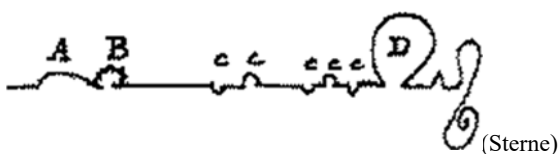


Antal Éva

**IRÓNIA ÉS ARABESZK: SCHLEGEL, DIDEROT ÉS STERNE,
A KÁOSZ MŰERTŐI / A KÁOSZ-MŰ ÉRTŐI¹**

[a]z arabeszk az emberi fantázia legrégibb, legősibb formája.
(Friedrich Schlegel)

[...] minden, ami idelelt megcsik velünk, jó és rossz,
meg vagy on írva odafent.
(Diderot)



Laurence Sterne *Tristram Shandy* című regényében a narratíva nem mutat szigorú értelemben vett linearitást. A fentebbi, kitérőkkel és zárójeles közbevetésekkel tarkított rajz az ötödik könyv történetmesélését összegzi – pimaszul és öntudatos szerzői iróniával.² Jelen tanulmány menthetetlenül az iróniától indul, és óhatatlanul oda tér vissza, miközben témája az arabeszk, a diderot-i és a sterne-i arabeszk, valamint annak helyét térképezi fel a schlegel-i „regényelméletben”, illetve annak

1

¹ Jelen szöveg ötlete a Debreceni Egyetem filozófia doktoranduszai által 2015 májusában szervezett romantika konferencián villant be. Az ott „Tétre, helyre, befutóra – irónia a koraromantika művészetfelfogásában (Schlegel, Solger, Hegel)” címmel megtartott előadásomban egy lábjegyzet szólt a mostani tanulmány témájáról. 2001 óta számos szövegemben értekeztem a koraromantika és a romantika irónia-konceptióiról, illetve több elemzésem háttérét adták ezek az elméletek. Gondoltam, itt az alkalom arra, hogy áttekintsem mindazt, amit eddig gondoltam a német koraromantika irónia „mániájáról”, illetve hogy revidéáljam korábbi nézeteimet. Az előadás lóverseny-fogadás allúziója az irónia kiemelt szerepére hívta fel a figyelmet, mikor is egymás mellé helyezte Friedrich Schlegel, Karl Solger és Hegel nevét egy furcsa futamban, hiszen mindhárman így vagy úgy központi szerepet tulajdonítottak az iróniának. Jelen szöveg az irónia általános problematikájától hangsúlyosan a regény értelmezése felé mozdul el.

² Laurence Sterne: *Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent.* A tipográfiai lelemények bemutatása miatt az eredeti 1760-as években kiadott regény online változatát használtam: <http://www1.gifu-u.ac.jp/~masaru/TS/contents.html#start>. Magyarul lásd Laurence Sterne: *Tristram Shandy úr élete és gondolatai.* Fordította Határ Győző. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1989, 497. A továbbiakban a magyar kiadás oldalszámait zárójelben adom meg hivatkozásként, a regény címét TS-ként rövidítem.

gondolatkezdeményeiben. Ha úgy tetszik, inkább csak egy újabb hurok a szerző életpályájának kalandvonalán.

Raymond Immerwahr a romantikus irónia és az arabeszk kapcsolódási pontjait vizsgáló tanulmányában arra figyelmeztet, hogy a „romantikus” jelző már eleve magában hordja a dichotómiák kettősségét: egyrészt, visszautal a középkori románcok, lovagregények szerelmi történeteire; másrészt, a természet kaotikus és vad – hogy úgy mondjam groteszk – romantikájára.³ A romantikus irónia játékosága ugyancsak magában hordozza saját szeszélyességének komolyan vételét, míg az arabeszk a művészi formajáték kifejeződése (sőt, szójáték is a groteszkkal szinonimaként emlegetve). Nos, az irónia – alkatilag vagy éppen hajlamszerűen – központi helyet foglal el a német kora romantika művészetelméletében, és olyan fogalmakkal kapcsolódik össze, mint a paradoxon, a reflexió, a parabázis vagy éppen a káosz. A Schlegel fivérek (főként Friedrich) által szerkesztett és kiadott *Athenaeumban* (1798-1800), illetve Friedrich Schlegel és Karl Solger művészetelméleti írásaiban az irónia a romantikus alkotófolyamat lényegi jellemzőjeként jelenik meg – a művészet lényegévé válik. A *Beszélgetés a költészetéről* című írásában Schlegel kijelenti, hogy „még olyan egészen népszerű művészetekben is, mint a színjátszás, iróniát kívánunk; azt követeljük, hogy az eseményeket, az embereket, röviden az élet egész játékát *valóban* játéknak tekintsék és ábrázolják”.⁴ A „romantikus irónia” az alkotófolyamat korlátatlan szabadságának, a művészi tudatosságnak és a fikcionalitásnak a hangsúlyozása, kiemelése egy álmetafizikai világban – a mű világában. Friedrich Schlegel a regényt vélte a szükségszerűen ironikusnak, mivel leghitelesebben egy regényben lehet létrehozni és lerombolni egy pseudo-világot, „amennyiben a regény önreflexív, és szüntelenül magával szembe kerülve, a tudat ügyes, fantasztikus, ironikus és csodálatos mozgékonyásával, a teljességet űrként, az űrt pedig a káosz végtelen kiterjedéseként ragadja meg”, írja Blanchot.⁵ A ro-

³ Raymond Immerwahr: Romantic Irony and Romantic Arabesque Prior to Romanticism. In: *The German Quarterly*, Vol. 42, No. 4 (Nov., 1969), 665–685. Természetesen, a szerző arra is kitér, hogy a 18. században a „romantikus” lekicsinylő és elmarasztaló jelzőként jelent meg.

⁴ Friedrich Schlegel: *Beszélgetés a költészetéről*. Fordította Tandori Dezső. In: August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, Gondolat, 1980. 357–382. 366. Továbbiakban *Válogatott*. Kiemelés tőlem.

⁵ Maurice Blanchot: Az Athenaeum. Fordította Ádám Anikó. In *Athenaeum*. 1991. I/ 1, 41–51. 44. Lukács György egyenesen a regény első elméletíróinak tekinti a kora romantika ironológusait, akik a „démoni” iróniát, „az isten nélküli korok negatív misztikáját” a regényforma lényegi, szerves részeként (konstituenseként) értelmezték: „A regény számára az irónia a költőnek (ez) az istennel szembeni szabadsága, az alkotás objektivitásának

mantikus-ironikus regényekben – vagy akár drámákban (lásd Tieck), vagy epikus költeményben (például Byron *Don Juanja* esetében) – valamiféle különös homologicitás van nemcsak a szöveg és a világ között, hanem metonimikusan a szöveg-világ és az író személye között is.⁶ Az alkotói fantázia a mű keretébe van bezárva: rendet kell *teremtenie* ahhoz, hogy olvashatóvá váljék, de, mivel lényegileg kaotikus, át- meg áttöri a rendszeresség korlátait.⁷ Ezen túl a romantikus iróniában nemcsak metafikcióról van szó, hanem a (műbeli) igazság és hazugság, valóság és képzelet végtelen játékáról. A játék során az író szinte kioldja magát a műből: narráció narrációt húz át, fikció semmisít meg fikciót, majd újratertemti, s vele az irónia is megszünteti önmagát, hogy megint csak még kétségbeejtőbben felbukkanjon. Úgy tűnik, hogy az iróniával a szerző próbálja magát függetleníteni az általa létrehozott világtól: egy lépést hátrálva bizonyos távolságból néz művére.

Schlegel külön tanulmányban elemzi „a regényt”, Goethe *Wilhelm Meisterét*, amelyet egy korábbi fragmentumában a kor egyik legfőbb tendenciájának nevez – a francia forradalom és Fichte *Tudománytana* mellett.⁸ A recenzió a romantikus költészet elvárásainak szellemében íródott dicsérve a műben „a disszonanciák harmóniáját” és „az egészé-alakulás ösztönét”. A regény nemcsak egy ifjú tanulóéveiről szól, hanem a közbeiktatott epizódokkal a művészet fejlődéséről is képet ad. Így válik a mű „a poézis poézisévé”, művészetfilozófiai írássá, amely próza és mégis költészet (hiszen *lényegében* minden az). Az önmagát szemlélő/tükröző költői génius (ingenium) feltétlen elismerése mellett Schlegel kiemeli „a mű felett lebegő iróniát”: „Az tehát, hogy az író a személyeket s az eseményeket oly könnyen veszi, annyi szeszéllyel kezeli, hogy még hősét sem említi szinte soha irónia nélkül, és mesterművére már mintha szellemének magasából mosolyogna le, ne

transzcendentális feltétele. [...] Az irónia mint végigvitt szubjektivitás megszüntetése a legmagasabb rendű szabadság, amely egy isten nélküli világban elérhető.” (Lukács György: *A regény elmélete*. In Lukács György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Budapest, Magvető, 1975. 543–4.)

⁶ Frederick Garber: *Coda: Ironies, Domestic and Cosmopolitan*. In: Frederick Garber (szerk.): *Romantic Irony*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988. 358–381, 363. A Schlegel fivérek kortársa volt Tieck, aki romantikus-ironikus drámáiban hangsúlyozta a mű fikcionalitását az illúzió gyakori megtörésével.

⁷ Az 53. Athenaeum-töredék szerint: „Ha rendszere van, vagy ha rendszere nincs, egyképp halálos a szellemre nézve. A szellemnek tehát bizonynyal úgy kell döntenie, hogy összekapcsolja a kettőt.” In *Válogatott*. 261–356. 270.

⁸ Fichtét tekinthetjük a reflexió kora elindítójának: nála vált „a filozófia a filozófia filozófiájává”. Fichte szerint az emberi elme képes magát figyelni miközben gondolkodik. Az elme önmagára irányuló megértése, reflexív elmélkedése, nemcsak a filozófia területén lehetséges, hanem a művészetben is. Így lesz a romantikus irónia valamiféle „fichtizáció” – s egyben a schlegel-i romantikus eszmény is – a költészetben. (L. még Ernst Behler: *The Theory of Irony in German Romanticism*. In *Romantic Irony*. 43–81, 57–59)

tévezzsen meg minket: itt a leghozzáértőbb komolysággal szólnak hozzánk”.⁹ A szellemi magasság ilyesféle tudatossága, a zseni törvényt nem ismerő önkénye (*Willkür*) árulkodik arról, hogy a romantikus ironista istenszerű alaknak hiszi magát természetfeletti hatalommal és teljes szabadsággal felruházva arra, hogy teremtsen, vagy éppen pusztítson művének lapjain. A metapoétikus és intertextuális kitérők alkalmazásával az illúzió időnkénti megtörése a művész hatalmát demonstrálja. Az irónia felszabadít (még az ironizálás súlyos terhe alól is), látszólagos komolytalansága lebegtet, de figyelmezteti a teremtő művészt saját korlátaira is.¹⁰ A Schlegel által leírt alkotó folyamatban annak első, csapongóan lelkes és ihletett szakaszát a reflektív, tudatosan kritikus-ironikus szakasznak kell követnie. A szerző képessé válhat arra, hogy saját, ironikusan totalizált világában önmaga *ura* – s egyben *szolgája* – legyen. Az ellentétek közötti egészséges oszcillálás az élet, a művészet és az emberi gondolkodás lényegéhez tartozik, aminek elfogadásához és műveléséhez feltétlenül irónia szükséges. Így lesz az irónia „a paradoxon formája” és „tisztá tudata az örök agilitásnak, a végtelenül teljes káosznak.”¹¹ A káosz, a rendszernélküliség Schlegelnél nem negatív kategória, úgy, ahogy a rendszerszerűség sem pozitív. Az emberi szellemnek mindkettőre egyaránt szüksége van az alkotásban, hiszen „csak az a kuszaság káosz, amelyikből egy világ szülehet”.¹² Csak az elmentmondások adta feszültség termékeny, és, ahogy Paul de Man összegzi: „az önpusztítás és önmagunk megújításának dialektikája vég nélküli folyamat, mely nem vezet semmilyen szintézishez.”¹³

Az *Athenaeum* 116-os programadó töredéke szerint a mindent mindenben átható költészet – a poétikai individuumok „alfája és omegája” – nemcsak a világ képe, hanem a képet alkotó tükre is lesz: „[a romantikus költészet] leginkább képes arra, hogy az ábrázolt és az ábrázoló között, minden reális és ideális érdektől mentesen, a poétikai reflexió szárnyain középtűt lebegjen, ezt a reflexiót újra és újra hatványozza, s akárha tükrök végtelen során, megsokszorozza.”¹⁴ A romantikus költészet – a poétikai művészet vagy poétizált élet – lényegi iróniáját az alkotó

⁹ F. Schlegel: *Goethe Wilhelm Meisteréről*. In *Válogatott*. 237–260. 245.

¹⁰ F. Schlegel: K 37. In *Válogatott*. 213–236. 218. „Amíg a művész még kitalál s lelkesül, a közlés szempontjából legalábbis valamiféle illiberális állapotban leledzik. Olyankor mindent el akarna mondani [...] Ekképp a művész nem ismeri fel az önkorlátozás értékét s méltóságát, holott ez neki – mint minden ember számára – az alfa és omega, a leghozzáértőbb és a legmagasabb rendű. A leghozzáértőbb: mert mindenütt, ahol az ember nem korlátozza önmagát, korlátozza őt máris a világ; s ezáltal lesz szolgává. A legmagasabb rendű: mert korlátozni magunkat csak oly pontokon s vonatkozásokban lehet, ahol erőnk, önteremtésünk és önpusztításunk ereje végtelen”.

¹¹ F. Schlegel: K 48. és E (Eszmék) 69. In *Válogatott*. 221. és 491–514. 500.

¹² F. Schlegel: E 71. In *Válogatott*. 501.

¹³ Paul de Man: *A temporalitás retorikája*. Fordította Beck András. In *Az irodalom elméletei I.* Pécs, Jelenkor, 1996. 1-60, 49.

¹⁴ F. Schlegel: A 116. In *Válogatott*. 281. Kiemelés tőlem.

reflexivitása/öntükrözése és annak felismerése adja. Ennek fényében (és tükreben) válik érthetővé az „irónia-állandó-parabázis”¹⁵ töredék, mivel a két terminus szinonimá tétele a romantikus irónia temporális illúziófosztó funkciójára irányítja a figyelmet. Ezáltal hangsúlyozza a mű fikcionalitását (*ez csak egy regény*), és arra is szolgál, hogy „megóvja a túlságosan is megtéveszthető olvasót tény és fikció öszekeverésétől,” ahogy erre Paul de Man is figyelmeztet.¹⁶

Schlegel példákat is hoz a fikció szándékolt megtörésével – parabázissal – élő alkotókra: „Mihelyt a *Mindenmindegy Jakabban* Diderot valami igazán zseniálisat művel, többnyire ő maga mindjárt megjelenik, elmesélvén igaz örömét, hogy ily zseniálisra sikeredett lett ez a hely.”¹⁷ Diderot mellett elismeréssel szól, és „régbebbi romantikus-modernnek” nevezi Dantét, Ariostót, Shakespeare-t és Cervantest, akitől tulajdonképpen „a dolog” (románc-paródia) és maga az elnevezés (romantika) származik. Dicséri műveik elmésségét, a romantikus költészet ingéniúmát, és azt, hogy a romantikus poézisre oly jellemző „művészileg-művileg rendezett zűrzavar, az ellentmondások e vonzó szimmetriája, a lelkesedés és az irónia e csudálatos örök változása”¹⁸ már jelen van alkotásukban. Ugyanakkor a *Levél a regényről* című esszéjében Jean Paul regényeit elmarasztalja, mivel azokban a szerző individualitása felülírja a történetet, ami nem is áll össze – ezek nem is regények, hanem inkább „beteges elmeél tarka egyvelegei”.¹⁹ Az ilyesfajta groteszk antiregényt romantikusnak nevezi, és itt kerül elő Sterne és Diderot szellemessége. Az előbbi szerző hajlamos a szentimentalizmusra, míg az utóbbi regénye, a *Mindenmindegy Jakab* (1773) kiérdeklődik a „műalkotás” titulust, hiszen látszik az értelmi megalapozottság, a biztos történetvezetés. Ám mindkettő a magas irodalom régióján kívül reked, mert ti. arabeszk. Az arabeszk – az eredetileg keleti hatású növényi vagy geometrikus szövevényes díszítőelemekre utal, és így jelentésében nincs távol a groteszk kompozíciótól – Schlegel számára a kitérésekben gazdag, humoros, ironikus regényformát jelöli, amely „korántsem igénytelen mű”, hanem „a költészet igen határozott és lényeges formáj[a] vagy megnyilvánulási módj[a]”.²⁰

Laurence Sterne fanyar humorát és művelt szellemességét értékeli, ám az angol szentimentalizmusánál többre értékeli Richter (Jean Paul) természetesebb érzékenységét, mivel az arabeszk / groteszk őriz valamit az ősi művészet fantasztikus kavargásából. Schlegel számára éppen ezért az arabeszk nem műalkotás, ha-

¹⁵ Lowry Nelson, Jr.: *Romantic Irony and Cervantes*. In: Frederick Garber (szerk.): *Romantic Irony*. 15–32, 17. Központozás tőlem. A parabázis, vagy parekbázisz az ókori komédia retorikai eszköze volt, amivel a szerző a kóruson keresztül a közönséghez (ki/félre) szólt.

¹⁶ Paul de Man: *A temporalitás retorikája*. 47.

¹⁷ F. Schlegel: K 3. In *Válogatott*. 213.

¹⁸ F. Schlegel: *Beszélgetés a költészetéről*. In *Válogatott*. 363.

¹⁹ F. Schlegel: *Levél a regényről*. In *Válogatott*. 370–382, 371.

²⁰ F. Schlegel: *Levél a regényről*. In *Válogatott*. 373.

nem „természeti termék”, így azonban Sterne műve *természetellenes* arabeszk. Az angol regényíró, a Frederick Garbertől kölcsönvett metaforával, *par excellence* „a káosz mű/szakértője”²¹ (*a connoisseur of chaos*), a paradoxonok mestere, aki a *Tristram Shandy*-ben valóban egyszerre ábrázolja a produktummal a produkálót is (talán már a produktum rovására), eredetiségével és csapongó fantáziájával zseniális parabázisokat teremtve. Sterne fantasztikuma az elméé, és regénye kétségkívül nem nélkülözi a swifti-szatirikus vonásokat. Ezen a ponton háttérbe szorulni látszik a romantikus költészet reflexivitása, mivel az a romantikus regény, amely „valamilyen szentimentális anyagot fantasztikus formában ábrázol”.²² A regény érzelgős műfaj (nem véletlen, hogy Schlegel vallomásszerűnek titulálja a kor remekműveit), és az eredeti, ősi fantáziából a mű világában ingénium, elmésség lesz. A romantikus regényforma, a *roman* grotesksége abban rejlik, hogy kevert műfaj: csökevényes színmű (vö. drámai) jellege mellett, elbeszélések és akár dalok együttese, ahogy erre Cervantes és Boccaccio jó példa – Sterne és Diderot semmiképpen nem. Ám a regényelméleti fejtegetés legizgalmasabb passzusa, mikor Schlegel a Regényelmélet megírásáról fantáziál,

mely a szó igaz értelméhez híven elméleti mű lenne: a tárgy szellemi vizsgálata nyugodt, derűs kedéllyel, ahogyan az isteni képek jelentős játékát illik szemlélni ünnepélyes örömmel. Ez a regényelmélet maga is regény lenne, mely fantasztikusan adná vissza a fantázia minden tónusát és a lovagvilág káoszát még egyszer felkavarná. [...] Azok lennének csak az igazi arabeszkek!²³

Immerwahr zseniálisan jegyzi meg, hogy a schlegel-i regényelmélet az arabeszkről maga is arabeszk, ahol „két ironikus rész keretezi a komoly központi mondanivalót”, vagyis a rövid esszé nem csak a groteszk díszítő funkciót, hanem az ellentétek egymásbajátzását is felmutatja.²⁴ Valastyán Tamás pedig a *Wilhelm Meisterről* szóló Schlegel-kritikában (melyet *Übermeisternek* tituláltak a kortársak) a szerző töredékes, ihletett és a konfúziót sem nélkülöző értelmezői magatartásának remek példáját látja. Ahogy írja, „a kritikai arabeszk a regénynek pontosan erre a végtelen átalakulási, megsokszorozódási képességére hangolódik rá, azt kamatoztatja, teremti, rendezi újra – a határokon belüli határtalanság és kimeríthetlenség fenomenjét újra megtapasztal(tat)va.”²⁵ Ezen jellemzők ugyancsak igazak a töredéke-

²¹ F. Garber: *Sterne: Arabesques and Fictionality*. In: *Romantic Irony*. 37.

²² F. Schlegel: *Levél a regényről*. In Válogatott. 375.

²³ F. Schlegel: *Levél a regényről*. In Válogatott. 380.

²⁴ Immerwahr: *Romantic Irony and Arabesque*. 682.

²⁵ Valastyán Tamás: *A kritikai arabeszk*. In Uő.: *A keresés ritmusa*. Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2007. 304–325. 319. A schlegeli kritikai szövegértelmezés kontextusáról és bentjéről lásd még Kérchy Vera: *Színház és dekonstrukció*. Szeged, JATE Press, 2014. 85–89.

sebb és csapongóbb „regényelméletre” – csak úgy, mint Schlegel többi elméleti-kritikai írására –, hiszen az interpretáció során az elemző mintegy kívülről „beleolvassa” magát a műbe, miközben erre végig reflektálni kénytelen. A kritikai-filozofikus attitűd a romantikus poézis végtelen tükörijátékát és a szintézisnélküli oszcillatív mozgást idézi.

Ám, mielőtt a szerző túl messzire extrapolálná magát, térjünk vissza az arabeszkhez: mi is a helyzet Sterne-nél és Diderot-val? Miért természetellenes arabeszk a *Tristram Shandy*, miközben hozzá képest Diderot kvázi goethe-i piedesztálon áll Schlegel szerint? Diderot *Mindenmindegy Jakabja* pikareszkregény (vagy, ahogy újabban nevezik, kópéregény) paródia, csak úgy, mint Sterne regénye, ami kaotikus fejlődésregény. Talán azért Sterne a káosz-mű értője, mert a goethe-i regényformát szedte ízekre? Tristram impotens történetmesélő, pontosabban története (nagyjából) kikerekednek – nem úgy Jakab története –, életútja viszont nem rajzolódik ki. Valójában egyetlen felmutatható eredménye: fejlődésnélküliségét bemutató fejlődésregénye. Diderot narrátora többször kijelenti, nem szándékozik regényt írni: ő csak Jakab és gazdája igaz történeteivel szórakoztatja az olvasót. Mindeközben incselkedik is vele, hiszen gyakran megakasztja a történetmesélést, elkalandozik, majd kérdéseket tesz fel, beszélgetést kezdeményez:

Az isten szerelmére, író uram – mondod te – hát hová mentek? ... Az isten szerelmére olvasóm – válaszlom én – hát tudhatja az ember, hogy hova megy? És te? Te hová mégy? [...] Jakab ment a gazdája után, miként te, olvasó, a tiéd után; Jakab gazdája ment a magáé után, miként Jakab ő utána. – De hát ki volt Jakab gazdájának a gazdája? – Ejnye, talán nincs elég gazda e világon? [...] Ember volt. Ember, aki szenvedélyes, akárcsak te, kíváncsi, akárcsak te, tolakodó, akárcsak te, kérdezősködő, akárcsak te, kedves olvasó.²⁶ (*Mm Jakab* 45)

Diderot elismeri, hogy történetmesélésére nagy hatással volt a *Tristram Shandy* (*Mm Jakab* 245), és boldogan vett át tőle ötleteket.²⁷ Amíg Jakab és a gazdája – gyakran a saját történeteikben – kalandoznak, addig az angol Sterne karakterei narrátori és szerzői segítséggel *rendre* elvesznek a saját világukban. Diderot az ember hóbortjairól beszél (sőt, az is az, ha valaki az esze után megy, *Mm Jakab* 15.), Sterne-nél a férfiszereplők (nő alig akad) egyes vesszőparipája (*hobby-horse*)

²⁶ Denis Diderot: *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája*. Fordította Bartócz Ilona. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1960. 45. Továbbiakban rövidítve *Mm Jakab*.

²⁷ Diderot „az angol Rabelais-nak” nevezte Sterne-t, és elismerte, hogy a *Jakab* narratívája a *Tristram Shandy* káplárának, Trimnek térd sérülés-történetéből nőtte ki magát (8. könyv); egyébként Trim keresztnéve Jakab (angolul James, franciául Jacques). Lásd David Coward bevezetője in Denis Diderot: *Jacques the Fatalist and his Master*. Fordította és bev. David Coward. Oxford World’s Classics. Oxford: Oxford UP, 1999. xxiii.

számos diskurzust hiúsít meg, mivel a karakter hirtelen monomániájára asszociál, és elvágtat. A narrátor mániája, hogy ha valami eszébe jut, azonnal kitérőkre ragad-
tatja magát; regénye ezért nem lineáris és nem mutat világos kronológiát. A főhős
életeseményei cikkcakkokban és ugrásokban villannak fel, például az utolsó lapo-
kon még jóval a születése előtt járunk. Stephen Warner szerint is a *Tristram
Shandy* „a szkepticizmus és az arabeszk regénye, autotelikus, [...] az eshetőség
(*chance*) a mű igazi elve.”²⁸ A regény történetvezetése a kitérők asszociatív analó-
giáival mozdul előre, vagy éppen hátra, vagy ír le köröket, toporogva.

Ugyanakkor mindkét regény, még ha a hagyományos értelemben vett re-
gényformát etalonnak tekintve, elmarasztható és „csak” arabeszk, többre, másra
vállalkozik: a szóbeli társalgás *olvasmánya* kíván lenni, az élőbeszéd illúzióját
kívánja nyújtani. „Írni – ha értjük a módját [...] – írni semmi egyéb, mint társal-
kodni” – jelenti ki Tristram / Sterne (*TS* 115). A 18. század második felében az
addig vállalt szóbeli és retorikai hagyomány visszaszorul, hogy átadja a helyét az
egyéni szórakozásnak, az olvasásnak; a regény műfajának felemelkedése kezdődik
el. Am a (pár)beszéd vizualizálása, a „látható nyelv” életre hívása és a „retorikai
központozás” rögzülése hosszú folyamat, írja Michael Van Berg izgalmas tanul-
mányában.²⁹ Míg az élőbeszéd esetében a gesztusok, a testtartás, a hanglejtés, a
szünetek, a mimika mind segíti a hallgatóságot a hangzó szöveg értelmezésében,
írásban korlátozottak az olvasót segítő eszközök. Jellemzően nagy kezdőbetűs sza-
vak irányítják a figyelmet a lényegi mondanivalóra, illetve a gazdag központozás
hivatott tagolni a szöveget, ritmust adva az olvasásnak. James Burrow 1771-es
idevágó tanulmányából (*An Essay on the Use of Pointing*) idézek, mely maga is
szépen prezentálja a kor törekvéseit dőlt betűs és kapitalizált szavaival, valamint a
központozás elemeivel:

Ahogy a betűk a *kiejtett Hangok* Jelei, és a Szavak *Ideákat* jelölnek,
és a *Nyelv Gondolatok* Kifejeződése; így az Írás és a Nyomtatás a Be-
széd Képeit nyújtja. A *Szünetek*, a *Hangsúlyok*, a *Kiemelések*, és még
talán a Hang Tónusa is, Nehézségek nélkül rögzíthető Papíron. [...] A
Szerző olyan jól le tudja jegyezni ezeket Papíron, hogy az olvasó Fo-
galmat alkothat arról, az Író hogyan ejtette vagy ejtené ki a Szavakat;

²⁸ Idézve in Mark Loveridge: *Laurence Sterne and the Argument about Design*. Macmillan,
1982, 39. Érdemes lenne elgondolkodni a történések esetlegességein, melyekre az angol
chance szó mellett a *hap-* szóbokor hangsúlyosabban ráirányítja a figyelmet például a *hap-*
pening, *mishap*, *hapless*, *happy*, *perhaps*, *haphazard* stb. szavakban. Részemről ez csak egy
zárójeles megjegyzés a kritikai arabeszk kritikai arabeszkjében.

²⁹ Lásd Michael Vande Berg: „Pictures of Pronunciation”: Typographical Travels Through
Tristram Shandy and *Jacques le Fataliste*. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 21, No. 1
(Autumn, 1987), 21–47. Tanulmányom második részében a retorikai vizualizációját járnám
körül, főként az említett angol nyelvű tanulmányt továbbgondolva.

illetve maga az Olvasó, ha szeretné, hogyan ejtse ki azokat a megadott módon.³⁰

Ugyancsak a 17. és a 18. században indulnak el azon törekvések, hogy egységessé váljanak nyomtatásban a szövegtagolás „képi” elemei. Egyes elgondolások például a vessző, a pontosvessző, a kettős pont és a mondat végét jelző pont használatát a zenei szünetek mértékéhez hasonlítják, és negyedekben fejezik ki.³¹ Berg kutatásai alapján az angol és francia eltéréseket is vázolja a kor két nagy kísérletezőjének és olvasóbarát szerzőjének, Sterne-nek és Diderot-nak műveiben. Sterne néhol már-már a jó ízlést sértő szeszélyes 3, 5 vagy éppen 7 milliméter hosszúságú gondolatjeleivel a szöveg sajátos ritmustagolásán kísérletezik, szinte parodisztikusan túlzásba viszi a képi elemek alkalmazását; ő a vonalak mestere, és tipográfiai újításai is invenciózusabb. Diderot visszafogottabb vizuális eszköztárral operál, inkább csak csendesen osztja meg elmékedéseit az olvasóval széttördelt mondataiban, melyeket az elhallgatások három pontja jellemez. Az olvasónak szánt szerep is eltérő: az angol prédikátor-szerző aktív beszélgető- és alkotópartnernek tekinti a befogadót írás(á)ban, míg a francia filozófus-szerző együttes gondolkodásra invitálja fiktív partnerét kalandozásaiban.

A *Mindenmindegy Jakab* játékosan reflektív vagy éppen bölcselkedő eszmecseréiben – számos eruditív utalásával Voltaire-re, Rousseau-ra vagy éppen Spinozára – filozofikus buffonéria, bohóckodás van jelen. Schlegel szerint az igazi költemények képesek visszaadni a filozofikus párbeszéd ironikusságát, ahol a forma a lényeg.³² A monologizáló érvelés előadásmódjával szemben a másikat azonnali reakcióra készítő, életszerű „parabázisokkal” operáló kérdezz-felelek a diderot-i regény színjáték jellegét erősíti. A szöveg retorikáját megvizsgálva, ez az ironizáló buffonéria a rögtönzés jellegben, az elhallgatásokban, a töredezett mondatszerkezetben jut kifejezésre. Példaként álljon itt egy élvezetes részlet a három pont erejéről:

No, egyszerre csak lármát *hallok* ... – Ön hall? Hiszen ott sem volt, nem önről van szó. – Ez igaz. Nos hát! Jakab... a gazdája... Rettentetes láрма *hallatszik*. *Látok* két embert ... – Ön semmit sem lát; nem

³⁰ Idézve in Berg: „Pictures of Pronunciation”. 34. A szövegtagolás zenei kapcsolódásairól lásd uő. 28–30.

³¹ A szövegtagolás zenei kapcsolódásairól lásd Berg: „Pictures of Pronunciation”. 28–30. Egyébiránt az angol központozás szavai – *comma, colon, semi-colon* – mind görög és/vagy latin eredetűek, és a grammatikai-retorikai mondattagolást tükrözik; ennek vizsgálata most igen messzire vezetne.

³² Lásd Schlegel 42. kritikai töredékét. In *Válogatott*. 219–220.

önről van szó, ön ott sem volt. – Ez igaz. (*Mm Jakab* 78. Kiemelések tőlem.)³³

A fentebbi idézetben a mindenttudó elbeszélő szerepét kezdi ki az olvasó kötözködő kérdéseivel, a narrátor pedig kiesik a lendületből, mondata szétesik, ráadásul – ahogy egy jó bohóctréfától elvárható –, az ismétlés hatványozza a jelenet parodisztikus voltát. A kitalált olvasó beleszól a történet mesélésébe, és az elbeszélő háttérbe vonul: az egyesszám első személyű narráció és a cselekvő igealakok (*hallok, látok*) helyett a semlegesebb elbeszélői pozíciót és a visszaható alakot (*hallatszik*) választja. A narrátor-olvasó közjátékok mellett Diderot színjátékszerű keretben közli a szereplők párbeszédeit, mivel igen gyakran kiemelve megadja a beszélgetés résztvevőinek nevét a közlés előtt. Az alábbi reprezentatív idézet remekül írja át/le az úr-szolga kiazmikus viszonyt, és játékosan visszautal az olvasó-szerző (ugyan-csak kiasztikus) kettősére:

AZ ÚR. A föld kerekén nincs még egy koponya, amelyben ennyi paradoxon hemzsegne, mint a tiédben.

JAKAB. Hát baj ez? A paradoxon nem mindig valótlan.

AZ ÚR. Ez igaz. (*Mm Jakab* 51)³⁴

Sterne regénye tobzódik a különleges tipográfiai megoldásokban: változatos hosszúságú gondolatjeleket, különféle betűtípusokat, kurziválást, kihagyást, vagy éppen csillagokat és egyéb szimbólumokat használ (pl. a latin etc. helyett &c szerepel). A stílusregiszterek is váltakoznak – hol jogi a nyelvezet, hol orvosi – és hosszú passzusok szerepelnek idegen nyelven (latinul, görögül, franciául). A könyv lapjait is innovatív módon hozza játékba a szerző: van itt üres oldal az olvasónak, hogy saját elképzelése szerint lefesse az egyik szereplőt, töredékes fejezet, kitépett oldal, fekete színű és márványos mintázatú oldal, melyek az elmesélt történet allegóriájának kibontására utalnak. A szöveg retorikáját alaposabb olvasat alá véve,

³³ A magyar fordítás remekül visszaadja az eredeti központosítását. Franciául lásd: „Là, j’entends un vacarme... – Vous entendez! Vous n’y étiez pas; il ne s’agit pas de vous. – Il est vrai. Eh bien! Jacques... son maître... On entend un vacarme effroyable. Je vois deux hommes... – Vous ne voyez rien; il ne s’agit pas de vous, vous n’y étiez pas. – Il est vrai.” Denis Diderot: *Jacques le fataliste*. BeQ. La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*, Volume 824, 159.

<https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Diderot-Jacques.pdf>

³⁴ “*Le maître*: Il n’y a peut-être pas sous le ciel une autre tête qui contienne autant de paradoxes que la tienne.

Jacques: Et quel mal y aurait-il à cela? Un paradoxe n’est pas toujours une fausseté.

Le maître: Il est vrai.” (Diderot: *Jacques le fataliste*. 99–100.)

Sterne a gondolatjelek ritmusával kívánja visszaadni az előbeszéd játékoságát. Érdekes a kísérlet, mely Berg szerint eleve bukásra ítélt, míg az eredmény csak ironikus arabeszk lehet. Álljon itt a nyitófejezet a Shandy-házaspár híres párbeszéd-kezdeményével az angol eredetiből, ahol látszanak a szándékosan elnyújtott – hatásszünetet kitarító – gondolatjelek:

Pray, my dear, quoth my mother, have you not forgot to wind up the clock ? ---- Good G -- ! cried my father, making an exclamation, but taking care to moderate his voice at the same time, ---- Did ever woman, since the creation of the world, interrupt a man with such a silly question? Pray, what was your father saying ? ---- Nothing.

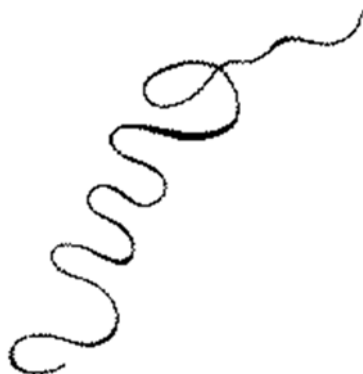
Míg ez magyarul, tördelve és az eredeti központozást részben megtartva, részben mellőzve:

- *Jaj, kedvesem* – kérdezte anyám –, *az órát nem felejtetted? felhúztad-é?!*
- *Jóságos atyáur...!* – tört ki atyámból, bár gondja volt rá, hogy mérsékelje hangját. – *Amióta a világ világ, történt-e, hogy férfiembert ilyenkor, ily bődületes kérdéssel szakítson félbe asszony?!*
Bocsánat: és mit mondott az ön atyja-ura?
-Semmit. (TS 9)

Egyrészt, a családi anekdota Tristram asszociatív elbeszélő alkatának eredetéről mesél, arról, ahogyan fogantatásának éjszakáján a feleség fejében a férj akkurátus szokásai – a férfiúi kötelesség havi rendszeres teljesítése és a falióra felhúzása – összekapcsolódnak (lockiánus módon), és ezért teszi fel az ominózus kérdést, amivel megzavarja a férjet az aktus közben. Az inventív és igen botrányos kezdés filozófiai és pszichológizáló felvetésein túl Horatius *ab ovo* műkezdetét is gúnyolja, hiszen a főhős története 9 hónappal korábban, a férj spermájánál veszi kezdetét; gondolhatnák a feleség petesejtjére is, de az egy másik könyv lenne – itt a *Homunculus testi-lelki formálódásánál a férfierő számít*. Mindezt elolvashatja az érdeklődő olvasó az elkövetkező négy fejezetben, ám ha nem érdeklik a továbbiak, átugorhatja ezt a részt, melyre a „----- Shut the door -----”, vagyis „.....Nos! Húzzuk be az ajtót.....” (TS 12) felszólítás figyelmeztet. Másrészt, míg a magyar fordítás párbeszédet közöl és a heves érzelmeket mondatvégi írásjelekkel próbálja visszaadni (?!), az angol bekezdés radikális központozásával érzékelteti a jelenet drámaiságát. Az extrán hosszú gondolatjelek mellett a dőlt betűk emelik ki az eredettörténet fontosságát, míg isten nevének szó-játékszerű törlése káromkodást sejtet. Az olvasó is jelen van a nyitóképben, igaz, szerepe esetleges; kérdése és az arra adott válasz nem kurzivált.

Sterne regénye a hasonlóan szellemes, szórakoztató adomákból áll össze, miközben lapjai különleges és meglepő könyvészeti megoldásokat villantanak fel. Ám mégis a *Tristram Shandy* legnagyobb nívója, hogy az egyenes, kiszámítható életrajz és a világos történetvezetés ellenpontjaként a szabadon kanyargó, kitérőkkel tarkított, az arabeszkszerű narratívát ünnepli. Az utolsó, kilencedik könyv híres argumentációjában – ahol Toby házasodni készül, és Trim barátja erről lebeszélne –, a nőtlenség szabadságát a káplár botjával leírt tekervényes suhintása prezentálja:

- Nincs szomorúbb az életfogytiglani szabadságvesztésnél – fűzte tovább a káplár, és nincs pompásabb, instálom, a szabadságnál. [...]
- Míg az ember szabad, hát! --- kiáltott fel a káplár kacskaringósat suhogtatván botjával a levegőben ilyenformán:



Atyám ezer, elménél elmésebb szüllogizmusával nem tudott volna nyomósabb argumentumot felhozni az agglegénysor mellett. (*TS* 639)

Joseph Hillis Miller – *svédcsavarral egyenesen* – a hogarth-i női test szépségvonalának cirádás paródiáját látja a férfi kalandozó botjának arabeszkjében: az egyszeri S-vonal csábító görbületeivel szemben ez az arabeszk “bolyongó, tétova és vonakodó, vissza-vissza forduló, és magára csavarodó [...] A kalandozó nőtlén vonal csak addig produktív, míg egyedülálló és kötöttségek nélküli marad”.³⁵ Az élet izgalmát a kitérők hurkaiban, szabad cikkcakkjaiban rejlik (vö. az agglegény életrajza), míg az egyenes vonal a kiszámíthatóságé (vö. házasság egyenes vonala és

³⁵ J. Hillis Miller: *Reading Narrative*. Oklahoma: University of Oklahoma, 1998. 72.

az exitusé). Ugyanakkor az arabeszk produktivitása – akár Trim, vagy Toby, akár Sterne esetében – szintén parodisztikus, hiszen a kitérők adta szórakoztatáson túl nem szolgál hagyományos értelemben vett produktummal.

Elmozdulva az arabeszk fentebbi erotizált-esztétizált értelmezésétől illő visszatérnünk a narratíva schlegel-i elméletéhez és az iróniához. A regény arabeszkjeiben a szerzői gondolatmenet oszcillálva halad előre, miközben kitérőkkel szórakoztat és maga is jól szórakozik. Miller idézi a Lessing-esszé kérdését, ahol Schlegel a filozófus életútját hasonlítja kacskaringós vonalhoz, vagy éppen olyan pályához, melynek fragmentumai paradox módon a középpontot, a rendszert szervező centrumot, a végtelenbe pozicionálják. Miller egyébként a hiperbolát és a parabolát (valamint a kitérő értelemben vett tangenst) említi, melyek egyben retorikai alakzatok is,³⁶ ám a trópusok és figurák mestere maga az irónia, amelyet nem lehet vonalként ábrázolni. Az irónia a felelős a narratív vonalak kizökkenésért, azok eltévelyedésért, illetve a cikkcakkokért, a hurkokért vagy éppen a kitérőkért. Az irónia az ismétlések ellen dolgozik, az eseményszerűség egyediségét állítja a fókuszba, hogy akár a következő pillanatban marginalizálva azt, egy hagyományos modellhez nyúljon, amit majd újra csak darabokra szed. Az Immerwahr tanulmányának konklúzióját idézve, a romantikus arabeszknél:

[...] a narratív keretek szándékolt bonyolultsága és következtelenségei a történeten belül magának az elbeszélő helyzetének közvetlen bemutatásával mind a narratív illúzió inherens problémáira emlékeztetik az olvasót, miközben ráirányítják a figyelmét a szerző és a befogadó, valamint az irodalom és az élet összefüggéseire.³⁷

Az arabeszk lüktető eleven zavarosságában (és szószátyárságában) látszik mi az irónia igazi tétje (oda-vissza befutóra): Sterne szellemes shandyista humora és Diderot bővérű vaskossága a fantázia lelkesítette életvilágba vonzza az olvasót. Az arabeszknél a *hangsúly* nem a kiválasztott formán van, hanem azon, hogyan adunk olyan formát az életnek, hogy az folyton változ(tat)ásra késztesen, változtasson és maga is változzon.



³⁶ Miller: *Reading Narrative*. 75–6. Ugyanitt kellemesen ironizál Friedrich Schlegel saját életútján, hogyan lázadó romantikusból katolikus diplomata lesz – vagy ez maga az életút-elhajlás, a deviáns klinamen?

³⁷ Immerwahr: *Romantic Irony and Arabesque*. 683.

Bibliográfia

- Berg, Michael Vande: „Pictures of Pronunciation”: Typographical Travels Through *Tristram Shandy* and *Jacques le Fataliste*. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 21, No. 1 (Autumn, 1987), 21–47.
- Blanchot, Maurice: Az Athenaeum. Fordította Ádám Anikó. In *Athenaeum*. 1991. I/1. 41–51.
- de Man, Paul: *A temporalitás retorikája*. Fordította Beck András. In *Az irodalom elméletei I*. Pécs, Jelenkor, 1996. 1–60.
- Diderot, Denis: *Jacques le fataliste*. BeQ. La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*, Volume 824, 159.
<https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Diderot-Jacques.pdf>
- Diderot, Denis: *Jacques the Fatalist and his Master*. Fordította és bevezetővel, jegyzetekkel ellátta David Coward. Oxford World’s Classics. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Diderot, Denis: *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája*. Fordította Bartócz Ilona. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1960.
- Garber, Frederick (szerk.): *Romantic Irony*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988.
- Immerwahr, Raymond: Romantic Irony and Romantic Arabesque Prior to Romanticism. *The German Quarterly*, Vol. 42, No. 4 (Nov., 1969). 665–685.
- Kérchy Vera: *Színház és dekonstrukció*. Szeged, JATE Press, 2014.
- Loveridge, Mark: *Laurence Sterne and the Argument about Design*. Macmillan, 1982.
- Lukács György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Budapest, Magvető, 1975.
- Miller, J. Hillis: *Reading Narrative*. Oklahoma: University of Oklahoma, 1998.
- Schlegel, August Wilhelm és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Fordította Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980.
- Sterne, Laurence: *Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent.* Laurence Sterne in Cyberspace. Gifu University.
<http://www1.gifu-u.ac.jp/~masaru/TS/contents.html#start>
- Sterne, Laurence: *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*. Fordította Határ Győző. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1989.
- Valastyán Tamás: *A kritikai arabeszk*. In *Uó.: A keresés ritmusa*. Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2007.