

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

Ötvös Loránd Tudományegyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet

Figyelem- és termelésirányítás Esterházy Péter Termelési-regényében

Absztrakt

A tanulmány Esterházy Péter *Termelési-regényére* összpontosítva tekinti át a figyelem néhány lehetséges irodalom- és olvasáseméleti vonatkozását. Egy olyan szövegrész olvasásából indulok ki, amely könnyen érthető a szocialista-realista, vagy tágabban a mimetikus kódokat előtérbe állító irodalmi elvárásrendszer szatírjaként. A termelésirányítási közegben játszódó jelenetből kiharított passzus olvasható úgy is, mint ahol az irodalom ideologikus, az „eszmei mondanivalót” előzetesen adottnak vevő felfogása ütközik egy újszerű és komplex, „parametrikus” felfogással, amely nem az ismertnek vélt valóság visszatükrözésének elvére, hanem a dinamikus, változó és nehezen kiismerhető vagy megjósolható valóság irodalmi „modellezésére” épít. A tanulmány a szövegben figyelemfelkeltő helyen szereplő „parametrikus programozás” kifejezés lehetséges irodalom- és művészetelméleti konnotációit, valamint ezeknek az Esterházy-regény poétikájával való összefüggéseit elemzi néhány releváns szövegrészlet közelebbi olvasása révén. Ezen keresztül világít rá arra, hogy Esterházy regénye milyen sajátos figyelemaktusok végrehajtására készíti az olvasót annak érdekében, hogy utóbbi képes legyen a szöveget értelmes esztétikai tapasztalatként befogadni.

Kulcsszavak: metafikció, figyelemirányítás, parametrikus narráció, posztmodern regény

A tanulmány megírását az NKFIH 143536 „Filológia, szövegköziség, értelmezés (Esterházy Péter *Termelési-regényének* kritikai kiadása és újraolvasása)” című pályázat támogatta.

Ismeretes, hogy Esterházy Péter *Termelési-regénye* a magyar irodalomban az elsők között alkalmazott olyan kompozíciós megoldásokat, amelyek az akkori kortárs nemzetközi művészet úttörő tendenciáihoz kapcsolják (Szegedy-Maszák 2001). A „két könyvjelzővel” olvasandó, főszövegből és végjegyzetektől összeálló mű elvben megbontja az olvasás linearitását, többféle olvasási sorrendet tesz lehetővé. Ráadásul történet és elbeszélés, alkotás és mű viszonyát is bonyolítja az a többszörös egymásra vonatkozathatóság, amely a szatirikus főszöveg főhőse, Tomcsányi Imre, az ugyanebben a szövegben megnyilatkozó névtelen elbeszélő, a jegyzetekben önmagára Peter Eckermannként hivatkozó krónikás és a „mesterként” megnevezett, Eckermann nézőpontjából megmutatott, így a fikció részévé tett Esterházy Péter között fennáll (Kulcsár Szabó 1996, 45).

Umberto Eco a „mozgásban lévő mű” terminusával foglalta össze (Eco 1998) azokat a különféle művészeti ágakban a (kései) modernizmusban megjelenő törekvéseket, amelyek a kompozíció megnyílásával, plurálissá tételével, ezáltal óhatatlanul a befogadó együttműködésének kikényszerítésével hozhatók összefüggésbe. Az elbeszélő művészetben egyebek között a vonalszerű történetvezetés elvetéséről, az egyértelmű vagy egyirányú oksági összefüggések megkérdőjelezéséről, a cselekmény központi szerepének háttérbe szorításáról, az elbeszélő hang és nézőpontok megsokszorozásáról beszélhetünk. Ezeket a tendenciákat jellemzően kiegészíti, részint magyarázza is az elbeszélés önmagára mutatójának, önfeltárásának aktusa, amely egyrészt kiközösíti és dezorientálja a befogadót, másrészt viszont didaktikai funkcióval is rendelkezhet, amennyiben az olvasói figyelem újbóli összpontosításához vezet. Esterházy első regényével nagyjából egyidőben keletkeznek angol nyelvterületen a *metafikció* első elméletei, amelyek az elbeszélés öntükrözését a figyelem ilyen átírási irányításával hozzák összefüggésbe: a metafikció szakirodalmának terminológiája a figyelem jelentésköréhez tartozó metaforákat használ (*flaunt [fitogtat], make aware of [tudatosít], draw attention to [felhívja a figyelmet]*).¹ Az öntükrözés fontos szerepet játszik a figyelem fenomenológiai elméletében is, amennyiben az óhatatlanul a testhez viszonyított (énközpontú) térbeli orientáció megfordítása teszi lehetővé a közösségi vagy szociális viszonyulást, amit a jobb-bal pólus tükörfel fordításának elfogadása is igazol és lehetővé tesz. Ez azonban a saját idegenségének látens elfogadásával jár: „a tükörfelől felém érkező tekintet soha nem tud teljesen átalakulni a tükörbe néző tekintetté, és ez azzal a következménnyel jár, hogy az idegenség mozzanata áthatja az önképet” (Waldenfels 2019, 87, kiemelés az eredetiben). Esterházy regényének többszörös tükrös szerkezete, amelyet legnyilvánvalóbban a „mester” alakjának külső nézőpontú, ironikus megjelenítése példáz, ám a mű számos más effektusában tetten érhető, szoros összefüggésbe hozható a mű – és általában az irodalom és az irodalmi diskurzus – társas, közösségi

1. Ezekre a kifejezésekre érdemes rákeresni pl. az alábbi kötetek szövegében: Hutcheon 1980, Waugh 1984.

szerepére vonatkozó érdeklődéssel.

Linda Hutcheon elméletében az öntükröző elbeszélés lényege, hogy nem a történetet mint elkészült produktumot mutatja be, hanem az elbeszélés folyamatára irányítja az olvasó figyelmét (Hutcheon 1980, 39), ezzel az elbeszélést mint cselekvést, a mű megalkotását mint saját időtartammal rendelkező tevékenységet állítva előtérbe – amelyet másfelől kiegészít az olvasás szintén saját időtartammal, pragmatikai körülményekkel és motiváltsággal rendelkező tevékenysége. A mozgásban lévő és öntükröző elbeszélés az olvasót is szembesíti saját helyzetével és tevékenységével, tehát az elbeszélés által közvetített fiktív világ mellett, annak keretként az elbeszélő/író és az olvasó saját világát is magában foglalja, ezáltal a fikció hatálya alá vonja. Az olvasói figyelem tehát többirányúvá válik: nem elég az elbeszélte világon belülre (pl. szereplőkre, helyszínekre, cselekményelemekre) összpontosítani a figyelmét, hanem időnként újra kell fókuszálnia egy másik szintre, sőt: a különféle narratív szintek, szövegrétegek és szöveghelyek közötti kapcsolat válik jelentőssé, ami folyamatos oda-vissza váltogatást – Esterházy műve esetében konkrétan oda-vissza lapozgatást – tesz szükségessé.

A 20. század 60-70-es éveiben keletkező, nemzetközileg jelentős elbeszéléselméletek közül azok, amelyek retorikai vagy kommunikációelméleti keretben tárgyalták az elbeszélés aktusát, talán nem véletlenül fordítottak jelentős energiát a kontroll, az *irányítás* problémájára. Ennek tudomány- és eszmetörténeti okai mellett nyilvánvaló a kortárs művészettel való összefüggése is, amennyiben az olvasás mint aktív tevékenység újonnan felfedezése, az olvasó világ- és értelemalkotó szerepének hangsúlyozása potenciálisan megnyitja az alkotást a véletlenszerűség és a tetszőleges újraalkothatóság előtt. Ennek a tetszőlegességnek a kivédésére jöttek létre az olyan elméleti konstrukciók, mint a Wayne Booth által „implicit szerzőnek”, Wolfgang Iser által „implicit/odaértett olvasónak” vagy Umberto Eco által mintaszerzőnek és mintaolvasónak nevezett alakzatok (Eco 2002, 60–66), amelyek elvben a szövegben rögzítve, a szövegből kiolvasható módon tartalmazzák a mű megfelelő olvashatóságának feltételeit, és lehetővé teszik az olvasatok megítélését abból a szempontból, hogy megfelelnek-e a műbe foglalt szándéknak. Ezek az elméleti konstrukciók elvi lehetőséget adnak arra, hogy valamely olvasó figyelmének megfelelő összpontosítása tesztelhető legyen, így egyes olvasatok – még ha az értelmezett szöveg tényleges komponenseiből építkeznek is – kizárhatók a megfelelő olvasatok köréből, amennyiben rájuk bizonyítható, hogy az olvasó figyelme a feltételezett műbeli szándékok, az implicit olvasói szereplehetőségek körén kívülre eső szövegegységekre vagy szövegkapcsolódásokra irányul. Ezt Eco már a *Nyitott mű*ben is hangsúlyozta, amikor a mű megnyílását olyan „nem kötelező érvényű és nem egyértelmű felhívásként” jellemezte, amely „szabad beilleszkedésre” invitál „egy olyan világba, amely azért még mindig a szerző szándéka szerinti világ marad” (Eco 1998, 101). Később Eco a szerzőt egyrészt „a szemantikai összefüggéseket megszilárdítani

képes szövegstratégiának” Eco 2002, 61) minősítette, másrészt rámutatott, hogy a szöveg intencióját és a mintaszerzőt is az olvasó találgatásai alakítják ki – ezzel a kölcsönös függést megerősítő érveléssel beismerten a hermeneutikai kör modelljét definiálva újra (Eco 2001, 516–517).

Az itt következő rövid gondolatmenet a *Termelési-regény* olyan aspektusaira összpontosít, amelyek összeolvashatók az eddig vázolt, a nemzetközi szakirodalomban a regény keletkezése körüli időben intenzíven tárgyalt elméleti problematikával. A regény metafikciós jelzései árulkodók lehetnek a mű poétikai céljait illetően, habár ezek a jelzések is olyan szatirikus-parodisztikus közegbe illeszkednek, amely megnehezíti a mű egyértelmű intencióinak megjelölését, inkább csak áttételesen és tagadó módon teszi megfogalmazhatóvá a műben foglalt poétikai törekvéseket. A megragadhatóság kedvéért az itt következő gondolatmenet egyetlen, a szövegben figyelemfelkeltő módon szerepeltetett, ám némiképp rejtélyes jelentésű kifejezés, a „parametrikus programozás” lehetséges allegorikus-metafiktiiv funkcióira és ennek tágabb értelmezésbeli következményeire összpontosít.

A *Termelési-regény* örvendetesen gyarapodó, rendkívül magas színvonalú recepciójában – különösnek tetsző módon – mostanáig kevés kritikai figyelem jutott a mű első részében kibontakozó fő konfliktusra, Tomcsányi Imre parodisztikusan bemutatott küzdelmére a termelésirányítási módszertan megújításáért és az ezt lehetővé tévő számítógépes szoftverek frissítéséért. Pedig ez a cselekményszál és annak szókinccse könnyen allegorikus összefüggésbe hozható a regény saját poétikájával, a realista elbeszélés konvencióinak megújítására vagy meghaladására irányuló törekvéseivel. A „fiatal számítástechnikai szakember” a regény II. fejezetében lép színre mint „hoes”, hogy Gárdonyi-idézetekkel tarkított, törökkori csatajelenetkarikatúraként inszenírozott vitában győzködjön intézeti kollégáit az új módszertan bevezetésének szükségességéről:

A módszer, kiáltja túl a fiatal szakember a bődületes harci zajt, a módszer a valóságot – Giacomo felröhög, és bizony Beverly pajtás is nyíltan bólínt, öregesen –, a gazdasági viszonyokat visszatükröző modellel dolgozik, illetéknéppen szükségszerűen egyszerűsít: a modell csak a lineáris kapcsolatokat veszi figyelembe, a korlátokat (piac, kapacitás stb.) konstansként kezeli, a modell statikus, csak adott időpontra vonatkozó összefüggéseket tartalmaz: a végzendő számítás szélsőérték számítás, ami instabilitáshoz vezet, azaz: előfordulhat, hogy a bemenő (input) adatok csekély változása nagy eltérést okozhat – vagy okoz! – az optimális megoldásban; körültekintően kell tehát eljárni. [...] Ezért, folytatja kíméletlenül a fiatalember, elkerülhetetlenek az ún. *érzékenységi* vizsgálatok. [...] Az *érzékenységi* vizsgálatok nélkülözhetetlen eszköze a parametrikus programozás. [...] És az intézetünkben alkalmazásra kerülő programcsomag ez idő szerint nem, ismétlem: nem alkalmas

parametrikus programozásra. (Esterházy 1992, 17–18, kiemelés az eredetiben).²

A szövegrész több nyelvi eleme is arra utal, hogy a passzus olvasható az irodalmi elbeszélésről és a valóságábrázolásról szóló korabeli irodalmi viták allegóriájaként. Az idézet szöveggörnyezete határozottan irodalmias, az *Egri csillagok* ostromjeleneteiből vett szókincsből építkezik; Tomcsányi ellenfelei pedig rendre a szemléletváltás politikai nehézségét emlegetik. Giacomo, az egyik gazdasági tanácsadóként alkalmazott aranyhórcsög felröhög a „valóság” szó hallatán; a Tomcsányi által bírált korábbi modell a valóság „visszatükrözésére” alapul, az újonnan javasolt modell pedig „érzékenységi” vizsgálatokat tenne lehetővé. Tomcsányi a statikust a dinamikussal, a lineárist az állandó visszacsatolásra épülő modellel állítja szembe, a valóság és az időbeliség mibenlétét is illető jelentős szemléletváltást sürget. Az előre adottnak, ismertnek vélt valóság utólagos visszatükrözése, statikus leképezése helyett a világ állandó változását, mozgását letapogató, arra dinamikusan reagáló modell kialakítását sürgeti (Palkó 2007, 147). Az egyik ellenfél, Brandhuber elvtárs az alábbi módon foglal állást Tomcsányival szemben: „Kell a tudományos elemzés, persze hogy kell. De mi [...] anélkül is pontosan tudjuk, hogy mit kell ebben az országban csinálni. Ki van ez nekünk dolgozva” (18). A régi szemléletmód képviselője tehát nemcsak a valóságot véli adottnak, hanem ebből következőleg a jövőre vonatkozó cselekvési tervet is előre megszabott, változó paraméterekhez nem alkalmazkodó tervként mutatja be.

Tomcsányi ezzel szemben hirdeti meg az új modellt. A „parametrikus programozás” szószerkezet az idézett passzusban kétszer ismétlődik, miközben az ismétlés hatását az egyébként nem erre a kifejezésre vonatkozó „ismétlem” („nem, ismétlem: nem alkalmas”) fordulat is erősíti. A szószerkezet kiemelt jelentőségét talán az mutatja a legvilágosabban, hogy nem sokkal előbb – mind az intézeti vita, mind a török várostrom mimetikus logikájával összeegyeztethetetlen módon – három gépírólány éneklie el „(ősi) pentaton dallamvezetéssel” az alábbi dalt: „Jajj, jajj, jajj, jajj ra / nem alkalmas / parametrikus / programozásra” (17). A szöveggel első ízben találkozó befogadó (leszámítva a számítógépes vagy statisztikai szakembereket) a dalszöveg olvasásakor még semmilyen fogalommal nem rendelkezik a „parametrikus programozás” jelentéséről, miközben a tipográfiaailag is kiemelt, ősi formanyelvet és kortárs lexikát vegyítő szöveg felhívó funkciója aligha kerülheti el a figyelmét. A tényleges dallamvezetés ugyan a szöveg olvasója számára elképzelt marad, ám a nyelvi forma a sortörésekkel „ősi magyar tagolóversre” emlékeztet, az utolsó két sor erőteljes hangsúlyait kiemeli a sortörés, az alliteráció, valamint a szószerkezet ezáltal érzékelhetőbbé váló hangtani szimmetriája és reduktivitása, hiszen a „paraméter” és a „program” szavakban szinte ugyanazok a mássalhangzók

2. Az erre a kiadásra történő további hivatkozások esetén a továbbiakban csak lapszámot adok meg.

ismétlődnek: *p-r-m-t-r – p-r-g-r-m*. A jelenet (eleve megkettőzött) reprezentációs terének felfüggesztése, a szöveg tipográfiai kiemelése és formai vonatkozásai lehetetlenné teszik a közvetlen értelemadást, ugyanakkor előtérbe állítják és hangsúlyossá teszik a talányos szószerkezetet. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a dalocska funkciója a figyelemirányítás, ennek a különös, pragmatikai funkcióval egyelőre nem ellátható szószerkezetnek az olvasó figyelmébe ajánlása és emlékeztetése vérese.

Ez az összefüggés felidézheti Jonathan Culler tételét „az együttműködési elv fokozott védelméről”, amit ő általában a modern irodalmi diskurzussal és az olvasó figyelmének sajátos, szükségszerű kiélezésével azonosít:

sok homályosságot és látszólag jelentéktelenséget elviselünk, anélkül, hogy az egészért értelmetlennek vélnénk. Az olvasók azt feltételezik, hogy az irodalomban a nyelvi bonyodalmak végső soron kommunikatív célt szolgálnak, és így nem azt feltételezik, hogy az író különködik, képtelen az együttműködésre [is being uncooperative] – amint más beszédösszefüggésben tennék –, hanem erőfeszítést tesznek a hatékony kommunikációnak ellenszegülő elemek értelmezésére egy távlatibb kommunikatív cél érdekében” (Culler 1997, 27).³

A „távlatibb kommunikatív cél” pontos meghatározása persze nehézségekbe ütközik, de a korábban megfogalmazott hipotézisem szerint itt az irodalmi kommunikáció és az irodalmi elbeszélés új típusú modellezésével hozható összefüggésbe. Az is beszédesebb lehet, hogy bármilyen kommunikatív cél közelebbi meghatározásához az olvasónak már itt *visszafelé* is olvasnia kell a szöveget, a Tomcsányi-beszédtől visszatérnie a gépírólányok dalához, és a két szövegrész összevetésével mérlegelnie a kifejezés előfordulásainak közvetlen szövegösszefüggéseit és lehetséges tágabb vonatkozásait.

Az elsőre értelmetlennek látszó szószerkezet visszatérése a következő lapon figyelmeztet a jelenet komplexitására, valamint a szövegbe ágyazott áttételes poétika és a tényleges megvalósítás közötti összefüggésekre. Esterházy szövege olyan elbeszélte teret létesít, amelyben a „valóság” különböző szintjei nem-hierarchizálható viszonyba kerülnek egymással. Ha pusztán a kutatóintézeti vita és a török várostrom szókincsének vegyítéséről lenne szó, ez a kettősség feloldható volna egy klasszikus metaforaelméleti megközelítés felől: hogy tudniillik az elbeszélő úgy mutatja be a vitát, *mintha* az egy várostrom lenne, meghagyva a „szó szerint értendő” valóság és

3. „We can put up with many obscurities and apparent irrelevancies, without assuming that this makes no sense. Readers assume that in literature complications of language ultimately have a communicative purpose and, instead of imagining that the speaker or writer is being uncooperative, as they might in other speech contexts, they struggle to interpret elements that flout principles of efficient communication in the interests of some further communicative goal.” (saját ford.)

a „metaforikus” nyelvezet dichotómiáját.⁴ Az aranyhörcsögök jelenléte és a *songok* betoldása (inkább Pynchonra, mint Brechtre emlékeztető módon) azonban lehetlenné teszi az intézeti környezetet mint *elsődleges* mimetikus valóság elképzelését, mint ahogy a fent megkockáztatott allegorikus olvasat is egy újabb megkettőződésre illetve a fenti hierarchia részleges megfordítására mutathat: tudniillik nem a kölcsönvett irodalmi nyelv *metaforizálja* a munkahelyi valóságot, hanem ez a munkahelyi diskurzus *allegorizálja* a regény „tényleges” témáját, a poétikai dilemmákat. Ha elfogadjuk, hogy a „parametrikus programozás” mint dinamikus, nem-lineáris modellezési eljárás az irodalmi elbeszélés Esterházy-féle gyakorlatának allegorizálására is szolgál, akkor a II. fejezet jó példát mutat a szöveg állító és végrehajtó funkciói közötti szoros összefüggésre: a szöveg lényegében Tomcsányi útmutatásait követve fordul szembe a lineáris és „visszatükröző” elbeszélés konvencióival, egy előre adott valóság megjelenítésének igényével. Hogy mit jelent a „modellezés” az Esterházy-féle elbeszélésmódban, arra jelen dolgozatban csak hozzávetőleges válaszok adhatók, de a szószerkezet irodalomelméleti és narratológiai kontextusa segítséget nyújthat ebben a tekintetben.

Az Esterházy-recepcióban ismereteim szerint eddig még nem merült fel explicit szempontként az, hogy a Tomcsányi által említett „parametrikus” modellezést a regény saját elbeszélésmódjának allegóriájaként olvassák. A szószerkezet azonban közvetett módon recepciós összefüggésbe is hozható a *Termelési-regénnyel* illetve Esterházy regényművészetével. Görözdi Judit egy tanulmányában a *Harmonia caelestis* első részének összefüggésében említést tesz Roland Barthes dekonologizáció-fogalmáról, amely a lineáris, narratív történeti kronológia érvénytelenítését nevezi meg, és amelynek szerepét a francia elméletíró a „komplex, *parametrikus*, nem lineáris idő [un temps complexe, paramétrique, nullement linéaire] helyreállításában látja” (Görözdi, 272). A szó jelentése a Barthes-szövegben nem egyértelműen definiált: a francia szerző a történetírói előszó (pl. Macchiavelli, Michelet, Bossuet-idézetek által példázott) nem-narratív beszédaktusainak kontextusában említi: a „dekonologizáció” a narratív időnek a „papír idejével”, vagyis a diszkurzív idővel való komplex összefüggéseire utal, az események kronológiai felosztását a történetíró saját megszólalásának idejére való hivatkozással kettőzve meg. Ez a vonatkozás a „parametrikus idő” barthes-i értelemben használt fogalmát legalább olyan szorosán, ha nem még szorosabban kapcsolhatja a *Termelési-regény* öndokumentáló aktusaihoz, mint a *Harmonia caelestis* első részének „időtlen” elbeszélésmódjához. A *Termelési-regény* főszövegből és jegyzetekből álló szerkezete nemcsak forrásszöveg és kommentár textuális kettősségét idézi meg, nemcsak többféle olvasási utat nyit meg a befogadó előtt, hanem történet és elbeszélés, fikció és invenció kettős

4. „Az időrétegek inszenírozása mindeközben metaforizáció: nyelvi, frazémikus és tropológiai faktorkok összjátékaként egy egészen másfajta temporális: etimológiai vagy még inkább metaforológiai mozgásnak van kiszolgáltatva.” (Palkó 2007, 152)

időszerkezetére is felhívja az olvasó figyelmét, ezzel tehát nemcsak az olvasás menetét teszi potenciálisan többirányúvá, hanem a befogadásban megképződő virtuális világban is többféle kapcsolhatóságot alakít ki.

Némiképp váratlan, de izgalmas összefüggést kínál, hogy az elbeszéléselelméletben (legalábbis a filmes narráció elméletében) ismert a „parametrikus narráció” fogalma, amelynek definíciója szintén nem idegen Esterházy első regényének poétikájától. David Bordwell eredetileg 1985-ben kiadott elméleti áttekintésében a filmes elbeszélés négy alapvető változatát különíti el, melyek negyedikét, a legkomplexebb és legvitatottabb változatot nevezi „parametrikus narrációnak”. Maga a „parametrikus” terminus Noël Burch elméletére utal vissza, amelyben a „paraméter” szó a film stilisztikai, technikai eljárásait nevezi meg. A „parametrikus” szó Esterházynál a statisztikai elemzés és a számítógépes programozás módszertanából származik. Nyilvánvaló (mert a filológiában mégiscsak a kronologikus idő érvényesül), hogy a *Termelési-regény* írásakor a fiatal szerző nem ismerhette Bordwell elméletét, és az is valószínűtlen, hogy Roland Barthes (magyarul csak 2003-ban megjelent) szövegével találkozott volna az 1970-es években. Esterházy szóhasználatában mégis némi rokonságot mutat az említett elméletírókkal. Ráadásul azok a társművészeti példák és intellektuális fejlemények, amelyek Bordwell elméletében megalapozzák a „parametrikus narráció” koncepcióját, nyilvánvalóan rokonságba hozhatók Esterházy 1970-es évekbeli poétikájával: Pierre Boulez és a szeriális zene, Alain Robbes-Grillet és a *nouveau roman* valamint a francia újhullámos film, továbbá a humán tudományokat ekkoriban meghódító strukturalista elmélet. Ezek a példák átfedésben vannak azokkal az európai művészeti és irodalmi kontextusokkal, amelyeket már Szegedy-Maszák Mihály is felvonultatott, amikor Esterházy művét a célelvőségnek ellenálló vagy aleatorikus elbeszélés közegében tárgyalta (Bordwell 1996, 284-288; Szegedy-Maszák 2001). A parametrikus elbeszélésmódot Bordwell részletesen a *Zsebtolvaj* című Robert Bresson-film elemzésén keresztül mutatja be, de a fogalomhoz kapcsolható jellegzetességek összefüggésbe hozhatók a *Termelési-regény* némely jellemző vonásával is.

1. A „parametrikus narráció” olyan narratív stratégiát ír le, amelyben a stilisztikai vagy technikai „paraméterek” nem rendelődnek alá a szüzsé követelményeinek, de amely mégsem adja fel egészen a narrativitást. Ennyiben a befogadói figyelemre is nagyobb terhet ró a szüzséközpontú narrációnál, mivel a szüzsét csak „torzulásai alapján vesszük észre”, ami vagy az elliptikusság, vagy az ismételtetés irányába billenti el (Bordwell 1996, 297) az elbeszélést.

2. A „narráció olyan események ábrázolására korlátozódik, amelyek a stílust a legelőnyösebb helyzetbe hozzák”, és a befogadót ösztönzi a narrációra jellemző stilisztikai normák rekonstruálására, mivel a stilisztikai döntéseket sem a realizmus kódjai, sem a kompozíció szükségletei, sem pedig transztextuális vonatkozások nem határozzák meg maradéktalanul. Magyarán a befogadó kénytelen részben

vagy egészében eltekinteni azoktól a (korábbi szövegrepertoárja és tapasztalatai alapján létrejött) sematizmusoktól, amelyek alapján a szöveg jelzéseiből újraalkotja az elbeszélő világot. Figyelme tehát nem annyira a fiktív világ rekonstruálására, hanem az elbeszélő nyelv és a világ közötti vonatkozások állandó újraépítésére kell, hogy irányuljon.

3. Az így értett parametrikus narráció – és ebben áll a legfőbb átfedés a barthes-i fogalomhasználattal – „harcba száll az idővel” és a térbeliesítés felé mutat, ami azonban félrevezetheti a befogadót: „a stilisztikai konstrukció összetett és eredendően nyitott természete miatt a néző könnyen hajlik a konnotatív interpretációra, s nem veszi figyelembe [misses] a parametrikus játékot” (Uo.).

Esterházy szövegeinek tanítása többnyire azzal a tapasztalattal jár, hogy a tapasztalatlan vagy kevésbé figyelmes olvasó nehezen ismeri fel a művek cselekménymozzanatait és stilisztikai-diszkurzív jellegzetességei közötti összefüggéseket. A gyors vagy felszínes olvasó megmarad az idézetek, szokatlan fordulatok elszigetelt regisztrálásánál, ennél alaposabb figyelmet igényel a művekben mégiscsak ott rejlő történetmozzanatok, szereplői viszonyok, „ábrázolt tárgyiasságok” (Ingarden) rekonstruálása; a kettő közötti „parametrikus” játékot, a fiktív világ „világtalanításának”, elbizonytalanításának effektusait csak a legkifinomultabb olvasói stratégiákkal rendelkező és a legnagyobb figyelemösszpontosításra képes olvasók ismerik fel és próbálják meg értelmezni. A *Termelési-regény* esetében is feladatot jelent a cselekményívek és az elbeszélőmódok közötti összefüggések rekonstrukciója: a szerkezet epizodikussága, az egyes jelenetekbe beékelte ana-, pro- és főként szillepsizisek, továbbá a „főszöveg” és a jegyzetek közötti analógiák és kapcsolódások nemcsak a koherens cselekményívek rekonstrukcióját nehezítik meg, hanem szükségessé teszik, hogy a mégoly töredékes cselekménymozzanatok (esetünkben pl. a Tomcsányiék által a régi rend híveivel folytatott küzdelem narratíváját) az olvasó összefüggésbe hozza azokkal a (Bordwell kifejezését megőrizve) „stilisztikai paraméterekkel”, amelyek éppen felfüggesztik a cselekmény koherenciáját és az elbeszélő világ konzisztenciáját. Az olvasónak tehát bizonyos értelemben saját olvasói stratégiáinak kudarcát kell megtapasztalnia ahhoz, hogy a „parametrikus játékban” részt tudjon venni. Wolfgang Iser a modern regényolvasásra jellemző, szimultán konzisztenciaképzés és konzisztenciatörés viszonylatában fogalmazott úgy, hogy az „olvasó egyszerre vesz részt a szövegben és szemléli saját részvételét”, ami az olvasó korábbi tapasztalatainak újrastrukturálásához és az új tapasztalatok létrejöttének „irányított megfigyeléséhez” [kontrollierte Beobachtung] vezet (Iser 1994, 218).

Az „idővel folytatott harc”, amelyet Bordwell a parametrikus narráció fontos mozzanataként emel ki, Esterházy regényében nyilvánvaló tematikus elem is, amely pl. a 22-26. jegyzetekben válik többszörös elbeszélői reflexió tárgyává és egyszerűsmind a cselekmény motívumává is. A főszöveg VI. részében „odalép Tomcsányi Imréhez gróf Apponyi Albert, és megkérdezi, hány óra van” (58). Apponyi nevéhez

kapcsolódik a 22., a „hány óra van” kifejezéshez a 23. jegyzet. Két oldallal később, ugyancsak a gróf szerepeltetéséhez kötve olvasható „az élet megy tovább” klisé a 26. jegyzettel ellátva. Az ehhez a szövegrészhez kapcsolódó jegyzetek tartalmazzák a narratív idő metapoétikai reflexióját, a „mester” tejhasonlatával, amelynek egyértelmű elméleti magyarázata aligha adható – ezt jelzi az Eckermann által végrehajtott tejszorgatási kísérlet neveltségessége is⁵ –, de áttételesen összefüggésbe hozható a lineáris időrend megbontásával, a többféle idővonatkozás szimultán jelenlétével. „Mintha – folytatta regényelméleti fejtegetését ő az idő becsorgásáról –, mintha az ügyetlenül kinyitott tejeszacskóból a tej az asztalra folynék. Lágyan, természetesen; érződjék még a tehenek lehelete is. A politúr vagy a zsírosság kis tavakba rántja a folyadékot, mondhatni: itt-ott felbukkan. Csak szép nyugodtan. Semmi didaktika, hanem a tej” (289). Ez az idézet és annak kontextusa természetesen a programozás és az elbeszélés mint a valóság „modellezésének” kétféle lehetősége közötti analógia érvényét is korlátosnak mutatja. A metafora a statisztikai modellezéshez hasonlóan dinamikus viszonyt létesít a valósággal, ám ez a hasonlóság nem számszerűsíthető, empirikusan nem igazolható.

A következő jegyzetben mégis az idő mérhető, matematizálható aspektusa kerül előtérbe. A héven utazó mestertől Mikszáth Kálmán megkérdezi, hogy hány óra van, amire azonnal választ is kap, de a jelenetbe ékelt Mikszáth-szöveg vezérmotívumaként még számos alkalommal elhangzik a „hány óra” kérdés vagy ennek valamilyen közeli variánsa. A Mikszáth-szövegben éppen Apponyi tart egy izgalmas fejtegetést arról, hogy nemcsak a pontos időt nem tudja megmondani, hanem még azt sem, hogy saját órája pontosan mennyivel tér el a tényleges pontos időtől, mivel a zsebórának a politechnikum órájához igazítása után egy nappal már „kilenc perc differencia mutatkozott”, mely differencia bizonyára nem „permanens jellegű”, hanem „valószínűleg fokozatos, mert a differenciák fejlődésképesek” (292), vagyis maguk a mérési eltérések sem állandóak, nem előre adottak, hanem dinamikusak, csak folytonos visszacsatolással ellenőrizhetők. Ez a Mikszáth eredeti, 1891-es szövegéből átemelt idézet motivikusan kapcsolódik a Tomcsányi-féle programozási dilemmához: a statikus, előre adott valóságmodellek működésképtelenségéhez. Apponyi órája nem „parametrikusan” van programozva, és bár a beszélő szóban emlékeztet a differencia fejlődésképeségére, az „in ultima analysi” adott válaszában értelemszerűen nem képes az eltérés pontos korrekciójára, így ugyanazt a hozzávetőleges időpontot adja meg, mint a fejtegetést megelőzően: „még nincs egészen egy óra” (Uo.). A tejmetafora és az időmérés problémája egymáshoz viszonylag közel, egymást követő végjegyzetekben szerepel, ezáltal a regény az idő

5. „[A] legalább háromfelé hasadt elbeszélői tudat hol az egyik, hol a másik alteregója által képes elmondani saját történetét, de a különféle - poétikai vagy épp cenzurális - akadályok lehetetlenné teszik, hogy ezek a nézőpontok egyetlen elbeszélői tudatban egyesüljenek. Eckermann azonban mintha nem jutott volna el eddig a belátásig, és jegyzeteiben mindvégig hősies küzdelmet folytat az általa egzakt fogalomként elgondolt valóság műbe foglalásáért” (Reichert 2017, 241).

nyelvi metaforizálásának és számszerű mérésének problémáit közvetlenül egymás mellé helyezi. Ez a metonimikus közelség egyszersmind a kétféle megközelítés *metaforikus* viszonyítását is lehetővé teszi: Apponyi ugyan tudatában van az órája pontatlanságának, ám ebből nem következik, hogy megadhatná a pontos időt. A regénybe becsorgó tej metaforája hasonlóképpen tüntet pontatlanságával, az érzékletes kép és annak fogalmi jelentése közötti viszony bizonytalanságával. Az idő méréséről, a mérés *paramétereinek* jelentőségéről beszámoló Mikszáth-anekdota a Mester tejmetaforájának analogikus, metaforikus párjaként olvasható, vagyis a metafora metaforájaként működik. Ennek a jelentősége egy tágabb, a regény „világmodellező eljárásait” részletező regényelemzés kereteiben volna belátható (ehhez l. Molnár 2022), annyit azonban itt is érdemes megemlíteni, hogy a matematikus végzettségű (és Otlík-rajongó) szerzőtől nem meglepő a számszerű mérés és a figuratív nyelv (metafora) általi *közelítés* között tételezhető analógiára irányuló figyelem. Az emberi gondolkodás különböző rendszerei között fennálló analógiákra (mint pl. a nyelv és a gazdaság közötti analógiára Saussure-nél) általában jellemző, hogy „az analógián alapuló metaforikusság [...] ugyanúgy e két rend mindegyikének alkotóeleme, mint kettejük viszonyáé” (Derrida 1997, 18), ami alól elvileg a mérés, a statisztikai modellezés vagy programozás kivételt képezne: Esterházynál ezek is úgy kerülnek be a regény kompozíciójába, hogy óhatatlanul metaforikus összefüggések részeivé válnak, ám – éppen a dinamikus, parametrikus jelleg hangsúlyozása miatt – jelzik is a metaforák és analógiák totalizálhatatlanságát.⁶

A párhuzamos szöveghelyek itt viszonylag közel találhatók egymáshoz, és az idő témájának közössége jól felismerhetővé teszi a két epizód közötti rokonságot vagy analógiát, még ha hangvétel, eredet és nyelvhasználat tekintetében kimondottan eltérő szövegrészekről van is szó. A „parametrikus programozás” előfordulásától azonban – bármelyik olvasási utat választjuk – rendkívül messze vagyunk. A kölcsönös vonatkozathatóság felismerését több száz oldalnyi távolság, a szöveg széttagoaltsága és számos egyéb tényező is nehezíti. A szöveg kétségtelenül legalább annyira eltereli, mint amennyire irányítja az olvasó figyelmét: szinte a szöveg ellenében kell olvasnunk ahhoz, hogy a távoli szövegösszefüggések közös értelemhorizontot alkothassanak. Ez a *negatív figyelemirányítás* tekinthető a statikus modellek és a lineáris olvasási konvenciók felfüggesztésére irányuló stratégia eredményének: az olvasó dolga éppen azért van megnehezítve, hogy minél kisebb eséllyel adhasson preconcepciók, világnézeti berögződések és már elsajátított, automatizált narratív sémák alapján értelmet az olvasottaknak.

6. „az ő hasonlatai, az idők során mintha ez derülne ki, és ez kiderülne, csak arra jók, hogy helyesbítse őket, és talán, hogy sántaságuk némi gyanús részvétet keltsen” – mondja néhány évvel később a *Függő* elbeszélője (Esterházy 1986, 175), persze itt is Otlík-allúziót sejtető módon. A helyesbítendőség mint a figuratív nyelv lényegi és célszerű komponense, az időbeliséggel fennálló szükségszerű viszony és még a „sánta hasonlat” kifejezés „szószertintiesítése” is a figuratív nyelv dinamikus, parametrikus, folytonos visszacsatolást és újrahangolást igénylő jellegét erősíti meg.

Erre jó példát ad az a szöveghely, ahol – a kötetben egyedülként – nem számítástechnikai környezetben fordul elő a *paraméter* szó: a III. fejezet „Stefanovits-kvartett” (29) szóösszetételéhez kapcsolódó 12. jegyzetben (vö. Magyar 2020, 113). Ebben a rövid jegyzetben egy ikernovella megírásának terve kerül szóba a főszereplő mester és idősebb pályatársa, „Ferenc úr, a temesi prózaíró”⁷ között.

Ferenc úr, a temesi prózaíró, azt javasolta a mesternek, és a mester Ferenc úrnak, hogy írjanak ikernovellát. „Néhány *paramétert* megadunk, és kész” – mondta vigyorogva a mester. „És kész” – bólintott a temesi. „Stefanovits a jövő embere” – fűzte még hozzá, és ránézett Esterházyra, érti-e. Most a mesteren volt a bólintás sora. „*A tér egy részletét személylyel kombináljuk.*” „Feri bátyám – mondta ő egy kései alkalommal, mert a mester mindig ügyel arra, hogy az idősebb pályatársakat mély és tisztelettudó tisztelettel köszöntse –, Feri bátyám, belenyestem egy hosszabb szövegbe, úgyho gy most alszik az ügy.” „Alszik” – bólintott Ferenc úr, s óriás hajkoronája bánattal hullott vállaira. (193 – kiemelés tőlem: MGT)

A szó irodalmi közegben, egy alkotásmód jellemzésére szolgáló megisméltése könnyen olvasható annak megerősítő jelzéseként, hogy Esterházy komplex regénykompozíciójában a Tomcsányi által szorgalmazott programozási elvek poétikai utasításként is működnek, az olvasót a „visszatükrözési modell” meghaladására irányuló „érzékenységi vizsgálatok” elvégzésére bátorítva. Ezek leginkább a regény szövegében való elmélyült tájékozódással, a különféle cselekményrétegek és életszeletek közötti textuális, motivikus és egyéb kapcsolatok feltérképezésével végezhető el, amely a valóság monologikus „visszatükrözése” helyett különféle valóságmodellek (népgazdaság, család, futball, irodalom) egymást kölcsönösen megvilágító összjátékát (egyszerre analogikus, érintkezési és tartalmazottsági viszonyait) tárják fel az olvasó számára. Ugyanakkor ez a nagyívű, a regény egészének értelmezésére vonatkozó általánosítás is helyesbítést igényel és további kérdéseket vet fel. Vajon miként írható le a „Stefanovits a jövő embere” és „A tér egy részletét személylyel kombináljuk” mondatok közötti viszony? Vajon egy elképzelt novella címe és a novella generálását leíró utasítás (program) hangzik itt el a beszélgetésben? Ha igen, a cím miért az időre és nem a térre utal? Továbbá a kis anekdota az ikernovella megírásának elmaradásáról számol be: a mester által megkezdett nagyobb művet alighanem – a szövegre jellemző öntükrözéssel összhangban – magával a *Termelési-regénnyel* azonosíthatjuk, amely így a „parametrikus” ikernovella helyettesítőjévé válik. A helyettesítés bejelentése a kijelentés szintjén nyitva hagyja azt a kérdést, hogy a kezünkben tartott könyvet az ikernovellák számára kijelölt parametrikus alko-

7. Félreérthetetlen utalás Temesi Ferencre.

tásmód folytatásaként, továbbfejlesztéseként, netán feladásaként („alszik az ügy”) kell-e elgondolnunk.

Az értelmezés másik szintjén azonban éppen ez a bizonytalanság támaszthatja alá a *Termelési-regény* „parametrikusságát”, amennyiben az egyes szövegrészek közötti metaforikus-analogikus viszonyok itt sem állandósulnak, nem totalizálhatók, hanem az olvasás szabad játékában dinamikus jelentésviszonyok létesítését teszik lehetővé. Ha van a szövegnek kényszerítő ereje, figyelemirányító funkciója, az talán éppen úgy mutatkozik meg, hogy az olvasó kénytelen saját jelentésalkotó tevékenységét – az elbeszélő(k) stratégiáinak megfelelően – folytonosan figyelemmel követni és állandóan helyesbíteni, igazítani. A mű által feltárt valóság nem korlátozódhat az 1970-es évek társadalmi-politikai valóságára, irodalmi vagy sportközegére, a mű életrajzi és családtörténeti vonatkozásaira, hanem magában foglalja azokat a hatástörténeti, kulturális, irodalmi és akár ideológiai feltételeket is, amelyek úgy nyitják meg a művet a mindenkori olvasó előtt, hogy egyszersmind szinte lehetetlenné teszik a jelenérdekű kisajátítást is. Így érthető Bónus Tibor azon megfigyelése, mely szerint Esterházy remekműve éppúgy nem kortársa sem saját korának, sem az őt kisajátítani igyekvő, mindenkori jelennek sem, amennyiben megelőlegezi az olvasás szükségszerű meg-nem-felelését a műnek (Bónus 2020, 426). Ez úgy is átfogalmazható, hogy a *Termelési-regény* nemcsak valamire irányítja a figyelmet, hanem magáról a figyelemről, a figyelemnek a világ narratív, diszkurzív felépítésében és értelmezésében játszott szerepéről szól.

Controlling Attention and Production in Péter Esterházy’s *A Production Novel*

Focusing on Péter Esterházy’s *A Production Novel*, the paper reviews some possible implications of attention for the theory of literature and reading. The analysis departs from reading of a passage that can be easily understood as a satire of a system of literary expectations that foregrounds socialist-realist, or more broadly mimetic codes. The passage taken from a scene in a production management environment can also be read as a clash between an ideological conception of literature, which takes the ‘ideological message’ as a given, and a novel and complex ‘parametric’ conception, which is not based on the principle of reflecting a preconceived reality, but on the literary ‘modelling’ of a dynamic, changing, difficult-to-know or unpredictable reality. The paper analyses the possible literary and critical-theoretical connotations of the term ‘parametric programming’, which features prominently in the text, and their relation to the poetics of Esterházy’s novel, by means of a close analysis of some relevant passages. The article examines the specific acts of attention that Esterházy’s novel prompts the reader to perform in order to respond to the text as a meaningful aesthetic experience.

Keywords: metafiction, attention control, parametric narration, postmodernist novel

Hivatkozások

Barthes, Roland. „A történelem diskurzusa”. *Tudomány és művészet között*. Szerk. Kis-antal Tamás. Ford. Szabó Piroska. Budapest, L’Harmattan, 2003, 87–99.

Bónus, Tibor. „Textualitás és beszédszerűség. A *Termelési-regény* újraolvasásához”. *Hatástörténetek. Tanulmányok Kulcsár Szabó Ernő 70. születésnapjára*. Szerk. Halász Hajnalka, Lőrincz Csongor & Smid Róbert. Ráció Kiadó, Budapest, 2020, 420–468.

Bordwell, David. *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Magyar Filmintézet, Budapest, 1996.

Culler, Jonathan. *Literary theory. A very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2002.

Derrida, Jacques. „Fehér mitológia”. *Az irodalom elméletei V*. Szerk. Thomka Beáta. Ford. Boros János; Csordás Gábor; Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 1997.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Bompiani, Milano, 2002.

Eco, Umberto. *Nyitott mű*. Ford. Dobolán Katalin. Magvető, Budapest, 1998.

Eco, Umberto. „Szövegek túlintertálása”. Ford. Vankó Annamária és Kemény Ágnes. *Helikon* 4 (2001), 504–518.

Esterházy, Péter. *Bevezetés a szépirodalomba*. Magvető, Budapest, 1998.

Esterházy, Péter. *Termelési-regény (kissregény)*. Magvető, Budapest, 1992.

Görözdi, Judit. „„...múltat fabrikálni...”. Történelemnarratívák Esterházy Péter *Harmonia caelestis* és *Egyszerű történet vessző száz oldal - a kardozös változat* című regényeiben”. „*Nincs vége. Ez a befejezés.*” *Tanulmányok Esterházy Péterről*. Szerk. Lőrincz Csongor, L. Varga Péter & Palkó Gábor. PIM-Prae, Budapest, 2019, 257–283.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. Waterloo, Wilfried Laurier University Press, 1980.

Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. Fink, München, 1994.

Kulcsár Szabó, Ernő. *Esterházy Péter*. Kalligram, Pozsony, 1996.

Magyar, Miklós. „Hogyan olvassunk Esterházy-regényeket?": *Irodalmi Jelen* 11 (2020), 109–128.

Molnár, Gábor Tamás. „The art of annotation. Documentariness and play in Péter Esterházy’s *A Novel of Production*”. *Central European Cultures* 2 (2022), 52–73. DOI: <https://doi.org/10.47075/CEC.2022-2.04>.

Palkó, Gábor. *Esterházy-kontextusok*. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2017.

Reichert, Gábor. „A Termelési-regény és a realista hagyomány”. *„Nincs vége. Ez a befejezés.” Tanulmányok Esterházy Péterről*. PIM-Prae, Budapest, 2019, 232–245.

Szegedy-Maszák, Mihály. „Nonteleological narration”. *International post-modernism. Theory and literary Practice*. Szerk. Hans Bertens & Douwe W. Fokkema. John Benjamins Co., Amsterdam, 1997. DOI: <https://doi.org/10.1075/chlel.xi.32sze>.

Waldenfels, Bernard. *Die Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Suhrkamp, Frankfurt, 2019.

Waugh, Patricia. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. Routledge, London, 1984.