és Szabó Miklós), Bp., Akadémiai Kiadó, 1979.

ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, (ford. Adamik Tamás), Bp., Telosz Kiadó, 1999.

BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, *A tett filozófiája – A szó a regényben*, (ford. S. Horváth Géza), Bp., Gond-Cura Alapítvány.

BAHTYIN, Mihail Mihajlovics: *A tér és az idő a regényben* = M. M. B., *A szó esztétikája*, Bp., Gondolat, 1976, 257-302.

BARTHES, Roland: *A régi retorika (Emlékeztető)* = *Az irodalom elméletei III.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1997, 69-175.

COLIBABA, Ștefan: *The nature of the short story: attempts at definition*, Synergy, volume 6, no. 2/2010, 220-230, 223.

DILTHEY, Wilhelm: *A hermeneutika keletkezése* = W. D., *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*, (ford. Erdélyi Ágnes) Bp., Gondolat, 1974, 255-270.

EICHENBAUM, BORISZ: *Hogyan készült Gogol Köpönyege* (ford. Gellért György) = *Az irodalmi elemzés*. Budapest, Gondolat, 1974.

FREJDENBERG, Olga: *Motívumok*. = *Poétika és nyelvelmélet*. Szerk Kovács Árpád. Budapest, Argumentum, 2002. 299–306.

GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, (ford. Bonyhai Gábor) Bp., Gondolat, 1984.

ISER, Wolfgang: *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete* = *Testes könyv I.* (szerk. Kiss Attila Attila – Odorics Ferenc – Kovács Sándor), Szeged, Ictus Könyvkiadó-JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 241-264.

JAKOBSON, Roman: *A nyelv működésben* = *A költészet grammatikája* (ford. Albert Sándor), Budapest, Gondolat, 1982. 142–162.

- KOVÁCS Árpád: *A diszkurzus cselekvésméleti gyökerei Mihail Bahtyin gondolkodásában*, It, 2010/3, 303-373. KANT, Immanuel, *Az ítélőerő kritikája*, (ford. Dr. Papp Zoltán), Bp, Osiris kiadó, 2003.
- KOVÁCS Árpád, *Az irodalmi esemény*. Bp., Gondolat, 2013.
- MAHDI, Hamid EL-Dood: *The Short Story Now and Then*, Review of Arts and Humanities, March 2014, Vol.3, No. 1, 71-82.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *A közvetett nyelv és a csend hangjai = Kép – fenomén – valóság*, BACSÓ Béla szerk, Bp., Kijárat Kiadó, 142-178.
- PÁL József – ÚJVÁRI Edit (szerk.), *Szimbólumtár*, Balassi Kiadó, 2001.
- POSZLER György, *Az elbeszélés metamorfózisa. Szempontok az epikai mű elemzésének kérdéséhez: A kétségektől a lehetőségekig*, Bp., Gondolat, 1983.
- RICŒUR, Paul: *A metafora és a hermeneutika központi problémája = P. R., A diszkurzus hermeneutikája*, (ford. Kovács Gábor), Bp., Argumentum Könyvkiadó, 2010, 55-70.
- SZMIRNOV, Igor P.: *A romantika avagy a kasztrációs félelem = Újragondolni a romantikát*, szerk. HANSÁGI Ágnes – Hermann Zoltán, Bp., Kijárat, 2003, 225-266.
- SZMIRNOV, Igor P.: *A rövidség értelme = A regény és a trópusok*, szerk. KOVÁCS Árpád, ford. SZITÁR Katalin, Bp., Argumentum Kiadó 2007, 417-425.
- THOMKA Beáta, *A pillanat formái*. Újvidék, Fórum, (Elektronikus verzió)
- TODOROV, Tzvetan, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, (ford. Gelléri Gábor) Bp., Napvilág Kiadó, 2002.
- SZÁVAI János: *Változatok a novellára = Boccacciótól Salingerig – novellaértelmezések*, szerk. Uő, Tankönyvkiadó, Bp., 1987, 7, 11-16.
- SZITÁR Katalin: *A hiány mint világ és mint jel. = Hiány-jelek. Babits Mihály, Kosztolányi Dezső és Krúdy Gyula írásművészetéről*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2013. 7-13.

Csehov szakirodalom

- EICHENBAUM, Borisz: *Csehov = Az irodalmi elemzés*. Budapest, Gondolat 1974, 306 – 319.

SCHMID, Wolf: *Ekvivalenciák az elbeszélő prózában: Anton Csehov novelláiból származó példákkal*, (ford. Horváth Kornélia), Helikon, 1992/1-2, 180-207.

REGÉCZI Ildikó, *Csehov és a korai egzisztenciabölcselet*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Könyvkiadó, 2000.

RÉV Mária, *Csehov századfordulója*, Budapest, Universitas kiadó, 1995, 20.

SCHMID, Wolf, *Narratology: An Introduction*, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/ New York, 2010.

SESZTOV, Lev, *Teremtés a semmiből*, (ford. Patkós Éva) Bp, Osiris-Gond, 1999.

SZITÁR Katalin, *A dialógusban teremtdő szó* Theatron 2001. ősz 50-68, 55.

SZONDI, Peter: *Csehov = A modern dráma elmélete*, (ford. Almási Miklós) Bp, Osiris, 2002, 35 – 41.

TOKAREV, Szergej Alekszandrovics (szerk.), *Mitológiai enciklopédia*, Bp., Gondolat, 1988.

VIGOTSZKIJ, Lev: „Könnyed lélegzet” (elemzés) = *L. V. Művészetpszichológia*, (ford. Csibra István), Bp., Kossuth Könyvkiadó, 1968, 229-264.

Cortázar szakirodalom

BERG, Mary G, *Julio Cortázar = Poe Abroad: Influence Reputation Affinities* (szerk. Vines, Lois Davis), University of Iowa Press, 2002, 227-232.

BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997 (Orbis Litterarum – Világirodalmi sorozat 2.).

BONATI, Felix Martínez, *El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas*, Dispositio, Michigan, 1980-81, 15-16.

CASTILLO, ANNA, *Keats, Poe, and the Shaping of Cortazar's Mythopoesis*, Amsterdam, John Benjamin Publishin Company, 1981.

FREUD, Sigmund, *Álomfejtés*, (ford. Hollós István) Békéscsaba, Helikon Kiadó, 1985.

FREUD, Sigmund, *Az álomról*, (ford. Dr. Ferenczi Sándor), Bp., Hatágú Síp Alapítvány, 1991.

IMREI Andrea, *Álomfejtés: Julio Cortazar novelláinak szimbólumelemzése*, Bp., L'Harmattan.
2003.

LEAL, Luis, *El realismo mágico en la literatura latinoamericana*, Cuadernos Americanos
153.4 (1967) 230-235. (Ford. Béneyei Tamás)

MENCZEL Gabriella: *Julio Cortázar és a fantasztikum*. = *Elbeszélés és prózanyelv szerk.*
HORVÁTH Kornélia, Bp., Ráció, 67-80.

STANDISH, Peter, *Understanding Julio Cortazar*, South Carolina, University of South Carolina
Press, 2001.