

# Fürth Eszter

## SOROZATOK ÉS IRODALOM – A TÉVÉREGÉNYEK KOMPARATISZTIKAI MEGKÖZELÍTHETŐSÉGE

---

*Series and Literature – A Comparative Approach to Telenovels*

In what forms does the genre of the novel appear nowadays? Is it possible, that the novel, which always rewrites and cancels itself, reaches total emptiness? On which cultural levels can we thematise the necessity of the redefinition of the genres? Could the narrative toolkit of the postmodern literature appear in a popular context? In this paper I discuss telenovels as a new form of the appearance of the novel along these questions. The investigation of the Latin American telenovels drives us to the questions of contemporary literary theory, such as the risomatic narrative structure that proliferates in itself, or the novel that demolishes its own frames. We can put forward the question, whether we can consider the telenovels as the popular appearances of the novel that thematises the problems of postmodern aesthetics. In my examination I compare the telenovels with some literary antecedents such as the tale of chivalry, and with contemporary examples, such as José Saramago. In my study I aim to the answer the question, whether the telenovels can be read as the continuation of the literary tradition and as an example of the contemporary novel that tries to define its own self-demolishing existence.

Televíziós sorozatokról sokkal inkább szokás szociológiai, médiatudományi szempontból beszélni, semmint az irodalomtudomány felől. Ezt itt Magyarországon fokozottan érezhetjük, a mellőzöttség okai pedig valószínűleg a műfaji hagyományok hiányában keresendők. Vizsgálataim célja a tévéregények irodalomtudomány felőli megközelítése, ám nem egy elszigetelt irodalmi szempontú vizsgálat részeként. Célom sokkal inkább az, hogy ezen összetett műfaj heterogén vizsgálati szempontjai közé az összehasonlító irodalomtudomány megfontolásait is beépítem. Minderre Magyarországon azért is mutatkozik nagy szükség, mert a műfaj népszerűsége ellenére a kritika agyonhallgatja e televíziós jelenséget. Egy-két üdítő kísérlet ugyan már hazai fronton is jelentkezett, mint például Antalóczy Tímea szociológiai vizsgálata a magyar szappanoperákról<sup>1</sup>, amely kiválóan illeszkedik a nemzetközi sorozatkritika-történetének fent említett sémájába. Irodalmi kutatások viszont egy-két felvetéstől eltekintve<sup>2</sup> még nem születtek magyar nyelven. Kutatásaimmal igyekszem ezt a hiányt legalább részben betölteni. Jelen felvetés egy tág terű vizsgálódás része, melynek célja a televíziós sorozatok irodalmi kapcsos-

---

<sup>1</sup> Antalóczy, Tímea (2006): *Szomszédok közt. Szappanoperák az ezredforduló Magyarországnán*, Budapest, Antenna.

<sup>2</sup> Például Pál, Ferenc (1998): *A jövő regénye a telenovela?* <http://www.filmkultura.iif.hu:8080/articles/essays/telenove.hu.html>

latainak feltérképezése, a hazai kritikába való beépülésének elmélyítése, az irodalomkritikai diskurzusba való szerves beágyazása.

Ahhoz, hogy a tévéregényeket irodalmi szempontú vizsgálatnak vethessük alá, nem elég egy bizonyos metodológiai eszköztár érvényesítése, hanem érdemes a műfaj irodalmi hagyományait is megvizsgálni, melyek még szervezesebben kapcsolják be e jelenséget a diskurzusba. Kérdés az, hogy a sorozatok műfajtörténeti jellemzőik, tematikai, illetve szerkezeti sajátosságaik alapján tekinthetők-e úgy, mint a nagyepika jellemzően mai megjelenési formái.

Első lépésben vizsgáljuk meg, hogy a televíziós sorozatok történetében milyen irodalmi gyökereket találunk. A folytatásos narratívák története szinte az egész irodalmon átível. A szerkesztési forma érdekes jellegzetessége, hogy több médiumváltáson is keresztülment, hiszen mind a szóbeli, mind az írásbeli irodalom élt az epizódokra tagolás igen praktikus eszközével.

A szóbeliség emberi figyelem tűrőképességéhez igazodó szövegdarabolási technikája az írásbeliség során más, elsősorban gazdasági szempontok szerint alakult át. A XVII. században drága könyvek helyett olcsó füzetekben jelentek meg irodalmi művek, köztük a Biblia is. A módszer legismertebb – és intézményesültségéből is fakadóan – legkiválóbb művelői a tárcaregények szerzői és megjelentetői lettek. Annak, hogy a XIX. század regényei igen gyakran folyóiratokban, folytatásban jelentek meg, elsősorban gazdasági okai voltak. Az így megjelenő történetek ugyanis magukhoz láncolták olvasóikat, ezáltal népszerűsítették magát a sajtóterméket is, amely közzétette a szövegeket. Természetesen a népszerűség lehetővé tette, hogy burkoltan, vagy kevésbé burkoltan más termékeket, szolgáltatásokat is reklámozzanak a folytatásos narratívák, amely lehetőséggel éltek, és élnek a mai napig az így közzétett elbeszélések. Azt találjuk tehát, hogy ezek a szövegek népszerűsítették az őket befogadó médiumot, más termékeket, és persze saját magukat, és tették mindezt azáltal, hogy állandó megszakítottságukkal hosszú időre magukhoz láncolták befogadóikat.

A folytatásban közlés egyik legfontosabb alappillére tehát az irodalmi szövegek megjelenése mellett a reklám volt. Ezt használták ki a '30-as, '40-es évek amerikai képregénysorozatai, később a mozik, majd a rádiók, manapság pedig a televíziók folytatásos történetei. A szappanopera elnevezés is innen származik, mivel az első USA-beli rádiós sorozatot a Procter&Gamble szponzorálta azzal a céllal, hogy a népszerű történet minden epizódjában elhangozzék, hogy az ő higiéniás kellékeinél jobbat senki nem talál. A műfaj átkerült Latin-Amerikába is, ahol a szappanopera műfaji kelléktárát felhasználva új műfajt alakítottak ki a helyi közönség igényei szerint. A spanyol és portugál nyelven telenovelának nevezett műfajt magyarul nem

problémamentes használni, hiszen a novella szóval mi a bocaccio-i eredetű rövid elbeszéléseket jelöljük. Tekintettel arra, hogy a teleregény megjelölést a *Szomszédok* című magyar sorozat (mely minden más műfaji elődjétől különbözik) megpecsételte több éves bevésési folyamatával, a legmegfelelőbbnek a téveregény szó használatát tartom.<sup>3</sup>

A téveregény megjelölés még inkább kiemeli a műfaj irodalmi vonatkozásait, hiszen, míg északi rokonaik, a szappanoperák a fent tárgyalt módon reklámokból alakultak ki, addig a téveregények sok esetben irodalmi művek folytatásokban közölt, filmes feldolgozásaiként születtek meg. A műfajtörténeti különbségek mellett természetesen számos más eltérést is mutat a két műfaj. Így például a szappanopera végtelen történet (legalábbis a lezárás nem narratív követelmény, hanem nézettségi mutatók döntenek a befejezésről), szemben a téveregénnyel, mely többnyire 100–200 epizódot számlál. A szappanopera napközbeni műsor, míg a téveregényt főműsoridőben sugározzák. A szappanopera elsősorban a női közönséget szólítja meg, míg a téveregény szélesebb nézőtáborra vonz. A szappanopera elsősorban nemzeti piacra készül, míg a téveregény széleskörű exportra számít. A szappanoperák elsősorban másodrangú színészeket foglalkoztatnak, míg a téveregények a bulvárvilág legfőbb celebjait alkalmazzák, ennek megfelelően a szappanopera színészeire sokkal inkább igaz az az állítás, miszerint a színészre „ráragad” a szerepe, szemben a téveregényekkel, ahol egy sztár több filmben is szerepelhet.<sup>4</sup> A különbségeket hosszasan sorolhatnánk még, a jelen gondolatmenet szempontjából azonban a legfontosabb megkülönböztető jegy a két műfaj irodalomhoz fűződő viszonya. Hiszen, amint azt látni fogjuk, a téveregények nemcsak történetileg kötődnek a nagyepikai hagyományhoz, hanem egyéb tematikai, funkcionális, szerkezeti sőt, metafiktív jellegzetességeik révén is.

A téveregények tematikai vizsgálata elvezet bennünket egy újabb irodalmi előképhez, méghozzá a francia regényirodalom kezdetéhez. A középkori lovagregények középpontjában a televíziós sorozatokhoz hasonlóan a szerelem áll, mely az egész cselekményen uralkodik, minden esemény a szerelem logikája alapján történik. Így például Chrétien de Troyes Lancelot-ja a két legfontosabb erkölcsi vezérelvet, a lovagi és az udvari etikát is félreteresi, és magát megalázva felszáll a megszégyenítő kordéra, csak hogy megtalálja szerelmét, a királynőt. Sőt, Guinevra közömbösségével még meg is bünteti Lancelot-t amiatt, hogy mielőtt felszállt volna

<sup>3</sup> Vö: Ladányi-Turóczy, Csilla: *Szappanopera* in: *Élet és Irodalom* 2005/15 <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=AGORA0515&article=2005-0417-2232-58ERGS>

<sup>4</sup> bővebben lásd: Lopez, Ana M. (1995): *Our Welcomed Guests – telenovelas in Latin America*, in: Allen, Robert C. (szerk.), (1995), pp. 256–275.

a kordéra, egy kis ideig habozott. A megszegényítő járművön való utazás minden logikus magyarázatot felrúg, hiszen Lancelot lovagi „karrierjére” igen rossz fényt vet, sokan bűnözőnek gondolják, hiszen a gazembereket megillető helyen látták. Lancelot tettét egyetlen elv, a szerelem alapján érthetjük meg, mely, ha a nevében követik el, a legabszurdabb cselekedetet is helyesként és jóként magyarázza. A tévéregények ezt az irodalmi hagyományt idézik tematikájukkal. A szerelem nevében a hősök ármánykodnak, gyilkolnak, gyújtogatnak, törnek, zúznak, vagy ha úgy adódik, halálosan megbetegednek, ahogyan azt már Trisztán és Izolda is megtette egymásért.

A tematikai párhuzamon kívül formai jegyek alapján is hasonlóságot találunk a tévéregények és a lovagregények között. A többnyire élőszóban előadott regényeket feltételezhetően szintén epizódokra tagolták, hogy a közönség számára befogadható, az előadók által pedig bemutatható darabokat hozzanak létre a hosszabb történetekből. A részekre tagolás igénye a narratív struktúrát is befolyásolta, hiszen az egyes fejezeteket úgy kellett lezárni, hogy a hallgatóság a következő részt is érdeklődéssel várja, tehát az epizód végén egy megoldatlan konfliktusnak, bonyodalomnak kellett állnia. A történet ilyen, az olasz irodalomban staccónak nevezett megszakításait például Boiardo művelte nagy virtuozitással, mikor Orlandót és társait mindig a legveszélyesebb esemény közepén hagyta ott elbeszéléseiben. A tévéregények jelenet, illetve epizód végén félbehagyott akcióiban, dialógusaiban örökölték ezt a technikát.

Szintén fontosak az átkötések, vagyis azok a történetelemek, melyek visszautalnak az előző részekre, illetve előre utalnak a további fejezetekre, így teremtve meg az epizódok közti összefüggést, megkönnyítve a befogadóknak a történet megértését. Ezeket, a fejezetekre tagolásból származó, a narratív struktúrát meghatározó elemeket, más folytatásos narratívához hasonlóan a tévéregények is örökölték középkori elődeiktől.

A részekre tagoltság mellett más formai hasonlóságot is találunk a két szövegtípus közt. Így például, hasonlóan a népmesékhez, sok, közel azonos esemény ismétlődését figyelhetjük meg, melyeknek kumulálódása alkotja magát a történetet. Szinte minden lovagregény a hős kalandjainak sorozatából áll, ahogyan viadalról viadalra verekszi magát egyre közelebb szíve hölgyéhez. Jellemző lépés, hogy elveszti (vagy úgy tűnik, hogy elveszti) az úrnő kegyeit, amiért újra meg kell küzdenie. Így tesz például Yvain, az oroszlános lovag Laudine bizalmáért, Lancelot Guinevráért, vagy Erec Énide megbecsüléséért. A tévéregények szintén erre a halmozásra építik cselekményüket. A száz-száznegyven epizód többnyire a szerelmesek együtt illetve különálló állapotainak változtatásából épül fel. Az intrikák, a szerel-

mesek szétszakításáért folyó küzdelmeinek, és a főszereplő pár erőfeszítéseinek közel azonos sorozatait ismételtetik ezek a történetek.

Szintén a két szövegtípus közti formai hasonlóság, hogy mindkettő a hétköznapi nyelven szól a befogadókhoz. A regény a „román” elnevezést is annak köszönheti, hogy az előadók nem a hivatalos latin, hanem a népi román (kezdetben Róma környékén beszélt, neolatin) nyelven adták elő történeteiket. Talán ennyire nem sarkos a tévéregények nyelvi elkülönülése a kanonizált kultúrtermékekétől, de könnyen belátható, hogy a hétköznapi, nem megszerkesztett élő nyelvet használják.

Utolsó formai hasonlóságként az előadás módját emelném ki. Az audiovizuális forma azért fontos a jelen gondolatmenet szempontjából, mivel a tévéregények regényirodalomba való szerves beilleszkedésének lehetőségét tovább erősíti az a tény, hogy a műfaj kezdeteit jelentő középkori szövegeket hasonló módon közvetítették.

A tematikai és formai hasonlóságokon túl más típusú párhuzamokat is felfedezhetünk a lovagregények és a tévéregények között, mint például a funkcionális szempontokat. A televízióban többen egy újfajta szóbeliség kibontakozását látják megvalósulni. Így például Fiske és Hartley<sup>5</sup> a tévé bárdi funkcióját emelik ki. Szerintük a televízió azért köthető ebből a szempontból a szóbeli irodalom hagyományához (és így a lovagregényekhez), mert képes ellátni olyan társadalmi funkciókat, amelyek épp azt a korszakot jellemezték. Így például segít az egyént elhelyezni a kultúrában, megfogalmazza a valóságról alkotott konszenzust, a kultúráról alkotott kép gyakorlati alkalmazhatóságát hangsúlyozza, bemutatja a kulturális változásokat, meggyőzi a közönséget arról, hogy identitásukat és státuszukat a kultúra egésze garantálja, és kulturális közösséget, tagságot közvetít.<sup>6</sup>

Részben a szóbeliséggel, részben a funkcionális, közösségteremtő szemponttal függ össze a két szövegtípus intertextualitáshoz fűződő viszonyának hasonlósága. Halász Katalin<sup>7</sup> a regényirodalom kezdeteiről megállapítja, hogy a szóbeli és az írásbeli tradíció keveredik bennük. Ez annak köszönhető, hogy bár a szövegek szóbeli előadásra készültek, és úgy jutottak el a nagy tömegekhez, létezett írott verziójuk is, amelynek néhány példánya több nemesi udvarban is előfordult. Ennek megfelelően a szerző/elbeszélő<sup>8</sup> is felváltva hivatkozik könyvekre és előadásokra.

<sup>5</sup> Fiske, John – Hartley, John (1978)

<sup>6</sup> Fiske, John – Hartley, John (1978), pp. 88.

<sup>7</sup> Halász, Katalin (1998)

<sup>8</sup> A két funkció nehezen különíthető el a lovagregények esetében. Ld.: Halász Katalin (1998)

A szövegek így egyszerre követik az írásbeliség szabályait és tartalmaznak utasításokat a szóbeli előadásra vonatkozóan is (például a hallgatóság figyelmét ébren tartó mondatok, vagy a közönséget csendre intő felszólítások).

A középkori elbeszélések alapja az intertextualitás – jegyzi meg Halász Katalin –, mivel többnyire régi történetek (legjelentősebbek a kelta, breton, antik és bizánci hatások) feldolgozásáról van szó, illetve más szerzőktől, zsonglőröktől halott kalandok újrameséléséről. A szövegeket a teljes nyitottság jellemzi, alapjuk a feldolgozás, az ismétlés és az intertextualitás. Ezek az utalások helyenként jelöltek, a szerző/elbeszélő korábbi olvasmányaira, bizonytalan eredetű könyvekre hivatkozik, míg mások jelöletlenek. A más szövegekkel való kapcsolat gyakran egyértelmű, mint például az egymásra hivatkozó, egymást kijavító Trisztán-feldolgozások esetében. Más esetekben viszont a szövegek forrása, eredeti verziója nem létezett, annak ellenére sem, hogy a szerző/elbeszélő hivatkozik rá. Erre sokszor amiatt volt szükség, mivel a szöveg hiteltelenné vált volna, ha szóbeli előzményre hivatkozik. A forráskutatások bizonyára meglepő eredményeket tartogatnak még a középkori irodalmi kapcsolatok világáról, sok közülük azonban valószínűleg örökre feltáratlan marad. Még inkább lehetetlen vállalkozás egy eredeti verzió keresése, mely kutatás nemcsak kivitelezhetetlen, de a történetek szövevényes hálózatát tekintve, értelme sem lenne.

A tévéregények esetében nagyon hasonló feldolgozás-logikát találunk. Egyrészt a sorozatok is gyakran élnek az átdolgozás technikájával, így számos remake-vel találkozhatunk. Így történt ez például a sokszor feldolgozott *Isaura, a rabszolgalánnyal*, és sok más sorozattal is. Még érdekesebb azonban a tévéregényeket átható intertextuális utaláshálózat. Sok esetben találkozunk irodalmi figurákkal, szövegekkel a sorozatokban. Így például az *Isaurában* megjelent Gonçalves Dias romantikus költő, hogy elszavalja híres, *A száműzetés dala* című versét. Egy másik tévéregényben, *A bátor Juan atyában* pedig olyan irodalmi karakterekkel találkozhattunk, mint Robin Hood, Jekyll és Hyde, vagy Faust. Eltekintve a konkrét idézetektől, az átvételek a lovagregényekhez hasonlóan visszakövethetetlenek, hiszen olyan irodalmi figurákhoz nyúlnak, amelyek régi irodalmi toposzokként rengeteg, szerteágazó feldolgozással, gyakran felfejthetetlen genealógiával rendelkeznek.

A lovagregények érdekes jellegzetessége, hogy két kulturális szint metszéspontjában állnak. Egyrészt az udvari körök erkölcsét, az udvari szerelmet, a fin' amor elveit hirdetik, az énekmondóként is funkcionáló szerzők a nemesi udvarokban tevékenykednek a legmagasabb körök megrendeléseire. Másrészt ugyanezek a szövegek és változataik a vásárokon is megjelennek, ahol a zsonglőrök más, énekes, táncos, akrobatikus produkció mellett adták elő őket. Így tehát a lovagregények

egyszerre jelentették a magas és a populáris kultúrát is, a kulturális, szellemi elit gondolatvilágát ötvözték a népi előadásmóddal.

Kérdés, hogy a tévéregények vajon rendelkeznek-e a lovagregények kultúrákat ötvöző jellegével. Tükrözik-e a televíziós sorozatok azokat a trendeket, amelyeket a kanonizált irodalom követ? Kérdés, hogy a műfaj eredetét jelentő lovagregényekkel mutatott hasonlóságok mellett beilleszkednek-e a tévéregények a regény fejlődésének további hagyományába.

Ahhoz, hogy kijelenthessük, a tévéregény szervesen illeszkedik a nagyepikai hagyományba, meg kell vizsgálnunk, hogy érvényesek-e rá azok a kijelentések, melyek elsősorban magát a regény műfaját jellemzik. Bahtyin<sup>9</sup> szerint a regényt, a többi műfajtól eltérően a lezáratlanság, a megragadhatatlanság jellemzi. A már az antikvitásban megnyugtatóan alakot öltött, kialakult szabályrendszerrel bíró irodalmi formáktól eltérően a regény az egyetlen, még születőben lévő műfaj. Bahtyin szerint ez a lezáratlanság készteti a regényt arra, hogy önmagát állandóan újraértelmezze, válfajait ne hagyja sablonizálódni. Ennek megfelelően állandó paródiával figyeli mind önmagát, mind más műfajokat, melyeket saját keretein belül képes megkérdőjelezni. Bahtyin szerint az irodalom nem az eszmék, hanem a műfajok története, melynek során az irodalmi formák egymással versengnek. Amikor a regény dominanciája érvényesül, a többi műfajt is megújulásra készteti, így nem csupán önmagával szemben válik kritikussá, de más formákat is az önmegkérdőjelezés irányába terel. Bahtyin szerint a regény, mivel állandó önparódiájával saját kategóriáit önmagán belül bontja le, kategorizálhatatlan, vagyis nincs rá olyan formula, jegy, amit ne érvénytelenítene. Így tehát a regény egy önmagát és a hagyományt állandóan újraíró, érvénytelenítő műfaj.

Ha Bahtyin gondolatmenetére irodalmi példát keresünk, valószínűleg végtelen számú szöveget sorakoztathatnánk fel. José Saramago regényei azonban olyan kötelességtudóan hajtják végre a bahtyini gondolatokat, hogy talán az egyik legideálisabb szemléltetőeszközként alkalmazhatóak. Saramago szövegei az önmagát, valamint műfaji előzményeit megkérdőjelező, erőteljesen metafiktív, gyakran posztmodernnek nevezett jellegzetességeket hordozó regény prototípusai. Saramago nyilatkozataiban többnyire tagadja, hogy posztmodern szövegeket írna, regényei azonban az ekként kategorizált regénytípus kelléktárának szinte minden jellegzetességét felsorakoztatják.

Saramago szinte minden regényére jellemző az intertextusok bőséges alkalmazása. Szövegei, mint előszövegek montázsai jelennek meg, palimpszeszt szerkeze-

<sup>9</sup> Bahtyin, Mihail (1997)

tükkel eltörlik az őket alkotó idézetek leszármazási láncolatát, beilleszkedve ezáltal a kortárs irodalom, már-már kötelező, Kristeva intertextus-elgondolásának aládolgozó trendjébe. Ehhez az eszközhöz a legszemléletesebb példát a *Ricardo Reis halálának éve* adja, amit behálóznak a valós, fiktív, jelölt, jelöletlen, illetve átdolgozott utalások, de bármelyik Saramago-regényben találhatnánk bőséges példát a jelenségre.

Egy másik divatos téma, a szöveg születéséről való gondolkozás, a nyitva hagyott, lezáratlan, folyamatban lévő íráskísérletek történetbe építése szintén csaknem valamennyi Saramago-regényben megjelenik. A palimpszesztszerű szövegszerkesztés gondolatával összefüggő olvasva író szerző gondolata jelenik meg például a *Manual de Pintura e Caligrafiában*, ahol az írást próbálgató főhős az irodalom nagyjait olvasgatva próbálja elkészíteni saját szövegét. A fent említett Ricardo Reis is olvasva ír, válogatás nélkül forgatva újságokat és propagandaregényeket. A társ-szerzővé váló olvasó gondolata szintén megjelenik Saramago-nál. Ez a Borges, Cortázar vagy Italo Calvino által is kedvelt téma jelenik meg például a Minden egyes névben, ahol José úr kartotéklapokat olvasva írja meg az ismeretlen nő életrajzát, teljes személyét. A *Lisszabon ostromának históriájában* Raimundo Silva egy portugál történeti munkát (újra) olvasva alkotja meg saját szövegét, ami szintén az íróvá váló olvasó népszerű barthes-i gondolatát veszi elő.

Saramago kedvelt eszközei közé tartozik a szintén a hagyomány újraírását megcélzó posztmodern módszer, a regény architextusaiként szolgáló előszövegek átértelmezése, idézőjelbe tétele. A *Lisszabon ostromának históriája* a történetírás, a történelem és fikció határainak elmosódását, felfeslését példázza. Raimundo Silva saját ötlete alapján írja meg Portugália új történelmét, példázva ezáltal azt a gondolatot, hogy a történetírás nem más, mint magának a történelemnek a megalkotása, önkényes jelölés alapján történő fikciógyártás. Szintén műfaji előzményeit átíró szöveggént olvasható a *Kolostor regénye*, amennyiben olyan, a szerelmes regény hagyományait követő történetként olvassuk, mely állandóan megszakítja romantikus cselekményét. Az elidegenített, felfüggesztésekkel terhes regény így az önfeloldott szerelmes regény paródiájaként is olvasható.<sup>10</sup> A *Minden egyes név* ismeretlen nő után nyomozó José urának regénye a detektívtörténetek hagyományába illeszti a szöveget. A nyomozás itt azonban meghíúsul, a főszereplő hivatalnok sosem találja

<sup>10</sup> Vö: Pál, Ferenc: *José Saramago szerelmes regényei, avagy kísérlet annak megmagyarázásáá, miért is annyira népszerűek az író regényei?* In: Palimpszeszt, p. 17.



meg kutatásának tárgyát. A Bényei Tamás<sup>11</sup> által anti-detektívtörténetnek nevezett elbeszéléstípust használva érvényteleníti itt Saramago a szöveg architextusait.

Tovább sorolhatnánk még a példákat, de már talán ennyiből is jól látszik, hogy Saramago regényeiben előszeretettel alkalmaz olyan technikákat, melyek által regényei szétírják saját hagyományukat, lebontják formájukat és újraértelmezik a velük architextuális illetve hypertextuális viszonyban lévő szövegeket. Mindez tökéletesen megfelel a bahtyini regénykoncepciónak.

Saramago regényei kiválóan szemléltették mindazt, amiről úgy gondolnánk, a tévéregények képtelenek teljesíteni. Vagyis a manapság legdivatosabb posztmodern önlebontó regénytrendek követését, a hagyomány szétírását, a szöveg saját formájának belülről való szétbomlasztását, a határok kirojtozását. Amennyiben azonban a televíziós sorozatokat alaposabb szerkezeti vizsgálatnak vetjük alá, a Saramago-szövegek működéséhez hasonló tulajdonságokkal találkozhatunk.

Más filmes adaptációkkal szemben, melyek a feldolgozni kívánt szöveget igyekeznek minél inkább sűríteni, tömöríteni, a tévéregények épp ellentétes irányú műveletet hajtanak végre, vagyis az alapul szolgáló regényt igyekeznek minél inkább megnyújtani. Így történt ez például a világszerte szinte a legnagyobb népszerűségnek örvendő tévéregénnyel, Bernardo Guimarães *Isaura, a rabszolgalány* című regényének (nálunk *Rabszolgasors* címmel vetített) feldolgozásával is, mely a 230 oldalas zsebkönyvet 100 epizódos sorozattá nyújtotta. A legendás, Globo társaság által elkészített verziót is túlszárnyalta a 2004-ben leforgatott remake, mely immár nálunk is a regény eredeti címét viselve, 140 epizódon át szórakoztatta a nézőket. A kérdés tehát az, hogyan válhat a rövidke regényből gigászi méretű televíziós saga.

A történet megnyújtására számos lehetőség adódik. Egyik legkézenfekvőbb az ismétlés eszközének használata. Ki ne tudna felidézni olyan jelenetet, amelyben a hős vagy a hősnő a távolba révedve felidézi szerelmesével töltött legkellemesebb együttlétét, vallomását, esetleg heves vitáját. Ilyenkor a kép szélei elhomályosulnak és/vagy ködös, barnás látvány tárul elénk, míg újra végignézhetjük azt, amit már egyszer (esetleg többször) láthattunk. Ez azonban csak egy az ismétlés tévéregényekben való felhasználási formái közül. Sokkal körmönfontabb például az ismétlésnek azon alkalmazása, amikor magát az eseményt váltják ki vele. Egy epizód legfontosabb történései a szervesen beépített reklámszünetek előtt, illetve a fejezet végén következnek be. Ezeknek elég erősnek kell lenniük ahhoz, hogy a szünet alatt is a készülék előtt tartsák a nézőt, illetve ahhoz, hogy rávegyék arra, másnap

---

<sup>11</sup> Bényei, Tamás (2000), pp. 17.

is leüljön megnézni a sorozatot. A film ezen, lehangsúlyosabb történetelemeit nézve azt találjuk, hogy azok gyakran nem önálló események, csupán korábbi történések felidézései. Így tehát lehet egy egész hetes tömb lezárásának végső bonyodalma az, hogy Juan Pablo megtudja, Juanita valóban csókolózott Robertóval, vagy az, hogy Ricardo lánya, Rosaura rájön arra, hogy az igazi nagyanyja valójában a sorozat főgonosza, Catarina. Az ismétlés tehát ebben az esetben magának az akciónak lép a helyébe.

Szintén népszerű nyújtási eszköz a szereplők felbontása. Így például a Guimaraes regényében szereplő Malvinát a 2004-es sorozat két részre osztotta. Karakterét egyrészt megőrizték Malvinaként, másrészt pedig megalkották belőle Leõncio anyjának, Gertrudes asszonynak az alakját, akit a regény épp csak megemlít. A figura kettéosztását hangsúlyozza, hogy helyenként a filmbeli Gertrudes a regénybeli Malvina mondatait mondja el.

Az egyik legérdekesebb nyújtási technika az, amikor a sorozat a regényben épp csak megemlített dolgokat részletesen kifejti, esetleg teljes cselekményszálát épít köré. Erre amiatt is szükség van, mivel a tévéregény több, a főhősével részben párhuzamos történet-szálát kíván meg, amivel a feldolgozandó regény nem biztos, hogy rendelkezik. Vegyük példaként ismét a 2004-es *Isaura, a rabszolgalány* című sorozatot! A regényben elhangzik egy mondat, miszerint Leõncio a városban kicsapongó életet élt, erre több utalás nem is történik. Lássuk, mi lesz ebből a tévéregényben! Leõnciót láthatjuk a városban, amint épp egy nemes származású, ám anyagilag lecsúszott család hölgytagjával éli kicsapongó életét egy hotelszobában. A hölgy teherbe esik, ám Leõncio sorsára hagyja, sőt, a lépcsőn is lelöki, így a nő, Tomasia elveszti gyermekét, valamint többé nem lehet anya. Természetesen bosszút esküszik a férfi ellen, amely hadjárat a sorozat egészén végigvonul. Tomasia azonban nincs egyedül. Van édesanyja és testvére, az édesanyjának vannak régi szerelmei, ami által szerepet kap a kedvelt apasági kérdés konfliktusa is, ez persze megadja a lehetőséget egy tévedésből kialakult testvérszerelmeire stb. A regényben elejtett mondatból tehát egy egész cselekménybokr alakul ki, ami számos pontján csatlakozik az eredeti történethez. Szintén ilyen asszociatíván olvasott mondat a regénybeli Henrique megjegyzése, miszerint neki is nagyon tetszik Isaura. A sorozat a végsőkig kiaknázza ezt a mondatot: Henrique rengeteget szenved viszonzatlan szerelme miatt, szembeszáll apjával, még az őserdőbe is elmegy gyémántot keresni, hogy kiválthassa szerelmét a rabszolgaságból.

Ezek a nyújtási technikák Deleuze és Guattari<sup>12</sup> gondolatát idézik fel, akik a könyv hasonlataként a rizóma fogalmát hozzák be. A korábbi fa-hasonlattal szemben, mely egy fő gondolat (törzs), és a hozzá kapcsolódó mellékgondolatok (ágak) szerint képzelet el a szöveget, szerintük a jelen regényének a rizóma gyökértípus feleltethető meg a leginkább. Ez olyan gyökeret jelent, melynek nincs sem központi ága (főgyökér), sem egy hiányzó központi ágra utaló elrendeződése (hajszálygyökér), hanem központ nélküli, állandó törésekből, megszakításokból és kapcsolódásokból álló szabad, szerteágazó gyökértípus. A rizómaszerkezet a szöveget burjánzó, állandóan megtörő és más elemekkel kapcsolódó gondolatrendszerként jellemzi. Eszerint a könyv rizómaként egy bonyolult, elvont vonalat alkot, melynek szökésvonalait az olvasás során követnünk kell.

Az *Isaura* esetében épp ezt a szerkesztésmódot figyelhetjük meg. A sorozat erősen kötődik a könyvhöz, hiszen a központi konfliktus (az *Isaura* szabadságáért való küzdelem) megmarad, ugyanakkor szálaire bontja a szöveget, a legkisebb elemét is burjánzó történetté alakítja, rizómává olvassa Guimarães regényét. Az eredeti szöveg így szétbomlik, és olyan szerkezetté alakul, melyet minden pontján a megszakítottság, az elágazás jellemez. A történet számtalan csomópontot kialakítva állandóan kapcsolatot létesít újabb és újabb elemekkel, melyek szerteágazó konnotációs láncon keresztül hálózják be a sorozat száznegyven epizódjának gigantikus mezejét. Deleuze és Guattari a rizómát a hagymák, a gumók, illetve a gaznövények szerkezetén át mutatják be, amelyek bonyolult burjánzásban fonják be életterületet. Ezt a működést ismétli az *Isaura* is azáltal, hogy a regény szálaikat kapcsolódási pontokkal hálózza be, melyekből szerteágazó történetek nőnek ki, s ezek a szájak a regény történetének szerves folytatásaiként élnek tovább. Az újabb szájak magva megvolt a regényben, a sorozat nem tett mást, mint hogy egyes elejtett megjegyzéseket olyan gócpontokként értelmezett, melyekből kibontható a sorozat burjánzó cselekményszövedéke.

Az *Isaura, a rabszolgályné* jól példázza a tévéregények Saramago posztmodern regénytechnikákat alkalmazó szövegeihez hasonló működésmódját. A sorozatok a korábban említett elbeszélésekhez hasonlóan szétolvassák saját szövegelőzményeiket, szálaire bontják és felfüggesztik a hagyományt, melybe beilleszkednek. A tévéregény tehát meglepő módon legalább annyira posztstrukturalista elméleteknek megfelelő architextuális viszonyokat tart fenn, mint Saramago regényei.

Mindezek a jellegzetességek számos, a posztmodern kategóriájába sorolt szövegre érvényesek lehetnek. Feltételezhető azonban, hogy Saramago és a tévéregé-

<sup>12</sup> Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (2002)



nyek szövegtípusai között mélyebb összefüggéseket is találhatunk, amit módszeres felhalmozó technikájuknak köszönhetnek.

Saramago szövegei, mint azt már a fentiekben is láthattuk, csokorba gyűjtik a ma divatos, gyakran posztmodernnek nevezett regénytechnikákat. Így a regények gyakran metafiktívek, előszeretettel tematizálják az írva olvasás – olvasva írás problémáját, sok esetben olvashatók regénytípus-paródiaként, gyakran és nagy számban alkalmaznak intertextusokat, illetve fiktív intertextusokat. Saramago regényei emellett olyan, divatos kérdéseket is felvetnek, mint a név és az identitás problémája, a prozopopeia alakzata (*Minden egyes név*), vagy a posztkolonialitás kérdése (*Kötutaj*).

Saramago azonban nem csupán alkalmazza ezeket az eszközöket, hanem következetesen felsorolja őket regényeiben. Minden egyes írása egy-egy probléma tézisregényeként olvasható, melyben a legdivatosabb elméletek alá dolgozik. Ezt azonban olyan mértékűre fokozza, hogy a felhasznált eszközöket túlírja, addig halmozza, mígnem burjánzásnak indulnak, és kiüresítik a problémát. Az eredmény nem más, mint a posztmodern tézisregény, amely egy oximoron, hiszen az ilyen típusú szöveg épp a tézis tarthatatlanságát, végtelenbe gyűrűzését hivatott leleplezni. Saramago viszont ezeknek a leleplező, hagyományt szétíró technikáknak a módszeres felsorolásával nem tesz mást, mint ezen eszközök klisévé merevedett téziszjellegének a leleplezését, vagyis a felhasznált posztmodern eszköztár lebontását. Saramago tehát, a divatos technikák felsorakoztatásával épp azt a hagyományt rombolja, amelybe beilleszkedni látszik, vagyis a divatos, posztmodern eszköztárat alkalmazó, metafiktív, kaleidoszkopikus stb. regény paródiáját alkotja meg. Ez az értelmezés természetesen csak akkor állja meg a helyét, amennyiben a regényeket nem egyenként, hanem egymás mellett vizsgáljuk, így rajzolódik ki ugyanis az a parodisztikussá váló problémaláncolat, amely akár a posztmodern regény legnépszerűbb technikái címet is viselhetné.

Ahogy Saramago radikálisan érti a posztmodern regényt, és technikáinak következetes alkalmazásával önmaga ellentétévé írja azt, úgy a tévéregény is képes önmaga ellentétévé halmozni a fent elemzett rizomatikus, posztstrukturalista olvasástechnikát. Nem kell talán bizonygatni, hogy a sorozatok nem egy Barthes S/Z-jéhez hasonló, izgalmas, asszociatív olvasatot kínálnak nézőiknek, hanem a befogadói tűrőképesség határát súroló, az unalomig halmozott történetészétszalasztást. Saramago-hoz hasonlóan, választott posztmodern hagyományértelmező technikáikat a végsőkig kiaknázva a központ nélküli szöveg tézisregényeit alkotják meg. Így ugyanahhoz az oximoronhoz jutunk, mint Saramago esetében, vagyis a központ, a megfogható, visszakövethető hagyomány megragadhatatlanságát leleplező

szövegek mintaregényeihez. A halmozás ismét átcsap önmaga paródiájába, így a tévéregények esetében sem találunk mást, mint a rizomatikus olvasásmód kiüresítését, negálását.

A korábban vázolt bahtyini gondolat, miszerint a regény, amint valamely formája megszilárdulni látszik, azt azonnal törli, igen határozottan érvényesül a fent vizsgált szövegekben. Az önnön figurativitását, fiktív jellegét, ideológiai beágyazottságát, stb. leleplező posztmodern regény mára olyan divatossá vált, hogy igényli felfüggesztését. Saramago felől olvasva a tévéregények megteszik ezt a gesztust, így megállapíthatjuk, hogy ez a műfaj nemcsak történetében őrzi a regény hagyományait, hanem abban a jellegzetességében is, hogy képes az állandó önparódiára, önmaga állandó megkérdőjelezésére, saját formájának negálására.

## BIBLIOGRÁFIA

- Bahtyin, Mihail (1997): *Az eposz és a regény. (A regény kutatásának metodológiájáról)*. Hetesi István (ford.)  
In: Thomka, Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei III*. Pécs, Jelenkor, pp. 27–68.
- Bényei, Tamás (2000): *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Budapest, Akadémiai Kiadó
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (2002): *Rizóma*, Gyimesi Tímea (ford.), in: Bókay, Antal; Vilcsék, Béla; Szamosi, Gertrud; Sári, László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, pp. 70–86.
- Fiske, John – Hartley, John (1978): *Reading Television*, New York, Routledge
- Halász, Katalin (1998): *Egy műfaj születése. A középkori francia regény*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó
- Lopez, Ana M. (1995): *Our Welcomed Guests. Telenovelas in Latin America*, in: Allen, Robert C. (szerk.) (1995): *To Be Continued... Soap Operas Around the World*, New York, Routledge