

Entrópia az irodalomban

Nincs szándékomban vitatni a fizika erőteljes jogát az entrópia jelenségének leírására.

Nem tagadható azonban, hogy a rend és a rendezetlenség, illetve a rend rendetlenségbe fordulása – ezt értelmezzük entrópiaként¹ – túllép a fizikán. Így hát joggal megkérdézhajjuk az irodalmat illetően is, hogy könyveink kánonja alapja lehet-e valamiféle információs rendszernek, amelyre az entrópieelv, valamilyen szempontból, de érvényes? És amennyiben igen, úgy az irodalmat nyitott vagy zárt rendszernek kell-e tekintenünk?

Az irodalom és entrópia kapcsolatát nem vizsgálta túl sok tanulmány. Mindaddig – úgy tudom – csak Hankiss Elemér² és Ungvári Tamás³ közelítették meg ezt a kérdést más és más oldalról⁴. Hankiss Elemér a társadalom és az irodalom kapcsolatát a társadalom változásai felől ragadta meg (külön kitérve az entrópiára és a negentrópiára⁵), az irodalmat mint nyitott rendszert vette szemügyre, amely a társadalomban felmerülő újdonságokból táplálkozik, és ennek szemléltetésére megalkotta a *differenciálódás*⁶, illetve az *integrálódás*⁷ fogalmakat. Az integrálódás alapja az entrópia-fogalom volt, amelyről a tanulmány szerzője hosszan és részletesen ír.

Ungvári Tamás a téma-réma viszonyt értelmezte irodalmi entrópiaként, és egy másik fogalomhoz, a *redundanciához*⁸ kötötte, korábbi információelméleti és fizikai elméletek alapján. Könyvében a réma a mondatba, mint közlésegségbe vitt újdonság, amely a későbbiekben – miután ismertté válik – témaként értelmeződik.

Az Ungvári Tamás által publikált felfogás azonban nem mentesülhet bizonyos béklyóktól. Az entrópia ilyen szűk értelmezése inkább fizikai alátámasztása egy nyelvészeti modellnek. Nem tekinthető ugyanis különálló szemléletmódnak, ha a bennünket érdeklő általános törvényt mindössze egyetlen konkrét jelenség értelmezésére írjuk fel, s a bevezetett új szemléletmód nem vet fel újabb kérdésköröket sem.

Az entrópia és irodalom általánosabb szemléletének legnagyobb problémája, hogy az entrópiaváltozás csak zárt, nem homogén rendszerekre lehet érvényes. Így az entrópia és az irodalom kapcsolatának vizsgálatához mindenké elözt azzal a kérdéssel kell szembenéznünk, hogy az irodalmat lehet-e (és fontos-e) egyáltalán információs rendszerként értelmezni. Ahhoz, hogy rendszerként értelmezzünk egy adott dolgot ugyanis az kell, hogy visszatérjünk a struktúrák és strukturalizmus világába.

Ugyanakkor az sem egészen világos, hogy amennyiben ezt megtennénk, miféle struktúrák jöhetnének szóba? Bármely halmaz elemeinek, hogy rendszerként működjenek, egyrészt kölcsön kell hatniuk egymással, másrészt bizonyos szabályok szerint kell ezt megtenniük.⁹

Meg kellene tehát találnunk egyrészt ennek a feltételezett (fizikailag is értelmezhető) információs rendszernek az alapelemeit, másrészt pedig a szabályokat, amelyek segítségével ezek az elemek kölcsönhatnak egymással.

De léteznek-e eddig ismeretlen szabályok, és ha taláunk is ilyeneket, beszélhetnénk-e ezen „irodalmi rendszerelemek” közötti kölcsönhatásokról?

Az elemek megragadásakor nem tekinthetünk el attól a ténytől, hogy az irodalomtudomány sohasem lehet olyan egzakt tudományterület, mint a fizika. Az esztétikai élmény, ami az irodalmi alkotások lényege, nem írható le ugyanolyan objektíven, mint a szabad-

esés. Ezért az irodalom rendszerének az elemei sem lehetnek függetlenek a befogadótól.

Ugyanakkor azonban minden írott szó magán viseli az alkotó „kézlenyomatát”, tehát az elemek, amelyekről szó van, jellegzetesen torzulnak annak tekintetében is, hogy ki és mikor veti papírra őket, és innentől fogva kezd leginkább érdekessé válni az irodalom rendszerként való elgondolásával való kísérletezés.

Álljunk át egy pillanatra az alkotó nézőpontjára!

Fogadjuk el egy hipotézis alapján azt az állítást, hogy a költő vagy az író a genesis pillanatában mindvégig a döntés állapotában van: kifejez valamit valamiképp, vagy másképp fejezi ki ugyanazt. Az író leírhatja az adott mondatot csupa nagybetűvel, vagy csupa dőlt betűvel. Elhelyezhet benne egy metaforát, vagy hasonlattá alakíthatja a mondatot. Egyes szám harmadik személyben írhatja a művét, vagy többes szám első személyben, mondjuk ha egy császár nézőpontjából, vagy egy csoport nevében ír.

Az írás folyamata így csupa-csupa döntés lesz, melynek során az író egy nagyon jelentős számú (de nem végtelen, így leírható) eszköztárból merít szüntelen, másodpercről másodpercre az alkotás során. Ezeknek a választásoknak a tárgyai lehetnek egy irodalmi rendszer elemei, mert minden egyes választás befolyással van a műalkotás egészére, magyarán a többi elem értelmezésére. Túlnyomó részben az irodalomkritika is ezeket az elemeket veszi vizsgálat alá egy műalkotás minősítésénél.

De miféle elemek ezek? Gyakorlatilag mindaz, amit már ismerünk, és mindaz, amit még nem vettünk soha vizsgálat alá, de létezése a rendszer feltételezéséből önként adódik.

Ami rögtön szembetűnő, hogy az elemek minősége nem lehet homogén. Nem hozható közös nevezőre egy *deus ex machina* egy *szerelemi háromszöggel* (mert ez is egy választás, hogy tartalmazzon-e ilyet a mű, vagy sem), és nem hozható közös nevezőre *a tipográfia változtatása* sem a *seregszemlével*. Márpedig ezek mind részei a nagy halmaznak, az író előtt álló valós lehetőségeknek. Nincs olyan szó, amellyel egységesen meg lehetne nevezni őket, de mivel tulajdonképpen itt sztereotip írói választásokról van szó, rövidítve hívhatjuk úgy őket, hogy *szterotíva*.

Ha tehát meg akarjuk vizsgálni a világirodalom entrópiáját, ahhoz az irodalmat rendszerként kell szemlélnünk, és e rendszer legalapvetőbb elemeinek a szterotívákat kell tekintenünk, azokat a döntési lehetőségeket, amelyeknek a sokasága az író előtt áll, amikor úgy dönt, hogy művészeti alkotást hoz létre.

Ez ugyanaz a mechanizmus, mint amikor az ember el akar mondani valamit, és eldöntheti, hogy a magyar nyelv mely szavait használja fel a mondatához.

A szterotívákat is úgy lehet felfogni, mint egy nyelv szavait. Rengeteg szó létezik, de nincs olyan szótár, amely tartalmazna minden szót. Ha valaki megtanult egy nyelvet, lehet, hogy hatszáz, de lehet, hogy hatezer szót használva beszél. Ettől függetlenül még kitűnően kommunikálhat azon a nyelven, még akkor is, ha számtalan olyan szó létezik, amelyet sosem hallott még.

Ha valaki tehát meg akarná alkotni az irodalom szterotíva-szótárát, és annak alapján megpróbálná leképezni a rendszerelemek egymással összefüggésbe hozható mintáit, a rendszer működése szempontjából nem lenne meghatározó, hogy négyszáz vagy négyezer szterotíva ismeretében képezi le a mintákat.

A szavak szótári leírása viszont már nem az alkotó (beszélő) feladata lesz, mert az író munkája véget ér azzal, hogy dönt valami mellett, valami mással szemben.

A szótár megalkotásánál már a befogadó, az olvasó (hallgató) szemléletmódja lép elő. Neki kell megtalálnia az irodalmi rendszer szterotíváit, ami rengeteg irodalmi szöveg alapos elemzésével kezdődik, egyetlen szempont (a keresés szempontjának) figyelembevételével, és sohasem fog olyan egzakt lenni, mint egy fizikai rendszer elemeinek a leírása.

Ahogy minden szótár is más (pl. más nyelvjárás alapján készül), a szterotíva szótár is mindig – kikerülhetetlenül – magán fogja viselni az őt lejegyző szemléletmódját, torzításait. Ettől függetlenül a szótár „szavai” felismerhetőek maradnak, mert a minták, amelyek összeállnak belőlük olyan gyakori szereplői az életünknek, hogy már ezernyi, egyedire torzult változatukkal szembesültünk, és a nagyfokú eltérések alapján is képesek vagyunk felismerni őket a közös jegyek, és azok alapján a minták alapján, amelyeket általában képezni szoktunk velük. Ugyanúgy, ahogyan egy idegen nyelv kifejezéseit is igen gyakran az alapján a minta alapján értjük meg, ismerjük fel, amelybe a külföldi – legyen az angol, erős hanghordozású amerikai vagy tiszta kiejtésű ausztrál – belehelyezi a kifejezést.

Propp annak idején egy jókora mese-alapanyag vizsgálatával alkotta meg *A mese morfológiáját*. Logikusnak tűnt a szótár összeállításakor hasonló elvet követni, azzal a feltételezéssel, hogy száz népszerű regény elég sok választható elemet tartalmaz hozzá, hogy számos szterotíva a torzítások ellenére is több helyen előforduljon, és így az azonosságok alapján felismerhető legyen.

A száz regény vizsgálatára 2008 nyara és 2010 tele között került sor.

A vizsgálat mintegy kétezer szterotíva lejegyzését tette lehetővé, amelyeket újabb egyéves munkával négyszáz, egymástól negyven szempont szerint elkülönülő fő szterotíva alpontjaiként lehetett lejegyezni.

A négyszáz szavas szterotíva-szótár mélyreható vizsgálata ezt követően lehetővé tette nemcsak ezen szterotívák vélhetően első megjelenésének, pontos fogalmának, fajtáinak, történetének, funkciójának és általános működési mechanizmusának leírását, hanem a gyakoriságot, a jellegzetes előfordulásokat, a szokásos alkalmazást, a hibás alkalmazására való példákat, illetve a szterotíva inverz használatának a lehetőségeit is fel lehetett ismerni, le lehetett írni. Lassan észrevehetővé vált, hogy a feldolgozott irodalmi művek szterotíva-használatában fontos szabályszerűségek találhatóak, amelyek meghatározzák vagy módosítják a szterotívák felbukkanásának helyét és módját. Az is egyre nyilvánvalóbb lett, hogy vannak olyan szterotívák, amelyek jobban kötődnek meghatározott érték-szempontok szerint megírt művekhez, mint más szterotívák.

A száz regény vizsgálata során ugyanis felmerültek bizonyos történet-felépítésbeli azonosságok, és ezek az azonosságok együtt jelentkeztek bizonyos típusú szterotívák maximumával. A történetbeli azonosságot itt nem úgy kell érteni, hogy egyes történetek tartalma megegyezett más történetekével, hanem úgy, hogy egynémely történet ugyanazokat az érték-szempontokat általában ugyanazokkal a szterotíva-csoportokkal fejezte ki. De mik is ezek az *érték-szempontok*?

A prózai művek egyetlen irányelv alapján történő végigelemzése után láthatóvá vált, hogy amennyiben bizonyos szterotívákat, amelyeket egy adott értékrendhez köthetünk, valamely regényből kivesszünk, az adott regény nem lesz többé elmesélhető. Például amikor Bródy Sándor *Az ezüst kecske* című regényéből kiemeltük a szerelmi konfliktushoz köthető szterotívákat, a fennmaradó történet tartalma – nyilvánvaló okokból – lényegesen megváltozott, sőt elbeszélhetetlenné vált. Igaz volt ez Móricz Zsigmond *A rab oroszlán* című regényére is. Szepes Mária *A mesés Gondwána* című regénye sem lett volna elmesélhető, ha a történet nem használja azokat a szterotívákat, amelyek nagy általánosságban valamely különleges, kimagasló egyéniség ábrázolásához kötődnek.

Mindemellett akadtak olyan szterotívák, sőt egész szterotíva-csoportok, amelyeket minden következmény nélkül ki lehetett bármelyik történetből hagyni úgy, hogy annak tartalma nem sérült. Ugyanakkor ugyanezek a szterotívák más történetekből kiszedhetetlenek voltak. A szerelmi konfliktushoz kötődő szterotívák például Jaroslav Hašek *Svejk* című regényéből minden jelentősebb (elmesélhetőséget érintő) tartalmi következmény

nélkül kihagyhatóak, de nem lehetne ugyanezt megtenni Bródy *Két szőke asszony*ával.

Ennek alapján lehetségesnek tűnt elhatárolni egyes regényeket más regényektől pusztán annak alapján, hogy a fentebbi módon mely szterotíva-csoportok kiszedhetetlenek belőlük. A kiszedhetetlen szterotíva-csoportok határozták meg az adott regénynél a legfőbb értékszempontot.

Tizenhét fő értékszempont volt felírható a vizsgált száz regény alapján: 1. háborús konfliktus, 2. rejtély, 3. utazás (kaland), 4. kimagasló egyéniség ábrázolása, 5. fikciós síkok váltogatása, 6. szerelmi konfliktus, 7. valahonnan, valamiből történő szabadulás, 8. közvetlen életveszély ábrázolása, 9. mozaikszerűség és montázs, 10. rivalizáció – párbaj, 11. valamivel szembeni elbukás ábrázolása, 12. gondolatkísérlet, 13. irónia, humoros szemléletmód, 14. összetartozás, csapategység ábrázolása, 15. társadalomtól történő elszeparálódás, 16. félreértések, 17. politikai üzenet átadása.

Ezeket mind különböző értékszempontnak nevezhetnénk el.

Ugyanakkor azonban – mivel egy regény nem lehet egységes, hiszen az entrópiaelv éppen hogy az elemek keveredéséről szól –, a fenti csoportok sosem voltak tiszta csoportnak tekinthetők. Tehát hiába mondanánk, hogy Móricz Zsigmond *Rab oroszlánjának* domináns értékszempontja a szerelmi konfliktus ábrázolása, valójában emellett ez a regény számos más értékszempontozathoz köthető szterotívacsoporthoz is tartalmaz (pl. rejtély, szabadulás, rivalizáció, bukás, összetartozás stb.), amelyek mintái azonban ebben a regényben már csak mint másodlagos értékszempontok jelennek meg. És azért lesznek másodlagosak, mert ha eltávolítjuk őket a műből, az elmesélt tartalom nem változik meg alapvetően.

Az értékszempontok tehát képesek kombinálódni egymással az irodalmi művekben. Léteznek bizonyos „társult értékszempontok”, amelyek nagyon sok műben találkoznak egymással. Ilyen a *szerelmi konfliktus* és a *háborús konfliktus*. Ilyen a *valamivel szembeni elbukás ábrázolása* és az *életveszély ábrázolása*, ilyen a *háborús konfliktus* és az *életveszély ábrázolása*, a *szerelmi konfliktus* és a *rivalizáció*, vagy a *mozaikszerűség* és a *fikciós síkok váltogatása*. Léteznek hármas rendszerű társult értékszempontok is, mint például a *közvetlen életveszély – háborús konfliktus – szerelmi konfliktus*, vagy a *szabadulás valahonnan – elszeparálódás – kimagasló egyéniség*. Ezek minden tekintetben nagyobb információs egységeknek tekinthetők.

A másodlagos értékszempontokból ugyanúgy előfordulhat több is egy műben, mint elsődlegesből. Akár az összes fent felsorolt értékszempont is megjelenhet együttesen, elsődleges és másodlagos értékűvé tagolódva. Az elsődleges értékszempontokkal ellentétben azonban akár az összes másodlagos értékszempont szterotívái kihagyhatóak lesznek a történetből, a mű tartalmának alapvető sérülése nélkül. Lényeges sérülésen mindig azt értem, hogy az adott irodalmi mű (prózai mű) tartalma többé nem lesz ugyanabba az egyetlen mondatba¹⁰ belesűrítve elmesélhető, mint a fő értékszempontokkal együtt.

A tizenhét értékszempont lefedi ugyan a száz elemzett regény szterotíváinak kifejeződését, de nem zárja ki újabb értékszempontok létezését. Az mindenesetre világosnak tűnik, hogy minden értékszempontozathoz háromféle, különböző minőségű szterotíva rendelhető.

Egyrészt vannak olyanok, amelyek „szabad átjárású szterotívák”, azaz gyakorlatilag bármely fő értékszempont alá behelyezhetőek. Ilyen például a „kiabálás”, amikor az író csupa nagybetűvel ír valamit, ilyen az „intertextuális névhasználat”, a „csoportszleng” és még nagyon sok másféle írói eszköz. Aztán vannak az ún. „kötött helyzetű szterotívák”, amelyek csak és kizárólagosan egyetlen értékszempontozathoz társulhatnak, ami azt jelenti, hogy az irodalmi mű, amelyben megtalálhatóak, egyben tartalmazza a velük társult értékszempontot is. Ezekből nagyon kevés van, az irodalmár számára azonban ezek a leg-

fontosabbak. Ilyen például a háborús konfliktusnál a „döntő csata ábrázolása”, a szerelmi konfliktusnál a „szerelmi háromszög”, a fikciós síkok váltogatásánál az „álomszál”, és még sok más szerotíva is van, ami ilyen. Harmadrészt, vannak a „járulékos szerotívák”, amelyek tulajdonképpen bárhová beilleszthetőek lehetnének, ám mégis előszeretettel társulnak bizonyos meghatározott értékszempontokhoz. Ilyen például az *utazás és kaland* értékszempontnál a „főhős melletti kísérő” (pl. Don Quijote mellett Sancho, Dante mellett Vergilius stb.), a *fikciós síkok váltogatásánál* a „doppelgänger”, vagy a *rejtélynél* a „paradigmaváltó lépcsőfokok”¹¹.

A szerotíváknak ezt a három elkülönülési módját a szerotívák irányzatosságának is lehetne nevezni.

Lehetséges ugyanakkor a szerotívákból egyszerű összekapcsoláson alapuló érintkezéseket is létrehozni, azaz olyan viszonyokat, amiket a nyelvészetben szintagmaként ismerünk.

Az összekapcsolódás szabályai ez esetben azonosak a retorika jól ismert szabályaival, és amennyiben elfogadjuk, hogy a szerotívák az irodalom rendszerének a szavai, az így létrejövő kapcsolatokat nyugodtan nevezhetjük *szerogrammáknak*. Ilyen alakzatok létrejöhetnek spontán módon is, véletlen egybeesés révén, illetve ha az író tudatosabb, saját maga is létrehozhat ilyen alakzatokat a szerotívák és bizonyos rájuk vonatkozó szabályszerűségek ismeretében. A vizsgálat jelenlegi fázisában úgy tűnik, hogy a szerotívák túlnyomó része párosítható egymással, illetve többszörözhető is, ám a véletlenül alapuló eddigi irodalmi tényanyag a matematikailag lehetséges kapcsolódásoknak és változatoknak csupán kis töredékét vonultathatta fel.

A példához vegyünk két közismert, és sűrűn használt szerotívát. Mondjuk válasszunk ki az általános írói-költői eszközökből kettőt. Legyen mondjuk az „in medias res” kezdet és a „hepiend”. Ezek általánosan ismert dolgok, ráadásul mindkettő nagyon elterjedt. Attól függően fog megváltozni a regény, amit egy író a fentiek tudatában megír, hogy ezt a két szerotívát hogyan kapcsolja össze. Nehezíteni fogja a dolgát, hogy a két szerotíva helyileg a szöveg két eltérő részéhez kötődik, s el sem mozdítható onnan: az egyik csak a történet elején jelenhet meg, a másik csak a végén. Ugyanakkor nagyon nehéz olyan azonosságot találnunk közöttük, ami pl. egy metafora alapja lehet. Jelen példában a történet elejét hasonlítjuk a történet végéhez (ámbar lehetne az azonosság alapja például az is, hogy mindkét szerotíva hangulatában van valami kötődés bizonyos, már megtörtént eseményekhez, de ezzel most nem foglalkozunk).

Ha tehát egy metaforát akarunk elképzelni ezekkel az elemekkel, rögtön a szöveg elején, összeszova a kezdetet a véggel, az „in medias res” nyitást úgy kell majd megírnia az írónknak, hogy az egyenértékű legyen a mese hepiendes befejeződésével. Hogy a történet elmesélhető legyen, a gyors és boldog lezárást követően ismét neki kell kezdenünk (retrospektíven) a történetnek, és hát hasonló regénynyitást számos esetben olvastunk már, amikor az átélt kalandok pozitív végkifejletének ábrázolása után a főhősök visszaemlékezve beszélnek el a kalandokat, és így kezdődik a könyv.

Ha ugyanezt a szerogrammát a regény végére helyezi az írónk, a hepiendet formálja hasonlóvá (azonossá) a dolgok közepébe vágással, s egy olyan hepiendes lezárást kapunk, amely egy soha meg nem írt történet kezdete is egyben. Ezt a thriller irodalomból ismerjük, illetve sorozatok esetében használják a sorozatírók: a hepiendes befejezés egyben a szálak utólagos felnyitása is, és az elbeszélést ezen a ponton hirtelen szokták abbahagyni.

De – hogy csak a legismertebb és legátfogóbb retorikai alakzatokba pillantsunk bele, nem is hozva szóba azok részeit –, nézzük meg, hogyan néz ki mindez, amikor e két szerotívából nem metaforát, hanem metonímiát képezünk.

Ebben az esetben, amikor a történet elejére tesszük a szterogrammát, a dolgok közepébe vágást egyszerűen felcseréljük a hepienddel. Ezt csak abban az esetben tudjuk megtenni, ha a történet szerkezete illeszkedett előzőleg az „in medias res”-hez, tehát a beavatkozásunk után valóban egyfajta csere történik. A regénykezdetként bemutatott boldog vég így nem visz el bennünket az események sűrűjéig, noha a szerkezet igényli ezt, ehelyett rögtön a lezárást kapjuk meg. Ez csak úgy képzelhető el, ha a nyitás nem abba a történetbe vezet be, mint amit a későbbiekben folytatunk. Ha annak lenne a nyitánya is egyúttal, akkor, ahogyan fentebb is láthattuk, nem metonímiát, hanem metaforát alkotna a kettő.

Ha ezt a szterogrammát választjuk, akkor a regényünk úgy fog egy boldog befejezésű lezárást megjeleníteni az első oldalakon, hogy az közben nem egy másik történet „in medias res” kezdete, hanem a két történet például párhuzamos marad egymással. Egy ilyen regénykezdet természetesen értelmetlen regénykezdet, de az irodalomban az a szép, hogy éppen a rendkívüli dolgok sarkallják az írókat nagyfokú kreativitásra. Egyszerűen új funkciót kell adnia az első jelenetnek. A montázs módszere (ami két párhuzamos dolog egymás mellé helyezését jelenti) nagy segítsége az íróknak, ha nem nyilvánvalóan akar kifejezni valamit. Talán ilyen történetet is ismerünk már (mindazok a regények ide tartoznak, amelyeknek az elején egy hosszabb idézet található valamely másik irodalmi mű boldog végéből). Ugyanakkor ennek az idézetnek (boldog végnek) meg kell magyaráznia azokat az eseményeket, amelyek előzőleg az elmaradt „in medias res”-ből nyertek volna értelmet.

Befejezésül, amennyiben ugyanezt a szterogrammát a kötet végén helyezzük el, a regény lezárásakor hepiendbe fordulnak a szájak a helyettük megjelenő „in medias res” történet felől fognak értelmeződni, ami szintén egy elég gyakran használt regénylezárási forma. Akkor élnek vele az írók, amikor kalandból kalandba sodorják a hőseiket, egyfolytában növelve a feszültséget, az események végleges lezárása nélkül. Fontos, hogy a hepiend ilyenkor nem tud létrejönni, a boldog lezárás nem történik meg, helyette új, életveszélyes helyzetbe kerülnek teljesen váratlanul a hősök, ami természetesen szintén nem lesz befejezve, lezárva.

A példák tehát ebben az esetben létező, gyakran használt írói sémákat reprodukáltak, illetve bontottak le apróbb elemek szabályszerű összeillesztésének következményeivé. A lejegyzett szterotívák kombinálódási lehetőségei viszont olyan magasak, hogy mindaddig lejegyzetlen kapcsolódások sokaságát is előre vetítik. A dolgozatnak jelenleg nem célja olyan potenciális irodalmi formációk bemutatása és magyarázata, amelyekre rendkívül nehéz például találni az általánosan ismert világirodalmi kánonban, vagy talán nem is lehetséges.

Nagyobb hangsúlyt helyeznék inkább annak a továbbgondolására, hogy miként alkothatnak a szterotívák a szterogrammáknál is komplexebb formációkat.

A választ erre azok a szterotíva-csoportok adták meg, amelyek nem egymással alkottak kapcsolatot, hanem bizonyos történetbeli helyekhez kötődtek, és láncszerűen fűződtek időrendben egymás után, felépítve valamiféle sort, mint egy mondatot. Ennek a sornak az egyes láncszemei olykor cserélődhetnek vagy elmaradhattak, de egy viszonylag kis számú szterotíva mindig ugyanolyan típusú történetek ugyanolyan eseményeire volt vonatkozatható. Sok robinzonáda például a kezdő történetirány után rögtön a hajótörésre tér át (ami egyben „megszakadó történetyszál” szterotíva), ezt gyakran követi a főhős kábulata, zavaros valóságérzékelése („homályosság” szterotíva), illetve depresszió („elégikus él”, „sodródás”, „monológ”). Itt gyakorta található egy hosszabb leíró rész, amely a magányban véghezvitt cselekedetekről szól („fejlődőképes reakció”), amit kisebb rejtélyek követhetnek („érthetetlen dolgok”). A sikertelen szabadulási kísérlet („akadály”) után általában történik egy találkozás, a főhős találkozik valamilyen kísérővel („főhős melletti kísérő”),

„kedves ellenségem” vagy „kalózok szerepeltetése”), küzd velük („harc az erősebb ellenséggel”), végül elszabadul a szigetről („a világrend helyreállása”). A sorrend néha változik, ám az elemek többnyire megmaradnak.

Az idézőjelben felsorolt szterotívák mind olyan csoportokba sorolhatóak, amely csoportok helyileg köthetőek azokhoz az eseménysorokhoz, amit a történet elmesél. Nyilván nem pont ezzel a szterotívával épül fel minden hasonló regény, de ugyanezeket a szterotívákat egyes minták nagy általánosságban elég gyakran tartalmazzák. Ezek részei ugyanis azoknak az összetett sémáknak, amiket számos író felhasznál, tekinthetjük őket laza, kész mintáknak, paradigmáknak, amelyek, mivel rendkívül széles körben ismertek, *szterodigmáknak* is hívhatóak.

Sok ilyen szterodigma létezik. Van *háborús regény* szterodigma, *kémhistória* szterodigma, *hét mesterlövész* vagy *nyolc szamuráj* szterodigma, *apró emberke* szterodigma, *nyilvános beszéd* szterodigma, *harc a szörnyel* szterodigma, vagy *átlépés a szürkületi zónába* szterodigma, stb.

A háborús regények például úgy kapcsolnak láncba szterotívákat, hogy azokból néha egy felismerhető időrendi minta alakul ki: lesznek szterotívák, amelyek a történet meghatározott részein (a lineáris olvasás időrendjében később vagy korábban) nagyobb gyakorisággal jelennek meg, mint más részeken. Általában szükség is van ezekre a szterotívákra az adott helyen. A háború (ütközet) okának leírása, a *casus belli* például az általam olvasott háborús regényeknél a háborús cselekmény elején fordult elő. A *seregszemplével* szintén ez a helyzet, értelmetlen lenne hátulra, a történet végére tenni. Egy háborús regény nehezen írható meg a szembenálló felek erőinek bemutatása és demonstrálása nélkül is (l. Gárdonyi Géza, *Az egri csillagok*). A *lelkesítő beszéd* szintén ide tartozik a végső (döntő) összecsapás előtt. De itt a helye *az első összecsapásnak* a történet elejéről, és a *döntő csatának* a történet végéről. Ezek szintén nehezen áthelyezhető szterotívák, amennyiben tartalmazza őket a mű. Ugyanígy a *hét mesterlövész* szterodigmánál is ritkán hagyható el a történet elejéről a *jó és rossz ábrázolása*, a *csapat összegyűjtése*, a *renegát hős*, aki nem csatlakozik a többi hathoz, majd később mégis, szóval ezek gyakori elemek. Általában a népszerű regények kapcsolják őket a leggyakrabban konkrét láncokba.

* * *

A fentebbi részben felvázolásra kerültek olyan elemek, amelyek a rendszerként felfogott irodalom alapegységei, illetve alrendszeri lehetnek. Különböző irodalmi művekben különböző helyeken, módokon, társításokban bukkannak fel a szterotívák, szterogrammák és szterodigmák.

Bár a szterogrammák és a szterodigmák a szterotívák entrópiikus átrendeződéseként is felfoghatók, a fő célunk nem a velük való foglalkozás, hanem az entrópiaváltozás jelenségének értelmezése a szterotívák által a teljes irodalomra.

Nézzük meg tehát, az eredeti kérdésfeltevéshez visszatérve, hogy miként értelmezhető az entrópiatétel e sztereotip elemekre.

A fizikában az entrópiaváltozás nem más, mint a rendezetlenebb állapotba történő változás, amit a $dS = \delta Q/T$ függvényvel jellemeznek.¹² Az entrópia a termodinamikában tehát két tényezőnek, a *folyamatban elnyelt energiának* és az *abszolút hőmérsékletnek* a hányadosa. E két tényezőt *Újdonságként*¹³ és *Terjedelemként*¹⁴ vihetjük át az irodalomba.

Mindezeket figyelembe véve, elképzelhető, hogy valóban megalkotható egyfajta entrópiikus felfogása az irodalmi folyamatoknak, amely három, egymástól eltérő minőségű entrópiaváltozás leírását teszi lehetővé.

Jelentkezik elsősorban (1) egy konkrét irodalmi művekre és szterotívákra vonatkozható entrópiaszám. Ez azt mutatja meg, hogy egy bizonyos szterotíva mennyire elterjedt egy konkrét műben. Itt minden felbukkanó szterotíva első megjelenése újdonságként értelmezhető, hiszen az adott mű zárt rendszerében (ami a könyv szövege) ott bukkan fel először, ahol felismertük. Mint fentebb szó volt róla, az entrópia az irodalomban két tényezőnek, az újdonságértéknek és a terjedelemnek a hányadosa. E két tényezőt itt *szterotívaként* és *mondatszámként* vihetjük át a gyakorlatba.¹⁵ A vizsgálat során aztán felismerhetjük, hogy ha csak egyetlen metafora van egy történetben, akkor annak minimális az entrópiaértéke, egy 300 mondat terjedelmű szövegnél csak 0.003. Ha két metafora van, ez a duplájára nő, azaz az entrópiaérték ott már 0.006. Ha a szöveg tele van metaforákkal, például minden mondatban van egy új metafora, az entrópiaérték egy idő után olyan magas lesz ($300/300=1$), hogy abból a dologból, hogy az író csupa metaforával fejezi ki magát, már nem nyerhet ki semmiféle plusz energiát.

Az értékszempontok entrópiája (2) hasonló elven értelmezhető. A kötött szterotívákat el lehet úgy képzelni, mint maximális rendezettségi állapotú rendszer elemeket, hiszen minden kötött szterotíva egyértelműen egy értékszempontozathoz tartozik, *vagyis a szövegben magas a gondolati rend*. Az „új kapcsolat” a *szexuális konfliktushoz*, a „darabolás” a *mozaikszerűség és montázshoz*, a „tragikus vétség” a *bukás ábrázolásához* tartozik. Amennyiben egy regény csak egy értékszempont kötött szterotíváit tartalmazza, az ebből adódó entrópia igen alacsony lesz, csak $1/17$. Amennyiben a regény két értékszempont kötött szterotíváit is tartalmazza, már nem annyira rendezett, hiszen több helyen is tartalmaz kötött szterotívákat, így az entrópiaértéke már magasabb lesz, $2/17$. Hogyha a regény az összes értékszempont kötött szterotíváit tartalmazza, akkor abból már nem nyerhetünk ki több (újdonság)energiát, hogy újabb kötött szterotívákat helyezünk el benne, így felveszi az e tekintetben maximális entrópiaértéket ($17/17=1$).

Végül (3) az irodalom teljességére vonatkozik az entrópia, amikor egy teljesen új elem először jelenik meg a világirodalomban. Ez az, amiről az idézett tanulmányában Hankiss Elemér is ír, ilyesmi rendre megtörténik, gondoljunk csak a mobiltelefonok irodalmi felbukkanásaira, vagy a Twitterre.

Ha van egy bizonyíthatóan vadonatúj dolog/gondolat egy műben, annak 100%-os az újdonsága. Ha már egy második műben is megtaláljuk ezt, akkor a gondolat már nem lesz annyira új. A jelenség leírható a matematika eszközeivel, konkrét matematikai képlettel ez így fogalmazható meg: $U=1/K$, ahol K (Közlés) azt jelenti, hányszor szerepelt már a kérdéses gondolat/dolog irodalmi művekben, beleértve az éppen vizsgált művet is (tehát K értéke mindig legalább 1), az U pedig az újdonság mértékét jelzi. Első közléses ötleteknél $U=1$ lesz, ami 100%-os újdonságot jelent. Már a második regénynél csak 0.5, tehát 50%-os lesz az újdonság. Csak egyszer lehetett kitalálni pl. a láthatatlanságot, az angyalokat, vagy az apokalipszist, és ez nyomtatott művek esetében jól nyomon követhető, amennyiben az ember a teljes világirodalmat digitalizálja és létrehoz egy komputeres adatbázist erre a célra.

Száz év múlva – gondolom én – talán már nem lesz annyira elképzelhetetlen mindez, mint a jelen pillanatban.

Az is világosan látható, hogy egy bizonyos szterotíva entrópiaértéke egy bizonyos konkrét szövegre vonatkozható számszerűen is meghatározható.¹⁶ Ebből következik, hogy így az is vizsgálhatóvá válik, hogy ugyanaz a szterotíva más szövegekben milyen egyéb értékeket vesz fel. Az irodalmi művek tehát szterotívákra vetített entrópiaszámuk alapján is összehasonlíthatóvá válnak (annak nem volna értelme, ha a szövegben előforduló szterotívák mennyisége alapján végeznénk összehasonlításokat, hiszen egy konkrét

szövegben előforduló szerotívák számadata nem meghatározható). Tehát mindig egy konkrét szerotíva előfordulását érdemes vizsgálni egy adott szövegben vagy szövegtörzshez.

Végezetül felmerülhet a kérdés, vajon milyen haszna, milyen előnye van az irodalom entrópiás szemléletének.

Úgy gondolom, első sorban a komparatiztika területén lehet érezhető hatása. Létrehozható ugyanis a létező szerotíva-szótár alapján egy olyan enciklopédia, amely a felismert négyszáz szerotívát oldalszám pontossággal leírja valamely író életművében. Ez az enciklopédia több író életművére nézve is elkészíthető, és a későbbiekben ennek alapján négyszáz szempont szerint is összehasonlíthatóvá válnak életművek, hogy egy enciklopédizált szerotívát egy adott szerző mennyiben használt eltérően, mint egy másik szerző.

Hasznos a bemutatott felosztás az írók és költők számára is, hiszen a szerotívák tudatos kombinálásával olyan művek hozhatóak létre, amelyek olyan ötleteket tartalmazhatnak, amelyek talán még nem, vagy csak elvétve kerültek lejegyzésre a világirodalomban.

Harmadrészt hasznos az irodalomkritika szempontjából is, mivel képes tudományos háttérrel biztosítani olyan disztinkciós álláspontokhoz, amelyek a művek minősítésével kapcsolatosak. Például elméleti háttérrel jelentheti annak a megállapításnak, hogy a tautológia inkább hátrányos egy irodalmi műben, mint előnyös.

JEGYZETEK

- 1 A hőmérséklet lényegében nem más, mint mozgásenergia. Szilárd tárgyaknál is. A szilárd tárgyak atomjai ugyanis rezegnek a kristályrácsban, s minél sebesebb rezgő mozgást végeznek, annál melegebb a tárgy, úgy érezzük. Persze, nem minden atom (molekula) rezeg azonos sebességgel, ezért a tárgy hőmérsékletét ezek átlagos sebessége határozza meg. Ez tehát azt jelenti, hogy ha egy forró tárgyat beteszünk egy hordó hideg vízbe, akkor ott kezdetben egyfajta rend van: egy helyen van szinte az összes nagy sebességgel mozgó atom (a forró tárgyban) és másutt, körülötte a lassan mozgó atomok (a hideg víz atomjai). Amikor a hőmérsékletek kiegyenlítődtek, akkor rendetlenség lesz, mert már megszűnik a forró (gyorsan mozgó) atomok és a hidegek (lassúak) ezen elkülönült helyzete. Tehát nőtt a rendetlenség, az entrópia.
- 2 HANKISS Elemér, *Fejlődik-e az irodalom? = Irodalomelméleti tanulmányok 10.*, szerk. SZILI József, Akadémiai kiadó, Bp., 1989.
- 3 UNGVÁRY Tamás, *A szépség születése*, Budapest, Maccenas, 1996, 121.
- 4 Illetve ide tartozhat még talán egy régebbi saját tanulmányom is, BIHARI Péter, *A jövő század regénye = Miskolci Egyetem Doktoranduszok fóruma, Miskolc, 2004. november 9.: Bölcsészettudományi kar szekciókiadványa*, szerk. Illésné Kovács Mária, Miskolc, ME Innovációs és Technológia Transzfer Centrum, 2005, 1–3.
- 5 HANKISS, i. m. 251–252.
- 6 „Az egyik fejlődéstendencia a differenciálódás folyamata, az élet egyre többfélévé, heterogénebbé válása, az újabb és újabb variánsok létrejötte. [...] ... így differenciálódnak az emberi tevékenységek, gondolatok, élmények, a társadalmi intézmények és összefüggések, az irodalmi kifejezésformák és így tovább”. I. m. 249.
- 7 „Mások szerint azonban nem a differenciálódás, hanem épp ellenkezőleg: az integrálódás, a dolgok fokozatos konvergálása, egységessége az élet, vagy legalábbis az emberi fejlődéstörténet legfőbb formális törvényszerűsége.” Uo.
- 8 Ismétlés, többlet.
- 9 „Rendszer: egymással strukturális kapcsolatban álló és szoros kölcsönhatásban lévő alrendszerek és rendszerelemek olyan önszerveződő vagy szervezett együttese, amely meghatározott szabályok, törvényszerűségek megléte esetén egészként létezik.” = *Magyar Nagylexikon*, Magyar Nagylexikon Kiadó, 15. kötet, Bp., 2002, 402.
- 10 Úgy vélem, minden regény tartalma leírható egyetlen összetett mondatdal. Amíg ez a mondat nem szorul változtatásra, az alapvető tartalom sem sérül végtelenül. Ennek az állításnak a bizonyításához végig kell gondolnunk, hogy vajon írható-e ugyanarról a regényről többféle tartalmi összefoglaló, például két egymást kölcsönösen

kizáró mondat formájában (amennyiben kritériumként azt választjuk, hogy a tartalomismertetés terjedelme nem lépheti túl az egymondatos határt). És mekkora egy ilyen összefoglaló igazságértéke, ha nem a legfontosabb, hanem például a másodlagos történésekre támaszkodunk? Hol a határ, ami arra kényszerít, hogy mégis a meghatározó eseményeket vegyük bele a mondatunkba? A feleletek korántsem egyértelműek, különös tekintettel ha kitérünk a többszörösen összetett mondatok használatának problémáira is. Végeredmény tekintetében hajlok rá, hogy a fentebbi állítás védhető, de ezt terjedelmi okokból egy másik tanulmány feladata megtenni.

- 11 Értsd: egy rejtély megjelenésétől annak megoldódásáig a lelepleződés lépcsőzetesen történik, méghozzá úgy, hogy az író bizonyos helyeken új információkat ad a rejtély tárgyról az olvasónak. Am ezen információk mindegyike olyan mértékű befogadói horizontváltást okoz, hogy a befogadónak a történet megértésével kapcsolatos korábbi konstrukciói összeomlanak. (Természetesen egyúttal kinyílik valamilyen új irányvonal lehetősége is.)
- 12 Ahol δQ az abban a visszafordíthatatlan folya-

matban elnyelt energia, amelyben a rendszer az egyik állapotból a másikba megy át, és T az abszolút hőmérséklet.

- 13 Fentebb idézett írásaikban mind Hankiss Elemér, mind Ungváry Tamás újdonságként határozza meg az entrópiikus folyamatba bevitt alkotói energiát.
- 14 Ha a regény újdonságértékét megfeleltetjük az energiának, amit megtehetünk, hiszen az energia eredetileg *változtatóképességet* jelent, akkor célszerű, hogy a regény hőfokának is megfeleltessünk valamit. Kézenfekvőnek tűnik, hogy ez egy roppant primitív valami legyen: nem más, mint a regény terjedelme. Hiszen ez az egyetlen mennyiség, amelyben az újdonságként értelmezett alkotói energia elkeveredhet.
- 15 A mondatszám olyan stabil, nem változtatható tényező, ami a folyamatba bevitt alkotói energia elosztásának abszolút mértéke. Bizonyos esetekben – például gondolatalakzatok, és nagyobb terjedelmű szterotívák esetében – a terjedelem értelmezhető oldalszámként, míg kisebb tipográfia jelek alkotta szterotíváknál karakterszámként is.
- 16 Fentebb végeztük el ezt a számítást a metaforával.

