

Performa 3 | 2016. szám
kultúratudományi és társadalomfilozófiai folyóirat

Főszerkesztő: Vajda Mihály

Szerkesztők:
Kicsák Lóránt
Nemes László

A szám felelős szerkesztője: Kicsák Lóránt

Olvasószerkesztő: Kusper Judit

Kiadja: Eszterházy Károly Főiskola Bölcsészettudományi Kara

Felelős kiadó: Dr. Zimányi Árpád dékán

Kapcsolat: performa@ektf.hu

ISSN 2498-731X

Webmester: Faa Balázs

Kusper Judit

Performativitás és dialogikusság

A mese műfaji lehetőségei az irodalomban és az irodalmon túl

Szóbeliség és írásbeliség

A mese a XIX. század előtt nem elsősorban irodalmi műfajként vagy az irodalom részeként létezett, a magas irodalomhoz, vagy ahogyan majd Kazinczy nevezi, a *fentebb stílushoz* később sem tartozott. Sokkal inkább tekinthető a közös tudás és a közbeszéd részének, ám ezzel együtt egy olyan összetett jelrendszernek, mely folyamatos működésében közvetíti a kultúrát és a kulturális tudáselemeket. E tudáselemek közvetítésének médiuma egyrészt a nyelv, illetve a nyelvi medialitására építő képek és alakzatok, az elbeszéltségben létrejövő, mind a mnemotechnikát, mind a narrációt segítő állandó és változó lelemények, megoldások. E sajátos műfaj befogadása ugyanakkor sohasem független attól a performatív aktustól, melyben létrejön, majd folytonosan újateremtődik, így hozva létre azt a megfoghatatlan, instabil műfogalmat (genre), mely éppen virulenciájára hívja fel a figyelmet. E különös műfaj- majd műfogalmat szeretném közelebbről megvizsgálni mediális és performatív szempontból, néhány példán nyomon követve a kultúraelemek közvetítését vagy éppen a szimbolikus értelemvilágok létrehozását.

A mesék kutatása vagy tanulmányozása egyszerre rendkívül egyszerű és igen bonyolult feladat: egyszerű, hiszen minden kultúra rendelkezik mesékkel, viszonylag jól körülírható korpuszal, rendelkezésünkre állnak (nép)mesekatalógusok, mesekönyvek, elméleti írások, ám ezek jelentős része – ha napjaink kultúráját tekintjük, mondhatjuk: természetesen – az írásbeliség termékei. A nagy népmese gyűjtések a XIX. században indultak, máig legismertebb képviselői Jacob és Wilhelm Grimm, a német romantika kiemelkedő tudósai, akik 1812-ben adták kis első mesegyűjteményüket *Gyermek- és családi mesék* címmel, majd a sor Európa szinte minden országában folytatódik, ígéretes és hatalmas kánonját teremtve meg a népköltészetnek. Ám amit nyerünk az egyik oldalon, azt a másikon el is veszítjük, hiszen éppen a népmese gyűjtésnek és –kiadásnak köszönhetjük a mesék „műfajváltását”: míg e vitathatatlanul jelentős irodalomtörténeti aktus előtt a mese elsősorban a szóbeliségben, a spontaneitásban és a képlékenységben manifesztálódik, addig az írásbeliség egyrészt az irodalom és az irodalmiság részévé, állandóvá, változatlaná (sokszor változtathatatlaná) teszi.

A szóbeliség és írásbeliség határmezsgyéjén vagyunk, egy olyan izgalmas közegben, amikor még az irodalmi művek egy része is szóban hagyományozódik, az írásbeliség (az írni és olvasni tudás) még mindig kevesek kiváltsága (e kiváltságból eleve nagyobb számban vannak kizárva a nők), a kultúráközvetítés terepe így semmiképp sem lehet pusztán az irodalmiságot képviselő néhány folyóiratunk (Magyar Museum, Orpheusz, Uránia stb.), vagy az igen kis példányszámban publikált verseskötetek, hanem eleve számolnunk kell az irodalmiság különböző regisztereivel is. A XVIII-XIX. század fordulóját nehéz lenne elképzelni csupán a Berzsenyi, Kármán, Csokonai, Kazinczy által fémjelzett irodalmiság irányából, mivel jelen van egy igen erőteljes populáris regiszter, mely tartalmazhatja a népdalokat, a diákköltészetet, az iskoladrámákat, meséket, csúfolókat, magánleveleket stb. E regiszter természetesen sok esetben láthatóvá válik az írott (magas)irodalom szintjén is, Csokonai műveiben lépten-nyomon találkozhatunk a nem magasirodalmi műfajok, a közköltészet hatásaival, ám nagyrészt megmaradnak a szóbeliség tartományában, majd egyre jobban el is fognak távolodni a mindenkori hivatalos irodalomtól, mely a nyílt kánon részét képezi.

Ahhoz viszont, hogy megértsük a mese helyét a kultúrahagyományozásban, meg kell értenünk magának az irodalomnak a fogalmát is. Nincs egyszerű dolgunk, hiszen a mára oly elterjedté és egyetemessé vált fogalom eleve az írásbeliségre koncentrál (a 'betű' jelentésű latin *littera* szóból ered a *litteratura*), írott szövegekkel foglalkozik. Legtöbb irodalomtörténetünk eleve csak az írott szövegekre tud koncentrálni, hiszen azok kutathatók, állandók, egy kánon részévé tehetőek. A történetírás, s így az irodalomtörténet-írás sem tud azonosulni a kaotikus, folyton változó, sem eredetet, sem végső formát nem ismerő szövegekkel. A változás lehetősége nem tesz jót a kanonikus pozíciónak. Elképzelhető, hogy a fentebb vázolt népmese gyűjtés épp ezt a pozíciót kínálta volna fel az eleve szóban hagyományozódó műfajoknak, ám e segítség nem minden szempontból tekinthető szerencsésnek. A lejegyzés – s így állandóvá tevés – éppen azt implicálja, hogy a szóban elhangzó mű és a leírt alkotás lényegében azonosnak tekinthető, így a szóbeliség és az írásbeliség között sem létezne különbség. Ezen elgondolás eleve nehezményezhető, hiszen magának a műnek a performatív közege tűnik el a lejegyzés során, emellett magának az irodalomnak a fogalma is igencsak sántít, hiszen – Walter J. Ong hasonlatával szólva – „[s]zóbeli irodalomként gondolni egy szóbeli tradícióra vagy a múltból örökölt előadói hagyományra, műfajokra és stílusokra olyan volna, mintha a lovat kerék nélküli autónak

tekintenénk.”¹ Nem megfelelőek az eddigi, az irodalmi művet mint lejegyzett, változatlan nyelvi produktumot vizsgáló módszereink a szóbeliség műfajainak, s így a mesének a megértéséhez, s bár a szóbeli műalkotás is nyelvi produktum, mégsem tudjuk pusztán ekként elhelyezni kanonikus rendünkben.

A továbbiakban egy mese irodalommá válását majd onnan eltávolodását, illetve egy népmese performatív értelmezési lehetőségeit kíséreltem meg, bemutatva a műfaj(ok) lehetőségeit és érintkezési pontjait.

Árgirus históriája – mese vagy széphistória?

Gergei Albert XVI. századi széphistóriája egészen a XIX. századik egyik legmeghatározóbb műve a populáris, vagy más néven ponyvairodalomnak. Generációk nőttek fel rajta, számos (nyomtatott!) kiadást élt meg, a közös tudás részévé vált, majd – elegánsan – közismert magyar népmese vált belőle. Az írásban lefektetett változat magán hordozza a korabeli reneszánsz poétikák minden ismérvét, ugyanakkor nyilvánvalóvá válik, hogy egy már „kész” művel dolgozik: olyannal, mely már keletkezése pillanatában a hagyomány része, így a szerzőfunkció is eltér a romantika idején kialakuló, a művet létrehozó, uraló, birtokló szerző szerepétől. A XVI. századi irodalmi írásbeliség szerzője elsősorban lejegyező, formál, alakít, igen ritka (nagyreszt a művek felére jellemző) a szerzői név feltüntetése. Emellett természetesen megtalálhatjuk „az enyém jeleit” már a széphistóriáknál is, mégis jelentősebb lesz számunkra az a közös hagyomány, amelybe belép a széphistória lejegyzője.

Ám mindenekelőtt a nyelv metaforikus mozgásának lehetőségét vizsgáljuk meg: az irodalmi mű célja nem a didaktika, hanem éppen a hétköznapi nyelvhasználaton, s ezen keresztül az elsődleges jelentésrétegen való túllépés. Ahogyan már Sylvester János is megfogalmazta Újtestamentum-fordításának utószavában, a magyar nép igen gyakran él („il”) a metaforákkal:

Íl illen beszídvel naponkid való szólásában. Íl ínekekben, kiváltképpen az virágínekekben, mellekben csudálhatja minden níp az magyar nípnek elmíinek éles voltát az lelísben, mell nem egyéb, hanem magyar poesis. Mikoron illen felsíges dologban illen alávaló pildával ílek, az

¹ Walter J. Ong: *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technológizálása*. Fordította Kozák Dániel. Budapest, Gondolat Kiadó, 2010. 19.

ganéjban arant keresek, nem azon vagyok, hogy az hitságot dicsírjem. Nem dicsírem, azmirül az illen ínekek vadnak, dicsírem az beszídnék nemessen való szerzísit.²

Sylvester arra hívja fel az olvasók figyelmét, hogy érdemes a szavak mögé pillantani, s ez a többletjelentés – a nem saját jegyzésben vett igék, azaz a metaforák esetében – nem csak az irodalom elefántcsonttornyában ülők kiváltsága, hanem a nyelv minden szintjén jelen van: a mindennapi szólásokban, a virágénekekben, a Bibliában, népdalokban, népmesékben, s így lehetővé teszik, hogy egy szöveg (egy történet) különböző szinteken, különböző *sensus*okban váljon értelmezhetővé. Ha az Origenész és Augustinus által is használt négyféle értelem tanát vesszük figyelembe, láthatjuk, hogy a *sensus litteralis* a történeti-grammatikai, azaz a szó szerinti értelmet mutatja meg a mindenkori olvasónak. A *sensus tropologikus* (vagy *sensus moralis*) az egyén saját lelki üdvére használja a tanítást, a *sensus allegoricus* a megkettőzött értelmet állítja elénk, míg a *sensus anagogicus* értelmezése során a szellem a láthatótól felemelkedik a láthatatlan felé. E négyféle értelem egyszerre van jelen a szövegben, a különböző *sensus*ok egymásra épülnek, egymást erősítik, s – az értelmezés szempontjából – egyre magasabb szintet képviselnek.

Elemzendő művünk szempontjából a reneszánsz poétikák tapasztalata újabb eredményeket hozhat, hiszen a Sylvester által említett metaforikus alakzatok, illetve a négyféle *sensus* is olyan nyelvi-poétikai világot feltételez, melyben a szöveg határa szükségszerűen képlékennyé válik, s olyan paratextusai lesznek, melyek sok esetben nem az írásbeliség hagyományához kapcsolódnak. Mind a Sylvesternél megemléltett műfajok, mind az *Árgirus* (majd esetleg a *Csongor és Tünde*) intertextusaként felbukkanó szövegek között számos, a szóbeli hagyományozódást előtérbe helyező műfajjal találkozunk, így a szóbeli (s többnyire a populáris) regiszterhez tartozó művek poétikai tapasztalata is szükséges a művek allegorikus és anagogikus értelmezéséhez, a szövegek minél teljesebb megértéséhez.

Egy részben epikus, részben drámai hagyományrendszerre kívánok támaszkodni, melyhez a mesék is tartoznak, s e műnemi kétarcúság mellett a regiszterek szempontjából is két „világ” határán helyezkednek el: a XIX. században már írásban és még szóban is hagyományozódik a mese, s ehhez hozzáadhatjuk a Gergei széphistória mint elsődleges hypotextus népmesei előzményeit is. E két „határeset” igen szorosan össze is kapcsolódik: az írásbeli hagyományozódás közelebb viszi a művet az epikához, azáltal, hogy létmódja annak szabályaihoz igazodik elsősorban: rögzítettsége miatt a befogadó kevésbé érzi úgy, hogy befolyásolhatja a történetet, sokkal inkább a „rólam szól” kategóriába fog belehelyezkedni,

² Pirmát Antal: *Balassi Bálint poétikája*. Budapest, Balassi Kiadó, 1996. 10.

míg a szóban hagyományozódó, „elmesélt” mese dialogikussá válik, a szöveg és a befogadó dinamikus viszonyba kerül egymással, a belehelyezkedés létmódja pedig az „én csinálom, alakítom” lesz. E különbséget tovább mélyíthetik az oralitás különböző performatív lehetőségei: mást és mást kínál a szabad mesemondás és a (rögzített szöveget követő) meseolvasás is. Hermann Zoltán e distanciát így definiálja:

A meseolvasás ugyanis – szemben a mesemondás orális tradícióival – csak részlegesen dialogikus. A mese szerzőségének kérdése nem vethető fel: a mesetradícióval szemben csak egy, az interpretátor, a szövegvariáns és a befogadó hármasságában létrejövő, dialógusszerű befogadás állítható.³

Hermann felhívja a figyelmünket arra is, hogy a romantikus hermeneutika következtében a mesét befogadók közege is folyamatos változáson megy keresztül: egyre határozottabbá válik az a medialitást sem nélkülöző és magát mindmáig masszívan tartó szereposztás, melyben a felnőtt a mese felolvasójává, a gyermek pedig a mese hallgatójává válik.

A „mese” – olvasatom szerint – nem a gyerekeket kívánja megszólítani, bár természetesen kizárni sem szeretné őket a befogadók sorából. (Ahogy Bruno Bettelheim és Marie-Louise von Franz mesekutatók írásaiból⁴ is nyilvánvalóvá válik, a mese – talán éppen a sensusok „négyféle tudásának” megfelelően – metaforikájának köszönhetően minden korosztályt képes megszólítani, hiszen minden befogadó az értelemképzés neki megfelelő és számára nyelvileg-poétikailag elérhető szintjét fogja megszólaltatni.

Gergei széphistóriájának esetében számos kérdés felvetődhet a mesei kontextust illetően, ám jelen tanulmány csupán az írásbeliség és szóbeliség különállásának néhány jelét szeretné felfedni, melyeknek sok esetben éppen jelentős performatív szerepet szán. Jelen esetben lényegtelen és kideríthetetlen az elsődleges (legelső) szöveg, némiképp irreleváns is abban az esetben, ha elfogadjuk, hogy a világ számos kultúrájában jelen lévő meseszűzsé feldolgozásával találkozunk, azaz – ha a mesei hagyományt szeretnénk követni – a műben felbukkanó metaforika más irányból határozódik meg. A befogadók (viszonylagos) meghatározása esetében talán könnyebb dolgunk van: Gergei széphistóriája mint szerelmes történet elsősorban a hölgyolvasókat célozta meg (bár semmiképp sem szeretnénk kizárni a férfibefogadókat sem). A népmesei előzmény esetében már nincs ilyen egyszerű dolgunk: a

³ Hermann Zoltán: *Varázs / szer / tár. Varázmesei kánonok a régiségben és a romantikában*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2012. 39.

⁴ Bruno Bettelheim: *A mese bővölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1985. és Marie-Louise von Franz: *Női mesealakok*. Budapest, Európa Kiadó, 1992.

Tündérszép Ilona metaforikáját tekintve – a többrétegű olvasási lehetőségnek köszönhetően – mind a női, mind a férfiolvasó számára kínál megfelelően felépített narratív struktúrát. Az ideális olvasó kiléte talán akkor határozható meg, ha megvizsgáljuk, hogy az adott műben melyik (avagy milyen nemű) szereplő válik keresővé, s ki lesz az áldozattípusú szereplő⁵ – ám ezt a *sensus anagogicus*, avagy a mű szimbolikus olvasata fogja nekünk megmutatni.

Elemzésünkben elsősorban az allegorikus olvasatra tudunk támaszkodni, s innen igyekszünk alsóbb és felsőbb szintek felé tekinteni, illetve megvizsgáljuk, hogy a regiszterek közötti átjárás (az inkább a szóbeliséghez tartozó populáris regiszter és az írásbeliséget inkább jellemző magasabb irodalmi stílus) hogyan befolyásolja az értelemképzés folyamatát.

A női olvasat „előállításához” pedig elsősorban a női szereplők nyelvi és narratív világára lehet támaszkodni, beemelve néhol az elemzésbe a férfi szereplőket.

Mind az odaképzelt olvasó kiléte, mind a szóbeliség és írásbeliség különbözősége kellően plasztikussá válik az alábbi példában: olyan értelmezési lehetőségek nyílnak a rögzített, ám lejegyzettségében egyedi szövegváltozat számára, melyek a népmesében nem állnának rendelkezésére. Példánk Árgirus királyfi és a tündér szűzleány, illetve Árgyélus királyfi és Tündérszép Ilona találkozásait eleveníti fel Gergei szövege⁶, illetve az Illyés Gyula által gyűjtött változat⁷ tükrében. A népmesei változatban Tündérszép Ilona neve szerepel első helyen a címben, először ő keresi Árgyélust (neki ültette a fát), majd Árgyélus keresi/őrzi az aranyalmákat, rajta keresztül pedig a fa ültetőjét. Egymásra találásuk azonban nem lehet teljes és végleges, szerelmük még nem teljeseedett ki, nem érettek kapcsolatukra, így Árgyélusnak kell elindulni, s hosszú utat bejárva rátalálni Ilonára. A mese részleteiben és egészében is teljesen koherens a népmesékkal, nyelve sűrítő, allegorikus, nem bocsátkozik felesleges kitérőkbe, az értelemképzést meghagyja a befogadónak. A népmesekatalógusok mind Árgilus-, mind Tündér Ilona-típusú meseként nyilván tartják, hőségé akkor válik Árgyélus, amikor – a Vénbanya ármánykodásának teret engedve, azaz nem kellően vigyázva szerelmére – kiszabadítja, útjára engedi a gonoszt, aki lehetetlenné tesz szerelmük kibontakozását. (Csongor is ebbe a vétségbe esik, amikor a *Csongor és Tünde* elején szabadon engedi Mirigyet.)

Találkozásuk során először szerelmet vallanak egymásnak, a második napon – a banya elbeszélése alapján – egymás mellett ültek, a harmadik napon pedig „este Árgyélus és Tündérszép Ilona megint egymással mulattak. Maguk sem tudták, hogyan történt, mélyen

⁵ Boldizsár Ildikó: *Meseterápia. Mesék a gyógyításban és a mindennapokban*. Budapest, Magvető Kiadó, 2010.

⁶ Gergei Albert: *Árgirus históriája*. <http://mek.oszk.hu/00200/00244/00244.htm> (letöltés ideje: 2016. 12. 30.)

⁷ *Tündérszép Ilona és Árgyélus királyfi*. In: Illyés Gyula: *Hetvenhét magyar népmese*. Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1997., 2004. 165–171.

elaludtak mind a ketten. Ekkor előcsúszott a Vénbanya, és egy aranyfürtöt levágott Tündérszép Ilona hajából”.⁸ Nem tudjuk pontosan, mi történt, nyelvi szinten nem is szükséges, hogy mélyebben kibontakozzon a cselekmény, hiszen a befogadó mindenkori jelen idejében telítődik jelentéssel a szöveg.

Ezzel szemben a Gergei-féle szövegváltozatban sokkal részletesebb kifejtéssel találkozunk, mely nem feltétlenül a mű (nép)mesei műfaji jegyeit erősíti:

Ifjú felgerjedvén karját felemelé,
Hozzája szorítván leányt megölelé,
Kitől ő magát is leány nem kímélé,
Mert ő is az ifjat igen megkedvelé.

Gyönyörű csókokat ajakok nem unnak,
Ölelgetésekkel karjok nem fáradnak,
Nagy gyönyörűségben mind az ketten vannak,
Így szóla királyfi ím, az szép leánynak:

"Kegyes tekintetű én édes szerelmem,
Víg kedvű, szép, vidám szívem, édes lelkem,
Ennyi munkát tőled én hogy érdemlettem?
Mit kívánsz én tőlem, én édes szerelmem?"

Nálad nélkül, higgyed nem leszen életem,
El ne hagyjon engem kegyes voltod, kérem,
Az halálra érted hogy ne vessem fejem,
Ha személyem tetszik, légy én feleségem."

"Szívemnek virága - az leány is szóla -,
Szép ékes rózsaszál, kit ajakam csókol,
Szép fejér, gyenge test, kit kezem tapogat,
Gyönyörű szép beszéd, kit két fülem hallgat,

Mit tusakodjam már az szerelem ellen,
Ha csak hozzád vagyon, szívem, minden kedvem?
Nálad nélkül nincsen énnékem örömem,
Tied vagyok, szívem, ihon az jobb kezem."

Mint mágneskő vasat hozzája szorítja,
Így gyenge testeket ők egyben szoríták,

⁸ *Tündérszép Ilona...* 167.

Így ő szerelmeket egymáshoz mutaták,
Sok szívem lelkemet egymásnak mondának.

Szerelmük kibontakozása egy darabig tehát hasonló mederben folyik, mint a népmesében, igaz – a széphistória stílusjegyeinek köszönhetően – sokkal részletesebben, más nyelvi regiszterekben szólal meg. Nem az évezredek során kialakult allegorikus mintázatok köré szerveződik a cselekmény, inkább a nyelvi-retorikai megoldások jutnak jelentős szerephez. A későbbiekben pedig még jelentősebb különbséget figyelhetünk meg, mely a reneszánsz retorikák mellett egy sajátos beszédmódot is megszólaltat. Míg azt mondtuk, hogy a népmese esetében mind a női, mind a férfi főhős tekinthető kereső típusú hősnek, illetve az odaképzelt olvasó – a mű intenciójának, retorikájának megfelelően – lehet férfi és nő is, ám a cím instrukciója talán a női befogadót részesíti előnyben, addig itt egy egészen másfajta retorika és odaképzelt olvasó jelenik meg:

Végre szép Árgirus az leánynak szóla,
Venus játékára hajlani kívánna,
Gyenge lány ruháját kezében szorítá,
Az leány az ellen ilyen szókat szóla:
"Én édes szerelmem, fogadjad meg szómat,
Abból még nem közlöm véled én magamat,
Mert ha azt meglátják, mondnak ránk szitkokat,
Hagyj békét, szerelmem, ereszd el ruhámat.

Lám tevéled közlök minden játékokat,
Ölelgetéseket, gyönyörű csókokat,
Kedved szerint való apolgatásokat,
Ezzel elégedjünk, túrtessük magunkat."

Szép Árgirus néki ezképpen felele:
Hozzá nagy szerelmét ő addig nem hinné,
Mert abból tetszik meg szerelem gyümölcse.
"Mi nem léssen, szívem, az kissebbségünkre.

Vallyon s ha virradtig mi itt elalszunk,
Atyám szolgálaitól ha itt találtatunk,
Elhiszik-é, hogy mi az nélkül mulattunk,
Főképpen hogy ilyen szerelmesek vagyunk?

Emberi látástól mi semmit ne féljünk,
Mert nagy magas kőkert vagyon mi körülünk,
Erős kapu, az kin reggel kell kimennünk,
Az felől lehetünk mi bátorságosok."

Leány meg felele: "Édes szép virágom,
Serkengető, híves, nedves szép harmatom.
Én tetőled magam de hogy tagadhatom?
Vérem kiontását tőled én nem szánom.

Tied vagyok ámbár, szabad légy énvelem,
Többet már nem szólok akaratod ellen,
Mert énnékem sincsen kívánságom ellen,
Nékem is nem kedvez az gonosz szerelem."

Venusnak szerelmes szép játéka után
Magukat mindketten az álomnak adák,
Nem sok idő múlva ottan megvirrada,
Az király felkele, kijöve az ajtón.

Árgirus megismerkedésük, csókjaik, ölelkezéseik után igen éles retorikát alkalmaz: a tündér szűz leányt igyekszik meggyőzni arról, hogy mindenképp játsszák „Vénusz szép játékát”, azaz lépjenek túl a csókokon, ölelkezésen, s mindenestől adja át magát szerelmének, különben „hózzá nagy szerelmét ő addig nem hinné”. Árgirus tehát szexuálisan zsarolja a tündérlányt, aki egy darabig szabódik, ám végül nem tud mást tenni, odaadja magát Árgirusnak, ha nem akarja, hogy kapcsolatuk korai véget érjen. Talán mondani sem kell, hogy e retorika ilyen formában nem lehet a népmese sajátja, sokkal inkább az egyszeri, performatív aktus, jelen esetben a lejegyzés, az egyszeri alkotás eredménye.

Míg a XVI. századi műfaji játék (s bármely későbbi vagy korábbi, hipertextuális feldolgozás, parafrázis) lehetővé teszi, hogy a mese egy lejegyzett egyszeri változatban saját jegyeket hordozzon, s ezáltal „változtattá” váljon, addig ez a jelenség folyamatosan megfigyelhető egyrészt a (szóbeli, szabad) mesemondás, valamint a mű anagogikus értelemképzése során.

A mesemondás egyediségét, eseményjellegét nem szükséges hosszasan magyarázni: a mese képi-metaforikus rendszerének, állandó nyelvi-retorikai fordulatainak köszönhetően a mese mindig egyedivé, egyszerűvé válik mind szövegvariánsait, mind performatív jellemzőit

tekintve. Ekkor nem az irodalom egy epikus műfajával lesz dolgunk, hanem egy kulturális közbeszéddel, mely a hagyomány jegyeiből építkezve folytonosan saját, újabb és újabb műveket hoz létre drámai és lírai jegyekkel fűszerezve. Az így létrejövő „műfaj” ugyanakkor nehezen írható le az irodalmiság jegyeinek segítségével, hiszen a befogadás (és a mű) részévé válik magának a mesélésnek és a befogadásnak a folyamata, a mesélő hangja, személye, a szituáció, a többi mesehallgató, saját tapasztalatai stb. A mű csak közvetítettségén keresztül létezik, így láthatóvá válik, hogy nem csak maga a jelentés teremődik meg a befogadás során, hanem a jelentéssel együtt maga a mű is csak akkor születik meg, ha részesévé válik egy „eseménynek”, jelen esetben a befogadásnak.

Kétszeres performativitás

A nyelvi műalkotások, így az előbb vizsgált példában a mese is, a befogadás során nyerik el jelentésüket, s ezzel együtt csak ekkor válnak valóban műalkotássá. A be nem fogadott művek (a soha el nem olvasott könyv, el nem mondott mese, meg nem hallgatott dal stb.) e performatív rendszerben nem képesek teljesíteni a művé válás kritériumait, szövegtestük halott test csupán, mely fizikai valójában éppen létezhet, de nem lép soha játékba a befogadó tudatával.

Ám a mű (az irodalmi és az irodalmon túli nyelvi műalkotás egyaránt) akkor képes beléptetni a befogadót a katarzisz állapotába, ha mű és befogadó részt vesz egy újabb performatív aktusban, azaz akkor, ha a mű képes valóban „működésbe lépni”, hatást kifejteni, jelentéseket létrehozni. E területet nevezhetnénk alkalmazott irodalomnak is, hiszen a mű által kiváltott hatás jelentésalkotásra készíteti, majd mozgásba hozza, megváltoztatja a befogadót. Ehhez az szükséges, hogy a mű által felkínált „általános” képek és alakzatok (elsősorban allegóriák, melyek a kulturális konszenzus részei) a befogadás során szimbólummá, sajáttá váljanak, megszólítsanak és működésbe lépjenek azáltal, hogy egyéni jelentésalkotást tesznek lehetővé. E folyamat lehet egyéni és irányított is, bár a performatív aktus még inkább erősödik az irányított, mentorált performatív befogadás során. Az irodalmi művek esetében gazdag kínálat jelentkezik, melyek a mű performatív feldolgozását és egyéni anagogikus kibontását kínálják, ilyenek pl. a biblioterápia, a meseterápia vagy a narratív terápia. A terápiás folyamat mint performatív aktus napjaink egyik legjelentősebb szöveg- és műfeldolgozó (ezáltal allegóriakibontó) folyamatának tekinthető, mely jelenség – reményeink szerint – megváltoztathatja az irodalmi művekhez és a mesékhez való közelítést, ezáltal pedig akár az irodalom oktatásban elfoglalt helyét is. A művekhez performatív folyamaton keresztüli

megértése nem pusztán a műhöz fog elvezetni, hanem – sokkal inkább – a befogadóhoz, önmagunk jobb megértéséhez.