

Mihail Bahtyin  
**A TÉR ÉS AZ IDŐ A REGÉNYBEN**

*forrás:* BAHTYIN, Mihail Mihajlovics: A tér és az idő a regényben. In: Uő=A szó esztétikája. Bp., Gondolat. 1976.  
257-302.

A valóságos történelmi időt és teret, továbbá a bennük mozgó reális történelmi embert az irodalom bonyolult, megszakításokkal teli folyamat során vette birtokába. A térnek és az időnek mindig csak azokat az oldalait hódíthatta meg, melyek az emberiség fejlődésének adott stádiumában már hozzáférhetőek voltak; hozzájuk igazodva alakultak ki azok a műfaji módszerek, amelyek révén a valóság meghódított oldalai az irodalomban tükröződtek és művészileg megjelenítődtek.

Az irodalom által művészileg már meghódított tér- és időbeli viszonylatok lényegi összefüggését mi **kronotoposznak** fogjuk nevezni (ami szó szerinti fordításban 'tér-idő'-t jelent). E terminus a matematizált természettudományban használatos, és az einsteini relativitáselmélet alapján került sor bevezetésére és megalapozására. Számunkra közömbös az a speciális jelentés, melyet e terminus a relativitás elméletében hordoz. Az irodalomtudományba majdnem – csak „majdnem”, de nem teljesen – mint metaforát kíséreljük bevezetni; a mi szempontunkból az a lényeges, hogy e terminus egyértelműen kifejezi a tér és az idő (vagyis a tér negyedik dimenziójaként fölfogott idő) egymástól való **elszakíthatatlanságát**. A kronotoposz a mi értelmezésünk szerint az irodalomban egyszerre formai és tartalmi kategória.\*

Az irodalmi-művészeti értelemben vett kronotoposzban a tér- és az időbeli ismérvek konkrét, tartalmas egységben olvadnak össze. Az idő itt besűrűsödik, összetömörül, művészileg látható alakot ölt; a tér pedig intenzívvé válik, időfolyamattá, [END-p257] szűzsévé, történetté nyúlik ki. Az idő tulajdonságait a tér tárja föl, a tér viszont az időn méretik meg és töltődik föl tartalommal. E kereszteződések, a tér- és időbeli ismérveknek ez az összeolvadása határozza meg a művészi kronotoposz jellegét.

A kronotoposznak az irodalomban lényegbevágó **műfaji** jelentősége van. Különböző műfajilag tipikus kronotoposzokról beszélhetünk, amelyek éppúgy eltérhetnek egymástól műfajokként, ahogy műfajokon belüli alcsoportokként is. E munkában olyan sajátos **regényepikai** kronotoposzokkal foglalkozunk, melyek az időbeli – s végső soron a történelmi – valóság birtokbavételét szolgálják, és lehetővé teszik, hogy e valóság lényeges mozzanatai beépüljenek a regény művészi szférájába.

A regényegység három lényeges típusa már az ókorban kialakult, és ezzel összhangban létrejött a tér és az idő regénybeli művészi birtokbavételének három adekvát formája is, vagyis – röviden szólva – megszületett a három regény-kronotoposz. E három típus rendkívül termékenynek és rugalmasnak bizonyult, és sok vonatkozásban egészen a XVIII. század közepéig meghatározta a kalandregény minden változatának fejlődését.

---

\* Ez a kategória természetesen csupán a poétika egy speciális területén alkalmazható, a legkevésbé sem tart igényt arra, hogy nála általánosabb irodalomelméleti fogalmakat (például a művészi módszer és stílus fogalmát) helyettesítsen.

Az antik regény (nem időrendben) első típusát feltételesen nevezzük „próbatételes kalandregénynek”. Ide soroljuk az úgynevezett „görög” vagy „szofisztikus” regényt, amely az i. sz. II-VI. század között alakult ki.

E típusból a következő egészükben fennmaradt művek olvashatók orosz fordításban is: Héliodórosz *Etiópai története* vagy *Aithiopiakája*, Akhilleusz Tatiosz *Leukippé és Kleitophónja*, Kharitón *Khairesz és Kallirhoéja*, epheszoszi Xenophón *Epheszoszi története*, Longosz *Daphnisz és Khloéja*.} Néhány jellemző mű csak részletekben vagy másodlagos közlésekben maradt ránk.\*\*

Ezekben a regényekben megtaláljuk a **kalandidő** magas szinten, pontosan kidolgozott típusát, ennek összes sajátos jegyét és árnyalatát. A kalandszerűen szervezett idő kidolgozása és regénybeli alkalmazásának technikája olyannyira fejlett és kiteljesedett, hogy a **tiszta** kalandregény egész későbbi fejlődése mind a mai napig nem tett hozzá semmi lényegi- [END-p258] leg új vonást. Ezért a kalandszerűen szervezett idő sajátos vonásait legjobban e regények anyagán tanulmányozhatjuk.

E regények szüzséi – éppúgy, mint legközelebbi, közvetlen utódaiké, a bizánci regényeké – hihetetlenül hasonlítanak egymásra, és voltaképp mindig ugyanazon elemekből, motívumokból épülnek föl, az egyes regényekben csak ezeknek az elemeknek a mennyisége, a szüzsé egészén belüli részarányuk, kombinációik változnak. Minden nehézség nélkül készíthetünk olyan összesített tipikus szüzsémákat, ahol egyben utalunk a leglényegesebb eltérésekre és variációkra. E séma így festene:

**Házasulandó** korú ifjú és leány. Származásuk **ismeretlen, titokzatos** (nem mindig, például Tatiosznál ez a momentum hiányzik). Mindketten **kivételesen szépek**. És ugyanígy **kivételesen erényesek** is. Váratlanul találkoznak valahol – rendszerint valamilyen **ünnep** alkalmával. **Egyetlen pillanat alatt** sorsszerű, gyógyíthatatlan betegségként elháríthatatlan szenvedély tör **hirtelen** rájuk egymás iránt. De nem házasodhatnak azonnal össze. Az ifjú elé akadályok tornyosulnak, amelyek **visszahúzzák**, visszatartják őt. A szerelmesek **elszakadnak, keresik** és **meglelik** egymást; aztán újra **elvesztik** egymást – és újra megtalálják. A szerelmesek útjában álló megszokott akadályok és kalandok: a menyasszonyt elrabolják az esküvő előtti napon; a **szülők** (ha vannak) **nem adják beleegyezésüket**, mert más menyasszonyt, illetve vőlegényt szántak gyermeküknek (**hamis párok**); a szerelmesek megszöknek, hosszú utazás, tengeri **vihar, hajótörés**, csodálatos megmenekülés, **kalózkodás** támadása, **fogság és börtön**, merénylet a hős és a hősnő ártatlansága ellen, a hősnőt engesztelő áldozatnak ajánlják föl, háborúk és csaták, **rabszolganak adják el a hősokeket, tetszhalálok, állótözetek**, felismerés és félreismerés, vélt megcsalás, az erényesség és a hűség megkísértései, hamis vádak, törvény elé állítás, a szerelmesek erényességének és hűségének törvény általi megpróbáltatásai. A hősokek megtalálják szüleiket (amennyiben addig ismeretlenek voltak). Nagy szerepet játszanak a váratlan barátokkal vagy a váratlan ellenségekkel való találkozások, a talányok, és a jóvendölések, a jósálmok, az előérzetek, az álomlátások. A regény mindig szerencsésen végződik, a szerelmesek házasságban egyesülnek. Ilyen az alapvető szüzsémózzanatok sémája.

Ez a szüzsé alkotó cselekmény nagyon tágas és változatos földrajzi háttéren bontakozik ki, rendszerint három-négy, egymástól tengerekkel [END-p259] elválasztott országban (Görögország, Perzsia, Fönícia, Egyiptom, Babilónia, Etiópia stb.). A regények tartalmazzák – néha igen részletesen – a különböző országok,

---

\*\* Antóniosz Diogenész: *A Thulén túli csodálatos dolgok*, a Ninosz-regény, Khión királyné regénye stb.

városok, híres építmények és művészeti alkotások (például festmények), a helyi erkölcsök és szokások némely sajátosságainak, különféle egzotikus állatoknak és csodaszörnyeknek a leírásait is. A regénybe emellett különböző – néha meglehetősen terjengős – vallási, filozófiai, politikai és tudományos eszmefuttatások is beépülnek (a végzetről, a jóslatokról, Erósz hatalmáról, az emberi szenvedélyekről, a könnyekről stb.). A regények nagy hányadát töltik ki a szereplők szónoklatai, amelyek – akár önigazoló, akár más célzatúak – mindig a kései retorika szabályainak figyelembevételével vannak megszerkesztve. Azt látjuk tehát, hogy a görög regény, összetételét tekintve, bizonyos enciklopédikus teljességre tör, ami e műfaj általános jellemzője.

A regény kivétel nélkül valamennyi általunk felsorolt mozzanata (elvonat formában) – akár a szüzsé elemei, akár leíró vagy retorikai betétek – egyáltalán nem új: az összes megtalálható – még hozzá jól kidolgozott formában – az antik irodalom más műfajaiban: a szerelmi motívumok (az első találkozás, a hirtelen föllobbanó szenvedély, a szerelmi bánat) a hellenisztikus szerelmi költészetben alakultak ki; a többi motívum (vihár, hajótörés, háború, elrablás) az antik eposzban; néhány motívum a tragédiában játszott lényeges szerepet (fölismerés); a leíró motívumok az antik útleíró regényekben és történetíró művekben (például Hérodotosznál); az eszmefuttatások és a beszédek a retorikai műfajokban.

Ezek a heterogén műfaji elemek azonban itt új, specifikusan regényszerű egységgé ötvöződnek és szervesülnek, és éppen ennek az egységnek egyik konstitutív mozzanata a kalanddá szervezett regényidő. E tökéletesen új **kronotopozsba** – „a **kaland idejének idegen világába**” – kerülve a műfaji eredetüket tekintve heterogén elemek új jelleget és különös funkciókat kaptak, s így itt többé már nem ugyanazok, mint más műfajokban.

Mi a lényege a görög regények kalandidejének?

A szüzsé belső mozgásának kiindulópontja: a hős és a hősnő első találkozása és egymás iránti szenvedélyük hirtelen föllobbanása; a szüzsé mozgását a szerelmesek boldog egybekelése zárja le. E két pont [END-p260] között bontakozik ki a regény egész cselekménye. Ezek a pontok – a szüzsé mozgásának szélső időbeli határai – a hősök életének fontos eseményei; ha önmagukban nézzük őket, életrajzi jelentőségük van. A regény azonban mégsem reájuk épül, hanem arra, ami közöttük van (történik). **Lényegében** viszont e pontok között egyáltalán nem kellene semminek sem lennie: a hős és a hősnő kölcsönös szerelme az első pillanattól fogva minden kétségen fölül áll, és a szerelem **abszolút változatlan** marad az egész regény folyamán, érintetlenül megőrzi a hősök erényességüket is, a házasság a regény végén **közvetlenül kapcsolódik** a regény kezdetén bemutatott, első látásra föltámadt szerelemhez, mintha e két mozzanat között egyáltalában nem történt volna semmi, mintha a házasság közvetlenül az első találkozás másnapján menne végbe. A biográfiai értelemben vett életnek, a biografikus időnek e két szélső mozzanata közvetlenül egymásba ér. Az a szakadék, az a pauza, az a tátongó űr, ami e két közvetlenül határos életrajzi mozzanat között elterül, és amelyben voltaképp az egész regény szerveződik, az életrajz időrendjébe egyáltalán nem épül be, azaz a biografikus időn kívül helyezkedik el; a hősök életében semmit nem változtat meg, és egyetlen új elemet sem visz bele. Nem egyéb, mint időtlen űr a biográfiai idő két mozzanata között.

Ha nem így volna, hanem például az átélt kalandok és megpróbáltatások következtében a hősök kezdeti, hirtelen föllobbant szenvedélye megerősödne, tettekben állaná ki a próbát, és egy szilárd, megérdemelt szerelem új vonásaival gyarapodna, avagy maguk a hősök érettebbekké válnának és alaposabban megismernék egymást,

akkor az európai regény egy igen kései – és egyáltalán nem a kalandra alapuló – típusával állnánk szemben, nem pedig a görög regénnyel. Ebben az esetben ugyanis még ha a szüzsé időbeli határai változatlanok maradnának is (az első látásra támadt szenvedély mint kezdet és az egybekelés mint lezárás), maguk az események, melyek a házasságkötést késleltetik, bizonyos mérvű életrajzi vagy legalábbis pszichológiai szerephez jutnának, belenőnének a hősök életének reális idejébe, amely megváltoztatja őket magukat, és életük (lényegi) eseményeit is. Éppen ez az viszont, ami a görög regényből hiányzik: a biográfiai idő két mozzanata között itt űr tátong, s még csak nyomot sem hagy a hősök életének folyásán és jellemükön. [END-p261]

Az összes regénybeli esemény, amely feltölti ezt az űrt, teljesen eltér az élet normális menetétől, s épp ezért mentes a normális életrajz adalékainak valóságos tartamától.

De a görög regény idejéből hiányzik a legelemibb biológiai, életkori időbeliség is. A hősök házasulandó korban találkoznak a regény elején, és ugyanolyan zsenge házasulandókként, éppoly friss és szép emberpárként lépnek frigyre a regény végén. Az az idő, ami alatt tömérdek kalandjukat átélnek, a regényben nem méretik, és nem jön számításba: nem több, mint napok, éjszakák, órák, pillanatok halmaza, **technikailag** csak az egyes kalandokon belül van jelölve. A hősök életkorát ez a rendkívül intenzív, de meghatározatlanul hagyott kalandidő egyáltalán nem növeli. Ugyanolyan időn kívüli űr tátong tehát itt is a két biológiai mozzanat: a szenvedély fölébredése és kielégülése között.

Amikor Voltaire a *Candide-ban* a XVII. és a XVIII. században fénykorát élő görög típusú kalandregényt – az úgynevezett „barokk regényt” – parodizálta, egyebek mellett azt sem mulasztotta el kiszámítani, mennyi reális idő szükséges ahhoz, hogy a hős végigélhesse a kalandoknak és a „sors hányattatásainak” egy regényre kiszabott átlagos dózist. Hősei (Candide és Kunigunda) a regény végén, miután már legyőztek minden akadályt, megérdemelt boldog házasságra lépnek. De jaj! Már mindketten öregek, és a szépséges Kunigunda förtelmes boszorkára hasonlít. A szenvedélyt csak akkor követheti kielégülés, amikor az már biológiailag lehetetlenné vált.

Mondani sem kell, a görög kalandregények ideje mentes mindenfajta természeti és köznapi ciklikusságtól is, amely időrendet és emberi mértéket vinne be ebbe az időbe, s ezáltal összefüggésbe hozná a természeti és az emberi élet ismétlődő mozzanataival. A kalandregény idejének történelmi lokalizációjáról – aligha kell külön hangsúlyoznunk – még csak szó sem eshet. A görög regény világában – bármennyi országot, várost, építményt, művészi alkotást öleljen is át – semmi nyoma a „történelmi idő” és valamely konkrét korszak leghalványabb ismérvének sem. Ez a magyarázata annak a ténynek, hogy a tudomány a görög regények kronológiáját pontosan máig sem tudta tisztázni, és az egyes regények keletkezési idejére vonatkozó tudományos nézetek még a közelmúltban is öt-hat évszázados tűréshatárok között mozogtak.

A görög regény cselekménye, azok az események és kalandok, amelyek [END-p262] megtöltik, nem rendeződnek tehát történelmi, mindennapi, biográfiai vagy akár a legelemibb biológiai-életkori időbeli sorokba; e sorokért és a rájuk jellemző törvényszerűségeken, valamint a hozzájuk illeszthető emberi mértékeken kívül helyezkednek. Ebben az időbeliségben ismeretlen minden változás: a világ mindvégig ugyanolyan marad, amilyen kezdetben volt, a hősök élete biográfiai értelemben szintén nem változik, érzéseik is mozdulatlanok, sőt, az emberek még csak nem is öregszenek ezen időn belül. Üres idő ez, amely semmin sem hagy nyomot, semmi nem őrzi meg múlásának leghalványabb jelét sem. Ismételjük: az időn kívül tátongó űr

valamely reális időfolyamat – az adott esetben biográfiai sor – két mozzanata között jön létre.

Így fest tehát a kalandregény ideje egészében nézve. Vizsgáljuk meg, milyen belülről!

Rövid időszelvények alkotják, amelyek egy-egy kalandnak felelnek meg. Az idő minden ilyen kalandon belül külsődlegesen, technikailag van megszervezve: időben el kell menekülni; be kell érni, meg kell előzni valakit; egy adott időpontban valamely meghatározott helyen jelen kell lenni, vagy onnan idejében el kell tűnni; valakivel találkozni kell, vagy a találkozást el kell kerülni stb. Az egyes kalandokon belül ugyanúgy jönnek számításba a napok, az éjszakák, az órák, sőt, a percek és a másodpercek is, ahogy minden küzdelemben és minden aktív gyakorlati vállalkozásban. Ezeket az időszelvényeket sajátos „hirtelen”-ek és „éppen akkor”-ok kötik-csomózzák össze.

A „hirtelen” és az „éppen akkor” fordulatokkal lehet a legalkalmasabban jellemezni ezt az időt, lévén hogy általában ott kezdődik, és akkor lép föl saját jogaival, ahol és amikor az események normális, pragmatikusan vagy okozatilag racionális menete megszakad, hogy helyét a **tiszta véletlennek** és a véletlenszerűség sajátos logikájának adja át. E logika: a véletlen **egybeesés** – azaz a **véletlen egyidejűség** – és a véletlen **elszakadás** – vagyis a **véletlen másidejűség**. Mindamellet e véletlen egyidejűségben és másidejűségben lényegbevágó és döntő szerepe van a „korábban”-nak és a „később”-nek is. Hisz ha bármi egy perccel korábban vagy egy perccel később történik, vagyis ha bizonyos véletlen egyidejűség, illetve másidejűség nem következik be, azon nyomban szertefoszlan az egész szűzsé, és nem volna miről regényt írni.

„Tizenkilencedik esztendőmben jártam, atyám a következő évre [END-p263] tervezte menyegzőmet, ám a **Sors közbeszólt a maga játékaival**” - kezdi történetét Kleitophón.

A „Sors játékaival” „hirtelen”-jei és „éppen akkor”-jai szolgáltatják a regény egész tartalmát.

Váratlanul háború tör ki a trákok és a bizánciak között. A háború okairól a regény egyetlen szót sem ejt, viszont e háborúnak köszönhető, hogy Kleitophón atyja házába vetődik Leukippé. „Mihelyt megpillantottam, végem volt” – mondja Kleitophón.

De Kleitophónnak már más menyasszonyt szánt az atyja. Sürgetni kezdi a házasságkötést, kitűzi a **következő napra**, és hozzálát, hogy bemutassa az előzetes áldozatokat. „Midőn ezt meghallottam, úgy éreztem, azon nyomban elpusztulok; majd törni kezdtem a fejem, vajon milyen huncutsággal halaszthatnám későbbi időpontra az esküvő napját. Éppen ezek a gondok töltötték el elmém, amikor **váratlanul** a férfiak lakrésze felől zsvajgás szűrődött hozzám.” Kiderül, hogy az apa által előkészített áldozati húst elrabolta egy sas. Vitathatatlanul rossz jel – ezért nincs mit tenni, az esküvőt néhány nappal el kell halasztani. És egy véletlen folytán éppen e napok alatt a Kleitophónnak szánt menyasszonyt elrabolták, mert tévedésből őt hitték Leukippének.

Kleitophón elhatározza, hogy belopakodik Leukippé hálószobájába. „**Alighogy** átléptem a leány szobájának küszöbét, **mikor** anyjával a következő dolog **esett meg**: álmodt, s ez fölriasztotta.” Az anya bemegy leánya hálószobájába, rajtakapja Kleitophónt, akinek azonban sikerül felismeretlenül elillannia. De a következő napon mindenre fény derülhet, Kleitophónnak és Leukippének tehát szöknie kell. Az egész menekülés nem egyéb, mint a hősök kezére játszó véletlen „hirtelen”-ek és „éppen akkor”-ok láncolata. „Hogy el ne feledjem, a szolga, aki utánunk szaglászott, **véletlenül éppen aznap** eltávozott a házból, hogy eleget tegyen úrnője valamilyen megbízásának.” „**Szerencsénk volt**: alighogy elérkeztünk a bejrúti öbölhöz, találtunk egy

tengernek vágó hajót, amelynek **már éppen készültek** fölszedni a horgonyait.”

A hajón: „**Véletlenül** egy ifjú került mellénk.” Az ifjú összebarátkozik a szerelmesekkel, és fontos szerepet játszik későbbi kalandjaikban.

Majd bekövetkezik a tradicionális tengeri vihar és a hajótörés. „Hajóutunk harmadik napján **hirtelen** elsötétült a kék ég, és sűrű homály nyelte el a napvilágot.” [END-p264]

A hajótörés alkalmával mindenki elpusztul, a hősök azonban szerencsés véletlen folytán megmenekülnek. „Majd mikor az egész hajó diribdarabra esett szét, valamelyik kedvünkben járó istenség a hajóorr egy részét vetette a közelünkbe.” Ez viszi őket partra: „Estére pedig, a **véletlennel hála**, elértük Peluszia partját, és boldog örömmel léptünk ismét földre.”

A továbbiakban kiderül, hogy a többi hős, akiről addig a szerelmesek úgy hitték, hogy a tengerbe veszett, különböző szerencsés véletlennel segedelmével szintén megmenekült. Sőt mi több, valamennyien éppen akkor és éppen ott bukkanak újra elő, amikor és ahol a hősöknek szükségük van sürgős segítségükre. Kleitophon, aki úgy véli, Leukippét a rablók föláldozták, öngyilkosságra készül: „...Fogtam a kardomat, hogy ugyanazon a helyen végezzek magammal, ahol Leukippét föláldozták. Hát látom ám hirtelen – holdas éjszaka volt –, két ember fut..., egyenest felém...; ahogy kivehettem, Menelaosz meg Szatürosz. Jóllehet **nem vártam** volna, hogy valaha még elevenen láthatom barátaimat, most mégsem öleltem meg őket, s nem hevített igazi öröm.” A barátok természetesen megakadályozzák Kleitophon öngyilkosságát, és közlik vele, hogy Leukippé él.

Már a vége felé tart a regény, amikor Kleitophon hamis vád alapján halálra ítélik, és a kivégzés előtt kínzásnak akarják alávetni. „Erős vasakkal megkötözték, a testemet lemeztelenítették, és úgy föl húztak, hogy csak lábam ujja érintse a földet; néhány hóhér korbácsokat és hurkot hozott, és tüzet gyújtott. Kleiniászból jajkiáltás szakadt föl, és az isteneket kezdte hívni, **amikor hirtelen**, minden jelenlevő előtt bevonult Artemisz babérkoszorúval övezett papja. Eljövetele azt jelzi, hogy közeleg az istennő tiszteletére rendezendő ünnepi körmenet ideje. Ettől kezdve el kell halasztani minden kivégzést egészen addig, amíg e körmenet valamennyi résztvevője be nem mutatta áldozatát. Ennek köszönhettem akkor, hogy bilincseimtől megszabadultam.”

A kivégzés elhalasztása alatti napokon minden kiderül, az események más fordulatot vesznek – persze egész sor újabb egybeeséssel és szétválással megtűzdelve. A regény boldog egybekelésekkel ér véget.

Mint látjuk – bár a véletlen egyidejűségeknek, illetve másidejűségeknek itt csupán jelentéktelen hányadát említettük –, a regényben a kalandként megszervezett idő meglehetősen mozgalmas életet él; [END-p265] minden esetben meghatározó jelentősége van, ha valami egy nappal, egy órával, sőt, akár egy perccel **korábban** vagy **később** történik. Ugyanakkor maguk a kalandok időtlen és tulajdonképpen végtelen sorban épülnek egymásra; láncolatukat voltaképp addig lehet nyújtani, amíg csak jólesik, semmi nincsen, ami sorukat valamilyen belső lényegnél fogva korlátozná. A görög regények viszonylag kis terjedelműek. A XVII. században az analóg módon fölépülő regények terjedelme ennek tíz-tizenötszörösére növekszik. E növekedésnek nincs semmiféle belső határa. Az egyes kalandokon belül számba jövő napok, órák és percek egymáshoz illesztve nem egyesülnek reális időbeli sorrá, nem válnak emberi életek napjaivá és óráivá. E napok és órák folyása semmilyen nyomot nem hagy maga után, ezért mennyiségileg tetszés szerint növelhetők.

A vég nélküli kalandidőben az összes mozzanatot egyetlen erő kormányozza: a **véletlen**. Mint láttuk, ez az idő teljes egészében véletlen egyidejűségekből és hasonlóképp véletlen másidejűségekből áll össze. A „kaland **véletlenének ideje**” – egyértelműen **az irracionális erők emberi életbe való beavatkozásának a sajátos ideje**: a beavatkozó erő a sors („tűkhé”), istenek, démonok, varázsló mágusok, jobb esetben – a kései kalandregényekben – különféle regényes gonosztevők, akik gazemberségeik eszközével a véletlen időbeli egybeesést, illetve elkülönülést használják föl – „kilesik”, „kivárják” a kedvező pillanatot, hogy „hirtelen”, „éppen *akkor*” csapjanak le.

A kaland idejét alkotó mozzanatok azokon a pontokon helyezkednek el, ahol az események normális menete, a normális élet kauzális vagy teleologikus sora megszakad – ott tehát, ahol e láncolat megtörik, és utat enged különböző emberfölötti erők – a sors, az istenek, a szörnyek – beáradásának. A kaland idejében éppen *ezek* az erők, nem pedig a hősök játsszák a **kezdeményező** szerepet. Természetesen a hősök is cselekszenek ebben az időben – elmenekülnek, védekeznek, megütköznek, megmenekülnek –, aktivitásukat azonban az jellemzi, hogy mintegy csak fizikai lényekként tevékenyek, a kezdeményezés sohasem tőlük [END-p266] indul ki; még a szerelmet is a mindenható Erősz bocsátja rájuk váratlanul. Ebben az időtípusban az emberekkel minden csak megtörténik (akár birodalmakat is szerezhetnek); a kaland igazi embere – a véletlen embere; ő mindig úgy lép be a kaland idejébe, mint akivel ez is éppen csak megésik. A kezdeményezés szerepe itt nem az embereké.

Nem nehéz belátni, hogy a kaland idejének összetevőit, mindezeket a „hirtelen”-eket és „éppen akkor”-okat lehetetlen kiszámítani értelmes elemzésekkel, tanulmányozással, bölcs előrelátással, tapasztalattal stb. Következésképpen ezek az „éppen akkor” mozzanatok csak egy úton ismerhetők meg: találgatással, auspiciumból, hagyományokból, orákulumok és álomlátások jóslataiból, előérzetekből. A görög regények hemzsegnek tőlük. Alighogy Kleitophón életébe a „Sors beleszólt játékaival”, varázslatos álom adja neki hírül közeli találkozását Leukippéval, és így szerez tudomást majdani közös kalandjaikról is. De a regény további részei szintén bővelkednek hasonló jelenségekben. A kezdeményezés az eseményekben a sorsé és az isteneké, és ők így hozzák szándékaikat az emberek tudomására. „Az istenség gyakran örömét leli benne, hogy éjdzón bepillantást nyújtson az embereknek jövőjükbe – mondja Akhilleusz Tatiosz, Kleitophónjának szájába adva a szót –, de éppen nem azért, hogy ezzel kikerülhetővé tegye számukra a szenvedést – mert a végzet akaratát senki nem gyűrheti maga alá –, hanem azért, hogy e tudás révén könnyebben viselhessék el szenvedéseiket.”

Mindenütt, ahol az európai regény későbbi fejlődése során a görög kalandregény időszerkesztése felbukkan, a **véletlen** veszi át a kezdeményező szerepet, ez kormányozza a jelenségek – szintúgy véletlenszerű – időbeli egybeesését vagy elkülönülését, akár mint személytelen, a regényben megnevezetlenül hagyott erő, akár mint sors vagy isteni elhatározás, akár mint regényes „gonosztevő” és regényes titokzatos jótevő”. Ez utóbbiak jelen vannak még Walter Scott történelmi regényeiben is. A véletlennel – ennek különféle álcaival – együtt szükségszerűen nyomulnak be a regénybe a jóslások és – mindenekelőtt – a jóslalmok és előérzetek is. Természetesen egyáltalán nem szükséges, hogy az egész regény a görög típusú kalandidőben játszódjék, elég az is, ha másfajta időbeli sorokhoz ennek az időtípusnak bizonyos elemei hozzákeverednek, és máris föltűnnek mindazok a jelenségek, melyek ennek szükségszerű kísérőjelenségei. [END-p267]

A XVII. század folyamán a véletlenek, istenek és szörnyek kalandidejének és a reá jellemző logikának a

szférájába az első európai topp történelmi regényekben népek, birodalmak és kultúrák sorsát is bevonták; ilyen volt például Madelaine de Scudéry *A nagy Cyrus* című regénye, Lohenstein *Arminius és Tusneldája* és La Calprenède történelmi regényei. Ennek következtében sajátos „történetfilozófia” sugárzik e regényekből, amely a történelmi sorsok közötti döntést mindig a reális időfolyamat két pontja között tatóngó, időn kívül fekvő ürre bízza.

A barokk történelmi regények számos mozzanata a „gótikus regény” közvetítésével átszivárgott Walter Scott történelmi regényeibe is, és meghatározta egyes jellegzetességeit: így a kulisszák mögött tevékenykedő titokzatos jótevők és gonoszok szerepeltetését, a véletlenek, a különféle jövendölések és előérzetek hangsúlyozott jelentőségét. Természetesen ezek a mozzanatok Walter Scott regényében már korántsem meghatározó fontosságúak.

Sietve aláhúzzuk: nem általában beszélünk a véletlenről, csupán a **kezdeményezéseknek** a görög kalandregény idejében uralkodó **véletlenszerűségét** emeljük ki. A véletlen, ha általánosságban nézzük, a szükség-szerűség egyik megjelenési formája, és mint ilyenek, helye van bármilyen regényben – ahogy helye van magában az életben is. Ahol valószínűbb emberi időfolyamatok szerepelnek (a realitás különböző fokain), ott a görög kalandregény kezdeményező véletlenszerűségének emberi tévedések, bűnök – részben már a barokk regényben is –, illetve ingadozások és választások, kezdeményező emberi döntések felelnek meg (persze szigorú értelemben vett megfelelésről itt nincs szó).

Ilyen tehát a görög regény kalandideje. Milyen térben realizálódik vajon ez az idő?

A görög kalandregény ideje **absztrakt** térbeli extenzitást igényel. Természetesen a görög regény világa is kronotopikus, de benne a tér és az idő nem organikusán, hanem úgyszólván tisztán technikailag (és mechanikusan) kapcsolódik. Ahhoz, hogy a kaland kibontakozhasson, térre – még hozzá sok térre – van szükség. A jelenségek véletlen egyidejűsége és véletlen másidejűsége szükségképpen tágas teret igényel, amely mindenekelőtt a **távolsággal** és a **közelséggel** – és ezek különböző fokozataival – mérhető. Ahhoz, hogy Kleitophón öngyilkossága elhárítható legyen, szükséges, hogy barátai éppen akkor és éppen ott [END-p268] bukkanjanak föl, ahol ő az öngyilkosságot végrehajtani készül; és hogy **odaérjenek**, azaz hogy a **kellő pillanatban** érkezzenek éppen arra a **helyre**, **futniuk** kell, vagyis **térbeli távolságot** kell legyőzniük. És hogy Kleitophón a regény végén megmenekülhessen, Artemisz papjának s a mögötte vonuló körmenetnek azelőtt kell **odaérkeznie** a kivégzés **helyére**, **mielőtt** a kivégzést végrehajtanák. Az elrablás előfeltételezi, hogy akit elrabolnak, azt **gyorsan távoli és ismeretlen helyre** szállítsák. Az **üldözés a távolság** és bizonyos **térbeli akadályok** leküzdését előfeltételezi. A **fogság** és a **börtön** annyit jelentenek, hogy a hős **a tér meghatározott helyére van bekerítve**, és **izolált** helyzetben van, ami megakadályozza további mozgását a cél felé, vagyis lehetetlenné teszi a további üldözést, keresést stb. Az elrablás, a menekülés, az üldözés, a fogság nagy szerepet játszik a görög regényben. Ezért fontos, hogy benne nagy területek, szárazföldek és tengerek, különböző országok szerepeljenek. E regények világa tág és sokszínű. De mind a nagyság, mind ez a sokféleség szerfölött elvont. A hajótöréshez okvetlenül tengerre van szükség, de hogy ez a tenger földrajzi vagy történelmi szempontból konkrétan hogyan fest, tökéletesen mindegy. A menekülés nélkülözhetetlen kelléke a szökés **más országba**, a rablóknak szintén fontos, hogy áldozatukat más országba vihessék át, de hogy milyen ország konkrétan ez a másik, szintén tökéletesen közömbös. A görög regény kalandos



eseményeinek nincsen semmiféle lényeges kapcsolata a regényben szereplő egyes országok sajátosságaival, társadalmi-politikai berendezkedésével, kultúrájával, történelmével. Mindezek a tulajdonságok teljes mértékben kívül maradnak a kalandon, nem válnak annak meghatározó mozzanatává; ugyanis a kalandos eseményt csakis a **véletlen** határozza meg, vagyis valamely **véletlen** időbeli egybeesés vagy különbség a tér egy **adott** pontján (egy adott országban, egy városban stb.). Az adott hely jellege az eseménybe magába – annak összetevő részeként – nem hatol be, a helyszín a kalandon belül mindössze puszta absztrakt kiterjedés. A görög regényben ezért minden kaland tetszés szerint áthelyezhető: ami Babilonban játszódik, éppúgy történhetett volna Bizáncban vagy Egyiptomban is, és viszont. Az egyes, magukba záruló kalandok időben is áthelyezhetők, mert a kaland ideje semmilyen lényeges nyomot nem hagy, következésképp reverzibilis. Éppen ezért a kalandregény kronotoposzát az jellemzi, hogy benne **a teret és az időt absztrakt, merőben** [END-p269] **technikai kapcsok fűzik össze**, az időbeli folyamat minden *mozzanata* megfordítható, és a térben **áthelyezhető**.

Ebben a kronotoposzban minden kezdeményező erő és hatalom egyedül a véletlené. Ezért e világ **meghatározottságának** és **konkrétságának** foka szerfölött korlátozott. Ugyanis minden konkretizálás – földrajzi, gazdasági, társadalmi-politikai vagy életforma-vonatkozású – megbéklyózná a kalandok szabadságát és könnyedségét, és korlátozná a véletlen abszolút hatalmát. Még a legegyszerűbb hétköznapi konkretizálás is magával hozná saját **törvényszerűségeit**, saját **rendjét**, saját **szükségyszerű kötődéseit** a valóságos emberi élethez, s ezzel együtt annak konkrét idejét is. Az események végül is belefoglalódnának ezekbe a törvényszerűségekre, kisebb vagy nagyobb mértékben idomulnának ehhez a rendhez, és belesimulnának e nélkülözhetetlen kötődésekre. A véletlen hatalma ezzel párhuzamosan lényegesen korlátozódná, a kalandok szervesen lokalizálódnának, és ezzel korlátozódná idő- és térbeli mozgásuk is. Az efféle meghatározottság és konkretizáció azonban (valamilyen fokon) szükségképpen elkerülhetetlen volna, amennyiben az ábrázolás közege a hazai világ, az otthon valóságos környezete lenne. Az absztraktságnak azt a fokát, mely a görög kalandregény korában szükséges, a saját hazai világ ábrázolásában – bármilyen is e hazai világ – egyszerűen nem lehetne megvalósítani.

A görög regény világa ezért **idegen világ**: benne minden meghatározatlan, ismeretlen, idegen, először látják a hősök is, semmi sem fűzi őket ehhez a világhoz, amelynek társadalmi, politikai, köznapi és egyéb törvényszerűségei tőlük idegenek, nem tudnak róluk semmit; éppen ezért ebben a világban az ő számukra mindössze véletlen időbeli egybeesések és különbségek léteznek.

A görög regény azonban soha nem hangsúlyozza ennek a világnak az idegenségét, ezért ezt nem nevezhetjük egzotikusnak. Az egzotikum előfeltétele az **idegennek és a sajátnak a nyomatékos szembeállítás**a. Az egzotikumban az idegen dolgok más, eltérő voltát mindig hangsúlyozzák, úgyszólván oly módon ábrázolják, hogy mögéje a szerző odagondolja a saját, a megszokott, a jól ismert világ háttérét. A görög regényben erről nincsen szó. Itt minden idegen, beleértve még a hősök saját hazáját is (mellesleg, a hős és a hősnő hazája többnyire különböző), és itt nyoma sincs annak az ábrázolt vidék mögé gondolható, otthonos, [END-p270] megszokott, ismerős tájnak – azaz a szerző és az olvasó szülőhazájának – sem, melynek háttérén az idegen dolgok furcsasága és idegensége éles kontúrok révén ötlene szembe. A szerző és az olvasó szempontjából föltételezett otthonosság, megszokottság, normalitás egy kevéssé megtalálható ezekben a

regényekben is, az idegen világ csudabogarainak és furcsaságainak befogadásához itt is szükség van többé-kevésbé egyértelmű léptékekre. Ám az otthonosság és a jólismertség itt oly csekély, hogy a tudomány, ha csak a regények elemzésére szorítkozik, szinte semmit nem tud föltárni abból, mi volt a szerző számára a föltételezett „saját világ” és „saját korszak”.

A görög regény világa **absztraktnan idegen világ**, méghozzá minden porcikájában idegen, mert sehol nem világítja be a hazai világ képe, ahonnan a szerző származik, és ahonnan a dolgokat nézi. Ezért ebben a világban semmi sem korlátozza a véletlen abszolút hatalmát, és ez az oka, hogy benne oly hihetetlen gyorsan és könnyedén követik egymást az emberrablások, a menekülések, a fogságok és a kiszabadulások, a tetszhalál, a föltámadás és egyéb kalandok.

Ebben az absztraktnan idegen világban azonban sok olyan dolog és jelenség szerepel, melyet a szerző, mint erre korábban utaltunk, szerfölött részletesen ír le. Hogyan egyeztethető ez össze az absztrakcióval? A kérdés nyitja, hogy a görög regények aprólékos leírásai mind majdnem teljes mértékben **izolált, egyedi és egyszerű** jelenségek leírásai. Sehol nem bukkanunk bennük valamely ország egészének, sajátosságainak és a többi országtól való eltéréseinek vagy a velük való összefüggéseknek átfogó bemutatására. Mindig csupán egyes építményeket írnak le – az őket övező egésztől függetlenül; ugyanígy kiszakítva jelennek meg a természeti jelenségek, például az adott országban tenyésző furcsa állatok is. Sehol sem találkozunk valamely nép szokásainak és életmódjának egészében való leírásával, mindössze egyes furcsa – és minden összefüggésből kiemelt – szokásokkal ismerkedhetünk meg. Minden tárgyra, melyet a regény leír, ez az izoláltság és összefüggéstelenség jellemző. Ezért a tárgyak összességükben sem jellemzik az ábrázolt – pontosabban a megemlíttet – országokat, voltaképpen minden egyes tárgy beéri önmagával.

A regényben leírt izolált dolgok egytől egyig szokatlanok, különösek, ritkák; éppen ez indokolja szerepeltetésüket. A *Leukippé és Kleitophón* [END-p271] szerzője leír például egy furcsa állatot, amelyet „nílusi lónak” (hippopotámosz) nevez. „Egy alkalommal a harcosok **figyelmet érdemlő** vízi vadat fogtak.” Ezzel kezdődik a leírás. Más helyütt a szerző az elefántot írja le, és különböző „**csodálatra méltó dolgokat**” mesél el arról, hogy s mint jelent meg a világon. Másutt krokodil leírását olvashatjuk: „Láttam egy másik nílusi vadat is, amely még a folyami lónál is *érdekesebb* volt. A neve ennek krokodil.”

Mivel a dolgok és jelenségek megméréséhez hiányzik a kellő mérték, és – mint mondtuk – hiányzik a megszokott, hazai világ világosan kivehető háttéré mögülik, ezért szükségszerűen kuriózumok, csudabogarak.

Ugyancsak izolált, egymással össze nem függő kuriózumok és furcsaságok töltik ki a görög regényben az **idegen világ** terét is. E magukban álló érdekes kuriózumok és csudabogarak éppen olyan **véletlenszerűek** és előreláthatatlanok, akár a kalandok; egyazon anyagból készültek, tulajdonképpen megalvadt „hirtelenségek”, amelyek ugyanabból a **véletlenből** keletkezve a kaland dologi részévé váltak.

A görög regények kronotoposza – idegen világ a kaland idejében – tehát következetes és egységes képet mutat. Következetes logikája van, amely meghatározza valamennyi mozzanatát. Bár a görög regényben – mint mondtuk – elvontan nézve egyetlen motívum sem új, mert már korábban kialakult más műfajokban, mégis, a kalandregény új kronotoposzában – alávétve a kronotoposz következetes logikájának – gyökeresen új jelentést és funkciókat kapott.

Ezek a motívumok a többi műfajban más, konkrétabb és tömörebb kronotoposzokba ágyazódtak. A

szerelmi motívumokat (első találkozás, hirtelen szerelem, szerelmi bánat, első csók stb.) az alexandriai költészetben elsősorban a bukolikus – pásztori idilli – kronotoposzban dolgozták ki. Ez a nem túl tágas, nagyon konkrét és koncentrált lírai-epikai kronotoposz az egész világirodalomban jelentős szerepet játszott. Az idő itt sajátosan ciklizált (de nem tisztán ciklikus) idillikus idő, melyben a természeti (ciklikus) idő a konvencionális pásztori – sok esetben ennél tágabb, paraszti – életforma mindennapi idejével fonódik össze. Az idő itt bizonyos félig ciklikus ritmus szerint múlik, és összecsendül egy finom részletességgel kidolgozott, sajátosan idilli tájrajzzal. Az apró szerelmi jelenetek és lírai áradások sűrű, nehéz, mézillatú [END-p272] ideje ez, amely átítatja a természeti tér szigorú határokkal elkülönített, befelé zárt és minden részletében stilizált darabkáját (ezúttal elvonatkoztatunk a hellenisztikus – és ezen belül a római – költészet idillikus szerelmi kronotoposzáinak különféle változataitól). A görög regény ebből a kronotoposzból természetesen semmit nem őrzött meg. Mindössze Longosz magában álló regénye, a *Daphnisz és Khloé* tekinthető kivételnek. Ennek középpontjában pásztori idilli kronotoposz áll, melyet azonban már megérintett a fölbomlás lehelete; zártsága és léha-tároltsága megszűnt, minden oldalról idegen világ övezi, és félig-meddig már idegenné vált maga is; idillikus természeti ideje már nem annyira tömény, réseket ütött rajta a kalandidő. Bizonyos, hogy Longosz idilljét nem lehet minden további nélkül a görög kalandregény típusába sorolni. A regény további történelmi fejlődése folyamán ez a mű majd egy külön út kiindulópontjának bizonyul.

A görög regénynek azokat a – tematikai és **kompozicionális** – mozzanatait, melyek különféle idegen országokban történő utazással kapcsolatosak, az antik útleíró regények alakították ki. Az útleíró regény világa még csak nem is hasonlít a görög regény idegen világára. Először is, középpontjában mindig a **szervő valóságos hazája** áll, ez szolgáltatja a nézőpontot, a távlatokat, a módszerek és az értékelés alapját, az író erre támaszkodva látja és érti meg az idegen országokat és kultúrákat (nem okvetlenül fontos, hogy saját hazája eközben feltétlenül pozitívabb megítélés alá essen, viszont okvetlenül ez utóbbi szolgál mindig léptékül és háttérül). Már ez az egyetlen tény – az tehát, hogy a látásmód és az ábrázolás belső szervező középpontja a hazai világ – gyökerestől megváltoztatja az útleíró regényben az idegen világ egész képét. Továbbá: az ember ebben a regényformában mindig az antikvitás **politizáló közösségi embere**, akit társadalmi, politikai, filozófiai, utópisztikus vonzalmak vezérnek. Emellett itt az utazás, az út mindig reális, és e regényforma időbeli folyamatában fontos szervező középponttá válik. Végezetül ezekben a regényekben az időfolyamat lényeges szervező elve az életrajzi elem is. (Itt feltételesen ismét elvonatkoztatunk az útleíró regények több változatától, például attól, amelyben lényegi fontossága van ugyan a **kaland** mozzanatának, azonban mégsem meghatározó szervező elve a regénynek, és ettől eltérő funkciót hordoz.)

Itt nincsen módunk alaposabban elmélyedni az antik irodalom egyéb [END-p273] műfajai – így a nagyeposz és a dráma – kronotoposzaiban. Mindössze annyit jegyzünk meg, hogy alapjukat a népi mitológikus időfelfogás alkotja, és ezen a háttéren kezd kiválni az antikvitás történelmi ideje (és ennek specifikus korlátai is). Ezek az idők mindig gyökerükig lokalizáltak, teljességgel elszakíthatatlanok a hazai görög természet, továbbá a „második természet”, vagyis az otthon, a szülőváros, a saját állam konkrét jegyeitől. A görög ember a hazai természet összes jelenségében a mitológikus idő nyomát, a beléje sűrűsödött eseményt látta, amely hol tágas mitológiai színpadon, hol apró jelenetekben bontakozott ki. Ugyanolyan kivételesen konkrét és helyhez kötött volt a történelmi idő is, amely az eposzban és a tragédiában még szorosan együvé

fonódott a mitologikus idővel. Ezek a **klasszikus** görög kronotoposzok majdnem tökéletes ellenpólusai voltak a görög regények idegen világának.

Tisztázván többé-kevésbé a görög regény jellegzetes vonásait, föltehetjük a kérdést: milyen a görög regény **emberábrázolása**. Ennek során fény derül majd e regényforma valamennyi tematikai mozzanatára is.

Milyen lehetett az **ember alakja** a kalandregény idejének fentiekben jellemzett közegében, ahol csak véletlen időbeli egyezések és véletlen eltérések uralkodnak, amely minden nyom nélkül múlik el, és amelyben a véletlen a kezdeményező erő? Könnyű belátni, hogy efféle időszerkezetben csak abszolút **passzív** és abszolút **állandó** ember képzelhető el. Mint mondtuk, az emberekkel itt minden csak **történik**. Ők maguk soha nem kezdeményeznek. Csupán fizikai szubjektumai különféle történéseknek. Teljesen világos, hogy tetteik ezért elsődlegesen és elemeileg térbeliek. Lényegében a görög regény szereplőinek összes tette nem egyéb, mint **kényszerű térbeli mozgás** (menekülés, üldözés, keresés), vagyis **térbeli helyválttatás**. Éppen az ember térbeli mozgása szolgáltatja a görög regényekben a tér és az idő – vagyis a kronotoposz – alapvető mércéit is.

A térben viszont mégiscsak **eleven ember**, nem pedig a szó betű szerinti értelmében vett fizikai test mozog. Igaz, ez az ember a saját életében teljesen passzív – elvégre a „sors” játssza vele játékait –, mindazonáltal ő eleven lényként **túri** a sors játékait. És nemcsak túri, hanem közben meg is őrzi magát, és átvészeli a sors hányattatásait, és a sors és véletlen viszontagságai közül végül is épen menti ki **önmagával való abszolút azonosságát**. [END-p274]

A görög regényben az emberábrázolás **szervező középpontja** az ember **önmagával való azonossága**. Az ember belső azonosságának e mozzanatában rejlő kivételes ideológiai mélységet és jelentőséget semmiképp nem lehet lekicsinyelni. A görög regény e mozzanatában az **osztálytársadalmak előtti folklór** legmélyebb rétegeihez kötődik, és tartalmazza annak a népi emberfölfogásnak egyik leglényegesebb elemét, amely a folklór különféle formáiban, kiváltképp a népmesékben, mind a mai napig eleven. Bármennyire ellaposodott és lecsupaszodott is az ember önmagával való azonosságának eszméje a görög regényben, annyi tény, hogy a népi emberség egy drága szilánkjá mégis megmaradt benne, hogy továbbadta az ember törhetetlen erejébe vetett hitet a természettel és valamennyi nem emberi erővel vívott küzdelmében.

Ha figyelmesebben szemügyre vesszük a görög regény szüzséjét és kompozícióját, meggyőződhetünk róla, milyen nagy szerepet játszanak benne az olyan mozzanatok, mint a **fölismerés**, az **átöltözés**, az (időleges) ruhacserék, a **tetszhalál** (amelyet mindig föltámadás követ), a **vélt megcsalás** (melyet aztán a mindenkori állhatatos hűség bizonyítása követ), és végül a **hősök állhatatosságának, önmagukkal való azonosságának** alapvető fontosságú kompozicionális (formaszervező) momentuma. A szüzsé mindezekben a mozzanatokban közvetlenül **az ember saját magával való azonosságának ismérveivel** játszik. De a másik alapvető motívumkomplexum, a **találkozás-elszakadás-keresés-visszaszerzés**, szintén ennek az emberi azonosságnak a kifejeződése, csak – mondhatni – a szüzsé tükörfordításában megjelenítve.

Vizsgáljuk meg mindenekelőtt a hősök **kipróbálásának** kompozicionális formaszervező motívumát! Fentebb az antik regény első típusát **próbatételes kalandregényként** határoztuk meg. A „próbatételes regény” (Prüfungsroman) terminust az irodalomtörténészek már régóta használják a (XVII. századi) barokk regényre alkalmazva, amely – szélesebb európai talajon – a görög típusú regényt fejlesztette tovább.

A görög regényben a próbatétel eszméje szerfölött határozottan jelentkezik formaszervező erőként, oly

határozottan, hogy a próbatétel eszméje itt ráadásul jogi-törvénykezési alakban jut kifejezésre.

A görög regényben a legtöbb kaland arra épül, hogy a hős és a hősnő próbára teszik egymást, mindenekelőtt erényességüket és egymás iránti hűségüket. De túl ezen, próbán kell bizonyítaniuk nemességüket, fér- [END-p275] fiasságukat, erejüket, rettenthetetlenségüket, és – valamivel ritkábban – okosságukat is. A véletlen a hősök útját nemcsak veszélyekkel, hanem különféle kísértésekkel is megtűzdeli, a legsikamlósabb helyzetek elé állítja őket, és ők mindig makulátlan tisztességgel kerülnek ki e helyzetekből. A bonyolultabbnál bonyolultabb helyzetek mesteri ábrázolásában világosan érvényesül az újszofisztika kifinomult kazuisztikája. A próbatételek épp ezért mutatnak némi külsődleges és formális bírósági retorikai jelleget.

De a lényeg nem merül ki az egyes kalandok megszervezésében. Nem csak ezek, hanem a regény egésze is mint a hősök próbára tétele épül föl. A görög kalandregény ideje – mint ezt tisztáztuk – nem hagy nyomot sem a világban, sem az emberekben. Bármilyen sok esemény játszódik is le a regényben, valamennyire is maradandó külső és belső változást egyik sem hagy maga után. A regény végére visszaáll a véletlen beavatkozása által megbillent kiinduló egyensúlyi állapot. Minden visszakerül eredeti helyzetébe. Az egész hosszú regény summájaként a hős feleségül veszi menyasszonyát. Közben azonban az emberek és a dolgok valamin mégiscsak keresztülmentek, ami ugyan nem változtatta meg őket, viszont éppen ezért a tömérdek esemény úgyszólván megszilárdította őket, ellenőrizte és hitelesítette önmagukkal való azonosságukat, állhatatosságukat és változatlanságukat. Az események pörölye nem tör szét és nem kovácsol össze semmit, mindössze a már kész termék tartósságát veti próba alá. És a termék állja a próbát. Ez a görög regény művészileg kifejezett ideológiai jelentése.

Egyetlen művészi műfaj sem épülhet kizárólag a szórakoztatásra, hiszen ahhoz, hogy egyáltalában szórakoztató lehessen, tartalmaznia kell valami lényegét is. Elvégre szórakoztató mindig csak az emberi élet lehet – vagy legalábbis olyasmi, ami vele közvetlen kapcsolatban áll. És ennek az emberinek valamicske lényegét még a legrosszabb esetben is magával kell „sodornia”, vagyis tartalmaznia kell bizonyos mérvű eleven **realitást**.

A görög regény szerfölött rugalmas műfajtypus, amelynek roppant életereje van. Különösen a próbatétel mint a kompozíció szervező elve bizonyult életképesnek a regény történetében. Megtaláljuk a középkori lovagregényben, mind a koraiban, mind – kiváltképpen – a késeiben. Jórészt szintén a próbatétel köré szerveződött az *Amadis* és a *Palmerino* [END-p276] is. A barokk regényben betöltött fontos szerepére már utaltunk. Ez az elv itt meghatározott ideológiai tartalommal töltődik föl, kialakulnak bizonyos embereszmények, és a próbára tett hősök – „a félelem és gáncs nélküli lovagok” – éppen ezeket testesítik meg. Amikor a hősök abszolút tökéletessége merő szólammá torzul, ez arra készíti Boileau-t, hogy éles és a gyökerekig hatoló bírálatban részesítse őket *A regényhősök* című lukianoszi dialógusában.

A barokk után a próbatétel elvének formaszervező jelentősége hirtelen összezsugorodik, de ennek ellenére sem hal el, és megmarad a regény egyik fontos formaelvének a következő korszakokban is. Különféle ideológiai tartalmakat szív föl magába, és a próbatétel gyakran vezet negatív eredményre. A XIX. században és a XX. század elején például a próbatétel elvének a következő típusai és válfajai terjedtek el: a hős elhivatottságának, választottságának, zsenialitásának próbára tétele; ennek egyik alete a Napóleon-rajongó parvenü próbára tétele. A másik típus az, amely a biológiai értelemben vett egészség és az életrevalóság bizonyítására épül. Végül

megemlíthetjük még a harmadosztályú regényprodukciónak olyan kései típusait és válfajait is, mint a morálreformer, a nietzscheánus, az amoralista, az emancipált nő stb. próbára tételeit.

De a próbatételes regény itt felsorolt európai típusai – akár tisztán e motívumra épülnek, akár csak részlegesen – mind jelentősen eltávolodnak az ember önmagával való azonosságának próbájának attól az egyszerű, lapidáris, ám mégis erőteljes formájától, melyet a görög regényben látunk. Megmaradtak ugyan, ez igaz, de bonyolultabbakká váltak, s ezzel elvesztették eredendő erejüket és egyszerűségüket az ember belső azonosságának ama külső megnyilvánulásai, amelyek mint a fölismerés, a vélt halál stb. motívumai bontakozhattak ki. Ezeknek a motívumoknak az összefüggése a folklórral itt – a görög regényben – közvetlenebb (annak ellenére, hogy a görög regény eléggé messze esik a folklórtól).

A görög regény emberábrázolásának és az ember belső azonossága különös vonásainak – következésképpen, az azonosság próbára tétele különös vonásainak – teljesebb megértése végett nem szabad szem előtt tévesztenünk, hogy a görög regényben az ember – eltérően az antik irodalom összes klasszikus műfajától – mindig **privát** ember. Ez a tulajdonsága összefügg a görög regények **világának absztrakt idegenségével**. [END-p277]

Egy idegen világban az ember nem is lehet más, mint izolált privat ember, akit nem fűz lényegi kapcsolat országához, városához, társadalmi csoportjához, nemzetségéhez, sőt, családjához sem. Nem tekinti magát a társadalmi egész tagjának. Magányos ember, aki csupán belekeveredett az idegen világba, és ebben a világban nincsen semmilyen küldetése. A privat jelleg és az izoláltság egyformán lényeges tulajdonságai a görög regény emberének, amelyek szorosan összefüggnek a kalandidő és az absztrakt térbeliség sajátos vonásaival. A görög regény emberét e tekintetben éles és alapvető szakadék választja el a korábbi antik regények **közéleti** emberétől és ezen belül az útleíró regények **közéleti és politikus emberétől** is.

A görög regény privat, izolált embere ugyanakkor sok vonatkozásban – a felszínen – úgy viselkedik, mint a közéleti ember – konkrétan a retorikai és történelmi műfajok közéleti ember – típusa; hosszú, retorikailag fölépített beszédek tart, amelyekben szerelmének, cselekedeteinek és kalandjainak legprivátabb, legintimebb részleteit sem a bensőséges vallomások, hanem a **nyilvános számadás** rendje-módja szerint tárja föl. Végül, a regények jelentős részében lényeges helyet foglalnak el a törvény előtti tisztázások, amelyekben összegeződnek a hősök kalandjai, és bírói-jogi megerősítést nyer azonosságuk – mindenekelőtt a legdöntőbb pontban, az egymás iránti szerelmi hűségben (és ezen belül a hősnő erényességében). Ez azt az eredményt vonja maga után, hogy a regény összes fontos mozzanata nyilvános-retorikus megvilágítást és igazolást (apológiát) kap, összességük pedig egy végső jogi-bírói minősítés révén is szentesül. Olyan jellegzetes mozzanat ez, hogy amennyiben azt kérdezzük, végül is mi határozza meg a görög regényben az **emberalak egységét**, csupán azzal felelhetünk, hogy jellegét tekintve ez az egység **retorikai-jogi** természetű.

Ám ezek a nyilvános retorikai-jogi momentumok csupán külsődlegesek, és **nem felelnek meg** az emberalak valóságos belső tartalmának. Az alakok belső tartalma itt **tisztán privat** jellegű: a hős életének alapszituációja, a célok, amelyek őt vezérik, élményei és cselekedetei egytől egyig teljesen magántermészetűek, és nincsen az égvilágon semmilyen társadalmi-politikai jelentésük. Hiszen a tartalom fő tengelye a hősök szerelme és azok a belső és külső erőpróbák, melyeket e szerelemnek ki kell állnia. Minden más esemény csak annyiban jelentékeny a regényben, [END-p278] amennyiben a tartalom fő tengelyével valamilyen vonatkozása van. Mi

sem jellemzőbb, hogy még az olyan események is, mint a **háború**, kizárólag azáltal válhatnak jelentőssé, hogy a hősök szerelmi ügyébe beleszólnak.

Nem a magánélet eseményeit irányítják és értelmezik a társadalmi-politikai élet eseményei, hanem fordítva: a társadalmi és politikai események azok, amelyek csak úgy válhatnak fontossá a regényben, hogy a magánélet eseményeihez kapcsolódnak. És a regény mindössze annyit világít meg belőlük, amennyi közül van az adott privát sorsokhoz; társadalmi-politikai lényegüket még csak nem is érinti.

Az emberalak nyilvános-retorikai egysége tehát ellentmond tisztán privát tartalmának. Nagyon jellemző ez az ellentmondás a görög regényre. De jellemző néhány későbbi retorikai műfajra – így az önéletrajzi műfajokra – is.

Az antikvitás egyáltalán nem hozott létre adekvát művészi formát és egységet a privát embernek és életének ábrázolásához. Amikor az élet magánjellegűvé, az emberek pedig egymástól izoláltakká váltak, és az irodalmat ez a magánjellegű tartalom kezdte kitölteni, adekvát irodalmi formák mindössze a kis lírai-epikai műfajokban és a kisebb hétköznapi tárgyú műfajokban – a hétköznapi tárgyú vígjátékokban és novellákban – alakultak ki. Az izolált ember magánélete a nagy formákban külsődleges, nem adekvát, és ezért jelképes, formalisztikus közéleti vagy nyilvános-retorikai formákat öltött.

A görög regényben külsődleges, formalisztikus és jelképes az ember retorikailag megteremtett közéleti egysége, mint ahogy az az általa átélt események szintűgy retorikai egysége is. Általában annak a – mind eredete, mind lényege szerint – végtelenül heterogén anyagnak az egyesítése, amelyet a görög regényben találunk, csak azon az áron eredményezhet ilyen nagy, szinte enciklopédikus teljességű műformát, hogy végtelenül elvonttá, sematikussá, minden konkrétumtól és lokális jegytől megfosztotta tesz mindent. A görög regény kronotoposza a legabsztraktabb az összes nagy regény-kronotoposz között.

Ez a rendkívül absztrakt kronotoposz egyszersmind a legstatikusabb is. Benne a világ és az ember abszolút kész és mozdulatlan. A keletkezés, növekedés, változás potenciáljai nem léteznek. A regényben ábrázolt cselekmény következtében a világban semmi nem semmisül meg, nem [END-p279] alakul át, nem változik meg, nem teremődik újjá. Mindössze megerősíti önmagával való teljes azonosságát mindannak, ami már a kezdet kezdetén is készen állt. A kalandregényben minden nyomtalanul múlik el.

Térjünk át az antik regény második típusára, amelyet a magunk részéről feltételesen **köznapi kalandregénynek** fogunk nevezni!

Szigorú értelemben mindössze két alkotás tartozik ebbe a típusba: Petronius *Satyricon*-ja és Apuleius *Az aranyszamárja*. De a típus több lényeges eleme föllelhető egyéb műfajokban is, főleg a satírákban (valamint a hellenisztikus diatribében), továbbá a korai keresztény hagiografikus irodalom némely változatában (megkísértésekkel zsúfolt bűnös élet, amelyet belső válság, majd az ember újjászületése követ).

Az antik regény második típusát alapvetően Apuleius *Az aranyszamár-jára* támaszkodva elemezzük. Ezt követően foglalkozunk majd e típus másfajta, napjainkig fennmaradt válfajainak legjellemzőbb vonásaival.

A második típusban az a legszembeötlőbb, hogy a kalandidő összefonódik a mindennapok idejével: mi a típust épp e jellegzetességéért nevezzük „köznapi kalandregénynek”. Ez azonban természetesen nem jelenti ezeknek az időtípusoknak pusztán mechanikus összegzését. Ebben a kombinációban, minthogy egy tökéletesen új – és e regény által megteremtett – kronotoposzra épül, mind a kalandidő, mind a köznapi idő gyökeresen

megváltozik. Tehát létrejön a kalandidő új típusa, amely szögesen eltér a görög kalandregényekétől, és a mindennapi életidő sajátos típusa.

Az *aranyszamár* szüzséje korántsem időn kívüli úr valamely valóságos életút két, határt képező mozzanata között. Ellenkezőleg: e regény szüzséjét éppen a hős (Lucius) életútjának lényeges mozzanatai szolgáltatják. Ám ennek az életútnak az ábrázolását két olyan sajátosság determinálja, amely meghatározza e regényben az *idő* sajátos természetét is.

Ezek a sajátosságok a következők: 1. Lucius életútja „metamorfózis” formájában jelenik meg; 2. maga az életút egybeszővődik a számár képébe bűjtatott Lucius **vándorlásának és bolyongásának reális útjával**.

A regényben nemcsak az alapszüzsé – vagyis Lucius életútja – jelentkezik metamorfózis formájában, hanem az Ámor és Pszükhé történetét elbeszélő betétnovella is, amely nem más, mint az alapszüzsé gondolatával párhuzamos változat.

A **metamorfózis (átváltozás)** – főleg emberek átváltozása – az [END-p280] **azonossággal** – elsősorban szintén emberi azonossággal – együtt a népek ősközösségi folklórkincsének része. Az átváltozás és az azonosság a folklór emberábrázolásában szorosan összefügg egymással. Ezt az összefüggést a legvilágosabb formában a népmese őrizte meg. A **mesebeli ember ábrázolása** – a mesefolklór hihetetlen gazdagsága ellenére is – mindig az átváltozás és az azonosság motívumaira épül (bármennyire változatos konkrét tartalmakat vesznek is föl ezek a motívumok). Az átváltozás-azonosság motívumok az emberről extrapolálódnak az egész emberi világra – a természetre és az ember által létrehozott dolgokra egyaránt.

Az antikvitásban az átváltozás eszméje bonyolult és szerteágazó fejlődési utat futott be. Ennek az útnak egyik leágazása a görög filozófia, ahol az átváltozás eszméje – az azonosság eszméjével együtt – óriási szerepet játszik; ezeknek az eszméknek alapvető **mitológiai álcája** egészen Démokritoszig és Arisztophanészig megmarad (és teljes egészében még ők sem tudnak tőle megszabadulni).

Másfajta leágazások: a metamorfózis eszméjének kultikus fejlődése az antik misztériumjátékokban – mindenképp az eleusziszi misztériumokban (később majd ebbe a fejlődésvonalba illeszkednek a kereszténység korai kultikus formái is) –, valamint az átváltozás motívumainak további élete a tulajdonképpeni folklórban.

Természetesen aligha lehet kétségbe vonni, hogy a metamorfózis elvének általunk felsorolt fejlődési útjai mind hatottak az irodalomra is.

A metamorfózis mitológikus meze tartalmazza ugyan a fejlődés eszméjét, ez a fejlődés azonban itt nem egyenes vonalú, hanem sűrített, ugrásszerű – következésképpen az **időaspektus** egy meghatározott formája. Ennek az eszmének az összetétele azonban szerfölött bonyolult, ezért belőle több időtípus is kiindul.

Ha az átváltozás eszméjének a művészetben végbement fölbomlását nyomon követjük Hésziodosznál – a *Munkák és napokban* vagy a *Theogóniában* –, azt látjuk, hogy sajátos genealogikus rendszerek nőnek belőle ki: korszakváltások-nemzedékek sora (az öt korszak mítosza: arany-, ezüst-, réz-, trójai és vaskor), a természet átváltozásának irreverzibilis sora, a mag átváltozásainak ciklikus sora, a szőlőfürt átváltozásának analogikus sora. Sőt, nála még a földművelési életforma ciklikus sora is úgy épül föl, mint a „földműves” sajátos „metamorfózisa”. Ezzel [END-p281] még távolról sem merítettük ki az összes időbeli sort, amelyek Hésziodosznál a **metamorfózisból** mint mitológiai protofenoméjükből fejlődtek ki. Ezekben a sorokban közös, hogy egy és



ugyanazon dolog legkülönbözőbb, egymásra semmiben sem hasonlító formái – (illetve alakjai) változtatják (vagy követik) egymást. Így például a teogóniai folyamat során Kronosz érájára Zeusz érája következik, egymást váltják a korszakok és az emberi nemzedékek (arany-, ezüstkor stb.), váltakoznak az évszakok.

A különböző korszakok, nemzedékek, évszakok, a földművelés munkaszakaszai gyökeresen eltérnek egymástól. De az összes eltérés mögött fennmaradt a teogóniai, a történelmi folyamat, a természet, a földműves élet egysége.

Az átváltozás értelmezése Hésziodosznál – éppúgy, ahogy a korai filozófiai rendszerekben és a klasszikus misztériumokban is – igen tágas és maga a metamorfózis szó önála még egyáltalán nem valamely jelenség másikba való egyszeri, csodaszerű – a mágikussal határos – átalakulása értelmében szerepel, ahogy majd a római hellenisztikus korszakban.

Ezt a késői stádiumot Ovidius *Átváltozásokban* (Metamorphoses) jellemzi a legjobban. A metamorfózis itt már szinte teljesen egyedi, izolált jelenségek magán-metamorfózisává válik, és mint csodás külső átváltozás jelenik meg. Minden metamorfózis beéri önmagával, és ebben az elkülönültségben válik zárt poétikai egésszé. A metamorfózis mitológiai burka itt már nem képes rá, hogy nagy és lényeges idősorokat fogjon egybe. Az idő izolált, önmagukban álló időmetszetekre hull szét, amelyek csak mechanikusan alkotnak egy sort. Az antik idősorok mitologikus szétesésének ugyanezt a széthullását figyelhetjük meg Ovidius *Ünnepek* című művében is.

Apuleiusnál az átváltozás még ennél is töredékesebb, izoláltabb, és már közvetlenül mágikus jelleget ölt. Az egykori tágasságból és erőből itt már szinte semmi sem marad. A metamorfózis Apuleiusnál a **privát emberi sors** értelmezésének és ábrázolásának formája, amely kiszakadt a kozmikus és történelmi egészből. Ugyanakkor – főleg a közvetlenül ható folklórhagyomány következtében – az átváltozás elvének itt még megvan a kellő energiája ahhoz, hogy **az emberi sors egészét** alapvető **fordulópontjaiban** foghassa át.

A metamorfózis elvének alapján jön létre az emberi élet egészének [END-p282] alapvető fordulópontjain, **válság**mozzanatain keresztül való ábrázolása: hogyan **válik az ember valami mássá**. Ugyanannak az embernek különböző, egymástól élesen elütő alakjai jelennek meg, melyek élete különböző korszakaihoz, szakaszaihoz hasonlóan szerveződnek egységgé. A szó szoros értelmében vett valamivé válást hiába keresnénk, megtaláljuk azonban a válságot és a más alakban való újjászületést.

Ez határozza meg azokat a lényegbevágó eltéréseket, amelyek az apuleiusi szüzsét a görög regény szüzséjétől megkülönböztetik. Az események, melyeket Apuleius bemutat, a hős életét – még hozzá **egész** életét – meghatározzák. Ez persze nem azt jelenti, hogy az ábrázolás a hős útját a gyermekkortól az öregségen át a halálig végigköveti, ezért teljes értelemben vett **biográfiai életutat** hiába is keresnénk. A válságtípus mindössze egy vagy két olyan mozzanatot ábrázol, amelyek megszabják az ember egész további sorsát, és meghatározzák jellemét. Ennek megfelelően a regény egy ember két vagy három alakváltozatát mutatja be, amelyeket ennek az embernek a válságai és újjáteremtődései választanak el és kötnek össze. Apuleius az alapszüzsében Luciust mutatja be három alakban: Luciust a számárrá változás előtt, Luciust mint szamarat és Luciust, aki a misztérium révén megtisztult és újjászületett. A párhuzamos szüzsében Pszükhé két alakja szerepel: a megtisztító vezeklés előtt, és ugyanő – utána; az ábrázolás itt a hős nő újjászületését folyamatként mutatja be, és ez nem törik szét alakjának három élesen megkülönböztetett változatára.

A valóságot ábrázoló kora keresztény **hagiográfiában**, amely ugyanehhez a típushoz tartozik, általában szintén csak két alakban jelenik meg az ember, és ezeket a válság és az újjászületés választja el és kapcsolja össze: a bűnös alakja (az újjászületés előtt) és a megtért szent alakja (a válságot és az újjászületést követően). Néha megjelenik a hős három alakban is, konkrétan azokban az esetekben, ahol különös hangsúllyal van kiemelve és kidolgozva a megtisztító vezeklést, az aszkézist, a belső küzdelmet bemutató életszakasz (ez felel meg Lucius számár képében töltött idejének).

A mondottakból kitűnik, hogy az ebbe a típusba tartozó regény nem a szigorú értelemben vett **biográfiai időben** bontakozik ki. Csupán az emberi élet **kivételes**, teljesen szokatlan mozzanatait ábrázolja, amelyek az egész hosszú élethez viszonyítva szerfölött rövid ideig tartanak. [END-p283] De ezek a mozzanatok **meghatározzák** mind **magának az embernek a végső formáját**, mind **egész további életének jellegét**. A későbbi hosszú élet – tulajdonképpeni életrajzi menetével, ügyes-bajos dolgaival – csak az újjászületés után következik, s így a regény határain kívül esik. Lucius például, csak miután végigjárta három beavattatását, akkor érkezik el voltaképpeni rétori és papi pályája kezdetére.

Ez határozza meg a második típusba tartozó kalandregények jellegzetességét. Az idő itt már nem tűnik el nyomtalanul, mint a görög regényekben. Ellenkezőleg: mély és eltörölhetetlen nyomot hagy magán az emberen, annak egész életén. S mégis, ez az idő – kalandidő: a véletlen meghatározta kivételes és rendkívüli események ideje, és a görög regényekhez hasonlóan ezeket az eseményeket is a véletlen időbeli egybeesések és különbözőségeik jellemzik.

A véletlen logikája azonban itt beleágyazódik egy őt magába foglaló magasabb logikába. Lássuk csak: Fotis, a varázslónő szolgálója **véletlenül** rossz dobozocskát vett kézbe, és madárrá változtató balzsam helyett számárrá változtató kenőcsöt adott Luciusnak. És **véletlenül** pont ebben a pillanatban egy fia rózsa nem akadt a ház körül, holott csak ezzel lehetett volna a visszajára fordítani az átváltozást. **Véletlenül** éppen akkor éjjel rablók törnek a házra, és elrabolják a szamarat. És a továbbiakban mind a számár, mind egymást váltó gazdáik kalandjaiban ugyanilyen szerepet játszik a véletlen. A véletlen újra és újra hátráltatja a számár visszaváltozását emberré. De a véletlen hatalma és kezdeményező szerepe itt mégis korlátozottá csak a számára kiszabott terület határain belül tevékenykedhet. Nem a véletlen, hanem az élvezetek hajszolása, az ifjonti könnyelműség és a „bűnös kíváncsiság” vitték bele Luciust a boszorkánykodás veszélyes kalandjába. **Ő maga volt a bűnös**. Oktalan kíváncsiskodásával maga hívta ki a véletlen packázásait. Az **elsődleges kezdeményezés** tehát **magából a hősből, jelleméből** fakad. Igaz, **nem pozitív alkotó** kezdeményezés ez (és ez a tény igen fontos): a kezdeményező a **vétek**, az **eltévlyedés**, a **hiba** (a keresztény hagiográfiai változatban: a bűn). Ennek a negatív kezdeményezésnek felel meg a hős első alakja is: ifjú és könnyelmű, féktelen, élveteg, öncélúan kíváncsi. Kihívja maga ellen a véletlen hatalmát. A kalandok láncolatának első szemét tehát nem a véletlen, hanem a hős és jelleme határozza meg. [END-p284]

De az utolsó láncszemet – amely pontot tesz a kalandok sorának végére – szintén nem a véletlen határozza meg. Luciust Ízisz istennő menti meg, megmutatva, mit kell tennie, hogy visszanyerhesse emberi alakját. Ízisz istennő itt nem a „szerencsés véletlen” szinonimája – mint az istenek a görög regényben –, hanem Lucius vezetője, aki elsegíti őt bizonyos vezeklő szertartásokat és aszkézist kívánó megtisztulása útjára. Jellemző, mennyire más a látomások és az álmok szerepe Apuleiusnál, mint a görög regényben. Az utóbbiban

az álmok és a látomások nem avégből tudatták az emberekkel az istenek vagy a véletlen szándékát, hogy ennek segítségével kitérhessenek a sors csapásai alól, és ellenük bizonyos intézkedéseket tegyenek, hanem azért, hogy „könnyebben viselhessék el szenvedéseiket” (Akhilleusz Tatiosz). Az álmok és látomások ezért a hősöket semmiféle tette nem készítették. Ezzel szemben Apuleiusnál az álmok és látomások arról tájékoztatják a hősöket, mit kell tenniük, hogyan kell föllépniük, hogy megváltoztathassák sorsukat, vagyis a bösökből bizonyos cselekedeteket, aktivitást váltanak ki.

Tehát a kalandok láncolatának első és utolsó szeme is független a véletlen hatalmától. Ennek következtében megváltozik az egész láncolat. Tevékeny közeggé válik, amely változásokat idéz elő mind a hősbén, mind sorsának menetében. A hősb által megélt kalandok sora nem egyszerűen csak igazolja önmagával való azonosságát, hanem hozzájárul megtisztult alakban való újjászületéséhez is. Ezért új értelmezést kap az egyes kalandokat belülről irányító véletlen is.

Jellemző ebből a szempontból ízisz papjának beszéde Lucius visszaváltozása után (XI. könyv). A beszéd egyértelműen utal arra, hogy Lucius **saját vétke** taszította a véletlen (a Balsors) hatalmába. És hasonló egyértelműséggel van itt hangsúlyozva a „vak sors”, a „pusztító véletlen” és a „látó Fortuna” ellentéte – ebből az utóbbi a Lucius megmentő istennő útmutatása. És végül világos itt a „vaksors” értelmezése is, melynek hatalmát egyfelől Lucius saját vétke, másfelől a „látó Fortuna” hatalma, vagyis az istennő gyámkodása korlátozza. Ez a jelentés: a „**végzet bosszúja**” és az „**igazi boldogsághoz**” elvezető út, amelyet e „vaksors” úgy mutatott meg Luciusnak, hogy „maga se sejtette”. Tehát a teljes kalandor úgy kapja meg jelentését, mint **büntetés és vezeklés**.

Ugyanilyen módon van megszervezve a párhuzamos szüzsében – [END-p285] az Ámorról és Pszühéról szóló novellában – a meseszerű kalandor. A sor első láncszeme itt is Pszühé saját vétke, az utolsó pedig az istenek segítő gyámkodása. Pszühé kalandjai és mesebeli megpróbáltatásai ugyancsak büntetésként és vezeklésként értelmeződnek. A véletlen, „a vak Fortuna” itt még korlátozottabb és alárendeltebb szerepet játszik.

A kalandor sora és az ezt meghatározó véletlen itt tehát teljesen alá vannak rendelve az öket magában foglaló és értelmező véték-bűnhődés-vezeklés-boldogság sornak. Ez utóbbi már egy egészen másfajta logika irányítja, nem a kalandé. Ez a sor aktív, és mindenekelőtt meghatározza magát a metamorfózist, vagyis a hősb alakváltoztatásait: a könnyelmű és öncélúan kíváncsi Luciusból szenvedő számár-Lucius, majd megtisztult és megvilágosult Lucius lesz. Továbbá e sornak jellemzője a szükségszerűség egy bizonyos formája és fajtája is, holott a görög regényben effélének még csak halvány árnyékával sem találkozunk: a vétket szükségszerűen követi a büntetés, az átvészelt büntetést szükségszerűen követi a megtisztulás és a boldogság. Amellett ez a szükségszerűség emberi természetű, és nem mechanikusan, az embertől függetlenül érvényesül. A vétket magának az embernek a jelleme okozza – a büntetés szintén mint az embert megjobbító és megtisztító erő szükségszerű. Ennek az egész sornak az alapja **az ember felelőssége önmagáért**. Végezetül az is emberileg lényegessé teszi ezt a sort, hogy benne ugyanannak az embernek **alakváltozásait** látjuk.

Ezek a körülmények biztosítják e sor vitathatatlan fölényét a görög kalandidővel szemben; a sor a metamorfózis mitológiai talaján oly módon bővül, hogy az idő bizonyos lényegesebb és reálisabb oldalait birtokba veszi. Az idő itt nemcsak technikai idő, nem tetszés szerint fölcserélhető, áthelyezhető és belső

korlátoktól mentes napok, órák, pillanatok egyszerű egymástutánja; az időbeli sor itt lényegi és **megfordíthatatlan egész**. Ennek következtében kiküszöbölődik az a fajta absztraktság is, amely a görög kalandregény idejét jellemezte. Ez az új típusú időbeli sor megköveteli a kifejtés konkrétságát.

E pozitív mozzanatok mellett azonban lényeges korlátokkal is találkozunk. Az ember itt is – akárcsak a görög regényben – **izolált privát ember**. A vétkek, a bűnhődés, a megtisztulás és a boldogság ezért egyéni és privát természetűek: az **egyes ember magánügyei**. És az ilyen ember aktivitásából szintén hiányzik a teremtő mozzanat: aktivitásának csak [END-p286] negatív formái – meggondolatlan cselekedet, hiba, vétkek – lehetőségek. Emiatt az ember és sorsa az egész sor aktivitását is korlátozza. Ez az időbeli sor – éppúgy, mint a görög kalandidő múlása – semmilyen nyomot nem hagy a környező világban. Ennek következményeként az ember sorsa és a világ **külsődlegesen** kapcsolódik egymáshoz. Az ember a világtól teljesen függetlenül változik, és éli át metamorfózisait; a világ maga azonban nem változik. Ezért a metamorfózis merőben magánjellegű és nem alkotó természetű.

Ennek következtében a regény időbeli sora, jóllehet – mint mondtuk – megfordíthatatlan és egységes egész, mégis magába zárt, izolált, és a történelmi időn belül elfoglalt helye meghatározatlan (vagyis nem épül be a történelem visszafordíthatatlan időfolyamatába – mert a regény ezt a fajta időszemléletet ekkor még egyáltalában nem ismeri).

Ez a kalandidő alkotja e regényforma alapját. De emellett jelen van benne a mindennapok időbelisége is. Hogyan fonódik össze a regény egészében a fentiekben jellemzett különleges kalandidővel?

Elsősorban az jellemzi a regényt, hogy benne az egyes ember életútja – legdöntőbb fordulópontjain – összefonódik reális térbeli útjával, vagyis vándorlásaival. Az „életút” metaforája itt szó szerinti értelmet kap. Maga az út a jól ismert szülőföld határain belül húzódik, ahol nincs semmi egzotikus, idegen és távoli. Sajátos regény-kronotoposz születik meg itt, amely hatalmas szerepet játszik majd a műfaj egész történetében. E kronotoposz a folklórban gyökerezik. Az életút metaforájának valóra váltása a különböző változatokban minden folklórműfajban nagy szerepet játszik. Bízást állíthatjuk, hogy a népköltészetben az út sohasem egyszerűen út, hanem mindig vagy az egész életutat, vagy legalábbis annak egy részét jelenti; az út megválasztása – életútválasztás; az elágazás mindig a folklórhős életének fordulópontja; az útnak indulás a szülői háztól, majd a visszatérés ugyanoda – rendszerint az emberi életkor szakaszai (az ifjú távozik, és az érett férfi tér vissza); amivel a hős az úton találkozik, az mind sorsának jele stb. A regényben az út kronotoposza ezért olyan konkrét és korlátozott, ezért hatják át gyökeréig népköltészeti mozzanatok.

Az ember térbeli helyváltoztatása, bolyongása során a tér- és időbeli determinánsok (közelség – távolság, egyidejűség – másidejűség) már nem olyan absztraktnak és technikailag kapcsolódnak egymáshoz, mint a görög regényben. A tér konkrétta válik, és időbelisége sokkal lényegibb. A tér reális élettartalommal töltődik fel, lényegessé válik, mi a viszonya a hőshöz és sorsához. Annyira telített ez a kronotoposz, hogy benne új, jóval konkrétabb és kronotopikusabb jelentőséget kapnak az olyan mozzanatok is, mint a találkozás, az elválás, az ütközés, a menekülés stb.

Az út kronotoposzában ez a konkrétsága teszi lehetővé, hogy benne kibontakozhasson a **mindennapok élete is**. Ám ez a mindennapi élet úgyszólván csak az út mentén, annak mellékösvényein folyik. A főhős életének döntő fordulatai voltaképp **a mindennapi életen kívül** zajlanak. A főhős ugyan figyeli a

mindennapokat, néha – idegen elemként – akár beléjük is hatol, néha maga is felölti a mindennapiság álarcát, lényegileg azonban maga soha nem része e mindennapoknak, és sorsát nem is azok határozzák meg.

A hős olyan **kivételes, nem mindennapi eseményeket** él át, melyeket a véték-bűnhődés-vezeklés-boldogság sor determinál. Ilyen hős Lucius. De a bűnhődés-vezeklés – vagyis épp a metamorfózis – során Lucius arra kényszerül, hogy leereszkedjék a legközönségesebb hétköznapiság világába, és ott mindennél alantasabb szerepet játsszon: még csak nem is rabszolga, hanem számár legyen. Mint igavonó barom, a legmegalázóbb köznapiság sűrűjébe csöppen, hol hajcsárok ösztökéjét kell túrnie, hol egy molnárnál kell örlőkövet forgatnia, de szolgál kertésznél, katonánál, szakácsnál, pékmesternél is. Állandóan ütlegektől szenved, gonosz asszonyok (a hajcsár felesége, a pék felesége) üldözéseinek van kitéve – de mindezt nem Luciusként, hanem számárként éli végig. A regény végén, megszabadulva a számárkülsőtől, az ünnepi menetben újra magasabb, a köznapiság fölötti életszférákba lép át. Mi több: Lucius köznapi élete = Lucius tetszhalála (rokonai ekkor valóban halottnak is hiszik), és kilépése a köznapokból = föltámadás. Lucius metamorfózisának legősibb folklórgyökere: a halál, az ezt követő pokoljárás, majd a föltámadás. Itt a mindennapok életszférájának felel meg a pokol, a sír. (Megfelelő mitológiai párhuzamokat *Az aranyszámár* szüzséjének minden motívumához találhatunk.)

Az a tény, hogy a hős így viszonyul a mindennapiság világához, az antik regény e második típusának rendkívül fontos jellegzetessége. Ez a sajátosság – természetesen különböző alakváltozatokba öltözve – e típus egész későbbi történetében is fennmarad. A főhős itt lényegében [END-p288] soha nem illeszkedik bele szervesen a mindennapi életbe; csak mint egy másik világhoz tartozó ember jár-kei a köznapi realitások világában. Többnyire szélhámos, aki mindig más és más alakot vesz föl, anélkül, hogy a köznapokban bármiféle határozott helyet foglalna el – csak játszadozik a köznappal, anélkül hogy azokat komolyan venné; de lehet vándorszínész is arisztokrata álöltözetben, vagy pedig született nemesember, aki azonban nem ismeri saját származását („talált gyermek”). A köznapiság mindezekben az esetekben a létezés legalantasabb szférája, amelyből a hős szabadulni igyekszik, és amellyel belsőleg soha nem azonosul. Szokatlan, nem mindennapi életútjának csupán egy részletét képezi a hétköznapi élet.

Lucius, miközben az alantasabb köznapi életszférában a legmegalázóbb szerepet játssza – anélkül, hogy belsőleg a legkisebb mértékben is részévé válna e köznapiságnak –, kifigyeli és tanulmányozza e világ legrejtegetettebb titkait. Számára ez **tapasztalatszerzés** az emberek tanulmányozásához és megismeréséhez. „Én magam pedig nagy hálával emlékezem arra az időre, mikor számár képében voltam – mondja Lucius –, minthogy eközben **állatbőrben** kipróbálhattam **a szerencse forgandóságát**, és ha okosabb nem is, **számos tapasztalattal gazdagabb lettem.**”

A köznapi élet titkainak kileséséhez kiváltképp alkalmas lehet egy számár helyzete. A számár jelenlétében senki sem zavartatja magát, és mindenki bátran mer összes dolgában nyíltan viselkedni. „Csupán egyetlen örömem maradt gyötrelmes életemben: velem született kíváncsiságomat szabadjára engedve nagyszerűen szórakozhattam az embereken, **akik jelenlétemmel mit sem törődtek, s úgy beszéltek és cselekedtek, mint amikor minden kandi szemtől távol tudják magukat.**”

Ebből a szempontból még a számárfülek is előnyt jelentettek: „És bár Fotis hibája miatt, akinek jóvoltából madár helyett számárrá változtam át, szívből szenvedtem, átváltozásom ilyenén módja miatti ke-

serúségemet némileg mégis enyhítette, hogy **hála tekintélyes füleimnek, kitűnően hallottam azt is, ami tőlem messze történt.**”

Ezek a számárállapotból eredő privilégiumok a regényben mind roppant fontosak.

Az a hétköznapi élet, melyet Lucius kiles és tanulmányoz, **kivételesen magánjellegű, csak privát élet.** Benne – lényegi természetéből eredően – semmilyen **nyilvános** is jelentős mozzanat nem fordul elő. Ebben [END-p289] a tiszta köznapiságban minden esemény izolált emberek **magánügye**: egyik sem történhetne „a világ előtt”, nyilvánosan, kórus jelenlétében; nem lehet róluk nyilvánosan – a nép előtt – számot adni a köztéren. Specifikusan közérdekű jelentésük legfeljebb ott van, ahol köztörvényes bűnökként realizálódnak. A **bűnözés** a privát életben az egyetlen olyan ablak, amely – szubjektíve teljesen **akaratlanul** – a nyilvánosságra nyílik. Ebben az életben minden más csak hálószoza-intimitás („csalárd asszonyok” csalásai, férjek impotenciája stb.), nyereszkesedési titkok, apró hétköznapi gazemberségek stb.

Az ilyen privát életben, lényegéből következően, nem jut hely a szemlélő, egy olyan „harmadik” számára, akinek jogában állna az eseményeket állandóan nyomon követni, megítélni és értékelni. Ez az élet mindig négy fal és négy szemközt folyik. Természetéből következően zárt – csak meglesni és kihallgatni lehet. A nyilvános élet ezzel szemben – vagyis minden olyan esemény, amelynek van valamilyen társadalmi jelentősége – lényegéből eredően kívánja a közzétételt, szükségszerűen előfeltételezi a nézőt, a bírát, az értékelőt, akinek számára mindig van hely az eseményben, sőt, annak szükségszerű (nélkülözhetetlen) résztvevője. A nyilvánosság embere mindig „a világnak él és cselekszik”, és életének alapvető, lényegi tulajdonsága, hogy minden mozzanatában közölhető legyen. A nyilvános élet és a nyilvánosság embere természeténél fogva **nyitott, látható és hallható**. Számos, szerfölött eltérő forma áll a rendelkezésre – egyebek mellett az irodalomban is –, hogy önmagát nyilvánossá tegye. Éppen ezért itt még csak föl sem vetődhet az a kérdés, hol a helye annak, aki ezt az életet szemléli és hallgatja (hol a helye ama „harmadiknak”), mint ahogy azt sem ismerjük, hogy közlése milyen sajátos formákat igényel. Ez az oka, hogy a klasszikus antik irodalom – amely a nyilvános életnek és a nyilvánosság emberének irodalma volt –, ezt a problémát egyáltalában nem ismerte.

Amikor azonban – a hellenizmus korában – a privát ember és a privát élet irodalmi témává vált, szükségképp előtérbe kerültek ezek a kérdések is. Ellentmondás lépett föl az irodalmi forma nyilvános jellege és tartalmának privát természete között. Elkezdődött a privát műfajok kialakulásának folyamata. Ez a folyamat az ókorban nem fejeződött be.

Láttuk már, hogyan oldotta meg a magánélet és a privát ember ábrázolásának feladatát a görög regény. Merőben külsődleges, inadekvát [END-p290] publikus-retorikai formákat – amelyek ebben az időben már konvencióvá merevedtek – alkalmazott, ez azonban csak a görög kalandidőnek és az ábrázolás végtelen absztraktságának a körülményei között volt lehetséges. Emellett, ugyanezen a retorikai alapon épült be a görög regénybe a bűnüldözési eljárás is, melynek itt igen nagy szerepe van. A görög regény részben fölhasználta a privát közlés és önvallomás némely köznapi formáját, például a levelet is.

A bűnüldözés mozzanatai Apuleius *Az aranyszámárjában* is jelentős szerepet játszanak. Apuleiusnál azonban a hangsúly nem magán a bűn anyagán, hanem a privát életet leleplező mindennapi intimitásain van – vagyis azon, amit csak meglesni és kihallgatni lehet.

Luciusnak mint számárnak ehhez a privát életbe való bekukucsálásához és hallgatózáshoz kivételesen

kedvező a helyzete. Ez az oka annak, hogy ez az alaphelyzet megszilárdult, és különféle variációkban a regény későbbi történetében is előbukkant. A számárrá változásból éppen az marad meg, hogy a hős „harmadik személyként” viselkedik a magánélet hétköznapijaiban, és ez lehetővé teszi számára a leskelődést és a hallgatózást. Ugyanez a szerepköre a **szélhámosnak** és a **kalandornak** is, aki belsőleg soha nem vesz részt a mindennapi életben, ott semmilyen meghatározott, szilárd hellyel nem rendelkezik, de mindamelllett bejárja ezt az életet, és tanulmányozni kénytelen annak mechanizmusát és összes titkos mozgatórugóit. S ilyen funkciót tölt be az urait váltogató szolga is. A szolga örökös „harmadik személy” gazdáinak magánéletében, elsősorban a magánélet közvetlen tanúja. Előtte éppoly kevésbé szegyenkeznek, mint egy számár előtt, s ugyanakkor önkéntelen résztvevője a magánélet valamennyi intimitásának. Ezért a második típusú kalandregény – vagyis a köznapi kalandregény – későbbi történetében a szolga lépett a számár helyébe. A szolga szituációjának lehetőségeit széles körben kihasználja a pikareszk regény – a *Lasarillotól a Gil Blas-ig*. A szélhámosregény e klasszikus (tisztá) típusában *Az aranyszámár* sok egyéb mozzanata is tovább él (mindenekelőtt érintetlen marad ez utóbbi kronotoposza). A tovább bonyolódott, kevert típusú köznapi kalandregényben a szolga figurája némileg hátrébb kerül, ám jelentőségét így is megtartja. De a szolga figurájának más regénytípusokban – sőt, más műfajokban – is lényeges funkciója van (például Diderot *Mindenmindegy Jakabjában*, Beaumarchais drámai trilógiájában stb.). A szolga minden eset- [END-p291] ben a magánélet különleges nézőpontját személyesíti meg; nélküle a magánéletről szóló irodalom egyszerűen nem boldogulhat.

A szolgáléhoz hasonló funkcionális helyet foglal el a regényben a **prostituált** és a **kurtizán** (például Defoe Moll Flanderse és Roxánája). Az ő helyzetük szintén szerfölött alkalmas a magánélet titkainak és intim mozgatórugóinak kileséséhez-kihallgatásához. Ugyanilyen szerepet tölt be, csak éppen másodszerreplőként, a **kerítőnő** alakja; ő rendszerint maga az elbeszélő. Már *Az aranyszámárban* láthatjuk, hogy a kilencedik betét-novellát egy öreg kerítőnő meséli el. Utalok itt Sorel *Vhistoire Comigue de Francionjában* az öreg kerítőnő nagyszerű elbeszélésére is, amely a magánélet ábrázolásának realiztikus erejét tekintve Balzackal vetekszik (és sokkal jobb Zola hasonló írásainál).

Végül – mint említettük – funkcionális szempontból ezzel analóg szerepet játszik a regényben a – legtágabban értelmezett – **kalandor**, valamint a **parvenü** is. A kalandort és a parvenüt, aki az életben még nem harcolt ki magának biztos és határozott pozíciót, viszont mint magánember, sikerre vágyik – karrierre, vagyonszerzésre, dicsőségre (önös magánértékei szempontjából) –, e törekvése arra készíti, hogy tanulmányozza a magánéletet, kipuhatólja rejtett mechanizmusát, kilesse és kifigyelje annak legintimebb titkait. Útjukat mindig alulról kezdik – ahol szolgálakkal, prostituáltakkal, kerítőkkel érintkeznek, és tőlük ismerik meg az életet „olyannak, amilyen” –, majd – rendszerint kurtizánok közvetítésével – egyre följebb emelkednek, s így érkeznek el a magánélet csúcsaira; esetleg útjuk során zátonyra futnak, vagy pedig végleg megmaradnak alacsonyrendű kalandoroknak (a csőlakóvilág kalandorainak). E helyzetük kivételesen kedvező lehetőséget biztosít ahhoz, hogy az író az ő közbeiktatásukkal fölfedje és bemutassa a magánélet valamennyi rétegét és szintjét. Éppen emiatt az összetettebb köznapi (realisztikus) kalandregények egész fölépítését a kalandor és a parvenü helyzete határozza meg: a szó tágabb értelmében még Sorel Francionja is kalandor (noha természetesen nem parvenü); a kalandor helyzetébe vannak beállítva Scarron *Komikus regényének* hősei is (XVII. század); kalandorok Defoe – tágabb értelemben – szélhámosregényeinek (*Singleton kapitány, Jacques*

ezredes története) hősei is; a parvenük legelőször Marivaux-nál tűnek föl (*A felvergődött paraszt*); kalandorok Smollett hősei is. Kivételesen mélyen és átfogóan sűríti a számár, a szélhámos, a [END-p292] „picaro”, a szolga, a kalandor, a parvenü, a színész helyzetének valamennyi sajátosságát Rameau unokaöccse Diderot-nál: benne nagyszerű mélységgel és erővel épp a **magánélet ama „harmadikjának” filozófiája** szólal meg. Olyan ember filozófiája ez, aki csupán a magánéletet ismeri, anélkül azonban, hogy ő maga is részese volna, helye volna benne – emiatt éles szemmel, teljes meztelenségében látja azt, el tudja játszani valamennyi szerepét, de anélkül, hogy bármelyikkel egyé olvadna.

A nagy francia realistáknál – Stendhalnál és Balzacnál – a bonyolult szintetikus regényformákban a kalandor és a parvenü csorbítatlan teljességgel tartja meg továbbra is formaszervező jelentőségét. Regényeik második síkján ott mozog a magánélet „harmadikjainak” számos más figurája is – kurtizánok, prostituáltak, kerítők, szolgák, nótáriusok, uzsorások, orvosok stb.

A kalandor és a parvenü a klasszikus angol realizmusban – Dickensnél és Thackeraynél – kisebb szerepet játszik. Másodszerreket tölt be (kivétel Thackeray *Hiúság vásárának* Rebecca Sharpja).

Jelzem, bizonyos mértékig és különböző sajátosságos formákban a fentiekben elemzett összes jelenség megtartotta a metamorfózis mozzanatát is: a szélhámos váltogatja szerepeit és álarcait, a koldusból gazdag ember lesz, a hontalan csavargó arisztokratává, a rabló és csirkefogó bűneit megbánó jó kereszténnyé változik át stb.

A szélhámos, a szolga, a kalandor, a kerítő stb. alakja mellett a regényforma a magánélet titkainak megleséséhez és kifürkészéséhez egyéb, kiegészítő módszereket is kialakított, amelyek néha ugyan igen szellemesek és finomak, de tipikus, lényegi jelentőségre nem tettek soha szert. Például Lesage Sánta Ördöge (az azonos című regényben) leemeli a házak tetejét, hogy így mutassa be a magánéletet azokban a pillanatokban is, amikor hozzá semmilyen „harmadik” nem férközhet közel. Smollett *Piciele peregrinusában* a hős megismerkedik egy tökéletesen süket angollal, akinek jelenlétében mindenki tartózkodás nélkül mer beszélni mindenről (éppúgy, mint a számár Lucius előtt); a továbbiakban azonban kiderül, hogy az illető egyáltalán nem süket, csupán azért tettette a süketséget, hogy így kifürkészhesse a magánélet titkait.

Ilyen tehát Luciusnak mint számárnak, a magánélet megfigyelőjének döntő fontosságú pozíciója. De vajon milyen idősíkon bontakozik ki a köznapok e privát élete? [END-p293]

A mindennapi idő sem *Az aranyszámárban*, sem a köznapi antik kalandregény egyéb példáiban nem ciklikus. Általánosságban elmondható, hogy egy és ugyanazon mozzanatok (jelenségek) ismétlődése, periodikus visszatérése nem játszik bennük szerepet. Az ókor irodalma csak a földművelési munkák ciklikus, idealizált mindennapi idejét ismerte, amely szorosan összefonódott a természeti és a mitológiai idővel (e fejlődés fő állomásai: Hésziodosz-Theokritosz-Vergilius). A regény mindennapi ideje ettől a ciklizált időtől – és annak összes változatától – élesen különbözik. Mindenekelőtt teljesen elszakadt a természettől (és minden természeti és mitológiai ciklikusságtól). A mindennapok síkjának ez a természetből való kiszakadása még külön hangsúlyt is kap. Apuleiusnál a természeti motívumok mindössze a bűn-vezeklés-boldogság sorba illesztve jelentkeznek (lásd például a Lucius visszaváltozását megelőző tengerparti jelenetet). A mindennapiság itt mindig pokol vagy sír, ahol nap nem süt, és csillag nem kúszik föl az égre. Ezért a mindennapi élet itt az igazi élet fonákjaként jelenik meg. Középpontjában trágárkodások állnak, azaz a testi szerelem fonák megnyilvánulásai, elszakítva a



gyermek nemzésétől, a nemzedék váltásától, a család és az emberi nem folytatásától. A mindennapi élet itt mindig phallikus, logikája a perverzítások logikája. De a köznapokat összefogó nemiség következményei (megcsalások, a semmiségek miatti gyilkosságok stb.) mellett a mindennapi élet másfajta mozzanatai is láthatóvá válnak: erőszakos cselekmények, lopások, a legkülönbözőbb csalások, verekedések stb.

A magánélet hétköznapijainak e posványában az idő nem egységes, és nem lezárt. Különálló szelvényekre hull szét, amelyek a mindennapiság egyedi epizódjait ölelik föl. Az egyes epizódok – kiváltképp a realiztikus betétnovellákban – zártak és befejezettek, a többi mozzanattól elszigetelődnek, és beérik önmagukkal. A mindennapok világa diffúz, széthulló, híján van a lényeges belső összefüggéseknek. Benne nem érvényesül semmilyen egységes időbeli sor, sem annak sajátos törvényszerűsége és szükségszerűsége. A köznapi élet időszelvényei ezért a regény meghatározó tengelyvonalára – a véték-büntetés-vezeklés-megtisztulás-boldogság (s ezen belül is konkrétan a büntetés-vezeklés) sorra – mintegy merőlegesen helyezkednek el.

Ez az idő, szétszabdaltsága és naturalisztikussága ellenére, nem teljesen passzív. Egészében véve a Lucius megtisztító büntetésnek nevezhetjük, [END-p294] egyes epizódjaiban pedig **tapasztalat** gyanánt szolgál Lucius számára, melyben föltárul szemei előtt az ember igazi természete. Maga a mindennapi világ Apuleiusnál **statikus**, nincsen benne semmilyen változás (és emiatt nincsen semmilyen **egységes** mindennapi idő sem). De kibontakozik benne a **társadalom változatossága**. Ebben a sokféleségben ugyan szociális ellentmondások még nincsenek, de a mélyén már ott rejlenek. Amennyiben ezek az ellentmondások a felszínre bukkannának, a világ mozgásba jönne, indító lökést kapna a jövő felé, az idő kiteljesedne és történeti idővé alakulna. Az antikvitásban azonban – s ez Apuleiusnál sincs másként – a folyamat még nem fejeződött be.

Petroniusnál ez a folyamat tagadhatatlanul továbbjut. Az ő világában a társadalom változatossága már-már ellentmondásossá válik. Ennek megfelelően az ő világában csíraformában feltűnnek a történeti idő nyomai is, például a korszak sajátos ismérvei (akár Trimalchio lakomájának leírásában, akár magának Trimalchio alakjának ábrázolásában). Mindamellet e folyamat még egyáltalán nem tekinthető nála sem teljesnek.

Petronius *Satyriconja* – mint korábban már említettük – a mindennapi kalandregénynek ugyanehhez a típusához tartozik. De a kalandidő itt igen szorosan fonódik egybe a mindennapi idővel – a *Satyricon* emiatt jóval közelebb áll az európai típusú pikareszk regényhez. A hősök vándorlásai és kalandjai (Encolpiosé meg a többieké) nem valamely jól kivehető átváltozásra, avagy véték-bosszú-vezeklés típusú eseményláncolatra épülnek. Ezt itt egy – igaz, ezzel analóg, de letompítottan és parodisztikusan hangzó – másik motívum, a fölbőszült Priapus istenség általi üldöztetés váltotta föl (amely viszont Odüsszeusz és Aeneas bolyongásainak tulajdonképpen eredőjét parodizálja). De a hősök viszonya a mindennapok privát életéhez itt is ugyanolyan, mint amelyet a szárárrá vált Lucius esetében láttunk.

A mindennapi kalandregény típusába tartozó szentéletrajzokban a metamorfózis mozzanata lép az első helyre (bűnös élet-válság-vezeklés-szentté válás). A mindennapi kalandsík itt vagy mint a bűnös élet leleplezése, vagy mint bűnbánó vallomás szerepel. Ez a forma – s különösen az utóbbi – már az antik regény harmadik típusával érintkezik.

Harmadik típusként az **életrajzi regényt** tartjuk számon. Igaz, ilyen **regényt** – tehát olyan nagy terjedelmű életrajzi művet, melyet saját ter- [END-p295] minológiánk szerint regénynek nevezhetnénk – az ókor

nem hozott létre. Ugyanakkor egész sor olyan lényeges önéletrajzi és életrajzi formát dolgozott ki, amelyek óriási hatással voltak nemcsak az európai életrajz és önéletrajz, hanem általában az egész európai regény fejlődésére is. Ezeknek az antik formáknak az alapját a biográfiai idő új felfogása és az életpályáját befutó ember újszerű ábrázolása alkotja.

Az eddigiekben csak azokat a nagy, tipológiailag megszilárdult kronotopozokat elemeztük, melyek a regény korai fejlődési szakaszaiban annak legfontosabb műfaji változatait meghatározták. Most viszont, elemzésünk végén, nagy általánosságban – bár szükségszerűen igen röviden – jellemezni kívánunk néhány olyan lényeges kronotoposzt és kronotopikus értéket is, amelyek különböző egyéb nagy műfaji egységeknek – s ezen belül egész sor későbbi regény-kronotoposznak – váltak alkotóelemeivé.

A kronotoposz a műben mindig olyan **értékelő** mozzanatot foglal magában, amely a művészileg objektívált kronotoposz egészéből csupán absztrakt elemzés segítségével emelhető ki. A művészetben az idő- és a térbeli determináció egymástól soha nem választható el, és mindig emocionálisan-értékelő árnyalatok színezik. Az elvont gondolkodás az időt és a teret természetesen különválasztva is bemutathatja, és elvonatkoztathat ezektől az emocionális-értékelő mozzanatoktól. Ám az eleven művészi szemlélet (amely – mondanunk sem kell – gondolatteli, csakhogy ezek a gondolatok nem absztraktak) semmit sem választ el, és semmitől nem vonatkoztat el. Így a kronotoposzt is csak maga teljességében, egész mivoltában tudja megragadni.

Az olyan motívumok, mint a találkozás-elválás (elszakadás), a veszteség-visszaszerzés, a keresés-fellelés, a felismerés-féltreismerés stb., nemcsak a különböző korszakokban született, más és más típusú regények szűzséibe illeszkednek be azok alkotóelemeiként, hanem más irodalmi műfajok – epika, dráma, sőt líra – alkotásainak szűzséibe is. Ezek a motívumok természetüknél fogva már eleve kronotopikusak (igaz, minden műfajban sajátos módon azok).

Először is vessünk egy pillantást a minden bizonnyal legfontosabb motívumra: a **találkozásra!**

Az időbeli meghatározottság – mint ezt a görög regény elemzésekor [END-p296] már kimutattuk –, tehát az „egy és ugyanazon időben” történő körülhatárolás, minden találkozásban elválaszthatatlan a térbeli meghatározottságtól („egy és ugyanazon a helyen”). De megmarad ez a kronotopikuság a negatív motívumban – azaz akkor is, ha „nem találkoztak” –, csakhogy ilyen esetben a kronotoposz vagy egyik, vagy másik tagja negatív előjellel szerepel: nem találkoztak, mert nem egyszerre érkeztek a megadott időben ugyanarra a helyre, illetve egyazon időben más helyeken tartózkodtak. Az idő- és térbeli determináció szétszakíthatatlan (de nem megkülönböztethetetlen) egysége a találkozás kronotoposzában elementárisán pontos, formális, úgyszólván matematikai jelleget mutat. Természetesen azonban e jelleg absztrakt. Izolált helyzetben ugyanis a találkozás motívuma nem képzelhető el: mindig alkotóelemként épül be mind a szűzsébe, mind a mű egészének konkrét egységébe, így ebből eredően egy őt magába foglaló konkrét kronotoposzba ágyazódik – a görög regényben a kalandidőbe és (az idegenség érzése nélkül megjelenő) idegen országba. A találkozás motívuma művenként váltakozva más és más konkrét árnyalatokat kap, s ezek közé tartoznak az emocionálisan értékelő árnyalatok is (a találkozás lehet kívánatos vagy szándékolatlan, örömteli vagy szomorú, néha félelmet keltő, de lehet ambivalens is). Jelentése szerint lehet félig vagy egészen metaforikus, és végezetül esetenként lehet szimbólum is (még hozzá néha igen mély).

A találkozás kronotoposzában az időbeli mozzanatokon van a hangsúly; e találkozás kitűnik magas fokú

intenzitásával, emocionális értékelésével. Az **út** kronotoposza, amely szorosan összefügg vele, Jóllehet kiterjedése szempontjából tágasabb, az emocionális értékelések intenzitása tekintetében jóval szegényesebb. A találkozások a regényben rendszerint „útközben” történnek. Az úton („a nagy úton”) egy bizonyos idő- és térbeli pontban a legkülönbözőbb emberek – különféle társadalmi rétegek, állapotok, hitvallások, nemzetiségek, életkorok képviselői – tér- és időbeli útjai keresztezik egymást. A véletlen itt összehozhat olyanokat, akiket normális körülmények között elválaszt egymástól a társadalmi hierarchia és a térbeli távolság, itt előfordulhat bármilyen kontraszt, összeütközhetnek és egymásba fonódhatnak a legkülönbözőbb emberi sorsok. Az emberi sorsok és életek tér- és időbeli sorai itt egészen sajátos módon kapcsolódnak, ama **szociális distanciák** által bonyolítva és konkretizálva, amelyeket meghaladnak. Innen indulnak ki az esemé- [END-p297] nyek, melyek itt is zajlanak le. Az idő itt úgyszólván beleoldódik a térbe, és (utat képezve) benne zajlik – s épp ez a magyarázata az út különösen gazdag metaforizációs lehetőségeinek: „életút”, „új útra lépni”, „történelmi út” stb.; az úttal kapcsolatos metaforák igen változatosak és sokszínűek ugyan, fő tengelyük azonban mindig az idő folyása. Hatalmas jelentősége van az irodalomban az út kronotoposzájának: ritka az olyan mű, ahol az út-motívum semmilyen változatban nem szerepel: annál több olyan akad viszont amely közvetlenül az út kronotoposzára, út-közbeni találkozásokra és kalandokra épül.

A XVIII. század végén Angliában, az úgynevezett „gótikus” vagy „fekete” regényben alakul ki és szilárdul meg a regényesemények leforgatásának új territórium, a „**várkastély**” (ebben az új szerepkörben először Horace Walpole *Otrantói kastélyában*, később Radcliffnál, Lewisnél stb.). A várkastélyban minden zug „időtől terhes”, sőt, a szűkebb értelemben vett történelmi időtől – azaz a történelmi múlt idejétől – az. A vár az a hely, ahol a feudális kor hatalmasságainak – s ezzel egyszersmind a múlt történelmi alakjainak – élete folyt, látható alakban benne halmozódtak föl – az építmény különféle részeiben, a berendezésben, a fegyverzetben, az ősök arcképcsarnokában, a családi levéltárakban, a dinasztikus öröklődés specifikus emberi viszonylataiban, az öröklési jogok átruházásának formáiban – elmúlt korok és nemzedékek nyomai. Legvégül, a legendák és a hagyományok elmúlt események emlékeivel teszik élővé a kastély és környéke minden zugát. Ezek a körülmények töltötték föl a várkastélyt azzal a sajátos szűzétartalommal, mely a gótikus regényekben realizálódott.

Mivel a várkastély időbelisége mindig történelmi időbeliség, e kronotoposz meglehetősen fontos szerepet játszott a történelmi regény fejlődése folyamán. A vár a múltból bukkant elő, és a múltba tért vissza. Igaz persze, hogy az idő nyomának itt mindig van némi múzeumi vagy antikváriumi jellege. Walter Scottnak azzal sikerült elkerülnie ezt a veszélyt, hogy alapvetően a kastély legendáira orientálódott és arra a kapcsolatra, amely a kastélyt a történetien fölfogott és értelmezett tájhoz fűzi. A tér- és időbeli mozzanatok szerves összeforrottsága a „várkastélyban” – és tartozékaiban –, továbbá e kronotoposz történelmi intenzitása voltak azok a tényezők, amelyek a történelmi regény különböző [END-p298] fejlődésszakaszaiban a kronotoposz kivételes művészi produktivitásának előfeltételeit alkották.

Stendhal és Balzac regényeiben az események lefolyásának egy merőben új közege alakul ki, a – tág értelemben vett – „fogadósalon”. Természetesen nem ők voltak e szempontból a legelsőek, de mégiscsak önük bontakozott ki teljes egészében a szalon mint a regény tér- és időbeli sorainak legfontosabb kereszteződési színhelye. A szűzsé és a kompozíció szempontjából itt zajlanak le a találkozások (amelyek – a korábbiaktól

eltérően – már nem hangsúlyozottan véletlen találkozások valahol „útközben” vagy „egy idegen országban”), itt bonyolódnak az intrikák számai, itt futnak keresztül a hősök viszontagságainak számai, nemegyszer még a végső feloldás is itt következik el, és végül – s ez különösen fontos – itt folynak a **dialógusok**, amelyek jelentősége a regényben rendkívül megnövekedett, s itt válik láthatóvá a hősök jelleme, „eszméje”, „meghatározó szenvedélye” is.

Teljesen érthető, miért ilyen nagy a jelentősége a szüzsé és a kompozíció szempontjából a szalonoknak. A restauráció és a júliusi monarchia szalonjai a politikai és üzleti élet barométere, itt születnek és semmisülnek meg a politikai, üzleti, irodalmi, társadalmi reputációk, itt kezdődnek és törnek derékba a nagy karrierok, itt születnek a nagypolitikai és a pénzügyi döntések, itt dől el a törvénytervezetek, a könyvek, a színdarabok, egyes miniszterek és kurtizán énekesnők sikere vagy bukása; itt az új társadalmi hierarchia úgyszólván minden lépcsőfoka képviselve van (egy helyen és egy időben fut össze); és legvégül: itt konkrét és látható formákban nyilvánul meg az élet új gazdájának, a pénznek mindenütt jelenvaló hatalma.

De mindebben az a legfontosabb, hogy a szalonban – jobban, mint bárhol másutt – összefonódva jelentkezik az élet történelmi érvényű, társadalmilag nyilvános szférája, és a magán-, sőt, akár kizárólagosan privát oldal; itt szétbogozhatatlanul együtt él a merőben magánéleti intrika a politikai vagy pénzügyi intrikákkal, az államtitok a hálózobatitkokkal, a történelmi sor a mindennapi és az életrajzi sorral. Ezen a helyen úgyszólván besűrűsödnek, kondenzálódnak a történelmi, a biográfiai és a mindennapi idő látható, szemlélhető jegyei, másfelől viszont ezek a legszorosabban egymásba nőnek, és együttesen adják a kor egység-  
[END-p299] ges ismérveit. A történelmi korszak érzékletes, látható és szüzsében ábrázolható korrá alakul át.

Természetesen a legnagyobb realistáknál – Stendhálnál és Balzacnál – a tér- és az idősorok kereszteződésének, az idő térbeli sűrítésének színhelye nem kizárólag a szalon. Balzac kivételes érzékeléssel tudta a térben „látni” az idő folyását. Elég, ha arra gondolunk, miképpen ábrázolja Balzac a házakat materializálódott történelemként, az utcákat, a várost, az épületeket, a falusi tájat az idő, a történelem általi formálódásuk vetületében.

Nézzünk még egy példát a tér- és idősorok kereszteződésére! Flaubert *Bovarynéjában* a cselekmény színhelye a **provinciális kisváros**. A nyárspolgári vidéki városka és ennek fülledt életmódja rendkívül elterjedt regényszínhely – Flaubert előtt és után is – a XIX. században. E városka több változatban is ismert – közöttük is az egyik legfontosabb az idilli kisváros (a regionalistáknál). Itt csak a flaubert-i változatra térünk ki (noha valójában ez nem Flaubert-től ered). E kisváros a ciklikusan folyó mindennapi idő helye. Benne nem események zajlanak, hanem csupán minduntalan ismétlődő „léhelyzetek”. Az idő itt teljesen mentes a történelem előrehaladó mozgásától, s szűk körökben mozog: napok, hetek, hónapok vagy az egész élet körében. A napok itt nem napok, az évek nem évek, az élet nem élet. Napról napra ugyanazok a mindennapi cselekvésformák, ugyanazok a beszélgetési témák, ugyanazok a szavak stb. ismétlődnek. Az emberek ezen az időn belül esznek, isznak, alusznak, feleségük van, szeretőt tartanak (akiben semmi regényesség nincsen), kicsinyes intrikákkal veszkölődnek, szatócsüzleteikben vagy íróasztalaik mögött szunyókálnak, kártyáznak és pletykálgodnak. A köznapiságba záródott élet ciklikus ideje ez. Jól ismerjük számos változatban – Gogol, Turgenyev, Gleb Uspenszkij, Scsedrin, Csehov műveiből. Ez az idő egyszerű, nyersen materiális, erősen összenőtt a legközönségesebb színhelyekkel: a kisváros házacskáival és szobáival, az álmos utcákkal, a porral és legyekkel,

a klubokkal, biliárdasztalokkal stb. Az idő itt teljesen eseménytelen, emiatt úgy tűnik, mintha megállt volna. Itt nincsenek se „találkozások”, se „elválások”. Ez az idő sűrű, nyúlós, és úgyszólván belemászik a térbe. Ezért az egész regény meghatározó ideje nem is lehet. Az írók általában alárendelt időbeliségként használják, összefonják más, nem ciklikus időbeli sorokkal, vagy az utóbbiakkal félbeszakítják, és [END-p300] gyakran használják a kontraszthatás kedvéért, eseménydús és energikus idősorok háttéréül.

Meg kell itt említenünk még a nagy emocionális értéktartalmakkal teli **küszöb**-kronotoposzt; kísérheti ugyan a találkozási motívum is, a leglényegesebb kiegészítése mégis a **válság** és az életre szóló **fordulat** kronotoposza. Maga a „küszöb” szó a reális jelentés mellé már a mindennapi beszédben is metaforikus jelentést kapott, és összekapcsolódott az életre szóló fordulat, a válság, az ember egész életét megváltoztató döntés (avagy a döntésképtelenség, a küszöb átlépésétől való félelem) mozzanatával. Az irodalomban a küszöb motívuma mindig metaforikus és szimbolikus, néha nyílt, többnyire azonban implicit alakban. Például Dosztojevszkijnél a küszöb, illetve az olyan vele határos egyéb kronotoposzok, mint az utca és a tér, a cselekmény fő színhelyei, olyan helyek, ahol a válságesemények bonyolódnak: a bukások és a föltámadások, az újjászületések, a gyanúsítások, az ember egész életét meghatározó döntések. Az idő ebben a kronotoposzban lényegében mindig pillanatnyi, valahogy tartam nélküli, és kilóg a biográfiai idő normál menetéből. Ezek a döntő pillanatok Dosztojevszkij műveiben belefolyanak a misztérium- és karneválidő nagy átfogó kronotoposzaiba. Dosztojevszkijnél az utcákon és a falakon belül – főleg a szalonokban – folyó tömegjelenetekben mintegy új életre kelve, újult erővel sugárzik a karneválok és misztériumok ősi közttere. Ezzel persze Dosztojevszkij kronotoposzait távolról se merítettük ki: ezek éppoly bonyolultak és változatosak, mint a bennük új életre kelt hagyományok.

Dosztojevszkijtól eltérően, Lev Tolsztoj művészetében az alapvető kronotoposz a nemesi házak és birtokok belső terében zajló biográfiai idő. Persze ez nem azt jelenti, hogy Tolsztoj műveiben nincsenek válságok, bukások, újjászületések és föltámadások; azonban önála ezek sosem pillanatnyiak, és minden zökkenő nélkül, erősen ágyazódnak bele a biográfiai idő folyamatába. Szemben Dosztojevszkijel, Tolsztoj szerette, ha az idő hosszan tart és elhúzódik.

Az irodalmi alkotások idő- és térbeli viszonyatainak kutatása csak a közelmúltban kezdődött meg, de a hangsúly ezen belül is főleg az időbeli vonatkozásokra került, amelyek eközben elszakadtak a mindenképp csak velük összefüggésben érthető térbeli vonatkozásoktól, azaz nem állt [END-p301] rendelkezésre a poétika e területének elemzéséhez az itt nélkülözhetetlen következetesen kronotopikus módszer. Azt, hogy az általunk javasolt módszer mennyire bizonyul termékenynek, csupán az irodalomtudomány további fejlődése során tudjuk majd felmérni.

*Könczöl Csaba fordítása*

[END-p302]