

Tévelygések az irónia irányában  
Elbeszélő, elbeszélés és történet viszonylatai  
Eötvös József *A falu jegyzője* című regényében

Történetem végéhez értem. Isten veletek, olvasóim! Ha vannak köztetek, kik elbeszélésem mindennapiságán megbotránkoztak, s tartózkodás nélkül kimondják: hogy hacsak akarnának, sokkal szebb könyvet írhatnának – legyetek meggyőződve, nem rendkívüli, de való dolgokat akartam elmondani. Ha néhányan a nyíltságot rosszalljátok, melylyel honi állapotaink árnyoldalairól szóltam, higgyétek el, ha nem volnék meggyőződve, hogy ez állapotok megváltoztatása tőlünk függ, inkább fényoldalainkat kerestem volna föl, hogy titeket s enmagamat nyájas csalódásokkal vigasztaljam. Ha a képet, melyet előtökbe állítottam, valótlanak tartjátok, győzzetek meg, hogy mind e dolgok, melyekről szóltam, ha nem is egy megyének szűk határai között, de hogy nem történhetnek, hogy nem történnek hazánkban, s áldani foglak e meggyőződésért; valamint legforróbb óhajtásom az, hogy e regény minél előbb valószínűtlenné váljék. Nem mulatni, használni akarom; ha törekvésem nem volt sikertelen, más dicsőséget nem kívánok fáradságomért.<sup>1</sup>

A regény zárlatában ezekkel a szavakkal búcsúzik el az elbeszélő a nyájas olvasótól: a regényíró, vagyis a szerző kilépve a regényvilág imaginárius univerzumából félreérthetetlenül töri szét a valóságosság illúzióját akkor, amikor közvetlenül reflektál arra a társadalmi szerepre, amelyet a regény médiuma, ezen keresztül pedig maga a regényíró mint az irodalmi nyilvánosság (fő)szereplője 1845-ben betölt. A regényíróként megszólaló elbeszélő intenciója szerint inkább akart „használni” regényével, mint mulattatni közönségét. Kacagtatóbb, mulatságosabb, a humor, az irónia és a szatíra gazdag eszköztárát hasonló változatossággal hadrendbe állító regényt azonban keveset találunk akár a XIX., akár a rákövetkező század magyar irodalmában. A regény politikuma, ideológiai tartalma mégis minduntalan elsőbbséget nyert, és nemcsak megalkotója, hanem a kritikusok szemében is. A XIX. század közepén tömegmédiummá váló regény egyik lényeges funkciója (politika/ideológia) így egy másik társadalmi funkciójával (szórakoztatás/szabadidő strukturálása) keveredik oppozícióba, és ez a szembeállítás a regény befogadástörténetére meghatározóan nyomja rá a bélyegét. Ha *A falu jegyzője* egyúttal a magyar irodalom egyik legtöbbet vitatott regényévé lépett elő, amely folytonosan védelemre, a kritika és az irodalomtörténet-írás apologetikus aktusaira szorul, akkor ez bizonyosan nem függetleníthető a regény funkciójával, társadalmi szerepével kapcsolatos diszkusszióktól sem. *A falu jegyzőjének*

megjelenése több szempontból is határpont a magyar irodalom történetében: a regény műfajának egy merőben új funkciója jelenik meg általa, a modern értelemben vett, tömegmédiumpént értett regény kell, hogy megtalálja a helyét a korabeli magyar irodalmi szcénában; a füzetenkénti közlés újdonsága pedig a kortárs kritika számára nemcsak az átrendeződés tényét magát teszi megtapasztalhatóvá, hanem egyúttal a változás jelentőségét is. (*A falu jegyzőjének elbeszélője* szintén reflektál, ha némi túlzással is, arra az újszerű helyzetre, amelyet a regény mint tömegmédiump alakít ki: „Ne vegye rossz néven senki, hogy többesben szólok, mint az más, nem tudom hamarjában, melyik magyar írónak rossz néven vétetett – én mindig legalább tízezer olvasót képelek hátam mögött, ki történetem tekervényes útjain lépésre követ, s azért nem szólhatok másképp.”<sup>2</sup>)

Az *irányköltészeti vita* még az előtt robban ki a regény kapcsán, hogy a folytatásos közlés lezárulna, s ezzel a szöveg a maga teljességében hozzáférhetővé válna.<sup>3</sup> A fenti citátumból is egyértelműen kiolvasható szerzői intenció az elsődleges kanonizációban éppúgy, mint a recepció későbbi fázisaiban, kézenfekvően kínálja a legitimáció lehetőségét azoknak az értelmezéseknek a számára, amelyek a regényt mindenekelőtt *irányregény*ként igyekeznek olvasni. *A falu jegyzőjének irányregény*ként való meghatározása azonban olyan bélyeggé válik az irodalomtörténeti hagyományban, amely egyre inkább beszűkíti a lehetséges interpretációk játékkerét, s a jelentéskanonban a politikai, ideológiai értelmezéseket juttatja központi, ha nem kizárólagos pozícióba. A regény recepciótörténete során jól megfigyelhető, miként válik egyre dominánsabbá az a szólam, amely a lehetséges értelmezések mozgásterét mindinkább az *irányregény* kategóriájának jelentéskörére korlátozza,<sup>4</sup> olyan kanonikus értelmezési tradíciót hozva létre ezzel, amely ugyanakkor folyamatosan provokálja is a kritikát, a kanonikussal szembeni olvasatokat inspirálva. Az *irányköltészeti vita* azonban nemcsak *A falu jegyzőjének* elsődleges kanonizációját befolyásolta – az elsődleges kanonizációban, a kortársi fogadtatásban még meghatározó szólamot alkotnak a regény szórakoztató, humoros rétegét pozitívan értékelő méltatások.<sup>5</sup> Az *irányköltészeti vita* arra a megváltozott, vagy éppen akkor átrajzolódóban lévő irodalmi nyilvánosságra is reflektál, amelynek egyebek mellett a regény funkcióváltását is fel kellett dolgoznia, és amely éppen a regény tömegmédiumpkénti megjelenésével alakítja ki a maga modern értelemben vett nyilvánosságát.

Nem egyszerűen az irodalmi és a politikai nyilvánosság tereinek ütközéséről, a kétféle diskurzus találkozásáról, és az irodalom autonómiájáról van itt szó; ez a vita végső kérdéseiben az irodalom mint verbális művészet társadalmi funkciójának problémáját is érinti. És mint ilyen, tulajdonképpen szükségszerűnek tekinthető egy olyan helyzetben, amikor az irodalmi nyilvánosság ilyen radikális átrendeződését éli meg. Az irodalom modern intézményrendszerének kialakulása, az az intézményesülés, amely a társadalmon belül

a luhmanni értelemben is önálló részrendszerre alakítja az irodalmat, paradox módon az irodalom és politika diskurzusának összecsúszását vonja maga után. A regénynek mint az egyik első, szoros értelmében vett tömegmédiumnak nyilvánvaló a szerepe ebben a folyamatban, hiszen a regény addig soha nem látott tágasságú nyilvánosság megteremtésére lehet képes, a társadalom hossz- és keresztmetszetében egyaránt. Ez pedig a nyilvánosságnak olyan formája, amely iránt a politikai diskurzus sem maradhat közömbös, különösen akkor, amikor a társadalmi nyilvánosság formái a politikai diskurzusokban erősen korlátozottak. *A falu jegyzőjének* regényíró-elbeszélője szintén reflektál arra a nem túl szerencsés helyzetre, amelyben az irodalom diskurzusa gyakorta kölcsönöz megszólalási lehetőséget az azzal nem rendelkező politikai diskurzus számára: „De hagyjuk ezt, regényt, s nem értekezést írok; s ám-bár nálunk, hol a politikai irodalom a költészet birodalmát elfoglalá, s a nemzetgazdasátról értekezők száraz szalma helyett csupa friss virágokat nyújtanak: talán a költőnek nem lehet rossz néven venni, ha a politika száraz sivatagjain tévelyeg.”<sup>6</sup> Az *irányregény* kérdése azonban Eötvös regénye kapcsán nem pusztán a politikai implikációkat, vagy a regény átalakuló feladatrendszerét érinti: olyan, közvetlenül a műfajra irányuló, a regénypoétikára is vonatkozó kérdések húzódnak meg a háttérben, amelyek viszont a magyar romantika, egészen pontosan a magyar romantikus regény alakulástörténetére, kanonizálódásának sajátosságaira világíthatnak rá.

Pulszky Ferenc olvasatai, amelyek a regény későbbi értelmezői számára egyszerre szolgáltak kiindulási pontul és hivatkozási alapul, jellemző példáját kínálják mind a diskurzusok összecsúszásának, mind pedig annak az interpretációs eljárásnak, amely a kifogásolt, és a kortársi befogadó számára idegen (romantikus) regénypoétikai eljárásokat az argumentációban sajátos módon kapcsolja össze az irányzatosság, a politikum kérdésével. Mégpedig oly módon, hogy a regény teljesítményét a politikai diskurzusból mintegy „átforgatja” az irodalmiba. 1847-es, a *Szépirodalmi Szemlében* megjelent bírálatában még komoly teret szentel azoknak a poétikai sajátosságoknak, amelyek szerinte a regényt jellemzik, és amelyeket nem igazán tart szerencsésnek. Pulszky elsődleges kritikája az elbeszélői önreflexiók, pontosabban ezeknek egy konkrét funkciója ellen irányul: arra az elbeszélői eljárásra vonatkozik, amely a befogadó számára lehetetlenné teszi a valóság illúziójának kialakítását és fenntartását. Ez részint az olvasó megszólításán, az olvasóhoz való odaforduláson keresztül valósul meg, részint a regény világából való kilépés rendszeres illúziótörésein keresztül, amelyek a regényíró elbeszélő és elbeszélés ironikus egymáshoz rendelésével komponálják bele a szövegbe. Pulszky ezt a fajta iróniát kifogásolja, amikor Eötvös szemére hányja, hogy „metsző elmésségeivel nem gazdálkodik elég takarékosan”.<sup>7</sup> Több mint negyedszázaddal később, amikor Pulszky a *Jellemrajzokban* mérlegeli a regény jelentőségét, az irodalmi diskurzus sajátos (poétikai) szempontrendsze-

rét feladva már csupán a regény politikai jelentőségét látja, és mint „politikai tény”-t definiálja, amely azután a későbbi recepció egyik vezérszólama lesz. Az első magyar irodalomtörténetet és ezzel a nemzeti kánont is megkonstruáló Toldy Ferenc hasonlóképpen a regény politikai értékét mérlegeli, amikor *A magyar nemzeti irodalom történetében* azzal a lakonikus ítélettel minősíti Eötvös regényét, hogy az „torzképe a valónak”. Az apologéták többsége (például Beöthy) szintén a politikai diskurzuson belül mérlegel, aminek hasonlóképpen az lesz az eredménye, hogy a védelmezett irányregénynek mindazok a sajátságai, amelyek a regényt irodalmi szöveggént egyedíthetnék, tehát amelyek az irodalom diskurzusához tartoznak, ténylegesen kiszorulnak a regényről való beszédből, s amiről még szó esik, az rendre az „irány”.

Eötvös monográfusai, először Ferenczi Zoltán, majd néhány évtizeddel később Sötér István hasonlóképpen követik ezt a hagyományt, bár mindkét szerző másképpen. Ferenczi ahhoz a tradícióhoz csatlakozik, amelyik az elbeszélői önreflexiót az illúziótörés eszközeként értelmezve, az elbeszélés eme (poétikai) eljárásából jut el a szöveg irányregényként való meghatározásáig. Sötér ezzel szemben azt az eljárást követi, amely a regényt „politikai tényként” abszolutizálja, irodalmi jelentőségét a politikai diskurzusból igazolja vissza, elmosva ezzel mindazokat a jellemzőket és sajátságokat, amelyek a szöveget (a tinyanovi értelemben is) „irodalmi tényre” teszik vagy tehetik. A XX. század második felének azok a regényértelmezési kísérletei, amelyek a Sötér által is képviselt, és az Akadémiai Irodalomtörténet révén a „normáltudomány” „igazságává” kanonizált felfogással szemben igyekeztek alternatívát állítani, valójában azzal a közös törekvéssel is volnának jellemezhetőek, amely az „irodalmi tény” visszanyerésére irányult. A nyolcvanas években Kulin Ferenc például a bahtyini kronotoposz kategóriájával értelmezi újra a regényt. Az utóbbi évtizedben megélnékvált érdeklődés nyomán született újabb olvasatok azonban a legtöbbit Wéber Antal hetvenes évekbeli írásai-  
ból merítenek.<sup>8</sup> Wéber a regényt a műfaj történetének európai kontextusába állítva meggyőzően érvel amellett, hogy kiszorulása az aktív kánonból, az a folyamat, amelynek eredményeképpen olvasói köre már a hetvenes években is jobbra csak a bölcsészhallgatókra korlátozódott, nem feltétlenül a regény hiányosságaira, annak kompozíciós vagy poétikai fogyatkozásaira vezethető vissza.<sup>9</sup> A kanonizáció folyamatának két olyan aspektusára is rámutat, amelyek ezért a marginalizációért felelőssé tehetőek. Az egyik a kánonápolás, vagyis az irodalomközvetítés felelőssége, amely a hetvenes évekre lemondott az aktualizáció és az újraértelmezés lehetőségéről akkor, amikor a szöveget „politikai tényként” kezelte. A másik aspektus ennél jóval összetettebb, és lényegében már Wéber talán leglényegesebb, a regénnyel kapcsolatos tézisének érinti. Szerinte a legfontosabb komponens a műfaj sajátos, honi történetében keresendő: az az elbeszélői modusz ugyanis, amellyel Eötvös *A falu jegyzőjében* kísérletezik, elődök és folytatók nélküli. Amennyiben a re-

gény műfaját a magyar irodalomban ténylegesen az a Jósika-féle romantika kanonizálta, amelynek kalandos cselekményességét és zsáneralakjait, anekdotikus világát Jókai teljesítette ki, úgy a műfajjal kapcsolatos befogadói elvárásokat hasonlóképpen ez a folyamat alakította ki. Ehhez a vonulathoz képest Eötvös ironikus, szatirikus társadalomkritikája Wéber szerint olyan ígéretes, és sok szempontból a megvalósultnál igényesebb lehetősége is volt a magyar regény történetének, amely mindössze kezdeményezés, epizód maradt, és amely modernsége ellenére sem volt képes kezdeményező, hagyományteremtő elbeszélőmóddá válni.<sup>10</sup>

A kanonizáció folyamatában azok az aktualizációs kísérletek, amelyek a regénynek az aktív kánonban való megtartására irányultak, ezért korlátozódtak egyfajta apologetikus beszédre. Azok a poétikai eljárások és elbeszélői stratégiák ugyanis, amelyek jól felismerhetően illeszkednek bele egy markáns európai tradícióba, az elsődleges kanonizáció pillanatában éppannyira voltak idegenek a magyar közönség számára ismerős regénynyelvhez képest, amennyire a későbbi generációk számára is idegenként szólalt meg az íróniaknak ez a fajta – nem kanonizált – narratívája. És talán ezért sem lehet véletlen, hogy azok az ezredforduló utáni elemzések, amelyek a regény aktualizációjára, kvázi újraélesztésére vállalkoztak, első látásra talán paradoxnak tűnő módon, nemegyszer magából az *irányregény* kategóriájából kiindulva próbálták értelmezni azokat a regényalkotó eljárásokat, amelyeket Wéber Antal e meg nem valósult hagyományvonal jellemzőinek tart.<sup>11</sup> Nyilvánvaló, hogy „irányzatosságról” vagy *irányregényről* beszélni nem csupán a szerzői intenció kitüntetettsége, pontosabban az „intencionalitás téveszméje” (Wimsatt és Beardsley) felől lehet. Elméletileg elképzelhető volna egy olyan kiindulási pont, amely az *irányregény* kategóriáját az olvasókra gyakorolt hatás felől próbálja aktiválni az értelmezésben. Ennek az eljárásnak az eredménye azonban annak a történeti horizontnak a rekonstruálása lesz, amely a kortársi befogadást jellemezte, amely az adott politikai konstellációban valahogyan reagált az adott helyzettel kapcsolatos konkrét reflexióra. Ha ugyanis az „irányregényt” a politikai diskurzusban kifejtett közvetlen hatás kritériumán keresztül definiáljuk, akkor szükségszerűen jutunk a történeti rekonstrukcióhoz. Másfelől viszont ahhoz a határvonalhoz is eljutunk, amely az irodalmi és a politikai diskurzusban felhasznált szöveget egymástól markánsan választja külön. Szigorúan a használat felől tekintve: a politikai diskurzusban alkalmazott szöveg annyiban „láthatatlan” marad, amennyiben, akárcsak a hétköznapi beszédben, ha eléri életvilágbeli célját, tehát valakit rábír vele valamifajta cselekvésre, akkor ezzel bevégezve küldetését, mintegy felszámolja önmagát, és csupán az általa kiváltott tett, cselekvés, esemény rekvizitumaként, még pontosabban fogalmazva, nyomaként létezik tovább. Az irodalmi diskurzusban használatba vett (gadameri értelemben) *eminens* szöveg azonban „látható”, mert látványos, hiszen nincs olyan önmagán túli, konkrétan

definiálható célja, amelyet elérve nyelvi materialitása elvesztené jelentőségét, s így megszüntetné önmagát.

A *falu jegyzője* esetében természetesen nem olyan egyszerű az *irányregény*, a politikai diskurzus, valamint a szerzői intenció kérdését megkerülni, amennyiben az elbeszélői önreflexiók rendre érintik a két diskurzus érintkezésének problémáját, és ezen túl, az elbeszélő egyik fő témája a politika maga. Az utókor számára azonban a kortársi olvasatok politikai diskurzusban is ható elemei jobbra csak a szatíra történeti vagy tematikus momentumaiént lesznek értékelhetők, s ebben az értelemben az irányregény problematikája akár ki is kerülhet. Z. Kovács Zoltán egyébiránt alapos olvasata nem ezt az utat választja; a Paul de Man által is tárgyalt, s az utóbbi évtizedek romantikaértésében centrális fogalomként megjelenő *irónia* funkcióját a regényben éppen az „irányzatosság”, a politikai intenció felől közelíti meg. Z. Kovács értelmezése, amelynek végső konklúziója, hogy az Eötvös-regény esetében romantikus iróniáról aligha beszélhetünk, amennyiben „irodalom és valóság” kapcsolata, „maga a kapcsolat, ennek megteremthetősége és befolyásolhatósága nem válik kétely tárgyává”,<sup>12</sup> a „romantikus irónia” kategóriájának elvetésével a regény értelmezhetőségét lényegében leválasztja a romantika problémájáról. Amennyiben a „romantikus iróniát” akként értjük, ahogyan azt Paul de Man koncepciója felvázolta, úgy Z. Kovács ítéletével mindenképpen egyet kell értenünk. A realizmus megkülönböztető jegyeként értett leírás narratológiai funkciójának szentelt elméleti fejezet ugyanakkor azt is sugallja, hogy a szerző a regény értelmezhetőségét inkább a realizmus történeti-narratológiai keretei felé tolja el, és a leírást – módszertani értelemben – az *irányregény* műfajiságával kapcsolja össze. A „romantikus irónia” értelmezésére találhatunk olyan példákat is azonban, amelyekből kiindulva Eötvös regénye a romantikus regény egy jól körülírható paradigmájába illeszthető. Ernst Behler, aki könyvében az irónia és az irodalmi modernség viszonyát vizsgálva beszél a romantikus iróniáról, a következőképpen jellemzi azt a narratív technológiát, amelynek az eredményeképpen a romantikus irónia előáll: „Ez a technika, amellyel a szerző kiemelkedik saját művéből, hogy az ábrázoltakra és az olvasóval kapcsolatos problémákra reflektáljon, valamint túl ezen művének formájával láthatólag kötetlen módon játsszon, számtalan példával illusztrálható az elbeszélő műfajokban. [...] A költészet illúziójának és az empirikus valóságnak ez az ironikus kontrapunkciója adja tudunkra, hogy az ábrázolt mű végül is nem élet, hanem irodalom, amelyhez szükséges a szerző, és ahogyan Thomas Mann fogalmaz, rászorul »ezen sorok leírójára«. A romantikusok azonban ezt a technikát nem kizárólag az irodalmi fikció lerombolására használták, a szerző jelenléte által, hanem egy fordított folyamatban is, amelyben a realitás megbízható kontúrjai az imaginárius szférájában oldódnak fel.”<sup>13</sup>

Ha *A falu jegyzője* a behleri kritériumokat teljesíti, annak nem csupán az elbeszélői pozíció és státusz rögzíthetetlenségében kell keresnünk az okát. Fik-

ció és valóság, a valóságillúzió szétrombolása, majd pedig a kétségbe vont vagy eltörölt referenciára való apellálás az olvasóval szemben az ironikus beszéd olyan eljárásait hozzák működésbe a szövegben, amely az olvasói utasításban az elbeszélői hitel visszavonásának és megerősítésének, egymással ellentétes irányú, oda-vissza mozgásának játékát eredményezik. Elbeszéltség és fikció, a valóságos, megtörtént eset elmondásának illúzióját építő elbeszélői gesztusok, valamint a történet regényíró általi megalkotottságát, kitaláltságát hangsúlyozó mozzanatok már a regény felütésében megteremtik azt az eldönthetetlenségből adódó feszültséget, amely az elbeszélő és elbeszélés ironikus viszonyának alapját képezi. A regény elhíresült nyitómondata rögtön arra az olvasói (élet)tapasztalatra apellál, amely csakis elbeszélő és olvasója közös életvilágából eredhet: „Aki tiszai alföldünknak egy részét bejárta, vagy annak bármely táján csak pár napig tartózkodott: bátran mondhatja, hogy az egészet ismeri.”<sup>14</sup> A mondatban rejlő állítás igazságát vagy hitelességét, és ennek az állításnak az ellenőrizhetőségét is az olvasó tapasztalati tudásának hatáskörébe utalja az elbeszélő, amikor a vonatkozó névmással kifejezett általános alanyt egy a nemzeti hovatartozást sztereotipikusan is jelölő tájegység többes szám első személyű birtokos személyjelével a beszédaktusban részt vevő beszélő és hallgató közösségébe vonja.

A referencia egyértelmű és világos, a helyszín pedig mindenki számára ismerős, egészen a következő bekezdésig, amely viszont éppen a helyszín, a történet kitaláltságát, referencializálhatatlanságát állítja:

Valahol a tiszai alföldön tehát – hogy végre történetemhez fogjak –, a Tiszán inneni vagy túli kerület valamely megyéjében, nevezzük Taksony megyének – szorosán a folyó partja mellett, ott, hol az nagy S-sé kanyarodik, nem messze három nyírfától, melyek kétöles homokdombon állnak (ezt jegyezzék meg különösen olvasóim, mert miután mértföldekre domb, s főképp olyan, melyen fa állana, nincs, ezen jel által legkönnyebben akadhatnak történetünk színhelyére), fekszik Tiszarét helyisége...<sup>15</sup>

Az alföld vagy a Tisza emlegetése ugyan ismételten a valóságillúzió fenntartását szolgálja, a lokalizálhatatlanság, a helyszín rögzítésének lehetetlensége (innen vagy túl) mindenképpen ennek egyidejű lebontását hozza létre; amelyet viszont a névadás gesztusa, az írói névadás önkényességének hangsúlyozása csak megerősít. A „nevezzük” igealakja a nyelvi cselekvés performativitását teszi egyértelművé: tulajdonképpen az elbeszélés aktusának performativitására is figyelmeztetve az olvasót, ami ez esetben a narráció aktusán túl magának az elbeszélő történetnek a kitaláltságát is tudatosítja. Vagyis egyértelművé teszi, hogy a mesélő a mesélés processzusában hozza létre azt a történetet, amelyet az olvasó egy szintén lineárisan, de más időrétegben előrehaladó időbeni mozgásban tapasztal meg. Az olvasóval való ironikus játék, és az elbeszélés tárgyának hasonlóképpen ironikus lebegtetése ezután

válik igazán látványossá a fent citált szövegrészletben. Az elbeszélő ugyanis a performatív nyelvi aktus által imént létrehozott helyszínre utalja olvasóját: az olvasó megszólítása egy explicit utasítással kapcsolódik össze, s a pontos geográfiai megjelölés után, a tájtárgyak minuciózus számbavételével adja meg azokat a paramétereket, amelyek az olvasói ellenőrzést az olvasottak fellett majd lehetővé teszik. Ezzel viszont visszatértünk kiindulópontunkhoz, hiszen az elbeszélő fenntartja azt az igényét, amelyet egyébként az olvasóról is feltételez, vagyis hogy története az ellenőrizhetőség értelmében is hiteles legyen, amelyről az olvasó akár empirikusan, a történet helyszínének felkeresésével meggyőződhet. Mindez azonban egy olyan színhelyre vonatkozik, amelyet az elbeszélés aktusa hozott létre, az iménti igény megfogalmazása ezért már csak ironikusan érthető. Az oda-vissza játék ebben az esetben pontról pontra követhető nyomon, s az elbeszélő az iróniát valójában a történet ellenőrizhetőségének az igényére is kiterjeszti. Mindenesetre olyan játékot, sőt, talán játszmát kezd az olvasóval, amelyben ez a lebegtető, kissé talán gunyoros távolságtartás jól érzékelhető.

Számtalan olyan szöveghelyet találhatunk a regényben, amely az elbeszélő aktusának performativitását hivatott bizonyítani, s amelyben az elbeszélő regényíróként, szerzőként való színrevitele a valóságillúzió felszámolását szolgálja, a regény fikcionalitását, a regény világának teremtettségét hangsúlyozva. A XII. fejezet felütése például nem egyszerűen a regényíró fáradtságos munkájának mindennapiságát is érintő önreflexióval indul. Az illúziótörés itt nem kizárólag azáltal jön létre, hogy a szerző a narráció előterébe lépve, pusztán a fikciós jelleg, az emberi kéz által való megalkotottság tényére hívja fel a figyelmet, az olvasót a szerző együtt-gondolkodásra, együtt-alkotásra szólítja fel:

Jó névnél nincs fontosabb dolog a világon, legalább vannak, kik ezt hiszik, s azért olvasóim természetesnek fogják találni, ha most, midőn Taksony megye fővárosának nevet keresek, nem kis aggodalmak közt járok fel s alá szobámban. – Nevezzük Porvárnak, mi legalább nyári napokban a fogalmat tökéletesen kifejezi. Ha estve a csorda a városba visszahajtatik, a por egy jól készült várerősség minden kellékeinek megfelel, tökéletesen eltakarva az épületeket s visszajesztve a bemenni akarókat. Ha olvasóim jobbat találnak, tudassák velem; s én csak akkor nem fognám követni tanácsukat, ha e könyv második kiadást nem érne, mire természetes most gondolni sem akarok. Ha hazánkban annyian változtatják nevöket, s némely író hármát is el tudott használni, miért ne tehetné ugyan ezt Taksony megye fővárosa is?<sup>16</sup>

Az elbeszélő regényírókénti színrevitele az ironikus önreflexiót az olvasó egyetértésére építi, s így az önironikus túlzás a humor forrása is lesz egyben. A regényírás nehézségeinek tematizálásával az elbeszélés olyan autoreflexív funkcióját valósítja meg, amely elbeszélve az elbeszélés nehézségét, a név-



adás aktusának sikeres végrehajtásával, vagyis a feladat megoldásával, az elbeszélés nyelvi megalkotásának folyamatába is beavatja az olvasót. Nem csupán azáltal, hogy az elbeszélő magyarázatában jelölő és jelölt motivált viszonyt tárja fel, egyfelől indokolva a név megválasztását, másfelől értelmezve a „beszélő név” jelentését a szövegben, hanem éppen az olvasónak címzett felhíváson keresztül, a nyelvi alkotó tevékenység kognitív értelemben vett munkajellegére és ebből következő lezárhatatlanságára is rámutat. Az irodalmi szöveget ezáltal olyan lezárhatatlan, alakuló, nyitott műalkotásként mutatva fel, amelyen nem egyedül a copyright birtokosa, de a jobb megoldással előálló olvasó is változtathat. A citátum zárolata, amely a regény sikerének reményét éppen a túlzott természetességgel megszólaló ambíció, és a siker utáni vágy kendőzetlensége révén fordítja ismét ironiába, a thienemanni értelemben gondolt irodalmi alapviszony szereplőinek életvilágbeli viszonyaira való utalással a regényolvasás, az irodalmi konzum kontextusát is az elbeszélésbe emeli.

Az az oda-vissza játék, amely a valóságillúzió, a történet hitelességének ellenőrzése, valamint ennek az illúzióknak a lerombolása, a történet fikcionalitásának, nyelvi megalkotottságának hangsúlyozása között egyfajta libikókamozgásban, hol a megerősítés, hol a visszavonás irányába billen, a regény narrációjának egyik legmarkánsabban kirajzolódó jellegzetessége. A történet megalkotottságára, a regény elbeszélésének menetére reflektáló példák közül elegendő csupán a XXXV. fejezet felütésére gondolnunk, ahol az elbeszélő kommentálja az elbeszélés aktusában bekövetkező (nyelvi) cselekvést: „Azon ponthoz értem, hol elhagyva előadásom eddigi modorát, történetem fonalát megakaszthatom.”<sup>17</sup> Majd pedig ezt a lépést értelmezendő, a regényíró és a történetíró tevékenysége közötti hasonlóságra is reflektál (az ezredforduló olvasója számára talán megdöbbenő korszerűséggel!), amennyiben mindkettő privilégiuma, „hogyan érdektelen korszakokon átlejtve, csak azt veszi fel előadásába, mit legszebbnek vagy nagyszerűbbnek tart...”<sup>18</sup> De hasonlóképpen jó példa erre az a köszönetnyilvánítás, amelyet a regény egy szereplőjének tolmácsol a regényíró maga és kiadója nevében, hogy kifejezze háláját azért, amiért önnön regényfikciója főhősének életpályáját az ügyvédi pálya felől a jegyzőség irányába terelte: „Ezek valának Jónás ügyvédi pályájának első léptei, s noha nem kedvező körülmények között történtek is, hősünk talán tovább folytatja a pályát, ha egy becsületes kollégája, kinek ezenel mind magam, mind kiadóm nevében köszönetet mondok, őt más gondolatokra nem hozza.”<sup>19</sup>

A valóságillúzió megteremtésére és a történet hitelének ellenőrizhetőségére irányuló törekvésekre azonban hasonlóképpen számtalan példa akad. A narrátor például Tengelyi Jónás élettörténetének egyik legkorábbi mozzanatát elbeszélve „hiteles kútfőkre” hivatkozik: „Az öreg Ézsaiás ti. jókor, sőt mint hiteles kútfőből tudjuk – már pár órával születése után szép pályát választja

kicsi Jónásának...”,<sup>20</sup> s a kommentár iróniája itt sem csak egy forrásból táplálkozik. A biográfia időben távoli pontjainak felcserélése, az elbeszélő gunyoros, távolságtartó, és mégis szeretetteljes lekicsinylése együttesen hatnak. Hasonlóképpen ironikus az elbeszélő akkor, amikor a történet hitelességét vagy megtörténtségét „jegyzőkönyvi idézetekkel” támasztja alá. „Hogy az állatkínzási egyesület virágzó állapotban volt, s már eddig is nagy eredményekhez vezetett, azt a társasági jegyzőkönyv bizonyítja.”<sup>21</sup> Az elbeszélő ezt a megállapítást a narrációba vendégszövegekként beékelődő, jegyzőkönyvi idézetekkel igyekszik alátámasztani, a klasszikus iróniának azzal a retorikai eljárásával, amikor a bizonyításra szolgáló példa rendre a bizonyítandó állításnak éppen az ellenkezőjét illusztrálja. A citátumok sorát az elbeszélő egy a jegyzőkönyvek komolyságára, nehézkességére utaló megjegyzéssel zárja le. („Nem fogom olvasóimat több jegyzőkönyvi idézetekkel fárasztani...”<sup>22</sup>) A mondotak hitelül azonban az elbeszélő olyan – Mikszáthnál például majd nagyon jellemzővé váló – technikákat is alkalmaz, mint amilyen például az elbeszélői információ forrásának megjelölése, kihelyezése (pl. „egy vén francia ismerősömtől hallám többször”;<sup>23</sup> „mint egy szerelemben megöszült ismerősömtől hallám”;<sup>24</sup> „mint egy öreg asszony, kivel sokat társalogtam, mondani szokta”<sup>25</sup>), és ebben a sorban olyan példára is gyakorta bukkanhatunk, amely az elbeszélő saját tapasztalati tudását teszi instanciává („amennyire én tudom”<sup>26</sup>). Mindkét esetben olyan eljárásról van azonban szó, amely, miközben látszólag elismeri az információ hitelességére, ennek a hitelességnek a bizonyítására irányul (elbeszélői vagy olvasói) igény jogosságát, azonközben az információ forrásának megnevezésével éppen azt kommunikálja, hogy nem áll módjában a mondotak hitelességeért kezességet vállalni. Az első esetben annak jelzésével, hogy az elbeszélő csupán továbbadója, közvetítője egy más-tól hallott ténynek, a második esetben azáltal, hogy saját tudásának bizonytalanságára, hiányosságára figyelmeztet. Arra is találunk azonban számos példát, hogy az elbeszélő mintegy az előbeszéd intimitását sugallva az olvasóval való viszonyában, azzal kommentál valamely eseményt: „– bármi hihetetlen – szemtanúkat tudnék állítani”.<sup>27</sup> Az elbeszélő olvasóhoz fordulását ebben a példában éppúgy, mint másutt, olyasfajta személyesség hatja át, amely a szóbeli mesemondó pozícióját idézi. A beszélő és a hallgató számára egyaránt ismerős, és ezzel a benne való biztonságos mozgást szavatoló közeg nem csupán a lokalitás intimitását kölcsönzi az elbeszélésnek. Olyan kommunikációs helyzetet is teremt, amelyben nem kell mindent megmagyarázni vagy végigmondani, ahol a mesemondó bizonyos lehet abban, utalásait és célzásait hallgatója megérti, és közös tudásuk biztonságára alapozva számára is elfogadható módon egészíti ki.

A regényvilág megalkotottsága és a mondotak empirikus ellenőrizhetősége közötti ide-oda játék, éppen az olvasóval való aktív és interaktív viszony révén, fikció és realitás kapcsolatát sajátos struktúrába rendezi, a két szféra

átjárhatóságát megteremtve. Az elbeszélő az olvasót mintegy bevonja a fikcióba: az olvasóhoz fordulás, amely a leggyakrabban az olvasó élettapasztalatára való elbeszélői hivatkozással kapcsolódik össze, realitás és fikció határait mossa el. Nyilvánvalóan nem a hoffmanni fantasztikum értelmében. Sokkal inkább úgy, hogy az elbeszélő által az elbeszélés performatív aktusában megteremtett világ az olvasó és a regényíró közös, empirikus életvilágának egy változata, alternatívájaként jelenik meg. Olyan lehetséges világként, amelybe az olvasó szabad bejárást nyer, és amelynek autonóm közegét az elbeszélő utasítása szerint számos ponton az olvasó saját élettapasztalataival kell, hogy kiegészítse. Az olvasó tehát nem egyszerűen bebocsátást nyer a fikció világába, de mint ilyen, maga is része, szereplője, és alkotója lesz az elbeszélésnek. A második személyben megszólított olvasó így kap lehetőséget arra is, hogy a virtuális térben Tengelyivel találkozzék („Ha Tiszarétre érve, hogy lovakat válts, a jegyző csinos háza elébe hajtatl, s régi szabású, de tiszta kötötésében Tengelyi lép elébe...”<sup>28</sup>), vagy az elbeszélő leírása alapján egyedül is felismerje majd Nyúzó házát az alternatív valóságban („...s olvasóim Garacson – ha nekik kalauzul nem szolgálnék is, látva a szépen kijavított kerítést, a méregzöldre festett falat, melyen hat ablak nyílik, s melynek színét a tornác gyönyörű, kék oszlopai még inkább kiemelik, máshová nem térnének be, mint ide”<sup>29</sup>). Az ilyen vagy ehhez hasonló példák számát természetesen a végtelenségig szaporíthatnánk, mint ahogyan azokat is, amelyek egy másik jellegzetes eljárásra hozhatók. Az olvasói tapasztalat és fantázia aktiválására hivatkozva az elbeszélő gyakorta „ugrik” az elbeszélésben, és kihagyja a történetmondásból azt a szakaszt, amelyet szándéka és reménye szerint az olvasónak kell kitöltenie.

Számtalan válfaja közül csupán néhányra szorítkozva: gyakorta az az olvasó feladata, hogy az alternatív valóság valamely hősét vagy eseményét gondolatban helyezze át saját életvilágának közegébe, ezzel magyarázva, „motiválva” a történeteket, s kiváltva az elbeszélői kommentárt, esetleg elemzést. „Most mindenki gondoljon önmegejére, s képzelje, mily sebes előmenetelt tett volna hősünk azon körben.”<sup>30</sup> Egy másik gyakori eset, amikor az olvasói tudás azért tölti ki a megszakítást, mert a fikció ténylegesen a valóság alternatívája, mint ilyen számos eseménye már eleve ismerős kell, hogy legyen az olvasó számára: „Ezek után Sáskey egyes intézkedésekre irányz a hallgatónak figyelmét, melyet azonban, miután a tisztújítások taktikájához tartoznak, s olvasóim nagy része által nemcsak ismertnek, hanem néha alkalmaztatnak is, röviden említeni elég leend.”<sup>31</sup> Ugyanez a tájjal vagy tájtárgyakkal kapcsolatosan: „E tanya bővebb leírását bátran elhagyhatom, nem hiszem, hogy olvasóim között olyan legyen, ki életében gulyástanyát nem látott.”<sup>32</sup> Az utóbbi esetnek inkább csak alfaja, amikor ez egy speciális gender-tapasztalattal kapcsolatos, s a bizonyíthatóan férfi elbeszélő magánál kompetensebb fabulátorként speciálisan a női olvasókhöz fordul: „...az érzelmeket, melyekkel a

hölgy az ifjút fogadta, leírni szép olvasónémra bízom, kik azokon éltökben vagy már átmentek, vagy bizonyára egyszer átmenendenek.”<sup>33</sup> Másutt az elbeszélő az elbeszélés korábbi fázisainak ismeretében, a fikció világában való jártasságra alapozva adja át a továbbgondolás feladatát a befogadónak: „Olvasóim ismerik a módot, mellyel Nyüző az elébe állított gyanús személyekkel bánni szokott, s azért ne várják, hogy az üveges zsidónak vallomását hosszasán előadjam.”<sup>34</sup>

Hogy az elbeszélőnek mind az olvasóhoz, mind pedig az elbeszélés aktuálához, valamint az elbeszélte történethez való viszonyulása leginkább az ironia eldöntetlenségeivel jellemezhető, azt az elbeszélő státuszának bizonytalansága, az elbeszélői szólám változó pozíciója is alátámaszthatja. Az elbeszélő verbális cselekvése az elbeszélés időben előrehaladó mozgásában a propopeia különféle figurációs lehetőségeit teremti meg, s ezeket a narráció beszédaktusához hozzárendelt egymástól különböző (elbeszélői) maszkokat/arcokat nem feltétlenül tudja az olvasó közös nevezőre hozni. Azok az elbeszélői stratégiák, amelyek az elbeszélte történet regényszerűségét hivatottak kifejezésre juttatni, és azt kommunikálják az olvasóval, hogy a fikció alakulása kognitív és verbális értelemben is az elbeszélő-regényíró személyének függvénye, s a regény, melyet olvasunk, lényegében az elbeszélés nyelvi aktusának az eredménye, az elbeszélő omnipotenciáját állítják. Nem állíthatjuk azonban, hogy *A falu jegyzőjének* elbeszélője egy klasszikus értelemben vett omnipotens elbeszélő volna, Thackeray marionettjátékosának értelmében. Az elbeszélés bizonyos szakaszaiban valóban létezik egy mindenható elbeszélő szólám. Ez a szólám azonban nem kizárólagos, és az elbeszélés bizonyos pontjain egy más karakterű elbeszélői szólamnak adja át a szót. Az elbeszélői szólám olykor szigorúan annak elbeszélésére korlátozódik, ami a szemnek, tehát a virtuális térben jelen lévő bármely személy számára látható, vagy általa is tudható. Az elbeszélő erre még a történet elején reflektál: „De bármiként legyen ez, gondolatok – melyek még annak is, kit éppen eltöltenek, többször urai, mint tulajdonai – a történetíró birtokához nem tartoznak; azért nem háborítva új barátainkat kényelmes ábrándaikban, csak azon leszek, hogy személyöket ismertessem meg olvasóimmal.”<sup>35</sup> Az elbeszélő tehát ezen a ponton kifejezetten azt hangsúlyozza, hogy hatalma a gondolatok és az események felett nincs, tudása a fiktív világ szereplőiről nem terjedhet ki mindenre. A regény felütésében egyébként, amikor a regény címadója, és az események alakulásában nem kevésbé fontos barátja először szóba kerülnek az elbeszélés menetében, az elbeszélő konzekvensen úgy mutatja be őket az olvasónak, hogy karakterükre, természetükre, vonásaikra kizárólag a külsőjükől, tehát a szem számára látható jegyekből következtet.<sup>36</sup>

A látás és a hallás szerepének az elbeszélésben számos ponton jut kitüntetett szerep, ezek közül az egyik legizgalmasabb Tengelyi bebörtönzésének leírása, a tömlöcbe kerülés jelenete. Az elbeszélő Tengelyi látószögéből beszél,

s tudása az ő tudására korlátozódik ebben az epizódban. Vagyis: az egyes szám harmadik személyű elbeszélő a tömlöc sötétjében lejátszódó eseményeket a szagok és a hangok felidézésével meséli el. Az olvasó, akárcsak a főhős, csupán annyit tud meg a tömlőről és az ott lévő többi rabról, amit a hangok, és az új jövevényrel kialakuló beszélgetés alapján megtudni lehet. Tengelyi gondolataiba azonban ekkor bepillantást enged az elbeszélő, miközben a különböző irányokból megszólaló hangok, a „rekedt gyenge hang”, a „gyermekhang”, a „férfihang” közötti beszélgetésből egymástól távoli emberi sorok kontúrja rajzolódik ki. A többszereplős párbeszédet az elbeszélői kommentárok Tengelyi látószögéből, és így az ő tudásával egyetemlegesen, bár meglehetősen szűkszavúsággal kommentálják. A fordulat akkor következik be, amikor az elbeszélő közli: „Lámpa hozatott...”,<sup>37</sup> és ezzel, vagyis a színhely megvilágításával az elbeszélés immáron kiterjedhet mindarra, ami a látás érzékettségéhez kötött. A helyszín, és a jelenet szereplőinek tényleges leírása, most már a vizuális elemekre kiterjedően is, csak ezután következik. Az elbeszélő mindenhatóságával, sőt, mindentudásával szemben ebben a fejezetben határozottan korlátozott az elbeszélő tudása, s ez a korlátozottság a kölcsönzött látószöggel egyben az emberi érzékelés korlátait is az elbeszélői tudás határává teszi. A jelenet „leírhatatlansága” vagy elbeszélhetősége azonban nem kizárólag ezen a ponton kötődik a látás érzékeléséhez, az elbeszélő többször él hasonló módszerrel.

Több olyan szöveghelyet is találunk, ahol az elbeszélhetőség feltételeként jelenik meg a láthatóság. Vagyis: amikor az elbeszélő tematizálja, hogy az elbeszélés csupán arról tud tudósítani, amit a tudósító szeme, vizuális jelként is érzékelhet, amit láthat. Ilyenkor az elbeszélő mintegy a modern médium számára, valamely eseményről tudósító megfigyelőként, esetleg voyeurként inszcenírozza magát a jelenetben. Ez az elbeszélői szólam alapvetően más feltételekre épít, mint az, amelyik a regényíró mindenhatóságát hangsúlyozza a fikció felett, vagy amelyik a mindentudó elbeszélő neutrális láthatatlanságával ír le egy dialógust vagy történelemesort. A látás, a láthatóság eme kitüntetettsége azonban többször azzal a *falu jegyzője* narrációjára hasonlóképpen jellemző elbeszélői technikával kapcsolódik össze, amely ismételtelen csak a klasszikus ironia retorikai struktúráját követve az elbeszélhetetlent vagy az elbeszélő által elbeszélni nem akartat beszéli el. A feltételes móddal mintegy zárójelbe, vagy legalábbis az elbeszélői beszédaktus zárójeles zsákutcájaként intonálva ezeket a passzusokat, az elbeszélő a kimondás pillanatában törlésjel alá is helyezi azt, amit kimond. Még a regény elején, a harmadik fejezet kínál erre egy meglehetősen tipikus példát:

Októberben vagyunk, az esthangot is hallottuk már, mint olvasóim talán emlékezni fognak, efelett még erdőben járunk, hol nappal is minden homályosabb, s azért olvasóim természetesnek fogják találni, ha szeméyeink részletes leírásába nem ereszkedem, mit én

Rétyné önnagyságára nézve úgyis nem szívesen tennék. Ha azonban nappal volna, olvasóim láthatnák, hogy Rétyné negyven és ötven között, azaz azon korban áll, melyet negyvenen túlélt emberek a férfikor legszebb idejének tartanak, s mely eszerint ily férfias aszszonynál is talán legszebbnek nevezhető.<sup>38</sup>

Az elbeszélői szólam ebben az esetben az irónia révén teszi lehetetlenné a prosopopeia működését, és mintegy dezantropomorfizálva az elbeszélőt, teszi „megszemélyesíthetlenné”.

Legalábbis akkor, ha egyetlen hanghoz akar az olvasó antropomorf elbeszélői figurát társítani. Amikor az elbeszélő a fény hiányára, vagyis a látás akadályozottságára hivatkozva függeszti fel az elbeszélést, a vizuális csatorna bedugulása nem egyszerűen a közvetíthető látvány hiányához vezet. Az elbeszélés, a leírás maga válik lehetetlenné, ami csak akkor következhet be, ha a kép, a látvány az elsődleges matéria az elbeszélő számára. A narrátor megjegyzése, miszerint hősnője leírásától szívesen el is tekintene, nem csupán a lovagias gesztus ironikus átfordításával, s ezáltal a humorisztikus beszédfordulat révén érdemes a figyelemre: a lovagiasság olyan horizontális viszonyt is feltételez, amelyben tudósító-elbeszélő és leírásának tárgya egy logikai szinten, egy közös valóságban helyezkednek el. Az irónia azonban ennek a nyelvi gesztusnak a felszámolásáról, illetve a logikai szintek újbóli széttolásáról is gondoskodik. Az elbeszélő ugyanis a feltételes móddal tulajdonképpen megkérdőjelezi, törlésjel alá helyezi azt, amit a továbbiakban mondani fog. Az elbeszélő olyan feltételt szab az olvasó számára a vizuális jel, a látvány birtokbavételéhez (nappal), ami az ugyanebben a virtuális térben a szereplőket figyelő tudósító narrátor számára nem volt adott, ami tehát a fikció virtuális terébe belépő olvasó számára sincs adva. Amikor tehát az elbeszélő azt mondja el, mit látna az olvasó, ha a nem létező feltétel teljesülne, egyúttal – játék a játékban – a fikatív világon belül, egy az elbeszélő és olvasó számára egyaránt nyitott és átjárható fikatív térben nyit ablakot egy újabb fikcióra. Amit leír, azt az előfeltételek szerint sem ő maga, sem az olvasó nem láthatja. Ez a lebegtető, az elbeszélői pozíción magán is ironizáló elbeszélésmód, amely ezzel az eljárással úgy hozza vissza az elbeszélésbe a mindentudó elbeszélő nézőpontját, hogy azt egyúttal a bizonytalanság előjelével törlésjel alá is helyezi, a regény folyamán szintén a humor hatékony forrásának bizonyul.

A látás vizuális jelcsatornája mellett a hallás auditív jeleinek érzékelése szintén kitüntetett szerepet kap az ilyen típusú, törlésjel alatt folyó „kvázi-narrációban”. A harmadik személyű elbeszélő számára ugyanis nem kizárólag a szobalány látószögével való azonosulás teremti meg az öngyilkossági jelenet *nem*-elmesélésének lehetőségét. Az elbeszélés tulajdonképpeni léleménye ebben a jelenetben nem a szobalány látószögének pusztá felvétele, az elbeszélő látószögének azonosítása a szereplőével. Sokkal inkább az érzékleti csatornák ismételt beszűkítése, az egyedüli működő csatornaként az auditív

meghagyásával, mégpedig egy olyan megszorítást is beiktatva, amely a hallottakat kivonja a „legális”, a fikció terében „jogszerűen” hallható hangok köréből. Ami az ajtó túloldalán történik, és ami ebből a hallgatóság eredményeként a fül számára érzékelhető, az ráadásul csupán olyan bizonytalan forrásból származó zöreij, amely mindenképpen értelmezésre szorul:

Mit Julis benn hallott, még inkább nevelé kíváncsiságát. Rétyné fel s alá járt. Leült asztalához, s írt. Ismét fölkel, s mintha papírt tépne szét. Ujra körüljárt. Felnyitá szekrényét. Megint íróasztalához ült; s Julis világosan hallá nehéz fohászait. – Később a leánynak úgy látszott, mintha az alispánné valamit keverne poharába. – Csakugyan beteg – gondolá magában –, bizonyosan cseppjeit veszi be; mégis jó volna, ha valakit hínék.<sup>39</sup>

E rövid idézetből is jól látható, hogy az elbeszélő bepillantást enged a szobalány gondolataiba, és azt közvetíti, amit az hall. Ezen a tudáson azonban nem lép túl: nem változik olyan fölérendelt elbeszélői szólamná, amely kontrollálhatná, megerősíthetné, vagy elvethetné a szobalány értelmezéseit. Julis az úrnője szobájából kiszűrődő zajokat mint auditív jeleket értelmezi, és fordítja vissza cselekvésekké. A szobát, a tárgyakat és a tárgyi világ hangjait nem ismerő hallgató számára ezek a zajok csupán értelmetlen zörejek maradnának, a hallgató(zó) személye, helyismerete, „rutinja” elengedhetetlen feltétele annak, hogy a hangeffektusok ne zörejként, hanem auditív jelként legyenek olvashatóak. Az olvasó pedig nem tehet mást, mint hogy hisz a leánynak, hiszen ez az egyetlen forrás, amelyből az eseményorról tudomást szerezhet. Az elbeszélő itt valóban háttérbe vonul, tudása pedig a látószögét kölcsönző szereplő tudásával lesz azonos.

A zörejek, zajok a regény egy másik jelenetében azonban éppen az ellenkező célt szolgálják: Viola szöktetési jelenetében a tisztartó látomásának hangjaival kapcsolatosan az elbeszélő, mindentudóként, nem hagyja kétségek között olvasóját. Miközben tudatja az olvasóval azt is, ami a tisztartó fejében lejátszódik, és pontosan idézi a szereplő gondolatait, aközben az olvasó arról is értesül, hogy mi a hallucináció tulajdonképpeni forrása. A padlásról hallatszó lépések, amelyeket a tisztartó hallucinációnak vél, az olvasó számára a fikció realitásához tartoznak, hiszen az elbeszélő pontosan tudósít arról, ami oda fönt zajlik. Az elbeszélő mindentudását itt megosztja olvasójával, s a szereplő, esetünkben a tisztartó hiányos tudása, az általa levont következtetésekkel egyetemben, a humor forrásává válik. A fikció világában valóságos zörejek és hangeffektusok eredetéről ebben a jelenetben csupán az epizód főszerepét játszó regényhősnek nincs tudomása: a félelem olyan félreért(elmez)éshez vezet, amely jól megvilágítja a szakadékot a mindentudó elbeszélő, az őt követő olvasó, illetve a szereplő tudása között. Ez a divergencia igényli, sőt előfeltételezi a narrátor omniscieniciáját. A belső beszéd, a szereplők gondolatainak gyakori idézése hasonlóképpen egy mindentudó elbeszélői szólam létezésére

utalhat, fontos azonban, hogy a belső beszédet, a szereplők gondolatainak felidézését, vagy akár a szabad függő beszédet sem mindig kommentálja az elbeszélő. Ezekben az esetekben az elbeszélő nézőpontja nem helyeződik a szereplő, a regényhős nézőpontja fölé; a kettő viszonya inkább valamifajta párhuzamossággként lenne leírható. Az elbeszélő ilyenkor a leggyakrabban mintegy átadja a szót a szereplőknek, s a kommentártól való tartózkodás pedig az olvasó belátására bízva a szereplői megnyilatkozások „igazságértékének”, „összintéségének” mérlegelését a fikció teremtett világában. Így van ez akkor, amikor Tengelyi végiggondolja és értékeli a Viola levele nyomán kialakult helyzetet,<sup>40</sup> vagy amikor Akos vívódását adja vissza az elbeszélő szabad függő beszédében,<sup>41</sup> amikor Macskaházy gondolatait olvassuk az idézet pontosságát nyomatékosító idézőjelek között,<sup>42</sup> vagy Réty számvetésének közvetítésekor,<sup>43</sup> de a példák sora még jócskán szaporítható. Az elbeszélői kommentártól való tartózkodásnak, és a harmadik személyű elbeszélő gyakori nézőpontváltásainak talán leginkább sokatmondó példáját a regény egyik amúgy is kulcsfontosságú jelenete, a statáriális tárgyalás elbeszélése kínálja.

A XXII. fejezet, amely a rögtönítelő bíróság eljárását meséli el, a genette-i értelemben is jelenetként értelmezhető, hiszen a párbeszéd és a szabad függő beszéd váltakoztatása révén meg tudja valósítani az elbeszélés és a történet időegyenlőségét. Az elbeszélés ideje és az elbeszelt idő a regény folyamán talán itt kerül a leginkább fedésbe, és már csak ezért sem véletlen, hogy ez a regény leghosszabb fejezete, nagyon durván számolva a teljes szövegnek majdhogynem egytizedét teszi ki. Az elbeszélés tempója tehát itt lesz a leglassabb, mégis, a fejezet olvasásakor inkább dinamikusnak érezzük a jelenetet, és ez a mozgalmasság vagy dinamika az elbeszélői nézőpontok gyors és gyakori változtatásából eredeztethető. A párbeszédekben a szereplők közvetlenül szólalnak meg, és ezeket a direkt megnyilvánulásokat éppen úgy nem kommentálja különösebben az elbeszélő, mint a jelenet résztvevőinek szabad függő beszéd formájában közvetített megszólalásait. Olyan elbeszélői kommentárt, amely értékelné, vagy egy fölérendelt elbeszélői szöveg bizonyosságával befolyásolná az olvasót a véleményalkotásban, a jelenet folyamán nem találunk. A harmadik személyű narrátor kommentárjai, vagy az egyes dialógusrészeket, idézeteket összekötő megjegyzései csupán tárgyias, technikai jellegű részletek közlésére szorítkoznak, például Cifra és Üveges Jancsi külsőjére, ami ugyanakkor azt szolgálja, hogy az olvasó Liptákné és a kovács nézőpontjával és értékrendjével azonosuljon: „S ki e pillanatban Cifrára s a zsidóra nézett, alig tehetett mást, mint osztakozni véleményében; legalább ez előbbi – kinek e pillanatban talán eszébe jutott, mi közel állt többször ahhoz, hogy hasonló sorsra jusson – nyugtalanul körültekintve, mélyen arcára vont kalapjával éppen nem látszott olyannak, minőnek a jólelkű tanút magunknak képzelni szoktuk.”<sup>44</sup> Az elbeszélői értékelés a látványból indul ki, a többes számú általános alany pedig inkább a közvélekedés közvetítőjének szerepét



kölcsonzi az elbeszélőnek. A narrátor a jelenet során ott, ahol mégis magához ragadja a szót, másutt is szigorúan a tudósító szerepkörébe helyezkedik, tehát nézőpontja a szereplőkével egyenértékűként, mellérendeltként és nem főlérendeltként jelenik meg.

A *falu jegyzőjének* elbeszélőjét nem határozhatjuk meg egyetlen, homogén narratív stratégia, egyetlen hang vagy az ehhez a hanghoz egyedülként hozzárendelhető arc segítségével: a regény narrációját az a fajta, bahtyini értelemben vett sokszólamúság jellemzi, amely az egyes elbeszélői szövegeket, a különféle elbeszélői tudatokat és stratégiákat váltogatva, az elbeszéltség mikéntjét a sokféleségre, a sokszálúságra, a heterogenitásra építi fel. Ezek között az elbeszélői futamok között csupán egy, és a többivel egyenrangú annak a regényíró-elbeszélőnek a hangja, amelyhez a narráció autoreflexív elemei hozzárendelhetők. Ezek a regényírói önreflexiók, miközben a szöveg szerkezeti sajátosságaira, a regénystruktúra kérdéseire is nemegyszer gúnyba hajló önróniával reagálnak, azáltal, hogy bekapcsolódnak a korabeli irodalmi közélet diskurzusába is, többször képeznek átmenetet a regényíró-elbeszélő esszéisztikus kitérői és az egyes cselekményszálak narrációja között. A XIX. fejezet felütésében például pontosan a regényírói önreflexió, a korabeli stílusdivatokra és elvárásokra nem kevés gúnyval, ironikusan reflektáló elbeszélői magatartás hozza létre a regény narrációjára olyannyira jellemzőnek mutató „kvázi”-elbeszélést:

Vándor! Ha Taksony megye tiszai járásába igazságot jöttél keresni – s miért ne tehetnéd ezt, miután a jámbor igazság sokszor úgy elbúvik előttünk, hogy az egész világot kiküldték utána – s Garacs helységéhez jössz: húzd le saruidat! Így kezdhethem e fejezetet, ha – mint sokan kívánják – azon pátoszhoz emelkedni tudnék, mely újabb időben legjelesb magyar műveinket – mert bennök úgyszemmi természetes helyén nem áll – csaknem fordíthatatlanná teszi. De szerény író létemre, egyszerű gondolataim kimondására is alig találok szavakat.<sup>45</sup>

A fejezet felütése tehát imitáció, pontosabban stílusparódia. Az elbeszélő megmutatja, hogyan kezdhethet el a fejezetet, ha meg akarna felelni bizonyos elvárásoknak. A feltételes mód – „kezdhethem” – és a paródia azonban nyilvánvalóvá teszi, hogy az elbeszélő az imitációban olyasmit idéz, amit ő maga nem vállal, és ez a távolság az idézet folytatásában tematizálódik is. A kortársi elvárás és a kortársi divat egyaránt bírálat tárgyává lesz, a fordíthatatlanságban megfogalmazódó provincializmus kemény és kíméletlenül őszinte kritikáját végül az elbeszélő az önrónia, az önkisebbités gesztusával igyekszik formálisan enyhíteni. Ám az ennek eszközeként használt jelzősor olyan erős ellentétbe kerül az elutasított írói magatartásformával szemben, amely csak tovább erősíti az ettől már-már gúnyba hajló ironiát.

A humor egyébiránt szinte valamennyi önreflexív szöveghelynek sajátja: még abban az agyoncitált ars poeticában is ott rejlik, amelyet a magyar

irodalomtörténeten valamennyire iskolázott olvasók egy része bizonyos könyv nélkül fel tudna mondani, még ha a regényt magát soha nem olvasta is. A regény, ha nem az Eötvös-életmű legismertebb mondata, mely szerint „[A] költészet kedves játékká aljasul, ha a kor nagy érdekeitől különválva nem a létező hibák orvoslása, nem az érzelmek nemesítése után törekszik”,<sup>46</sup> olyan arkhimédeszi pontja lett a regény értelmezéseinek, amely tökéletesen illett bele abba a paradigmába, amely az „irodalmi tényt” „politikai tényé” olvasta. Ha azonban szemügyre vesszük a mondat szűkebb-tágabb szövegkörnyezetét, akkor azt is láthatjuk, hogy még ebben az irodalom, a művészet funkcióját, társadalmi szerepét komolyan mérlegelő esszéisztikus kitérőben sem mentes a szöveg a humortól. Az iménti idézetet ugyanis a következő ironikus felvezetés előzi meg: „Van az írónak egy magasabb feladata, mint hogy bizonyos mennyiségű fehér papírt fekete karcollással töltsön be, s ki ezt érzi, azt egypár kedvező bírálat, vagy azon művészi élvezet, melyet művei alkotásában talál, ki nem elégíthetik.”<sup>47</sup> [Kiem. tőlem – H. Á.] A citált szöveghe-lyek tágabb kontextusát az a fajta, az irodalomra magára irányuló (ön)reflexió képezi, amely az elbeszélés menetét, a történetmondást megakasztó narrátori kitérők egyikeként hangzik el. Ezekre a kitérőkre az elbeszélő rendre öniróniával, humorral reflektál, s nemegyszer arra használja a humoros öndorgálást, hogy az őt ért bírálatokra is egy-egy gunyoros megjegyzés erejéig reagáljon: „E tévelgyések, melyek elbeszélésem fonalát minden pillanatban félbeszakasztják, mint olvasóim láthatják, csak szerfölötti lelkiismeretességemnek tulajdoníthatók, mellyel minden egyes tényt motiválok.”<sup>48</sup> Ebben az önreflexióban nem csak a túlzás válik a humor forrásává. Két olyan elemet állít ok-okozati viszonyba, amelyek külön-külön a regénnyel kapcsolatos kifogások gócpontját alkotják, és amelyek nem csupán az elsődleges kanonizációban lesznek okai az elmarasztalásoknak. A regénnyel kapcsolatosan az egyik talán leggyakrabban megfogalmazott kifogás a kellő motiváltság, a motiváció hiánya, mind a cselekmény, mind pedig a szereplők pszichológiai megalkotottságának szintjén. A másik ilyen nagyon gyakran bírált, sőt elmarasztalt elbeszélői eljárás a történetmondást megakasztó kitérők, esszéisztikus betétek beiktatása, ezek funkciójának vagy diszfunkciójának a problémája. A fenti szöveghe-ly nem csupán az elbeszélő narrátori leleményéről tanúskodik, hanem arról is, hogy a regényíró kellő humorérzéssel kezeli az elbeszéléstechnikát ért kifogásokat, a szöveggel kapcsolatos ellenvetéseket. A hiányolt motiváltság és a kritikusok által soknak ítélt kitérő egy megfordítás révén olyan ok-okozati viszonyba kerül, amellyel az, amit a bírálók túlzásnak minősítettek, éppen annak hangsúlyos jelenlétét hivatott a szövegben bizonyítani, amit viszont hiányoltak. Vagyis amit túlzásként értékelték, az éppen a regényíró szorgos és odaadó törekvésének volna a bizonyítéka a hiányolt motiváltság maradéktalan és tökéletes megteremtésére. Az arányok így átfordulnak: ha van aránytévesztés a szövegben, akkor az éppen

abban volna, amit a kritika hiányosságként kifogásolt. A fricska nyilvánvaló, a megfordítás tökéletesen működik.

Nem véletlen azonban, hogy az elbeszélő minduntalan reflektál a szövegbe iktatódo ilyen esszészerű kitérőkre, s hogy ezek rendre az önirónia forrását képezik. A XXXVI. fejezetben például egy ilyen, a kitérők gyakoriságán sajnálkozó reflexió nem kis iróniával egy újabb kitérő bevezetését szolgálja, holott az olvasó joggal gondolhatta volna, hogy éppenséggel az azt megelőző eszmefuttatást zárja le:

Regényemnek egy nagy hibája az, hogy felette sokat okoskodom; néha szinte megsajnálom olvasóimat. Nem tudja nálamnál senki jobban, mennyire bosszantó, ha az író, történetének fonalát elhagyva, minden percben okoskodni kezd. Egy ismerősömmel a hegyek közt jártam egyszer. Jó, becsületes ember volt, ki a természettudományokból éppen annyit tudott, amennyit egypár óra alatt kényelmesen elmondhatott, s így a tudósoknak azon neméhez tartozott, kik tudományukat, mint a nyári ruhát, nem hasznukért, de csak azért szerezték meg, hogy tisztességesen megjelenhessenek.<sup>49</sup>

Az idézett részletből jól látható, hogy az elbeszélés performatív nyelvi cselekvése miként hajtja végre éppen azt a (beszéd)aktust, amit a regényíró-elbeszélő állításának konklúziójaként el kellene kerülnie. Az irónia klasszikus alakzata itt tehát a beszédcselekvés szintjén valósul meg, hiszen a beszélő nem a deklarált állítás értelmében folytatja a mesélést, hanem azzal ellentétesen cselekszik. A regényíróként megszólaló elbeszélő azonban, ha alaposabban megnézzük a citátumot, nem egyszerűen a beszédcselekvés „helyzetkomikumát” aknázza ki: a történetmondás folyamatosságát, a valóság-illúzió megteremtését és fenntartását megvalósító elbeszélésmód, illetve az ehhez szervesen kötődő láthatatlan elbeszélői szólam ideálképét is szembeállítja itt a narrátor saját elbeszélői gyakorlatával. A megvalósuló nyelvi cselekvés performanciájának és a narratív struktúra kinyilvánított eszményének ironikus kontrapunkciója valójában magát a nyelvi formát, a regényszerkezetet, a történetmondást rendre megszakító esszéisztikus kitérőkkel építkező regényt teszi a reflexió, a játék tárgyává. Mint másutt is, a „kitérő” vagy ahogyan a szöveg egy másik pontján nevezi, a „tévelygés” olyan elbeszélői szólam egyes szám első személyű megnyilatkozásaként jelenik meg, amely a szerző képzetétől annyiban leválaszthatatlan, amennyiben a regényíró életvilágára, a korabeli irodalmi és társadalmi élet történetileg jól ismert díszleteire tesz egyértelmű és a mai olvasó számára is jól értelmezhető utalásokat. Ezek az esszéisztikus betétek a regény recepciótörténetében a leggyakrabban annak bizonyítását szolgálták, hogy a regény első számú tétje végső soron mégiscsak az *irány*, hogy a szöveg elsődlegesen politikai, s csak másodlagosan vagy sokadlagosan irodalmi tény. Ha mainapság újraolvassuk a regényt, akkor példának okáért a börtönviszonyok leírását szolgáló hosszabb kitérő

egészen bizonyosan nem a politikai röpiratok affektív-mozgósító hatásmechanizmusát fogja elindítani. A szöveg politikuma az esztétikai hatásmechanizmus elemeként sokkal inkább általános, emberi és emberieségi, antropológiai vagy erkölcsi kérdések sorában nyilatkozhatnak meg, amelyeket megindít az olvasóban.

A börtönviszonyokról szóló értekezést éppenséggel Byron *Childe Harold zárándokútjának* a negyedik énekéből vett idézettel indítja az elbeszélő, s a velencei dózsepalota meg a magyar megyeházák között vont párhuzammal megint csak nem kerülheti el, hogy a „komoly”, politikus témát ne fűszerezze, legalább a felvezetésben, némi humorral:

Velence kétségen kívül szép, szép a dózse palotája, szépek Byron sorai is, melyek az utasnak – ha gondolóján a szomorú híd alatt, melyen a velencei rab bírása elébe vagy a halálhoz vezetett, átmegy – akaratlanul eszébe jutnak; de abban, hogy a dózsepalotában palotát s tömlőcöt együtt látunk, magyar ember csakugyan semmi bámulatra méltót nem találhat [...].<sup>50</sup>

Az elbeszélő ebbéli szerepében nem hogy első személyben vagy regényíróként, de éppenséggel a romantikus irodalmi szcena vérbeli figurájaként egy irodalmi szöveghely közvetítésén keresztül jut el a későbbiekben tárgyalandó témához. Az irodalmon: egy Byron-sorpáron keresztül vezet az út az élethez, és a tekintélytisztelettől mindenképpen mentes humoros összehasonlítás, a kettő közötti határvonal átjárhatóságát a lehető legprózaibb módon prezentálja. Ha fikció és realitás, költészet és valóság világa nem választhatók élesen külön, és kiállják az összevetés ilyesfajta profanítását, sőt, az ebből fakadó humor tárgyává is válhat a költészet, úgy a pátosznak ez a fajta abszolút hiánya hasonlóképpen jellemző jegye lehet a regény narrációjának. A „kitérők” vagy „tévelygések” ezt a különös átjárhatóságot szolgálják: mert miközben megszüntetik az elbeszélő láthatatlanságát, és a regényíró-szerzőt kiléptetik a meséből az olvasó és a regény közös és közties, társadalmi-nyilvános terébe, azonközben funkciójuk szerint rendre az elbeszélés fonalának továbbcsövezését hivatottak biztosítani. Az esszéisztikus betétek funkciója ugyanis nem egyszerűen abban merül ki, hogy az elbeszélésben egyfajta szünet közbeiktatásával lassítsák le a történet előrehaladását vagy az elbeszélés ritmusát azáltal, hogy megakasztják az akciót. Az elbeszélő ilyenkor valóban elhagyja a történet menetét, kilép a fikció alternatív, és másutt az olvasóval megosztott világából, és mint regényíró, a saját nevében beszél, közvetlenül szólítva meg olvasóját.

Tematikusan azonban ezek a kitérők azt a célt is szolgálják, hogy a történet az elbeszélő egy másik szálon folytathassa, amennyiben a szöveg esszéisztikus passzusai mindig metonimikus viszonyban állnak azzal a történetrészzel, amely utánuk következik. Ha Eötvös regényírója *kitérőt* emleget, a vizs-

gálódó tekintet a regény szerkezetét értelmezve hajlamos lehet ezen a helyen *rátérőt* olvasni: az esszéisztikus betétek ugyanis az elbeszélésben egyfajta váltó-funkcióval rendelkeznek. A történet, amelyet az elbeszélő mesél, több szálon és több helyszínen folyik, bár a narrátor érzékelhető törekvése, hogy az egyes cselekményszálakat nagyjából szinkronban tartsa a történet idejének előrehaladásában. A fejezetek, amelyek a színpadi dramaturgia értelmében is a jelenetelés elvét követik, vagyis egy fejezet általában egy jelenet, amely egy helyszínen, egy-két főszereplő fókuszba állításával játszódik és valamely szereplő adott színhelyről való távozásával – tehát az „el” instrukcióval – ér véget, csak ritkán folytatják a történetmondást azon a cselekményszálon és helyszínen, amelyen az előző fejezet azt lezárta. Az esszéisztikus kitérő vagy aforisztikus elmélkedés általában a jelenetváltást, illetve a cselekményszál váltását, vagy még általánosabban a tematikus váltást, az új téma bevezetését szolgálja. A kitérő általánosságából az elbeszélő mindig a történetnek egy olyan konkrét szegmenséhez érkezik, amely így a másik cselekményszálon lehetővé teszi a történetmondás folytatását. Az iménti citátum például, ahol az elbeszélő Byron kapcsán a börtönviszonyok kérdéséhez jut el, a XXXII. fejezetben belül az „áttűnést” hajtja végre, vagyis a két jelenet közötti átmenetet biztosítja. Ez egyébiránt az egyetlen olyan fejezet a regényben, amely két különböző színhelyen és más szereplőgárdával játszódó jelenetet köt össze egy snittel. Tengelyi házánál, a jegyző búcsúzásával, útnak indulásával ér véget az egyik jelenet, majd következik az esszéisztikus átkötés, amely metonimikusan vezeti át a következő jelenetbe az elbeszélést, a kontiguitást pedig a „megyeháza” intézményének megjelenítése teremti meg. Az esszéisztikus kitérő analógiája a dózsepalota és a megyeháza funkcionális „hasonlóságának” tematizálásán keresztül vezeti be az új helyszínt, mégpedig úgy, hogy konkretizálja az általánost, a hasonlításban szereplő intézményt a virtuális tér konkrét topográfiai pontjaként, egy meghatározott épületként értelmezi a továbbiakban, ahol a soron következő jelenet játszódik majd, és ahová az előző jelenet egyik szereplője, Tengelyi is meg fog érkezni.

A legritkább eset, valójában inkább kivételnek számít, amit például a XXIII. fejezet felütésében találunk, amikor is egyazon eseményszálon belül, közvetlenül folytatódik az előző fejezet cselekménye. Itt tehát nincs éles vágás a két fejezet, a két jelenet között, sem a helyszín nem változik, sem a cselekmény idejében nem ugrik az elbeszélő, nem iktat közbe semmifajta ellipszist. A narráció azt a történetszálat viszi tovább, amelyet az előző fejezetben is mesélt. Az önálló jelenetet alkotó fejezetek metonimikus összekapcsolására számos példát találunk; ilyen a XXX. és a XXXI. közötti átkötés is, amikor az előző jelenet az alispán távozásával, tehát az „el” instrukcióval zárul, ám az olvasó tudomására hozva egyúttal azt is, hová távozik a regényhős a jelenet színhelyéről. A metonimikus érintkezés a helyszín megjelölésén, a tér kontiguitásán keresztül jön létre, hiszen a következő fejezet ezen helyszínen játszódik majd.

A kapcsolóelemet hasonlóképpen alkothatják olyan, a történet idejére közvetlenül utaló időmeghatározások, amelyek a történet időbeli tengelyén hozzák létre az érintkezést a jelenetek/fejezetek között, mint például a XXVII. fejezet felütésében: „Az utolsó fejezetben leírt estét követő napon”.<sup>51</sup> Lényeges azonban, és ezt ez utóbbi példa is ékesen bizonyítja, hogy az elbeszélő ezekben az esetekben is gyakorta reflektál a regényszerűsége, a történet nyelvi közvetítettségére, megalkotottságára. Tehát a folyamatos történetmondás illetve a történet kitérővel való megszakításának elmaradása sem jelenti automatikusan a valóságillúzió erősítését vagy fenntartását. A „kitérő”, amellyel nem kizárólag a fejezetek felütésében találkozunk, hanem sokszor fejezetközben, de legalábbis a tágan értett felütésben, minden esetben az illúziótörést szolgálja. A „kitérővel”, rajta keresztül pedig az általános konkretizálásával, vagyis a történetmondásnak a „kitérőn” át megvalósuló újraindításaival az elbeszélő megkerülhetetlenül az elbeszélés performatív aktusára irányítja az olvasó figyelmét. A fejezetindítás legtipikusabbnak mondható esete azonban mégsem a „kitérő”: a 39 fejezetből mindössze 18 kezdődik hosszabb-rövidebb érintkező résszel.

A fejezetek indításának, tehát a jelenetek összekapcsolásának leggyakoribb esete, hogy az elbeszélő a lezárt és az új fejezet, a két jelenet közötti időbeni viszonyt tisztázza. Erre azért is van szüksége, mert az egyes jelenetek, bár más-más cselekményszálon játszódnak, párhuzamosan haladnak előre, és ez a körülbelüli kiegyenlítettség teszi lehetővé, hogy a szálak folyton érintkezzenek egymással. A szálak közül általában egyik sem szalad túlságosan előre, a jelenetek linearitása a történet idejéhez többé-kevésbé illeszkedik, természetesen vannak kivételek. A XXIX. fejezetben az elbeszélő visszaugrik az időben, és egy korábbi eseményt mesél el. („Azoknak megértésére, mik Macskaházy meggyilkoltatása után történtek, még egyszer azon este eseményeihez kell visszatérnünk, melyen a szerencsétlen ügyészt Tengelyi házában utolszor láttuk.”<sup>52</sup>) Nyolc olyan fejezetet találunk, ahol a felütés egy bonmot, amely aztán valamely konkrét eseményre lesz alkalmazható. Ezek gyakorta inkább rövidebb kitérők, amelyek valóban csupán az átvezetést szolgálják, például a VIII. fejezet felütésében:

Nincs fontosabb pillanat életünkben, mint ebédeink; életnézetünk s gondolataink legnagyobb része, sőt nem ritkán azon érzemények, melyek emberi természetünket leginkább nemesítik, gyomrunk állapotától függenek, s ki májbajban szenved – mint mi írók, közönségesen –, átlátja Pythagoras és a brahminok egész bölcsességét, midőn erkölcsi filozófiájukat a konyhán kezdik. Csudálhatni, hogy annyi történetbúvár között, kik korunkban inkább új rendszerek föllállításában, mint a régi állapotok leírásában remekelnek, még nem találkozott senki, ki a különböző korok s nemzetek élelmiszereiben kereste volna neműnk nagy tettheinek okát – talán ez úton nagyobb eredményekhez jutnánk, mint azok, kik mindent éghajlat- s fajkülönbségekre vezetnek vissza. Én, ki sem ez új történetírói iskola megkezdésére, sem Homér vagy Scott utánzására erőt nem érzek magamban, az alispáni ebéd

részletes leírása helyett, mely olvasóim étvágyát ébresztené, csak azt mondom, hogy a lakoma, melyben e napon az urak az alispán termeiben s a nemesség a nagy pajtában részesült, egyike vala a legfényesebb- s legmagyarabbaknak, melyeket képzelhetünk.<sup>53</sup>

A bonmot általános igazságából itt nagyjából egy bekezdés után, közvetlenül tér rá az elbeszélő a történet konkrét eseményére, amelyet mint az általános megvalósulását értelmaz az olvasó számára.

Tíz olyan fejezetet találunk, ahol a „kitérő” meghaladja a bő bekezdésnyi terjedelmet, és a felütés hosszabb, értekező szövegrésszé tágul. Ezek az esszéisztikus kitérők azonban szintúgy az élcből, valamely tréfás életbölcsestől indulnak ki. Erre lehet példa a XXX. fejezet felütése:

Ha az emberek oly nagylelkűleg bánának mindennel, amit bírnak, mint gondolataikkal, való boldogság volna élni! Egyéb birtokunkra nézve abban gyönyörködünk, hogy másokat belőle kizárunk, csak gondolatjait közli mindenki szívesen, s ha valami eszébe jutott, nem nyugszik, míg elméje legújabb gyümölcseiben nem részesíté szomszédait.<sup>54</sup>

Az elbeszélő ironikus magatartása, saját szerepének, beszédcselekvésének az ironizálása ezekben az indításokban is tetten érhető. Hiszen a kitérő, a regényírói eszme-futtatás feltétlen komolyságot, beszélő és beszéd feltétlen azonosulását igényelné. A humorisztikus felütés ellenben rendre annak a távolságnak a jelzését, egyértelműsítését szolgálja, amelyet a beszélő saját maga és az általa mondottak között igyekszik megteremteni, regényíró és regény, elbeszélő és az általa végrehajtott beszéd-cselekvés viszonyát kétértelműsíti. Ha az elbeszélő ironikus önreflexiók sorával hívja fel olvasója figyelmét a „kitérők” szerepére, funkciójára a regényben, az már csak ezért sem véletlen. A „kitérő” esszéisztikus fejtegetései, legyen szó bár a rövidebb, néhány soros, vagy a több bekezdésnyi, sőt több oldalnyi szövegrészekről, tökéletes „elidegenítő effektusként” működnek a szövegben. Nem csak azért, mert a regényíró a társadalmi nyilvánosság életvilágbeli figurájaként szólítja meg ilyenkor az olvasókat, vagy mert kilép a fikció teremtett világából. Az olvasó, miközben kizökken a fiktív világ, a történet idejének dinamikájából, óhatatlanul is szembesül a megalkotottság, a történet spekularitása és az elbeszélői beszéd-aktus önkényessége által is jelzett regényszerűséggel. Mindezt azonban az a sokszólamúság helyezi az irónia és a játékoság fénytörésébe, amely azokat az elbeszélői szólamokat is érvényre engedi jutni, amelyek az illúzióépítésre törekedve, az elbeszélő láthatatlanságának és a történet valóságosságának, a problémátlan olvasói beleélésnek a pillanatait is engedik megtörténni. Csak ez a sokszólamúság teszi lehetővé az irónia oda-vissza játékát, megerősítés és visszavonás, a költészet illúziója és az empiria valósága között, ez hozza létre végül azt az eldöntetlenséget, amely a regény narrációját összességében jellemzi.

A regényre olyannyira jellemző színpadiasság hasonlóképpen ennek a két-értelműségnek, a valóságillúzió megteremtésének és egyidejű lebontásának az ellentétes irányultságú dinamizmusait szolgálják. Ahogyan a jelenetvégek szinte kivétel nélkül az „el” instrukció hatálya alá rendezhetőek, úgy egy másik szerzői instrukció, a „félre” hasonlóképpen lényeges szerephez jut a szereplők gondolatainak felidézésekor, szintén ezt az oda-vissza játékot erősítve. A mindentudó elbeszélő a regényhősök gondolatait gyakran idézi a „gondolta”, vagy „mondta magában” közbevetésével, szó szerinti pontossággal, idézőjelek között. A belső beszédet tehát egyértelműen megkülönbözteti a szereplőknek azoktól a megszólalásaitól, amikor azok a „félre” színpadi utasításának a jegyében úgy beszélnek az adott jelenetben, hogy azt tulajdonképpen csak az az olvasó hallja, akit az elbeszélő kézen fogva vezetett a jelenet színhelyére. Ennek egyik példája Rétyné „nagyjelenete” a XXXVII. fejezetben. Hogy az olyan markerek, mint a „mondá”, „szólt” itt semmiképpen nem a belső, hanem egyértelműen a hangoztatott beszédre utalnak, azt a hangereőségre tett elbeszélői utalás – „szólt félhalkan”<sup>55</sup> – félreérthetlenné teszi. Rétyné monológjának hallgatója az olvasó, aki lépésről lépésre követheti nyomon a regényhős érzelmeinek hullámzását, és nyer bepillantást legfeljettebb titkaiba. Az elbeszélő nem kommentálja a jelenetet, semmit nem fűz hozzá a hős monológjához, átadja a szót Rétynének. A „félre” utasítás azonban ebben az esetben az olvasói magatartást is szabályozó implicit elbeszélői utasítássá válik: hiszen a színpadot magát a hangzó beszéddel, és az erre vonatkozó elbeszélői utalásokkal látni engedi a narrátor. Miközben tehát a valóság illúzióját építi is a jelenet, azzal, hogy maga a szcena látható marad, ugyanazon lépéssel le is bontja az elbeszélő.

A regény többszólamúsága, az elbeszélői hangok és státuszuk rögzíthetlensége elbeszélő és elbeszélés, narrátor, narráció és történet viszonyának ironikus és dinamikus szembeállítását hozza létre. Ha a párhuzamosan futó, és egymással minduntalan érintkező történeteszálak mindegyikéhez, a detektív-történethez, a politikai szatírához vagy a szerelmi regényhez egyértelműen hozzárendelhető volna valamely elbeszélői módusz, vagy legalábbis megállapítható volna valamely elbeszélői stratégia dominanciája, akkor bizonyosan nem valósulhatott volna meg a regénynek ez a fajta ironikus sokszólamúsága. Az egyes szálak nem is választhatóak egyértelműen el egymástól, a motívációk, az eseménytörténet felszíni és valós okai sokszor egy másik történet-szállhoz kapcsolják vissza az elbeszélést. Macskaházy intrikus tevékenységét sokáig az anyagi érdeklél és a hatalomvággyal vélhetjük magyarázhatónak, míg nem a regény utolsó harmadában fény derül rá, hogy valójában a szerelmi bosszú táplálja Tengelyi iránti gyűlöletét. A két évtizedes prolongálással viszont az elbeszélő neveltségessé teszi mind a tényleges okot, ami így nem tudja teljesen felülmúlni a casus bellit, mind pedig a bosszúállót. A detektívtörténet és politikai szatíra szálai éppúgy szétválaszthatatlanul fonódnak egy-



másba, akárcsak a szerelmi regény eseményei, és az elbeszélői szerepek változtatása sem lokalizálható egyik vagy másik történetelemre. A szerelmi szál Kislaky Kálmán és Etelka révén, főleg a hősszerelmes jellembeli fogyatkozásai okán, éppen úgy nem nélkülözheti a humort, mint ahogyan a politikai szatíra sem a drámai mozzanatok. A leginkább homogén, és a leggyakrabban egy láthatatlan, mindentudó elbeszélő által elmesélt történetyszál Violának és családjának a története, ez az eseményszál azonban tökéletesen beágyazódik a heterogén elbeszélésmódok sokhangúságába, arányaiban pedig sehol nem válik a többihez viszonyítva domináns szólamná.

A „kitérők”, a regényíró esszéisztikus eszmefuttatásai, az olvasó megszólítása, regényíró és olvasó párbeszédének, interakciójának a folyamatossága nem csupán az irodalmi fikció valóságillúziójának felszámolását hozza létre. A jelenetek tér-idő egységének megtartása, a színpadi keretek láthatóvá tétele, valamint az olvasó bevonása a regény teremtett világának virtuális terébe a valóságillúzió lebontásának folyamatát az életvilág realitásának kontúrjait elmosó, az életet az irodalomba visszaforgató törekvéssel társítják. Realitás és fikció olyan átjárhatóságát valósítva meg ezzel, amely az elbeszélői hangok sokféleségével végül is a romantikus regény egy válfaját írta felül vagy tovább. Eötvös regénye olyan „irodalmi tény”, amelynek esztétikai karakterét elsősorban az irónia retorikai alakzatával írhatjuk le. Ez az irónia azonban sok esetben kiterjed az elbeszélő és az elbeszélt történet, narráció és narrátor viszonyára is, amennyiben az elbeszélő sokszor nem egyszerűen jelzi a beszédaktus és eredménye, valamint a beszélő azonosíthatatlanságát, de a „kitérők” értekező szövegrészeinek felütésében elhelyezve ezeket az elbizonytalanító passzusokat, a „direkt” szerzői szólamot is rögzíthetlenné teszi. Ha Eötvös regényét hosszú évtizedeken át inkább „politikai” és nem pedig „irodalmi” tényként kezelte a kritika, annak nem csak a diskurzusok összecsúszásában kell keresnünk az okát, és nem is a nemzeti sztereotípiák kíméletlenül ironikus tárgyalásában. A „politikai tény” felülkerekedését az „irodalmi” felett legalább ilyen mértékben magyarázhatja az a magyar regénytradícióban csak jóval később polgárosuló ironikus beszédmód, amely az elbizonytalanítás és a rögzítetlenség oda-vissza játékát magára az elbeszélői hangra, a narrátori pozícióra is kiterjeszti, és amely a maga többszólamúságában magát az elbeszélést teszi az irónia alanyává.

- 1 EÖTVÖS József, *A falu jegyzője*, Bp., 1995, II, 318.
- 2 Uo., I, 43.
- 3 Vö. KOVÁCS Kálmán, *Eötvös József irodalmi nézetei = Abránd és valóság*, szerk. SZALAI Anna, Bp., 1973, 282–303.
- 4 Vö. HANSÁGI Ágnes, *Klasszikus-korszak-kanon. Historizáció és temporalitástapasztalat az irodalomtudomány történeti koncepcióiban*, Bp., 2003, 91–103.
- 5 Vö. például DEVESCOVI Balázs, *Mit lehet tudni A falu jegyzője mondatairól (jellemeiről, cselekményéről etc.)*, Pompeji, 1997, 2–3, 212–244.
- 6 EÖTVÖS, I, 204
- 7 PULSZKY Ferenc, *A falu jegyzője = Pulszky Ferenc kisebb dolgozatai*, szerk. LÁBÁN Antal, Bp., 1914, 209
- 8 Vö. DEVESCOVI i. m., TAXNER-TÓTH Ernő, *A mitikus folyó regénybeli iránya. Szempontok A falu jegyzője értelmezéséhez*, It, 2002, 2, 505–528.
- 9 WÉBER Antal, *Eötvös mai arca*, It, 1975, 149.
- 10 WÉBER Antal, *Regényhősök a magyar úgardon. Előszó = EÖTVÖS József, A falu jegyzője*, Bp., 1974, 8.
- 11 Vö. Z. KOVÁCS Zoltán, *Korsó és díszedény. „Irányzatosság” és irónia A falu jegyzője értelmezésében*, It, 2001, 4, 530–553, illetve DEVESCOVI Balázs, *Mit lehet tudni A falu jegyzője első két kiadásáról, és mi következik ezekből az irányregényre nézést?* It, 2002, 2, 219–231.
- 12 Z. KOVÁCS, i. m. 550.
- 13 Ernst BEHLER, *Ironie und literarische Moderne*, Padeborn, München, Wien, Zürich, 1997, 51–52.
- 14 EÖTVÖS, I, 7.
- 15 EÖTVÖS, I, 8.
- 16 EÖTVÖS, I, 166–167.
- 17 EÖTVÖS, I, 232.
- 18 EÖTVÖS, II, 232.
- 19 EÖTVÖS, I, 45.
- 20 EÖTVÖS, I, 36.
- 21 EÖTVÖS, II, 274–275.
- 22 EÖTVÖS, II, 275.
- 23 EÖTVÖS, I, 270.
- 24 EÖTVÖS, I, 121.
- 25 EÖTVÖS, I, 140.
- 26 EÖTVÖS, II, 317.
- 27 EÖTVÖS, I, 12.
- 28 EÖTVÖS, I, 12.
- 29 EÖTVÖS, I, 260.
- 30 EÖTVÖS, I, 45.
- 31 EÖTVÖS, I, 134.
- 32 EÖTVÖS, II, 296.
- 33 EÖTVÖS, II, 105.
- 34 EÖTVÖS, II, 147.
- 35 EÖTVÖS, I, 10.
- 36 Vö. például I, 11.
- 37 EÖTVÖS, I, 205.
- 38 EÖTVÖS, I, 62.
- 39 EÖTVÖS, II, 286.
- 40 EÖTVÖS, II, 138.
- 41 EÖTVÖS, II, 93–94.
- 42 EÖTVÖS, II, 116.
- 43 EÖTVÖS, II, 217.
- 44 EÖTVÖS, II, 16.
- 45 EÖTVÖS, I, 256.
- 46 EÖTVÖS, I, 279.
- 47 EÖTVÖS, I, 279.
- 48 EÖTVÖS, II, 271.
- 49 EÖTVÖS, I, 247–248.
- 50 EÖTVÖS, II, 186.
- 51 EÖTVÖS, II, 115.
- 52 EÖTVÖS, II, 136.
- 53 EÖTVÖS, I, 111.
- 54 EÖTVÖS, II, 142.
- 55 EÖTVÖS, II, 290.