

Bús Éva

Pannon Egyetem, MFTK Angol-Amerikai Intézet

Töredékes szövegképek: az élet- és útírás tropikus vetületei Laurence Sterne műveiben

„Mindent elmondok rendre, szép sorjában, miként kitudtam”,¹ bocsátja előre Trim káplár, mielőtt belefogna Le Fever történetének elbeszélésébe, s ezzel egyben rá is mutat tudás és narráció szoros összefonódására.² Erre az összefonódásra a 'narráció' szanszkrit gyökerű etimológiája is utal: a szó a gnā (tudni) szóból eredeztethető és a latin gnārus (tájékozott, szakértő, tudója valaminek) és narrō (mondani, elbeszélni) szavakkal áll rokonságban (White 1980, 5). A magyar nyelvben a beszélni szó elé helyezett 'el-' igeekötő hordoz a fentiekhez hasonló jelentéstartalmat; az elbeszélés, elmondás már átgondolt szerkezetet sejtet, adott, már számunkra ismeretes eseményekről számolunk be, s a beszámolónak lényegi része, hogy a történeteket milyen sorrendben közöljük, és milyen kapcsolatot tételezünk fel közöttük. Hayden White megközelítésében egy eseménysor közvetítésén túl a narrációba kódolt tapasztalati, szemléleti és kognitív tartalomhoz a narratív szövegek retorikai megformáltságán, azon belül tropikus vetületekre irányuló elemzésen keresztül vezethet út s e feltevését az alapvetően historiográfiai céllal íródó, ténytyszerűnek és objektívnek szánt szövegekben a szóképek alkalmazása eredményeként létrejövő jelentéstartalom kimutatásával kísérli meg igazolni először Metahistory (1973), majd Tropics of Discourse (1986) című munkájában.

White módszerében az alapvetően történelmi tényekre vonatkozó „mi?” mellett erőteljes hangsúly helyeződik a „hogyan?”-ra, azaz a diszkurzus közvetítő eszközeire, azt kiderítendő, hogy egy adott időszakhoz tartozó események narrációjának retorikai eszköztára mit ad hozzá az időszakról a történetírásban szubjektív látásmódja következtében kialakult kép közvetítéséhez.³ Abból kiindulva, hogy az egy bizonyos témában mondottak jelentése elválaszthatatlanul összefonódnak azzal, ahogyan mondják őket (WHITE 1986, 105), White retorikai elemző módszere, amely egyaránt alkalmazható fikciós és nemfikciós narratívákra, felhívja a figyelmet egy adott eseménysor verbális közvetítésébe a közvetítés nyelvezetén keresztül figuratív kódolt mélyszerkezeti jelentéstartalomra (110). Az eszköz, amelyet e jelentéstartalom megragadására ajánl, a Kenneth Burke által definiált négy meghatározó mestertrópus kategória,⁴ pontosabban az őket jellemző különböző látás- és láttatásmódok érvényesülésének vizsgálata. Az írott diszkurzusok tudástartalom közvetítő céljával és figuratív eszközeivel kapcsolatos megállapítását felhasználva és egyben azok vonatkozási területét kiterjesztve történik Laurence Sterne műveinek vizsgálata a jelen munkában.

Sterne legjelentősebbnek számító írásműveiben, a *Tristram Shandy úr élete és gondolataiban*, a *The Sermons of Mr. Yorickban*, és az *Érzékeny utazásban* felbukkanó diribdarab avagy töredék⁵ mestertrópus metaforikus viszonyba hozható az étellel, bár a figuratív tartalmához asszociálható jelentés önmagában nem mutat túl közhelyszerű megállapításon, hiszen az életből – az örökkévalósághoz képest – valóban csak kis darabka adatik az embernek. Ami egyedülállóvá teszi Sterne szövegeit a nevezett trópus alkalmazása szempontjából, az egyrészt a belőle fakadó variációs lehetőségek roppant találatkony kiaknázása úgy a fikció, mint a dikció szintjén,⁶ másrészt a figuratív tartalmak által hordozottak párhuzamok beépítése a szövegekbe tipográfiai eszközök segítségével. Az említett trópus által teremtett perspektíva hozadéka az emberi életre vonatkoztatva számos példán keresztül nyilvánul meg a Sterne szövegekben, ugyanakkor a diribdarab vagy töredék kettős funkciójában is értelmezhető: az emberi élet minősítőjeként metafora, más esetekben viszont mint *pars pro toto* szinekdoché, azaz részként áll az egész helyett, az egészet annak egy része, részlete képviseli.

Igaz, hogy műfaji alapon egyedül a *Tristram Shandy úr élete és gondolatai* sorolható a 18. században népszerűvé váló fikciós és nemfikciós életrajz, angolul *life-writing* (szó szerinti magyar fordításban „életírás”) kategóriájához, a jelen tanulmányban közös nevezőként kívánom használni ezt az írásformát mindhárom említett művel kapcsolatban. A két regényben élet és írás eseményei egymást feltételezik és tükrözik a maguk töredékszerű minőségében. Tristram szerint neki szerzőként „nem oly sietős az [útja], untig elegendő, ha évről évre kétkötetnyit vet [...] papírra s bocsát [...] közre élete [...] történetéből”⁷ (I. 14. 42) s elbábrál vele, amíg él. Yorick úti élményei között pedig meghatározó helyet foglalnak el a pár szóból kiolvasott-kikerekített élettörténetek, valamint apróbb „beszédes” tárgyak, amelyek saját jelentőségükön túlmutatva egész életek és sorsfordulatok történetét foglalják magukba.

Az elkövetkezőkben a nevezett mestertrópus jelenlétének és értelemképző szerepének tanulmányozása áll a középpontban; ezen belül kísérlet történik élet, írás és töredékeség egymást tükröző vetületeinek feltárására Sterne világi és vallási természetű írásainak együttes vizsgálatán keresztül. Céлом ezzel egyrészt azt kideríteni, hogy az említett, a dikció szintjén megjelenő mestertrópus milyen szemantikai adalékkal szolgálhat a regények kritikai örökségében felhalmozódott olvasatokhoz képest, másrészt egy újabb lehetséges felvetéssel szolgálni a sterne-i fikció rendezőelvére, illetve annak vélt hiányára irányuló immáron több mint kétszázötven éves kérdésre.

A töredék mint mestertrópus jelenléte Sterne fikciós és nemfikciós műveiben

A kevéske élet, ami az örökkévalósághoz képest az embernek adatik, és annak értékelő szemelése a témája Sterne Jób könyvének részletét⁸ mottóul használó tizedik prédikációjának. A beszéd az emberi és isteni perspektívából megmutatkozó rész–egész viszony gondolatát a diribdarab vagy töredék szervező trópus változatain keresztül teszi szemléletessé. Már a beszéd címe szóba hozza az emberi élet rövidegét⁹ és változékonyságát, s a témára adott reflexióban Sterne az időtapasztalatra támaszkodik, mondván, oly gyors egymásutánban, tűnő árnyként múlnak el napok, hónapok és évek felettünk, hogy szinte nyomot sem hagynak bennünk, és még hozzávetőlegesen sem tudunk magunk számára beszámolni róluk.¹⁰ Ugyanakkor, épp a nekünk adatott maréknyi élet rövidege okán kell felismernünk, hogy mi ezt a ránk jutó részt ajánlhatjuk fel az örökkévalóság egészével szemben.

A huszonkettedik prédikációban az időtapasztalat az előbb említettől eltérő megvilágításban kerül elő, ezúttal Jákob szavai nyomán. „A fáraó megkérdezte Jákóbtól: Hány

éves vagy? Jákób azt felelte a fáraónak: Vándorlásom éveinek a száma százharminc esztendő. Életem rövid volt, tele rossz napokkal” (Gen 47, 8-9). Van valami furcsa abban, írja Sterne Jákób példájára reflektálva, hogy ha általában szemléljük az életet, oly rövidnek tűnik, egyes részleteiben viszont mégis oly hosszúnak.¹¹ A részként megjelenő szenvedéseknek az élet mint egész természetére vonatkoztatott jelentőségét illusztrálja Sterne Jákób példájával annak érdekében, hogy közelebb hozza gyülekezete számára a kétféle megítélés okát. Fikciós változatban az élet részleteit közelnézetből hosszúnak, időben meglehetősen kiterjedtnek érzékeltető szemlélet adja a *Tristram Shandy* narrációs eljárásának egyik jellemzőjét.

A Lét Szerzőjének keze nyomát igazolja Illés próféta története a Királyok első könyvének tizenhetedik fejezetében, amelyet az ötödik, az együttérzés és jótékonyág feltétel nélkül való gyakorlását szorgalmazó prédikációban idéz Sterne. A beszéd egyik szervező trópusa a morzsa vagy darabka, az idézett történetben étel formájában jelenik meg. „Hozz nekem egy falat¹² kenyert is magaddal!” (1 Kir 17, 11) kéri Illés próféta a sareptai özvegyet, s amikor a fiával együtt nélkülöző asszony a falatot maguktól megvonva kész a maradék lisztjéből és olajából sült lepényt Illésnek adni, az élelem szükség szerint megsokasodik, a néhány morzsa kiegészül teljes étkezésszerű mennyiséggé. Az Újszövetség ezzel párhuzamos esete, amikor Jézus öt kenyér és két hal darabjait osztja el, s a töredékekből ötezer embert vendégel meg (Márk 6, 34-44).

A töredék vagy fragmentum fontosságát nem lehet eléggé hangsúlyozni a Sterne-életműben, tekintve, hogy már egyik első fikciós jellegű írásában, a *Rabelaisian Fragment*-ben (*Rabelais-i töredék*) is megjelenik; a satirikus munkában, amely a különféle forrásokból, diribdarab szövegekből összetakolt, plagizáló prédikációírás gyakorlatát teszi nevetségessé – bár ez alól, maga sem kivétel, tehát némi önirónia is lappang benne – Melwyn New számításai szerint a *Tristram Shandy* előszövegét is tisztelhetjük (NEW 1972, 1085). A trópus egyik lehetséges metaforikus értelmére maga Sterne utal a regény két első könyvének második, 1760-as kiadásában, a William Pitthez címzett ajánlásban: „szilárd meggyőződésem, hogy valahányszor az ember mosolyog és még inkább, ha kacag, megtoldja e diribdarab életet egy kevéssel” (TS 7). Az emberi élet diribdarabsága az ajánlásban használt ’rövidség’ értelmén túl azonban fölveti a prédikációkban is gyakran taglalt örökévaló-egész és emberélet-rész viszonyát, valamint utóbbi értelmezhetőségét az előbbi, legalábbis az ember számára beláthatatlan mivoltához képest. A töredékesség regényekben megjelenő különféle formái tekinthetők egy olyan szükségszerűen végnélküli törekvés megnyilvánulásainak, ami értelmet próbál kötni az emberi élet diribdarabjaihoz, valamint az emberi élethez mint diribdarabhoz (HARRIES 1982, 43). A rész értelmének fölfedése a kiismerhetetlen egész kontextusában, amire Tristram és Yorick sokszor kudarcra ítélt kísérletet tesz, Sterne számára a prédikációkban nem elérhető, hiszen elkészültként a Szentírás különböző részleteiből, darabkáiból, a szövegegész töredékeiből táplálja az isteni gondviselés minden teremtményt magában foglaló teljességének gondolatával.

A szövegek fogalmának megközelítése

„[m]inden művészi szöveg egy sajátos tartalom egyedülálló *ad hoc* megkonstruált jeleként jön létre” (LOTMAN 1973, 37).

Irodalmi művek értelmezésekor ritkán esik szó arról, hogy egy szöveg (nyomtatásban) miként néz ki, narratív formáknál pedig talán még ritkábban. A szöveg külalakjának vizsgálatával azonban olyan, jórészt hanyagolt, ám elképzelésem szerint lényegi vonás emelhető ki, amely megvilágító lehet az egyes irodalmi formák által képviselt értelmi

tartalom megragadására, és itt a forma valóban érzékelhető értelemben értendő. A jelen alfejezetben a szövegtér fizikai határainak is tekinthető szövegkontúrra, pontosabban az általa hordozott és meglátásom szerint értelmezhető tartalomra kívánok összpontosítani. Lotman mottóként idézett gondolatának vonatkozási terét kitérítve tehát amellet érvelek, hogy a sajátos tartalom, amely jeleként a művészi szöveg létrejön, a szöveg külalakjában látható módon is kiütközik. Sőt, ezen túl, e látható jegyek képszerű minőséget kölcsönöznek a szövegeknek: a saját teremtett világukat jellemző és meghatározó tartalmak egyedi szöveggépet eredményeznek – ahogy megfigyelhető ez Sterne regényeinek szövege esetében is.

Rögzített (írott, nyomtatott) formában egy irodalmi mű a valóságosan érzékelhető térben szemmel látható, grafikus tulajdonságokkal bír, valamint átvitt értelemben és szemmel nem felfogható módon képszerűekkel is; a nyomtatott változatra pillantva első látásra felfoghatók annak kontúrjai, a szöveg olvasásakor pedig feltárul az általa létrehozott fikciós tér.¹³ Bár a jelen esetben a szövegeket közvetítő, nyomtatáshoz használt papír, vagy a vizuális megjelenítéshez szükséges egyéb felület, ahogy Lefebvre is rámutat, jellemzően homogén és szimultán térként azonosítható,¹⁴ magukat a szövegeket nem úgy kezelem, mint sík felületen megjelenő, geometriailag többé-kevésbé meghatározható formákat. Ellenkezőleg, éppen a térbeliség elengedhetetlen lényegi elemeként számon tartott többdimenziós és testszerű jelleget hangsúlyozom esetükben is, azzal a kitételrel, hogy testszerűségük és dimenzionáltságuk felismeréséhez elsősorban nem a szemünket használjuk. Fontos leszögezni továbbá, hogy az irodalmi művek esetében a tér fogalmát annak dinamikus, a benne zajló cselekvések által konstruálódó felfogása alapján alkalmazom, mely egy ponton a lefebvre-i térelméletben is megfogalmazódik.¹⁵

Az irodalmi szövegek térbeli megnyilvánulásuk felől való olvasását egy olyan vetülettel kezdem, amely révén térbeliségük konkrétan érzékelhető, sőt, ha úgy tetszik, akár kézzelfogható, s amely felett talán éppen túlzottan nyilvánvaló mivolta miatt siklik el az olvasó és értelmező figyelem. A szóban forgó vetület a szövegek írott, nyomtatott változatának látható (kül)alakja; más szóval az, ahogy a szövegek papír vagy elektronikus felületen kinéznek. Az irodalmi művek írott formáján Gutenberg előtti időkből a kézzel írt változatokat, a nyomtatás feltalálása óta gyakorlatilag a kéziratok vagy azok másolatai alapján „grafikusan rögzített” (LOTMAN 1973, 55) tipográfiai változatot érthetünk. Elismerhető, hogy a nyomtatás „rá[nk]jerőszakolta saját grafikai nyelvét” (LOTMAN 1973, 59), mindemellett a nyomtatás és nyomdakultúra történetével foglalkozó szakirodalomban¹⁶ foglaltak alapján hasonlúsági kapcsolat tételezhető fel írásművek kéziratos és nyomtatott formái között, abból kiindulva, hogy utóbbi az előbbin alapul. Az írott és/vagy nyomtatott szöveg látható mivolta tagadhatatlan. Ugyanakkor, ha a láthatóság érzékelése a szöveg esetében nem öncélú folyamat, és nem áll meg a láthatóság tényének megállapításánál, hanem szemlélődésbe megy át, a szöveg sajátos külső, alaki megjelenése értelmezhető jellé válik, lévén az is hozzádeka az őt alkotó értelmi elemeknek.¹⁷

A paratextus különböző vetületeit tárgyaló munkájában Gerard Genette Sterne-t úttörő anatómusnak nevezi, aki a könyvet a maga eleven testi valójában boncolgatja (1997, xi), mely meglátás egyszerre utalhat a Sterne-szövegek mindegyikére jellemző, a nyomdattechnikai vívmányokat értelmi hordozóként kínos gonddal beépítő eljárásra, és azokra a kihívásokra, amelyekkel leginkább az elbeszélő hagyománnyal szemben látványosan él. Előbbit példázhatja a különféle tipográfiai jelek, csillagok, mutatóujj, üres, fekete vagy márványos oldal és a gondolatjel kreatív használata, míg utóbbit a *Tristram Shandy* harmadik könyvébe ékelt Előbeszéd, a fölcserélt fejezetszámok vagy az *Érzékeny utazás* rapszodikus terjedelmű fejezetei. Tanulmánya alcímében Genette a paratextuális jegyeket, a címet, fejezetcímeket, előszót, lábjegyzetet olyan szövegelemekként jelöli meg, amelyek esetében az értelmezés már a küszöbre lépett (GENETTE 1997, 7), azaz még nem lépett be a házba; már valamiféle szöveg, ha még nem is a tulajdonképpeni szöveg maga.

A rendkívüli hangsúly miatt, amit Sterne a könyvei tipográfiai megjelenésére és a kiadás folyamatára fektetett (FLINT 2005, 358), mindenképp releváns azt megvizsgálni, hogy mit is láthatunk a küszöbről, ha befelé a szöveg házába tekintünk. A Sterne-szövegek még nem tárgyalt másik meghatározó mestertrópusa, a diribdarab vagy töredék megjelenési formáiról és értelemképző szerepéről lesz szó a továbbiakban, ezúttal nem kizárólag a fikciós térben megvalósuló figuratív vonatkozásban vizsgálva az alakzatot, hanem annak a szöveg érzékelhető megjelenésében ténylegesen kézzelfogható mivoltában. Azaz, kilépünk a szöveg felszínére, és annak szemmel látható, a nyomtatásból és szövegelrendezésből adódó jegyeire fókuszálva kíséreljük meg értelmezni a töredékeség fogalmát.

Félberontott történetkék: élet-írás darabokban

De hadd szedem össze magam s folytatom ez utazást (TS VII. 28. 541).

A *Tristram Shandy* első fejezete alig pár mondat, bár abból az első csaknem fél oldalt tesz ki, s ahogy Patricia Meyer Spacks is utal rá, olyan problémákat tartalmaz sűrített formában, amelyek a regény egészét uralják elejétől a végéig (MEYER SPACKS 2006, 255). Az első fejezet első három mondatának felépítését tekintve azok akár egy folytonosságra, a gondolatok egymást követő természetére, vagy az elbeszélte események rendezett láncára utaló írásmód leképeződéseként is felfoghatók lennének – amíg nem szembesülünk Shandyné asszony „főlöttébb alkalmatlan” kérdésével és férjeura válaszával: „– *Jóságos atyáúr...!* – 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?!?*” (TS I. 1. 9). A benne foglalt történések szempontjából tehát az első fejezet nem mutatkozik koherensnek, s ez tipográfiai jegyein keresztül is megmutatkozik: a szóban forgó testi tevékenységet, Tristram fogantatásának menetét félberontja egy másik, verbális jellegű aktus, s ez a jelenség, azaz a félberontásé, megzavarásé (*interrupt*), amely élettörténetében meghatározó visszatérő elem lesz.

Amit Shandyné asszony tesz „e mesterkedés közben”, az az *in medias res* narrációs fogás szó szerinti értelmében történő végrehajtása, ez esetben azonban ő az élettörök áradásába vág bele – épp közepén. Az első fejezet jelentősége szempontjából tehát az Iser által a regény indulásával kapcsolatban fölvetett kezdet¹⁸ és a Kermode által minden történetmond formára vonatkoztatott és tárgyalt vég problémája az *in medias res*ben egyesül: a közbeékelte kérdéssel a főszereplő élete szempontjából hozzávetőleges kezdetnek tekinthető esemény, a nemzési aktus, szükségszerű folytonossága szakad meg.

Az emberek, mint a költők, belevágnak a közepébe, *in medias res*, amikor megszületnek; meghalni is *in medias res* halnak meg, s ezen időtartamnak értelmet adandó az eredet és a vég közötti fiktív összehangzásokra van szükségük, olyanokra, amelyek életeknek és verseknek adnak jelentést. Úgy képzelik, a Vég majd megváltoztathatatlanul tükrözi közbülső előítéleteiket. Félnak tőle, s amennyire most látjuk, mindig is félték, a Vég a saját haláluk alakzata (KERMODE 1998, 374).

Az élettörténetének kezdetébe közepén belevágó mondat – mely paradox módon épp az életet adó anyától származik, csaknem abortálva az egész folyamat sikerességét – egy az első fejezettel a benne elbeszéltek okán párhuzamba állítható későbbi helyzetben csaknem megismétlődik: ezúttal a Véget képviselve, halál kopogása/köhögése hordozza a dolgok közepébe vágó mozzanatot. A történet félberontása kétszeres ezúttal, hiszen

Tristram épp egy cifra históriáját meséli Eugeniusnak (TS VII. 1. 500), mely egyben részét képezi saját élettörténetének is.¹⁹ Ugyanakkor annak is szemmel látható és kézzelfogható nyomai lesznek a csupán töredékes élettöredékkel megáldott *Homunculus*ból megszületendő gyermek élettörténetében, hogy az első, meghatározó *in medias res* egy testi aktust zúz össze: ahogyan Slop doktor összezúzza Tristram orrát a fogóval, ahogyan az eredetileg apja által szándékolt Trismegistus nevet a Susannah Tristrammá csonkítja, és ahogy az ablak gyerekkorában rácsapódik a leendő férfiasságára.

Az elbeszélés menetét megtörő kitérések, közbeékeltszövegek, a csillaggal jelölt kihagyások következtében az élettörténet a hagyományosan folyamatos közvetítés módszere felől nézve maga is darabossá válik, ez azonban nem jár értelemképző tulajdonságának elvesztésével. Sőt. A korban népszerű, szándékoltan töredékes formákat létrehozó művészi eljárások kontextusában a regény épp lényegi aspektusaiban, azaz történeti és narrációs cselekmény, valamint a retorika szintjén megnyilvánuló fragmentáltsága révén nyit új tereket az értelmezési lehetőségeknek. Ami töredékes, befejezetlenséget sugall, az kiegészítésre is vár:

az író, ki a tisztességtudás és jónevelés határainak ismerője, óvakodik, hogy mindent kieszeljen: nagybecsülésének az olvasó értelme iránt mivel sem adhatja inkább tanújelét, mint hogy barátilag megfelel vele a dolgot, valamennyit az olvasó képzeletére bízva, a többit pedig megtartva magának (TS II. 11. 115).

A rész állítódik tehát az egész helyébe, arra provokálva az olvasót, hogy egészítse ki: a szavak az oldalon színekdochék, az olvasó terjeszti ki őket, és fejezi be töredékességükben is sokatmondó formájukat.²⁰ Bár a töredékesség érzékelhető tényét és különböző megnyilvánulásait a regényben nemritkán értelmezik az élet véletlenszerű, tervezhetetlen természetének, a világ kaotikuságának hordozójaként (HARRIES 1982, 39), vagy az élet diribdarab törmelékeinek, mi több, az életnek mint töredéknek az értelmét megállapítani kívánó emberi erőfeszítések szükségszerű elégtelenségeként (43) tehát a kettő közötti analógia mentén, ezzel párhuzamosan fontos kitérni a töredékes formák, illetve a töredék mint forma történetileg mély gyökerű hagyományára, és az általa tartalmazott potenciális szabadság művészi kreativitást serkentő hatására.²¹

Genette gondolatát alkalmazva, mely szerint Sterne a könyv testének anatómusa, a munkálkodása eredményeképp létrejövő szöveg, Tristram élettörténete vizuális formában konkrétan megnyilvánuló jegyekkel bír, s ennek következtében képes nyomtatott formájában (is) képviselni mindazt, ami benne foglaltatik. Ezen az ösvényen tovább haladva kézenfekvőnek tűnik a feltételezés, hogy a szöveg Tristram életének és gondolatának megtestesülése. Mivel életrajz, vagyis életírás jellegű a munka, önmagát írja bele,

Az elbeszélés menetét megtörő kitérések, közbeékeltszövegek, a csillaggal jelölt kihagyások következtében az élettörténet a hagyományosan folyamatos közvetítés módszere felől nézve maga is darabossá válik, ez azonban nem jár értelemképző tulajdonságának elvesztésével. Sőt. A korban népszerű, szándékoltan töredékes formákat létrehozó művészi eljárások kontextusában a regény épp lényegi aspektusaiban, azaz történeti és narrációs cselekmény, valamint a retorika szintjén megnyilvánuló fragmentáltsága révén nyit új tereket az értelmezési lehetőségeknek.

a szövege olyanná válik, amilyen ő maga: a felszínen töredékesnek és félberontottnak tűnik, ugyanakkor a felszín alatt működő felismerhető logikai szerveződés okán mégis képes összefüggő egészként funkcionálni.

Tristram a szövegtest létrehozásához a nyelvet használja fel, amely, különösen nyomtatott változatban, egy fehér felületen megjelenve egyrészt már kézzelfogható anyagi minőséggel ruházódik föl (vö. GENETTE, 1997, 7), azaz a szövegre és elemeire átvitt értelemben szövekként is tekinthetünk annak biológiai vonatkozásában,²² másrészt, épp ebből kifolyólag látható, kiterjedéssel bíró entitássá is minősül, s mint olyan, érzékelhető képet mutat magáról: azt, ami az oldalak nyújtotta térben láthatunk.²³ A szövegtest képéből, csakúgy, mint egy ember külsejéből, nem vonható le következtetés mindarra vonatkozóan, amivel ő mint személy a maga teljességében, testi és szellemi mivoltában rendelkezhet, ugyanakkor legalább feltevés szintjén lényegi adalékokkal mégis szolgáltathat, amelyek aztán a szöveg belső terébe jutva igazolódhatnak vagy megdőlhetnek. A fiziognómiához hasonlatos szövegfelszín értelmező eljárás relevanciáját támogatni látszik az, hogy magában a regényben is sűrű utalásokra lehet bukkanni a testi jegyek és bizonyos képességek összefüggésére. Ha tehát a képet, ami a nyomtatott, vagy más formában vizuális jegyekkel ellátott oldalakon megmutatkozik, Gombrich fogalmával élve minimum képmásnak tekintjük, abban egy a szöveg által „tudott” tartalom felszínén való kiütközését is felismerhetjük.²⁴ Nem szigorúan verbális alapon ugyan, de ez a gondolat párhuzamba állítható a bevezetőben a tudás és elmondás kapcsolatáról és a narráció kognitív funkciójáról mondottakkal.

Nem tartom elfogadhatatlannak azokat az elméleti és kritikai megjegyzéseket, amelyek a *Tristram Shandy* egészében a kor legképlékenyebb és intenzív fejlődésben lévő narratív formájának, a regénynek egyik addigi elődjére sem hasonlító, „különc” változatát (MEYER SPACKS 2006, 254) látják. Ugyanezen különönség alapján tartja Sklovszkij Sterne írását a legtipikusabb regénynek (HALE 2006, 52), azaz épp a forma többi képviselőjétől való markáns különbözősége okán. Az első két könyv megjelenése után változatos megnevezések szerepelnek a műfajra vonatkozóan az ismertetőkben és kritikai kommentárookban, ezek közül Horace Walpole fordulata figyelemre méltó, mely szerint a *Tristram Shandy* „valamiféle regény”.²⁵ A művet azonban saját korában nem azonosítják egyértelműen regényként;²⁶ maga Sterne sem jelöli ezzel a szóval sem a *Shandyt*, sem az *Érzékeny utazást*. Szóhasználatában előbbinél az életírás, -rajz (*life-writing*), illetve élet és vélekedések kifejezést, utóbbinál, ahogy korábban említettem, az útirajzot használja. Sklovszkij hívja fel a figyelmet, talán először a regény kritikai hagyományában, arra az egyedülálló módszerre,²⁷ amely segítségével Sterne a maguk csupasz valójában tárja elénk szövegezési eljárásait (HALE 2006, 34), melyek nyilvánvaló célja az, hogy zavart keltsenek a narratíva rendjében. A magam részéről azonban inkább azokat a megfigyeléseket venném fontolóra Sterne írásművészetében, amelyek a szerző szövegeinek a regényre mint alakuló formára adott reflexív, kommentár jellegű természetét emelik ki, bár, hozzá kell tenni, hogy ezt a funkciót minden korabeli regény betölti, akár hagyományos, akár rendhagyó narrációs eljárás szerint íródik.²⁸ Genette szerint a *Tristram Shandy* a maga ficamaival komoly reflexióra hív fel (általában) a regény poétikájára vonatkozóan (1997, xii), s a korábban idézett Meyer Spacks is megfogalmazza egy ponton, hogy amellett, hogy a shandiánus szöveg regényként is ragyogóan működik, egyben lényegi kommentárokat is ad a regényre mint műfajra (2006, 255). A regény műfajának formálódása azonban elválaszthatatlan a korabeli könyvszerkesztési, nyomdatechnikai és könyvkereskedelmi sajátságoktól, melynek minden lényeges és értelemképzésre felhasználható elemével él Sterne, bármilyen természetű szöveget is hozzon létre. Ahogy Robert Flint hangsúlyozza, a szövegek nyomtatott változata erős kapcsolatot teremt a korabeli regényírók számára műveik és a könyvformátum anyagszerű mivolta között, és Sterne mellett csaknem minden író él a lehetőséggel, hogy kiaknázza a nyomdatechnikai eljárások és

a megjelenés formátumának hatását az olvasás élményére (FLINT 2005, 356). Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy Sterne azon kevesek közé tartozik a korban, ha éppen nem egyedülálló ebből a szempontból (is), akik a végletekig nyújtják-terjesztik a tipográfiai eszközök által nyújtott értelemképző és reflexiós lehetőségek terét.

Sterne-nek a kiadókkal folytatott levelezése nem hagy kétséget a formátum, papírmínőség, betűtípus²⁹ és külalak iránti aprólékos, helyenként a különbségig fokozott igénye felől.³⁰ Az aprólékos figyelem, amit a szövegei nyomtatott változatának szentel, hosszasan bajlódva a korrektúrákkal, egyértelműen alátámasztja, mekkora jelentősége van számára annak, ahogy a szövegei kinéznek, azaz annak az összképnek, amit a szövegei mutatnak magukról. A szövegkép jelentőségét a mű értelmezésében talán még hangsúlyosabbá teszi az, ami a *Tristram Shandy* esetében benne foglalatik: azaz, élet és gondolatok. Az életírás műfajában Tristram saját létét, annak legapróbb körülményeivel együtt kísérli megszövegezni sorról sorra; ahogy a dikción belül alkalmazott trópusok egy szemléletes, bár szemmel nem látható képsorozattal támasztják alá, vagy épp ellenpontozzák a mondottakat, a megalkotott szöveg nyomtatott változatának a papíron kirajzolódó képe a benne foglaltak immár anyagi minőséggel is fölruházott megtestesüléseként is látható. Azaz, mint könyv a *Tristram Shandy úr élete és gondolatai* külalakjában képviseli, belső terében tartalmazza azt, amiről íródott. Számos szövegtérbeli jelenség ütközik ki a szövegfelszínen is, gondolhatunk itt a gondolatok formálódásával, azok menetének alakulásával, írásbeli rögzítésével összefüggésbe hozható shandiánus gondolatjelekre a maguk egyéni változataival,³¹ az egyes életesemények végkifejletét, lényegi fordulát csillagokkal, vagy hiátussal történő jelzésére, az időrenddel, vagy inkább időrendetlenséggel párhuzamosan megjelenő átugrott, felcserélt fejezetekre,³² nem beszélve olyan máig nem teljesen tisztázott értelmű a képszerű illusztrációkról,³³ mint a harmadik könyv harminchetedik fejezetébe beékelődő márványos oldal, a valamivel egyértelműbb fekete, vagy az özvegy Wadmanné arcképét a képzeletünkre bízó üres oldal (*TS* VI. 494).

A szereplők gondolatainak összetételével – a szó főnévi és igei értelmében egyaránt – az egyes fejezetekben a számos forrásból származó szövegdarabok nyomtatásban is szembetűnő jelenléte állítható kézzelfogható párhuzamba.³⁴ Sterne saját szóhasználatával élve, regényeit „fabrikálja”, melynek jelentéstartalma sugallhat folyamatosságot ’készít, gyárt’ értelemben, de utalhat darabosságra az ’összetákol’-ében. Valóban úgy tűnik, ahogy New is rámutat, hogy Sterne számára az írás létok, a cél szövegek végeérhetetlen, szükségszerű, elkerülhetetlen létrehozása (NEW 2006, 197). A Montaigne-, Rabelais-, Shakespeare-, Swift- és Burton-szövegek maguk is félberontottak lesznek Tristram élet- és gondolatszövegébe helyezve, a saját töredékükkel hozzájárulnak a „főszövegnek” tekinthető életírásnak, ugyanakkor a maguk teljessége szempontjából kiegészítésre is serkentik az olvasót.

A regény kezdetével kapcsolatban volt szó az *in medias res* szó szerinti értelemben vehető jelentőségéről, s ugyanez a lehetőség a végével is együtt jár, ha figyelembe vesszük, hogy egy olyan életrajzi jellegű narratíváról van szó, amelynek írója még él. Ebből következően – halála eseményét kivéve – bárhol is fejezze be Tristram életdarabkájának közreadását, az még mindig élete közepébe vág bele, ha nem is szimmetrikusan. Mindemellett több, konkrétan emberélet végétől tudósító szövegrész tartalmaz az írásmű, melyek közül a Le Fever agóniáját leíró rész a legszemléletesebb tipográfiai szempontból is:

—The blood and spirits of Le Fever, which were waxing cold and slow within him, and were retreating to their last citadel, the heart,—rallied back,—the film forsook his eyes for a moment,—he looked up wistfully in my uncle Toby’s face,—then cast a look upon his boy,—and that ligament, fine as it was,—was never broken.— Nature instantly ebb’d again,—the film returned to its place,—

—the pulse fluttered—stopp'd—went on—throb'd—stopp'd
again—moved—stopp'd—shall I go on?—No (TS 2005, VI. 10.
385).³⁵

Ha számunkra ismeretlen nyelven íródott volna a szöveg, a tipográfiai jegyei akkor is értelmezhetőek lennének és következtethetnénk a meg-megtorpanó ritmusból és az egyre hosszabb szünetjelekből valami lépésről lépésre történő megszakadásának folyamatáról, ha az nem is derülhetne ki belőle, hogy valaki életének utolsó másodperceit beszéli el. Ha abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy a nyelvet még értjük is, az olvasás folyamata azt is fölfedi, hogy az elbeszélő tartalmat vele párhuzamosan szemmel is követhető vizuális jegyek támasztják alá.

A vég és lezárás gondolata kapcsán az első írásjel, amely valószínűleg a legszokványosabb és leginkább elvárható is, a pont. Mondatok, közlések végét a pont jelzi, fejezetek végén az utolsó szánt mondatot is pont zárja, ahogy egy történet utolsó mondatát is. Bár a *Tristram Shandy* élettörténetének keretében szereplő utolsó fejezet utolsó mondata – illetve az, ami annak tekinthető, ugyanis nincs utána folytatásnak tűnő szöveg –, végén is pont van, sőt, az eredeti 1767. évi kiadásban a rákövetkező sor végén is van egy. Kérdéses, hogy Sterne miért is tartotta szükségesnek a „The END of the NINTH VOLUME.”³⁶ sort még odabiggyeszteni a „bikavadító” história ponttal jelzett vége után. Booth szerint Sterne-nek már az első könyv megírásakor volt koncepciója arról, miként végzi be a történetet (1951, 175), ezzel szemben Keymer számára az utolsó könyv is tartalmaz olyan utalásokat, amikből a folytatás lehetőségére lehet következtetni, de legalábbis arra nem, hogy ezt a könyvet szánta volna Sterne a regény utolsó részének (KEYMER 2004, 390). Bár levelezésében van jele mindkét szándéknak,³⁷ a „The END of the NINTH VOLUME.” záró sor a kilencedik könyv végén úgy tűnik, mégis inkább nyitva kívánta tartani a kaput egy esetleges folytatásnak, különösen akkor, ha figyelembe vesszük, hogy a korábbi nyolc könyvet is ugyanezzel a logikával zárta, majd a következő könyv újra-indította az életesemények és gondolatok elbeszélését.

A *Tristram Shandy* tipográfiai jegyeinek vizsgálatából az is kiderül, hogy amellet, hogy mennyiségi alapon valóban a pont a leggyakrabban alkalmazott írásjel a mondatok és fejezetek végén, *Tristram* helyenként kerülni látszik a használatát mondatai és fejezetei lezárására; sőt, tulajdonképpen kevés olyan alkalmazható írásjel marad, amellyel ne találkozhatnánk a szöveg különböző egységeinek végén: kérdőjel, felkiáltójel, kettőspont, gondolatjel és ezek kombinációi zárják, azaz, inkább tartják nyitva a gondolatok szabad áramlását. Vagyis, ahogy *Tristram* is fogalmazott korábban, azt a tevékenységét, hogy „mindaddig, míg az elbeszélő a történet vezérfonalánál megmarad, előre-hátra futkározhat rajta, amennyit kedve tartja” (TS V. 25. 400). A félberontottság és lezáratlanság ezáltal pozitívan is értelmezhető jeggé válik: folytatást ígér.

A folytatás kérdése – ami, meg kell jegyezni, nem feltétlenül jelent folytatólagosságot, a *Tristram Shandy* esetében pedig még kevésbé – kapcsán nem mehetünk el szó nélkül a korra jellemző könyvkiadási gyakorlat mellett sem, hiszen számos a nyomtatott szövegekben fölmerülő jelenség ennek köszönheti a létét és természetét. Említést első-sorban a profitorientáltság által motivált és ezért a piac igényeit mindenáron kiszolgálni kívánó kiadói magatartás érdemel, aminek következtében a korabeli írásművek, főként a terjedelmesebb, hosszabb lélegzetűnek szánt munkák – tehát a regények is – nem egyetlen egységként, hanem folytatásokban jelentek meg. A *Tristram Shandy úr élete és gondolatai* kilenc könyve négy kétkötetes és az utolsó, kilencedik könyvet tartalmazó egykötetes sorozatban jelenik meg 1759 és 1767 között. A folytatásokban történő közlés egyik modelljét a korabeli folyóiratok szolgáltatják; Joseph Addison *Spectator* című lapjában maga is kísérletet tesz fikciós önéletrajzi jellegű tartalom közreadására, ahogy fogalmaz: „hogy kinyomtassam magam, ha lehet, mielőtt meghalok”³⁸ (KEYMER 2004,

365). Az Addison és mások által megkísérelt önéletírás ugyanabba a problémába fut, mint Tristramé is: lezáratlansága egyben lezárhatatlanság is, hiszen a szerző-narrátor addig ír, amíg él, s ameddig él, írnia kell. Már csak azért is, mert, idomulva a tapasztalt kiadói szokáshoz, a korabeli olvasó nem a lezárást igényelte egy megkezdett történetben, hanem a folytatást.³⁹

Az életírás műfajának központi erőfeszítése tehát az egyénnek és életeseményeinek valamiféle rendben történő lehetséges megszövegezése. A visszatekintés módszere szerint haladó, ezáltal rendezettebb szekvenciákat alkotó emlékiratokkal szemben azonban az életírás, különösen a tizennyolcadik századi folytatásos kiadások adta lehetőség tükrében, olyan írásformává alakulhatott – Sterne kezében mindenképp –, ami módszerében is idomulni látszik a kijelölt téma természetéhez. Tehát, az idővel egyre növekvő tárgyalandók közvetítéséhez és megjelenítéséhez egy rugalmas és tágítható formát alakít ki (KEYMER 2004, 382). Ennek következtében azonban az éppen íródó élettörténet mindig is a diribdarabosság benyomását kelti, a teljességét nem, hacsak, ahogy a *Tristram Shandy* esetében is látható, az utolsó diribdarab vissza nem vezet oda, ahonnan elindultunk, és ahonnan az egészet beláthatjuk.

Életmorzsák a papíron: töredékesség és tördelés az *Érzékeny utazásban*

A mestertrópusok tárgyalásakor Kenneth Burke úgy érvel, hogy a metafora, a metonímia, a szinekdoché és az ironia a maguk teremtette specifikus eszközökkel járulnak hozzá az igazság(ként felfogott tartalom) felfedéséhez és leírásához (1945, 503), s mindegyik trópus az értelemképző eljárások egy-egy típusát érvényesíti és képviseli: a metafora a perspektívát, a metonímia a redukciót, a szinekdoché a reprezentációt, az ironia pedig a dialektikát (503–516).⁴⁰ A szinekdochéhoz kapcsolt stratégia egyik megvalósulási formája, a *pars pro toto* alapú reprezentáció során a teljességet egy abból származó darabka képviseli, azaz utóbbi azonosítódik előbbivel, vagy ahogy Burke fogalmaz: a makrokozmosz a mikrokozmoszsal (BURKE 1945, 508). Már a *Tristram Shandy* kompozíciós eljárásai kapcsán fölmerült, hogy Sterne szerzőként a szerzés tevékenységét sajátos szószerintiséggel értelmezve számos, mástól származó beazonosítható írásmű részleteit építette be a regény szövegegészébe. Ezek kettős részlet mivoltukban, azaz a regény olyan részeiként, amelyek létező vagy fiktív szövegekből származnak, egyrészt a shandiánus világ lényegi aspektusaira, például a szereplők testi, szellemi adottságaira, vesszőparipáik eredetére és természetére hivatottak asszociatív rávilágítani, másrészt az írás, különösen a regényírás eljárásával összefüggésbe hozható módszerekre reflektálnak. Míg a *Tristram Shandy*-ben szereplő diribdarab elemek viszonya az étellel és írással metaforikusként értelmezhető, azaz olyan perspektívát teremtenek, amelyből az élet és írás valami másként – diribdarabként – látszik, addig az *Érzékeny utazásban* ez a kapcsolat szinekdoché jellegűvé válik, amennyiben utazása közben Yorick olyan helyzetekbe kerül, amelyek során a részekből, kezébe akadó fragmentumokból, vagy néhány elejtett szóból kell kikövetkeztetnie az általa képviselt egészet és annak értelmét.

Elizabeth Harries szerint a Sterne által itt-ott elszórt töredékek az őket befoglaló regények miniatűr változatának is tekinthetők (HARRIES 1982, 35). Állítása annyiban tekinthető relevánsnak, amennyiben elfogadjuk a kérdéses Sterne-írásművek töredékességére vonatkozó konklúziót; ebben az esetben a szövegekben föllelhető bármely töredék az egészében véve töredékes(ként is felfogható) regények kicsinyített másaként látható. Ugyanakkor, ha tisztázzuk a szövegekben föllelhető diribdarabok viszonyának természetét a teljes szöveghez, akkor a fentínél lényegesen árnyaltabb képet kaphatunk a trópusban rejlő reprezentációs lehetőségekről. Jeffrey Williams (1999) korábban már felhasznált komplex narratíva meghatározásához visszatérve a töredékek esetében megállá-

pítandó, hogy a narratív tartalommal, azaz Yorick útjának részét képező eseményekkel, vagy a narráció eljárásával, azaz az útirajz írásának aktusával hozhatók-e összefüggésbe; ezek után lehet tovább indulni annak irányába, hogy rendelhető-e hozzájuk a szinekdochének tulajdonított reprezentációs tartalom, s ha igen, az miként értelmezhető.

Érzelmes utazó érzékeny utazásáról lévén szó, a narratíva tárgyának az utazás közben megtörtént események, az általuk ébresztett érzések, valamint a rájuk adott reflexiók, a belőlük levonható következtetések, tanulságok⁴¹ tekinthetők. A Calais-ban töltött egy óra alatt Yorick és a később Madame de L.-ként megismert hölgy által váltott szavak, gesztusok és azok elbeszélése során többször is felismerhető a rész–egész kapcsolatban álló elemek szerepeltetése.

Ám, hogy arcát felém fordította, a tűz, mely oly elevelné tette válaszát, ellobbant; arcizmai ellankadtak s ismét azt a védtelen, gyászos tekintetet láttam magam előtt, amely kezdetben annyira magára vonta a figyelmemet: a melabú volt maga! Ó, hogy ennyi elevelenség a bánat prédája legyen! Szántam egész lelkemből; s jóllehet egy kerges szív ezt neveltségesnek találná, karjaim közé véve én úgy becéztem volna pirulás nélkül, akár az utca közepén.

Véremnek lüktetése ereimben, ahol ujját ujjamhoz értette, elárulta néki, hogy mi megy végbe bennem. Lesütötte szemét; néhány percnyi hallgatás következett.

Tér- és időbeli történések szintjén összefoglalható módon a fenti jelenetben egy férfi és egy nő marad egyedül néhány percig egymás kezét fogva, és az érintkezés e formájára különbözőképp reagálnak. Az esemény narrációjakor azonban a hangsúly már a nevezett helyzetre adott reflexív tartalom (*knowing*) közvetítésére (*telling*) helyeződik (WHITE 1980, 5) úgy, hogy az érintettek reflexiói egy-egy testrészükre, arcizomra, szemekre, ujjakra, ujjbegyekre, vérerekre közelítve kísérhetők figyelemmel. A hölgy szemei és arca egész lényére vonatkozó információt hordoznak Yorick számára, míg az érzést, ami egész testén és lelkén az adott percekben elhatalmasodott, az ujjá hegyén keresztül is érzékelhető, érintéssel kitapintható (FAIRER 1999, 165) lüktetés tudatja a hölgygel.⁴² Ahogy Lamb is megállapítja: a kezek, szemek, izmok, erek és arcszín nyújtotta érzékelhető részletek Yorickban szavak kimondása nélkül is gondolatokká képződnek (LAMB 1980, 289), s a szánalom és együttérzés a szíven keresztül fogalmazódik meg, az érzések a szív nyelvezetének részei.⁴³

A másik ember „olvasásakor” az érzékelő figyelem átfogó, pásztázó jellegű működés helyett inkább a részletekre történő fókuszálása, majd az egyes részletekből az értelmező által az „összképre” való következtetés az érzékenység korának jellemző gyakorlata. E gyakorlat mellett egy másik, nevezetesen a tárgyak által tárolt, múltban szerzett élmények, valamint a hozzájuk kapcsolódó és általuk hordozott múltbéli életesemények, állapotok emlékezet útján való visszaidézése, részekből történő kikövetkeztetése, rekonstruálása iránti lelkesedés (FAIRER 1999, 168) is jellemzi Yorick viselkedését érzékeny útja során. Két párizsi epizód is szolgálhat példával a tárgyiasult, tárgyakon keresztül közvetítendő élettörténetekre: az egyik „A cukrász”, a másik „A kard” címet viseli. Ezekben az esetekben magukra a tárgyakra nem tekinthetünk szinekdochéként, hiszen sem a Szent Lajos-rend keresztje, sem a cukrászsütemény (*pâté*), sem a kard nem része szigorú értelemben egy nagyobb egésznek; mivel adott élethelyzetekkel és a rájuk jellemző körülményekkel szorosan összefüggenek, tropológiai szempontból inkább szimbolikus természetűek, ugyanakkor egymás után helyezve az általuk képviselt részekből össze tevődik egy addigi élet. Az epizód narrációjából kiderül, hogy Yorick figyelmét megnyire leköti a kereszt és a kosár (*Éu* 119), amiben a sütemények vannak, „kíváncsiságnál nemesebb érzelme[it]” (*Éu* 119) pedig leginkább a két tárgy és az általuk jelképezett, hozzájuk asszociálható múlt és jelenbeli életvitelek látszólagos összeegyeztethetetlen-

sége. Ebben a helyzetben a kettő összefüggésének értelmezése, ezáltal az addigi életút rekonstruálása is segítségre szorul, amit a *chevalier* meg is tesz, „kevés szóval” (*Éu* 119). Az élettörténetet még teljesebbé egy a jövőbe mutató tárgyiasítható darab teszi, amennyiben az életjáradékot tartalmazó királyi iratot tárgynak tekintjük. A három tárgy, a kereszt, a süteményeskosár és az életjáradékot kiutaló irat ily módon a francia tiszt élete három fázisának beszédes darabjai, amelyek összeillesztésével és a hozzájuk kötődő események megismerésével van lehetőség Yorick számára összefüggő élettörténet megalkotására.

Narrációját tekintve a bretagne-i d’E. márki története is egy önmagán túlmutató tárgy, a kardja és az általa jelképezett gondolati tartalom mint központi elem köré szerveződik. Folyamatában és – Yoricktól szokatlan – idő- és ok-okozati rend szerint elbeszélte élettörténetének egyes aspektusaiban és eseményeiben súlyozottan van jelen a töredékesség, valamint egy nagyobb egész egy-egy része által képviselt jelentőségnek.

D’E. márki roppant szilárdsággal küzdött nyomasztó körülményei ellen, megőrizni s megmutatni akarván a világnak kevés töredékét annak, mi őseiről még rámaradt,⁴⁴ ám azok egykori pazarlása következtében mindez felülmúlta erejét. Annyija maradt, hogy életét kényelemben és homályban töltse; (...) nem maradt más hátra – kereskedésre adta fejét.

Bretagne-on kívül Franciaország minden más tartományában ez annyi lett volna, mintha mindörökre elvagdosná ama kiseded fának gyökereit, melynek újra való felvirágzását (...) olyannyira áhította. (...) Rennes-ben Rendek Gyűlése tartatván, a márki két fia kíséretében belépett a tanácsba, s a hercegség régi jussára hivatkozva, melyet jöllehet ritkán vesznek igénybe, mondotta, de azért hatályát nem vesztette: leoldotta kardját (*Éu* 121).

A töredékesség első jelenléte szó szerint és metaforikusan is érthető: a nemesi család múltbeli jelentőségének, feltehetően vagyon, földbirtok s a franciaországi arisztokráciában betöltött szerep tekintetében, már csak egy darabja van meg, a nemesi ház, ismét kettős értelemben, pedig omladozófélben.⁴⁵ „A cukrász” epizódban az említett három tárgyon keresztül történik a katonatiszt élettörténetének kikerekítése, a jelen esetben ez egyetlen tárgyra, a kardra fókuszálva megy végbe. A testtel szoros összefüggésben lévő, rajta viselt tárgy a nemesi lét lényegi velejárója, jelenléte a nemesség hordozója, hiánya pedig értelemszerűen a nemesi mivolt hiányát, megszűnését, elvesztését jelzi. Ott, ahol korábban a nemesség része volt egy egységes identitásnak, hiánya az elvesztését megelőzően egészként megélt élet töredékessé válását és az ehhez az állapothoz köthető érzéseket vonja maga után, míg visszavételekor mindaz, ami töredékes volt, ismét kiegészül. Erre utaló jelek a márkinak a kardja és egyben nemessége átadásakor és visszavételekor mutatott viselkedésében is felismerhetők:

még néhány percig veszteg állt s nézte, hogy a kardot nemzetségének levéltárába viszik; (...) figyelmesen, apróra végignézte a markolattól kezdve, mintha meg akarna bizonyosodni, hogy ugyanaz-é; majd közel a hegyéhez apró rozsdafoltot fedezve fel, közelebb tartotta szeméhez s ahogy föléje hajolt, nekem úgy tetszett, egy könnyecppet ejtett a foltra” (*Éu* 121–122).

A *pars pro toto* szinekdoché értelemképző lehetőségét felhasználó narratíva legsokrétűbb képviselője az *Érzékeny utazás*ban kétségtelenül a párizsi epizódok közül három fejezet, amelyből kettő „A töredék”, egy pedig „A töredék és a bukéta” címet viseli. Sokrétűségét e három epizód annak köszönheti, hogy egyszerre részei a cselekmény tevékenység és narráció alapú vetületeinek,⁴⁶ s nem meglepő módon, dikciójukban is jellemző a diribdarab, töredék jelentéstartalmú szavak használata.

Az önmagában ellentmondásos és ambivalens töredékpoétikai eljárások eredményeképp előálló enigma provokatív és értelmezésre sarkalló erejét már évszázadokkal Sterne előtt fel- és kihasználták a művészetek (HARRIES 1994, 13); e tekintetben ő egy hosszú hagyományhoz csatlakozott, amikor a *Rabelias-i töredék*, a *Tristram Shandy* és az *Érzékeny utazás* írásakor az olvasóban a szövegek töredezettségének és töredékességének érzetét keltő írásmódokat alkalmaz. A kettő között azonban fontos különbséget tenni: előbbi ugyanis a közvetítettek formázását érinti, ahogy történik az a két regényben élet, gondolatok mozzanatszerű, kitérőkkel megszakított, és az utazás spontán módon, pillanatnyi élmények, helyzetek mentén való ábrázolása során, míg utóbbi tartalmát tekintve hiányos. Ahogy a töredékesség különböző, kiszámított, mesterségesen létrehozott változatait áttekintő, körültekintő alapossággal megírt nagyszerű munkájában Elizabeth Harris is rámutat, a kiváltképp az 1750-es évek után elszaporodó töredékszövegek mennyiségi alapon is rávilágítanak a forma episztemológiai jelentőségére, azaz arra az akkortájt általános érvényűnek tekintett tapasztalati tartalomra, hogy a világ az őt megismerni szándékozó számára eredendően összefüggéstelen és kaotikus (1994, 9). Episztemológiai vonatkozása mellett poétikai jelentőségű, ahogy Swift *Horódmeséjének* képzeletbeli szerkesztője lábjegyzetben jelöli meg a szándékolt töredékességhez társítható lehetséges okokat.⁴⁷ Ezek között az olvasó mulatságára kialakított töredékesség a korabeli olvasási gyakorlat fontos eljárásra hívja fel a figyelmet. Descargues-Grant ezt pedagógiai jellegű olvasási gyakorlatnak nevezi, mely során a talált kézirat „megrongált” állapotából következő kihagyások az olvasót azok kiegészítésére serkentik (2011, 227).⁴⁸

A Sterne-szövegben szereplő töredék azonban a formához kapcsolt és már említett poétikai és esztétikai funkciók mellett a szerző kreativitásából adódóan egy az ezeken a funkciókon túlmutató, komplex tükröző eljárás részeként is értelmezhető, s ebben az értelemben metanarratív duplikátumként is működik (HUTCHEON 1981, 50–56). Már a *Rabelais-i töredék* is olvasható az írás folyamata és a létrejövő produktum természetére vonatkozó kommentárként: szöveg-egészekből származó hosszabb-rövidebb törmelékekből tevődik össze az önmagában befejezetlen végeredmény, amelyben az egyes részeket az írás aktusának folyamata köti össze. A vaj tárolására használt árkuspapíron lévő „Rabelais-korabeli régi franciaság” (*Éu* 154) kislabilizálása a fentebb említett korabeli olvasási gyakorlatot idézi, s ahogy a vajdarabka Yorick testének nyújt táplálékot, a papírra nyomtatott szöveg elméjének szolgál ugyanúgy.⁴⁹ A rekonstruált történetek, a nemesúré a nótáriuséba beleszöve, töredékességükben szintén a narráció, a történetalkotás mechanizmusára mutatnak rá. Descargues-Grant szerint egy töredék nem pusztán arra szolgálhat, hogy közvetítésével egy korábban megírt szöveget újra egészsé alkosunk, hanem hogy a kiegészítő tevékenység során működésbe hozzuk magát az elbeszélő folyamatot (2011, 241). Abból, hogy az árkuspapíron lévő mindkét történet lezárását tartalmazó oldalak kézen-közön elkevered-

Ahogy a töredékesség különböző, kiszámított, mesterségesen létrehozott változatait áttekintő, körültekintő alapossággal megírt nagyszerű munkájában Elizabeth Harris is rámutat, a kiváltképp az 1750-es évek után elszaporodó töredékszövegek mennyiségi alapon is rávilágítanak a forma episztemológiai jelentőségére, azaz arra az akkortájt általános érvényűnek tekintett tapasztalati tartalomra, hogy a világ az őt megismerni szándékozó számára eredendően összefüggéstelen és kaotikus (1994, 9).

nek, arra lehet következtetni, hogy jelen esetben a fikciós tartalomnak csekélyebb a jelentősége, mint magának a narráció aktusának. A meglévő szövegdarabban jelentőségteljes a történetíró frusztrációja: a „nótárius már égett a vágtyól, hogy belefogjon s harmadszorra mártotta tollát a kalamárisába; az ősz nemesúr pedig kissé jobban odafordulva, tollbamondta történetét (...) amint következik...” (Éu 160). Bár sejthető, hogy van valamiféle végkifejlet, Yorick fordító-szövegalkotó folyamatának azon részét, amely a töredékben foglalt történettel kapcsolatos, megakasztja a többi oldal hiánya, ugyanakkor a töredék történetének elbeszélését összefonva azt La Fleur balsikerű szerelmi kalandjával auktorként visszaveszi saját kezébe. A fejezet utolsó mondata további folytatást ígér, egyben visszavezetve író s olvasó a Yorick utazását közvetítő narrációs folyamathoz.

A *Tristram Shandy* paratextuális jegyeinek tárgyalásakor szóba került a szövegnek a nyomtatás következtében előálló anyagszerű tulajdonsága, valamint a narratív tartalom aspektusainak a szövegfelszínen való kiütkezése. Az *Érzékeny utazás* nyomtatási kontúrja, az egyes fejezetek terjedelme, a fejezetcímek és/vagy alcímek ismétlődése, a kezdő- és záró(?)mondat írásjelek által is hordozott *in medias res*-szerű jellege (a középebe vágva indít, és a mondat közepén fejez be) az olvasó számára látható formában közvetít információt a szövegtérben zajló eseményekről. Mindamelllett, hogy a korabeli útirajzokban a vég nélkülség elfogadott jelenség,⁵⁰ Yorick utazásának története még a kor mércéje szerint is rendhagyó módon ér véget. Az utolsónak tekinthető mondat végén szereplő hiátus⁵¹ lehetséges jelentésére tipográfiai mibenléte (vagyis inkább mibennemléte) több támpontot is adhat. Tekinthető illedelmes hallgatásnak arra vonatkozóan, hogy vajon melyik testrészét is fogta meg Yorick a komornának, bár az adott helyzetet figyelembe véve, nehéz lenne olyan testrészt találni, amiről nyíltan ki lehetne jelenteni, hogy ártatlan érintés. A *Hordómesében* a kézirat hiányos voltára vonatkozó említett lábjegyzetre visszagondolva, nincs kizárva, hogy az olvasó szórakoztatása a cél, a korabeli sorozatorientált kiadási eljárások miatt gyakran fragmentált szövegek olvasásához edződött gyakorlat tükrében pedig nem is számíthat szokatlannak vagy kihívásnak.⁵² A közepén félbemaradó mondat, az *aposiopesis* – Thomas Keymer szerint Sterne kedvenc retorikai alakzata –, azt sugallva, mintha a beszélő nem tudná folytatni mondandóját, épp ezáltal sejteti a ki nem mondott tartalom ambivalens természetét (KEYMER 2005, 390).

Az utolsó szövegelemek által fölvetett értelmezési lehetőségek jellemző módon utaztatják meg az olvasót, nem szűnő mozgást előidézve a lehetséges következtetések és ellenkezőjük között. Ha a legalábbis verbális eszközökkel be nem fejezett mondat okán egy egy- vagy kétértelműen – ironikus módon a kettő most ugyanazt jelenti – nyitott vég mellett döntenénk, a kötetet formálisan lezáró „END OF VOL. II.” (SJ 695) megjegyzés visszamatat abba az irányba, hogy Yorick útjának franciaországi szakasza a komorna megérintésével a maga útján-módján mégis véget és célba ért. Figyelembe véve azonban a Sterne leveleiből négy kötet megírására utaló szándékot, mint a regényhez köthető epitextust (GENETTE 1999, 372–383), újból visszajutunk a szöveg lezáratlanságának és töredékességének gondolatához. (És megint az elejéről.)

Jegyzetek

¹ Laurence Sterne: *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*, VI. könyv, 7. fejezet, 440. Ford. Határ Győző. Budapest, Európa Könyvkiadó 1989.

² “[N]arrative might well be considered a solution to a problem of general human concern, namely, the problem of how to translate *knowing* into *telling*” (WHITE 1980, 5).

³ Vö.: Hayden White: The Value of Narrativity in the Representation of Reality (1980) in: *Critical Inquiry* 7,1. sz. 5–27. Louis O. Mink: *Narrative Form as a Cognitive Instrument* (1978) című tanulmányában szintén rámutat a narráció kognitív szerepére, és elemzi, miként képes a történetmondás a kavargó, még rendezetlen élménytartalmat érthető struktúrává szervezni.

⁴ A gondolkodástörténet vicói hagyományát követve Burke négy mestertípust határoz meg: a metaforát, a metonímiát, a szinekdochét és az iróniát; hozzáteszi továbbá, hogy számára nem kifejezetten képi tartalmuk és használatuk bír jelentőséggel, hanem az igazság megragadásában és leírásában betöltött közvetítő szerepük. Vö.: Kenneth Burke: *Grammar of Motives* (1945), Appendix D, 503–516.

⁵ Az eredetiben „this Fragment of Life”, szó szerint „e töredék élet”. Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (szerk.: JÜRGENSMEIER, G. München, 2005, 3).

⁶ A narratív tartalom jelölésére a fikció, a narráció előadásmódjának jelölésére a dikció terminusokat fogom használni a jelen munkában. Ez a terminológia egybeesik a Gerard Genette által a *Fiction et diction* (1991) című értekezésben használt neoarisztotelianus terminológiával, amely egyben Arisztotelész *mimézisz* és *diegézisz* kifejezéseinek újraértelmezésén alapul. Két okból is szándékosan használom ki a ’dikció’ szó jelentéstartalmát (beszéd, szónoklat, kifejezőmód, beszédmodor, stílus, nyelvezet, előadásmód lásd BAKOS 1974, 184). Egyrészt Sterne műveinek retorikai elemzését tervezem, melyben a hangsúly a szövegszervező trópusok jelenlétére és értelemképző szerepére kerül, másrészt arra is tekintettel, hogy a vizsgálat részét képezik Sterne prédikációi is, amelyek tipográfiája nyomtatott kiadásban megkísérli aprólékosan rögzíteni a szóbeli előadásmód lényegi elemeit. A szövegek tipográfiai jegyeire és az élőbeszéd leképezésére tett kísérletre a regények tárgyaláskor is kitérek.

⁷ „[A] hint which I am resolved to follow; – and that is, not to be in a hurry; – but to go on leisurely, writing and publishing two volumes of my life every year” (TS 2005, I. 14. 35). Az angol nyelvű változatnál a kiadás évszámát is megadom, megkülönböztendő a magyartól.

⁸ Az asszonytól született ember élete rövid, tele nyugtalansággal. Kihajt, mint a virág, majd elfonnyad, árnyékként tűnik el, nem marad meg (Jób 14, 1-2).

⁹ *Job’s Account of the Shortness and Troubles of Life, Considered*.

¹⁰ „With how quick a succession do days, months and years pass over our heads? – how truly like a shadow that departeth do they flee away insensibly, and scarce leave an impression in us? – when we endeavour to call them back by reflection, and consider in what manner they have gone, how unable are the best us to give a tolerable account?” (*Sermons I*, 156).

¹¹ „There is something strange in it that life should appear so short in the gross – and yet so long in the detail” (*Sermons II*, 15).

¹² Az angol szövegváltozatban a *morsel*, ’morzsa’ szó szerepel; ennek a jelen részlet szempontjából csupán lexikai jelentősége van, hiszen jelentésében ez is falatnyi élelemre utal.

¹³ Igazat adva Lefebvre-nek, aki a *Production of Space* című munkájában megjegyzi, hogy sokallja az utóbbi időben elszaporodott térfogalmakat, a jelen esetben mégis maradnék a szövegtér fogalmánál, ami, tartalmát tekintve és a későbbiekben kifejtendők alapján, túlmegy azon a szintén Lefebvre által adott általános „irodalmi tér” (literary space) meghatározáson, miszerint az egy adott szerző vagy művész által teremtett világot jelöl. Vö. „we are forever hearing of (...) literary »spaces«; the term is used much as one might speak of a particular writer’s or artist’s »world«” (LEFEBVRE 1991, 8).

¹⁴ „This modern space has an analogical affinity with the space of the philosophical, and more specifically the Cartesian tradition. Unfortunately it is also the space of blank sheets of paper, drawing-boards, plans, sections, elevations, scalemodels, geometrical projections, and the like” (LEFEBVRE 1991, 200).

¹⁵ „Space [is] not only to be »read« but [is] also to be constructed” (LEFEBVRE 1991, 7). A gondolat kiterjedtebb kidolgozást az 1970-es évek végén és az 1980-as évek elején megjelenő tapasztalati és gyakorlati perspektívát alkalmazó tértudományi szakírásokban, például Yi-Fu Tuan *Place and Space. The Perspective of Experience* (1977) és Michel de Certeau *The Practice of Everyday Life* (1984) című munkájában kap.

¹⁶ Kidolgozott képet nyújt az egyes nyomdatechnikai és szedési mintákról és történeti háttérükről Joseph A. Dane *Out of Sorts. On Typography and Print Culture* (2001) című munkája. A tipográfiai kutatások egyik alapműve Elizabeth Eisenstein *The Printing Press as an Agent of Change* 1979-ben kiadott kétkötetes áttekintése. Az elektronikus források közül szintén igen tartalmas összeállítás található az írásbeliség és a szövegtypográfia történetéről az alábbi linken: <http://www.historyofinformation.com/expanded.php?category=Printing+%2F+Typography>.

¹⁷ „A művészi szöveg [...] bonyolult felépítésű értelem. Összes elemei értelmi elemek” (LOTMAN 1973, 21).

¹⁸ „Where does one begin the beginning?” (ISER 1988, 6).

¹⁹ Bobby Shandy élete szintén félberontott történet, bár halálának tényénél sokkal többel nem járul hozzá a történehez. Ugyanakkor – paradox módon – épp az ő halálát jelöli ki saját élettörténete kiindulópontjául; ahogy Iser fogalmaz: Bobby halála Tristram történetét a lehetőségek sokaságává robbantotta (ISER 1988, 8).

²⁰ „[T]he words on the page are synecdoches, the (...) reader expands and »finishes« their suggestive, unfinished forms” (HARRIES 1982, 38).

²¹ *The Unfinished Manner* (1994) című, a töredék hagyományának alapos és értő áttekintését nyújtó esszégyűjteményében Harries is kitér a Sterne által több tekintetben is mintaként tisztelt és követett Rabelais és Cervantes hasonló eljárásaira (vö. 9–13).

²² Vö. „Implicit in the use of these techniques is the recognition that language is material” (FANNING 2009, 129).

²³ „[W]e must read Sterne’s print both as text of mimetic verbal referents and as non-verbal object that communicates by means of its manipulation of the space on the page” (FANNING 2002, 180).

²⁴ A minimum képmást Gombrich konceptuális kategóriaként tartja számon, mely a reprezentációnak az a módja, „ami többé-kevésbé közös a gyermekrajzokban, a primitív és primitívizáló művészet különböző formáiban [...] a gyerek (és a primitív ember) nem azt rajzolja, amit »lát«, hanem amit »tud«” (Gombrich 2003, 32–33).

²⁵ „[W]hat I cannot help calling a very insipid and tedious performance: it is a kind of novel called, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*” (HOWES 2002, 55).

²⁶ Ennek oka abban is gyökerezik, hogy a szó csupán a század végén állandóan műfaj jelölő minőségében az angol nyelvben, addig a románc, história, történet szavakkal jelölik a ma már regénynek tekintett írásokat.

²⁷ Bár Sklovszkij formalista szemléletű kritikája érdemben nem foglalkozik a tárgyalt irodalmi művek történeti vagy kulturális kontextusával, tekintve hogy attól független entitásnak tekinti őket, Sterne írói eljárására vonatkozó megállapításait nehéz a regény, legalábbis az angol regény mint hangsúlyozhatóan kultúraspecifikus jelenség poétikájától különválasztani. Már a műfaj neve okán sem, hiszen az angol *novel* (újszerű) szó önmagában is egyértelműen jelöli, hogy az epikus műnem addig ismert megnyilvánulásaitól eltérő, az adott korszak kultúrájában gyökerező, annak vetületeire reflektáló irodalmi közlésformáról van szó.

²⁸ Ebből következően a jelen esetben nem alkalmazom a metafikció vagy metanarratíva terminusokat, mert nem a narrációs eljárásokra való reflektálás taglalása a célom a *Tristram Shandy* kapcsán, hanem Sterne szöveg- és könyvalkotó eljárása egészének a regény mint a narratív attitűd adott korban megnyilvánuló formájához, formálódásához való viszonya.

²⁹ Előnyben részesítette és külön kérte a kiadótól a Caslon Pica betűtípus használatát, amit elsősorban versek nyomtatásához használtak. Bár nem ugyanaz a két betűtípus, a Word-ben elérhetőek közül az old English text hasonlít rá valamelyest. Ez a betűtípus a maga rendhagyó formáival a korabeli nyomtatási eszközök adta lehetőségeket figyelembe véve is nehezen kezelhetőnek számított nyomdász és olvasó számára egyaránt. „Notice how these pages vibrate with life, their ever-surprising layout furthered by the fact that the text is hand-set in a letter which refuses to yield straight and uniform lines” (DE VOOGD 2006, 117).

³⁰ From the very beginning Sterne devoted almost excessive attention to matters of typographical detail. His letters to his publishers attest to his demands regarding format, quality of paper, type and layout (DE VOOGD 2006, 109).

³¹ A változatosságot a gondolatjelek eltérő hossza jelenti. De Voogd megfigyelése szerint a hetedik könyvtől fogva a hosszabb gondolatjel használata a vessző vagy a pont helyett egyre gyakrabban (2006, 116).

³² Ahogy de Voogd fogalmaz, a *Tristram Shandyben* tanúi lehetünk, amint az időben létező írás egy térben létező könyvben megy végbe (In a word, in *Tristram Shandy* we witness the writing in time in a book in space, 118).

³³ Vö. GENETTE 1997, 7.

³⁴ Ugyanezt az eljárást Sterne már alkalmazza egyik korábbi munkájában, a *Rabelaisian Fragmentben*, amit többen, például Melwyn New is, a *Tristram Shandy* előképének tartanak.

³⁵ „Ám a természet beröi rohamosan apadtak: szemére visszatért a fátyolos homály, érverése akadozott, meg-megállt, meg-megindult, megdobbant, megtorpant, rebbsent-megállt ... mondjak-é többet? Nem folytatom” (*TS* VI.10.449). Mint látszik, az eredeti, Becket and Dehondt kiadója által 1762-ben megjelentetett angol szövegen alapuló kiadásban a magyartól eltérő, lényegesen hangsúlyosabb tipográfiai jegyek figyelhetők meg.

³⁶ A kilencedik könyv vége / Vége a kilencedik könyvnek. Ez a sor nem szerepel a magyar fordításban.

³⁷ 1766 júliusában egy levél szerint azt tervezi, hogy az *Érzékeny utazás* négy könyve után újult erővel folytatja a *Tristram Shandyt*, 1767 januárjában szintén a tizedik könyv tervét említi, míg Ralph Griffiths, a *Monthly Review* szerkesztője egy barátjának 1767 szeptemberében már azt írja, hogy nem lesz több folytatása a *Tristram Shandynek* (BOOTH 1951, 174–175).

³⁸ „[T]o print my self out, if possible, before I die.”

³⁹ „[T]his tendency encouraged readers to look for continuation more than resolution in the novels they consumed” (HUNTER 1997, 282).

⁴⁰ A jelen munka szempontjából nem látom indokoltnak kitérni az egyes trópusok meghatározásának részletbeli különbségeire, vagy a kategorizálásuk kapcsán az elméleti szakirodalomban az elmúlt évtizedekben fölmerült vitákra. Ezek nagy többsége az ironia jelenségének értelmezésekor generálódott, és bár roppant izgalmasnak tartom a témát, ezt a retorikai eljárást nem érintem Sterne tárgyalásakor, tekintve hogy a jelen gondolatmenetbe nem illeszkedik, alapos kifejtése pedig egy hasonló – ha nem nagyobb – terjedelmű önálló művet igényelne.

⁴¹ Azaz, *sentiment*-ek, annak érzelmi és erkölcsi jellegű vonatkozásában.

⁴² Az idézetben szereplő szív szintén *pars pro toto* szinekdoché; a tizennyolcadik századi gondolkodástörténet egyik meghatározó változását, a locke-i empirizmusból az érzékenység irányába történő haladás, a korszak szövegeiben a fej irányából a szív felé történő mozgás trópusaiban is utolérhető (vö. BELL 2000, 1–52). A két testrészt a gondolatok képződési helyének megjelölésén túl azok tartalmi vonatkozását is reprezentálja. A szív az a hely, ahol az érzés gondolattá válik és a gondolat érzés alakjában jelenik meg („feeling turns into idea and idea takes shape as feeling” (LAMB 1980, 301).

⁴³ „[I]n a sentimental age, an era in which language is fundamentally altered in its perceived relationship with reality (...) when the »language of the heart« has become the measure of man” (NEW 1988, 1036–1037). Ugyanakkor Yorick az egyes, kivétel nélkül nőkkel való kommunikációját leíró epizódban saját testi megnyilvánulásainak és reakcióinak részletes leírásán keresztül lényegesen többet implikál a szívhez asszociált érzéseknél és gondolatoknál. Ahogy Lamb találóan fogalmaz, Yorick érzései és

szavai, ahogy Tristraméi is, a fej és a nemi szerv között lokalizálhatók (LAMB 1980, 286).

⁴⁴ „[W]ishing to preserve, and still shew to the world some little fragments of what his ancestors had been” (SJ 658–659).

⁴⁵ „WHEN states and empires have their periods of declension, and feel in their turns what distress and poverty is—I stop not to tell the causes which gradually brought the house d’E * * * * in Britany into decay” (SJ 658).

⁴⁶ „[T]he fragment itself supplying at once a plot and metanarrative with Yorick playing the part of the reader” (DESCARGUES-GRANT 2011, 224).

⁴⁷ HARRIES 1994, 28.

⁴⁸ „Compared with fully developed narratives, fragments are aleatory expressions. They are chance pieces, rescued by their readers from oblivion and from the destructiveness of time” (DESCARGUES-GRANT 2011, 241).

⁴⁹ „The complex idea of corruption in the shape of degraded matter, and the simpler one of food are indeed two underlying metaphors that seem inseparable from the motif of the fragment for Pope, and even for Shakespeare” (DESCARGUES-GRANT 2011, 224).

⁵⁰ „Travel books almost never have or need a sense of closure (...) journeys just end” (BOHLS 2005, 99).

⁵¹ „So that when I stretch’d out my hand, I caught hold of the *Fille de Chambre’s* ” (SJ 695) A magyar fordításban a - - - tipográfiai megoldás található.

⁵² „[I]n this early phase of serial publication [the text] would be divided to suit the need of production, not reception, so that the subscriber’s weekly or monthly purchase would be simply a fascicule of so many sheets, utterly lacking the integrity of a Homerick book, and often beginning or ending in mid-sentence” (KEYMER 2004, 282).

Irodalomelmélet

BURKE, Kenneth (1969): *Grammar of Motives*. University of California Press, Berkeley, LA, & London

GENETTE, Gerard (1972): *Narrative Discourse*. An Essay in Method. Ford. LEWIN, Jane E. (1980), Cornell University Press, Ithaca & London

GENETTE, Gerard (1991): *Fiction and Diction*. Ford. Catherine Porter. (1993) Cornell University Press, Ithaca & London

GENETTE, Gerard (1987): *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Ford. Jane E. Lewin (1999), Cambridge University Press, Cambridge. DOI: [10.1017/cbo9780511549373](https://doi.org/10.1017/cbo9780511549373)

HALES, Dorothy J. (szerk., 2006): *The Novel. An Anthology of Criticism and Theory 1900–2000*. Wiley Blackwell Publishing, Oxford

HUTCHEON, Linda (1981): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario

ISER, Wolfgang (1988): *Laurence Sterne Tristram Shandy*. Ford. WILSON, David H. és STERN, J. P. (sorozatszerk.) *Landmarks in World Literature*. Cambridge University Press, Cambridge

KERMODE, Frank (1967): *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford University Press, Oxford

- MITCHELL, William J. T. (szerk., 1981): *On Narrative*. Chicago, University of Chicago Press Journals
- WHITE, Hayden (1975): *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London
- WHITE, Hayden (1980): The Value of Narrativity in the Representation of Reality. In: Mitchell, W. J. T. (szerk., 1981): *On Narrative*. Chicago, University of Chicago Press Journals, 1–23.
- WHITE, Hayden (1986): *Tropics of Discourse*. Essays in Cultural Criticism. The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London
- WHITE, Hayden (1987): *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London
- WILLIAMS, Jeffrey, J. (1999): *Theory and the Novel. Narrative Reflexivity in the British Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge
- Irodalomtörténet
- BLOOM, Harold (szerk., 2004): *The Eighteenth-Century English Novel*. (Bloom's Period Studies) Chelsea House Publishers, Philadelphia
- BOOTH, Wayne, C. (1951): Did Sterne Complete „*Tristram Shandy*”? *Modern Philology* 48. 3. sz. 172–183. DOI: [10.1086/388876](https://doi.org/10.1086/388876)
- DESCARGUES-GRANT, Madeleine (2011): Sterne and the Miracle of the Fragment. In: GERARD, W. B. – DEREK, E. (szerk.) *Swiftly Sternward: Essays on Laurence Sterne and His Times in Honour of Melwyn New*. 223–244.
- DE VOOGD, Peter J. (2009): Sterne and Visual Culture. In: KEYMER, T. (szerk.) *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge University Press, Cambridge, 142–159. DOI: [10.1017/ccol9780521849722](https://doi.org/10.1017/ccol9780521849722)
- FANNING, Christopher (1998): On Sterne's Page: Spatial Layout, Spatial Form, and Social Spaces in *Tristram Shandy*. In: WALSH, M. (szerk., 2002): *Laurence Sterne*. Longman, London & New York, 178–200. DOI: [10.4324/9781315839196](https://doi.org/10.4324/9781315839196)
- FANNING, Christopher (2009): Sterne and Print Culture. In: KEYMER, T. (szerk.) *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge University Press, Cambridge, 125–141. DOI: [10.1017/ccol9780521849722](https://doi.org/10.1017/ccol9780521849722)
- FLINT, Christopher (2005): The Eighteenth-Century Novel and Print Culture: A Proposed Modesty. In: Backscheider P. R. & Ingrassia, C. (szerk. 2005) *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*. Blackwell, Oxford, 343–364. DOI: [10.1002/9780470996232.ch17](https://doi.org/10.1002/9780470996232.ch17)
- FLYNN, Carol Houlihan (1991): Running Out of Matter: The Body Exercised in Eighteenth-Century Fiction. In: WALSH, M. (szerk. 2002) *Laurence Sterne*. Longman, London, 112–118. DOI: [10.4324/9781315839196](https://doi.org/10.4324/9781315839196)
- HARRIES, Elizabeth, W. (1982): Sterne's Novels: Gathering Up the Fragments. *English Literary History (ELH)* 49. 35–49. DOI: [10.2307/2872880](https://doi.org/10.2307/2872880)
- HARRIES, Elizabeth, W. (1994): *The Unfinished Manner. Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*. The University Press of Virginia, Charlottesville & London
- HOWES, Alan B. (szerk., 2002): *Laurence Sterne: The Critical Heritage*. London: Routledge,
- HUNTER, J. Paul (1997): Serious Reflections on Further Adventures: Resistance to Closure in Eighteenth-Century English Novels. In: Albert J. Rivero (szerk.): *Augustan Subjects. Essays in Honour of Martin C. Battestin*. University of Delaware Press, Newark 276–294.
- KEYMER, Thomas (2002): Serializing a Self. In: BLOOM, H. (szerk., 2004) *The Eighteenth-Century English Novel*. (Bloom's Period Studies) Chelsea House Publishers, Philadelphia, 365–398.
- KEYMER, Thomas (2006): Sterne and the New Species of Writing. In: KEYMER, T. (szerk.) *Laurence Sterne's Tristram Shandy (A Casebook)*. Oxford University Press, Oxford, 50–75
- KEYMER, Thomas, (szerk., 2006): *Laurence Sterne's Tristram Shandy. (A Casebook)* Oxford University Press, Oxford
- KEYMER, Thomas (szerk., 2009): *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge University Press, Cambridge. DOI: [10.1017/ccol9780521849722](https://doi.org/10.1017/ccol9780521849722)
- KEYMER, Thomas (2009): *A Sentimental Journey* and the Failure of Feeling. In: KEYMER, T. (szerk.) *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge University Press, Cambridge, 79–94. DOI: [10.1017/ccol9780521849722.007](https://doi.org/10.1017/ccol9780521849722.007)
- LAMB, Jonathan (1981): The Comic Sublime and Sterne's Fiction. In: BLOOM, H. (szerk., 2004): *The Eighteenth-Century English Novel*. (Bloom's Period Studies) Chelsea House Publishers, Philadelphia
- LAMB, Jonathan (1980): Language and Hartleian Associationism. In: *Eighteenth-Century Studies*, 13, 3 (Spring, 1980), 285–312. DOI: [10.2307/2737986](https://doi.org/10.2307/2737986)
- MEYER SPACKS, Patricia (2006): *Novel Beginnings. Experiments in Eighteenth-Century English Fiction*. Yale University Press, New Haven & London, DOI: [10.12987/yale/9780300110319.001.0001](https://doi.org/10.12987/yale/9780300110319.001.0001)
- NEW, Melwyn (2009): Sterne and the Modernist Moment. In: KEYMER, T. (szerk.) *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge University Press, Cambridge, 160–173. DOI: [10.1017/ccol9780521849722.012](https://doi.org/10.1017/ccol9780521849722.012)

PARNELL, Tim (2009). The Sermons of Mr. Yorick: the commonplace and the rhetoric of the heart. In: KEYMER, T. (szerk.) *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge University Press, Cambridge, 64–78. DOI: [10.1017/ccol9780521849722.006](https://doi.org/10.1017/ccol9780521849722.006)

WALSH, Marcus (2002): *Laurence Sterne*. Longman, London. DOI: [10.4324/9781315839196](https://doi.org/10.4324/9781315839196)

Szövegforrások

STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. (2005) szerk.: Günther Jürgensmeier, Munich

STERNE, Laurence. *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*. Ford. HATÁR Győző, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989

STERNE, Laurence. *The Sermons of Mr. Yorick. Vol. I*. Printed in London, MDCCLLV

STERNE, Laurence. *The Sermons of Mr. Yorick. Vol. II*. Printed in London, MDCCLLV

STERNE, Laurence. *A Sentimental Journey through France and Italy*. (2005) szerk.: Günther Jürgensmeier, Munich

STERNE, Laurence: *Érzékeny utazás*. Ford. Határ Győző, Budapest: Édesvíz Kiadó, 1997

Szent Biblia. Ford. Károli Gáspár, Budapest: Magyar Bibliatársulat, 1999

Kézikönyvek

BAKOS, Ferenc (1974): *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Akadémiai Kiadó, Kossuth Könyvkiadó, Budapest

VARGA Zsigmond J. (1992): *Görög–magyar szótár. Az Újszövetség irataihoz*. Magyar Bibliatanács Református Zsinat Sajtóosztálya, Budapest

Elektronikus források

Szent Biblia. RUF <http://abibliamindenkie.hu/>