

## A fantasztikum mint orosz irodalmi jelenség

**Absztrakt.** Az orosz irodalom evolúciójában a fantasztikum mint irodalmi jelenség produktív vonulata jól kirajzolódik a 18. század végétől egészen napjainkig. Tetten érhető egyaránt a Puskinnal induló „arany” évszázad során a hoffmanni hagyományban, a Poe által újjáteremtett fantasztikus műfajok orosz továbbélésében, Pétervár irodalmi mitológiájában, a kora 20. századi „ezüstkorban” vagy a sztálini idők utópiáiban, de ugyanúgy a napjainkban is virágzó groteszk fantasy műfajokban is. A tanulmány – elsősorban Puskin, Gogol, Turgenyev, Dosztojevszkij, Andrej Belij, Bulgakov, Grin, Platonov és Pelevin írásaival illusztrálva – górcső alá veszi a fantasztikum elméleti és műfaji hagyományát az orosz irodalomban és irodalomkritikákban, vizsgálja a hoffmannista tradíciót és Poe hatását, fantasztikum és fikció narratív modalitását, valamint az álom jelenségének vizsgálatát az orosz irodalmi fantasztikum történetében.

### Elméleti és műfaji hagyomány

A fantasztikum mint irodalmi jelenség az újkori orosz irodalom csaknem valamennyi kulcsfontosságú mozzanatában megjelenik, s produktív vonulata jól kirajzolódik a 18. század végétől egészen napjainkig. Milyen korokban, művekben érhető tetten az irodalmi fantasztikum? A Puskinnal induló „arany” évszázad során a hoffmanni hagyományban Odojevszkijtől Puskinon át Gogolig? Vagy a Poe által újjáteremtett fantasztikus műfajok orosz továbbélésében, például Turgenyev titok-prózájában vagy Dosztojevszkij elbeszéléseiben? Pétervár irodalmi mitológiájában Puskintól Andrej Belijig? A kora 20. századi „ezüstkorban” vagy a sztálini idők utópiáiban? Az 1920-as évek pszichológiai prózájában vagy a hatvanas-hetvenes évek sci-fi műfajaiban? Kik voltak jelentősebb alkotói az orosz irodalomban ennek a felettébb ellentmondásos műfajnak? Brjusov és Szologub? Andrej Belij és Zamjatin? Grin és Bulgakov? Hlebnjikov és Majakovszkij? Zinovjev vagy Brodskij? Sorolhatnánk a neveket.

Amennyiben az elmúlt bő kétszáz év orosz irodalmának tükrében szemléljük, a fantasztikum mint irodalmi jelenség tetten érhető már Zsukovszkij kísértetballadáiban, Odojevszkij, Pogorelszkij vagy Gogol elbeszéléseiben, Turgenyev titok-novelláiban, Szaltikov-Scsedrin fantasztikus szatíráiban, Dosztojevszkij számos elbeszéléseiben, s ugyanúgy Zamjatin utópiáiban, Alekszandr Grin mesefantáziáiban, Vjacseszlav Ivanov lírájában, Majakovszkij kubista költeményeiben vagy Hlebnjikov futurista poémáiban, Platonov látomásos antiutópiáiban, Nabokov metautópikus regényeiben, de a „hatvanasok” nemzedékének tudományos-fantasztikus prózájában is, a Sztrugackij-fivérek

„meséiben” vagy Ivan Jefremov sci-fi műveiben, sőt, a műfaj napjainkban is él például Pelevin groteszk fantasy írásaiban. S ha az orosz irodalomkritika és elméletírás fényében vizsgáljuk, akkor is számos orosz szerző, teoretikus és gondolkodó jelentősen hozzájárult az irodalmi fantasztikum vizsgálatához és megértéséhez Belinszkijtől Szaltikov-Scsedrinig, Herzentől Dosztojevszkijig, Szolovjovtól Remizovig, Petrovszkijtől Bahtyinig.

Poétikák és világfelfogások váltakozásai táplálták a fantasztikumot, s azok táplálkoztak a fantasztikum által: e kölcsönviszony megértése még nincs benne az irodalomtudományos gondolkodásban. Az orosz irodalmi fantasztikum rendkívül gazdag, szerteágazó és sokarcú, bár az iránta mutatott érdeklődés nem feltétlenül áll arányban súlyával vagy jelentőségével, mivel a fantasztikumot a klasszikus orosz irodalmi hagyománynak egy jelentős része elítélte, ami átöröklődött a 20. századra is. Természetesen azt sem lehet mondani, hogy a fantasztikum teljesen elkerülte az irodalomtudomány figyelmét. Az orosz utópia irodalmi jelenségét vagy a szovjet kor tudományos-fantasztikus irodalmát például kimerítő kutatások kísérték, s követték, és bár az 1970-es évektől kezdődően rendszeresen jelennek meg a fantasztikummal foglalkozó antológiák és bibliográfiák, mégis kijelenthetjük, hogy még nem született meg egy olyan „fantasztikus irodalomtörténet”, amely annak különböző műfaji és poétikai jelenségeit vizsgálná az orosz irodalom egésze evolúciójának tükrében. Talán azért sem, mert ma sincs még egy általánosan elfogadott álláspont abban a kérdésben, hogy mit is takar a fantasztikum fogalma, s ez a kérdés nemcsak a russzisták körében nyitott. Melyik kulcsfogalom köré épülhet az irodalmi fantasztikum elmélete? A francia elméletírók által bevezetett „fantasztikum/fantasztikus” terminust felhasználva? A német irodalomkritikák által használt *Wunderbare* (csodás) vagy az angolszász területeken elterjedt *supernatural* (természetfölötti) fogalmaira építve? Egyetértés a mai napig nem látszik kialakulni. Lehetséges-e egy mindenki által elfogadott definíció? Kijelölhető-e a műfaj határai? Leírható-e tulajdonságai?

Induktív módszerrel nemcsak azért nehéz meghatározni a fantasztikumot, mert nem kidolgozott még az elméleti bázis, hanem azért is, mert még az olyan fogalmak körüli viták sem zárultak le, mint a *valóságos* vs. *nem valóságos*, a *kitalált/fiktív* vs. *valós/faktuális* megkülönböztetése, vagy a *szövegvilág* és a *szövegben ábrázolt világ* közötti különbség kérdése. Így sokan még Todorov kísérletét sem tekintik sikeresnek, aki azzal próbálkozott, hogy műfaji kategóriák absztrakt modelljével alapozza meg a fantasztikum meghatározását: e modellben a „fantasztikus” nem más mint szüzsés események racionális vagy természetfölötti magyarázatai között történő ingadozás, habozás, bizonytalanság.<sup>1</sup>

Nehéz elfogadni azt a gyakori meghatározást is, amely a fantasztikumot az „empírián kívüliként” értelmezi, olyasvalamiként, ami nincs alárendelve közvetlen érzékelésnek. Ez a meghatározás episztemológiai önállóságot és uni-

1 Ezt a pszichológiai alapokon nyugvó meghatározást – Dosztojevszkij nyomán – Vlagyimir Szolovjov dolgozta ki, tőle vette át Borisz Tomasevszkij közvetítésével Tzvetan Todorov. Vö. Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI GÁBOR, Budapest, Napvilág Kiadó, 2002. Továbbá: В. С. СОЛОВЬЕВ, *Собранные сочинения*, Т/9, Брюссель, 1966. Illetve: Борис ТОМАШЕВСКИЙ, *Теория литературы. Поэтика*, Ленинград, 1925.

verzalitást feltételez az érzékeinkben, amellyel azok nem rendelkeznek. Másképpen szólva: a fantasztikum meghatározásánál nem lehet figyelmen kívül hagyni a kulturális-történeti beágyazottságot, a körülményeket. S a primér tapasztalatunkban való bizonyosság – sok esetben – éppen *hit* kérdése. Hoffmann varázslóit semmi más nem magyarázza, mint a hétköznapiság *szomszédsága* a csodák világával. A sci-fi megmagyarázza a természetfölöt-tit, míg az okkultista regény épp ellenkezőleg, a világot nem tartja leírhatónak az általunk ismert törvényekkel. A fantasztikum mindig akkor születik, amikor a világban, amelynek törvényeit egy bizonyos tudáshalmaz szabályozza, megjelennek más, e halmazon kívüli „más”, ismeretlen entitások szignáljai. Ezek a „más”, „idegen” elemek úgy tűnnek föl, mintha a világ képének részei volnának. Épp ezért e „mintha” principiális jelentőségű. Nem minden fikció fantasztikus, de nincs fantasztikum az irodalmon kívül, amely azt fikcióként tudatosítja magában.

Hogyan írható le a fantasztikum fogalma? Elegendő-e a fantasztikus elemek tényszerű feltárása az irodalmi fantasztikum vizsgálatakor? Tud-e műfaji önállóságot szerezni a fantasztikum vagy műfaji indikátorra válni orosz írók műveiben? A fantasztikum eredeti ógörög jelentése »látatás, láthatóvá tevés, megjelenítés«,<sup>2</sup> a latin *phantasticus* közvetítésével nyelvünkbe elérkező és a görög φανταστικός (*phantastikos* – »mentális képzeteket létrehozó«) szóból származó kifejezések további etimológiai eredői: *phantazein* (»megmutat, bemutat«), *phainein* (»mutat«), *phos* (»fény«). Mire is rendeltetett tehát a fantasztikum? Megjeleníteni azt, ami elbeszélhetetlen: valamit, amire az elbeszélő beszéd alapmodalitása önmagában nem képes.

A definiálási törekvések, illetve a fogalmi meghatározások szándékai még lezáratlanok és jelenleg is viták kiindulópontjai. Korábbi elméletek bizonyos szemantikai elemek, illetve tematikus motívumok jelenlétéről következtettek a fantasztikum léteire egy irodalmi szövegben. Ennek alapján kijelenthetnénk, hogy a fantasztikummal dolgozó műfajcsoportnak egyaránt részei a fantasztikus regények, az apokrif irodalom, a mese, a tündérirodalom, a gótikus regény, a horrorirodalom, a sci-fi, a misztériumregény, a *ghost story*, a *weird tale*, a *fantasy* és az utópia, világos azonban, hogy irodalomelméleti szempontból nem érhetjük be a természetfölötti elemek jegyzékbe foglalásával vagy tematikus értelmezésével. A 20. század közepétől kezdődően élénkül meg újra az érdeklődés a fantasztikus irodalom története, illetve a fantasztikumelmélet iránt elsősorban angol, francia és amerikai irodalomkritikákban, bár H. P. Lovecraft, aki saját fantasztikus prózáját „*weird fiction*”-ként (»furcsa irodalom«) határozza meg,<sup>3</sup> már az 1930-as években született esszéesorozatában fantasztikumelméletet ír és a 'természetfölötti' fogalmát alkalmazza, melyet a 19. századi angolszász gótikus regény meghatározó alakjától, az ír Sheridan La Fanutól vesz át.<sup>4</sup> Lovecraft szerint a fantasztikum több az egyszerű titokzatosságnál: a fantasztikum atmoszférát teremt, melyben a meg-

2 Vö. Rosemary JACKSON, *Fantasy: The Literature of Subversion (New Accents)*, London – New York, 1981, 9.

3 H. P. LOVECRAFT, *Collected Essays*, ed. S. T. Joshi, New York, 2006.

4 Jack SULLIVAN, *Elegant Nightmares: The English Ghost Story From Le Fanu to Blackwood*, Ohio University Press, 1978.

*magyarázhatatlan* („unexplainable”) és az *ismeretlen* („unknown”) vannak jelen. Lovecraft meggyőződése, hogy a természet törvényeire a káosz elleni védekezésben van szüksége az emberi elmének, amely képes felfüggeszteni vagy felülkerekedni ezeken a törvényeken: álláspontja szerint ekkor beszélhetünk fantasztikumról.<sup>5</sup>

Peter Penzoldt a *The Supernatural in Fiction* című meghatározó munkájában úgy írja le az irodalmi fantasztikumot, hogy a 'természetfölötti' *funkciójából* indul ki, mely nem más, mint olyan határok átlépése, amelyek áthághatatlanok lennének a *természetfölötti* („supernatural”) nélkül.<sup>6</sup> Penzoldt a *természetfölötti* fogalmát az Algernon Blackwooddal való levelezése nyomán kezdi alkalmazni. Penzoldt funkcionális fantasztikumelméletére jelentős hatást gyakorolt Blackwood, aki a fantasztikumot a tudat kiterjesztéseként („extension of consciousness”), illetve változásaként írja le. Blackwood magyarázat is ad a *természetfölötti* („supernatural”) fogalmának az irodalomba történő bevezetésére: tézise szerint az ismeretlen erőket önmagunkban kell keresni, és azokat a tudatunk spekulatív és imaginatív kiterjesztésével kell föltárni. Minden, ami a saját univerzumunkban történik, *természetes*, azaz természeti *törvények* hatálya alá esik, azonban a természeti korlátok által szabályozott tudatunk kiterjesztésével új és rendkívüli erőket fedezhetünk föl. Irodalmi szövegekre vonatkoztatva Blackwood a „természetfölötti” kifejezést alkalmazza, mivel szerinte ez írja le a legjobban ezen erőknek a megjelenítését: egyfajta *tudati váltással* („change in consciousness”) – amely több, mint a birtokunkban lévő tudás tudati kiterjesztése – lehetséges egy másik univerzum megismerése és leírása.<sup>7</sup>

36

Az orosz filozófus, költő és misztikus gondolkodó Vlagyimir Szolovjov szerint az igazi fantasztikum mindig fenntartja a jelenségek „egyszerű” magyarázatának külső és formális lehetőségét, azonban e magyarázatnak nincs semmi belső valószínűsége. Szolovjov kiemeli, hogy a velünk szembenálló 'különös' jelenség kétféle, természetes vagy természetfölötti okokkal magyarázható, így a fantasztikus hatást éppen a két magyarázat közötti habozás, bizonytalanság (az eredeti megfogalmazásban „*колебание*” – »ingadozás») teremti meg.<sup>8</sup> Szolovjov nyomán Tzvetan Todorov is ebből a kétértelműségből eredő bizonytalanságban jelöli meg a fantasztikum lényegét a *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* című munkájában, amely a mai napig mérföldkőnek számít az irodalmi fantasztikumelméletek evolúciójában.<sup>9</sup>

Igor Szmirnov a *Что фантастично в фантастической литературе?* (»Mi fantasztikus a fantasztikus irodalomban?») című tanulmányában Szolov-

5 LOVECRAFT, *i. m.*

6 Peter PENZOLDT, *The Supernatural in Fiction*, London, 1952, 19.

7 *Uo.*, 22.

8 СОЛОВЬЕВ, *i. m.*, 377.

9 TODOROV, *i. m.*, 25. Todorov – Szolovjov tételén túl – számbaveszi kortársai meghatározásait is, az akkor legjelentékenyebbnek számító fantasztikumkutatók munkáit, melyekben a kövekező fantasztikum-definíciókat találjuk: a „rejtély betörése” (Pierre-George Castex), a megmagyarázhatatlannal való szembesülés, a „válság állapota” (Louis Vax), az ismert rend „szakadása”, az elfogadhatatlan betörése (Roger Caillois). Vö. Pierre-George CASTEX, *La Conte fantastique en France*, Paris, 1951. Louis VAX, *L'Art et la Littérature fantastiques*, Paris, 1960. Roger CAILLOIS, *Au coeur du fantastique*, Paris, 1965.

javra és Todorovra hivatkozik, amikor a lineáris *történetiség* viszonylatában vizsgálja az irodalmi fantasztikum 'antihistorikus', azaz történetiséget nélkülöző műfaját, illetve amikor az idő *megfordíthatóságának* sajátos kódolását kutatja a fantasztikus szövegekben.<sup>10</sup> Szmirnov szerint akkor válik fantasztikussá egy világ, amikor teljesen elveszti történetiségének relevanciáját vagy másikat, *alternatív* történetiséggel váltja föl. A fantasztikus szöveg mindig alternatív történetet hoz létre, tehát az idő egyirányúságát történeti alternatívával vagy ún. *reverzzel*, azaz *megfordítással* egészíti ki.<sup>11</sup> Szmirnov az amerikai *fantasy*-kutató Eric Rabkin nyomán alkalmazza a *reverz* fogalmát, ami Rabkin fantasztológiájának sarkalatos pontja: Rabkin számára a fantasztikum egy irodalmi funkciót jelöl, és épp ez a „megfordítás”, ez a sajátos *diametrikus reverz* (*diametrical reverse*, azaz »homlokegyenest az ellentétes irányba fordítás«) utal a fantasztikum létrejöttére egy irodalmi műben.<sup>12</sup> Rabkin azonban nemcsak az időre alkalmazza, hanem kiterjeszti a fantasztikus reverz fogalmát általánosan a szüzséképzés rendező elveinek, az elbeszélői konstrukciók, a diegézis ökölszabályainak felforgatására.<sup>13</sup>

Számos teoretikus elméleti kiindulópontnak tartja a mai napig meghatározó jelentőségű todorovi koncepciót, amelynek alapja a fentiekben már bemutatott szolovjovi ingadozáselmélet, a lehetséges magyarázatok közötti bizonytalanság tétele: a *bizonytalanság* pedig az elbeszélte történetben bekövetkező események nyomán kialakuló *magatartást* jelöli. A „fantasztikus esemény” az ismeretlen, szokatlan, eddig még nem tapasztalt, érthetetlen, megmagyarázhatatlan jelenség, olyan esemény, amelyet nem tudunk megmagyarázni a világ általunk ismert törvényeivel, s a fantasztikum éppen ennek a válasznélküliségnek az élménye. Az esemény észlelőjének választania kell: vagy a képzelet művéről, érzéki csalódásról van szó, vagy az esemény valóban megtörtént, a valóság része, ám ez esetben számunkra ismeretlen törvények szabályozzák ezt a valóságot – és a fantasztikum e bizonytalanság idejét tölti ki. Ha pedig választ adunk a kérdésre, eldöntjük, valóság-e vagy illúzió, amit láttunk, akkor meg is szüntetjük a fantasztikus élményt.<sup>14</sup>

10 И. СМІРНОВ, *Что фантастично в фантастической литературе?* (тезисы) = *Поиски в инаком. Фантастика и русская литература XX века*, ред. Леонид Геллер, Москва, 1994, 215–224.

11 *Uo.*, 217.

12 Vö. Eric RABKIN, *The Fantastic in Literature*, Princeton, New Jersey, Princeton UP, 1976, 189.

13 *Uo.*, 187.

14 Amint az egyik vagy másik választ fogadjuk el, elhagyjuk a fantasztikumot, és valamelyik szomszédos műfajba lépünk: a *különösbe* vagy a *csodásba*, amelyek Todorov szerint részben egymást fedő rokon (al-) műfajok. Ha úgy döntünk, hogy a változatlan törvényekkel meg lehet a magyarázni a leírt jelenségeket, akkor a mű a „különös”-höz tartozik. Ha azonban úgy döntünk, hogy olyan új természeti törvényeket kell elfogadnunk, melyek révén megmagyarázható a jelenség, akkor a „csodás” műfajába lépünk, amelyet gyakran a mesével hoznak összefüggésbe, ahol a természetfölötti események nem meglepőek, hiszen ami megkülönbözteti a mesét, az egy írásforma és nem a természetfölötti státusa (tulajdonképpen így a mesék is csak a *csodás* egy változatát jelentik), senkit nem lepnek meg a tündérek vagy a beszélő állatok, az olvasóban nem merül fel a kétely. TODOROV, *i. m.*, 30.

A „fantasztikus” szó azonban zárójelbe kerül, amikor a *témákról* beszélünk, és csak azon események természetével foglalkozunk, amelyek a reakciókat kiváltották. Lehetséges természetesen, hogy a fantasztikumtól nem tudjuk elválasztani az azt kiváltó eseményt, mert a szöveg oly erősen hangsúlyozza a fantasztikumot, azaz magát a reakciót: a reakció lehetetlenné teszi a cselekmény megragadását, ahelyett, hogy rávezetne. Összefoglalva tehát egy tárgy észlelésekor éppúgy hangsúlyozhatjuk az észlelést, mint a tárgyat. Ha azonban az észlelés túl nagy hangsúlyt kap, ez már akadályozza magának a tárgynak a megragadását. Az effajta lehetetlenségre számos példát találunk például a hoffmanni életműben, melyben a fantasztikus témák szinte teljes repertóriumával találkozunk. Hoffmann-nál ugyanis nem az tűnik fontosnak, amit álmodunk, hanem a tény, hogy álmodunk, illetve az általa kiváltott öröm vagy más érzések. Hoffmann pont azért torpan meg gyakran a természetfölötti leírásában, mert a természetfölötti világ létezése felletti csodálata gyakran megakadályozza ebben. A hangsúly tehát átkerül a közleményről a közlésre. A természetfölötti létezése által kiváltott érzetek vagy érzések nehezítik meg, hogy megismerjük magát a természetfölöttit. Maupassant esetében pedig a természetfölötti által keltett borzongás vagy rettegés akadályoz meg abban, hogy megragadjuk, mi is annak kiváltója. Például a *Ki tudja?* című novellában nem a bútorok megelevenedése a lényeges, hanem az, hogy valaki el tudta képzelni és át tudta élni. Megint csak a természetfölötti észlelése teszi nehezen megközelíthetővé magát a természetfölöttit.

38

A fantasztikum ontológiai aspektusa viszont épp arra világít rá, hogy a fantasztikum nem a különböző világok összeütközésében, hanem az általunk ismert világrend törvényi hierarchiájának *felülírásában* érhető tetten. Továbbá, a fantasztikum nemcsak az *ismeretlen, másik* világ (a természetfölötti, nem evilági, mitológiai vagy varázsmesei világ) *ábrázolásában*, hanem a világ *másként* való *befogadásában*, értelmezésében vagy felfogásában rejlik. A fantasztikumkutatás mindaddig szabadon hagyott jelentős kutatási területeket, mivel főként tematikus megközelítéseket alkalmazott. Nevezetesen: a fantasztikum, misztikum, titokzatosság, sejtelmesség szövegben való *jelenlétét* *témaként* kezelő megfontolásokat hagyott örökül. Ennek hangsúlyozása azért lényeges, mert akkor juthatunk közelebb az irodalmi fantasztikum megértéséhez, ha nem a fantasztikus témára, hanem az elbeszélések poétikai megalkotottságára, vagyis a fantasztikum és a szövegképzés módozatainak összefüggéseire összpontosítunk.

## Hoffmann után szabadon: Odojevszkijtől Gogolig és tovább

Az orosz irodalmi fantasztikum egyik legjelentősebb impulzusa a romantika volt, amely beállította a fantasztikum műfaji differenciációját. Az orosz balladaköltészetet megújító Zsukovszkij – aki a fantasztikus írásmódot az orosz folklór, álmofejtés és tükörjósítás szövegbe ágyazásával teremti meg – ún. „kísértetballadái” (különösképp a *Ljudmila* és *Szvetlana* című költeményei) formailag még 18. századi német mintákból, elsősorban Gottfried Bürger és Ludwig Uhland balladáiból táplálkoznak, sőt bizonyos esetekben azok orosz parafrázisai. Az orosz fantasztikus irodalom formálódását azonban E. T. A. Hoffmann életműve határozta meg a legnagyobb mértékben, akinek hatása alól még Puskin és Gogol sem vonhatta ki magát. Ám Gogol esetében a szláv folklór és

mítosz igen jelentős szerepét külön hangsúlyozni kell. Az orosz hoffmannista tradíció részei egyaránt Odojevszkij vagy Pogorelszkij fantasztikus elbeszélései, s e vonulat Puskin *Pikk dámájában*, majd Gogol *Az arckép* című elbeszélésében csúcsonylik ki.

Odojevszkij a Hoffmann és Tieck teremtette fantasztikus-romantikus hagyományhoz kapcsolódik, de novelláiban széles műfaji skálán kísérletezik a groteszktól a szatírán keresztül a filozofikus fantasztikumig vagy a misztikus elbeszélésekig (*A bál, Szilfid, Mese a holttestről, Kozmoráma, Szalamandra* stb.). Pogorelszkij fantasztikus történeteiben pedig a romantikus, hoffmanni alteregó-keresés fedezhető fel, különösképp *A hasonmás, avagy kisoroszországi estéim* című novellaciklusában. Az orosz hoffmanni tradíció egyik emblematikus alkotása Puskin *A pikk dáma* című elbeszélése, s a művet általában az irodalomkritika is a tipikus romantikus fantasztikummal hozza összefüggésbe, mivel az olvasó számára megteremtődik a bizonytalanság élménye: az olvasónak két lehetséges magyarázat közül kell választania az álombéli események értelmezésére, melyek során a főhősnek, Hermann-nak megjelenik a grófnő, és elmondja a nyerő lapok titkát. A pszichologizmus vagy a titokzatoság felé mozdul el az elbeszélés értelmezhetősége? Másképpen föltéve a kérdést: a főhős téveszméinek, felfokozott lelkiállapotának a következménye az álom, vagy valóban démoni erők lépnek kapcsolatba vele? Következésképp, a fantasztikumhoz nélkülözhetetlen *válasznélküliség* élményét a lélektani és a transzcendens magyarázatok közötti „eldöntetlenség” hozza létre.<sup>15</sup>

Az orosz irodalmi fantasztikum történetében Gogol volt az, aki nemcsak befogadta a hoffmanni hagyományt, de meg is haladta, s merőben átformálva örökítette tovább, megújítva a fantasztikum viszonyát a szatírával, a humorral és az allegóriával. A gogoli fantasztikum végtelenül sokarcú, s a szerző életművében felfedezhetjük a gyikanykai történetektől kezdve a *Mirgorod* cikluson keresztül a pétérvári elbeszélésekig. Tematikus és műfaji sokszínűsége pedig a mese vagy a legenda műfajaitól a rémtörténetekig, a folklórtól a történelmi tematikán keresztül a nagyvárosi kisember világának „hétköznapiságáig” terjed.

A romantika fantasztikus irodalmi paradigmájának egyik gyújtópontja volt az *ördög* témájának aktivizálása, ami később a gogoli életmű során a téma felerősödéséhez, s e folyamat további evolúciójához vezetett. Gogol démonai eleinte rendszerint fizikailag érzékelhető, materiális manifesztációkon keresztül mutatkoznak meg.<sup>16</sup> Később, Gogol egyre erősebben moralizáló írásaiban a démoni szubsztanciák *fizikai* megtestesüléseit fokozatosan kiszorítják a szimbolikus jelölések. Írásaiban megfigyelhető a személyes hit és a dogma között feszülő konfliktus, illetve a hit és a vallásgyakorlat kollíziója: e konfliktus gyakran magában az *írásaktusban* manifesztálódik: az ördög az írásban van, tehát az *írás* küzdelem, az *írás* aktusa nem más, mint az esendő emberi karakter és egy démoni erő harca. Számos kritikus az ördög műalkotás általi inkarnációjának romantikus toposzát, a művésznek mint diabolikus (ön)terem-

15 Vö. HERMANN Zoltán, *A fantasztikum figurativitása. Puskin: A pikk dáma*, Palimpszeszt, 2005/24.

16 A térbeliség szemiotikája alapján elemzi a gogoli fantasztikumot Jurij Lotman. Vö. Ю. М. ЛОТМАН, *Художественное пространство в прозе Гоголя* = Уő, *В школе рэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*, Москва, Просвещение, 1988, 251–292.

tőnek a morális szerepét keresi Gogol *Az arckép* című elbeszélésében.<sup>17</sup> A Gogol-kutatás valóban ma már részletesen és katalogizáltan bizonyítja Hoffmann, Tieck, Sir Walter Scott vagy Washington Irving Gogolra gyakorolt közvetlen hatását, látni kell azonban, hogyan távolodik el Gogol fokozatosan az erősen kódolt romantikus-fantasztikus formuláktól, illetve hogyan válik írásmódjában egyre összetettebbé és árnyaltabbá a jó-rossz oppozíció, az *Esték egy gyikanykai tanyán* című ciklustól vagy a *Mirgorodtól* haladva a *Pétervári elbeszéléseken* keresztül egészen a *Holt lelkekig*.

Gogolnak *Az arckép* megírása előtti időszakból származó korai munkáiban hús-vér ördögök szerepelnek, s minél dematerializáltabb a démoni manifesztáció, annál nehezebb a hősnek leküzdenie. Minél absztraktabbá válnak az ördögök Gogol szövegeiben, annál jobban szolgálnak didaktikus elemekként.<sup>18</sup> Az ördögök és boszorkányok fizikailag megtestesült jelenléte a népmesékben vagy a népi ihletettségű szövegekben túlságosan komikus és túlzottan fantasztikus ahhoz, hogy ábrázolásuk, történetük egy moralizáló allegória funkcióját töltsse be. Ahogyan felerősödik Gogol vallási küldetésstudata, úgy csökkenti jelentősen a szövegeiben megjelenő démoni inkarnációkat és egyre inkább a metaforikus folyamatra helyezi a hangsúlyt. Egyre kevésbé hívja szereplőit *ördögnek* vagy *boszorkánynak*, ami ekkor már csak a hősök hiperbolikus párbeszédeiben jelenik meg, például amikor Csicsikov többször is *ördögnek* nevezi szolgáját a *Holt lelkekben*.

A kritika *A Nyevszkij Proszpekt* című elbeszélésében jelöli meg Gogol elmozdulását a német romantika hagyományától a francia *roman furieux* realizmusa felé, és ebben az elbeszélésben látják elfordulását a hoffmanni fantasztikumtól, melyben a hétköznapi világ közegének, szokványos részleteinek abszurditását emelik ki: a fantasztikumot a *mindennapok* jelenségei szintjén próbálják tetten érni. Kutatók szerint csak *Az arckép* egymagában tartalmaz annyi utalást és intertextust, amely indokolja a hoffmanni hatások kutatását Gogol prózájában, míg mások Hoffmann *Szilveszteréji kalandok* című művét *Az orr* című elbeszélés forrásaként jelölik meg Schlemihl elveszett árnyékának és Spikher elveszített tükörképének témáira hivatkozva.<sup>19</sup> *A Nyevszkij Proszpekt* és a *Szilveszteréji kalandok* közti párhuzam pedig álom és valóság diszharmóniájának gyakran vizsgált problémájában ragadható meg, különösképp abban a formában, ahogyan azt a hős a *művész* alakjában átéli, ami központi szerepet játszik Hoffmann és Gogol írásaiban. A tematikus hasonlóságot párhuzamos struktúrák futtatják. Mind *A Nyevszkij Proszpekt*, mind a *Szilveszteréji kalandok* a hasonmások elbeszélései. Hoffmann történetében mindegyik szereplőnek megvan a maga párja, hasonmása, s *A Nyevszkij Proszpektben* Piszkarev és Pirogov párhuzamos románcai is ugyanúgy szimmetrikusak. A *Szilveszteréji kalandokban* az *utazó rajongó* (illetve bizonyos magyar fordításokban: *a lelkes utazó*) mint narrátor a történetébe foglalja

17 Sylvie L. F. RICHARDS, *The Eye and the Portrait: The Fantastic in Poe, Hawthorne and Gogol*, *Studies in Short Fiction*, 20 (1983), 307–315.

18 Vö. Derek C. MAUS, *The Devils in the Details: The Role of Evil in the Short Fiction of Nikolai Vasilievich Gogol and Nathaniel Hawthorne*, *Papers on Language and Literature*, Southern Illinois University Edwardsville, Winter 2002, 76.

19 *Uo.*



Spikher kéziratát, következésképpen maga a narratíva is megkettőződik, ezért a párhuzamos narratívák egymás hasonmásai lesznek.<sup>20</sup>

Gogol fantasztikumát vizsgálva felfedezhetjük, hogy sok esetben az „ismeretlenség” nemcsak az ábrázolás tárgyának tulajdonságává válik, hanem az elbeszélés szubjektumáé is, amelyet az rávetít az ábrázolás tárgyára. A fantasztikum megszülethet az írás folyamatában mint szemantikai-stilisztikai alakzatok narrativizálása vagy szüzsébe fordítása. Az *orr* alapját például egy materializált színekdohé képezi: az értelemvilágok illetén játékát a fantasztikum a maga *hétköznapiságában* láttatja – ez a groteszk és az abszurd modern irodalmi formulája.

Hogyan él tovább a gogoli fantasztikum az orosz irodalomban? Hogyan öröklődik át a fantasztikum által táplált gogoli groteszk vagy az abszurd a 20. századra? Gogol hatása elsöprő erejű volt későbbi korok irodalmi jelenségeiben, különösképp a fantasztikum, a groteszk és az abszurd eljárásainak tekintetében. E hatás megjelenik az olyan mítoszteremtő eljárások formálódása során is, mint például Szologub *Undok ördög*, Brjusov *Tüzes angyal* vagy Andrej Belij *Pétervár* című neomitologikus regényei esetében. A beliji groteszk is gogoli alapokon nyugszik, hiszen maga Belij írja le azt az utat, amelyet Gogol jár be a gyakanykai történetek életigenlő és vidám *nevetésének* groteszkjétől a Pétervárt ábrázoló „semleges” groteszken át az élettől való rettegés, s a tragikum groteszkjéig – s e sorokat önmagáról is írhatta volna. Belij szerint Gogol számára az irónia nem más, mint önvédelem: a groteszkben nem a nevetés dominál, hanem a rettegés.<sup>21</sup> Maga a nevetés pedig a rettenet kifejezése, s éppen ez a kifejeződés az alapja a *Pétervár* című regényének is. Belij maga is a groteszket jelöli meg a *Pétervár* ábrázolási alapelveinek – s a személyiség meghasadását a világ széthullásával állítja párhuzamba. Ezért írja róla Mihail Drozda, hogy a *Pétervár* nem egyszerűen groteszk figurák ábrázolása: Belij esetében a groteszk áthatja a műalkotás teljes egészét, struktúráját s a szerző világát.<sup>22</sup>

A gogoli groteszk és fantasztikum hatását érhetjük tetten Bulgakov műveiben is az *Ördögösdítől* a *Végzetes tojásokon* át a *Kutyaszívig*, és különösképp *A Mester és Margarita* című regényben feldolgozott bibliai történet és a fantasztikus témák egybefonódásában. A groteszk kapcsán Bahtyin is kifejti, hogy a középkori groteszk hagyományt a későbbi korok (perromantika, romantika, a modern) teljesen átfomálták, és az *új groteszk* egyik fajtájaként a gótikus regényt, a Sturm und Drang dramaturgiáját, valamint a korai romantikát, Tieck és Hoffmann műveit jelöli meg.<sup>23</sup> A romantikában elvész a középkori groteszk nevetető elve, az össznépi jelleg, az ambivalencia, az újjászületés, eltűnnek az anyagi-testi elv szimbólumai és képei – és ugyanez vonatkozik Bulgakov

20 Vö. Priscilla MEYER, *The Fantastic in the Everyday: Gogol's 'Nevsky Prospect' and Hoffmann's 'A New Year's Eve Adventure = Cold Fusion: Aspects of the German Cultural Presence in Russia*, ed. Gene BARABTARLO, Berghahn Books, 2000, 62–73.

21 Андрей БЕЛЫЙ, *Мастерство Гоголя*, Москва-Ленинград, 1934, 186.

22 М. ДРОЗДА, *Петербургский гротеск Андрея Белого = Umjetnost rijeci*, № 25, Zagreb, Hrvatsko filolosko drustvo, 1981, 134.

23 Mihail БАХТЫН, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Európa, 1982, 15–17.

regényére is. Az új groteszk a saját világot „idegenné”, a megszokottat „kétségessé” teszi.

A mai kritikusok a jelenkor egyik legnépszerűbb orosz írója, Viktor Pelevin „mágikus realizmusát” is Gogol (és egyúttal Bulgakov) groteszk világához hasonlítják,<sup>24</sup> s a gogoli fantasztikum továbbélését vélik felfedezni „fantasy” jellegű írásaiban, melyeket Gogolon kívül még a szürrealista festészettel szoktak összefüggésbe hozni. A 2004-ben megjelent *A metamor szent könyve* (*Священная книга оборотня*) című regénye például a *Piroska és a farkas* mese, a kínai legendák és taoista tanmesék világa, valamint a posztszovjet valóság és posztmodern filozófiák fantasztikus ötvözete.

A romantikus fantasztikumtól, az orosz hoffmannista tradíciótól Gogol művészetén keresztül eljutunk Bulgakovig, majd Viktor Pelevinig és a jelenkor orosz irodalmában még mindig meghatározó szerepet játszó fantasy műfajokig, s ez aligha véletlen: a fantasztikumot a romantikus irodalmi kánonok a szerzői és olvasói személyiség, az én-képek formálódásának egyik alapmodelljeként értékelik. A fantasztikus elbeszélés a romantika irodalmában azért is válik a szövegek és az értelmezés metaalakzatává, mivel az elbeszélésmódot alapvetően a titkok, talányok és rejtélyek, valamint azok megfejthetőségének, föltárhatóságának olvasásalakzatai határozzák meg. Következésképp már a romantikus paradigmán belül felfedezhetők a posztmodern művészet fantasy-műfajainak csírái. Gogol fantasztikumának hatása – akárcsak genezise – azért nem redukálható sem a romantika, sem a realizmus korának poétikáira, mert az ő fantasztikuma mindig együtt jár azzal belső kétoldalú szabályozással, amely a népi nevetéskultúrán alapuló groteszknak és a perszonális elbeszélés transzhistorikus hagyományának műfaji alakzatait mozgósítja.

## Orosz fantasztikum Poe nyomában: Turgenyev és Dosztojevszkij

„Hallatlanul izgalmas pszichológiai tényt mesélt nekem: a halál utáni szerelem jelenségét. Ebből egy Edgar Poe-féle, félig fantasztikus elbeszélést lehetne írni”<sup>25</sup> – írja levelében Turgenyev a *Klara Milics* (*A halál után*) című elbeszéléseinek témájául szolgáló megtörtént esetről, s ekkor kerül előtérbe Poe neve és jelentősége. Párizsban bizonyára olvassa Baudelaire 1850-es években megjelenő Poe-fordításait, amelyek ma is megtalálhatók Turgenyev Orjolban őrzött könyvtárában. Poe novelláinak, különösképpen a *Morella*, a *Ligeia* és az *Eleonora* című elbeszéléseinek hatása, a titokzatos, reinkarnálódó alakmások és alaktranszformációk, a halálon túli szerelem jelensége egyértelműen tetten érhető Turgenyev kései prózájában, az ún. *titok*-elbeszélések elnevezés alatt számon tartott novellaciklusban.

24 Vö. Lee ROURKE, *Meeting the Werewolf*, The Guardian, 13 June 2009. Továbbá: Alexandra BERLINA, *Russian Magical Realism and Pelevin as Its Exponent*, Comparative Literature and Culture, Purdue University, Volume 11 (2009) Issue 4, Article 7. Dina KHAPEVA, *Nightmare: From Literary Experiments to Cultural Project* (*Russian History and Culture*), trans. Rosie TWEDDLE, Brill Academic Pub., 2012.

25 И. С. ТУРГЕНЕВ, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, Москва, 1956, T/8, 589. (Saját fordítás – S. J.)

A *titok-próza* értelmezői Turgenyev halála előtti írásainak meghatározó jegyeit kutatják, a fantasztikus vagy titokzatos elemek előfordulását, a természetfeletti jelenségekbe vetett hit megnyilatkozását, továbbá a hipnózis, az akaratátvitel, a víziók, hallucinációk, látomások és álmok megjelenését vizsgálják a kései turgenyevi szövegekben. Annyenszkij és Gersenzon azt kutatják, hogy az életrajzi tény, a halállal való szembesülés diszpozíciója hogyan hat az írásra, illetve hogyan épülnek be a víziók és az álmok, valamint azok empirikus átélése az agónia alanyának alkotó folyamatába.<sup>26</sup> A magyar Turgenyev-recepció 20. századi kutatója, Zöldhelyi Zsuzsa filológiai érveket sorol fel, s a spiritizmus terjedését és a természettudományok gyors fejlődését is Turgenyev fantasztikus írásmódjának egyik kiváltójaként jelöli meg. Megállapítja, hogy Turgenyev korábban idegenkedett a fantasztikumtól, George Sand 1849-es *Consuelo*-ját „elviselhetetlen, egészségtelen fantazmagóriának” titulálja, de ugyanitt meg is jegyzi, hogy „korunkban egyetlen menedék a miszticizmus”,<sup>27</sup> és már az 1850-es évek közepén hozzálát első 'titoknovellája', a *Látomások (Призраки)* megírásához. A *Látomások* csak 1864-ben készül el és jelenik meg.

A realista esztétika szószólója Belinszkij viszont már Turgenyev titok-elbeszéléseinek megjelenése előtt hevesen bírálta az irodalmi fantasztikumot, elítélte egyaránt Puskin *Pikk dámáját*, Gogol *Az arckép* című művét, Odojevskij fantasztikus elbeszéléseit, kritikáiban az irodalomban megjelenő fantasztikumot beteg emberek képzelődéseinek nevezte.<sup>28</sup> Merőben más állásponton volt Dosztojevszkij, aki a *Pikk dámát* a fantasztikus irodalom legjelentősebb művei közé sorolta, majd Turgenyev *Látomások (Призраки)* című elbeszélését folyóiratában közölte, ami aztán nagy lendületet ad az írónak a titok-elbeszélések folytatásához. A *Látomások* oroszországi kiadása után néhány évvel Merimée által 1869-ben saját fordításában publikált öt Turgenyev-elbeszélés között három titok-novella is szerepel (*Látomások, Kutya, Különös történet*), majd 1873-ban Párizsban *Étranges histoires* («Különös történetek») címmel önálló kötetben jelennek meg az addig megszületett titok-elbeszélései.<sup>29</sup> Maupassant írja Turgenyevről:

„Senki sem tudta úgy fölkelteni a lélekben a fátyol fedte ismeretlenség borzongását, mint a nagy orosz regényíró, aki egy-egy különös elbeszélés félhomályán keresztül bepillantást enged a nyugtalanító, bizonytalan, fenyegető dolgok világába. Nem lép be vakmerően a természetfölötti világba, mint Poe vagy Hoffmann: egyszerű történeteket mesél el, csak elegyít beléjük valami homályosat, zavarba ejtőt.”<sup>30</sup>

26 Vö. И. АННЕНСКИЙ, *Умиравший Тургенев* = Uő, *Книги отражений I.*, СПб., 1906, 61–73. М. О. ГЕРШЕНЗОН, *Мечта и мысль Тургенева*. Москва, 1919.

27 Idézi ZÖLDHELYI Zsuzsa, *I. Sz. Turgenyev „sejtelmes” elbeszélései = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*, szerk. KROÓ Katalin, Budapest, 2006, I, 367.

28 Vö. В. Г. БЕЛИНСКИЙ: *Взгляд на русскую литературу 1847 г.* = Uő, *Полное собрание сочинений*, T/10, Москва, Издательство АН СССР, 1955–1956.

29 Ivan TOURGUÉNEFF, *Étranges histoires*, Paris, J. Hetzel Et Cie, Libraire-Éditeurs, 1873.

30 Guy De MAUPASSANT, *A félelem* = Uő, *Maupassant összes elbeszélése II.*, ford. PAPP Gábor, Budapest, 1966, 143.

Turgenyev egész titok-prózájában tetten érhetők az olyan poe-i hatások, mint a szerelem akarattunktól független, elemi erővel feltörő tragikuma, a halálét meghaladó ereje vagy hatalma, illetve ezzel együtt a halál és a szerelem egymást kölcsönösen feltételező viszonya. Poe-nál azonban a *love story* romantikája még erőteljesen a gótikus groteszkkal keveredik, vagy a gótikus borzalomból formálódik ki a szerelmi történet. Turgenyev esetében elsősorban a poe-i *én*-transzformációk, az alakmás- és hasonmás-problematika, a szeretet és a gyűlölet bináris oppozíciója az alteregókeresésben, a maszk, álarc és azzal együtt az időleges identitás és azonosságkeresés problémáinak hatása figyelhető meg (vö. Poe *William Wilson*, *Az áruló szív*, *A fekete macska*, *Egy hordó amontillado*, *Morella*, *Ligeia*, *Eleonora* című novelláival), különösképpen a hősök reflexióiban visszatérő alakmások sorában, például Emilia vagy Klara alaktranszformációinak esetében a *Jergunov hadnagy története* vagy a *Klara Milics* című elbeszélésekben.

Poe írásmódjában rendkívüli tudatossággal feszíti végletekig a kételyt, a habozást, az őrjítő bizonytalanságot, mégis narrátorai szenvedélyesen vágyanak egyfajta racionális magyarázatra, miközben kételkedéseik éppen ellenkező hatást érnek el. Poe nem bizonyosságot keres, hanem elképzelhető válaszokat. Nem ragaszkodik egyféle megoldáshoz, többször visszatér egy-egy témához, de mindig a lehetségest kutatja. Azért fordul el a külső, „reális” világtól, hogy az ember belső tájai felé vegye az irányt.<sup>31</sup> Elsősorban a hangulatteremtés nagymestere volt, rémtörténeteiben nem találjuk magukat a rémeket. Az Usher-ház rettenetes zajait az élve eltemetett nő kétségbeesett szabadulási kísérletei okozzák, Ligeia egy titokzatos módon reinkarnálódott nő, a fekete macska pedig csupán az őrült büntudat megtestesülése, tehát nem rémek, csupán belső gyötrelmeik, hallucinációik, beteges büntudatuk vagy érzékelési zavarai miatt megbomlott elmék, vagy máshol a hatalmas akarat, bosszúvágy vagy szerelem által a halálon is győzedelmeskedő lelkek.<sup>32</sup>

Poe számára a novellát valamilyen egyszeri, a történet végén megjelenő *hatás* jellemzi; és ezért a novella minden más elemének e hatáshoz kell hozzájárulnia. Poe szerint az egész műben nem lehet egyetlen olyan leírt szó sem, amely közvetve vagy közvetlenül ne ezt az előzetesen meghatározott célt szolgálná.<sup>33</sup> Ahogyan *A műalkotás filozófiája* című esszéjében írja, e hatás a *lélek* és az *intellektus* tartományait érintő effektus, amely az *esemény* és *tonalitás*, vagy az események megfelelő kombinációja révén érhető el.<sup>34</sup> Poe szerint a halál témája az, amely leginkább megragadható a számára legproduktívabb tonalitással, a *melankóliával*, amely – Babits fordításában – „a költészet legjogosultabb tónusa”,<sup>35</sup> különösképpen a szépség és a halál témájá-

31 Vö. DEÁK Tamás, *Poe történetei* = Uő, *Káprázat és figyelem*, Bukarest, 1980, 107–119.

32 Vö. ORSZÁGH László, *Az amerikai irodalom története*, Budapest, 1967, 92–107.

33 Vö. Edgar Allan POE, *The Philosophy of Composition*, Chicago, 1977. Magyar kiadásban: Edgar Allan POE, *A műalkotás filozófiája*, ford. BABITS Mihály = *Edgar Allan Poe válogatott művei*, Budapest, Európa, 1981, 837.

34 Vö. POE, *The Philosophy of Composition*, i. m. Hivatkozásként itt azért az eredeti Poe-szöveget jelölöm meg, mert a Babits-fordítástól eltérően saját fordításomban alkalmazom a poe-i fogalmakat.

35 POE, *A műalkotás filozófiája*, 837.

nak párhuzamos felléptetésével. Épp ezért Poe számára az irodalmi szöveg legvonzóbb témája nem más, mint egy szép nő halálának a megjelenítése. Poe *refrén*-elmélete nemcsak a versre korlátozódik, s Poe hangsúlyozza, hogy műfajtól függetlenül az azonos tonalításban való ismétlődés identitást formál. A turgenyevi írásmódban ugyanígy nyomom követhetjük a sajátos fonikus ekvivalenciákat a szerző lírizáló prózájában, például a *Látomások* ismétlődő hangszekvenciáiban, vagy a *Klara Milics* repetitív intertextuális *inzer*tjeiben.<sup>36</sup>

Míg Poe-nál az *emlékezés*, a szerelmi emlék ereje képezi a halált az élettel összekötő hidat, a „visszaemlékező”, *megidéz*ő szerelem hozza vissza a holtat, addig Turgenyev esetében az emléknym, annak hiánya, majd az *emlékezés* mint interpretációs *kód* köti össze a halált az élettel, a múltat a jelennel, méghozzá úgy, hogy az életvilági tapasztalatokat *intertextus* bevonásával, azaz „tanult” szövegekből merített, ún. *szemantikus* emlékezettel egészíti ki. A poe-i alternatív vagy ellentétes személyiségekkel fölruházott hasonmások, a titokzatos reinkarnációk vagy alakmások Turgenyevnél egy felépített szintagmatikus séma részeit képezi, amelyben a kereső tudat mindig a hős új alak-*reprezentációival* szembesül. Összefoglalva, jól megfigyelhető, hogy a poe-i rendező elvek, úgymint a tónus/tonalitás, a fonikus ekvivalenciák, az emlékezet/emlékezés, a hasonmás/alakmás problémája, ugyanúgy a Turgenyev titok-elbeszéléseire is jellemző kompozíciós eljárásrendnek is a részei.

Turgenyev *Látomások* című „fantáziájában” például a *kerettörténet*nek nevezett „lineáris” történet, azaz a narrátor és Alice találkozásainak történetei párhuzamosan futnak az álomképek vagy időutazás történetiséget nélkülöző, felforgatott időrendben következő epizódjaival; aligha véletlen tehát, hogy Turgenyev a *Fantázia* alcímet adja az elbeszélésnek, amely így műfaji megjelölést is magában foglal. Az alcím ‘fantázia’ (a közölt magyar fordításban: *Fantáziaregény*) Afanaszij Fet 1847-es *Fantázia* című verséből eredeztethető, ahonnan Turgenyev a mottót is vette – „*A pillanat tovaszáll... vége a mesének / A lelket előnti újra a való*”<sup>37</sup> –, melyben Turgenyev megjelöli az elképzelt és a lehetséges, mese és valóság, még pontosabban a prózai szöveg, fikció és fantasztikum modalitásainak összefüggését, vagyis – Dosztojevszkij szavaival – a fikció *poétikai igazságának* problémáját.<sup>38</sup>

Bizonyosan állíthatjuk, hogy Turgenyev tudatosan alkalmazza a műfaji megjelölést, különösképpen a Fettől vett mottó, valamint az elbeszélés főcíme alapján. Éppen ezért problematikus a cím, jelesül a »*Призраку*« kifejezés fordítása: »*látomások*«, ami a befogadó felől szemlélve, a vízió, a *látás-meglátás* alanyára helyezi a hangsúlyt? Vagy »*kísértetek*«, ami a vízió tárgyára, magának a *jelenésnek* az ágens alanyára, a „jelenőre” fordítja a figyelmet? Az orosz *призрак* szó valóban mindkét magyar kifejezéssel fordítható (»kísértet, fantom, látomás«), bár eredeti jelentése: *csalóka látszat, illúzió*. Továbbá a

36 Vö. SELMECZI János, *Sound and Semiosis in the Lyrical Prose of Turgenev = In Honour of Peeter Torop 60. Olvasatok/Readings*, ed. Katalin KROÓ, Irina AVRAMEIS, Budapest-Tartu, 2010, 187–207.

37 Ivan TURGENYEV, *Látomások*, ford. GASPARICS Gyula = Uő, *A diadalmas szerelem dala. Kisregények és elbeszélések*, Budapest, Európa, 1978, 496.

38 Vö. Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ, *Письма* = Uő, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Ленинград, Наука, 1972, 60.

»зрак« – *tekintet*, a »зреть« – *meglát, megpillant*, »прозреть/прозрение« a *látás visszanyerése, megvilágosodás* jelentések mind a »призраки« kifejezés értelmezési tartományainak kódjait alkotják.<sup>39</sup> A turgenyevi cím, alcím és mottó által felölelt értelemvilágok tehát erősen körvonalazzák a fantázia műfajának tipológiáját.

A turgenyevi titok-prózában vagy Dosztojevszkij elbeszéléseiben megfigyelhető legerősebb poe-i párhuzam a *határ*, a határátlépés, a határra vagy határhelyzetbe érkezés jelensége, élet és halál, evilág és túlvilág között húzó-dó mezsgye megtapasztalása. Már Dosztojevszkij is a *határok* megélését emeli ki fő sajátosságként Poe fantasztikus szövegei kapcsán, ami Poe egész munkásságára jellemző. Hasonló a két szerző fantasztikum-modellje mint írásforma, s Dosztojevszkij fantasztikumképe is szoros kapcsolatban van Poe-ével. Az orosz író *Edgar Poe három elbeszélése* című cikkében a Poe fantasztikumából kiemelt sajátosságok pontosan összecsengenek *A szelíd teremtés* előszavában foglaltakkal,<sup>40</sup> illetve Poe *A fekete macska* című elbeszéléseinek bevezetőjével, ahogyan az alábbiakból kiderül. Ugyanakkor fontos megjegyezni azt a jelentős különbséget is, miszerint az egyik szerző a témát, míg másik a formát nevezi fantasztikusnak:

„Ezt az elbeszélést fantasztikusnak kell neveznem, ámbár én magam minden tekintetben valószerűnek tartom. De bizonyos szempontból mégis csak fantasztikus; a fantasztikum magában a formában rejlik.”<sup>41</sup>

„Nem törődöm azzal, hogy mások elhiszik-e ezt az eszeveszett és számomra mégis természetes történetet, amelyet most papírra akarok vetni. Pedig nem vagyok örült...”<sup>42</sup>

46

Dosztojevszkij Victor Hugo az *Egy halálraítélt utolsó napja* című művére is hivatkozik „eljárásí” mintaként: „Éppen az a fikció, hogy egy gyorsíró jegyzett le mindent és hogy én csak e gyorsíró jegyzeteit dolgoztam át később; ez az, amit én ez elbeszélésben fantasztikusnak nevezek. Ez a fogás egyébként nem új; már Hugo Viktor alkalmazta ezt híres mesterművében, az *Egy halálra ítélt utolsó napjai*-ban.”<sup>43</sup> Ugyanakkor a poe-i alaphelyzethez hasonlóan Dosztojevszkij esetében is adott egy önfeltárukozásra készülő narrátor, aki felesége öngyilkosságának indítékát próbálja megérteni a múlt eseményeinek rekonstruálásával. Ez az eljárás jellegzetesen megmutatkozik mind Poe, mind Dosztojevszkij írásaiban: hasonlóan a detektívregényekhez, amely okok és

39 HADROVICS László, GÁLDI László, *Orosz-magyar szótár*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968, 540.

40 Vö. Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *Edgar Poe három elbeszélése* = Uő, *Tanulmányok, levelek, vallomások*, ford. KULCSÁR Aurél, MAKAI Imre, KIRÁLY Zsuzsa, Budapest, Magyar Helikon, 1972, 215–217.

41 Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *A szelíd teremtés: fantasztikus történet*, ford. DEVECSERINÉ GUTHI Erzsébet = Uő, *Elbeszélések és kisregények II.*, ford. ford. DEVECSERINÉ GUTHI Erzsébet, MAKAI Imre, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 623–671.

42 Edgar Allan POE, *A fekete macska*, ford. PÁSZTOR Árpád = *Edgar Allan Poe válogatott művei*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 330–339.

43 DOSZTOJEVSZKIJ, *A szelíd teremtés: fantasztikus történet*.

következmények láncolatának kibontására épül. Az *Usher-ház vége* című novellában Poe nem mulasztja el, hogy racionális magyarázatot adjon. A természetfölötti magyarázatnak csak a lehetősége van adva, de nem szükséges elfogadni azt. Az sem véletlen, hogy Poe a korabeli detektívregény egyik megteremtője is, hiszen éppen az közelíti egymáshoz a fantasztikus történetet és a detektívregényt, hogy mindkettő rejtélyen alapul, vannak „könnyű”, de hamisnak bizonyuló megoldások, másrészt van egy valószínűtlennek tűnő megoldás, amely igaznak bizonyul.<sup>44</sup>

Mindkét szerző írásmódjának részét képezik a különböző bűnügyi történetek megformálásai. A detektívregény mint műfaj egyik megalkotójaként számon tartott Poe esetében nemcsak *A fekete macskában* és az explicit detektívtörténeteiben érhető tetten ez az eljárás, hanem olyan fantasztikus elbeszélésekben is, mint például az *Áruló szív* vagy a *Perverzió démona*, míg Dosztojevszkij esetében sem csak a *Szelíd teremtésben* fedezhető fel, hanem az olyan nagyregényeiben is, mint a *Bűn és bűnhődés*, *A Karamazov testvérek* vagy az *Ördögök*. Sok esetben tehát a detektívtörténet felépítésével rokon fantasztikus eljárások lényege a rejtély feltárása, a talány megfejtése. Éppen ezért – olvasásfenomenológiai szempontból – a szokványos bűnügyi elbeszéléseknél sokkal összetettebb struktúrákról beszélhetünk, mivel sem Poe, sem Dosztojevszkij narrátorai nem bizonyulnak „megbízható” forrásnak: az „eseménytörténet” kibontását visszafogják, így az olvasó is egyfajta detektívi szerepbe, analitikus olvasásra kényszerül. Deák Tamás foglalja össze az olvasói azonosulás problémáját a detektívtörténetek kapcsán: „Az egyik épp a krimi mindenkorai nyomozójának fölénye, ami körülbelül úgy viszonyul a közönséges halandók állapotához, mint a homéroszi isteneké. August Dupintól Colombóig (akik szerénysége merő színészkedés és paroxisztikus fölényt leplez) minden kitalált nyomozó Chesterton Brown pátere, de még Agatha Christie spekulatív nénikéje is eleve tud valamit, amit senki más nem tudhat. [...] az olvasó sem vehet részt a nyomozásban, mivel a tényeket szűrve, az író által gondosan elrendezett sorrendben találják neki.”<sup>45</sup> *A Szelíd teremtés* vagy *A fekete macska* esetében nincs detektív, nem áll a történet és az olvasó között egy külön személy, egy nyomozó, így az olvasó csak saját következtetéseire támaszkodhat, méghozzá olyan szövegek olvasása során, amelyekben a szerzők a végletekig feszítik a kételyt, s az információk válogatás nélküli közvetítésével tartják fenn a bizonytalanságot.

Dosztojevszkij az *Edgar Poe három elbeszélése* című rövid írásában mutat rá Poe vele rokon sajátosságaira: „[Poe] Majdnem mindig a legkülönlegesebb valóságot teszi meg témájának, hőstét a legkülönlegesebb külső vagy lélektani helyzetben ábrázolja, és milyen átható erővel s megdöbbentő hitelességgel mesél ennek az embernek a lelki állapotáról!”<sup>46</sup> Bahtyin szerint Dosztojevszkij éppen ezt az elemet, a különleges szűzsé-helyzetet helyezte mindig előtérbe mint saját alkotói módszerének megkülönböztető jegyét. Dosztojevszkij fantasztikus elbeszéléseit, a *Bobok*, az *Egy nevetséges ember álma*, illetve *A szelíd teremtés* vagy a *Feljegyzések az egéryukból* című műveket – műfaji lényegüket tekintve – Bahtyin a *menippeára*, vagyis a kis terjedelmű, dialogi-

44 Vö. TODOROV, *i. m.*, 39–53.

45 DEÁK, *i. m.*

46 DOSZTOJEVSZKIJ, *Edgar Poe három elbeszélése*, 215.

kus antik szatírákra vezeti vissza, s véleménye szerint Poe elbeszélései – mivel lényegüket tekintve közel állnak a menippeához, felkeltették Dosztojevszkij érdeklődését.<sup>47</sup>

Dosztojevszkij szerint nem nevezhetünk fantasztikusnak egy művet pusztán természetfölötti tematikája miatt, s azért vonzódik Poe fantasztikus írásaihoz, mert Poe mindig csak a természetfölötti esemény „lehetőségét” villantja föl, egyébként mindenben „hű a valósághoz”.<sup>48</sup> Mindkét szerző fantasztikuma abban áll, hogy hőseiket szélsőséges, kiélezett pszichológiai határhelyzetek elé állítják, s lelkiállapotukat rendkívüli pontossággal rajzolják meg: esetükben a fantasztikum forrása tehát a szubjektum, s annak legbelsőbb valója: „Amit a legtöbben fantasztikusnak és kivételesnek vélnék, az szerintem a valóság legmélyebb lényege”.<sup>49</sup> Világos, hogy Poe, Turgenyev és Dosztojevszkij a fantasztikumot nem a természetfeletiben találják meg, hanem sokkal inkább egy olyan írásmódban, amely a mélységek föltárásának, a határhelyzetek megta-pasztalásának, a szubjektum hozzáférhetőségének kifejezésformáit keresi.

## Fantasztikum és fikció narratív modalitása

A fantasztikum funkcionális nézőpontja azt a kérdést veti fel, hogy egy fantasztikus motívum vagy tematika milyen hatással van a műre. Fenntartja a narráció élénkségét, feszes cselekményszerkesztést segít elő, illetve sajátos izgalomban tartja az olvasót, azaz jellegzetes hatást vált ki az olvasóban, legyen az borzongás, félelem vagy kíváncsiság. Amennyiben elfogadjuk, hogy a fantasztikum nem más, mint *habozás* a természetfölöttinek tűnő esemény láttán, úgy azonnal jogosan feltehetnénk a kérdést: *ki* habozik itt? A hős vagy az olvasó? Kinek a magatartását határozza meg a bizonytalanság?

Todorov fantasztikumelméletében arra mutat rá, hogy a habozás elsősorban a történet olvasójának élménye, de neki szükségszerű élménye, amely élmény a történet szereplőjében is kialakulhat (leggyakrabban valóban ki is alakul), de előfordulhat az is, hogy a hősben nem, csak az olvasóban merül fel a kétely az ismeretlen, érthetetlen jelenség láttán. A fantasztikum tehát az olvasó beilleszkedését feltételezi a szereplők világába: önmagát az ellentmondásos észlelés, illetve az ennek köszönhetően kiváltott bizonytalansági reakció által határozza meg, amelyet az olvasó is átél az elmesélt jelenségek kapcsán. Maár Judit a Todorov könyvéhez írt *Utószó*ban azonban megjegyzi: „Mintha Todorov itt összemosna két kategóriát, és az ebből levont következtetés ha nem is hamis, semmiképpen sincs elégségesen kifejtve. Nevezetesen: az elbeszélő/címzett (narrateur/narrataire) és az író/olvasó (auteur/lecteur) fogalompárokot helyettesíti be egymással. Világos, hogy a szöveg részét csak az első fogalompár jelöli.”<sup>50</sup> Todorov tehát ezt nem fejt ki kellő alaposággal, de hangsúlyozza, hogy nem a szöveg mindenkorai valóságos olvasójáról, hanem feltételezett, *implicit* olvasójáról beszél, tehát egy absztrakcióról.

47 Vö. Mihail BAHTYIN, *A műfaj és a szűzsé-szerkezet sajátosságai Dosztojevszkij műveiben* = Uő, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, szerk. SZÖKE Katalin, Budapest, Osiris Kiadó, 2001, 128–223.

48 DOSZTOJEVSZKIJ, *i. m.*

49 Uo.

50 MAÁR Judit, *Utószó* = TODOROV, *i. m.*, 155.



Következésképpen amikor olvasót mondunk, nem egy egyedi olvasóról beszélünk, hanem az olvasói „funkcióról”, mely a szöveg része, éppúgy, ahogy a narrátor szerepköre: „A szöveghez tartozó olvasó bele van foglalva a szövegbe, ugyanolyan pontosan, ahogy a szereplők mozgásai.”<sup>51</sup> Annak érdekében, hogy az olvasóban kialakuljon ez a – fantasztikum létrejötte szempontjából nélkülözhetetlen – bizonytalanságérzet, a szöveget nem lehet sem allegorikus, sem „költői” szöveggént olvasni, hanem azonosulva a leírt történettel, csakis ún. „realista” olvasással, a történetet mint valóságot s nem mint valamely jelképet felfogva. A szöveg így arra kényszeríti az olvasót, hogy a szereplők világát élő személyek világának tekintse, és hogy ingadozzék az elbeszélt események természetes és természetfölötti magyarázata között.<sup>52</sup>

A fentiekben vázolt problémák fényében elengedhetetlenné válik a narratológiai és a fikcióelméleti fogalmak pontosítása, illetve a szerzői és az elbeszélői kommunikációs síkok tisztázása a „fantasztikus” írásmód, különösképpen az elbeszélő instanciák vizsgálatában. Továbbá, a narratológiai kategóriák mellett szükséges a fikcióelméleti fogalmak és kategóriák tisztázása is, ami különös jelentőséggel bír a fantasztikus szövegek értelmezésében.<sup>53</sup> A *narrativitás* mellett az elbeszélő irodalmi szöveg másik alapismérve a *fikcionalitás*, amely megkülönbözteti a műalkotásban történő *elbeszélést* a hétköznapi kontextusban végbemenő *elbeszéléstől*. A fikcionalitás nem más, mint az a körülmény, hogy a szövegben ábrázolt világ *fiktív*, azaz *kitalált*, *elképzelt* világ. Tehát míg a „fikcionális” terminus a szövegre vonatkozik, addig a „fiktív” kifejezés a fikcionális szövegben ábrázoltak ontológiai státuszára.<sup>54</sup> A fikció lényege az elképzelt, lehetséges világ megkonstruálásában rejlik: a fiktív világ tematikus egységei származhatnak különböző reális, kulturális vagy elképzelt világokból, de a fikcionális szövegbe belépve azonnal fiktív egységekké válnak. A fikcionális szövegben a referenciális jelölők nem bizonyos szövegen

51 TODOROV, *i. m.*, 33.

52 A fantasztikum tehát nemcsak egy különös jelenség vagy esemény létét követeli meg, de egyfajta olvasásmódot is feltételez, amely nem lehet sem „költői” sem allegorikus, hiszen a költői képek nem leíró jellegűek és ha az, amit olvasunk, természetfölötti esemény, ám a szavakat nem szó szerinti értelemben kell vennünk, hanem egy másik értelemben, amely nem vonatkozik semmiféle természetfölöttire, nem beszélhetünk fantasztikumról. A tanmesék és parabolák esetében az allegória felé fordulás meggyengíti a fantasztikumot: ezzel a jelenséggel találkozhatunk például Perrault meséiben, Daudet novelláiban, és habozhatunk az allegorikus értelem és a szó szerinti olvasat között Hoffmann Erasmusának elveszett tükörképe, Balzac Rastignacjának számbőrdarabkája, vagy akár Poe William Wilsonjának hasonmása esetében. Ebből a nézőpontból szemlélve kérdésessé válik a fantasztikum Gogolnál is, hiszen *Az orrban*, melyben az illuzórikus allegória az abszurdig vezet, nem találunk magyarázatot az orr átváltozásaival szembe-sülők reakcióinak hiányára, az orr metamorfózisai éppen magának az allegóriának a transzformációit jelenítik meg.

53 Itt a fogalmi nyelv tekintetében Wolf Schmid *Нарратология* (Narratológia) című átfogó elméleti és tudománytörténeti kompendiumára támaszkodom, amely összegzi a narratológia kategóriáinak és koncepcióinak fejlődési állomásait, továbbá fogalmi nyelvének evolúcióját. Вольф Шмид, *Нарратология*, Москва, 2008.

54 Genette például világosan ki is emeli a *fiktív-reális*, illetve *fikcionális-faktuális* ellentétpárokat. Vö. Gérard GENETTE, *Fictional Narrative, Factual Narrative*, Poetics Today 11.4 (1990), 755–774.

kívüli, hanem az ábrázolt világ szövegen belüli referenseire utalnak. Azonban ez korántsem jelenti azt, hogy az olvasó számára a fiktív világ kevésbé lenne releváns, mint a reális, sőt a fiktív világ képes elérni a legmagasabb fokú relevanciát. Narratológiai szempontból azonban a legfontosabb mozzanat az, hogy a fikcionális műalkotásban az elbeszélte világ valamennyi tematikus eleme fiktív – a szereplők, idő, tér, cselekvés, beszéd, gondolat, konfliktus stb.

Az *elbeszélte világ* az a világ, amely a narrátor elbeszélői aktusa révén jön létre – ez azonban nem meríti ki a szerző által létrehozott *ábrázolt világot*, amelybe beletartozik az elbeszélő, a címzett és maga az *elbeszélés* tevékenysége is. A fikcionális szövegben a narrátor, a narrátor hallgatója vagy olvasója és az elbeszélői aktus mind *ábrázolt* entitások, következésképpen fiktívek. Az elbeszélő szövegnek tehát nemcsak az az ismérve, hogy benne a narrátor elbeszél egy történetet, hanem egyúttal az is, hogy a szerző ábrázol egy elbeszélői aktust. Az elbeszélő művészetet tehát a kommunikációs rendszer kettős struktúrája határozza meg, amely a szerzői és az elbeszélői kommunikációból áll: a szerzői kommunikáció magában foglalja az elbeszélői kommunikációt mint az ábrázolt világ alapvető komponensét. Ez a modell kiegészülhet egy fakultatív harmadik komponenssel abban az esetben, ha az elbeszélte szereplők elbeszélő instanciákként lépnek fel, s ez különös jelentőséggel bír fantasztikus szövegek esetében: például jellegzetesen poe-i vagy turgenyevi eljárásnak mondható, hogy a szereplők narrátorrá válnak, vagy a narrátor hallgatósága köréből előlépve átveszik a szerepet, azaz elfoglalják az elbeszélői pozíciót (erre jó példa Turgenyev *A kutya*, a *Jergunov hadnagy története* vagy Poe *A fekete macska* című elbeszélése).

50

Az *ábrázolt* elbeszélői kommunikáció *küldőjének* instanciája a *fiktív narrátor*. Milyen eszközökkel teszi a szerző érzékelhetővé a narrátor jelenlétét? Hogyan *ábrázolódhat* a narrátor? Mi a jelentősége a narrátor megjelenítésének a fantasztikus szövegekben? Az elbeszélőre utaló indexek segítségével a szerző *ábrázolja* a narrátort, így fiktív instanciává teszi, saját tárgyává. A narrátor jelenlétét a *diegetikus/nem-diegetikus* dichotómia jellemzi az ábrázolt világ két síkján: az *elbeszélte történet* síkján, vagyis a *diegézis* síkján, vagy az *elbeszélés*, azaz az *exegézis* síkján. E kifejezéseket a modern narratológia az antik retorikától eltérően használja: a diegézis alatt Schmid az *elbeszélte világot* érti, míg exegézis alatt azt a síkot, amelyben lezajlik a narráció, amelyben megtörténnek az elbeszélő metanarratív megjegyzései. A *diegetikus narrátor* önmagáról mint a diegézisben lévő alakról „*narrál*” – és két síkon mutatkozik: mind az *elbeszélés* síkján (mint szubjektum), mind az elbeszélte történetben (mint objektum). A *nem-diegetikus* elbeszélő önmagáról mint a diegézisben lévő alakról nem „*narrál*”, csak más alakokról, az ő létezése az elbeszélés síkjára, az *exegézisre* korlátozódik. Ezzel szemben a *diegetikus* narrátor két, funkcionálisan eltérő instanciára oszlik: *elbeszélő én* – *elbeszélte én*.<sup>55</sup> A *diegetikus/nem-diegetikus* szembeállítás valamelyest megfelel olyan hagyományos megjelöléseknek, mint az *első személyű narrátor* (»*Ich-Erzähler*«) – *harmadik személyű narrátor* (»*Er-Erzähler*«) elnevezéseknek, csakhogy Schmid emlékeztet arra, hogy egy grammatikai forma nem képezheti a narrátor tipo-

55 Schmid nagyon határozottan kínál egy világos terminológiát a Genette által kidolgozott topológiai séma fogalmi helyett: például amit Genette *extradiegetikus-heterodiegetikus* narrátorként definiál, ahelyett Schmid az *elsődleges nem-diegetikus* narrátor fogalmát ajánlja, az *intradiegetikus-homodiegetikus* helyett a *másodlagos diegetikus* kifejezést, és így tovább.

lógijának alapját – ráadásul nem az első személy formulái, hanem funkcionálisuk lehet a megkülönböztető jegy: ha az „én” csak az elbeszélői aktushoz tartozik, akkor a narrátor nem-diegetikus, míg ha az „én” az elbeszélői aktusra és az elbeszélő világra is irányul, úgy a narrátor diegetikus.<sup>56</sup>

A fantasztikus elbeszélésekben is leggyakrabban a „megjelenített”, azaz diegetikus narrátorral találkozunk, amely egyébiránt a fantasztikus műfajnak is sajátja: ezekben a művekben tehát leggyakrabban egy jelen lévő narrátor beszél el az eseményt. Turgenyev *Különös történetében* az eseményeket figyelő fiatal nemes, az *Alekszej atya elbeszélésében* az utazó revizor lép elő narrátorrá, míg a *Kutya* elbeszélője a babonás földbirtokos. Gogol gyikanykai történeteiben számos elbeszélői hang váltja egymást, hiszen Rudij Panyko inkább csak az írnok, a gyűjtő, a szerkesztő szerepét tölti be, aki összegyűjti a falubeliek történeteit. Fantasztikus elbeszélésekben tehát gyakran még összetettebbé válik a narrátori szerep, mivel sok esetben megfigyelhető a közvetett vagy áttételezett elbeszélői modell, amikor valamelyik szereplő meséli a történetet magának a narrátornak. Ilyenkor előfordul, hogy a narrátor – hallgatóként – megjegyzésekkel egészíti ki az elhangzottakat, továbbá előadja elbeszéli az „eredeti” történetmondás módját és körülményeit. Turgenyev *Alekszej atya elbeszélése* című novellájában a történetet például egy olyan elbeszélő meséli el, aki Alekszej atyától hallotta és megpróbálja hitelesen átadni: „igyekszem az ő szavaival visszaadni a történetet”<sup>57</sup>. Az utazó revizor mint elbeszélő minden részletet úgy próbál reprodukálni, ahogyan neki mesélték el, még az „eredeti” narrátor gesztusaira is kitér, elbeszélve magát a történetmondás aktusát: „Ekkor Alekszej atya elővette zsebkendőjét, megtörölte könnyeit.”<sup>58</sup> A *Különös történet* elbeszélője H. úr, de szolgálja, Ardalion fontos történetekkel egészíti ki az elbeszélést, gyakran átvéve, sőt, néha túljátszva a narrátori szerepet: „[Ardalion] itt megállt egy pillanatra, valószínűleg azért, hogy fölfigyelhessek stílusának választékosságára.”<sup>59</sup> A *Jergunov hadnagy története* című elbeszélés narrátora a hallgatóságból lép elő és mondja el a Jergunov hadnagy által már sokszor elmesélt történetet. Az elbeszélő utalá-

56 Schmid a *fiktív olvasó* fogalmát alkalmazza annak az elbeszélő instanciának a jelölésére, melyet Genette *narrataire*-nek, Prince *narratee*-nek, Iljin pedig *narrator*-nak nevez. A *fiktív olvasó* a *fiktív narrátor* címzettje, az az instancia, akihez a narrátor intézi a mondandóját, de funkcionálisan sosem azonos egy konkrét szereplővel. A *fiktív olvasó* *fiktív címzett*, de nem *fiktív befogadó*. Mint *fiktív címzett* a narrátor projekciója. *Fiktív befogadó* csak akkor létezhet, ha a másodlagos narrátor egy olvasóhoz vagy hallgatóhoz fordul, aki az elsődleges történetben olvasó vagy hallgató szereplőként értelmeződik. A *fiktív olvasó* ábrázolódhat *explicit* formában, azaz bizonyos grammatikai formák használatával, például egyes szám második személyű formák alkalmazásával, vagy olyan formulákkal, megszólításokkal, mint például a „kedves olvasó”, „nyájas olvasó” fordulatok; vagy *implicit* módon, *indexjelekkel*, a nyelv expresszív funkciója révén: az indexjelek segítségével a *fiktív olvasó* ábrázolása a narrátor ábrázolásába épül be, annak attribútumává válik. Még akkor is, ha az indexjelek gyengék, nem tűnnek el, tehát mindig van utalás a *fiktív olvasó* jelenlétére. Vö. Шмид, *i. m.*, 94–95.

57 Ivan TURGENYEV, *Alekszej atya elbeszélése* = Uő, *Elbeszélések*, ford. ÁPRILY Lajos, Budapest, Magyar Helikon, 1963, 1050.

58 Uo.

59 Ivan TURGENYEV, *Különös történet*, ford. HAJDÚ Csaba = Uő, *A diadalmas szerelem dala. Kisregények és elbeszélések*, Budapest, Európa, 1978, 596.

sokat tesz arra, hogy Jergunov hogyan mesélt, milyen alakzatokat használt, hogyan adta elő az eseményeket: „[Emilia] tekintete törként fűrődött bele. [Jergunov] megpróbálta utánozni is a leány csodálatos pillantását...”<sup>60</sup>

A narrációs szerepek megkettőződésére, illetve a narrációs játékok jellegzetesen turgenyevi eljárásaira a legszórakoztatóbb példa a *Kutya* című elbeszélés, melynek nyitójelenete egy beszélgetés a természetfölötti jelenségekről. Ebből a beszélgetésből lép elő elbeszélővé Porfirij, a kalugai földbirtokos: „Történt velem valami, ami ellentmond a természet törvényeinek”.<sup>61</sup> Az elbeszélő aztán rendre szembesül hallgatósága kétkedéseivel, illetve saját bizonytalanságaival, így a történetmondást sorra megszakítják a hallgatóság kétkező megjegyzései és egyéb élcelődések („Magában egy filozófus veszett el.”), valamint az elbeszélő öngazolásai és fogadkozásai („Látom, megmosolyognak...”, „Higgyék el, egy kortyot sem ittam!”<sup>62</sup>).

A fantasztikus történetekben a narrátor általában egyes szám első személyben nyilvánul meg: Poe, Hoffmann, Turgenyev, Merimée vagy Maupassant elbeszéléseire ez egyaránt jellemző. Azonban a probléma még összetettebb, ha a narrátor mint az egyik szereplő beszél „én”-ként. Narrátorként szavai nem mérhetők az 'igazság' próbájával, de szereplőként állíthat igazat és hamisat egyaránt.<sup>63</sup>

Ha elfogadjuk a szolovjovi vagy todorovi *ingadozás* tételét a fantasztikum elméletében, akkor azt mondhatjuk, hogy az ideális fantasztikus írásmód képes megmaradni a bizonytalanságban. Turgenyevnél a *Látomásokban* Alice – úgy tűnik – holdfényből formálódik ki, Merimée novellájában, az *Ille-i Vénusz*-ban sem tudunk meggyőződni az igazságról, a szobor – úgy tűnik – életre kel és gyilkol, azonban mindvégig az „*úgy tűnik*” szintjén maradunk, és sosem jutunk el a bizonyossághoz. Események, alakok, jelenségek *felrémlenek*, valamilyen *tűnnek*, *tetszenek*, az elbeszélőknek „úgy tetszett...”, „úgy rémlett...”, „úgy tűnt...”, „mint-ha”, „...mintha nem lenne teste...”, „...mintha lebegne...”, „...mintha nem is ő lenne...” stb. fordulatok a fantasztikus történetekben fenntartják a fantasztikus *narratív modalitást*, amely hozzájárul a fantasztikumhoz nélkülözhetetlen bizonytalanság fennmaradásához. A *Diadalmas szerelem dala* című elbeszélésben a narrátor egy itáliai reneszánsz krónika kéziratát olvassa, tehát egy *megjelenített* narrációt, amit ő foglal keretbe, és ami így ér véget: „Mit jelentett ez? Talán azt, hogy... Ennél a szónál véget ért a kézirat.”<sup>64</sup>

Puskin *A pikk dáma* című elbeszélésében a *kettős* olvashatóság szokatlan alakzata jelentkezik, amire Hermann Zoltán hívja föl a figyelmet: „A lineáris olvashatóságban feltáruuló elbeszélői szöveg a diszkurzív szinttel kiegészülve rekurrens olvashatósági sorok sokaságát indítja el: a pikk dáma az elbeszélés

60 Ivan TURGENYEV, *Jergunov hadnagy története*, ford. HAJDÚ Csaba = Uő, *A diadalmas szerelem...*, i. m., 554.

61 Ivan TURGENYEV: *A kutya*, ford. GASPARICS Gyula = Uő, *A diadalmas szerelem...*, i. m., 531.

62 *Uo.*, 532–533.

63 A megjelenített narrátor tehát tökéletesen megfelel a fantasztikum műfajnak, ugyanis ha nem jelen levő narrátor beszél el a természetfölötti eseményt, akkor nem tudnánk kételkedni szavaiban, holott a fantasztikum feltételezi a kételkedést. Nem véletlen, hogy a varázsmesék ritkán használják az első személyt, hiszen a mesék csodás világa nem kell, hogy kételyt vagy habozást ébresszen.

64 TURGENYEV, *A diadalmas szerelem dala*, 733.

szereplőinek cselekedeteit – s itt főleg a főszereplőről van szó – a korlátozott előismeretek kiegészítésére irányuló cselekvésekként ábrázolja.<sup>65</sup> Következésképp a kártyajáték az olvasás, a játékosok a szöveg szereplői, a bankos vagy „osztó” pedig az elbeszélő metaforikus azonosítására utal. A kártyajáték menete a szereplők identikus történetét metaforizálja, de a történet szereplői a szöveg olvasóinak funkcióit is integrálják, vagyis a szereplők az implicit olvasó alakváltozataivá válnak. „*A pikk dáma* szövege pontosan erre a szereplői szinteken azonosítható implicit olvasói magatartásra mutat rá. Hermann és a többi szereplő más-más identikus olvasási módokat személyesítenek meg, míg az öreg grófnő és a bankot adó Csekalinszkij nagyon közel áll az ismeretek teljes birtokában lévő elbeszélő perszónifikációjához.”<sup>66</sup>

Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényében szintén kulcsfontosságú szerepet játszik a narrátori szöveg modalitása: a narrátor az, akinek a fikció szabályai szerint a befogadó „hinni” köteles, s akinek állításait igaznak fogadja el a mindenkori olvasó. A szereplők mondataival szemben támasztott kétkedést ellensúlyozza *A Mester és Margarita* narrátora, s a mű első fejezeteiben többször megerősíti, hogy a *szereplők* számára nem hihető vagy megmagyarázhatatlannak tűnő események valóban megtörténtek, igazolva az örülteknek tűnő szereplők állításait, elfogadtatva az olvasóval az „ördögregény” alaptételét: azt, hogy a sátán valóban megjelent Moszkvában. A narrátori stratégia és a fantasztikus beszédmód retorikai alakzatai vezetnek be a bulgakovi regény „fantasztikus” univerzumába: bár a mindentudó moszkvai narrátor esetében a harmadik személyű elbeszélés zajlik, az elbeszélte eseményekhez való viszonyulását mégis rendszeresen hallatja, többek között az olyan kifejezésekkel, mint „azt kell azonban hinnünk”, „másképp azt kellene feltételeznünk”, „nehéz eldönteni” stb.

A fantasztikus szöveg narratív modalitásai határozottan jelzik, hogy a narrátor, akinek szava kétségbevonhatatlan, a kérdéses szituációkban melyik lehetséges megoldást vagy változatot választja – akkor is, amikor a szereplő habozik és nem tudja eldönteni, hogy képzelődés, álom, esetleg érzéki csalódás-e az, amit tapasztalt, vagy valóban megtörtént. Az olvasó nem tud nem figyelni a narrátor beavatkozásaira, melyeknek a célja mindig egy másik világ, egy másik lehetőség megmutatása és elfogadtatása. A harmadik személyű elbeszélést folytató, „mindentudó” narrátor „leereszkedik” a moszkvai szereplők közé, majd ezen a ponton nézőpontváltás történik: a szereplők szemszögéből látjuk a további eseményeket.<sup>67</sup> A narrátor fokozatosan elbizonytalanodik: miután meggyőzi olvasóját a furcsa társaság moszkvai jelenlétéről, szándékosan megpróbál elbizonytalanítani, s önnön hitelessége helyett másokra hivatkozik. Ugyanaz a narrátori hang, amely meggyőzte a befogadót a sátáni jelenlét „valóságosságáról”, ismét kétkedéssel, bizonytalansággal telítődik, átadva a bizonyosság határozott megnyilvánulásait a 19. fejezetben megjelenő Mesternek.<sup>68</sup>

A fantasztikum narratív modalitásával kapcsolatban előtérbe kerül az elbeszélés *dinamikája*: minden olyan szöveg, amelyben a természetfölötti megje-

65 HERMANN, *A fantasztikum figurativitása...*, i. m.

66 Uo.

67 Vö. HENTER Nóra, *Középpont-szimbólumok Bulgakovnál. A Mester és Margarita = Dolce Filologia*, szerk. HETÉNYI Zsuzsa, Budapest, 1998.

68 Uo.

lenik, jellegzetesen felgyorsítja az elbeszélés *változását*. Egy puskinsi jelenés, egy gogoli vízió vagy egy turgenyevi látomás „elbeszélése”, leírása mind sajátos dinamikát ad az elbeszélés *változásának*. A változás mozzanatának azért is van megkülönböztetett jelentősége, mert a *változás* – például Wolf Schmid álláspontja szerint – a narratológiai szempontból kulcsfontosságú *esemény* előfeltétele: a *történet* alapismérve pedig nem más, mint az *esemény*.<sup>69</sup> És mi számít eseménynek? A *változás*, mégpedig egy adott kiindulási szituáció megváltozása. Ez lehet az elbeszélte világ egy ún. *külső* szituációjában vagy egy adott szereplő *belső* szituációjában végbemenő változás. Az *eseményesség* kritériuma pedig a *fakticitás* vagy „*realitás*”, amely értelemszerűen a fiktív világ keretein belül értendő: az esemény létrejöttéhez nélkülözhetetlen változásnak *valóban* meg kell történnie a fiktív világban. Vágyakozás, álom, képzelődés esetén csak maga a vágy vagy az álmodás aktusa lehet *eseményes*. E feltételrendszer pedig különösképp érvényesül a fantasztikus szövegekben, illetve a fantasztikum által dominált eseménytörténeti szerkezetekben.<sup>70</sup>

Az elbeszélés ütemének változása, gyorsasága kapcsán szembesülünk az időbeliség problémájával. Minden műben van utalás a befogadás idejére, azonban a fantasztikus elbeszélés, mely erőteljesen kiemeli a közlés folyamatát, jelentőséget tulajdonít az olvasás idejének is, melynek legfontosabb jellegzetessége, hogy hagyományosan visszafordíthatatlan. A fantasztikus olvasat esetében tehát a balról jobbra olvasás konvenciója érvényesül, amellyel minden másnál jobban él a fantasztikum. Ennek eredményeképpen egész másfajta érzéseket kelt egy fantasztikus mese első és második olvasása, ez pedig sokkal inkább jellemző a mesékre és fantasztikus írásokra, mint más típusú elbeszélésekre. Az azonosulás voltaképp már nem is lehetséges a második olvasásnál, amikor maga az olvasás elkerülhetetlenül metaolvasássá válik, mivel felismerjük a fantasztikum eljárásait.<sup>71</sup>

69 Vö. Шмид, *i. m.*, 22–26.

70 A köznapi szemlélet az eseményt az állapottal, a folyamattal, a változással és az átalakulással összevetve érzékeli, míg az elbeszéléselemletek többsége szerint eseménynek általában az tekinthető, ami a narratív közvetítés következtében egy történet alkotórészévé válik: az elbeszélés az eseményt egy történetbe integrálja. Kovács Árpád *Az irodalmi eseményről* című tanulmányában az elbeszélést meg-alapozó eseményt vizsgálja, az esemény egyszerisége és a nyelvi műalkotás egyszerű képződményei között fennálló korrelációt keresi, s a szó megtörténését, a hang vagy a jel szóvá, illetve szövegszóvá válását diszkurzív eseményként járja körül. Vö. Kovács Árpád, *Az irodalmi eseményről (és Kosztolányi Dezső Pesztra című novellájáról)*, Partitúra, 2012/2, 3–26.

71 Nemcsak a fantasztikus elbeszélés helyezi a hangsúlyt a mű befogadásának idejére: ez még inkább jellemző a rejtélyen alapuló detektívregényre, hiszen a felfedezésre váró igazság egy olyan szigorú láncolatot feltételez, amelynek egyetlen láncszeme sem helyezhető át (többek között ezért nem olvassuk újra a detektívregényeket). Vö. ТОДОРОВ, *i. m.*, 39. A vicc hasonló kényszerekkel szembesül. Freud leírása a viccről alkalmazható minden, az időbeliséget hangsúlyozó műfajra: „A viccnek ez a tulajdonsága, amely egyben élettartama rövidségét is megszabja, és mindig újabb viccek alkotására is ösztönöz, nyilván a meglepetés, a váratlanság mozzanatában leli magyarázatát, amely a vicc másodszeri előadásakor már elvész. Amikor másodszerre hallunk egy viccet, az emlékezet visszatereli a figyelmet arra az alkalomra, amikor először hallottuk.” Vö. Sigmund FREUD, *A vicc és viszonya a tudatalanhoz*, ford. BART István = Uő, *Esszék*, Budapest, Gondolat, 1982, 169.

## Orosz álmok: a fiktív, az imaginárius és a fantasztikus

Az álomkutatás célzott és tudatos filozófiai, esztétikai, kulturológiai és természettudományos vizsgálódások tárgyává, az álom poétikája pedig az irodalomtudomány egyre produktívabb irányzatává vált, s ez különösképp felerősödött az orosz irodalomban és irodalomkritikákban. Számos gondolkodó az álmot, az álomlátást az *alkotással* hozza összefüggésbe. Ezért írja Borges, hogy az álom az esztétikai valóság legarchaikusabb fajtája, mivel az álmodók színházzá, nézővé, szereplővé válnak – az álmodó szüzsét teremti.<sup>72</sup> Kant az álmot „önkéntelen alkotásnak” nevezi,<sup>73</sup> míg Nietzsche szerint a „művészet mintaképe”.<sup>74</sup> Az álom irodalmi vizsgálatában, különösképp fikcionalitáselméleti szempontból meg kell vizsgálnunk azt az összjátékot, amely – Wolfgang Iser elmélete szerint – a *fiktív* és az irodalom másik fő összetevője, az *imaginárius* között zajlik.<sup>75</sup> Az imaginárius viszonylag modern terminus, és még mindig ellenáll a definíciós kísérleteknek. Mi is valójában az imaginárius? Képesség, aktus, képzelőerő, fantázia? Például a műsák hagyományos invocációjával párhuzamot vonva az ihlettel, az alkotással lehet összefüggésbe hozni. Olyan képesség, amely világra tud hozni valamit, ami korábban nem létezett. Ahogyan Iser fogalmaz: képesség „*jelenlétre* hozni” azt, ami nincs jelen. Ugyanakkor az imaginárius nem határozható meg egészként vagy létezőként. Önmagától nem lép működésbe, az imagináriust játékba kell hoznia valamilyen külső erőnek, legyen az szubjektum, tudat, psziché vagy társadalmi-történeti erő, de az imagináriust az irodalom fiktív összetevője aktiválja. Ez az „összjáték” leginkább az álmok vizsgálatakor mutatkozik meg az irodalmi szövegekben.

55

Ahogy Remizov megállapítja: az álom nemcsak a mindennapi impresszióink, a nem kimondott vagy nem kiteljesedett gondolataink megjelenítője, hanem a *megismerés*, a „meglátás”, a fölismerés és az eszmélés eszköze, s éppen ezért az orosz irodalomnak oly szerves alkotóeleme az álom-álomlátás szövegbe épülése.<sup>76</sup> Számos orosz író tudatosan fordul az álmokhoz, illetve az álmok szimbolikus nyelvéhez mint sajátos jelbeszédhez, bizonyos szimbólumtartalmak megértéséhez hozzásegítő nyelvhez. Az álom azért lehet sajátos *megértésforma* is, hiszen egy nyelvet hoz létre, amely a szimbolikus jelölést követeli meg. Ricoeur így vélekedik: „Félretéve a különböző iskolák kérdését, az álmok arról tanúskodnak, hogy folyvást másra gondolunk, mint amit mondunk. Az álmokban a manifeszt jelentések szüntelenül rejtett jelentésekre vonatkoznak; ez tesz minden álmodót költővé.”<sup>77</sup> Az álombéli gondolatok úgy érhetik el céljukat – neve-

72 Vö. Jorge Luis BORGES, *Collected Fictions*, Penguin, 2001, 413.

73 И. КАНТ, *Собрание сочинений в 8 томах*, Москва, Чоро, 1994, Т/7,495. (Saját fordítás – S. J.)

74 Vö. Ф. НИЦШЕ, *Рождение трагедии из духа музыки* = Ф. НИЦШЕ, *Сочинения в 2 томах*, Москва, Мысль, 1990. Т/1.

75 Vö. Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Osiris, 2001, 273.

76 А. М. РЕМИЗОВ: *Тургенев-сновидец* = А. М. РЕМИЗОВ: *Огонь вещей*, Москва, 1989, 144.

77 Idézi ISER, *i. m.*, 29. Vö. Paul RICOEUR, *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*, New Haven – London, Yale University Press, 1970.

zetesen azt, hogy behatolhassanak a tudatba –, ha valami másnak tűnnek föl. Az álom tehát szimbólumokkal helyettesíti azt, ami kiszorult a tudatból.

Iser azonban felhívja figyelmet arra, hogy az álmok szimbolikus nyelvének vizsgálatakor meg kell különböztetnünk két forrást, a *magán-*, illetve a *kollektív* archeológiát: az álombéli gondolatok formája nem lehet kizárólag az alvó ember saját archeológiai lerakódása.<sup>78</sup> Freud, aki mindig igyekezett elkerülni az álombéli szimbólumoknak a hagyományos és számára érvényét veszített ábrázolási módon belül történő értelmezését, gyakran utalt mítoszokra, legendákra és tündérmesékre, amikor az ilyen szimbólumok osztályozására tett kísérletet: Freudot az foglalkoztatta, hogy mi van az álmokban kódolva.<sup>79</sup> Azonban annak érdekében, hogy az álombéli gondolatok formát öltsenek, a fantáziának és a tudatnak együtt kell működni, és így az álomszimbólumok a jelentés azon szerkezetéből emelkednek ki, amelyben összeolvad a fantázia és a tudat, illetve a privát és kollektív archeológia. Mindez felfogható tehát úgy is, hogy a forma azért jöhet létre, mert az elfojtottnak utat kell találnia a tudatba.

Gordon Globus szerint azonban az álom nem emlékmások szintaktikailag elrendezett mintázata, nem is az elfojtott egyszerű visszatérése, hanem inkább olyan kreatív folyamat, amely „*de novo* megteremt a világot”.<sup>80</sup> Globus tehát az álmot kreatív aktusként fogja fel, amelyben két szintet különböztet meg: a „kreatív változatosságot”, melyet az álmodásban együttműködő jelentések általában újszerű, korábban össze nem kapcsolt elemekből álló készlete hoz létre, valamint az ún. „formatív kreativitást, ami fakticitása miatt érdekes, hogy egyáltalán létezik világ, hogy gondolataink képesek saját beteljesítésükre.”<sup>81</sup> Az álmodás ebben az értelemben válik el élesen az ébrenléttől, melynek kapcsán Globus így fogalmaz: „Nem mi alkotjuk az ébrenlét életvilágát; ezt mondja a józan ész. A világ már létezik, vár ránk, kínálja magát a feltárássra... Az álomban ellenben formatívan megteremtjük, létrehozuk, megalkotjuk magát a világot és benne életünket.”<sup>82</sup> Ekkor beszélhetünk – bahtyini fogalommal – „önmagunk önmagunkon kívüli megtalálásáról”.<sup>83</sup> az álom lehetővé teszi számunkra, hogy kilépjünk a minket általában meghatározó összefüggésekből. Bahtyin szerint tehát az álomban meglátott élet arra készíti az álmodót, hogy másként, egy merőben új felfogásban értékelje és értelmezze az életet.<sup>84</sup> Bahtyin tétele alapján Iser rámutat a fiktív és az álom közötti ún. „családi hasonlóságra”,<sup>85</sup> és azt mérlegeli, vajon miért vezeti az embert az a vágy, hogy elérje a fikcióképzés és az álom fölkínálta állapotot – azt az állapotot, amelyben egyszerre van önmagánál és önmagán kívül. Mivel az embernek ki kell lépnie önmagából, hogy saját korlátain túlra hatolhasson, az irodalmi fikcionalitás úgy módosítja a tudatot, hogy fölfoghatóvá teszi azt, ami egyébként csak álmában esik meg az

78 Vö. ISER, *i. m.*, 34.

79 Vö. SIGMUND FREUD, *Álomfejtés*, Budapest, Helikon Kiadó, 1985.

80 Idézi ISER, *i. m.*, 34. Vö. GORDON GLOBUS, *Dream Life, Wake Life*, Albany, State U. of N.Y. Press, 1987.

81 *Uo.*, 34.

82 *Uo.*, 38.

83 *Uo.*, 43.

84 М. БАХТИН, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва, Художественная литература, 1972, 171.

85 ISER, *i. m.*, 44.



emberrel, és megalkotja azt a horizontot, amely az álmodó számára nem adott az általa teremtett világ közepén. Az álmok tehát alternatív világokat hoznak létre, amelyek nem utánoznak széttagolt emlékeket. Az álmodó, a tevékeny alkotó mindig saját alkotásának közepén áll.

Jurij Lotman szerint az archaikus ember a mainál sokkal jelentősebb álomkultúrával rendelkezett, ami azt jelenti, hogy az álmokat sokkal összefüggőbbnek látta és jegyezte meg.<sup>86</sup> Lotman arra is felhívja a figyelmet, hogy a sámánisztikus kultúra rendelkezett az álmok irányításának technikájával, beleértve az álmok koherens elbeszélésének és interpretációjának rendszereit. Boris Uspenszkij kimutatásában az elbeszélés hatalmas szerepet játszik az álom kultúrájában, mert szervezetté formálja az álmot, méghozzá azért, hogy lineáris időbeli kompozícióval ruházza fel.<sup>87</sup> Az írásbeliséggel még nem rendelkező archaikus ember számára az álmok világa egy olyan teret jelentett, amely a valóságosra hasonlított de nem volt valóság. Szükségszerűen azt feltételezte tehát, hogy e világnak jelentése van, azonban nem ismerte ezt a jelentést. Az archaikus ember tehát jelekkel találkozott, méghozzá azoknak „tisztá formájával”,<sup>88</sup> mivel nem tudta, hogy mit jelölnek, jelentésük nem volt meghatározva – meg kellett ezért határozni. Lotman felfogásában tehát a kezdet egy szemiotikai kísérlet volt. Az álom mint ’tisztá forma’ képes arra, hogy betöltődésre kész térré legyen, hiszen – ahogyan Lotman hozzáfűzi – az álom valójában egy „szemiotikai tükör”, és mindenki a saját nyelvét látja meg benne.

És hogy miben rejlenek e nyelv alapvető sajátosságai? Először is nagymértékű meghatározatlanságában. Ez pedig alkalmatlanná teszi arra, hogy állandósult közléseket hozzon létre, azonban kreatívan talál fel új információkat. Másodsor, az álom egyik legfontosabb jellemzője a „soknyelvűség”. Ez azt jelenti, hogy nem a vizuális, szóbeli, zenei és egyéb szemiotikai szférákat tapasztalhatjuk meg benne, hanem mindezek *együtt*, a valóságával analóg terébe érkezünk. Lotman szavaival: „Ez maga a valótlan valóság”.<sup>89</sup> Éppen ezért, ha az álmot lefordítjuk az emberi kommunikáció nyelveire, akkor a ’fordítás’ során az álom nyelvének meghatározatlansága csökken, illetve közlés-képessége megnövekedik. Az álom újabb jellegzetessége, hogy individuális: más álmába nem hatolhatunk be. Következésképpen az álom nyelve eredendően „egyetlen ember nyelve”.

Az álom eddigiekben vázolt három meghatározó sajátossága, vagyis meghatározatlansága, soknyelvűsége és individualitása folytán az álom nyelvének kommunikativitása alapvetően problematikus: éppen olyan nehéz elmondani egy álmot, mint például elbeszélni egy zeneművet. Az álmot tehát egyfajta elbeszélhetetlenség jellemzi, melynek következtében az ’álom’ elbeszélése’ vagy leírása mindig transzformációt jelent. Ily módon tehát az álom szigorú korlátok közé van szorítva, de éppen ezért lesz az információmegőrzés sokjelentésű eszköze. És ahogyan Lotman összegzi: „éppen e »hiányosságai« folytán tulajdoníthatunk neki [az álomnak] olyannyira különös és alapvető fontos-

86 Jurij LOTMAN, *Az álom – szemiotikai ablak* = Уő, *Kultúra és robbanás*, ford. Szűcs Teri, Budapest, Pannonica, 2001, 197.

87 Б. А. УСПЕНСКИЙ, *История и семиотика* = Б. А. УСПЕНСКИЙ, *Семиотика истории. Семиотика культуры*, Москва, Издательство »Гнозис», 1994, 14.

88 LOTMAN, *i. m.*, 124.

89 Уő., 200.

ságú kulturális funkciót: az álom az értelemmel való feltöltődésre váró szemiotikai meghatározatlanság háterszága. Eképp lesz különböző – akár misztikus, akár esztétikai – értelmezésekkel feltölthető ideális *Ich-Erzählung*gá.”<sup>90</sup>

Ezen az úton juthatunk el annak a kérdésnek a megválaszolásához, hogy az orosz irodalomban miért jutnak ilyen kitüntetett szerephez az álmok, illetve, hogy a hősök álmai milyen módon válhatnak a saját beszéd és az ideális – önmegértést szolgáló – *én-elbeszélés* közegévé. Az álom szimbólumokkal helyettesíti azt, ami kiszorult a tudatból. Ekkor szabadul fel a nem tudatosult, mely teljes, szimbolikus történetet állít a nem-teljes entitások, az ismert részegységek helyére. Az *álom-narráció* tehát nem felidézés, hanem a kutatás útját, az *önmegértéshez vezető kifejezőmód keresését* avatja szüzsésképző történetté. Ezt a valóság újratemtésére szolgáló *új nyelv*, az álom prózanyelvi manifesztációja révén éri el. Az álom nyelve pedig regeneratív nyelvhasználatot feltételez, mert az álmodó az álom nyelve alapján alkotja meg saját gondolatát. Ilyenformán a gondolatképzés alanya maga a szöveg, azaz magának az álomnak a szövege. Az álmok szövegének megírásakor tehát a nyelvi lehetőségek írni megvalósítását látjuk.

Dosztojevszkij az *Egy nevetséges ember álma* című művének központi részét az álom elbeszélése alkotja, s maga a szerző foglalja össze az álom kompozíciós sajátosságait: „...mindez úgy történt, mint az álomban szokott, amikor is az ember átugrik téren és időn, a lét és az értelem törvényein...”<sup>91</sup> Bahtyin szerint az elbeszélésben a *válságot tükröző álom* műfajteremtő témája bontakozik ki: az ember újjászületése, ami lehetővé teszi számára, hogy „tulajdon szemével” *lásson* meg egy teljesen más emberi életet a földön.<sup>92</sup>

58

„Igen, akkor november harmadikán láttam ezt az álmot! Most azzal bosszantanak, hogy hiszen ez csak álom volt. De hát nem mindegy, hogy álom-e, vagy sem, ha egyszer ez az álom nyilatkoztatta ki nekem az Igazságot? Hiszen ha az ember egyszer meglátta és megismerte az igazságot, akkor tudja, hogy – akár alszik, akár él – az az igazság, más nincs és nem is lehet. Nohát jó, legyen álom! Csakhogy én azt az életet, amelyet maguk annyira magasztalnak, öngyilkossággal ki akartam oltani, az álmom pedig, az álmom – ő, az élém tárta az új, a nagyszerű, a megújhodott, az erős életet!”<sup>93</sup>

Turgenyev titok-novelláiban megfigyelhető, hogy a hős soha nincs birtokában a teljes történetének, ezért a narratív rend, az alakmások transzformációs sorozatának végleges 'feldolgozása', a narrációs mozaikok szintézise általában az *álomban* születik meg. A *Klara Milics*ben a főhős, Aratov, az *Álomban* az álmodó fiú, Porfirij a *Kutyában* vagy Valeria a *Diadalmas Szerelem Dalában* álmaiban dolgozza fel, *érti* meg, illetve szintetizálja ezeket a narratív részegységeket. A *Diadalmas szerelem dala* Valériája fél a láthatatlantól, azonban álmából felébredve csak annyit mond: „Láttam, láttam...”<sup>94</sup> *megértést* artikulálva.

90 Uo., 202.

91 F. M. DOSZTOJEVSZKIJ, *Egy nevetséges ember álma*, ford. MAKAI Imre = Uő, *Elbeszélések és kisregények*, Budapest, 1973, 684.

92 Mihail BAHTYIN, *A műfaj és a szüzsé-szerkezet sajátosságai Dosztojevszkij műveiben*, 141.

93 Uo.

94 TURGENYEV, *A diadalmas szerelem dala*, 721.

Alekszandr Grin mesefantáziáinak hősei számára is az álom látása jelenti a megértést: Daisy, a *Hullámfutó* című regény hősnője is az álomban eszmél rá, hogy „mennyi mindent nem látunk”.<sup>95</sup> Platonov hősének, Dvanovnak az álma a *Csevangur* című regény közepén tartalmazza a mű első felének kvintesszenciáját, illetve motívumainak szintézisét:<sup>96</sup> elmosódik az álom és a visszaemlékezés közötti határvonal, s a halott apját segítségül hívó, gyermekkorába az álom során visszatérő, a túlvilággal az álomban kapcsolatot létesítő hős addigi életútját az álomszintézis zárja le. Platonov prózájának meghatározó pontja a személyiség gyermekiségének, gyermeki természetének ábrázolása, s ennek a kifejezésformái leginkább az álom kompozíciós eljárásai során tárhatók fel. A *Dzsán* című regényében az álom egyfajta túlélési stratégiaként jelenik meg a gyermeki „én” álomban történő föltárulkozásában. A dzsán nép számára az álom éppen az – élet és a halál közötti – köztes létszférát jeleníti meg,<sup>97</sup> míg *A vasbanya* című elbeszélésben az álom – bár ugyanúgy egy köztes létként értelmeződik – a gyermeki tudat számára a nemléttel azonosul, olyan létállapottal, „amikor ő nincs”: „Jegor nem szeretett aludni, szünet nélkül szeretett élni, hogy lássa mindazt, ami akkor is él, amikor ő nincs...”<sup>98</sup>

A hős az álmaiban képes a korábbi rész-szövegeket, rész-képeket rekonstruálni, teljes képpé, illetve teljes szöveggé formálni, saját beszédét és saját nyelvét megteremteni, ilyenformán a hős álmai az ő saját felépített szövegei, narratív megnyilatkozásai. Ez azt jelenti, hogy a hős a „reális történet” mellé felépít egy *fiktív* történetet, melynek megképzése, a történetalkotás egyben a *megértéstörténet* aktusa is. Így feltétele az önmegértésnek a *saját* történetet megképző beszédmód, a *személyes narráció*. Olyan diszkurzusra van szükség a hősnek, amelyen keresztül meg tudja érteni az általa reprodukált eseményt. Az álom lesz az a mozzanat, ahol az új nyelv igénye jelenik meg, amelynek tolmácsolásán keresztül a történet újrafogalmazódhat, s a hős fel tudja építeni ennek megfelelően a *saját* szövegét. Mindez előfeltétele az *önmegértés* aktusának. A *reális történet* elbeszélője nem Turgenyev Aratovja vagy Valeriája, nem Platonov Dvanovja vagy Jegorja, nem Grin Daisy-je, hanem egy fiktív elbeszélő. Ilyenformán két történet születik: a cselekményben szegmentált 'reális' történet, illetve a 'fiktív' történet, amely maga az *írás-történet*, az írásaktus, amely cselekményként kapcsolódik a 'reális' történetbe.

Mi az álom titka és fantasztikuma? Mi is tehát az ismertelen, a fantasztikus? A fentiekben vázolt kifejezőmód keresése. Olyan kifejezőmódoké, amelyek (ön)megértéshez vezetnek. Ugyanis ebben a keresésben tematizálódik a személyiségértelmezés kimeríthetlenségének gondolata: az „ismeretlen”, a „*titok*” nem más, mint maga a kimondhatatlan – még a költészet, az irodalmi beszédmódok szférájában is –, *kimeríthetetlen szubjektum*. Bizonyos, hogy a fantasztikum nem *témaként* kezelendő, hanem annak értelmére a szö-

95 Alekszandr GRIN, *Hullámfutó*, ford. BRODSZKY Erzsébet, Budapest, Európa, 1961.

96 Жужа ХЕТЕНИ, „На берегу небесного озера...” *Метафоры убежища в снах героев А. Платонова = Поиски в инаком. Фантастика и русская литература XX века*, ред. Леонид ГЕЛЛЕР, Москва, 1994, 102.

97 SARNYAI Csaba, *Keresztvilágok. Szláv mitológia és orosz irodalom*, Szeged, 2010, 99.

98 Andrej PLATONOV, *A vasbanya*, ford. KELEMEN Sándor = Uő, *Gyönyörű és eszeveszett világ*, Budapest, Európa, 1961, 197.

vegképzés módjából kiindulva lehet szert tenni. A jelentés kódoltságát tehát nem a titok, nem a fantasztikum, nem az álom imaginárius szintjein közelítjük meg, hanem az egyik nyelvi szemantikából a másikba való átmenet kérdéseként, azaz diszkurzív szinten. A fentiek alapján úgy foglalhatjuk össze, hogy a fantasztikum ugyan megjelenik az ábrázolt világban, de egyúttal úgy is megjelenik mint műfajok rendszere és mint írásmód, megjelenik a stilisztikában, a narrációban, szemantikai és szintaktikai síkokon, illetve megjelenik mint a nyelv eljárása és *tulajdonsága*. A fantasztikum tehát nem ábrázolt világgént, hanem a nyelv értelmi rétegeinek narratív és motivikus realizálásaként értelmezhető. A fantasztikum, a *titok* – poétikai megközelítésben – nem a fantasztikus témában, nem a misztikumban, nem titokzatosságban vagy sejtelmességben rejlik, hanem a fentiekben vázolt kifejezőmód keresésének poétikus modelljében.

### **The Fantastic as a Russian Literary Phenomenon**

The evolution of the literary fantastic in the history of Russian literature may well be tracked from the end of the 18<sup>th</sup> century until these days, in Hoffmann's influence in the "golden age" starting with Pushkin, in the Russian afterlife of the fantastic genres recreated by Poe, in Petersburg's literary mythology, in the early 20<sup>th</sup> century "silver" era or in the utopias of the Stalinian times as well as in the grotesque fantasy genres of today's Russian literature. The article examines the theoretical tradition in Russian literary criticism, Hoffmann's and Poe's influence, the narrative modality of the fantastic as well as the analysis of the role of dreams, primarily illustrating the content with the writings of Pushkin, Gogol, Turgenev, Dostoyevsky, Andrey Bely, Bulgakov, Grin, Platonov and Pelevin.

*Keywords:* fantastic, fictive, Russian literature, narrative modality, poetics, dream, discourse, Igor Smirnov, Vladimir Solovjov, Tzvetan Todorov

Selmeczi János  
janos\_selmeczi@symantec.com  
selmeczijanos@hotmail.com