

A fantasztikus mint heurézis

Absztrakt. A tanulmány szerzője megkísérli, hogy új problémafelvetést fogalmazzon meg a fantasztikus irodalom kapcsán. A poétika, a retorika és a nyelvi megértés felől közelíti meg témáját. Tárgyalja a materiális, a tematikus, a formális alogizmusokat és paradoxonokat. Szembeállítja velük a hűpallagé alakzatát, mint a képzelet, az álom és a fikció meghaladását biztosító, kimondottan a fantasztikus univerzum megvalósításra szolgáló szemantikai műveletet, mely az emberi intellektus készítésére szolgál és a heurisztikus felismerésben ér céljt. Megállapításait Dosztojevszkij *Egy nevetséges ember álma* című elbeszélésének értelmezésével, Gogol, Turgenyev, Poe, Voltaire, Victor Hugo és Nietzsche műveinek elemzésével, illetve a fantasztikumelmélet mai állásának kritikájával támasztja alá.

„Nem, ezt sehogy se értem, egyáltalán nem értem!
De ami legfurcsább, legérthetlenebb, az az:
hogyan választhatnak egyes szerzők ilyen témákat.”

3

Nyikolaj Gogol, *Az orr*

Az elméleti megközelítés problémái

A metafikció egyik elkötelezett híve – úgy tűnik – a legproduktívabb intellektuális hagyományhoz csatlakozik, amikor híres novellája végén azt a kérdést fogalmazza meg, amely fontosabb annál, mint hogy vannak, s ha vannak, mifélek a fantasztikus történetek. A probléma Gogol szerint mélyebben van: miért nem tudja nélkülözni az ember ezt a beszédmódot? Miért nem tud nélküle kialakulni egyetlen kultúra sem? S ha van ez a beszédkultúra, hogyan lehetséges? Végső soron a képtelen történeteknél csak az író ember képtelenebb: „hogyan választhatnak egyes szerzők ilyen témákat.” Elképesztő! Mivel tulajdonképpen maga az ember fantasztikus – azaz *ineffabile* –, kell, hogy legyenek neki fantasztikus fabulái, melyekkel intranszparens voltát próbálhatja meg értelmezni.

A hagyomány, melyre céloztam, egyértelműen először Arisztotelész *Rétorikájában* fogalmazódott meg. Ebben a ma is aktuális művében fejti ki, hogy a megértés legproduktívabb útja a *meg nem értésen* keresztül vezet, amiről a beszéd természeténél fogva maga gondoskodik: ugyanis minden megnyilatkozás retorizált. Amennyiben a kimondott közlemény – a beszélő szándékától függetlenül is – tartalmaz egy elég jelentős kimondatlan, nem

hallható részt. Ezt nevezi Arisztotelész enthümémának.¹ Ha ez utóbbi nem túl kiterjedt vagy sűrű képződmény, mint a meggyőző beszéd sablonjai – például egy reklám – esetén, a megértés nem ütközik nagyobb akadályokba. Ha viszont átfogóbb vagy esetleg tömörebb, mint az elhangzó megnyilatkozás explicit felülete, az értelmezés a meg nem értés falába ütközhet, mint például egy regény vagy egy vers esetében. Az enthüméma feltárása érdekében a befogadónak saját szavait kell a közlemény kifejtett részéhez igazítani, hogy a kimondatlant saját nyelvére fordíthassa le, azaz próbálja megérteni. Az enthüméma tehát nemcsak a meggyőzés hatásos eszköze, hanem a legproduktívabb módja annak az intellektus készítésnek, amely a *saját nyelv* megújítását inspirálja. A meg nem értés tehát a kreatív megértés generátora. Ezért ragaszkodnak a szerzők a legképtelenebb, azaz a legnehezebben verbalizálható témák elbeszéléséhez. A fantasztikus a radikális enigmatika esete.

A másik név Wilhelm von Humboldté, aki a meg nem értés elvét a nyelvi jelenlét lényegének tekintette, mert a használt szóval szembeállított létesülő szót, azaz az anyagival szembeállított konstitutív („belső”) formát a nyelvi *energeia* művének tekintette. Állandó hatása abban nyilvánul meg, hogy a megszólaló képes a potenciális valóságból – az emberi hangból – értelemmel és jelentéssel bíró artikulált beszédet kialakítani. Csakis ennek az aktusnak lehet eredménye, hogy az ember a rajta kívül álló természeti és dologi valóságot gondolattá, spirituális valósággá lényegíti át, s többé vagy kevésbé megéri, értelmezhetővé teszi a világát, de saját beszéde hallása vagy olvasása esetén önmagát is. A közbeszédet az *ergon* uralja, vagyis a fogalom műve a hangon és a szón; a költészet nyelve, mely mindig szövegbe vagy szövegműbe ágyazva működteteti a szót, az *energeiát* hozza működésbe: használat közben permanens módon – vele egy aktusban – újjáteremti a szavakat. Tehát metaforákat, korábban nem létező kifejezéseket hoz létre, ami új jelek képezését írja elő. Ám ezzel nemcsak jelentéseket tulajdonít a dolgoknak, nemcsak fogalmakat alkot, hanem – akárcsak az enthüméma a retorikában – az intellektus nyelvi készítését végzi: nem gondolatokat közöl, hanem gondolkodásra készítet. Hangsúlyoznám: még több, sokkal több gondolkodásra, melynek eredménye – éppen a nyelvi tapasztalat mozgósításának köszönhetően – heurisztikus felismerésekben ölt testet. A költők ezt a jelenséget nevezik „ihletnek”, alkotó invenciónak.

Látni fogjuk, az enthümémát, a kimondatlant csak egy történet elbeszélése révén tudjuk rekonstruálni. Az elbeszélés nyelvét viszont csak a szavakat konstituáló metaforikus digresszióknak köszönhetően állíthatjuk elő. Aki erre kivételes módon képes, az a szerző, egy olyan képesség hordozója, aki a végsőkig ragaszkodik e kétféle „képtelenséghez”. Minden irodalmi szöveg ebben az értelemben megnehezíti a megértést, a fantasztikusnak tekintett pedig fölöttebb produktívá teszi az effajta meg nem értés közegét, a szöveget.

A vizsgálódások mai állása szerint közmegegyezés leginkább abban van, hogy esztétikai minőség mutatója az, ha az irodalom jól leplezi a természetfeletti vagy valószerűtlen megnyilvánulását az érzékszervek előtt. Ez a felfogás a szűkkeblű epikus realizmus, a naturalizmus esztétáinak nézeteivel szemben fogalmazódott meg először a XIX. század végén, elsősorban preszimbolista

1 ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, Budapest, Gondolat, 1982, 10–19, 145–149.

szerzők tollából, majd az avantgárd idején erőteljesebben és szabatosabban a formalisták poétikájában.

Az egyik leghatásosabb elképzelést jóval később, a formális poétika reneszánsza idején, Tzvetan Todorov fejtette ki az említett két forrás elméleti tapasztalatának újrafogalmazásakor.² Ezt azonban új módszertani keretben hajtotta végre, mégpedig – az általa meghonosított fogalommal élve – a strukturális „narratológia” által kínált lehetőségek között. Ez a lepezés nem igazán transzparens fogalmát sokkal világosabbá teszi, jóllehet az új kifejezés – „hésitation” – továbbra is tartalmaz pszichológiai konnotációkat. Todorov ezzel a szóval adja vissza azt, ami az orosz preszimbolista gondolkodó, költő és kritikus Vlagyimir Szolovjov egyik kritikai írásában olvasható és Borisz Tomasevszkij *Irodalomelméletének* közvetítésével jutott el hozzá. A lényegi mondandón nem változtatva, a narratológia nyelvén fogalmazza újra ezt az elképzelést. Todorov épp ennek a széles körben elterjedt metanyelvnek köszönheti könyve sikerét, melyben a fantasztikus pszichológiai, eszmei és verbális megnyilvánulásainak elhatárolását végzi el, a megjelenítés műbelső – tematikus és szűzsés – kettősségének következetes feltárása eredményeként. A két megközelítést az elbeszélői és a szereplői „nézőpont” különállására vezeti vissza, melyek a szövegszerű közvetítés okán az irodalmi prózában nem azonosíthatók, de nem is határolhatók el mindig egyértelműen. Ez okozza az olvasó hezitálását, habozását, billegését a valós és valószerűtlen megkülönböztetése során. A szereplőbeszéd és az elbeszélői beszéd interferenciája³ az egyes narratív szövegegységekben – ez az, amiben a fantasztikum irodalmi minőségét véli tetten érni; ez az, ami a Szolovjovnak tulajdonított álláspont szerinti „ingadozás” jelenségét a narratológia szakszerű nyelvén képes közölni. Itt csak annyit jegyeznek meg, hogy az orosz gondolkodónál a lepezés mikéntje nem korlátozódik az oszcillációra. Sőt, a lepezésre sem, tekintve, hogy Szolovjov a fantasztikus faktor irodalmi funkcióját az elfedés és feltárás kétoldalú működése alapján – ma így mondjuk: a magyarázat és a megértés összefüggésében – világítja meg. Az első – jelen téma kapcsán – pszichológiai, a második értelmi tevékenységet takar. Todorov módszere végig a magyarázat keretei között leírható jelenségeket mutatja be.

Igor Szmironov bírálja Todorov értelmezési stratégiáját,⁴ mondván, hogy a felfogás talán érvényes a romantika, illetve a korai realizmus jelenségeire, de a teljesen racionalizált XX. századi fantasztikumra ez a bizonytalanság nem jellemző. Való igaz, Szolovjov anyaga a XIX. századi művészet volt, de nem a realista, hanem az újromantikusként is felfogható szimbolizmust előkészítő írók teljesítménye. Szmironov mindenekelőtt az avantgárd szövegkorpusz felől közelíti meg a problémát, s ezzel magyarázható a két kritikuselődöt bíráló

2 Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Budapest, Napvilág Kiadó, 2002. Első megjelenés: Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970.

3 Amit Mihail Bahtyin prózapoétikájának szellemében vizsgál.

4 И. П. СМІРНОВ, *Что фантастично в фантастической литературе?* = УО, *Олитературенное время (Гипо)теория литературных жанров*. Санкт-Петербург, 2008, (128–140), 126. Első tézisszerű kifejtés: *Что фантастично в фантастической литературе?* (*Тезисы*) = Поиски в инаковом, *Фантастика и русская литература XX века*, МИК, Lausanne, 1994, 216.

álláspontja. Módszertanilag a képzeleti, az imaginárius és a fantasztikus megkülönböztetésére alapozza felfogását: a képzelet konstrukciói – álláspontja szerint – historizálják az empirikus tapasztalatot⁵ (ami a megtörtént spontán idealizálásával jár együtt). Ezzel szemben az irodalmi fantasztikum, azaz a poétikailag megformált és nyelvileg közvetített „képzeletszerűség”, fikció, új minőségre tesz szert. Az irodalmi fantasztikum az elképzelt különös formáját alkotja. Sajátosságát csak abból nyeri, hogy konfrontálódik a spontán képzeleti világ egészével. Következésképpen fantasztikusnak bizonyul az a világ, amelyben a rögzített történetiség elveszti relevanciáját – hol teljes egészében, hol egy másik, alternatív történetiség lehetőségének felmutatásával. A cél az, hogy a fantasztikus és a szociokulturális konfliktusában feltáruljon a történeti lét „heterogeneizise”.

A generatív alpműveletet – Eric Rabkin nyomán⁶ – Szmirnov a reverzióval azonosítja, melynek hatására nemcsak a történeti lét, hanem a szubjektum megkettőződése is végbemegy, ahogy erre – Helmuth Plessnerre⁷ hivatkozva – már Iser⁸ rámutatott. Szmirnov érdeme, hogy a kétféle narráció, a fiktív és a történeti közötti viszonyt is történetinek ábrázolja; nem a logikai, műfajelméleti szembeállítás preferálja, hanem a történeti poétika dinamikus szemléletét, miszerint az, hogy mit tekintünk valószerűnek és valószerűtlennek, történeti kérdés. Fantasztikus jelenség vagy eljárás létezik a nem fantasztikus irodalomban is.

Szmirnov tehát számol Rabkin és Iser hozadékával, ám igyekszik továbblépni. Aláhúzza, hogy a megkettőződés ugyan feltétele az imagináriusnak,⁹ de fantasztikussá csak akkor válnak képződményei, ha historizálódásuk is alternatív történetekben testesül meg mind a jelenből a múltba, mind a jelenből a jövőbe vetített szüzsék esetében. A visszafordítás megkettőződése és a szubjektum megkettőződése egyetemes, antropológiai vonás.

Nem tagadva ilyen megközelítések jogosságát, a fantasztikumot ebben a tanulmányban az *abszolutizált jelen* műfajának tekintjük, amely leírásának sem az idealizálás, sem a megkettőzés módszere nem tud eleget tenni. Realizálásnak nevezhetném a tárgyát, nem valóságnak, hanem permanens – *in actu* – valósulásnak. Ez a múltba vagy jövőbe vetített történeteknél azért valósabb, mert nem zárul le azzal, hogy valamely leírás nyomán a múltba kerülve, úgymond idealizálódva áll előttünk, és nem is azon cselekményesítés – az idealizálás érdekében elbeszélt történet –, amely úgymond be fog következni.

5 СМІРНОВ, *I. m.*, 131–133.

6 ERIC RABKIN, *The Fantastic in Literature*, Princeton, New Jersey, Princeton UP, 1976, 189.

7 HELMUTH PLESSNER, *Soziale Rolle und menschliche Natur = Uő, Gesammelte Schriften*. B. X, hrsg. Von G. Dux e. a., Frankfurt am Main, 1985, 235.

8 WOLFGANG ISER, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Osiris Kiadó, 2001, 273.

9 A fantasztikus szöveg „küzdeme” az imagináriussal megfogalmazódik a szakirodalomban. Vö. ERIC RABKIN, *Imagination and Survival: the Case of Fantastic Literature = The Fantastic Other. An Interface of Perspectives*, ed. By B. Cooke e. a., Amsterdam, Atlanta, GA, 1998, 10–12.

Problémákat vet fel a fantasztikum univerzális narratológiai modellje általában, mivel nem számol azzal, hogy nincs fantasztikus irodalom, csak fantasztikus szüzsék léteznek – más szerkezetű az idillben, más az utópiában, más a regényben, más a szatírban. Ez a történeti poétikai szintű megkülönböztetés hiányzik a szakirodalomból.

Amit e tanulmányban konkrét realitásként tárgyalok, Arisztotelész tevékeny valóságnak (*energeia*) nevezte, melyben a „cselekvő ész” (*nuosz poétikosz*) és a „szenvető ész” (*nuosz pathétikosz*) gyakorlatilag megnyilvánul.

A szubjektum megkettőződése nem érthető meg egy korszak vagy egy esztétikai szemlélet, például (ami a leggyakoribb) a romantikus fantasztikum hasonmásainak képzete alapján.¹⁰ Azért nem, mert a hasonmás két arca, a saját és idegen, a kivételes és közönséges, a „hős” és a „féreg” – röviden a perszonális (elbeszél) és szociális (interiorizált) én-kép – az irodalomban nemcsak megkettőződést, hasadást mutat be, hanem egy személytörténetet is, mely a kiinduló és a záró esemény alanya között bomlik ki, és az önabrázólástól az önmegértésig ívelő szüzsét is magában foglalja. Röviden: a fantasztikus temporalizálja a szubjektumot – nem térbeliségével, hanem történetével azonosítja. Alább ennek illusztrálása végett elemezni fogom Gogol *Az orr* című novelláját.

A történet, mely a cselekvő és a szenvető alanyiség poláris ellentétét átfogja, valóságvonatkozása alapján a *lenni* és az *élni* alakzatai között közvetít. A konkrét létező nem más, mint az ember életében beteljesült valóság (*actus perfecti*): ez annyi mint *élni*; a beteljesületlen valóság (*actus imperfecti*) az, ami a fantasztikus témája az irodalomban, annyi mint embernek *lenni* (*forma*). Az *actus imperfecti* – a tevékeny valóság, a szakadatlanul keletkező és kifejlő létmód, abszolút jelenidejű, vitális, lezáratlan entitás. Reális a res kibontakozása az anyagból. Ezt a kibontakozásában tetten ért dologi valóságot, azaz a valóság megnyilvánulását valamely elbeszélésben és jelközegben – ezt nevezem *konkrét realitásnak*, mivel ebben a vetületében a dolog nem térbeli látványként hozzáférhető, hanem kialakulása története felől időben, valamint az értelem (nyelv, irodalom, kultúra) világában is. Épp azért, mert nem anyaga vagy formája, hanem valóssá válásának története nyilvánul meg ebben az eseményben. Nem mindegy, hogy az orrot a tükörben látja a szereplő, vagy tevékeny valósága aktusában egy eseményt realizáló eleven-ségében. Konkrétsága azonban akkor teljeseedik ki, amikor a kifejlés nemcsak az érzéki befogadás területére, hanem a nyelvi tapasztalatban is alakot ölt, értelemre tesz szert, s ezzel beíródik a nem materiális szférába, akár a kultúrába is. A fantasztikus műalkotás narratív formája ennek a kifejlésnek a nyelvi részletezése alapján képes tárgyának immanens történetét megalkotni.

Visszatérnék Szolovjov további értelmezéséhez, mert írásának maradtak kiaknázatlan aspektusai. Mindenekelőtt arra gondolok, hogy a fantasztikum pszichológiai megközelítésén és „külső, formális”, azaz érzéki (anyagi és alak) felfogásán és köznapi magyarázatán, mely a jelenség szintjén érvényesül – ezenkívül létezik a jelek által közvetített megközelítése, mely nem a

10 A hasonmás-fantasztikumról lásd Renate LACHMANN, *Der Doppelgänger als Simulakrum: Gogol', Dostoevskij, Nabokov = Uő, Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main, 1990, 463–488.

jelenség, hanem a *jelentés* szintjén érhető tetten, azaz a szöveg értelmező elsajátítása, az olvasás aktusában. Ekkor nem a rendhagyó képződménnyel vagy annak rendhagyó elemeivel szembesülünk, hanem ezek jelölései, a szavak unikálisan rendezett világával. Ezeket a jeleket, melyek a jelenségeknek az irodalmi szövegben – eltérően az empirikus tapasztalattól – jelentést tulajdonítanak, Szolovjov „utalásoknak” (*namjok*) nevezi. Az utalások nem billegést okoznak az olvasás során, hanem átkapcsolást az elbeszél (fantasztikusnak látott) világ és a szövegvilág között, a jelenség és a jelentés képződményei között.

„[...] a valódi fantasztikus megkülönböztető jegye az, hogy soha sem jelentkezik, úgymond, lemeztelenítve. Megnyilvánulásai soha sem lehetnek kényszerítő hatásúak az életbeli történések misztikus értelmébe vetett hit vonatkozásában, inkább arra szolgálnak, hogy csupán rámutatón utaljanak erre. A magyarázat külső, formális, a jelenségek megszokott, mindenkor érvényes kapcsolataiból levezetett egyszerű magyarázatának lehetőségét a valódi fantasztikum utalásai végérvényesen megfosztják belső valószínűségétől.”¹¹

8

A legfontosabb az, hogy Szolovjov szembeállítja a magyarázatot, az ismeretlennek az ismerthez való közelítését, és az utalást, amely értelmezéseiben közelíthető meg. A jelenségeket – így a fantasztikus megnyilvánulásokat – tehát nem a lényeg érzékelhető, külső aspektusának tekinti, miként azt a mag és a héj kettősségével ábrázolni szokták a naiv realizmus jegyében. A jelenséget szimbolikusan közvetített reáliának tekinti, lévén maga is az orosz szimbolizmus filozófiájának és líraművészetének előkészítője. Feltételezi, hogy az életbeli történések önmagukon túlmutató értelemmel bírnak. Ennek a túllépésnek eleget tesz a fantasztikus elem, amennyiben általa az író meghaladja mind az érzéki tapasztalat, mind az ésszerű következtetés korlátait – mind az empirizmus, mind a racionalizmus lehetőségeit a valóság elsajátításában. Leginkább Leibniz hatását tükrözi ez a felfogás, amely az értelmet magában a dologi világban éri tetten (*ratio rerum*). Ezt mondja ki, amikor az empirikus és racionális megközelítés mellett feltételez egy léttörténeti mintát (egyfajta epifániát), hangsúlyozván, hogy „az életbeli történések” egyszeri kapcsolatot teremtenek – és pedig az utalások rendszerének köszönhetően – a jelenség, a látható rész és a láthatatlan egész, az érzéki és az érzéken túli valóság között. A keresztény platonizmus elkötelezettje, az orosz filozófus ezt valamilyen „misztikus tapasztalattal” kapcsolja össze, amelyben lezajlik a megvilágosodás, az előzetes megértés egyik módja. A „jelenségek megszokott” és a szokásostól eltérő megnyilvánulása azzal függ össze, hogy vagy a már előforduló részelemhez, vagy azon keresztül az egészhez is vonatkoztatjuk a jelenséget. Utóbbi esetben lép érvénybe a fantasztikus közvetítés az értelem felé, melynek formája nem a magyarázat, hanem az „utalás”, méghozzá a szimbolikusként értett referencia.

11 В. С. СОЛОВЬЕВ, *Собрание сочинений*, т. 9, Санкт–Петербург, Брюсель, 1966, 377.

Materiális, formális és ideális fantasztikum

„[...] *nem teljes egészében fantasztikus.*”

Fjodor Dosztojevszkij

Vlagyimir Szolovjov elképzelése, sőt, az utalás terminusa tekintetében még a fogalomhasználat is Dosztojevszkij fantasztikum-felfogását követi, mindennek előtt a turgenyevi titok-próza kapcsán kifejtett koncepciót.¹²

A részletdús állókép naturalizmushoz vezet, nem relevanciához – Dosztojevszkij kifejezése szerint: „költői igazsághoz”. Ha a részletet egy dolog komponenseként izoláltan szemlélem – fotografikus, naturalisztikus benyomásom keletkezik optikai modellje kapcsán. Ha azonban a dolog részét egy történet narratív közvetítése révén egy másik dologgal, s e kétagú képződményt immár az egészszel összekapcsolva szemléljük, akkor relevanciája eseményként tárul elém – ez a *konkrét realitás* alapművelete. Ha az alább elemzendő műben, az *Egy nevetséges ember álma* című elbeszélésben a csillagot nem a „nevetséges ember” egyszerű személyes történetének – cselekvésének, beszédének és elbeszélésének – kontextusában vizsgálom s nem az elmondás prózanyelvi médiumán keresztül értelmezem, merő fikciónak vagy a szereplői képzelet játékanak bizonyul, jóllehet a jelzett irodalmi nyelvi közvetítés fényében a felismert igazság, az egzisztenciális megértés nélkülözhetetlen eleme; a relevancia prózanyelvi indexe.

Az orr például vizsgálható a kenyérbe sütve vagy zsebkendőbe göngyölve – így, izoláltan a diszkurzív rendtől minden részlet tömény optikai naturalizmust eredményez. De az egész ember helyén ez is a relevancia indexévé válik, amennyiben eseményként, nem látványként elemzem. Az alogikus még nem fantasztikus. Erre utal Dosztojevszkij, midőn Poe, illetve Turgenyev novellái kapcsán, jóllehet elismerően szól róluk, végül mindig hozzáteszi – nem egészen fantasztikus: „De ez még nem meríti ki a fantasztikus műnem követelményét” (*fantastičeskij rod*).¹³ A két írásmód közötti különbséget abban látja, hogy az első a matéria, a második a forma tekintetében alkalmazza kiemelkedően a fantasztikus faktort: „Ha valami kritizálhatót mindenáron találni akarnánk a *Látomásokban*, hát az éppen az lehetne, hogy nem *teljes egészében* fantasztikus”.¹⁴

Korábbi írásaimban már részletesen tárgyaltam az utalás szerepét a fantasztikus prózában, illetve a regény műfajához tartozó szövegekben, most csupán röviden említtem meg a főbb megállapításokat. Természetesen Dosztojevszkij nem volt szimbolista, s ezért az utalás fogalmát másként érti, mint Szolovjov. Valamint azért is, mert nem univerzális szimbólumelméletet mutat be, hanem az elbeszélő irodalom prózanyelvi teljesítményének tulajdo-

12 Ф. М. Достоевский, *Письма* = УО, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Том двадцать восьмой II. «Наука», Ленинград, 1985, 60–61.

13 *Уо.*, 61.

14 Ф. М. Достоевский, *Письма*, *i. m.*, 61.

nítja a fantasztikus elem fontosságát. Az prózanyelv természetének megfelelően az utalások nem szimbolikusak, hanem indexikusak.¹⁵ A jelenvaló részelenem nem az egyetemes rendre történő utalás formája, hanem az „életbeli történés” cselekvő személyére, annak diszpozíciójára, a „sóvárgó szorongásra”, ami Turgenyevnél az emberi létállapot alapszituációja. A fantasztikus elem áttételes válasz erre a diszpozícióra. Ami fantasztikus megnyilvánulásnak tekinthető az elbeszélte világban, azaz a szereplő vagy a narrátor nézőpontjából, a diszkurzív rendben – tehát a prózanyelv szintjén – szemantikussá változik át. Ezt a váltást egyik fentebb idézett koncepció sem alkalmazza a fantasztikum magyarázatakor.

A téma anyagi hordozója, a részletekkel plasztikusan kitöltött kontinuum – ennek kidolgozottsága utolérhetetlen Poe elbeszéléseiben. Ezért a bravúros eljárásért Dosztojevszkij őt igen nagy művésznek tartotta. Turgenyev írásmódját azonban más értékek miatt dicsérte, jelesül a forma kapcsán tetten érhető költészetéért, mert benne a *poiészisz* igazságigényének átütő erejét érte tetten – nem pusztán a fantasztikum artisztikus technikáját, hanem nyelvi megalkotottsága „költői” utalásirányának hitelességét.

Dosztojevszkij az utalás fogalmát használja akkor is, amikor az indexikus képződmények kiemelt jelentősége alapján a zene jelrendszeréhez közelíti a fantasztikum nyelvét a prózában. A részletek egy másik, nem látható világ látható nyúlványai, és ugyanakkor meglétének már érzékelhető jelei is az evilági tapasztalat számára, azaz általunk értelmezhető utalások erre az érzékfeletti végtelenre, melyhez odatartoznak reálisan is, nem pusztán az emberi jelrendszereknek köszönhetően. Egy olyan valóság-elem, mint a csillagocska a sötét égbolton az *Egy nevetséges ember álmában*, melyről kiderül, hogy látható része egy láthatatlan egésznek, a Földdel azonosított planétának, korántsem pusztán részlete a szemlélt valóságnak, hanem indexe is – része is az egésznek meg jele is annak. Mondjuk, mint a füst a tűznek. Ugyanakkor mint jel jelentésre, dologra és a dologgal cselekvő lényekre, emberekre, tehát a cselekvés világára utal. Korántsem egy anyagi létezőt „ábrázol”, annak alakját megteremtve és tulajdonságait részletezve. Ha mármost nem az ismeretelméleti objektum mintájára fordulunk hozzá, akkor új, még nem gondolt gondolat képzésére készíti a szemlélődő szubjektumot. Ebből nő ki az *Aranykort* megidéző elbeszélés, melynek helyszíne a csillaggal behelyettesített Földön a görög sziget, a legendában Árkádiának nevezett térség. Fantasztikusnak az bizonyul, amikor ez a planetáris „objektum” eltűnik, s helyét elfoglalja a tevékeny emberi valóság. Elbeszélésünkben az álom az a helyzet, amikor az érzékelés, a képzetalkotás, a képzelet, a fogalom, azaz az ész eszközrendszere kikapcsolásra kerül, s a világ nem látványként, hanem történésként jelenik meg az ember számára. Ezért hangzik el végkonklúzióként: „Láttam az igazságot”.

Turgenyevnél azonban az utalások nyelvi szinten, különösen a hangzás tekintetében dominánsak. Dosztojevszkij leírásában olyanok, mint a zenei hangok vagy a versritmus által szabályozott intonáció hangzóssága, annak rit-

15 Az utalás indexikus jellegéről és a fantasztikus prózában betöltött szerepéről lásd: Kovács Árpád, *Prózamű és elbeszélés, Regénypoétikai írások*, Budapest, Argumentum, 2010 (Diszkurzívák, 12), 174–178.

mikus rendezettsége a költészetben. A hangzó forma megjelöltsége kapcsán tapasztalható „rendellenesség” úgy jelenik meg prózájában, mint a narratív egész szövegébe behatoló versnyelvi rendezés, ami a titok-elbeszélések helyét a lírai próza műfajában jelöli ki. E tekintetben írásmódja eltér valamennyi kortársának prózaművészetétől, nem csak Poe technikájától: Turgenyev – Dosztojevszkij szerint – a „legköltőibb próza” mestere, különösen fantasztikusnak nevezett elbeszéléseiben. Emiatt lesznek követői majd olyan jelentős írók, mint Henry James, Virginia Woolf, Gozsdu Elek, Petelei István és még sokan mások.

Poe ugyanis, Hoffmanntól eltérően, nem személyesíti meg a természeti vagy természetfeletti erőket – hangoztatja Dosztojevszkij. Ebben az értelemben írásai szoros értelemben nem tartoznak a fantasztikus műnem területére. Poe nagyon különös, de nem teljesen fantasztikus, ami épp akkor derül ki, ha Hoffmann-nal és Gogollal vetjük össze. Kritikusa ezt írja:

„Majdnem mindig kiválasztja a legrendkívülibb valóságot, hősét a legrendkívülibb objektív vagy pszichológiai helyzet elé állítja, és az életlátás micsoda erejével, milyen meghökkentő hűséggel rajzolja meg ennek az embernek a lelkiállapotát.”¹⁶

Két kivételes képességét emeli ki Dosztojevszkij. Az egyik a képzelőerő, a másik a részletek cizellált kimunkálása: „[...] fantáziája gazdagabb más íróké-nál; de képzelőerejének van egy olyan sajátossága, amelyet senki másnál nem tapasztalunk: a részletek ereje.” Az egész képződmény, a szűzsé és az alakok konstruáltak és fantasztikusak, de a részletek kirajzoltsága, egyenként mindegyiké, rendkívül plasztikus és pontos, ami nem annyira költői, mint inkább leíró relevanciáról tanúskodik: „Ez a leírás olyan részletes volt, olyan pontos, olyannyira tele váratlan, véletlen eseményekkel, hogy a valóság lát-szatát keltette [...]”.

Hoffmann mint költő „mérhetetlenül felette áll Poe-nak”, mivel a reális lát-szatához szövegeiben a szépség és azon keresztül a költői igazság „szomja” társul, azaz spirituális értelem és érték. Ezért érezzük: „Poe-ban, ha van is fantasztikum, valahogy materiális [...] Látszik, hogy vérbeli amerikai [...]”¹⁷

Megkülönböztetve a fantasztikus eljárás egy másik típusát, formális felté-telről beszél Dosztojevszkij Victor Hugo elbeszélése, az *Egy halálraítélt utolsó napja* kapcsán, amikor a *Szelíd teremtés* bevezetőjében elbeszélői „eljárás-ként” tárgyalja a fantasztikumot. Semmiféle realitása nincs ugyanis annak, hogy egy halálraítélt utolsó órájában, sőt, annak legutolsó pillanataiban fel-jegyzéseket készít arról, ami éppen – például – a vérpadra lépés helyzetében történik vele.

A materiális és a formális fantasztikum mellett Dosztojevszkij a Poe bemutatására írott bevezetőjében megkülönböztet egy harmadik lehetőséget is. Míg az első kettőt a képzelőerő kivételes fejlettségének tulajdonítja, a harmadik kapcsán már nem használja a képzelőerő fogalmát. A *voobrazhenije* helyett a

16 Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSKIJ, *Edgar Poe három elbeszélése* = Uő, *Tanulmányok, levelek, vallomások*, ford. KULCSÁR Aurél, MAKAI Imre, KIRÁLY Zsuzsa, Budapest, Magyar Helikon, 1972, 215.

17 Uo., 217.

soobrazhenije terminusát vezeti be. Az elsőnek a képzelet fogalma felel meg, a második pedig – mivel minimum két figura (*obraz*) összekapcsolását feltételezi – egyfajta *ko-figuratív* képződményre mutat. Mivel a szótári jelentés a felfogás, a belátás, a felismerés ismérveit is konnotálja, olyan képződményt feltételezhetünk, amelyben a ko-figuratív alakzatnak *korreferenciális* valóságvonatkozása van. A jakobsoni önreferencia gondolatát lehet talán ily módon továbbvinni. A fantasztikum e típusa esetében, amikor ugyanis a jelentő-jelentett kapcsolatot a költői jelhasználat megszakítja, azaz a szót elválasztja denotátumától s egyben rögzített „lexikai” jelentésétől, s ezáltal nem egy, hanem több tárgyi vonatkoztatás előtt nyitja meg a teret. Amennyiben létrejön az interakció két szó szemantikai tartománya között, ez a ko-figurális képződmény kikényszeríti, hogy keressük két dolog, két különmű entitás között is az interaktív kapcsolatot. Elsősorban olyan ambivalens képződményre kell gondolnunk, amelynek megoldása problémát jelent a józan észnek, másfajta gondolkodást vár el tőle. Éppen azért, mert a megszokás hatalmának kitéve az ész nem veszi észre ezt az ambivalenciát, többek között azt, hogy a köznapinak van kivételes aspektusa. A valós tény vagy tényállás nem a szemléletben, hanem a ténykedés folyamatában, a dolog történetének rekonstruálása – például elbeszélése – során válik konkréttá, azaz másik aspektusa, a kivételes – s ezzel az egész, immár konkrét egység – felismerése során.

„Bármelyik újság bármely száma olyan tényekről számol be Önnek, amelyek a legvalóságosabbak és egyben a legkülönösebbek. A mi íróink ezeket fantasztikusnak tekintik; de ők nem is foglalkoznak velük, holott azok maga a valóság [...] Percenként és naponként ismétlődnek, tehát nem *kivételesek*.”¹⁸

12

Nyilvánvaló, hogy Dosztojevszkij a fantasztikus tényezőt nem narratológiai műfogás eredményének tekinti, hanem a művet megelőző valóság tényének, ontológiai adottságnak. De olyannak, amelyet – József Attila nyomán – dolog előtti létnek, vagy valósághiánynak nevezhetnénk, vagyis olyannak, amelyet még nem tudott birtokba venni az észlelő és fogalomalkotó tudat. Itt a zenei és a költői nyelv által megjelenített szféráról van szó. Továbbá az is nyilvánvaló, hogy kétarcú realitás ez: egyszerre „a legvalóságosabbak és egyben a legkülönösebbek” azok az elemek, amelyek alkotják ezt a szakadatlanul keletkező, a cselekvésben konkretizálódó valóságot. A fantasztikus nem tárgyalható a viszonyazonosságát képező ikerpárjától, a mindennapitól függetlenül. Dosztojevszkij nem a történelem fonákját látja itt megtestesülni, hanem – ellenkezőleg – a megtörténtet teszi jelenvalóvá, időbelivé, a múltat írja be praxisként értett életünk folyton történő alakulásába. S mivel az időbeli, a jelenvaló lét csak a cselekvés aktusában válik konkréttá – azaz egyszeri összefüggés egységévé –, minden esetben más, egyszeri és megismételhetetlen történet alkotórészét képezi.

Dosztojevszkij – a romantikusoktól és Poe-tól eltérően – nem a természetfeletti eseményt vagy a kivételes szüzsé szerepét emeli ki műveiben, hogy részleteinek valószerűen hű kirajzolása révén hitesse el az egész történet

18 Vö. Fjodor DOSZTOJEVSZKIJ, *A művészetről*, ford. Kovács Albert, Bukarest, Kriterion, 1980, 100.

relevanciáját, hanem éppen fordítva – a köznapiban, a közönségesben, a megszokottban, a leginkább reálisban mutatja ki a rendkívülit, sokszor az elképesztőt, az irreálist és – természetesen – magát az irreálist megszokottá tevő érzékcsalódást is. Valójában csupán az érzékcsalódás történetét tartja fontosnak, valamint azt a beszédmódot, melynek köszönhetően az érzékcsalódás létrejöhetett.

Ennek két útja lehet: a reprezentáció összetévesztése a reprezentált dologgal, miáltal mitologizálódik a gondolkodás, valamint a jelentés összetévesztése az értelemmel, ami a triviális köznap logika csapdájába tereli a gondolkodót. Mindkét azonosítást megakadályozza a poétikai funkciót szolgáló figuratív jelentésújítás. Az analogikus, illetve a logikus következtetés útjának és a heurézis teljesítményének a különbségéről beszélek. Dosztojevszkij a „költői igazságot” hiányolja a nem teljesen fantasztikus szövegekből, azaz a radikális fikción túl a figuratív szemantika valóságvonatkozását kéri számon ezekben az esetekben.

A hűpallagé

„[...] az igazat mondd, ne csak a valódit.”

József Attila

A fikció nem kitalálás, hanem figuratív kifejezés, melyet a prózaíró történetmondó beszéde egy elbeszélés szövegébe akar beoltani. A fantasztikus irodalom szövegeiben ez a figurativitás ambivalens vagy paradox szemantikai mezőket hoz létre, amit a prózanyelvi ritmus az egész szövegre kiterjeszt.

Az *Egy nevetséges ember álma* című elbeszélésben az álom képezi azt a figuratív feltételeességet (fikciót), amely a szereplőt, aki főbe akarja löni magát, elválasztja az elbeszélés-esemény során megismerhető alakmásától, aki nem a logikailag alátámasztott véget választotta, hanem a végről való ilyen gondolkodásnak vetett véget. Méghozzá éppen azáltal, hogy az álmot választotta, majd annak szüzséjét megalkotta. Így az álom nem pusztán alvás és képzetalkotás, hanem tett, melynek alkotórészét képezi a verbális médiumban való megjelenítése is. Freud így mondja: „álommunka”. A fikció az, hogy az álomban elcsattan a lövés, s a virtuális áldozat, akit eltemettek, tovább meséli a történeteket. Az időutazás a történelem előtti kor terében zajlik le: a földről egy távoli csillagra, amelyről kiderül, hogy az maga az elhagyott bolygó. Ami egy idegen bolygónak látszik, egy történetbe illesztve a Földnek bizonyul. De hol itt a fantasztikum? Nem, ez a konkrét valóság, a teljes, amely nem látszik, hanem van; amelyet nem nézünk, hanem valamilyenné tesszük. A fantasztikus tehát a dolog ontológiai egységét teszi megtapasztalhatóvá – nem a szubjektum megismerendő objektumává, hanem konkrét totalitássá. Dosztojevszkij ezt az önnemző létet mint egyszeri eseményt nevezi „eleven létnek”.

Végső soron az álom hőse visszatér oda, ahonnan elindult, de több ezer évre tett eltéréssel. A reverzió valóban egy alternatív történelem képét nyújtja, de csakis annak következményeként, hogy egy személytörténetbe ágyazódik

bele, s a köznapi cselekvés, egy egyéni élet és sors problémájává válik. A történelem nem a megismerés és a tudomány, a történetírás tárgyaként áll elénk, hanem egy személy egyszeri történetének faktoraként, minek következtében az élet a költői elbeszélés-irodalom fényében egyszeri emberi történetek összefüggésrendszerének képét mutatja. Ha nem az, akkor csupán alternatív historiográfiai írások – az egyes, azaz tényleg létező valóság, emberek történetétől elszakított – mindig ideológiailag vezérelt rendszere. Csakhogy a történelem nem tudományosan azonosított tényállások halmaza, ez mindössze historiográfia. A történelem „vitális rendszer”,¹⁹ emberi dráma, praxis, „eleven élet”, nem pedig tudás az életről.

A csillag optikai olvasatban az öngyilkosság motívumaként értelmeződik, a kislánnyal kölcsönhatásba emelt komplexum – *zvjozdocská/gyevocská* – azonban a végrehajtás szanalását inspirálja: új cselekvésmód keresését mozdíttja elő. A halál helyett következik az álom, az életbe való visszatérés narratív motívumának kifejtése egy ön-elbeszélésben, ahol megérlelődik ez az új cselekvési modell: az igazság optikailag tapasztalt, „fényes” inspirációjának „hangos” kinyilatkoztatása, azaz az identitást garantáló igaz nyelv keresése: „Megyek hirdetni, mert hirdetni akarom [...] Azt a kislányt pedig megkerestem... És most Megyek! Megyek!”²⁰ Megcselekszi azt, amit igazságnak nevez, illetve közben elbeszéli, amit tett és tenni fog – megy tovább.

A figuratív szemantika átírása, azaz maga a metamorfózis az, amit ezzel a sok mindenre használt és elhasznált fogalommal fejezünk ki általában: fantasztikus. Dosztojevszkij magának a fogalomnak a triviális konnotációit kívánja destabilizálni, az ilyenekét – kép, képzet, képzelőerő, fikció, csoda, varázs stb. Azt bizonyítja, hogy az magának a valóságnak egy, még el nem sajátított része: a „megoldatlan gondolat” indexe. Azt demonstrálja, amit a „tudat által még el nem sajátított gondolat megoldásának”²¹ az értelemképzésben játszott megkerülhetetlen funkciója révén tölt be.

Mint láthattuk, Dosztojevszkij a fantasztikus irodalom három változatát különböztette meg: a formális, a materiális és az ideális feltételeesség formáit. Ideálisnak azt nevezte, amikor a fantasztikus konstellációt nemcsak a valószínű részletek vagy valószínű eszmék teszik relevánssá, nemcsak a valószínűségnek, hanem igazságigényünknek is eleget tesznek: nemcsak a (nem fantasztikus) valósággal szembesíthetők, hanem e képződmény – a fiktív és valós téma, a közönséges és kivételes összekapcsolásán alapuló történet – létvonatkozásával is, azaz az értelem világával. A fantasztikusnak titulált szöveg ugyanis a képzelet és az eszmék körén túllépve az ontológiai reáliát a spi-

19 Itt *A történelem mint rendszer* szerzőjének szavait idéztem: „Az ember egyáltalán nem dolog, hanem dráma; egy szintiszta és egyetemes esemény az élete, amely kívül-kívül megy, s amelyben az ember maga sem más, csak esemény.” Vö. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Két történelmi esszé*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983, 185.

20 Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *Egy nevetséges ember álma*, ford. MAKAI Imre = Uő, *Elbeszélések és kisregények II.*, ford. DEVECSERINÉ GUTHI Erzsébet, MAKAI Imre, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 695–696.

21 Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ, *Письма* = Uő, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Том двадцать восьмой II. «Наука», Ленинград, 1985, 61.

rituális létmód szintjén is számon kéri. El tudjuk képzelni, meg tudjuk ítélni – rendben van, kielégül a materiális (analógiás) és a formális (szerkezeti) hitelességre irányuló elvárásunk a fantasztikus képződmény kapcsán. Megtaláljuk párhuzamát egy kép vagy egy korreláció szintjén, egy-egy dolog vagy a dolgok viszonyrendszere alapján. De felmerül még egy kérdés: mit értek meg ennek bővületében egyszeri életem menetéből, s az mit tár föl a lét értelméből? Azaz milyen megismételhetetlen történet logikájának felel meg, milyen elbeszélésmódnak és milyen figurális szemantikai képződményeknek? Ennek értelmezéséhez nem elegendő a „narratív nézőpontok” interferenciáját, vagy az irreverzibilis történet reverzív szerkezetét, vagy az aktorok megkettőződését leírni.

Ennek a diszkurzív műveletnek megfeleltethető a trópusok sorában a *hüpallagé*. Ez a retorikai gondolatalkat tágabb értelemben a mondatrészek olyan összekapcsolásán alapul, amely ellentmond az általuk jelzett valóság-elemek reális kapcsolatának. Ez az alakzat egy olyan szemantikai potenciál megnyitására alkalmas, amely egy cselekvést (vagy okát) egy másikkal cseréli ki. Például József Attilánál: „Ezüst derűvel ráz a nyír / egy szellőcskét...” (*Nyár*). Nem a szél rázza a fát, hanem a fa a szelet.

Richardsnál fordul elő ez a Shakespeare-idézet: „Szédült meredély” („Giddy brink”). Hasonlóképpen történhet a figura tematizálása a *lies* (illetve a *to lie*) alapján. Amikor ezt olvassuk: „lies in the thought”,²² akkor annak függvényében, hogy a megnyilatkozás egésze a *feküdni* és a *hazudni* helycseréjét miféle cselekvés megjelenítésére aknázza ki, eldönthető, hogy vajon a téma kapott új figuratív kifejezést (metafora), vagy – megfordítva – a figuratív szemantika tematizálódott (költészet), netán szisztematikusan visszatérő, azaz a cselekményre és a cselekvő minden gesztusára kiterjesztett módon (fantasztikum).

Hozok még egy példát, mely a hüpallagé szövegszintű működéséről tanúskodik. Ha füstöt látok, akkor természetesen tűzre következtetek, amit – tegyük fel – éppen nem látok (szinekdoché). De mivel a láthatatlan tűz lehet vulkán, lehet tábortűz, lehet lángokban álló ház vagy falu stb., a gondolkodásban elindulhat a reprezentáció, a füsttel kapcsolatos eszmék – már használt metaforák – megidézésével. Így működik minden analógiás alakzat vagy trópus. De egyszer csak ezzel találkozom: *Füstbement terv*. Petőfinél, a költeményben egyfajta gondolkodás („Szebbnél-szebb gondolat”) metaforája a füst, s nincs semmi köze a fizikai jelenséghez, a tűz és a füst fizikai relációjához. A történet előtt meglévő gondolatok, az emlékezetben már ott lévők, mind szertefoszlanak, együtt a hozzájuk tapadó szavakkal: „S én csüggttem ajkán... szóltanúl... / Mint gyümölcs a fán.” A versnyelvi szöveg a köznyelvi deficitet jelöli meg, mely abban nyilvánul meg, hogy gyors következtetésre serkent, s az ismeretlent a már ismerthez közelítve – analógiát alkalmazva – dekódolja. Ezzel szemben a költői nyelv ezen automatizmus érvényesülését megakadályozza: a füst és a tűz kapcsolatával induló szómodellt a vers végén a fa és a gyümölcs váltja le. A vers témája a releváns szó keresése: „Miként fogom szólítani”. A „lángoló” gondolatban meglévő „szebbnél-szebb” szavak füstbe mennek,

22 Ivor A. RICHARDS, *The Philosophy of Rhetoric*, New York, Oxford University Press, 1950, 106–107, 107.

törlődnek a beszédből; beáll a nyelvválság, mert az alany nem akar szólamo-
kat mondani. A deiktikus „én”-t is szanalja a történet hőse, aki arról beszél,
hogy nem tud szólni. De ez már a szövegszobjektum, a vers szerzője, aki a
költemény nyelvén elmond egy történetet. E kis személyes történet szövege –
tudniillik a vers – viszont megvalósítja tervét. A füst helyett a kimondatlan szó,
a csók leírása bizonyul a verses szólás ekvivalensének – a szó, a száj termé-
ke és a cselekvés jele. Nyilván az *anya* jelölővel metaforizált, az édes anya-
nyelv szava. A „szép gondolat” azonosítódik a tervvel, emez pedig a füsttel. A
szép – azaz költői – szó viszont a csókkal, a szeretet „gyümölcsével”. A figu-
ratív szemantika témája (szép gondolat = füst) metamorfózison megy át, azaz
áthelyeződik a figuratív műveletek szintjéről a narratív szintre, ami a hüpalla-
gé kitüntetett funkciója a költői nyelvben. Ez a szerepe a szinekdoché kiter-
jesztésére, narrativizálására és újra-szemantizálására irányuló hüpallagénak
akkor is, amikor a figuratív és narratív interakcióját a prózanyelvi szó szintjén
realizálja.

Legyen a példa Gogol *Az orr* című elbeszélése, minthogy ebben az eset-
ben a címadó köznévvé tulajdonnévvé s végül egy irodalmi műalkotás címévé
lényegül át, minden szinten más és más szemantikai mezőt és referenciát
mozgósítva. A szűzsé szintjén kétféle cselekvésmód funkciócseréjét valósítja
meg az író. E kis kitérőben talán sikerül felvillantani a *groteszk fantasztikum*
értelemképző mechanizmusait.

A fantasztikus egyrészt fiktív, azaz figuratív, másrészt narratív képződ-
mény, mely speciális nyelve az elbeszélő történetmondásnak. Ám a fiktív nem
fantasztikus. Így például nem az, ha egy rész leválik az egésztől: a szaglász
szolgáló testrésze Gogol elbeszélésben az arcon saját helyén van, természe-
tes látványt nyújt; az orr a kenyérben ugyan már eléggé különös, de még min-
dig nem elképzelhetetlen; ám az orr a főutcán új mundérban, magasabb rang-
ban – ez már fantasztikus. Feltétele nem a szinekdoché tematizálása, hanem
egy másik alakzat – a metamorfózis – bevetése. Ez esetben ugyanis a rész
nem egy másik résszel, az arccal vagy a kenyérral érintkezik, hanem az egész-
szel, az elbeszélő történet alanyával, mert ekképpen az elbeszélő identitás
metaforájává alakul át. A figuratív részelem, a narratív egység és annak pró-
zanyelvi szövege, a cselekvés és a szó világától elszakítva, izoláltan nem
értelmezhető. Az „Orr úr” olyan hasonmását jeleníti meg a szereplő előtt,
amely autonóm, az övétől független történettel rendelkezik, melynek semmi
köze a naturális fabulát kitevő karrier-sztorihoz. Az Orr tulajdonnévként egy
öntevékeny személyre utal (amivé talán Kovaljov is válhatna), de közvetlen
helyén, az arc közvetítésével: az Orr képviselőjében megjelenő attribútumok
a fantasztikus történetben mind az arccal, azaz egy arculattal (habitussal) ren-
delkező embert jelenítenek meg, vagyis azt, ami hiányzik az őrnagyból, az
intézményesített funkcionáriusból, a tulajdonságok nélküli emberből. A szociá-
lis funkció által uralt létező helyett az jelenik meg, aki a maga ura, az „Orr úr”.
Számolnunk kell itt az elem szimbolikájában közismert kétféle – a materiális
(pl. fallikus) és a mentális (pl. a szellem, a fuvallat Ádám orrában) – dimenzió
eltérő konnotációival. Az orrhoz tartozó alanyi jelenlét legváratlanabb megje-
lenítései: felbukkanás a *Menybemenetel* sugárúton, a templomban, valamint
azon belül a nem hivatali beszédmód – az ima mint a bűn bevallása. Látható,
hogy a fantasztikus történet a hiányvalóságot kiküszöbölő, konkrét identitás
felismerésének szűzséjét bontja ki, mely – szemben az *Egy örült naplójával*,

ahol öneszméléshez és perszonális elbeszéléshez vezet – csak egy pillanatra tárul föl a szereplő előtt. S mivel e látomásnak az alanya nem alkotja meg az önmagáról szóló perszonális elbeszélést, azaz nem tesz szert saját nyelvre, a meglátás érzékszervi csalódásnak bizonyul, az elbeszél világon belül értelmezhetetlen marad – bár erősen készletti erre mind a hőst, mind a fiktív elbeszélőt; minden sokkolás ellenére sem tud a megszokott hivatalitól eltérő gondolkodást kiváltani. Ez a művelet ránk, olvasókra hárul.

Rátérhetünk az *Egy nevetséges ember álmában* alkalmazott hüpallagé vizsgálatára. A pici lány és a pici csillag – a fény és a hang – összekapcsolása (vagyis a még kifejtetlen metaforikus digresszió első művelete) a tapasztalat feletti megtestesülését eredményezi az immanens világban, ahol egy alternatív – nem mindennapi nagyvárosi – történet kezdetét jelöli meg, de nem annak kieszelt, elképzelt változatát, az életrajzi végzet, a mesterséges halál esetét. A természetfeletti az evilági inspirációjának bizonyul, az evilági pedig az életbe való visszatérés feltételének, az új cselekvésmód keresésének. A fény szétosztatja a komor pétervári éjszaka viharfelhőit, a hang megnevezi a fényforrást: „Mámocska!”²³ Ezzel teljessé válik a hüpallagé által megvalósítandó, egyelőre csak fonikus indexek révén aktualizált egység: *zvjozdocska/gyevocska/mámocska*. Ily módon a *mátrix*, *máter*, *materik* jelentéssel fölrüházott komplexum a kislány hangján nemcsak az anyához, hanem az anyaföldhöz is elirányít. A *mátrix* mint *materik* (földrész) fog feltűnni az utazás végén, azaz a görög szigetvilágon való földet érés pillanatában. Ezért nevezheti Verszilov „Európa bölcsőjének” ezt az Árkádiával rokonított, legendák révén megidézett helyet.

A sziget másik neve a görög hagyományban – „boldogok földje” (*makarión nészoi*). E világ törvényét Dosztojevszkij az anyai feltétlen odaadással rokonítja, melyet gyermekei iránt táplál, s ezért azok – a „nap gyermekei” – egymás iránt is hasonló érintkezési viszonyt alakítanak ki. Az elbeszélésben – függetlenül a származástól és másságtól – minden alapviszonynak a „gyermeki” a jelzője: a Nap és a Föld, a Föld és a víz, a természet és az emberi közösség, mind-mind ezt a szimpatetikus szimpátiát árasztja, amit egységesen az elfogadón és az elfogadás elfogadásán alapuló érintkezés közvetít. Így például a test és a szó, az arc és a hang ismérveként is: „szavaikból és hangjukból öröm csendült”. Az arcon lokalizált szépség ezen öröm értelmére utalt („Arcukon értelem ragyogott”), amely a figuratív rend szerint olyan, mint az anya gyermekei iránt táplált szeretete s mindenoldalú megértése; viszont a történetmondás narratív rendjében ez a korreláció áthelyeződik a véges rész (a sziget által képviselt Föld) és a végtelen (a Nap), a természet és az ember, az én és a te, valamint a Mi és az Idegen, az ártatlan és a bűnös kapcsolatára.

A fent vázolt konkrét realitás megértését a fantasztikusnak mondott diszkurzus híján nem lehet megvalósítani. A figuratív szemantika tematizálódása, majd az új jelentéspotenciál integrálása a narratív szemantikába, az elbeszél világ értelmi-spirituális valóságába úgy történik meg, hogy Dosztojevszkij a cselekvést egy másik, váratlan cselekvés leírásával felfüggeszti, vagyis újraír-

23 A magyar szövegben szereplő „Anyi” természetesen denotatív, nem szemantikus fordítás. Még nagyobb gond, hogy itt a „-cska” végződés hangindexe nem tud érvényesülni a háromtagú képződmény felismerésében.

ja – új jelentésekkel ruházza föl – a releváns cselekvésről alkotott fogalmunkat. A ténylegesnek szánt tettet (az öngyilkosságot) virtuálissá, majd szimbolikussá alakítja át. A lövésnek csak metaforikus relevanciája van, az álomban tételeződik, de itt, ebben a narratív térben nem a fejet, hanem a szívet alakítja át, az indifferensség forrása helyett a „valóságos fájdalom” pontjára irányul, amelyben egy vágy tünetjelét azonosítja az elbeszélő: „Miért éreztem hát egyszerűen, hogy nem minden mindegy és hogy sajnálom azt kis leánykát?” A szívével reprezentált alany a vágy szubjektuma, akit csak az álom történetének megalkotásával lesz képes manifesztálni: „Úgy látszik, nem az értelem irányítja az álmokat, hanem a vágy: nem a fej, hanem a szív”. A szívbe hatoló golyó szerepét a fantasztikus demonstrációban a földgolyó tölti be – az jelenik meg a szív vágyától inspirált álom világában, mint az utazás célpontja. A szív által képviselt személyes intenció, az életre vonatkozó akaratra nem mondhatjuk, hogy nincs vagy nem lehetséges, vagy csak a fantázia műve: amit Árkádiának nevez a legenda – Dosztojevszkij szerint – mindig volt és mindig is lesz. Nem korszakként, nem helyként, hanem emberi alapdiszpozícióként, mint *condition humaine*. A boldogságban megnyilvánuló létvágy felfüggeszthetetlen realitás, mindenkori antropológiai sajátosság. Különösen akkor nyilvánul meg extrém formában, ha a megszűnés fenyegeti. Az elbeszélés tanúsága szerint a halálon túl is érvényesül törvénye.

18

Minden példa azt mutatja, hogy a szenvedő és a cselekvő jelenlét funkciócseréjének modelljéről van szó a fantasztikus történetben. Amennyiben a hüpallagé által szabályozott művelet szisztematikussá válik a szövegben, az ágens cselekvését a páciens cselekvésének ismerveivel ruházza föl a szöveg, illetve megfordítva is ez történik. Ennek felel meg az a funkciócsere, amely az alvó látomásos ébersége felől átkódolja a nem alvó életbeli vakságát, mely szerint valóság nincs, sőt, „semmi nincs”. Marad hát még egy utolsó semmités: az önmegsemmisítés.

Az *Egy nevetséges ember álma* című elbeszélésben a funkciócsere hatására a kinevetés tárgya átalakul a nevetés alanyává, s beíródik a boldogok közösségének örömteli életébe, s ezzel eredeti létviszonya példázatát hozza létre. Az öneszmélés történetének szövegében megalkotja a nevetés antropológiai modelljét, amelynek kielégítő rekonstrukciója okán ezt a szöveget össze lehet vetni *A kamasz* ugyancsak árkádiai ihletésű nevetésfilozófiájával.

A szép és a gyilkos nevetés

„[...] a nevetés a lélek próbája. Nézzük meg a gyermekeket: csak a gyermek tud szépen, tökéletesen nevetni, azért olyan elragadó.”

Fjodor Dosztojevszkij

A mottóban idézet megállapítás *A kamasz* című regényben olvasható. Tanúsága azért fontos az *Egy nevetséges ember álma* vizsgálatakor, mivel ebben a regényben az örömet kifejező, sugárzó arc és az önálczázó maszkarc nevetése nagy gonddal van kidolgozva. Ráadásul elbeszélését megszakítva

Arkagyij explicit szövegben tárgyalja a nevetés olvasásának és ábrázolásának nehézségeit. Ez egyébként a legteljesebb értekezése Dosztojevszkijnek a nevetés természetéről és viszonyáról az öröm, a gyanú, a kétely, a distancia, a gúnyolódás alakzataihoz. Különösen részletes a kidolgozás Verszilov arcjátékának megjelenítései kapcsán. Az egyik változatról, a boldogságot demonstráló derűs nevetésről már szóltunk. Ez szemben áll a szereplő másik attitűdjével, jelesül a hozzáférhetetlenség megnyilvánulásaival: az állandónak mondható álarc, a felsőbbrendűséget árasztó gúnyos mosoly az ironikus attitűdnek felel meg.

A nevetés szociális formái azok, amelyek nem az emberi arcot s ezen keresztül a személy világhoz való viszonyát minősítik, hanem a szájon kiejtett szó, a társas beszéd jellemzőit: az imitációt, a stilizációt, a paródiát, azaz az irónia különböző távolságtéremtő nyelvi műveleteit. Az iróniát egyesek talán joggal tekintik a szimulákrumok posztmodern világában a felsorolt retorikai eljárások alaptrópusának.

Ezek konstitutív szerepe a regény nyelv megképzésében már közismert. De kizárólag úgy, mint eltávolított, ábrázolt nyelveké, dialektusoké, stílusoké, műfajoké. A regény nyelvnek ezek a tárgyát képezik – nem konstitutív elvét, akkor is, ha valamilyen fokú interakció minden egyes formával megvalósul. A prózanyelvi diszkurzus leleplezi az iróniát. Ezért beszélhet Kierkegaard a költészet által reflektált trópusról, mint „uralt iróniáról”,²⁴ melynek hitelességéről a beszéd alapján nem, csak a cselekvés alapján dönthetünk.

Bahtyin szerint a regény nyelv etalonja a dialógus, melyhez mérve az imitáció, a stilizáció, a paródia pusztán a társas érintkezés csonka megnyilvánulása. A megértő dialogicitás a polifóniában ölt testet, nem a társas kommunikációban. Bázisa a csend, nem a beszéd. A még nem mondott szóra való oda-hallgatás. Ezt képviseli Dosztojevszkij műveiben Jézus *A nagy inkvizitorban*, másutt Miskin, Tyihon, Zoszima, Szonja, Liza, Makar. Az ő nevetésük nem verbális műveletben, hanem cselekvésben jut kifejezésre, az arc által prezentált derű formájában. Ezt Dosztojevszkij – a Nappal megvont párhuzamnak megfelelően – „kisugárzásnak” nevezi.

A „szép nevetés” kifejezése az *Egy nevetséges ember álma* szövegében egyben a „nagy igazság” felfedezésének módja, mely az álmotázás elbeszélése során nyilvánul meg hősünk számára. Szép a nevetés, ha testet ölt a perszonális elbeszélés szemantikai világában, s ott sajátos értelmet tár föl, amelyben e szépség magán túlmutató intenciót, nevezetesen valóságvonatkozást tesz beláthatóvá.

Az egymás feltétlen elfogadásán alapuló közös öröm megszakadása képezi azt a fordulatot, amelyet a megrontással azonosít az elbeszélő. A megrontás eredményeként a szép nevetést a gúnyos kinevetés váltja le, a nevetés nyelvi-szociális formája, a derűs arc helyett a verbális kirekesztés gesztusa. A szavakkal végrehajtott „nevetés”, amely mint verbális megnyilatkozás elválik a szubjektumtól, megkonsturálja annak nyelvi szimulákrumát. Egy olyat, amelyet

24 Vö. Søren KIERKEGAARD, *Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra = Uő, Írásából*, Budapest, Gondolat, 1982, 75–120, 114, 115, 118, 119. Valamint: KOVÁCS Árpád, *Metafizika vagy metalingvisztika? Bahtyin és Lukács regényelméletéről*, Filológiai Közlöny, 2011/4, 338–355.

mutatni akar a kommunikáció résztvevőinek. Ekkor a nyelv alárendelődik a retorikának és a logikának. S elveszti poliszémikus gazdagságát, konnotatív távlatait és kulturális, illetve antropológiai rendeltetését.

A *kamasz* is, akárcsak az itt elemzett elbeszélés, a nevetés kétoldalúságát hangsúlyozza: a személyes elbeszélését, amely az irodalmi fantasztkum szövegében az arcon lokalizálódik, és a szociálist, amely a társas kommunikáció gyakori ismérve, s a száj produkciója, a nyelv hangjait deformáló orgánus.

A *kamaszban* megnevezett forrás – Árkádia – szemben áll az utópia műfajával, a fantasztkum egyik legradikálisabb, gyakran tudományos változatával. Tudjuk, 'nem létező hely' az elterjedt jelentése, azaz a térben nem azonosítható *locus*. De az ugyancsak nem létező árkádiai térség nevéhez más jelentés is tapad: 'boldog hely'. Hésziodosz *Munkák és napok*²⁵ című művében a Boldogok Szigete. Amiért is a görög nyelvből származó Arkagyijnak meg „ősének”, Makarnak is a neve hasonló konnotációt képvisel: *makar* 'boldog, gazdag, jótevő'; 'hősök, áldottak, megboldogultak szigete', ahol lelkük talál menedékre.

Ez esetben a halandó, a megboldogult pozícióját jelöli. Ennek ismérve a nevetés. Következésképpen a térbeli és az időbeli létmód toposzáról beszélhetünk, az elsőnek a semmi felel meg, a másoknak az elbeszélés által kibontott világ az álomban. A nevetés lényege ez az ambivalencia²⁶ – két polárisan szembeálló érték együttes érvényesítése. Az, amit Dosztojevszkij fantasztkusnak tekint, éppen abban különbözik más felfogásoktól, hogy a fantasztkus képződményeket nem hajlandó teoretizálni, elválasztani az akarat, a cselekvés, az észlelés, az ész és az értelem kölcsönhatásán alapuló praxisától. Egyszerűbben szólva, a személyes tapasztalástól és tudástól.

A szív rendje szerint az öröm forrása a gyönyör ama fokozata, amely nem korlátozódik az élvezetre, túllép rajta. Ez a lépés akkor történik meg, amikor az élvezet egy élet egészére – s nem a pillanatnyi elégedettségre – terjed ki: amikor a gyönyör *gyönyörködésbe* csap át. Ekkor feltárul benne a szépség. Feltétele azonban, hogy megszülessen az öröm diszkurzusa, vagyis az örömösztön kényszereitől s az általuk generált képzeleti képektől, az erotikus fantáziálástól való távolságtartás. A szöveg szintjén a gyönyör mint egymásban gyönyörködés és „szép”, „sugárzó”, derűs arcban testet öltő nevetés realizálódik, ami a feltétlen kölcsönös odaadás tünete: „Egy valóságos kölcsönös szerelem volt ez, egy általános egymásbaszerettség.” A sugárzó arc attribútuma a szájon kibocsátott, szóló és szólító, „hívó” hang, azaz a szív beszéde, melynek műfaja a dal:

„Esténként, mielőtt aludni tértek, szerettek igazán gyönyörűen hangzó kórusban énekelni. Ezekben az énekekben adtak kifejezést azoknak az érzéseknek, melyek napközben ébredtek bennük. Dicsérték a Napot és elbúcsúztak tőle. Hasonlóan dicsőítették az egész természetet, a földet, a tengert és az erdőket is. Szerették egymást is megénekelni és gyermekien dicsérni.

25 *Munkák és napok*, 171. sor.

26 Vö. Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Európa, 1982.

Valójában nagyon egyszerű dalok voltak ezek, de szívből jöttek és szívhez szóltak.”²⁷

A derűs arc kisugárzásának kozmikus megfelelője a lemenő nap utolsó sugara, amelynek ugyancsak megszólító és felszólító szerepe van. Elhívást olvas ki belőle elbeszélő hősünk, melyet már megtapasztalt közvetlenül a pétervári tér inverz jegyeként, mely a modern nagyvárost Égi Várossá, Új Jeruzsálemmé lényegíti át Dosztojevszkij műveiben. Látomását az író János *Apokalipszise* alapján regenerálja például az egyik legszebb esszéjében. A *Pétervári álmok versben és prózában* című írásra utalok. Akárcsak a fantasztikus elbeszélésben, az esszében is a lenyugvó nap sugarai úgy viszonyulnak a földi élet valóságához, mint a mosoly az egymásban gyönyörködő emberek arcán, amivel az intenzív szemkontaktus ruhazza fel őket. A gyönyörködés a kölcsönös odaadáson alapul, tehát nem az élvezeten, hanem az érzékszervekre átvitt funkciójában: az elfogadás és az elfogadás elfogadása megújítja a nézés, a hallás és a száj részt vállalását a jelenlétben – pontosabban az érintkezés minden elemét és minden formáját úgymond totálisan „odaadóvá” varázsolja. Hoffmann és Gogol műveiben a szemek és az orrok (vagy más részletek) gyakori önállósulása ezzel az eljárással áll összefüggésben, s természetesen a költői heurézist szolgáló fantasztikus formában jelenik meg.

Amikor a gyönyör a gyönyörködésben jut kifejezésre, ez a kifejezés jellé alakul át, már tudjuk, a feltétel nélküli odaadás, a nem indifferens jelenlét jelévé. Ez a testbeszédhez tartozó indexjel felszólítást rejt magában, mégpedig a megértésére alkalmas nyelv létesítése érdekében. Megszólalásra szólít fel.

Látjuk is megvalósulását azokban az egyszerű dalokban, amelyekkel minden napot és egyúttal a lemenő Napot búcsúztatják. Ez a zenei nyelv nem érthető az őket hallgató hős számára. Mint elbeszélő, ezt a tényt kihangsúlyozza. De a közös nyelv hiánya ellenére ismeri a jelenséget: a lemenő Nap utolsó sugarai a szorongás diszpozícióját váltják ki nála már a nagyvárosi környezetben is. Benne az öröm és gyönyörködés valóságának hiánytapasztalata, a személyes élmény testesül meg: ennek a hiányvilágnak a releváns nyelve a fantasztikus:

„Hogy én őket mind és az ő boldogságukat szívem álmaiban és értelmem álmodozásaiban megsejtettem, hogy gyakran, amikor még a mi földünkön voltam, a lenyugvó napot nem tudtam könnyek nélkül szemlélni...”²⁸

Az álomban látott nem a valóságban láthatót, hanem a gondolhatót, a megsejthetőt jeleníti meg. Igen, de a valóságban tapasztalt impressziók alapján. Az álom a valóságelemekből ott nem látható képződményt állít elő. E képződmény alapján születik meg a heurézis szignálja, a sejtés. Az elbeszélés álmot megelőző egységében egyetlen ilyen impresszió van, mégpedig a cselekvés elmulasztása nyomán bekövetkező mentális helyzet, amely kivételes, kifejezhetetlen szorongást idéz elő: „valóságos fájdalmat éreztem”. Mivel a fájdalom indokolatlannak tűnik, olyan kérdéseket vet föl, amelyekre nincs válasza a szereplőnek. Ám az elbeszélői szöveg alanyaként a „nevetséges ember” már tudja, hogy e kérdések megválaszolásának, az igazság kiderítésének igénye

²⁷ DOSZTOJEVSZKIJ, *Egy nevetséges ember álma*, 689–690.

²⁸ Saját fordításom – K. Á.

menti meg az életét. A kérdés: „miért fáj nekem az a kislány, miért okoz gondot a szégyen és egyáltalán az egész világ? Semmivé, abszolút semmivé leszek.”

Az álom-elbeszélésben megfogalmazott sejtés tehát válasznak bizonyul a valóságban felmerült ama kérdésre, amelyre nincs válasz az anarratív beszédmód világában. A bizonyosság (a „minden mindegy”) diszkurzusa váltságba kerül. Az álom elbeszélésre készítő, új beszédmódot eredményező története a válság vállalásáról és bevallása nyelvének megalkotásáról tanúskodik.

Ennek fényében megállapítható, hogy az *Aranykor* elvesztésének biztos tudata került váltságba, valamint az a felvilágosodás kori racionalista vagy materialista szcientizmus, amely Voltaire írásait idézheti az olvasó elé. Tegyük hozzá: annak kiélezett átfogalmazásában és szükségszerű logikai következményei fényében. Vagyis a teizmusnak a teodiceát parodizáló nyelvezete (a *Micromégas*, a *Candide* vagy az *optimizmus* stb.) kapcsán. Persze az elbeszélésben kifejtett változat egy szolipszista állásponttól tanúskodik, ami nem volt Voltaire gondolkodásának sajátja. De az volt a Dosztojevszkij korában eltorzult verziójának, az orosz ateizmus és nihilizmus beszédmódjának. Ezek alakmása az író munkásságában, két korábbi öngyilkosjelölt, Ippolit és Kirillov. Dosztojevszkij Voltaire-ben a hitéért mindvégig küzdő, a hit és a kétely belső konfliktusának hőstét látta.

Az álom tehát a prózanyelvi közvetítéssel felruházott személyes elbeszélésben a heurézis közege. Ebből következik, hogy az anticipált értelem a szív és az elme közös munkáján alapul. De alá kell húzni, hogy a szív a szorongás diszpozícióját jelöli, az elmét viszont a fantáziaműködés, s nem az észlelet, a képzet vagy az ész. Ebben a kétoldalú erőfeszítésben tetten érhető a spirituális vágy, azaz a nem tudatosult akarás átmenete a tiszta – cselekvésre irányuló – akarásba. Mégpedig annak hatására, hogy ez a státuszváltás tetten érhető egy egyszeri elbeszélésben, melynek világa eltér a konvencionális világképtől. Pontosabban átrendezi azt az egyszeri személyes tapasztalat kifejezése alapján. Fontos megismételni, hogy Dosztojevszkij nem a képzelőerő művének tekinti a fantasztikus megnyilvánulásokat, hanem a prózanyelv visszahatásának a narratív szerkezetre és az elbeszélte történetre. A mű eredeti szövegében nem szerepelnek a „könnyeiben” és a „fantáziájában” szavak. Az első szó helyén az álom, a második esetben az álmodozás szerepel, a látomás és a hozzá vezető meglátás útja. Az első fokú álom a vágy vezérelte képzetre utal, a másodfokú az – álomban feltáruló – akaratra s a történésekre. A látottak elbeszélése hozza az értelem tudomására a csodaszerű utazás valóságvonnatkozását, annak „megsejtését”. Ez az álomból levont végső következtetés bázisa is: „Láttam az igazságot”. Ehhez járul a prózanyelvi – az olvasó által érzékelhető – szöveg.

Tegyük hozzá: a szív rendje (a részletezés) és az elme fikciós műve (a történetképzés) egy új igény kielégítésére szolgál, jelesül egy másik, „aranykori” nyelv nem értésének okán. Ily módon a fájdalom közvetlen megértésnek és a választ megformáló diszkurzus értelmezésének a lehetetlensége párhuzamba kerül egymással – a fájdalom nem értése és a dal értelmezése egy képződménnyé alakul át. A szenvedés nyelvének hiányát az álom-elbeszélésben a szenvedés hiányának diszkurzusa, a dal küszöböli ki.

„Egyéb dalaikat, melyek tele voltak diadallal és elragadtatással, egyáltalában nem tudtam megérteni. Ha a szavakat megértettem is, jelentésüket sohasem tudtam egészen felfogni. Az észnek hozzáférhetetlen volt, de szívemet mindig jobban és jobban áthatotta anélkül, hogy tudtam volna, hogy mi módon.”²⁹

Ez a diszkurzus képes feltárni a cselekvés, a cselekvés egyszeri tapasztalata és az egész élet létvonatkozását, értelmi világát: „Nemcsak a dalokban, hanem egész életükben, minden tettükben csak egymást szerették.”

A mindenség dicséretére irányuló dal horizontja minden egyes létezőre kiterjed, az Egyre s az Egészre egyaránt. Ezen a ponton a szeretet – saját diszkurzusának megalkotása nyomán – átlényegül a lét igenlését hitelesítő spirituális odaadásba, melyhez értékek kapcsolhatók, nevezetesen: a szép, az igaz és a jó.

Láthatjuk, a hüppallagé szisztematikus alkalmazása radikális metamorfózist eredményez: a kinevetett álmában nevetővé, a boldogtalan boldoggá változik át. Ám a derűsen nevetők közösségét megbontva azonban maga válik újra – másodszer – a nevetés áldozatává. Ám most – az örömteli nevetés ontológiai súlyának megértése után – úgy tér vissza az őt kinevető emberek közé, hogy együtt nevet velük. Ezzel a gúnyolódó nevetés hatását neutralizálja: az iróniát öniróniává – „szép nevetéssé” – nemesíti. A nevetés esztétikai minősége – szemben a szociális funkciójával – úgy jön létre, hogy a szereplő megalkotja a nevetés hiteles, azaz költői diszkurzusát, s ezzel feltárul ontológiai – a retorika számára megközelíthetetlen – értelme. Tudniillik az, hogyan lehet egymás megértésének előmozdítója. Az általa átírt arkádiai modell – a mitológiai elbeszélés regényszöveggé való átkódolása – szerint ennek feltétele az öröm kölcsönössége, az egymásnak örülés gyakorlata, amely hasonlít a kórusban éneklő emberek részesülő habitusához, a megértés polifonikus tapasztalatához. Nem véletlen, hogy a naphimnusz közös éneklése képezi az arkádiaiak érintkezési nyelvét, melynek hatása alól maga a látogató idegen sem képes kivonni magát, jóllehet szavaikat nem tudja felfogni.

A hüppallagé szabályozza a nevetés belső ambivalenciájának – igaz és nem igaz – realizációit. Az orosz szövegben ez áll: „egymásban gyönyörködtek”. Az elfogadás, ennek következménye az öröm és a gyönyörködés koherens narratív képződményt alkotnak. Benne föltárul, hogy a szenvedély nyújtotta élvezet és a szeretés, a magát odaadás öröme túlmutat az érzéki viszonyon, s áthelyezi alanyát a mentális elfogadás, az igenlés szintjére, ahol a szeretett lényt is, de egész életét is elfogadjuk – nemcsak a pillanatnyi élvezet öröméért, a gyönyörért, hanem történő élete értelméért. Ezt az egységet szemantikailag is alátámasztja Dosztojevszkij. Ugyanis a szerelem/szeretet orosz jelölője – a *ljubov* –, jelölője a gyönyörködésnek is: *ljubovalis*. Az első esetben a gyönyör, a másik esetben a gyönyörködés jelentéssel. De a szemantikai átvitel szintváltásra mutat: az érzéki öröm s csúcspontja, az individuális élmény, a gyönyör átalakulhat az Én–Te viszonyban való spirituális gyönyörködésbe, azaz esztétikai viszonyba. Ha ez megvalósul egy egyszeri történetben, a tagolatlan élmény átlép egy új kapcsolatrend szintjére – az erős élményéből a személyközi viszony, a páros élet tapasztalatának szférájába. Ezt a szép meg-

nyilvánulásának tekinti Dosztojevszkij, amennyiben teljesül e kétféle tapasztalat megformálása, s ennek következtében a megkülönböztetés. Első fordulat ebben a transzmutációban a kórusban zajló éneklés és e cselekvés művének, a dalnak a harmóniájában való gyönyörködés, az esztétikai élmény. Az utolsó – a művészi megjelenítés –, ahol az átváltozások egész történetének értelme mint létmegértés tárul föl, vagyis a feltétlen elfogadás kölcsönösségére támaszkodó életigenlés, az öröm kiterjed a Mindenségre. Nos, ennek tesz eleget az *Aranykor* toposza, Ovidius mitikus látomása, Claude Lorrain festménye és Dosztojevszkij elbeszélése is, az *Egy nevetséges ember álma* mint a beíródás története a modern művészetbe és esztétikai tapasztalatba. Érdekes vetülete e történetnek a felvilágosodás „szép vadembere” Rousseau és Voltaire, illetve már Montaigne műveiben.

A kozmikus sugárzó derű szimbóluma a napsugár. Ez a lemenő Nap utolsó sugara, ő világítja meg Claude Lorrain képén is az emberpárt, a tengeröbölt és a természeti környezetet, megjelölve érintkezésük fókuszát, mely egybeesik a nézőnek kínált perspektívával is. Csupán egy pont marad megvilágítatlan – a sziklaszirt, amelyen a fenyegető bűnbeesés okozója, a lefokozott gyönyöröszton, az érzéki élvezet vágya képviselőjében fölbukkanó Küklopsz helyezkedik el. A félig zoomorf, félig antropomorf lény rövidesen üldözőbe veszi Galatheát, miután Acist elpusztította. A szereplők fantasztikus átalakulásai közismertek.

Leszögezhetjük: a sugárzó arc és a Nap sugara is egységes narratív képződményt alkot: ergo a sugárzó emberi arc úgy viszonyul a másik archoz és az egészhez, ahogy a Nap a Földhöz. S mivel ily módon bearanyozza, *Aranykor* a neve.

24

Az aranykori mítosz mögött korábbi, archaikus gyakorlat található. A kollektív identitás öröme – Freud szerint – a totemizmusra jellemző. Alapja a közös ős tisztelete. A mítosz a megkülönböztetés hiányára épül. Az *Aranykor* egymás feltétlen elfogadását ábrázolja. A regény mint a személyes alanyiség formája az identitás elvesztésének tapasztalatát tekinti olyan kohéziós erőnek, amely a modern korban is képes regenerálni a teremtő képzeleti elme teljesítményét, anélkül, hogy mitológémát hozna létre.³⁰ Itt ugyanis nem a totális szimbolizmus, hanem az utóbb keletkezett költői nyelv, egyebek között a történetképző prózanyelv teljesítményéről van szó, mely képes nem létező – fikatív és fantasztikus – történeteket alkotva releváns világképet, értelmi és értékvilágot alkotni.

Van még fontos érv az örömöszton költészeti meghaladására. Schopenhauer szenvedéskultuszával szemben Nietzsche az örömelvre alapozza az emberi cselekvés konkrétságát és hitelességét, mely mindaddig nem az, amíg a megismerő észlény tapasztalatszerzésében megelőzi a permanens keletkezésért felelős cselekvő szubjektumot. Nietzsche tehát a keletkezéssel azonosítja az igazlétet, melynek alapján az öröm gyakorlata létrejöhet. Ezért „az

30 Dosztojevszkij nem eleveníti fel elbeszéléseiben a mitológiai szüzsék egyikét sem, a „fantasztikus műnem” szerinte nem variánsa a mitológiai archetípusnak. „Paramitikus” képződményről értekezve (s a „billegés” képét „lebegésre” cserélve) sorol érveket a mitikus és a fantasztikus elhatárolása mellett egy jelentős szerb író. Vö. Miodrag PAVLOVIĆ, *A fantasztikum kérdéséhez*, Jelenkor, 1991/6, 529–532.

emberen fölüli ember” lesz a hőse, a folyton „nemző akarat” hordozója, aki egyben „az igazságra törő akarat” letéteményese.³¹ Amikor föl karja idézni alakját a hagyományban, ő is az *Aranykor* mítoszához nyúl vissza s *A boldogságos szigetek* világába helyezi hőseit.³² Ennek háttérében is a totemizmus gyakorlata áll, mely az „ősök tiszteletét” kultiválja, mivel azokat a „boldog” és „békés” együttélés letéteményeseinek tekintették. Nietzsche szerint azonban ez nem valamiféle archaikus történelmi múlt vívmánya (mint Freud genetikájában), hanem feladvány, mindennapos életakarási helyzet. Ciklikus szemléletéből fakadóan az „ős” és „leszármazott”, az „anya” és a „fiú”, az isten és az ember egyazon immanens keletkezés, a folytonos nemző akarat működését írja le. Ez az ember egyelőre a költészet világában tűnik föl, mint a „szép cselekvés” szubjektuma.³³ A *Zarathustra* szerzője még az életáldozatban sem pusztulást, hanem az *ego* transzcendálását látja, amint az többek között *Az ön-felülmúlásról* szóló fejezetben is olvasható. Az áldozat is örömforrás – a feláldozás, az örök visszatérés ígéretéért.³⁴

A szarkasztikus nevetés filozófusa, Voltaire a felvilágosodás nevetésmódeljét teremti meg. Dosztojevskij nem ment el emellett a magas szellemi és kulturális hagyomány mellett sem. Az *Egy nevetséges ember álmában* kitüntetett szerepet játszik a francia író, nem kis mértékben talán éppen azzal, amivel ő járult hozzá az árkádiai diszkurzus és a fantasztikus irodalom történetéhez. Elsősorban a *Micromégas* című utópiára gondolok.

A fantasztikus történetnek minden esetben megjelölt narratív kerete van, amelynek kezdetén és végén fantasztikustól mentes helyzetben találja magát a szereplő. A kezdet egy olyan határhelyzet lehet, ahol a már tapasztalható szubjektum-hasadáshoz nyelvválság társul. Például a borbély *Az orr* című elbeszélésben nem tudja azt a történetet elmondani, amely hitelesítené az orr levágásnak, illetve a kenyérbe való átkerülésének képtelen cselekményeit. Ő úgy mond – részeg lévén az előző nap – nem emlékszik, hogy levágta volna. Mint ahogy – ezt a kitérőt megismételve – a végén az elbeszélő mond kudarcot az orr visszakerülésének mikéntje kapcsán.

A *Egy nevetséges ember álma* is egy ilyen hangoztatott – autopoétikus – inkompetenciára utal. Ami aktuálisan megy végbe, nem érthető, mert nem mondható: „Hogy miért adta a csillag ezt a gondolatot, azt nem tudom.” Ahogy azt sem tudja megfogalmazni, hogy a pici lány ugyanabban a helyzetben miként adott neki egy ezzel ellentétes gondolatot. Csak a vég felől, amikor megszületik a történet egészét megalkotó elbeszélés; csak ez a verbalizált életösszefüggés teszi lehetővé, hogy a megértés is megtörténjen. Kizárólag azt követően, hogy a pici csillag és a pici lány – s két egymástól független ese-

31 Friedrich NIETZSCHE, *Az ön-felülmúlásról* = Uő, *Így szólott Zarathustra*, ford. KURDI Imre, Budapest, Osiris, 2004, 142.

32 NIETZSCHE, *A boldogságos szigetek* = Uő, *i. m.*, 106–109.

33 NIETZSCHE, *i. m.*, 108.

34 Végső soron Freud is megkülönbözteti a libidót mint örömszönt azon „örömtöbblettől”, amelyet a művészet vált ki a befogadóban: a vicc, a költészet örömtöbblet. Pluszt az élvezeten túlmutató szellemi jelenlét nyújt. Ezért nemcsak pozitív, hanem negatív esztétikai tapasztalat – a vicc is, de a tragédia is – okozhat örömet, holott ezek befogadását nem lehet érzéki élvezettel motiválni.

mény – konfigurációját sikerül az elbeszélő hősnek megalkotnia. Mégpedig saját elbeszélte története szüzséjének alkotórészeként.

Az elbeszélés befejezése után pedig tudatosul a válság, és nyomban felmerül a nyelvváltás igénye. Hiszen nem lehet tudni, „[...] hogy miképpen kell hirdetni az igazságot, milyen szavakkal és tettekkel, mert ez nehéz.” Az új beszédmód, a kinyilatkoztatás műfaja nem áll rendelkezésére, hiszen nem próféta. De annyi bizonyos, hogy a válságba jutott nyelv végérvényesen szanálásra kerül: „Álmom után elvesztettem a képességet, hogy szavakban beszéljek.” De mivel közben az álom-elbeszélés éppenséggel megszületett, az új képesség, a narratív kompetencia már szövegszerűen demonstrálva áll az olvasó előtt. Az igazság diszkurzusa a narratív alanyiságot teremti meg, amely nem szavakkal, hanem személyes történetének megkonstruálásával tanúskodik az elsajátított beszédforma – a prózanyelvi szövegmű – relevanciájáról.

Ejtsünk szót most a szanált beszédmódról. A dologhoz fűződő alternatív viszony másik pólusán a Semmi megtapasztalása jöhet létre. Abban az esetben, ha a dolog látható alakját és tevékeny valóját nem tudjuk megkülönböztetni. Amikor az elmélkedés a reflexióra korlátozódik, nem tud különbséget tenni a szenvedő és cselekvő, a térbeli és időbeli tapasztalat között, s rendre elköveti a kategoriális hibaként ismert lépést. Az effajta elmélkedés végpontjára helyezi Dosztojevszkij az elbeszélés hősét, arra a pontra, ahol megszületik az öngyilkosság gondolata. A cselekvéstől elhagyott világ tagadása, semmítése ezen a ponton logikusan fordul az önmegsemmisítés gondolatába: „Semmivé, abszolút semmivé leszek.” Ebben az összefüggésben a fantasztikus történet ezt a semmit fogja szanálni, vagyis a *tagadás tagadásaként* működik. A reflexió tagadja a lét értelmét, a fantasztikus narratíva pedig az effajta reflexív gondolkodást.

26

A fantasztikus semmítés

*„Ha nem akarsz öngyilkos lenni,
legyen mindig valami dolgod.”*

Voltaire

A narratív értelmezés kitüntetett szerepet tulajdonít a konkrét fantasztikumnak, s éppen a referencia újratételezésének megalapozása okán. Megtárgyaltuk a hüpallagé szerepét ebben az alapozásban. Most a művelet nyelvi feltételéről kell szólnunk. Arról a kiindulóponttól, ahol a társasnyelvi kommunikáció válságba jut és – mint szereplői megnyilatkozás – parodizálásra kerül az elbeszélésben. Hangsúlyozom, hogy az elbeszélő szépirodalomban itt sem a létvonatkozás tagadásáról, hanem megújításáról van szó. Ezt igazolja, hogy elbeszélésünkben a pőre tagadás logikai formái a szereplőbeszéd szintjén jelennek meg – egyfajta nyelvkritika, a prózanyelvi diszkurzus tárgyaként. A tagadást nem a vele folytatott nyilvános vita, egy másik beszédforma kifejtése képezi, hanem egy nem filozófiai beszédmód kidolgozása. Jelen esetben a fantasztikus irodalmi elbeszéléssel van dolgunk, amely nem antitézissel vagy

szintézissel válaszol a tagadásra – kitér a következtetés elől, s egy új tételezés megalapozásával kísérletezik. Ebben az értelemben a fantasztikus szöveg egy hipotetikus beszéd hipotetikus világát teremti meg. Nem természetfeletti és nem természetalatti fikció ez, hanem egy új rendszer kezdeményezése, a még nem mondott szó keresése jegyében.

Ezzel azt állítjuk, hogy a narratív fantáziát egyfajta *tabula rasa*, tapasztalati és gondolati nullapont hozza működésbe. Azzal a különbséggel, hogy itt nem eredendő ez a mentális képesség, hanem a realitás elvesztése után következik be. Innen adódik, hogy nem lehet az alkotó képzelet műve, hanem a jelenléthiány felismeréséé, a csalódásé. A reflexió hőse elveszti az *ego* bizonyosságát, hogy a válságtapasztalat cselekményesítése után újra elnyerje életét. A vágy diszpozíciójának készítése hatására, a válságot kifejező szorongásos állapotban

„[...] megérlelődött bennem az a meggyőződés, hogy mindenütt *minden mind* egy ezen a világon [...] Egyszer csak úgy éreztem, nekem mindegy lenne, hogy létezik-e a világ, vagy pedig nincsen sehol semmi. Egész lényemmel érzékelnéi kezdtem, hogy most az én időmben nincs semmi [...] azelőtt se volt semmi, hanem valami okból csak úgy tűnt fel, mintha volna. Lassanként meggyőződtem, hogy soha nem is lesz semmi. Attól fogva nem haragudtam többé az emberekre, és jóformán észre se vettem őket. [...] Ám egyszer csak megismerem az igazságot.”³⁵

Itt a szolipszizmus alaptételének következetes kifejtéséről van szó, amely természetesen nem naiv, hanem elvi: meggyőződésen alapul. Narratológiaiag azonban úgy van pozicionálva ez a bevezetőben megfogalmazott szereplői megnyilatkozás, hogy kihalljuk belőle a belső kétszólamúságot. A kényszeres szóismétlés az érvek hiányának tünete, az intonáció egy homlokegyenesen ellentétes álláspont lehetőségéről szignalizál, mint a tárgyi tartalom. Az intonáció a lappangó, érlelődő – a beszéd tárgyára irányuló – értékviszony emocionális oldalát fejezi ki, s elővételezi az új beszédmód, az elbeszélői diszkurzus hangvételét, az elbeszélő árkádiai kórusdal tonalitását s a benne fölismeret igazság nyelvét. A szolipszista beszéd csonkolása, majd teljes megsemmisítése a narráció nullapontjának készíti elő a terepet.³⁶

A „minden” tagadása hősnünkél nem filozófiai elgondolásra épül tehát, hanem egyfajta tapasztalatra, amely azt mutatja, hogy a meggyőződéshez valamiféle megvilágosodás, heurisztikus fölismerés vezetett. Együtt jár vele az indifferens létviszony kialakulása. A harag helyett a közömbösség. És egy

35 DOSZTOJEVSKIJ, *i. m.*, 676.

36 Érdemes megemlíteni, hogy Diderot és Voltaire küzdelmes, a tagadás krízisein érlelődő hitével szemben orosz követők, a pozitívista és a nihilista értelmiség szemléletét Dosztojevszkij a *tabula rasa* fogalmával illeti, aláhúзва, hogy itt nem a józan ész, a ráció vagy a tények empirikus elfogadása, hanem – éppen ellenkezőleg – a valóság „pozitív tényekkel” való eltakarása okozza, a tiszta „gondolattalanság”. A leírható tényállás összetévesztése a konkrét valósággal – szerinte – fantasztikusabb, mint a fantasztikus irodalom, amely a „költői igazságot” tárja fel, amikor ezt a szimulákrumot – a „mundérba” kényszerített valóságot – leleplezi. Vö. Ф. М. Достоевский, *Об искусстве*, Искусство, Москва, 1973, 245.

új cselekvésminta: a tudat kioltása. Itt nem az ész teljesítményével szembe-sülünk, hanem az ember konkrét – éppen történő – tapasztalatával, aki az érzés, a sejtés, a rádöbbenés műveként jut egy olyan meggyőződésre, „mely teljességgel átítatta” lényét.

A megvilágosodást az egyre fokozódó „félelmetes szorongás” készíti elő – az egyre fokozódó „félelmetes szorongás”, amely együtt alakul ki a neveltség reflexiójának és az erre ráépülő meggyőződésnek, a „minden mindegy” eszméjének kifejlésével. A teljes meggyőződés, tehát az ideológiává formált idea az elbeszélés elkezdéséhez viszonyított időpontnál egy évvel korábban, hirtelen következik be. A nem várt esemény a kislánnyal való találkozásban ölt testet, amit egy második fokú megvilágosodás okának tekint az elbeszélő: „Ám egyszer csak megismertem az igazságot. Tavaly novemberben, nevezetesen november harmadikán ismertem meg [...]”.³⁷

A váratlanság első nyoma az elbeszélésben a csillag felfedezése a borús égen, a második az azonnal bekövetkező találkozás a megrémített gyermekkel. Az égitest és a gyermek közös vonása az, hogy mindkettő egy-egy gondolatot vált ki a szereplőben, mégpedig egymással ellentéteket: a csillag az öngyilkosság megcselekvésének motívuma, az elkergetett kislány pedig a megcselekvés elhárításáé. Az egyik egy „határozott gondolat” megszületésében, a másik e határozottság fölfüggesztésében, a bizonyosság újraértelmezési kísérletében jut kifejezésre: „Leültem, meggyújtottam a gyertyát és elkezdtem gondolkodni.”

28

A gondolkodás újraindításának szituálása nagyon fontos fordulathoz tartozik, mivel a cselekvésről a diszpozícióra irányítja át a figyelmet, a pozícióváltás részletezésére. Ez a részletgazdag felület vezet át ugyanis a reális cselekményből a fantasztikusba, amelynek színtere még inkább detalizált, mivel benne a „szív szava” érvényesül, a részleteket megillető „odaadásé”.³⁸ A karosszék, az asztal, a könyv és a revolver azok az elemek, amelyek képzményt alkotnak az új gondolat megképződése számára.

Ugyanis a karosszék, amelyben az öngyilkosjelölt elkezdi gondolkodni, majd elalszik, kultúratörténeti relikviaként is értelmezhető – ez a szobor alapján is elhíresült „voltaire-i”³⁹ emelvény, a híres *raison* trónusa. Az asztalon könyvek, s közöttük talán Voltaire utópiája, a legendai *Eldorádóról* szóló *Micromégas*, melyet Dosztojevszkij jól ismert. A könyvek mellé most odakerül a revolver, amelynek a neve elég feltűnően összecseng a nagy filozófus nevével. Dosztojevszkij ez idő tájt az „orosz Candide” megírását tervezgette, egy a deista Voltaire-rel folytatott irodalmi polémia jegyében, s ismét elővette a fran-

37 DOSZTOJEVSZKIJ, *i. m.*, 676.

38 Ez a digresszióknak nevezett eljárás a metaforikus szemantika előállításáért felelős a prózában s a diszpozíció anarratív megjelenítésére szolgál. Már Blaise Pascal is a „szív rendje” (*l'ordre du coeur*) által szabályozott beszédmód kódjának tekinti: „Ez a rend elsősorban abban áll, hogy kitérünk minden olyan kérdésre, amely kapcsolatban van célunkkal, hogy állandóan szemünk előtt lebegjen.” Tudniillik minden figurálisan jelölt részlet is meg az egész is. – („Cet ordre consiste principalement à la digression sur chaque point qui a rapport à la fin, pour la montrer toujours”. Vö. Blaise PASCAL, *Pensées*, Paris, Le livre de poche (classic), 2000, 224.

39 A magyar fordításból kimaradt.

cia író és gondolkodó műveit, akinek húszkötetes francia kiadása ott sorakozott könyvtára polcain.⁴⁰

A *Micromégas* a spekulatív filozofálás szatírája. Az alapokon való spekulációé, ami a Francis Bacont követő Voltaire szerint teljesen értelmetlen. Ő a tudományokra, elsősorban a newtoni fizikán alapuló tudományokra és az angol empirizmusra támaszkodott. Ebből a pozícióból támadott mindennemű metafizikát. Dosztojevszkij fantasztikus elbeszélésével átírja az aranykort idéző fantasztikum ironikus modelljét: a szatírárt – akárcsak az idillt vagy az utópiát – regénnyé. A „minden mindegy” álláspontjában rejő fatalizmus további két szöveg paródiáját, regénműfaji kritikáját teszi valószínűvé. Nevezetesen: Jurij Lermontov *A fatalista* (*Korunk hőse*, 1839) és Denis Diderot *Mindenmindegy Jakab* (*Jacques le fataliste et son maître*, 1773) című műveire gondolok.

Az elbeszélői kompetencia elsajátítás előtti nyelvi szituációjában Dosztojevszkij hőse azt állítja, hogy a világon nincs semmi. Ergo: csak a semminek van létstátusza. Azt azonban nem, hogy aki ezt mondja, aki beszél és cselekszik, az ugyanakkor része lehetne ennek a lenullázott valaminek. Ha viszont egy másik világhoz tartozik, akkor annak számára ismeretlennek kell lennie.

Itt, a narráció nullapontján tárul fel a szereplő előtt, hogy el kell kezdeni gondolkozni a semmi transzcendenciáján. Ennek motiválása okán Dosztojevszkij végrehajtja a cselekvés reduplikációját. A cselekvéssel szemben a nemcselekvést szimbolikusan kezelve, azaz egy másik cselekvésmóddhoz vezető jelenléttel azonosítja a hős: „Leültem, meggyújtottam a gyertyát és elkezdtem gondolkozni.” Aztán csak ül, de nem tud gondolkozni: „Biztosan tudtam, hogy ezen az éjszakán agyonlövöm magam. De hogy mennyi ideig fogok így ülni az asztalnál – azt nem tudtam.” Azonban elbeszélőként – visszatekintve – már tudja bizonyosan, hogy egész hajnalig fog tartani ez az intenzív szellemi jelenléti állapot. Az elbeszélés nemcsak alkalmazza a hüpallagé kódját, de egyúttal manifesztte teszi működését. Épp ez az, amit fantasztikusnak vélünk.

Az elmélkedő Voltaire-t idéző karosszékben alszik el hősünk. Álomba szenderülve megnyílik előtte az árkádiai látomás. A tett elmulasztása fordulattal jár: a halál helyett új élet veszi kezdetét. Ennek okát elbeszélői pozícióból visszatekintve a kislánnyal való találkozásban jelöli meg. A megelőző racionális bizonyosság ekkor a nem cselekvésként leírt ülésre cserélődik: „Ülök egész éjszaka karosszékemben az asztalnál és semmit sem csinálok. Könyveket csak nappal olvasok. Ülök s nem is gondolkozom, hanem csak úgy ülök.”⁴¹ Az olvasás nem a gyertyafény mellett, csak nappal, a világosság fényénél, azaz Voltaire hatásának köszönhetően történik. Az ülés egyrészt a végrehajtás elmaradását, másrészt annak motívumát, a voltaire-i *raison* felfüggesztését, harmadrészt az új cselekvésnek – az álombeli történet megalkotásának – elindítását jelképező aktus. Az történet szövege ezzel a forrással szemben fogalmazódik meg, talán éppen a *Micromégas* vagy éppen a *Candide* Eldorádó-

40 Lásd Dosztojevszkij könyvtárának leírásában. *Библиотека Ф. М. Достоевского*, Наука, Санкт–Петербург, 2005, 248–249.

41 Hasonló karosszékben ül Verszilov is, amikor fiának „aranykori” álmáról beszél, amelyben ábrándjáról, az európai kultúra alapeszméjéről s annak alkonyáról tesz vallomást.

jával folytatott polémiában. Jól követhető, hogy itt a nem-cselekvés, az üldögélés és alvás, átvitt értelemben azt jelenti: már nem olvasok Voltaire-t.

A naturalista harmónián gúnyolódó Voltaire (*Vers a lisszaboni földrengésről*, 1765; *Candide vagy az optimizmus*, 1759) önhittségnek tekinti az Istenről szóló bármely kijelentést – mind az igenlést, mind a tagadást. Ez a nagy kételkedő mindazonáltal nem ateista: kész elismerni „egy nagy Értelmet”, „Legfőbb Lényt”, amelynek léteire nincs más bizonyosság, mint a következetes ráció: „[...] reflexió útján felfogván a dolgok közt levő csodálatos viszonylatokat, gyanítanám egy végtelenül ügyes Munkás létezését.”⁴² Dosztojevszkij Voltaire kapcsán épp ezt az ellentmondást tartotta fontosnak: az ateista kétségbeesett küzdelmét a hit megmentéséért.⁴³ Így látták Voltaire rejtőzködő hitét az enciklopédisták is. „Voltaire bigott, hisz Istenben”⁴⁴ – mondták róla.

A józan észre hagyatkozó abszolút bizalom a naturalista optimizmus kegyetlen kritikáját eredményezi,⁴⁵ amit azonban hasonlóan felszínes, racionális pesszimizmus talajáról fejt ki Voltaire. Ez a végsőig vitt kételkedés juttatja el a szolipszizmushoz közeli, bár nem következetes pozícióba – a kételkedő elmén kívül minden másnak a tagadásához. Kifejtett filozófiája végső dokumentumában, a *Filozófiai szótárban* írja: „A mi dolgunk, hogy számítsunk, latolgassunk, mérjünk és megfigyeljünk; ez a természetes filozófia, jóformán minden egyéb képzelődés.”⁴⁶ A módszeres indukció Bacon öröksége; következetes végigvitele esetén végül is szolipszizmust eredményez, amit a „nevetéses ember” meg is tesz, ám csak azért, hogy meghaladjá. Hiszen ennek az ismeretelméleti empirizmusnak a hordozóját, ezt a gondolkodás szabadságában kételkedő – csak a módszerben hívő – tudatot sikerül kioltania. Az *Új Atlantisz* utópiája Baconnál – még egy radikális fikció – nemcsak elképzelhetetlen, annál sokkal több: az elméleti gondolkodáson hatalmaskodó fantazmagória.

Voltaire könyvei, a revolver, a *raison* és a *ratio* trónjaként reprezentált karosszék – mindezen részletfelület a nem-cselekvés és nem-gondolás helyzetét konkretizálják. Ennek a reflexív szférának a projekciója, az immanens reflexió terméke a semmiről alkotott spekulatív diszkurzus.

A két attribútum – a revolver és a gyertya – a könyv mellett az asztalon található. Az egyik az indukció programját volna hivatott teljesíteni, a másik a lelki diszpozíció megváltozását, a szorongásban érelődő akarás intencióját

42 Will DURANT, *A gondolat hősei*, Budapest, 1931, (180–233), 214.

43 Emlékeztetett Voltaire híres mondására: „Lehetetlen, de igaz; hiszek abban, amiben nem hiszek.” Ebben van rokonsága Pascallal, akiről ezt írta: „[...] állandóan egy szakadékot látott karosszéke mellett”. Megint az a híres karosszék! Érdekes társaságban. Vö. VOLTAIRE, *Filozófiai ábécé*, ford. GYERGYAI Albert, RÉZ Pál, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983, 237.

44 DURANT, *i. m.*, 214.

45 Ennek egyik kifejtése során ebből az optimizmusból vezeti le a szolipszizmussal határos „minden mindegy” filozófiáját. Kíméletlen Pope-kritikájában van erről szó, aki *Minden jó* című traktátumával vívta ki felháborodását. Idézi ezt a szövegrész: „Isten mérlegén ugyanannyit nyom egy hős halála – mondja Pope –, mindegy neki, ha egy atom vagy ha ezer planéta pusztul el, ha egy szappanbuborék vagy ha egy világ születik” Vö. VOLTAIRE, *i. m.*, 233.

46 DURANT, *i. m.*, 210.

jelezni. A gyertya egyfajta belső – nem aufklérista – világosságról, fényről tanúskodik, amely – mivel az álom végén, a felébredéskor – ég le csonkig, magát az álomban szereplő fényt, a lemenő Nap sugarait elővételezi: ennek világánál az álomban látott szép emberek mindenkor az eltelt napot dicsérik kórusban előadott dalaikkal.

Láthatjuk tehát, hogy az elbeszélő beszédigénye abban a szituációban merül föl, amelyben a kogníció kríziséhez a nyelvválság fölismerése társul, s az olvasó konstatálhatja ennek a nyelvhasználatnak a szolipszizmus diszkurzusában gyökerező életidegenségét. Meg azt a konfliktust is, amely a szereplő belső dialógusában jut kifejezésre, mint a spekulatív szótár és a személyes nyelvi tapasztalat konfliktusa. Utóbbit a kicsi lány segélykérő hangja, a fájdalom szólama indítja útjára.

Műfaji vetületben – és a történeti poétika szintjén – megállapítható, hogy a racionalizált fantasztikum szatirikus nyelvét Dosztojevszkij elégtelennek tartja a poétikus fantasztikumban érvényesülő relevancia, a „költői igazság” tekintetében. Ezzel magyarázható a szolipszista diszkurzus leképezése a szereplői megnyilatkozások szintjén. Leképezése, leleplezése s végül negációja a Semmiről való beszédben történik meg. Az elbeszélés nullapontjaként ez – és minden más – nem poétikailag kódolt beszédmód a fantasztikusról magának a fantasztikusnak a racionális vagy empirikus meghamisításával egyenlő. A fantasztikusra vonatkozó igény akkor merül föl, ha minden más társas és ideológiai beszédmód zsákutcába juttatja a gondolkodást.

A fantasztikus nem extrém reprezentáció, hanem a heurisztikus felismerés és az öneszmélet formája.

The Fantastic as Heuresis

The author of the study attempts to articulate a new problem area with regards to the fantastic literature by approaching its subject from the aspect of poetics, rhetoric and linguistic comprehension. The study discusses the material, thematic and formal analogisms and paradoxes, and it opposes them against the formula of *hypallage* as a semantic operation ensuring to overcome fantasy, dream and fiction as well as specifically to facilitate achieving the fantastic universe. This operation is aimed at the motivation of the human intellect and it reaches its goal in the heuristic recognition. The statements of the study are supported by the interpretation of Dostoevsky's *The Dream of a Ridiculous Man*, as well as by the analysis of the works of Gogol, Turgenev, Poe, Voltaire, Victor Hugo and Nietzsche, and also by the criticism of the current standing of the theory of the fantastic.

Keywords: dream, fantastic, fiction, enthymema, grotesque, hypallage, heuresis, semantics of metaphor, Fjodor Dostoevsky, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Igor Smirnov, Vladimir Solovjov, Tzvetan Todorov

Kovács Árpád

Károli Gáspár Református Egyetem, Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
kov2525@gmail.com