

STACHÓ KÁROLY

AZ ESENDŐSÉG ÖNARCKÉPE

(Örkény rövidprózájának műfaji sajátosságai)

Az írói művek utóéletének talán legkritikusabb időszaka az alkotó halálát követő egy-két évtized. Mintha a teljesítmény a tetszhalottság állapotába kerülne: az iránta való érdeklődés lanyhul, népszerűsége csökken, kapcsolatai az élő irodalommal meglazulnak.

Az irodalomtörténetírás azonban nem lehet tekintettel a kultusz efféle hullámszára: a folytonosság kutatásával elő kell készítenie a pillanatot, amikor új modernizációs törekvések fedezik fel a feledésbe merülő minőséget s választják éltető hagyományként.

Az elemzés szerzőjét hasonló törekvés vezérelte az Örkény novellisztikájáról készített dolgozatában, amikor mintát, mértéket, előzményt keresett benne prózánk ma zajló forradalma számára. Konceptióm arra irányult, hogy végigkövessem azt az utat, amit az író — elsősorban formatechnikáját, illetve nyelvi gondolkodásmódját tekintve — megtett a novelláktól az egypercesekig. A művek körét ezért bővítettem ki úgy, hogy a fokozatos szerkezeti leépülést, s ugyanakkor a gondolati gazdagodást, tömörítést is be tudjam mutatni. A nagyobb nyomatókat és hangsúlyt természetesen az egypercesekre helyeztem, ugyanakkor formatörténeti és esztétikai szempontú vizsgálatokat is végeztem.

Tanulmányom egyszerre épített irodalomtörténeti, elméleti és műelemzői szándékokra. Mindegyik szerves része a többinek. Nem feledkezhettem meg természetesen arról, hogy ez a szintézis egy bonyolult összefüggés-rendszeren belül alakult ki, amelynek fő pólusai: társadalmi—történeti közeg, alkotó, mű és befogadó. Követtem ugyan bizonyos műfajelméleti előfeltevéseket, de az írói törekvésekből emeltem ki a rendszeralkotó, vagy rendszerbe illeszthető mozzanatokot.

Örkény István műveiből és az őt körülvevő közegből kiindulva az írókat minősítő jelzőket éppúgy felhasználtam, mint az alkotó később, rendszerigényű gondolkodása által előhívott fogalmakat. Egy-egy szöveg valóságát csak akkor közelíthettem meg, ha sikerült láthatóvá tennem bonyolult szerkezetét, rétegzettségét, sajátos formáját. Ehhez arra is szükségem volt, hogy megjelöljem helyét a különböző folyamatokban; az életműben, a műfaj vonulatában, a korszak s az egész irodalom áramlatában.

Az értékelést csak ezután kockáztathattam meg: szembesítve egyrészt a mű anyagát s a megtalált formát, másrészt felmérve az elemzés során felszínre bukkanó téma jelentőségét, a mű jelentésgazdagságát. Helytelen lett volna azonban kizárólag normatív szempontok érvényesítése, vagyis valamiféle ideális forma leírása, s azután a konkrét műveknek ahhoz történő hasonlítása. Többre, mint regisztrálásra nem vállalkoztam, csak műfaji szempontú jelzőpontokat cövekeltem ki. Tendenciákat jeleztem, ám teljességre nem törekedtem.

Vizsgálódásom kiindulópontját az orosz formalista szakmunkák képezték, mivel az ő kísérleteik sokszor gyakorlatias eredményekkel is párosultak.

Dolgozatomban az elméletet elsősorban mint munkahipotézist értékeltem, amelynek segítségével feltártam és átgondoltam a tényeket, mint törvényszerű jelenségeket, és

ily módon a kutatás anyagává tettem őket. Az érdekelt főképp, hogyan festenek bizonyos alapfogalmaik az esztétika fényébe állítva. Elveket fogalmaztam meg tehát, és annyiban ragaszkodtam hozzájuk, amilyen mértékben az anyag igazolta őket.

Mindez jól illusztrálhatónak bizonyult néhány olyan kategóriájukban, amelyeket átértelmezve használtam: így a fabula, a szűzsé, a konstrukció, a motiváció és a deformáció fogalmait alkalmaztam.

A fabula: a novella motívumainak összessége, valóságselemekből, történésekből, eseményekből stb. álló alapanyag.

A konstrukció: azoknak az összefűző eljárásoknak a rendszere, amelyek a fabula motívikus anyagát a szűzsé szervességévé formálták át.

A szűzsé: a fabula megszüntetve megőrzött formája, a konstrukciós eljárások által összefűzött motívumok, események dinamikus integrációja.

A motiváció: a dinamika „titka” és értelme, a formakonstrukció központja, amely mintegy meghatározza a formálást és a mű minden elemét átjárja. (A „motívum” kifejezésen — Tomasevszkij alapján — az elbeszélés legkisebb, önálló korrelációra alkalmas elemét értem.)

A deformáció: átrendeződés, „helycsere”, a konstrukció alakváltozása, ironikus szellemként megsemmisítő és kiüresítő parodisztikus bélyeg, amely megváltoztatja a mű összes elemét, s ezen keresztül a funkcióváltásra (műfaji átváltozásra) is utal. Az a felismerés adódott számomra, hogy a fenti kategóriák az új nyelvi—fogalmi formában és különbözőképpen lebontva gyakorlatilag egységessé váltak.

Azért is bizonyultak alkalmazhatónak ezek a fogalmak, mert az elemzés számára érvényesen fejeződik ki bennük az az alapelv, hogy az irodalmi mű formálásnak alávetett élethelyzetek, sorsproblémák műfajilag speciális értelmezése, értékelő feldolgozása. Meglátásaimat mindenekelőtt a motívumok értelmezésével és a kompozíciós szálak fölfejtésével igyekeztem felszínre hozni és igazolni. Kérdéseket vetettem fel és tényeket mutattam ki. Ezért is próbáltam sajátos vizsgálati szempontokat alkalmazni és ezekből kiindulva gondolatébresztő megállapításokat tenni.

Nem véletlenül értek egyet Roman Ingardennel, aki azt vallja: „Az irodalmi mű valóságos csoda. Létezik és él, hat ránk, rendkívüli érzéssel gazdagítja életünket, megajándékoz bennünket az elragadtatás és a lét mérhetetlen mélységeibe való alászállás óráival ...

Ha elméletileg meg akarjuk ragadni, olyan bonyolultnak és sokoldalúnak bizonyul, hogy alig lehet áttekinteni, s az esztétikai élményben mégis egységként áll előttünk, melyen csak átdereng ez a bonyolult felépítés.”¹

Az elemzésnek a maga logikája és technikai eljárásai szerint rekonstruálni kellett az Örkény-novellák, illetve az egypercesek formaproblémáit, konstrukcióit, ebből kellett utalnunk az átváltozásokra, tehát a műfaj és a mű sajátos összefüggésére vonatkozó következtetésre is. Az elemző azt az utat szerette volna végigjárni, amelynek során a redukció a konstrukció legkisebb, illetve legkülsőbb elemét, rétegét is átjárja, a műfaj

¹ Ingarden, Roman: Az irodalmi műalkotás. Gondolat, Bp. 1977. 44.

hagyományos elemeit kicseréli, deformálja: s így a motívumok parodisztikus kezelésének lehetünk tanúi. E módszerrel kimutatható a novellaépítkezés hagyományos jegyeinek funkcióváltása, deformációja. Ez a funkcióváltás lesz a műfaj átváltozása a művön belül, ami a konstrukció mozgató központjában, a motívációban gyökerezik, s helyét mintegy „átadja” a sűrítő elvnek. Elemzéstechnikailag tehát a redukció művet és a műfajt átalakító szerepe volt az elemzés alapvető hipotézise.

„Az, hogy egy író honnan s hogyan próbált a maga valósága felé törni, útkereső korunkban nem magánügy, s érdemes az olvasó figyelmére”² — vallotta Örkény István.

Életútja zátonyok, szakadékok közt kanyargott. Ígéretes indulás után előbb a háború és a hadifogság, aztán az ötvenes évek irodalmat—művészetet sorvasztó, uniformizáló kényszerei, utóbb újabb hallgatások akasztották meg a művek születését. Igazán szabadon, minden külső és belső gátlás nélkül csak a hatvanas évek elejétől mutathatta meg írói zsenijét.

A pozitív és negatív időbeni meghatározottság, kötöttség szorosan összefügg az esztétikai formával. Miért is maradt meg hosszú művészi pályája során Örkény a novella vonzáskörében? Az az eredendő művészi akarás volt ez, amely életművének minden porcikáját áthatotta. Hiszen Örkény István nemcsak a műveit alakította makacs igényességgel, hanem önmagát is, sajátmagán is szüntelenül dolgozott. Képes volt gazdagodni és átalakulni érett korában is. Milyen is az Örkény-novella? Nehéz rá szabatos és pontos feleletet adni. A válasz semmiképpen nem lehet egyértelmű s képletszerűen egyszerű. Mindenekelőtt azért, mert Örkény István novellisztikája igen változatos, szembetűnően és zavarbaejtően sokszínű.

Váltások tagolják az alkotói pályát, korszakok és periódusok váltakozásának ritmusa szerint alakult a novellista útja, s még egy-egy pályaszakazon belül is feltűnik a művészi szándék és eredmény változatossága. Menet közben többször is útelágáshoz ért, és iránymódosításokra kényszerült.

„Van Aldous Huxleynek egy mondata — nyilatkozta Örkény —, amely valahogy így hangzik: az entellektüel abban különbözik más normális embertől, hogy kiindul egy evidenciából, és aztán lassú, bonyolult, beláthatatlan vargabetűket téve visszatálal ahhoz az evidenciához, ahonnan egy normális ember el sem indult volna. Én is megtettem ezt a vargabetűt, ami úgy látszik, kötelező, mert az írói mesterségnek talán az a legnehezebb része, hogy az író gazdálkodni tudjon képességeivel. Ami lényegében két dolgot jelent: először azt, hogy megismerje ezeknek a képességeknek a minőségét és másodsor, hogy a korlátait.

Húsz-egynéhány évesen és nyilván ösztönösen találtam a saját hangomra, amihez aztán nagyon sok okból hűtlen lettem, és harmincévi bolyongás után kimondhatatlan örömmel fedeztem fel, hogy annak a húszéves kezdőnek volt igaza, és az akkori groteszk szemlélet az egyetlen, amellyel igazán ki tudom fejezni magamat.”³

² Örkény István: Visszanéze. — A mesterség titkaiból. — Szépirodalmi, Bp. 1984. 85.

³ Erki Edit: Groteszk és valóság. = Kritika, 1974/12. In: Párbeszéd a groteszkről. Magvető, Bp. 1981. 280.

Folytonosan készen állt a változásra és megújulásra, tudatosan kereste lehetőségének legjobb lehetőségeit s alkátának törvényeit. Szüntelenül kísérletezett és próbálkozott, azzal a meggyőződéssel, hogy „nincs is más, csak kísérletező író”. A szakadatlan kísérleti hajlam, a nyitottság, a metamorfózisra való örökös készenlét eredményeként lehetett Örkény novellistaként is úgyszólván kiszámíthatatlanul előre haladó, váratlan fejleményekkel szolgáló művész.

A sokféleség megmutatkozik a novellatémák tarkaságában, észrevehető az ábrázoló módszer eltéréseiben, megfigyelhető a formateremtő eljárások különbségeiben, érezhető az elbeszélésmód és elbeszéléstechnika módosulásaiban, látható az eszközök és hatóelemek változtatásában.

Amit a novellaírói életműben mégis összetartozónak, szervesnek és átfogónak tarthatunk, az épp a szembeötlő sokféleségre épülve, mintegy annak fölébe kerekedve juthatott érvényre.

A novellák is jelzik a keserves, gyötrelmes, próbára tevő élménybőséget, és arról is tanúskodnak, hogy a részletek mögött maga az átélt történelem, a történelmi folyamat volt Örkény István írói alapélménye, s ebben bizonyos kristályosodási pontok is kialakultak.

Az elbeszélést a legnagyobb művészi fegyelmet követelő műfajjal, a verssel szerette összehasonlítani. Logikailag szilárd szerkezetet kívánt, szikár mondatokat, lényeglátó ítélkezést és tömörséget mindenekelőtt.

„Egyfajta alapábra megteremtésére törekedtem, amelyből aztán az egész képet újra lehet komponálni, vagy más szóval: jelbeszédre törekedtem. Ezek az írások feltételezik az olvasó részvételét, aktív együttműködését: ha van bennük tanulság, nos, azt az olvasónak kell levonnia.”⁴

A groteszk felől, az anekdotán keresztül, a groteszk felé: így rögzíthetnénk azt a homorú ívet, amely mintegy három évtizeden keresztül Örkény István írói attitűdjét fémjelezte.

„Az egypercesek szerkesztésmódjának alapja a karcsú, testetlen csontvázszerűség. Maga a szerkezet is illékony, prózája csak utal, nem kifejt. Ennek a prózának nem szövege van, hanem Mondása. Egyszerűen csak alapsémát ad, amittől nyitott és variábilis marad. Projekciós szerkezet ez, behelyettesíthető, utaló. Nem idéz föl világot, hanem egy alapidialógus révén utal, asszociációra serkent.

A forma és a tekintet, a szerkezet és a Mondás ugyanannak a két arca. Látnivaló, ha a formáról szólunk, azonnal életünkbe „ütközünk”, ha életproblémát vágyunk érteni, valójában „formát fejtünk meg, és megfordítva”⁵ — állapította meg Balassa Péter Örkény mikronovelláiról.

Hiszen az egyik feltételezi a másikat: a különböző szerkezeti típusok mögött kiolvasandó világkép tárul fel és húzódik meg. A műforma megválasztása végül is mindig a világlátás függvénye. Így lesz a széthullt világ képéhez adekvát formát kereső epika

⁴ Tailleux, Jean: Egy kis nép hangja. Ford. Szántó Judit. = Les Lettres Françaises, 1970. október 28.

⁵ Balassa Péter: A részvét grimaszai. = Kortárs, 1979/2. 240., 242.

egyik végletes formájává az EGYPERCES NOVELLÁK. A poétikailag megregulázhatatlan világ képzetköreinek ábrázolása tudatosan vállalt töredékességében — a valósággal való szembesülés formáiként.

„Egyperces novellái olyan erősek, mint egy-egy szem babkává”⁶ — írta róluk elismerően Claude Roy.

Miközben Örkény felerősíti a műfaj veszélyeit, s a művészi egység alapjaivá teszi őket, önmehtagadásaiban, paradoxonaiban meg is keresi a formálás útjait. Tulajdonképpen ez a szellemi motiváció fűzi össze tehát a művet.

A töredezettséget, a hiányt, formaként mutatva föl, önmagával semmisíti meg Örkény. Magának a műfajnak ez a fajta felfogása is vélemény, állásfoglalás, ítélet. A konstrukció, a szűzség az életanyagra reflektál, de ebben az aktusban a műfajra is rímel. Egy mű megformálási módja egyszerre ítélet a világról és arról a keretről, amit választott. Egyszerre a témához és a saját történetéhez való viszony. Amikor az egypercesek látszatkonstrukciójában Örkény elfogadja a kiüresedett, „éppúgy”-létet, akkor a műfaj vonatkozásában is érvényesíti az állítva tagadás ironiáját.

Az új novellaváltozat, az egyperces csak azáltal jöhetett létre, hogy a műfaj addigi elemei és bizonyos lényegi vonásai minden értelemben parodisztikussá váltak. Sklovszkij szerint az új forma nem azért jelenik meg, hogy kifejezze az új tartalmat, hanem azért, hogy felváltsa a régi formát, amely művészi jellegét már elvesztette. A fejlődés hajtómotorja tehát a művészet dinamizmusa, amely a kialakuló kánon, a kanonizált formák és tartalmak állandó megszegésében nyilvánul meg.

Ezek a műfaji határsértések világirodalmi folyamatok részei vagy éppen világirodalmi érvényű programok vállalásai. S bár nincs mögöttük egyidejű magyar elméleti koncepció, azokkal a rendszerekkel alkotnak gondolati ívet, amelyek az előfeltevésektől mentesíteni akarják a novella felfogását. Az Egyperces novellák kötete egyszeri megvalósulást jelent ugyan, de elvileg tartalmaz továbbvihető lehetőséget is a műfaj számára. Ez a lehetőség témájában és konstrukciójában annál inkább hasonlít arra a világra, amit megjelenít, minél inkább mehtagadja azt. Ennek az Örkény megnyitotta lehetőségnek a művésze a prózaértelem hamis perspektíva nélküli szellemi viszonyát teremti meg tárgyával szemben.

Ennek az anyagnak a formálásában a szerkesztésmódok, a konstrukciós eljárások csak látszólag töltenek be lényeges szerepet, pontosabban: létezésükkel, jelenlétükkel egyben konvencionális voltokra, érvénytelenségükre utalnak. A hiány-elv, a tömörítés eljárása azért lesz mindennél beszédesebb itt.

A szemléletbeli dinamizmus Örkénynél meghírdetett megvalósulása előrelépést jelentett a statikus forma- és tartalomszemlélettel szemben. Meggyőződésem szerint a megoldhatatlannak látszó problémák elsősorban akkor jelentkeznek, ha mellőzi az adott formában testet öltő tartalmi mozzanatokot, ha egyszerűsíti azt az alkotói szándékot, amelyik ezt az egyszeri, különös műalkotást megteremtette. A struktúraváltás fő mozzanatait abban az átformálódásban látom, amelynek során a dinamikus jellegű struktúrák

⁶ Roy, Claude: Örkény Párizsban. Ford. Szántó Judit. = Le Nouvel Observateur, 1968. október 7.

„kohéziós erőt kifejtő fix pontjai” megszűntével olyan új formáló elvek jelentek meg az örkényi kisprózában, amelyek a mű befogadásának a megszokottól eltérő formáit igénylik az olvasótól. Az egypercesek az irodalmi mű élményhatásának kommunikációs hatásmechanizmusát tárják fel.

Nem futnak símán az olvasók elvárásai által megszokott pályán, hanem csak egy-egy pillanatra szegődnek mellé; hogy a következő pillanatban már kisiklassák lendületüket, állandóan kecsgettsék valamivel az olvasót, de minduntalan akadályokat is gördítsenek eléje; segítsenek neki, de ellene is forduljanak; együtt fussanak vele egy darabig, azután cserben hagyják: egyszóval mindent elkövetnek annak érdekében, hogy egyrészt azonosulásra készítsenek, másrészt viszont, hogy az azonosulás sohasem sikerüljön számunkra teljesen.

De megjelenik ez az „elűző—csalogató” technika nemcsak az értékmozzanatok, hanem a valóságmozzanatok szintjén is, sőt a kompozíciós és a nyelvi szinten is. A várttól való eltérések megakadályozzák, hogy az olvasók „rövidre zárják” az információáramlást (mert úgy is tudja, mi következik). Ellenkezőleg: Örkény a mű központi gondolatára való sokskú, nyelvi, kompozíciós és tartalmi utalások segítségével tartja fogva az olvasót.

A nyílt kimenetelű történetek egy új poétikum szabályait követik, melyben a lezáratlanság visszautalja, visszakapcsolja a kiemelt motívumot abba a folyamatba, amelyből ki lett ragadva. Ebben a visszacsatolásban egy harmonizálás elleni törekvés érezhető, kétely, amely a dolgok ilyen, vagy olyan cél felé való fejlődését illeti. Ez a nyíltságra, látszólagos vagy tényleges befejezetlenségre alapozó elbeszélő szerkezet műfaji szempontból a novella kanonikus struktúrájával ellentétes.

Az egyperces novellák filozófiája is a kor jellemző vonásait igyekezett rögzíteni. Örkény úgy érezte, hogy a gyorsuló időben az ember „a szavak bőségétől szenved (...), csak úgy zuhog rá a sok információ, fulladozunk bennük, és amiből sok van, annak mindig csökken az értéke.”⁷

Ezért úgy írt, mintha sürgőnyt fogalmazna, úgy jelentett meg, mintha egyperces telefonbeszélgetést bonyolítana le. A közlést a minimumra korlátozta, ám ez az olvasó képzeletének maximumát igényelte. Maga is jelezte, hogy szinte gyorsírással, rövidített jelekkel dolgozik, ami csak akkor érthető, ha az olvasó megfejti ezeket a rejtjeleket.

Az egyperces novellák ennek az írói szervezőmódnak, a sűrítés és kihagyás frappírozó képzeleti szökkeléseinek mesterdarabjai. Láthatóan valamiféle belső rugalmasságra, a lélek és a szellem nyitott voltára van szükség ebben a folyamatban.

Ezzel pedig éppen annak a világnak az aktualitását morzsolja fel, és érvényteleníti, amely a modern életet olyannak mutatja, amilyen. Mert megbélyegzett az a világ, amelyről csak a hiányt lehet megalkotni.

A nyitottság, a sugalmazás, az elliptikus szerkezetek minőségileg alakítják át a receptív aktivitást s az egypercesek esztétikai hatásmechanizmusát.

S itt feltétlenül említsük meg Ortega y Gasset nevét, aki a jelenkori művészet előnyének tartotta, hogy az bátran deformálja az emberi mozzanatot, és a mű önelvű

⁷ Huszár Sándor: Fehér asztalnál Örkény Istvánnal. = Utunk, 1968. március 22.

szerkezete révén abszurditásélményét fejezze ki. Nagyhatású elmélete szerint az új művészet lényege a dehumanizáció: vagyis nem a létező világ illúzióját óhajtja megteremteni, mint a régebbi korok realizmusa, hanem a „tisztá esztétikai elemekre” összpontosít és hangsúlyozza a művészi tárgy irrealitását. Szociológiai—kulturtörténeti értelemben „elit”- és „tömeg”-kultúra szétválásának a közismert ortegai jelensége részben ellentétes magatartásokat jelöl, részben utal a modern kultúra tényére: hétköznapi és „elemző” befogadó különbözőségére, szétválására.

Véleményem szerint ezért az ortegai perspektívtan is erősen közrejátszik az egypercesek integrálásában, egységesítésében.

Egyfajta hermeneutikai alapálláshoz közelít kispórája, amikor az utalásos kifejezést, a hallgatást értelmezésként jelöli ki. Az elején és a végén nyitott egyperces rövid forma a benne feldolgozott anyaghoz értékelőleg és értelmező módon viszonyul. A redukciós, kihagyásos technika feltétlezi — és hatékonyan működteti is — a hozzáértett jelentést. Ennek tudatosítása fokozza a befogadó értékelő és értelmező munkáját, ami nem egyéb, mint bizonyos funkciók átruházása a befogadóra, tevékenységének mint alkotó munkának a tervszerűvé tétele.

„Amikor az 'irodalmi hagyományról' vagy a 'folytonosságról' beszélnek, rendszerint valamilyen egyenes vonalat képzelnek el, amely egy ismert irodalmi áramlat fiatalabb képviselőjét az idősebbel köti össze.

Azonban a dolog sokkal bonyolultabb. Az egyenes vonalnak nincs folytatása, sokkal inkább létezik egy bizonyos ponttól való elindulás, eltávolodás — harc ...

Minden irodalmi folytonosság mindenekelőtt harc, a régi egésznek a szétrombolása és a régi elemeknek újfajta felépítése.”⁸

Kiindulópontomhoz ragaszkodva tehát — az elméleti—poétikai típusú oppozíciót állítottam fel a hagyományosnak mondott novella és az új típusú egyperces modell között. Mivel eredendően fejlődési ívet feltételeztem, ezért az egyperceseket Örkény novellisztikájának szélesebb kontextusában vizsgáltam.

Az elemzéssel azt sikerült igazolnom, hogy a legmélyebb formaprincípiummá előlépett redukció átalakította a műfajt a műalkotáson belül. Egyrészt a novellakonstrukció sok elemét átalakította és deformálta. Ily módon viszonyult a műfaj egész addigi történetéhez és létrehozta a novella új lehetőségét. Másrészt ez az új lehetőség felszabadító hatású maradt, hiszen éppen a sűrítés elvén felépülő és műfajilag megújuló konstrukcióból nyílt meg. Az Örkény-egyperces műfaj és a befogadás szempontjából is új művészi lehetőséget teremtett: mintegy alternatívája, ellenpárja lett a hagyományos novellának. Vele szemben a fejlődést, és tágabban a legújabbkori irodalom egy másik fordulatát, lehetőségét is képviselte. Amikor a hiány-elvet, a „karcsúsítást”, a tömörítést neveztem meg az egypercesek homogenizáló szellemi alapelveként, akkor ezzel a megnevezéssel az összes eljárásban, konstrukciós sajátosságban benne rejlő szellemi tendenciáról beszéltem. E szellemi elv jelenléte egyetemessé vált a témában, a konstrukcióban, a stílusban, a motívumok viszonylatrendszerében egyaránt. Az elemzés kimutatta, hogy a formálás

⁸ Tinjanov, Jurij: Az irodalmi tény. Gondolat, Bp. 1981. 36.

mindinkább érvénytelenítette és látszattá tette saját jelenvalóságát. A hiány-elv ironikus ítéldereje lett a világkép legmélyebb, totális formaalkotó eleme. Ez mind a műfajt, mind pedig a befogadás tényleges lehetőségeit parodizálta, érvénytelenítette és deformálva meghaladta. Saját aktuális olvasóját is problematikussá tette, megkérdőjelezte. A novella „épphogy”-léte vált így világszemléletileg átjárt formává.

Írásbeli munkámban megpróbáltam annak az elvnek az elfogadását közvetíteni, hogy a magyar próza korszerű, a világirodalom epikai szerkezetébe illeszkedő jelenségeit egy — a világgéppel szorosan összefüggő — új formatudat hangsúlyosságával kell értelmeznünk. Azaz azonos jelentőségűvé kell válnia az új szemléleti elem és az új formai intenció iránti érzékenységünknek a modern irodalomértésben.

Ennek ellentétező prózapoétikai modellnek talán az a legfőbb hátránya, hogy az elbeszélés, vagy az egyperces legkisebb elemeire kiterjeszhető következtetések ellenére is elég nehezen tudja létrehozni azokat az átkapcsoló rendszereket, amelyekeken keresztül a világgépben végbemenő változások tagoltabb, artikuláltabb tartalmi vonatkozásait is megragadhatnánk.

Bizonyos műveknél ezért kénytelen voltam beérni a megváltozott léthelyzet jelzésével, a történelmi—társadalmi valóság esztétikai elsajátításának globálisabb kérdéseivel.

„Az emberi történés folyamatából nem sajátít ki többet a maga számára, mint amennyit íratlan poétikája értelmében elkülöníthet és magába zárhat. E kényszerhelyzetből, eszköztelenségének biztos tudatában, előnyt teremt. Nem azzal kockáztat, hogy erejét felülmúló feladatokra vállalkozik, hanem azzal, hogy az elvitatott dolgokkal együtt, önmagát is elvitatja és feláldozza.”⁹

A felvázolt fejlődésrajz ambivalens eredményt hozott. Az új forma, az egyperces kispróza egyrészt az Örkény-novella folytatásaként alakult ki, azaz konzekvenciája, summázata, betetőződése volt Örkény elbeszélői művészetének.

Másrészt viszont a mikroformák ezen novella fejlődésének egyik szakaszában különültek el; a novellisztikából kiszakadó, attól elváló, önállósuló képződmények lettek a pályán. Az író — felküzdve magát az epikában „a mesétől a gondolatig” — az anekdotizmus vargabetűje és a sematizmus zsákutcája után önmagához tért vissza. Mintha csak Sarkadi Imre pályafutása jutna az ember eszébe, hiszen ő is voltaképp önmagához talált vissza kései műveiben (Oszlopos Simeon, Bolond és szörnyeteg, A gyáva). A pályakezdés mítikus és egzisztencialista novellisztikájától (A szatír bőre, Párbaj az igazságért, Kőműves Kelemen, Pokolraszállás, Oidipusz megvakul, A szőkevény) vezetett ismét erre az útja. Az időtlenség benyomását erősítő keret a moralizáló elvonatkoztatás alkalmát teremtette meg bennük Sarkadi számára.

A Jeruzsálem hercegnője parabolikusságával, formalizálásával, a groteszk és az abszurd „folytonos helycseréjével” mintegy magasabb szinten ismétli az Oroszlánkörmök szemléletmódját és formateremtő eljárásait. Hogy tülemelkedjék az empirikusságon, az ábrázolás részletező hagyományosságán és a szocreál idillizmuson, ehhez főképpen a

⁹ Musil, Robert: 197.

kaffai életmű revelációszerű, megtermékenyítő hatása segíti hozzá. Ugyanakkor kétség-telen, hogy az egyperces nem tekinthető novellavariánsnak; szuverén kisepikai műfaj, amelynek mássága parabolikus jelentéskettőzésben, az olvasót szerzővé avató nyitottságában, a síkváltások és nézőpontcserék technikájában, a forma összetettségében rejlik.

„Minden prózaforma közül a rövidtörténet a legnehezebb, mert egy sem követel ekkora fegyelmet a szerzőtől”¹⁰ — írja Capote. Igaza van! Ugyanakkor az egyperces rövidtörténetek formakonzekvenenciái — a belső összefüggésrendet alkotó paradoxális intenciókkal, a világgal folytatott párbeszéd egyenletlenségeivel, hangzavaraival és szaggatottságával ellentétben töretlenek, élesek, tiszták és egyértelműek.

A szövetformáló eljárások — a redundancia visszaszorulásával — egyidejűen tükrözik a szemlélet bonyolultabbá válását (labirintusszerűségét) és a novellát felbontó egyszerű formák előtérbe kerülését.

Mindezen sajátosságok megkérdőjelezik a műfaji terminológia helyességét: az „egyperces” csupán külsődleges, terjedelmi megjelölés, a „novella” pedig elfedi a műfaj önállóságát. Így a szó legfeljebb metaforikus értelemben használható. „Sokan abban a tévhitben élnek, hogy ennek a műfajnak én vagyok a föltalálója. Valójában azonban csak névadója vagyok”¹¹ — nyilatkozta újra és újra az író, ahogy arra már a korábbiakban is utaltunk.

Új műfaj-e tehát Örkény egyperces novellája? A rövidtörténet e jellegzetes megnyilvánulásai nem képeznek új műformát. A novellánál lényegesen fiatalabb műfaj ez, amelynek elterjedése az európai irodalmakban a 20. században következett be. Egyik lehetséges előkészítője a novella olyan műfaji transzformációja, amelynek során megszűnik az egyezményesen zárt szerkezet egyenesvonalúsága, s módosulnak a történetyszerűség jegyei, s annak állandó világképi jellemzői. Csehov novellája ennek a megváltozott formának a reprezentatív mintája.

A másik lehetséges elméleti elképzelés értelmében a történetmondás redukciója, magmaszerűvé válása, példázatossá sűrűsödése — nem a hagyományos boccaccioi novella átalakult változata, hanem egy más forrásokból táplálkozó, önelvűen fejlődő irodalmi forma modern megnyilvánulása. „A műfaj áthelyezések útján fejlődik; a műfaj fejlődése nem egyenes, hanem tört vonallal jellemezhető, és ez a fejlődés éppen a műfaj „fő” vonásainak rovására történik. A koronként változó műfaj egységének elegendő és nélkülözhetetlen alapját olyan „másodlagos” vonások képezik, amilyen például a szerkezet mérete. A töredék felfogható műfajként is.”¹²

A feltételezett és igazolt fejlődési ív mellett ugyanakkor váltásról is beszélhetünk Örkény egypercesei esetében. Hiszen magát az „új” műfajt (az egypercest) is a hagyományos műfajjal (a novellával) való összeüktözése nyomán ismertük fel, amint — legalább részlegesen — felváltotta és kiszorította a „rég” műfajt. Vagyis minden „új” mű azon a metszésponton jön létre — mint ezt már többször is bizonyítottuk —, ahol a műfaji—iro-

¹⁰ Capote, Truman: 50.

¹¹ Ungvári Ildikó: Rádióinterjú, 1968. In: Párbeszéd a groteszkről. i.m. 260.

¹² Tinyanov i.m. 7—8.

dalmi kánon és az írói intenció megküzd egymással. Örkény engedményeket nem téve újíttotta meg s formálta a maga képére a klasszikus novellaformát. „Az egyperces novellákat olvasva olyan kert bukkan fel az emlékezetünkben, ahol a virágok (a novellák) között a legfőbb és legelőkelőbb helyet egy „nem virág”, a napraforgó (az egyperces novella) foglalja el. Hatalmas tényérjával, ki- becsukódásra hajlamos életrendjével maga a naponta új és új arcot mutató átváltozás. Nem tagadja meg a többi — színével, illatával, formájával és még ki tudja mivel hivalkodó — társát, szerény növény marad a változásra kész sokarcúságával. Életfeltétele tulajdonképpen napról napra való megtagadás.”¹³

¹³ Szokolczay Lajos: Örkény István átváltozásai. = Napjaink, 1972/3. 7.

KÁROLY STACHÓ

DAS SELBSTPORTRÄT DER HINFÄLLIGKEIT.
Die Gattungsmerkmale der Kurzprosa von István Örkény

In der Abhandlung werden die Entfaltung des sprachlichen Ausdrucks, die Herstellung einer neuen literarischen Form und die Neuerungen in Form und Denken in der Kurzprosa von Örkény behandelt. Erstens wird die gattungsbestimmende Funktion der Reduktion dargestellt, nämlich die Verdichtung als „das tiefste Formprinzip“, zweitens die in dem Fehlen vortretende Ironie definiert, die durch die parodistische Umschreibung der Motive „ihr Dasein immer mehr beschränkt und als Phänomen schildert“. Vor allem werden hier die Beziehungen zwischen Fabel und Sujet bzw. Motivation und Konstruktion hervorgehoben. Laut Verfasser sollen die Erscheinungsformen der an die epische Form der Weltliteratur anknüpfenden ungarischen Prosa mit der Betonung eines neuen Formbewusstseins erklärt werden. Die Abhandlung — ein Abschnitt aus einem längeren Aufsatz — liefert Beiträge zu der Poetik der Kleinprosa von Örkény.

