

PAPP ÁGNES KLÁRA

A történetalkotás mint gondolkodási forma kérdés-válasz struktúrája

papp.agnes.klara@kre.hu
ORCID 0000 0001 7866 0058

HELIKON

The Question–Answer Structure of Storytelling as a Form of Thinking

Abstract

The study, using the structure of a yes-no question and its corresponding answer, attempts to define the minimum form of a story. The definition is supported from three perspectives: first, by the basic sentence structure of the question and answer; second, by the problem-setting and problem-solving composition of the question-answer pair; and third, by the inherent dialogical nature of the question-answer structure. Through this, it seeks to answer the question of why and how this minimal story becomes suitable for meaning-making. Finally, it examines how this elementary narrative structure can serve as a basis for constructing complex stories, thus raising the issue of transformation.

Keywords: narratology, story, Jurij Lotman, Paul Ricœur, Wolf Schmidt

Helikon 72 (2026) 1
DOI: 10.57226/Hel.2026.1.7

KÉRDÉSFELVETÉS

„Az ember csak az elbeszélő formák keletkezése nyomán tanulta meg, miben is áll a valóság szüzsés aspektusa: azaz, hogy miként kell felbontani az események tagolatlan folyamatát diszkrét egységekre, s azokat valamiféle jelentéssel összekapcsolni (szemantikailag értelmezni). Az események, szüzsé diszkrét elemeinek elkülönítése és azok értelemmel való felruházása, illetve meghatározott időbeli, ok-okozati, vagy valamiféle más rendezőelv szerinti szervezése adja a szüzsé lényegét”¹ – írja Jurij Lotman az ember szüzséalkotó késztetése kapcsán. De mi ez a rendezőelv, hogyan különítődnek el a diszkrét elemek, és főleg: hogyan ruházódik fel mindez értelemmel? Lotman erre a kérdésre alapvetően három irányból is megpróbál választ adni. A hetvenes évek elején írt strukturalista jellegű szemiotikai munkáiban egyrészt a történet mint „másodlagos modelláló rendszer”,² illetve annak minimuma, az „esemény” meghatározásával, amit a két stabil, változatlan állapot közti „határátlépéssel” azonosít;³ másrészt a történet zártságának hangsúlyozásával, a kezdet és a vég kategóriáinak vizsgálatával.⁴ Harmadrészt (a későbbi műveiben) a történetnek mint értelmet generáló „intellektuális gépezetnek”, „gondolkodó objektumnak” a meghatározásával.⁵ Ez a három kategória azonban nem alkot egységes elméletet: mindenekelőtt annak kidolgozásával marad adós Lotman, hogy az értelemgeneráló mechanizmus, amelyet a közlemény és a hozzáadott „kiegészítő kód” interakciójából eredeztet, hogyan működik az elbeszélő művek esetében.

A fenti definíciós kísérleteken kívül még egy meghatározó iránya van a történet lényegét megragadni igyekvő teóriáknak: a Propp varázsmesékre vo-

¹ Jurij LOTMAN, „A szüzsé eredete tipológiai aspektusból”, ford. KLAUSZ Ildikó és PÁLFI Ágnes, in *Kultúra, szöveg, narráció*, szerk. KOVÁCS Árpád és V. GILBERT Edit, 82–119 (Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994), 115.

² Erről ad összefoglalást (és veti össze Roland Barthes munkásságával): Joe ANDREW, „»By creating plot texts, man learnt to distinguish plots in life and thus to make sense of life«: A discussion of narratology in the work of Juri Lotman”, *Neobelicon*, 49 (2022): 627–644, <https://doi.org/10.1007/s11059-022-00666-6>.

³ Jurij LOTMAN, *The Structure of the Artistic Text*, ford. Ronald VROON (Michigan: Department of Slavic Languages and Literatures, 1977), 233–236, 238–239.

⁴ Uo., 212–214; Jurij LOTMAN, *Szöveg, modell, típus*, ford. GRÁNITZ István, BÁNLAKI Viktor és LENGYEL Zsolt (Budapest: Gondolat Kiadó, 1973), 76–77, 191, 324–329.

⁵ Jurij LOTMAN, „A szöveg mint értelemgeneráló rendszer”, ford. SZITÁR Katalin, in Jurij LOTMAN, *Kultúra és intellektus*, 89–119 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2002), 29–30.

natkozó morfológiai leírását⁶ az elbeszélések teljességére kiterjeszteni próbáló formalista és strukturalista kísérletek Veszelovszkijtől Roland Barthes-ig,⁷ amelyek az orosz folklorista példáját követve a legkisebb értelmes egység definiálásával, a szerepkörök kijelölésével, és egy minden történet invariánsának tekinthető funkciósor meghatározásával, illetve az invariáns transzformációit eredményező (egyre labirintikusabbá váló) utak leírásával kísérleteztek.

A továbbiakban a Lotman kapcsán felvetett három definíciós irányt összekapcsoló elképzelést fogok javasolni: elsőként a történet minimumának a definíciójára teszek kísérletet. Másodjára arra kérdésre keresem a választ, hogy ez a minimál-történet miért és hogyan lesz alkalmas az értelemteremtésre. Ennek során elsősorban azokhoz az elméletekhez fogok kapcsolódni, amelyek a fenti három szempont mindegyikét kimerítően tárgyalják, tehát Jurij Lotman és Paul Ricœur teóriájához. Végül azt vizsgálom, hogyan lesz alkalmas ez az elemi narratív struktúra bonyolult történetek alkotására, azaz a transzformáció kérdését vetem fel.

HIPOTÉZIS

A meghatározást én is Propp, igaz, az elbeszélések egy nagyon szűk körére vonatkozó, de mindmáig érvényesnek tekintett morfológiájával kezdem, ennek azonban nem a legkisebb értelmes egységre (a „funkcióra”) vonatkozó leírásával, hanem a történet minimumának megfeleltethető „menet” fogalmá-

⁶ Vlagyimir Jakovlevics PROPP, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András (Budapest: Osiris-Századvég, 1995); Vlagyimir Jakovlevics PROPP, „Transzformációk a varázsmesében”, ford. SZÉPE György, in *Strukturalizmus*, szerk. HANKISS Elemér, 121–133 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1971).

⁷ Távol a teljesség igényétől néhány ezek közül: Borisz TOMASEVSZKIJ, „Irodalomelmélet”, ford. SZÁNTÓ Gábor András, in *A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal és VILCSEK Béla, 268–286 (Budapest: Osiris Kiadó, 2001); Alekszandr VESZELOVSZKIJ, „Bevezetés a történeti poétikába”, ford. MOLNÁR Angelika, in *Poétika és nyelvelmélet*, szerk. KOVÁCS Árpád, 264–283 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2002); Roland BARTHES, „Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communication* 8 (1966): 1–27, <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>; Algirdas Julien GREIMAS, „Éléments pour une théorie de l’interprétation du récit mythique”, *Communications* 8 (1966): 28–59, <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1114>; Algirdas Julien GREIMAS, „Les Actants, les Acteurs et les Figures”, in *Sémiotique narrative et textuelle*, szerk. Claude CHABROL, 161–176 (Paris: Larousse, 1973); Claude BRÉMOND, *Logique du récit* (Paris: Éditions du Seuil, 1973); Tzvetan TODOROV, „Les deux principes du récit”, in Tzvetan TODOROV, *Les genres du discours* (Paris: Éditions du Seuil, 1978); Gerald PRINCE, „Narrative Grammar”, in Gerald PRINCE, *Narratology*, 81–104 (Berlin-New York-Amsterdam: Mouton Publishers, 1982), <https://doi.org/10.1515/9783110838626>.

val. Ezt Propp úgy határozza meg, mint a *károkozástól* vagy a *hiánytól* a *kár* vagy a *hiány megszűntetéséig*, illetve az azt megkoronázó funkcióig, a *bázasságig* tartó szekvenciát.⁸ Vagyis egy bonyodalom, egy probléma felvetésétől annak megoldásáig tartó egységet. Hasonló gondolat szerepel már Arisztotelésznél is: „Minden tragédia egyfelől egy csomó megkötéséből, másfelől annak megoldásából áll.”⁹ Ez a két rész tulajdonképp egy kérdés feltevésének és a kérdésre adott igenlő vagy tagadó válasznak tekinthető. Ez alapján a *történet minimumának tulajdonképpen egy eldöntendő kérdés és a kérdésre adott válasz tekinthető*, ahol a kérdést az expozíció teszi fel, a válasz pedig maga a történet kibontakozása: Kiszabadítja-e a királyfi az elrabolt királykisasszonyt a sárkány várából? Rátalál-e a hős a tőle elszakított hősnőre? Megnyeri-e a választásokat Trump? Megbünteti-e Hamlet az apja gyilkosát? Vagy: megbukom-e a holnap vizsgán? A kérdésre adandó válasz maga alá rendeli az egyszerű történet minden elemét és egységes egészt alkot belőle, ez lenne az, amit Ricœur úgy fogalmaz meg, hogy „a konfiguráló elrendezés az események egymásutánját jelentésteljes totalitássá alakítja át [...]. E reflektív aktus révén az egész cselekmény (*intrigue*) egyetlen »gondolattá« fordítható le, amely nem más, mint a mese »poénja« vagy »témája«.”¹⁰

Az így felvázolt, mondhatni evidenciának tűnő kérdés-válasz struktúráként meghatározott minimáltörténet, történetmag azonban háromféle okból is választ ad arra a kérdésre, hogy hogyan tud értelemegészt teremteni a narratíva, hogyan pre-, kon- és re-figurálja – Ricœur kifejezésével – a „cselekvés világát”, vagy – Lotman megfogalmazásában – „az események tagolatlan folyamatát”. Egyrészt a kérdés és válasz alapvető mondatstruktúrája által, másrészt a kérdés-válasz pár problémakijelölő és megoldó felépítése által, harmadrészt a kérdés-válasz struktúrában rejlő dialogikusságnak köszönhetően. Ez utóbbira vezethető vissza a struktúra és az értelemteremtő funkció összefüggése, mint ezt a továbbiakban részletesen kifejtjük. Egy ehhez hasonló elképzelés megfogalmazásához Ricœur jár legközelebb (a továbbiakban erre többször is hivatkozom), aki így foglalja össze, mi történik a narratíva konfigurációja során: „Egyfelől minden elbeszélés feltételezi az elbeszélő (*narrateur*) és hallgatósága részéről az olyan fogalmak ismeretét, mint cselekvő alany, cél, eszköz, körülmény, segítség, ellenségesség, együttműködés,

⁸ PROPP, *A mese morfológiája*, 92.

⁹ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond, szerk. BOLONYAI Gábor (Budapest: Pannonklett Kiadó, 1997), 71.

¹⁰ Paul RICŒUR, „Hármas mimézis”, ford. ANGYALOSI Gergely, in Paul RICŒUR, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, 255–310 (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 279.

konfliktus, siker, kudarc stb. [...] Másfelől [...] olyan *diszkurzív* jegyeket ad hozzá ehhez, amelyek megkülönböztetik cselekvést kifejező mondatok egyszerű egymásutánjától. Ezek a jegyek már nem a cselekvés szemantikájának fogalmi hálójába tartoznak. Szintaktikai jegyek, amelyeknek az a funkciójuk, hogy az elbeszélőnek (*narratív*) nevezhető megnyilatkozás (*discours*)-modalitásból kompozíciót hozzanak létre.”¹¹ Ricœur gondolatmenetében az előbbi kategóriák alapvetően a mondat szerű felépítést érintik, az utóbbiak viszont a kérdés-válasz struktúrából következő jellemzőkre vonatkoztathatók.

A SZINTAGMATIKUS FELÉPÍTÉS

Elsőként vizsgáljuk meg a mondat szerűség kérdését. A narratíva szintagmatikus felépítése visszatérő megállapítása a szakirodalomnak. Lotman úgy fogalmaz, hogy kompozíción általában a szűzsé szintagmatikus szerveződését szokás érteni,¹² de mivel a történet szerűség minden vonása nem vezethető vissza erre a felépítésre, ez a tézis elég heterogén leírásokhoz vezet. Ez Ricœur fent idézett megállapításából is kitűnik, ahol az állítás alanyának, céljának, eszközének, körülményének mondattani szempontból is értelmezhető kategóriái mellé olyan tartalmi jegyeket érintő fogalmak kerülnek, mint „segítség, ellenségesség, együttműködés, konfliktus, siker, kudarc”. Nézzük először a szintagmatikus felépítésből származó értelemteremtő aktust.

Az elemi történet expozíciója által *feltett kérdés* mindenekelőtt kijelöli a (cselekvő vagy szenvedő) *alanyt*,¹³ azaz a történet főhősét, az „ágenst”, akinek sikerére vagy kudarcára az egész történet épül (legyen az a királyfi, „a hős”, Trump, Hamlet vagy önéletrajzi elbeszéléseink mindenkori főszereplője: mi magunk). A kérdés (igei) állítmánya formájában megnevezi a történet tétjét jelentő eseményt, aminek végbemenése, végkimenetele kérdéses (kiszabadítja-e, megtalálja-e, megnyeri-e, megbünteti-e, megbukom-e stb.). Itt hozzátehetjük azonban, hogy mivel erre az állítmányra, mint jövőbeli célra *rákérdez* a történet expozíciója, ezért ennek lesz egy jövőben beteljesülő (vagy be nem teljesülő) cél-vonatkozása is, azaz egyszerre határoz meg időbeliséget és célt (vagy visszafelé: a végkifejlet, a válasz felől nézve egy ok-okozati összefüggést),¹⁴ ami

¹¹ RICŒUR, „Hármas mimézis”, 261.

¹² Lotman úgy fogalmaz, hogy kompozíción általában a szűzsé szintagmatikus szerveződését szokás érteni. JuriJ LOTMAN, *The Structure of the Artistic Text*, 209.

¹³ RICŒUR, „Hármas mimézis”, 259.

¹⁴ Tanulságos ebből a szempontból, amit Ricœur egy történet újra elmondása (vagy meghallgatása) során visszafelé tudatosuló összefüggésekről ír. RICŒUR, „Hármas mimézis”, 280.

a válasz kibontakoztatásában érvényesül. „A cselekedetek célokat implikálnak, amelyeknek előrevetése nem az előre látott vagy megjósolt végeredményt jelenti, hanem irányt szab annak számára, akitől a cselekvés függ”¹⁵ – írja ezzel összhangban Ricœur. Csakhogy, tehetjük hozzá, a célok implikálása nem pusztán a cselekedetben (a mű – Ricœur kifejezésével élve – „témáját” adó igei állítmányban) rejlik, hanem sokkal inkább az arra való *rákérdezésből* következő eldöntetlenségben, nyitottságban. Hasonló mondható el Wolf Schmidnek az elemi történetszerűség ismérvei között felsorolt „eredményesség” (*resultativity*) kritériumáról.¹⁶ De Kenneth és Mary Gergen is, akik a narratív pszichológia szempontjából írják le a történetszerűség alapfeltételeit, rögtön ezzel: „egy értékelt végpont létezésével” kezdik a felsorolást.¹⁷

Az állítmány vonzatai, a tárgy és a határozók a kérdés szempontjából fontos tárgyi és emberi körülményeket határozzák meg. Ezek a körülmények elvben a végtelenségig bővíthetők a történet konkrét: szűkszavú vagy bőbeszédű kifejtésében, ahogy ezt a mindennapi, szóbeli elbeszéléseink is jól példázzák. Ugyanakkor itt nagyon fontos a szelekció hangsúlyozása, ahol a szelekció szempontját megint csak az határozza meg, releváns-e az adott körülmény a kérdésre adandó válasz szempontjából.¹⁸ Ricœur ezzel kapcsolatban különválasztja az interakciót igénylő cselekvéseket (Ricœur példái az együttműködés, a versengés és a harc),¹⁹ de ez mondattani szempontból éppúgy az állítmányt és vonzatait érinti, mint a tárgyra, helyre, időre, módra, eszközre stb. vonatkozó kitételek. (Legjobb ezt a tárgy mutatja: megtalálni éppúgy lehet a hősnőt és a gyilkost, mint az aranyalmát vagy az ellopott gyémánt nyakéket, vagy legyőzni lehet az ellenséget, a sárkányt, de egy nehézséget is.) Ezt egészítik ki a jelzőkben rejlő tulajdonságok, birtokviszonyok és így tovább.

¹⁵ Uo., 259.

¹⁶ Wolf SCHMID, *Narratology* (Berlin–New York: De Gruyter, 2010), 9.

¹⁷ Kenneth J. GERGEN és Mary M. GERGEN, „A narratívumok és az én mint viszonyrendszer”, ford. ÜLKEI Zoltán, in *Narratívák 5: Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János és THOMKA Beáta, 77–121 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2001), 81.

¹⁸ Wolf Schmid, többek közt Lotman eseményfogalma nyomán alkotott elméletében a relevancia az egyik meghatározó kritériuma a történet minimumát jelentő „eseményszerűségnek” (*eventfulness*). W. SCHMID, *Narratology*, 9–10. Kenneth és Mary Gergen meghatározásában szintén a „releváns események kiválasztása” a történetalkotás egyik minimumkövetelménye. GERGEN, „A narratívumok és az én mint viszonyrendszer”, 81.

¹⁹ RICŒUR, „Hármas mimézis”, 260.

A KÉRDÉS ÉS A VÁLASZ VISZONYA

Sokkal érdekesebb az, hogy mit tesz hozzá ehhez a kérdés és a válasz *párosa*. Mindenekelőtt kérdés-válasz pár egyértelmű határt szab, kijelöl egy kezdettel és befejezéssel rendelkező történet az események, tapasztalatok áradatából,²⁰ ami a történet eredendő zártságára, a kezdet és a vég egymástól való függőségére is magyarázatot ad.

Először is fontos leszögeznünk, hogy az eldöntendő kérdés és válaszának mondattani összefüggése következtében (a válasz lényegében a kérdés állító vagy tagadó ismétlése) a kérdés és a válasz közt rendkívül szoros összefüggés áll fenn: az így értelmezett történet alanya, állítmánya, tárgya, vagyis a hőse, a cselekmény tétje stb. nem változnak. Wolf Schmidt a narrativitás minimális feltételeinek leírását célul kitűző tanulmányában ezt úgy fogalmazza meg, mint a kezdő és végállapot közti ekvivalencia szükségszerűségét, ahol az általa a történet lényegeként meghatározott változás, illetve az az előtti és utáni állapot ugyanarra az alanyra kell vonatkozzon.²¹

A válasz természetesen a befejezésben születik meg, azonban a kérdésnek való alárendeltség következtében a történet kifejtése a hozzá vezető útként (esemény-sorként) értelmeződik. Jerome Bruner, amikor a történetalkotást mint alapvető gondolkodási formát írja le, épp abban látja a logikai érveléstől való eltérését, hogy nem egyetemes igazságfeltételeket keres, hanem „két esemény közti konkrét kapcsolatot”.²² Ehhez tehetjük hozzá, hogy ez a kapcsolat mint a kérdés tétje, a keresett válasz merül fel az elbeszélés létrehozása során. Ennek több következménye is van. A kérdésben rejlő célképzetéről, ami a cselekmény egészét egy efelé a jövőben bekövetkező (vagy be nem következő) cél felé vezeti, és épp ezért egy szálra felfűzött, szerves összefüggést mutató esemény-sort hoz létre, már szót ejtettünk. Ez a célképzet, mivel a történet esemény-sorát egyetlen kérdésre adott válasz előzményeként értelmezi, már feltételez egyfajta elemi oksági összefüggést. De nemcsak a célelvűséget, illetve az oksági összefüggés kezdeményeit rejt magában a kérdés-válasz struktúra, hanem az időbe-

²⁰ Lásd: Jurij LOTMAN, *Szöveg, modell, típus*, 76–77, 191, 324–329. Ugyanakkor a határoltságot a műalkotás egyik meghatározó vonásaként írja le (igaz, ezt nem csak az elbeszélő, sőt nemcsak az irodalmi művekre vonatkoztatja). LOTMAN, *The Structure of the Artistic Text*, 209–217. Kenneth és Mary Gergen már említett meghatározásában a „demarkációs jelek” megvonását is felsorolja a történet-szerűség kritériumai között. GERGEN, „A narratívumok és az én mint viszonyrendszer”, 82.

²¹ W. SCHMID, *Narratology*, 2–3.

²² Jerome BRUNER, „A gondolkodás két formája”, ford. ÜLKEI Zoltán, in *Narratívák* 5, 27–59, idézett hely: 27.

liség csíráját is, a kérdés és a rá adandó válasz közti szükségszerű időbeli eltolódás, egymásra következés folytán. Ennek következtében az események természetes időbeliségén túl a történet további temporális összefüggéssel ruházódik fel. Ez nagyjából annak feleltethető meg, amit Ricœur az epizodikus és a konfiguráló dimenzió viszonyáról ír: „a cselekmény (*intrigue*) konfigurációja a történetek lezáratlan sorára rákényszeríti a »végpont értelmét«”,²³ Ugyanakkor ezeknek a lehetőségeknek a kihasználása már a konkrét történet kidolgozásán múlik. Jó példát jelenthet erre Bahtyin kronotoposz-elméletét kibontó történettípológiája és elemzése, ahol többek közt részletesen kifejti, hogy ugyanaz az „út”-kronotoposz hogy szervezi a „próbatételes kalandregény” absztrakt, minden életrajzi, mindennapi, történelmi megköttéstől mentes „kalandidejét”,²⁴ a „köznapi kalandregénynek” a már a biográfiai és a mindennapi időtapasztalás csíráit magában hordó szemléletét,²⁵ egészen a nevelődési regény részletesen kidolgozott lélektani ábrázolásáig,²⁶ és hogy az időtapasztalat különböző aspektusainak Bahtyin kifejezésével „meghódítása” hogyan eredményezi a regény kompozíciójának egyre szerveesebbé válását. Mindebből jól példázza azt, hogy a kérdés-válasz párban az időbeli és az ok-okozati ill. célelvű kapcsolat szükségszerűen összefügg, ugyanarra a strukturális viszonyra vezethető vissza, amit a konkrét történet különböző mértékben használ (vagy nem használ) ki.

Végül az eldöntendő kérdés és a rá adott válasz struktúrája lényegében a siker vagy sikertelenség kérdésére hegyezi ki az elbeszélte eseményeket. Természetesen a kész elbeszélés hosszú és bonyolult választ adhat a végeredményig vezető útról, egyben a hogyan, a miértet is kifejtve, a történet kimene- telét azonban az igen-nem válaszra egyszerűsíti. Az, hogy ez sikerként vagy kudarcként jelenik meg a történetben, illetve sikerként vagy kudarcként éli meg a befogadó, arról is árulkodik, hogy az igen-nem válaszhoz elkerülhetet-

²³ RICŌEUR, „Hármas mimézis”, 279.

²⁴ „A görög regény cselekménye, azok az események és kalandok, amelyek megtöltik, nem rendeződnek tehát történelmi, mindennapi, biográfiai, vagy akár a legelemibb biológiai-életkori sorokba; e sorokon és a rájuk jellemző törvényszerűségeken, valamint a hozzájuk illeszthető emberi mértékeken kívül helyezkednek. [...] Üres idő ez, amely semmin sem hagy nyomot” Mihail BAHTYIN, „A tér és az idő a regényben”, ford. KÖNCZÖL Csaba, in Mihail BAHTYIN, *A szó esztétikája*, 257–303 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1976), 262–263.

²⁵ „Az idő itt nemcsak technikai idő, nem tetszés szerint fölcserélhető, áthelyezhető és belső korlátoktól mentes napok, órák, pillanatok egymásutánja; az időbeli sor itt lényegi és megfordíthatatlan egész. Ennek következtében kiküszöbölődik az a fajta absztraktság, amely a görög kalandregény idejét jellemezte.” Uo., 286.

²⁶ Mihail BAHTYIN, „A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében”, ford. OROSZ István, in Mihail BAHTYIN, *A beszéd és a valóság: Filozófiai és beszédelméleti írások*, 419–479 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1986).

lenül hozzákapcsolódik az értékelés. A hétköznapi elbeszélésekkel foglalkozó narratív pszichológia szempontjából ez már evidenciaként merül fel: „A kiválasztott végpont [a történeté] általában értékkel telítődik, s mint kíváncsiságot vagy nem kíváncsiságot fogjuk fel.”²⁷ Ez egyben azt is jelenti, hogy egy történet formába öntésében már eredendően benne rejlik a perspektivikusság, abból az egyszerű okból kifolyólag, hogy kijelöljük az elbeszélés alanyát és azonosulunk a céljaival. Hogy a kezdeti példáinkból vegyünk egyet, a „Megnyeri-e Trump a választásokat?” történetalapító kérdés evidensen Trump győzelmét értelmezi sikerként, és nyilvánvaló, hogy ha egy demokrata elbeszélő mondja el az egyelőre leendő amerikai választások történetét, akkor annak a kérdése a „Megnyeri-e Kamala Harris a választásokat?” lesz. Ennek a történetben rejlő perspektivikusságnak nincs köze az elbeszélés narrációjához és fokalizációjához, ahhoz, hogy ez az alany első vagy harmadik személyű-e (hogy a gyakoribb eseteket vegyük), vagy hogy külső vagy belső nézőpontból látjuk-e a vele megtörténteit. Ez a perspektivikusság a történetírás terén nyilvánul meg evidens módon, ahogy az Hayden White megállapítja, „a történeti narratíva nem *reprodukálja* a benne leírt eseményeket, azt mondja el, hogy mi az események értelmezésének helyes iránya, és a róluk alkotott gondolatainkat különböző érzelmi töltéssel látja el”,²⁸ például, teszi hozzá, tragédiaként cselekményesíti. Lényegében ugyanezt fogalmazza meg, de általános érvénnyel Paul Ricœur, amikor a történet befejezésében rejlő állásfoglalás elkerülhetetlenségét (és ebből következően az etikai semlegesség lehetetlenségét) állítja.²⁹ Az állásfoglalás elkerülhetetlensége magában az eldöntendő kérdés struktúrájában rejlik: abban, hogy az igen-nem egyértelmű végleiteit kényszeríti az események káoszára, hogy a két véglet közül az egyiket pozitívként, a másikat negatívként tételezi, és mindezt egy alany tetteire vonatkoztatja.

Ez a perspektivikusság már a kérdés-válasz felépítésnek a befogadót a történet világába bevonó sajátosságaira mutat előre: mind az alany kijelölése, mind pedig a rá vonatkozó nyitott kérdés megfogalmazása aktivizálja az olvasót/hallgatót, nemcsak értelmileg, hanem érzelmileg is: arra készítet – és ez az egyszerű történeteknél a legnyilvánvalóbb –, hogy a hős által kitűzött célt, az általa képviselt értékeket magunkénak érezzük, egyszerűen fogalmazva, hogy az *igen* választ sikerként (győzelemként), a *nem* választ kudarcként (vereségként, tragédiaként) éljük meg. A kérdés által kijelölt célnak a beteljesülése szükség-

²⁷ GERGEN, „A narratívumok és az én mint viszonyrendszer”, 81.

²⁸ Hayden WHITE, „A történelmi szöveg, mint irodalmi alkotás”, ford. HEIL Tamás, in Hayden WHITE, *A történelem terhe*, 68–103 (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 86–87.

²⁹ RICŌUR, „Hármas mimézis”, 266–267.

szerűen happy endként, kudarca tragikus végkifejletként értelmeződik, a befogadó mondhatni feltételes reflexeként kiváltott állásfoglalása következtében.³⁰ Az olyan egyszerű archaikus történetek, mint például a varázsmesék, így válnak alkalmassá egy erősen polarizált értékrend felállítására anélkül, hogy bármilyen tételes tanulságot megfogalmaznának. Ezért is vált ki az olvasóból ellenállást az olyan történet, ami annak tesz ki bennünket, hogy az ellenszenves, gonosz, általában: a negatív értékeket képviselő szereplővel mint „hőssel”, a történet alanyával azonosuljunk. Ez magyarázza azt is, amit Lotman a happy end és a tragikus vég jelentőségéről ír: arról, hogy a két lehetséges lezárás a világ teljességének leképezését érinti.³¹ De ebből az is következik, hogy az egyszerű történetek közel sem adják az értelmezéseknek azt a szabadságát, amiről a modern irodalomelmélet beszél – ez már a narratívák bonyolódásának terméke lesz. A minimáltörténet aktivizáló hatása az alannyal való önkéntelen azonosulás kiváltotta érzelmi, illetve a kérdés kiváltotta válaszadási kényszerből következő értelmi, problémamegoldó aktivitást jelenti.

DIALOGIKUSSÁG ÉS ÉRTELEMGENERÁLÁS

De előreszaladtunk, hiszen ez utóbbi már a kérdés-válasz felépítés dialogikusságának következménye. Ez a struktúra azért is tud hatást gyakorolni, mert alapvetően dialogikus, ami azt jelenti, hogy a befogadót óhatatlanul a beszélgetőpartner, a válaszadó pozíciójával azonosítja: a válasz késleltetése, a cselekmény kibontakozása során való fokozatos felépítése, az alany, a hős céljának igénylése következtében folyamatos aktív és belülről átélt problémamegoldásra késztet, performatív gesztust hajt végre. Hétköznapi kifejezéssel ezt nevezzük a történet feszültségének. Ezért van az, hogy az elbeszélt történet akkor is képes feszültséget kelteni, ha már tudjuk a befejezését.³²

Fontos itt külön kiemelnünk a kérdés-válasz struktúra hatásának ravasz kettősségét: az alany kijelölése következtében primer módon mi is a kérdés

³⁰ Lotman írja, hogy a happy end akkor is betölti szerepét, ha a hétköznapi életünkben nem azonosulunk a hős által képviselt érdekekkel. LOTMAN, *The Structure of the Artistic Text*, 216–217.

³¹ „This reveals the dual nature of an artistic model: while reflecting a separate event, it simultaneously reflects a whole picture of the world; in recounting the tragic fate of a heroine, it speaks of the tragic nature of the world as a whole. That’s why a good or bad ending is so significant for us: it attests not only to the conclusion of some plot, but also to the construction of the world as a whole.” LOTMAN, *The Structure of the Artistic Text*, 216.

³² Lásd: uo.

mindenkori alanyával, a hőssel azonosulunk, azt „énként” átélve, ugyanakkor a dialogikus struktúra következtében a válasz „másikjaként”, a válaszadóként keressük a megoldást a problémára. Az ellentmondást természetesen oldja fel az, hogy a kérdés és a válasz alanya azonos. Az alany „megkettőződésének” a kérdésben és a válaszban van még egy következménye: az alany abszolút, mondattani azonossága (a kérdésben és a válaszban), és a kettő közti különbség lehetősége (az időbeli eltolódás következtében). Itt nyílik meg az a rés, amit Ricœur az „állandóság és változás közti közvetítésnek”³³ nevez a narratív identitás két értelme kapcsán: a mondattani azonosság ugyanis az *idem* értelmében vett tökéletes azonosság, míg a kérdés-válasz közt kialakuló út, folyamat, összefüggés-sor megnyitja a lehetőségét a kettő közti változás felépítésének, az *ipse* értelmében.

Az alany kettőssége arra mutat, hogy lényegében egy külsővé tett belső kommunikációval, belső dialógussal van dolgunk, ami a problémamegoldás generátora. Lotman meglátása szerint a gondolkodás generátorai szükségszerűen dialogikusak,³⁴ a „szöveget” (kiemelten a művészi szöveget) is ilyen jelentésteremtő „szerkezetként” fogja fel, ahol a „szöveg és olvasója mintegy keresik a kölcsönös megértést. »Alkalmazkodnak« egymáshoz. A szöveg úgy viselkedik, mint dialóguspartner”.³⁵

Kultúraelméletét azonban kétféle kommunikáció meglétére alapozza: az ÉN-Ő és az ÉN-ÉN kommunikáció (autokommunikáció) megkülönböztetésére.³⁶ Az utóbbit az jellemzi, hogy először is itt nem a kommunikációs felek közti információcsere megy végbe, hanem a közlemény alakul át a belső kommunikáció folyamatában: új értelmet nyer. Másodszor ez az átalakulás annak köszönhető, hogy a változatlan közlemény átkódolódik: „beiktatódik egy kiegészítő – második – kód, és az eredeti (kiindulási) közlemény struktúrájának alapelemeiben átkódolódik, így *új* közlemény sajátosságait veszi fel.”³⁷ Harmadszor ennek következtében maga a belső kommunikációt folytató személyiség alakul át, „önnön lényegét belülről átépíti”.³⁸ Erre illusztrációként Lot-

³³ Paul RICŐUR, „A narratív azonosság”, ford. SEREGI Tamás, in *Narratívák* 5, 15–27, hivatkozott rész: 17.

³⁴ Jurij LOTMAN, „A szemoszféra”, ford. SZITÁR Katalin, in Jurij LOTMAN, *Kultúra és intellektus*, 89–119 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2002), 109.

³⁵ Uo., 53.

³⁶ Jurij LOTMAN, „A kommunikáció kétféle modellje a kultúra rendszerében”, ford. KLUJBER Anita, in *Kultúra, szöveg, narráció*, 16–44, hivatkozott rész: 16–20.

³⁷ Uo., 19 (Lotman kiemelése).

³⁸ LOTMAN, „A kommunikáció kétféle modellje...”, 19.

man azt hozza fel (természetesen az irodalomból merítve a példáit), hogy a ritmikus hangok hogyan alakítják át az ember belső monológját.³⁹

De ez a gondolatmenet legalább annyira, ha nem még inkább, érvényesíthető az itt meghatározott történetformálás esetében is. A „kiegészítő kódot” eszerint a kérdés-válasz struktúrába rendezés jelenti: egy konkrét alanyra vonatkoztatott probléma (eldöntendő kérdés) kijelölése a tapasztalatok, események káoszából, ami meghatározza a kérdés állítmányát, tárgyát, határozóit stb. és ezáltal nyelvileg artikulálható formát nyer,⁴⁰ ugyanakkor válaszáadásra készítet, a válaszáadás szempontjából szelektálja a tapasztalatokat és azokat egy szerves összefüggésbe rendezi egészen a válasz megszületéséig.⁴¹ Ugyanakkor annyiban módosítható is Lotman meglátása, hogy a valódi belső beszédben nagyon kérdéses, hogy az, amiből létrehozuk a történetet, már közleménynek nevezhető-e.⁴² (Lotman az ÉN-ÉN csatornán történő információátadás folyamatának leírását azzal kezdi, hogy „adott valamilyen közlemény természetes nyelven”,⁴³ azonban aligha mondható el arról a rendezetlen tapasztalat-áradatról, amiből a hétköznapi elbeszélés születik, hogy az közlemény, pláne nyelvi formába öntött közlemény lenne.) Más a helyzet az irodalmi műben szereplő történettel. Itt azonban nem kizárólag autokommunikációról van szó, hanem annak külsővé tevéséről. Ez megint csak összhangban áll Lotman meglátásával, aki a konkrét művészi szöveget mint a kétféle kommunikációs rendszer közti oszcilláció termékét írja le. A történetalkotás mechanizmusa esetében külön jelentőséget kap Lotman azon meglátása is, hogy az ÉN-ÉN kommunikáció esetében az információ nem térben (mint az ÉN-Ő típusnál),

³⁹ Uo., 20–24.

⁴⁰ Lásd „...beiktatódik egy kiegészítő kód, amely tisztán formális szerkezetű: szintagmatikus viszonylatban meghatározott a felépítése, ugyanakkor vagy teljesen hiányzik a szemantikai oldal, vagy törekvés irányul erre.” LOTMAN, „A kommunikáció kétféle modellje...”, 29.

⁴¹ Lásd „A kiindulási közlemény és a másodlagos kód között feszültség keletkezik, melynek hatására a szöveg szemantikai elemeit a kiegészítő szintagmatikai szerkezetbe ágyazva próbáljuk értelmezni. S ekkor a kölcsönös összefüggések hatására új, viszonylagos jelentéshez jutunk.” Uo., 29.

⁴² Ricœur erről így ír: „utánozni vagy ábrázolni a cselekvést elsősorban annyit jelent, mint előzetesen megérteni az emberi cselekvést, annak szemantikáját, szimbolikáját, időbeliségét. Ebből a költő és olvasó számára közös előzetes megértésből emelkedik ki a cselekményszöveg [...] és vele a textuális és irodalmi mimetika.” Azaz a történetalkotás, „cselekményszöveg” számára szükség van egy előzetes megértésre, a tapasztalatok valamiféle értelmezésére. RICŰR, „Hármas mimézis”, 274.

⁴³ LOTMAN, „A kommunikáció kétféle modellje...”, 29.

hanem időben halad:⁴⁴ ezt az időbeliséget képezi le a kérdés és a válasz, expozíció és végkifejlet közti folyamat.

EGYSZERŰ TÖRTÉNET – BONYOLULT TÖRTÉNET

Hogyan lesz ez az egyszerű, értelemalkotó mechanizmusként értelmezett történet oly sok, összetett, bonyolult jelentésszerkezetű mű alapja? Hogyan transzformálódik a fenti kérdés-válasz struktúra, hogyan vezethető vissza hozzá (visszavezethető-e egyáltalán) a modern, kísérleti elbeszélések sokasága? Az erről való gondolkodást mindenekelőtt azzal kell kezdenünk, hogy elválasztjuk az elemi történetséma transzformációjának kérdését a történetek összekapcsolódásának, halmozódásának kérdésétől. Az utóbbi esetben ugyanis lényegében nem változik a fent leírt elemi narratív struktúra, csak egyszerre többet tartalmaz a kész mű. Ennek alapesetei megegyeznek azokkal a típusokkal, amelyeket Propp ír le a varázsmese meneteinek kapcsolódási formáiként.⁴⁵

Sokkal érdekesebb a transzformáció kérdése, és itt visszatérhetünk Lotman elképzeléséhez, aki a szöveg értelemgeneráló mechanizmusairól szólván a szöveg egyik funkciójaként a kulturális emlékezet hordozását és az ebből következő jelentésteremtő mechanizmusokat is leírja:⁴⁶ „Az adott szöveg értelmezéséhez hozzájáruló kontextusok összessége, azok a szövegek tehát, amelyek meghatározott módon mintegy inkorporálódnak az aktuális szövegbe – mindez együtt nevezhető a szöveg emlékezetének. Ez a szöveg által önmaga körül létrehozott jelentéstér meghatározott viszonyokba lép a kulturális emlékezetrel (a tradícióval), amelyet közönségének emlékezete tárol. Mindennek eredményeképp pedig a szöveg – szemiotikailag – új életre kel.”⁴⁷ Ennek a koncepciónak az alapját Mihail Bahtyin dialóguselmélete teremti meg (Lotman itt elsősorban a „műfaji emlékezet” fogalmára hivatkozik),⁴⁸ alapjában véve a parodisztikusság kapcsán kifejtett, de annál sokkal tágabb érvényű „kétszólambú

⁴⁴ Uo., 17.

⁴⁵ PROPP, *A mese morfológiája*, 93.

⁴⁶ LOTMAN, „A szöveg mint értelemgeneráló rendszer”, 32–33.

⁴⁷ Uo., 33. Párhuzamba állítható ez a szövegfunkció Ricœur koncepciójában a konfiguráló aktus (a mimézis II.) sematizáló és hagyományörző jellegével, amit az „újítás” és a „lerakódás” aktusaival ír le. RICŰEUR, „Hármas mimézis”, 280–281. Ugyanakkor az is figyelemreméltó, hogy ezeket Ricœur, mint a mimézis II. és a mimézis III. közt kapcsolatot teremtő vonásokat írja le, megint csak összhangban Lotmannak azzal a gondolatával, hogy a „szöveg emlékezete” a közönség kulturális emlékezete által tárolt hagyománnyal lép kölcsönhatásba.

⁴⁸ Uo., 52.

szó” elmélete: „A kétszólamú szó mindig két beszélőt szolgál, egyidejűleg két-féle intenciót fejez ki [...] Az ilyen szóban két szólam, két értelem, két kifejezés-mód fészkel. Ráadásul e szólamok dialogikus viszonyban állnak egymással”.⁴⁹ Ez esetben a kulturális hagyomány nyelve lesz az egyik „szólam”, ami párbeszédet folytat az aktuális mű újító megformálásával a befogadásban.

Hogyan érvényesül a kétszólamúság, a tradíció és a jelen közti dialógus az elbeszélés egészére vonatkoztatva, és hogyan vezet az elemi történetstruktúra transzformációjához? E tekintetben beszédes Lotman korábban, még strukturalista korszakában írott *A művészi szöveg szerkezete* című tanulmánya, ahol még nem az értelemgenerálás kérdésére, hanem magában a szövegben végbemenő változásra, transzformációra koncentrált, és ahol a formalisták elméletét felhasználva, a „klisévé” vált szövegszerkezet dezautomatizációjaként írja le ezt a folyamatot.⁵⁰ Példaként a történetre jellemző kezdet és vég olyan eltérő formáira utal a kortárs elbeszélésben, mint például a nyitott befejezés.

Hogy a klisévé vált minimáltörténet és annak dezautomatizációja során végbemenő változásokat megvizsgáljuk, olyan példát kellett választanunk, ahol a transzformált történet háttérében egyértelműen kimutatható a fent leírt elemi narratív struktúra (ez egyben arra is lehetőséget teremt, hogy annak működését, értelemgeneráló mechanizmusát is szemügyre vegyük), ezért egy meseátíratot választottam példaként, Lázár Ervin *A legkisebb boszorkány* című novelláját,⁵¹ aminek az „eredetije”, vagyis a parafrazeált mese is olvasható nyomtatásban egy Lázár Ervin által sajtó alá rendezett, Ámi Lajos népi mesemondó történeteit összegyűjtő kötetben.⁵² De az átírt mese ismerete nem feltétlenül szükséges ahhoz, hogy a Lázár Ervin-írás kettősségét érzékeljük, mert magunkban önkéntelenül is rekonstruáljuk kulturális emlékezetünkől azt a varázsmesét, amire a parafrázis épül. (Ezt megkönnyíti, hogy népmeséről van szó, ami mindig kész típusokat variál.)

Nézzük először Ámi Lajos történetét. Egyértelműen kétmenetes mesével van dolgunk, ami az előbbi meghatározásunk szerint két kérdésre kell épüln. Ezek könnyen rekonstruálhatók: az első menet azon a kérdésen alapszik,

⁴⁹ Mihail BAHTYIN, „A szó a regényben”, ford. S HORVÁTH Géza, in Mihail BAHTYIN, *A tett filozófiája, A szó a regényben*, 107–347 (Budapest: Gond-Cura Alapítvány, 2007), 205.

⁵⁰ Jurij LOTMAN, *The Structure of the Artistic Text*, 216–217.

⁵¹ LÁZÁR Ervin, „A legkisebb boszorkány”, in LÁZÁR Ervin, *Hapci király*, 27–77 (Budapest: Osiris Kiadó, 2001). (A továbbiakban az idézetek zárójelben közölt oldalszámait erre a kiadásra vonatkoznak.)

⁵² „Király Kis Miklós nem lel az országban olyan szép nőt, akit elvegyen. Az újságból olvasta, hogy Tündér Tercia világszép asszonya is létezik a földön”, in LÁZÁR Ervin, *Az aranyfűtőszőlő madár: Ámi Lajos meséi*, 40–73 (Budapest: Osiris Kiadó, 2001).

hogy „Megtalálja-e Király Kis Miklós világszép Tündér Terciát?”, a második pedig azon, hogy „Kiszabadítja-e Király Kis Miklós a Sárkány fogságából Tündér Terciát?”. A két menetet együtt zárja le a hős és a hősnő egybekelése. A két kérdés egyértelműen jelöli ki alanyával a hőst, Király Kis Miklóst és a keresés illetve a kiszabadítás tárgyaként (egyszersmind mindkét menet céljaként és jutalmaként) a hősnőt: Tündér Terciát. Ez alapján megfigyelhetők Propp leírásában a „hős” és a „cárkisasszony (keresett személy)” szerepkörének.⁵³ A második menetre vonatkozó kérdés a „károkozót” (ellenfelet) is kijelöli a Sárkány alakjában, és természetesen, ahogy a kérdést bonyolítjuk, úgy határozhatjuk meg a többi szerepkör betöltőjét és a további körülményeket. (Például: „Megtalálja-e Király Kis Miklós a világszép Tündér Terciát a *legfiatalabb csillag segítségével?*” – a segítőtárs megjelölése; vagy „Kiszabadítja-e Király Kis Miklós a Sárkány fogságából Tündér Terciát a *boszorkánynál* megszolgált *aranyszőrű csikó segítségével?*” – az adományozó és a segítőtárs meghatározása.) Ez alapján a varázsmese beleértett olvasójaként nemigen adatik nekünk más lehetőség, mint a hőssel és az általa képviselt céllal azonosulni, azaz az igenlő választ várni. A hatásmechanizmusnak ezt az egyértelműségét egyébként tovább támogatja az, hogy a nézőpontunk mindvégig a hős útját követi, és a mese attribútumainak rendszere is ezt tükrözi (ahol a hős természetesen egy királyfi, a mese célját jelentő Tündér Tercia azon kívül, hogy tündér, ráadásul még „világszép” is, az ellenfél szerepkörét a Sárkány elriasztó külseje is képviseli, a királyfit végül a célja eléréséhez segítő csodás segítőtárs értékét kifejezi az, hogy *aranyszőrű csikóról* van szó, és így tovább).

Lázár Ervin műve ezt az egyértelműséget fenekestül felfordítja, amikor (mint a cím is mutatja), egy, az „eredeti” mesében csak az említés szintjén szereplő alakot, az „adományozót” megtestesítő boszorkány legkisebb lányát választja hősné, aki beleszeret a maga varázsmesei küldetését teljesítő Király Kis Miklósba. Ezzel új kérdést tesz fel: „Elnyeri-e a legkisebb boszorkány Király Kis Miklós szerelmét?”. Ez a kérdés nyilvánvalóan ártrendezi a mesei szerepköröket: ebben az esetben az alany, a hős a legkisebb boszorkány, a küzdelem tárgya: célja, tétje, jutalma, Király Kis Miklós lesz, ezáltal a proppi szerepkörökből kiindulva a „cárkisasszony (keresett személy)” szerepébe kerül, és így tovább. Tovább bonyolítja ezt a helyzetet, hogy a Lázár Ervin-mű annál a boszorkánynál kezdődik, akinél a népmesében az aranyszőrű csikót

⁵³ A szerepkör fogalmát Propp a funkciókból vezeti le: „sok funkció logikailag bizonyos köröket képez. Egy-egy kör megfelel egy-egy szereplőnek. Ezek tehát a szereplők szerepkörei.” (Propp kiemelése). Propp ez alapján összesen hét varázsmesei szerepkört ír le: a hős, az ellenfél (károkozó), a cárkisasszony és apja (ez egy szerepkör), a segítőtárs, az útnak indító, az adományozó és az álhős szerepkörét. PROPP, *A mese morfológiája*, 79–80.

megszolgálja Király Kis Miklós (a második menetben), és aki az átiratban azért indítja útnak a lányait, hogy minden módon akadályozzák meg őt célja elérésében. Ezért kezdetben úgy látszik, az lesz a mese alapkérdése, hogy „Megakadályozzák-e a kis boszorkányok Király Kis Miklóst célja elérésében?”, és az olvasónak fokozatosan kell rekonstruálnia, hogy a legkisebb boszorkány miért nem akadályozza, hanem segíti a királyfit, és hogy ez alapján mi is a modern mese alapkérdése.

Ugyanakkor végül is ennek a mesének a kérdése sem több, mint egy egyszerű eldöntendő kérdés, csak hogy a kész műben nemcsak ez hat az olvasóra, hanem a mese háttérében kivehető eredeti mese cselekményszerkezete, kérdései is, és a kettő interakcióba kerül: kétszólamú lesz. A két kérdés ugyanis kizárja egymást: Király Kis Miklósnak választania kell, kit szeret, kit vesz el feleségül. Ez pedig az olvasót döntésre kényszeríti: kit tekint hősnek (a királyfit vagy a boszorkányt), kinek a céljával azonosul, magyarán, kinek „drukkol”, melyik kérdést tekinti a magáénak. A királyfi hősként való érzékelése mellett szól minden meseolvasási tapasztalatunk. Ugyanakkor arra, hogy itt ettől eltérő jelentésszerkezettel lesz dolgunk, már a kezdet kezdetén figyelmeztet a cím és az elbeszélés nézőpontja: a történet ugyanis a boszorkányok házában kezdődik, ahol az anyaboszorkány mutatja meg lányainak Király Kis Miklóst, aki elindul megtalálni Tündér Terciát, és kiszabja nekik a feladatot, hogy akadályozzák meg ebben. Vagyis a boszorkányok története, nézőpontja mintegy keretezi az eredeti mesét. Ezen belül a legkisebb boszorkányra a címen kívül a „legkisebb” mesehősi attribútuma is felhívja a figyelmet már a kezdet kezdetén, és az, hogy mint legkisebb, ügyetlenségével és egyéni reakcióival eltér a testvéreitől, illetve az is, hogy a boszorkányok nevet kapnak. Vagyis az expozíció egyszerre ágyaz meg mindkét kérdésfeltevésnek.

A két kérdés közti döntéssel azonban nemcsak két hős, hanem kétféle ábrázolásmód, látásmód, kétféle értékrend közt is választ a befogadó. A hagyományos mesei „te az enyém, én a tied” egyértelműsége, ahol a szereplők cselekedeteinek nincs lélektani motivációja, maguk a szereplők csak a rendkívül leegyszerűsített attribútumaikkal és a cselekedeteikkel vannak jellemezve, és egy sokkal összetettebb lélekábrázolással megrajzolt történet között. A legkisebb boszorkány (Amarilla) ugyanis egy kis szeplős „vakarcs”, akinek a céljával a továbbiakban többek közt árnyalt lélekábrázolása következtében leszünk hajlamosak azonosulni. A két kérdés (a két hős) közti választás során tehát az embernek, az érzelmeknek egy végletekig leegyszerűsített, ellentmondásmentes, csak a cselekedeteken keresztül megnyilatkozó (a mesékre jellemző) képe, és egy sokkal árnyaltabb és összetettebb, ennek következtében a mo-

dern olvasó számára átélhetőbb ábrázolása közt is választunk. Innen nézve a varázsmese egész emberképe, világképe mérlegre kerül. A választásunk mögött ugyanis a két értékrend közti választás áll, lényegében arról döntünk, mit érzünk értékesebbnek: a szinte érzelmek nélküli, a „világszép” iránti szerelmet, vagy az őszinte, önfeláldozó érzelmet. Kit érzünk vonzóbbnak a két nő szereplő közül: a „világszép” sematikus meseszereplőt, vagy a lelkivilággal rendelkező emberi figurát? Ennek következtében az olvasóra sokkal nagyobb szerep hárul. Először is a hagyományos mesei ábrázolásmód, a cselekmények egyértelmű nyelve mellett értelmeznie kell a címszereplő lelkivilágában végbemenő, titkolt változást (enélkül ugyanis a mese kettősségét, kettős kérdésfeltevését, egész jelentésszerkezetét sem érzékeljük). Másodszor (ha nem is tudatosan) fel kell idéznie, rekonstruálnia kell az eredeti mesét és annak kérdését, hiszen a két, egymással dialógusba kezdő kérdés értelmezése teremti meg annak lehetőségét, hogy a befogadó eldöntse, hogy kit is tekint főhősnek, és mit tekint a történet céljának, tétjének.

A kettősség ugyanakkor visszahat a mű megformálására is. Azt már leírtuk, hogy a Lázár Ervin-mese kezdete (a keretes szerkezettel és a nézőponttal) hogyan exponálja a kérdésfeltevés kettősségét. A perspektívák játéka a továbbiakban is fennáll: a királyfi útját végig a boszorkányok, illetve, ahogy Amarilla fokozatosan elszakad testvéreitől (a célja megváltozása következtében), az ő nézőpontjából látjuk. Ez nemcsak a fokalizátor megváltozását jelenti, hanem az eredeti mese egyes részleteinek átértelmeződését is. A legbeszédesebb példát a történetnek az a része szolgáltatja, ahol Király Kis Miklós bemegy a tiltott hetedik szobába és inni ad az ott lévő leláncolt sárkánynak, akit aztán elrabolja Tündér Terciát (ezzel indul a második menet). Lázár Ervin ezt a mesei toposzt (a tiltott hetedik szoba) átértelmezi. Nála mindez a boszorkányok sugallatára történik: itt is, és a történet más pontjain is, a meseszereplők tetteinek motivátlanságát kihasználva a boszorkányok mesterkedését a hiányzó indítóokként állítja be az átírat.

Természetesen a mű végén következik be a legalapvetőbb átalakulás: a mese kettős cselekményvezetésének (kérdésfeltevésének) következtében ez dönti el, a két kérdés közül melyik kap igenlő választ. Lázár Ervinnél az eredeti befejezéssel, a varázsmesei kérdésre adott „igen” válasszal ér véget a történet: Király Kis Miklós és Tündér Tercia lakodalmával. Ez azonban – és itt lehet igazán tetten érni az eldöntendő kérdésre adott válaszban rejlő értékelő mozzanatot – a másik kérdésfeltevés esetében nyilvánvalóan „nem”-et jelent: Amarilla nem éri el célját. Ráadásul az öreg boszorkány megbünteti, amiért nem teljesítette a parancsát: széllé változtatja. Ez azonban a happy endet át-

hangolja: egyszerre lesz diadal és értékvesztés. Ennek következtében, különösen itt a befejezésben, az elbeszélés hatása disszonáns lesz:

Tündér Tercia háza körül különös szél támadt, lobogtatta a lakodalmi tüzeket, lebegtette a táncolók ruháit, bedudált a kéménybe. Király Kis Miklós, maga sem tudta, miért, elszomorodott. Kiosont a kertbe, a szélbe tartotta az arcát.

– Mit akarsz, te szél, miért szomorítasz?

A szél csak sírt, sírdogált körülötte, és mintha egy vörös hajtincset látott volna, egy szeplős arcot. Király Kis Miklós, a győztes, állt szomorúan a kertben. (77)

Lázár Ervin meséjén szinte példaszerűen figyelhetjük meg, hogyan transzformálódik a kétszólamúvá válás során a minimáltörténet elemi narratív struktúrája, és ez a transzformáció hogyan generál új jelentéseket. Mindenekelőtt annak egyértelműsége vesz el. Az eldöntendő kérdésre épülő egyszerű történet ugyanis mindenekelőtt egyértelműségével hat: nem kérdéses, ki a hőse, ennek következtében az sem, hogy a szövegfunkcióként elgondolt mintaolvasónak kivel kell azonosulnia, ennek eredményeként pedig egyértelmű lesz, hogy mi számít sikernek, győzelemnek az adott történet struktúrájából adódóan. Ez viszont megnyitja egy szintén egyértelmű értékrend felállításának lehetőségét: a hős által képviselt cél, és a cél által képviselt értékrend igenlését. (Ahogy ezt a mítoszra visszavezethető, épp ezért eredendően egy adott közösség értékrendjét megerősítő varázsmese példaszerűen bizonyítja.) Azzal, hogy az egyszerű történet struktúráját egy elbeszélő mű megváltoztatja, legalább két formát idéz fel. (Természetesen az elbeszélés hosszú története során nehéz olyan példákat találni, amelyek csak két formára: egyetlen minimáltörténetre és annak transzformációjára lennének leegyszerűsíthetőek, hiszen a modern irodalom és a modern olvasó kulturális emlékezete ehhez túl rétegzett. Ezért is választottam egy elsősorban gyerekolvasókra számító irodalmi mesét példaként.) Ezek az elbeszélésszerkezetek aztán kölcsönhatásba lépnek. Lázár Ervin meséjében azt láthattuk, hogy a hős megváltoztatása hogyan teszi többértelművé, összetetté a mű jelentésszerkezetét, hogyan veszít el ennek következtében a célok (és az értékek) az egyértelműségüket, és ez hogyan aktivizálja az olvasói tevékenységet: egyrészt a szereplők motivációinak rekonstrukciójára, másrészt a mese kérdései közti döntésre kényszerítve, ami lényegében a két kérdésfelvetés által megrajzolt két értékrend, illetve emberkép közti döntést is magába foglalja.