

KOVÁCS ÁGNES

Az irodalmi hagyomány önreflexív jellege Elek Artúr művésznovelláiban

Diderot a Jacques, le fataliste elején az olvasónak az elbeszélőhöz intézett fiktív kérdéseivel a divatos utazóregény sémáját idézi fel, s vele a regényes meseszövevény és sajátos sorsszerűség (arisztotelizáló) hagyományát, hogy aztán a beígért utazó-és szerelmi regénnyel kihívóan szembezegezze a teljességgel regényszerűtlen történelmi valóságot: a bizarr realitású, moralizáló betéttörténetet, s így a valóságos élet folyamatosan megcáfolja a hazug költői fikciót.

(Jauß, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*)¹

No tessék, a második fejezet, mely a Tristram Shandy életéről szóló könyvből van kimásolva: hacsak Mindenmindegy Jakab és a gazdája beszélgetései a múlt nem előbb láttak napvilágot, és ha Sterne tiszteletes úr nem plagizátor, amit nem gondolnék...különbnek tartom a többi hazájabeli írónál, kiknél szinte bevett szokás hogy lopnak tőlünk, aztán szidalmaznak bennünket.

(Diderot, *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája*)²

Itatós-szerű volt a papirosa, aminőre a múlt század közepén szokták volt nyomtatni a könyveket, az első lapra barnára fakult fekete betűkkel volt ráírva a tulajdonos neve: Dávidházi Orbán. Megnéztem a címlapot, a könyv címe ez volt: Jacques, le fataliste.

(Elek Artúr, *Jakab, a fatalista*)³

A 20. századi magyar próza alakulástörténetében Elek Artúr szépirodalmi szövegei egyáltalán nem kapnak említést. Ennek több oka lehet, egyfelől hogy a szerzőt a mindenkori irodalomtörténet-írás nem tartotta *elég jó* írónak, így a szövegek kanonizálása eleve ki volt zárva, s az író csupán mint esztéta, műtörténész, fordító

¹ Jauß említett írásában Rainer Warning gondolatát idézi: Hans Robert JAUSS, *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. BERNÁTH Csilla = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1999, 54.

² Denis DIDEROT, *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája*, ford. BARTÓCZ Ilona, Kriterion, Kolozsvár, 2003, 330.

³ ELEK Artúr, *Jakab, a fatalista* = Uő., *A platánsor*, Szépirodalmi, Budapest, 1959, 107. (A tanulmány szövegében zárójelben közölt oldalszámok a továbbiakban erre a kötetre vonatkoznak.)

vagy kritikus jelenik meg összefoglaló monográfiák adataként, másfelől hogy Elek novellisztikája kívül esett a Nyugattal foglalkozó irodalomtörténészek érdeklődési területén, ezért nem születtek műveiről elemzések. Művésznovellái többségét 1908 és 1941 között elsősorban a Nyugatban publikálta. A folyóiratban elfoglalt helyét és a századforduló prózairodalmában betöltött szerepét meghatározni meglehetősen nehéz feladat, mert a Nyugattal foglalkozó munkákban is csak kevés helyen méltatják a szerző szépírói munkásságát. Esztétikai elemzésekre Birnbaum D. Mariannán⁴ kívül szinte senki nem vállalkozott, egyetlen – még életében kiadott – *Álarcosmenet* című novelláskötetéből egy írás sem kanonizálódott.

Elek Artúr novelláinak néhány értelmezője a szövegek valóságidegenségét, a realitásból való elvágyódást, a szavak mögött derengő misztikumot⁵ emeli ki. Mások a linearitás megszűnését, a bizonytalansági tényező megerősödését, az idősíkok egymásra vetítését, továbbá a befejezetlenséget, a szubjektívvé tett olvasást hangsúlyozzák.⁶ Az ilyenfajta nyitott, valóságszerűséget megtagadó beszédmód a figyelmet a jelentés többsíkúságára, többféle értelmezhetőségére irányítja.

A poétikai értelemképzés egyik jelentős eszközeként említem meg a szövegek közöttiség alakzatát. A novellák értelmezhetősége attól is függ, mennyire tudjuk követni a pretextusok beépülését a szerző szövegeibe. Elek Artúr szövegei játékba vonják az előző századok irodalmi hagyományát, Horatiustól, Assisi Szent Ferentől és az *Ómagyar Mária-siralomtól* kezdve Petrarcan és Metastasion át, Diderot és Joyce művéig. Elek olvasottsága és műítész voltának köszönhető nagyfokú tájékozottsága beleíródik a novellákba, amelyekben esztétikai kérdések, a művészszerettség jellemzése az írásaktus bonyolultsága is megfogalmazódik. A novellák értelmezhetőségében nagy hangsúlyt kap az elbeszélés felépülésének módjára való rákérdezés. Az irodalmi visszanyomozásban az intertextualitás alakzatának vizsgálata és az előszövegek újraírása a fő vezérelv, amely a valóságreláció helyére lépő szöveg és más szövegek viszonyában testesül meg.

A mottóban idézett szövegrészen kívül Jauß több helyen is példaként hozza Diderot *Jacques, le fataliste* című regényét, a felidézett műfaj-, stílus- és formakonvenciók alapján létrejött olvasói elvárási horizonttal, majd annak poétikai eszközként megjelenő lerombolásával kapcsolatban. Jauß szerint az *eleve adott elvárás* és az *előre jelzett új tapasztalat közti horizontváltásban* ragadható meg leginkább az olyan regények esztétikai jellege, mint a *Jacques, le fataliste*, vagy a *Don Quijote*.⁷ *A Mindenmindegy Jakab meg a gazdája* című regény úgy kerül kapcsolatba Elek

⁴ BIRNBAUM D. Marianna, *Elek Artúr pályája*, Akadémiai, Budapest, 1969.

⁵ *Uo.*, 36.

⁶ R. MOLNÁR Emma, *Az idő jelentése Elek Artúr novelláiban = Tanulmányok a századforduló stílusterképezéseiről*, szerk. FÁBIÁN Pál – SZATHMÁRI István, Tankönyvkiadó, Budapest, 1989, 236.

⁷ Hans Robert JAUSS, *Horizontszerkezet és dialogicitás*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = *Uő., Recepcióelmélet...*, 310.

novellisztikájával, hogy a szerző egy szövegében a francia mű újraírását kísérli meg, így tanulmányom központi témájaként is ezt a szöveget jelölöm meg.

A *Jakab, a fatalista* című novella az *Esti Kornél*hoz hasonlóan a szerző–elbeszélő–hős hármasságát jeleníti meg. Kosztolányi Esti-novelláiban jellemző, hogy a „fikció nemcsak létrehozója, hanem tárgya is a műnek”,⁸ ami aztán azt eredményezi, hogy a szöveg megkettőződik, két eltérő státusú szövegsíkot létrehozva. A novellaszövegbe a Diderot-regény leírása, története, narratív technikája is beíródik. A francia regény poétikai értelemalkotó tényezőként vesz tehát részt az elbeszélés egészének alakításában. A novellát különlegessé teszi az is, hogy Elek Artúr történetében előbb a francia *könyv* jelenik meg, majd szereplővé válik annak *hőse*, maga *Jakab* is. Jauß szerint a klasszikus modernség tudatosítja az olvasóban a fikció és a realitás közötti szakadékot, ezt az alapjában még ontológiai opozíciót pedig először a posztmodern szünteti meg, mégpedig úgy, hogy a fikciót magában a realitásban teszi lépten-nyomon felismerhetetlenné.⁹ A művészt tematizáló novellák és a posztmodern esztétikája közötti kapcsolat leginkább az intertextualitás alakzatában ragadható meg, úgy, hogy a művészetről, az alkotásról való beszéd, és a megidézett irodalmi hagyomány önreflektív jelleget ad a szövegnek.

Írásom célja, hogy a művészregény, művésznovella esztétikáját összeolvassam a posztmodern elbeszélői eljárással. Vizsgálom továbbá, hogy hogyan strukturalódnak át Elek novellájának egyes jelentésrétegei a Diderot-újraírás tükrében. Mivel az említett novellának alcíme: *Egy művészember emlékei*, indokolt annak vizsgálata is, vajon milyen szerepet szán a szöveg a művésztéma szerepeltetésének, hogyan értelmezi a novella a valóság és fikció opozícióját. Hiszen ha a Diderot-mű poétikai sajátossága, hogy lerombolja az olvasói elvárást, és a hazug költői fikciót a valóságos élet cáfolja meg, akkor érdemes azon is elgondolkodni, hogy az alkotást tematizáló elbeszélésében hogyan viszonyul az arisztotelészi mimézis-elvhez Elek Artúr szövege. Nem állítom, hogy Elek novellái posztmodern szövegek, az azonban meggyőződésem, hogy írásai, különösen művésznovellái rákérdeznek a meseszövés *arisztotelizáló* hagyományára, és kísérletet tesznek a *valóság* és *fikció* közti opozíció feloldására. Ha feltételezzük, hogy Elek szövegeiben feladja a valósághű ábrázolást, narrációja töredékes, néhol ironikusan játékos, továbbá jellemzi az irodalmi tradíció gyakori idézése, akkor megtehetjük, hogy a szövegeket olyan narratológiai képlethez igazítjuk, amely a 20. század végén széles perspektívát nyújt a posztmodern textus számára. Elek novellisztikájáról így feltételezhetjük, hogy narrációja *előremutat bizonyos posztmodernnek mondott poétikai eljárások irányába*.

⁸ SZITÁR Katalin, *A prózanyelv Kosztolányinál*, ELTE BTK Doktori Tanács, Budapest, 2000, 24.

⁹ Hans Robert JAUSS, *Az irodalmi posztmodernség. Visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre*, ford. KATONA Gergely = Uő., *Recepcióelmélet...*, 222.

A művészregény rokonsága a posztmodernnel

Elek Artúr *Jakab, a fatalista* novellájának alcíme a szerzőt leginkább foglalkoztató művészlét-problémára enged következtetni, a szerző ugyanis minden szövegében szerepeltet legalább egy művészt. Ezek a hétköznapi lét és a művészlét határmezsgyéjén mozogva saját létezésük korlátait kereső szereplők, olyan alkotók, akik a világban való létük értelmét keresve a szorongató valóság elől az alkotásba menekülnek. Elek a modernség írásművészetére még nem poétikai eszközként jellemző ironia fegyverével is él a szereplők jellemzésekor, torz alakként vagy önmaga paródiájaként ábrázolva egy figurát.

A novellák vizsgálata során szembetűnő, hogy Elek hősei többnyire elvetélt művészek, írók, költők, muzikusok, akik a szövegek többségében írási és olvasási szituációkban is megmutatkoznak, tehát számos esetben megállapítható, hogy Elek alkotásai a századfordulón jellemző művészregény/művésznovella-típológiákba is beilleszthetők. Ezt nem csupán a történetelvűség, a szöveg tematikája alapján határozhatjuk meg, hiszen nem kizárólag arról van szó, hogy a novellák fabulája egy művész történetét meséli el, hanem arról is, hogy azok az írásról, a művészi alkotás lehetetlenségéről, a tökéletes alkotás ábrándjának feladásáról, a mű befejezhetetlenségéről beszélnek, ahogyan azt Bodnár György egy tanulmányában megjegyzi: „A művészregények vetették fel először a posztmodern dilemmáját, s építették fel egyidejűleg önmagukat e felvetésből [...] ha a modernség és a posztmodern között van paradigmaváltás, akkor az a mimézis-elvvel folytatott küzdelemben zajlik le.”¹⁰

A posztmodern szövegeket megelőzően pontosan a művészregényeket jellemezte elsőként a fikció bevallása, a racionális oksági elv feladása, a cselekmény szerepének lefokozása és a szakadozott, nyitott szerkezet, mindez a művet szövegek közti térbe vezeti. A művészregény-típológia tehát adekvát vizsgálódási terep a novellák olvasásához, egyfelől, mert Elek novellái tematikailag oda sorolhatók, másfelől mert a szövegek az alkotással küzdő művész szerepeltetésével öntükröző alakzatként a szerzőség módjára való rákérdést is indokoltta teszik.

Bodnár említett tanulmányában Charles Caramellót idézi, aki a posztmodern regényt mint *silverless mirror*¹¹ definiálja, *ami nem tükröz vissza semmit. A foncsortalan tükör* hasonlatot továbbírva a posztmodernség jegyeit magán viselő regények esetében a szakirodalom többsége a *mise en abyme* és az *öntükör* alakzatát említi leginkább. Bodnár gondolatmenetét követve egyetértek a művészregénnyel kap-

¹⁰ BODNÁR György, *A művészregény mint az intertextualitás korai formája* = Uő., *Jövő múlt időben. Tanulmányok, esszék, kritikák*, Balassi, Budapest, 1998, 18.

¹¹ Uő., 19. (A hivatkozott mű: CHARLES CARAMELLO, *Silverless Mirrors-Book. Self and Postmodern American Fiction*, Florida UP, Tallahassee, 1983, XI., 250.)

csolatos megállapítással, amely szerint a művészregény még „foncsorozott tükör, amelyben azonban már nem az író kívüli valóság jelenik meg elsősorban, hanem az író mint művész.”¹² A modernség művészt tematizáló művei tehát, ha úgy tetszik, még a mimetikus ábrázolást vannak hivatva bemutatni, a posztmodernség azonban már szakít a mimézisrel és elvezet az önmagára kérdező nyelvhez. Bodnár tanulmányának első példája a *Tonio Kröger*, amelynek történetét önreflektáló műnek tartja ugyan, de olyan önreflektáló műnek, amely *alkotáslélektani töprengésben* ölt testet. A *Tonio Kröger* Bodnár szerint akkor „csúszhatna át” a nemarisztotelianus művészetfelfogásba, ha „nemcsak beszámolna határhelyzetéről, hanem határhelyzetét tenné át szövegbe és kompozícióba”¹³

Egyes művészregények azonban lehetőséget adnak arra, hogy történetük önreflektáló műként funkcionáljon, ahol „az önreflexió alkotáslélektani töprengésben ölt testet, amely a mű feltételrendszerébe vezet be, de következtetését nem azonosítja a művel,¹⁴ így ebben az önreflektivitásban érhető tetten a művészregény és a posztmodern rokonsága.

Gergye László művészregényről szóló monográfiájában hangsúlyozza, hogy a századforduló regényeinek alapvető jellemzője, hogy a művek szerkezete fellazul, cselekményképlete leegyszerűsödik, a szövegekben megjelenik az intellektuális hangsúly, és a korábban oly jellemző monumentális történelmi víziók szerepét átveszi a szépség autonómiája.¹⁵ Ez a tematikai változás generálja a századforduló prózájának befelé fordulását, és azt a létértelmező perspektívát, amelyet a művész, legfőképp író-szereplők nagyarányú tablója jelenít meg. Az élet és művészet konfliktusa kerül tehát a szövegek középpontjába, de úgy, hogy oda a valósággal szemben közömbös esztétikai ember életprogramja kerül. A művészfigurák szerepeltetésénél sokkal jelentősebb az a karakter, hogy *ezekben a szövegekben az élet fokozódik műalkotássá, eksztatikus élménnyé, így az élet egyetlen célja, hogy az ember esztétikai úton megvalósíthassa önmagát.* Gergye egyik legfontosabb megállapítása, hogy az arisztotelianus miméziselmélet tudatos feladásáig jutunk el. „Mivel a szépségáhitatban fogant appercepció számára egyenesen megkérdőjeleződik az objektív valóság abszolút érvénye, a művész saját szubjektuma belső terébe húzódva, a külső jelenségvilág helyett önmagát emeli alkotása tárgyává. Ez a viszonyulás voltaképpen nem mást jelent, mint a »természet utánzása« évszázadokon át érvényes doktrínájának relativizálódását”.¹⁶ Ez az önmagának a közép-

¹² BODNÁR, I. m., 20.

¹³ Uo.

¹⁴ Uo.

¹⁵ GERGYE László, *Az arckép mágiája. A magyar művészregény a XIX. és a XX. század fordulóján*, Universitas, Budapest, 2004, 7.

¹⁶ Uo., 10.

pontba való helyezése adja a művészregény rokonságát a posztmodernnel, amely önreflektáló jellegénél fogva mutat hasonlóságot a művészregényekkel. Gergye tanulmánya pontosan arról beszél, amit Bodnár előbb már megfogalmazott, mely szerint a „nem csak egyszerűen az antikvitás, a reneszánsz vagy a barokk alkotói reinkarnálódnak a századvégi festő vagy zenészregények alteregóiban, hanem a fikcionálás aktusa révén a kitalált művészfígurák sora emeli még egy szinttel feljebb a mind elvontabbá váló értelmezés befogadói horizontját.”¹⁷

A „chaplíni”¹⁸ hős a szövegvilág(ok) labirintusában

A Nyugatban Móricz Zsigmond és Révész Béla méltatta Elek írásait, előbbi az 1913/11-es számban az *Álarcosmenet* megjelenésének évében írta, hogy a novellákat jellemzi a „távoli világban járás”, a „redukált”, „stilizált”, „desztillált” írásmód, utóbbi a szerző ötvenedik születésnapjára írt laudációjában a „lélekanalízisei” bonyolultságát, és „leíró passziójának ömlő” voltát hangsúlyozta.

Birnbaum Elekről szóló monográfiájában egy egész fejezetet szentel az elvetélt művészhősök elemzésének. A kihagyás alakzatának jelenlétéről és Elek szimbólumairól így vall: „Az író az olvasóra bízva felfedeztetését, rábízta, hogy lefejtse a történet páncélját. A szimbólumok mimikrijén áttörve érti meg az olvasó, hogy *Az egynótájú ember* az alkotó ember kétségeiről szól: az alkotás és a mulandóság párviadaláról.”¹⁹ Szinte minden novelláról állítja, hogy hősei a művész szimbólumai, a másként látó ember jelképei, hőseinek alig van egyéni vonása, és merészen, de megalapozottan kijelenti, hogy „szinte bármelyik novella hősét felcserélhetjük egy másik, ebbe a csoportba tartozó, azonos típusú hőssel, anélkül, hogy a történet megváltozna.”²⁰ Elek novelláira a szerző szerint továbbá jellemző, a „...bágyadt hangulatokon, dekadencián, stilizáltságon túl megjelenő valóság-idegenség, az író realitásból való elvágyódása.”²¹ Birnbaum a szürrealizmus ismert ábrázolási módszereként említi meg itt a személyes vízióval keveredő naturalizmust, valamint az *álom* és a *valóság*, a *lehetséges* és a *lehetetlen* közötti „lebegést” említi.

R. Molnár Emma a következőkben határozza meg Elek novelláinak sajátosságát: megállapítja, hogy Eleknél – a modernitás epikus szövegeire jellemző módon – felbomlik a tér és az idő egységes kezelése, megszűnik a linearitás, „a tér

¹⁷ *Uo.*, 11.

¹⁸ Birnbaum D. Marianna kifejezése.

¹⁹ BIRNBAUM, *I. m.*, 26.

²⁰ *Uo.*, 29.

²¹ *Uo.*, 36–37.

sokrétűvé válik, s felbomlik az idő is.”²² Kiemeli a bizonytalansági tényezőt, a valószínűtlenséget, s külön beszél arról a technikáról, amelyben „az író feloldja a lineáris idősíkot, [...] a jelent és a messi múltat egymásra vetíti.”²³ Az időkezelés mellett egy fontos írói eljárásra is felhívja a figyelmet, „Részletez [ti. Elek], felsorol, sok jelzőt használ [...] Gyakran alkalmazott írásjele a három pont, a befejezetlenséget, a továbbgondolás lehetőségét adja, s ezzel elve absztrakttá, szubjektívvá teszi az olvasó számára a folytatást.”²⁴

Dobos István *Alaktan és értelmezéstörténet* című novellatipológiai művében Eleket több helyen említi meg, minden esetben középszerű íróként. Dobos, mint ahogyan mások is, Elek novelláinak rejtélyességét és feleslegesen használt túlzott szimbolizmusát emeli ki negatívumként. „Szini és Elek túlterhelte a novelláit rejtélyeskedő kapcsolatokkal. Elemezhetetlen sugallatok helyett szikkadt fogalmi jelképekkel, sejtelmes rekvizitumokkal és a szavak mögött derengő misztikummal utalt a megismerésre érdemes titokra.”²⁵ Amit tehát Birnbaum erényként említ, Dobos felesleges negatívumként értelmez.

Néhány példa Elek művészhőseire a teljesség igénye nélkül. *Az egyórájú ember* című novella *Hypnophanes*²⁶ nevű művészhőse az egy igaz és tökéletes dallamot keresi, a figurát egy konkrét és nagyon precízen meghatározott jellemzéssel rajzolja meg „A valóság őt nagyon kevésbé érdekelte, hiszen le is nézte, de láz fogta el mindig, valahányszor arra gondolt: mi rejtezik a valóság mögött”. (48. *Az egyórájú ember*) A figura tehát az imagináció terében mozog, nem más, mint a képzelgés embere. Életének egyet-

²² R. MOLNÁR, *I. m.*, 231.

²³ R. Molnár itt *A hóbaíró ember* c. novellában említi a következő sort, „...mintha hozzám írták volna sok, sok száz évvel ezelőtt”.

²⁴ *Uo.*, 236.

²⁵ DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1995, 130.

²⁶ ὕπνος (*Hypnos*) jelentése álom, alvás szendergés, más szövegösszefüggésben Álom, a Halál fivére. φαίνω (*Phaino*) jelentése láthatóvá tesz, fény derül rá, megmutatkozik. A *Hypnophanes* név így „az álmod láthatóvá tevő”, „az álmod megfjéző” értelemben használatos. (GYÖRKÖSY Alajos – KAPITÁNYFŰY István – TEGYEY Imre, *Ógörög–magyar szótár*, Akadémiai, Budapest, 1990.) A *hipnózis* szó eredete az ókori görög mitológiából származik, Hüpnosz és Thanatosz történetéből. Az említettek ikertestvérek voltak, akik Hádész kíséretéhez tartoztak, Hüpnosz álmod hozó mákgubót hordott a hajában, Thanatosz kialudt fáklját tartott a kezében. Az álom és a halál fogalmának megkülönböztetése is ezen a mitológiai történeten alapul. Az antik orvoslásban az álmod úgy határozták meg mint átmeneti állapotot az élet és a halál között. „L’affinità fenomenologica tra sonno e morte ha portato la mitologia a considerare il dio Hípnos come gemello del dio Thánatos [...] nella medicina antica il sonno era considerato come uno stadio di transizione verso la morte.” Más értelmezések szerint a *hipnózis* szót már Homérosz idejében is a fizikai alvás, álmod értelmében használták, azaz arra az esetre, amely során az ember álmodban elfelejti a nap súlyát, gondjait. „(indogermanico *supnos*, lat. *sopor*), é usato già al tempo di Omero per indicare is sonno fisico, che ristora l’uomo o lo prende e domina, ma che in ogni caso gli fa dimenticare il peso della giornata.” *Dizionario dei concetti biblici del Nuovo Testamento*, szerk. Lothar COENEN – Erich BEYREUTHER – Hans BIETENHARD, EDB, Bologna, 1980, 1045–1047.

len célja – az általa kreált világában, ahol kvázi-idegenként, teremtett hősként bolyong – megtalálni az egyetlen melódiát. Az alkotás aktusát, legalábbis az intuitív teremtést a szöveg a *Kalevalából* ismert Ilmaris tündér széltől való fogantatásával állítja párhuzamba. „[A]ki nem tud építeni, meghal” mondja *Hypnophanes*, aki a történet végén „szótlanul” és „összezsugorodva” egy barlangban, félelem nélkül várja a halált.

A *hóbaíró ember* petrarcai pretextust idéz meg, művész hősenek kilétét nem fedi fel a szöveg, egyszer hóba íróként, másszor lámpagyújtogatóként jelenik meg. A történetet szervező szövegrész egy hóba vésett verses üzenet, a később idézett Petrarca-sonett, a *Canzoniere* 61.²⁷ darabja, amely olaszul szerepel a novellában az első négy sorával. Beíródása a hóba kissé komikusan, de mindenképpen valóságtól elrugaskodottan történik „Csak jó messze botorkált egy alak, meg-megállt, a vékony hóréteget döfkölte botjával, azzal meg előre megint”. (59.) Első olvasásra nehéz a szereplő-befogadó feladata, a hősnő felkiáltásával aztán tudomásunkra jut, hogy mi történik. A vers hangos felolvasását Elek narrátora a férjre bízta, aki magától értetődően jelenti, ki, hogy a szöveg olaszul van. A szövegből nem derül ki, hogy a férfi vajon értette-e, amit olvas, Elek csupán annyit jegyez meg, hogy hőse mindezt bizonytalan kiejtéssel teszi. Az olvasó olasz nyelvismert nélkül soha nem tudja meg, mit jelent a hóba írott üzenet, csupán az asszony monologizáló, maga elé révedő interpretációja szolgál némi magyarázattal, kiderül, ismeri a költeményt régi költőszerelmétől: „Úgy rémlik gyakran, mintha hozzám írták volna sok, sok száz évvel ezelőtt.” (61.) A pretextussal kapcsolatban nem derül ki, hogy az a „régén”, az a „sok száz évvel ezelőtt” mikorra tehető, és vajon fontos-e a szerzője. A szöveg később az írás-olvasás-megértés hármassága körül szerveződik. Petrarca sonettje megidézhetheti Assisi Szent Ferenc *Naphimnuszának* szövegét is.²⁸ Az Isten-szeretethez hasonlatos Asszony-szeretet az emlí-

²⁷ „Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno/et la stagione e 'l tempo et l' ora e 'l punto / e 'l bel paese e 'l loco ov'io fui giunto / da' duo begli occhi, che legato m'anno” Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, komm., szöveg. gond., Marco SANTAGATA, Mondadori, Milano, 2001, 311. (Weöres Sándor fordításában: „A nap, a hó, az évszak áldva légyen, / s az évet, órát, pillanatot áldom / s a szép tájat, ahol elért sugárzón/szép szeme, és rabul ejtett egészen” Francesco PETRARCA *dalokkönyve*, Európa, Budapest, 1974, 73.)

²⁸ „Altissimu, onnipotente, bon Signore, / tue so' le laude, la gloria l'honore/et onne benedictione. / Ad te solo, Altissimo, se konfano / et nullo homo ene dignu te mentovare. / [...] / Laudate et benedicete, mi' Signore, / et rengratiate et serviate li / cum grande humilitate”. A művet többen lefordították Képes Géza és Dsida Jenő is (www.mek.iif.hu), ezúttal Sík Sándor fordításában idézem: „Mindenható, fölséges és jószágos Úr, / Tiéd a dicséret, dicsőség és imádás, / És minden áldás. / Minden egyedül téged illet, Fölség, / És nem méltó az ember, hogy nevedet kimondja. / [...] / Dicsérjétek Uramat és áldjátok, / És mondjátok hálát neki, / És nagy alázatosan szolgáljátok.” Az eredeti szöveg: ASSISI SZENT Ferenc *művei*, www.ppek.hu/k36.htm, ferop02.hlp. (Ferenes források, 1.) Képes Géza fordítása: *A világirodalom legszebb versei*, I., Európa, Budapest, 1971, 98.

tett versek központi gondolata. Elek Artúr novellájában a Petrarca-sonett megidéz tehát egy korábbi vallásos extázisban fogant himnuszszöveget is, rámutatva a szerelem transzcendens vonásaira.

Az *Éjféli* című novella *A platánsor* kötetben paratextus nélkül szerepel, hiányzik az a néhány soros francia idézet, amely a Nyugat 1914/16–17-es számában megjelent. A cím alatt a következő szövegrészlet olvasható a folyóiratban publikált novella előtt. „*C'est la femme qu'on aime à cause de la nuit/Et ceux qui l'ont connue en parlent à voix basse.*” Villiers de l'Isle-Adam. A szöveg szabad fordítása: „*Az asszony az, akik az éjszaka miatt szeretnek. És azok, akik őt szeretik, csak halkan beszélnek róla.*” A történet egy gyönyörű²⁹ operaénekesnő utáni furcsa vágyakozás története, hősei diákok, akik izgató képzelgéseik középpontjában „sukorai Bothor Izabella,³⁰ a milánói Scala-színház tagja” (250. *Éjféli*) operaénekes díva áll, akiről számos történet kereng; ezekből építik fel a fiúk Izabella „*rossz nő*”-identitását. Az asszony egy alkalommal felsegíti a főhőst a lépcsőházban, így az később már mint ismerős kopog be annak ajtaján, a színpadias valószerűtlen dialógust követően, a díva énekelni kezd. Elek megidézi az énekelt szöveg első sorát „*Ah! Perfido...*”. Előszöveggként ez esetben egy koncertária³¹ jelenik meg, amely a vágyakozás dalmaként felszabadítja a diák ösztöneit. A furcsa szimbolikus novella hősnője álomszerű alakként a valóság és a fikció közti határmezsgyén mozog, a szöveg végén ezt szóvá is teszi a fiúnak: „Menjen, barátom [...] Hunyja be a szemét, és higgye, hogy álmodott”. (268.) Végül az énekesnőnek nemcsak a nő verbalizálta szövegvalóságban (ti. az asszony kijelenti, hogy meghal), de a primér történetben is nyoma vész. Az ária az *Ah, perfido* Op. 65, Beethoven koncertáriája, amelynek szövege Metastasiótól való, és az elhagyott szerelmes fájdalmát mutatja be.³²

²⁹ „Szemem borzongva nézte a kiöblösödő keskeny száját... a fenséges nyakat, amely gömbölyűre érett és kívánnal teli volt, a fekete bársony alatt ziháló keblet, a szerelem és bosszú hangjainak anyját.” (ELEK, I. m., 257.)

³⁰ Az *Izabella* utónév a spanyol *Isabella* névből származik. Az *Elisabeth* név módosulata, a spanyolok az *Elisabeth* név *El*-elemét spanyol névelőnek érezték és a maradék *-isabeth* névrészletet *-ella* végűre spanyolosították a szép jelentésű *bella* szóra való utalással. (LADÓ János, *Magyar utónévkönyv*, Akadémiai, Budapest, 1972, 66.) A szöveg az idézett részen kívül több helyen is felhívja a figyelmet Izabella szépségére, ez az ő attribútuma.

³¹ A zenetörténeti legendák közül ismeretes egy Antonio Salieriről, aki Schubertnek és Beethovennek is adott különórát (állítólag ingyen), egy ilyen különóra készült feladatként Beethoven *Ah, perfido* c. műve is, amelyet 1796. november 21-én Josefa Duschek szőlőjával nyilvánosan is megszólaltattak, később 1805-ben Lipszében nyomtatásban is megjelent, sőt tizenkét évvel megírása után, a bécsi közönség ismét hallhatta azon a nevezetes, 1808. december 22-i szerzői esten, amelyet többek között az *Ötödik* és a *Hatodik Szimfónia* ősbemutatója emelt zenetörténeti jelentőségűvé. Maga a zeneszerző tehát tizenkét év elmúltával, élete egyik legfontosabb hangversenyén sem tagadta meg e korai alkotását. (Nemzeti Filharmonikus Zenekar, Énekkar és Kottatár, www.filharmonikusok.hu)

³² „Ah! perfido, spergiuero, / Barbaro traditor, tu parti? / E son questi gl'ultimi tuoi congedi? / Ove s'utese tirannia più crudel? / Va, scellerato! va, pur fuggi da me, / L'ira de' numi non fuggirai. /

Egy csalódott hősnő haragvó dühkitörésének vagyunk tanúi, majd a harag könyörgéssé, s végül gyűlöletté változik. „*Ah, perfido, spergiuo, barbaro traditor, tu parti?*” (*Ah, szőszegő, hamis eskü, barbár áruló, elmégy?*) „*Per pietà, non dirmi addio!*” (*Kérlek, ne mondj búcsút nekem!*) „*Ah, crudel, tu vuoi ch'io mora!*” (*Ah, kegyetlen, azt akarod, hogy meghaljak!*)

Az egész Metastasio-szöveg, mintha újra lejátszódna Elek novellájában, mint-ha a díva szerepet (a saját szerepét) játszana, az áriában megélt csalódását vetítene az ismeretlen kisdíákra, összemossa a szerep és a (szövegbeli) valóság horizontját, mintha az a novella szöveg- „valóságában” játszana szerepet. Bothor Izabella a vers lírai beszélőjének transzformációjaként tűnik fel. A szöveg tehát úgy, ahogyan *A hóbaíró ember* és *Jakab, a fatalista* esetében is *előre meg van írva*, Elek Artúr az irodalmi hagyományból kölcsönzi. A nő Elek novellájában az ária eléneklését követően, többször is marasztalja a fiút, „*Maradjon*” (*tu parti?*) mondja parancsolón, „*Nem akarom, hogy elmenjen.*” folytatja, akár az ária szerepét játszáná, (*non dirmi addio*) majd látszólagos szeretője távozásakor megjegyzi „*Hát menjen, ha elment, [...] Árnyékomtól úgyis sötét lesz az élete...*” Színpadias játéknak végén az ifjút újra kérleli „*Maradjon... Üljön le ide... Nem akarok magamra lenni... félek magamtól.*” (264–265.) Majd hisztériás kifakadásában „*Eszeveszett*”-nek nevezi a diáktot, „*Nem tudod, mit akarsz... Én a veszedelem vagyok, fuss, fuss, előlem, amíg nem késő.*” (266.) A novella utolsó harmadában az ária halálmotívuma is visszatér, hiszen Bothor Izabella azt kérdezi a diáktól: „*Megöljelek?*” Bár a fiú nem érdemelne halált, hisz nem ő a hitszegő, végül is egy tragikomikus jelenet részeseként elragadja a vágy, és vad csókölözésbe kezd az asszonnyal. A paratextusként megjelenő Villiers de l'Isle-Adam idézet éjszaka-asszonya is megelevenedni látszik, sőt kimondva is megjelenik a műben, Izabella monológjában: „*Nekem sohase volt anyám. Az én anyám az éjszaka... („C'est la femme qu'on ame á cause de la nuit, azaz az asszony, akit az éjszaka miatt szeretnek)* Rossz anya, szívtelen... bűnnek keltetője... Ó, éjszaka... fekete, éjfeles fekete éjszaka! Soha véget nem érő, örök éjszaka. Te vagy a rontás – én a lányod vagyok. Nincsen tőled szabadulás... nincsen számomra többé hajnal, nincsenek csillagok...” (268.)

Se v'è giustizia in ciel, se v'è pietà, / Congiureranno a gara tutti a punirti! / Ombra seguace! presente, qvunque vai, / Vedrà le mie vendette, / Io già le godo immaginando, / I fulmini ti veggo già balenar d'intorno. / Ah no! fermate, vindici Dei! / Risparmiate quel cor, ferite il mio! / S'ei non è più qual era, son io qual fui, / Per lui vivea, voglio morir per lui! / Per pietà, non dirmi addio, / Di te priva che farò? / Tu lo sai, bell'idol mio! / Io d'affanno morirò. / Ah crudel! tu vuoi ch'io mora! / Tu non hai pietà di me? / Perché rendi a chi t'adora / Così barbara mercè? / Dite voi se in tanto affanno / Non son degna di pietà?” A szöveg Pietro Metastasio *Achille in Sciro* című művéből való. A darab kis részét Csokonai fordította magyarra *Akhilles Stizirusbann* (sic!) címmel: CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Színművek*, I., 1793–1794, s. a. r. PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, Akadémiai, Budapest, 1978, 189–194. (Franco GAVAZZENI, *Opere di Pietro Metastasio*, U.T.E.T., Torino, 1978.)

A 20. század prózapoétikai tendenciáit tekintve szembetűnő az idő relativizálódásának problémája, a narráció esszészzerű és ironikus kommentárokkal megoldott intellektualizálódása, a hagyományos cselekmény kiiktatása, a szereplők tudatvilágának ábrázolása és az egyik legfontosabb: az elbeszélés kérdésének tematizálása. Kiss Endre Broch regényelméletének interpretálása során tett észrevételeire hivatkozik Harkai Vass Éva is,³³ amikor a polihisztorikusnak nevezett regényeket említve megjegyzi, hogy „az alkotómunkával kapcsolatos kérdések kimozdulnak a fikció kereteiből”,³⁴ így az a továbbiakban a regényre vagy esetünkben a novellára magára utalhat, a referencialitás önreferencialitásba, a reflexió pedig önreflexióba vált át, nem beszélve a művész és élet szembenállása helyett a szerző elbeszélésére áthelyeződő hangsúlyról, és a megírhatóság, elmondhatóság problémájáról.

Bodnár a művészregényekkel kapcsolatban megjegyzi, hogy akár a *Tristram Shandy*ig és a *Jacques le fataliste*-ig is eljuthatna „visszanyomozásában”, bár említett tanulmányában – mivel az írás nem elsősorban erről szól – ezt nem teszi meg. Elek Artúr *Jakab a fatalista* című novellájának elemzése azonban indokoltá teszi a visszavezetést.

*A szerzőség kérdése intertextuális utalásrendszerben,
avagy mi köze Elek Artúr Jakab, a fatalista című novellájának
Dániel könyvéhez, Diderot-hoz és Sterne-höz?*

A szerző *Jakab, a fatalista* című novellája – amely 1905-ben jelent meg a Figyelő című lapban – keretes szerkezetű írás, amelyben többszörösen is megjelenik a művész-toposz, mivel a szereplői és az elbeszélője is művész. Az elbeszélő-szereplő egy névtelen szobrászművész, aki Dávidházi Orbán író és könyvtári tisztviselő házában talál szállást. A történet kettejük kapcsolatát beszéli el.

Az én-elbeszélések fajtái közül a *Jakab, a fatalista* a komplex én-elbeszélések csoportjába tartozik, annak ellenére, hogy a szobrászművész a keretben visszaemlékszik egykori önmagára, akit a kereten belüli történetből ismer meg igazán az olvasó. Mégsem jelenthető ki teljes bizonyossággal, hogy az elbeszélő kizárólag a keretben, az elbeszélő én pedig a keretbe foglalt történetben jelenik meg, azaz a kettő egymástól jól elhatárolható szövegtesthez tartozna, hiszen, az én névmás funkciója tartósan jelen van a szövegben, a narratív distanciák hangsúlyosak, és az

³³ HARKAI VASS ÉVA, ???, 50–51.

³⁴ KISS ENDRE, *Hermann Broch elmélete a polihisztorikus regényről*, Akadémiai, Budapest, 1981. (Hivatkozva: HARKAI VASS, *I. m.*, 51.)

elbeszélő áll a szöveg fókuszában.³⁵ Az is megállapítható továbbá, hogy a novelában metaleptikus³⁶ határsértések is felfedezhetők. Az álom-leírás duplikálja a fikciót, hiszen az álomban elbeszélő művész-hősök interpretált alteregói a keretben megismert figuráknak. Az értelmezést tovább nehezíti egy irodalmi hős szerepeltetése, aki szó szerint a Diderot-regény lapjaiból elevenedik meg az olvasó előtt. A művész-hősök tehát saját egykori és a másik életére reflektáltan értelmezik saját magukat, s ugyanígy életük értelmét, az alkotást.

A történet szerint a szobrászművész érdeklődéssel szemléli Dávidházi életét, akiről megtudja, hogy az valami titokzatos könyvön dolgozik, s megközelíthetetlen, hallgatólagos figura. Miután a szállásadó megbetegszik, magához rendeli a művészt, és *halotti maszkot* rendel tőle. Találkozásuk alkalmával kiderül, hogy Dávidházi monográfiát ír Bakócz Tamásról. Rendíthetetlenül érvel amellett, hogy a bíboros a reneszánsz kor legjelentősebb gondolkodója. Szobáját elborítják a cédulák, bútoroként porosodó könyvek szolgálnak. Az elbeszélő a szoba leírásánál különös hangsúlyt helyez a könyvek bemutatásának, az iratsomókról és papírkötegekről pedig megállapítja: „régidőknek e megviselt katonáit, mint a csatatér halottainak szemét a puha hó, befogta a lassan ülepedő [...] finom porréteg.” Majd a kötetek hőseivel kapcsolatban így szól: „elfogyott lélegzettel heverték garmadában a csatárok, aluva várták a megváltó ígét, a varázsvessző suhintását, amitől lefakadjon tüdejükről az emlékezet rozsdája, a nehéz por.” (104. *Jakab a fatalista*) A könyvek dölyfös írásoknak minősülnek: „a dagadt szívű iratkeercsek, a felfuvalkodott föliánsok kiszorították helyéről a ház urát, és érzéketlenül várják, mikor tisztul ki végképpen a szobából”. (105.) A narráció tehát folyamatosan előtérbe helyezi a könyvek fontosságát, az intertextuális beidézettséget, a történetek hőseinek megelevenedését, a fiktív irodalmi alakoknak a létező valós szerzővel szembeni primátusát. A szobrász beleolvastat az író könyveibe, amelyek között meglegli a *Jacques, le fataliste* című regényt is. Erről megtudjuk, hogy élete egyik meghatározó szövege. A művész a halotti maszk készítése közben elalszik. A szobrászt így Elek olvasási szituációba helyezi, aki a *Jakab, a fatalista* történetének

³⁵ CSERESNYÉS Dóra, *Az én-elbeszélés típusai a klasszikus modernség magyar prózájában = A Nyugat-jelenség 1908–1998*, Anonymus, Budapest, 1998, 134.

³⁶ A különös „határsértő” aktusról Elek novellisztikájában is beszélhetünk. Genette szerint a történetmondás egy narratív diszkurzusban különböző szinteken történhet. Amikor egy szereplő az elbeszélés szintjén a diegézisben elmesél egy történetet, létrehoz egy narratívát a narratíván belül, akkor az eredeti narratíva keretébe, az elbeszélő történet pedig beágyazott narratívává válik. A szintek között azonban nincsenek éles határok, amikor a beágyazott rész az egész tükörözi a *mise en abyme* jelenségével találkozunk, amikor azonban az elbeszélő vagy fiktív olvasó betolakodik a szereplők területére vagy egy szereplő átlép egy másik szereplő által elmondott történet szintjére, azt Genette, mármint a határsértést *metalepszis*nek nevezi el. (GENETTE, *Metalepszis*, ford. Z. VARGA Zoltán, Kalligram, Pozsony, 2004.)

olvasása közben szenderül el, álmában³⁷ – ahogyan az idézett részben, mintha csak a „varázsvessző suhintására” várt volna – meglevenedik előtte a Diderot-regénybéli Jakab, aki aktív szereplője lesz később a novellának. Mivel az álomleírásban megengedett a logikai kapcsolatokra épülő textus hiánya, annak leírása tehát olyan, mint a mottóban is idézett leírás a Diderot-regény narrációjáról. A történet végén Dávidházi meghal, anélkül, hogy befejezte volna fő művét, a Bakócz-monográfiát. A novella jelentésképző ereje nem a történetelvűségben ragadható meg, hanem abban a létbölcséleti párbeszédben, amely Dávidházi, a szobrász és Jakab között szerveződik. Milyen kapcsolatban vannak tehát az említett szövegek egymással?

Parodizálja-e Elek a Diderot-regény stílusát, gondolkodásmódját, vagy megidéz egy másik művet, amelyen keresztül persze még sok másikat is? A Diderot-„átirat” esetében e kérdés megválaszolása különösen fontos feladatnak ígérkezik. A kérdés felvetését indokolja, hogy a *Jakab, a fatalista, Egy művészember emlékei* című novellának egyik fontos szereplője megegyezik egy Diderot-regény címszereplőjével, továbbá, hogy a két hős ugyanazt a mondatot ismétli mindkét történetben,³⁸ nevezetesen, hogy „Minden, ami ideleenn történik velünk, az odafenn előre meg van írva”. Diderot Jakabja tehát megtestesül Elek prózájában, ugyanazt a stílust, gondolati tartalmat képviselve, mint tette azt az említett hős a francia szövegben, ráadásul Dávidházi Bakócz Tamása bíbornoki köntösét öltve magára, metaleptikus határsértésekkel ki-be járkal a szövegek között. A reflektált szöveg tehát a megidézett regényhőssel együtt kerül át a reflektáló szövegbe. Dávidházi író-volta okán az író és az írás tárgyának viszonya is megjelenik, mintegy meta-narrációként.

Elek novellájában nem törekszik stílusimitációra, figurát idéz meg, annak mondataiból kölcsönöz, Jakab jelöletlenül, mintegy rejtélyes szimbólumként kerül át prózájába. A jelöletlenség persze nem teljesen igaz, hiszen a novellában fontos szerepet kap a könyv, amelynek címe dőlt betűkkel szedve többletjelentést hordoz az avatott olvasó számára. Eleknél teljesen hiányzik a szerzői közbevetés, a kommentált interpretált kitérés, de szinte az egész novellában hangsúlyt kap a Diderot-regényre jellemző dialogicitás.

³⁷ Szerzőnk szaggatott vonallal jelöli is ezt az álomjelenetet, hivatkozott kötetének 107. és 109. oldalán.

³⁸ „Minden, ami ideleent megessik velünk, jó és rossz, meg vagyon írva odafent – mondja Diderot Jakabja. – Meg vagyon írva...” (98.), „az én kapitányom azt mondta: ami ideleenn történik, az odafenn mind előre meg van írva” (112.), „Ami ideleenn történik, az odafenn mind előre meg van írva” (114.) „És mi az, hogy odafenn minden előre meg van írva?” – mondja Elek Jakabja és Dávidházi is a szövegben összesen négy alkalommal ismételve a francia hős „vesszőparipáját”.

Diderot, Elek Jakabja és a shandyzmus

*Ez is csak azt mutatja, hogy milyen csekély
tudásra tehetünk szert a puszta szó által*

(Sterne: Tristram Shandy)

Diderot *Jaques, le fataliste* című művét a források szerint útközben írta. Nagy részét Hollandiában és Oroszországban, ahogyan értelmezői mondják, úton volt ő is, akár regénye két főszereplője, Jakab meg a gazdája. 1770 és 1778 között vetette papírra a művét, de később még javítgatta, nagy valószínűséggel változtatott is rajta. 1778 novemberétől kezdve folytatásokban jelent meg az Irodalmi Tudósításokban, könyv alakban jóval később, 1796-ban. A mű fogadtatása kedvezőtlen volt. A kritika kusza szócséplést, fejfájást okozó hosszadalmas beszélgetéseket emlegetett, többen vádolták a szerzőt azzal is, hogy a *Candide* modorában írta meg művét.

Diderot elemzői antiregénynek nevezik a művet, de a szöveg egyszersmind paródia is, hiszen a regény több irodalmi szöveggel lép közvetlenül kapcsolatba. Története egyszerre játszódik az elbeszélés idejében, az elbeszélő történet idejében, és a mindenkor jelen időben, a befogadás síkján, hiszen Diderot rendszeresen kiszól az olvasóhoz és interpretálja a történeteket vagy utasításokat az azok megértéséhez. Jakab is interpretál, így egy egymásba csúsztatott kettős elbeszélői helyzet áll elő, nem beszélve arról a dimenzióról, amikor az elbeszélő Jakab a szereplő Jakabbal folytat dialógust, vagy éppen értelmezése tárgyául választja önmagától elkülönülő „önmagát”. Ugyanezt emeli ki Dániel egy másik tanulmányában a *Tristram Shandy*vel kapcsolatban, hogy a regény „Csapongás időben és térben, szituációkban és ötletekben, fikcióból a narrációs valóságba.”³⁹ Dániel Anna a *Tristram Shandy*t ontológiai regénynek nevezi, és véleménye szerint a létbe kivetett emberről szól.

Különös, és nehezen érthető, hogy a *Don Quijote* (1605, 1615), és a *Tristram Shandy* (1759–67) után ilyen értetlenség övezte Diderot regényét. Cervantes regényhősnének elméje – a *Don Quijote* történetének tanúsága szerint – túlzásba vitt regényolvasástól borult el, ezért hiszi el, hogy a lovagregények *meséje a valóság*, így a fikcióból eredő valóság lesz az alapja a regénybeli fikciónak, noha Cervantes azt is állítja, hogy az ő regénye nem fikció, hanem egy talált kézirat, amelynek szerzője egy bizonyos *Cide Hamete Benengeli* arab történetíró. Az írás kalandos útját a szöveg kilencedik fejezetében ismerteti is.⁴⁰

³⁹ DÁNIEL Anna, *Vesszőparipán imbolygó, két posztmodern regény a 18. században*, Liget 2003/4.

⁴⁰ Milosevits Péter *A trükkregény* c. írásában megemlíti, hogy Cervantes később még vagy negyven (!) helyen hivatkozik bizonyos Benengeli-re: http://www.ketezer.hu/menu4/2004_07_08/milosevits.html.

Sterne műve, a *Tristram Shandy* már az „elbeszélés nehézségét” (is) problematizálja, az elbeszélő-főhős ugyanis többször beszél arról, hogy miért is nem tudja elmondani történetét, hiszen ha így folytatja, a születéséig sem jut el. A fogantatása előtti pillanatban kezdődik a „történet”, az órafelhúzásról szóló jelenettel, és hol van még attól a hős Tristram születése. Sterne ezzel a narrációs technikával nyilvánvalóan az életrajzmesélő, lineáris, realista regénynek mutat görbe tükröt. Klaus Vieweg állapítja meg egy tanulmányában, hogy „a *Tristram Shandy* az újkori irodalom novuma, az első valóban modern, szkeptikus regény [...] antirealista attitűdjé elutasítja a világ mint adottság (*Gegebenes*) téziséét, szétrombol minden objektivitást, mindenféle dolgról mesél és elmélkedik, aztán megállapítja, hogy egyetlen szó sem igaz az egészből.”⁴¹

Ehhez hasonlatosan jár el Diderot is a *Mindenmindegy Jakab* szövegével, történeteket meséltet hőseivel, hétköznapi történetekbe ágyazott filozófiai vitákat folytatnak szereplői.

Már a történet elején megjelenik az idézet a *Tristram Shandy*ből („A kapitányom még azt is mondta, hogy minden kilőtt puskagolyó egy bizonyos címre megy”), az első oldalon folyamatosan többször, egészen addig, amíg az utolsó oldalak egyikén a szöveg rájátszik a plagizálás tényére: „No tessék, a második fejezet, mely a Tristram Shandy életéről szóló könyvből van kimásolva: hacsak Mindenmindegy Jakab és a gazdája beszélgetései a műnél nem előbb láttak napvilágot, és ha Sterne tiszteletes úr nem plagizátor, amit nem gondolnék... különbnem tartom a többi hazájabeli írónál, kiknél szinte bevett szokás, hogy lopnak tőlünk, aztán szidalmaznak bennünket.”⁴² Az interpretáló elbeszélő, a kitérések szervezik végig a dialógusokat, „Olvasó, igazán kellemetlenül kíváncsi természetű vagy! Mi az ördögöt törődöl vele? Ha azt felelem [...] talán többre mégy? Ha nagyon makacskodol, hát megmondom [...] igen, elvégre, miért ne?”⁴³

Elek Artúr novellájában az alkotó ember kiválasztottsága kerül a középpontba, a megértés hiánya nem a kommunikáció képtelenségéből, nem is a félreértésből adódik. Itt az önmegértés játssza a főszerepet, hiszen Dávidházi számvetésében magát vonja kérdőre, vajon megértette-e az „egek Ura” szavát, s szócsóként megértette-e az emberiséggel fő gondolatát, amely azt bizonyítja, hogy a reneszánsz kor mozgatója, legkiemelkedőbb egyénisége Bakócz Tamás volt. Az ő saját életének egyetlen célja az volt, hogy életet adjon a művének. „A többi ember azért él, hogy szaporodjék. Az én létem rendeltetése, hogy életet adjak művemnek [...]

⁴¹ Klaus VIEWEG, *A komikum és a humor mint irodalmi-poetikus szkepszis. Hegel és Laurence Sterne*, ford. V. SZABÓ László, *Pro Philosophia Füzetek*, 2003/ 3. (<http://www.c3.hu/~prophil/profi033/vieweg.html>)

⁴² DIDEROT, *I. m.*, 330.

⁴³ *Uo.*, 34.

nem magamért, nem az én nevem dicsőségéért [...] Dávidházi Orbán meg nem halhat addig, amíg élő emberré nem gyúrta Bakócz Tamást...” (100.)

Jakab, a testet öltött intertextus

Ha a diderot-i hős és az eleki szereplő beszédmódjának, teremtett alakmás voltának vizsgálatát állítjuk a középpontba, megállapíthatjuk a következőket. Diderot a *Jacques, le fataliste*-ban, az ironikus kettős látást érvényesíti, regény helyett valóságos antiregényt ír, és ez nem is a dialogizált forma miatt mondható, hanem a két történetzál szaggatottsága, azok egymásba játszatásának módja és az olvasóval folytatott dialógus miatt. „Diderot a XVIII. század metanarratív kánonjához igazodva alap gondolatává teszi az olvasói illúziók szétrombolását”⁴⁴ – írja Csányi Erzsébet a francia regényről. Csányi Jauß említett⁴⁵ gondolatával egybehangzóan állítja, hogy a szerző gúnyt úz a művészi ábrázolás realiztikus törekvéseiből. Calvino *Utazójához* hasonlóan egyidejűvé teszi az alkotás az elbeszélés és a történet befogadásának idejét. Talán szemléletesebb, ha a Diderot-kortárs Lawrence Sterne *Tristram Shandy*jének modorához hasonlítjuk, annak okán (is), hogy már a történet indulása Jakab térdsebe, a kapitány mondása is a *Tristram Shandy* hatását mutatja.

Hogyan is találkozzunk az Elek-novellában először a *Jacques, le fataliste* című könyvvel? A szobrász betér Dávidházi szobájába, megtalálja a könyvet, amelyen vastagon megült a por, papirosa itatósszerű, olyan, amilyet a múlt század közepén szoktak nyomtatni, jegyzi meg az elbeszélő, rajta az ex-libris, a cím pedig *Jacques le fataliste*. Ez a kötet emlékeket ébreszt a szobrászban, az apjának kedves könyve volt, még haldoklásában is ez hozott neki enyhülést. Sőt a szobrász ebből is tanult olvasni: „bennem először ébresztett kíváncsiságot a nyomtatott betű iránt!” (107.)

Elek elméleti elemzésbe bocsátkozik ezután, esztétikai leírást ad a kötetéről, de nem az eleve elrendelés felől közelít, nem a szkepticizmust bírálja, nem is a józan ész kritikáját fogalmazza meg, hanem a könyv szerkesztettségét teszi meg a műről való beszéd központi jelentőségű attribútumának.⁴⁶ És csak ezután anticipálja az álmjelenetet, hiszen lejjebb azt mondja, „úgy rémlett, mintha... az egész kör-

⁴⁴ CSÁNYI Erzsébet, *Világirodalmi kontúr*, Iskolakultúra–Forum, Pécs, 2000, 56–57.

⁴⁵ JAUSS, *Horizontszerkezet és dialogicitás*, 310.

⁴⁶ „...majd a párbeszéd fordulataira kezdtem ügyelni, és fokozódó érdeklődéssel kaptam ki belőle egy-egy tréfás ötletet, [...] megfogott a furcsa könyv a maga fonák mivoltával, keresett ellentmondásaival és vaskos cinizmusával...követtem kalandos útján Jakabot hallgattam hol bánygú, hogy sziporkázó párbeszédjüket, amelyben szinte pillanatonként változik a színtér, megcserélődnek a szereplők, és egymást érik az adomák”. (108.)

nyezet, a szoba, a székekre vetett ágy, s a haldokló, olvasmányomnak volna egyik helyzete, epizód az epizódok sokaságában, fejtetőre fordított képtelenség, mint a többi...” (108.) A szereplő valóságtapasztalata tehát álommá alakul.

És ezt még ébren gondolja szereplőnk, hiszen csak eztán szenderül álomba, mélyen pedig csak később alszik el, bizonyítva, hogy tudatában van annak, hogy a *fikció és a valóság közti rést* tölti ki, ő maga a szobrász-elbeszélő tehát a képzelt, az *imaginárius* dimenziójában van. A *fikció és a valóság* közti állapot az *álom* és az *ébredlét* állapotával analóg. Dávidházi nem is érti ezt a más állapotot: „Sohase szoktam álmodni... mit akarnak velem ezek a borzasztó álmok!” A szobrász elbeszélő éppily kevésbé van tudatánál („Az álom megzavarja az emberben az időérzéket, az alvás az időtlen képzetek állapota”), végül önmagával folytat párbeszédet – „Vigyázz fiú – gondoltam félig hangosan. – Most álmodol, különben hogyan ülhette fenn ez a halálravaró beteg? Résen légy, látomások lóvá ne tegyenek!... Lássuk hát a cartesiusi próbát. Az a kérdés: ébren vagy-e? Tudom, hogy álmodom, tehát ébren vagyok.” (109–110.) A karteziánus tétel (*Cogito ergo sum*) analógiájára építi fel érvelését, amely megerősíti abban, hogy nem álmodott. Az álomleírásban aztán megtestesül az intertextuálisan már megjelent regény hőse, Jakab, aki Bakócznak álcázva magát annak skarlát köntösébe bújva hamis identitásként nevezi meg magát: „Thomas Bakocz de Erdewd a nevem, cardinalis strigoniensis et patriarcha constantinopolitaneus sum.” Dávidházi és a szobrász dialógusát, amelyben a nagy mű elkészítésében hívó író adja a főszólamot, folyton megszakítja Jakab, aki „egy iratgarmadából bukott föl [...] könyékig bele volt süppedve a papírnyalábok közé, csak hermelingallérral körülszegett feje látszott ki belőlük. Az írások között vágkált...” (114.)

Az eleve elrendelés témája Diderot *Mindenmindegy Jakabjának* fő gúnyolódási célpontja. „Minden, ami idelent megesik velünk, jó és rossz meg vagyon írva odafent” – ez a mondat tér vissza Elek szövegében, amikor Jakab testet ölt, életre kel Dávidházi szobájában, a hős könyvének lapjairól, az értelmezést ebbe az irányba tereli Elek novellahősének életműveként megjelenő Bakócz Tamás⁴⁷ figurája,

⁴⁷ Bakócz Tamás az egyén önérvényesítésének reneszánsz ideálját testesíti meg... az érsek a reneszánsz főpapság normái és szokásrendszere jegyében alakította identitását. Hatalma szimbolikus konstruálásának és megjelenítésének minden lehetséges eszközével élt, nepotizmusa a korszak normái és az elvárások jegyében fogant. A prímás főkancellárt Fraknoi Vilmos róla írott monográfiájában olyan főpap-politikusnak ábrázolja, akinek államférfiúi tevékenységét egyéni érdekei mozgatták. FRAKNOI Vilmos, *Erdődi Bakócz Tamás élete*, Méhner Vilmos, Budapest, 1889. (*Magyar történelmi életrajzok*, 5.) Bakócz 1500-ban Velence támogatásával nyerte el a bíborosi kalapot, 1513-ban, II. Gyula halálát követően esély mutatkozott rá, hogy elnyerje a pápai trónt. A pápaválasztó konklávé első fordulóján azonban, ahol huszonöt kardinálisból hét rá is szavazott, működésbe léptek az itáliai többségű bíborosi kollégium önvédelmi reflexei: március 11-én a már hetvenes éveiben járó magyar prímás helyett a fiatal firenzei bíborosnak, Giovanni da Medicinek ítélték a tiarát. Vö. még ERDÉLYI Gabriella, *Bakócz Tamás és a szerzetesrendek*, Történelmi Szemle (44) 2002/1–2., 21–64.

akit a novella szövege is a reneszánsz korszakának mozgató kezeként nevez meg.⁴⁸ Elek novellájában nagy hangsúlyt kap a kéz mint testmetafora is, az irányítás, az uralkodás, de az isteni kiválasztás és az ítélkezés jelentésében is előfordul.⁴⁹

„A történelmi korszakok gyepőlőt is egyetlenegy kéz fogja marokra. De azt a kezét önök, a tömeg – s a tömeg közé sorozom (sic!) a tudomány férfiai is – nem látják, mert az a láthatatlan kéz⁵⁰ csak néha jelenik meg izzó veres színben, mint régente Nabukodonozor palotájának falán a fenyegető írás.⁵¹ »Mene, Mene, Tekel.

⁴⁸ „Az én tanulmányaim tárgya a reneszánsz korszaka, és ennek a hatalmas kornak mozgató keze nem II. Gyula pápa vagy tán X. Leó, hanem... – Bakócz Tamás – szolgálatára! – hangzott valahonnan a terem hátulja felől. (11.)

⁴⁹ Azt a *kezet* meg kell érezni, de a hozzávaló érzékszervet csak kiválasztottainak adja meg Isten őfelsége.” A kéz motívuma átszövi az egész novellát, különös jelentőséget kap az „álm-jelenetben”, amikor Dávidházi így szól az elbeszélőhöz, „...a *karom* egészen elkopott...tövíg elkopott a munkában. Nézd, fiam, már csak a pusztá ingemujja lötyög itt...Mivel fejezem be már most a művetem?” (113.) Később „A két *karom*, lásd, már leszáradt rólam, pedig annyi még a megíratlan cédula! Mivel írom meg azt már ezután?...” „Dávidházi *karja* egy pillanatig még görcsösebben akaszkodott nyakam köré...” (114.) Nem is beszélve arról a tényről, hogy az elbeszélő-hős szobrász, tehát az alkotás két keze munkájának eredménye.

⁵⁰ „Az emberi ujj írása a falon emlékeztet Isten ujjára, amely az Izráel számára kötelező törvényt írta” (Ex 31, 18)...Belszár éppen úgy megrémült a látomástól, ahogy Nabukodonozor az álmoktól, amelyeket látott. Magas jutalmat ígér az írás megfejtőjének: a bíborruha magas kitüntetésnek számított (Eszter 8, 15) [...] A felírás a 25. vers szerint négy szóból áll, Dániel a következő versekben azonban csak három szót magyaráz. A 25. vers felirata így fordítható: „Megméretett: mina, sekel, részek”. Szokták a „mina, sekel, részek”-ből álló – és csökkenő értékeket megadó – skálát úgy értelmezni, hogy ez a babiloni uralkodók egyre csökkenő értékét mutatta. Ez a magyarázat azért nem helyes, mert mind a három mérték a 26. versben Belszárra van vonatkoztatva. Dániel a nem vokalizált szubsztantívumokat igei (participiális) értelemben használja, ez adja a rejtvény magyarázatát. A 28. vers utalást tartalmaz a perzsákra. Belszár Dániel magyarázatát minden további nélkül elfogadja. (*A Szentírás magyarázata*, Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, Budapest, 1973, 783–784.)

⁵¹ „Mene, Mene, Tekel. Ufarszin!” (Dán 5, 25) A Biblia szerint Nabukodonozor babilóniai király fia és utóda, Belszár nagy lakomát rendezett az udvarában. Majd „Borozás közben monda Belszár, hogy hozzák elő az arany és ezüst edényeket, a melyeket elvive Nabukodonozor, az ő atyja a jeruzsálemi templomból, hogy igyanak azokból a király és az ő főemberei, az ő feleségei és az ő ágyasai” (Dán 5, 2) Amíg ez megtörtént s a jelenlévők a templomi edényekből iszogattak dicsérve saját bálvány-isteneiket, különös esemény történt. „Abban az órában emberi kéznek ujjai tűnének fel és írnak a gyertyatartóval szemben a király palotájának meszelt falán, és a király nézé azt a kézfejet, a mely ír vala” (Dán 5, 5) Megrettent mindettől a király és előhívatta a babiloni bölcseket, hogy olvassák el neki ezt az írást, és fejték meg annak az értelmét. Senki sem volt azonban erre képes, csupán Júdának Babilonban fogoly fiai közül való Dániel, aki már Nabukodonozor idejében kitűnt azzal, hogy megfejtette az előző király álmait. Most a királyasszony hívja fel Belszár figyelmét Dánielre, akit a megrendült király maga elé hívát. Dániel meg is felel Belszár kérdésére: elmondva, hogy az „egkek Ura” által „küldetett ez a kéz, és jegyeztetett fel ez az írás, hiszen „Sőt felemelkedtl az egkek Ura ellen és az ő házának edényeit elődbe hozták, és te és a te főembereid, a te feleségeid és a te ágyasaid bort ittak azokból, és az ezüst- és arany-, ércz-, vas-, fa- és kőisteneket dicséred, a kik nem látnak, sem nem hallanak, sem nem értenek, az Istent pedig, a kinek kezében van a te lelked, és előtte minden te úttad, nem dicsőítetted. (Dán 5, 23) Azért küldetett ő általa ez a kéz, és jegyez-

Ufarszin!» (Dán 5,25). Az idézett bibliai történet csupán említés szintjén van jelen, mégis fontos jelentéstartalommal segíti a novella megértését, és noha az írás szó szerint meg sem jelenik a novellában, a történet valóságos „mene tekel”-jeként szervezi a szöveget, anélkül, hogy a naiv olvasat szintjén akár jelentést tulajdonítsunk neki. A Dániel könyvből származó idézet, különös tekintettel az írás szövegére és jelentésére, megjelenik a többi között Karinthy Frigyes költészetében és Ottlik *Iskolájában*⁵² is. Szegedy-Maszák Mihály Ottlik-monográfiájában megjegyzi, hogy „A kőszegi főtér épületén látható jelmondat⁵³ végső soron ugyanarra figyelmeztet, mint a Dániel által megfejtett írás: *az Úr döntései ellentétben állnak az embernek a rendről alkotott elképzelésével.*”⁵⁴

Jakab Dávidházival folytatott éles vitája közepette „Valami ócska bíbornoki köntöst kerített a nyakába, és nagy igyekezettel fújta az orcáit gömbölyűre”. (112.) Köntöse nemcsak Bakócz bíborosi ornátusára, de a Dániel könyvében (Dán 5, 29) megjelenő „öltöztették bíborba” (ti. Dánielt) szövegrészre is utalhat.

Jakab eszerint egyszerre figurázza ki Dávidházit, Bakóczot, a bibliai Dánielt, aki a bibliai történetben megfejtette az uralkodó álmát. Dávidházi Orbán a hit védelmében mondott „álomleírásban” elhangzó monológjában a következőképpen érvel: „Én csak szócső vagyok, aki általam beszél, azon a te ármányod nem fog, s amit ő mondani akar, annak el kell mondatnia... ő mondá, hogy legyen világosság. És ő mondá, hogy legyen... – Bakócz Tamás... – vágott szavába dühre ingerlő álmos hangján Jakab.” (114.) Az említett szövegrész tehát egyértelműen megjeleníti a keresztény hagyományokat tisztelő hithű katolikus, ám a maga kiválasztottságában rendíthetetlenül hívő Dávidházi Orbánt, és az eleve elrendelés determinizmusával cinikusan érvelő Jakabot. Elek beszédmódja leginkább itt idézi meg a szarkasztikus diderot-i szöveg stílusát. Az író a modernség előtti irodalomértés egyik legfontosabb jellemzőjét, az epikai hitel létjogosultságát is megkérdőjelezi, az ironikus kételkedést képviselő Jakab szerepeltetésével meg-

tetett fel ez az írás. És ez az írás, amely feljegyeztetett: *Mene, Mene, Tekel. Ufarszin!* (Dán 5, 24–25) Majd ezzel meg is magyarázza az arameus, azaz arámi nyelvű felirat értelmét: „megszámláltatott, megmértetett, könnyűnek találtatott!”, egészen pontosan „Ez pedig e szavaknak az értelme: Mene, azaz számba vette isten a te országlásodat és véget vet annak. Tekel, azaz megméréttél a mérlegen és híjjával találtattál. Peresz, azaz elosztatott a te országod és adatott a médeknek és perszsáknak. Akkor szóla Belszár, és öltöztették Dánielt bíborba, és aranylánczot vetének nyakába és kikiálták fölé, hogy ő parancsol mint harmadik az országban. Ugyanazon az éjszakán megöleték Belszár, a Káldeusok királya. (Dán 5, 23–30) (Károli Gáspár fordítását idézem.)

⁵² „Medve tenyere nyoma végzetesebb jelentést tartalmazott számunkra, mint bármiféle fekete kéz mene tekelje... Azt jelentette, hogy nem történik semmi, hiába várjuk. Hogy csak rakódnak bennünk a napok, az órák, a percek: nincs más cselekménye az életünknek.” (OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Magvető, Budapest, é. n., 121–122.)

⁵³ Non est volentis, neque currentis, sed miserentis Dei (Róm 9, 16)

⁵⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Kalligram, Pozsony, 1994, 131.

felelő távolságtartással jellemzi a művész célját, a tökéletes mű megalkotásáról alkotott idealisztikus elképzeléseket. Dávidházi ugyanis a verejtékes céduláiból élő emberré akarta gyúrni Bakócz Tamást, ez életének egyetlen célja. „Az idő itt nem számít [...] minden szolgál, én is, az életem is [...] úr csak a mű, amely megszületésre vár [...] az én létem rendeltetése, hogy életet adjak a művemnek.” (100.) Vagyis az alkotás, a szavakból, cédulákból konstruált kreatúra, az írásban megalkotott figura, ha úgy tetszik a *fikció* fontosabb, mint a *valóság*. Erre utal az is, ahogyan Jakab szétszórja Dávidházi íráskötegeit, mindeközben pimaszul megkérdezi az író, „honnan tudod azt, Dávidházi Orbán, hogy a te céduláid az igaziak? Hogyha összerakod őket szépen sorba, egymásra, egymás mellé, hogy akkor Bakócz Tamás lesz belőlük?” (115.) Azaz megkonstruálható-e a valóság az írás által? A történet végén Jakab apró papírszeletekre bontja a monográfiát, a szobrász viszont Diderot vaskos regényét hajítja a jelmezbe bújt megelevenedett hőse felé. Az álom-leírás után az ébredő szobrászt és a halott író látjuk, de lehetséges egy másik értelmezés is, amely szerint az ágyon az elkészült halotti maszk fekszik csupán. „A gyűrött párnákból mint egy patinás bronzfej állott ki Dávidházi feje. A bronzlapon zöldes vonalként tetszettek elő a kihűlt erek...” (117.)

Leegyszerűsíteni a kérdést, ha Diderot művét a paródia paródiájaként, a *Don Quijotét* (is) parodizáló⁵⁵ *Tristram Shandy* ironikus megjelenítéseként olvasnánk, hiszen erősen lezárnánk a szöveg értelmezési lehetőségeit. A művel kapcsolatosan mégis a legérdekesebb kérdés az a diszkontinuitás, a töredezettség, amelyet Elek is átörökít a Jakabról szóló novellára. Persze nem tekinthetünk el attól a fontos momentumtól sem, hogy Eleknél Jakab determinizmusa szervezi a szöveget. A francia regény öntükröző jellegével kapcsolatban megemlíthető az a meta-fikciós eljárás, amelyben Elek novellája is a mozaikszerűséget tematizálja. Az elbeszélő hős saját történetének rekonstruálása közben, álomittasan megjegyzi: „Csak elszórt nyomokat találtam [...] amik nem utaltak egymásra, amíg nem egyetlen pillanat alatt hirtelen rend támadt az emlékezet kuszált vonalai között.” (117.)

A diakrón sor meghosszabbítása

„Jauß számára a *Száz év magány* megértéséhez az járult hozzá, hogy Bahtyin nyomán egy olyan diakrón sorban tudta elhelyezni, mely a középkori karnevalizáción keresztül az ókori menipposzi satíráig hosszabbítható meg⁵⁶ – írja

⁵⁵ Sterne számos helyen utal a *Don Quijotéra*, pl. „Nyugodtan mondhatnám most Sancho Panzával...”, „Cervantes hőse nem bocsátkozott vitába nagyobb komolysággal...” (Lawrence STERNE, *Tristram Shandy*, ford. HATÁR Győző, Európa, Budapest, 1989, 36., 56.)

⁵⁶ IMRE László, *Egy narratológiai képlet történeti megközelítése*, Tiszatáj 1995/11. (www.mta.hu/

Imre László egy helyen, aki Arany János *Bolond Istókja* és Esterházy Péter *Termelési-regényének* „egymás szomszédságában” való vizsgálatánál gondolta újra a posztmodernnek mondott elbeszélői eljárásokat. A narratológiai képlet jellemzését követően teszi fel a kérdést, hogy ez a feltáratlan összefüggés vajon használható-e valamire. Átírja-e egy narratív képlet történeti kiterjesztésének kísérlete a magyar epikus műfajok fejlődéstörténetét?

A *Jakab a fatalista* történetének író-figurája élete fő művét, a Bakócz-monográfiát nemcsak azért nem tudja megírni, mert meghal, hanem azért, mert Diderot hőse, Jakab tudatosítja benne, hogy az igazi, a tökéletes mű nem létezik, a valóságból ismert hős mimézis-elvvel történő megalkotására nincsen lehetőség többé. Ennek egyik oka, hogy az Isten kiválasztottságában hívő alkotó nem lehet biztos többé saját eredetiségében, vagy az isteni kegyelem közvetítő szerepében: „De hátha nem te vagy a szócső? Honnan tudja azt az ember, hogy ő-e a szócső, vagy más? – kérdi Dávidházitól Jakab. – Honnan tudom?... Hogy honnan tudom?... Hát nem én írtam a cédulákat? – kérdez vissza az író. – Hahó... Mi az, hogy cédula?... Mindenki írt cédulát! – válaszolja Jakab.” (115.) Vagyis, ha a szövegközöttiség alakzatát is bevonjuk az értelmezésbe, ez a mondat arra is utalhat, hogy már *minden előre meg van írva*, más szerzők korábbi szövegeiben. Nem csupán az eleve elrendelés fatalizmusának problémája felől közelíthetünk tehát, hanem annak az elbeszélői hagyománynak a megújítása felől, amelyet a *Don Quijote* és a *Tristram Shandy* mellett Diderot *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája* című mű is felvet. Jauß azt állítja, hogy a Diderot-műben *a valóságos élet folyamatosan megcáfolja a hazug költői fikciót*. Elek úgy írja újra a francia regényt, hogy *a valóság és fikció viszonyában a fikció cáfolja meg a valóságot, így a fikció, a műalkotás elsőbbségét hangsúlyozza*. Ennek ismeretében felállítható az analógia, amely szerint Elek *Jakabjának* megértéséhez a diderot-i szövegen keresztül a *Tristram Shandyn* át a *Don Quijote*-ig és a Dániel könyvéig is vezethet az út. Elek novelláiban a művész szereplők helyzetbe hozásával, az intertextuális utalásrendszerrel, a valóság közvetlen leképezésének elvetésével, esetenként kijátszásával Elek egy később kiteljesedő elbeszéléstechnika sajátosságait is alkalmazza.

Elek metafikciós szövegei – elsősorban a művésznovellái – az intertextuális olvasással megnyílnak egy későmodernség utáni nyelvi tapasztalattal számot vető szövegközi beszédmód előtt. Az irodalmi hagyományban előre megírt textusok újraírása azt sugallja, hogy az irodalmi mű szövegvilágok részeként létezik, ezáltal persze a szerzőség eredetiségének kérdését is felveti, leépítve a szöveghagyománytól és a történeti időtől elválasztott szubjektum teremtő eredetiségének klasszikus modern elképzelését.

fileadmin/1/osztaly/osztalybeszamoló2006.doc) Imre utalását vö. JAUSS, *Az irodalmi posztmodernség*, 218–222.