

AZ IRODALMI FORMÁK TÉRBELI VETÜLETEIRŐL: A KÜLALAKTÓL A SZÖVEGALAKZATIG

BÚS ÉVA

Összefoglaló: Verbális művészetként az irodalom leginkább időbeli kiterjedése és vetületei alapján kerül az elméleti megközelítések középpontjába; ugyanakkor, ha az ut pictura poesis kijelentésben foglaltakra, azaz a költészet (annak legtágabb, irodalom értelmében) eredendően képalkotó természetére gondolunk, olyan lényegi vonás kerül előtérbe, amely valós vagy képzeletbeli térben nyilvánul meg, s térfelfogásunk és térérzékelésünk elengedhetetlen a megragadásához és megértéséhez. A jelen tanulmány is az utóbbi nézőpontból szemléli az irodalmat, és alapvető megjelenési formái esetében a figyelmet azok térbeliségének különböző aspektusaira, például szemmel látható körvonalukra és fikciós terükben megjelenő, ezért csak „belső látással” felfogható egyik lényegi, cselekményszervező elemükre, továbbá ezek kapcsolatának értelmezhetőségére kívánja irányítani. Mivel érzékelhető térbeli kiterjedéssel az irodalom írott formában szövegesült változatai rendelkeznek, a vizsgálat is ezeket tekintheti alapul; különösen egy, az elbeszélő műnemben konstruált szövegváltozatok külső alakai és belső formai sajátosságait vesszük közelebből szemügyre választ keresve arra a kérdésre, hogy a vizuálisan felfogható alakok jegyek leírásán túl hogyan lehet (lehet-e?) eljutni odáig, hogy az elbeszélő szöveggépet alakzatként kezeljük és értelmezzük.

Kulcsszavak: szövegkontúr, minimum képmás, a szöveg belső tere, élet-mint-út metafora, utazás-alapú cselekménytípus, verbális ikon, narratív szöveggép

A szövegtér és elemei: szövegkontúr és a szöveg belső tere

Annak érdekében, hogy egy irodalmi szöveghez térbeli vetületei alapján képszerű minőséget rendelhessünk és az általa mutatott képet értelmezhessük, elsődlegesen azokat a módszereket és fogalmakat szükséges meghatározni, amelyek segítségével ez megvalósítható. Fontos leszögezni, hogy egy verbális természetű, nyelven keresztül megnyilvánuló művészet rögzített alakban való megjelenését vizsgáljuk; amellyel, hogy egy konvencionális jelrendszer – a nyelv – közvetítése következtében a rögzített változat vizuális jegyekre tesz szert, alapvetően verbális természete megmarad, konstruált diszkurzusként írott, vagy nyomtatott változatban pedig

textualitása hangsúlyosabbá és vizsgálhatóbbá válik.¹ Rögzített (írott, nyomtatott) formában egy irodalmi mű valóságosan érzékelhető és képzeletbeli terekben szemmel látható, grafikus, valamint metaforikus értelemben képszerű tulajdonságokkal is bír; a nyomtatott változatra pillantva első látásra is felfoghatók a kontúrjai, a szöveg olvasásakor pedig feltárul az általa létrehozott fikciós világ, virtuális teret hozva létre.² A kontúr és a szöveg belső terét formáló jelenségek együttesen adják azt a képet, amit a szöveg mutat magáról; a két vetület közti kapcsolat természetének leírására, a szöveggép-típusok lehetséges tipológiájának vázlatára, és végül az elbeszélő szöveggép értelmezésére kerül sor a későbbiekben.

Bár a jelen esetben a szövegeket közvetítő, nyomtatáshoz használt papír, vagy a vizuális megjelenítéshez szükséges egyéb, alapvetően sík felület, önmagában véve, a Lefebvre által, igaz, urbánus és építészeti szempontból, némiképp konfüznek minősített homogén és szimultán térváltozattal mutat hasonlóságot,³ magukat a szövegeket nem úgy kezeljük, mint sík felületen megjelenő geometriailag többékevésbé meghatározható formákat. Ellenkezőleg, éppen a térbeliség elengedhetetlen lényegi elemeként számon tartott több dimenziós és testszerű jelleget hangsúlyozzuk⁴ esetükben is, azzal a kitételrel, hogy testszerűségük és dimenzionáltságuk felismeréséhez elsősorban nem a szemünket használjuk. Fontos leszögezni továbbá, hogy az irodalmi művek esetében a tér fogalmát annak dinamikus, a benne zajló cselekvések által konstruálódó felfogása alapján alkalmazzuk, mely egy ponton a lefebvre-i térelméletben is megfogalmazódik,⁵ kiterjedtebb kidolgozást viszont az 1970-es évek végén és az 1980-as évek elején megjelenő, tapasztalati és gyakorlati perspektívát alkalmazó szakírásokban, például Yi Fu Tuan *Place and Space. The*

¹ Például szóbeli változatokhoz, vagy az egyre szélesebb körben elterjedő hangoskönyvekhez képest.

² Igazat adva Lefebvrenek, aki a *Production of Space* című munkájában megjegyzi, hogy sokallja az utóbbi időben elszaporodott térfogalmakat, illetve számára nehezen kezelhető, hogy már betegségekkel kezdve a szabadidőn és munkán át a gazdasági és politikai jelenségekig mindennek saját tere van, a jelen esetben mégiscsak maradnék a szövegtér fogalmánál, ami, tartalmát tekintve és a későbbiekben kifejtendő alapján, túlmegy azon a szintén Lefebvre által adott általános „irodalmi tér” (literary space) meghatározáson, miszerint az egy adott szerző vagy művész által teremtett világot jelöl. (Vö.: „we are forever hearing of architectural, plastic, or literary ‘spaces’; the term is used much as one might speak of a particular writer’s or artist’s ‘world’.” (Lefebvre, 1991, p. 8)

³ “This modern space has an analogical affinity with the space of the philosophical, and more specifically the Cartesian tradition. Unfortunately it is also the space of blank sheets of paper, drawing-boards, plans, sections, elevations, scale models, geometrical projections, and the like.” (Lefebvre, 1991, p. 200)

⁴ Tekintve, hogy jelenleg a cél nem a tértudomány diszkurzusához való csatlakozás, vagy egy új térfogalom kidolgozása, hanem irodalmi jelenségek értelmezése e tudományterület fogalmai mentén, nem tűnik szükségesnek kitérni arra a több évtizede húzóó vitára, ami az egyes társadalmi tekinthető terek abszolút és/vagy absztrakt természetére (Lefebvre, Foucault), valamint főként a hely és tér fogalmának meghatározása kapcsán (de Certeau, Tuan, Casey) generálódott.

⁵ “Space [is] not only to be ‘read’ but [is] also to be constructed”. (Lefebvre, 1991, p. 7)

Bús, É. (2015). Az irodalmi formák térbeli vetületeiről: a külalaktól a szövegalakzatig. *Topos* 4(1), 9-29.

Perspective of Experience (1977) és Michel de Certeau *The Practice of Everyday Life* (1984)⁶ című munkájában kap.

Az irodalmi szövegek térbeli megnyilvánulás felől való olvasását egy olyan vetületükkel kezdjük, amely révén térbeliségük konkrétan érzékelhető, sőt, ha úgy tetszik, akár kézzel is fogható, s amely felett talán éppen túlzottan nyilvánvaló mivolta miatt siklik el az olvasó és értelmező figyelem. A szóban forgó vetület a szövegek írott, nyomtatott változatának látható (kül)alakja; más szóval az, ahogy a szövegek papír, vagy elektronikus felületen kinéznek. Az irodalmi művek írott formája alatt Gutenberg előtti időkből a kézzel írt változatokat, a nyomtatás feltalálása óta gyakorlatilag a kéziratos, vagy azok másolatai alapján „grafikusan rögzített” (Lotman, 1973, p. 55) tipográfiai változatot érthetünk. Elismerhető, hogy a nyomtatás „rá[nk]erőszakolta saját grafikai nyelvét” (p. 59), mindemellett a nyomtatás és nyomda-kultúra történetével foglalkozó szakirodalomban⁷ foglaltak alapján az is megállapítható, hogy hasonlósági kapcsolat van a nyelvi elemek írásművé szervezett változatainak kéziratos és nyomtatott formái között és hogy utóbbi az előbbin alapul.

Nyomtatásban, papíron, vagy elektronikus felületen az írásművek annyiban tárgyszerűnek tekinthetők, amennyiben magukon viselnek több, a tárgyak alaptulajdonságaiként számon tartott ismérvet, például rendelkeznek kiterjedéssel és látható körvonalakkal; esetükben a konkrét érzékelhetőség következmény, az intézményesült jelrendszer, azaz a nyelv, alkalmazása elsősorban nem a látványkeltés, hanem a közvetítés céljával történik. Az irodalom a kreatív szellemnek a nyelvben, ebben a kézzel nem fogható közvetítőben történő rendkívül összetett megnyilvánulása, melynek dimenziói a nyomtatott változat, azaz a szövegek szemmel felfogható felszínén nem mutatkoznak meg. A csak „belső látással” szemlélhető elemekhez azonban a szöveg felszíne alatti térben megnyilvánuló tulajdonságok felfogása után jutunk el, tekintve, hogy ezek az írott / nyomtatott szöveg által „belakott” tér első, két dimenzióban megjelenő, értelmezhető elemei. A ‘felszín’ terminus konkrét értelemben jelzi a szövegek adott felületen való kitapinthatóságát, hiszen a nyomtatott szövegfelület kis mértékben ugyan, de mégis kiemelkedik a sík

⁶ Yi-Fu Tuan munkájának egy 2001-ben, Michel de Certeau-énak egy 2002-ben megjelent kiadását használtam.

⁷ Kidolgozott képet nyújt az egyes nyomdatechnikai és szedési mintákról és történeti háttérükről Joseph A. Dane *Out of Sorts. On Typography and Print Culture* (2001) című munkája. A tipográfiai kutatások egyik alapműve Elizabeth Eisenstein *The Printing Press as an Agent of Change* 1979-ben kiadott két kötetes áttekintése. Az elektronikus források közül szintén igen tartalmas összeállítás található az írásbeliség és a szövegtypográfia történetéről a <http://www.historyofinformation.com/expanded.php?category=Printing+%2F+Typography> linken.

papírlapból, bár e jellemző kapcsán még nyilvánvaló túlzás lenne bármely irodalmi mű háromdimenziós kiterjedéséről beszélni annak a kézzelfoghatóságban is megnyilvánuló jelentésében. Átvitt értelemben ugyanakkor a 'szövegfelszín' arra is utal, hogy „alatta” vannak további rétegek, még ha ezeket a rétegeket egy másik, képzeletbeli dimenzióban lehet csak elérni és érzékelni. Első lépésben azt kíséreljük meg leírni, hogy a szövegfelszín külalakjában milyen (vizuálisan) érzékelhető típusjegyek jelenhetnek meg.

Utaltunk már a szöveg felszínére, mely fogalom alatt az egyes oldalakon mutatkozó, hagyományosan sötét színű, jól körülrajzolható, a világos színű háttértől élesen elváló kontúrral rendelkező nyomtatott szövegegységek együttesét érthetjük. A teljes szövegfelszín első látásra csak a kisebb kiterjedésű, legfeljebb két oldalra nyomtatott szövegek esetében felfogható, ennél terjedelmesebb változatoknál a szövegfelszín kontúrja a szöveg egészének áttekintése után állapítható meg. A szöveg látható kontúrában – mintegy fejként funkcionálva – a cím többnyire elkülönülő egységet alkot, őt az esetek többségében kiterjedtebb szövegegység követi. A test metaforikus értelmű alkalmazásának lehetősége a nyomtatott szövegek alapvető részeire vonatkoztatva a fenti párhuzammal körülbelül be is fejeződik, hiszen további „testrészekre” már csak erőltetett anatómiai analógia alapján, vagy egyáltalán nem lehetne rámutatni, érdemi, megvilágító hozadék nélkül pedig nincs értelme folytatni. Ugyanakkor a címről érdemes mindenképp „fő” elemként beszélni abban az értelemben, hogy lényegi és elengedhetetlen információt tartalmaz és bocsát előre az utána következő szöveg egészéről, amit az is igazolni látszik, hogy bármely szöveg esetén a címnek döntő szerepe van a figyelemfelkeltésben, valamint a művészi szövegek értelmezésének folyamatában.

Bár alakjukat tekintve az irodalmi szövegek gyakorlatilag megszámlálhatatlan változatban fordulhatnak elő, egyidejű és történeti perspektívából szemlélve is feltűnő, hogy a kontúrvariánsok szemmel láthatóan három, egymástól jól elkülöníthető alakmintát mutatnak. Terjedelmi korlátok miatt ebben a tanulmányban nincs mód kitérni az irodalmi szövegek rögzítésének történetére, hiszen akkor az írásbeliség teljes történetét is be kellene vonni a diskurzusba. Esetünkben mindenképpen lényegi információ, hogy amit kontúrvariáns alatt érthetünk, jórészt másolási és standardizációs folyamatoknak köszönhető mind a kézírásos, mind a nyomtatott szövegek esetében. Jelentősnek és kevésbé jelentősnek számító eltérések megfigyelhetők az alapvető poétikai formákban létrejövő művek írásban való rögzítése és másolása alkalmával.⁸ Mindemellett az egyes századok alatt született

⁸ Például ha a lírainak számító költemények középkori kódexekben található folytatólagos, vagy az ókori görög drámák szövegeinek kezdetben szintén folytatólagos, azaz a szereplők nevét nem balra húzó írásképeire gondolunk.

Bús, É. (2015). Az irodalmi formák térbeli vetületeiről: a külalaktól a szövegalakzatig. *Topos* 4(1), 9-29.

kézirat-⁹ és nyomtatott szövegváltozatokat összevetve elmondható, hogy sem a kéziratokat másoló írnokok, sem pedig a 15. század után a szedőtáblánál dolgozó nyomdászok nem hajtottak végre radikális módosításokat a lírai, elbeszélő és drámai szövegek eredeti, kézírásos hagyományán. Ahogy Dane is rámutat, technológiai különbségről van szó írás és nyomtatás között¹⁰; ami a jelen esetben, az egyes poétikai formákban komponált művek írásbeli rögzítésekor láthatóvá váló szövegkontúrt illeti, semmi nem szól a mellett, hogy a nyomtatással alapvető jellegük megváltozott volna.

Részletezve a variánsok felismerhető körvonalait, vannak szövegek, amelyek más típusú szövegekhez viszonyítva kisebb kiterjedésűek egy adott felületen, helyigényük két sor vagy akár több oldal között is mozoghat, és a sorok hossza a felületen a töredezettség érzetét keltheti.

THE ROAD NOT TAKEN

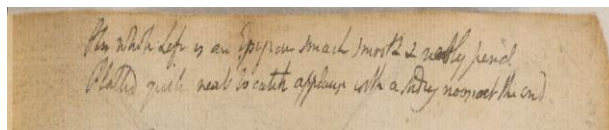
*Two roads diverged in a yellow wood,
And sorry I could not travel both
And be one traveler, long I stood
And looked down one as far as I could
To where it bent in the undergrowth;

Then took the other, as just as fair,
And having perhaps the better claim,
Because it was grassy and wanted wear;
Though as for that the passing there
Had worn them really about the same,

And both that morning equally lay
In leaves no step had trodden black.
Oh, I kept the first for another day!
Yet knowing how way leads on to way,
I doubted if I should ever come back.

I shall be telling this with a sigh
Somewhere ages and ages hence:
Two roads diverged in a wood, and I—
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.*

BY
ROBERT FROST



1. ábra¹¹

2. ábra¹²

⁹ Ez esetben facsimile kiadások szolgálhatnak a következtetések alapjául.

¹⁰ „And what I find in modern scholarship is exactly what I find in the illusory opposition between print and whatever it is we decide not print. Let’s call it writing, or let’s call it script.” (Dane, 2001, p. 11)

¹¹ Forrás: http://www.caleidoscope.in/wp-content/uploads/2015/01/The_Road_Not_Taken_-_Robert_Frost.jpg

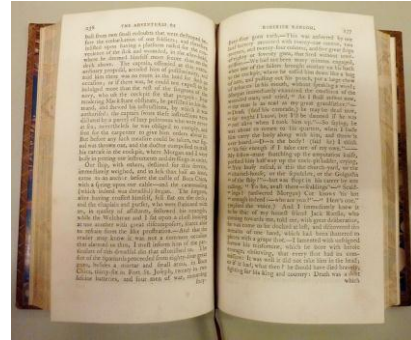
¹² William Blake „Her Whole Life is an Epigram” című versének kézirat formája. Forrás: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Blake_manuscript_-_Notebook_57_-_Her_whole_Life_is_an_Epigram.jpg

Bús, É. (2015). Az irodalmi formák térbeli vetületeiről: a külalaktól a szövegalakzatig. *Topos* 4(1), 9-29.

Ehhez képest egy nagyobb, akár több száz oldal kiterjedésű, részekre tagolt vagy akár egybefüggő, tagolatlan, megközelítőleg folyamatos szöveg térbeli körvonalai szembetűnően különbözőek:



3. ábra
Geoffrey Chaucer *Canterbury mesék* című
elbeszélő művének jellemző írásképe¹³



4. ábra
Tobias Smollett *Roderick Random kalandjai* című
regényének részlete¹⁴

Mindkét előbb említett szövegalakzattól eltérő körvonalakkal rendelkezik egy harmadik alaptípus, amelyben neveket jelölő szavak után hosszabb-rövidebb szövegegységek következnek, az egymással szót váltó személyek interakciójának menetét követve.

¹³ Forrás: http://www.kcet.org/arts/artbound/images/miller_07.jpg

¹⁴ Forrás: smollett: https://farm5.staticflickr.com/4128/4968059036_a546cb67f4_z.jpg

MET. ἦκο παρ' ὑμᾶς *ΠΕΙ.* ἔτερον αὐ τοῦτ' ἀκόν.
 τί δ' αὖ σὺ δράσῃ; τίς ἴδ' αὖ βουλήμετος;
 τίς ἢ πίνουσα, τίς ὁ κόθορνος, τίς ὁδοῦ;
MET. γεωμετρήσαι βούλομαι τὸν αἴρα 995
 ὑμῖν, διελκύν τε κατὰ γῆρας. *ΠΕΙ.* πρὸς τῶν θεῶν,
 σὺ δ' εἰ τίς ἀνδρῶν; *MET.* ὅστις εἰμ' ἐγώ; *Μέτων,*
 ἂν οἶδεν Ἑλλὰς γῶ Κολωνός. *ΠΕΙ.* εἰπέ μοι,
 ταῦτ' ἄ σοι τί ἔστι; *MET.* κανόνες αἴερος. 1000
 αὐτίκα γὰρ ἄηρ ἔστι τὴν ἰδέαν ὅλος
 κατὰ πνιγῆ μάλοισα. προσθῆεις οὖν ἐγὼ
 τὸν κανόν' ἄνωθεν τουτοῦ τὸν καμπύλον,
 ἐνθεὶς διαβήτην — μανθάνεις; *ΠΕΙ.* οὐ μανθάνω.
MET. ὀρθῶ μετρήσω κανόνι προστιθεῖς, ἵνα 1005
 ὁ κύκλος γένηται σοι τετράγωνος, πᾶν μέσφ
 ἄρρητα, φέρουσαι δ' ὥσιν εἰς αὐτὴν ὁδοὶ
 ὀρθαὶ πρὸς αὐτὸ τὸ μέσον, ὥσπερ δ' ἀστέρως,
 αὐτοῦ κυκλοτεροῦς ὄντος, ὀρθαὶ πανταχῆ
 ἀκτινῶς ἀπολάμπουσιν. *ΠΕΙ.* ἄνθρωπος θαλῆς.
Μέτων, *MET.* τί ἔστιν; *ΠΕΙ.* οἶσθ' ὅτι φιλιῶ 1010
 σ' ἐγώ;
 κάμωι πιθόμενος ὑπακοίνοι τῆς ὁδοῦ.
MET. τί δ' ἐστὶ δεινόν; *ΠΕΙ.* ὥσπερ ἐν Λακεδαιμόνι
 ξενηλατοῦνται καὶ κελίηνται τινες
 πληγαὶ συγγαὶ κατ' ἄστυ. *MET.* μὴν σεαυτᾶς εἴτε;
ΠΕΙ. μὰ τὸν Δεῦ οὐ δὴν'. *MET.* ἀλλὰ πᾶς; *ΠΕΙ.* ὁμο-
 θυμαδῶν 1015

MUCH ADO ABOUT NOTHING.

ACT I.

SCENE I.—*Before LEONATO'S House.*
Enter LEONATO, HERO, BEATRICE, and others, with a MESSENGER.
Leonato. I learn in this letter, that don Pedro of Arragon comes this night to Messina.
Messenger. He is very near by this; he was not three leagues off, when I left him.
Leonato. How many gentlemen have you lost in this action?
Messenger. But few of any sort, and none of name.
Leonato. A victory is twice itself, when the achiever brings home full numbers. I find here, that don Pedro hath bestowed much honour on a young Florentine, called Claudio.
Messenger. Much deserved on his part, and equally remembered by don Pedro: He hath borne himself beyond the promise of his age; doing, in the figure of a lamb, the feats of a lion: he hath, indeed, better bettered expectation, than you must expect of me to tell you how.
Leonato. He hath an uncle here in Messina will be very much glad of it.
Messenger. I have already delivered him letters, and there appears much joy in him; even so much, that joy could not show itself modest enough, without a badge of bitterness.
Leonato. Did he break out into tears?
Messenger. In great measure.
¹ Abundance.

5. ábra

Egy görög dráma folytatatólagos írásképpű szövege.
 Az egyes szereplők neve megszólalásuk előtt
 jelenik meg.

6. ábra

William Shakespeare Sok hűhó semmiért című
 komédiájának szövegrészlete.15

A kérdés az, hogy a szövegek említett alak megjelenése miképp értékelendő: az írásbeliség pusztán véletlenül így alakult hagyománya-e, vagy az adott irodalmi forma kompozícióját meghatározó poétikai erők hatásának a szövegfelületen is kiütköző nyomait mutatja. Akármelyik lehetőséget is választjuk, az írott változat látható mivolta tagadhatatlan. Ugyanakkor, ha láthatóság érzékelése a szöveg esetében nem öncélú folyamat és nem áll meg a láthatóság tényének megállapításánál, hanem szemlélődésbe megy át, a szöveg sajátos külső alak megjelenése, lévén hogy az is hozadéka az őt alkotó értelmi elemeknek,¹⁶ értelmezhető jellé válik. A vizuális művészeti alkotásoktól eltérően az érzékelhető külalak azonban esetükben nem a

¹⁵ Forrás: http://ebooks.cambridge.org/content/978/05/1170/138/2/9780511701382c6_abstract_CBO.jpg

¹⁶ „A művészi szöveg [...] bonyolult felépítésű értelem. Összes elemei értelmi elemek.” (Lotman, 1973, p. 21)

körvonalak tudatos alakításának eredménye,¹⁷ épp fordítva: feltételezzük, hogy a szöveg kontúrja a szöveg képzeleti terében foglaltak kiütkezése, azoknak látható formában való megjelenése. A továbbiakban második lépésként arra keressük a választ, hogy a külalak milyen lehetséges viszonyban áll (illetve, áll-e?) a szöveg belső, fikciós terét formáló poétikai tevékenységekkel. Ezzel tulajdonképpen elismerjük, hogy „[m]inden művészi szöveg egy sajátos tartalom egyedülálló ad hoc megkonstruált jeleként jön létre” (Lotman, 1973, p. 37), a figyelmet ezúttal azonban a sajátos tartalomnak az írásművek közös szemmel látható alaki jegyeiben való megnyilvánulására irányítjuk.

Már Arisztotelész is szól poétikai megformáltság terén mutatkozó különbségekről, ebből kettő, a különféle eszközökkel és különféle módon történő utánzás alapvetően kihat a művek fent tárgyalt külalakjára. A harmadik kategória, ami szerinte még szintén poétikai tényező, nevezetesen az, amit a költők utánoznak, saját gondolatmenetünket követve már a szövegek belső terében bír jelentőséggel, amire a következő részben térünk ki részletesen. A szavak művészete, ahogy Arisztotelész a retorikát és a költészetet nevezi, „csak prózát vagy verset használ”¹⁸ (Arisztotelész, 1994, p. 7), és a versmérték, ami – a rögzített változatban – a sorok hosszát is meghatározza, tartalomtól és az utánzás módjától függ, előbbi alapján beszél például epikus, elégikus, és dithürambosz verselésről, valamint a kevert rhapszódiairól (pp. 7-8). A különböző versmértékek használatának, valamint a verses és prózai elemek keverésének poétikai jelentősége egészen a 18. század második feléig érezhető az európai irodalomban, s megmutatkozik a szövegesült változatokban is. Egyértelmű példaként említhető e tekintetben a Chaucer által a *Canterbury mesék*ben alkalmazott hősi páros rím (heroic couplet), az angol reneszánsz dráma által preferált ötödfeles jambus, a blank verse, amely, prózával váltakoztatva társadalmi hovatarozásra (iskolázottságra, vagy annak hiányára) és gondolkodásmódra, lelkiállapotra nézve is lényegi információt hordoz.¹⁹ Azután, hogy a dráma és történetmondás formái a próza beszédmódját kezdik túlnyomórészt előnyben részesíteni, a lényegi információknak

¹⁷ Ez alól a képversek számíthatnak kivételnek, ahol a sorok elrendezése tudatosan egy, a vers témájával összefüggő és felismerhető kontúrokkal rendelkező kép kirajzolódásának szolgálatában áll.

¹⁸ A *Poétikára* Sarkady János fordításában utalok. Tekintve, hogy ez a változat nem tünteti fel a sorok számjelét az alapul használt Bekker-féle kiadásban a Poétika 1447 a8-tól a 1462 a18-ig terjedő szövegének fordításakor, a magyar kiadás könyvészeti adatait használom.

¹⁹ Shakespeare, műfajra való tekintet nélkül, több darabjában vált *blank verse*-ről prózára. Az *Ahogy tetszik* című komédiájában a szereplők verses beszédformát használnak az udvarban és prózát az erdőben; ez alól kivételt a tanulatlan pásztorfiú és pásztorlány, Sylvius és Phoebe képeznek, akik – mintegy megficskázva a pásztori költészet mesterkéltségét – az erdőben is versben beszélnek. Az *V. Henrik* című történelmi tárgyú darabban a király beszédmódja színhely szerint változhat, például hogy a palotában vagy a csatatéren szól emberekhez, valamint attól is függ, hogy a korábbi korhely cimboráival, tanult emberrel, vagy egyszerű katonával beszélget.

ez az írott formában is szembetűnő közvetítése is lassanként megszűnik, a harmadik poétikai elem, a *mimézis* hogyanja azonban korszaktól és poétikai divatoktól függetlenül is képes maradt alapvető, alaki sajátságokban is kiütöző információ tartalom megmutatására.

Ahogy a *Poétikában* is olvashatjuk, „[a] harmadik különbség abból fakad, hogy egy-egy költő miképpen ábrázol valamilyen tárgyat” (Arisztotelész, 1994, p. 9). E tekintetben az számít megkülönböztető jegynek, hogy „a költő maga beszél, mást is megszólaltat (mint ahogy Homérosz teszi)” (p. 10), ami alatt az epikus vagy elbeszélő *mimézist* érthetjük, „másik csak maga szólal meg, és nem adja át a szót” (p. 10), ahogy az elégia- dithürambosz, himnusz- és dalköltők teszik, „a harmadiknál viszont az utánzott személyek tevékenykednek és cselekednek” (p. 10), mely meghatározásban a drámára ismerhetünk. Drámai jellegben Arisztotelész cselekedek és eseménysorozatok ábrázolását érti, és mind az epika, mind a dráma esetében ezt tartja legfontosabb szervező elemnek. A megkülönböztető poétikai vonást a két műforma között abban látja, hogy az elbeszélő ábrázolásmód kiterjedtebb történésorozatot tud bemutatni, az eposzban ugyanis, „mivel elbeszélés – sok dolgot lehet egyszerre végigvinni, s ezek által mint szerves részei által, növekszik a költemény terjedelme” (p. 50).

Ha ezeket az elveket alaki megnyilvánulásuk felől vizsgáljuk, felismerhetünk egy, a másik kettőhöz képest rövidebb lélegzetű, metrumtól függően hosszabb-rövidebb sorok váltakozásából összeálló verses, és két nagyobb kiterjedésű szövegkontúrral rendelkező változatot; ezek közül az egyik folyamatos szövegszerkezettel rendelkezik, melyet itt-ott megbont beszédek szó szerinti tolmácsolása, a másik pedig láthatóan szinte csak beszédek egymás után következő sorozata, ahol a beszélők neve kiemelt, felismerhető helyen szerepel. Mindhárom szövegkontúr a mai napig felismerhető és az irodalmi műnemekkel, a lírával, az epikus vagy elbeszélő műnemmél és a drámával asszociáljuk őket. Az ezeket az alapformákat meghatározó poétikai tevékenységek természete, azaz egy adott tárggyal kapcsolatban megnyilvánuló szubjektív, gyakran képekké sűrített reflexióé, hosszabb-rövidebb eseménysor, vagy eseménysorok elbeszéléséé, és különböző emberek közvetlen interakciójának bemutatása az írott, szövegesült változatokat figyelembe véve a nyelvi elemek elrendezésében ismerhető fel. Ez az elrendezés pedig lényegi információt hordoz arra vonatkozóan, ami a szöveg belső, teremtett terében történik, azaz azt, hogy valaki személyes (vagy objektív) módon, speciális költői eszközökkel reflektál a világ valamely jelenségére, valaki elmondja, mi történt emberekkel, egyéb élőlényekkel, tárgyakkal, a harmadik esetben pedig emberek tetteken keresztül nyilvánulnak meg.

A poétikai eszközök és módszerek szövegkontúrra és a szöveg belső térében megjelenő szervező elemekre gyakorolt hatásának tárgyalása után az elkövetkezőkben közelebről megvizsgáljuk az Arisztotelész által harmadikként megjelölt poétikai kategória (a *mimézis* tárgya) tipikusnak tekinthető megnyil-

vánulásait a legjelentősebb összetevő, a cselekményszerkezet szempontjából két, a belső terület meghatározóan tettek és események összeszerkesztésével kitöltő műformában, az epikában és a drámában. A *Poétika* a drámaköltészet sajátosságai, legfontosabb elemei, a tragédiaként jelölt változat és az elbeszélő műforma lényeges összetevői között központi helyen tárgyalja a cselekményszerkesztést, s a homéroszi költeményeknek e szempontból (is) mintaszerű értéket tulajdonít. Cselekmény tekintetében a két szóban forgó mű, az *Iliász* és az *Odüsszeia*, a görög kultúra meghatározó mitikus eseményéből, a trójai háborúból merít, ahogy azonban Arisztotelész is megjegyzi, Homérosz azt „nem próbálta egészében feldolgozni [...] ehelyett egyetlen részt emelt ki” (Arisztotelész, 1994, p. 48) belőle, így alkotva meg az ideálisnak tartott egységes és teljes cselekményt. Az *Iliász* a trójai háború tíz évét lezáró történésekre koncentrál, míg az *Odüsszeia* azt mutatja be, milyen események után ér a görög király, Odüsszeusz Trójából haza Ithakába. A görög filozófus a *mimézis* tárgya kapcsán többnyire a cselekedetek hitványságát és kiválóságát említi, amit végrehajtó személyek jelleméből fakadó következménynek tekint, külön nem tér ki arra, milyen cselekedetek számítanak hitványnak vagy kiválónak, a *mimézis* tárgyáról szólva azonban esetünkben jelentős az a megjegyzése, hogy a jó cselekményszerkesztés egy közös célra irányuló²⁰ eseményeket szó összetartó szerkezeté.

Bár Arisztotelész mindkét költeményt az epikus, azaz elbeszélő kategóriába sorolja, ahogy teszi ezt a mai napig az irodalomtudomány, szemmel látható a két szöveg tipográfiai különbsége; azaz, jelentős eltérést mutat a szövegek (standardizált) kontúrja. Míg az *Odüsszeia* kontúrja egy javarészt folyamatos, térben előrehaladó struktúrát mutat, melyet helyenként tör csak meg a szereplők szóváltása, az *Iliász* jelentős része (pár)beszéd sorozata.²¹ Felismerhető, hogy a két mű belső fikciós terében zajló eseményekből kialakított cselekményszerkezetet tehát egy-egy tevékenység-típus, az utazás és a harc szervezi egységgé. Előbbi megkülönböztető jegyeként határozhatjuk meg többnyire egy kiindulási és érkezési pont közötti távolság térben és időben való megtételét, utóbbinál a jelzett tevékenység alatt

²⁰ Vö.: Arisztotelész, 1994, p. 48.

²¹ Több klasszika filológus is szóvá teszi a formai / alaki különbséget a két mű között. Kaufmann szerint az *Iliász* formája komoly befolyással volt a görög tragédiára. E.V. Rieu a prózai fordítás előszavában megjegyzi, hogy „a költemény fele beszédekből áll”, míg G.M.A. Grube pontosítja ezt a becslést: meglátása szerint az *Iliász* „három ötöde” közvetlen beszédnek tekinthető. („It was first the form of the *Iliad* that left its mark on Greek tragedy. This sounds paradoxical because it is precisely the form that seems different, the *Iliad* being an epic and not a play. Yet, as Rieu mentions in the preface to his prose translation, ‘Half the poem consists of speeches’ [az idézethez tartozó lábjegyzet szerint: Rieu, 1950, xiii], and Grube even betters this estimate in his translation of the *Poetics*, saying: ‘three fifths of the *Iliad* is said to be in direct speeches.’” (Kaufmann hivatkozása szerint: Grube, 1958, p. 6n). Vö.: Kaufmann, 1968, p. 137.

Bús, É. (2015). Az irodalmi formák térbeli vetületeiről: a külalaktól a szövegalakzatig. *Topos* 4(1), 9-29.

általános értelemben két fél közötti – fizikai jellegű, vagy egyéb módon zajló – összecsapást érthetünk. E tevékenységek cselekményszervező ereje a nyugati kultúra két említett alapművében lényegesen messzebbre mutat annál, hogy Odüsszeusz sokfelé utazik, majd végül hazaér, a görög és trójai sereg nagyszerű harcosai pedig egymásnak feszülnek és az összecsapások végén az egyik fél megsemmisül, a másik pedig győzedelmeskedik. Mindaz a gondolati tartalom, amelyet a két műben teremtett világ eseményeihez, azok rendjéhez valaha társítottak, nagy mértékben e két meghatározó tevékenységet végző személy, az utazó és a harcos világbeli helyzetével, az általuk végrehajtott tevékenységek körülményeivel, jellemükkel, élet- és világfelfogásukkal hozható összefüggésbe. A két verbális struktúra eltérő alaki elrendeződése, amelyet korábban a poétikai eszközökkel (vers, vagy próza) és módokkal (miként közvetíti a belső térben foglaltakat) asszociáltunk, mintha a fikciós belső térben zajló eseményeket meghatározó tevékenység hatását is mutatná tehát; az egyik az utazás cselekményelem előrefelé, az egyik állomástól a másikig haladó menetének képét „ölti magára”, míg a másik a harcban egymást követő összecsapások logikáját viseli magán a nagyszámú szóváltás, az egymáshoz intézett beszédek és a harci párbajok alapján.

Élet – út – írás: az elbeszélő szövegkép²²

Az *Odüsszeia* az első jelentős költői mű, amely cselekményében az utazás központi helyet foglal el, és e tevékenység ábrázolása azóta is számottevő az elbeszélő műformák cselekményében. Odüsszeusz Trójából Ithakába történő hazatérése olyan eseménysorozat, amelyet az általunk ismert rhapszodoszi változat előtt mítoszok esetenként különböző variációkban, ám változatlan kimenetellel közvetítettek generációkon át, csakúgy, mint a többi kultúrhérosz és mitikus szereplő tetteit és életeseményeit. Frank Kermode szerint a mítoszok az állandóság közvetítői abban az értelemben, hogy a bennük kirajzolódó világ évezredekkel ezelőtt rögzült, csakúgy, mint sajátos ember- és világszemléletük, ezzel szemben a későbbi korok történetmondó formái az értelemképzés igényei szerint alakulnak.²³ Ugyanakkor, a mítoszok által közvetített néhány tett és esemény jelentősége messze túlnő azon, amit a saját világukban képviselnek. A mítosz-örökség számos eleme, mint például az

²² A szövegkép kifejezés felidézheti a W. J. T. Mitchell által a *Picture Theory*-ban (1995) bevezetett és alkalmazott képszöveg (*imagetext*) fogalmát, tőle eltérően azonban részemről nem kép és szöveg különböző szintű kombinációjaként létrejövő jelenségeket vizsgálok, hanem tisztán verbális természetűeket, amelyekhez viszont textualitásuk folyamán konkrét és metaforikus értelmű vizuális vetületek is rendelhetők.

²³ “[f]ictions are for finding things out, and they change as the needs of sense-making change. Myths are the agents of stability, fictions are agents of change.” (Kermode, 1967, p. 39)

utazás is, olyan – Northrop Frye szavaival – kommunikálható egységgé vagy archetipikus mintává vált,²⁴ amely nagyban hozzájárult a későbbi szépirodalmi és egyéb szövegek cselekmény- (*müthosz*) és gondolatszerkezetének (*dianoia*)²⁵ formálásához és átfórmálásához.

Az európai kultúra egyes történelmi korszakainak elbeszélő irodalmában népszerűvé váló, az utazást magukba építő cselekménytípusok variációi – gondolhatunk itt a középkori lovagi románcokra, a 15. századtól fokozatosan népszerűvé váló utazóirodalomra, a vallásos irodalom zarándokútjaira, a pikareszk műfajára, a kalandregényre, vagy – saját korunkban – a *science fiction* irodalom cselekményét javarészt úrutazásokra építő műfajára – igazolhatják az utazás archetipikus, életszervező és életértelmező erejét. Azzal, hogy utazást mint cselekményelemet archetípusként jelöljük meg, figuratív jelentőségére irányítjuk a figyelmet és egyúttal átlépünk az alakzatok és a figurativitás területére. Ez a lépés mindenképp szükséges ahhoz, hogy eljussunk a szövegek által közvetített „összkép” értelmezésének lehetőségéhez, a jelen esetben az elbeszélő szövegekhez.

A képalkotás legáltalánosabb értelemben történő megnyilvánulása az irodalomban maga az, ahogy a szövegben olvasottak stimulálják a képzelőerőt, s ennek következtében „belülről” látni véljük mindazt, amit olvasunk. Ennél specifikusabb értelemben beszélünk képalkotásról a szóképek esetében, azaz olyan, a képzelet terében kirajzolódó, adott gondolati tartalmat érzékletes alakzatok által hordozott és általuk közvetített komplex gondolati-nyelvi egységek esetében, mint a hasonlat, metafora, metonímia, vagy a szimbólum. A verbális művészet képi potenciáljának felismerése több ezer évre tekint vissza: Horatius *ut pictura poesis* megállapítása az első jelentős lépés ebbe az irányba, s a költői szövegekben föllelhető figuratív alakzatok osztályozása és leírása a retorikai és poétikai tárgyú kézikönyvekben századokon át központi kérdés. A szóképekkel foglalkozó értekezések közös nevezőjének a 20. század közepéig az tekinthető, hogy a képiséget nyelvi szinten egy-egy elemben, egy hasonlat, metafora, vagy szimbólum képet hordozó összetevőjében lokalizálják. Az 1950-es években azonban jelentős konceptuális fordulatnak tekinthető, amikor Monroe C. Beardsley és William K. Wimsatt közösen kiadott esszékötetükben, a *The Verbal Icon*-ban (1954), új fogalmat vezet be a költői képek jelölésére, egyben tágítva is azok vonatkozási terét.²⁶ Nagy mértékben előremutató az

²⁴ Az archetípus „ismétlődő kép[], ... amely az egyik költeményt a másikkal összeköti, s ezáltal elősegíti irodalomtapasztalatunk egységét és integritását.” (Frye, 1998, 87)

²⁵ A *müthosz* és *dianoia* fogalmaknak megfelelő magyar változatokat a Northrop Frye által meghatározott értelemben használva. Lásd *A kritika anatómiája* (1998, p. 73).

²⁶ Az új fogalom, a verbális ikon jelentésének magyarázatához Wimsatt az ‘ikon’ szó mindkét lehetséges jelentéséből kölcsönöz: a nyelvi, szemiotikai ikontól az általa jelölt tárgyhoz való hasonlatosságát, vagy tulajdonságaiban való osztozását, a képzőművészeti ikon festménytől pedig annak szimbolikus

Bús, É. (2015). Az irodalmi formák térbeli vetületeiről: a külalaktól a szövegalakzatig. *Topos* 4(1), 9-29.

a kötetben megfogalmazott meglátás, amely szerint az irodalmi szöveg egy bonyolult metafora értelmezhető hordozójaként²⁷ is felfogható. A richardsi metafora-koncepcióra²⁸ építő megjegyzés két szempontból is lényeges: egyrészt a szöveget egészében egyetlen egységként kezeli, másrészt a szöveg és a hozzá rendelhető értelmezések között ugyanazt a kapcsolatot tételezi föl, ami a metafora két komponense, a gondolati tartalom (*tenor*) és a vele társított hordozó (*vehicle*) között működik. Ezen a felvetésen alapul az az értelmezési módszer, ami lehetővé teszi az elkövetkező gondolatmenetet.

Az elmúlt évtizedekben több olyan elméleti megközelítés született, amely a történetmondó szövegváltozatok kompozíciójának, elbeszélő-stratégiai folyamatainak megragadásán keresztül irányult magának az elbeszélő kifejezésmódnak egységes tapasztalati tartalmat nyelvi eszközök útján közvetítő formaként való értelmezhetőségére. A legjelentősebbek közé sorolható Paul Ricoeur három kötetes *Time and Narrative* (1984, 1985, 1986)²⁹ című fenomenológiai alapú áttekintése, Mihail Bahtyin a *The Dialogic Imagination* (1981) című tanulmánykötetében szereplő négy esszé, amelyek elméleti alapját Bahtyin nyelvfilozófiája adja, és Umberto Eco, a szemiotika mesterének Norton előadássorozata, ami *Hat séta a fikció erdejében* (1995) címmel jelent meg. Mindhárom megközelítés talán legfontosabb alaptétele az elbeszélés folyamatának, szerkesztésének és az idő tapasztalatának kapcsolata, s ha a tér szerepe olykor kap is figyelmet, mint például Bahtyin *kronotoposz* fogalmában, vagy az Eco által használt, bár bevallása szerint Borgestől kölcsönzött erdő metaforában, amellyel egyébként a különböző narrációs technikák és stratégiák, főként időbeliséget jelző grammatikai eszközök használata eredményeképp létrejövő szöveg-szövevény természetére utal, a fikciós tér bejárása, illetve a benne megtehető távolságok jelentősége nem kap figyelmet. Ha a richardsi metafora koncepciót vesszük alapul és terjesztjük ki teljes szövegekre, ahogy teszi Wimsatt és Beardsley, akkor az elbeszélő szöveghez mint képi jellegű hordozóhoz a fenti elméletek az időtapasztalat lényegi elemeit asszociálják. Ricoeur az arisztotelészi, valamint az ágostoni időfelfogás megjelenését, a cselekvésszemantika alapvető időbeli

jelentőségét. Elképzelése szerint tehát a verbális ikon akkor valósítja meg igazán a nyelv adta lehetőségeket, ha önmagában nem pusztán egy élénk, képzeletben felidézhető kép, hanem figuratív, metaforikus vagy szimbolikus, valóságértelmező dimenziókkal is rendelkezik. Vö. „The verbal image which most fully realizes its verbal capacities is that which is not merely a bright picture (in the usual modern meaning of the term image) but also an interpretation of reality in its metaphoric and symbolic dimensions.” (*A note on the title of the book*, p. x)

²⁷ V.ö.: „But the text itself remains to be dealt with, the analyzable vehicle of a complicated metaphor”. (Wimsatt & Beardsley, 1954, p. 13)

²⁸ Ld.: Ivor Armstrong Richards: *The Philosophy of Rhetoric*. (1936, pp. 89-114)

²⁹ Az évszámok az általam használt angol nyelvű kiadások megjelenését jelölik.

Bús, É. (2015). Az irodalmi formák térbeli vetületeiről: a külalaktól a szövegalakzatig. *Topos* 4(1), 9-29.

szerkezetét, és a történelmi és fikciós idő ábrázolásának sajátosságait, a *kronotoposz*ban Bahtyin az idő alakzatait, Eco pedig az időérzékelés és érzékeltetés eszközeinek változatosságát, szerzői és olvasói szempontból értékelve.

Természetes, hogy maga az elbeszélés aktusa eredendő időrendiségbe helyezi a közvetített eseményeket, amelyet nem célszerű – és, tegyük hozzá, valószínűleg nem is lehetséges – kizárólag tértapasztalat mentén megközelíteni és leírni. Ugyanakkor, azok a szövegvetületek és együttes jelentőségük, jelesül az elbeszélés menete, az ábrázolt események térben kirajzolódó alakja, valamint a honnan hová való eljutás jelentősége, amelyekre vizsgálatunk fókuszál, csak tértapasztalatból származó megfigyelések és fogalmak útján foghatók fel és írhatók le.

A cselekménykompozíció és az elbeszélés tevékenységeit a Ricoeur által alkotott fogalmak szerint elgondolva az írott szöveg szintjén mindkettő egyben egy térben kiterjedő szintagmatikus rend létrehozása is, amely során akciómondásokat kapcsolnak egymáshoz oly módon, hogy az eredményképpen létrejövő nyelvi struktúrának lesz egy kiindulópontja, hosszabb-rövidebb kiterjedése – amennyit az oldalakon elfoglal – és egy végpontja, ami szó szerint az utolsó mondatot lezáró írásjel.³⁰ Ezt a lineáris logikájú szintagmatikus rendet látjuk az elbeszélő szöveg írott alakjában; ami azonban e rend által a fikciós térben életre hívott történések idő- és térrendjét, valamint elbeszélésük logikáját illeti, a látszólag folytonos egyenes vonalnál bonyolultabb rajzolat bontakozik ki. Ahhoz, hogy ezt a vonalat meg tudjuk rajzolni, az olvasás aktusának egyik jelentős állomásaként be kell lépünk a szöveg belső terébe, követnünk kell az ebben a térben történő mozgásokat, együtt haladva narrátorral és szereplőkkel; más szóval, végig kell járnunk a szöveg által kínált utakat. Ahogyan Gerard Genette is rávilágít az olvasás metaforikusan térbeli, a szöveg terén belüli mozgással asszociált természetére a *Narrative Discourse*-ban (1980) „az elbeszélés írott változatának időbelisége bizonyos mértékben feltétel, illetve funkcionálisan együtt jár vele; tekintve, hogy – mint minden más – időben jön létre, az írott elbeszélés térben, sőt térként is létezik, és az „elfogyasztásához” szükséges idő tulajdonképpen az az idő, ami ahhoz kell, hogy átvágjunk rajta, mint valami úton vagy mezőn.”³¹

A Genette által használt metafora képi hordozó eleme térben és időben történő mozgást, egyfajta képletes távolság megtételét, azaz utazást tartalmaz, mely tevékenységgel kapcsolatban korábban megállapítottuk, hogy a fikciós térben ábrázolt és elbeszélte események között is jelentős cselekményszervező szerepet játszik.

³⁰ Vö.: Ricoeur, 1984, pp. 54-64.

³¹ “[t]he temporality of written narrative is to some extent conditional or instrumental; produced in time, like everything else, written narrative exists in space and as space, and the time needed for “consuming” it is the time needed for crossing it, like a road or a field.” (Genette, 1980, p. 34).

Bizonyos mozgás egy kezdet és végpont között, távolságok, utak megtétele akár a fikciós világ külső, „érzékeltető” területén, akár egy szereplő belső, mentális, lelki, vagy emlékvilágában minden történetmondó szöveg cselekményének elemi része, beleértve a minimalista fikció képviselőit is. Konkrét cselekményelem szerepében az utazás, többnyire tervezett, térben és időben végrehajtott mozgás értelmében, a történelem előtti időktől a mai napig elengedhetetlen része az életünknek. A tevékenység maga egy közel állandó, bár önmagában több variációt is tartalmazó gyakorlati struktúra mentén határozható meg: minden térbeli mozgásnak van kiindulópontja, az utazó végigjár egy bizonyos útvonalat egyik tervezett vagy épp nem tervezett állomást a másik után hagyva maga után, amíg el nem éri a kítűzött végállomást, vagy, ahogy némely esetben megtörténhet, nem éri el a végállomást, vagy idő előtt visszafordul. Az utazás tér- és időbeli vetületei, valamint gyakorlati szerkezete (pl. egyik lépés, állomás a másik után, kanyarok, kitérők) szolgálhatnak alapul az életnek térben és időben tett mozgással történő azonosítására: az élet „látható úgy, mint”³² egy utazás, amit a születés és a halál között teszünk. Számos kifejezés őrzi e párhuzam nyomát a magyar nyelvben is, gondolhatunk itt a ‘világra jönni’, vagy az ‘eltávozni a világból’ példákra, emellett számos jelentős életeseményt gondolunk el az élet-utazás folyamatának elemeként, például ha fontos állomáshoz vagy mérőföldkőhöz érünk, ha nehézségeken, akadályokon megyünk keresztül, vagy – adott esetben – ha úgy érezzük, egy helyben toporgunk, nem tudunk előbbre lépni.³³ Az utazás metaforikus értelmében, azaz az életút során megtett, vagy meg nem tett térben és időben mérhető és nem mérhető távolságokra, elért vagy el nem ért célokra és állomásokra vonatkoztatva alkalmasnak tűnik az elbeszélő művek cselekményszerkezete alapvető figuratív tartalmának megragadására.

Lehet, hogy véletlen, hogy a világirodalom egyik első jegyzett elbeszélő művének, az *Odüsszeiának* a cselekménye utazásra, a főszereplő életútjának tíz évét kitevő, a hazaúton megesett kalandokra épül, és hogy az utazás során Odüsszeusz hatalmas távolságokat tesz meg. Az is belátható, hogy ahhoz, hogy bármely típusú történetben emberek tetteket hajtsanak végre, vagy hogy egyáltalán történjen valami elbeszélhető, hosszabb-rövidebb távolságra szóló térbeli mozgásra van szükség. Ugyanakkor, ha az egyes történelmi korokban megnézzük a történetmondás jellemző formáit, különös tekintettel arra, hogy a cselekményszerkezetük milyen tevékenységek ábrázolására épül, akkor a funkcionális, vagy öncélú jelleggel ábrázolt mozgási, helyváltoztatási,

³² Virgil C. Aldrich, *Visual Metaphor* című tanulmányában a metaforikus „seeing as” látás leírására szolgáló kifejezés (Aldrich, 1968, pp. 75-76). Fontos szerepe van Paul Ricoeur metafora elméletében is („seeing as” is the positive link between vehicle and tenor. In poetic metaphor, the metaphorical vehicle is as the tenor – from one point of view [...]) To explicate a metaphor is to enumerate all the appropriate senses in which the vehicle is ‘seen as’ the tenor”. (Ricoeur, 1977, p. 212)

³³ Vö. George Lakoff és Mark Turner, *More than Cool Reason*. (1989, pp. 3–4.)

utazási variánsokban felismerhetjük az adott korban népszerű életút-metaforákat, vagy az utazással asszociált metaforikus jelentéseket. Példa lehet erre a középkorban meghatározó „az élet mint Istenhez vezető út” felfogás megjelenése vallásos és világi elbeszélő művekben, szentekről szóló legendáktól a lovagi románcokig, amelyek cselekménye nagy távolságok megtételét igénylő, kincsre, hölgyre, Grálra, vagy találós kérdésekre adható válaszokra irányuló kereső tevékenység mentén épül föl. Látványos az utazás jelenléte még a 17. és 18. századi kaland- és utazóregényekben, tükrözve az alakuló modern kultúra egyre szélesedő tértapasztalatát is. A történeti perspektívánál maradva szintén érdemi jelentőségű az életút eseményeinek társadalmi térben való – többnyire vertikális, föl-le történő – mozgásként értékelhető, valamint az „utazók” belső emberi terére is kiterjedő ábrázolása, mely esetben lélektani, mentális, kognitív, és erkölcsi távolságok megtétele történhet előrehaladás, felismerés, tanulás, erkölcsi fejlődés vagy éppen züllés formájában.

Ami a szövegszervezési technikák alakulását illeti, a láncszerű szekvenciába rendezett fikatív események bemutatása időrendi, vagy logikai megfontolások alapján mindig is a folyamatosság érzetének fenntartásának célját szolgálta, és, ahogy J. Hillis Miller rámutat ‘Narrative Middles’ című tanulmányában, a kontinuitás az, amiben számunkra az értelem rejtőzik, legyen az elbeszélés, maga az élet, vagy akár egy szó.³⁴ Kifejti továbbá e jelenség lehetséges figuratív jelentőségét:

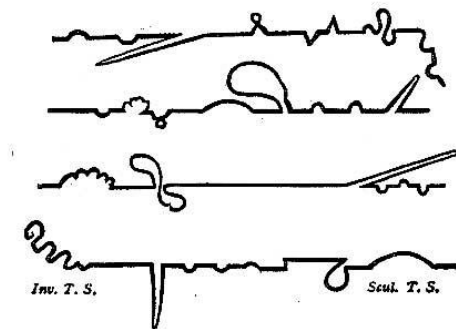
Cselekmény, kettős cselekmény, alcselekmény, narratív szálak, a tettek sorozatának rajzolata vagy kanyarodása, az események láncolata – a történetnek ez az lenyűgöző vonalszerű, térben folyamatos kanyargó, cikcakk alakban, vagy valamiféle látható alakzatban kivetíthető, szövevényes, grafikus vagy diagramszerűen ábrázolható képe, hosszú múltra tekint vissza a nyugati gondolkodásban.³⁵

Annak eredményeképp, ahogyan az eseményeket szekvenciába rendezik, egy átvitt értelemben látható minta jön létre, melyet Miller látványos példákkal illusztrál: ide sorolja a Dante *Isteni színjátékában* az utazó által bejárt spirális útvonalat, a szőnyegmintát, amire James utal, a Hardy regényeiben felfedezhető topografikus vonalakat, Poe arabesque-jét, és természetesen Sterne *Tristram Shandy*-jének hatodik fejezetében a narráció folyamatát illusztráló rajzokat.

³⁴ „Meaning, whether in a narrative, in life, or on a word, lies in continuity, in a homogeneous sequence making an unbroken line.” (Miller, 2002, p. 165)

³⁵ „Plot, double plot, subplot, narrative strands, graph or curve of the action, chain of events – this compelling image of a story as a line which might be projected, plotted, graphed, or diagrammed as a continuous spatial curve, or as a zigzag, as some form of visible figure, has a long history in western thought.” (Miller, 2002, p. 166)

Bús, É. (2015). Az irodalmi formák térbeli vetületeiről: a külalaktól a szövegalakzatig. *Topos* 4(1), 9-29.



7. ábra.³⁶

Az elbeszélés egész műben mutatott folyamatos logikájának képszerű ábrázolhatósága és figuratív értelmezhetősége mellett figyelmet érdemelnek a kiinduló- és végponthoz asszociált alakzati minőségek is. Előbbi illusztrálására szolgálhat Edward W. Said *Beginnings. Intention and Method* című, az elbeszélő formák közül a regényre fókuszáló munkája (1975); a kezdetben, szemben a mitikus tartalmú eredettel, minden, ember által tervezett és kivitelezett tevékenység irányába megtett első lépést látja, azaz alapvetően ő is térben érthető metaforát alkalmaz. A vég és a végpont nyugati gondolkodásban betöltött jelentőségének mélyreható elemzését adja Frank Kermode a *The Sense of an Ending* egyes fejezeteiben; a már említett elméleti gondolkodóhoz hasonlóan időfelfogás keretébe helyezi a kezdet és a vég fogalmát a ciklikus és lineáris (apokaliptikus) felfogás mentén, ugyanakkor képi és alakzati minőséget is rendel hozzájuk:

Az emberek, mint a költők, belevágnak a közepébe, *in medias res*, amikor megszületnek; meghalni is *in medias res* halnak meg, s ezen időtartamnak értelmet adandó az eredet és a vég közötti fiktív összehangzásokra van szükségük, olyanokra, amelyek életeknek és verseknek adnak jelentést. Úgy képzelik, a Vég majd megváltoztathatatlanul tükrözi közbülső előítéleteiket. Félnék tőle, s amennyire most látjuk, mindig is félnék, a Vég a saját haláluk alakzata. (Kermode, 1998, p. 374)

Az eddigi, az elbeszélő szövegek alaki és alakzati sajátosságait taglaló írások perspektívájuk és megközelítési módszereik alapján azzal az 1950-es években – az

³⁶ Forrás: <http://midea.nmc.org/wp-content/uploads/2010/04/shandy-diagram.jpg>

angolszász irodalomtudomány területén – jelentkező elméleti vonulathoz illeszthetők, amelyek az irodalmi tapasztalat értelmezhetőségét és az egyes szövegtípusok megkülönböztető jegyeinek leírását az addigiaktól merőben eltérő nézőpontból szemlélik. Ezek közé tartozik Susan K. Langer *Feeling and Form* (1953) nagyívűen elgondolt szimbólum-alapú művészetelméleti értekezése, Northrop Frye úttörő tanulmánya, *Az irodalom archetípusai-ról* (1951), majd annak részletes kidolgozása *A kritika anatómiája* (1957) című munkájában. Ezek az elméleti újítások az addigi gyakorlattól eltérően a szövegektől mintegy „hátrább lépve” azokat a bennük kreált fikciós (Frye) vagy virtuális (Langer) világ mutatta meghatározó jegyek alapján látják összetartozónak.³⁷ Frye már az 1951-ben megjelenő cikkében fölveti annak lehetőségét, hogy az egyes műformáknak, „műfajoknak is lehetnek archetípusai, akárcsak a költői képeknek” (Frye, 1951/1998, p. 363)³⁸, ezek megállapításához azonban már összetettebb kultúra jelenségeket jelöl ki: mítoszokat, s főként az általuk hordozott cselekménytartalmat, történéseket. Ezeket gondolja el az ember által a saját természeti életkörnyezetében vélhetően a legelső között felismert életciklus modellje mentén, és rendeli az egyes irodalmi műveket a bennük reprezentált események és a cselekményszerkezet tendenciái alapján az egyes természeti életciklus-fázisokkal asszociálható évszakok archetipikus tartalmához.

A nevezett tendenciához csatlakozva és a szövegeket egységes értelemmel bíró alakzatként tekintő nézőpontot is elfogadva, az elbeszélő szövegek eddig tárgyalt különböző térbeli vetületei, azaz kontúrja, felülete, és a belső fikciós tér jellemző cselekményalakzata alapján szintén archetipikus tartalommal asszociálódik. Frye-től eltérően azonban ezt a tartalmat nem természeti mozgások megfigyelésére, hanem a legelső megjelenéséből kiindulva, az utazásra mint archetipikus életértelmező tevékenységre alapozzuk. Meglátásunk szerint az elbeszélő szövegek magukon hordozzák az elbeszélés rendjére is jellemző, a kiindulástól a végállomásig haladó mozgás jegyeit, tér- s időbeli távolság megtételét, és az úton levés élményét, míg a bennük feltáruló fikciós térben emberek teljes külső és belső életútját, annak egy-egy eseményét, vagy éppen eseménytelenségét szemlélhetjük. A felvetés relevanciája mellett szólhat egy modern-kori példa: Jack Kerouac *Úton* című kultikus jelentőségű

³⁷ Langer a különböző művészeti formák kognitív aspektusainak jelenlétét hangsúlyozza, melyek szisztematikus vizsgálatán keresztül analogikus kapcsolat ismer fel a mű mint szimbolikus forma és az általa megjelenített ún. virtuális tapasztalat, gondolat és érzés között. Kevésbé a logikára és a kognitív tartalomra épít Northrop Frye, amikor kidolgozza az irodalmi műformák archetipikus tartalmára vonatkozó kritikai meglátásait, Langerhez hasonlóan azonban az ő vonalvezetése is az irodalomtudományt egységessé szervező szemlélet kidolgozásának igénye mentén halad.

³⁸ A magyar fordítás 1998-ban jelent meg, ahogy *A kritika anatómiájáé* is. Az angol nyelvű kiadás évszámát tüntettem fel először.

Bús, É. (2015). Az irodalmi formák térbeli vetületeiről: a külalaktól a szövegalakzatig. *Topos* 4(1), 9-29.

regényének eredeti kézirata a Kongresszusi Könyvtárban papír alapon és képi szinten is imitálni látszik az úton levés és az élet mint utazás reflexióját.



8. ábra³⁹

Visszatérve Wimsatt és Beardsley fogalmához, a verbális ikonhoz, esetünkben lehetséges minden irodalmi írásművet a maga egységében, egészként is ikonikus, képi, értelmezhető jegyekkel bíró szóalakzatként értelmezni, mely jegyek között a szöveg alaki jegyei közvetítenek először információt a szöveg belső terében teremtett fikciós világban zajló események jellegéről. A szövegkontúrban és a szövegfelszínben, Ernst Gombrich kifejezésével élve, mintegy „minimum képmás”-ban⁴⁰ ütközik ki látható formában az elbeszélés és a cselekményszerkezet szervező elve. Felmerülhet a kérdés, hogy az íráskép által közvetített archetipikus tartalom és a belőle a cselekményszerkezetről levonható következtetések nem redukálják-e le végletesen az interpretációs folyamatot. A válasz határozott nem, hiszen a kontúr alapján arra felkészülhetünk, hogy az életút archetipusa mentén szerveződő szöveggel lesz dolgunk, az viszont minden esetben meglepetés, így az értelmezés kreativitását sem gátolja, hogy az archetipikus tartalom milyen variációban jelenik meg és a variáció miként viszonyul az eredeti mintához.

³⁹ Forrás:

https://kaggsysbookishramblings.files.wordpress.com/2013/01/tumblr_lhlaaj915a1qgytgyo1_500.jpg

⁴⁰ A minimum képmást Gombrich konceptuális kategóriához sorolja, mely a reprezentációnak az a módja, „ami többé-kevésbé közös a gyermekrajzokban, a primitív és primitívizáló művészet különböző formáiban [...] a gyerek (és a primitív ember) nem azt rajzolja, amit »lát«, hanem amit »tud«.” (Gombrich, 2003, pp. 32-33)

Bús, É. (2015). Az irodalmi formák térbeli vetületeiről: a külalaktól a szövegalakzatig. *Topos* 4(1), 9-29.

Hivatkozások

- Arisztotelész. *Poétika* (1997). (Ford. Sarkady János). Budapest: Kossuth Kiadó.
- Certeau, Michel. (2002) *The practice of everyday life*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press
- Dane, Joseph A. (2001). *Out of sorts. On typography and print culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Eco, Umberto. (2002). *Hat séta a fikció erdejében*. (Ford. Schéry András & Gy. Horváth László). Budapest: Európa Kiadó
- Frye, Northrop. (1951). The archetypes of literature. In *Kenyon Review*, Winter, 92-111. (Az irodalom archetípusai. /Ford. Fejér Katalin/). In Fabiny Tibor (szerk. vál.). (1998). *Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete* (pp. 359-370). Szeged: JATEPress.
- Frye, Northrop. (1998). *A kritika anatómiája*. (Ford. Szili József). Budapest: Helikon Kiadó.
- Genette, Gerard. (1980). *Narrative Discourse*. (Transl. by Jane E. Lewin). Ithaca: Cornell University Press.
- Gombrich, Ernst. (2003). Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei. In Horányi, Özséb (Szerk.) *A sokarcú kép*. Budapest, Typotext Kiadó.
- Kaufmann, Walter. (1968). *Tragedy and philosophy*. New York: Doubleday and Company Inc.
- Kermode, Frank. (1967). *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction*. Oxford: Oxford University Press. A vég. (Ford. Novák György) in Fabiny Tibor (szerk. vál.). (1998). *Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete* (pp. 371-388). Szeged: JATEPress.
- Lakoff, George & Turner, Mark. (1989). *More than cool reason*. Chicago: Chicago University Press.
- Langer, Susan K. (1953). *Feeling and form*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Lefebvre, Henry. (1991). *The production of space*. (Ford. Donald Nicholson-Smith). Oxford: Blackwell.
- Lotman, Jurij. (1973). *Szöveg, modell, típus*. (Ford. Köves Erzsébet). Budapest: Gondolat Kiadó.
- Miller, J. Hillis. (2002). Narrative middles. A preliminary outline. In Marcus Walsh, (Szerk.), *Laurence Sterne* (pp. 165-177). London: Longman.
- Mitchell, W. J. Thomas. (1995). *Picture theory. Essays on verbal and visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Richards, Ivor Armstrong. (1936) *The Philosophy of rhetoric*. Oxford: Oxford University Press.

Bús, É. (2015). Az irodalmi formák térbeli vetületeiről: a külalaktól a szövegalakzatig. *Topos* 4(1), 9-29.

Ricoeur, Paul. (1978). The metaphorical process as cognition, imagination and feeling. In Sheldon Sacks (szerk.), *On metaphor* (pp. 141-158). Chicago: The University of Chicago Press.

Ricoeur, Paul. (2006). *Az élő metafora*. (Ford. Földes Görgyi) Budapest: Osiris Kiadó.

Tuan, Ji-Fu. (1971). *Space and place. The perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Wimsatt, William Kurtz Jr. & Beardsley, Monroe Curtis. (1954). *The verbal icon*. Lexington: University of Kentucky Press.

Pannon Egyetem, Veszprém

Bús, É. (2015). Az irodalmi formák térbeli vetületeiről: a külalaktól a szövegalakzatig. *Topos* 4(1), 9-29.