

László Laura

## Az elidőzés tere

### A hipotipózis mint szövegkompozíciós elem

„Nem lehetséges-e (az időbeli művészetek esetében), hogy sok tér ábrázolásához sok időre van szükség?”<sup>1</sup> – teszi fel a kérdést Umberto Eco a szavak térábrázolási potenciáljáról elmélkedve. Ahogyan egy képzőművészeti alkotásban is benne rejlik az idődimenzió (például körbejárás idő, mozdulatok ábrázolása), a verbális művészetek is magukban hordozzák a „teret”: ez legalapvetőbben a mű koherens *egész*ként való percepciójában, az értelemkonstitúcióban érhető tetten. Ám a jelen írás az irodalmi térbeliség egy speciális esetét vizsgálja, a hipotipózis beszédalakzatát, amely dolgok, terek, s akár cselekvések „vizuális” megjelenítését teszi lehetővé, ahogyan a klasszikus retorikák is meghatározzák.<sup>2</sup> Az alakzat *elbeszélő szövegekben* is előfordulhat, ahol is lényegi kompozíciós funkciót tölthet be: szerepe egyszerre lehet illusztratív és szerkezeti-esztétikai. Ahogyan Füzi Izabella és Török Ervin fogalmaz, a hipotipózis „a narratíva egy hangsúlyos pontján fordul elő”:<sup>3</sup> a szöveg itt a hallgatósághoz fordul, az elbeszélés (szinte) megáll (lelassít), a befogadói feszültség megnő. A narratívában megjelenő hipotipózis ilyen vizsgálatát Umberto Eco is inspirálja, hiszen az alakzatot a „fikció érdekében” való lézengés egy fajtájaként, olyan *elidőző* elbeszélői technikaként elemzi, amely térhatást kelt. A dolgozat elsősorban ezért tematizálja e kompozíciós, temporális szerepet, mellyel – mint azt látni fogjuk – a hipotipózis hagyományos és megkérdőjelezhetetlenül jelen levő illusztratív, megelevenítő funkciója szintén összefügg. Az első rész ennek megfelelően az idő-, és nem a térelméleteket tárgyalja az elbeszélés vonatkozásában, hogy kimutassa a különféle sebességváltások az irodalmi tér megképződését teszik lehetővé; majd a második rész a sebességváltások egy típusaként magára a hipotipózisra tér át Alessandro Manzoni *A jegyesek (I promessi sposi)* című regénye kapcsán, s amellet érvel, hogy e narratív lassítások és szünetek a művészi szöveg esszenciális elemeivé válhatnak.

1 Eco 2004, 276.

2 Ám Eco definíciós tisztázatlanságokra világít rá (Eco 2004, 267): „Sajnálatos módon a hipotipózis minden meghatározása körben forgó, vagyis azt az alakzatot határozzák meg hipotipóziként, amelynek segítségével vizuális tapasztalatokat ábrázolunk vagy idézünk fel a szóbeli művészeteken keresztül. [...] [A] meghatározások [...] Cicerótól Quintilianusig [...] annyira egyformának látszanak.” A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a klasszikus retorikákban a hipotipózis egyéb elnevezései is ismertek voltak (*enargeia, evidentia, illustratio*). Narrációs eljárásaként való elemzése pedig például Quintilianus *Szónoklattanának* 4. könyve (Quintilianus 2008, II. 3–4.) alapján („a hipotipózis nem számít elbeszélésnek”) problematikus is lehetne első megközelítésben, ám nem feltétlenül az, ha éppen e tulajdonsága révén azt *narratív lassításként* tárgyaljuk, amely az epikus műben esztétikai hatást válthat ki. Török Ervinnek itt kell köszönetet mondanom a fentieket érintő megfigyeléseier.

3 Füzi –Török 2006.

## I. A folyómetafora „ártere”

Mieke Bal a következőképpen ír a folyamszerűen felfogott narrációról:

Ahogy már sokan kimutatták, a linearitás nemcsak mint a történeti fejlődés projekciója, hanem mint valamely „történés” struktúrája is problematikus. A haladás felvilágosodás kori ideológiáját vetítik ki, amikor a narratíva szerkezetének linearitásáról beszélnek, és a fabula és a sztori nem-egybeesésének fogalma, bármennyire kritizálható is sok szempontból, már csak azért is értékes, mert bevési elménkbe ennek az ideológiának a műviségét. [...] [Ám] amennyire a linearitás mint tény illúzió, annyira döntő oldala az értelem-létrehozásnak a narratívában. Nem okos dolog semmibe venni, de nem szabad magától értetődőnek sem tekinteni.<sup>4</sup>

A művészi szöveg egyenes vonalú egyenletes „mozgásának” képét voltaképpen a „cselekmény teljességének” követelménye, a kezdet, a közép és a vég arisztotelészi gondolatának<sup>5</sup> a kizárólag a „láncmetaforára” fókuszáló *félreolvasása* alapozhatja meg, ahol is egyetlen szem elvétele is összeomláshoz vezet. Tovább erősítheti ezt az irodalom lessingi hozzárendelése (és ennek leegyszerűsítő olvasata)<sup>6</sup> az időbeli művészetek köréhez, mivel tárgya a „látható folyamatos cselekmény, [s] különböző részei egymás után, időrendben következnek be”,<sup>7</sup> valamint a Mieke Bal-i idézetben említett felvilágosodás kori és pozitivistá haladásideológia. Mindemögött egy absztrakt, „egysíkú”, lineáris időfelfogás áll, amelyet azonban a behatóbb vizsgálatok rögtön felülírnak, *rétegeznek*. Ahogyan már Szent Ágoston fogalmaz: „Úgy látom, hogy nem más az idő, mint kiterjedés. Ámde nem tudom, hogy minek a terjedése. Igazán csodának tartanám, ha nem a léleké volna.”<sup>8</sup> Az időextenziót már az emlékezet működése érthetővé teszi, melyben a jelen a múlta épül: vagyis az idősíkok együttállnak és folytonosan módosulnak (mindig *máshonnan* tekintünk vissza a múlta, melyet sajátosan állítunk össze), konstellációjuk révén ikonikus természetűek, s az így keletkezett kép ezáltal kiemelkedik az időkontinuumból. Husserl e tekintetben előtérrel és háttérrel, az időtárgy időformába és idővilágba való belerendeződéséről értekezik, mely változóan orientálódik az eleven jelen vonatkozásában.<sup>9</sup> Mindez már világosan megalapozza a Husserl által is kimondott tézist: „az egyidejűség semmi az egymásra következés nélkül és az egymásra következés semmi az egyidejűség

<sup>4</sup> Idézi Krüger 1998, 109.

<sup>5</sup> Arisztotelész 1997, 19.

<sup>6</sup> Például az amerikai Joseph Franké, amely a lessingi különválasztást kizárólagosnak tekinti, lásd Frank 1945.

<sup>7</sup> Lessing 1999, 61.

<sup>8</sup> Augustinus 1987, 166.

<sup>9</sup> Husserl 2002, 68–69.

nélkül, ennek következtében pedig az egyidejűségnek és az egymásra következésnek korrelatív módon és egymástól elválaszthatatlanul kell konstituálódnia”.<sup>10</sup>

Mindez az irodalmi művek vonatkozásában is döntő, melyet voltaképpen már Szent Ágoston is érint.<sup>11</sup> Az együttálló és egymást keresztező időtapaszlatok jelenlétét az orosz formalisták fabula- és szüzséfogalma jól reprezentálja, előbbi a kauzális és kronológikus kapcsolatok (elbeszélte idő), utóbbi az elemek sajátos elrendezésének jelölésére (elbeszélő idő),<sup>12</sup> melyek az elbeszélő szöveg ritmusát határozzák meg. A narratív idő vizsgálatakor Paul Ricœur is elemzi a két különböző tengely kérdését, amikor az elbeszélő szöveg felépítésének szintagmatikus és szinkronikus elemeiről, „közönsges” időről és „intervencióról”, epizodikus és konfiguratív rétegekről ír,<sup>13</sup> emellett összefüggésbe hozza a narratívát a metafora működésével, mivel mindkettő távoli dolgokat kapcsol egybe, részeket integrál egységbe. A fent említett „sajátos elrendezéssel”, időszervezéssel, kiterjedéssel, vagyis az idő „elraktározódásának” helyével kapcsolatban Szent Ágoston emlékezetfogalmához tér vissza, s beszél a „kezdet, közép és vég” egyeztetéséről, konkordanciájáról.<sup>14</sup> Hans Meyerhoff is kétféle időről értekezik, aki a *tartam* viszonylatában folyómetaforát is működésbe hozza, „ami egyszerűen csak annyit tesz, hogy az időt folyamatos áramlasként fogjuk fel”,<sup>15</sup> ám önmagában ez az aspektus „elfedi az idő valódi természetét”, ráadásul nem áll összhangban a fizika koncepciójával, amely „az időt térré fordítja át”. Vagyis elkülönült, diszkrét, mérhető mennyiségekre (térbeli pontok, metronómon lévő jelzések) konvertálja át a folyamatosság minőségét – az idő tehát itt kvalitatív és kvantitatív dimenzióra tagolódik.<sup>16</sup>

Mindezek után különösen érdekesnek tűnhet Joseph Frank és Frank Kermode vitája a „térbeli formáról”. Frank 1945-ben a modern irodalom azon eljárását detektálja, mely a „legkülönbébb textuális elemek” egymás mellé helyezésével dolgozik, fokozottan a befogadóra hártva ezzel a „teljes kép” kialakítását, az alkotórészek egyidejű érzékelését, vagyis az értelemdást (főbb példái között szerepel T. S. Eliot *Átokföldje*) – a „térbeli formát” Frank ebben a módszerben fedezi fel.<sup>17</sup> Kermode 1967-ben megjelent *The Sense of an Ending* című előadássorozata ezzel szemben az epikus művek időbeliségéről tesz megállapításokat úgy, hogy időfogalmát a *köztességre* építi, s metaforaként az óraütések hangját hívja segítségül: csakis akkor érzékeljük a tartamot, ha a „tikk” és a „takk” (mint

10 Husserl 2002, 95.

11 Augustinus 1987, XI. könyv.

12 Thomka 1981, 1364–65. Majd ugyanitt hozzászeli: „Az elbeszélés idővonalkozásainak tárgyalása során feltétlenül követnünk kell e megkülönböztetést, s azon transzformációknak is figyelmet kell szentelni, melyek az időt az elbeszélésben megtörik, átalakítják, rétegezzé, hierarchikussá teszik.”

13 Ricœur 1984.

14 Ricœur 1980.

15 Meyerhoff 1955, 14 (saját fordítás).

16 Meyerhoff 1955, 15. Meyerhoff itt Bergsonra hivatkozik.

17 Frank 1945.

kezdet/genezis és vég/apokalipszis) között *rendszeresen* folyik az idő,<sup>18</sup> azaz itt egyfajta *lényegi idő* jelenik meg. Ilyen szignifikációval bír a regény ideje, minthogy a befogadó a kiindulópont után folytonosan *várakozik*, elvárásokkal él a végpontra vonatkozóan (a szervezethez a jelen észlelése, a múlt emléke, és a jövőre való elvárások összekapcsolása adja), miközben a cselekmény (*plot*) természetesen végtelen számú „pontra”, s végtelen számú szakaszra osztható fel, vagyis sokszorosan szervezett *intervallumban* zajlik, s nyer *formát*.<sup>19</sup> Kermode két időtípusa tehát e lényegi és a múlt idő, a *kairos* és a *chronos*. A *kairos* kapcsán – nem véletlenül – Kermode többször is utal Frankre, aki szerinte tévesen nevezi e jelenséget a „megkérdőjelezhető” térbeli forma alapjának, valamint ez utóbbi hangsúlyozásával elfedi a folytonosságot.<sup>20</sup> „Semmi sem indokolja a tér fogalmának bevezetését [...], ehelyett időtlenségről és aevumról beszélek”<sup>21</sup> – írja Franknek adott válaszában, eltekintve attól, hogy már teóriája kifejtésekor is folyton térbeli metaforákba ütközik. A „térbeli forma” éppen annyira metaforikus, mint a „lényegi idő” és vele a „köztesség”, a „konkordancia”, a „formaadás”, az „időtlenség” (*aevum*), vagy az „idősíkok szervezett konstellációja” – minthogy itt mentális folyamatokról van szó, a képes beszéden túl más lehetőség nem áll rendelkezésre e jelenség kifejezésére. Ezért a „spatium” elvetésének kermode-i igénye – amely annyiban azért lényegi elemre tapinthat, ha belőle a téridő, a *kronotoposz* fogalmának<sup>22</sup> szükségességét olvassuk ki – számunkra főként „játék” a szavakkal, a megnevezések felcserélése nem érinti esszenciálisan a problémát: a *kairos* fogalom éppen ezért lehet például Robert T. Tally *Literary Cartography* irányzatának egyik alapköve az irodalmi narratíva térbeli jellegével kapcsolatban.<sup>23</sup>

18 Érdekes, hogy Kermode, aki egy angol nyelvű Heidegger-kiadásnak is szerkesztője volt, nem hivatkozik Heideggerre, legalább az alábbi passzusra (Heidegger 2007, 431): „A jelenvalólet nemcsak hogy nem tölti ki pillanatnyi valóságainak fázisaival »az élet« valamiképpen kéznéllevő pályáját és szakaszát, hanem *maga* oly módon terjed ki, hogy saját léte eleve mint kiterjedés konstituálódik. A jelenvalólet *létében* már benne rejlik a »között« a születésre és a halálra vonatkozólag. A jelenvalólet semmiképpen sem egy időpontban »van« valóságosan, miközben születésének és halálának nem-valósága »venné körül« [...]. A belevettség és a halálhoz viszonyuló, menekülő, illetve előrefutó lét egységében a születés és a halál jelenvalólet-szerűen »összefügg«. Mint gond a jelenvalólet *maga* a »között«.”

19 Kermode 2000, 45–46. Lásd még Kroó 2011, 7: „A »tikk« folyamánként értelmezhető »takk« várása nélkül nincs előreirányuló olvasat [...] ahogyan a »takk«-nak a kezdetekre való értelmi referálása nélkül sem bontakozhat ki megragadható transzformációs szemantika, amelynek alapja a retrospektív értelemalkotás.”

20 Néhány ellenvetéshez lásd Kermode 2000, 71, 177, 178.

21 Kermode 1978, 585.

22 Bahtyin 1976, 257: „[A kronotoposz] egyértelműen kifejezi a tér és az idő (vagyis a tér negyedik dimenziójaként fölfogott idő) egymástól való elszakíthatatlanságát.”

23 Tally 2011 (saját fordítás): „Kermode időbeli szervezethez beszél, bár a dolgok »középeben lenni« [*being in the midst*] tapasztalata szintén erősen térbeli és olyan kartográfiai megoldásokat kíván, mint az itt és az ott, a közel és a távol, az otthon és a külvilág stb. »fiktív összeegyeztetése«.”

Ha az elbeszélő szövegekben előforduló, térmegjelenítő erővel rendelkező hipotipózis alakzatát az eltérő idők vonatkozásában is fel lehet vezetni, az azt jelzi, hogy nemcsak térábrázoló, illuzórikus és illusztratív potenciálja okán lényeges, hanem az irodalmi szöveg kompozíciójában is fontos szerepet játszhat.<sup>24</sup> Az, hogy itt elsődlegesen a hipotipózis időbeli, vagy szerkezeti jelentősége kerül megfigyelésre, korántsem jelenti a „hallucinatív vagy illuzórikus potenciál” háttérbe szorítását, épp ellenkezőleg, e „két” funkció kiegészíti egymást. Nézetünk szerint a hipotipózis alakzata – elbeszélő szövegbe kerülve – némi legitimációra szorulhat, mivel e „vizuális” konstellációk alapvetően „műfajidegennek” tűnnek az epikus szövegektől (lírai képalkotás vs. narráció). Az időbeli szerepet tematizáló hipotipóziselemzések<sup>25</sup> talán éppen arra akarnak rámutatni, hogy ez az alakzat nem önmagáért való „irodalmiaskodás”, „üres”, „ornamentikus” illusztráció, amely akár „következmények” nélkül ki is hagyható a műegészből, hanem az elbeszélő szövegek előrehaladásának ritmusához, a befogadói ráhangolódáshoz is termékenyen hozzá tud tenni. Umberto Eco definíciója éppen ezért alapozhat az időtengelyekre. A fentebb tárgyalt (diszkontinuus, illetve szüzsés) *elbeszélő idő* és a (kontinuus) *elbeszélt idő* mellé, amelyet a két időtengelynek (szintagmatikus és szikronikus) feleltettünk meg, bevezeti a befogadói szempontot is, az *elolvasási időt*. Ezek segítségével a következőképpen határozza meg a hipotipózist: „van azonban a szövegben olyan időzés, »időfecsérlés« is, ami a térbeli távolságot hivatott érzékeltetni. [...] [A] térhatás érzékeltetésének egyik eszköze az előadási idő és az elolvasási idő elnyújtása a történeti időhöz képest.”<sup>26</sup> A hipotipózis klasszikus értelmezésében leginkább a *festői* dimenzió kiemelése dominál, ám ez talán azért is lehetséges, mert az alakzatot általában a narratív szövegből kimetszve tematizálják,<sup>27</sup> vagyis *nem az elbeszélő szövegben betöltött szerepét vizsgálják*. A hagyományos megközelítés szerint a hipotipózis tehát olyan deskriptív technika, melynek tárgyát „mintha a szemünk előtt látnánk”.<sup>28</sup> Az ábrázoló funkciót

24 E két funkció természetesen összejátszik (Eco 2004, 297): „A hipotipózis [...] egyfajta szemantikai-pragmatikai jelenség, az értelmezői együttműködés alappéldája [...] Nem annyira reprezentáció, mint inkább technika, amely arra buzdít (minket olvasókat), hogy tegyünk erőfeszítéseket egy vizuális reprezentáció megalkotására.” Vagyis e leíró rész mintegy „kiszól” a történetből, egyfajta dialógusviszonyt alakít ki az olvasóval, az olvasó azonban azáltal, hogy „belehelyezkedik” a képbe, magát a cselekményszálat éli át vagy éli meg, vagyis egy időre belép a fikció terébe.

25 Magyar nyelven: Füzi – Török 2006; Kibédi-Varga 1996. Olaszul Eco 1995 és 2004.

26 Eco 1995, 100–101.

27 Az illuzórikus-illusztratív funkció kizárólagos kritériuma mentén például ezért elemezheti Quintilianus egy narratív mű, az *Aeneis* bizonyos szakaszait (például V, 426). További példákhoz lásd Eco 2004, 267–72.

28 Dumasais-t idézi Genette 2006, 8: „A hipotipózis a dolgokat oly elevenen és erőteljesen festi meg, hogy bizonyos tekintetben a szemünk elé állítja őket, s az elbeszélésből, a leírásból képet, festményt, sőt előjelenetet formál.” Bene Sándor Szenczi Molnár Albert definícióját idézi (Bene 2015, 105): „Oly nyilván való magyarázattya valaminek, mintha szemekkel látnád.” Lásd még: Genette 2006, 9 (Fontanier); Milián-Bogyai 2009, 29; Campe 1997, 208–225; Sándorfi 2003; Kant 1997, 59. § (sematikus és szimbolikus hipotipózis felosztás).

Kibédi-Varga Áron is elismeri, ám a „vizuális illúzió” mellett, vagy pontosabban *annak hatására és folyamányaként*, az „aktualizáló” szerepet is hangsúlyozza: a hipotipózis érzelmileg is érintetté *tehető* a befogadót, amennyiben az maga is közreműködik a kép kialakításában, vagyis *időt szán* arra, hogy „belehelyezkedjen” ebbe a „térbe”. A leírás ekkor *megélt képpé* változik, vagyis aktuálissá, átélhetővé válik az olvasó számára.<sup>29</sup> Az aktualizálás, jelenlevővé tétel így magában foglalja az olvasóhoz való *odafordulást*, a megszólítást (és szövegből való „kiszólást”), a hipotipózis tehát deiktikus jelleggel bír.

Aki (meg)mutat, az félbeszakítja saját tevékenységét, máshoz fordul, akinek meg lehet mutatni valamit, de egyben megszakítja a mindenkori szituáció meghatározatlan horizontját is. Aki megmutat valamit, az azt kiemeli, láthatóvá teszi [...] izolálja. A mutató mozdulat távolságérzékletet reprezentál.<sup>30</sup>

Éppen ebben a „távolságérzékben”, „félbeszakításban”, „dermedtségben”, „zárványban” mutatkozik meg az a kizökkentő időtényező, amelyet Eco definíciója hangsúlyoz: a hipotipózis szinte megállítja a cselekményt, s ezért a „narratív szünet” egy fajtájának tekinthetjük, ahogyan Füzi Izabella és Török Ervin említett cikke is fogalmaz.<sup>31</sup> Míg az események „adatoló” elbeszélésekor „szágguld az idő”, a párbeszéd pedig „valós idejűek”, a megjelenítő leíró részek „lassítják az elbeszélés ritmusát, visszafogják a fikatív világ elbeszélésének menetét”.<sup>32</sup> De mikor szüneteljen vagy lassítson a narratíva? Mint idéztük, a hipotipózis az elbeszélés „hangsúlyos pontjain” fordul elő<sup>33</sup> – vagy mondhatnánk másként, a „válaszutak” előtt, amelynél a befogadó elidőzhet, s eltűnődhet a további „menetirányokon” (azaz a „képkimerevítésben” időt „kap” *elvárásainak* megképződéséhez). Természetesen az alakzat éppen megelevenítő jellege révén képes e temporális funkcióra, hiszen a befogadót a kép erőteljes hatása készíti „lépteinek lelassítására”, s ha ez megtörténik, az alakzat akár előre tud „láttatni” bizonyos eseményeket, aktualizálni képes azokat, kialakítva ezzel az olvasóban az adott epizódhoz való „megfelelő” hangoltságot.

29 Kibédi-Varga Áron a narratív szintek hipotipózis általi megsértésére és Louis Marin felvetésére utal: a hüpotüposzisz valójában „diszkurzív *trompe-l'œil*!” Lásd Kibédi-Varga 1996, 137; Chen 2008.

30 Boehm 1998, 35.

31 Füzi – Török 2006.

32 Thomka 1981, 1366. A „lassítás” és a „narratív szünet” kifejezések gyakorta egymás mellett, egymást szinte kiegészítve szerepelnek e dolgozatban, aminek oka, hogy a hipotipózis az elbeszélést olykor megállítja. Ez globálisan nézve persze éppen hogy lassításnak minősül: mintha egy autótúton minduntalan fékezniünk kellene, ami jelentősen megnövelné a menetidőnket, azaz összességében lelassítana bennünket, máskor viszont – például cselekvések hosszabb leírásakor – inkább lelassítja azt (a cselekvések nem állítják meg *teljesen* a narrációt).

33 Füzi – Török 2006.

A megjelenítő potenciál és a temporális kizökkentés a narratív művekben tehát egymásba játszik, összefügg, s ezzel máris beláthatóbbá válik, hogy a hipotipózis miért fordulhat elő a narráció szempontjából „hangsúlyos” pontokon. Az olvasó szerepe itt persze döntő, s szükséges hozzá a felismerés (ami voltaképpen a szépirodalmi befogadás alapvető attitűdje is), hogy az időzés nem időfecsérlés: „az ember sokszor azért áll meg, hogy megfontoljon valamilyen döntést. De az ember úgy is bóklászhat, hogy nincs semmi különösebb célja, és néha jó eltévedni, csak úgy, a hecc kedvéért.”<sup>34</sup> Mi ezúttal Alessandro Manzoni eredetileg 1827-ben megjelent *A jegyések* című regényében fogunk „eltévedni”, hogy közelebről is megvizsgáljuk a hipotipózis alakzatát.

## II. Az Adda-folyó „ártere”

Élete olyan, mint a patak, amely kristálytiszta  
fakad a sziklából, és hosszú útján messzi föl-  
deken át nem iszaposodik el, nem zavarosodik  
meg, hanem kristálytiszta ömlik a folyóba.<sup>35</sup>  
(Alessandro Manzoni)

Nehéz lenne egységesen megragadni, miről is „szól” voltaképpen *A jegyések*. Ugyanis a domináns cselekményszálnak álcázott „fősodor” mellett *mindenről* szól: nem pusztán az éppen házasodás előtt álló szerelmespár, Lorenzo és Lucia elszakadásáról, majd a viszonytagságok leküzdése utáni egymásra találásáról – ami igen egyszerű történetvezetésnek tűnne önmagában véve. Manzoni technikája ezzel szemben a következő: a „főszereplők” útját „keresztvezető” személyek, események vagy (földrajzi, társadalmi) terek többségének olyannyira részletes bemutatást szán, hogy a regényt akár „kitérések sorozatának” is tekinthetjük, mely révén sok időre elszakadunk „hőseinktől”. A mű Comói-tavat leíró bevezetése (és a kerettörténet, miszerint maga a regény egy XVII. századi olasz krónika dagályos szövegének újrafogalmazása) nem pusztán a fabula felé mutató „bejárat”, hanem bevezetés magába az elbeszéléstechnikába is. Umberto Eco már elemezte az Y-alakú tóra irányuló narrátori fókusz változásait,<sup>36</sup> ahogyan az a madártávlati perspektívából fokozatosan válik emberközelivé, ahol egyszerre már az az ösvény is kivehető, ahol a cselekményt megindító szereplő (a jegyések megesketésével megbízott, majd attól egy fenyegetés hatására elálló don Abbondio plébános) lába alatt ropognak a kavicsok<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Eco 1995, 72.

<sup>35</sup> Manzoni 2008, 397. Az eredetiben (Manzoni 1985, 390): „La sua vita è come un ruscello che, scaturito limpido dalla roccia, senza ristagnare né intorbidarsi mai, in un lungo corso per diversi terreni, va limpido a gettarsi nel fiume.”

<sup>36</sup> Eco 1995, 101–104.

<sup>37</sup> Eco 1995, 103.

– a hosszas leírason „az olasz olvasók mindig csodálkoztak”.<sup>38</sup> Ezért a továbbiakban inkább arra kérdezzük rá, hogy miként fungálnak e betoldások az elbeszélés *belsejében*, rögtön például abban a leírásban, amely don Abbondio végzetes, bonyodalomindító „válaszútját” varázsolja a szemünk elé.

Megint kinyitotta breviáriumát [...] s ekkor elért az ösvénynek ahhoz a fordulójához, ahol rendszerint föltekintett a könyvből. Ezen a napon is így tett. A forduló után az ösvény egyenes irányban folytatódott, és mintegy hatvanlépésnyi távolságban két kisebb ösvényre szakadt, az Y két szára módjára; a jobb oldali fölfelé kapaszkodott, és a plébániához vezetett, a másik leereszkedett a völgybe, és egy hegyi pataknál végződött; az út menti fal ezen az oldalon csak derékig ért. A két kisebb ösvény befelé eső falai nem értek össze csúciban, hanem kápolnát alkottak, amelynek falára hosszúkás, hullámos, hegyes végű ábrák voltak festve; a művész szándéka szerint és a környékbeli lakosok szemében ezek lángok voltak; a lángok között voltak egyéb, nehezen leírható alakok is, ezek a tisztítóüzből szenvedő lelkeket ábrázolták; a lelkek és lángok téglaszínűek voltak, szürkés alapon, amelyről imitt-amott már lehullott a vakolat. Amikor a plébános az útfordulónál rendszer szokása szerint a kápolna felé nézett, olyasvalamit látott, ami meglepte, és amit jobban szeretett volna nem látni. Ott, ahol a két ösvény, hogy úgy mondjam, egymásba torkollik, két férfi lebzsel.<sup>39</sup>

Az itt megjelenő – ismét csak Y-alakú, látszólag „választást” kínáló – ösvény több szempontból sem csak „fikciós tér”: a lassú pásztázás technikája azt sugallja, hogy itt a cselekmény szempontjából döntő „helyszínre”, s nem pedig egy „jelentéktelen” ösvényre érkezünk – a lassítás elősegíti, hogy a befogadó felvehesse a komótosan ballagó plébános *léptékét*. A leírás további rejtett jelzéseket is lead az ösvényen és a könyvben való előrehaladás párhuzamainak érzékeltetésére: „ekkor elért az ösvénynek ahhoz a fordulójához, ahol rendszerint föltekintett a könyvből” – a *könyv* nemcsak mint *imakönyv*, hanem a megírt sors könyveként is érthető. A „föltekintés” mozzanata akként az elidőzéseként (keresztelkedésként?) olvasható, amit mi, befogadók tapasztalhatunk az ösvény részletezésében való elmélyedés során (lépteink megszaporázása helyett az esemény kicsengése felé), a *forduló* továbbá egy olvasónak szánt, a cselekmény menetére vonatkozó reflexív jelzésként is értelmezhető. A válaszút falaira festett és a leírásban oly elevenen megjelenő purgatóriumi kép „mikroszkopikus” felnagyítása fölöttébb érdekesnek tűnhet: voltaképpen a kezdetben felvett „isteni perspektíva” utáni *földre ereszkedést* szolgálja a leírás minden mozzanata, miközben egyfelől tovább hangsúlyozza az ösvény kardinális jelentőségét, másfelől pedig visszautalhat arra a „sorsszerűségre”, amely révén a plébános

38 Manzoni 2008, 101.

39 Manzoni 2008, 13–14. Az idézett részt lásd az eredetiben: Manzoni 1985, 7–8.



is komótosan, de megkerülhetetlenül ballag a végzete felé. Don Abbondio voltaképpen tükrözi az olvasói „mozgást”, amikor tovább indul a két gyanús férfi felé. Ahogyan mi, olvasók is tennénk, „gyorsan megkérdezte magában, vajon közte és a brávók [zsviványok] közt jobbra vagy balra van-e valami *mellekút*; de azon nyomban eszébe jutott, hogy nincs.”<sup>40</sup> A narráció itt már-már expliciten az olvasó felé fordul: újabb „érzelmi átjárót” nyit, hogy az immár szinte késztetést érezzen arra, hogy menekülőutat keresve maga is „körülnézzen”. A brávókkal való kikerülhetetlen *találkozásunkat* megelőző feszültségteli pillanatok azonban tovább lassulnak: don Abbondio szorongatott helyzetének fokozásaként hosszú és „vészjósló” történeti leírást kapunk az elágazó ösvények „torkolatánál” várakozó brávók természetéről. S amennyiben itt „meggyorsítjuk” olvasói lépteinket, e fokozás veszít az intenzitásából: sem felmérni, de kellő súllyal átérezni sem tudjuk majd az útfordulón bekövetkező találkozás veszedelmét. A történeti kitérő után a narráció visszatér don Abbondio bizonytalanságnak „kínos” pillanataihoz, hogy immár végre „gyorsan véget vessen az egésznek” és olvasói elvárásaink is végül kielégülhessenek. Az esküvői szertartás lebonyolítását megakadályozó brávói fenyegetés e lassú felvezetéssel szinte már „katartikusan” is hathat.

A regény bővelkedik a hasonló, „sorsfordító” helyeken előforduló hipotipózisokban. A fenti ármánykodás hatására a jegyeseknek el kell szakadniuk, ami számunkra itt azért kiemelendő, mert a karaktereket ez *folytonos és nagyléptékű helyváltoztatásra* kényszeríti. Manzoni regényében „bizonyítást nyer”, hogy „sok tér leírásához sok időre van szükség”, a nagy távolságok leküzdésénél szinte „együtt kell lélegeznünk” a *férfi* hőssel, Lorenzóval, aki szinte mindvégig a cselekmény hangsúlyos helyszínei között ingázik. Érdekes megfigyelni, hogy a férfi szereplőkhöz elsősorban nyitott (és publikus) terek, külső helyszínek társulnak (városi főterek, út menti fogadók, erdők és folyópartok), a nőkhöz azonban zártak (vár, kolostor, kórház), s amint a női főszereplő, Lucia „lekényszerül” erről az „útról”, és kilép egy *erdei* ösvényre, máris bűncselekmény áldozata lesz és újabb fogságba kerül. S minthogy egy idő után az olvasókban is elmélyülnek a szereplőkhöz rendelt helyszíntípusok, számukra máris vészjóslónak tetszhet Lucia kényszerű útja „kíséret nélkül, ezen az ismeretlen vidéken”<sup>41</sup> a kapucinus kolostor felé. Összességében ezért állíthatjuk, hogy a cselekményt az *aktív* és vakmerő Lorenzo gyakorlatszerű meg tett útjai mozgatják és gördítik elő, míg a passzív szerepet betöltő nők inkább „gátolják” – így a továbbiakban a maskulin karakter által meg tett legfontosabb távolságokra fókuszálunk.

Lorenzo, akit egy milánói lázadás felbujtójaként kiáltanak ki, szökésben van az igazságszolgáltatás elől és Bergamóba tart, de útirányának helyességében pusztán az Adda-

40 Manzoni 2008, 18 (saját kiemelés).

41 Manzoni 2008, 368.

folyó „harsány zúgása” (*buona voce*) erősítheti meg. A hőst ehhez négy és féloldalnyi leírás viszi közelebb.

Tovább, tovább; ahol most járt, ott a megművelt mező páfránnyal és hangával borított parlagban folytatódott. Úgy vélte, hogy ez, ha nem is bizonyítja, legalább némiképpen valószínűsíti a folyó közelségét; átvágott tehát rajta azon az ösvényen, amely átszelte. [...] [amint] jobban kilépett, a cserjésben imitt-amott egy-egy fa tűnedezt fel; s amikor továbbment, még egyre ezen az ösvényen, azon vette észre magát, hogy az erdőbe jutott. Sehogy sem akarózott bemennie, de legyőzte borzongását, és kénytelen-kelletlen továbbment; csakhogy minél beljebb jutott, annál jobban fokozódott rémülete. [...] A távolabbi fák az ő szemében furcsa, idomtalan szörnyalakok voltak; idegesítette a könnyedén hajladozó ágak árnyéka, amint ott ringatózott az ösvényen, amelyet a hold fénye itt-ott megvilágított; rémületes volt hallania, mikor a járás közben letaposott vagy széthányt száraz levelek megzörrentek.<sup>42</sup>

A hipotipózis, minthogy itt menekvést, azaz egy cselekvést jelenít meg érzékletesen, a narratív szünet helyett inkább a narratív *lassítás* szerepkörét tölti be.<sup>43</sup> Az olvasó mintha valóban a főhőssel együtt váгна át a cserjésen s igyekezne az Adda felé, melynek megtalálása tulajdonképpen élet-halál kérdése. A mikroszintű leírás hatásmechanizmusa rendkívül hasonlít a don Abbondio fenti „keresztútja” során észleltre, bár a deskripció itt még annál is többet nyújt: immár a szereplő érzelmi állapota is átszüremlik a tájon, s a leírás szerves részévé válik. A „hanghatások” bevezetése újabb figyelemre méltó mozzanatot: a pusztaság sejtetés, homály, bizonytalanság érzetét adja, mely természetesen itt is csak az olvasói elidőzés, „odahallgatás” során nyithat újabb átjárót a fikció terébe. Az „audiovizuális” technikával az elbeszélés egyéb pontjain is találkozhatunk, s jellemzően a leginkább sorsfordító helyeken. Legelőször is az Adda megtalálásakor, amikor már minden veszni látszik: „És amint így állt [...] abban a néma csendben [...] hirtelen valami zúgás, valami moraj, folyóvíz moraja szűrődött a fülébe. [...] [F]elkiált: – Az Adda!”<sup>44</sup> Továbbá, mondhatni ennek „párdarabjában”, amikor Lorenzo évek múltán, szinte reményvesztetten Lucia keresésére indul a pestiskórházban: „[A]mint ott áll, és fejét nekitámasztja az egyik bódé szalmafalának, belülről egy hang üti meg a fülét... ó,

<sup>42</sup> Manzoni 2008, 314–15; Manzoni 1985, 309–10.

<sup>43</sup> A kiegészítést, hogy a hipotipózis „nem csupán képi látványok, hanem események megelevenítő leírását is tartalmazza”, Molnár Gábor Tamásnak kell megköszönnöm. Ezekben az esetekben a hipotipózis, ha nem is szünetelteti, de mindenképpen lassítja a történelem menetét, hiszen az „érzékletesség” éppen az elidőzésre ösztönző mozzanatokból, vagyis a megjelenített „kép” „körbejárásából” fakad. Lorenzo menekvésének hosszas, több oldalon történő leírása (sietős elbeszélés helyett) e „megelevenítő” funkciót látja el. A „narratív szünet” mellé tehát a „narratív lassítás” fogalmát is be kell vezetni egy szélesebb körű hipotipózisértelmezéshez.

<sup>44</sup> Manzoni 2008, 315.

Istenem! Lehetséges ez? Egész lelke ott ég a fülében.”<sup>45</sup> A hangok „plasztikussá” tételét a különös (vagy a formalistákkal szólva inkább „elidegenítő”) kifejezések is elősegítik: a magyarban már „megzörrenő levelek” eredetileg „felsikoltanak” vagy talán „felsziszszennek” (*scrosciare*), emellett azonban a hangszimbolika is működésbe lép olykor az eredetiben.<sup>46</sup> A hipotipózist már Quintilianus is több érzékszervre ható, képi és zenei effektusokat kiváltó, „hallucinatorikusan” működő retorikai eljárásnak tekinti.<sup>47</sup>

Természetesen hosszasan lehetne elemezni a regényben feltűnő káprázatos térleírásokat, akár a Luciát elrabló várúr egészen más színben feltűnő oda- és visszaútját az őt akkorra már megtérítő bíboros és saját birtoka között;<sup>48</sup> a pestis sújtotta Milánó deskripcióját, s a „halálmadarak” halottas szekerein trónoló Lorenzo képét;<sup>49</sup> vagy leginkább Lorenzo hosszú, feszültségteli, keserédes útját a járványkórház felé, Lucia felkutatására.<sup>50</sup> Legvégül azonban, mintegy összevetésképpen és keretet adva, Lorenzo a bonyodalom lezárásának is tekinthető hazaútját idézzük, ismét az Adda „partjáról”.

Még nem állt el az eső, de a vízőzön előbb esővé szelídült, aztán könnyű-finom, nesztelen-halk, zsongó-ringató permgetté puhult; a magasan járó ritkás fellegek összefüggő, de könnyű és áttetsző fátyollá terültek szét; és a szürkület derengésében feltáruul Renzo előtt az egész vidék. Itthon volt, szülőföldjén [...] csak annyit mondhatott, hogy ezeket a hegyeket, ezt a közeli Resegonét, Lecco környékét: mind-mind a magáénak érezte.<sup>51</sup>

Az Adda még az odaúton való első megpillantása, valamint a hős szerencsés visszatérése közötti érzelmi feszültséget és az azóta átélt viszontagságokat jól reprezentálja e fenti, túláradó, romantikus leírás (a vad természet időközben barátságos tájjá alakult): s e két kép kontrasztja, e két sarkalatos pont („tikk” és „takk”?) összemontázsolása, s a szemlélésében való elidőzés „beszédesebb” lehet a cselekmények pusztá elbeszélésénél. E képben, a múlt és jelen eme együttállásában több dolog történik „másfél év” lepergésének pusztá megemlékezésénél.

Mondhatjuk tehát, hogy Manzoni regénybeli hipotipózisai végigkísérik a narrációt, és az előre áramló elbeszélés sodrában minduntalan „feszültségteremtő” hidakat vernek: vertikálisan keresztezik az eseményleírások horizontális irányát ott, ahol ezt a szövegkompozíció a leginkább „megköveteli”. E leírások, bár lassítják az események folyamát,

45 Manzoni 2008, 661.

46 Manzoni 2008, 310: „Lo stesso scrosciare delle foglie secche che calpestava o moveva camminando, aveva per il suo orecchio un non so che d’odioso.” (Révay József fordításában: „Rémületes volt hallania, mikor a járás közben letaposott vagy széthányt száraz levelek megszörrentek.”)

47 Kiemeli Kovács 2004, 88.

48 Manzoni 2008, 394–425.

49 Manzoni 2008, 635–36.

50 Manzoni 2008, 641.

51 Manzoni 2008, 680.

mégis szervesen kapcsolódnak a „fősodorhoz”, kiegészítik, tükrözik azt, s kapcsolatokat teremtenek távolabbi egységek között. Vagyis e beékelt képek nem „öncélúan” lassítják a szöveg tempóját, hanem, ahogyan Louis Marin is utal rá, „diszkurzív *trompe-l'œil*” gyanánt is funkcionálnak, azaz óriási szerepük van abban, hogy a befogadó „beléphessen” a hüpodiegetikus térbe és szemlélésük közben, mi olvasók, egyszerre „odaát” találjuk magunkat. Ezekben az „odaátokban” elveszítjük esetleges célorientált attitűdünket, kiköppenünk az előre irányuló cselekményvezetésből, s belépünk a fikatív karakterek birodalmába, amelyből „kívül” kerülni voltaképpen már nem is szeretnénk, akárhogyan végződjének is az események. Ám e térleíró elidőzések, „keresztveződések” is folytonfolyvást megszakítatnak, kialakítva ezzel a dinamikus (lineáris) és statikus (alinearís) szövegösszetevők sajátos ritmusát, ami arra kényszerít bennünket befogadókat, hogy *egybeolvassunk*, hogy a textust minduntalan a „téridőben” kezeljük. Ahogyan Peter Krüger fogalmaz: „Amikor alapvető megegyezésről beszélünk egy képi és egy szöveges műalkotás »megértő észlelése« között, ez azt jelenti, hogy mindkettő lineáris, tehát szukcesszív, és ugyanakkor szimultán is, vagyis mint egészet felfogjuk.”<sup>52</sup> A fenti elemzésekkel mi éppen arra kívántunk rámutatni, hogy Manzoni hipotipózisos „képírásai” a két említett tengely „metszéspontjain” helyezkednek el, minthogy vertikálisan „segítik elő” a narráció munkáját, vagyis a szöveget keresztirányban is átszövik, s kiaknázhatatlan belső kapcsolatokat hoznak létre, de a szövegkompozíciónak már a műalkotás befogadásához elengedhetetlen elidőző potenciáljuk révén is esszenciális részei.

## Bibliográfia

### Források

Manzoni, Alessandro. 1985. *I promessi sposi*. Milano: Mondadori.

Manzoni, Alessandro. 2008. *A jegyesek*. Ford. Révay József. Budapest: Új Palatinus Könyvesház.

### Szakirodalom

Arisztotelész. 1997. *Poétika*. Ford. Sarkady János. Budapest: Kossuth.

Augustinus, Aurelius. 1987. *Vallomások*. Ford. Városi István. Budapest: Gondolat.

Bene Sándor. 2015. „Distancia. (I.)” *Irodalomtörténeti Közlemények* 119/5: 585–612.

Boehm, Gottfried. 1998. „A képleírás.” In *Narratívák 1. Képleírás. Képi elbeszélés*, szerk. Thomka Beáta, 19–36, Budapest: Kijárat.

---

52 Krüger 1998, 108.

- Chen, Fanfan. 2008. „From Hypotyposis to Metalepsis: Narrative Devices in Contemporary Fantastic Fiction.” *Forum for Modern Language Studies* 44/4: 394–411. [http://fmls.oxfordjournals.org] (2017.11.11.)
- Eco, Umberto. 1995. *Hat s'eta a fikcio erdejeben*. Ford. Schéry András. Budapest: Európa.
- Eco, Umberto. 2006. „Les sémaphores sous la pluie”. Ford. Gecser Ottó. In *La Mancha és Babel között. Irodalomról*, 266–299. Budapest: Európa.
- Frank, Joseph. 1945. „Spatial Form in Modern Literature. An Essay in Three Parts.” *The Sewanee Review* 53/2: 221–40; 53/3: 433–56; 53/4: 643–53.
- Füzi Izabella – Török Ervin. 2006. „Hüpotüposzisz és ekphraszisz: a fordítás alakzatai.” In *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. Szeged: Bölcsész Konzorcium. [http://gapeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/intermedia/index03.html] (2017. 11. 11.)
- Genette, Gérard. 2006. *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Ford. Z. Varga Zoltán. Pozsony: Kalligram.
- Heidegger, Martin. 2007. *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály – Angyalosi Gergely – Bacsó Béla – Kardos András – Orosz István. Budapest: Osiris.
- Husserl, Edmund. 2002. *Előadások az időről*. Ford. Sajó Sándor – Ullmann Tamás. Budapest: Atlantisz.
- Kant, Immanuel. 1997. *Az itélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Szeged: Ictus.
- Kermode, Frank. 1978. „Reply to Joseph Frank.” *Critical Inquiry* 4/3: 579–88.
- Kermode, Frank. 2000. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kibédi-Varga Áron. 1997. „A realizmus alakzatai (Zeuxistól Warholig).” Ford. Házas Nikoletta. In *Az irodalom elméletei IV*, szerk. Thomka Beáta, 131–49. Pécs: Jelenkor.
- Kovács Béla Lóránt. 2004. „...Tűnt vizeknek még tűntebb moraja...” Doktori disszertáció, Miskolci Egyetem.
- Kroó Katalin. 2011. *Irodalmi szövegfolytonosság. A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevszkij alkotásaiban*. Akadémiai doktori értekezés, Budapest.
- Krüger, Peter. 1998. „Bevezetés a művészettörténeti elbeszélés kutatásba: a festészet és a költészet határai.” Ford. Rózsahegy Edit. In *Narratívák 1. Képleírás. Képi elbeszélés*, szerk. Thomka Beáta, 95–116. Budapest: Kijárat.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1999. *Laokoón, vagy a festészet és költészet határainakról*. Ford. Vajda György Mihály. Budapest: Fekete Sas.
- M. Sándorfi Edina. 2003. *Az (a) mimetikus képesség, tapasztalat és performativitás rejtett esztétikája Goethe, Fontane és Rilke szövegeiben*. Doktori disszertáció, Pécsi Tudományegyetem.
- Meyerhoff, Hans. 1955. *Time in Literature*. Berkeley: University of California Press.
- Mihail Mihajlovics Bahtyin. 1976. *A szó esztétikája*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest: Gondolat.
- Milián-Bogyai Réka Orsolya. 2009. *Az ekphraszisz fikciói*. Doktori disszertáció, Szegedi Tudományegyetem.
- Quintilianus, Marcus Fabius. 2008. *Szónoklattan*. Ford. Adamik Tamás. Pozsony: Kalligram.

- Ricœur, Paul. 1980. „Narrative Time.” *Critical Inquiry* 7/1: 169–90.
- Ricœur, Paul. 1984. *Time and Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rüdiger Campe. 1997. *Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*. In *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, szerk. Gerhard Neumann, 208–25. Stuttgart–Weimar: Metzler.
- Tally, Robert T. 2011. „On Literary Cartography: Narrative as a Spatial Symbolic Act.” *NANO* 1. [<http://www.nanocrit.com/issues/issue1/literary-cartography-narrative-spatially-symbolic-act>] (2017.11.11.)
- Thomka Beáta. „Prózapoeitika vagy narratológia?” *Híd* 11: 1359–73. [[http://adattar.vmmi.org/cikkek/12351/hid\\_1981\\_11\\_11\\_thomka.pdf](http://adattar.vmmi.org/cikkek/12351/hid_1981_11_11_thomka.pdf)] (2017.11.11.)