

ABÁDI NAGY ZOLTÁN

## Magyar narrato-retoréma egy amerikai regényben

Harry Houdini E. L. Doctorow *Ragtime* című művében

A *Ragtime* (1975) olvasói közül kevesen említenek Harry Houdinit a Doctorow-regény főbb (mármost a történetvilág alakulásának szempontjából legfontosabb) szereplői között. Pedig a vissza-visszatérően megidézett magyar származású,<sup>1</sup> legendás amerikai bűvőszel, varázslóval, mágussal – a mű kognitív erőteréhez közelebb álló fogalmazásban: illuzionistával és szabadulóművésszel – kezdődik és végződik a regény, míg a főszereplővé váló ragtime-zongorista csak a könyv közepén jelenik meg (igaz, drámai fordulatokkal teli eseménysor állítja őt azonnal az olvasói figyelem előterébe). Ami nekünk most még fontosabb: Houdini

<sup>1</sup>A magyarországi születés körül dúlt némi vita, mígnem egy budapesti anyakönyvi bejegyzés eldöntötte a kérdést. Azóta elfogadottá vált, hogy Harry Houdini (eredeti nevén Erik Weisz/Ehrich Weiss/Harry Weiss) 1874. március 24-én született, Budapesten. Doctorow erről a vele készített interjúnk során értesült; ő amerikainak hitte Houdinit (lásd ABÁDI NAGY 1997, 173–174). Maga Houdini ugyan halála előtt néhány nappal is így dedikálta Samuel Smilovitznak a róla készült rajzot: „Houdini, született a wisc.-i [Wisconsin állambeli] Appletonban 1874. április 6-án” (SILVERMAN 2006, 271). A Houdini által vallott születési dátum azonban eleve képtelenség, hiszen, bár valóban Appletonban telepedtek le, a család – és vele a kis Erik – 1878. július 3-án érkezett meg Amerikába, a rabbi apa után (SILVERMAN 2006, 9). Houdini olykor érzékeltette, hogy anyjától kapta az 1874. április 6-i születésnapot, és ki is tartott mellette (bevándorláskönnnyítő fogás lehetett, hogy a kis Eriket úgy tüntették fel a szülők, mintha Amerikában született volna). Viszont „[a]nnak sehol sincs írásos nyoma, hogy Wisconsinban született volna. Létezik azonban egy bejegyzés, amely a születését tanúsítja – legalábbis egy bizonyos Erik Weisz születését –, amely szerint Budapesten 1874. március 24-én jött a világra” (BRANDON 2011, 335). Massimo Polidoro Houdini-mongráfiája is amellett foglal állást, hogy „1874. március 24-én Magyarországon, Budapesten, a Rákosárok utca 1-ben született egy fiúcska, akit később a világ Houdini művésznévén ismert meg. A gyermeket Weisz Eriknek hívták, Weisz Sámuel és Steiner Cecília negyedik fiúgyermeké volt.” A két mondatához egy lábjegyzet is tartozik: „Ezek az adatok a budapesti zsidó közösség, a Pesti Izraelita Hitközség 1872–74-es anyakönyvéből származnak. Houdini azonban egész életében azt állította, hogy 1874. április 6-án született Amerikában” (POLIDORO 2004, 11). Arról, hogy az „Erik Weisz” névből miként lett „Harry Houdini”, lásd POLIDORO (2004, 15).

alakja mindegyik fikcionált és transzponált identitású<sup>2</sup> regényfigura sorsával szoros kapcsolatban áll. Legkézenfekvőbbben: a jellemcselekvés motivációs átsugárzottsága révén. Mi több, abban a szöveg univerzumban, melyben az úgynevezett „ragtime-korszak”, vagyis a 19. század utolsó és a 20. század első másfél évtizede (az I. világháborút megelőző „boldog békeidő” Amerikája) megelevenedik (a regényben, egészen pontosan, 1906-tól 1914-ig), Houdini többfunkciós narratív alkotóelem is. Ebben a tanulmányban ez az aspektuális átsugárzottság és ezek a narratív funkciók érdekelnek bennünket: vagyis Houdini mint aspektuális koordináta és Houdini mint narrato-retoréma, valamint a kettő összefüggésrendszere. Azt állítjuk ugyanis, hogy a sokszor töredezettséggel vádolt, sokeleműsége miatt szétesőnek mondott – vagy éppen ezen jellemzőkért dicsért mű – egységesítő gondolatszerkezettel rendelkezik (ezzel nem mondunk újat), és azt Houdini alakja tartja össze (ezzel viszont igen).

### Houdini mint aspektuális koordináta

Kezdjük a történetvilágbeli motivációs hálóval, hiszen ennek átértése nélkül a Houdini-figura gondolati bázist képező és ennek révén narratívaszervező szerepe sem érthető meg a maga teljességében; másrészt ez az összefüggésrendszer sem mindegyik Houdini-párhuzamú jellemkapcsolatot tekintve nyilvánvaló, vagyis az erre vonatkozó állítás pontosabban definiálendő és dokumentálendő. Mélyebb összefüggésrendszerről van szó, mint a történetvilágbeli figurák cselekményszintű összekapcsolhatóságáról; vagyis mélyebb annál, ami nyilvánvaló: hogy ugyanis „a könyvbéli jellemek teljes körét vékonyabb és erősebb – leginkább vékonyabb – szálak kötik össze” (FOWLER 1992, 66).<sup>3</sup>

Pontosabb lesz a definíció, ha a „cselekvésmotiváció”-hoz hozzátesszük, hogy az egyes figuramotivációk, a szövegsubjektumok szempontjából nézve, külső és belső meghatározottságúak, és maguk is valóságos kis rendszereket képezhetnek. Ez az irodalmi fikcióban megjelenített jellemekre többnyire, a Doctorow-regény-

<sup>2</sup>Lubomír DOLEŽEL “lehetséges világok”elméletének kifejezése a ténylegesen élt, valamely kor történelmi valós világából az irodalmi elbeszélésbe (leggyakrabban történelmi regényekbe) átlépő, „transworld” identitású jellemekre, amilyen Napóleon szerepeltetése a *Háború és béke*-ben (DOLEŽEL 1998, 17), és amilyenek, tegyük hozzá, a *Ragtime*-ban, többek közt, az építész Stanford White meg elcsábított szeretője, Evelyn (Florence) Nesbit és annak tébolyodott férje, H. K. Thaw (White gyilkosa); a pénzmágnás bankár, J. P. Morgan; az autógyáros iparmágnás, Henry Ford vagy az anarchista Emma Goldman. Magyarul „világváltó”, (a történelemből a szépirodalomba) „transzponált” identitású jellemeknek nevezhetjük az ilyen fikcionált, ám valóságosan létezett cselekvőket az irodalmi narratívában.

<sup>3</sup>Megjegyzés a Fowler-szövegre és későbbi hasonló esetekre vonatkozóan: ha az idézethez kapcsolódó bibliográfiai tétel nem tüntet fel fordítót, az idézet minden esetben A. N. Z. fordítása.

től függetlenül, általában véve is igaz. Jelen összefüggésben az egyes *Ragtime*-szereplők sokirányú egyéni indítatásrendszerében nem a történetvilágbeli akciók és reakciók felületi motivációs rendszerére összpontosítunk, hanem annak – mondjuk így – diszkurzív eredőjére, mely nem más, mint e rendszer egészének mélymotivációs bázisa. A tudatos vagy öntudatlan, a narrátori vagy a szereplői gondolkodásban esetleg meg sem jelenő, abból és a cselekedetekből nemritkán inkább csak kikövetkeztethető motivációs alapról van szó, mely az adott figura létének diszkurzív értelme, ontológiai igazolása a fikcionált aktuális világban (tehát a fikatív „valóságban”, melyben a fikcionált karakter „él”).

A *Ragtime*-ban ez a motivációs bázis a szabadulni vágyás. Nem csak a nyomor és üldöztetés elől menekülő, 20. század eleji bevándorló tömegekre kell gondolnunk (a „nyomorhajókra” [DOCTOROW 1979, 18]), és nem is csupán a gyalázatosan megalázott, rasszista kelepccébe taszított hivatásos ragtime-zongorista, az afro-amerikai Coalhouse Walker tragédiájára (a sokszálú cselekmény fő vonalát az ő története képezi). Annak ellenére sem, hogy ezek alapvető kultúrakritikai eszközök a 20. századi későbbi visszatekintésben megszépült ragtime-korszak-kép doctorowi korrekciójához. Olyannyira alapvetőek, hogy a regény satirikus helyesbítésként is felfogható, miközben, állapítja meg Bollobás Enikő más összefüggésben, azt is bemutatja, „ahogyan a múlt és főként a múlt szövegei formálják a jelent és a történelmet” (BOLLOBÁS 2005, 620). Helyesbítő válasz a rózsaszín szemüveges korszakképre, melynek lényegét a narrátor a könyv első oldalán meg is fogalmazza, méghozzá a későbbiek fényében vitriolosan ironikusan, ha az olvasó nem így értette volna mindjárt az elején: „Négerék nem léteztek. Bevándorlók nem léteztek” (9). A felső középosztálybeli fehér családra ugyanis hamarosan rátör a felismerés, hogy mindkét mondatnak az ellenkezője igaz. A családfő, Apa, elhűl a bevándorlókkal zsúfolásig megrakott óceánjáró láttán: „Apa, ez a kemény ember, lelkében összeomlott. Erőt vett rajta a kétségbeesés” (18–19); a kertjéből pedig hamarosan batyuba göngyölt újszülött fekete csecsemő kerül elő, és ezzel máris belül van a fehérek házában (Anya jóvoltából) a nagyon is létező „néger(probléma)”, a szomszédék fekete mosónője (a gyerek anyja), és megjelenik náluk a fekete zongorista (az apa). Hayden White-nak a történelmi és az irodalmi narratíva hasonlóságára vonatkozó megállapítását egyszerre szélesítve és szűkítve azt mondhatjuk, hogy a „ragtime-korszak”-ként ismert, konvencionális tropológiai kódoltságú kulturális narratívát a *Ragtime* „dekódolja”, „destruktorálja”, és az eredetitől eltérő figuratív módban „újrakódolja”, „újrastrukturálja”. Az ironia forrása „az eredeti és az újabb kódoltság közti feszültség” (WHITE 1985, 96). A történelmet hiányoló Fredric Jameson ezt nem vette volna észre? Hogy ugyanis „a regény egészének mikrokozmoszát képező nyitó bekezdés”-ben rejlő látens ironia azt sugallja, mennyire „torz képet fest a múltból a nosztalgia” (SAVVAS 2011, 140). Doctorow az ironia zsonglőre ebben a könyvben, mert a *Ragtime*-ot egyaránt felfoghatja az olvasó „komoly» történelmi regénynek és/vagy a történelmi re-

gény paródiájának” (SIMMONS 1997, 95). (A *Ragtime* történelmiregény-jellegére és Jamesonra alább visszatérünk.)

A szabadulásért folytatott küzdelem tehát – megint csak a Houdini-mutatványok fogalmi ernyője alá asszociálhatóan – a most említett példáknál is erőteljesebben hatja át a regényt. Dianne Osland, más kontextusban, helyesen érzékeli, hogy a megfulladás nemcsak a magát bezárató szabaduló-művészt fenyegeti, fizikailag, hanem, valamilyen értelemben a *Ragtime* majd minden szereplője fulladozik a bezártságtól, mentálisan és emocionálisan egyaránt (OSLAND 1997, 265). Cobbet Steinberg egy évvel a regény megjelenése után megfogalmazta ezt, kissé másként, de lényegileg azonosan: „A legtöbb *Ragtime*-figura a bebörtönözöttség és az elkeseredett mozgás, a fogság és a menekülés, a klausztrófia és az agorafóbia közti helyzetbe van beszorulva. [...] azzal küszködik, hogy olyan mintára, értelemre leljen, amelyik nem tartja fogságban” (STEINBERG 1976, 130). Osland és Steinberg azonban mindössze megállapítja, de nem elemzi ezt a körülményt, még kevésbé annak összefüggésrendszerét; illetve nem ismeri fel annak narratívaszervező funkcióját.

Nézzünk most rá részletesebben erre a képletre. A családbeli funkciókról elnevezett fehér család tagjai is menekülnének, illetve menekülnek. Valamennyien a boldogtalanságból: Apa (aki a konformitás foglya) a munkába; Anya (az elhanyagolt/lekezelt nő), lassú átalakulás után, egy új házasságba; Anya Öccse a bombagyártásba (Walker igazának oldalán, végül Emiliano Zapata seregében, Mexikóban); Walker afro-amerikai szerelme, Sarah a kilátástalanságból kis híján a bűncselekménybe (a fehér ember kertjében hagyja újszülött gyermekét). A szegénység kenyerén tengődő, szocialista zsidó árnyképművész, Táte számára a kitörés a filmművészet, amely az üzleti siker és az új házasság felé vezet. Evelyn Nesbit a gyilkos, pszichopata felsőosztálybeli Harry K. Thaw karmai közt vergődik. Thaw pedig maga is szabadul, a szó fizikai értelmében, önkényesen, amikor megszökik a börtönből, ahova az építész, Stanford White meggyilkolásáért zárták be. Az anarchista Emma Goldman egy bebörtönzött és kivégzésre váró spanyol anarchistát akar megsegíteni a maga „radikális idealizmus”-ával (54), mely ideológiának egyébiránt Goldman a foglya is, ahogy azt a szocialista Táte látja.<sup>4</sup> Goldman feminista is, a nők „kettős leigázottsága” ellen hadakozik („soha nem fogadtam el a szolgaságot” [59]): szerinte a kapitalista társadalom kényszeríti Evelyn arra, „hogy a géniuszát szexuális vonzerejében keresse” (56). Márpedig a kulturális programozottság észrevétlenül rakja széttörendő láncait az egyénre. Így teszi, például, éppen a szocialista Tátét férfi sovínisztává, hogy aztán Nesbitet maga is

<sup>4</sup>A *Ragtime* a korabeli anarchista és a szocialista forradalmiságot egyaránt kritikai fénybe állítva mutatja be. Érdemes tudni ebben az összefüggésben, hogy a szintén radikális Doctorow személyes szellemi-ideológiai beállítottsága – John CLAYTON kifejezésével: a „radikális zsidó humanizmus” volt (TRENNER 1983, 109–119).

„ringyó”-nak nézze (57); a feleségét pedig, akiben áldozatot láthatott volna, könnyörtelenül elzavarja.

És a sok történetből kisugárzó vagy kikövetkeztethető szabadulásgondolat Houdini felé mutat; vagy, ha tetszik, belőle sugárzik bele a többi cselekvő sorsába, hogy tudatosuljon a befogadóban a felismerés, melynek jegyében a *Ragtime* áll, és amiről többen értekeztek már:<sup>5</sup> a nagy háborút megelőző amerikai „boldog békeidők” ragtime-korszaka valójában a fajgyűlölet, a férfisovinizmus, az erőszak, az anarchia és embermilliók számára a boldogtalanság kora is volt. A mindenféle értelemben vett bilincsbé vertségé, annak sokféle változatában (rasszizmus, szegénység, boldogtalan házasság), változatos tömegrelevanciával (az egyéntől, a családon át a diszkriminált etnikumig és a nőkig), különböző mértékben és formákban (Anya sokáig magatudatlan, szelíden viselt rabságától a militáns módszerű igazságkeresésbe behajszolt ragtime-zongoristáig és a fekete társakig, valamint ennél is tovább, a nyomortól úzótt, bevándorló tömegekig). Hogy mindez miként jelenik meg a regényszereplők kognitív architektúrájában, milyen ezeknek a belső reprezentációja, és az miként határozza meg a cselekvői intencionalitást, főként pedig hogyan lesz az elbeszélő, „a matrózblúzos kisfiú” (12) világmegismerő tanulási folyamatának része – külön tanulmány tárgya lehetne.

Témánk maga szabta határai szerint azonban mi most Houdinire összpontosítunk. Houdininek hivatása, hogy számtalan módon béklyóba vereti, odaláncoltatja, a legkülönbélebb helyekre bezáratja, belakoltatja, felvonatja vagy leereszteti, a földbe és a víz mélyébe temetteti-merítetteti magát, hogy aztán szabadulásával ámulatba ejtse a lélegzet-visszafojtva izguló közönséget, még ha egyszer-egyszer majdnem az életébe is kerül. Nem csoda, hogy a Doctorow-kritika többször meg is állapította azt, ami magától értetődik: Houdini a meneküléstémát hozza a regénybe (például LUBARSKY [1978, 151]); azt is, hogy Houdini „a legmélyebb tematikai szinten központi szerepet játszik a regény megértésében”. Ezt viszont részletes kifejtés nélkül teszik, és korántsem narratológiai szempontúan (HARTER–THOMPSON 1990, 68). Annak felismeréséig nem jutott el a Doctorow-kritika, hogy a szabadulóbűvész a béklyózottságba bénult, esetleg szabadulni vágyó, sok-sorsú (minden egyéb vonatkozásban eltérő, de ebben a tekintetben rokon sorsú) világ, mondjuk így: visszaverődéses kognitivitásának gyújtópontjában áll.

Hogy írható le Houdini ilyen értelmű középponti szerepe a *Ragtime*-ban? Szimbólum lenne? Nem kifejezetten, hiszen nem rejtjelesen jeleníti meg a rabság-kontra-szabadulás absztrakciót, hanem *nyíltan* kimondva *megtestesíti* azt: „én abból élek, hogy megmenekülök, ez a szakmám, menekülés-szakember vagyok”

<sup>5</sup> Egy példa: szerzője azt a feladatot szánta a *Ragtime*-nak, hogy „aláássa az ártatlan századfordulós Amerika-képet, amely Amerikában nem léteztek gazdasági, társadalmi és faji problémák” (CLAYTON 1983, in TRENNER 1983, 115). Mint láttuk, a regényt nyitó kép, az idillizált ragtime-korszak-kép (például „Négerék nem léteztek. Bevándorlók nem léteztek” [9]) – ironikus.

(97); sőt, önreflexív módon testesíti meg, hiszen végig foglalkoztatja őt, mit jelent az ő szabadulóbűvész volta, miféle értelme vagy értelmetlensége ez az életének? „Azon töprengett, hogy miért is szentelte az életét az értelmetlen szórakoztatásnak” (100). Mondhatnánk Houdini jelenlétét „szimbolikus”-nak, de az ő rendkívül összetett, narratológiai közelítéssel megfogható szerepéről ezzel nem mondanánk semmit. Ahogyan azzal sem, ha, minden magyarázat nélkül, megtesszük a kor ünnepektől Houdiniját kulturális ikonnak. Megengedő módban tehetnénk, vagyis azt megjegyezve, hogy nem olyan értelemben az, mint, többek közt, néhány történelmi figura (például Benjamin Franklin, Washington, Lincoln és Kennedy elnökök vagy Martin Luther King Jr.), néhány színész és énekes legenda (Humphrey Bogart, Marilyn Monroe, Frank Sinatra, Elvis Presley, Bob Dylan, Madonna), néhány filmkarakter (Miki egér, Superman, Batman, Pókember meg a többi), az amerikai pite vagy az Apa által gyártott csillagsávós lobogó. Ez sem mondana semmit arról a szerepről, melyet Houdini a narratíva gondolati (ezáltal elbeszélés-technikai) építkezésében játszik. Ha megmaradunk annál, amit ő maga gondolt a kérdéstről – hogy ugyanis „Amerika egyik eszményképét tükrözte” fegyelmességével, becsvágyával, józan életvitelével, erejével, energikusságával, bátorságával (35) –, alig jutunk közelebb Amerika-értelmező szerepének megértéséhez. (Talán az energikusságot kivéve, erről később szólnunk.) Mint látni fogjuk, témánk mégis elvezethet bennünket az ikon-fogalomig.

Szögezzük le, hogy nem egyszerűen értelmezői fogás, ha a többszörös megnyilvánulású bilincsbe vertséget és szabadulást, illetve szabadulásvágyat összekötjük a szabadulóbűvésszel, pusztán mert Houdini előfordul a regényben. A szabadulóbűvész ugyanis nem egyszerűen megjelenik a *Ragtime*-ban, hanem sorozatosan visszatér benne. Mi több, már az első fejezetben felbukkan, mely vele is zárul. Ez a jelenet – találkozása a regényt elbeszélő kisfiúval és fehér családjával – lesz, Houdini „kiadatlan, titkos naplója” tanúsága szerint, a szellemidézést és mindenféle misztikus badarságot csalásnak nyilvánító és mániákusan üldöző mágus<sup>6</sup> életének „egyetlen igazi misztikus élménye” (305). Bármely elbeszélés eleje és vége, mondja Peter J. Rabinowitz, elbeszélés-konvenciók és interpretációs politika összefüggéseit elemezve, mindig a „privilegizált elhelyezés” példái lesznek a címmel, a leíró jellegű alcímmel és az utószóval együtt. A privilegizált elhelyezés a jobb olvasói „összpontosítást” szolgálja („concentration”) és a stabilabb narratív „állványozás”, „aládúcolás” („scaffolding”) érdekében történik. A szerző mintegy nyomatékossított interpretációs igényt jelent be a kiemelt elhelyezésű szavakra, mondatokra, szövegrészekre vonatkozóan (RABINOWITZ 1987, 58). Houdini nyitó és záró (nemcsak az első fejezetet, hanem az egész könyvet is záró) szerepeltetése e narratív szegmensek elhelyezésével hasonló célt kíván elérni (a két szegmens lényegére

<sup>6</sup>Houdini „spiritizmus elleni keresztteshadjárata”-áról lásd SILVERMAN (2006, 237–243).

és érdemi jelentőségére alább visszatérünk), egyúttal erőteljesebb megvilágításba állítja a bűvész további megjelenéseit.

Mit jelent ez? Ha ennyire előtérbe kerül a szabaduló-bűvész, a narratívában betöltött középponti és összetett szerepére nézve viszont kissé reduktív lenne őt egyszerűen „kulturális ikon”-nak címkézni, de nem nyilváníthatjuk egyszerűen szimbólumnak sem, akkor miről van szó egészen pontosan?

Kezdjük azzal, ami az imént mondottakból következik: a narrátor kisfiú és Houdini viszonyával, illetve azzal, ami Houdini jelentősége a fiú szempontjából; majd folytassuk egy új gondolatsorral, azt viszont a végén kezdve. Houdini jelentősége a kisfiú szempontjából az, hogy a koraérett gyermek-narrátort tekintve episztemológiai viszonyítási rendszerül szolgál. „Rendszerül”, utóvégre Houdini önmagában *egy világ* a sokvilágú szöveg univerzumban; sokat megtudunk személyes életéről, freudi anyafüggőségéről, a világgal – közelebről Amerikával – kapcsolatos nézeteiről; tulajdon művészetére vonatkozó kételyeiről, a lelkét háborgató alakos és alakatlan bizonytalanságokról. A narrátor „hallatlanul érdeklődött Harry Houdini, a szabaduló-bűvész működése és életpályája iránt”, noha soha nem viszik el az előadásaira (12).<sup>7</sup> Itt fogalmazódik meg, burkoltan – még nem említettük – a narrátor tulajdon béklyózottsága és szabadulási vágya. Nemcsak Houdini bemutatóra nem vitték el a fiút, hanem az anyagilag rendezett életbe belelaposodott, önelégült „családi élet körülményei ellentmondanak arra irányuló igényének, hogy lásson, és elmenjen ide-oda” (12). Ez teszi képessé narrátorunkat az általánosító ugrásra az I. világháború kitörésével záruló regénytörténeten, sőt Houdini 1926-ban bekövetkezett halálán túlra, mindjárt a következő oldalon: „Ma, a halála után majd ötven évvel, egyre csak nő az érdeklődés a szabadulások iránt” (13).<sup>8</sup> Innen az érzékenysége, hogy ezzel az adottsággal a fikcionált és a fikcióba átlépett tranzponált sorsokban a béklyót és a szabadulásvágyat kitapintsa, ezek nyalábját összefogja, a Houdini-jelenségbe belevigye. Ez lesz az ő szabadulási mutatványa, világ-megismerési módszere; így tudja megvalósítani, hogy az igénytelen családon ugyan belülről szemlélődve, mégis abból lelkileg-szellemileg-intellektuálisan messze kijebb tekintve, azaz tehát onnan mintegy kiszabadulva, igenis „lásson, és elmenjen ide-oda” (12).

És az imént jelzett új gondolatsor, a végén kezdve? Az is következik az eddigiekből, ám még egy lépéssel közelebb lépünk vele a narratívaelmélethez. A végén kezdve: Houdini a regény aspektualitásának koordinátája. Ehhez a megállá-

<sup>7</sup> Houdini olyan ennek a kisfiúnak, mint Doctorow másik, még közvetlenebbül önéletrajzi jellegű regényében, a *Világkiállítás*ban Edgarnak a „szomorkásan méla bohóc”-nak álcazott bravúros kötél-táncos. Ott inkább mint a művész gyermekkori önarcképe, mégis hasonló gondolati nyomatékkal: „A mutatvány művészet volt a javából, az illúzió hatalma mögött a valóság még nagyobb hatalma rejlett” (DOCTOROW 1988, 151–152).

<sup>8</sup> A *Ragtime* Houdini halála után 48 évvel jelent meg.

pításhoz olyan gondolatsor vezet el bennünket, mely most is abból indul ki, amit fentebb megfogalmaztunk: Houdini önmagában is *egy világ* a *Ragtime* sokvilágú szöveg univerzumában. Az aspektualitás fogalmát – John Searle filozófiai meg-látásának alapján állva (mely szerint mindig csak bizonyos aspektusból vagyunk képesek szemlélni és elgondolni a dolgokat) – Alan Palmer vezette be a narratívaelméletbe. Az irodalmi elbeszélés történetvilágának aspektualitása azt jelenti, mondja Palmer, hogy a történetvilág, „amint a való világ is, más-más szemléltői aspektusból mindig másnak tűnik fel. Márpedig a benne lévő karaktereknek pusztán arra van lehetősége, hogy bármely adott időben csak egy bizonyos perceptuális és kognitív aspektusból érzékeljék azt” (ZUNSHINE 2010, 182). A *Ragtime* történetvilágán belül is, mint láttuk, mindegyik cselekvőnek megvan a maga (külön-álló, egyszersmind kapcsolódó) történetvilága. Úgy is mondhatjuk: a Houdinit magában foglaló szöveg univerzum is sokvilágú.

A sok történetvilág különbözőségében viszont, azt is láttuk, van valami, ami megnyilvánulási formáinak, okozatiságának, tudatossági fokozatainak eltérései ellenére, az etnikai sors (például Walker), a női sors (például Anya, Sarah, Nesbit), a társadalmiosztály-meghatározottság (például Táte), a világmegismerési igyekezet (a kisfiú) különbözősége ellenére is közös, és a szabaduló-bűvészet felé fordíthatja figyelmünket. Mert a szabaduló-bűvész mutatványaiban benne van a helyzetkép (a személyes sors és a társadalmi-nemi-etnikai sors tudatosuló vagy még csak nem is tudatosuló bilincsbvertségét sugallva), melyre az egyéni vagy közösségi szabadulásvágy rezonál. Houdini fellépéseiben benne van, az elbeszélés színpadának előterébe állítva (akkor is, ha több szereplő tudatos gondolkodásának legbelső színpadán a gondolat árnyéka sem jelenik meg, egy pillanatra sem), a szabadulás vágya, valamint a vágy megvalósulás – a menekülés – illúziója. Akkor is benne van mindez, ha a jellemkognitívást nem, csak az olvasói következtetést terelik az elbeszélés lokális részletei ebbe a globális – vagyis a narratíva egészére vonatkozó – értelmezési irányba.

Másrészt, a szabaduló-bűvész: illuzionista. Valahol, láthatatlanul a mutatvány lényegét képezi a megtévesztés, abból pedig a szabadulás voltaképpen lehetetlenségére következtethetünk. (Önmegtévesztők is vannak a regényben, amilyen Apa vagy a transzponált Booker T. Washington.) A megtörhetetlen, megalkuvásképtelen, rettenthetetlen igazságérzetű ragtime-zongorista – akinek „eszébe se jutott, hogy a fajtája módján meghunyászkodják” (171) – nem csal, mindössze a Ford T-modelljét akarja vissza a fajgyűlölő fehérektől, akik útját állták, és akik szerint egy „niggernek” nem lehet autója; mindössze bocsánatkérést vár el a gyalázatos megaláztatásokért („vandálmód tönkretették”, emberi ürülékkel összepiszkították a T-modellt [175]). A tragikus ironia az, hogy minél tisztább eszközökkel játszik valaki, annál durvábban bemocskolják. Az egyszerű, tiszta igazság melletti kitartás előbb Sarah életébe kerül (aki tehát Coalhouse Walker szerelme, gyermekének anyja), mígnem Walker önmagát ítéli halálra pusztán azzal, hogy az igazát



akarja. Egy – és ugyanakkor más – értelemben ő is „illuzionista”. Csakhogy ez a „mutatvány” már csak terrorista és önmegsemmisítő módszerekkel működhet, becsületesen nem. Doctorow a Heinrich von Kleist-i (Kohlhaas Mihály-i) eszszenciát<sup>9</sup> megfogalmazva összegzi a Coalhouse Walker-jelenség lényegét a Larry McCaffery-interjúban: a ragtime-zongorista „az ember, aki nem tudja elérni, hogy igazságot szolgáltatson neki az a társadalom, amelyik igazságosnak hirdeti magát” (TRENNER 1983, 44).

Igy értendő tehát az, hogy bár a sok szereplő sokféle észlelési és gondolkodási aspektusán keresztül széttartó történetvilágok tárulnak elénk, és kaotikusan nyüzsg bennük a nosztalgiátlanított, szépítetlen ragtime-korszak, Houdini szabaduló-bűvész voltában, a most taglalt értelemben, mégis rendezőelvet (viszonyulási rendeződést) érzékelhet az értelmező. Ezért tekinthetjük Houdinit a *Ragtime*-beli aspektualitás koordinátájának.

### Houdini narratoretorikai nézetben

Houdini szerepeltetése tehát olyan gondolatiságot koordinál, mely – és az eddigiek alapján ez nem szorul külön bizonyításra – a befogadót megnyerni vagy legalább befolyásolni igyekvő retorikusságot hordoz. Ebből eredően Houdini alakja narratoretorikai vizsgálódás tárgya lehet.

A *Ragtime*: kultúradiszkurzus, egy hamisra fényezett korszak kultúrakritikája. Arra emlékeztet, mint már említettük, hogy a boldog békeidőnek tartott ragtime-korszak nem volt boldog, nem volt békés. A narratívának tehát ezúttal is célja van az olvasóval. Azt akarja, hogy megértsünk valamit. Amikor „narratoretorikát” mondunk, *nem* narrált, narratívába foglalt retorikára és *nem* a retorika narrativitására gondolunk, hanem a narratívára *mint* retorikára, az elbeszélte szövegben *hordozott* retorikai igyekezetre – ezen a meggyőzés, de legalábbis a *ráhatás* művészetét és nem az ékesszólás, a képes-alakzatos szólás művészetét értve (bár utóbbi hozzátartozik előbbi eszközrendszeréhez).<sup>10</sup>

Houdini *Ragtime*-beli szerepét nem azért kell narratoretorikai összefüggésben vizsgálnunk, mert *lehet*, hanem mert azt remélhetjük, hogy ebben a nézetben tárul fel teljes gazdagságában az elbeszélésszervező szerep, melyet a szabaduló-bűvész betölt a regényben.

<sup>9</sup> A Coalhouse–Kohlhaas intertextualitásról Doctorow is sokat beszélt (például LUBARSKY 1978, 151; MCAFFERY 1978, 44; ABÁDI NAGY 1997, 170–172a) és a kritika is bőven foglalkozott vele. Többek közt Lieselotte E. KURT-VOIGHT (1977), Robert E. HELBLING (1980), John DITSKY (1983), Christian MORARU (1997) és Katalin ORBÁN (2003) szentelt teljes tanulmányt a kérdésnek.

<sup>10</sup> Bővebb kifejtésben lásd ABÁDI NAGY 2010, 10–15; angolul, továbbfejlesztett változatban, uő (2014), 31–35.

Ebben az olvasatban Houdini kulturális narrato-retoréma, egyben – az aspektuális koordináta szerepből kifolyóan – további narrato-retorémák forrása a szemantikai hatósugarába vont történetvilágokban. A „narrato-retoréma” fogalmát egy korábbi tanulmányunkban vezettük be. Ahhoz, hogy megvizsgálhassuk, mit jelent ez Houdini esetében, hogyan is működik a Houdini-narrato-retoréma a *Ragtime*-ban, dióhéjban fel kell idéznünk elméleti alapozó tanulmányunkból, mi is a narrato-retoréma.<sup>11</sup> Tömören definiálva: a narrato-retoréma az olvasó meggyőzését célzó retorikus narratív beszéd egységnyi megnyilvánulása, az elbeszélés hordozta diszkurzus retorikai eszközöként működő narratív elem. A narrato-retoréma különféle, illetve bármiféle meggyőzési célú tartalom, mód, forma, eszköz lehet a szépprózai elbeszélésben. A fogalom tehát bármilyen rövid vagy akár könyvet átfogó kiterjedésű/érvényű, végtelenül egyszerű vagy igen összetett kulturális jelben hordozott, ilyen jel által közvetített nyílt vagy rejtett retorikai üzenetre (tartalomra, formára vagy funkcióra) utalhat. Rendkívüli sokszínűséget kell magába fogadnia – ezért a narratíva retorikai egységét nem tartjuk ennél tüzetesebben definiálandónak. Vagyis, még egyszer, de kicsit bővebben: a narrato-retoréma nem más, mint az irodalmi elbeszélésen belüli, illetve az elbeszélés összetett kommunikativitásában adott többszörös beszédhelyzet kisebb-nagyobb meggyőzési egységeként azonosítható retorikai beszédképződmény.<sup>12</sup> A narrato-retorémák *Ragtime*-ban fellelhető valamennyi fajtája a kultúrából eredő vagy arra reflektáló *kulturális* narrato-retoréma. Ez azt jelenti, hogy a narratívában generált kultúra (generatív narrato-kulturalizáció) és a narratívában performáló (az aktuális szerző és az aktuális befogadó világából, kívülről érkező) aktuális és/vagy (a művön belüli) lehetséges világbeli kultúra (performatív narrato-kulturalizáció) retorikai funkciója nyilvánul meg benne. Egybefogó fogalmazással: a kulturális narrato-retorémák adott kulturalizált narratíva<sup>13</sup> (esetünkben a *Ragtime*) retorikai funkcióit szolgálják.

A regénybeli Houdinire visszatérve, könnyen belátható, hogy a szabaduló-bűvész aspektualitás-koordináló szerepe retorikai célt szolgál. Mint láttuk – még egyszer – a személyes sors vagy a társadalmi-nemi-etnikai sors tudatos vagy öntudatlan bilincsbevertség-érzetét állítja elénk változatos formában, valamint az egyéni vagy közösségi szabadulásvágyat, mellyel az egyén és a közösség – öntudatlan vagy tudatos változtatási igénnyel – erre a sorsra reagál (erre is visszatérünk). Ilyen kultúra az, amelyik az aspektualitások közös nevezőjeként az azok

<sup>11</sup> Részletesebben lásd ABÁDI NAGY 2010, 23–31; angolul, a továbbfejlesztett angol változatban, uő (2014), 35–45.

<sup>12</sup> A „beszédképződmény” fogalmát Foucault vezeti be *A tudás archeológiája* vonatkozó alfejezetében (42–54, lásd különösen: 52–53).

<sup>13</sup> A szépprózai elbeszélés kulturalizációjával korábban részletesen foglalkoztunk. Lásd ABÁDI NAGY Zoltán (2002), (2003), (2007).

tengelyében álló szabaduló-bűvész felé fordul. Ezen a ponton már elég finomított a képlet ahhoz, hogy ikon-közelien is fogalmazhassunk: a regénybeli Houdini a kultúrakritika tükrében láttatott ragtime-korszak Amerikájának kulturális közérzeti ikonja.

A retorikai szituáció körvonalait is felismerhetjük a Houdini-retorémában, ha a klasszikus definíciókat némileg kitágítjuk, lazán értelmezzük, sőt nagy eltéréseket is megengedünk, amilyen az, hogy a „rétor” ezúttal nem szövegesen érvel. Így felfedezhetők a műben a retorikai szituáció körvonalai: a szükséglet (a szabadulásvágy); az elkápráztatni igen, de befolyásolni nem akaró, „hallgatóságával” mégis, öntudatlanul bár, de valamiféle retorikai interakcióban álló „rétor” (Houdini); a hallgatóság (ez esetben mindig a nézősereg); az akadályozó kényszer és korlát (ahány interperszonális vagy közösségi reláció, annyiféle megjelenési formában). És bár amellet is érvelhetünk, hogy Houdini szabadulási kísérletei azt az illúziót táplálják, hogy „emberi erőfeszítéssel a halál megértésének közelébe lehet jutni” (MORRIS 1991b, 110), és hogy Houdini „a halandóság határain igyekszik fölülemelkedni” (OSLAND 1997, 266), nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az adott helyzetek megváltoztatásához szükséges ágensek sem hiányoznak a műből. A jellemcselekvés lehet tudatos (a narrátor kisfiú – visszaemlékező, felnőtt énjétől vezérelten –, Walker és a börtönből megszököő Thaw), de nem mindig az. És nem feltétlenül (vagy egyáltalán nem) Houdini-hatásra cselekszik. Meglehet, ideológiai tudatosság dolgozik benne, mint Táte és Goldman esetében; vagy önfejlődés révén ismeri fel a változtatás szükségességét, mint Anya; avagy a ragtime-zenész sorsának hatására, mint Anya Öccse.<sup>14</sup>

A *Ragtime*-nak tehát markáns retorikai üzenete van, melyet a befogadó (az olvasó mint Houdini külső, aktuális világbeli „hallgatósága”), ugyan a narrátor közvetítő közlésében, de Houdini alakjának segítségével ismer fel. Ez teszi a bűvészt kulturális narrato-retorémává, mely egyszerre tekinthető közvetlen beágyazású, nyílt retorémának, minthogy a narrátori tartományban közvetlenül is előfordul (a fiú találkozik Houdinival, a csodálói közé tartozik, nyíltan megfogalmazza a Houdini-jelenség lényegét); és áttételes beágyazású, mélyáttételű narrato-retorémának, mert a történetvilágba ágyazottan bontakozik ki részleteiben a szabaduló-bűvész története. A Houdini-retoréma igazi, hermeneutikailag kódolt – az aspektualitás összefogásával kultúraértelmező – lényegét, annak teljességét azonban burkoltan kezeli az elbeszéléstechnika, a globális (a narratíva egészére vonatkozó) befogadói következtetési képességekre bízva, a narrátori tartományban nyíltan leírt és a történetvilágban beágyazottan dramatizált változatban egyaránt. Vagyis, szerepének igazi lényegét tekintve, Houdini burkolt narrato-retoréma is.

<sup>14</sup> A *Ragtime*-tól független, retorikai elméleti fogalmakhoz vö. ADAMIK–A. JÁSZÓ–ACZÉL 2005, 269–270.

És egyben *kontextuális* narrato-retoréma. Hiszen a „menekülés-szakember” nem pusztán egy a sok szereplő közül. Mint láttuk, az ő szabaduló-művészete felé fordul a szabadulásvágy a ragtime-korszakbeli amerikai kultúra összes nagy kontextusában: rasszizmus, a nők semmibevétele, a mélyszegénység, vagyis a faji, nemi, társadalmi diszkrimináció sok nézetben (aspektusban) dramatizált változataiban. Valamennyi a nem-is-olyan-boldog,-nem-is-olyan-békés-korszak-volt-az gondolat köré szervezve. És közben küszöbön az I. világháború. Houdini tehát nem pusztán jellemző, és ezért fontos és elhagyhatatlan figurája a korszaknak. A figyelmes olvasó ugyanis rájöhet, hogy a szabaduló-bűvész mint kontextuális narrato-retoréma szervezi és értelmezi a *Ragtime* összes nagy kontextusát. Ez a narrativitás fő forrása. Vagyis a Houdini-aktus retorikai jelként értelmezhető, és a Houdini-narrato-retoréma szemantikai hálózatosságában, valamint kontextuális dinamikájában rejlik a széttartó kultúrát megjelenítő regény összetartó ereje.

Ha ez így van, akkor Doctorow ugyan „nem hagyhatta ki” a nosztalgia-szati-rából Freud lesújtó véleményét, de nem is ért egyet az ötvenhárom éves tudóssal, aki „torkig van Amerikával”, amikor tanítványaival visszahajózik Németországba. Nem tudunk tehát egyetérteni Paul Levine-nel és Henry Claridge-dzsel, akik szerint Freud és Jung látogatása a Coney Islanden „irritáló”, „zavaró”, illetve „semmiféle célt nem szolgál” a *Ragtime*-ban, mint a „hamis történetiséget” (CLARIDGE 1990, 16). Christopher D. Morrissal sem, aki Freud „érthetetlen elmarasztalásáról” beszél (MORRIS 1991b, 100).

A regénybeli Freudnak több kifogása is van az USA-val szemben. Abban pedig, hogy Amerika olyan közömbösen elegyíti „a gazdagságot és a nyomorúságot, az erejét vesztett európai kultúra káoszát látta” (42). Ennek alapján és a kaotikus-ság számos megnyilvánulásának olvastán (például Anyát először félelem tölti el amiatt, hogy a néger lány és gyereke „magával hozta a házba a balsors, a káosz érzését” [72]) könnyelműen besorolhatnánk az 1975-ben megjelent *Ragtime*-ot az 1960-as amerikai regényvonulat hatása alatt álló, káoszképletű, entropikus regények közé. Mert, így igaz, a rend és béke korszakaként visszavágyott ragtime-korszak ellentmondásos, erőszakos, zűrzavaros oldalát állítja előtérbe. De a regényben nem az energiák leépülésének, a káoszba hulló kiegyenlítődésnek a világa tárul elénk, hanem a pozitív vagy negatív, de feltétlenül *aktív* energiáké, melyekben az akkor új (a 20.) század Amerikája formálódik. A narrátor vigyáz is arra, nehogy az olvasó téves következtetésre jusson. Többről van szó az ekkor még csak leendő filmmagnás, Táte árnyképművészeténél ebben a mondatban: „Így bízza rá a művész az életét az amerikai *energia* sodrára” (132. Kiemelés tőlem – A. N. Z.). Ez a mondat metafikciós önjellemzőként is értelmezhető, de csak abban az értelemben, hogy a regény írója a 20. század eleje amerikai energiájának sodrába szegődik. Maga Doctorow viszont soha nem sodródott *együtt* vele. Radikalizmusát nem jellemezte a „morális ambiguitás”, mint az egyébként igen rokonszenves Tátéjét, aki a meggazdagodással elsodródik szocialista elveitől, bár tovább hangoztatja őket;

vagy a kérlelhetetlen ideológus Goldmanét, aki „úgy pusztítja el maga körül az embereket, hogy észre sem veszi” (MORRIS 1991a, 445–446).

Azt, hogy a *Ragtime* a sodró amerikai energia regénye, ki kell egészítenünk: *mindenféle* energia sodró regénye. A felsőosztálybeli gátlástalanságtól (Thaw) és az aljas rasszizmustól (Conklin tűzoltóparancsnok), a „klasszikus amerikai hős” (Morgan) sajátos értelmű „rend” utáni sóvárgásától (és a rendet Fordban felismereni vélő morgani eszmétől) az egyéni sorsokban megélt, megszámlálhatatlan változaton át (a kelet-európai bevándorló tömegek, úgyszintén a fehér, az afro-amerikai és a zsidó család tagjainak sorsán át) a tomboló diszkriminációs erőszakkal szembeni ellenállásig (Walker, Anya Öccse és mások), a multietnikus Amerikáig (a regény végére egyes etnikumúvá kombinálódott családokig) és az amerikai filmiparig (Táte „csupa eréllyé vált, akit csak a jövő izgat” [249]).<sup>15</sup> A narrátor kisfiúban Nagypapa a „független szellemet” táplálta, és Ovidius „átváltozós meséi”-vel ültette a fejébe, hogy „az élet formái illékonyak, s a világon minden játszva átalakulhat” (116). „Nyilvánvaló volt a szemében, hogy a világ, örök elégedetlenségében, szakadatlanul formálja s újraformálja önmagát” (118). Susan Brienza szerint – a szinkópás technikájú ragtime-zene hasonlatával élve – a regény „a poszt-viktóriánus Amerikában bekövetkező robusztus változásokat mutatja meg, és azt teszi a jellemekkel és a cselekményszerkezettel, amit a ragtime-zene a szinkópálással és a poliritmussal. A szinkópa hangsúly-csúsztatást jelent, úgy, hogy a normálisan súlytalan ütemrésze esik a nyomaték.” Brienza ezt „narratív szinkópálás”-nak nevezi (BRIENZA 1995, 181). Észrevételét a jelen dolgozat kontextusába helyezve könnyen belátható, hogy a fehér, fekete és zsidó figurákat, valamint milliomosokat és nincstelen bevándorló tömegeket felvonultató regényben valóban az amerikai etnikai, osztálybeli, ideológiai poliritmia áll az előtérben. A korabeli szemlélet szerint hangsúlytalan „ütemrészek”-ről pedig fentebb szóltunk (az önelégült fehér felfogás szerint nem létező négerekről és bevándorlókról); a *Ragtime* viszont ez utóbbiakra csúsztatja át szinkópásan a hangsúlyt, így korrigálva a nosztalgikus korképet.

Joanna E. Rapf egyenesen a mű „transzgresszív energiájá”-ról ír, melynek Houdini „állandó metaforája” – a szabaduló-művész, aki a nevében is átváltozott (Erich Weissről Harry Houdinire) (RAPF 1998, 17). Ehhez csatlakozhatunk, hiszen Houdini kulturális narrato-retoréma funkciója ebben a kontextusban is releváns: ő az amerikai, aki energiáinak határait feszegeti, trükkjei minduntalan átalakulnak, és aki mindig visszatér az életveszélyből az életbe, mintegy újjászületik, feltámad. Kognitív narratológiai fogalmazással: igaz, a Houdini-mutatványoknak forgatókönyve van, mert alapjában véve tudjuk, mit várjunk a mágustól. Ám az ő forgatókönyvei egyszerre állandóak (az élet kockára tétele és megmenekülés, visszatérés

<sup>15</sup> Az eredetiben: „energikus emberré” („energetic man”) (DOCTOROW 1975, 217).

az életbe), miközben szüntelenül átalakulnak (a mutatókonkrét elemei és a megvalósítási formák változnak). Szélesebb értelemben a forgatókönyv nem más, mint – Manfred Jahn és Pléh Csaba más kontextusban használt kifejezéseivel élve – a „sztereotip cselekvéssor” (JAHN 1999, 174), és ami ebből következik: „konceptuális vagy fogalmi elvárásrendszer” (PLÉH 2013, 230). Hogy csak a narrátor-fiú fehér családjánál maradjunk, a regény olvasása közben fokozatosan érzékeljük, hogy megkezdődnek a forgatókönyvi eltérések. Anya feleszmél („úgy érezte, hogy cserbenhagyta a férfinem” [69]), és nagyon lassan, de kifelé lavírozik sztereotip forgatókönyví házassága csapdájából. Anya Öccse ugyan titokban, de gyorsan kilép a fehérek elvárásrendszeréből, és csatlakozik az igazát kereső afro-amerikai zenész akciójához. Apa tipikus fehér amerikai kortermék, zászló- és tűzijáték gyáros üzletember, aki jól érzi magát a társadalmi helyzetével járó elvárásrendszerben (szerinte „Coalhouse Walker talán nincs tisztában azzal, hogy néger”, és hogy aszerint kellene viselkednie [158]). Először maga is megdöbbenéssel tapasztalja magán, hogy „örömmel megy a rendőrségre” a Walker kézre kerítéséhez szükséges információkkal (208). Végül ő is eltér a rá vonatkozó forgatókönyvtől, leteszi az óvadékot, később vállalja a közvetítést Walkerék és Whitman kerületi főügyész között. Gerillaharcossá radikalizálódott sógora (Anya Öccse, a robbantás-szakértő, aki a végén Mexikóba szökik, és beáll Franciso Villa, majd Emiliano Zapata Salazar forradalmi seregébe) közeli, jó megfigyelőként, bár végletesen és némi túlzással összegez Apára vonatkozóan, az utolsó találkozáskor: „Te önelégült vagy, és semmi érzéked a történelemhez. [...] Jártál te mindenfelé, de nem tanultál semmit” (285). Ezen cselekvők helyzetének változása, illetve kényszerű vagy önszmelő-ráébredő megváltoztatása adja azt, amit a regény narratológiai értelemben vett eseményességének nevezhetünk. Nem minden számít ugyanis eseménynek, ami a narratívában történik. Az esemény, mondja Wolf Schmid, Jurij Lotman eseményfelfogását továbbfejlesztve: helyzetváltozás (Lotman szemantikai mezők közötti tiltott határátlépésként definiálta) (SCHMID 2017, 231–233).

És vannak, akik képtelenek helyzetüket megváltoztatni, azaz kilépni a forgatókönyvből. Ilyen Conklin. A tűzoltóparancsnok két forgatókönyvet is érvényesít. A tűzoltóság-forgatókönyv álnok manipulálásával a legsötétebb, legádázabb fajgyűlölet forgatókönyvét érvényesíti: Walker nem fizetett útagót, és elállta a T-modelljével a tűzoltókocsi kijáratát, úgymond, ez pedig tűz esetén veszélyes helyzetet teremthet. Valójában az útagót csak kitalálták, a T-modellt pedig a tűzoltók állították meg, hogy „megleckéztessék” a feketét, aki merészel saját kocsival „parádézni”. Így épül fel Walker ellen, a tűzoltó-forgatókönyv takarásában, a hazug rasszista mese. Ansgar Nünning elméletével<sup>16</sup> remekül értelmezhető narratív-

<sup>16</sup>Nünning tanulmánya a kulturális világtéremtés narratológiáját vizsgálja az irodalmi elbeszélésben, annak módozatait és fázisait feltárva. Kérdései: hogyan konstruálódik egy történelemből az „esemény” (szelekcióval, absztrakcióval és prioritásosan), az abból konfigurációs és cselekményesítő

vát raknak össze, hiszen a kulturális (ebben az esetben a fajgyűlölő) sémák ügyes összetákolása révén a szavaknak, az összerakott „történetnek” itt is pusztító ereje lesz, olyannyira, hogy a narratíva beleszól a valóságba (itt: abba a lehetséges, vagyis fikcionált „valóságba”, melyben a ragtime-zongorista él). Nünning példájában Jago hazug állítást sugalló, foszlányokból eszkábált narratívája zúzza szét Othello és Desdemona világát (NÜNNING 2010, 194). Ugyanilyen erővel avatkozik bele, végzetesen, az afro-amerikai Walker világába egy narratíva, Conklin fehér rasszista narratívája.

A *Ragtime* – gondolkodás. Arról gondolkodik benne a narrátor, hogy milyen is volt a ragtime-korszak Amerikája. Ez azt jelenti, hogy a regény kognitivitásának középpontjában – Uri Margolin kognitív percepció elméletével élve (MARGOLIN 2003, 290) – a „mintázat-felismerés” áll, a mintázathoz való viszonyulás dilemmáival együtt. A ragtime-korszak Amerikájának mintázatát térképező narrátort éppúgy foglalkoztatja a mintázat-kereső dilemmázás (a Morgané), mint a gyors reakciójú mintázat-felismerés (Walker nemcsak felismeri a rasszista képletet, hanem afelől sincs kétsége, hogy ő lesz az áldozat, a mintázat a ő fejét akarja) vagy a mintázat-megfeleltetés (Táte és Goldman, akik ideológiák jelrendszerével olvassák Amerikát).

A mintázat pedig mindig ismétlődést is jelent. A ragtime-zongorista Coalhouse Walker sorsában a diszkriminációs gyűlölet és a hatalmaskodó erőszak ismétlődik, akár az amerikai rabszolgaság történetét vesszük alapul, akár az európai (kleisti) Kohlhaas Mihály-történetet. Morgan az ismételhetőség és cserélhetőség zseniális megvalósulását látja a morgani filozófia iránt közömbös Ford futószalagon gyártott autóiban. Táte árnyképes találmányának lényege a gyors pörgetésű ismétlődés. A társadalmi igazságtalanságokban pedig éppúgy felismeri az ismétlődést, mint Goldman a nemi diszkriminációban – ha kettejük ideológiai alapállása el is tér egymástól. Ebben is benne van a ragtime-zenei szinkópás technika: az ismétlődés a bal kéz ritmusa a „ragtime”-regény „zongorajátékában”; a jobb kéz szinkópás-improvizációs variációi szólaltatják meg azt, ami az egyénített a visszatérésben.<sup>17</sup>

Az ismétlődéstéma is felfűzhető a Houdini-jelenségre. Ebben az összefüggésben a Houdini-szerep még egy funkcióval egészül ki, ezért ismétlő narrato-re-

---

manőverekkel történet és narrált világ, valamint az utóbbiban perspektivásított jelentés- és jelentőségutalajdonítás (NÜNNING 2010, 196–208).

<sup>17</sup> Ebben és ezen túl, a regény egy sereg „ellentétet és feszültséget” szinkópál, állapítja meg John G. Parks: „formalizált és improvizált” dolgok, „hanyatlás és megújulás, statikus formák és a változékony képei, ismétlődés és változás, történelem és fantázia, az én és a másik, a gazdag és a szegény, a fehér és a fekete, WASP [White Anglo-Saxon, Protestant vagyis fehér angolszász protestáns] és bevándorló, narcizmus és önfeladás, külső utazások és belső utazások, indulások és megérkezések” (PARKS 1991, 58, 63).

torémról beszélhetünk. A szabaduló-bűvész fél Amerika által szájtátva bámult bravúrjai az ismétlődés és ismételhetőség mutatói, a túlélhetőség nagy kérdőjeleivel, majd végül mindig: a fellelegzéssel, az életben maradás megnyugtató lehetőségével. Ez a Houdini-narrato-retoréma ismétlő funkciójában a retoricitás lényege, az ismétlődés retoricitása. Houdinivel kapcsolatban tehát nem pusztán azért beszélhetünk ismétlő retorémáról, mert a bűvész többször megjelenik a *Ragtime*-ban, bár ez a körülmény is idetartozik. Houdini retorikai képződmény: egyszerre gyűjti magába és sugározza ki magából, laterális kiterjedéssel, a legkülönbözőbb aspektusokat összhanggá rendező gondolatiságot, amikor újabb és újabb formában és változatokban (aspektusokban) megjeleníti. A sokféleségben nyomatékosabbá válik, meggyőzőbbé lesz, kiteljesedik a gondolat. Ez az, ahogyan az aspektuális többszöröződés ismétlő ráhatássá válik, a retorikus ráhatást erősíti. Jelen van ebben az a fajta „laterális mozgás”, melyről Andrew Gibson beszél Robbe-Grillet-re vonatkozóan, egyik térből a másik (érintkező) térbe, végső soron „a gondolatiság virtuális tereit” megképezve (GIBSON 1966, 227). Csakhogy a *Ragtime* nem tagadja, ha hierarchikusan nem is rendezi, hogy a világ homogén terű – inkább annak homegenitását heterogenitálásában látja. Ez nem ugyanaz, mint a lehetőségek össze nem álló sokasága.

A retoricitás felismerését (befogadói oldalon) megkönnyíti, hogy tényretorémáról van szó, vagyis az a körülmény, hogy Houdini, noha a regényben fikcionált, mégis valóban élt, transzponált figura; mi több, a korszak közismert, a kulturális emlékezetben ma is őrzött szenzációja volt. Ezért sok minden abból, ami róla él a köztudatban, rábízható az olvasó tudására; elliptikusan kezelheti az elbeszélés, támaszkodhat arra, amit az olvasó Houdinival kapcsolatban entümematikusan (a fejében) tárol, és részletes kifejtés nélkül meg tud érteni, ki tud következtetni. Ebben a nézetben Houdini entümematikus narrato-retoréma is. Entümematikus tudásunkhoz adódik hozzá a mágusra (meg a többi jellemre) vonatkozó kontextuális tudás, melyet a narratíva szövegének segítségével felhalmozunk – vagyis amit Catherine Emmott narratíva-értési elmélete „szövegspecifikus” olvasói tudásnak nevez (EMMOTT 1997, 7, 19) –, hogy együtt segítsék az olvasót az elbeszélésen belüli lokális és globális koherenciára vonatkozó következtetéseiben.<sup>18</sup>

Értelmezői nézetben ez a tényretoréma tehát – fentebb egyszer már így határoztuk meg, és most így tértünk vissza rá: – kontextuális narrato-retoréma. Ha viszont a történetvilág szereplői felől nézzük a kérdést: hasonító retorémának mondhatjuk, hiszen a figurákban nagy mértékben szubjektíválódik a Houdiniban megjelenő gondolatiság. Sok-sok aspektusban dramatizálódik valami, ami mindig más, mégis közös nevezőjű. Ebben generálódik a Houdini-dilemma aspektualitása, egyszersmind az ezt koordináló Houdini-szerep.

<sup>18</sup>A narratíván belüli lokális és globális koherenciákra vonatkozó következtetésekről lásd GRAESER-SINGER-TRABASSO konstruktivista elméletét (1994, főleg 375–376).



Houdini többszörös elbeszélésszerkezeti, narratíva-kohéziós szerepének megértését nem kis mértékben segíti a tényretoréma entümematikussága (támaszkodás a ténylegesen élt mágusra vonatkozó olvasói ismeretekre). A narrátor arra bátorítja az olvasót, hogy lépjen közelebb a szabaduló-bűvész (úgyszintén a narrátor és, változó mértékben, a többi karakter) kognitív architektúrájához. Ahhoz, amit Houdini és a narrátor (maradjunk kettejükénél) tapasztal, és ahogyan a világra vonatkozó általános ismereteiket meg konkrét élményeiket kognitív architektúrájukban reprezentálják. Ezeket a reprezentációkat aztán az olvasó összeveti kívülről hozott saját világtudásával és reprezentációival, valamint a narratíva által nyújtott vagy abból kikövetkeztethető szövegspecifikus tudással.

A *Ragtime* transzponált bűvészenek összevetése befogadói tudásunkkal (az életrajzi Houdinivel, a korszak történelmére és társadalomtörténetére vonatkozó ismeretekkel) azt mutatja, hogy a narratori Houdini-reprezentáció alapvetően hiteles. Ebben az egyébként áltörténeti regényben is az; nem kell idézőjelbe tennünk a „tény”-t, amikor „tényretoréma”-ként írjuk le a mágust. Egy Doctorow-mű esetében mindez nem is olyan magától értetődő. Szerzőnk ars poeticája szerint ugyanis a „hamis dokumentum” – az író kifejezése az „áltörténeti regény”-re – szabadon kezelheti a tényeket, ha ezzel visz közel a történelmi lényeg felmutatásához: a regényíró által ily módon komponált hamis dokumentum – elvégre „csak megkomponált történelem létezik” – „hitelesebb, valóságosabb és igazabb lehet, mint a politikusok vagy újságírók vagy pszichológusok »igaz« dokumentumai” (Doctorow, E. L. 1983, 24, 26). Így értendő, hogy „Doctorow történelmi figurái elsősorban interpretációk és nem történelmi lényegük foglalatjai” (HARTER-THOMPSON 1990, 59). És így szolgálják a korszak ilyen értelemben hitelesebb megjelenítését a *Ragtime*-ban más transzponált karakterek esetében a tényszerűséget tekintve hamis részletek. Az alapvetően hitelesen megjelenített, tényretorémaként kezelhető Houdinibe is „befeléérték” fiktív részletek, sőt, Doctorow által kitalált, állítólagos trükkös mutatóanyagok is az igaziak mellé (lásd erről Gussow 1975, 6). Ennek leghíresebb (és végletesebb) példája Morgan és Ford regénybeli beszélgetése, mely fikció; nem lehetetlen, hogy a korszaknak ez a két fontos figurája valójában soha nem is találkozott. Amikor azt kérdezték az írótól, „tényleg találkozott-e ez a két ember”, Doctorow azt felelte: „most már [értsd: az én regényemben] igen” (CLEMONS 1985, 69). Ő azt mondta erről a technikáról, hogy a Truman Capote-féle és az újszurnaliszta írásmód fordítottja (Gussow, 5). Azaz, nem ténylegesen megtörtént eseményeket ad elő a fikció (a regény) eszközeivel, mint azt a tényregény és az újszurnalizmus teszi (most tekintsünk el attól, hogy ez a kettő sem ugyanaz), hanem a történelemből ismert, ténylegesen élt szereplőkkel kapcsolatos bizonyos körülmények és részletek torzításával, ezeket tényeknek beállítva igyekeznek a történelmi korszak igazabb arcát megmutatni – fikcionált „hamisítással” hamis képleteket korrigálni.

Cushing Strout tanulmánya szerint valamely regény és a történelem találkozása eredményezheti „a regény historizálását” vagy „a történelem fikcionalizálá-

sát”.<sup>19</sup> Épp Doctorow-műveket elemez tétele illusztrálására: míg a *Dániel könyvé-*ben a regény historizálódik, a *Ragtime* a történelem fikcionalizálásának a példája (STROUT 1980, 424). Más kérdés, hogy Strout ezt helyteleníti. Azok közé tartozik, akik történelmietlenséggel, anakronisztikussággal vádolják a regény szerzőjét. Erre az álláspontra helyezkedett Barbara Foley is. Véleménye szerint az afro-amerikai ragtime-zongorista „nem tipikus alakja” az I. világháború előtti időknek, és anakronisztikus az is, hogy egy afro-amerikai a terror eszközéhez nyúl a fehér emberrel szemben: „Azt hiszem, felháborítóan és szánt szándékkal anakronisztikus a regény hőse éppúgy, mint a tetőponti esemény” (FOLEY 1978, 96). Fredric Jameson „a historicitás válságá”-nak jeleként szolt a könyvről, melyet „a történelmi referencialitás eltűnése” jellemez, amikor „a történelmi regény már nem a történelmi múlt megjelenítésére törekszik; pusztán a múltra vonatkozó eszméink és sztereotípiáink »megjelenítésére« képes” (JAMESON 1999, 22, 25).

Arra a vádra, hogy Doctorow felelőtlenül viszonyul a történelemhez, léteznek egyszerű és szofisztikáltabb válaszok. Előbbiek konkrétumokra vontakoznak, utóbbiak pedig az álhistorikus módszer filozófiájára. Egyszerűbb, bár önmagában meglehetősen áttételes választ kaphatunk Berndt Ostendorftól, például arra kérdésre, hogy a bosszúálló afro-amerikai ragtime-korszakbeli megjelenítése anakronisztikus volna. A kulcs kétszeresen is adott a korszak nevét adó zenében: a ragtime a zeneileg képzett afro-amerikai ember *komponált*, klasszikus hagyományokra támaszkodó zenéje, valóságos lázadás, mert tudatos kitörés „a fehér elvárás zsarnokságából” (OSTENDORF 1991, 591). A fehér ízlés ugyanis az akkor még mindig rendkívül népszerű, komikus-parodisztikus feketemaszkos minstrelszínházat vagy „minstrel show”-kat, a népi kultúrába ágyazott, rasszista jegyekkel megspékelt táncos-énekes, bohózatos minstrelkultúrát kedvelte.<sup>20</sup> Ehhez a fekete kulturális ambícióhoz társul a másik ragtime-érv azt illetően, hogy mennyire nem anakronisztikus Coalhouse Walker alakja: a leghíresebb ragtime-szerző, a regény mottóját adó Scott Joplin frusztrált, megkeseredett sorsa. A regény egyszerűen „tettekké alakítja, cselekményesíti Joplin alkotó afro-amerikaiként megélt haragját és frusztrációját” (OSTENDORF 1991, 597). Egyébként azzal, hogy „a ragtime az európai dallamvilágot ötvözte az afrikai ritmussal, amerikai földön, megteremtette az első igazi amerikai zenei nyelvet”. Ez az, amiért fontos a ragtime-zene Doctorownak, érvel szellemesen a Theophile Savvas-monográfia a regénynek szentelt, „A történelem mint dallam a gépzongorán” című fejezetben (SAVVAS 2011, 141).

Az áltörténeti módszer részletei fölé emelkedő, annak értelmét-filozófiáját kereső, átfogó érvelésnek pedig abból kell kiindulnia, hogy a történelmi *tények* hite-

<sup>19</sup> „Fikcionalizálását” és nem „regényesítését”, mert utóbbi lenne ugyan a „fictionalizing” kínálózó, frappáns magyar fordítása, ám a „regényesít” más tartalomra „foglalt” a magyar kritikai nyelvben; nem ide való és ezért zavaró konnotációkat hozna be.

<sup>20</sup> A minstrelkultúráról és népszerűségéről lásd VIRÁGOS-VARRÓ 2002, 170–198.

lessége helyett – mint épp most szoltunk róla – a történelmi korszak *szellemének* hitelessége mellett elkötelezett doctorowi játék igenis felelősségteljes; a hamisdokumentum-felfogás szerint való, és nem szabad játék ez a történelmi alakok fikcionalálásával. A regénybeli Morganról ezt mondta az egyik interjújában: „Való igaz, hogy [...] kitaláltam néhány dolgot, melyeket nem igazol a történelem. Mindazonáltal az igazságban utazom. Állítom, például, hogy a *Ragtime*-beli J. P. Morgan-portrém hitelesebben jeleníti meg annak az embernek a lelkületét és életének lényegét, mint a hivatalos életrajza. Ha nem hinném, hogy igazat beszélek, nem írnék. Vagyis tehát, hogy nagyon sajátos ez így, az igaz; az, hogy felelőtlenység lenne, nem” (SANOFF 1985, 74). Barbara Cooper veszi észre, hogy a regény szétszórtsága látszólagos, és a filmszerű filmkocka-szekvenciákban épülő szerkezet voltaképp az egységes cselekménybe, avagy egy-két meghatározó figura-nézőpontba ágyazottság helyett épp azt a célt szolgálja, hogy a regény történelem-prezentációja felül tudjon emelkedni az egyes szereplők szemléleti korlátain – az egyes szereplők által képviselt narratívák voltaképp „a kor dekódolandó fikciói” (OSTENDORF 1991, 583). Így aztán: „Doctorow felülemelkedik az antropocentrizmuson, és fotografikus leírások, valamint mozi-szerű szekvenciák rendezgetésével néz szembe a történelem megragadásának problémájával” (COOPER 1980, 31, 37).

A szintén fikcionált elemek tömegébe ágyazott bűvész viszont, mint láttuk, alapjában véve megfelel az életrajzi Houdininak. Ennek így kell lennie, mert ő a narrátori kognitív architektúra sarokpontja, a narrátori tudat világszemlélő és önszemlélő prizmjája, a narrátori önismeret és én-ismeret<sup>21</sup> episztemológiai motivációja, ezáltal a narrátori tudásképzés meghatározó tényezője. Ez a prizmafunkció jut kifejezésre a kiemelt elbeszélési pozícióban (a nyitó és a záró fejezetben) elhelyezett részletben: a matrózbúzós kisfiú a tükörképét nézegeti „a fényszóró sárgaréz veretében”, amikor kikíséri a mágust az autójához. Houdini elköszön a kisfiútól, aki ezt mondja neki: „Figyelmeztess a főherceget” (16). Amikor pedig, a regény végén, Houdini felhúztatja magát a magasba a Times téri nagy mutatvány előtt, „1914-et írtak, s a hírek szerint meggyilkolták Ferenc Ferdinándot. E pillanatban egy kép villant fel Houdini agyában. A képen egy kisfiút látott, aki egy automobil csillogó réz fényszórójában nézi magát” (305).

A Houdini-jelenség aspektualitás- és kontextualitásszervező szerepében érhető tetten, értelmező lokális és globális következtetések sorában ismerhető fel a hermeneutikus kód. Elvégre Houdini áll „a jelentők galaxisá”-nak (BARTHES 1997, 16) tengelyében, és szerepe tökéletesen meg is felel a Roland Barthes-i definíciónak, mely szerint a hermeneutikus kód olyan szövegmanőverek rendszere, melyek segítségével „egy rejtély fókuszálódik, felvetődik, azután felfüggesztődik, végül pedig lelepleződik” (BARTHES 1997, 33). Houdini ugyanis maga a rejtély, a

<sup>21</sup> Az önismeret és az én ismerete („self-knowledge” és „knowledge of the self”) megkülönböztetésről lásd KÖPPE és LANGKAU (2017, 49–50).

narrátort megfogó enigma, melynek megfogalmazása a regény, és amely, mint látuk, többszörösen is a történetvilág értelmezésének kulcsa. Tehát a Houdini-narrato-retoréma hermeneutikusan kódolt.

Ne felejtsük, hogy a narrátort ugyan a megismerés vágya hajtja a világot jelentő, ünnevelt Houdini felé, másrészt, a leendő művész mintakereső vonzódása is ez a narrátor részéről. A művész afféle mutatványos, varázsló, aki nemcsak igyekszik megérteni és ehhez önmaga számára feldolgozni a világot, hanem megejtő trükkökkel el is varázsolja azt. Ez a gondolat az egyértelműen önéletrajzi *Világkiállítás*ban is megjelenik, ahol a bámulatos dolgokat művelő, fentebb már említett cirkuszi bohóc kötéláncos mutatványa, „a nevetésen és a félelmen át elvezetett minket a színtiszta ámulatig”, és ez meghatározó élmény lesz a kis Edgar számára: „A mutatvány művészet volt a javából, az illúzió hatalma mögött a valóság még nagyobb hatalma rejtett” (DOCTOROW 1988, 151–152). Nem véltetlenül voltak, akik felhívták arra a figyelmet, hogy „Houdini a művész-mint-illuzionista; a modern művész társadalomhoz való viszonyát dramatizálja” (HARTER-THOMPSON 1990, 67).

Ebben a nézetben külön értelmet nyer a *Ragtime*-ban a keretező részlet, hogy ugyanis a regény elején és végén Houdini fényszórójának sárgaréz veretében nézi magát a narrátor kisfiú. Fentebb így fogalmaztunk: Houdini a narratori tudat világszemlélő és önszemlélő prizmája, a narratori önismeret és én-ismeret episztemológiai motivációja. Most hozzátehetjük, hogy benne összpontosul a narratíva viszonyítási rendszere és rendező elve – ezáltal ő a művész kalauza, tájékozási iránytűje is. Ilyeténképpen, a narrátor képe a Houdini-tükörben több vonatkozásban a művész önarcképe is, indirekt önreflexivitással felvillantott metafikcionális önarckép. A *Ragtime* elején elköteleződő irányjelzés a leendő művész (a narrátor) részéről; a regény vége előtt mintegy visszaigazoló formája tér vissza a narrátor és a szabaduló-bűvész közti kötődést jelző kép, hirtelen felmerülő emlékképként, Houdini tudatalattijából. Két művész önportréjáról van szó: a narráló fiúéről, aki a leendő, illetve szemünk láttára formálódó művész; és még inkább a regényt író felnőtt (aktuális) szerzőjéről, akit a narrátor mögött álló implicit narrátornak nevezhetünk.

Az episztemológiai tandem (a narrátor[ok]) és Houdini) egyértelművé teszi, hogy a regény elbeszélői tartományának modalitása episztemikus – Doležel fogalma ez a tudáskereső modalításra.<sup>22</sup> Houdini egyébként is, és ezenkívül is megismerésorientált, a tudást kereső/szorgalmazó ember. Hiszen saját képességének határait próbálgatja; az anyja elvesztése miatti depresszió megüli a lelkét; tanulni akar a robbanást túlélő keszonmunkás megmeneküléséből (mert „olyasféle mutatvány, amelyet a valóság színpadán mutattak be” [98], és ő minél valóságosabb

<sup>22</sup> A modalításokról lásd DOLEŽEL 113–132.

mutatványra törekszik). Megveti a tudás kizsákmányolóit (a felső osztálybelieket, a gazdagokat), akik „őrá úgy néztek, mint a gyerekre vagy a bolondra” (35) és szélhámosait (a spiritisztákat). Mindez nem fejlesztette ki benne azt, „amit politikai tudatnak nevezünk”, mondja az ítélkező narrátor, viszont ott rejtőzik ezekben a részletekben egy másik modalitás, az axiológiai, azazhogy a jó és a rossz megkülönböztetésének szenvedélye. De bekapcsolja a veszélyes mutatványok Houdiniját a narratoretorikai körbe a regény vezérmodalitása, a deontikus modalitás is (a tiltás-, kötelesség-, megengedés-tényezők cselekvésdeterminációja). A fajgyűlölő tiltással szembekerülő ragtime-zongorista nem akármilyen mutatványra szánja el magát, rendkívül veszélyes helyzetben, amikor az igaza mellett száll síkra az ádáz gyűlölet ellen, terrorista módszerekkel, ha kell. Az episztemikus, axiológiai és deontikus modalitásoknak nagy rendszerei és alrendszerei vannak az elbeszélésben, melyek dramatizálják a tudáskeresést, a jó és a rossz közötti különbséget és a tiltó – kötelességként előíró – megengedő determinációkat. (Deontikus dramatizált alrendszer, például, a rasszista tiltás, mely alrendszer jegyében egész sor közösségi és interszónális reláció áll.) Ezekben az esetekben a dramatizációban jut kifejezésre a retorikai ráhatás, melynek Houdini alakja úgyszintén retorikai sűrűsödése, narrato-retorémája.

\* \* \*

Összegzésként megállapíthatjuk, hogy a Doctorow-életművön belül máig viszonyítási pontnak számító<sup>23</sup> mesteri alkotásban a szabaduló-művész aspektuális koordináta és összetett funkciója, *többmodalitású* kulturális narrato-retoréma. Eként – tegyük hozzá, és nevezzük így: – a gyűrűző narrativitás forrása is; narratív energiával tölti fel az elbeszélést. Ez a Houdini-szerep – hogy ő a regénytereket összefogó kognitivitás sűrűsödési helye – kulcsot jelent a *Ragtime* narrato-retorikai lényegéhez, hiszen az a szituáció-diszkurzivitásban jól érzékelhető, és annak gondolatiságában érhető tetten, áttételes kölcsönhatásban. Utóbbi olyan retorikusságot jelent, mely a kognitív erőteréből kiinduló narratív átviteli rendszerek hálózataival építkezik a műben; és viszont, ezen narratív átviteli rendszerek révén képződik meg. Houdini narrato-retoréma szerepe azt jelenti, hogy ez az áttételes narratoretorikai ráhatási rendszer működik benne. Elemzésével feltárhatók a történetvilág egyéni/emberi és kulturális viszonyrendszerei, azok faji-nemi-társadalmi helyzetbeli különbségeket is áthálózó jellege, az összefüggések gondolati (kulturárikritikai) finomhangolása, és elbeszéléstechnikai formagazdagsága.

<sup>23</sup> Lásd például James Wolcottot, aki *A költők élete* című, elbeszéléseket és egy kisregényt tartalmazó kötetről írt rendkívül elmarasztaló kritikájában ezt kérdezi: „Mi történt E. L. Doctorow-val a *Ragtime* óta?” (WOLCOTT 1984, 34).

## Bibliográfia

- ABÁDI NAGY Zoltán (1997), *E. L. Doctorow*, in *Világregény – regényvilág. Amerikai író-interjúk*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 160–178.
- ABÁDI NAGY Zoltán (2002), A szépprózai narratíva kulturalizációja I, *Filológiai Közlöny*, 2002/1–2, 46–56.
- ABÁDI NAGY Zoltán (2003), A szépprózai narratíva kulturalizációja II, *Filológiai Közlöny*, 2003/1–4, 55–69.
- ABÁDI NAGY Zoltán (2007), *A trópus mint kulturalizációs narrativitás*, in Kovács Árpád (szerk.), *A regény és a trópusok*, Budapest, Argumentum, 7–20.
- ABÁDI NAGY Zoltán (2010), *A kultúra mint retorikai diszkurzivitás a fikcionált elbeszélésben*, in Kovács Árpád (szerk.), *Regények, médiumok, kultúrák*, Budapest, Argumentum, 7–34. Továbbfejlesztett változatban, angolul, uő (2014), The Rhetorical Function of Fictional Narrative. The Cultural Narrato-Rhetorheme, *Hungarian Journal of English and American Studies*, 2014/1, 29–54.
- ADAMIK Tamás – A. JÁSZÓ Anna – ACZÉL Petra (2005), *Retorika*, Budapest, Osiris.
- BARTHES, Roland (1997 [1970]), *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Budapest, Osiris (Horror Metaphysicae).
- BOLLOBÁS Enikő (2005), *Az amerikai irodalom története*, Budapest, Osiris.
- BRANDON, Ruth (2011 [1993]), *Houdini élete és sok halála (The Life and Many Deaths of Harry Houdini)*, ford. Révbíró Tamás, in DARÓCZI Péter (szerk.), *Életek és sorsok*, Budapest, Reader's Digest.
- BRIENZA, Susan (1995), Writing as Witnessing. The Many Voices of E. L. Doctorow, in szerk. Melvin J. FRIEDMAN – Ben SIEGEL, *Traditions, Voices, and Dreams. The American Novel since the 1960s*, Newark, University of Delaware Press–London, Associated University Presses.
- CLARIDGE, Henry (1990), Writing on the Margin. E. L. Doctorow and American History, in szerk. Graham CLARKE, *The New American Writing. Essays on American Literature since 1970*, London, Vision Press – New York, St. Martin's Press, 9–28.
- CLAYTON, John (1983), Radical Jewish Humanism. The Vision of E. L. Doctorow, in TRENNER 1983, 109–119.
- CLEMONS, Walter (1985), In the Shadow of the War, *Newsweek*, 1985. 11. 04., 69.
- COOPER, Barbara (1980), The Artist as Historian in the Novels of E. L. Doctorow, *The Emporia State Research Studies*, 39/1, 5–44.
- DITSKY, John (1983), *The German Source of Ragtime. A Note*, in TRENNER 1983, 179–181.
- DOCTOROW, E. L. (1990 [1971]), *Dániel könyve (The Book of Daniel)*, ford. SZŰR-SZABÓ Katalin, Budapest, Európa.
- DOCTOROW, E. L. (1996 [1975]), *Ragtime*, New York, Penguin/Plume.
- DOCTOROW, E. L. (1979 [1975]), *Ragtime (Ragtime)*, ford. GÖNCZ Árpád, Budapest, Európa.
- DOCTOROW, E. L. (1983), *False Documents*, in TRENNER 1983, 16–27.

- DOCTOROW, E. L. (1988 [1985]), *Világkiállítás (World's Fair)*, ford. GÖNCZ Árpád, Budapest, Európa.
- DOLEŽEL, Lubomír (1998), *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins.
- EMMOTT, Catherine (1997), *Narrative Comprehension. A Discourse Perspective*, Oxford, Oxford University Press.
- FOLEY, Barbara (1978), From *U.S.A. to Ragtime*. Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction, *American Literature*, 50/1, 85–105.
- FOUCAULT, Michel (2001 [1969]), *A tudás archeológiája*, ford. PERCZEL István, Budapest, Atlantisz.
- FOWLER, Douglas (1992), *Understanding E. L. Doctorow*, Columbia, South Carolina, University of South Carolina Press.
- GAESSER, A. C. – SINGER, M. – TRABASSO, T. (1994), Constructing Inferences During Narrative Text Comprehension, *Psychological Review*, 101/3, 371–395.
- GIBSON, Andrew (1966), *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Edinburgh, Edinburgh University Press (Postmodern Theory).
- HANSEN, Per Krogh – PIER, John – ROUSSIN, Philippe – SCHMID, Wolf (szerk.) (2017), *Emerging Vectors in Narratology*, Berlin, De Gruyter (Narratologia, 57).
- HARTER, Carol C. – THOMPSON, James R. (1990), *E. L. Doctorow*, Boston, Twayne.
- HELBLING, Robert E. (1980), E. L. Doctorow's *Ragtime*. Kleist Revisited, in Alexej UGRINSKY – Frederick J. CHURCHILL – Frank S. LAMBASA – Robert F. von BERG – James S. SHUART (szerk.), *Heinrich von Kleist Studies*, New York, AMS, 157–167. (Hofstra University Cultural and Intercultural Studies, 3).
- HERMAN, David (szerk.) (1999), *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University (Theory and Interpretation of Narrative Series).
- HERMAN, David (szerk.) (2003), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, California, CSLI Publications.
- JAHN, Manfred (1999), „*Speak, friend, and enter*”: *Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology*, in HERMAN 1999, 167–194.
- JAMESON, Fredric (1999 [1991]), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- KÖPPE, Tilmann – LANGKAU, Julia (2017), Fiction, Self-Knowledge and Knowledge of the Self, *Diegesis*, 2017/1, 46–57.
- LEVINE, Paul (1985), *E. L. Doctorow*, London, Methuen.
- LUBARSKY, Jared (1978), History and the Forms of Fiction, *The Rising Generation*, 124/4, 150–152.
- MARGOLIN, Uri (2003), *Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative*, in HERMAN 2003, 271–294.
- MCCAFFERY, Larry (1983), *A Spirit of Transgression*, in TRENNER 1983, 31–47.
- MORARU, Christian (1997), The Reincarnated Plot. E. L. Doctorow's *Ragtime* Heinrich von Kleist's 'Michael Kohlhaas,' and the Spectacle of Modernity, *Comparatist. Journal of the Southern Literature Association*, 1997/21, 92–116.

- MORRIS, Christopher D. (1991a), „Fiction Is a System of Knowledge”. An Interview with E. L. Doctorow, *Michigan Quarterly Review*, 30/3, 439–456.
- MORRIS, Christopher D. (1991b), *Models of Misrepresentation. The Fiction of E. L. Doctorow*, Jackson, Mississippi–London, University Press of Mississippi.
- NÜNNING, Ansgar (2010), *Making Events – Making Stories – Making Worlds. Ways of Worldmaking from a Narratological Point of View*, in NÜNNING–NÜNNING–NEUMANN (szerk.), 191–214.
- NÜNNING, Vera – NÜNNING, Ansgar – NEUMANN, Brigit (szerk.) (2010), *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narratives*, Berlin, De Gruyter (Concepts for the Study of Culture).
- ORBÁN Katalin (2003), Swallowed Futures, Indigestible Pasts. Post-Apocalyptic Narratives of Rights in Kleist and Doctorow, *Comparative American Studies. An International Journal*, 2003/3, 327–350.
- OSLAND, Dianne (1997), Trusting the Teller. Metaphor in Fiction, and the Case of *Ragtime*, *Narrative*, 5/3, 253–273.
- OSTENDORF, Berndt (1991), The Musical World of Doctorow’s *Ragtime*, *American Quarterly*, 43/4, 579–601.
- PALMER, Alan (2010), *Storyworlds and Groups*, in ZUNSHINE 2010, 176–192.
- PARKS, John G. (1991), *E. L. Doctorow*, New York, Continuum (Literature and Life. American Writers).
- PLÉH Csaba (2013), *A megismeréstudomány alapjai. Az embertől a gépig és vissza*, Budapest, Typotex.
- POLIDORO, Massimo (2004 [2002]), *A nagy Houdini (Il grande Houdini)*, ford. GARAMI Szilvia, Budapest, Ulpius-ház.
- RABINOWITZ, Peter J. (1998), *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Columbus, Ohio State University Press.
- RAPF, Joanna E. (1998), Volatile Forms. The Transgressive Energy of Ragtime as Novel and Film, *Literature/Film Quarterly*, 26/1, 16–22.
- SANOFF, Alvin P. (1985), „Writing Is often a Desperate Act”. A Conversation With (sic!) E. L. Doctorow, *U.S. World & News Report*, 1985. 12. 16., 73–74.
- SAVVAS, Theophilus (2011), *American Postmodern Fiction and the Past*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- SCHMID, Wolf (2017), *Eventfulness and Repetitiveness. Two Aesthetics of Storytelling*, in HANSEN–PIER–ROUSSIN–SCHMID (szerk.), 228–245.
- SILVERMAN, Kenneth (2006 [1996]), *Houdini. Weiss Erik élete (Houdini!!! The Career of Ehrich Weiss)*, ford. SZÁNTÓ Judit, Budapest, Park.
- SIMMONS, Philip E., *Deep Surfaces. Mass Culture and History in Postmodern American Fiction*, Athens–London, The University of Georgia Press.
- STEINBERG, Cobbett (1976), History and the Novel. Doctorow’s *Ragtime*, *Denver Quarterly*, 10/4, 125–130.
- STROUT, Cushing (1980), Historicizing Fiction and Fictionalizing History. The Case of E. L. Doctorow, in szerk. SALZMAN, *Prospects. An Annual of American Cultural Studies* 5, 423–437.



- TRENNER, Richard (szerk.) (1983), *E. L. Doctorow. Essays and Conversations*, Princeton, New Jersey, Ontario Review Press.
- VIRÁGOS Zsolt – VARRÓ Gabriella (2002), *Jim Crow örökösei. Mítosz és sztereotípiák az amerikai társadalmi tudatban és kultúrában*, Budapest, Eötvös József.
- WHITE, Hayden (1985 [1978]), *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore–London, The John Hopkins University Press.
- WOLCOTT, James (1984), Rag Time, *The New Republic*, 191/23, 31–34.
- ZUNSHINE, Lisa (szerk.) (2010), *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

