

A regény metamorfózisa századunk első felében

A fiatal Babits Magyar irodalom (1913) című tanulmányában siralmas képet fest regényírásunk állapotáról. Igaz, múlt századi klasszikusainkat – mai nézőpontból – egészen másként látjuk, s joggal beszélünk Jókai vagy Mikszáth modernségéről.

Babits talán azokat a változásokat sem vette figyelembe, amelyek a századvégi prózában érlelődtek. A diagnózis azonban lényegében helytálló: „A magyar regény egész a legutóbbi időkig (egész Mikszáthig, Gárdonyiig, sőt MórícZ Zsigmond Sáraranyáig) inkább az invenció és cselekvés gazdagságával, a színek élénkségével, az alakok változatosságával és élethűségével tündökölt, mint az érzelmi ábrázolások mélységével vagy éppen szubtilitásával. A közönség ezt a változatosságot és élénkséget meg is kívánja, és az érzelmi szubtilitásoktól visszariad. Evvel függ össze a magyar regény nagy könnyűsége és technikai kitűnősége is, hogy annyira *olvastatja magát*: aminek Jókaiiban és Mikszáthban klasszikus példái vannak. De hiszen a jó átlagot is össze kell hasonlítani a külföldi átlaggal: a magyar közönség olvasmányaiival szemben élénkség, gyorsaság, változatosság szempontjából sokkal nagyobb igényekhez szokott, sokkal jobban el van kényeztetve, mint bármely külföldi irodalom publikuma. Sok, külföldön híres mű nálunk nem tudna érvényesülni *unalmassága miatt*.” (1)

A magyar regény átváltozását ehhez a Babits festette képhez viszonyítva vizsgáljuk. A regény műfaj persze minden korszakban változott és változik, mivel a műfajoknak általában jellemzőjük a permanens megújulás és módosulás. Változó, dinamikus kategóriákról lévén szó van ugyan bizonyos állandóságuk, de a folyamatos transzmutáció állapotában vannak. (2) A műfaj az egyes művel szemben „rugalmas imperatívusként” képzelhető el – írja *Poszler György* –, „amely alakít és alakul. Fejlődése – lehet, inkább változása – folyamatos és szakaszos. Folyamatos, mert minden jelentős mű betölti a műfaji törvényt. De szakaszos is, mert meg is változtatja. Amikor eltér a normától, nem csupán az eltérést hangsúlyozza, hanem a normát is. Betöltés és megváltoztatás, eltérés és hangsúlyozás egyazon gesztus”. (3) A regény tanulmányozásának metodológiája azért bonyolultabb, mert magának a regénynek az állandó műfaji jegyei képlekenynek bizonyulnak. „...az a fő – írja *Mihail Bahtyin* –, hogy a regénynek nincs olyan kánonja, mint a többi műfajnak...” (4) Hiszen az ún. „megszorító jegyek” ellenkezőjére is hozható példa.

Azt sem állíthatjuk, hogy az elbeszélés hagyományos formái csak századunkban tűnnek el. *Imre László* említi, hogy valami hasonló változás történt a *Bolond Istók* és *A délibábok hőse* megjelenésekor is. „Ami tehát ún. kísérleti műfajaiban nyilatkozik meg (pl. antiregény), s amely törekvést antirealistának volt szokás minősíteni azon az alapon, hogy háttérbe szorul a valóság közvetlen visszaadása, a hagyományos tér-idő koncepcióhoz való ragaszkodás, az egyenes vonalú történetmondás stb., az egyáltalán nem a 20. század kizárólagos »vívmány«-a, hanem legalábbis *Rabelais*-tól folyamatos a jelenléte az európai epikában.” (5)

A regény tehát minden korszakban gyorsan változik, már kialakulásakor is az egyik legrugalmasabb és legváltozatosabb műfajnak nevezhető. Századunk első felében, különösen az 1920-as, 1930-as években azonban olyan centrális helyzetbe kerül a magyar re-

gény, amelyben a korábbi korszakok legfontosabb értékei összegeződnek, s ugyanakkor utak nyílnak innen a század- és ezredvégi regény felé. A legújabb magyar regény hagyomány szemléletét is meghatározó periódusban a változás hatalmas belső tartalékai halmozódtak fel, a regényírók és -olvasók kíváncsiságából sokáig futotta a létező (vagy lehetséges) világ újabb és újabb aspektusainak felfedezésére. Olyan írókban, mint Móricz Zsigmond, Németh László, Márai Sándor elevenen élt a regény fontos szerepébe vetett hit: a világról szerzett ismeretek egységes keretben való közvetítése. Ugyanakkor a regénynek ez az öröksége épp a század első felében kezd veszendőbe menni. A másik póluson ott van annak fölismerése, hogy a világról alkotható ismeretek nem vagy nem hitelesen közvetíthetők a maguk eredeti összefüggéseikben. Ez a dilemma azonban a korabeli regényírásban attól függetlenül létezik, hogy ki milyen poétikai konzekvenciákat von le. Minél radikálisabb átfőrdésre vállalkozik valaki, s minél kevésbé idézi föl a régít, a meghaladott konvenciót, annál inkább gyengíti, legalábbis átmenetileg, a befogadás pozícióit. „Ha ugyanis a korábbi irodalmi konvencióhoz való viszony a fel nem idéző tagadásformában realizálódik, az új forma recepciós esélyei hihetetlen mértékben csökkennek” – írja *Kulcsár Szabó Ernő*. (6) A Joyce-i szövegformáláshoz kapcsolódó *Szentkuthy* műveit éppen emiatt nem integrálta – nemcsak indulásakor – az irodalmi köztudat. Ugyanakkor a korszak egyik legolvasottabb, legnagyobb hatású regénye (*Szabó Dezső: Az elsodort falu*, 1919) sok szempontból a tradíció kiüresedésének példája. *Fülep Lajos* a Nyugatban – már néhány hónappal a mű megjelenése után – annak „immanens hiányait” leplezte le: a sikerkönyv valójában nem regény, hanem krónika, leírás és erkölcsi elmélkedés, tanítás, s egészében arra példa, hogy a régi totalitásigény, a hitelesség görcsös igyekezete hogyan fordul visszájára; az összetákolt cselekményben bizonyosan élettelen-né válnak az élők. „A főtételek közé betéteket, az egész hangok közé félhangokat helyez el: a skála teljes, kétségtelen. Összefüggő vonal azonban mégsem lesz a módszerrel, hogy két pont közé pontokat helyezek. A pont pont marad, akárhányat teszek mellé, egyik nem függ össze a másikkal, a kép művészi összefüggése és művészi totalitása helyett a fősorolás és leírás lexikális sorozatát és totalitását kapom. Történeti arcképcsarnokot, melynek mindenik lapján más-más hős van leképezve, s az egészet csak a gyűjtő kegyelete fűzi össze. Élő organizmus helyett anatómiai preparátumot...” (7)

Az idő múlásával nemcsak a regénykánon változik, hanem az olvasói tudat narrativitása is. Ez magyarázza, hogy néhány évtized elteltével például regénynek gondolunk olyan alkotásokat, amelyeket korábban nem tartottunk annak. Ma már azon sem csodálkozhatunk, ha valaki Mikszáth híres novelláskötetét (*A jó palócok*), *Bródy Sándor Rembrandt-novelláit*, *Krúdy Szindbádját* regényként olvassa. *Pap Károly Megszabadítottól a haláltól* című novellaciklusa (1932) éppúgy fölveti ezt a műfaji kérdést, mint *Kosztolányi Esti Kornélja*. Mindez csupán azért meglepő, mert a magyar elbeszélő hagyomány a folyamatszerű jelenségek kontinuált előadásának jegyében alakult. A 20. századi írónak viszont egyre gyakrabban kell belátnia, hogy nem beszélheti el többé mondandóját ugyanúgy, ahogy az epika addigi szabályai előírták. Mégis hű marad a regényírás évszázadok óta ismert kellékeihez. (Kosztolányi például az *Esti Kornél* első részében fejezet-összefoglalókat ad.) A történeteszerű elemek, megtörténtségek és események elrendezésekor az író azt tapasztalhatja, hogy a különféle felületek között hiányoznak az érintkezési pontok, s nincs olyan folyamat, amely logikus, megnyugtató és végző fokon igazságos végkifejlet eljövételével biztat. Kosztolányi-Esti Kornél szerint a regényhagyomány passzív és receptív, fogyasztói esztétikáját kell megváltoztatni. Az olvasónak olyan társszerzőnek kell lennie, aki feltölti a fragmentális és diszkontinuus elbeszélés hézagait. Így lehetséges, hogy az *Esti Kornél* minden fejezete a létezés más-más interpretációját adja – az egyetlen és kizárólagos igazságtól óvakodva, inkább a sok-sok részigazság együttesében bízva. A realista-naturalista értelemben regényszerű jelrendszert másféle regényszerűség (antiregény, de regény ez is) váltja föl. „Bármely

korban az eseményeknek csakis bizonyos, társadalmilag elfogadott társítása számíthat elbeszélte történetnek. – írja Szegedy-Maszák Mihály – Kosztolányi az *Esti Kornél* írásakor nagymértékben eltért az ő korában Magyarországon megszokott társításoktól. Irodalmunk addigi múltjához képest meghatározhatatlan műfajú szöveget írt, arra serkentően olvasóját, hogy korábbi beidegzéseitől eltérő módon olvasson epikát. Az *Esti Kornélról* írott szövegek egésze a hagyományos összefüggőség, a »jól megformált történet« eszményének a megtagadásáról tanúskodik.” (8)

Az *Esti Kornél* zenei inspirációkra (Schumann, Kosztolányi kedves szerzője is a szatirikus, törések mestere) visszavezethető töredékessége minden bizonnyal elválaszthatatlan a címszereplő személyiségétől. A modern regény fragmentaritása miatt is elgondolkodtató, amit *Palkó Gábor* ír: „Úgy tűnik, az egyes történetek Esti Kornéljai nem eredményeznek egységes individuumot. Esti félelme (»Nekem is szükségem volna valakire – mondta –, valami pillérre és korlátra, mert lásd, szétbomlok«) ennyiben válik valóra. Ennek a jelenségnek, valamint az Esti Kornélt Kosztolányi közvetlen alakmásként számon tartó recepciónak köszönhető, hogy nem tudva mit kezdeni egy nem egységesen megalkotott személyiség műalkotást konstruáló szerepével, a művet novellaciklusnak tekintik.” (9) Ezekkel a dilemmákkal az újabb magyar irodalom tanulmányozása során is szembetalálkozhatunk. Novellaciklusnak vagy regénynek nevezhető-e *Mándy Ivántól* a *Régi idők mozija* (1967) vagy *Bodor Ádámtól* a *Sinistra körzet* (1992)?

A személyiségválság, az én-tudat szaggatottsága, látjuk, komoly kompozicionális következményekkel jár, s ezért is adhatunk igazat azoknak, akik a regény korfordulót a személyiség változásaival kapcsolják össze. *Sándor Iván* egyik gondolatébresztő esszéjében három szakaszt különböztet meg a regény fejlődéstörténetében: a közösség, a személy, az osztódó Én változatait. A *Don Quijotéval* az eposzi mitikus közösség helyére „igazsághordozóként a személy lép”, s újabb váltás, amikor a regény ontológiai centrumában az „osztódott Személyt”, „az erodálódó Ént” látjuk. Utóbbinak olyan megnyilvánulásai vannak, mint a személy létének kétségessé válása. „A személy... több mint három évszázadon át magába sűrítette a világegyetemet, s megálmodta azokat, akikben ez tudatosult. De immár a maga léte is kétséges. A látomást megálmodó önmaga sem több már, mint egy álom.” (10) Marad a kifejezhetetlenség kifejezhetőségének kötelessége, melyet a mi irodalmunkban talán *Ottlik Géza* regényei képviselnek a legkövetkezetesebben: az *Iskola a határon* (1959) és a *Buda* (1993). (Hogy a regény történetében újabb, immár negyedik szakasz érlelődik, arra *Sándor Iván* is utal, amikor az átértelmezett linearitásról beszél.)

Amikor az 1980-as évektől (az addigi nemzedéki és stílusirányzati szempontokat félretéve) a magyar irodalomtudományban is új horizontban jelentek meg az irodalmi modernség kérdései, a klasszikus (esztéta) modernség és a másod- vagy utómodernség megkülönböztetésekor ugyancsak fontos szerepet kaptak az individuum-felfogásbeli eltérések. A húszas évek második felében – olykor ugyanazon életművön belül (ld. Kosztolányi) – új megvilágításba került az századforduló személyiségválsága. „A századvég deisztikus világgépének széthullását megélt individuum még az elvesztett egész helyreállításának büvöletében élt...” – írja *Kulcsár Szabó Ernő*. (11) Az én-nélküliség programját hozó avantgárd után azonban a klasszikus modernség is átalakul, s az individualitás már nem az esztétizmusban, az élet esztétikumként való megélésének vágyában, hanem „a kultúraalkotás társadalmi érdekkörében látszik kirajzolódni. Az individuum, az individualizmus jelentése mind határozottabb kontúrokat nyer, s az életformát és kultúrát teremtő polgárság válságtudatának kifejezőjévé konkretizálódik”. Erre a személyiség fölbomlásának gondolatát elutasító modernsége találunk példát *Márai Sándor* regényírásában, de ugyanaz az etikai meghatározottság jellemzi az egészen másféle indíttatású *Németh László* munkásságát. A kései (a pályakezdés szemléletével és poétikájával szembeállítható) Kosztolányi-próza viszont olyan személyiségproblémákat és epikai eljárásokat hoz, amelyek egyértelműen a modernség utáni korszak regényszemléletét alapozzák meg. A húszas évek máso-

dik felétől a magyar prózában a fentiekkel összhangban bekövetkező beszédmód-változás *Kabdebó Lóránt* szerint így írható le: „A történet és a jellem korábban meghatározó jelenlétével szemben a szöveg grammatikai és mitikus megépítettsége válik meghatározóvá, a világszerúség ellenében a szövegszerúség, az alkotóelemek – művön belüli és kívüli – minél teljesebb átjárhatóságának megszervezettségével. A tudat működése szövegek fölvetelével, és dialogikus átrendezésével szerkesztődik műalkotássá.” (12)

A regény metamorfózisa (a személyiség mellett) bármelyik más rétege felől megközelíthető. Az elbeszélő szövegek rétegei differenciálhatók ugyan, de nincs olyan réteg, amely hozzáférhető lenne más területek érintése nélkül. Az „osztódott Személyiség” nyilvánvalóan nem tudja olyan mozgalmas és érvényes cselekedetekben definiálni önmagát, mint a múlt századi regényhősök. Ha nincs látványos cselekmény, akciósorozat, akkor a regény *statikus helyzetek* sorozatából épül föl. Irodalmunk tárgyalt korszakában a fejlődésregény helyett az állapotregény szerepe nő meg. A pszichikum fölszabadul a cselekmény alól, s ez valójában az európai irodalomban már a múlt század második felében bekövetkezett fordulat következménye. A pszichikum e többletének jelzése nemcsak a hagyományos cselekményszerkezet deformációjához vezetett (tér-idő viszonyok átalakítása és szubjektívizálása), hanem a cselekménytől eltérő szerkezetek felhasználásához is (belső monológ, motívum- és embléma-rendszer). Mindez kétségkívül a cselekmény mozgalmasságának, a cselekmény részeit képező események, jelenetek telítettségének a hiányát is magyarázza. Viszonylagos *cselekménytelenség* járhat együtt például a sok leírással is. Am a cselekménytelenség csak a külső események szegényedését jelenti, s a cselekmény belső dimenziója voltaképpen gazdagodik.

Ugyanakkor számtalan modern regényből hiányzik a cselekményszervezés radikális átalakítása. Sőt, *Szerb Antal* regényeiben, akár *A Pendragon-legendára* (1934), akár *Útas és holdvilágra* (1937) gondolunk, egyfajta ironikus renarratívizálással van dolgunk. A kísértethistóriával elegyített detektívregény-paródia, az intellektuális kalandregény valójában érdekes és folyamatos cselekményt ad. Említhetjük itt Márai Sándor *A sziget* (1934) című regényét vagy *Hevesi András Párisi esőjét* (1936) is. Innen – egyesnek persze aligha nevezhető – út vezet a posztmodern krimihez (*Jean Echenoz, Paul Auster*) vagy éppen a posztmodern történelmi regényhez (*Christoph Ransmayr*). Mindez természetesen nem kérdőjelezi meg azt a tendenciát, amely a 20. században a történetek mindenhatóságába vetett hit látványos megroppanásával jellemezhető. A racionálisan, azaz történetekkel kimeríthetőnek hitt létmagyarázatok éppúgy eltűntek, mint a Nagy Célirányos Elbeszélések, amelyek – már csak lineáris jellegük miatt is – a történelem teleológiáját törvényesítették. Ezért is igazak *Ortega y Gasset* megállapításai: „...a regény pusztán elbeszélésből, amely csak jelez, a tökéletes megjelenítés művészetévé fejlődött. Kezdetben még megengedte a mese újdonsága, hogy az olvasó a pusztán elbeszélésben gyönyörködjék. Érdekelte a kaland, mint bennünket a hírek hozzánk közelálló ember sorsáról. Azonban rövidesen csődöt mond a történésnek, mint olyannak, a vonzereje; már nem a személyek sorsa bilincsel le bennünket, hanem ők maguk, jelenlétükkel. Jölesik közvetlenül látni és hallani, lelkükbe hatolni, teljesen elmenekülni

*A személyiségválság,
az én-tudat szaggatottsága,
látjuk, komoly kompozicionális
következményekkel jár, s ezért is
adhatunk igazat azoknak, akik
a regény korfordulóit
a személyiség változásaival
kapcsolják össze. Sándor Iván
egyik gondolatébresztő
esszéjében három szakaszt
különböztet meg a regény
fejlődéstörténetében: a közösség,
a személy, az osztódó
Én változatait.*

az ő világukba, légkörükbe. A műfaj közvetből és elbeszélőből közvetlenné és megmutatóvá, helyesebben szólva: megjelenítővé vált.” (13)

A cselekmény átértelmezése a *nézőpontok* sokféle felfogását hozza magával, s ennek következtében a kohéziós erőt már nem a cselekmény, a történet jeleneti, hanem a nézőpontok alkotta epikai egységek egymáshoz való sajátos viszonya. Ha a korszak regényeit elemezzük, az elbeszélő nézőpont komponensei – ki beszél? hogyan viszonyul az általa elmondott történehez? a saját vagy a szereplők szavait, gondolatait stb. használja? mekkora távolságot tart az olvasó és a történet között? – kisebb-nagyobb mértékben eltérnek a korábban uralkodó szerzői (auktoriális) és onnipotens (mindenható) elbeszélés hagyományától. Rendkívül termékeny lehet *Gérard Genette* megközelítése, amely szerint elkülöníthető a látószög (fokalizáció) és a távlat, a történetmondás módja (modalitás) és az elbeszélő hang.

	Belülről elemzett események	Kívülről megfigyelt események
A narrátor szereplőként van jelen a cselekményben	(1) A hős elbeszéli történetét	(2) Egy tanú elbeszéli a hős történetét
A narrátor nincs jelen mint szereplő	(3) A mindentudó vagy elemző szerző beszél el a történetet	(4) A szerző kívülről beszél el a történetet

Táblázatunkban a vízszintes tengelyen a hang (ki beszél?), a függőlegesen a modalitás (ki lát?) változatai helyezhetők el. Például élve:

1. *Krúdy: N. N.*; Németh László: *Iszony*.

2. Amennyiben *Tamási Áron* regényének (*Jégtörő Mátyás*) a címszereplő a hőse, akkor a székely faluba csöppent „világszellem” tanúként beszél el a történetét.

3. Babits Mihály: *Timár Virgil fia*.

4. A Kosztolányi-regényekben nincs önelbeszélés. Tanúk, *raisonneur*-figurák ugyan vannak (Moviszter, Ijas), ők viszont nem elbeszélők. A 3. esetre jellemző átélte beszéd, belső monológ, dialógus, kommentár is hiányzik. Kosztolányi elbeszélője kívülről figyel meg olyan apró jeleket, gesztusokat, amelyek mindenféle magyarázatnál többet mondanak.

Miután gyengül a folyamatos és átfogó, regényvilágot képező történet szerepe, a *művek időbeli viszonyai* is átalakulnak. A szukcesszív folyamatot az időtlenség, az egymás mellettiség, egymás mellé rendeltség váltja föl. Ennek az időtlenségnek a funkcióját különösen a mitikus jelentésképzésben érzékelhetjük. Megjelenik a körkörös elrendezés: a valahonnét valahová eljutás dinamikája helyett a körszerűség állapotot kifejező statikája figyelhető meg Kosztolányi *Pacsirtájában*. Genette a regényhagyomány négy alapvető viszonyát, a narratív lendület négy formáját különbözteti meg: a kivonatos elbeszélést, a szünetet, az ellipszist és a jelenetet. (16) Az első tempóvariációnak, a kivonatos elbeszélésnek főleg a múlt század végéig volt igazán jelentősége, mivel ez a két jelenet közötti átmenet megteremtésének bevált eszköze. Az időtartam szempontjából szünetet, pauzát jelentő leírás a klasszikus realista regényekben még valóban az elbeszélés lassítását jelentette. A modern regény leírásai (gondoljunk Máraiék kassai bérházának vagy Szentkuthy városképeinek, szobabelsőinek leírására) nem lépnek ki történeti időbeliségükből, a leírás, a kontempláció ugyanúgy föloldódik a narrációban, mint bármely más tevékenység elbeszélése. S az ellipszisnek (a kihagyásnak) milyen sokféle változatát találjuk meg Kosztolányi regényeiben: a redukció irányába hatóktól a temporális jellegűekig. A dramatikus tartalomnak az elbeszélés legintenzívebb pillanataiban a jelent felel meg legjobban. Ilyen szcenikus módszerrel él Móricz Zsigmond – például az *Árvácskában*: rövid kivonatos elbeszélés után újabb jelenet jön, s ez a váltakozás adja meg – a regénykánonra emlékeztetően – az elbeszélés ritmusát. Hasonlóképpen múlt

századi gyökerei vannak annak a ritmikának, amelyet a cselekmény és az azt megszakító hősbemutatók adnak.

A megváltozott időélmény a *térbeli viszonyokat* is átformálja. Móricz és Tamási Áron helyei sok tekintetben emlékeztetnek ugyan a realista regényfelfogásra, de Móricz pusztája, Tamási faluja mitikus, illetve mesei tér is egyben. Babits vagy Kosztolányi kisvárosa mintha azonos volna a regény egyik közismert kronotoposzával. Ám azt tapasztaljuk, hogy a jól ismert milieu földidézése csupán ürügy, s a térelemeknek csak médiumszeretük van. Amikor például Márai tudatosan delokalizálja a regényeit, akkor a térbeli viszonyok absztrahálásának vagyunk tanúi. A helyek – írja Thomka Beáta – „kibillenek természetes közegükből, a tér világából a tudatába lépnek be, másfelől egy új, bizonyos értelemben ugyancsak érzéki közegbe: nem maradnak többé elérhetők a látószerv számára, hanem egyszeriben az időérzékelés tudati, lelki, érzelmi, rezonanciáinak, együttesének elemeiként működnek”. (17) A hely- és térélmény másik dimenzióba, az időébe kerül át.

A magyar regény metamorfózisának egyik kulcsfontosságú jelensége a *próza metaforizálódása*. Sokan metaforikus regényről beszélnek, s ezzel azt sugallják, hogy valamiféle regénytípusról van szó. Pedig a metaforikusság valójában mindenféle nem-metonimikus próza szövegformáló elve lehet, amely nemcsak textuális (nyelvi-stilisztikai), hanem strukturális szinten is meghatározza az epikai szerkezetet. Ám megjelenhet a metaforikusság olyan jellegzetes metonimikus prózában is, mint amilyen a Móricz Zsigmondé. (Majd az *Árvácskában* látunk példát erre a metaforikus jelentésváltozásra.) A metafora tehát nem egyszerűen a trópusok egyike, hanem formaelvként is fölfogható, s a 20. századi elbeszélő szövegekben legalább olyan fontos szerepe lehet, mint a lírában. Az ilyen komplex metaforikus együttesek, metaforikus epikai struktúrák vizsgálata azért bonyolult, mert itt nem elegendő egyetlen metaforából levezetni a jelentésteremtő funkciót. (18) Elbeszélő művekben a cselekmény, a jellem, a nézőpont rétegeiben is meg kell határozni a metaforikusság mibenlétét.

A metaforikus elbeszélő szövegek működését is megvilágítja *Roman Jakobson* elmélete a nyelvi viselkedésben használt két alapvető elrendezési módról. (19) Az elemek hasonlóságán alapuló szelekció a metaforikus, az érintkezést, az elemek egymásutánosságát jelentő kombináció pedig a metonimikus elvnek felel meg. Sokáig valóban igaz lehetett az a felfogás, mely szerint a metaforára a költői használat jellemző, s az elbeszélő prózában valójában nincs szükség rá. A modern regények és elbeszélések azonban teljes mértékben cáfolják ezt a hiedelmet. *Narráció és reflexió* című könyvében (20) Thomka Beáta alaptételként fogalmazta meg, hogy a 20. századi prózai nyelvben a metaforának mint polisztémikus nyelvi elemnek a jelentősége megnövekedett, s mindez az asszociatív szféra, az ambivalens jelentésmezők fölerősödését hozta magával. Minthogy a metaforák sorokat, láncokat, tömböket alkotnak, kompozicionális rendező szerepük is megnő. Az az olvasó, aki ilyen szövegekben kizárólag a kombináció tengelyén halad, azt tapasztalja, hogy a megszokott szubsztanciális epikai tényezők nem adnak fogódzót. Az okozati viszonyok homályban maradnak, s az olvasónak inkább szimbolikus események, távoli, de összetartozó epizódok, ismétlődő motívumok, reflexív rétegek után kell kutatnia. A metaforikus szerkesztés elbeszélő műbeli alkalmazása nem utolsósorban próza és költészet szövegalkotásának közeledését is jelenti. Krúdy és Kosztolányi metaforikus szerkezeteit éppúgy említhetjük itt, mint Tamási Áron és *Gelléri Andor Endre* költői képekben gazdag prózáját.

Az irodalomtörténetírás és az elméleti módszertan termékeny kölcsönhatását igazolják azok az újabb eredmények, amelyek a mű nyelvi megalkotottságából indulnak ki. (21) A nyelv- és szövegszerűség miatt a narráció sem egyszerűen valamilyen tárgyra irányuló közlés; nem kommunikatív megnyilvánulás, mivel nem úgy vonatkozik a valóságra, mint a köznapi beszéd. *Nyelv és elbeszélő szerkezet* viszonyát vizsgálva Szegedy-Maszák Mihály a korszak epikai nyelvhasználatában a „felmagasztosítás” és „tönkretétel” kettősségét látja. Az egyik a beszédtevékenységet állítja előtérbe, a másik a nyelv funkciót-

lanságát hangsúlyozza. Szegedy-Maszák szerint a magyar regényirodalomban a nyelv új-rateremtésének és széttrombolásának *Joyce* és *Beckett* prózájához fogható merészségeit hiába keressük. Ám Krúdy, Kosztolányi vagy Szentkuthy Miklós művei arra vallanak, hogy íróink nem maradtak érzéketlenek a regénynyelv 20. századi transzformációi iránt. Hogy jel és jelentés között szakadék van, s nyelv és jelenség között nincs összhang, azt Kosztolányi több tucatnyi írásban fejtegette, s a kommunikációs zavar például az *Esti Kornél*-ban is visszatérő mozzanat. A híres 9. fejezet (*A bolgár kalauz*) – mint *Balassa Péter* rámutatott (22) – magát a nyelvet mutatja problematikusnak, s a tragikomikus szituációknak csak egyik összetevője, hogy Esti nem tud bolgárul, s mégis egy bolgárral elegetedik „metakommunikációba”. Sokkal általánosabb, ha úgy tetszik, lételméleti zavarról árulkodnak ezek a mondatok: „Őszintén szólva szédülni kezdtem az élet mély, kibogozhatatlan zürzavarától. Micsoda ez itt? Hogy függ össze ez a sok szó a nevetéssel és sírással? Mi köze egyiknek a másikhoz, a levélnek a kutyafényképhez, a kutyafényképnek a két zöld csontgombhoz és mindennek a kalauzhoz? Örület ez, vagy éppen az ellenkezője, az érzelem emberien egészséges kibuggyanása? Egyáltalán van-e az egészsnek valami értelme bolgárul vagy más egyéb nyelven?”

A kimondhatóság és kimondatlanság dilemmája, a wittgensteini nyelvkritikára emlékeztető kétely azonban nem rombolja le a nyelv erejének, a nyelvi megalkothatóságnak a hitét. Hasonló jelenségre figyelhetünk föl – a sok szempontból Kosztolányi örökségét folytató – Márai Sándor munkásságában is. (23) Ez a hit azonban nem teszi őt múlt századi jellegű íróvá (mint Szegedy-Maszák gondolja). Ugyanakkor az a relativista-nyelvkritikai fordulat sem várható Máraitól, amelyre Kulcsár Szabó Ernő gondol. Talán *Tolcsvai Nagy Gábor* áll legközelebb az igazsághoz: [Márai] „a nyelv teljes erejét és hitelét visszaadni már nem tudta, de a dolgok mögötti rendnek a nyelvben való újraalkotása lehetségesnek tűnt számára... Ő a részben maga teremtette nyelvet látja át mint a rend még lehetséges megnyilvánulását. Tökéletességre, letisztultságra törő nyelve nem kötődik immár külső tényezőkhöz, nem világmagyarázat része, nem az osztálytudat jelzése, csupán saját személyiségének egyetlen lehetséges megnyilvánulásaként jelenik meg.” (24) Ez a kettősség a két háború közötti magyar próza jelentős részére igaz. Kivételek persze akadnak: *Déry Tibor Országúton* című kisregényében, mely a Nyugatban 1924–25-ben jelent meg (címváltozat: *Alkonyodik, a bárányok elvésznek*), olyan szürrealista narratívával van dolgunk, amelyben a mondat már nem szabályos közlési egység, hanem a tudatfolyam, a víziók, az irreális és illogikus elemek hordozója. (Ezekkel a szürrealista betétekkel az organikus műalkotás helyét a montázsolt váltja föl.)

„A regény válságával, netán halálával kapcsolatos – igen kiváló szellemek részéről is hangoztatott – rekviemek ma azzal is kapcsolatosak, hogy az emberi szellemhez, intuícióhoz, bölcsességhez hozzátartozik a telítettség. Azonban kétféle telítettség is van. Az egyik inspirátora az összegzésre való hajlam. Másféle érzéket hevit át a kitarított elégedetlenség. Az előbbi kora ösztudásához – összetapasztalásához való viszonyban teremti meg művét; az utóbbi ahhoz a hiányhoz való viszonyban, amelyhez egy-egy korszak ösztudása és tapasztalata még nem ér el. Az egyikre az empiria a jellemző, a másikra az anticipáció.” (25) Amit Sándor Iván a kétféle regényírói magatartásról mond, minden bizonnyal az epikai nyelvhasználatra is érvényes, hozzátéve, hogy az empiria és az anticipáció ugyanazon az életművön belül is keveredhet, s arányaik az idő múlásával változhatnak. Németh László például kivételes érzékenységgel reagált a világirodalom jelenségeire, mégis – műveit olvasva – különös kettősségre kell fölfigyelnünk. Követi és számon tartja a regény fordulatait és módosulásait, sőt, a maga regényírói gyakorlata sok mindent integrál ezekből a poétikai újdonságokból. Ám ez a gyakorlat (ideértve a nyelvet is) sok tekintetben eltér a „regénylázadás” (Szerb Antal kifejezése) „epikaszaggató” törekvéseitől. Mennyi mindent elárul Németh a maga tömörítő, maximális pontosságra törekvő mondatszerkesztéséről a következő levélrészlet: „A fogalmazást... én a hálövetéshez ha-

sonlítom: a mondat analitikus hálóját rávetem arra az agyban létesült ingertület-konstellációra, ami a gondolat, s nem nyugszom, amíg azt minden polipkarjával ki nem húztam, s szövegemben ott nem látom.” (26) Az áttekinthető, logikus mondat szerkezet, a stílus képszerűsége, a szavak referenciális értékének visszaállítása, a harmonikus prózaritmus, az eufónia – ezek mintha éppen a nyelvbe vetett bizalom megingását ellensúlyoznák. Ez a kiegyenlítő törekvés nemcsak a klasszikus modernség első szakaszára érvényes. Ugyanakkor a harmincas években valóban sokszínűbbé válik regényíróink nyelve. „...a kiművelt, egyetemes magyar sztenderdhez való ragaszkodás eszményét – írja Tolcsvai Nagy Gábor – kikezdi például a nyelv szemantikájának lebontása és állandó újrakonstrukciója (vagyis a személyiség eltüntetése, egyúttal a nyelvi hagyomány szinkretikus relativizálása, a nyelvi akcidentalizmus szójátékaiban Szentkuthynál, nem akármilyen mélységben hasonlítva általában Joyce, s különösen az *Ulysses* és a *Finnegans Wake* tágabb értelemben vett nyelvszemléletére, mely a nyelv lebontását és nyelvszerű újrakonstrukcióját mutatja be) vagy a túlzó klasszicizálás, a hipertökéletes, biztos szemantikájú nyelv keresése (vagyis a személyiség állítása a nyelv által, Márainál) s számos egyéb változat.” (27)

A kérdéssé vált nyelv mellett – különösen a harmincas évek regényeiben – föl-tűnik a relativizálás mint poétikai probléma. Kosztolányi alvó elnökéről (12. fejezet) ki is mondja Esti Kornél: „Tudta, hogy minden dolog reménytelenül visszonzalagos, s mérésére nincs biztos eszköz.” Evidenciahiány, relativizálás, ironia – Krúdy, Kosztolányi, Karinthy, Füst Milán, Szentkuthy műveit sorolhatjuk. De ott bujkál az ironia Márai nem egy munkájában, s a dilemma (ironikus vagy nem ironikus regényt írni) még Németh Lászlót is megkísérti, amikor első jelentősebb regényének (*Emberi színjáték*, 1928) tervével foglalkozik. Újabbán *Bányai János* írt arról, hogy az ironia nemcsak a humor változata, világlátás és az elbeszélés formateremtő elve is egyben. (28) A kettősségre, ambivalenciára épülő beszédmód is segít fölzsabadítani a prózát a folyamatosan szerveződő, metonimikus formálás uralma alól. Az ironikus szerkezetekre legalább kétféle jellegzetes megvalósítást találunk. Az egyikben az ironia más esztétikai minőségekkel együtt épül be a szövegbe. A másik, koncentrikusnak nevezhető típus minden mást háttérbe szorító modalitásminőséget eredményez. A láncszerűre Márai Sándortól az *Egy polgár vallomásai*, a koncentrikusra Füst Milántól *A feleségem története* lehet példa.

A metaforikus, ironikus szerkezetek révén többértelművé váló próza mellett a harmincas években jó néhány műben megnő a tény, az empiria szerepe. Az önéletrajzi fogantatású művektől az „utazási epikáig” – látszólag – sokféle műben háttérbe szorul a fikció. Ebben a *tárgyias epikában* azonban olyan rétegek tárhatók föl, amelyek nehezen írhatók le a fikcionalitás hiányával vagy a valóságsszimuláló szerep túlsúlyával. Olyan speciális alkotói magatartásról van szó, amely a témát a valóság tényeiből meríti ugyan, de az „írói intervenció” (Bori Imre kifejezése) lépten-nyomon érzékelhető. Olyan „tényregényekben” mutatható ki a készen kapott, a valós, mint például Krúdy műveiben: *Budapest vőlegénye* (1926), *A kékszalag hőse* (1930) vagy *A tisztaeszlelő Solymosi Eszter* (1931). 1932-ben Móricz Zsigmond megírja *A boldog embert*, majd – a fiatalabb nemzedék hatásától nem függetlenül – az *Életem regényét* ((1939). Ugyanannak az írói igénynek a kü-

A kimondhatóság és kimondatlanság dilemmája, a wittgensteini nyelvkritikára emlékeztető kétely azonban nem rombolja le a nyelv erejének, a nyelvi megalkothatóságnak a hitét. Hasonló jelenségre figyelhetünk föl – a sok szempontból Kosztolányi örökségét folytató – Márai Sándor munkásságában is. Ez a hit azonban nem teszi őt múlt századi jellegű íróvá (mint Szegedy-Maszáék gondolja).

lönféle megjelenési formái ezek. (29) Az epikára általában jellemző, hogy a megjelenítés súlya az ábrázolt tárgyiasságok (*Roman Ingarden* szavai) rétegében keresendő. (30) A felsorolt művekre ez különösen igaz. Ám nagyon gyakran éppen azt látjuk, hogy a tudósító-beszámoló részek szinte arányosan váltogatják egymást az elbeszélő-megjelenítő jellegűekkel. Az informatív tárgyiasságok azonban nem élnek önálló életet. Kulcsár Szabó Ernő a *Puszták népében* (1936) mutatja ki, hogy a dokumentumelemek az irodalmi transzformáció következtében egy bonyolultabb poétikai struktúra részeként jelennek meg. (31) Az olvasót persze elsőként az ragadja meg, ami Babits Mihályt is elkápráztatta annak idején: „a páratlanul gazdag és hiteles élmények” sora. „Csodás művészet ez, amely elfelejtí, hogy művészet: az egyszerű, kristálytisza mondatokban maga az emberi tények gazdag sokasága beszél... Tökéletes epikai stílus ez, egy regény stílje. Aminthogy a könyvben egyáltalán egy nagy regény anyaga rejlik. De ez mégsem regény.” (32) Nem regény, mondja Babits, mert a regény elválaszthatatlan a fikciótól. Olyan kérdés (valós világ és szövegvilág viszonya) izgatta Babits Mihályt, amely csak évtizedekkel később került igazán az irodalomtudományos érdeklődés centrumába. Kiemelkedő érdemei vannak e tekintetben a *Bernáth Árpád*, *Csúri Károly* nevével jelezett szegedi kutatócsoportnak. (33) Ők beszélnek arról, hogy egy adott világ valós világának kijelölése valójában nem az elbeszélő függvénye, hanem a befogadó világának a függvénye. Az interpretációnak van kulcsszerepe még akkor is, ha az elbeszélő és a befogadó világa lényeges pontokon egybeesik. A befogadói interpretáció fontosságát hangsúlyozza *Tzvetan Todorov* is, amikor azt fejtegeti, hogy a szerző elbeszélése földéz egy fiktív univerzumot, s a befogadó ennek alapján rekonstruálja a maga képzeletbeli univerzumát, amely létrehozza az olvasó elbeszélését. (34) Valójában a tárgyiasságokat integráló regényekben is ez a mechanizmus működik. Amit olvasunk, lehetséges világ, mivel létezése a nyelvhez kötött. Ugyanakkor a nyelvi és a nyelv segítségével rögzített „társadalmi-kulturális kódok” megismerhetők. A jelentés a szépírói eszközökkel megformált szövegvilágon belül dől el, de ez nem zárja ki a műbeli lehetséges világ és a valós világ összevetését. Az már a *Puszták népe* írója szociális érzékenységének és igazságkereső szenvedélyének köszönhető, hogy művén az aktuális világ igazsága is számon kérhető.

Az 1920-as, 1930-as években nemcsak regény és költészet, regény és dokumentum, hanem regény és esszé is közeledik egymáshoz. Az *esszéizálás* ennek az időszaknak lenyeges poétikai újdonsága. Ám tudnunk kell, hogy az esszé nem a 20. században kezdett a regényformába behatolni. Hiszen már *Diderot*-t és *Goethét* ott találjuk annak a regénynek a forrásainál, amely a szerzői kommentárokból és/vagy a hősök beszélgetésében elméleti, kulturális, művészeti és filozófiai kérdések megvitatását teszi lehetővé. De említhetjük a *Háború és béke* cselekményébe iktatott hosszas fejtegetéseket is. A műfaj intellektuális telítettségének emelése ily módon nem mai keletű. Az egész regényszerkezetet átható és az elbeszélő folyamatot robbantó elemmé azonban az esszé valóban csak a 20. században vált. *Robert Musil Der Mann ohne Eigenschaften*-je (A tulajdonságok nélkül ember) azért tekinthető határkönek, mert itt már nem csupán esszébetéteket kapunk a narrátor vagy a hős szájába adva, hanem a megközelítés egészére érvényes az esszéizálás. A regényesszé ezért különíthető el a jóval tágabb értelmű esszéregénytől. „Meg lehet különböztetni az esszét – írja *Szili József* – a szigorúan vett tudományos értekezéstől mint művészi hatásokra törekvő értekezést, s még az ilyen esszétől is az olyant, amelynek »filozófiája« jól érzékelhetően hipotetikus, sőt, metaforikus érvényű, olyan fikciós jelleggel, ahogy a regény »szemléltet« egy történelmi vagy egyéni fejlődés-folyamatot. Az ilyen *fikciós esszé* rendszerint abból a többé-kevésbé jól körvonalazható tárgykörből meríti tárgyát, amely mint tárgykör elsősorban az irodalom és a művészet számára hozzáférhető: emberi viszonyok, személyes jellegű külső és belső történések, impulzusok, felismerések, vallomások, helyzetjelentések tartoznak ide, szinte ugyanazok a témák, mint amelyek egy regény kommentárjaiban szükségképpen előfordulnak a hely-

zetek és jellemek elmékedő leírása közben. S ha az ilyen esszé növekszik regénnyé, akkor alapvetőnek az esszészzerű elgondolás tetszik és nem a regény drámai cselekménye, illetve bonyodalma.” (35) Mindez persze nem azt jelenti, hogy a megjelenítés (showing) és az elmondás (telling) elve oly mértékben szembeállítható, ahogy azt *Percy Lubbock* képzelte. (36) Ha például Szerb Antal- vagy Szentkuthy-regényeket olvasunk, éppen megjelenítés és elmondás kettősségére találunk bizonyítékot. Esszébetéteket nemcsak Karinthy, Füst Milán, hanem Németh László regényeiben is olvashatunk. Németh *Utolsó kísérletének* (1937–1941) harmadik kötetéből (*Szerdai fogadónap*) az első, önálló regényként is fölfogható fejezet (*Mester és tanítvány*) tulajdonképpen esszéregénynek is tekinthető. A szűkebb értelemben vett regényesszét példázza Márai Sándor *Casanova-regénye*, a *Vendégszobák Bolzanóban* (1940), melyben a cselekmény a minimumra zsugorodik, s történetet, kommentárt, reflexiót, jellemrajzot köt össze az elbeszélő. Ám az ősi mesélőkedv nem mindegyik regényesszéből tűnik el: Szentkuthy Orpheus-füzeteinek (*Szent Orpheus breviáriuma*, melynek első darabja 1939-ben jelent meg) vagy *Hamvas Béla Karneváljának* (1948–1951) mozgalmas fabuláris rétege is van.

Jegyzet

- (1) BABITS MIHÁLY: *Magyar irodalom*. = uő.: *Esszék, tanulmányok I.* Bp. 1978, 387–388. old.
- (2) FOWLER, ALASTAIR: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford 1982. – Ez a felfogás szemben áll a „klasszikus” műfajelmélet regulatív és preskriptív jellegével. A modern műfajelmélet „nem korlátozza a lehetséges műfajok számát, és nem ír elő szabályokat a szerzőknek”. – WELLEK, RENÉ–WARREN, AUSTIN: *Az irodalom elmélete*. Bp. 1972, 356. old.
- (3) POSZLER GYÖRGY: *Filozófia és műfajelmélet*. Bp. 1988, 11. old.
- (4) BAHTYIN, MIHAIL: *Az eposz és a regény. A regény kutatásának metodológiájáról*. Literatura, 1995. 4. sz., 331. és 334–335. old.
- (5) IMRE LÁSZLÓ: *Műfajok létformája a XIX. századi epikánkban*. Debrecen 1996, 35. old.
- (6) KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *A harmadik nemzedék prózája*. = uő.: *Műalkotás – szöveg – hatás*. Bp. 1987, 169. old.
- (7) FÜLEP LAJOS: *Szabó Dezső regénye. Az elsodori falu*. = uő.: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig II.* Bp. 1974, 180. old.
- (8) SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Esti Kornél*. = uő.: *Világkép és stílus*. Bp. 1980, 469. old.
- (9) PALKÓ GÁBOR: *Esti Kornél: Kosztolányi Dezső. Kosztolányi Dezső. Esti Kornél. = Az újraérett hagyomány*. Debrecen 1996, 33. old.
- (10) SÁNDOR IVÁN: *Regényregény*. Jelenkor, 1995. 10. sz., 868. old.
- (11) POSZLER GYÖRGY: *Klasszikus modernség – kartézianus értéktávtalban*. Új Írás, 1990. 5. sz., 103. old. – A kérdésirányoknak az 1970-es évek recepcióesztétikai fordulatát követő változásairól: KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége. = Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*. Bp. 1996, 7–26. old.
- (12) KABDEBŐ LÓRÁNT: *Mibe harap a posztmodern kelgyő? Tiszatáj*, 1997. 2. sz. 65. old.
- (13) ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *Gondolatok a regényről*. Bp. 1993, 10. old.
- (14) A nézőpont és beszédhelyzet tanulmányozásához: USZPENSZKIJ, BORISZ: *A kompozíció poétikája*. Bp. 1984; POZSVAI GYÖRGY: *Nézőpont és közlésmód*. Literatura, 1993. 2. sz., 130. old.; SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről* = „Minta a szöryegen”. *A műértelmezés esélyei*. Bp. 1995, 53–60. old.
- (15) GENETTE, GÉRARD: *Figures III*. Paris 1972, 183–267. old.
- (16) GENETTE, GÉRARD: *Az elbeszélő diszkurzus*. = *Az irodalom elméletei I.*, Pécs 1996, 79–98. old.
- (17) THOMKA BEÁTA: *Térlátás, belső táj, tartam. = A századvég szellemi körképe*. Pécs 1995, 299. old. L. még: THOMKA BEÁTA: *Az idő megalkotása, a helyek működése*. Jelenkor, 1995. 12. sz., 1110–1114. old.
- (18) A metafora-elmélet néhány jelentős és gondolatébresztő írását gyűjtötte össze a Hclikon 1990. 4. (tematikus) száma *A jelentésteremtő metafora* címmel.
- (19) JAKOBSON, ROMAN: *Nyelvészet és poétika*. = uő.: *Hang – Jel – Vers*. Bp. 1972, 229–276. old.
- (20) THOMKA BEÁTA: *Metaforikus folyamatok a regényben*. = uő.: *Narráció és reflexió*. Újvidék 1980, 35–48. old. L. még: *Metafora, interpretáció, teóra*. Literatura, 1994. 2. sz., 204–212. old. – Ugyanez olvasható: *Az irodalomértés horizontjai. Párbeszéd irodalomtudományunk néhány hagyományával*. Szerk.: KABDEBŐ LÓRÁNT–KULCSÁR SZABÓ ERNŐ. Pécs 1995. 186–196. old. – A metaforikus változatokról és új elbeszélésmódokról: KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *A zavarbaejtő elbeszélés*. Bp. 1984, 62–89. old.

- (21) SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Felmagasztosítás és tönkretétel: nyelv a két háború közötti regényben*. Literatura, 1992. 3. sz., 211–226. old. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben*. Literatura, 1992. 3. sz., 227–255. old. – Mindkét tanulmány olvasható: *Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világgép a harmincas évek epikájában*. Szerk.: KABDEBŐ LÓRÁNT–KULCSÁR SZABÓ ERNŐ. Pécs 1993, 13–81. old.
- (22) BALASSA PÉTER: *A bolgár kalauz*. = Uő.: *A bolgár kalauz*. Bp. 1996, 7–15. old.
- (23) FRIED ISTVÁN: *M. S. mester szavai*. Kézirat.
- (24) TOLCSVAI NAGY GÁBOR: *A személyiséget állító tökéletes nyelv eszménye*. = *Szintézis nélküli évek*, i. m., 193–195. old.
- (25) SÁNDOR IVÁN: *Regényregény*, i. m., 878. old.
- (26) JÁNOSIK ZSUZSA: *A tömörítés eszközei Németh László prózájában*. ELTE Nyelvtudományi Dolgozatok, 4. sz., Bp. 1971, 82. old.
- (27) TOLCSVAI NAGY GÁBOR: *A dogmatikus nyelvésztétika válfajai*. = *Az irodalomértés horizontjai*, i. m., 152–153. old.
- (28) BÁNYAI JÁNOS: *Irónia és ünnepélyesség*. Hid, 1992. 5. sz., 377–385. old.
- (29) BORI IMRE: *Tényregény az 1930-as évek magyar epikájában*. Hid, 1992. 5. sz., 386–391. old.; *Szintézis nélküli évek*, i. m., 109–116. old.
- (30) INGARDEN, ROMAN: *Az irodalmi műalkotás*. Bp. 1977.
- (31) KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Az epikai tárgyiasság új alakzata. Ilyés Gyula: Puszták népe*. = Uő.: *Műalkotás – szöveg – hatás*, i. m., 94–118. old.
- (32) BABITS MIHÁLY: *Ilyés Gyula versben és prózában*. = uő.: *Esszék, tanulmányok II.*, i. m., 335. old.
- (33) CSÜRI KÁROLY: *A „lehetséges világok” szemantikája és az irodalmi elbeszélő szövegek elmélete*. *Studia Poetica* 1. Szeged 1980, 169–201. old.
- (34) TODOROV, TZVETAN: *La lecture comme construction, Les genres du discours*. Paris 1978, 90. old.
- (35) SZILI JÓZSEF: *Látópont, kommentár és értekezés az elbeszélésben*. *Studia Poetica* 1. Szeged 1980, 21–22. old.
- (36) LUBBOCK, PERCY: *The Craft of Fiction*. London 1921. – Ennek bírálata is megfogalmazódik BOOTH, WAYNE, C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961.